

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARIA RITA RODRIGUES OLIVEIRA

**ENTRE MEMÓRIA E PAISAGEM:
COR E SUBJETIVIDADE NA PINTURA**

UBERLÂNDIA - MG
2026

MARIA RITA RODRIGUES OLIVEIRA

**ENTRE MEMÓRIA E PAISAGEM:
COR E SUBJETIVIDADE NA PINTURA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia
(UFU), como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Freitas
Rodrigues

UBERLÂNDIA - MG

2026

MARIA RITA RODRIGUES OLIVEIRA

**ENTRE MEMÓRIA E PAISAGEM:
COR E SUBJETIVIDADE NA PINTURA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia
(UFU), como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais.

Banca da Avaliação:

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues
Orientador

Profª Dra. Clarrisa Monteiro Borges
Membro

Prof Dr. Renato Palumbo Dória
Membro

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Rodrigo Freitas Rodrigues, por todo o apoio e orientação ao longo deste percurso. Sou grata pela dedicação, pelas conversas e, especialmente, pelas aulas de Pintura, das quais levarei sempre boas lembranças.

Agradeço à minha madrinha Zilda, que esteve ao meu lado em todos os momentos, oferecendo apoio e incentivo. Ao meu primo Paulo David, por sempre acreditar em mim e acompanhar minha trajetória, e ao meu primo Matheus Pasuch, que nunca deixou de me incentivar e de enxergar o melhor em mim.

Agradeço à minha mãe Silvânia, por todo o apoio ao longo da graduação e por ter me incentivado a viver um período em Uberlândia, que me proporcionou tantos aprendizados e contribuiu de forma significativa para a minha trajetória. Agradeço também ao meu padrasto Batista, por todo o apoio, incentivo e por estar presente durante esse percurso.

Agradeço também ao meu pai Weder e ao rancho, lugar que marcou profundamente a minha infância e que guarda memórias tão bonitas. Foi nesse espaço que nasceram muitas das experiências e sensibilidades que contribuíram para a construção desta pesquisa.

Estendo minha gratidão aos professores do curso de Artes Visuais, que fizeram parte da minha formação, compartilharam seus conhecimentos e contribuíram para o desenvolvimento do meu olhar como artista.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, por todas as experiências vividas ao longo da graduação, que foram fundamentais para o meu amadurecimento pessoal e artístico.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga a pintura de paisagem como um espaço onde se conectam memória, cor e subjetividade, entendendo a paisagem como linguagem capaz de expressar experiências sensíveis e afetivas. Para isso, adota uma abordagem teórico-prática, baseada em pesquisa bibliográfica, análise de obras de diferentes períodos da história da arte e desenvolvimento de pinturas autorais. O referencial teórico fundamenta-se em autores que discutem a constituição histórica da paisagem, suas dimensões simbólicas e o papel da cor na experiência estética. Ao longo da pesquisa, são analisadas produções de artistas que dialogam com as questões investigadas, mostrando diferentes formas de compreender a paisagem como experiência subjetiva. Em paralelo, a produção pictórica desenvolvida durante o trabalho destaca a recorrência de elementos como árvores, caminhos, rios e horizontes, entendidos como imagens atravessadas por memória e afetos. Os resultados mostram que a pintura de paisagem vai além da representação do espaço exterior, tornando-se um campo de investigação sensível, no qual a prática artística atua como processo de criação e produção de conhecimento, reforçando seu potencial como forma legítima de pesquisa no campo das Artes Visuais.

Palavras-chave: Pintura de paisagem; subjetividade; cor; memória; artes visuais.

ABSTRACT

This thesis investigates landscape painting as a space where memory, color, and subjectivity intersect, understanding the landscape as a language capable of expressing sensitive and affective experiences. To this end, it adopts a theoretical-practical approach based on bibliographical research, the analysis of artworks from different periods of art history, and the development of original paintings. The theoretical framework relies on authors who discuss the historical constitution of the landscape, its symbolic dimensions, and the role of color in the aesthetic experience. Throughout the research, the productions of artists who engage with the investigated issues are analyzed, demonstrating different ways of understanding the landscape as a subjective experience. In parallel, the pictorial production developed during this study highlights the recurrence of elements such as trees, paths, rivers, and horizons, which are understood as images permeated by memory and affect. The results show that landscape painting goes beyond the representation of external space, becoming a field of sensitive investigation in which artistic practice acts as a process of creation and knowledge production, reinforcing its potential as a legitimate form of research in the field of Visual Arts.

Keywords: Landscape painting; subjectivity; color; memory; visual arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Giotto. Fuga para o Egito. Afresco, c. 1303–1305	18
Figura 2 – Giorgione. A Tempestade. Óleo sobre tela, 82 × 73 cm, 1506–1508	22
Figura 3 – Caspar David Friedrich. Viajante sobre o mar de névoa. Óleo sobre tela, 94,8 × 74,8 cm, 1818	25
Figura 4 – Lorrain, Claude. Paisagem com Apolo e Mársias. Óleo sobre tela, 1639.....	27
Figura 5 – Turner, Joseph Mallord William. O Forte de L'Esseillon, Vale de la Maurienne, França. Aquarela sobre papel, 19,7 × 28 cm, 1835–1836...	28
Figura 6 – Hughes, Shara. Minha Canção de Ninar Violeta. Óleo e acrílico sobre tela, 2021.....	31
Figura 7 – Gallace, Maureen. Cottage. Óleo sobre painel, 23 × 30,5 cm, 2004.....	32
Figura 8 – Doig, Peter. Swamped. Óleo sobre tela, 197 × 241 cm, 1990.....	34
Figura 9 – Post, Frans. O Rio São Francisco e o Forte Maurício, com uma capivara em primeiro plano. Óleo sobre tela, 60 × 88 cm, 1638.....	37
Figura 10 – Sario, Ana. Postal Azul. Óleo sobre tela, 18 × 24 cm, 2016.....	39
Figura 11 – Červený, Alex. Mondo Reale. Acrílica sobre tela, 200 × 400 cm, 2022.....	40
Figura 12 – Milhazes, Beatriz. Paisagem Bíblica. Óleo sobre tela, 155 × 271 cm, 1990.....	41
Figura 13 – Rheingantz, Marina. Fuleragem. Óleo sobre tela, 300 × 470 cm, 2018.....	43
Figura 14 – Malfatti, Anita. A Ventania. Óleo sobre tela, 51 × 61 cm, 1915.....	49
Figura 15 – Varejão, Adriana. Sereias bêbadas (série Pratos). Óleo sobre fibra de vidro e resina, 150 × 25 cm, 2009.....	54
Figura 16 – Malfatti, Anita. A Floresta. Óleo sobre tela, 1912.....	58
Figura 17 – Goethe, Johann Wolfgang von. Círculo cromático. Ilustração, 1810.....	64
Figura 18 – Pancetti, José. Marinha (série Bahia – Musa da Paz). Óleo sobre tela, 36 × 55 cm, 1950.....	67
Figura 19 – Albuquerque, Georgina de. Paisagem. Óleo sobre tela, s.d.....	69

Figura 20 – Onderdonk, Robert Julian. Paisagem Panorâmica. s.d.....	73
Figura 21 – Arruda, Lucas. Sem título (série Deserto-Modelo). Óleo sobre tela, 24,4 × 30,5 cm, 2021–2022.....	74
Figura 22 – Arruda, Lucas. Sem título (série Deserto-Modelo). Óleo sobre tela, dimensões variáveis, 2021–2022.....	76
Figura 23 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. No caminho turvo. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	79
Figura 24 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Um novo horizonte. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	80
Figura 25 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Que as águas tragam calma. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	82
Figura 26 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Ilhas da infância. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.	84
Figura 27 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. O encontro da luz. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	86
Figura 28 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagem marcada pela memória. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	88
Figura 29 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Uma tarde tranquila. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	90
Figura 30 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Chamas que performam. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	92
Figura 31 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Sozinha ela não está. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	94
Figura 32 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Caminhos distorcidos. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	96
Figura 33 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Lugar nunca mais visto. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	98
Figura 34 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Ventos que trazem o caos. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	100
Figura 35 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Respostas trazidas pela luz. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	102
Figura 36 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Águas que refletem ciclos. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.....	104
Figura 37 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia,	

2026.....	113
Figura 38 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	114
Figura 39 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	114
Figura 40 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	115
Figura 41 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	115
Figura 42 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	116
Figura 43 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	116
Figura 44 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	117
Figura 45 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	117
Figura 46 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	118
Figura 47 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	118
Figura 48 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	119
Figura 49 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	119
Figura 50 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	120
Figura 51 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. Paisagens Introspectivas, Fotografia, 2026.....	120

SUMÁRIO

Introdução	11
1. CAPÍTULO 1.....	14
1.1 A construção histórica da paisagem na arte.....	14
1.2 O surgimento da paisagem na pintura ocidental.....	16
1.3 A paisagem moderna: do pitoresco ao sublime.....	19
1.4 O olhar e a experiência estética da paisagem.....	23
1.5 Da representação à experiência.....	28
1.6 Reinvenções da paisagem: subjetividade e experiência na arte contemporânea.....	29
1.7 A paisagem brasileira entre território e subjetividade.....	35
2. CAPÍTULO 2.....	45
2.1 A Paisagem como construção simbólica.....	45
2.2 A Paisagem Expressiva e a Pintura de Anita Malfatti.....	48
2.3 Possibilidades de diálogo entre paisagem, símbolos e autoconhecimento.....	56
3. CAPÍTULO 3.....	61
3.1 A cor como linguagem simbólica na construção da paisagem.....	61
3.2 O papel das cores na evocação emocional.....	70
3.3 Resultados: descrição e análise das pinturas.....	78
3.4 Sentimentos luz.....	79
3.5 Sentimentos sombras.....	92
CONCLUSÃO.....	107
REFERÊNCIAS:.....	110
APÊNDICE A – PAISAGENS INTROSPECTIVAS PRODUZIDAS NO ATELÊ DE FOTOGRAFIA:.....	113

INTRODUÇÃO

O interesse que orienta esta pesquisa surgiu da minha própria prática artística. Ao longo da graduação em Artes Visuais, especialmente nas disciplinas de Pintura, iniciei uma investigação sobre as paisagens que me cercam, compreendendo-as não apenas como objetos de representação, mas como territórios de experimentação poética e de elaboração da experiência sensível. A recorrência desse tema em minha produção levou-me a perceber que determinadas imagens, árvores, caminhos, rios e horizontes, reapareciam continuamente, atravessadas por memórias, afetos e diferentes estados de percepção.

Paralelamente a esse percurso pessoal, a paisagem tem ocupado um lugar de destaque nos debates contemporâneos no campo da arte. Longe de constituir apenas um gênero pictórico historicamente consolidado, ela permanece como um importante campo de reflexão acerca das relações entre ser humano, natureza, memória e subjetividade. Embora tais discussões extrapolem os limites deste Trabalho de Conclusão de Curso, elas configuram um horizonte teórico que atravessa as reflexões aqui desenvolvidas.

Historicamente, a paisagem assumiu diferentes funções na arte ocidental. Inicialmente vinculada a narrativas religiosas e à representação do território, conquistou autonomia visual ao longo dos séculos, tornando-se progressivamente um espaço de construção de atmosferas, projeções subjetivas e experiências sensíveis. Na contemporaneidade, a paisagem ultrapassa a condição de simples representação do mundo exterior e passa a ser compreendida como linguagem capaz de articular memória, imaginação e interioridade.

É a partir dessa perspectiva que esta pesquisa se desenvolve. Seu objetivo consiste em investigar de que maneira a paisagem pode constituir-se como um espaço de experiência sensível, no qual memória, percepção, cor e subjetividade se articulam na construção da imagem. Interessa, particularmente, compreender como a pintura de paisagem deixa de operar como mera representação do espaço natural para assumir uma dimensão simbólica, capaz de mobilizar conteúdos afetivos e imaginários. Diante desse contexto, pergunta-se: de que maneira a paisagem deixa de constituir apenas representação do espaço natural para tornar-se construção simbólica da subjetividade por meio da cor?

Ressalto, contudo, que os artistas e as obras aqui apresentados configuram apenas um recorte possível. Este trabalho não pretende percorrer exaustivamente

toda a história da arte ocidental, tampouco revisar a totalidade da literatura produzida sobre o tema. A abordagem adotada aproxima-se de uma perspectiva reflexiva, construída a partir do repertório desenvolvido ao longo do curso, especialmente por meio das disciplinas de História da Arte e Pintura. Nesse sentido, busca-se articular o legado histórico da paisagem na arte ocidental às questões presentes em minha prática artística e às obras produzidas no âmbito desta investigação.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa de caráter teórico-prático, que toma como ponto de partida minha própria produção em pintura de paisagem. A metodologia estrutura-se a partir de três eixos complementares: a pesquisa bibliográfica, a análise de obras de artistas cujas produções dialogam com os objetivos do estudo e a realização de pinturas autorais. Esses procedimentos articulam-se continuamente, permitindo que teoria e prática estabeleçam um movimento de retroalimentação ao longo de toda a pesquisa.

No âmbito teórico, o trabalho apoia-se em autores que contribuem para a compreensão da paisagem, do símbolo e da cor como dimensões fundamentais da experiência humana. Ernst Gombrich e Kenneth Clark oferecem subsídios para compreender a constituição histórica da paisagem como gênero artístico; Anne Cauquelin contribui para sua compreensão enquanto construção cultural do olhar; Carl Gustav Jung possibilita pensar os processos de simbolização e suas relações com a subjetividade; enquanto Johann Wolfgang von Goethe, Wassily Kandinsky e Eva Heller ampliam a discussão acerca da cor, abordando seus aspectos perceptivos, expressivos e culturais.

Paralelamente, foram selecionados artistas cujas produções apresentam aproximações conceituais e poéticas com as questões investigadas. A escolha dessas referências não se deu exclusivamente pela presença da paisagem em suas obras, mas pela maneira como mobilizam elementos como cor, memória, atmosfera e materialidade pictórica na construção de experiências visuais. Nesse sentido, as obras analisadas atuam como mediadoras da investigação, permitindo observar diferentes estratégias de elaboração da subjetividade no campo da pintura.

A produção artística constitui o núcleo central desta pesquisa. Desenvolvidas a partir da observação da natureza, de lembranças pessoais e de experiências afetivas relacionadas aos lugares que atravessaram minha trajetória, as pinturas apresentadas neste trabalho não buscam reproduzir fielmente espaços específicos.

Em vez disso, procuram construir atmosferas capazes de traduzir percepções, estados de espírito e experiências sensíveis. Frequentemente, as imagens surgem inicialmente como sensações ou fragmentos de memória, que apenas posteriormente encontram forma por meio da pintura.

Nesse processo, a cor assume um papel estruturante. Mais do que um elemento descritivo, ela participa da construção das atmosferas pictóricas, orientando decisões relacionadas à luminosidade, ao contraste, à profundidade e à composição. A aquarela, o guache e a tinta a óleo são empregados como meios distintos de investigação, oferecendo diferentes possibilidades para o tratamento da luz, da transparência, da matéria e da superfície.

Ao longo da pesquisa, a análise das obras produzidas permitiu identificar recorrências formais e simbólicas, como a presença constante da árvore, da água, dos caminhos e do horizonte. Esses elementos constituem um repertório visual que evidencia a permanência de determinados temas e sua relação com a construção da paisagem enquanto experiência subjetiva.

Desse modo, esta pesquisa compreende a prática artística não apenas como resultado, mas também como método de investigação. A pintura opera simultaneamente como objeto de estudo e ferramenta de conhecimento, permitindo refletir sobre as relações entre paisagem, memória, cor, símbolo e subjetividade. Mais do que ilustrar conceitos previamente estabelecidos, as obras produzidas ao longo deste percurso constituem um espaço de produção de conhecimento, evidenciando o potencial da prática artística como forma legítima de pesquisa no campo das Artes Visuais.

Por fim, este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro apresenta uma breve discussão sobre a construção histórica da paisagem na arte ocidental e suas transformações ao longo do tempo. O segundo dedica-se às relações entre paisagem, símbolo e subjetividade, articulando as contribuições de Anne Cauquelin e Carl Gustav Jung. O terceiro aborda a cor como elemento mediador da experiência da paisagem, dialogando com autores como Goethe, Kandinsky e Eva Heller, culminando na apresentação e análise das obras produzidas durante a pesquisa. Assim, espera-se contribuir para a compreensão da pintura de paisagem como um campo de investigação sensível, no qual memória, imaginação e experiência encontram formas visíveis de expressão.

CAPÍTULO 1

1.1 A construção histórica da paisagem na arte

A paisagem antes mesmo de se consolidar como gênero artístico, possivelmente já habitava a experiência humana, seja naquilo que sentimos quando olhamos o horizonte, na sensação de pertencimento diante de uma árvore ou na inquietação provocada por uma tempestade. Ao longo do tempo, diferentes artistas voltaram seu olhar para a natureza não apenas para representá-la, mas para traduzir emoções, percepções e modos de existir diante do mundo. Pouco a pouco, a paisagem deixa de ser somente descrição do espaço natural e passa a carregar outras nuances. Como diz Cauquelin:

A paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio. Onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e o de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos!? Intermediário obrigatório de uma conversação infinita, veículo de emoções cotidianas, invólucro de nossos humores - "Como o tempo está lindo hoje, como o céu está claro!" (Cauquelin, 2007, p. 28-29)

Nesse contexto, a filósofa e teórica francesa Anne Cauquelin entende a paisagem como uma criação cultural formada pelo olhar, pela memória e pela vivência sensível. Para ela, a paisagem não é um recorte objetivo ou neutro da natureza, mas uma construção simbólica permeada por experiências, memórias e afetos. A autora defende que a vivência da paisagem evoca emoções, recordações da infância e ações consolidadas ao longo da vida, mantendo-se vinculada à ideia de uma origem idealizada do mundo. Assim, a paisagem mantém a noção de uma natureza primitiva e pura, constantemente evocada pelo imaginário humano, mesmo sabendo que essa idealização é uma construção cultural. (Cauquelin, 2007, p. 31).

É importante observar que a paisagem se configura como um fenômeno característico da modernidade ocidental, tendo em vista que sua emergência está associada ao desenvolvimento do conhecimento científico, ao progressivo processo de dessacralização da natureza e ao crescimento das cidades. (Nesse contexto, como veremos adiante, a natureza deixa de ser compreendida exclusivamente sob a perspectiva religiosa e gradualmente passa a ser concebida como objeto de observação, conhecimento e representação. Essa transformação possibilita ao ser

humano descortinar o espaço e desenvolver uma percepção ampliada de domínio sobre o mundo, em um período marcado pelos avanços da cartografia, das ciências naturais e das técnicas de navegação, fatores que contribuíram para as grandes expedições marítimas e para a expansão dos territórios conhecidos.

Nesse processo gradual de construção da paisagem, compreendemos que ela não existe apenas como realidade exterior ao sujeito, mas também como algo elaborado a partir das experiências, das memórias e dos afetos. É justamente a partir dessa perspectiva que emerge o problema central desta pesquisa: de que modo a paisagem deixa de ser apenas uma representação do mundo natural para constituir-se como expressão subjetiva, simbólica e emocional? Trata-se de uma questão complexa, cuja abrangência extrapola os limites deste Trabalho de Conclusão de Curso. Ainda assim, busca-se abordá-la a partir da história e teoria da arte em diálogo com as análises da minha própria produção artística, investigando como a paisagem se constituiu como um elemento significativo na elaboração poética de meu trabalho e na construção de minha pesquisa em artes visuais.

A hipótese que orienta este estudo é a de que a paisagem transita, gradualmente, de uma função predominantemente descritiva e narrativa para constituir-se como um espaço de projeção da subjetividade, da memória e das emoções. Essa perspectiva também permeia minha produção artística, na qual a paisagem é mobilizada como linguagem poética para elaborar experiências afetivas por meio de símbolos, atmosferas e das relações entre luz e sombra. Nesse contexto, este trabalho busca compreender como essa transformação se processa historicamente, identificando os momentos em que a paisagem deixa de representar apenas o mundo exterior para assumir a função de expressar dimensões interiores da experiência humana.

Para aprofundar essa análise, esta pesquisa se fundamenta principalmente nas obras de Kenneth Clark (1903-1983) e Anne Cauquelin (1926), cujas ideias me ajudam a entender a paisagem como algo mais do que um simples elemento visual ou decorativo. Kenneth Clark, historiador da arte britânico, investiga a paisagem dentro da tradição ocidental e mostra como ela vai se transformando até se tornar um estilo artístico próprio. Já a filósofa Anne Cauquelin propõe uma reflexão sobre a paisagem como algo vivido e simbólico, resultado da percepção, da lembrança e da sensibilidade humana. As reflexões desses autores, em diálogo com artistas de diversos períodos da história da arte, tornam-se importantes para este trabalho de

conclusão de curso porque permitem compreender como a paisagem foi se transformando em um espaço de subjetividade.

1.2 O surgimento da paisagem na pintura ocidental.

A organização cronológica apresentada neste capítulo não tem como objetivo realizar uma revisão histórica abrangente ou linear da História da Arte Ocidental e Brasileira, mas estabelecer um percurso de referências que contribua para a compreensão da construção da paisagem como gênero e como experiência visual. Dessa forma, os recortes temporais e os deslocamentos entre diferentes períodos históricos foram realizados a partir de afinidades conceituais e formais relacionadas ao problema central da pesquisa, especialmente no que se refere às relações entre natureza, percepção, subjetividade e representação pictórica. Os artistas mencionados não são mobilizados como uma sequência evolutiva ou como uma narrativa histórica contínua, mas como pontos de aproximação que evidenciam diferentes modos de compreender e construir a paisagem. Assim, as passagens entre artistas de períodos distintos da tradição medieval e renascentista às produções modernas e contemporâneas constituem escolhas analíticas orientadas pelo desenvolvimento da pesquisa, ainda que impliquem uma abordagem sintética de determinados momentos históricos. O objetivo, portanto, não é esgotar a complexidade desses percursos, mas construir uma genealogia visual capaz de contextualizar as questões que atravessam a produção apresentada nos capítulos seguintes.

Na Idade Média, a paisagem ainda não se configurava como um gênero autônomo. Sua presença nas representações pictóricas estava subordinada à figura humana e às narrativas religiosas, desempenhando a função de cenário para episódios bíblicos, hagiográficos ou de caráter moral. Nesse contexto, a representação da natureza não resultava da observação direta do mundo visível, mas da reprodução de convenções iconográficas e de significados simbólicos consolidados pela tradição. Assim, a paisagem assumia um caráter predominantemente idealizado, orientado por valores espirituais, em detrimento da representação de um espaço efetivamente experimentado. Essa concepção estava estreitamente vinculada às visões de mundo que estruturavam cada período histórico. Nessa perspectiva, Kenneth Clark argumenta que a pintura de paisagem constitui um importante indicador das transformações na maneira como diferentes

sociedades compreendem a natureza. Para o autor, seu surgimento e desenvolvimento, desde a Idade Média, integram um processo histórico em que o ser humano busca restabelecer uma relação de harmonia com o mundo natural (Clark, 1961, p. 19).

A dimensão simbólica dessas representações também é destacada pelo autor ao afirmar que: “toda arte é, até certo ponto, simbólica e a prontidão com que aceitamos os símbolos como realidade depende, de certo modo, da familiaridade”. (Clark, 1961, p. 20). O autor destaca que na Idade Média, o reconhecimento desses símbolos fazia parte de um conhecimento comum, compartilhado por todos. Montanhas, árvores e jardins não eram vistos apenas por sua aparência ou por uma observação direta, mas pelo que eles representavam dentro de uma lógica religiosa. Assim, a paisagem não era percebida como uma experiência visual independente, mas como uma linguagem cheia de símbolos que ajudava a fortalecer uma ordem espiritual.

A pintura de Giotto mostra bem esse momento de transição na história da arte. Em *A Fuga para o Egito* (1304–1306), na Capela Scrovegni, as montanhas e o caminho ainda aparecem como parte da narrativa. Mas, ao mesmo tempo, já sugerem uma certa continuidade do espaço, indicando um novo jeito de olhar para o ambiente natural. Clark comenta que:

Os objectos naturais foram em primeiro lugar observados individualmente e simbolizando qualidades divinas. A etapa seguinte foi a sua observação como formando um conjunto [...] símbolo de perfeição. Isto conseguiu-se com a descoberta do jardim.” (Clark, 1961, p. 22.)

Compreende-se que Giotto trabalha exatamente nesse limite, seus elementos naturais ainda carregam um forte valor simbólico, mas começam a assumir uma função formal e espacial que vai além da simples ilustração do sagrado.

Figura 1 – Giotto. *Fuga para o Egito*. Afresco, c. 1303–1305.



Fonte: Cappella degli Scrovegni.

Em *Fuga para o Egito*, Giotto utiliza uma paleta composta por azuis intensos, ocre e tonalidades acinzentadas. O contraste entre os arcos dourados das figuras sagradas e a paisagem mais apagada concentra o olhar do observador nos personagens centrais, enquanto as montanhas construídas com baixo contraste tonal criam sensação de profundidade e afastamento espacial. A linha diagonal da paisagem acompanha o movimento da fuga e reforça a ideia de travessia. Dessa forma, a paisagem não funciona apenas como cenário da narrativa religiosa, mas participa da construção da atmosfera emocional da cena, contribuindo para a compreensão da paisagem como elemento expressivo dentro da pintura.

Essa forma de organizar a paisagem evidencia uma transformação significativa na história da arte: a natureza passa a adquirir maior autonomia visual, ainda que permaneça subordinada ao pensamento simbólico característico da cultura medieval. Desse modo, a paisagem configura-se, nesse período, como uma construção alegórica, na qual forma, símbolo e narrativa se articulam de maneira indissociável, produzindo representações orientadas menos pela observação empírica do mundo natural do que pelos significados religiosos e morais que lhes eram atribuídos.

1.3 A paisagem moderna: do pitoresco ao sublime

O Renascimento inaugura uma transformação decisiva na relação entre arte e natureza. O desenvolvimento da perspectiva linear, a difusão da pintura de cavalete e, sobretudo no contexto da pintura do Norte da Europa, o crescente interesse científico pelo mundo visível e a valorização da observação direta da natureza conferiram à paisagem uma complexidade visual e conceitual sem precedentes. A invenção da perspectiva permitiu à pintura constituir um conjunto de princípios que tornaram possível o aparecimento da paisagem como gênero. Em um primeiro momento, essas formulações manifestam-se nas representações das chamadas "cidades ideais": praças desertas, recantos arquitetônicos, arcos e janelas que duplicam a abertura virtual da pintura e expandem o olhar para um espaço ilusoriamente contínuo. Aos poucos, os elementos naturais passam a ocupar um lugar central na pintura, e a paisagem afirma-se não apenas como um gênero artístico, mas também como uma forma de conhecimento, capaz de construir modos de ver, representar e imaginar o mundo natural.

A pintura, então, a medida que nos fornece esse olhar sobre as coisas chamadas de reais e apesar de não passar de uma representação, tem a ver com a verdade fora de toda a relação com a conformidade social. A questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um "plano", uma forma a qual se cola a percepção . e, vemos em perspectiva, vemos quadros não vemos nem podemos ver se não de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem. (Cauquelin, 2007 p 78-79)

A reflexão proposta por Cauquelin permite compreender que a paisagem não constitui uma simples reprodução do mundo visível, mas uma construção histórica e

cultural do olhar. Ao afirmar que vemos de acordo com regras artificiais estabelecidas em determinado momento histórico, a autora evidencia que tanto a pintura quanto a paisagem são mediadas por convenções de representação. A perspectiva linear, nesse contexto, não apenas organiza o espaço pictórico, mas também institui uma maneira específica de perceber e imaginar o mundo. A paisagem surge, portanto, menos como um dado natural do que como uma elaboração cultural que articula visão, conhecimento e representação.

Esses fatores contribuíram para que a paisagem deixasse de desempenhar apenas uma função acessória na composição pictórica, passando a assumir um papel cada vez mais significativo na organização do espaço e na construção do sentido da imagem. Nesse contexto, ela passa a configurar-se como o espaço em que se desenrola a narrativa, constituindo-se como uma construção visual homogênea e ilusionista, organizada segundo princípios geométricos que, em algumas obras, sobretudo da Itália e Península Ibérica, se distanciam da experiência direta da natureza. Consolida-se, assim, o modelo do olhar monocular, fundamento da representação da perspectiva renascentista, que representa o espaço a partir de uma construção racional e não como um dado natural ou imutável. Essa abordagem resulta da convergência entre os avanços da geometria, das investigações ópticas e das formulações filosóficas e estéticas que caracterizam o pensamento renascentista (Jakob, 2009, p. 31-40). Entretanto, apesar dessas mudanças, a paisagem ainda não se consolida imediatamente como um gênero autônomo, permanecendo, na maior parte das representações, subordinada à figura humana e às narrativas históricas, religiosas ou mitológicas. Conforme questiona Cauquelin:

"Como fazem os pintores com a paisagem?". Seria fácil e, por assim dizer, apaixonante responder a isso. A questão é, sobretudo, a seguinte: como pode ocorrer que, em um domínio tão restrito, tela, madeira, paredes, cores, aquilo que os pintores da Renascença fabricaram tenha se tornado a própria escrita de nossa percepção visual? Teriam eles projetado uma espécie de máquina de olhar a paisagem, ou melhor, de fazê-la aparecer em um lugar onde ela não tinha a mínima razão de ser, impondo-a assim como o único olhar possível para a natureza e em vista da mesma? (Cauquelin, 2007, p. 77)

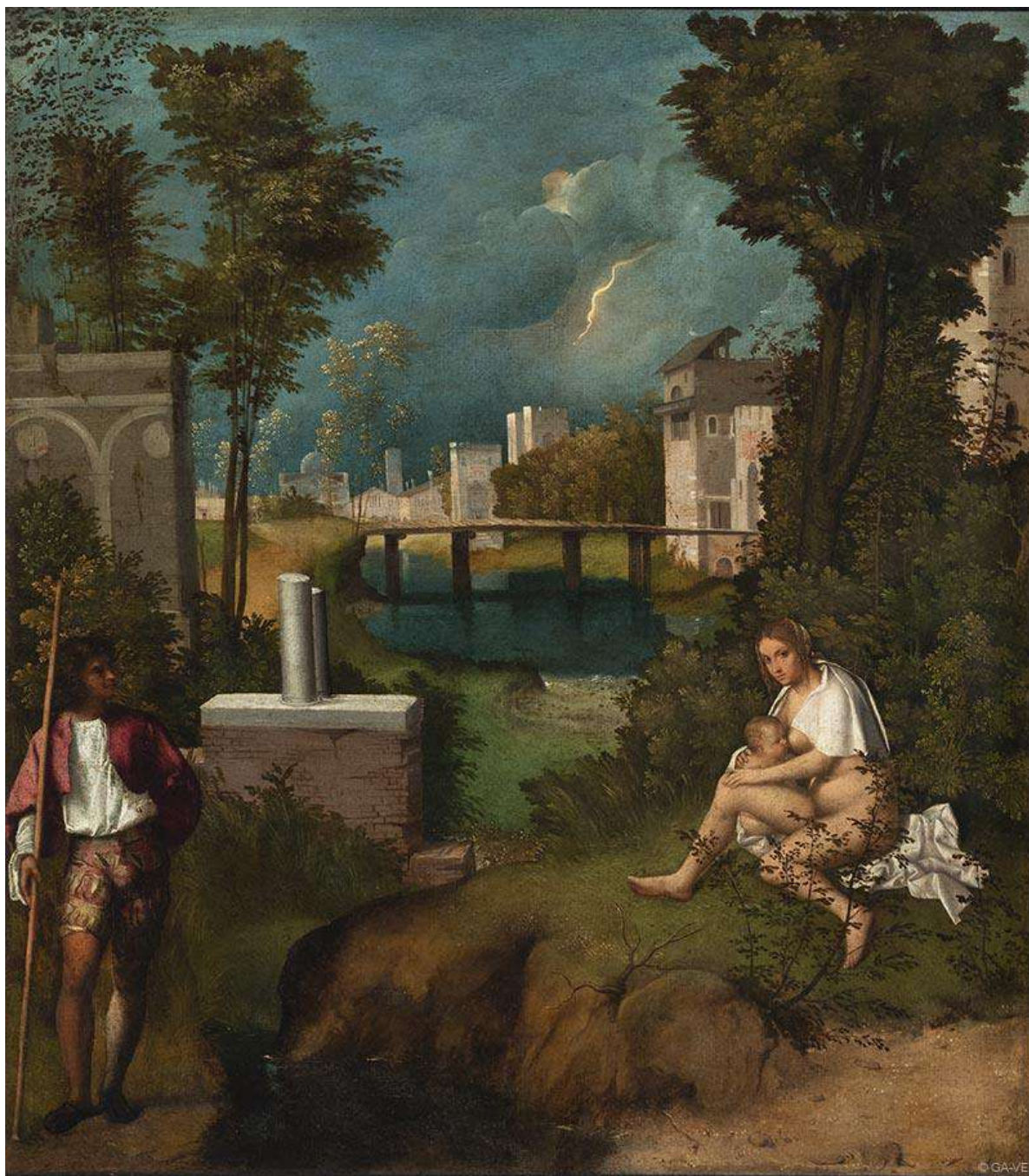
A reflexão da autora sugere que a paisagem não se limita a ser apenas um tema da pintura, mas também uma maneira de organizar o olhar e a experiência visual. Nesse contexto, alguns artistas renascentistas passam a dar mais destaque ao ambiente natural, ampliando sua importância dentro da composição pictórica.

Entre eles, Giorgione ocupa um lugar central com a obra *A Tempestade* (c. 1506–1508), na qual a relação entre figura e ambiente passa a ser tratada de uma forma nova. Nessa pintura, a relação entre a figura humana e o ambiente natural adquire um tratamento inovador, no qual a paisagem deixa de desempenhar apenas a função de cenário para assumir um papel ativo na construção do sentido da imagem. A relevância dessa pintura reside justamente na ruptura que ela estabelece com a tradição narrativa predominante até então. Embora a cena representada permaneça enigmática e tenha suscitado diferentes interpretações ao longo da história da arte, a força expressiva da pintura desloca-se da narrativa para a construção visual da atmosfera. Nesse sentido, Ernst Gombrich observa que:

Não estamos totalmente certos do que representa [...] mas não é ao seu conteúdo que o quadro deve ser considerado uma das coisas mais maravilhosas já criadas em arte. [...] o quadro combina-se claramente num todo harmônico em virtude, simplesmente, da luz e do ar que o impregnam. (Gombrich, 1999, p. 230)

A interpretação de Gombrich evidencia uma transformação significativa na concepção renascentista da paisagem. Para o autor, a potência estética da obra não decorre da clareza de seu conteúdo narrativo, mas da unidade compositiva produzida pela articulação entre luz, atmosfera e espaço. Nessa pintura, Giorgione utiliza uma paleta composta por verdes escuros, marrons e azuis acinzentados. O raio que atravessa o céu funciona como o principal ponto de luz da composição, e a organização dos diferentes planos, formada pelas árvores, pelo rio, pela ponte e pelo céu tempestuoso, conduz o olhar do observador e amplia a profundidade da perspectiva da obra. Dessa forma, a paisagem deixa de desempenhar apenas uma função ilustrativa ou cenográfica para assumir um papel determinante na construção do sentido da pintura, inaugurando uma nova sensibilidade em relação à natureza. Mais do que servir de pano de fundo para a ação humana, o ambiente natural passa a constituir um elemento expressivo capaz de mobilizar percepções, emoções e significados próprios.

Figura 2 – Giorgione. *A Tempestade*. Óleo sobre tela, 82 × 73 cm, c. 1506–1508.



Fonte: Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Essa compreensão da paisagem é particularmente relevante para esta pesquisa, pois reforça a hipótese de que ela ultrapassa a representação objetiva do mundo natural. Nessa direção, Gombrich observa que Giorgione concebeu a natureza como uma totalidade indivisível e que essa síntese representou um avanço para a pintura comparável à própria invenção da perspectiva (Gombrich, 1999, p. 230). Tal interpretação evidencia que, já no Renascimento, a paisagem começava a

adquirir autonomia estética e expressiva, deixando de funcionar apenas como cenário para afirmar-se como elemento fundamental na construção do significado da obra.

Essa mudança assinala um progressivo afastamento das convenções simbólicas mais rígidas que caracterizavam a tradição medieval e inaugura uma relação mais sensível com a natureza. Entretanto, essa aproximação em relação ao mundo visível não implica uma adesão ao naturalismo entendido como mera reprodução da realidade. Como observa Clark, os pintores renascentistas não concebiam o registro da impressão visual da natureza como um fim em si mesmo (Clark, 1961, p. 46). A observação direta do mundo natural passava a desempenhar um papel cada vez mais relevante, mas permanecia subordinada à construção de significados, à expressão de estados afetivos e à elaboração poética da imagem.

Essa interpretação evidencia que a paisagem renascentista ocupa uma posição de transição entre dois modos de representação. De um lado, preserva vínculos com a tradição simbólica medieval; de outro, incorpora uma atenção crescente à experiência perceptiva e aos fenômenos naturais. O resultado é uma paisagem que não se limita a descrever o espaço exterior, mas procura construir uma atmosfera capaz de articular percepção, emoção e sentido.

É nesse contexto que a obra de Giorgione adquire especial relevância para esta pesquisa. Sem romper completamente com a tradição alegórica, o artista inaugura uma concepção de paisagem na qual a experiência sensível assume papel estruturante na construção da imagem. Em suas pinturas, observação e imaginação coexistem, produzindo espaços marcados pela ambiguidade, pela atmosfera e pela abertura interpretativa. Essa transformação antecipa um entendimento da paisagem que ultrapassa sua função descritiva e a aproxima da dimensão subjetiva, aspecto que se tornará central para o desenvolvimento deste estudo.

1.4 O olhar e a experiência estética da paisagem

A consolidação da paisagem como gênero pictórico autônomo ocorre no século XVII, especialmente nos Países Baixos, onde se desenvolve uma produção artística voltada à representação descritiva da natureza, segundo observa a historiadora de arte Svetlana Alpers. Segundo a autora, esse processo está relacionado ao refinamento da observação do mundo visível, ao emprego de instrumentos ópticos, aos avanços da cartografia e das ciências naturais, bem como

a uma concepção da pintura distinta da tradição italiana, na qual a paisagem permanecia, em grande medida, subordinada às narrativas históricas, religiosas ou mitológicas, desempenhando a função de cenário para a ação humana.

Nesse contexto, a valorização da paisagem na pintura holandesa também se vincula às transformações políticas, econômicas e culturais dos Países Baixos. A expansão territorial conquistada sobre o mar e a construção de uma nova identidade nacional favoreceram o interesse pela representação do território e de suas características. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento de instrumentos ópticos ampliou as possibilidades de observação e descrição do mundo visível, conferindo à percepção e ao olhar um papel central como formas de produção do conhecimento (Alpers, 1999, p. 159–240).

A Vista de Delft, pintada por Johannes Vermeer por volta de 1660, é uma paisagem urbana executada com rigor compositivo e notável excelência técnica. Na obra, observam-se os telhados densamente agrupados da cidade sob um céu nublado, cuja atmosfera é construída por meio de sutis variações de luz e cor. A extraordinária habilidade do artista em registrar, por intermédio da pintura, os efeitos atmosféricos e as mudanças luminosas faz dessa obra um dos exemplos mais célebres da pintura de paisagem urbana da tradição ocidental.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, o fortalecimento das ciências naturais, a consolidação do empirismo e o surgimento da Estética como campo filosófico contribuíram para a expansão da paisagem como gênero artístico. Nesse contexto, a natureza passa a ser compreendida não apenas como objeto de investigação científica, mas também como fonte privilegiada da experiência estética e da criação artística. As reflexões filosóficas do período desempenham papel relevante nesse processo ao defenderem que a beleza da natureza constitui um fundamento essencial para a renovação da arte. Importante observar que essa concepção, associada ao desenvolvimento do pensamento estético moderno, contribuiu para superar a tradicional oposição entre arte e natureza, formulada desde a Antiguidade.

Figura 3 – Caspar David Friedrich. *Viajante sobre o mar de névoa*. Óleo sobre tela, 94,8 × 74,8 cm, 1818.



Fonte: WikiArt.

Nas paisagens de Caspar David Friedrich, o sublime relaciona-se ao espantoso, ao desmesurado e, por vezes, ao terrível. Há, em suas imagens, uma fricção entre a escala do humano e a grandiosidade exuberante da natureza. Suas paisagens evocam simultaneamente temor e contemplação, colocando o observador diante daquilo que o excede e o fascina. Na Inglaterra, por sua vez, as representações da paisagem associam-se às sensações de prazer e temor, conferindo ao sublime uma acepção distinta daquela elaborada pelos românticos alemães.

Entre os conceitos que atravessam a história da pintura de paisagem, destaca-se o pitoresco, categoria estética fundamental para compreender determinadas formas de representação da natureza e a relação sensível que se estabelece entre o observador e a paisagem. De modo bastante sumário, vale observar que a estética do pitoresco, produto da cultura romântica, dizia respeito às

formas de ver e representar a natureza por meio da imagem visual e da palavra, abrangendo a pintura, o desenho, a literatura e o paisagismo inglês, dissociado de uma ordenação estritamente perspectivada. Relacionava-se, igualmente, ao passeio e à viagem turística, experiências que intensificavam o sentimento estético em relação ao ambiente natural e humano e promoviam a mobilidade do olhar, agora liberado da fixidez imposta pela perspectiva. Associada à valorização romântica da natureza e das singularidades locais, a paisagem pitoresca do século XVIII voltava-se para a variedade dos fenômenos naturais, característica diretamente herdada da tradição descritiva da pintura holandesa. Nas palavras de Giulio Carlo Argan, pintores ingleses como Alexander e Robert Cozens, Gainsborough, Constable e Turner estudaram sistematicamente os elementos constitutivos da paisagem natural (árvores, pedras, nuvens, entre outros), compreendidos como portadores simultâneos da singularidade e da generalidade. Seus estudos dedicavam-se tanto à observação dos efeitos da incidência da luz sobre esses elementos quanto aos modos de sua representação no desenho e na pintura, por meio de traços e manchas de cor.

A partir das reflexões de Goethe, o pitoresco constitui uma categoria estética atribuída de acordo com o gosto e, portanto, de caráter subjetivo. Caberia a cada indivíduo reconhecer o "particular do característico", isto é, aquilo que desperta sensações capazes de mobilizar a memória e o gosto, conferindo às paisagens o seu valor estético. Para os românticos, a natureza fazia pensar. As pinturas de paisagem, assim como os projetos de jardins, evidenciavam a dinâmica das forças naturais e sua relação, em certa medida, harmoniosa com o ser humano.

O que nos interessa, no âmbito deste texto, é compreender que, nesse contexto, consolida-se a convicção de que a beleza da natureza constitui uma fonte de prazer estético. As poéticas do sublime e do pitoresco evidenciam diferentes maneiras de concebê-la, imaginá-la e de com ela se relacionar. Essas concepções emergem em um período marcado pelas expedições científicas, quando pesquisadores percorriam territórios distantes e ainda pouco conhecidos em busca de compreender suas singularidades e explorar suas riquezas naturais.

Na sequência desse processo, diversos artistas passaram a conceber a paisagem como um meio de expressar atmosferas e estados emocionais. Nesse contexto, Claude Lorrain desempenha um papel fundamental ao introduzir na pintura de paisagem uma dimensão marcadamente poética e luminosa. Suas composições,

caracterizadas pela delicada articulação entre luz, espaço e natureza, exerceram profunda influência sobre a tradição paisagística inglesa, consolidando uma concepção de paisagem capaz de evocar sentimentos de contemplação, nostalgia e melancolia.

Figura 4 – Lorrain, Claude. *Paisagem com Apolo e Mársias*. Óleo sobre tela, 1639.



Fonte: Pushkin State Museum of Fine Arts.

Sobre este pintor, Clark observa que:

Claude [...] deu à pintura inglesa uma estrutura mais simples que podia servir de base à escola inglesa [...] com os seus olhares melancólicos para uma civilização passada e na convicção de que a natureza podia ser moldada para deleite do homem como o parque de um nobre. (Clark, 1961, p. 96)

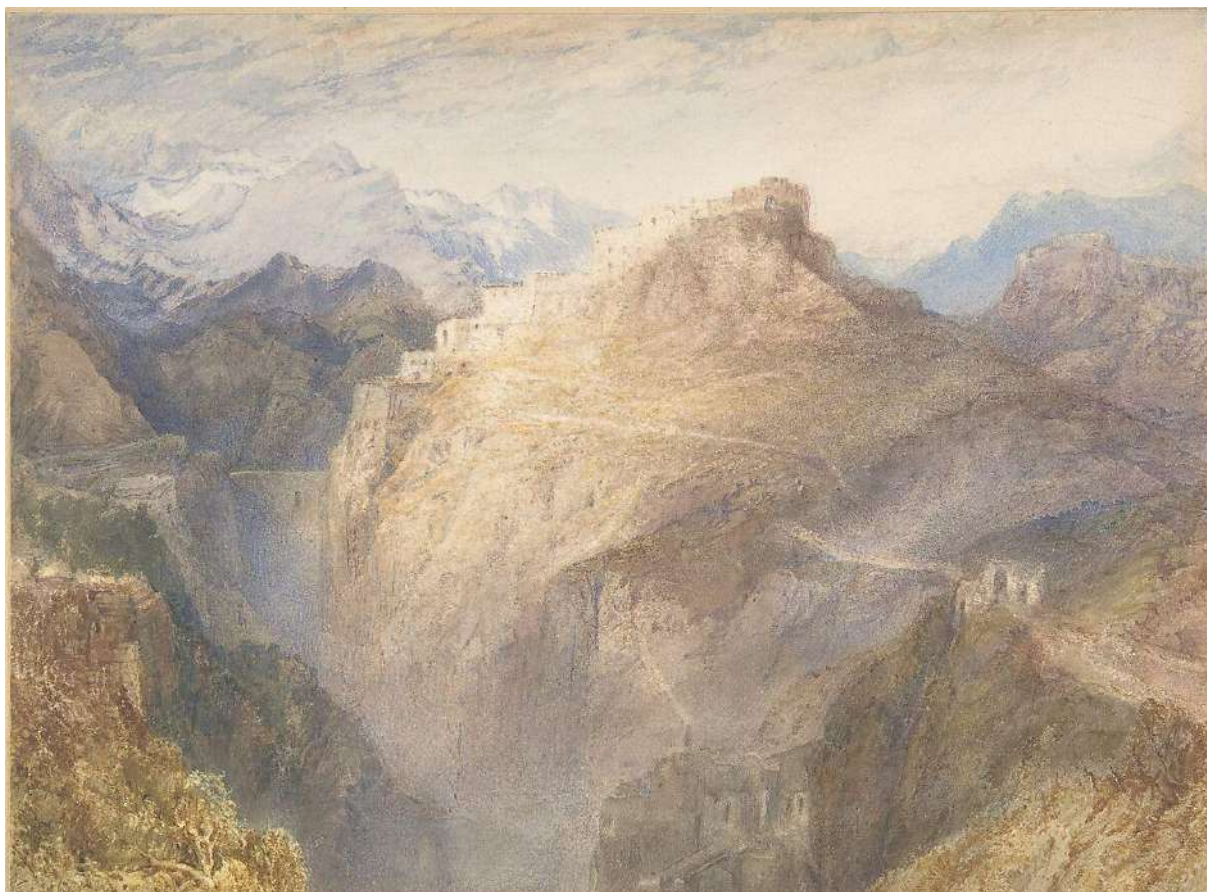
Vemos esse olhar melancólico em *Paisagem com Apolo e Mársias*, Claude Lorrain utiliza tonalidades suaves compostas por verdes, ocre, azuis claros e tons dourados, criando uma atmosfera tranquila e apreciativa. A luz vinda da extremidade do quadro, ilumina o horizonte e conduz o olhar para a profundidade da paisagem, enquanto as figuras aparecem pequenas diante do mundo natural. A obra do artista

evidencia um momento em que a paisagem deixa de ser apenas o cenário de uma narrativa e passa a assumir protagonismo visual. Embora Apolo e Mársias estejam presentes, é na maneira como o olhar é guiado pela luz e natureza que contribui para uma compreensão da paisagem como um espaço sensível capaz de despertar contemplação e emoções.

1.5 Da representação à experiência

William Turner representa um momento importante na modernidade, em que a paisagem deixa de ser compreendida apenas como descrição fiel da representação da natureza e passa a expressar a experiência subjetiva do artista. Como observa Clark, “A teoria da cor tinha-lhe ocupado o espírito [...]” (Clark, 1961, p. 133), evidenciando o interesse do artista pelas possibilidades expressivas da cor. Em suas obras, a luz e a atmosfera dissolvem os contornos e tornam a percepção emocional mais importante do que a descrição exata do lugar.

Figura 5 – Turner, Joseph Mallord William. *O Forte de L'Esseillon, Vale de la Maurienne, França*. Aquarela sobre papel, 19,7 × 28 cm, 1835–1836



Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

Em *O Forte de L'Esseillon*, Turner cria uma paisagem a partir de um conjunto de cor suave composta por tons de azul, cinza, bege e amarelos claros. Os contornos aparecem diluídos por uma neblina, fazendo com que montanhas, céu e construções se integrem visualmente. A aquarela reforça essa sensação por meio da sua transparência e manchas de cor. Nesse sentido, Turner demonstra como a paisagem pode ultrapassar a simples representação do mundo natural e tornar-se uma experiência perceptiva, construída pela atmosfera, pela luz e pelas relações cromáticas.

A partir desse percurso, é importante esclarecer que o modernismo não será tratado com profundidade nesta pesquisa. Essa decisão tem relação com o recorte escolhido, a ideia é acompanhar algumas mudanças na pintura de paisagem, até chegar nas produções contemporâneas. Assim, o modernismo é entendido como um período de transição, mas não será desenvolvido aqui, dando espaço para a discussão sobre as diferentes maneiras pelas quais a paisagem passa a ser elaborada a partir da subjetividade e da experiência.

1.6 Reinvenções da paisagem: subjetividade e experiência na arte contemporânea

As produções artísticas contemporâneas evidenciam a recuperação de certas noções derivadas da tradição dos gêneros artísticos. Nesse contexto, torna-se particularmente evidente a permanência da paisagem, cuja resiliência reafirma a sua capacidade de se reinventar em diferentes tempos, contextos e práticas artísticas. Segundo Freitas e Dória (2011, p. 5), abordar as diferentes concepções de paisagem na arte contemporânea seria, por si só, tema suficiente para uma pesquisa autônoma e certamente excederia os limites deste Trabalho de Conclusão de Curso. As múltiplas abordagens desenvolvidas ao longo do século XX e no contemporâneo ampliaram significativamente as possibilidades de compreensão da paisagem, incorporando questões sociais, políticas, ecológicas e subjetivas que ultrapassam os objetivos desta investigação. Assim, interessa-me, neste trabalho, circunscrever um recorte que permita articular alguns aspectos da tradição histórica da paisagem na arte ocidental com minha prática artística e com os trabalhos desenvolvidos ao longo da pesquisa, tendo a pintura como fio condutor desta reflexão.

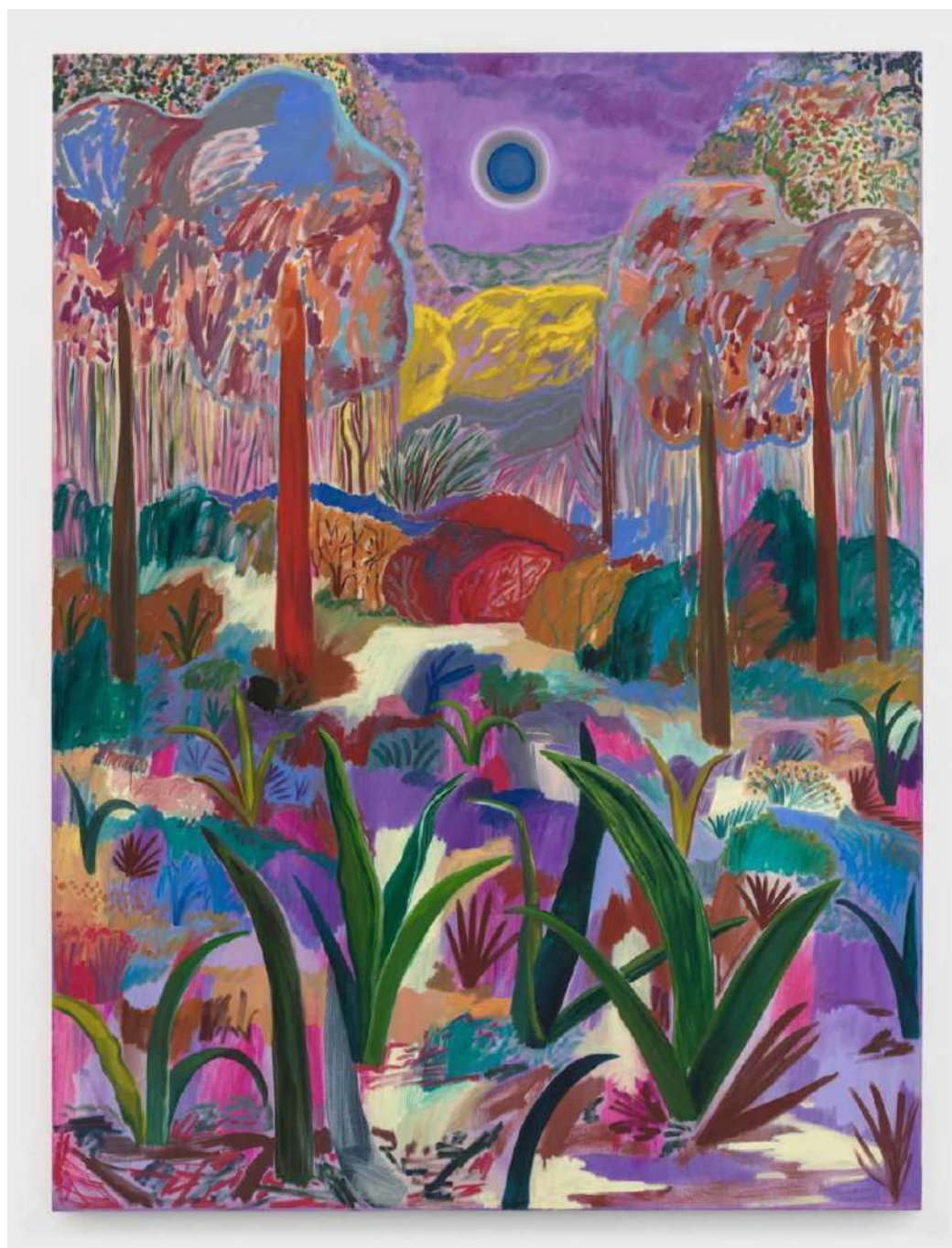
Na arte contemporânea, a paisagem passa a funcionar como um espaço de memória, imaginação e experiência sensível. Diferentemente das abordagens

históricas apresentadas anteriormente, ela já não busca apenas explicar ou representar o mundo visível, mas expressar modos de percebê-lo, habitá-lo e atribuir-lhe sentido. Nesse contexto, a pintura de paisagem afasta-se da ideia de cenário para aproximar-se da noção de linguagem. Como observa Cauquelin, "As paisagens, tanto quanto as narrativas, têm um sentido de leitura, o autor assina seu jardim: por meio dele, narra a própria vida, dá-lhe sentido" (Cauquelin, 2007, p. 163). A paisagem passa, assim, a ser compreendida não apenas como um lugar representado, mas como um espaço de construção simbólica, no qual memória, experiência e imaginação se entrelaçam.

A seleção dos artistas contemporâneos analisados nesta pesquisa não busca apresentar um panorama abrangente da produção atual da paisagem, mas destacar diferentes formas pelas quais ela se torna linguagem da subjetividade. Dessa forma, a escolha das obras foi pautada pelas possíveis relações estabelecidas com minha prática artística, seja no uso das cores, seja nos modos de construção subjetiva da paisagem. Esses artistas utilizam a paisagem não como uma representação fiel do espaço natural, mas como um campo de elaboração da memória, da emoção, da imaginação e da experiência individual, aspectos que também atravessam os trabalhos desenvolvidos no âmbito desta pesquisa.

A artista contemporânea Shara Hughes é reconhecida por suas pinturas de paisagens inventadas, marcadas pelo uso intenso e intuitivo da cor, pela liberdade compositiva e pelo trânsito entre abstração e figuração. Suas obras não buscam representar um lugar específico, mas construir espaços psicológicos e afetivos, nos quais memória, imaginação e experiência subjetiva se entrelaçam. Partindo de referências da história da arte, que vão do Pós-Impressionismo ao Surrealismo e à pintura de campos de cor, Hughes elabora paisagens que desafiam as convenções tradicionais de luz, espaço e perspectiva, aproximando-se mais de estados emocionais do que da representação fiel do mundo natural. Nesse sentido, sua produção evidencia a permanência e a reinvenção da paisagem na arte contemporânea, compreendida menos como um gênero voltado à descrição do visível e mais como um campo aberto à construção simbólica e à experiência sensível.

Figura 6 – Hughes, Shara. *Minha Canção de Ninar Violeta*. Óleo e acrílico sobre tela, 2021.



Fonte: Norton Museum of Art.

Em *Minha Canção de Ninar Violeta* (2021), Shara Hughes realiza uma escolha cromática intensa, composta por violetas, rosas, azuis, verdes, laranjas e amarelos, cujos contrastes transformam o espaço pictórico em uma paisagem imaginada. Árvores, plantas e montanhas permanecem reconhecíveis, mas são reorganizadas por meio do emprego de cores não naturalistas e de pinceladas variadas que conferem dinamismo à composição. Mais do que descrever fielmente a

natureza, a artista privilegia a experiência sensível da cor como elemento constitutivo da paisagem. Nesse sentido, a obra contribui para as discussões desenvolvidas nesta pesquisa ao evidenciar uma concepção contemporânea da paisagem como expressão subjetiva, na qual a cor atua como elemento fundamental na construção de sensações, estados afetivos e modos particulares de perceber e imaginar o mundo.

Em contraponto à intensidade cromática presente nas pinturas de Shara Hughes, a artista contemporânea norte-americana Maureen Gallace constrói paisagens silenciosas e melancólicas. Em suas pinturas, pequenas casas isoladas pela natureza e cenários aparentemente singelos são atravessados por uma atmosfera de quietude que lhes confere um caráter íntimo e contemplativo. Por meio de composições econômicas e delicadas, Gallace transforma paisagens cotidianas em espaços de suspensão do tempo, nos quais a simplicidade das formas e a sutileza das cores evocam memória, afeto e silêncio.

Figura 7 – Gallace, Maureen. *Cottage*. Óleo sobre painel, 23 × 30,5 cm, 2004.



Fonte: Matthew Marks Gallery.

Em *Cottage* (2004), a pequena casa branca cercada pela vegetação produz uma sensação de silêncio e suspensão do tempo. A artista emprega uma paleta cromática composta por verdes, beges e marrons em tonalidades suaves e de baixo contraste, conferindo à composição um caráter delicado e melancólico. As pinceladas sutis reforçam essa atmosfera intimista, como se a paisagem se apresentasse menos como um lugar específico e mais como uma imagem preservada pela memória. A composição aproxima-se, ainda, do enquadramento fotográfico, sobretudo pela maneira como o fundo parece sugerir o efeito de uma lente, enfatizando a ideia de um instante capturado e suspenso no tempo. Nesse sentido, Gallace contribui para esta pesquisa ao apresentar uma compreensão da paisagem como espaço de memória e afeto. Suas pinturas evidenciam como elementos simples do cotidiano podem despertar emoções e construir atmosferas sensíveis.

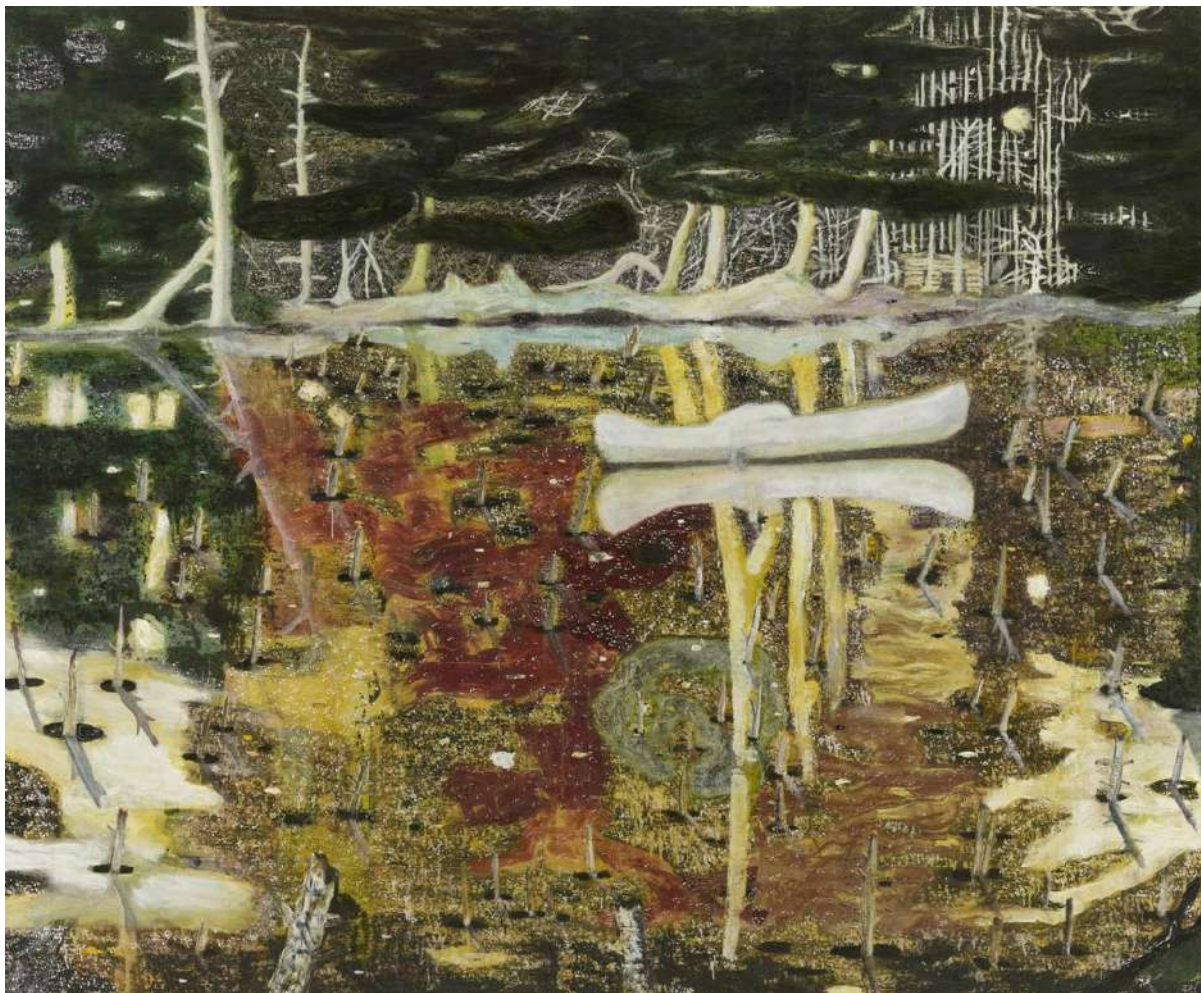
Outro artista central para esta pesquisa é Peter Doig, cujas pinturas transformam a paisagem em um território atravessado por lembranças, sonhos e percepções subjetivas. Em suas obras, a natureza raramente aparece como simples representação de um lugar real; ela emerge filtrada pela memória, dando origem a imagens ambíguas, silenciosas e, por vezes, inquietantes. Suas paisagens habitam um espaço intermediário entre a realidade e a imaginação, no qual referências fotográficas, experiências pessoais e memórias de diferentes lugares são constantemente reelaboradas pela pintura.

Doig constrói suas composições por meio de camadas de cor, transparências e pinceladas que, ao mesmo tempo em que revelam a materialidade da pintura, produzem uma atmosfera onírica e contemplativa. Em muitos de seus trabalhos, figuras humanas aparecem diminutas ou parcialmente ocultas pela paisagem, sugerindo uma relação de pertencimento, estranhamento ou solidão diante do mundo natural. A paisagem deixa, assim, de ser apenas um cenário para tornar-se um espaço de projeção subjetiva, capaz de acolher narrativas abertas e múltiplas possibilidades de interpretação.

A escolha de Peter Doig para esta pesquisa relaciona-se justamente à maneira como o artista compreende a paisagem como um campo de construção poética, no qual memória, tempo e imaginação encontram-se indissociavelmente ligados. Suas pinturas evidenciam que a experiência da paisagem não se restringe ao que é visto, mas inclui aquilo que é lembrado, imaginado e sentido. Nesse

sentido, sua produção aproxima-se das questões que atravessam minha prática artística, sobretudo no entendimento da paisagem como um espaço sensível de elaboração da experiência e de construção do olhar.

Figura 8 – Doig, Peter. *Swamped*. Óleo sobre tela, 197 × 241 cm, 1990.



Fonte: Artsy.

Em *Swamped* (1990), a pintura não descreve exatamente um lugar, mas uma sensação, algo distante, nebuloso. Há uma certa solidão na cena, mas também contemplação, já que a natureza ocupa quase toda a composição, enquanto o pequeno solitário barco branco atravessa lentamente as águas escuras. A atmosfera construída pelo artista faz com que a paisagem pareça existir mais na memória do que uma representação do real. Dessa maneira, o artista mostra uma imagem produzida pela sua percepção de mundo, não querendo ser fiel a realidade, mas fiel a como se sente e, assim, criando composições repletas de memória e afetos.

Para o âmbito deste trabalho, interessa observar como artistas contemporâneos continuam retomando esse gênero paisagem para discutir experiências emocionais, memória e percepção. As produções de Shara Hughes, Maureen Gallace e Peter Doig são apenas alguns exemplos que mostram que a paisagem permanece na arte contemporânea justamente por sua capacidade de se transformar em linguagem sensível. Esse panorama também abre caminho para pensar a paisagem de outras formas. No Brasil, ela adquire características próprias, atravessadas pela história, pelo território e pelas experiências vividas aqui. A relação entre natureza, identidade e representação ganha novos sentidos dentro da produção artística brasileira. É a partir dessa perspectiva que a próxima seção se volta para a discussão da paisagem na arte brasileira.

1.7 A paisagem brasileira entre território e subjetividade

Considerando nosso histórico de país colonizado, as primeiras imagens do Brasil foram produzidas, em grande medida, por artistas europeus que aqui chegaram integrando missões artísticas e científicas, imbuídos do desejo de registrar a exuberância da paisagem e as singularidades do território então considerado exótico. Seus trabalhos não apenas documentavam a fauna, a flora e os costumes locais, mas também contribuíram para a construção de um imaginário sobre o Brasil, mediado pelo olhar europeu. Assim, essas representações revelam menos uma descrição objetiva do território do que uma maneira particular de vê-lo e concebê-lo, marcada pelos valores estéticos, científicos e políticos de seu tempo.

Para compreender algumas das questões que atravessam a paisagem na arte brasileira, é necessário fazer uma breve regressão histórica. A paisagem nasce, em nosso contexto, profundamente vinculada ao território. Antes de se constituir como um campo de expressão poética e subjetiva, ela esteve associada ao registro e à representação de uma terra ainda pouco familiar ao olhar europeu. Ao longo do tempo, porém, deixa de se limitar à descrição do espaço natural e passa a incorporar sentidos culturais, históricos e afetivos, aproximando-se das diferentes formas de relação entre o ser humano e o ambiente. Nesse contexto, a produção de Frans Post ocupa um lugar fundamental, não apenas por figurar entre as primeiras representações pictóricas do território brasileiro, mas também por inaugurar um modo de construir visualmente a paisagem que marcaria, de diferentes maneiras, a história da arte no Brasil.

O artista chegou ao Brasil no século XVII, durante o período do Brasil Holandês, integrando a comitiva de artistas e cientistas que acompanhou a administração de Maurício de Nassau em Pernambuco. Sua presença no país insere-se em um contexto mais amplo de interesse europeu pelo conhecimento, pelo registro e pela representação do Novo Mundo. A experiência promovida pela corte de Nassau, na primeira metade do século XVII, não encontrava paralelo em nenhuma outra região das Américas. Artistas e cientistas foram trazidos para um distante porto da costa brasileira, cujas ruas ainda eram lamacentas e precariamente estruturadas, dando início a um dos mais importantes empreendimentos de documentação visual e científica do território colonial.

A produção de Frans Post ocupa um lugar fundamental na história da paisagem brasileira por reunir algumas das primeiras representações sistemáticas do território. Inserido no contexto do Brasil Holandês, o artista produz pinturas que registram a natureza, os assentamentos humanos e aspectos do cotidiano da colônia, destinadas sobretudo ao público europeu. Suas obras integram um empreendimento mais amplo de documentação visual e científica promovido pela corte de Maurício de Nassau. O trabalho dos artistas e cientistas trazidos ao Brasil nesse período resultou em mapas, livros, pinturas a óleo e gravuras, constituindo um amplo conjunto de informações geográficas, botânicas, zoológicas e etnográficas sobre os trópicos. Trata-se do primeiro corpo relativamente uniforme de conhecimentos produzidos sobre a América, fundamental para a construção do imaginário europeu acerca do território brasileiro e de sua paisagem.

A presença holandesa no Brasil fazia parte de um projeto econômico e colonial, mas também contribuiu para a construção de um novo olhar sobre o território. Ao representar a natureza brasileira, Frans Post preservou características da tradição paisagística neerlandesa, especialmente no modo de organizar o espaço, valorizar os elementos naturais e construir uma imagem descritiva da paisagem. Sua produção revela, assim, o encontro entre uma tradição pictórica europeia e um território até então pouco conhecido, resultando em uma forma particular de representação da paisagem brasileira.

Figura 9 – Post, Frans. *O Rio São Francisco e o Forte Maurício, com uma capivara em primeiro plano*. Óleo sobre tela, 60 × 88 cm, 1638.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Em *Rio São Francisco*, Frans Post utiliza uma paleta cromática composta por verdes, marrons e tons acinzentados que conferem equilíbrio e serenidade à composição. A presença da capivara às margens do rio, da vegetação cuidadosamente distribuída no espaço pictórico e do amplo horizonte reforça a sensação de vastidão do território. O curso do rio conduz o olhar do observador em direção à distância, sugerindo não apenas a continuidade do espaço, mas também a ideia de descoberta e exploração da paisagem. Nesse sentido, a obra ultrapassa a simples representação do território para constituir uma construção visual minuciosamente elaborada, na qual natureza, ciência e imaginação se articulam na produção de uma das primeiras imagens do Brasil. Mais do que documentar o espaço natural, Frans Post contribui para a formação de um imaginário sobre a paisagem brasileira que, durante séculos, mediu a maneira como o território foi visto, representado e compreendido.

Se, em Frans Post, a paisagem brasileira ainda se encontrava associada ao registro do território e à construção de uma imagem da colônia destinada ao olhar

européu, a produção contemporânea amplia significativamente essa compreensão. A paisagem deixa de funcionar apenas como representação de um lugar observável para constituir-se como um espaço de memória, imaginação, afeto e experiência sensível. Mais do que descrever o mundo visível, ela passa a elaborar modos particulares de percebê-lo, habitá-lo e atribuir-lhe sentido. Nesse contexto, interessa a esta pesquisa observar artistas que utilizam a paisagem como uma linguagem poética e simbólica, transformando elementos naturais em espaços de elaboração subjetiva e construção de sentidos. Tal deslocamento aproxima a paisagem das questões discutidas neste trabalho, sobretudo no que diz respeito às relações entre imagem, memória, subjetividade e experiência.

Na arte contemporânea, a paisagem passa por novas transformações, sem abandonar completamente sua dimensão visual e espacial, ela passa a incorporar questões relacionadas a experiências subjetivas. Uma artista contemporânea que desenvolve relações sensíveis com a paisagem é Ana Sario. Em sua produção, a paisagem aparece menos como representação objetiva de um lugar e mais como tentativa de traduzir atmosferas, percepções e estados emocionais. Suas pinturas partem de imagens simples e silenciosas, transformando as pinceladas em experiências visuais delicadas e introspectivas.

Figura 10 – Sario, Ana. *Postal Azul*. Óleo sobre tela, 18 × 24 cm, 2016.



Fonte: Galeria Marcelo Guarnieri.

Em *Postal Azul*, a artista utiliza uma paleta dominada por azuis e verdes, construindo uma paisagem marcada pela intensidade cromática. As pinceladas permanecem visíveis na superfície da tela, evidenciando o gesto da pintura. Na parte direita da composição, a água parece se fundir ao céu, criando a sensação de um segundo plano que se prolonga além do horizonte. A obra apresenta uma paisagem que se aproxima do impressionismo, onde a cor e a luz ganham destaque por meio das pinceladas marcadas. Deste modo, Ana Sario contribui para esta pesquisa ao apresentar uma paisagem construída principalmente pela cor e pela pincelada. Em sua pintura, a organização dos elementos não busca uma representação detalhada do espaço, mas uma imagem marcada pelo gesto e pela intensidade cromática.

Dentro dessa discussão sobre a paisagem na arte contemporânea brasileira, destaco a produção de Alex Červený. Suas pinturas reúnem narrativas, memórias, símbolos e referências do cotidiano, que se misturam em um imaginário poético e fantástico, aspecto que interessa a esta pesquisa.

Figura 11 – Červený, Alex. *Mondo Reale*. Acrílica sobre tela, 200 × 400 cm, 2022.



Fonte: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Na obra *Mondo Reale* (2022), o artista constrói uma composição que apresenta um espaço imaginário e simbólico, ocupado por mares, montanhas, figuras humanas, inscrições e pequenos elementos narrativos que parecem conviver entre realidade, memória e fantasia. Além disso, a dimensão da obra, quando vista pessoalmente, muda completamente a experiência de ver essa paisagem, pois suas dimensões de 200 × 400 cm nos colocam dentro dela. A presença da escrita espalhada pela superfície da tela faz com que a pintura transmita a sensação de estar contando uma história. Ele utiliza tons de azul, verde e laranja, mas o que mais chama atenção é esse mar verde, de uma água que parece quase perfurante e que, ao mesmo tempo, domina a cena.

A riqueza de detalhes presente na obra revela uma construção visual profundamente ligada ao imaginário e à experiência subjetiva, aproximando a paisagem de uma dimensão poética e, ao mesmo tempo, sensível. Dessa maneira, percebe-se que a produção do artista constitui um importante exemplo de pintura de

paisagem subjetiva, pois se aproxima de questões relacionadas à memória, à imaginação e à experiência humana.

Outra artista importante para pensar a paisagem na pintura contemporânea brasileira é Cristina Canale. Ao longo de sua trajetória, a artista desenvolveu uma produção pictórica marcada pela liberdade formal, pelo uso expressivo da cor e pela construção de imagens ambíguas, nas quais figura e paisagem frequentemente se confundem. Em suas obras, elementos naturais, formas orgânicas e referências ao cotidiano emergem e desaparecem entre gestos, camadas de tinta e sobreposições cromáticas, desafiando uma leitura imediata da imagem. A paisagem, quando presente, deixa de constituir um lugar identificável para tornar-se um campo de experimentação sensível, atravessado pela memória, pela imaginação e pela subjetividade.

Figura 12 – Milhazes, Beatriz. *Paisagem Bíblica*. Óleo sobre tela, 155 × 271 cm, 1990.



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em *Paisagem bíblica* (1990), Cristina Canale apresenta uma paisagem construída por pinceladas fluidas e camadas de cor que sugerem montanhas, vegetação e percursos sem, contudo, delimitá-los de maneira definitiva. Tons de

verde, azul e vermelho se entrelaçam em uma composição dinâmica, na qual o espaço parece emergir gradualmente da própria materialidade pictórica. A artista não busca uma representação objetiva da paisagem, mas constrói uma imagem aberta, em que formas reconhecíveis convivem com zonas de indeterminação. Dessa maneira, a pintura produz uma atmosfera carregada de simbolismo e imaginação, marcada por uma tensão cromática que provoca uma sensação de inquietude e instabilidade. A paisagem, em Canale, deixa de ser apenas um espaço representado para tornar-se um campo de elaboração sensível, no qual cor, matéria e memória participam da construção de sentidos.

O título da obra reforça essa dimensão poética ao evocar uma paisagem associada a narrativas míticas e culturais. Nesse sentido, Cristina Canale amplia a noção tradicional de paisagem ao transformá-la em um espaço de projeção sensível, no qual referências visuais, memória e imaginação se articulam. Essa abordagem dialoga com as questões desenvolvidas nesta pesquisa ao evidenciar que a paisagem na arte contemporânea pode ser compreendida como uma construção subjetiva e simbólica, constituída não apenas pela representação de elementos reconhecíveis, mas também pela exploração da cor, da matéria pictórica e das possibilidades expressivas da pintura.

Um complemento importante para esta pesquisa é a produção da artista Marina Rheingantz, cuja pintura é marcada pela relação entre memória, paisagem e matéria. Suas obras partem de lembranças de viagens, experiências da infância e referências às paisagens do interior paulista para construir imagens situadas entre a figuração e a abstração. Em suas pinturas, fragmentos do mundo visível são reelaborados pela memória e pela ação da matéria pictórica, resultando em paisagens que não buscam descrever lugares específicos, mas evocar sensações, atmosferas e experiências subjetivas. A artista transforma a paisagem em um espaço de lembrança e imaginação, no qual camadas de tinta, cores e formas se articulam como vestígios de experiências vividas e percebidas.

Figura 13 – Rheingantz, Marina. *Fuleragem*. Óleo sobre tela, 300 × 470 cm, 2018.



Fonte: SP-Arte

Em *Fuleragem* (2018), Marina Rheingantz constrói uma paisagem marcada pela fluidez da água e pela materialidade da pintura. A superfície da obra é ocupada por uma extensa área de azul acinzentado, na qual variações entre tons de azul e branco, conduzidas pelo gesto da pincelada, sugerem correntes, movimentos e deslocamentos. Mais do que representar a imagem de um mar ou de um rio específico, a artista cria um espaço aberto à imaginação, em que a paisagem se constitui pela relação entre cor, matéria e gesto pictórico. O movimento sugerido pela composição transforma a superfície da tela em um campo sensível, onde a imagem parece estar em constante formação e onde memória e percepção se encontram.

Há algo na obra que remete ao fluxo da memória: imagens que surgem de maneira difusa, sem contornos completamente definidos, mas que ainda preservam a intensidade das experiências vividas. Essa relação entre paisagem e memória é

especialmente significativa para esta pesquisa, pois aproxima a pintura de um território afetivo, construído menos pela observação direta do espaço e mais pelos vestígios e marcas que os lugares deixam na experiência de quem os percorre. De modo semelhante, minha produção pictórica parte de lembranças, experiências e percepções pessoais para elaborar imagens que não buscam representar fielmente a paisagem, mas reconstruir os vestígios, sensações e afetos que permanecem dela na memória.

O percurso analisado permite compreender que a subjetivação da paisagem ocorre de maneira gradual ao longo da história da arte. Inicialmente vinculada a funções religiosas e narrativas, a paisagem conquista autonomia visual no Renascimento; posteriormente, passa a construir atmosferas emocionais no Classicismo e no Barroco, tornando-se expressão da experiência subjetiva na modernidade e, na contemporaneidade, pode ser também abordada como um espaço de memória, imaginação e elaboração simbólica. Dessa forma, a paisagem deixa de representar apenas o mundo exterior para constituir-se como uma linguagem da experiência interior.

Compreender esse percurso é fundamental para esta pesquisa, pois permite reconhecer a paisagem como um território no qual experiências internas podem adquirir forma visível. Ao longo do tempo, a pintura de paisagem incorpora elementos como memória, atmosfera e afeto, afastando-se da simples descrição do que se apresenta diante dos olhos para aproximar-se da experiência sensível do artista. Nesse processo, a paisagem passa a operar como uma linguagem capaz de traduzir emoções, percepções e estados subjetivos.

É justamente dessa aproximação entre paisagem e subjetividade que esta pesquisa parte para abordar a dimensão simbólica da imagem. Se a paisagem carrega elementos atravessados pela memória, pela emoção e pela experiência humana, torna-se necessário compreender também os sentidos simbólicos presentes nessas construções visuais. Nesse contexto, as reflexões de Carl Gustav Jung tornam-se fundamentais para pensar como determinadas imagens, formas e atmosferas podem ultrapassar a representação do espaço natural e alcançar dimensões relacionadas ao inconsciente e aos processos internos da experiência humana.

CAPÍTULO 2

2.1 A paisagem como construção simbólica

Considerando o recorte deste trabalho, a compreensão da paisagem no âmbito das artes visuais expande-se significativamente quando desvinculada de uma função meramente representativa ou descritiva do mundo natural, passando a ser investigada como um território de elaboração simbólica. Sob essa perspectiva, o ambiente exterior deixa de operar como um dado objetivo e passa a atuar como um campo visual onde se projetam dinâmicas internas do sujeito. No contexto da criação artística, essa construção imagética não se limita a um arranjo formal consciente; ela frequentemente emerge a partir de processos profundos e latentes que encontram na linguagem pictórica uma via de manifestação. Para compreender a complexidade desse fenômeno, este capítulo investiga o conceito de símbolo e as condições sob as quais ele se manifesta no campo visual, estabelecendo um diálogo interdisciplinar entre a teoria da paisagem e a psicologia analítica.

No pensamento de Carl Gustav Jung (1875-1961), a imagem carregada de valor simbólico possui uma ressonância fundamental com a psique humana, atuando como uma mediadora entre a consciência e o inconsciente. O autor estabelece uma distinção clara entre o que se configura como um sinal puramente literal e aquilo que assume a dimensão de um símbolo:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica algo vago, desconhecido ou oculto para nós. [...] Pelo fato de haver inúmeras coisas que se situam fora do alcance da compreensão humana, usamos constantemente termos simbólicos para representar conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente (JUNG, 2016, p. 18).

Dessa maneira, o símbolo não se restringe a uma convenção arbitrária, mas configura-se como a expressão viva de um sentido que ultrapassa a apreensão racional imediata. Na vivência estética e cotidiana, os elementos da natureza, tais como caminhos, árvores, massas de água e variações atmosféricas, deixam de ser componentes anatômicos do ambiente para se tornarem suportes de projeção psíquica. Ao serem transpostos para a pintura, esses fragmentos do mundo natural passam a condensar afetos, memórias e sentimentos, transformando a superfície pictórica em um espaço de experiência subjetiva.

Essa articulação encontra forte consonância nas formulações da filósofa Anne Cauquelin, para quem a transformação da natureza em paisagem pressupõe uma ordenação cultural e sensível promovida pelo olhar. A autora argumenta que a paisagem se constitui como um "conjunto de valores ordenados em uma visão" (Cauquelin, 2007, p. 16), evidenciando que o ato de ver e recortar o mundo é indissociável das estruturas mentais e simbólicas de quem o observa.

A fim de fundamentar como essa dimensão simbólica se opera na prática artística, este capítulo propõe um recorte teórico-analítico pautado nas investigações de Jung (2016) acerca das manifestações do inconsciente, em diálogo com a poética do olhar discutida por Cauquelin (2007). A partir dessa base conceitual, serão analisadas obras de Anita Malfatti e Adriana Varejão, artistas ligadas a temporalidades e poéticas distintas, mas cujas produções exemplificam como a paisagem pode ser tensionada para revelar conteúdos que transcendem a visualidade imediata da natureza, convertendo-se em linguagem da própria subjetividade humana.

Se para Cauquelin a paisagem é construída pelo olhar, para Jung ela também pode ser compreendida como um campo simbólico capaz de manifestar conteúdos que escapam à racionalidade imediata. Na pintura, essas duas perspectivas podem se encontrar quando a representação do espaço natural deixa de ser apenas descrição do mundo exterior e passa a traduzir experiências interiores.

Para os limites e propósitos deste trabalho, a compreensão da paisagem como construção simbólica exige, inicialmente, distinguir diferentes níveis de elaboração da imagem pictórica. Nem toda paisagem produzida a partir da experiência subjetiva do artista opera, necessariamente, no campo do símbolo. A subjetividade diz respeito ao modo singular como cada indivíduo percebe, experimenta e elabora o mundo, sendo inseparável de suas memórias, afetos e experiências pessoais. Uma paisagem pode, portanto, constituir-se como expressão subjetiva quando traduz sensações, estados emocionais ou percepções particulares acerca de um lugar, sem que seus elementos ultrapassem o âmbito dessa experiência individual. Nesse caso, a pintura apresenta-se como manifestação poética do olhar do artista, tornando visível uma experiência sensível do mundo.

No entanto, como propõe Carl Gustav Jung (2008), o símbolo não pode ser compreendido como um simples sinal ou alegoria que remete a um significado previamente determinado. O símbolo manifesta algo que não se encontra

inteiramente apreendido pela consciência, apresentando-se como uma tentativa de expressão do que permanece parcialmente desconhecido, tanto para o indivíduo quanto para a cultura na qual ele está inserido. Diferentemente do signo, cujo significado é convencionado e objetivo, o símbolo permanece aberto, carregando múltiplas possibilidades interpretativas que não se esgotam em uma única leitura. Nesse sentido, uma paisagem passa a operar simbolicamente quando seus elementos deixam de funcionar apenas como referências visuais do mundo exterior ou como expressão de sentimentos individuais e passam a mobilizar sentidos que ultrapassam a experiência particular do artista.

A árvore, por exemplo, pode aparecer em uma pintura apenas como um elemento compositivo ou como registro de uma lembrança específica. Entretanto, ela também pode operar simbolicamente ao evocar ideias relacionadas ao crescimento, à transformação, à ancestralidade ou à relação entre o mundo visível e invisível. Sua potência simbólica não reside na intenção consciente do artista em atribuir-lhe determinado significado, mas na capacidade da imagem de estabelecer relações que excedem sua materialidade imediata, colocando em diálogo experiências individuais e conteúdos compartilhados cultural e simbolicamente. É precisamente essa abertura interpretativa que caracteriza a operação simbólica da imagem.

Anne Cauquelin (2007), ao discutir a paisagem como uma construção cultural do olhar, demonstra que aquilo que vemos na natureza é inseparável das formas históricas pelas quais aprendemos a percebê-la e representá-la. A paisagem não é um dado natural, mas uma invenção cultural produzida por convenções visuais, filosóficas e históricas. Se o olhar é historicamente construído, também o são as formas pelas quais determinadas imagens passam a condensar sentidos simbólicos ao longo do tempo. E também, construímos novos olhares ao observar imagens antigas, porque nosso olhar está atravessado pela cultura. Desse modo, a paisagem pode ser compreendida simultaneamente como uma construção cultural e como um espaço de manifestação simbólica, no qual memória, imaginação e experiência sensível se encontram.

Essa distinção permite, ainda, diferenciar um elemento meramente decorativo de um elemento simbólico na pintura. O caráter decorativo relaciona-se, sobretudo, à função formal desempenhada pelos elementos pictóricos no interior da composição. Cor, forma, ritmo e ornamentação podem ser empregados

prioritariamente em razão de suas qualidades visuais, sem necessariamente mobilizar camadas mais complexas de significação. Evidentemente, isso não implica atribuir menor importância estética ao decorativo, uma vez que sua presença constitui parte fundamental da linguagem pictórica. Contudo, um elemento torna-se simbólico quando sua presença produz um deslocamento da leitura imediata da imagem, abrindo-a para múltiplas possibilidades de sentido que não podem ser completamente traduzidas em palavras ou reduzidas à sua aparência visual.

Assim, nem toda paisagem subjetiva é simbólica, embora toda imagem simbólica seja atravessada pela experiência subjetiva. A subjetividade constitui o ponto de partida da experiência artística, enquanto o símbolo emerge quando a imagem ultrapassa o âmbito do particular e passa a colocar em relação memória, imaginação, cultura e experiência humana. É nessa passagem que a paisagem deixa de ser apenas representação do mundo exterior ou expressão de estados afetivos individuais para constituir-se como um espaço de elaboração simbólica, no qual aquilo que é visto torna-se também aquilo que é pensado, lembrado e imaginado.

2.2 A Paisagem Expressiva e a Pintura de Anita Malfatti

As reflexões desenvolvidas até aqui permitem compreender que a paisagem pode ultrapassar sua condição de representação do espaço natural e constituir-se como um campo de elaboração simbólica. Quando atravessada pela memória, pela imaginação e pela experiência subjetiva, a pintura deixa de registrar apenas aquilo que é visível para tornar perceptíveis estados interiores e dimensões da experiência que escapam à descrição objetiva do mundo. Essa perspectiva torna-se especialmente relevante na arte moderna e contemporânea, período em que diversos artistas passam a utilizar a paisagem como uma linguagem capaz de articular emoção, percepção e simbolismo.

No cenário artístico brasileiro, a produção de Anita Malfatti (1889-1964) ocupa um lugar de destaque nesse processo. Embora seja reconhecida por sua contribuição decisiva para a introdução do modernismo no Brasil, interessa a esta pesquisa, sobretudo, a maneira como sua pintura transforma a paisagem em um espaço de expressão simbólica. Em sua obra, a natureza deixa de responder aos princípios do naturalismo descritivo para tornar-se um meio de exteriorização da experiência interior. Cor, gesto e forma passam a operar de maneira expressiva,

conferindo à paisagem uma dimensão psicológica que ultrapassa a simples representação do mundo visível.

Essa transformação torna-se evidente em *A Ventania* (1915-1916), obra na qual a força atmosférica do vento é construída por meio de uma pintura marcada pelo dinamismo das pinceladas, pelas deformações formais e pela intensidade cromática. A vegetação, o céu e o próprio espaço parecem participar de um mesmo movimento expressivo, criando uma atmosfera de tensão que ultrapassa a descrição de um fenômeno natural. A paisagem deixa de ser apenas cenário para tornar-se manifestação de uma experiência interior. Ao analisar a materialidade pictórica e a potência expressiva dessa composição, Andrade e Santos (2014) observam:

O exagero nas grossas camadas de tinta produz a ideia de movimentação [...] as pinceladas são espiraladas para dar vida ao vento [...]. Tudo parece estar em desequilíbrio, em desarranjo, em turbulência (Andrade; Santos, 2014, p. 18).

Figura 14 – Malfatti, Anita. *A Ventania*. Óleo sobre tela, 51 × 61 cm, 1915.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Em *A Ventania*, a sensação de instabilidade é construída pelos próprios elementos formais da pintura. As pinceladas curvas e espiraladas percorrem toda a superfície da tela, instaurando um movimento contínuo que faz com que o vento deixe de ser apenas um fenômeno atmosférico para tornar-se a própria estrutura organizadora da composição. A inclinação das árvores e o deslocamento da vegetação intensificam essa dinâmica, conduzindo o olhar do observador por um fluxo visual que percorre toda a cena. A paleta cromática, marcada por verdes intensos, azuis e tonalidades escuras, contribui para a construção de uma atmosfera de tensão e inquietude, enquanto a matéria pictórica, evidenciada pelas marcas visíveis do pincel, reforça o caráter expressivo da obra. Nesse contexto, a paisagem deixa de funcionar como simples representação da natureza e passa a constituir um espaço de elaboração subjetiva, no qual os elementos naturais são reorganizados pela linguagem pictórica para dar forma a uma experiência interior da artista e também do observador. É justamente nessa transformação que a pintura adquire uma dimensão simbólica: a natureza já não apenas descreve o mundo visível, mas torna-se capaz de sugerir conteúdos psíquicos e afetivos que ultrapassam a representação objetiva da realidade.

Partindo da compreensão de que o símbolo se manifesta na experiência cotidiana, é possível perceber que muitas imagens aparentemente simples carregam significados que ultrapassam sua função imediata. Uma árvore, um caminho, um rio ou uma mudança repentina no céu não constituem apenas elementos da natureza; podem também despertar lembranças, afetos e percepções que excedem sua presença material. Na perspectiva junguiana, essas imagens tornam-se símbolos quando estabelecem uma ponte entre a consciência e conteúdos psíquicos que não podem ser plenamente apreendidos pela razão. O símbolo, portanto, não corresponde a um significado fixo ou previamente determinado, mas permanece aberto, permitindo que diferentes sentidos emergem da relação entre a imagem e a experiência humana.

Essa compreensão amplia também a maneira de pensar a paisagem. Mais do que um conjunto de elementos naturais, ela pode constituir um campo simbólico no qual memória, imaginação e experiência interior encontram formas visuais de manifestação. Quando transposta para a pintura, a paisagem deixa de ser apenas representação do mundo visível e passa a operar como uma linguagem capaz de materializar conteúdos subjetivos por meio da cor, da matéria e do gesto pictórico.

Nesse processo, os elementos naturais deixam de desempenhar uma função exclusivamente descritiva para adquirir uma potência simbólica que ultrapassa sua aparência imediata.

No pensamento de Jung, os símbolos não são simples produtos da imaginação individual, mas expressões que articulam a experiência pessoal a dimensões mais amplas da existência humana. Ao refletir sobre esse processo, o autor compara o surgimento dos símbolos ao desenvolvimento de um organismo vivo: "Assim como uma planta produz flores, a psique cria os seus símbolos" (Jung, 2016, p. 78). A metáfora evidencia que a produção simbólica constitui um movimento espontâneo da psique, por meio do qual conteúdos internos encontram formas de expressão sensíveis.

Assim, um rio não se reduz à representação de um curso d'água, nem uma árvore à descrição de um elemento da vegetação. Dependendo do contexto em que aparecem e da experiência de quem os produz ou observa, essas imagens podem condensar múltiplos sentidos relacionados ao tempo, à transformação, à permanência, à vida ou à memória. Sua força simbólica reside justamente nessa abertura interpretativa, que permite à pintura ultrapassar a descrição objetiva da natureza e constituir-se como um espaço de elaboração poética e simbólica da experiência.

Se a alma é uma paisagem escolhida, todas as metáforas secundárias que surgem daí vão se encontrar sob sua dependência: os maus sentimentos são ervas daninhas a serem arrancadas, trigo e joio, aveia e aveia selvagem, almas desregradas ou disciplinadas, sombras frescas ou melancólicas, idades da alma e das estações, regatos secos como a inspiração, água que dorme e pedra que rola, anfitriões falantes ou ardilosos, diligentes com o amanhã ou fúteis. (Cauquelin, 2007, p. 159)

Ao discutir as relações entre paisagem e subjetividade, Anne Cauquelin recorre a uma imagem particularmente significativa ao afirmar que "se a alma é uma paisagem escolhida" (Cauquelin, 2007, p. 159), então os elementos que compõem a natureza passam também a estruturar a maneira como compreendemos a experiência humana. A autora evidencia que rios, árvores, sombras, estações e caminhos deixam de ser apenas componentes do mundo natural para converter-se em metáforas por meio das quais a cultura ocidental representa estados interiores, afetos e modos de existir. A paisagem, portanto, não é apenas aquilo que se vê, mas também uma forma de pensar e dar sentido à experiência.

Essa compreensão é particularmente importante para esta pesquisa porque permite reconhecer que a pintura de paisagem pode ultrapassar sua função descritiva e tornar-se um espaço de elaboração simbólica. Quando o artista mobiliza elementos naturais em sua produção, não representa apenas árvores, rios ou montanhas, mas também experiências, memórias e conteúdos que encontram nessas imagens uma possibilidade de manifestação. Nesse sentido, a paisagem deixa de constituir um simples cenário para tornar-se uma linguagem capaz de articular mundo exterior e experiência interior, aproximando-se da compreensão junguiana de que determinadas imagens possuem uma potência simbólica que excede sua aparência imediata.

Ao relacionar a paisagem à subjetividade, Anne Cauquelin não sugere que a natureza possua sentimentos próprios, mas evidencia que a paisagem é inseparável da experiência daquele que a observa. O espaço natural não se apresenta como uma realidade neutra e objetiva; ele é constantemente atravessado pela memória, pela imaginação e pelas formas culturais de perceber o mundo. Assim, os elementos da paisagem tornam-se suportes para projeções e elaborações simbólicas, fazendo com que a experiência do olhar ultrapasse a simples contemplação da natureza.

Nessa perspectiva, a pintura de paisagem também deixa de constituir apenas a representação de um espaço para tornar-se um campo de construção de sentidos. Cor, luz, gesto, matéria e composição deixam de exercer uma função exclusivamente descritiva e passam a participar da elaboração simbólica da imagem. A superfície pictórica transforma-se, assim, em um lugar onde experiências, lembranças e percepções são reorganizadas pela linguagem da pintura. Mais do que representar um cenário, a obra torna visíveis conteúdos que não se deixam traduzir integralmente pela linguagem verbal, revelando a potência simbólica da imagem.

Essas reflexões oferecem também uma chave de compreensão para minha própria prática artística. Desde muito cedo, os elementos naturais estiveram presentes em minha produção. Lembro-me, ainda criança, desenhando árvores e mostrando-as à minha mãe. De algum modo, a paisagem antecedeu a compreensão teórica que hoje construo sobre ela e passou a integrar, de maneira recorrente, meu percurso como artista.

Mais tarde, na adolescência, ao experimentar diferentes técnicas, como aquarela, guache e pintura a óleo, encontrei na paisagem um campo fértil para desenvolver minha investigação pictórica. Ao pintar aquilo que observo, recordo ou

imagino, meu interesse não está em reproduzir fielmente o espaço natural, mas em elaborar imagens capazes de condensar experiências, memórias e percepções construídas ao longo do tempo. O processo criativo aproxima-se, nesse sentido, da compreensão junguiana de que a produção artística pode constituir uma forma de manifestação simbólica dos conteúdos da psique. A paisagem deixa, então, de ser apenas um tema da pintura para tornar-se uma linguagem por meio da qual experiências interiores encontram forma, cor e materialidade.

Nosso ponto de partida é o fato psicológico de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época. Consciente ou inconscientemente, o artista dá forma à natureza e aos valores de sua época. (Jung, 2016, p. 336).

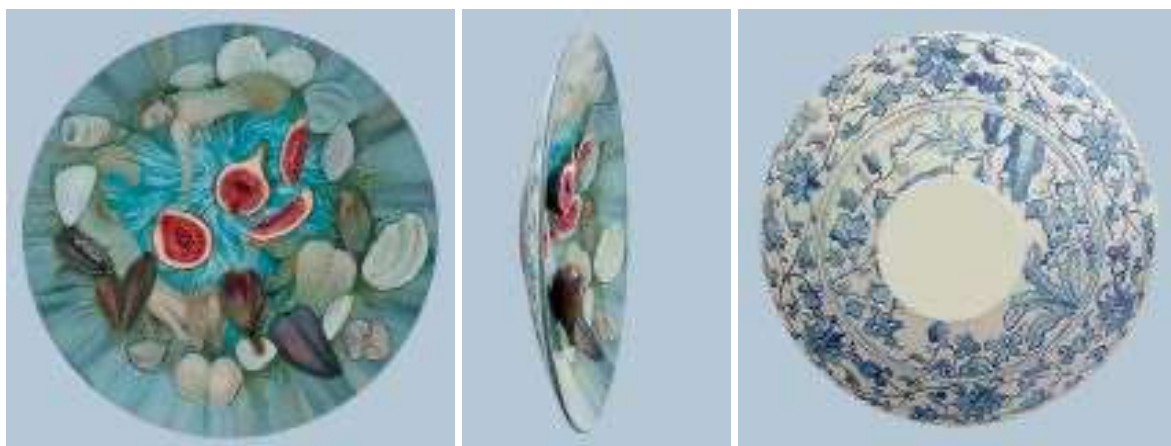
Quando a paisagem passa a operar simbolicamente, o espaço representado deixa de funcionar apenas como cenário para constituir um campo de elaboração da experiência interior. Os elementos naturais já não são percebidos exclusivamente por sua materialidade, mas tornam-se imagens capazes de mobilizar memórias, afetos e conteúdos psíquicos que ultrapassam sua aparência imediata. Nesse sentido, a pintura não apenas representa a paisagem, mas a transforma em uma linguagem por meio da qual experiências subjetivas encontram forma, cor e matéria.

Sob a perspectiva da psicologia analítica, a produção artística pode ser compreendida como um processo de elaboração simbólica, no qual conteúdos inconscientes encontram possibilidades de manifestação por meio das imagens. O ato criativo não consiste apenas na representação de uma ideia previamente definida, mas na construção de formas capazes de tornar perceptíveis experiências que frequentemente escapam à formulação racional. A pintura torna-se, assim, um espaço de mediação entre consciência e inconsciente, transformando simultaneamente a obra e o próprio sujeito que a produz.

Essa compreensão encontra ressonância na produção da artista contemporânea Adriana Varejão. Em sua série *Pratos*, elementos recorrentes da paisagem, especialmente o mar, deixam de exercer uma função meramente descritiva para adquirir uma dimensão simbólica. Mais do que representar um espaço natural, o mar apresenta-se como uma imagem aberta, capaz de evocar deslocamentos, travessias, profundidade, memória e transformação. Sua presença não se esgota na aparência da paisagem, mas amplia o campo interpretativo da obra, articulando questões históricas, culturais e subjetivas.

Ao incorporar a produção de Adriana Varejão a esta pesquisa, interessa compreender como a artista evidencia a permanência da dimensão simbólica na arte contemporânea. Em suas pinturas, a paisagem não constitui um elemento decorativo, mas um dispositivo poético por meio do qual diferentes temporalidades, experiências e narrativas se entrelaçam. O símbolo manifesta-se justamente nessa abertura de sentidos, permitindo que a imagem ultrapasse a representação objetiva do espaço e se constitua como lugar de memória, imaginação e elaboração da experiência humana.

Figura 15 – Varejão, Adriana. *Sereias bêbadas* (série *Pratos*). Óleo sobre fibra de vidro e resina, 150 × 25 cm, 2009.



Fonte: Adriana Varejão.

Na obra *Sereias bêbadas*, Adriana Varejão constrói uma paisagem marcada pelo movimento contínuo das águas e pela sobreposição de referências simbólicas, históricas e culturais. A artista utiliza o suporte em forma de prato, recorrente em sua produção, rompendo com o formato tradicional da pintura e estabelecendo um diálogo com a tradição da porcelana e da azulejaria, elementos profundamente ligados à história colonial brasileira. A composição organiza-se por meio de linhas curvas e movimentos circulares que conduzem o olhar por toda a superfície, enquanto os diferentes tons de azul e verde intensificam a sensação de profundidade e instabilidade. As figuras parecem emergir e desaparecer entre as ondas, dissolvendo os limites entre corpo e paisagem e produzindo uma imagem marcada pela ambiguidade.

Nessa obra, o mar deixa de constituir apenas um elemento da natureza para assumir uma dimensão simbólica. Historicamente associado às travessias, aos

deslocamentos, às conquistas e aos encontros entre culturas, ele passa a condensar diferentes temporalidades e narrativas que atravessam a formação da sociedade brasileira. A paisagem, portanto, não se limita à representação de um espaço físico, mas torna-se um campo no qual memória, história e imaginação se entrelaçam, ampliando as possibilidades de leitura da imagem.

A escolha de *Sereias bêbadas* para esta pesquisa relaciona-se justamente à maneira como Adriana Varejão compreende a paisagem como uma construção simbólica. Em sua pintura, os elementos naturais não operam apenas como componentes compositivos, mas como imagens capazes de mobilizar diferentes camadas de significado. O mar transforma-se em um espaço de travessia entre tempos, culturas e experiências, evidenciando que a paisagem pode constituir um lugar de elaboração poética e histórica, além de expressão da subjetividade. Se em Jung o símbolo aproxima consciência e inconsciente, em Varejão ele aproxima também a memória individual e a memória histórica. A paisagem torna-se, assim, o lugar onde dimensões psíquicas, culturais e históricas se entrelaçam.

Essa compreensão aproxima-se das reflexões de Anne Cauquelin ao demonstrar que a paisagem não corresponde simplesmente ao mundo natural, mas a uma construção cultural do olhar. Ao afirmar que a paisagem se estabelece ao "mostrar o que se vê", a autora chama atenção para o fato de que toda representação da natureza é mediada por formas históricas de percepção e por modos de atribuir sentido ao espaço. Em Adriana Varejão, essa construção do olhar incorpora ainda a memória da colonização e do imaginário marítimo, fazendo da paisagem um território simbólico no qual passado e presente permanecem em constante diálogo.

Esse "mostrar o que se vê" faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico - essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A história e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de "planos", de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva. (Cauquelin, 2007, p. 81- 82)

Nessa perspectiva, Anne Cauquelin demonstra que a paisagem não decorre apenas da existência da natureza, mas também das formas pelas quais ela é percebida, organizada e significada pelo olhar. A paisagem constitui uma construção cultural que resulta da relação entre o mundo visível e a experiência humana. Assim,

elementos como a árvore, o céu, o rio ou a terra deixam de ser compreendidos apenas como componentes do ambiente natural e passam a condensar sentidos produzidos pela memória, pela imaginação e pela cultura. A paisagem revela-se, portanto, não apenas como aquilo que se vê, mas como uma forma de interpretar e atribuir significado ao mundo.

Ao aproximar essa compreensão das reflexões de Carl Gustav Jung, torna-se possível compreender que a dimensão simbólica da paisagem emerge quando suas imagens ultrapassam a simples representação do espaço exterior e passam a mobilizar conteúdos que articulam experiência, memória e imaginação. Na pintura, essa transformação ocorre por meio da linguagem pictórica: cor, gesto, matéria, luz e composição reorganizam os elementos naturais, fazendo com que deixem de desempenhar uma função exclusivamente descritiva para adquirir uma potência simbólica. A paisagem torna-se, assim, um espaço de mediação entre o mundo visível e a experiência interior, no qual a imagem não apenas representa a natureza, mas produz sentidos que permanecem abertos à interpretação.

2.3 Possibilidades de diálogo entre paisagem, símbolos e autoconhecimento

As reflexões desenvolvidas ao longo deste capítulo permitem compreender que determinadas imagens da natureza ocupam um lugar privilegiado na experiência humana. Árvores, rios, jardins, céus e caminhos frequentemente ultrapassam sua condição de elementos do mundo natural para constituírem referências afetivas, culturais e simbólicas. É justamente essa capacidade de a paisagem condensar experiências e produzir sentidos que orienta a discussão apresentada a seguir, aproximando a representação da natureza dos processos de simbolização e autoconhecimento.

Ao longo da vida, muitas experiências permanecem associadas a determinados lugares. A luz de uma manhã, o silêncio de uma floresta ou a aproximação de uma tempestade podem despertar lembranças e percepções que resistem à passagem do tempo. Não se trata apenas da recordação de um espaço físico, mas da permanência da experiência vivida. É possível que um lugar se transforme completamente, mas que a sensação provocada por ele continue preservada na memória. Nesse sentido, a paisagem deixa de ser compreendida apenas como realidade exterior e passa a constituir um espaço de elaboração simbólica, no qual memória, imaginação e experiência sensível se entrelaçam.

Essa compreensão permite pensar a paisagem também como uma possibilidade de autoconhecimento. Ao contemplar ou representar determinados lugares, o sujeito não reconhece apenas aspectos do ambiente, mas estabelece contato com dimensões de sua própria experiência interior. Na perspectiva da psicologia analítica, determinadas imagens da natureza podem funcionar como suportes simbólicos capazes de mediar a relação entre consciência e inconsciente. A pintura de paisagem deixa, assim, de corresponder apenas à representação do espaço natural para tornar-se uma linguagem por meio da qual experiências, lembranças e conteúdos psíquicos podem encontrar forma visual.

A compreensão da paisagem como espaço de elaboração simbólica pode ser observada na produção de Anita Malfatti. Como discutido anteriormente, em *A Ventania* a artista transforma o fenômeno natural em uma imagem capaz de sugerir tensões e movimentos da experiência interior, evidenciando que a paisagem ultrapassa a função de simples representação do mundo visível. Essa relação entre natureza e subjetividade já se anuncia em suas primeiras pinturas de paisagem, realizadas durante sua permanência na Alemanha entre 1910 e 1914.

Segundo Cardoso (2007), as paisagens produzidas nesse período revelam a importância desse gênero para a formação da artista, destacando *A Floresta* como uma obra representativa de sua investigação inicial sobre a natureza. Mais do que registrar um lugar específico, a pintura evidencia um interesse pela construção expressiva do espaço, antecipando procedimentos que posteriormente se consolidariam em sua produção.

Figura 16 – Malfatti, Anita. *A Floresta*. Óleo sobre tela, 1912.



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Em *A Floresta*, Anita Malfatti constrói uma paisagem que se afasta da descrição objetiva do ambiente natural. A paleta cromática, dominada por marrons, verdes escuros e tonalidades terrosas, cria uma atmosfera densa e silenciosa. A verticalidade dos troncos, associada à fragmentação das formas e à ausência de um horizonte claramente definido, conduz o olhar para o interior da mata, rompendo com a tradição da paisagem panorâmica. As pinceladas visíveis reforçam a materialidade da pintura e deslocam o interesse da representação fiel da natureza para a experiência sensível do espaço. A floresta deixa de ser apenas um lugar observado e passa a constituir um ambiente de imersão, no qual a percepção do espectador é conduzida pela linguagem pictórica.

A escolha dessa obra para esta pesquisa relaciona-se justamente à maneira como Malfatti transforma a paisagem em uma experiência visual e subjetiva. Ao privilegiar o interior da floresta em vez da amplitude do horizonte, a artista propõe uma forma de olhar que aproxima o espaço natural da experiência interior, antecipando discussões que serão aprofundadas pela pintura moderna e que

dialogam diretamente com a compreensão da paisagem como construção simbólica desenvolvida neste trabalho.

As obras analisadas até aqui evidenciam diferentes possibilidades de construção simbólica da paisagem. Em Anita Malfatti, a natureza torna-se um meio de elaboração da experiência interior; em Adriana Varejão, ela incorpora também as marcas da memória histórica e cultural. Essas aproximações oferecem um importante referencial para compreender minha própria prática artística, na qual a paisagem emerge sobretudo como um território de memória afetiva e de elaboração da experiência vivida. Se em Malfatti a paisagem simboliza a experiência interior e em Varejão ela incorpora a memória histórica, minha produção aproxima essas duas dimensões ao elaborar, por meio da pintura, uma memória afetiva da paisagem.

Ao longo do meu percurso, percebo que a pintura não nasce da intenção de representar fielmente o espaço natural, mas da necessidade de revisitar lugares, atmosferas e experiências que permanecem na memória. Cor, gesto e matéria pictórica tornam-se meios de elaborar essas vivências, transformando a paisagem em uma linguagem simbólica capaz de articular mundo exterior e experiência interior. Nesse processo, determinados elementos retornam de maneira recorrente, não por uma escolha exclusivamente formal, mas porque continuam mobilizando sentidos ao longo da minha trajetória. Entre eles, a árvore ocupa um lugar central, atravessando toda esta pesquisa e constituindo-se como uma das imagens mais persistentes da minha produção pictórica.

A árvore é um dos melhores exemplos de um motivo que aparece com frequência nos sonhos (e em outras situações) e que pode ter uma variedade incrível de significados: pode simbolizar evolução, crescimento físico ou maturidade psicológica. (Jung, 2016, p. 114)

No pensamento de Jung, a árvore figura entre as imagens simbólicas que aparecem com frequência nos sonhos, estando associada a processos de transformação, crescimento e desenvolvimento da psique. Em minha prática artística, essa imagem também retorna de maneira recorrente. Somente ao longo desta pesquisa percebi que sua presença constante não decorre apenas da observação cotidiana da natureza, mas da permanência dessa forma em minha memória e em meu processo de criação.

Mais do que um elemento da paisagem, a árvore tornou-se uma imagem por meio da qual elaboro experiências, lembranças e percepções construídas ao longo

da vida. Troncos, galhos e copas deixam de desempenhar apenas uma função descritiva e passam a constituir uma linguagem visual capaz de articular memória, imaginação e experiência interior. A recorrência dessa imagem aproxima-se da compreensão junguiana de que determinados símbolos emergem espontaneamente da psique e permanecem ativos porque continuam produzindo sentidos ao longo da existência.

Ao pintar paisagens, meu interesse não está em reproduzir fielmente o espaço natural, mas em construir imagens que permitam elaborar experiências que dificilmente poderiam ser expressas apenas pela linguagem verbal. A paisagem torna-se, assim, um lugar de investigação poética e de autoconhecimento, no qual elementos da natureza adquirem uma dimensão simbólica por meio da cor, da matéria pictórica e do gesto. É nesse sentido que as reflexões de Anne Cauquelin contribuem para compreender a paisagem não apenas como aquilo que é visto, mas como uma forma de atribuir significado à experiência do mundo.

Se existe um sentimento de satisfação conferido pela paisagem, é que existe uma forma que espera uma satisfação, um preenchimento. Isto é, trata-se aqui da adequação de um modelo cultural ao conteúdo singular que é apresentado. (Cauquelin, 2007, p. 119)

Nessa perspectiva, a paisagem deixa de ser compreendida apenas como uma imagem do mundo exterior para tornar-se um espaço de ressonância da experiência humana. O olhar não encontra na natureza apenas formas, cores e volumes, mas também imagens capazes de mobilizar lembranças, afetos e conteúdos que atravessam a memória e a imaginação. A satisfação estética mencionada por Anne Cauquelin decorre justamente desse encontro entre aquilo que é visto e aquilo que o sujeito projeta sobre a paisagem a partir de sua experiência. A paisagem, portanto, não possui um significado simbólico em si mesma; ela adquire essa dimensão quando estabelece uma relação entre o mundo visível e a vida interior de quem a observa ou a produz.

É nesse sentido que compreendo meu processo pictórico. Árvores, céus, caminhos e cursos d'água não aparecem em minhas pinturas apenas como elementos naturais, mas como imagens recorrentes que organizam experiências, memórias e percepções construídas ao longo do tempo. Ao pintar, não procuro reproduzir fielmente um lugar específico, mas elaborar, por meio da linguagem pictórica, experiências que encontram na paisagem uma forma de manifestação.

Cor, matéria e gesto tornam-se, assim, recursos capazes de converter o espaço natural em um campo de investigação simbólica.

As discussões desenvolvidas neste capítulo permitiram compreender que a paisagem ultrapassa sua condição de gênero artístico para constituir uma linguagem capaz de articular experiência sensível, memória e simbolização. Ao aproximar as reflexões de Anne Cauquelin sobre a construção cultural da paisagem da concepção junguiana do símbolo como expressão de conteúdos psíquicos, foi possível compreender que a dimensão simbólica da paisagem não reside nos elementos naturais em si, mas na relação que se estabelece entre essas imagens e a experiência humana.

Sob essa perspectiva, árvores, rios, ventos, céus e jardins deixam de operar apenas como componentes do espaço natural e passam a constituir imagens simbólicas que articulam memória, imaginação e processos de autoconhecimento. A pintura de paisagem deixa, portanto, de corresponder à representação do mundo visível para tornar-se um espaço de elaboração da experiência, no qual o artista transforma vivências em imagens e reconhece, no próprio ato de pintar, um processo contínuo de construção de sentido. A paisagem não é simbólica por representar determinados elementos como árvores, rios ou céus, mas porque esses elementos, ao serem reorganizados pela experiência, pela memória e pela linguagem pictórica, passam a mediar a relação entre o sujeito e sua própria interioridade.

CAPÍTULO 3

3.1 A cor como linguagem simbólica na construção da paisagem

Se, no capítulo anterior, a paisagem foi compreendida como um espaço de elaboração simbólica, atravessado por memória, imaginação e experiência subjetiva, torna-se necessário investigar de que maneira essa dimensão se materializa na pintura. Entre os diversos elementos constitutivos da linguagem pictórica, a cor ocupa um papel central, pois participa ativamente da construção das atmosferas, das tensões visuais e dos sentidos produzidos pela imagem.

Nesta pesquisa, parte-se da hipótese de que a cor constitui um dos principais elementos responsáveis por transformar a paisagem em uma experiência simbólica. Mais do que revestir as formas ou reproduzir as tonalidades do mundo visível, as

relações cromáticas reorganizam a percepção da paisagem, atribuindo-lhe intensidades afetivas e significados que ultrapassam sua dimensão descritiva. A cor deixa, assim, de desempenhar apenas uma função representativa para atuar como linguagem capaz de articular memória, imaginação e experiência sensível.

Sob essa perspectiva, a paisagem pictórica deixa de corresponder exclusivamente à representação do espaço natural e passa a configurar um campo de elaboração poética, no qual a experiência interior se manifesta por meio das relações entre cor, matéria e gesto. Interessa compreender como as escolhas cromáticas contribuem para construir atmosferas visuais capazes de mobilizar processos simbólicos e ampliar as possibilidades expressivas da pintura de paisagem.

Para desenvolver essa discussão, este capítulo articula diferentes referenciais teóricos. As reflexões de Eva Heller (2013) acerca da psicologia das cores oferecem subsídios para compreender as relações entre percepção, cultura e significação cromática. As interpretações de Goethe sobre a experiência da cor, discutidas por Brito e Reis (2016), permitem situar historicamente uma concepção fenomenológica da percepção cromática. Por fim, os estudos de Carvalho (2024) sobre a teoria da cor em Kandinsky contribuem para compreender a cor como elemento expressivo e espiritual da linguagem pictórica. A aproximação entre esses autores fornece o suporte teórico para analisar como a cor participa da construção simbólica da paisagem na pintura contemporânea. Esses autores são fundamentais para pensar a cor como experiência perceptiva, emocional e simbólica.

Embora partam de perspectivas distintas, Goethe, Kandinsky e Eva Heller convergem ao compreender a cor para além de sua função meramente descritiva. Goethe investiga a cor como fenômeno da percepção, evidenciando que sua experiência não pode ser reduzida à dimensão física da luz. Kandinsky atribui à cor uma potência expressiva e espiritual, capaz de mobilizar estados interiores por meio da linguagem pictórica. Já Eva Heller demonstra que as cores adquirem significados construídos historicamente e compartilhados culturalmente, influenciando a maneira como são percebidas e interpretadas. Em conjunto, esses autores permitem compreender a cor como um elemento ativo na construção simbólica da imagem, capaz de articular percepção, cultura e experiência subjetiva.

Entre essas contribuições, a teoria das cores de Johann Wolfgang von Goethe ocupa um lugar fundamental para esta pesquisa, pois desloca a compreensão da cor

do campo exclusivamente físico para o âmbito da experiência humana. Em oposição às explicações estritamente ópticas, Goethe propõe que a cor deve ser compreendida a partir da relação entre luz, visão e percepção, reconhecendo seu potencial para despertar diferentes disposições sensíveis no observador. Sob essa perspectiva, a experiência cromática não se limita às propriedades materiais dos objetos, mas constitui uma forma de relação entre o sujeito e o mundo visível. Como observam Brito e Reis:

A teoria goetheana fundamenta-se no conceito de que a luz deve estar intimamente relacionada à visão. Apesar de sua forte crítica à teoria mecanicista, o próprio Goethe parece estar sob sua influência ao afirmar que luz e cores emergem quando os olhos sofrem um “choque mecânico” mediante a exposição à luz externa. Sendo assim, de acordo com a sua teoria, não enxergamos o mundo ao nosso redor a partir da atuação da luz sobre os corpos, mas principalmente através de sua ação sobre o olho humano. (Brito; Reis, 2016, p. 5).

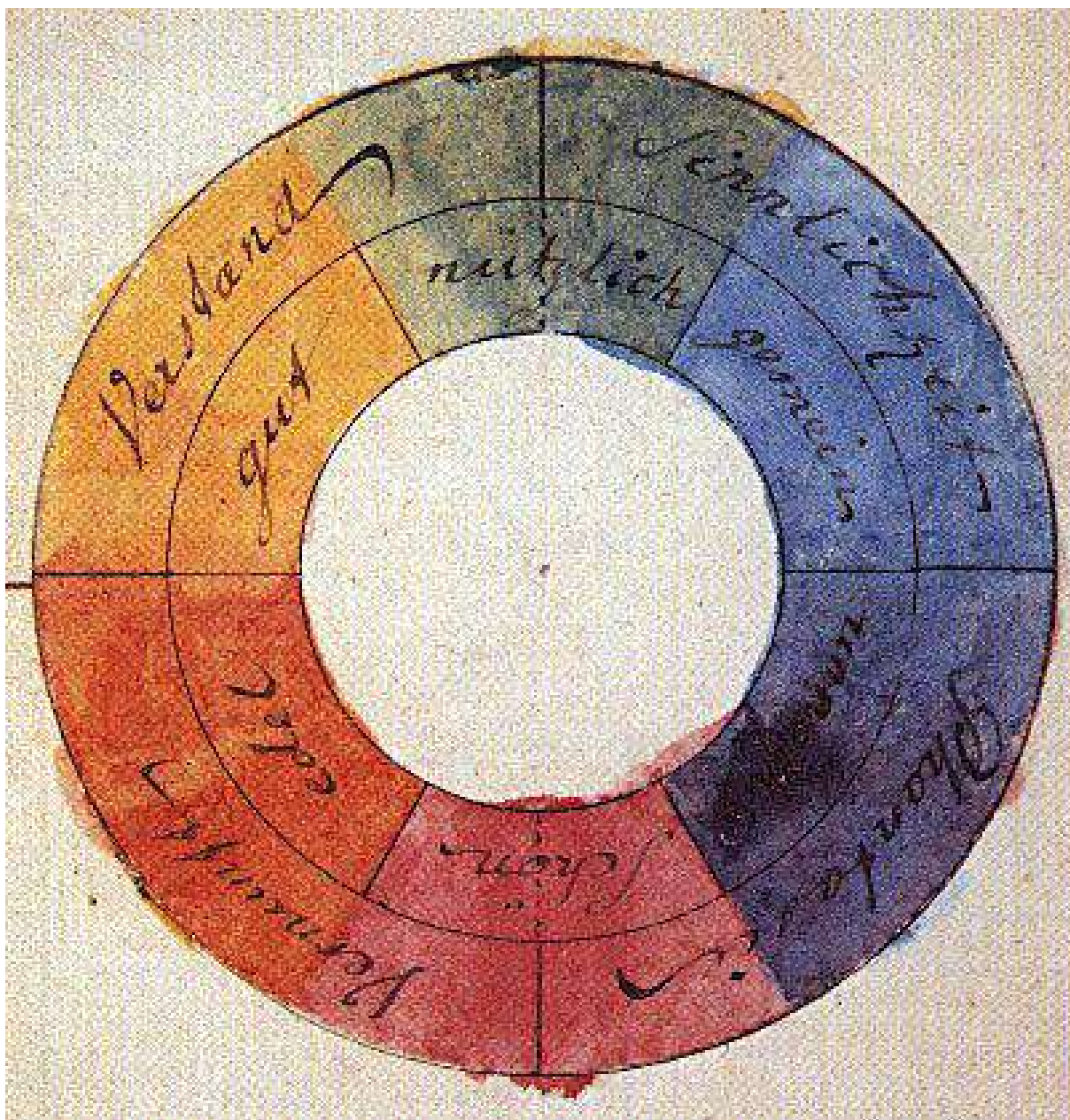
Nessa perspectiva, a cor deixa de ser compreendida apenas como um fenômeno físico para constituir-se como uma experiência perceptiva. A maneira como percebemos uma paisagem não depende exclusivamente das condições luminosas do ambiente, mas também da forma como nos relacionamos sensivelmente com ela. Na pintura, isso implica reconhecer que o artista não observa apenas as tonalidades presentes no espaço natural, mas também as atmosferas e as impressões produzidas por esse encontro entre olhar e mundo.

Para Goethe, a cor emerge da interação entre luz e sombra, evidenciando que sua manifestação está intrinsicamente vinculada à experiência humana da visão. Essa compreensão desloca a cor do campo estritamente científico e a aproxima da percepção, conferindo-lhe um papel fundamental na construção da imagem. Na pintura de paisagem, a organização cromática deixa, assim, de cumprir apenas uma função descritiva ou ornamental e passa a participar ativamente da elaboração das atmosferas visuais e dos sentidos produzidos pela obra.

Ao abordar a organização das cores, é igualmente importante considerar o círculo cromático elaborado por Goethe. Mais do que uma ferramenta destinada à ordenação visual, ele constitui uma tentativa de compreender as relações entre as cores e seus efeitos sobre a percepção humana. Em sua formulação, o círculo cromático articula pares complementares e associações simbólicas que evidenciam a dimensão sensível da experiência cromática, reforçando a ideia de que as cores

não apenas organizam a superfície pictórica, mas também participam da construção de significados.

Figura 17 – Goethe, Johann Wolfgang von. *Círculo cromático*. Ilustração, 1810.



Fonte: Wikimedia Commons.

Eva Heller observa que “em sua teoria, Goethe fez uma representação sob a forma de um círculo de cores, para simbolizar a vida do espírito e da alma humana” (Heller, 2013, p. 220). Essa observação evidencia que, para Goethe, as cores extrapolam sua dimensão estritamente óptica, estabelecendo relações com a percepção, a sensibilidade e a experiência humana. Embora não se trate de uma

teoria psicológica nos termos contemporâneos, o autor reconhece que as cores produzem efeitos distintos sobre o observador, aproximando-se de uma compreensão simbólica da experiência cromática.

Essa perspectiva reforça a ideia de que a cor não desempenha apenas uma função decorativa na pintura, mas participa ativamente da construção de sentidos. Na paisagem pictórica, as relações cromáticas influenciam diretamente a atmosfera da obra, orientando a percepção e modulando a experiência visual. Combinações entre cores análogas tendem a produzir maior continuidade e unidade compositiva, enquanto o emprego de cores complementares pode intensificar contrastes, sugerindo tensão, dinamismo ou profundidade.

Ao reconhecer a existência de diferentes efeitos produzidos pelas cores, Goethe inaugura uma compreensão da experiência cromática que será posteriormente aprofundada por artistas e teóricos como Kandinsky e Eva Heller. Assim, o círculo cromático deixa de ser apenas um instrumento de organização visual para tornar-se um dispositivo capaz de evidenciar as múltiplas relações entre cor, percepção e significado. Como observa Heller ao comentar a teoria goethiana:

Em sua teoria, Goethe fez uma representação sob a forma de um círculo de cores, para “simbolizar a vida do espírito e da alma humanos”. Nesse círculo, ele classificava as cores em categorias intelectuais, nomeadamente a razão, a inteligência, o sentimento ou a fantasia; e também em categorias morais – o belo, o nobre, o útil. Goethe não o diz, porém indiretamente ele classificava as cores de acordo com o status social delas; de acordo com a simbologia cromática medieval, é possível constatar quais cores convinha a cada classe social – foi sobretudo esse princípio que Goethe seguiu em sua classificação. (Heller, 2013, p. 220).

Essa compreensão é particularmente relevante para esta pesquisa, pois evidencia que a paisagem pode ser construída por meio de relações cromáticas capazes de mobilizar memória, percepção e experiência subjetiva. Em minha prática artística, o círculo cromático funciona como um importante instrumento de investigação visual. A disposição das cores não se limita a questões compositivas, mas participa da construção de atmosferas e da elaboração de sentidos que, em muitos casos, aproximam-se da dimensão simbólica discutida ao longo deste trabalho.

Embora Goethe e Jung pertençam a campos distintos do conhecimento, é possível estabelecer aproximações entre suas reflexões. Se Goethe compreende as cores como elementos capazes de produzir diferentes disposições sensíveis, Jung

reconhece que determinadas imagens e experiências podem adquirir uma dimensão simbólica ao mobilizar conteúdos que ultrapassam a consciência imediata. Nesse sentido, a experiência cromática pode ser entendida como um dos elementos que participam da construção da paisagem enquanto linguagem simbólica, sem que isso implique a existência de correspondências fixas ou universais entre cores e significados.

O círculo cromático, portanto, constitui uma ferramenta de organização visual capaz de orientar harmonias, contrastes e tensões na pintura. Em minha produção, essas relações influenciam diretamente as escolhas de luminosidade, profundidade e atmosfera, contribuindo para a elaboração de imagens que transitam entre observação, memória e imaginação.

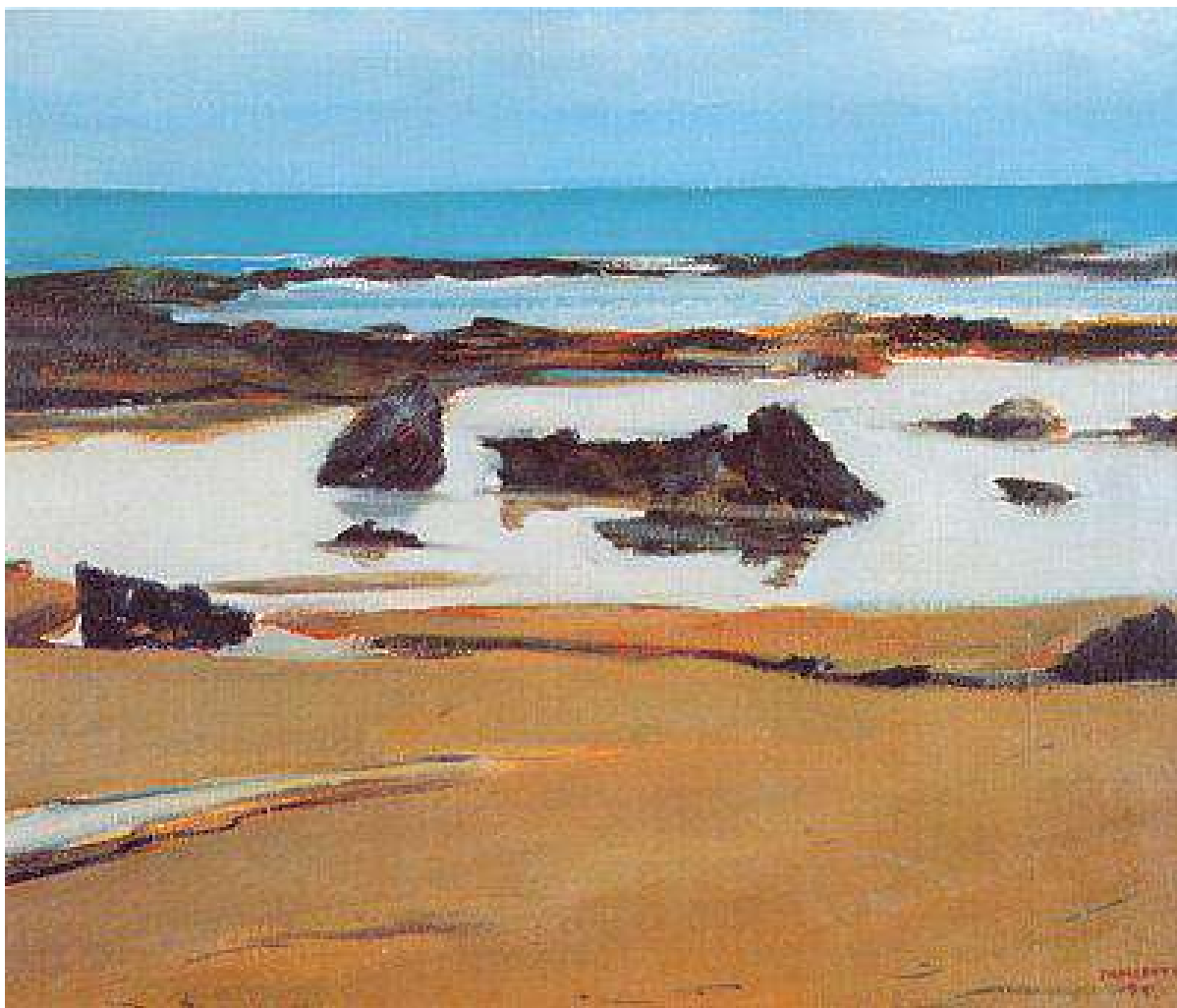
Para aprofundar essa discussão, torna-se pertinente observar artistas que utilizam a cor como elemento central da construção pictórica. Os artistas selecionados para esta análise foram escolhidos por apresentarem diferentes abordagens da paisagem e distintas possibilidades de articulação cromática. José Pancetti, Georgina de Albuquerque, Robert Julian Onderdonk e Lucas Arruda evidenciam como as relações entre as cores podem construir atmosferas singulares, aproximando a paisagem da contemplação, da memória e da experiência subjetiva.

Apesar das diferenças formais e históricas que caracterizam suas produções, esses artistas compartilham um interesse comum: a capacidade de transformar a paisagem em uma experiência visual que ultrapassa a representação objetiva do espaço natural. Suas obras demonstram que a cor não atua apenas como recurso descritivo, mas como elemento constitutivo da imagem, participando ativamente da construção de sentidos e da organização da experiência do observador.

Por fim, é importante destacar que a experiência cromática não possui significados fixos ou universais. A percepção das cores é atravessada por fatores culturais, históricos e individuais, o que torna sua interpretação necessariamente aberta e contextual. Assim, as análises desenvolvidas a seguir articulam minha própria experiência como artista aos referenciais teóricos mobilizados nesta pesquisa, compreendendo a cor como um campo de investigação que permanece em constante transformação. A cor é portanto um elemento ativo da composição visual, que participa da simbolização da paisagem ao organizar a experiência perceptiva do observador.

A organização deste capítulo privilegia a disposição dos artistas de modo a evidenciar diferentes modos de construção da paisagem pela cor. José Pancetti pode ser lido a partir da contemplação, do silêncio e da continuidade cromática; Georgina de Albuquerque, pela luz, pela memória cotidiana e pela delicadeza tonal; Robert Julian Onderdonk, pela intensidade luminosa e pela paisagem como experiência atmosférica; e Lucas Arruda, pela indeterminação, pela memória e pela subjetividade contemporânea. Essa sequência estabelece uma progressão coerente, que parte da observação do mundo visível e avança em direção a uma paisagem cada vez mais interiorizada e subjetiva. Desse modo, o capítulo dialoga diretamente com a hipótese da pesquisa, ao demonstrar que a cor não apenas descreve a paisagem, mas participa ativamente da produção de atmosferas, percepções e processos de simbolização.

Figura 18 – Pancetti, José. *Marinha* (série *Bahia – Musa da Paz*). Óleo sobre tela, 36 × 55 cm, 1950.



Em *Marinha*, José Pancetti organiza a composição por meio de uma paleta predominantemente composta por azuis, cinzas e ocre. A proximidade tonal entre o céu e o mar reduz os contrastes visuais, produzindo uma sensação de continuidade espacial. As pinceladas suaves e a ausência de rupturas cromáticas fazem com que o horizonte pareça dissolver-se na superfície pictórica, ampliando a profundidade da cena e reforçando a atmosfera de quietude característica de sua produção.

Nessa obra, a cor assume um papel estruturante, organizando a experiência visual de maneira mais decisiva do que os próprios elementos representados. A distribuição equilibrada da paleta, a suavização dos contornos e a condução do olhar em direção ao horizonte fazem com que a paisagem deixe de operar apenas como representação do espaço natural e passe a constituir uma experiência de contemplação. A pintura de Pancetti evidencia, assim, como as relações cromáticas são capazes de construir atmosferas e orientar a percepção do observador, aproximando-se da questão central desta pesquisa: a compreensão da paisagem como linguagem sensível e simbólica.

Em contraste com a serenidade cromática presente na obra de Pancetti, a pintura de Georgina de Albuquerque apresenta uma paisagem marcada pela luminosidade e pela delicadeza da cor. Embora frequentemente associada às suas composições históricas e às contribuições para a arte brasileira do início do século XX, a artista desenvolveu uma significativa produção de paisagens, nas quais a luz desempenha um papel central na construção da imagem.

Em suas obras, Georgina utiliza uma paleta mais clara e vibrante, aproximando-se, em alguns momentos, das investigações impressionistas acerca dos efeitos da luz sobre a natureza. Céus luminosos, tonalidades suaves e pinceladas que preservam certa fluidez conferem às suas paisagens uma atmosfera de intimidade e suspensão temporal. Diferentemente da contemplação silenciosa observada em Pancetti, suas pinturas aproximam a paisagem da memória cotidiana, transformando cenas aparentemente simples em experiências visuais carregadas de sensibilidade.

Figura 19 – Albuquerque, Georgina de. *Paisagem*. Óleo sobre tela, s.d.



Fonte: Flickr.

Na obra *Paisagem*, Georgina de Albuquerque utiliza uma paleta cromática suave, composta por diferentes tonalidades de verde e por cores luminosas próximas aos tons pastéis. As pinceladas leves e a iluminação difusa suavizam os contornos e contribuem para a construção de uma atmosfera de serenidade. A composição aproxima a paisagem de uma experiência afetiva, fazendo com que o espaço representado pareça emergir da memória e da percepção sensível.

Os exemplos de José Pancetti e Georgina de Albuquerque demonstram como a organização cromática influencia diretamente a construção da experiência da paisagem. Apesar das diferenças que caracterizam suas produções, ambos recorrem à cor como elemento estruturante da imagem, criando atmosferas que ultrapassam a simples representação do espaço natural. A paisagem torna-se, assim, um território atravessado pela percepção, pela memória e pela experiência subjetiva.

Nesse sentido, compreender as relações cromáticas e suas aplicações na pintura revela-se fundamental para o desenvolvimento da produção artística apresentada nesta pesquisa. Esses referenciais não aparecem apenas como

suporte teórico, mas orientam diretamente meu processo criativo, influenciando escolhas relacionadas à composição, ao contraste, à luminosidade e à construção das atmosferas presentes nas obras realizadas ao longo deste percurso investigativo.

O uso do círculo cromático pode ser percebido na maneira como esses artistas organizam as cores para produzir determinados efeitos visuais. Em Pancetti, predominam tonalidades próximas, como azuis, cinzas e ocre, que contribuem para a construção de uma paisagem silenciosa e contemplativa. Em Georgina de Albuquerque, por sua vez, os diferentes matizes de verde e a presença de cores luminosas produzem uma sensação de leveza e proximidade afetiva.

Na perspectiva de Goethe, tais relações extrapolam uma compreensão estritamente técnica da cor. O círculo cromático não constitui apenas um instrumento de organização visual, mas evidencia a capacidade das cores de produzir diferentes disposições perceptivas no observador. Sob esse aspecto, a experiência cromática participa da construção dos sentidos da pintura, estabelecendo relações entre percepção, atmosfera e experiência sensível.

A análise dessas obras permite compreender que a cor não simboliza de maneira autônoma ou universal. Sua potência reside na capacidade de reorganizar a percepção da paisagem e de construir atmosferas que mobilizam a experiência do observador. É justamente nesse encontro entre cor, memória e percepção que a paisagem deixa de operar apenas como representação do mundo visível e passa a constituir uma linguagem capaz de articular processos de simbolização.

3.2 O papel das cores na evocação emocional.

Se Goethe nos permite compreender como percebemos as cores, Kandinsky evidencia como elas podem expressar a interioridade, enquanto Eva Heller demonstra como tais experiências são atravessadas por construções simbólicas e culturais. Wassily Kandinsky compreende a cor como uma força expressiva capaz de produzir ressonâncias emocionais que independem da representação fiel da realidade. Embora sua produção artística não esteja diretamente vinculada à tradição da pintura de paisagem, suas reflexões oferecem contribuições fundamentais para pensar a cor como linguagem sensível e elemento constitutivo da experiência estética.

Em sua perspectiva, a pintura não necessita reproduzir o mundo visível para comunicar sentimentos e estados interiores. A própria organização cromática é capaz de mobilizar percepções, instaurar atmosferas e estabelecer relações afetivas com o observador. Ao deslocar a atenção da representação para a experiência da imagem, Kandinsky amplia significativamente as possibilidades de compreensão da cor no campo da arte.

Essa concepção torna-se particularmente relevante para esta pesquisa, uma vez que permite compreender a paisagem para além de sua dimensão descritiva. Se, em Goethe, a cor está associada à percepção e à experiência sensível, em Kandinsky ela adquire um caráter expressivo, aproximando-se da ideia de que determinadas escolhas cromáticas podem atuar na construção de estados emocionais e na elaboração de imagens subjetivas. A paisagem pictórica, nesse contexto, deixa de ser apenas um espaço observado e passa a constituir um campo de manifestação da interioridade.

Desse modo, a contribuição de Kandinsky não reside em oferecer um repertório de significados fixos para as cores, mas em evidenciar sua capacidade de operar como linguagem. Ao reconhecer que a experiência cromática possui potência expressiva própria, o artista estabelece uma importante ponte entre percepção, emoção e criação artística, aspecto fundamental para compreender a presença da cor na produção desenvolvida ao longo desta pesquisa. Como observa Carvalho:

Kandinsky cada cor e elemento gráfico tem um tom, uma ressonância, uma impressão, uma afetividade. Cada um possui um destino, um drama a seguir, um papel a desempenhar, uma missão a cumprir, uma vida a viver. É preciso, pois, penetrar no interior destas 'coisas' pictóricas. (Carvalho, 2024, p. 4).

A partir dessa perspectiva, a cor passa a ser compreendida como um elemento dotado de potência expressiva. Desse modo, a paisagem não precisa corresponder fielmente ao espaço natural para comunicar determinadas sensações, uma vez que as relações cromáticas possuem capacidade própria de construir atmosferas e orientar a experiência do observador.

Nesse contexto, o conceito de temperatura da cor, desenvolvido por Kandinsky, torna-se especialmente relevante. O artista associa cores quentes e frias a diferentes movimentos perceptivos. O amarelo, por exemplo, caracteriza-se por um impulso de expansão e aproximação, enquanto o azul sugere afastamento e

profundidade. Como observa Carvalho: “O amarelo é quente, correspondendo ao movimento horizontal de aproximação. [...] O azul é frio, provido de movimento horizontal de afastamento e tende ao plano de fundo do quadro” (Carvalho, 2024, p. 5).

Essa compreensão permite perceber como as escolhas cromáticas influenciam diretamente a organização espacial da pintura e a maneira como a paisagem é percebida. Em termos compositivos, cores quentes tendem a aproximar os elementos, intensificando sua presença visual, ao passo que cores frias ampliam a sensação de distância e profundidade. Mais do que estabelecer correspondências emocionais universais, Kandinsky evidencia a capacidade das cores de estruturar a experiência visual e de produzir diferentes disposições perceptivas.

A teoria de Kandinsky dialoga, nesse aspecto, com a perspectiva de Goethe, ao compreender a cor como experiência sensível e não apenas como fenômeno físico. Contudo, Kandinsky amplia essa discussão ao atribuir à cor uma dimensão dinâmica, capaz de moldar o espaço pictórico e participar da construção da expressividade da obra. Assim, a cor deixa de atuar exclusivamente como recurso descritivo e passa a assumir um papel central na elaboração da imagem.

Na pintura de paisagem, essa dimensão manifesta-se na construção de atmosferas, na condução do olhar e na organização das relações espaciais. A cor torna-se, portanto, um dos principais elementos responsáveis por deslocar a paisagem do campo da representação para o da experiência sensível, permitindo que o espaço natural seja percebido não apenas como cenário, mas como linguagem.

Essa questão pode ser observada na obra *Panoramic Landscape*, de Robert Julian Onderdonk. Nela, a paisagem é construída a partir de uma predominância de tons frios, especialmente diferentes matizes de azul, que contribuem para ampliar a sensação de distância no horizonte e instauram uma atmosfera de contemplação. A escolha cromática ultrapassa a função descritiva, participando ativamente da experiência visual proposta pela pintura.

Ao recorrer a tonalidades frias e a uma luminosidade difusa, Onderdonk transforma a paisagem em um espaço de suspensão e silêncio. O horizonte parece expandir-se para além dos limites da tela, enquanto a organização das cores conduz o observador a uma percepção mais lenta e introspectiva do espaço. A obra evidencia, assim, como a cor pode atuar na construção da profundidade e da

atmosfera pictórica, confirmando a hipótese central deste capítulo: a de que as relações cromáticas desempenham um papel fundamental na elaboração da experiência da paisagem.

Figura 20 – Onderdonk, Robert Julian. *Paisagem Panorâmica*. s.d.



Fonte: WikiArt.

Essa organização cromática pode ser relacionada ao conceito de temperatura da cor desenvolvido por Wassily Kandinsky. Para o artista, tonalidades frias, como o azul, tendem a produzir efeitos de afastamento e profundidade, contribuindo para a construção de uma experiência visual marcada pelo recolhimento. Na obra de Onderdonk, o emprego dessas cores amplia a sensação de distância e reforça a atmosfera silenciosa que caracteriza a paisagem.

Essa percepção também encontra ressonância em minha própria produção artística, na qual recorro frequentemente às cores frias para construir imagens mais contemplativas. Nesses trabalhos, a cor deixa de atuar apenas como elemento descritivo e passa a participar da elaboração da atmosfera pictórica, contribuindo para a construção de espaços que se aproximam da memória, da imaginação e da experiência subjetiva.

No cenário atual, essa compreensão da cor como uma experiência sensível se mostra de forma clara na obra de Lucas Arruda. O artista desenvolve uma produção voltada para pequenas paisagens construídas não a partir da observação direta da natureza, mas do que fica gravado na memória e na sua imaginação. Suas pinturas não trazem uma referência geográfica específica, sendo paisagens imaginadas, em que a experiência da luz ocupa um papel central. Em vez de reproduzir um lugar existente, Arruda investiga as possibilidades da pintura repetindo esse mesmo motivo, de modo que a luz, a atmosfera e a matéria pictórica orientem a construção de cada obra. Assim, as paisagens do artista evocam espaços indefinidos, nos quais a imagem parece existir entre a lembrança e a percepção, convidando o observador a criar seus próprios significados.

Essa característica aproxima sua produção das discussões desenvolvidas ao longo desta pesquisa. A indeterminação presente em suas pinturas favorece a projeção de conteúdos subjetivos, permitindo que a paisagem opere como um espaço de elaboração imaginária. Sob uma perspectiva junguiana, a ausência de referências espaciais precisas potencializa a capacidade da imagem de mobilizar conteúdos que escapam à racionalização imediata, aproximando a paisagem de uma dimensão simbólica.

Figura 21 – Arruda, Lucas. *Sem título* (série *Deserto-Modelo*). Óleo sobre tela, 24,4 × 30,5 cm, 2021–2022.



Fonte: Pinault Collection.

Nessa obra da série Deserto-Modelo, Lucas Arruda cria uma paleta tonal composta predominantemente por cinzas e pretos, com variações de luz bem sutis. A paisagem parece surgir a partir de delicadas pinceladas, que sugerem a presença de um horizonte, mas sem deixar suas formas bem definidas. A ausência de elementos reconhecíveis mantém a imagem aberta à imaginação do observador, que é convidado a completar visualmente esse espaço indefinido. A escolha dessa gama cromática intensifica a atmosfera de silêncio e contemplação, fazendo com que a luz se manifeste de forma discreta, quase dissolvida na superfície da pintura. Em vez de retratar um lugar específico, a obra propõe uma experiência sensível em que memória, percepção e imaginação se entrelaçam, permitindo compreender a paisagem como um espaço de elaboração poética e subjetiva.

Nesse sentido, as obras de Lucas Arruda evidenciam como a cor e a atmosfera podem atuar conjuntamente na construção de uma experiência pictórica. A paisagem deixa de ser compreendida como representação de um lugar identificável e passa a constituir uma imagem sensível, capaz de articular memória, percepção e imaginação. Sua produção demonstra, portanto, que a potência da paisagem contemporânea reside menos naquilo que ela mostra do que naquilo que ela permite sentir e projetar. Podemos ver essa potência, também em outra obra do artista:

Figura 22 – Arruda, Lucas. *Sem título* (série *Deserto-Modelo*). Óleo sobre tela, dimensões variáveis, 2021–2022.



Fonte: Pinault Collection.

Nessa obra, Lucas Arruda utiliza tonalidades frequentemente associadas à luminosidade, como o amarelo, porém de maneira contida e sutil. Diferentemente de leituras convencionais que relacionam essa cor diretamente ao sol, ao calor ou à alegria, o amarelo surge diluído entre tons escuros, acinzentados e esverdeados, contribuindo para a construção de uma atmosfera silenciosa e enigmática. Sua presença é discreta, quase velada, produzindo uma sensação de suspensão temporal e ampliando a ambiguidade característica da composição.

As delicadas transições cromáticas e as camadas sucessivas de tinta colaboram para a elaboração de uma paisagem de contornos imprecisos, marcada por uma sensação de recolhimento. O horizonte parece dissolver-se entre céu e

água, enquanto a ausência de elementos identificáveis desloca a atenção do observador para a experiência da própria imagem. Mais do que representar um lugar, Arruda constrói uma paisagem que se manifesta como atmosfera.

Nesse contexto, o amarelo não opera como um símbolo direto de felicidade ou calor, mas como uma presença sensível que participa da construção da experiência pictórica. O olhar é conduzido para a vastidão do céu e para a superfície da água, espaços nos quais a paisagem parece desfazer seus próprios limites. A cor, portanto, não apenas organiza visualmente a composição, mas participa da elaboração de sua dimensão subjetiva.

A análise dessa obra reforça a compreensão de que a cor não comunica significados de maneira isolada ou universal. Seus efeitos dependem das relações que estabelece com os demais elementos da pintura, bem como das condições perceptivas e culturais que atravessam a experiência do observador. Em Lucas Arruda, o amarelo produz uma sensação de quietude precisamente porque está inserido em um conjunto cromático que privilegia o silêncio, a distância e a indeterminação.

Essa observação permite retomar uma das hipóteses centrais deste capítulo: a de que a potência expressiva da cor não reside em significados fixos, mas em sua capacidade de participar da construção de atmosferas. Ao analisar as obras de Pancetti, Georgina de Albuquerque, Robert Julian Onderdonk e Lucas Arruda, observa-se que diferentes organizações cromáticas podem conduzir a experiências semelhantes de contemplação e recolhimento, ainda que recorram a paletas distintas.

Nesses casos, a cor atua como mediadora entre percepção, memória e experiência sensível, contribuindo para processos de simbolização que aproximam a paisagem da subjetividade. A evocação da paisagem estabelece-se, assim, por meio das relações entre temperatura cromática, profundidade, luminosidade e atmosfera. Essa compreensão orienta não apenas as análises desenvolvidas neste capítulo, mas também a elaboração das pinturas autorais apresentadas na próxima seção, nas quais a cor constitui um dos principais elementos na construção da experiência da paisagem.

3.3 Resultados: descrição e análise das pinturas

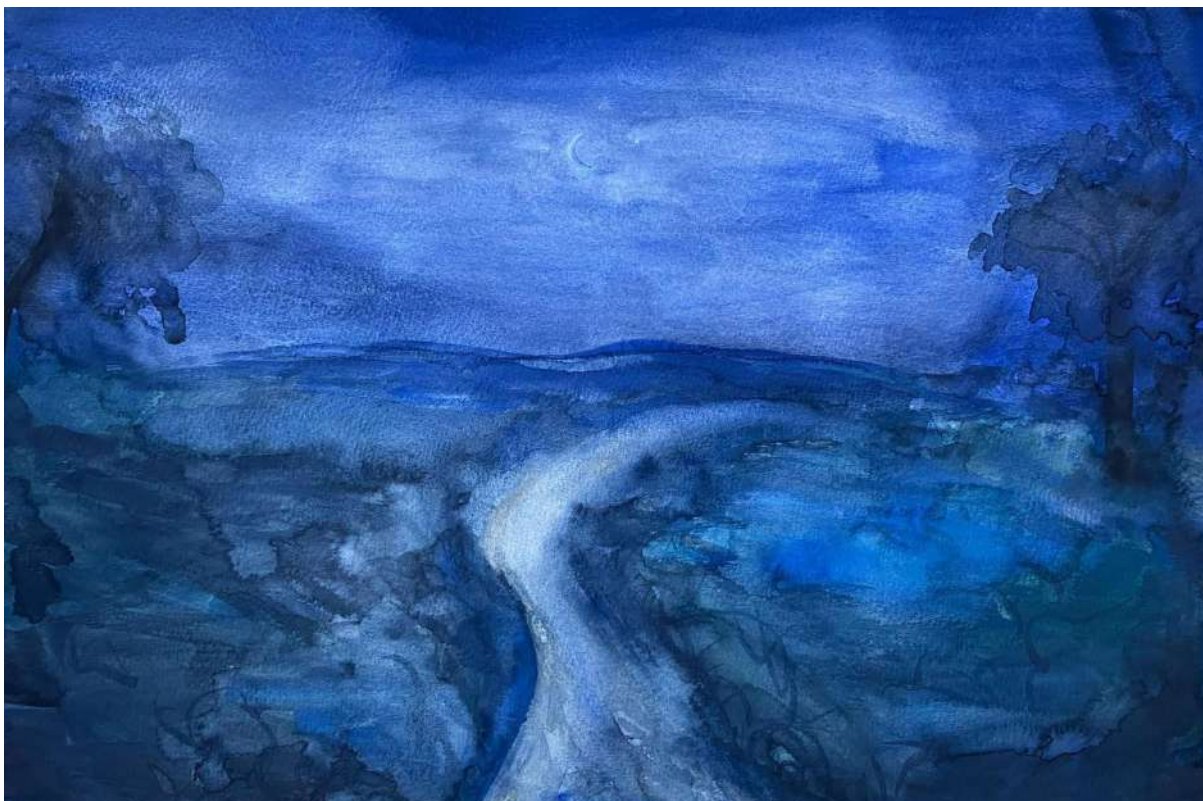
As pinturas de paisagem produzidas ao longo desta pesquisa evidenciam diferentes possibilidades de articulação entre cor, sentimento e representação do espaço natural. Contudo, a paisagem, em minha produção artística, não se constitui como uma representação fiel da natureza. Trata-se, antes, de um território sensível, atravessado por experiências, memórias e estados emocionais que se acumulam ao longo do tempo. Ainda que os lugares sejam transitórios e sujeitos à transformação, permanecem como imagens afetivas, capazes de sobreviver na memória e de reaparecer sob a forma de pintura.

Embora cada obra apresente soluções formais e cromáticas particulares, é possível identificar recorrências visuais que atravessam o conjunto da produção, especialmente a presença de atmosferas contemplativas e de estados de interiorização. Com o objetivo de organizar as análises desenvolvidas neste capítulo, as pinturas foram agrupadas a partir dos eixos “luz” e “sombra”. Tais categorias não devem ser compreendidas de maneira dicotômica ou associadas a valores positivos e negativos, mas como operadores poéticos e interpretativos que permite refletir sobre diferentes modos de elaboração da experiência subjetiva na paisagem.

Nesse sentido, a luz relaciona-se a experiências de expansão, luminosidade e abertura sensível, enquanto a sombra remete a estados de recolhimento, silêncio e introspecção. Ambas, contudo, coexistem na construção das imagens, evidenciando que a paisagem, enquanto linguagem pictórica, constitui-se como um espaço no qual memória, emoção e imaginação se entrelaçam continuamente.

3.4 Sentimentos luz

Figura 23 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *No caminho turvo*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: acervo pessoal.

Eva Heller afirma que o azul é uma cor frequentemente associada a sentimentos positivos:

“O azul é a cor que foi mais vezes citada como a cor da simpatia, da harmonia, da amizade e da confiança. Esses são os bons sentimentos, aqueles que só se comprovam em longo prazo, florescendo, em geral, com o passar do tempo e tendo sempre como base a reciprocidade.” (Heller, 2013, p. 48).

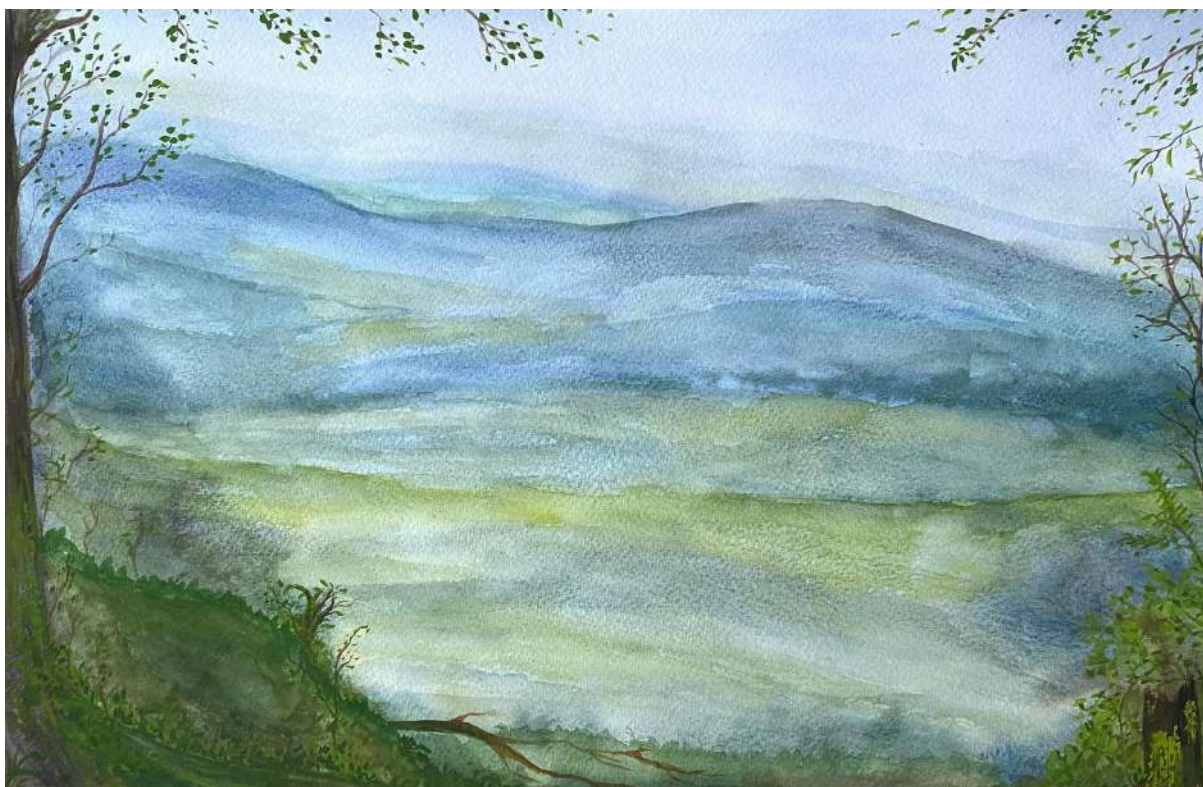
A observação de Heller evidencia que a experiência cromática está intimamente relacionada a construções culturais e afetivas. No caso do azul, sua recorrente associação à harmonia, à confiança e à estabilidade permite compreendê-lo como uma cor capaz de evocar estados de serenidade e permanência. Entretanto, tais significados não devem ser entendidos como universais ou imutáveis, uma vez que a experiência da cor é sempre mediada pelo contexto em que ela se apresenta e pela percepção daquele que a observa.

Na pintura analisada, o azul assume papel central na construção da atmosfera. A imagem noturna, atravessada por um caminho discretamente

iluminado, sugere a ideia de percurso e continuidade, mesmo em um ambiente marcado pela penumbra. Nesse contexto, a segurança não se manifesta como certeza absoluta, mas como uma presença sutil, construída pela relação entre luz, sombra e profundidade cromática. A paisagem, portanto, deixa de operar como simples representação do espaço natural e passa a funcionar como um campo de elaboração emocional.

Essa compreensão conduz a uma questão importante para esta pesquisa: a segurança precisa necessariamente ser representada por cores intensas e luminosas, ou pode emergir justamente da suavidade e do silêncio cromático? Na obra em questão, a resposta parece residir na própria atmosfera construída pela pintura. O sentimento de proteção não se apresenta de forma explícita, mas é sugerido pela permanência do caminho em meio à escuridão, como uma imagem que indica a possibilidade de seguir adiante. Assim, a cor deixa de atuar apenas como elemento compositivo e passa a mediar a relação entre memória, sentimento e experiência sensível, evidenciando que a paisagem pode constituir-se como um espaço de projeção subjetiva e de elaboração simbólica.

Figura 24 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Um novo horizonte*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Heller observa que o verde é uma cor frequentemente associada ao crescimento, à renovação e à esperança, em razão de sua estreita relação simbólica com a primavera:

A ideia de a esperança ser verde sobrevive porque está aparentada com a experiência da primavera. As analogias idiomáticas tornaram isso visível: a esperança germina como a semente na primavera. A primavera significa renovação após um tempo de escassez. Também a esperança é um sentimento de que os tempos de privação estão ficando para trás. 'Quanto mais duros os tempos, mais verde é a esperança', diz o ditado. (Heller, 2013, p. 210).

Ao relacionar o verde à experiência da primavera, Heller demonstra que os significados atribuídos às cores emergem de construções culturais e de experiências compartilhadas. Nesse sentido, a esperança não se apresenta como um atributo inerente à cor, mas como um valor simbólico historicamente associado aos ciclos de renovação da natureza. A imagem da semente que germina após um período de escassez torna-se particularmente significativa para pensar a paisagem enquanto espaço de transformação e possibilidade.

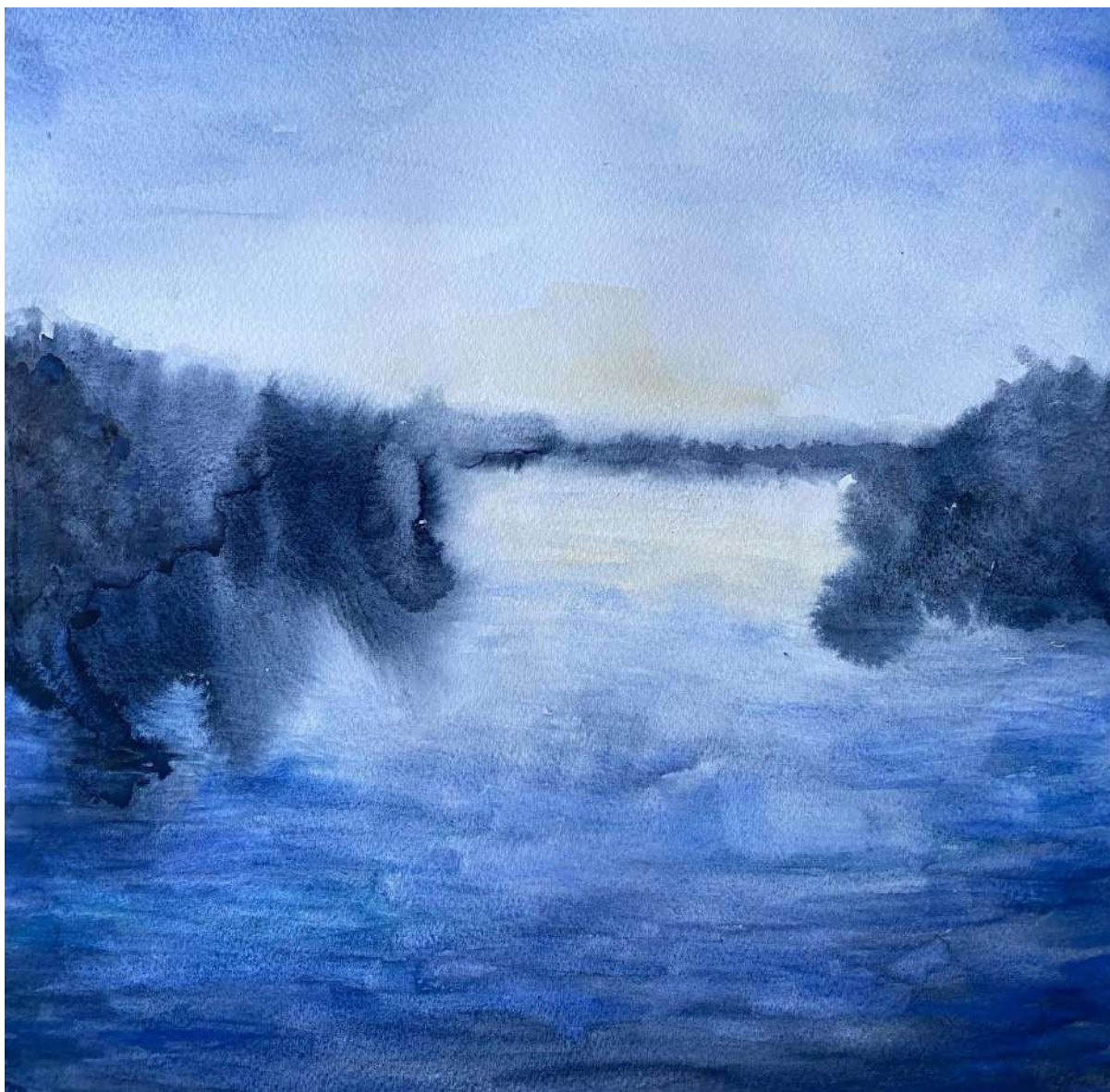
Na pintura *Um novo horizonte*, essas relações cromáticas reverberam na construção da imagem. A predominância dos verdes, associada à luminosidade suave e à abertura do horizonte, contribui para a criação de uma atmosfera que sugere expectativa, continuidade e renovação. Entretanto, não se trata de uma representação literal da esperança, mas da elaboração de um espaço sensível no qual determinadas relações cromáticas favorecem a emergência desse sentimento.

A escolha do título reforça essa dimensão poética. Ao pintar *Um novo horizonte*, procurei construir uma imagem capaz de suscitar a sensação de que existe algo para além daquilo que é imediatamente visível. A presença do azul, utilizado em tonalidades frias e suaves, amplia a percepção de distância e profundidade, conduzindo o olhar para um espaço que parece permanecer sempre um pouco além do alcance. Dessa maneira, a paisagem transforma-se em uma metáfora da própria experiência humana: um território atravessado pela busca, pela expectativa e pela possibilidade de mudança.

Essa construção visual conduz a um questionamento que atravessa tanto a pintura quanto esta pesquisa: o que existe para além do horizonte? Mais do que oferecer uma resposta, a obra procura preservar essa indeterminação, permitindo

que a paisagem opere como um espaço de projeção subjetiva. Assim, o horizonte deixa de marcar apenas o limite entre céu e terra e passa a constituir-se como imagem simbólica de um porvir ainda desconhecido, no qual memória, imaginação e esperança se encontram.

Figura 25 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Que as águas tragam calma*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

O azul, como discutido anteriormente a partir de Eva Heller, é frequentemente associado a sentimentos de harmonia, estabilidade e serenidade. Na obra analisada, essas associações reverberam na construção da atmosfera das águas, conferindo à

paisagem uma sensação de calma e recolhimento. A tonalidade aparece em diferentes intensidades, alternando entre azuis mais profundos e matizes mais luminosos, produzindo contrastes sutis no interior da composição. Essa variação cromática não busca representar objetivamente o espaço, mas construir uma percepção de profundidade, silêncio e permanência.

A materialidade dos meios empregados também desempenha um papel fundamental nessa construção. A transparência característica da aquarela permite que a cor se expanda pela superfície do papel, criando transições delicadas e contornos imprecisos que reforçam o caráter atmosférico da imagem. Em contraste, o guache, utilizado na representação das águas, apresenta maior opacidade e definição, estabelecendo um ritmo visual mais evidente e conduzindo o movimento sereno das ondas do rio. A relação entre esses materiais evidencia que a experiência da paisagem não é construída apenas pela escolha das cores, mas também pela maneira como a tinta ocupa e transforma a superfície pictórica.

A organização cromática da obra pode ser compreendida à luz do conceito de temperatura das cores desenvolvido por Wassily Kandinsky. Para o autor, o azul constitui uma cor fria, associada ao movimento de afastamento e à construção de profundidade no espaço pictórico. Em suas palavras, trata-se de uma cor que tende ao recolhimento, conduzindo o olhar para regiões mais silenciosas e introspectivas da composição. Nesse sentido, a escolha por trabalhar diferentes intensidades de azul procura instaurar um movimento interno na pintura, ampliando a sensação de distância e reforçando sua dimensão emocional.

Assim, a paisagem deixa de operar como uma descrição do espaço natural e passa a constituir-se como uma experiência sensível. O rio representado não corresponde necessariamente a um lugar específico, mas a uma imagem construída pela memória e pela percepção. A cor, nesse contexto, atua como mediadora entre sentimento e representação, permitindo que a pintura traduza estados interiores e transforme a contemplação da paisagem em um exercício de interioridade.

Figura 26 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Ilhas da infância*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026. .



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Neste trabalho, o azul reaparece, mas assume uma função distinta daquela observada na pintura anterior, evidenciando como uma mesma cor pode mobilizar diferentes experiências emocionais a partir das relações que estabelece no interior da composição. Se anteriormente o azul contribuía para a construção de uma atmosfera de serenidade e continuidade, aqui ele se associa à memória e ao sentimento de nostalgia.

A pintura nasce de um questionamento pessoal acerca da própria natureza desse sentimento. Ao refletir sobre a nostalgia, reencontro as lembranças do rancho de meu pai. Recordo-me, ainda criança, contemplando a paisagem da represa,

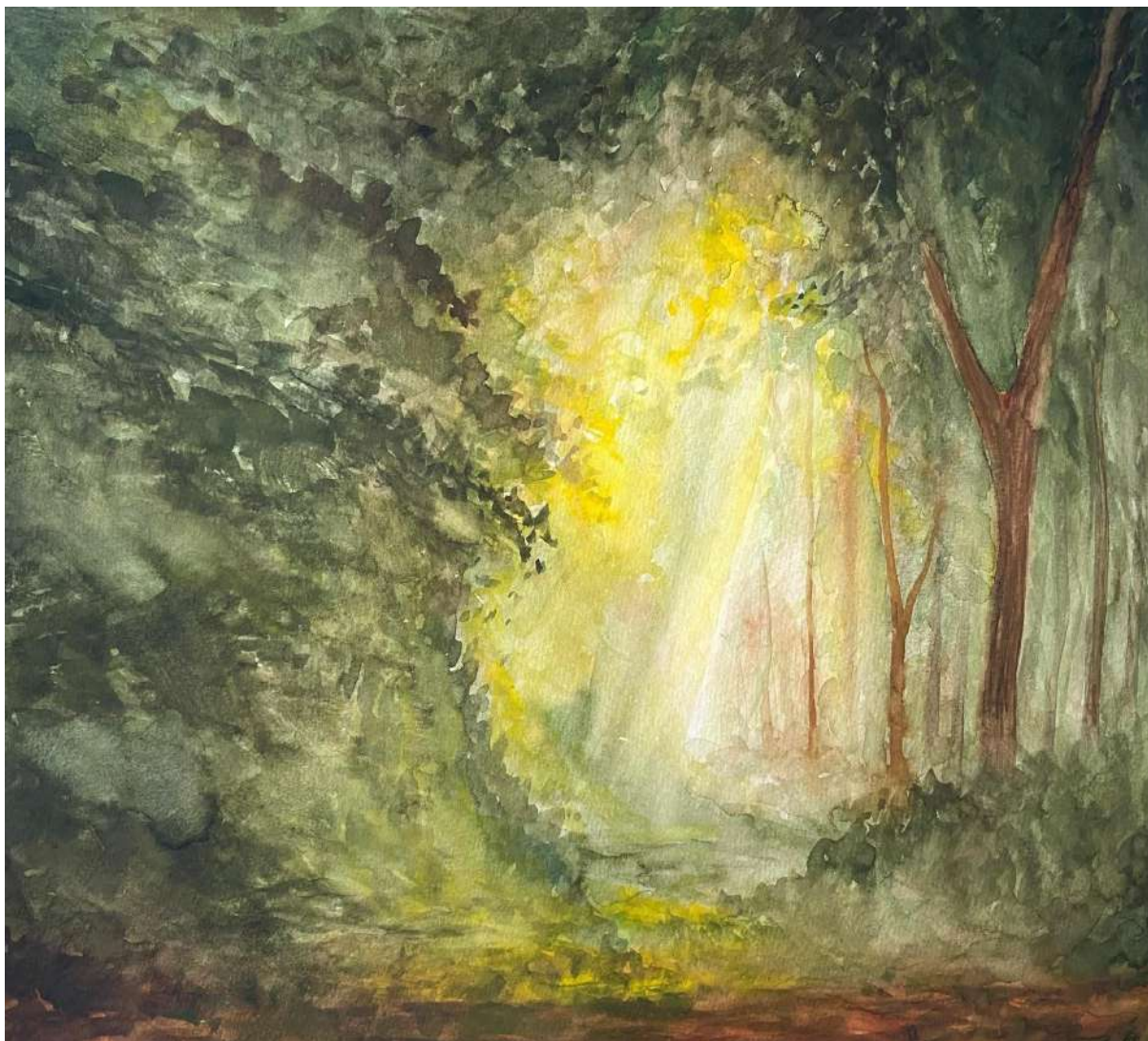
observando suas ilhas e a vastidão das águas. A experiência desse lugar permanece inscrita na memória e, ao revisitá-lo na vida adulta, a intensidade das lembranças revelou-se incontornável, encontrando na pintura uma possibilidade de elaboração sensível.

Nesse contexto, a escolha por trabalhar tonalidades mais profundas de azul não busca reconstruir fielmente a paisagem observada, mas traduzir a experiência afetiva que ela ainda desperta. A imagem produzida não corresponde exatamente ao lugar lembrado, mas ao modo como ele persiste no tempo, transformado pela memória. Trata-se, portanto, de uma paisagem interior, construída menos pela observação direta e mais pela permanência das experiências vividas.

Essa compreensão aproxima-se das reflexões de Wassily Kandinsky acerca da dimensão afetiva da cor. Para o artista, o azul caracteriza-se por um movimento de afastamento, conduzindo o olhar para regiões de maior profundidade e introspecção. Sob essa perspectiva, o azul escuro presente na obra deixa de representar exclusivamente a água ou o céu e passa a operar como um elemento capaz de sugerir a distância temporal da lembrança. Quanto mais distante se encontra a experiência evocada, mais a paisagem parece recolher-se em direção ao interior.

A nostalgia, nesse sentido, não é compreendida como mera tristeza ou idealização do passado, mas como a permanência afetiva de uma experiência que continua a produzir sentidos no presente. A cor atua como mediadora desse processo, permitindo acessar dimensões da memória que escapam à linguagem racional e encontram expressão na imagem. Assim, a paisagem transforma-se em um espaço simbólico, no qual o azul sustenta um movimento de contemplação e recolhimento, evidenciando a capacidade da pintura de converter lembranças em experiência visual.

Figura 27 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *O encontro da luz*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Eva Heller observa que o amarelo está historicamente associado a diferentes significados, entre eles a luz, o ouro e a experiência do sol: “Ao amarelo pertencem a vivência e o simbolismo do sol, da luz e do ouro.” (Heller, 2013, p. 158). Entretanto, a própria autora ressalta a natureza ambígua dessa cor, capaz de assumir sentidos distintos conforme o contexto cultural e as relações estabelecidas no interior da composição.

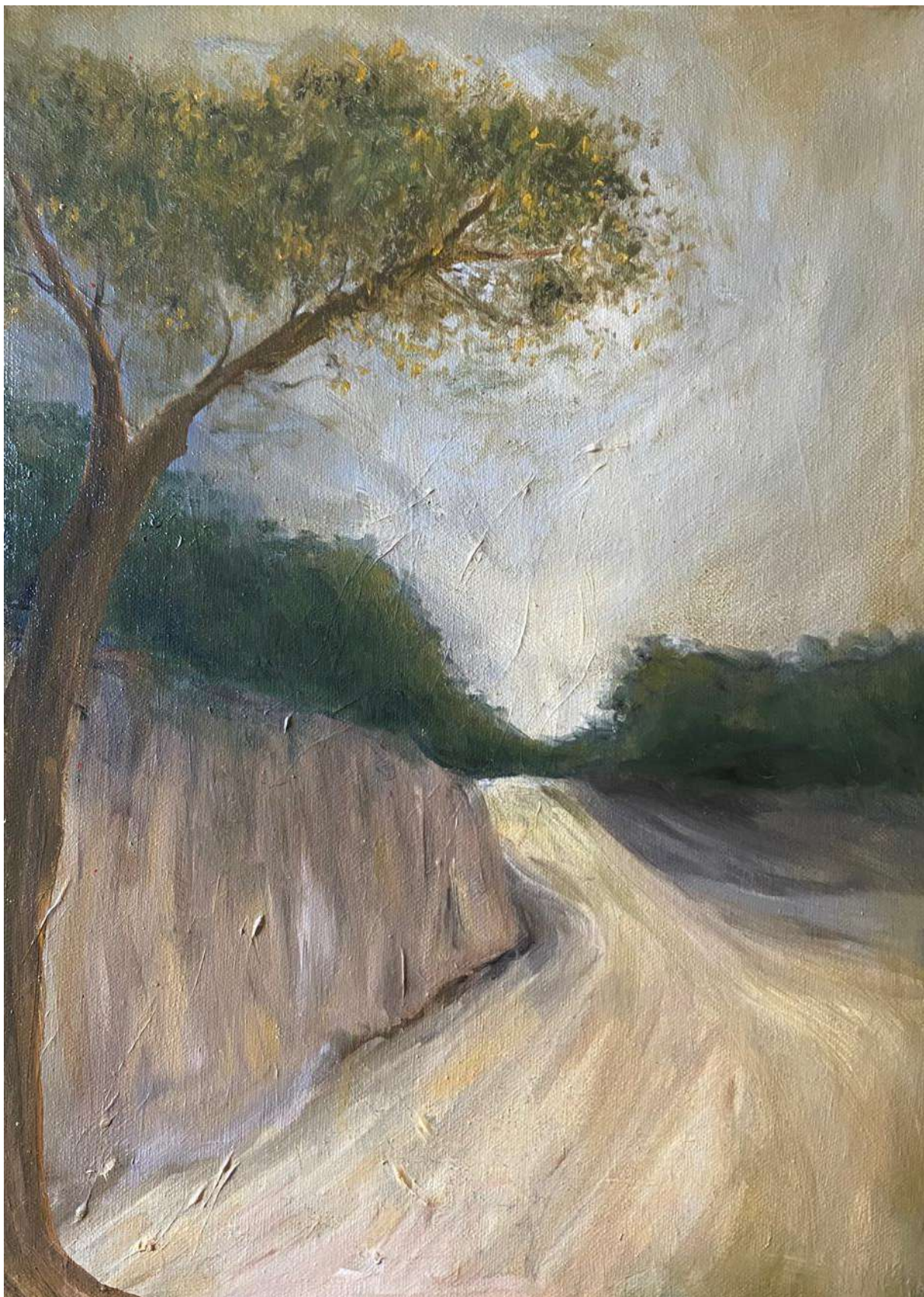
Na pintura analisada, o amarelo não se apresenta como elemento dominante. Em meio à densidade das árvores e da vegetação, o feixe luminoso surge de maneira discreta, atravessando a paisagem como uma presença sutil. Sua função não é afirmar uma felicidade absoluta, mas sugerir a possibilidade de sua existência.

Trata-se de uma luz que se anuncia sem romper completamente a atmosfera da obra, indicando que determinados sentimentos podem manifestar-se de forma silenciosa e transitória.

A escolha por colocar o amarelo em diálogo com os diferentes tons de verde intensifica essa percepção. Enquanto o verde, conforme discutido por Heller, encontra-se frequentemente associado às ideias de renovação e crescimento, o amarelo introduz um ponto de tensão e luminosidade na composição. O contraste entre essas cores produz um equilíbrio delicado, no qual a paisagem parece oscilar entre a permanência da natureza e a abertura para novas possibilidades.

Sob essa perspectiva, a pintura evidencia que a experiência cromática não se reduz a associações fixas entre cor e sentimento. O amarelo não representa unicamente a felicidade, assim como o verde não corresponde exclusivamente à esperança. Seus significados emergem das relações estabelecidas entre forma, atmosfera e experiência subjetiva. Nesse caso, a luz amarela atua como um elemento de passagem, capaz de sugerir que, mesmo em cenários marcados pela densidade e pelo recolhimento, permanece a possibilidade de encontro com aquilo que ilumina a experiência humana. Interessa ressaltar a abordagem da paisagem como um espaço de elaboração simbólica. A luz que atravessa as árvores não ilumina apenas a cena representada, mas também as camadas afetivas que a pintura procura tornar visíveis.

Figura 28 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagem marcada pela memória*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta pintura, busquei elaborar uma paisagem profundamente vinculada às minhas memórias de infância. Durante muitos anos percorri a estrada de terra que conduzia ao rancho de meu pai, observando as árvores que margeavam o caminho e a maneira como ele parecia dissolver-se no horizonte. Essas experiências permaneceram inscritas na memória e, ao retornarem à pintura, já não aparecem como registros fiéis de um lugar específico, mas como imagens transformadas pelo tempo e pela experiência.

Mais do que representar um espaço determinado, interessou-me investigar a sensação de revisitar uma lembrança em permanente estado de transformação. A memória, afinal, não preserva os lugares em sua totalidade; ela seleciona fragmentos, reorganiza atmosferas e atribui novos significados às experiências vividas. Nesse sentido, a paisagem construída na obra situa-se entre a recordação e a imaginação, constituindo-se como um território afetivo.

Para a elaboração dessa atmosfera, optei por uma paleta composta por tonalidades suaves e terrosas, nas quais predominam matizes de bege, verde e amarelo dessaturado. Essas relações cromáticas contribuem para instaurar uma sensação de silêncio e recolhimento, reforçando o caráter nostálgico da composição. O céu claro e de contornos pouco definidos amplia a percepção de distância, fazendo com que a paisagem pareça oscilar entre presença e ausência.

Assim, a pintura não procura reconstruir aquilo que foi vivido, mas dar forma à saudade que permanece. O caminho que se perde ao longe torna-se uma metáfora do próprio funcionamento da memória: um percurso que pode ser revisitado, mas jamais percorrido novamente da mesma maneira. A paisagem, portanto, transforma-se em um espaço simbólico, no qual o passado continua a existir não como permanência, mas como vestígio sensível da experiência.

Figura 29 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Uma tarde tranquila*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta aquarela, busquei construir uma paisagem atravessada pela calma e pela delicadeza da lembrança. Trata-se de uma imagem que remete a experiências cotidianas preservadas de maneira silenciosa na memória, como se o tempo tivesse suavizado seus contornos. São lembranças que não se impõem de forma imediata, mas que reaparecem em momentos específicos, sobretudo diante da contemplação do nascer ou do pôr do sol, quando a paisagem parece suspender temporariamente o ritmo do cotidiano.

Mais do que representar um lugar determinado, a pintura procura elaborar a sensação produzida por esses instantes de contemplação. Nesse sentido, a paisagem não é apresentada como um registro do real, mas como um espaço de permanência afetiva, no qual memória e percepção se entrelaçam. A imagem surge, assim, como uma tentativa de tornar visível aquilo que persiste de forma difusa na experiência.

Para a construção dessa atmosfera, utilizei uma tonalidade de amarelo clara e delicada próxima ao horizonte, estabelecendo um ponto de luminosidade que atravessa a composição sem assumir protagonismo absoluto. Em diálogo com esse elemento, os tons de cinza e azul acinzentado contribuem para instaurar uma sensação de suspensão, como se a paisagem estivesse envolta por uma fina camada de névoa. A relação entre essas cores produz um equilíbrio sutil entre presença e ausência, aproximando a imagem de um estado contemplativo.

A escolha da aquarela desempenha papel fundamental nesse processo. Suas características materiais a transparência, a fluidez e os contornos imprecisos favorecem a construção de uma visualidade menos definida, permitindo que a paisagem permaneça aberta à imaginação. As manchas e sobreposições cromáticas fazem com que a imagem pareça emergir lentamente da superfície do papel, reforçando a sensação de silêncio e de transitoriedade.

Assim, a obra aproxima-se daquilo que Anne Cauquelin identifica como a dimensão sensível da paisagem: um espaço que não se limita àquilo que é visto, mas que se constitui também pela experiência daquele que observa. A plenitude evocada pela pintura não deriva da descrição minuciosa do ambiente, mas da possibilidade de reconhecer, na relação entre luz, cor e atmosfera, a permanência de experiências que continuam a reverberar na memória.

3.5 Sentimentos sombras

Figura 30 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Chamas que performam*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Para representar a raiva, retomo um símbolo recorrente em minha produção: a árvore. Como mencionado anteriormente, compreendo a árvore como uma imagem associada ao crescimento contínuo, à permanência e à resiliência. Nesta obra, ela surge inserida em uma floresta em chamas, composta por formas que remetem às árvores do Cerrado, bioma que atravessa minha experiência de vida e minha relação com a paisagem. A imagem busca expressar a intensidade da raiva enquanto sentimento marcado pelo ardor, pela expansão e pela força destrutiva. As pinceladas vigorosas e os movimentos rápidos reforçam a sensação de um fogo que se propaga pelo espaço, fazendo com que a própria materialidade da pintura participe da construção de uma atmosfera de tensão e instabilidade.

Eva Heller descreve o vermelho como a cor das paixões intensas, associada tanto ao amor quanto ao ódio, ao sangue e às manifestações físicas dos estados emocionais extremos:

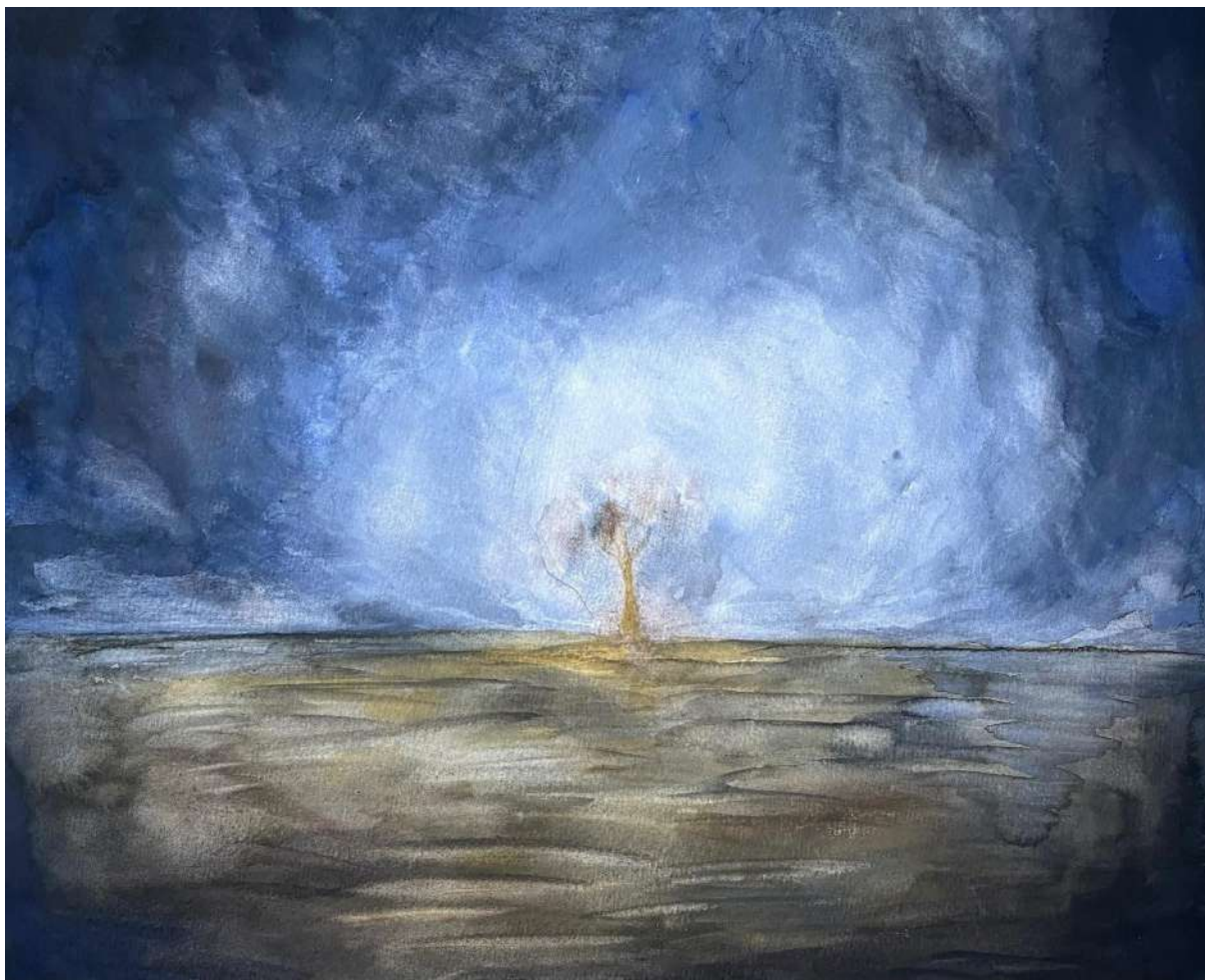
Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, 'vê-se tudo vermelho'. Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados acreditam que todo o seu sangue afluí ao coração. Também é assim em relação às rosas vermelhas e ao papel de carta vermelho: logo sugerem amor. (Heller, 2013, p. 105).

A reflexão de Heller contribui para compreender a associação simbólica do vermelho às emoções intensas, ao calor corporal e às alterações fisiológicas provocadas pelos estados de paixão e fúria. Na pintura, essa relação se manifesta pela presença do fogo, que transforma a paisagem em um campo de tensão emocional. A floresta em chamas não representa apenas uma destruição externa, mas também uma visualização de um estado interior, no qual a raiva se expande, consome e modifica tudo aquilo que encontra ao seu redor.

Na teoria das cores de Johann Wolfgang von Goethe, a cor não é compreendida apenas como um fenômeno físico, mas como uma experiência perceptiva carregada de significados simbólicos e afetivos. Dentro de suas observações sobre o círculo cromático, o vermelho ocupa uma posição associada à força, à intensidade e à manifestação de impulsos emocionais. Nesse sentido, sua presença na obra reforça a dimensão conflituosa e visceral da raiva.

Assim, a árvore, elemento recorrente em minha produção, ultrapassa sua condição de representação formal da natureza e assume uma dimensão simbólica. Mesmo diante do fogo que a envolve, ela permanece como imagem de resistência, continuidade e transformação, estabelecendo um contraste entre a força destrutiva da chama e a capacidade de permanência da vida.

Figura 31 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Sozinha ela não está*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta produção, utilizo a árvore de maneira mais solitária: inserida em um campo aberto, ela permanece isolada diante da vastidão da paisagem. Embora esteja circundada pelo céu e pelo campo, sua presença sugere uma espécie de recolhimento, como se existisse em uma experiência própria e particular do mundo. A composição direciona o olhar para essa figura central, enquanto as pinceladas aparentes no céu introduzem uma atmosfera de instabilidade e movimento, reforçando a sensação de solidão que atravessa a paisagem.

Ao considerar o azul como uma cor frequentemente associada à tranquilidade e à introspecção, busquei construir uma atmosfera silenciosa e ambígua, situada entre uma paisagem noturna e um céu carregado, prestes a anunciar a chuva. O azul, nesse contexto, não atua apenas como representação espacial, mas como elemento capaz de sugerir um estado emocional. Em contraste, o amarelo presente

no campo não assume uma luminosidade intensa ou vibrante; sua saturação é reduzida, aproximando-se de uma tonalidade terrosa e envelhecida, que estabelece uma relação mais complexa e contraditória com a ideia tradicional de luminosidade atribuída a essa cor.

Eva Heller destaca justamente essa instabilidade simbólica do amarelo ao afirmar:

Nenhuma outra cor é tão instável quanto ela – uma pitada de vermelho transforma o amarelo em laranja, uma pitada de azul e ela se torna verde, um tantinho de preto e obtemos uma cor suja e opaca. Mais do que todas as outras cores, ela depende das cores combinadas a ela. Perto do branco, o amarelo parece radiosamente claro, perto do preto inconvenientemente berrante. O amarelo é a cor do otimismo – mas também da irritação, da hipocrisia e da inveja. Ele é a cor da iluminação, do entendimento; mas é também a cor dos desprezados e dos traidores (Heller, 2013, p. 158).

A reflexão de Heller evidencia o caráter ambivalente do amarelo, uma cor cujo significado se transforma de acordo com as relações estabelecidas com outras tonalidades. Essa compreensão contribui para a leitura da minha composição, na qual o amarelo foi trabalhado de maneira contida, aproximando-se do marrom e afastando-se da associação imediata com o sol, a alegria e a luminosidade. Ao assumir uma presença mais apagada e silenciosa, a cor participa da construção de uma paisagem marcada pela introspecção.

Dessa forma, a escolha cromática não possui apenas uma função descritiva, mas atua como elemento sensível na construção de uma atmosfera. O encontro entre o azul do céu e o amarelo envelhecido do campo produz uma tensão delicada entre calma e isolamento, fazendo da paisagem não apenas um espaço representado, mas também uma manifestação de um estado interior.

Figura 32 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Caminhos distorcidos*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta pintura, a insegurança manifesta-se por meio de uma composição cromática instável, marcada por transições imprecisas entre os tons e pela ausência de um eixo visual claramente definido. As áreas diluídas e embaçadas estabelecem um contraste com pequenos pontos de maior definição, criando uma tensão entre presença e desaparecimento, como se o percurso do olhar fosse constantemente interrompido e redirecionado.

O amarelo, trabalhado em uma tonalidade mais fechada e opaca, distancia-se de sua associação imediata com a luminosidade e a clareza, assumindo uma dimensão mais ambígua e introspectiva. Essa escolha cromática contribui para a construção de uma paisagem difusa, que se aproxima menos de uma representação objetiva do espaço e mais de uma imagem simbólica, como uma lembrança fragmentada ou uma manifestação visual de estados internos.

Ao construir essa composição, busquei intensificar a sensação de desorientação por meio da própria organização da imagem, fazendo com que o olhar não encontre um único caminho ou ponto de estabilidade, mas percorra diferentes possibilidades dentro da superfície pictórica. As incertezas formais e cromáticas tornam-se, assim, parte da experiência da obra, conduzindo a paisagem para além de sua dimensão descritiva.

Dessa maneira, a paisagem deixa de representar um lugar específico e passa a operar como um espaço subjetivo, capaz de traduzir sentimentos de dúvida, vulnerabilidade e fragilidade. Mais do que uma imagem exterior, ela se constitui como uma projeção de uma experiência interior, na qual a instabilidade da forma e da cor revela a própria condição emocional que orienta a pintura.

Figura 33 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Lugar nunca mais visto*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta pintura, a paisagem apresenta-se de maneira difusa, como uma lembrança que retorna de forma incompleta e fragmentada pela memória. Os tons

suaves de verde, amarelo e cinza, associados aos contornos pouco definidos, constroem a sensação de um lugar distante, cuja presença se revela mais pela sugestão do que pela descrição objetiva. O verde aparece dessaturado e silencioso, integrado aos tons acinzentados do céu, enquanto o amarelo surge de maneira suavizada, produzindo uma luminosidade contida, mais próxima da evocação da memória do que da presença concreta da luz.

Ao construir essa composição, busquei criar uma paisagem que se aproxima da experiência da lembrança: um espaço que já não pode ser plenamente recuperado, mas que permanece presente por meio de fragmentos, sensações e vestígios. A indefinição das formas e a suavidade das transições cromáticas contribuem para essa percepção de distância temporal, como se a imagem estivesse em processo de desaparecimento e permanência simultaneamente.

Dessa maneira, a pintura organiza-se como um vestígio de uma experiência atravessada pelo tempo, na qual o lugar representado deixa de existir apenas como referência física e passa a operar como uma construção subjetiva. A paisagem transforma-se, assim, em um espaço de memória e afeto, onde a ausência e a presença convivem, revelando uma dimensão melancólica não apenas pelo que a imagem mostra, mas também pelo que permanece implícito e inacessível.

Figura 34 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Ventos que trazem o caos*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta obra, a ansiedade manifesta-se principalmente por meio do movimento das árvores, que parecem agitar-se sob a ação do vento, rompendo qualquer sensação de estabilidade na paisagem. A dinâmica das formas e a presença de linhas mais sinuosas contribuem para criar uma percepção de inquietação, como se o próprio espaço estivesse em constante transformação.

O uso do laranja, cor complementar do azul, intensifica essa sensação ao introduzir uma tonalidade expansiva, situada entre o vermelho e o amarelo, associada à energia, ao impulso e à excitação. Segundo Eva Heller, o laranja alcança maior intensidade quando colocado em relação ao azul, sua cor complementar, estabelecendo um contraste entre forças opostas:

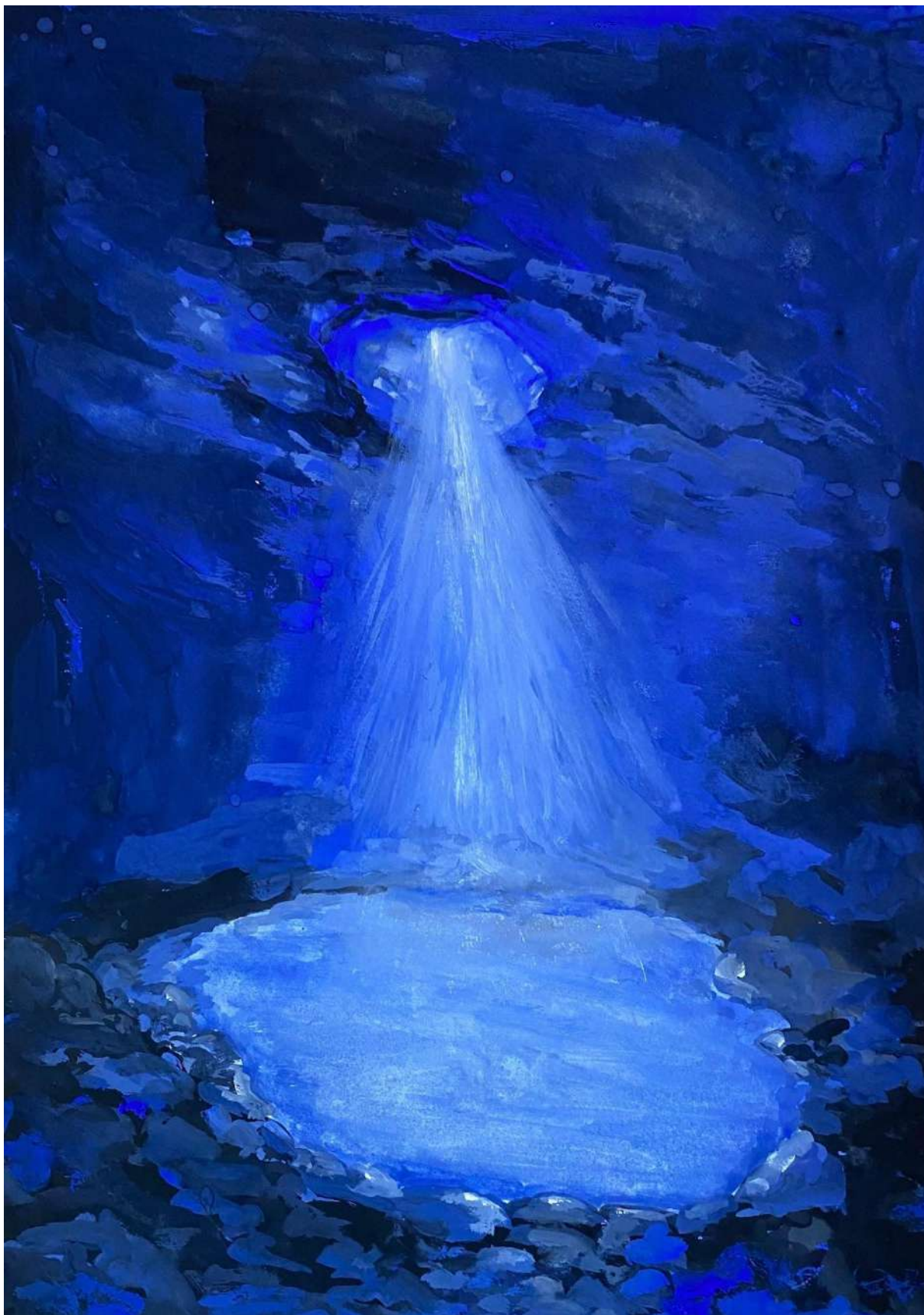
O laranja é a cor complementar do azul. Azul é a cor do espiritual, da reflexão e do silêncio, o seu pólo oposto, o laranja, representa as qualidades opostas a essas. Van Gogh disse: 'Não existe laranja sem azul' – com isso ele quis dizer que o modo de o laranja atuar com mais força é quando ele vem acompanhado do azul. Quanto mais intenso o azul, mais escuro ele é. Quanto mais intenso o laranja, mais radioso (Heller, 2013, p. 335).

A relação entre essas duas cores estabelece uma tensão visual que contribui para a construção da atmosfera ansiosa da cena. O azul, associado ao silêncio e à introspecção, funciona como uma força de contenção diante da expansão do laranja, enquanto este introduz uma vibração mais intensa e instável na composição. A oposição cromática não busca um equilíbrio harmonioso, mas evidencia um estado de conflito e suspensão.

Nas áreas do céu tempestuoso, os tons de azul e cinza atuam como um contraponto às áreas alaranjadas, criando uma sensação de recolhimento e tentativa de controle diante da agitação presente na paisagem. Entretanto, a intensidade do laranja, destacando-se entre as tonalidades mais frias, impede uma resolução completa dessa tensão. A cor permanece em estado de confronto, reforçando a sensação de ansiedade como uma experiência marcada pela instabilidade e pela impossibilidade de repouso.

Assim, a paisagem deixa de ser apenas a representação de um fenômeno natural, o vento ou a mudança climática, e passa a constituir uma imagem subjetiva de um estado emocional. O movimento das árvores, a vibração cromática e o contraste entre cores quentes e frias transformam o espaço representado em uma manifestação visual da inquietação interior.

Figura 35 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Respostas trazidas pela luz*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nesta pintura, predominam os tons de azul, especialmente aqueles de maior profundidade, que envolvem grande parte da composição e constroem uma atmosfera de recolhimento e imersão. No interior da caverna, as pinceladas permanecem visíveis e acompanham as estruturas da rocha, evidenciando a materialidade da pintura e reforçando a percepção de um espaço fechado, silencioso e protegido. A superfície pictórica não busca apenas representar a textura da pedra, mas também revelar o próprio gesto da pintura, fazendo com que a matéria da tinta participe da construção desse ambiente.

Em contraste com a predominância dos azuis escuros, a água surge em uma tonalidade mais clara, tornando-se o principal ponto de luminosidade da composição. As pinceladas evidentes sobre sua superfície sugerem o movimento da luz refletida, criando uma área de respiro visual em meio à densidade cromática predominante. Esse pequeno foco luminoso estabelece uma tensão delicada entre profundidade e abertura, entre o espaço oculto da caverna e a presença sutil da água.

Ao organizar esses elementos, busquei construir uma paisagem que se aproxima de um espaço de interioridade e contemplação, como se a imagem convidasse o olhar a permanecer em estado de silêncio. A água, frequentemente associada à dimensão simbólica das emoções, da memória e do inconsciente, atua como um elemento de passagem entre o visível e o oculto, entre a superfície e a profundidade.

Dessa maneira, o contraste entre os azuis profundos e a luminosidade refletida na água não se limita a uma oposição cromática, mas contribui para a construção de uma experiência sensível da paisagem. As variações de cor, a presença do gesto da pincelada e a relação entre sombra e luz transformam o espaço representado em um lugar de introspecção, no qual a paisagem se apresenta também como uma experiência interior.

Figura 36 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Águas que refletem ciclos*. Aquarela e guache sobre papel, 29,7 × 42 cm, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Por fim, retrato a tristeza por meio de uma árvore inserida em uma paisagem noturna iluminada pela lua cheia. Diferentemente das demais árvores presentes nesta pesquisa, essa figura aparece seca, retorcida e marcada pela irregularidade dos galhos, ocupando o centro da composição. As pinceladas que estruturam o tronco e os ramos acompanham esse movimento sinuoso, evidenciando a tensão da forma e reforçando visualmente uma sensação de desgaste, fragilidade e recolhimento. A água presente na parte inferior da pintura funciona como um elemento de reflexão, tanto no sentido visual quanto simbólico, ao devolver a imagem da árvore e ampliar a atmosfera introspectiva da cena.

A presença da lua cheia contribui para a construção de uma atmosfera marcada pela interioridade e pela suspensão temporal. Sua luminosidade não revela

completamente o espaço, mas estabelece uma iluminação parcial, na qual sombra e claridade coexistem. Essa condição contribui para uma percepção da tristeza não como um sentimento absoluto ou evidente, mas como uma experiência silenciosa, marcada por camadas e ambiguidades.

Predominam na pintura os tons de azul, que organizam grande parte da composição e constroem uma sensação de profundidade e afastamento. Associado frequentemente à noite, ao silêncio e à contemplação, o azul contribui para a criação de um ambiente de introspecção. Na parte superior da composição, as pinceladas mais claras que formam a luz da lua permanecem aparentes, rompendo suavemente a predominância dos tons escuros e estabelecendo um contraste delicado entre presença e ausência. Ao organizar esses elementos, busquei fazer com que a própria forma da árvore, o gesto das pinceladas e as relações entre luz e cor participassem da construção desse estado emocional.

A análise das pinturas desenvolvidas nesta pesquisa evidencia que a paisagem ultrapassa a condição de simples representação do espaço natural. As obras são construídas a partir das relações entre cor, luz, matéria e sentimento, constituindo atmosferas que se articulam com estados internos e com modos particulares de perceber e elaborar visualmente determinadas experiências. Nesse sentido, a natureza não aparece apenas como cenário, mas como um campo de encontro entre exterioridade e interioridade, tornando-se espaço de reflexão, memória e sensibilidade.

Anne Cauquelin contribui para essa compreensão ao afirmar que a paisagem produz uma experiência que ultrapassa a lógica da construção racional:

A paisagem, com o sentimento de uma perfeição sem 'causa', a reflexão, no exterior de nós mesmos, de um trabalho que não sabemos ter realizado, é, então, sem dúvida, por sua vez, uma crítica — um limite às pretensões da inteligência (Cauquelin, 2007, p. 186).

A partir dessa perspectiva, a paisagem pode ser compreendida como uma experiência que não se reduz à elaboração racional ou à organização consciente. Embora seja resultado de uma construção cultural e visual, ela se apresenta ao sujeito como algo que o antecede, capaz de produzir sensações e afetos antes mesmo de qualquer tentativa de interpretação. Existe, portanto, uma dimensão da paisagem que escapa ao controle absoluto da razão, permanecendo vinculada à experiência sensível e à relação subjetiva com o mundo.

Essa compreensão dialoga diretamente com o desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que as pinturas apresentadas não procuram construir imagens fechadas ou definitivas, mas elaborar fragmentos de experiências emocionais. São paisagens abertas, nas quais a representação do espaço se mistura à memória, à imaginação e aos estados internos, permitindo múltiplas possibilidades de leitura.

Nesse contexto, é possível aproximar essas reflexões das produções de artistas que também compreenderam a paisagem como construção subjetiva e afetiva. As obras de José Pancetti, Georgina de Albuquerque e Lucas Arruda constituíram referências importantes para esta pesquisa, especialmente pela maneira como esses artistas exploram a atmosfera, a luz e a percepção como elementos fundamentais na construção do espaço pictórico.

Em suas produções, a paisagem deixa de funcionar apenas como representação descritiva de um lugar e passa a operar como campo de experiência sensível. O espaço pictórico é construído por meio de relações cromáticas, luminosas e gestuais que evocam estados de contemplação, silêncio e interioridade. De modo semelhante, às pinturas desenvolvidas nesta pesquisa partem de experiências subjetivas para construir imagens que não buscam explicar a paisagem, mas sugerir sensações e estados de percepção.

Ao longo deste trabalho, torna-se evidente que a paisagem, na pintura, pode ser compreendida como um espaço simbólico atravessado por memória, imaginação e sensibilidade. Mais do que representar um lugar específico, ela pode traduzir experiências subjetivas que se constituem na relação entre corpo, percepção e mundo.

Nesse processo, a cor assume um papel fundamental como elemento mediador entre sentimento e forma. É por meio das relações cromáticas que a imagem constrói atmosferas, produz sensações e transforma o espaço representado em uma experiência visual e afetiva. A cor, portanto, não atua apenas como recurso descritivo, mas como elemento capaz de revelar dimensões subjetivas da paisagem.

Dessa maneira, a paisagem deixa de ser compreendida apenas como aquilo que é observado externamente e passa a envolver aquilo que é sentido, lembrado e imaginado. A pintura torna-se, assim, um espaço de elaboração simbólica, no qual o sujeito reconhece e projeta suas próprias experiências.

Portanto, nesta pesquisa, a paisagem estabelece-se como um campo de atravessamento entre mundo interno e externo, no qual símbolo, memória, emoção

e percepção se encontram. A partir dessa compreensão, a pintura deixa de ser entendida apenas como representação do mundo natural e passa a ser concebida como uma experiência poética em forma visual.

A pesquisa demonstra, assim, que a paisagem se transforma em expressão subjetiva quando a cor passa a atuar como mediadora entre percepção, memória, símbolo e emoção. Por meio dessas relações, o espaço natural ultrapassa sua condição descritiva e torna-se uma construção sensível, capaz de revelar diferentes modos de sentir e perceber o mundo.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como ponto de partida uma inquietação surgida em minha própria prática artística: compreender de que maneira a paisagem, na pintura, deixa de operar apenas como representação do espaço natural para constituir-se como um lugar de memória, subjetividade e experiência sensível. Ao longo da investigação, tornou-se evidente que a paisagem não corresponde a uma realidade neutra ou objetiva, mas a uma construção cultural e simbólica, continuamente atravessada pelo olhar, pela percepção e pelas experiências de quem a produz e de quem a observa.

A análise histórica permitiu compreender que a paisagem passou por profundas transformações ao longo da história da arte. Inicialmente subordinada às narrativas religiosas, gradualmente conquistou autonomia como gênero pictórico e, na contemporaneidade, passou a configurar-se como um espaço de elaboração poética e subjetiva. Esse percurso evidenciou que a representação da natureza nunca foi apenas uma reprodução do mundo visível, mas uma forma de construir sentidos, organizar percepções e expressar diferentes modos de relação entre o ser humano e o ambiente.

As reflexões desenvolvidas a partir de Anne Cauquelin, Carl Gustav Jung, Johann Wolfgang von Goethe, Wassily Kandinsky e Eva Heller possibilitaram compreender que memória, símbolo e cor constituem dimensões inseparáveis da experiência da paisagem. A pesquisa permitiu reconhecer que a cor não atua apenas como recurso formal ou decorativo, mas como elemento estruturador da experiência pictórica. Suas relações cromáticas organizam atmosferas, sugerem profundidades, mobilizam afetos e contribuem para a construção simbólica e cultural da imagem. Entretanto, também se evidenciou que tais significados não são fixos

nem universais, mas resultam das relações estabelecidas entre as cores, da composição e do repertório cultural e sensível que atravessa cada experiência de observação.

No âmbito da produção artística, esta pesquisa provocou uma mudança significativa em meu próprio processo criativo. Antes de sua realização, muitas escolhas cromáticas e compositivas aconteciam predominantemente de forma intuitiva. O percurso teórico permitiu reconhecer, compreender e problematizar decisões que já estavam presentes em minha prática, tornando-as mais conscientes e fundamentadas. A cor passou a ser compreendida como um elemento estruturante da pintura, capaz de anteceder a própria organização dos elementos da paisagem e orientar a construção de atmosferas, profundidade, luminosidade e densidade emocional. A investigação também possibilitou identificar recorrências presentes em minha produção, como a constante presença da árvore, da água, dos caminhos e do horizonte, compreendidos não apenas como elementos da natureza, mas como símbolos recorrentes de memória, pertencimento e passagem.

Nesse sentido, teoria e prática deixaram de ocupar posições distintas para constituírem um único processo de investigação. As pinturas produzidas ao longo da pesquisa não ilustram conceitos previamente estabelecidos; ao contrário, participaram da construção do próprio conhecimento, permitindo que a reflexão teórica surgisse em diálogo permanente com a experiência da pintura. Assim, a prática artística revelou-se simultaneamente objeto de estudo, método de investigação e forma de produção de conhecimento.

A principal contribuição desta pesquisa para os estudos da pintura de paisagem consiste em reafirmar a paisagem como um campo de investigação sensível, no qual representação, memória, símbolo e cor se articulam na construção da imagem. Ao aproximar referências da história da arte, da psicologia analítica e das teorias da cor da experiência concreta da produção pictórica, este trabalho evidencia que a pintura de paisagem permanece plenamente atual, não como simples representação da natureza, mas como linguagem capaz de elaborar experiências subjetivas, afetivas e imaginárias.

Por fim, esta pesquisa não pretende encerrar as questões aqui discutidas. Ao contrário, ela abre novas possibilidades para investigações futuras acerca das relações entre pintura, memória, cor e subjetividade. Mais do que oferecer respostas definitivas, este percurso reforça a compreensão de que pintar paisagens é também

construir formas de pensar, sentir e habitar o mundo. Nesse processo, a paisagem deixa de existir apenas diante dos olhos e passa a constituir-se como uma imagem interior, continuamente reconstruída pela memória, pela imaginação e pela experiência sensível.

REFERÊNCIAS

Adriana Varejão. Sereias bêbadas (série Pratos). Disponível em: <https://www.adrianavarejao.net/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Alpers, Svetlana. A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

Andrade, Émile Cardoso; Santos, Michelle dos. Tempestade de tintas: Anita Malfatti – avant-garde da avant-garde. Revista Desenredos, n. 7, nov. 2014. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/WRLEM/article/view/3494>. Acesso em: 26 jul. 2026.

Artsy. Peter Doig: Swamped. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/peter-doig-swamped-1>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Brito, N. B. de; Reis, J. C. de O. A teoria das cores de Goethe e sua crítica a Newton. Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 288-298, 2016. Disponível em: <https://rbhciencia.emnuvens.com.br/revista/article/view/161>. Acesso em: 26 jul. 2026.

Cappella Degli Scrovegni. Fuga para o Egito, de Giotto. Disponível em: <https://www.cappelladegliscrovegni.it/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Cardoso, Renata Gomes. Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1619774>. Acesso em: 26 jul. 2026.

Cauquelin, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Clark, Kenneth. Paisagem na arte. Tradução de Rijo de Almeida. Lisboa: Ulisseia, 1961.

Collot, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Tradução de Ida Alves e Maria Luiza Berwanger. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

Dias Carvalho, Jairo. A teoria das cores e das formas gráficas de Wassily Kandinsky. Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 38, p. 1–22, 2024. DOI: 10.14393/REVEDFIL.v38a2024-67731. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/67731>. Acesso em: 26 jul. 2026.

Flickr. Paisagem, de Georgina de Albuquerque. Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3173022828>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Fondation Cartier Pour L'art Contemporain. Mondo Reale. Disponível em:
<https://www.fondationcartier.com/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Freitas, João Paulo; Dória, Renato Palumbo. A presença do gênero da paisagem na arte contemporânea. *Horizonte Científico*, Uberlândia, v. 5, n. 2, 2011. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8108>. Acesso em: 27 jul. 2026.

Galeria Marcelo Guarnieri. Postal Azul, de Ana Sario. Disponível em:
<https://www.galeriamarceloguarnieri.com.br/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Gallerie Dell'accademia Di Venezia. La Tempesta, de Giorgione. Disponível em:
<https://www.gallerieaccademia.it/la-tempesta>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Goethe, Johann Wolfgang von. Doutrina das cores. Tradução de Marco Giannotti. 4. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

Gombrich, Ernst Hans. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

Heller, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

Jung, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2016.

Lima, Laís Hanson Alberto; ZONNO, Fabiola do Valle. Ruínas verdejantes, paisagens pitorescas. *Revista Restauro*, v. 5, n. 9, 2021. Disponível em:
<https://revistarestauro.com.br/ruinas-verdejantes-paisagens-pitorescas/>. Acesso em: 26 jul. 2026.

Maderuelo, Javier. Paisagem: um termo artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; Kern, Maria Lúcia Bastos (orgs.). Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 13-34.

Marinha - série Bahia - Musa da Paz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/84059-marinha-serie-bahia-musa-da-paz>. Acesso em: 26 de julho de 2026. Verbetes da Enciclopédia.

Matthew Marks Gallery. Cottage, de Maureen Gallace. Disponível em:
<https://www.matthewmarks.com/artists/maureen-gallace>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Mattos, Claudia Valladão de. Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

Museu De Arte Moderna Do Rio De Janeiro. A Floresta, de Anita Malfatti. Disponível em: <https://mam.rio/artistas/anita-malfatti/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Museu De Arte Moderna Do Rio De Janeiro. Paisagem Bíblica, de Beatriz Milhazes. Disponível em: <https://mam.rio/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Norton Museum Of Art. My Violet Lullaby, de Shara Hughes. Disponível em: <https://www.norton.org/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Pinault Collection. Sem título (série Deserto-Modelo). Disponível em: <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/sem-titulo-da-serie-deserto-modelo>. Acesso em: 27 jul. 2026.

Pinault Collection. Untitled (from the Deserto-Modelo series). Disponível em: <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/untitled-deserto-modelo-series>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Pushkin State Museum Of Fine Arts. Landscape with Apollo and Marsyas, de Claude Lorrain. Disponível em: <https://pushkinmuseum.art/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/101416-rio-sao-francisco-e-o-forte-maurits>. Acesso em: 26 de julho de 2026. Verbetes da Enciclopédia.

Roger, Alain. La Naissance du Paysage en Occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord./ed.). Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.

Simmel, Georg. A filosofia da paisagem. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SP-Arte. Todo mar tem um rio. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/exposicoes/todo-mar-tem-um-rio>. Acesso em: 27 jul. 2026.

The Metropolitan Museum Of Art. The Fort of L'Esseillon, Val de la Maurienne, France, de Joseph Mallord William Turner. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Ventania. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82708-a-ventania>. Acesso em: 26 de julho de 2026. Verbetes da Enciclopédia.

Wikiart. Caminhante sobre o mar de névoa, de Caspar David Friedrich. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/caspar-david-friedrich/caminhante-sobre-o-mar-de-nevoa-1818>. Acesso em: 9 ago. 2026.

Wikiart. Panoramic Landscape, de Robert Julian Onderdonk. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/robert-julian-onderdonk/panoramic-landscape>. Acesso em: 21 jul. 2026.

Wikimedia Commons. Círculo cromático de Goethe. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

APÊNDICE A – PAISAGENS INTROSPECTIVAS PRODUZIDAS NO ATELIÊ DE FOTOGRAFIA

Figura 37 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 38 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 39 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 40 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 41 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 42 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 43 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 44 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 45 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 46 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 47 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 48 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 49 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 50 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 51 – Oliveira, Maria Rita Rodrigues. *Paisagens Introspectivas*, Fotografia, 2026.



Fonte: Acervo pessoal da autora.