

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
GRADUAÇÃO EM PINTURA**

**Gabriel Luiz D`Amato Leite / DRE 114057361**

**Retratos Coletivos:**

*Unidade e ritmo da Cor.*

Orientação: Prof. Dr. Rafael Bteshe

**Rio de Janeiro  
2022**

GABRIEL LUIZ D`AMATO LEITE

**RETRATOS COLETIVOS:** *Unidade e ritmo da Cor.*

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado à Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial para a obtenção do  
Grau de Bacharel em Pintura.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Bteshe

Rio de Janeiro  
2022

## CIP - Catalogação na Publicação

D155r D'Amato Leito, Gabriel Luiz  
Retratos Coletivos / Gabriel Luiz D'Amato  
Leito. -- Rio de Janeiro, 2022.  
58 f.

Orientador: Rafael Bteshe.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2022.

1. pintura de retrato. 2. relações cromáticas. 3.  
processo da pintura a óleo. 4. contrastes  
cromáticos. 5. Johannes Itten. I. Bteshe, Rafael,  
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

**RETRATOS COLETIVOS: UNIDADE E RITMO DA COR**

Gabriel Luiz D`Amato Leite  
114057361

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema *Phanteon* da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação *online*. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Aprovado com grau \_\_\_\_\_ em: 20 de dezembro de 2022.

Local: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

---

**Prof. Rafael Bteshe – Orientador**

Escola de Belas Artes (BAP/EBA/UFRJ)

---

**Prof. Marcelo Duprat Pereira**

Escola de Belas Artes (BAB/EBA/UFRJ)

---

**Profa. Luana Manhães da Silva**

Escola de Belas Artes (BAF/EBA/UFRJ)

## **RESUMO**

Este TCC analisa os processos de construção e meios técnicos da pintura à óleo, assim como a articulação da cor na composição de retratos coletivos. Além das questões relativas à cozinha da pintura, foram investigados elementos plásticos relativos à composição pictórica, tais como as estruturas cromáticas, dos valores e da materialidade, com ênfase nos projetos e estudos realizados ao longo do processo de criação dos três retratos coletivos pintados à óleo.

Palavras-chave: retratos coletivos, narrativa visual, construção, composição, pintura.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1. TELEVISÃO</b>	<b>12</b>
<b>2. DÍPTICO <i>VELHINHAS E VELHINHOS</i></b>	<b>23</b>
<b>2.1-O primeiro díptico – <i>Velinhas</i></b>	<b>25</b>
<b>2.2- O segundo díptico – <i>Velinhos</i></b>	<b>39</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>52</b>
<b>APÊNDICE 1: ESTUDOS COMPLEMENTARES DE COR E COMPOSIÇÃO</b>	<b>53</b>
<b>APÊNDICE 2: GLOSSÁRIO DOS PIGMENTOS UTILIZADOS NA PESQUISA</b>	<b>62</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1-</b> Registro de apresentação dos trabalhos realizados para Metodologia da pesquisa, 2018.2	10
<b>Figura 2-</b> <i>Monocromias de um retrato</i> 140cm x 30cm apresentado para matéria de pintura IV, 2019.1.	11
<b>Figura 3-</b> (a) Estudo linear; (b) Estudo tonal no photoshop; (c) Junção das estruturas linear e tonal em grisaille sobre fundo amarelo ocre.	12
<b>Figura 4-</b> Estudos de óleo sobre papel preparado realizados no caderno de pesquisa; 2- Estudos de desenho dos planos internos das figuras e pensamento volumétrico.	13
<b>Figura 5-</b> Transporte do desenho em escala pra tela; 2- Desenho sobre tela; 3- Primeiras aguadas com a tonalidade de terra de siena queimada diluída com ecosolv; 4- Grisaille – tamanho 1,30 x 0,9 m	15
<b>Figura 6-</b> Esboços cromáticos realizados com tinta a óleo sobre papel no caderno de pesquisa.	16
<b>Figura 7-</b> À esquerda, estudo sobre retrato da pintura “ <i>Moonlight Magic</i> ”, de Dean Cornwell (em detalhe à direita). Óleo sobre tecido preparado, 2020.	
<b>Figura 8-</b> Estudos cromáticos, 2020, Tinta óleo sobre papel realizado no caderno de pesquisa.	18
<b>Figura 9-</b> Velaturas quentes nas áreas de sombra	18
<b>Figura 10-</b> Adição de velaturas de tons terrosos nas sombras e opacidades em tons azulados nas áreas de luz	19
<b>Figura 11-</b> Paleta usada para velatura e esbatimentos.	19
<b>Figura 12-</b> <i>TELEVISÃO</i> , 2022, OLEO SOBRE TELA, 1,3m X 0,9m	
<b>Figura 13-</b> Estudo digital de harmonia de análogos de vermelho realizado no programa Heavy Paint	22
<b>Figura 14-</b> Estudo digital realizado no programa Heavy Paint	23
<b>Figura 15-</b> Estudos lineares realizados no caderno de pesquisa, 2021	23
<b>Figura 16-</b> Estudo do contraste de valores na escala de branco, cinza e preto	
<b>Figura 17</b> Estudo das pinturas do Darren Butcher. 2020. Abaixo, os originais estudados “Expressions One” e “Expressions Two”	
<b>Figura 18-</b> <i>Autorretratos/ estudos de contraste de valor</i> no caderno de pesquisa.	26
<b>Figura 19-</b> Análise –de tintas nacionais (esquerda) e tintas importadas (direita) utilizando o triângulo de Goethe	27
<b>Figura 20-</b> Estudos sobre diferentes pigmentos e desdobramento da paleta de cores priorizando os matizes vermelhos. Na ordem foram dispostas nas linhas inferiores-armação da paleta; escala na pintura de claro-escuro; e acima temperatura, percebe-se que nas tintas nacionais a baixo há uma grande familiaridade e pouca variação entre vermelhos e aos escurecer perde-se a cromia quase imediatamente. Já acima as misturas (20 a) carregam as relações propostas.	
<b>Figura 21-</b> <i>Estudos de cor para o quadro velhinhas</i> , 2020, Óleo sobre papel realizado no caderno de pesquisa.	29
<b>Figura 22-</b> <i>Autorretratos/ Estudo de análogos de vermelho, Óleo sobre papel realizado no caderno de pesquisa. Tintas Acrilex e Corfix</i>	31
<b>Figura 23-</b> <i>Autorretratos/ Estudo de análogos de vermelho, Óleo sobre papel realizado no caderno de pesquisa. Tinta Winton.</i>	32
<b>Figura 24-</b> Estudos de composição em vermelho sobre quatro fundos distintos: canto superior esquerdo - fundo laranja; canto superior direito – fundo vermelho de cádmio; canto inferior esquerdo - fundo preto; canto inferior direito - fundo cinza; Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	34
<b>Figura 25-</b> Estágio intermediário da pintura <i>Velhinhas</i> : separação das áreas de luz e sombra	35
<b>Figura 26-</b> “ <i>Velhinhas</i> ”, 2021, Óleo sobre tela, 60cm x 50cm	36
<b>Figura 27-</b> Primeiros estudos de figuras e objetos para a composição <i>Velinhos</i>	37
<b>Figura 28-</b> Montagem digital de referências para a composição <i>Velinhos</i> , realizada no Photoshop.	38
<b>Figura 29-</b> Estudo de valores para a composição <i>Velinhos</i> , Óleo sobre papel, 21 x 27,9 cm	38

<b>Figura 30-</b> Estudos cromáticos da composição <i>Velinhos</i> , Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	39
<b>Figura 31-</b> <i>Autorretrato/sobre a iluminação em amarelo</i> , 2021, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	40
<b>Figura 32-</b> Estudo de cor fundamentado no Triângulo de Goethe. Cada esquema contém 9 cores, onde se encontram 6 cores básicas no centro: as primárias vermelho de cádmio, amarelo de cádmio e azul ultramar francês (Winton), e as secundárias laranja de cádmio, violeta de cobalto e o verde viridian. As terciárias são compostas pelas misturas resultantes entre as cores complementares. Os três esquemas acima são as misturas dessas cores com as três dessaturantes: preto, à esquerda, cinza no meio e o branco, à direita. No meio, à esquerda, aparecem as misturas com azul-verde e no meio, à direita, a mistura com vermelho-laranja. Na parte de baixo, ao centro, está localizada a paleta reduzida composta de amarelo ocre, terra de siena e cinza. À direita, estão as cores reduzidas junto as cores saturadas, enquanto na esquerda estão as cores complementares. 21 x 27,9 cm	41
<b>Figura 33-</b> Estudo cromático de paleta para <i>Velinhos</i> , 2021, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	42
<b>Figura 34-</b> Estudo cromático para <i>Velinhos</i> e estudo da paleta sobre fundo amarelo, ANO Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	43
<b>Figura 35-</b> <i>Velinhos</i> em processo de construção, 2021, Óleo sobre tela, 0,5m x 0,6m	44
<b>Figura 36-</b> <i>Velinhos</i> em processo de construção, 2021, Óleo sobre tela, 0,5m x 0,6m	44
<b>Figura 37-</b> <i>Velinhos</i> , 2021, Óleo sobre tela, 0,5m x 0,6 m	46
<b>Figura 38-</b> o diptico "Carteado"	47
<b>Figura 39-</b> Estudos de iluminação, 2020, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	51
<b>Figura 40-</b> Estudos de grisaille sobre diferentes fundos coloridos, 2021 . Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21cm x 27,9 cm	52
<b>Figura 41-</b> Estudos cromáticos realizados na disciplina Tópicos Especiais de Harmonia Cromática (EBA/UFRJ), ministrada pelo Prof. Rafael Bteshe: 1- amarelo/violeta; 2- amarelo/laranja; 3- vermelho/verde; 4-amarelo/violeta; 5- laranja/ azul; 6-vermelho/ violeta Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 cm x 27.9 cm	53
<b>Figura 42-</b> Estudos cromáticos de dessaturação nos eixos de cores primarias e secundarias: mesclas com branco-preto-cinza-cor complementar-cinzas cromáticos, resultante da mistura das cores complementares ou das três cores primárias. realizados na disciplina Tópicos Especiais de Harmonia Cromática (EBA/UFRJ), ministrada pelo Prof. Rafael Bteshe, cromáticos 2021. Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	54
<b>Figura 43-</b> Estudos compositivos a partir das obras de NOMES DOS AUTORES, 2020, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm	55
<b>Figura 44-</b> Estudos sobre a pintura “Alguns Colegas” (1921), de Arthur Timótheo da Costa (1882.- 1922), 2020, Óleo e grafite sobre papel, 21 x 27,9 cm	56
<b>Figura 45-</b> Estudos de expressões em escala de cinzas a partir de frames do cinema, 2019-2020, Óleo sobre papel, 60 cm x 40 cm	57
<b>Figura 46-</b> Estudos dos sete contrastes de Johannes Itten, realizados na disciplina Tópicos Especiais de Harmonia Cromática (EBA/UFRJ), ministrada pelo Prof. Rafael Bteshe, a partir de cenas de filmes: contraste de quente frio, contraste de complementares, contraste de extensão, contraste de matiz, contraste de saturação, contraste de valor, contraste simultâneo, 2021, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, varias folhas editado no photoshop patra uma leitura do todo. 21 x 27,9cm	58



## AGRADECIMENTOS

À minha família, minha mãe, irmã, pai, primos, tios e tias, pelo amor e confiança nas minhas escolhas. Graças à educação que me deram, pude seguir meus sonhos sempre sabendo que teria suporte e, que estariam aqui, ao meu lado. Gostaria de agradecer a minha irmã, Dayenny Louise, pelo exemplo de excelência e dedicação à profissão e à comunidade, e a minha mãe, Angela Lopes pela vida, educação e ensinamentos sobre o mundo e perseverança.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael Bteshe, pela atenção e paciência durante a realização deste trabalho, e a todos os ensinamentos ao longo desses anos.

A Maria Lídia, pela generosidade, amizade e todos os ensinamentos para trilhar o caminho sempre tendo em mente a ética e o profissionalismo.

A Sandra Hosken, pela generosidade, amizade e à iniciação a um mundo com a arte, por ser o exemplo de grande profissional e pelo cuidado ao trabalho e às pessoas ao longo de anos. Por acreditar em mim antes de sequer sonhar com esse caminho.

Ao Felipe Cavalcanti e família (Silvia, Aninha e Paulo) basicamente por tudo. Esse trabalho é fruto de sua amizade e constante apoio através de anos. Pelo acolhimento, paciência e exemplo, além de compartilhar das frustrações e aprendizados da faculdade. Por agir sempre com retidão e dedicação a mais que o ofício, a pintura. A certeza que há um caminho para se trabalhar com pintura.

Aos grandes amigos que fiz graças à Comissão EBA ao longo dessa caminhada, por tornarem cada período único e especial. Matheus, Yasmin, Ricardo, Granja, Erick, Beatriz (Bia), Gil, Guilherme, Iris, Pablo, Michele, Igor, Marcelo, e muitos mais amigos que fiz nessa caminhada dessa graduação.

A também todos os outros colegas, de curso e profissão, e professores que tive o prazer de dividir experiências ao longo desta graduação.

A todos que foram responsáveis direta e indiretamente por tornar esse trabalho possível, meu mais sincero obrigado.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa a articulação de retratos coletivos na pintura, com ênfase sobre a estrutura cromática. Foram realizadas três composições com tinta óleo, analisando as partes inerentes da linguagem da pintura, sua sintaxe e construção visual.

O trabalho é resultado das pesquisas realizadas no Curso de Pintura, da Escola de Belas Artes da UFRJ. Junto ao estudo dos elementos formais da pintura, tenho especial interesse pela articulação da tinta como matéria pictórica, seu manejo e peculiaridades, aspectos que pude aprofundar também na área de Conservação e Restauração.

Na UFRJ, a matéria Teoria da Pintura, ministrada na ocasião pelo Prof. Rafael Bteshe foi um passo importante para os primeiros pensamentos ligados à área da cozinha da pintura. Estudo que despertou meu interesse para realizar o estágio no Museu Nacional-UFRJ com a restauradora Maria Lúcia Peçanha, onde pude investigar diferentes técnicas de pintura, desde a produção, observação, uso cotidiano, até a conservação e restauração desses materiais.

Antes de iniciar as composições dos retratos coletivos, realizei uma série de estudos de cabeças de figuras humanas, com uma escala reduzida de matizes, em alguns casos em uma escala monocromática, com foco na relação figura-fundo. Na disciplina Metodologia da Pesquisa, ministrada pela Profa. Ana Luiza Pires de Almeida, surgiu a ideia de pensar todos esses retratos enquanto conjunto, como num trabalho maior em que as mudanças de disposição causam alteração na leitura visual. As posições de cada retrato unitário mudam sua percepção, de acordo com sua relação com o todo, gerando ritmos e tensões entre contraste e formas (Fig. 1).

As pesquisas sobre forma e composição me conduziram à investigação sobre o caráter abstrato presente na estruturação de composições figurativas. A consciência da importância de pensar o todo, antes de trabalhar os detalhes isoladamente. Clareza desvelada em um processo gradual.



**Figura 1:** Registro de apresentação dos trabalhos realizados para Metodologia da pesquisa, 2018.2

Decidi então aprofundar o estudo sobre a temática dos retratos, e utilizar os conhecimentos de ritmos e dos elementos compositivos para criar retratos coletivos, relacionando o todo e as partes. O primeiro questionamento surgiu quanto à sintaxe visual: a noção de que a repetição de figuras poderia criar um “padrão”, e conseqüentemente gerar ou anular ritmos, direções e campos de força compositiva. No trabalho “Monocromias de um retrato” (Fig. 2), comecei a explorar tais aspectos numa pintura de grande formato, trabalhando a escala cromática em um deslocamento do violeta ao magenta passando pelo azul, verde, amarelo, laranja e vermelho. A pontualidade rítmica aparece na repetição da mesma modelo em diferentes posições, enquanto a cor gera uma dinâmica contínua, como o deslocamento de uma escala na música.



**Figura 2:** Monocromias de um retrato 140cm x 30cm apresentado para matéria de pintura IV, 2019.1.

Pensando nas estruturas dos valores e cromática, outro questionamento surgiu: como a iluminação afeta às figuras e à composição? Levando em consideração o aspecto da cor-luz na natureza, como traduzir a sensação de atmosfera luminosa para a cor-pigmento na pintura?

Na pintura, a cor está inserida no contexto da composição, de modo que suas características são influenciadas pelas ações de outros elementos ao seu redor. De acordo com o artista Johannes Itten, no livro “A arte da cor” (1961), “a cor depende sempre de um contexto, são as fusões e contrastes que constroem a composição na pintura”. Levando isso em conta, busquei investigar as relações entre as cores na linguagem pictórica e as cores presentes na luz e sombra de ambientes naturais.

Para o aprofundamento nas questões apresentadas acima, realizei três composições distintas, utilizando a tinta a óleo, pensando em uma iluminação sempre de cores primárias – azul, vermelho e amarelo. As relações de luz e sombra foram construídas a partir da oposição de complementares, em uma tentativa de se encontrar um senso de harmonia no objeto iluminado.

## 1 - TELEVISÃO

Após a realização da pintura “*Monocromias de um retrato*” (Fig. 2) em que trabalhei todos os retratos de maneira monocromática, optei por estudar a relação da luz com o ambiente. Dessa maneira, no trabalho que fiz em seguida, idealizei uma cena em que muitas pessoas estão iluminadas por uma televisão. A luz direta fria vindo da televisão cria a atmosfera do ambiente e traz novos problemas para a composição. A ideia seria a realização de um quadro de 1,30 m por 0,9 m.

Além disso, a composição foi pensada para dar ênfase às expressões, com a posição de cada retratado sujeita à dos outros. Nos primeiros esboços, resolvi utilizar a regra dos terços como traçado regulador. Levando em conta essa estrutura, desenhei os corpos e pensei onde cada retrato se encaixaria, causando o efeito de uma sala cheia onde os olhares se convergem e estão fixos no observador.

No estudo de valor abaixo, (Fig. 3) pensei numa escala em que a fonte de luz da televisão, vindo da parte inferior central do quadro, vai de baixo para cima, concentrando as áreas claras perto da televisão, e à medida que se afastam, vão escurecendo. Essa estrutura de tons me permite construir o ambiente e a atmosfera do ponto de luz da televisão que interage com todas as figuras.



**Figura 3:** (a) Estudo linear; (b) Estudo tonal no photoshop; (c) Junção das estruturas linear e tonal em grisaille sobre fundo amarelo ocre.



**Figura 4-**Estudos de óleo sobre papel preparado realizados no caderno de pesquisa; 2- Estudos de desenho dos planos internos das figuras e pensamento volumétrico.

Após os primeiros esboços percebi que precisaria estudar mais cada um daqueles personagens afetados pela luz azul. Procurei referências das mais diversas, principalmente fotografias, tendo como fio condutor a expressão de surpresa e susto. Dois destes retratos são baseados nas fotos de minha afilhada Esther e sua irmã Helena (a figura da linha do meio mais à direita e a figura do meio mais à esquerda, respectivamente).

Uma vez com as referências escolhidas, realizei os doze desenhos (Fig. 4) apresentados na montagem acima, com enfoque na leitura dos planos internos e na representação da tridimensionalidade, através da interação das formas resultantes de luz e sombra. Nos desenhos à esquerda, desdobrei o claro escuro sobre as figuras dos planos mais afastados, em que os corpos e suas linhas contribuíram para a composição, com ênfase sobre o movimento e o volume.

Depois dos estudos, iniciei a pintura final em formato 1,3 metros por 0,9 metros. Fiz um desenho em tamanho A2 em escala para facilitar o transporte da composição do trabalho para a tela (Fig. 5). Neste desenho levei mais a fundo o pensamento sobre os detalhes. Optei pela realização de uma quadratura para manter as proporções e relações compositivas. O trabalho do desenho foi feito com grafite, que por ter um caráter mais aderente e acetinado, manteve o desenho visível por mais tempo.

Nesta composição busquei trabalhar com a cor de maneira menos direta. Ou seja, a cor entraria somente em segundo momento formando a unidade através da aplicação de filtros de cor transparentes (velaturas) sobre o claro escuro. O *grisaille* me pareceu um bom caminho para tal. De acordo com texto do site Cozinha da Pintura:

No método de trabalho indireto trabalha-se em camadas, constrói-se lentamente os valores e prepara-se uma espécie de “mapa” monocromático, um guia para posteriormente trabalhar-se as cores ... Uma das variações mais comuns de *underpainting* é feito em escalas de cinza, chamado de *grisaglia* na Itália, e de *grisaille* pelos franceses... Através de veladuras que adicionam, a cada camada, mais branco, temos um efeito óptico, feito com tintas transparentes e opacas, que nos dá a variação de valor.<sup>1</sup>

Depois de transportado o desenho, realizei a “queima” do branco da tela com uma camada de terra de sienna queimada (PBr7) com solvente (canto inferior esquerdo). Uma vez passada essa

---

<sup>1</sup> [www.cozinhadapintura.com](http://www.cozinhadapintura.com)

primeira camada, lancei mão de misturas de branco titânio (PW6) e preto de marfim (PBk9) para construir valores para dar formas (canto inferior direito).



**Figura 5-** Transporte do desenho em escala pra tela; 2- Desenho sobre tela; 3- Primeiras aguadas com a tonalidade de terra de siena queimada diluída com ecosolv; 4- Grisaille – tamanho 1,30 x 0,9 m

Após finalizar a etapa de pré pintura, percebi uma série de questões que gostaria de resolver antes de ampliar a paleta de cores. Num quadro com uma escala tão grande, são necessárias mais variações tonais e cromáticas do que eu esperava ao fazer os estudos pequenos. A paleta do quadro foi pensada em tons azulados e frios que emanam da luz da televisão em contraste com os tons terrosos e quentes das sombras. Levando isso em consideração, fiz alguns estudos de cores para construir essa atmosfera.



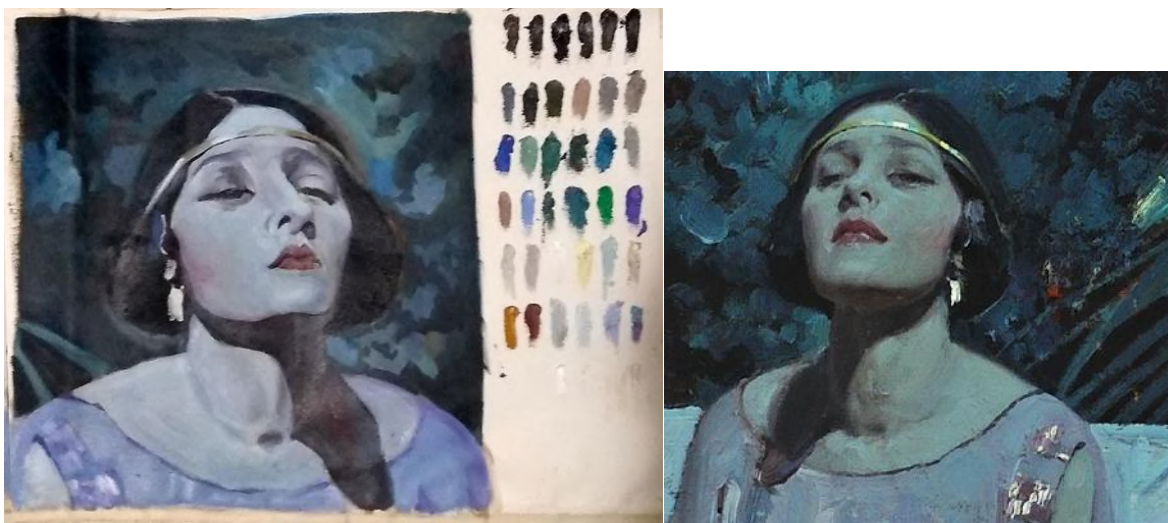


Figura 6- Esboços cromáticos realizados com tinta a óleo sobre papel no caderno de pesquisa.

Não fiquei satisfeito com os primeiros estudos cromáticos (Fig. 6), pois as transições entre as zonas de maior e menor contraste ficaram dessaturadas, e as passagens entre a luz e a sombra ficaram muito estanques. Depois de alguns experimentos percebi que teria que resolver pelas cores análogas ao azul para não perder as saturações nas transições.

Utilizando os valores inerentes das cores, pude perceber que o azul ultramar (PB29) funcionava como cor de transição, pois faz uma ligação com suas dessaturações mais claras com branco e suas variações esverdeadas, amareladas e avioletadas. Foram utilizadas as cores terras de siena queimada (PBr7), sombra queimada (PBr7) e alizarim crimson (PR177) para as transições que compõem as sombras. Para criar mais variação na pintura, optei por uma luz secundária laranja que entra pela janela no canto superior esquerdo contrastando com a iluminação principal azul.

Aprofundi a análise sobre a iluminação fria na pintura a partir do estudo (Fig. 7) da obra de Dean Cornwell [1892-1960]. A luz azul presente na obra “*Moonlight Magic*” conduz todos os tons neutros em direção aos quentes. Logo, todas as sombras são quentes e as luzes frias, ressaltando a relação de temperatura. Pude desdobrar no estudo tons dessaturados frios como esverdeados, violetas, terras e cinzas cromáticos dos azuis dessaturados com laranja.



**Figura 7-** À esquerda, estudo sobre retrato da pintura “*Moonlight Magic*”, de Dean Cornwell (em detalhe à direita). Óleo sobre tecido preparado, 2020.

No caso de uma luz azul saturada da TV, como essa luz interagiria com o ambiente e com as pessoas? Com essa pergunta, fiz pequenos estudos (Fig. 8) em que tento pensar sobre a articulação de esferas de materiais simulando a carnção, para entender como se dá o efeito de uma luz fria numa pessoa. Nesses estudos, percebi como utilizar uma tinta de boa qualidade faz diferença. Optei por trabalhar com o azul ultramar francês (PB29), da linha Winton, da marca Winsor & Newton, pois além de um grande grau de pigmentação apresenta uma grande corporeidade da tinta e apresentando bons efeitos óticos em misturas com os brancos. Este azul funciona muito bem como ponto comum nas cores das áreas de luz, trazendo a unidade.



**Figura 8-** Estudos cromáticos, 2020, Tinta óleo sobre papel realizado no caderno de pesquisa.



**Figura 9-** Velaturas quentes nas áreas de sombra

Após os estudos, chegou a hora de trabalhar com as cores sobre os cinzas do quadro. O primeiro passo foi trabalhar as sombras (Fig. 9) para garantir o efeito da profundidade com os tons terrosos. Depois que essa camada estava seca, trabalhei esbatimentos em tons azulados para a realização das áreas mais claras.



**Figura 10-** Adição de veladuras de tons terrosos nas sombras e opacidades em tons azulados nas áreas de luz



**Figura 11-** Paleta usada para veladura e esbatimentos.

Pouco a pouco fui trabalhando em camadas, com veladuras e esbatimentos, engordando o molho de veladura com mais óleo (Fig. 10), até chegar na proporção óleo/solvente 1: 1. Com esse molho, apliquei as cores quentes da sombra sobre as azuis e cinzas, acentuando as relações de quente e frio no quadro e aumentando a profundidade da cena. Já os esbatimentos foram feitos com os amarelos terras, violetas e verdes, dialogando com a tônica azul da luz (Fig. 11). Também realizei esbatimentos laranjas para reforçar uma janela para o ambiente fora do quarto de onde vem

um segundo ponto de luz na composição, (no canto superior esquerdo) contrastando com a luz azul.

Assim como nos estudos de cor, a mistura ótica dos frios sobre os neutros quentes reforça a atmosfera. Continuei misturando o azul ultramar francês com o branco de titânio para modular a forma das luzes e para obter diferentes azuis, mantendo sempre a camada de baixo como guia. Neste caso, utilizei de uma díade principal para essa pintura. Uma oposição entre um azul dessaturado com branco (*tinted*) e um laranja dessaturado com preto (*shaded*).

Devido a presença do ocre nos tons terrosos escolhidos, as misturas com os azuis tenderam para tons neutros esverdeados. Com isso, procurei explorar as variações de verdes que contrastam com os terras quentes sem perder a relação com os azuis. Esses neutros resultantes são "relacionáveis" causando o efeito de uma paleta reduzida. O artista James Gurney em seu livro *Light and Color* estabelece que “*uma paleta reduzida (restrita/limitada) é uma pequena seleção de pigmentos, que muitas vezes resultam em uma pintura mais unificada e harmoniosa*”<sup>2</sup>. Um dos exemplos de Gurney para paletas reduzidas são as cores branco de titânio (PW6), azul ultramar (PB29) e terra de siena queimada (PBr 7). Com a utilização de menos pigmentos a pintura ganha o sentido de maior unidade pela familiaridade dos tons.

Finalizando o quadro, realizei acertos nas cabeças e desdobrei os detalhes com mais cuidado, como os olhos e as bocas, por exemplo. Alguns retratos precisaram ser redesenhados para melhor encaixar na composição, e dar sentido aos planos virados para a luz. Já os que não precisaram de acertos, seguí apenas considerando as camadas anteriores e respeitando a escala de valores, trabalhando o meio tom com tons violáceos e esverdeados para demonstrar a influência da luz fria na pele humana (Fig. 12).

---

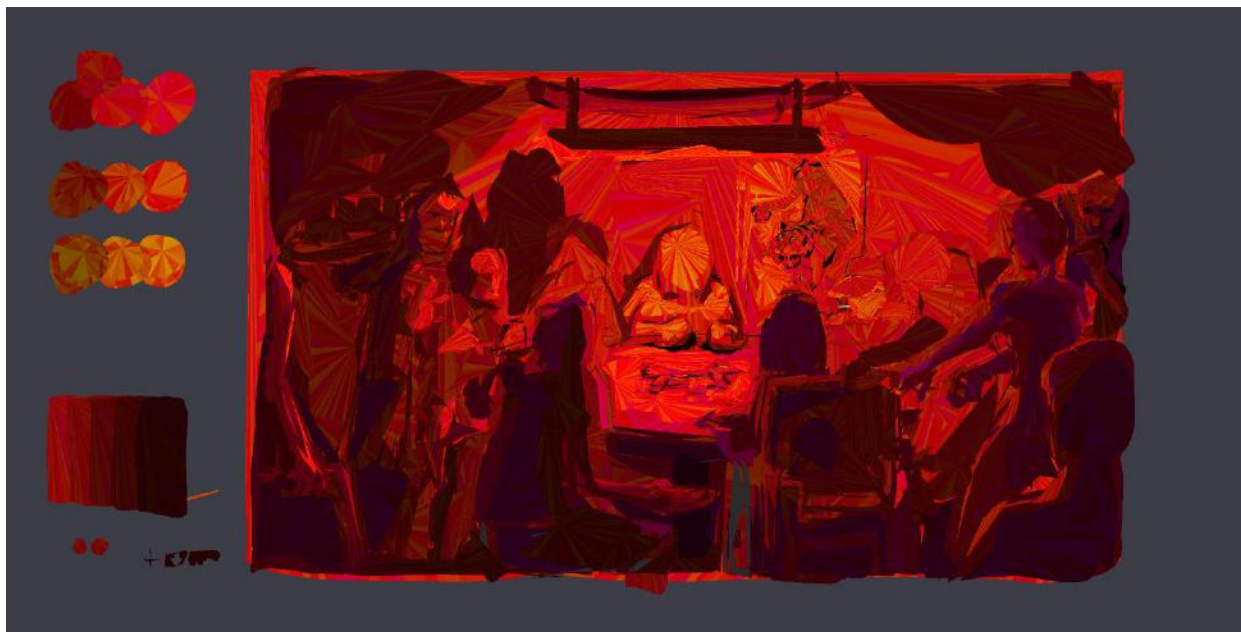
<sup>2</sup> GURNEY, 2010, p.104



Figura 12- *TELEVISÃO*, 2022, OLEO SOBRE TELA, 1,3m X 0,9m

## 2. DÍPTICO *VELHINHAS E VELHINHOS*

Para o segundo trabalho, optei pela realização de um díptico, explorando a ideia de oposição entre duas composições cromáticas: uma harmonia de análogas em contraste com uma harmonia de complementares.



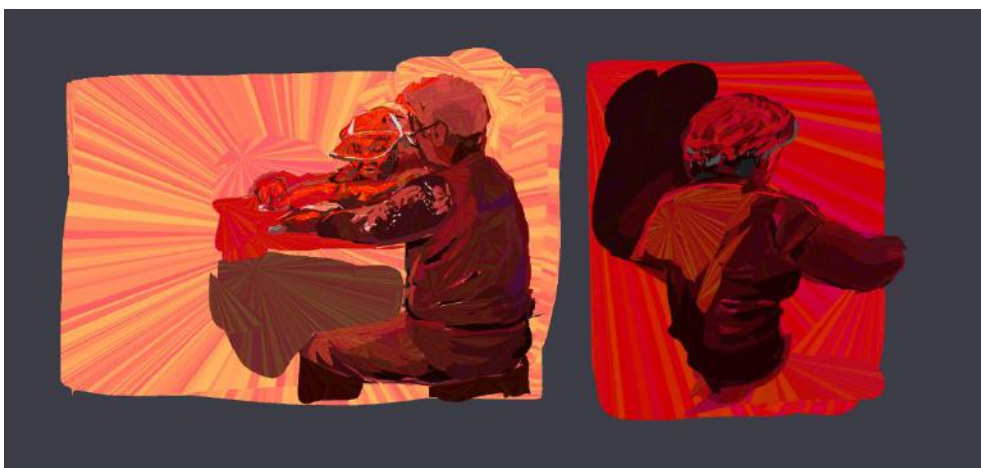
**Figura 13-** Estudo digital de harmonia de análogos de vermelho realizado no programa Heavy Paint

A primeira ideia para o quadro surgiu a partir de uma oportunidade de trabalhar utilizando os processos da pintura digital, no programa *Heavy Paint*. O programa permite criar uma forma e preencher uma área. Sua interface, através de barras ajustáveis, permite trabalhar vários aspectos da cor, como valor, saturação, e matiz, tudo ajustável e com inúmeras variações possíveis (Fig. 14). Meu objetivo era pintar velhinhas jogando baralho usando apenas a cor vermelha. Usando esse *software*, pude trabalhar somente com esses vermelhos e sem perder a saturação (Fig. 13), o que me ajudou muito a solidificar essa ideia visualmente.

A composição foi estruturada a partir das manchas vermelhas, trabalhadas digitalmente, guiadas por uma ideia de atmosfera. Neste trabalho, os ritmos são pensados através de uma hierarquia de iluminação, sendo a saturação da luz vermelha o fio condutor e principal contraste da imagem. Os valores, por consequência, respondem à iluminação, e vão se tornando mais escuros



conforme se distanciam da fonte de luz. Logo, assim como na pintura anterior, o ritmo e a narrativa que carregam o espectador são indicados pela iluminação da cena.



**Figura 14-**  
Estudo digital  
realizado no  
programa Heavy  
Paint

Enquanto no quadro das velhinhas, trabalhei a unidade na pintura através de manchas, no díptico dos velhinhos, intensifiquei a construção linear. Nas imagens a seguir estão os rascunhos para o segundo quadro (Fig. 15), inspirado no meu dia a dia, já que perto de onde moro convivi e vi essas cenas de jogos entre idosos. Nesse contexto, utilizei as formas das roupas e objetos como subterfúgio para explorar a estrutura cromática. Para a realização das figuras, busquei referências na internet para trazer maior senso de solidez e de variedade de formas e expressões.



**Figura 15-** Estudos lineares realizados no caderno de pesquisa, 2021

As composições que formam o díptico foram pensadas com a articulação sobre imprimações em vermelho e amarelo. Na imprimação com vermelho explorei o contraste de valor,

especialmente com a ação de ritmos de luz e de sombra, já que o vermelho tem como valor fundamental um tom intermediário. Na imprimação de amarelo, ativei o contraste simultâneo, por meio de neutros que ao interagirem com o fundo são conduzidos em direção aos violetas e frios

## **2.1. O primeiro díptico – *Velhinhas***

A ideia de trabalhar com as harmonias de análogos surgiu na disciplina Tópicos Especiais de Harmonia Cromática, ministrada pelo professor Rafael Bteshe, quando fomos apresentado ao livro *A Arte da Cor*, de Johannes Itten, No âmbito do vermelho, as cores análogas seriam o vermelhos-alaranjados até o laranja (caminhando em direção ao amarelo no círculo cromático) e o vermelhos-avioletados até o violeta (na direção oposta ) uma vez que quaisquer outras cores fora desta área do círculo despertariam outras relações cromáticas, fugindo do objetivo principal. Nas palavras de Itten: *“por harmonia da cor eu quero dizer o trabalho de desenvolver temas a partir de relações cromáticas sistemáticas capazes de servir como base para composição”*.<sup>3</sup>

Essa relação de análogas evidencia a importância dos contrastes de valor e passagens tonais. Logo, percebi que precisava compreender melhor esse aspecto de luminosidade da cor para desenvolver a pintura. Antes de trabalhar com a dinâmica dos vermelhos, estudei as relações entre os cinzas, utilizando o branco de titânio e o preto de marfim para estudar as possibilidades e efeitos causados modulando as distâncias entre valores. Dentro desse universo de possibilidades, as escolhas entre aproximações e distâncias entre tons constrói movimentos e ritmos.

---

<sup>3</sup> ITTEN, 1961, p. 118.



**Figura 16-** Estudo do contraste de valores na escala de branco, cinza e preto

Mesmo depois desses estudos, senti que ainda precisava estudar mais as relações de claro escuro nas pinturas (Fig. 16), para trabalhar os quadros do díptico (Fig. 18). Parti então para o estudo de pintores que articulam o contraste tonal. Durante a pesquisa, pude acompanhar a realização da obra *Expressions one e Expressions two* (2020), por meio das redes sociais do artista **Darren Bucher**, que pediu para seu público contribuir com sua pesquisa com fotos de expressões das mais diferentes possíveis (Fig. 17). Ao longo do processo de escolha das imagens e realização dos retratos pintados, o artista publicou imagens da realização das etapas do trabalho, até terminar a composição.



Figura 17- Estudo das pinturas do Darren Butcher. 2020. Abaixo, os originais estudados “Expressions One” e “Expressions Two”





Figura 18- Autorretratos/ estudos de contraste de valor no caderno de pesquisa.

Após estudar os problemas dos valores, iniciei o trabalho com a família, de maneira saturada, dos vermelhos, explorando os valores inerentes a cada pigmento. A família de vermelhos é extensa, e propicia variações pela aproximação com os matizes vizinhos, sem perder a força do matiz original. As tendências de cada pigmento vermelho podem ser observadas, por exemplo, no alizarim crimson, que tende ao magenta pela aproximação com azul; ou no vermelho azo, que tende ao laranja, pela aproximação com o amarelo.

Para as disposições de cores, misturas, e para entender as diferenças entre tintas nacionais e importadas, utilizei o triângulo de misturas de Goethe (Fig. 19), presente no livro de Itten, percebi que muitas cores nacionais são diluídas em cargas, além de conterem misturas com outros pigmentos além dos vermelhos, interferindo na análise cromática e reduzindo as possibilidades de texturas. Por esse motivo, utilizei tintas de marcas importadas, que minimizam esses problemas, como a linha Winton, da Winsor & Newton, e a Van Gogh, da Talens.

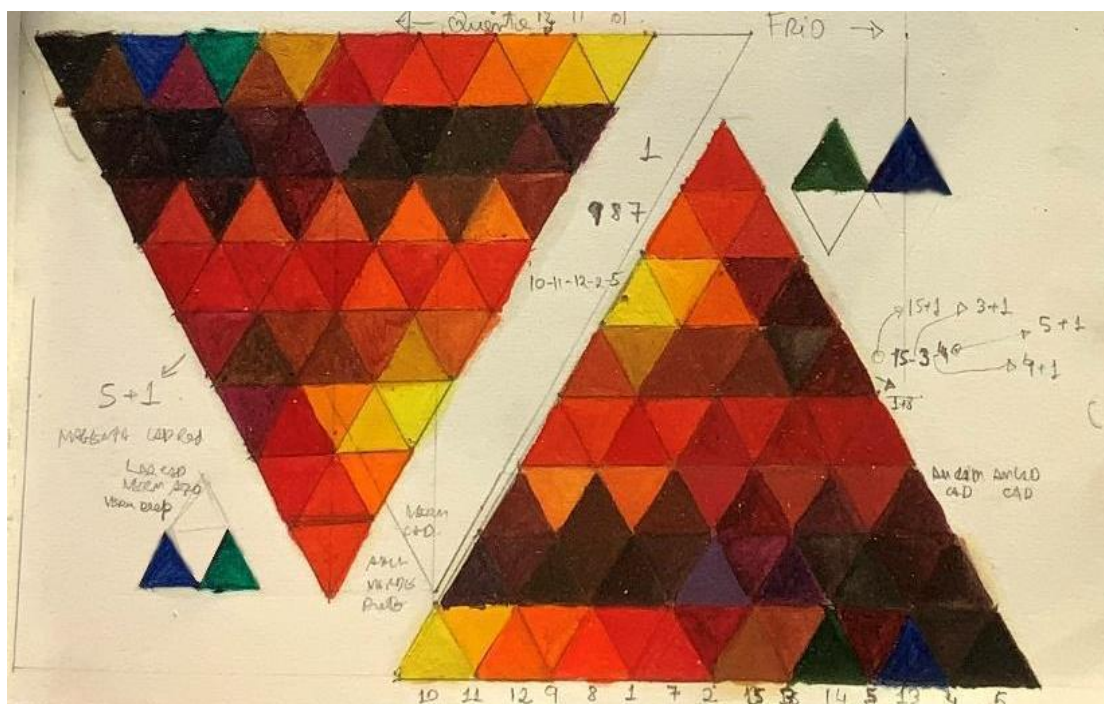


Figura 19- Análise –de tintas nacionais (esquerda) e tintas importadas (direita) utilizando o triângulo de Goethe

Na sequência fiz estudos articulando esses vermelhos em diferentes amplitudes de escala de claro escuro. Como apontado anteriormente, o vermelho é uma cor que em sua maioria de pigmentos se encontra no meio da escala tonal, como um cinza médio.



**Figura 20-** Estudos sobre diferentes pigmentos e desdobramento da paleta de cores priorizando os matizes vermelhos. Na ordem foram dispostas nas linhas inferiores-armação da paleta; escala na pintura de claro-escuro; e acima temperatura. percebe-se que nas tintas nacionais 20 baixo há uma grande familiaridade e pouca variação entre vermelhos e aos escurecer perde-se a cromia quase imediatamente. Já acima as misturas (20 a) carregam as relações propostas.

Usualmente para aumentar o valor de uma cor se adiciona branco, o que inevitavelmente ocasiona a redução da saturação e o esfriamento da temperatura. Assim, com o objetivo de ativar a alta saturação nas luzes, optei por não trabalhar com branco na composição, utilizando os laranjas e amarelos para clarear o vermelho, mas dentro da mesma família vermelha saturada (Fig. 20-21).

No âmbito do vermelho, o cinza neutro caminha na direção de sua complementar, o verde. Porém, quando o cinza se mistura aos vermelhos, traz um desvio na saturação fazendo-o ir em direção ao violeta e aos tons violáceos, podendo assim fundir-se ao contexto ou criar um ponto de contraste simultâneo, que utilizei pontualmente. Para trazer os escuros, utilizei o verde viridian e o preto de marfim, que reduziram a saturação do vermelho nas sombras.





As cores escolhidas para a montagem da paleta da composição foram: amarelo limão (PY3), amarelo de cádmio pálido (PY74), amarelo de cádmio profundo (PY65 e PO73), laranja de cádmio (PY65 e PO73), vermelho azo (PO34 e PR37); vermelho de cádmio (PR170 e PR188), Alizarim (PR177), Magenta (PR122 e PB15), vermelho profundo (PO36 e PR170), verde viridian (PG7), azul ultramar francês (PB29), sombra queimada (PBr7), preto de marfim (PBk9).

Definida a paleta, apliquei a relação acima em uma série de autorretratos (Fig. 22-23). Ao utilizar esses vermelhos no próprio processo de construção pude confirmar a preferência pelas cores Winton. Seus pigmentos e corpo permitem aproveitar as sutilezas de cada vermelho diferente enquanto nas tintas vermelhas das marcas nacionais acrílex e corfix, o vermelho ora age dominando e não possibilitando muitas articulações ora torna-se um alaranjado que facilmente perde sua vibração característica.



**Figura 22-** Autorretratos/ *Estudo de análogos de vermelho*, Óleo sobre papel, realizados no caderno de pesquisa. Tintas Acrilex e Corfix



**Figura 23-** *Autorretratos/ Estudo de análogos de vermelho*, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa. Tinta Winton.

Continuei os estudos sobre a harmonia de análogos de vermelho com quatro estudos de cor sobre fundos diferentes para perceber qual processo possibilitaria a saturação (Fig. 24).

O primeiro teste foi realizado sobre o fundo cinza. Apesar de ser um fundo que destaca a temperatura quente e a saturação dos vermelhos, acabou gerando uma relação inusitada. A tendência ao avioletado do alizarim sobre o fundo cinza, gerou um contraste de quente e frio interessante entre o alizarim e os tons avermelhados. Devido a essa separação a composição ficou sem senso de unidade, já que a iluminação em vermelho não dialogava com as sombras do alizarim.

O teste seguinte foi realizado sobre o fundo preto. Fiz uso menor de laranjas e amarelos para dar a ideia de iluminação, o que me pareceu muito promissor quanto a unidade gerada. O que me incomodou foi possibilidade reduzida de articular os claros, devido a solidez dos escuros. No momento de fazer as transições para claros senti que o fundo conduz aos tons de valor médio para uma única cor. Acabei trabalhando um só ritmo das luzes, sendo o ritmo dos escuros criado pelo próprio fundo.

O terceiro estudo foi realizado sobre o fundo tradicional laranja terroso, que sendo mais dessaturado que o vermelho, e de valor intermediário, permite articulação mais clara de valores como também dos escuros. Funciona muito bem para o contraste de valores ou o contraste de saturação, mantendo quentes as áreas escuras. Ainda assim não era a intenção que eu estava perseguindo pois os laranjas que funcionam como áreas claras não tiveram o efeito desejado. Dessa forma, cogitei que precisaria de um fundo saturado.

O último estudo foi realizado sobre o fundo vermelho de cádmio. Esta base favoreceu o desdobramento de escuros através de veladuras, trouxe unidade quente e um caráter luminoso para a composição como um todo. Mesmo os frios dessaturados foram conduzidos para os vermelhos, trazendo a sensação de que a composição inteira se desdobra na família dos vermelhos, justamente o caráter que procurava na harmonia de análogas.



**Figura 24-** Estudos de composição em vermelho sobre quatro fundos distintos: canto superior esquerdo - fundo laranja; canto superior direito – fundo vermelho de cádmio; canto inferior esquerdo - fundo preto; canto inferior direito - fundo cinza; Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm

Após os estudos, iniciei a pintura final. A marcação do desenho foi realizada com lápis grafite. Em seguida, apliquei velaturas de alizarim, construindo as áreas de luz e sombra. As primeiras camadas foram todas realizadas utilizando esse tom de vermelho escuro para dar profundidade. Os planos mais distantes da luz foram construídos pela sobreposição gradual de camadas cada vez mais gordas de velaturas, intensificando a separação entre os planos (Fig. 25).

Inicialmente, as áreas de luz mantinham o fundo vermelho saturado aparente (respirando). Criei assim uma “base” de cores saturadas nessas áreas através de misturas de vermelho de cádmio, laranja e amarelo de cádmio. Além das relações análogas criadas pelos vermelhos, também trabalhei com o contraste simultâneo, especialmente nas áreas das cartas do jogo. Essa relação cromática secundária cria uma cor cambiante através do neutro em um contexto saturado, já que nossa tendência ótica é procurar a harmonia. Nesse caso, utilizei um cinza neutro, criado pela mistura entre branco de titânio e preto de marfim. De acordo com Itten, “O contraste simultâneo

resulta do fato de que para qualquer cor dada, o olho requer simultaneamente a sua complementar, e gera esse efeito espontaneamente se não já ali presente. Por virtude desse fato, o princípio fundamental da harmonia cromática implica a regra das complementares”.<sup>4</sup>



**Figura 25-** Estágio intermediário da pintura Velhinhas: separação das áreas de luz e sombra

Após o trabalho nas luzes, senti a necessidade de acrescentar velaturas nas áreas escuras para unificar e silenciar as sombras, direcionando o olhar para os vermelhos mais claros e saturados. Para escurecer e esfriar as áreas mais profundas, utilizei o alizarim misturado com verde viridian e azul ultramar para os claros nas áreas escuras, utilizei o magenta e o alizarim misturados com laranja

---

<sup>4</sup> ITTEN, 1961, p. 87

Por fim, as áreas de luz foram trabalhadas com velaturas e esbatimentos de vermelho cádmio e vermelho azo, unificando as formas pela aproximação dos valores. Pontualmente senti que toques com o pincel seco com amarelo limão misturado com branco foram úteis para acender a lâmpada e nas áreas de reflexão dessa luz como a viseira e os cabelos brancos iluminados (Fig. 26).



**Figura 26-** “Velhinhas”, 2021, Óleo sobre tela, 60cm x 50cm

## 2.2. O segundo díptico – *Velinhos*

A segunda composição do díptico, *Velinhas e Velinhos*, foi pensada através de uma lógica linear, com diferentes estudos de desenho para o estabelecimento da narrativa. Na época em que estive idealizando a imagem, estudei e explorei as obras de artistas de tendência linear, bem como as possibilidades da aplicação da perspectiva e do desenho anatômico. Mantive a temática das cartas, mas agora com um jogo de carteadado de senhores na rua, como sempre notei em vários pontos das cidades.

Assim como na pintura *Televisão*, realizei diversos estudos de expressões e poses (Fig. 27-28), com o objetivo de criar um ritmo formado pelas cabeças com as linhas da composição, e tendo uma segunda hierarquia de ritmos das mãos. O foco da composição ficaria enquadrado no centro da pintura, sendo atravessado por uma diagonal. Esta seria a área com maior amplitude de claro escuro. Os ritmos criados pelas formas dos personagens convergem para o foco principal da cena: o jogo de cartas. O claro escuro reforça esses ritmos já insinuados pela estrutura linear (Fig. 29).



Figura 27- Primeiros estudos de figuras e objetos para a composição *Velinhos*





**Figura 28-** Montagem digital de referências para a composição *Velinhos*, realizada no Photoshop.



**Figura 29-** Estudo de valores para a composição *Velinhos*, Óleo sobre papel, 21 x 27,9 cm

Após a definição da composição linear e tonal, iniciei a análise da cromaticidade da luz (Fig. 30). Me inspirei na iluminação do poste de minha rua (Fig. 31), cuja luz banha de amarelo o que está por perto (uma antiga lâmpada incandescente) Na pintura, a luz amarela vinda do canto superior direito cria uma forma diagonal, que divide o quadro em dois.

Através da articulação de estudos de claro escuro levando em consideração a polarização da luz, comecei a tatear o fundo e o possível processo de construção. Abaixo, apresento os esquemas de valor realizados na escala de amarelos terrosos que ajudam ambientam a iluminação da cena.



**Figura 30-** Estudos cromáticos da composição *Velinhos*, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9cm

Como referência utilizei fotos tiradas sob a luz do poste em frente à minha casa. As áreas entre as sombras possuem um efeito muito interessante sobre a luz do céu noturno, sugerindo notas de violeta na sombra. A partir dessa atmosfera optei por uma aproximação de todos os tons claros em uma gama de amarelos. Nota-se a variação de sombras avioletadas da luz do céu, composta pela mistura de azuis, vermelhos, violetas e marrons.



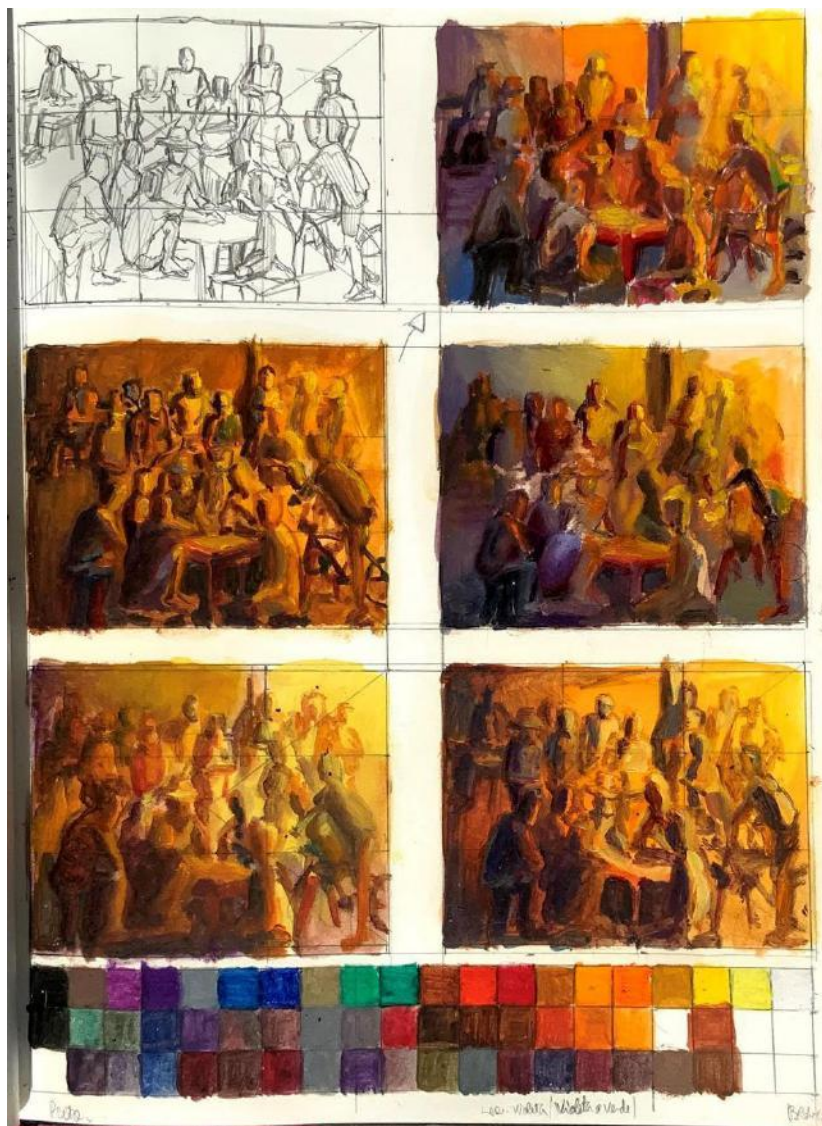
As variações avioletadas da luz do céu possibilitam trabalhar a harmonia de complementares entre violetas e amarelos. Ainda assim, continuava com dúvidas em relação aos neutros, para que não brigassem com o restante do quadro.

A seguir, apresento um pequeno teste de articulação de cor usando mais uma vez o Triângulo de Goethe para levar em conta os possíveis eixos de desdobramento para esses neutros (Fig. 32). Em cada eixo, 9 pequenos triângulos da imagem, posicionei algumas das cores que usei na composição, para entender como funcionam nesse contexto. O estudo foi útil, ainda que algumas das cores não tenham sido utilizadas na composição final.



**Figura 32-** Estudo de cor fundamentado no Triângulo de Goethe. Cada esquema contém 9 cores, onde se encontram 6 cores básicas no centro: as primárias, vermelho de cádmio, amarelo de cádmio e azul ultramar francês (Winton), e as secundárias laranja de cádmio, violeta de cobalto e o verde viridian. As terciárias são compostas pelas misturas resultantes entre as cores complementares. Os três esquemas acima são as misturas dessas cores com as três dessaturantes: preto, à esquerda, cinza no meio e o branco, à direita. No meio, à esquerda, aparecem as misturas com azul-verde e no meio, à direita, a mistura com vermelho-laranja. Na parte de baixo, ao centro, está localizada a paleta reduzida composta de amarelo ocre, terra de siena e cinza. À direita, estão as cores reduzidas junto as cores saturadas, enquanto na esquerda estão as cores complementares. 21 x 27,9 cm

Através de pequenas formas abstratas desenhadas em papel A4, estudei as dessaturações observadas no Triângulo de Goethe. Observando a atmosfera da imagem, tentei trazer a luminosidade dos amarelos, que ainda dominam a paleta, buscando entender o contexto dos amarelos e neutros na narrativa. Nesses estudos cromáticos testei diferentes processos de variações da paleta (Fig. 33), sempre tentando utilizar os mesmos pigmentos do triângulo. De acordo com Itten, "o efeito de uma cor é determinado por sua situação em relação às cores que a acompanham. Uma cor é sempre vista em relação ao seu contexto (arredores)".<sup>6</sup>



**Figura 33-** Estudo cromático de paleta para *Velinhos*, 2021, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9 cm

<sup>6</sup> ITTEN, 1961,

Destaco as misturas entre laranja e violeta, construindo um dos neutros cromáticos que trouxe vibração e possibilidades nas misturas. O amarelo é sensível à ação do preto, que cria um desvio de coloração em direção ao âmbito dos verdes neutralizados, resultando em um verde dessaturado terroso. Para evitar esse movimento, optei por escurecer o amarelo com o marrom formado pelo par (vermelho-preto).



**Figura 34-** Estudo cromático para *Velhinhos* e estudo da paleta sobre fundo amarelo, 2021 Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9cm



**Figura 35-** *Velinhos em processo de construção*, 2021, Óleo sobre tela, 0,5m x 0,6m



**Figura 36-** *Velinhos em processo de construção*, 2021, Óleo sobre tela, 0,5m x 0,6m

Comecei a pintar a versão final de *Velhinhos* pelos meios tons, trazendo a tônica amarela que fundamenta a atmosfera da iluminação (Fig. 34-35), conforme os estudos prévios. As cores utilizadas são compostas pelas misturas entre o violeta dioxiazina (PV19), azul ultramar (PB29), amarelo Limão (PY35), alizarin crimson (PR177), preto de marfim (PBk9) branco de titânio (PW6) e amarelo ocre (PY42).

Uma vez estabelecida a pré pintura apliquei sucessivas camadas engordando gradualmente a tinta com a adição de óleo de linhaça ao molho de velatura (Fig. 36). No que se refere às texturas, utilizei a tradicional técnica de empastar as áreas de luz e utilizar velaturas nas áreas escuras, criando efeitos de fusão, contraste e profundidade.

Nessa etapa, ampliei a paleta as cores, incluindo o azul cobalto (PB15 e PB29), violeta de cobalto (PV19, PV23, PW6), vermelho de cádmio (PR170 e PR188), verde viridian (PG7), verde esmeralda (PG36, PY74 e PW6) e laranja de cádmio (PY65 e PO73).

Depois de escurecer o quadro com as velaturas, e marcar as cores base, percebi que a atmosfera ainda estava pouco dinâmica. O problema parecia ser de valores, uma vez que tudo estava muito escuro e contrastado. Observado isso, agrupei os valores entre áreas de iluminação mais próximas para chamar mais atenção aos contrastes do quadro na área da mesa. Sendo assim, na área superior do quadro as figuras foram unidas em três grupos: as figuras iluminadas no canto superior direito, as duas figuras no centro e o terceiro grupo na sombra do lado esquerdo da composição. Trabalhei as figuras do canto inferior direito de modo a criar uma diagonal de luz que unifica os amarelos. Com isso, mantenho o olhar do espectador na mesa, guiados pelos contrastes de valor e saturação. Levei mais à frente a área do chão, as escadas e a bicicleta, respeitando a iluminação e a perspectiva (Fig. 37).





Figura 37- *Velinhos*, 2021, Óleo sobre tela, 0,5m x 0,6 m



Figura 38- o diptico "Carteado"

## CONCLUSÃO

A pesquisa desenvolvida trouxe o entendimento sobre uma série de aspectos visuais da cor, do claro escuro e da composição pictórica. Levando em conta os diferentes caminhos possíveis nas relações cromáticas, desdobrei as questões relativas às harmonias cromáticas e a lógica de construção de três composições

Depois de desenvolver gradativamente cada um desses três trabalhos, pude aprofundar meu conhecimento de desenho, através de consistentes estudos lineares, tonais e cromáticos em que estudei as relações formais da pintura

Foram trabalhadas três pinturas buscando compreender melhor a representação de diferentes relações cromáticas a partir da iluminação. A luz azul da televisão no primeiro quadro explora a vibração dos tons frios azuis e sua relação com o branco. A luz vermelha na segunda pintura desdobra as saturações dos vermelhos e a harmonia de análogos. Na última composição, a luz amarela do poste de rua trabalha como o estudo do triângulo de Goethe que se articula numa harmonia de complementares.

A ênfase sobre os processos de construção de cada composição guiou os rumos da elaboração do texto do presente Trabalho de Conclusão de Curso, de modo que os estudos sobre iluminação, cor e ritmo acabaram se evidenciando como o tema central e eixo que amarra a pesquisa.

Vejo que as experimentações e recortes de pesquisa se mostram como um caminho fundamental para o autoconhecimento e desenvolvimento da poética. Meu próximo projeto de pesquisa é estudar as possibilidades de harmonias em verdes.

O interessante de se trabalhar extensivamente com a visão e suas propriedades, em conjunto com os entendimentos práticos, é que sua percepção muda com o tempo. Por meio desta pesquisa pude compreender que o estudo da cor parece ter desdobramentos quase que infinitos. Continuar essa pesquisa parece inevitável. Afinal, quanto mais exploro as variações dos pigmentos, a corporeidade da tinta e meu próprio processo de criação, outras problemáticas começam a surgir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ITTEN, Johannes. The Art Of Colour- the subjective experience and the objective rationale of colour. *translated by Ernst van Haagen* John Wiley New York 1961

MAYER, Half. Manual do artista.- De técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, Pub, 2016

GURNEY, James. Color and Light: a guide for the realist painter. Kansas City, MO: Andrews McMeel Pub, 2010.

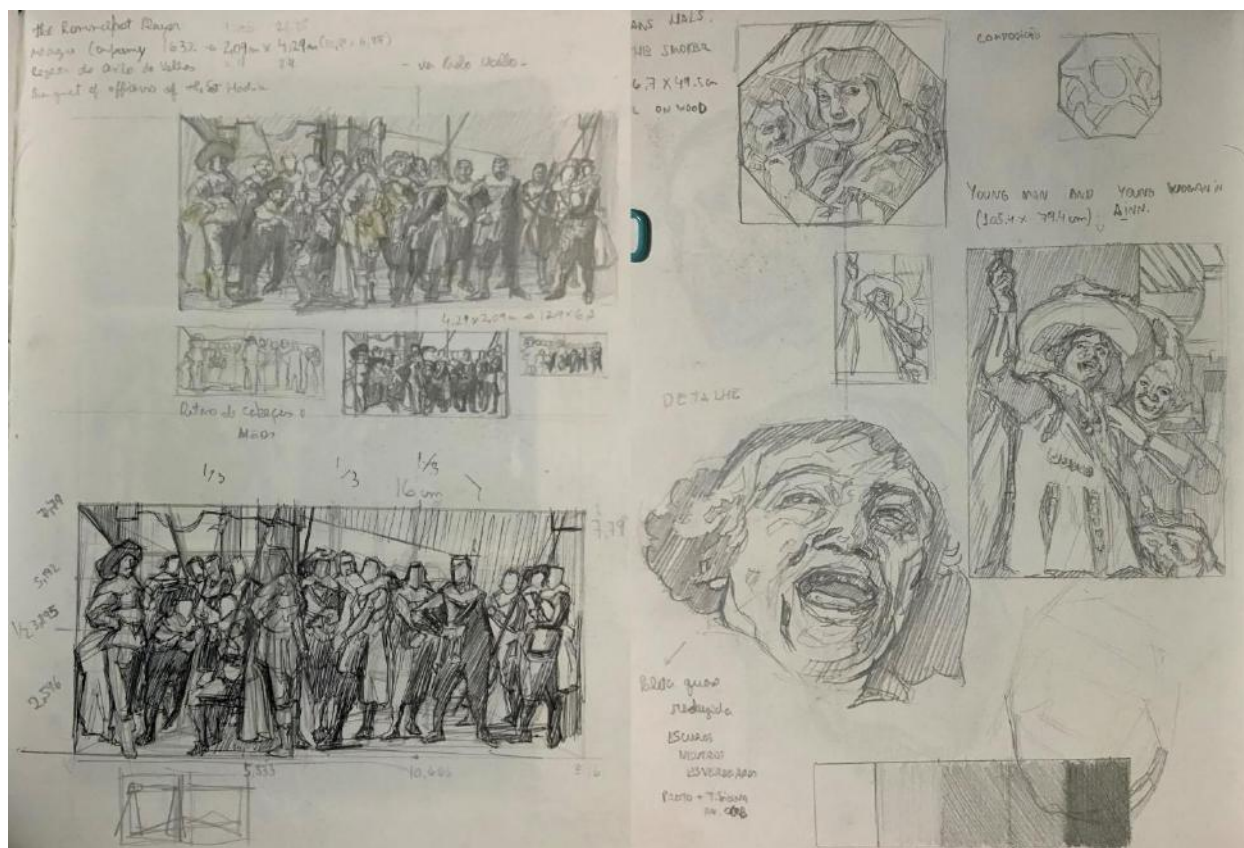
Cozinha da pintura , Homepage <<http://www.cozinhadapintura.com/>> Acessado em: 12 de março de 2021

<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Partitura>> Acessado em: 20 de setembro de 2020

CORNWELL, Dean <<http://www.artnet.com/artists/dean-cornwell/couple-sitting-at-opposite-ends-of-bench-in-Tibd3oSAYFcD7hfFuRZoMQ2>> Acessado em: 15 de abril de 2020

<<https://www.mallgalleries.org.uk/whats-on/exhibitions/royal-society-portrait-painters-annual-exhibition-2020/expressions-one>> Acessado em:10 outubro de 2022

## APENDICE 1: ESTUDOS COMPLEMENTARES DE COR E DE COMPOSIÇÃO



**Figura 39**

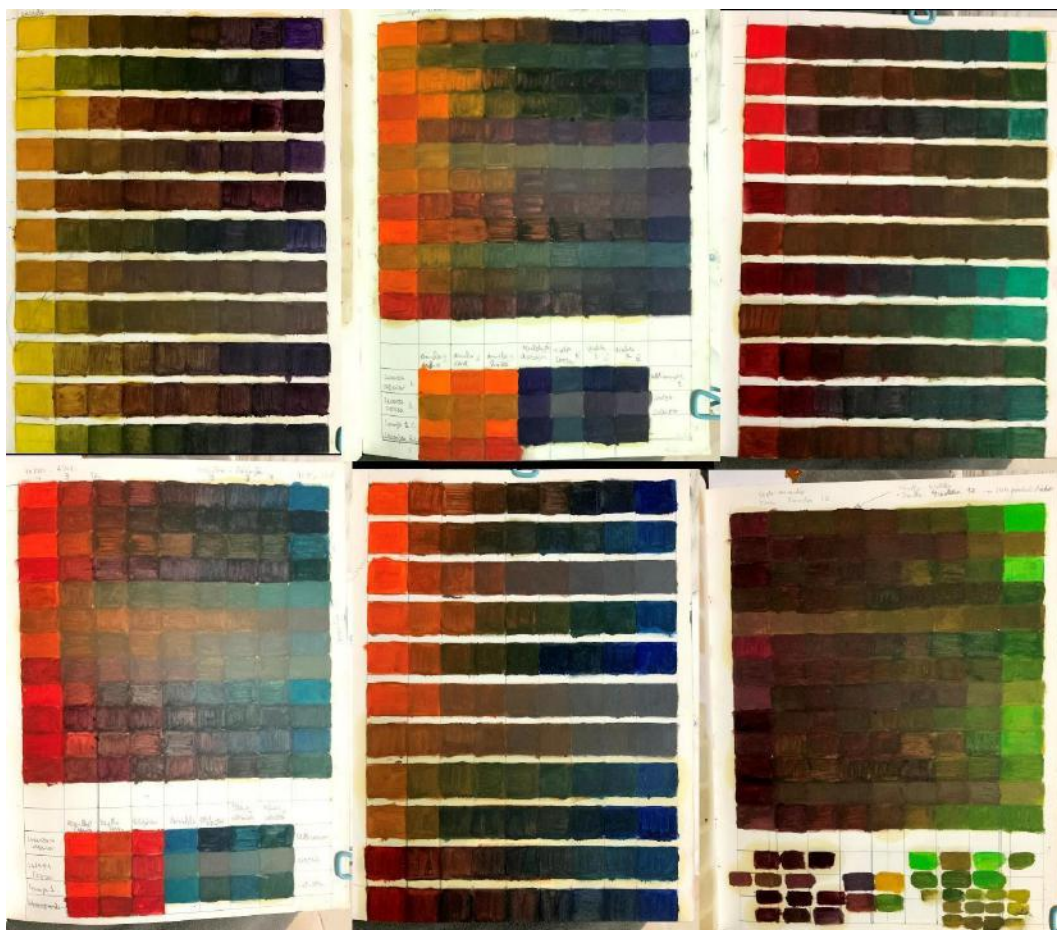
Estudos de composição no caderno de pesquisa, 2020  
Grafite e caneta esferográfica preta.



Figura 40- Estudos de iluminação, 2020, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21x 27,9cm

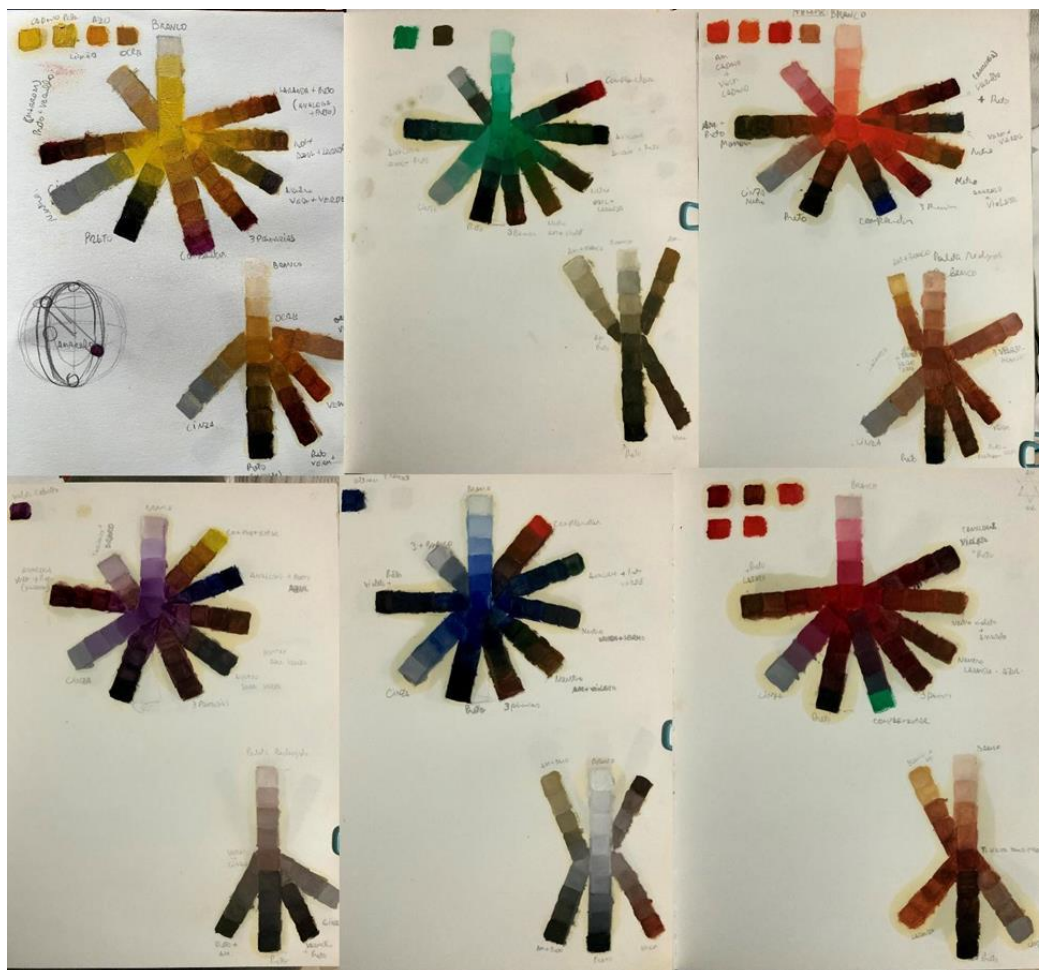


**Figura 41-** Estudos de grisaille sobre diferentes fundos coloridos, 2021 . Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21cm x 27,9 cm



**Figura 42-** Estudos cromáticos realizados na disciplina *Tópicos Especiais de Harmonia Cromática* (EBA/UFRJ), ministrada pelo Prof. Rafael Bteshe: 1- amarelo/violeta; 2- amarelo/laranja; 3- vermelho/verde; 4-amarelo/violeta; 5- laranja/ azul; 6-vermelho/ violeta Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 cm x 27.9 cm





**Figura 43-** Estudos cromáticos de dessaturação nos eixos de cores primárias e secundárias: mesclas com branco-preto-cinza-cor complementar-cinzas cromáticas, resultante da mistura das cores complementares ou das três cores primárias. realizados na disciplina Tópicos Especiais de Harmonia Cromática (EBA/UFRJ), ministrada pelo Prof. Rafael Bteshe, cromáticos 2021. Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9cm



**Figura 44-** Estudos compositivos a partir das obras de NOMBES DOS AUTORES, 2020, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, 21 x 27,9cm



**Figura 45-** Estudos sobre a pintura “Alguns Colegas” (1921), de Arthur Timótheo da Costa (1882.-1922), 2020, Óleo e grafite sobre papel, 21 x 27,9cm



**Figura 46-** Estudos de expressões em escala de cinzas a partir de frames do cinema, 2019-2020, Óleo sobre papel, 60 cm x 40 cm



**Figura 47-**Estudos dos sete contrastes de Johannes Itten, realizados na disciplina Tópicos Especiais de Harmonia Cromática (EBA/UFRJ), ministrada pelo Prof. Rafael Bteshe, a partir de cenas de filmes: contraste de quente frio, contraste de complementares, contraste de extensão, contraste de matiz, contraste de saturação, contraste de valor, contraste simultâneo, 2021, Óleo sobre papel realizados no caderno de pesquisa, varias folhas editado no photoshop patra uma leitura do todo. 21 x 27,9cm

## APENDICE 2. GLOSSÁRIO DOS PIGMENTOS UTILIZADOS NA PESQUISA

<http://www.artiscreation.com/red.html#.Y0BfhHbMIuU>

PB15 - azul ftalocianina

PB29 - ultramar francês

PBr7 – terra de sienna queimada, oxido de ferro marrom natural

PBk9 - preto de marfim

PG7 - verde viridian

PO34 - laranja disazopyralona

PO36 - laranja benzimidazolona

PO73 - laranja pyrrole

PR37- Synthetic Organic; Disazo;

PR122 - magenta de quinacridona

PR170 - vermelho naphtol

PR177 - vermelho de antraquinoide

PR188 - vermelho de naftol HF3S

PY3 - amarelo de arilido

PY65 - amarelo de cromo

PY74 - amarelo hansa medio

PW4 - branco de zinco

PW5- Barium zinc sulfato

PW6 - branco de titânio

Amarelo limão Hue (PY3), winton

Am. de cádmio profundo Hue (PY65 e PO73),

Vermelho azo (PO34 e PR37); royal talens

Permanete Alizarim crinson (PR177), winton

Vermelho profundo (PO36 e PR170), winton

verde esmeralda (PG36, PW5, PY74), winton

azul ultramar francês (PB29), winton

preto de marfim (PBk9), winton

Amarelo de Cádmio pálido Hue (PY74), winton

Laranja de cádmio Hue (PY65 e PO73), winton

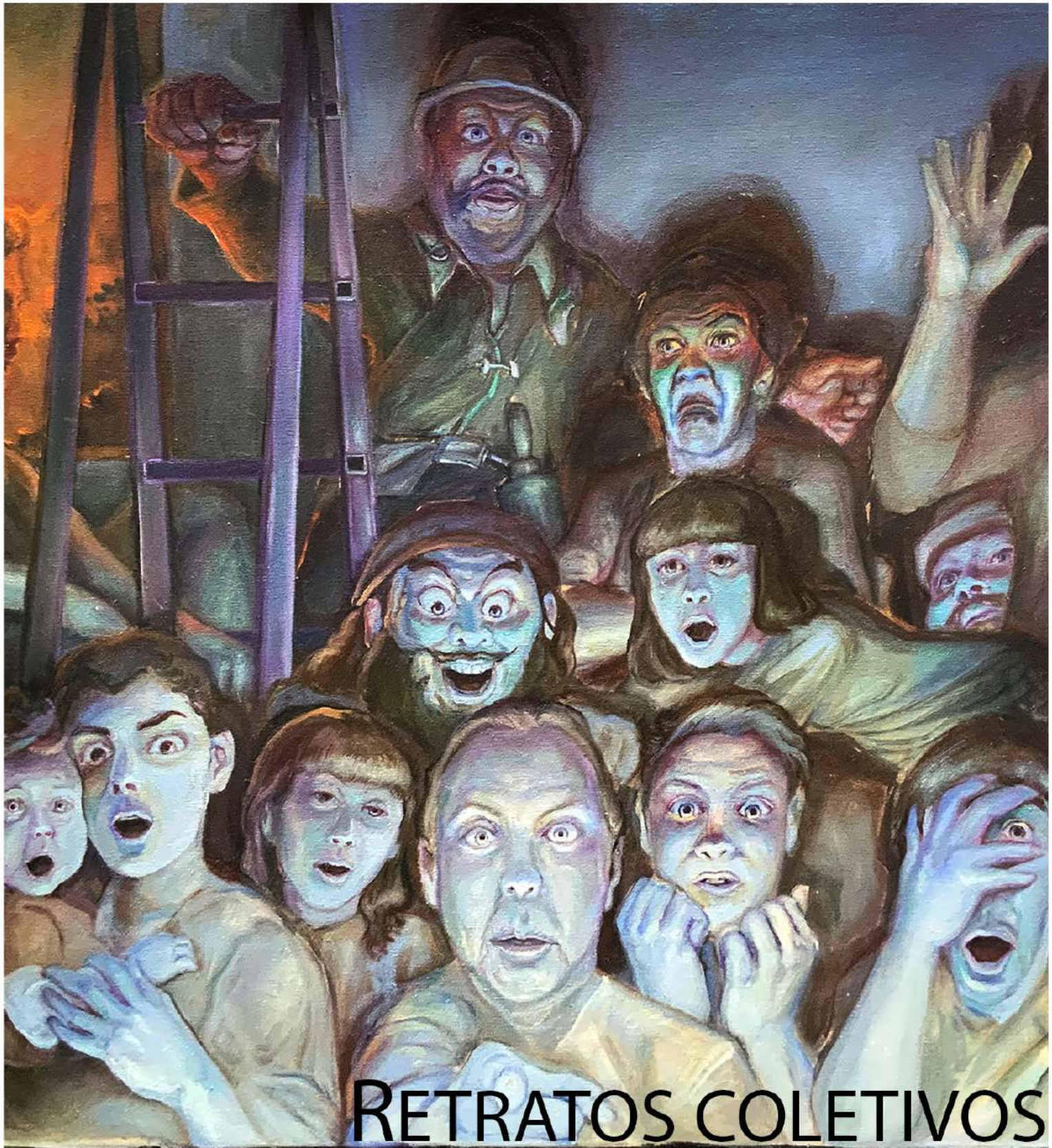
Vermelho de cádmio Hue (PR170 e PR188), winton

Magenta (PR122 e PB15), winton

verde viridian (PG7), winton

azul cobalto Hue (PB15, PW5, PB29), winton

sombra queimada (PBr7), winton



# RETRATOS COLETIVOS

Gabriel Luiz D'amato Leite (Cebola)



UFRJ



Exposição Virtual  
Galeria Macunaíma 2022

## Retratos Coletivos: Cor, unidade e ritmo

Partindo de estudos de pintura de cabeças, Gabriel Leite problematiza o universo dos retratos coletivos, investigando as relações entre os aspectos iconográficos, presentes nas expressões e atributos das cenas representadas, e formais, com ênfase sobre a cor. A medida que as cabeças são organizadas em uma única composição torna-se nítido que o todo na pintura é mais do que a soma das partes. Quando apresentadas simultaneamente, as figuras funcionam como notas musicais, que juntas formam acordes. As cores acentuam a parte musical e o clima das obras, seja pela exceção ou repetição pontual que cria ritmos cadenciados, ou pela predominância de uma mancha tônica que unifica e constrói verdadeiras harmonias, incitando emoções. Mesmo quando as cabeças parecem ser pensadas isoladamente, Gabriel as aproxima formando conjuntos de 9, 8 e 7 expressões, que inevitavelmente passam a se relacionar entre si, evocando a quarta dimensão na pintura – o tempo. Aqui, mais uma vez, a cor pode unificar ou isolar, ou ainda criar uma escala que passeia pelo círculo cromático.

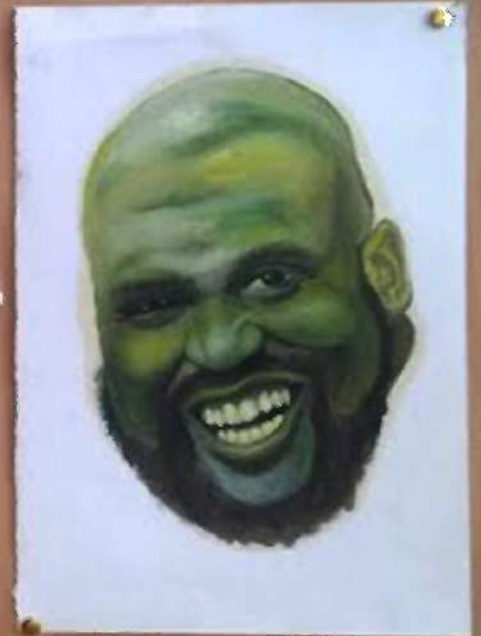
Prof. Rafael Bteshe (BAP/EBA/UFRJ)











0,25 + 6,3 + 0,25 + 0,25 + 6,3 + 0,25



Personas de Estados - Modelos vivos. | 907165002



