



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo - Instituto de Artes

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES UNESP – IA/UNESP
CÂMPUS DE SÃO PAULO

KAROLINNE RODRIGUES NÓBREGA

CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM:
Encontro entre Procedimento e Simbolismo na observação

São Paulo
2023

KAROLINNE RODRIGUES NÓBREGA

**CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM:
Encontro entre Procedimento e Simbolismo na observação**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do grau de bacharel e licenciada em Artes Visuais.

Orientador: **Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira**

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N754c Nóbrega, Karolinne Rodrigues, 1999-

Construção de uma imagem : encontro entre procedimento e simbolismo na
observação / Karolinne Rodrigues Nóbrega. -- São Paulo, 2023.
61 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Artes
Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes.

1. Artes. 2. Arte figurativa. 3. Figura humana na arte. 4. Desenho da figura
humana. 5. Pintura. 6. Composição (Arte). 7. Criação (Literária, artística, etc.).
I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. III. Título.

CDD 750

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

KAROLINNE RODRIGUES NÓBREGA

**CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM:
Encontro entre Procedimento e Simbolismo na observação**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como
pré-requisito para a obtenção do grau de
Bacharel e Licenciada em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Orientador Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira
Unesp - IA

Ricardo de Araujo Kobayashi Junior

Dedico este trabalho a tudo aquilo que está ferido mas está vivo, àquilo que se enverga de uma profunda dor de estômago-corção mas ainda de pé e jamais em silêncio, ao que sobrevive no ar e na água, ao que está frágil e sangra mas se regenerando a passos largos. Àquilo que não pertence e parece respirar com dificuldade. Como uma cabeça de peixe num corpo de mulher. É um percurso difícil para criaturas fantásticas como você.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao meu orientador Pelópidas por abraçar a minha pesquisa sempre encorajador e estimulante; aos meus antigos colegas de classe, que se tornariam amigos de coração ao longo desse percurso e sem os quais não seria possível chegar até aqui tampouco concluir esse trabalho, obrigada pela cumplicidade antológica e por todo acolhimento Diego, Lariela, Vinicius, Maria Alice e Ricardo; à Kharyna e Lúcia, minha mãe e minha avó, principais professoras na formação de mulher-artista da vida e máximas inspirações de honestidade e coragem; ao meu pai, Ronaldo, por ser um exemplo vivo de disciplina e dedicação aos seus objetivos, e também por acreditar com força e com paciência nos meus planos e ambições; e agradecimento especial ao meu professor de acompanhamento artístico e mestre do ofício André Rodrigues, que me ensinou a importância e o valor de ter sua aprendizagem guiada por um mentor artífice de confiança.

“Sonhe. Tenha até pesadelos, se necessário for, mas sonhe.” Patrícia Rheder Galvão (Pagu).

RESUMO

A presente pesquisa investiga os passos estruturais da construção de uma obra de arte figurativa, nomeadamente sob o tema de representação da figura humana no desenho e pintura a óleo sobre tela.

Institui um roteiro focado no desenvolvimento e organização da imagem a partir da observação, discutida em torno de uma análise semiótica Peirciana do papel do signo no exercício do desenho; aplicação de fundamentos do desenho sob o método de abstração do artista e professor nova-iorquino Frank Joseph Reilly; explora a composição de uma paleta tetracromática concebida pelo artista Anders Zorn amplamente empregada para obtenção de tons de pele, paralelamente ao funcionamento e importância dos valores tonais na pintura; finalmente exemplifica uma divisão do processo da pintura em camadas relacionadas à integração dos valores na imagem, alinhada ao uso correto das proporções entre tinta e diluente.

Estabelecido um procedimento, é aberta uma discussão sobre que outros aspectos atravessam a formação do processo criativo e expressão da individualidade no aprendizado, posto que essa produção artística é indissolúvel da experiência humana.

Palavras-chave: construção do desenho; observação; pintura; processo criativo.

ABSTRACT

The following research investigates the basic constructional steps of a figurative work of art, namely under the scope of representing the human figure through drawing and oil painting.

This study lays down a guide focusing on the development of an image from observation, discussed around the Peircean semiotics analysis on the role of sign in drawing exercises; application of drawing fundamentals under Frank Reilly's abstraction method; it explores the configuration of Anders Zorn's tetrachromatic pallet, widely used to obtain a number of skin tones, parallel to the performance and importance of tonal values while painting; lastly, it exemplifies a division of the oil painting process in layers connected to the placing of values on the image, along with definitions of the correct proportions between paint and thinner.

By having a procedure established, a discussion is ignited on what other aspects permeate the shaping of creative processes and self-expression while learning, considering how the artwork is indivisible from human experience.

Keywords: drawing construction lines; observational drawing; painting; creative process.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
2 MATERIAIS E MÉTODOS.....	12
2.1 Construção	12
2.2 Aprender a Ver.....	14
2.3 Fundamentos e Método Reilly.....	16
2.4 Paleta e Valores Tonais.....	21
2.5 Camadas da Pintura.....	23
3 RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	27
4 PINTURA E ARTE-EDUCAÇÃO	36
4.1 Base Nacional Comum Curricular de Arte.....	37
4.2 Abordagem Triangular.....	39
5 RELATO DE OFICINA.....	43
6 CONCLUSÃO.....	57
REFERÊNCIAS.....	58

1 INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

A pesquisa foi idealizada sob uma metodologia descritiva experimental aplicada ao processo estético individual da artista-pesquisadora. Na tentativa de elaborar um roteiro explicativo de passos a serem seguidos para a construção de uma imagem, além de demonstrar o procedimento desenvolvido e discutir as ramificações dessa experiência de produção acadêmica atravessada por uma demanda pessoal de expressão artística, tomam-se como base as técnicas de desenho e pintura a óleo. São abordados os conceitos de estruturação da obra a partir da observação e da aplicação de fundamentos do desenho, bem como a articulação de ferramentas valiosas para um artista figurativo, essas encontradas entre intermináveis relações Reillyanas que conectam toda a figura, até os sofisticados marrons e nublados que irrompem na paleta de Zorn criando sua distinta atmosfera.

Embasado nas diretrizes indispensáveis de artistas e autores prestigiados como Parramon e Mayer para entender o funcionamento e a natureza desses materiais, e ainda como uma forma de reunir conselhos acerca das práticas e estratégias da pintura que estariam muito mais distantes e talvez até nunca desvendados sem a oportunidade de se guiar pelos saberes precedentes de artistas mais versados, esse pequeno manual da construção da imagem acompanha a trajetória tela em branco a arte-final com profundo respeito pela origem desse ofício que esteve ao longo de sua história sempre fortemente fundamentado na relação mestre/aprendiz.

Estes ensinamentos e cânones permeados de repertório e individualidade convertem-se num aspecto mais subjetivo da arte abrindo uma discussão sobre pertencimento. Nos damos conta de que o processo que a princípio aparenta a formalidade e impessoalidade de um procedimento científico produz uma criação que subitamente se mostra uma criatura, uma criatura-amuleto, símbolo do não pertencimento e da ruptura com a realidade. De que forma a identidade artística se manifesta diante de um processo criativo estruturado a partir de materiais, regras e métodos estabelecidos na maioria das vezes há centenas de anos?

Se manifesta violentamente e impossível de ser contida. Com feridas abertas, decapitações e criaturas mágicas de contos de fadas subvertidas pelas ansiedades e angústias da realidade.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

2.1 Construção

A construção corresponde ao primeiro passo para criação de uma imagem, é o que se conhece como rascunho, uma simplificação prática da obra final feita idealmente em apenas alguns minutos, na qual toda atenção será focada nos espaços e medidas básicos. É preferível evitar iniciar um desenho numa superfície horizontal, posicionando a tela ou papel sempre entre um ângulo 45° e 90°, fixado em um cavalete ou parede e na altura dos seus olhos para diminuir a distorção do seu ponto de observação. Rapidamente e buscando usar o menor número de traços, mantendo-os precisos e eficientes, deve-se refinar o máximo possível as proporções e perspectiva desejadas nessa fase, um erro de construção que não é corrigido afetará a obra terminada de maneira muito mais óbvia.

A princípio será necessário um lápis ou pincel fino, o lápis deve ser macio (lápis carvão ou grafite a partir do 4B) e estar com uma boa parte do grafite exposto em um formato piramidal com uma das faces bem definida e plana, isso pode ser facilmente ajustado apontando o lápis com uma lâmina de estilete por exemplo e usando uma lixa fina para criar a face plana, aumentar a superfície de contato com o grafite ajuda a gerar um traço mais dinâmico e solto além de possibilitar uma grande variação de traços mais definidos ou esfumados em uma única ferramenta, ideal para os primeiros esboços.

No caso de uma construção feita com pincel, um pincel chato com cerdas mais firmes de número 02 ou similar será ideal, a construção pode ser feita com qualquer cor, mas para criar uma imagem mais harmoniosa e coesa é recomendado usar uma cor base que será a mesma do banho de tinta inicial da tela, preferencialmente um valor baixo que facilite a visualização do desenho completo mesmo com outras camadas de tinta por cima posteriormente.

Durante a construção, ambos o lápis ou pincel, devem ser segurados da metade para cima, mais longe da ponta, além disso é indicado realizar mais movimentos do ombro em vez do punho e evitar aproximar demais o rosto/corpo da tela. Essas práticas auxiliam em uma visualização mais clara e ampla da evolução

do desenho, evidenciam a gestualidade e previnem que se detalhe excessivamente a imagem ou que se passe muito tempo rascunhando a mesma parte do desenho.

Para facilitar a construção é interessante sempre medir e criar uma relação entre a referência e o suporte, para isso existem muitas técnicas. Antes do rascunho há a possibilidade de fazer uma marcação da tela indicando os pontos principais de referência, sendo esses: onde a imagem deve começar e terminar (altura), a metade da imagem (geralmente posicionada próxima do centro do suporte para gerar uma composição mais organizada) e então uma sugestão dos contornos (largura e ângulos principais), você pode adicionar inúmeras medidas e indicações de acordo com a sua preferência e necessidade, isso evita grandes erros de proporção geral e também imprevistos tais como dar início a um desenho que eventualmente não caberá no suporte.

Uma obra construída a partir da observação de uma referência pode ser medida também com um processo de divisão simples da tela e da referência, quadriculando igualmente as duas e buscando traduzir os traços de cada quadrado menor da referência na obra, a medida que se ganha uma familiarização com esse processo a divisão da tela pode ser cada vez mais simplificada chegando a uma segmentação de 4 ou 6 quadrados, dependendo até mesmo da complexidade da referência.

Outra opção bastante útil, eficaz também para trabalhar observando um objeto, pessoa ou paisagem ao vivo ao invés de uma fotografia, é um método comparativo: com um barbante ou qualquer estrutura longa e bem fina como um palito (mesmo o lápis ou pincel em mãos) que possa ser usada como uma espécie de régua sem números, segurando o barbante ou palito diante do objeto a distância, marcando as medidas desejadas com as pontas dos polegares e então tentando transferi-las na mesma proporção sobre a tela. Combinar essas duas técnicas também pode ajudar na construção, fazendo as principais marcações e então usando o barbante para calcular as proporções do que está observando.

Respeitando a proporção, perspectiva e medindo corretamente sua construção é provável que o desenho esteja sendo estruturado como planejado, no entanto muitos artistas, mesmo com uma base de estudo dos fundamentos do desenho, podem seguir todas as regras de procedimento e no fim das contas se deparar com uma sensação de estranheza ao observar o resultado, sem saber o que deve ser corrigido. É um processo semelhante à dificuldade de um artista mais inexperiente,

que ainda não se aprofundou nos conhecimentos fundamentais, em identificar num desenho de um retrato por exemplo, um erro de proporção do rosto ou anatomia, ainda que perceba essa mesma estranheza, isso acontece porque um artista iniciante não teve tempo suficiente para treinar e acostumar seus olhos a reconhecerem esses ajustes necessários e memorizar essas determinações. Mas o que fazer se as regras elementares foram seguidas, as medidas estão corretas e no entanto a estranheza permanece? Tem algo errado, só não se sabe o que.

2.2 Aprender a ver

"Esta incompletude está no cerne de sua concepção de signo. Todo signo, por fatalidade congênita, está destinado a ser incompleto" (SANTAELLA, 1994, p. 155)

É um ponto de desconforto para qualquer artista que se encontre nele, e para solucionar esse incômodo tão familiar será introduzida uma ferramenta imprescindível para um artista da observação, um dos pilares da percepção visual e com um nome um tanto redundante. Prontamente, comece a aprender a ver.

Partindo de conceitos teóricos da semiótica do filósofo Charles Sanders Peirce, pode-se considerar a ciência da semiótica como a investigação de todas as formas de linguagem possíveis, portanto um estudo de signo como todos os fenômenos de produção de significação e sentido. O signo é definido como tudo aquilo que representa um objeto, essa representação desencadeada pelo signo só poderá ocorrer se existir também um sujeito intérprete que ao se deparar com o signo gera em sua mente um novo signo traduzindo significado do primeiro, a semiose é então o fruto de uma sucessão de interpretantes, ou seja, o significado de um signo é outro signo. (SANTAELLA, 1983).

Dessa forma é demonstrada a concepção triádica na semiótica Peirciana dos processos de significação a partir de signo, seu objeto e o interpretante. Nessa tríade são estipulados três níveis de relações fundamentais entre esses conceitos, em suma: a primeiridade ou significação, correspondendo à relação do signo consigo mesmo, uma percepção inicial característica da apresentação imediata do signo; a secundidade ou objetivação, relação do signo com o objeto, referindo-se à ideia de dependência entre dois termos, uma experiência de ação e reação, aquilo que gera uma sensação; e terceiridade ou interpretação, se dá na relação entre signo e interpretante onde se cria um segundo signo, correspondente à própria

inteligibilidade por meio da qual representamos e interpretamos a realidade criando um signo convencionado.

Diante disso, ao discutir percepção visual faz-se aqui um recorte sobre a objetivação. Nessa relação entre o signo e o objeto pode se distinguir um ícone, um índice ou um símbolo. O ícone é um signo de alguma forma semelhante ao objeto, portanto comunica imediatamente aquilo que representa, como um desenho ou imagem por exemplo. O índice, por sua vez, é um signo que tem de fato uma relação direta com o objeto representado *indicando* algo que aconteceu ou vai acontecer, como a fumaça indica que pode haver fogo próximo. Por fim, o símbolo é um signo ligado ao objeto por meio de convenção, é um produto cultural que se estabelece através de uma regra arbitrária, como por exemplo as próprias palavras de uma língua e o que elas significam.

Segundo Charles Peirce (1869), a mente humana não é capaz de pensamento e cognição sem signos, pois todo pensamento se dá em signos. Posto isso, é estabelecida uma relação com o processo criativo quando, produzindo uma imagem figurativa, quase sempre estaremos desenhando algo que já vimos antes e conhecemos em sua fisicalidade, temos no nosso cérebro um repertório imenso com uma infinidade de signos imagéticos que foram absorvidos e reproduzidos constantemente durante nossas experiências da realidade ao longo da vida.

Agora pense em um olho. De maneira simplificada é provável que a maioria das pessoas tenha em mente uma estrutura parecida, é possível descrever grosseiramente um olho como uma forma ovalada com duas pontas laterais e dois círculos concêntricos dentro dela, observando essa forma qualquer um seria capaz de identificar um olho e suas estruturas.

Porém, ao fazer um desenho de observação, involuntariamente o cérebro estará o tempo todo inferindo essas formas e estruturas familiares no desenho mesmo que não seja compatível com o que está visível no momento, principalmente porque todo artista estará habituado à memória também como um recurso fundamental na aprendizagem e ao desenhar sem referência.

Aprender a ver é um esforço ativo e um exercício não só de observação, como também de abstração e repetição, trabalhoso e contraintuitivo. É devido muito esforço e treino para focar apenas naquilo que está no campo de visão, sem pensar no que está sendo desenhado como um todo, tudo que enxergamos pode ser reduzido a três noções básicas: ângulos, espaços e formas. Um ângulo é formado

pelo encontro de duas linhas, uma linha é formada pelo espaço ou distância entre dois pontos, um conjunto de linhas dá origem a uma forma. Identificando e praticando a reprodução de todos os ângulos, espaços e formas de uma imagem você se torna capaz de desenhar qualquer coisa em qualquer posição. Esse será um artifício extremamente versátil para inúmeras técnicas e que pode ser usado para lapidar a obra em diversas etapas da criação.

Para auxiliar no desenvolvimento dessa habilidade cabe realizar alguns tipos de exercícios de observação que foram absorvidos durante aulas de acompanhamento artístico na escola de arte Lado B, em São Paulo. Um exemplo simples é o desenho a partir de referências abstratas, esculturas abstratas costumam servir perfeitamente como base para isso; pode-se também posicionar uma imagem de referência a certa distância que facilite uma abstração do que está sendo visualizado; outro exercício possível seria copiar uma imagem de referência invertida e de preferência bidimensional, como ilustrações em *linework*, ou seja, posicionando-a de ponta cabeça para tentar reproduzir essas formas menos reconhecíveis; resta ainda uma atividade muito importante aqui que consiste na realização de um desenho de observação tradicional mas que o artista comece por um recorte bem específico e desconectado da imagem final, como uma dobra de roupa, uma sombra ou uma contraforma de um espaço vazio, procurando considerar um espaço pequeno da imagem de cada vez, que seja capaz de conceber em poucas linhas e desenhar a partir daí em uma direção da imagem, cumprir mais alguns traços, e então mudar de sentido e desenhar outro trecho da imagem. Com tempo, concentração e muita repetição, permanentemente lutando contra o impulso de reproduzir elementos do seu repertório visual, aos poucos domina-se esse recurso que mudará para sempre a maneira como você desenha, e claro, como você vê.

2.3 Fundamentos e Método Reilly

Embora o processo criativo da presente pesquisa seja sobretudo embasado na observação, a construção de uma obra será também profundamente dependente da aplicação correta dos fundamentos do desenho. Existem sete fundamentos básicos do desenho: linhas, formas, luz e sombra, cor, perspectiva, anatomia e composição. Esses sete elementos compõem um sistema de leitura da realidade tridimensional,

esquematisando diversos conceitos e regras que ajudam no entendimento do desenho.

O fundamento da perspectiva, por exemplo, trará regras do uso de linhas e pontos que produzem a distorção de um objeto em relação ao ângulo de visão em que ele é observado. O fundamento de luz e sombra cria um entendimento mais profundo sobre o volume dos objetos, as noções de valores tonais e as regras a serem seguidas diante da projeção dessas luzes e sombras em diferentes direções e iluminações. A composição ensina como distribuir e organizar os elementos de uma obra sobre o suporte, ditando um enquadramento e uma proporção entre o espaço positivo e negativo na obra, o que resulta num desenho muito mais equilibrado. E assim por diante, cada fundamento tem uma função indispensável no aprendizado de qualquer estilo de desenho figurativo, posto que esses nada mais são do que diferentes formas de reinterpretação da realidade.

Revisitar periodicamente os estudos de fundamento é uma forma de refinar suas capacidades práticas e se manter num ritmo de evolução, a produção será um resultado do equilíbrio entre percepção e prática. É um ciclo infinito de desenvolvimento dessas duas competências que dependem do estudo teórico das técnicas de desenho e da capacidade de aplicar esses estudos na prática. Estude para adquirir mais conhecimento e elevar a percepção visual, e então desenhe para elevar suas capacidades físicas de traduzir esse conhecimento, sempre que o nível da produção artística se mostra estagnado é o momento de trabalhar uma dessas propriedades.

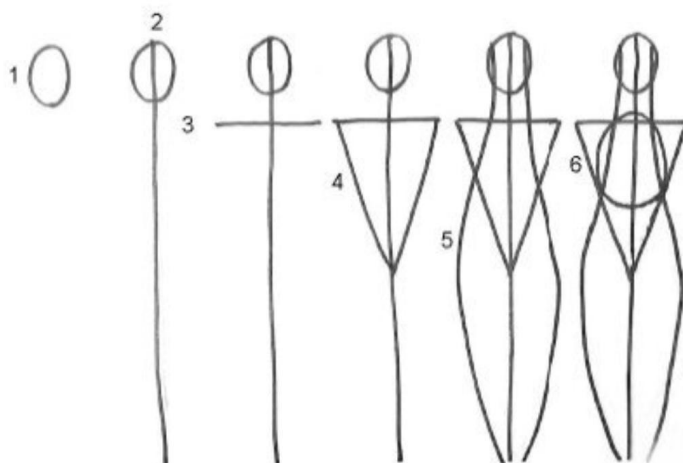
Estabelecidos os fundamentos básicos, o passo seguinte para o artista é escolher um método de desenho sob o qual vai organizar esses saberes. Essa pesquisa foi feita com base em uma produção autoral focada na figura humana, onde o modelo de construção regularmente adotado foi o conhecido como Método Reilly de abstração e construção.

Frank Joseph Reilly (1906-1967) foi um pintor, ilustrador e professor norte-americano, discípulo do renomado artista George Brant Bridgman (1846-1943) que desenvolveu e publicou estudos prestigiados acerca de anatomia e figura humana. Apesar de seu modelo ser amplamente utilizado até hoje, Frank Reilly faleceu antes de publicar qualquer material e todo conhecimento desse método a que temos acesso vem de anotações e publicações dos seus ex-alunos. Por esse motivo existem algumas variações na explicação do modelo conforme as diferentes

fontes que podem ser encontradas, aqui serão apresentadas noções-base bem estabelecidas desse método aplicadas no desenho da cabeça e do corpo humano, lembrando que esses conceitos podem ser aproveitados em inúmeros assuntos. As ideias que serão discutidas neste capítulo foram corroboradas principalmente por meio do livro *Learn to Draw and Paint: Frank Reilly Art Teaching by Doug Higgins Artist* (2013), publicado pelo artista e ex-aluno Doug Higgins, onde estão ilustrados inúmeros diagramas, pinturas e desenhos explicativos do próprio Reilly.

O cânone se vale de proporções simples que se referem igualmente a modelos femininos e masculinos. A figura humana é estruturada sempre a partir de 6 linhas básicas (Figura 1), com a altura de oito cabeças, sendo a linha do ombro colocada meia cabeça abaixo da linha do queixo; na metade da altura do corpo fica a virilha onde começam também as pernas e na metade da altura das pernas estão os joelhos. A cabeça é dividida em três partes iguais pelas linhas do cabelo, do nariz, dos olhos (na metade da distância entre as duas anteriores) e finalmente a linha do queixo; a largura do crânio na visão de perfil deve apresentar a mesma distância da linha do cabelo até a linha do queixo; a largura da cabeça de frente deve ser equivalente à cinco globos oculares, sendo a distância entre os olhos igual ao diâmetro de um globo ocular.

Figura 1 - Ilustração de Frank Reilly da figura a partir de 6 linhas



Fonte: HIGGINS (2013, p.17)

A Relação consiste no primeiro dos conceitos em que esse método se sustenta. Relações basicamente implicam na capacidade de determinar a posição de qualquer parte do desenho por meio das conexões encontradas entre as estruturas (Figura 2). Uma linha vem de um ponto e leva a outro ponto, deve-se

buscar as relações estabelecidas entre essas distâncias que podem acusar a ordem de execução dos próximos traços para arranjar um desenho anatomicamente adequado; Isto é, observando uma pose do corpo humano de pé apoiando o peso sobre uma perna, por exemplo, são dadas algumas distâncias a partir da proporção inicial do método, destarte, em relação à cabeça temos uma sugestão da posição do osso do quadril que é projetado para fora, em relação a esse osso podemos indicar o outro extremo do quadril formando a linha dos quadris, em relação a essa linha é determinado o ângulo da linha dos ombros, em relação a essas duas estruturas é determinado o espaço da caixa torácica, e assim por diante. (HIGGINS, 2013, p.20)

Figura 2 - Ilustração de Frank Reilly sobre Relações



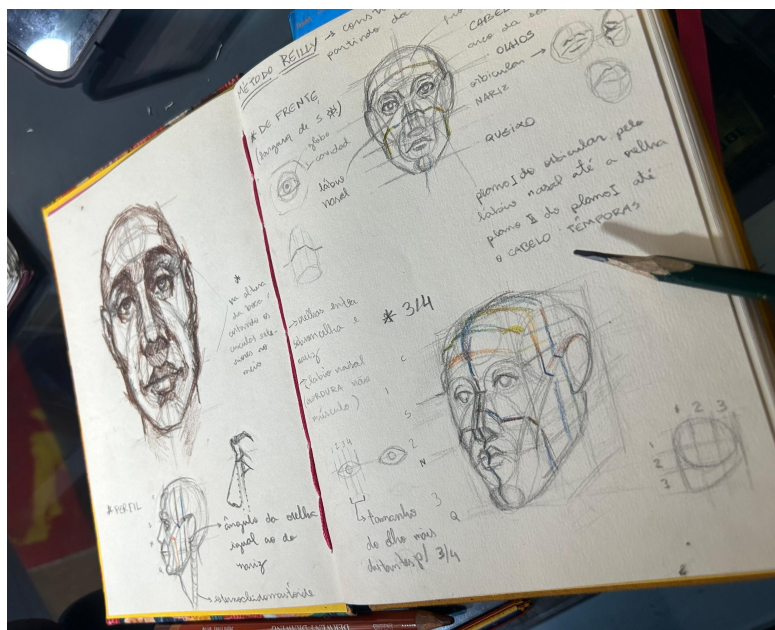
Fonte: HIGGINS (2013, p.21)

Essas linhas sob as quais devemos estabelecer relações e conexões são denominadas Linhas de Ritmo, são parâmetros de estrutura que seguem os grupos musculares e ossos aparentes, elas podem variar por serem dependentes da anatomia do modelo, pose ou perspectiva e as intersecções entre as linhas também indicam pontos conectores e de relação estrutural (como o umbigo, limite do pescoço, cristas ilíacas, etc). O fluxo de movimento da figura se inicia na cabeça e irradia para coluna e membros, dessa forma a organização do desenho deve partir da cabeça, seguindo para coluna, então torso, braços, e finalmente as pernas. Apenas depois de determinar linhas de ritmo podemos começar a sugestão das

formas conforme essas linhas, evitando detalhar a anatomia nesses estágios iniciais, é importante economizar linhas nessa fase e eliminar traços que não explicam um movimento ou relação.

Por fim, sobre a esquematização das linhas serão projetados os Planos da figura, estes revelam o topo, frente, lados e base de uma forma, dando volume à figura e demonstrando onde vão ocorrer variações de valor tonal (Figura 3). Volume é um elemento crucial da anatomia, portanto um bom entendimento dos planos do rosto e do corpo contribui muito nas etapas futuras para alcançar uma percepção mais clara da interação da luz com as formas da figura, compondo dessa maneira uma construção nítida e anatomicamente correta.

Figura 3 - Estudo de planos da cabeça humana



Fonte: Imagem autoral (2023)

Esse método é conveniente como introdutório porque funciona como uma forma de aplicar estudos avançados de anatomia em formas muito simplificadas que ajudarão a consolidar essa base. Nem todas as abstrações e linhas de ritmo de Reilly precisarão ser exatamente repetidas em toda construção, à medida que o artista compreende suas relações e consegue visualizá-las com cada vez menos traços.

2.4 Paleta e Valores Tonais

Concluída a etapa de construção e carregado das ferramentas essenciais, a partir daqui se inicia uma nova fase da obra e o primeiro passo deve ser a determinação de uma paleta de cores.

Anders Leonard Zorn (1860-1920) foi um proeminente pintor, escultor e gravurista sueco, responsável pela criação da paleta na qual nos aprofundaremos. A Paleta de Zorn é uma paleta tetracromática de inspiração bastante clássica e interessante para a pintura de retratos, composta originalmente pelas cores amarelo ocre, branco titânio, preto marfim e o antigo pigmento vermilion (vermelhão). Vermilion é um pigmento avermelhado brilhante e opaco, feito a partir da moagem do pó de cinábrio, um minério tóxico que contém mercúrio em sua composição. Por esse motivo ele deixou de ser comercializado e atualmente o acesso a esse pigmento é bem mais difícil, sendo comumente substituído pelo vermelho cádmio que funciona perfeitamente também na paleta de Zorn, alguns artistas optam por substituí-lo pelo pigmento terra de siena queimada, um marrom avermelhado que diminuiria ainda mais a saturação da paleta.

Assim, reunidos nessa seleção o vermelho, um amarelo acinzentado, o pigmento branco mais opaco das tintas a óleo e um preto frio de subtons azulados, obtemos uma paleta base reduzida e de baixa saturação, exceto pelo vermelho cádmio que gera um contraste encantador. É um ótimo ponto de partida para iniciantes na pintura já que com esse número restrito de cores é capaz de produzir uma vasta gama de marrons, beges e acinzentados ideais para a reprodução de todos os tons de pele (Figura 4). Uma paleta reduzida também ajuda no entendimento de como funcionam as misturas, facilitando a incorporação de outras cores à paleta posteriormente, além disso manter um número menor de opções para as misturas auxilia na criação de uma atmosfera mais constante e coerente, uniformizando toda a tela. Apesar de muitos benefícios, é um desafio se manter dentro da paleta até a conclusão da obra, principalmente porque ela não admite o desenvolvimento de verdes ou violetas mais vibrantes, bem como os tons de azul que serão sempre produzidos a partir do preto misturado com branco. Usando essa paleta, devemos admitir o preto e branco como variadores dos valores tonais.

Figura 4 - Moças da Dalarna fazendo sauna, Anders Zorn, 1906.



Fonte: Perfil de arte do Instagram¹ (2023)

Valores tonais são provavelmente mais importantes até do que a própria cor para a elaboração de uma imagem, eles se referem ao tom, portanto à quantidade de luz e sombra que estão expressos na cor e vão cumprir o papel de capturar os volumes, profundidades e texturas na pintura. Valores altos indicam os tons mais iluminados, logo, mais claros, e valores baixos indicam os tons menos iluminados, logo, escuros. A percepção de um valor tonal é fortemente influenciada pelos valores que estão à sua volta também, sendo assim, é essencial se atentar aos valores do fundo da pintura e jamais simplificar ou resumir tons mais complexos.

¹ Disponível em : <<https://instagram.com/justarthistory?igshid=NTc4MTlwNjQ2YQ==>> . Acesso em: 18 out, 2023.

Ao pintar devemos caçar cada um dos valores e buscar traduzi-los com atenção, é recomendado treinar essa habilidade a partir de um exercício de criação de uma escala de valores tonais com nove variações para que se determine um valor médio no meio da escala, saindo do valor mais baixo, preto, e gradualmente adicionando branco até a última variação com o valor mais alto, o branco puro. Com essa escala será mais compreensível a identificação de valores na imagem, outra boa maneira de treinar essa caça de valores é o exercício de pinturas monocromáticas, primeiramente em preto e branco mas ao passo que se adquire mais domínio dos tons pode-se fazer pinturas monocromáticas com qualquer cor que desejar, é um exercício difícil mas muito recompensador, com o tempo acaba se tornando um dos momentos mais divertidos e relaxantes da pintura.

2.5 Camadas da Pintura

Finalmente chega a hora de dar vida a uma imagem e imprimir na tela, com todos os conhecimentos e materiais assimilados, a interpretação e composição de uma referência.

No caso de um esboço feito a lápis ou carvão em uma tela, é conveniente repassar os traços principais com pincel aplicando uma tinta bem fina (diluída) para garantir que o banho de tinta inicial não apague completamente a construção embaixo, essa prática é conhecida como reenchimento, é razoável que essa seja a forma de esboço para artistas que ainda não dominaram completamente o processo de construção. Deve-se escolher uma cor base para esse passo e o banho de tinta, uma mistura de partes iguais do pigmento carmesí alizarina com o terra de sombra queimada gera uma cor terrosa avermelhada semitransparente ideal para esse passo e que complementa tons de pele com subtons mais quentes de forma agradável.

Diluindo sua tinta base num solvente de aguarrás mineral (ou essência de terebintina) até a transparência, usamos um pincel grande para cobrir a tela com a mistura realizando o banho de tinta inicial que vai garantir uma complexidade maior à atmosfera e aos subtons da pintura, aqui se inicia a *pintura magra*.

Exceto pela técnica *alla prima*, na qual o artista deve aplicar a tinta da paleta no suporte diretamente na cor e valor desejados sem fazer ajustes ou utilizar sobreposições de transparências (*velatura*), a pintura a óleo é geralmente feita em

camadas. Uma regra fundamental a respeito dessas camadas é conhecida como “gordo sobre magro” e consiste na aplicação das camadas “magras”, ou seja, mais diluídas e portanto compostas por menos tinta e mais solvente/diluyente antes das camadas mais “gordas”, mais oleosas e compostas por mais pigmento, até a última camada de tinta pura. A pintura deve ser engordada de forma gradual justamente para respeitar o tempo de secagem de cada camada, camadas mais oleosas e grossas demoram mais para secar portanto se uma camada de tinta mais diluída é aplicada sobre essa pintura gorda, o pincel pode arrastar e borrar a tinta debaixo além das chances da secagem ser irregular e gerar rachaduras no futuro serem muito maiores.

Depois da primeira fase a tinta não será mais diluída num solvente que a emagreça demasiadamente como é o caso da aguarrás, dando preferência a um medium mais gorduroso, como diluyente óleo por exemplo, que consiste numa mistura de aguarrás com óleo de linhaça clarificado. Assim é corretamente viabilizado o processo de engordar a pintura além de diminuir os danos às cerdas dos pincéis.

Em seu próprio célebre manual de Como Pintar a Óleo (1992), o mestre-artista espanhol José Maria Parramon (1918-2002) determina que a primeira fase da pintura deve ser começada pelas sombras mais escuras, ele revela ainda que teria aprendido isso com escritos de artistas como Corot e o próprio diário de Delacroix que é citado em "Ao iniciar um estudo, um quadro ou um desenho, parece-me muito importante principiari por um esboço dos valores mais escuros." (DELACROIX, citado por PARRAMON, 1992, p.97)

Essa é na verdade uma regra bastante tradicional que aplico não só na pintura a óleo como usando outras tintas também, os dois primeiros elementos a serem colocados na tela devem ser os valores mais baixos e os vazios mais amplos (fundo), essa técnica é muito oportuna a fim de eliminar falsos contrastes mais adiante. É tida como a *lei de contrastes simultâneos*, conforme a qual compreendemos que "uma cor qualquer resulta tanto mais escura quanto mais clara for a que a rodeia." (PARRAMON, 1992, p. 98).

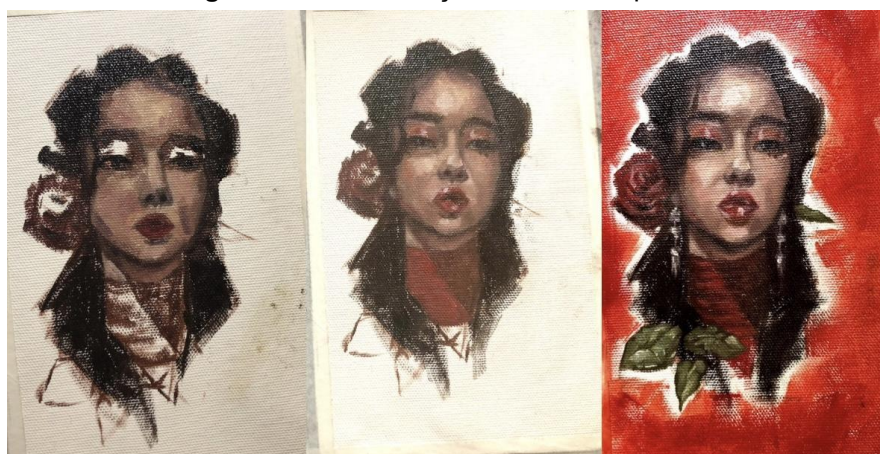
Terminada a primeira fase, qualquer que seja o número de fases ou camadas que se deseja aplicar, aqui exemplificaremos com três camadas básicas a aplicação de valores baixos, médios e altos, respectivamente.

Na segunda fase pode-se começar a introduzir as cores bloqueadas e valores médios, buscando preencher quase toda a tela mas preservar os espaços com luzes e brilhos dos valores mais altos. Aqui acontece a caça de valores, não é correto encontrar um valor médio de uma sombra por exemplo e tentar reaproveitá-lo em toda tela para sombras diferentes. Busque as matizes corretas, pause repetidamente para observar a pintura e a referência a distância, cerrando os olhos, é conveniente nesse momento utilizar um pincel quadrado e achatado que crie em cada pincelada uma forma delimitada para um pequeno valor, ajudando na visualização.

Utilize novamente suas capacidades de abstração e recorte para reduzir toda imagem à manchas, tendo em mente que nossos olhos não enxergam na realidade linhas e contornos, aprenda a ver também essas manchas. Com os ajustes e correções de valores progredindo, é possível esfumar as manchas que julgar necessárias, "alisando" a pintura.

Na terceira e última fase, nos dedicamos à aplicação dos valores mais altos, branco puro se for necessário apenas, sem quebrar ou desbalancear a escala de valores tonais. Além dos últimos refinamentos e ajustes de brilho, contrastes, reforço dos contornos de formas que sejam mais delimitados. Evitando o máximo possível diluir a tinta, essa deve ser a camada com a tinta mais empastada e gordurosa podendo-se usar inclusive o óleo de linhaça puro com cautela.

Figura 5 - Demonstração de fases da pintura



Fonte: Imagem autoral (2020)

Para o seu autor é de costume que uma pintura jamais pareça finalizada o suficiente, o artista apenas desiste vencido pelo cansaço, e *voilà!* Está diante da obra de arte, claro, a parte mais um mês de espera do tempo de secagem (mínimo!) até que se possa aplicar um verniz sobre a tela. Vem à tona um excerto descoberto em meio a estudos de pintura, também nos escritos do mestre Parramon, retirado de A Descida de Orfeu do dramaturgo americano Tennessee Williams, onde anuncia

Passei o dia a pintar. Acabei esse quadro em dez horas. Só parei para comer e sinto-me tão cansado que estou a cair de sono. Não, não existe no mundo nada tão cansativo como o acto de pintar. Mas ao terminar a obra, tem-se a sensação de fazer parte de qualquer coisa. Algo grande e elevado. (WILLIAMS, 1957, *apud* PARRAMON, 1992, p. 110)

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A trajetória que levou à organização e consolidação desses passos, que agora parecem tão claros e familiares, é na verdade um caminho tortuoso e por vezes dolorido. Não é também um aprendizado constante e conectado, progressivo, como os manuais costumam dar a ilusão de ser.

Existe um elemento da produção artística que se funde ao seu autor, este não diz respeito ao aspecto artesanal dos meios e ofícios tradicionais do trabalho manual. A complexidade dos processos criativos humanos é imprevisível no seu funcionamento, impossível de mapear ou verdadeiramente traduzir em procedimento.

A pintura a óleo foi tradicionalmente um ofício transmitido de um artista para outro num modelo relacional mestre-aprendiz, anterior ao academicismo, caracterizado pelo paradigma de estudo por meio do trabalho que assim como tudo à nossa volta, traz suas vantagens e defeitos. De um lado, pode-se apontar a maneira como essa oficina artesanal funciona a partir de uma grande imersão no aprendizado, destacando o diálogo e a dimensão humana como pilares valiosos desse mecanismo. A convivência possibilita ao aprendiz mais constante orientação e supervisão do mestre, destarte, muito mais tempo observando e sendo observado. Por outro lado é sabido que esse modelo no passado foi manipulado pela figura do mestre para usar o aprendiz como força de trabalho doméstico e oficial em troca dos "segredos da arte", somados ainda a uma compensação monetária por parte da família do aprendiz, gerando um padrão de abuso da autoridade resguardado por essa articulação de capital do conhecimento. Além disso, vale acusar também a tendência desse método de restringir severamente qualquer aspecto de expressão pessoal ou subjetividade daquele que se encontra no papel de aprendiz.

No entanto, hoje esse cerceamento e desvalorização das potências e contribuições do artista em aprendizado como indivíduo não é mais sustentável. Tem-se uma compreensão muito mais aprofundada da mutualidade dessa relação, um professor genuinamente interessado no progresso e na capacidade de seus alunos respeita essa troca e legitima o repertório pessoal de cada um. Não aspirando ser reputado como uma figura de autoridade, e sim como um guia capaz de inspirar e dialogar.

Dessa forma é possível reabilitar uma tradição sem perpetuar seus legados problemáticos, e igualmente possível absorver práticas tradicionais sem abrir mão da sua identidade. Uma das maneiras dessa individualidade se manifestar são alternativas de experimentação com os elementos e etapas da técnica, nota-se com frequência que a composição e interpretação se mostram duas propriedades intensamente permeadas de identidade, gosto e repertório pessoal.

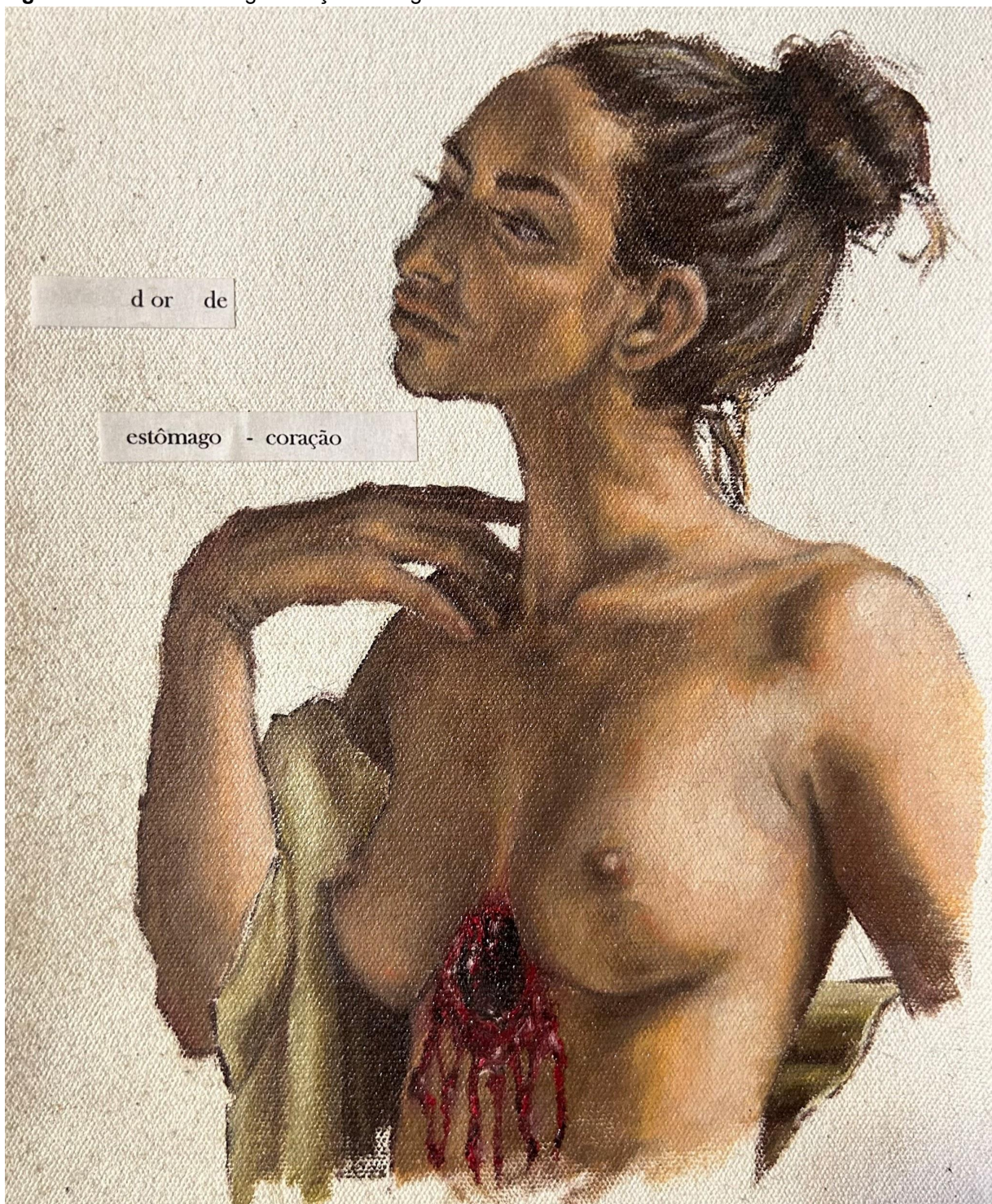
A partir dessas representações, o artista fantasia e imagina uma ideia diferente e faz com que essa ideia ocupe o lugar da realidade anterior. Combina então o que está a ver com o que "vê" no interior de si, estabelece ligações entre a realidade e as suas recordações, estuda novas possibilidades... e cria. (PARRAMON, 1992, p.95)

Perante essas discussões, como seria capaz uma artista em formação, insegura de suas competências, abalada entre uma desestruturação de relações familiares, uma primeira vivência da experiência de luto, e uma rápida e grave deterioração da saúde mental e física que se reflete num processo de distanciamento abrupto dos próprios mecanismos de regulação emocional por meio da produção artística, tudo isso arrebatado pela instalação de um contexto de pandemia global, transpor qualquer sensibilidade à criação de uma imagem? Como abordar um sentimento de decapitação emocional, quando a cabeça (psicológico) rompe com o corpo (físico), e o não-pertencimento e a dissociação são tão intensos que se tornam paralisantes?

A resposta vem devagar, confusa e desajeitada na retomada dessas ferramentas de trabalho e de comunicação, vem irregular, em uma variedade de materiais sobre uma variedade de superfícies.

Segue uma seleção de imagens produzidas em maioria sob a técnica do óleo sobre tela, acompanhadas de algumas outras linguagens também figurativas, construídas a partir de observação e aplicação de fundamentos previamente demonstradas, ilustrando encontros entre procedimento e símbolos da experiência individual. A narrativa desenvolvida acerca da produção de algumas dessas imagens foi convertida num texto-poema que as sucede, essencial para a contextualização das obras.

Figura 6 - dor de estômago-corção. Colagem e óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral (2020)

Figura 7 - Ferida invisível. Colagem e óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral (2021)

Figura 8 - Sonho da Pagu. Óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral (2020)

Figura 9 - Medo de desenhar. Colagem e óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral (2022)

Figura 10 - Medo de desenhar. Colagem e óleo sobre tela.



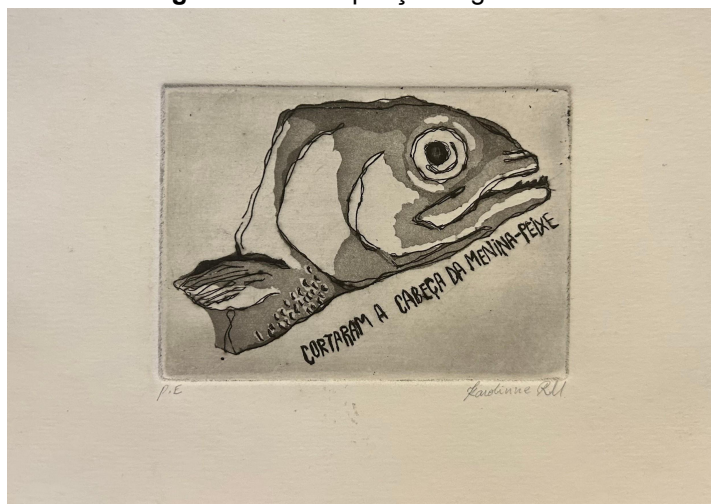
Fonte: Imagem autoral (2022)

Figura 11 - Medo de desenhar. Colagem e óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral (2022)

Figura 12 - Decapitação. Água-tinta.



Fonte: Imagem autoral (2019)

Figura 13 - Sereia Invertida. Xilogravura.



Fonte: Imagem autoral (2019)

Figura 14 - Sereia Invertida. Xilogravura.



Fonte: Imagem autoral (2019)

Figura 15 - Mitologia da menina-peixe. Óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral (2023)

você já se sentiu um tanto mais corrompido pela realidade do que estava disposto e, deitado na sua própria cama foi subitamente tomado por uma vontade inquietante de ir para casa?

talvez ela seja mais um conceito, ou um sentimento, do que alguém. e eu por tantas vezes poderia ter dito o mesmo sobre mim.

a menina-peixe é uma espécie de arquétipo para uma parte de mim com a qual talvez você possa se identificar de vez em quando. uma parte que não pertence a onde está, onde quer que esteja.

a menina-peixe tem um corpo que não é apropriado pra viver, se comunicar, se mover ou se relacionar aqui nesse mundo.

e ainda que suas barbatanas e guelras na sua imensa cabeça de peixe indiquem algum parentesco com as criaturas aquáticas que conhecemos, coloque-a embaixo d'água e a menina-peixe ainda estará isolada de todos os gêneros e espécies à sua volta, desterrado e confuso o seu corpo não pertence lá também.

não sei onde começou a menina-peixe, sua ancestralidade, sua origem e etiologia são tão profanos e misteriosos para os nossos olhos quanto para os dela própria.

a incapacidade de se encaixar num ambiente tão violentamente desconforme da sua natureza poderia ser paralisante, e já foi, sentindo a fissura entre dois corpos que não puderam se dividir completamente a menina-peixe esteve por muito tempo presa num intermareal angustiante, rendida por uma maré de transições imprevisível que arrasta seu corpo pelo cisco da praia e de alguma forma é sempre sufocante no ar ou na água.

é difícil respirar aqui.

da maneira que as sereias foram criadas para despertar o desejo e o encantamento com sua beleza e canções fantásticas, enfeitiçando e seduzindo qualquer marinheiro desafortunado que cruzou seu caminho, a menina-peixe parece ser feita para provocar o estranhamento e a repulsa.

não que essa seja sua intenção, sua vida foi uma nota de rodapé do seu desejo de que fosse mais fácil se conectar e ela se levantou da areia depois de tanto tempo ansiando viver em outro corpo ou em outra realidade.

não existe outro corpo.

não existe outra realidade.

tudo que pode ser movido e transformado só poderá acontecer aqui.

a menina-peixe não canta, mas pode gritar ensurdecidamente alto.

ela parte para a cidade faminta, e atenta. sempre atenta, como você seria se não tivesse pálpebras.

essa não é uma sereia carnívora deslumbrante e feiticeira,

por sinal, a menina-peixe poderia se alimentar de qualquer coisa, seus dentes molariformes estão aptos para triturar e roer peixes e pessoas menores, plantas e algas, e na falta de alimentos sólidos e condições de privação alimentar ela será capaz de filtrar organismos planctônicos e até mesmo lodo.

razoavelmente pacifista e francamente uma criatura reservada e introvertida demais para tomar parte nesses rituais semi-canibalísticos mitológicos, ela estará satisfeita com um simples prato comercial devidamente acompanhado de salada e fritas, por favor.

Mitologia da menina-peixe, 2023.

4 PINTURA E ARTE-EDUCAÇÃO

Levando em conta essa organização de um processo de criação e aprendizado alinhado à uma discussão acerca das relações historicamente desenvolvidas no ensino da pintura, propõe-se uma reflexão sobre de que forma é possível articular esses conhecimentos num ambiente escolar, adequando a linguagem e as práticas às necessidades de uma criança em fase de desenvolvimento não só cognitivo, motor e emocional, como também do seu senso crítico, explorando de que forma o contato com a arte impacta esses movimentos.

A princípio essa tarefa demanda um reconhecimento dos documentos normativos mais importantes no cenário da arte-educação do Brasil, bem como o questionamento de impasses e obstáculos presentes no caminho de um educador. O ensino de arte no Brasil sofreu diversas transformações ao longo da sua história, podendo-se destacar momentos importantes como em 1971, quando a Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (LDB nº 5692/71) estabelece a educação artística (artes plásticas, artes cênicas e música) como parte do currículo escolar no ensino fundamental e médio, e novamente em 1996, onde a LDB nº 9394/96 assegura o ensino de arte como componente curricular obrigatório na Educação Básica. Seguindo a aprovação dessa lei, em 1997 são implantados os Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte, um documento de orientações didático-pedagógicas que serviria como guia dos critérios amplos a serem estruturados em aulas de arte, incluindo orientações de avaliação, além da determinação das quatro linguagens que comporiam a disciplina, atualmente também chamadas de unidades temáticas: artes visuais, dança, música e artes cênicas.

Posteriormente, no ano de 2017, foi homologado um novo documento normativo de aprendizagens essenciais da Educação Básica, denominado como Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Devido ao seu caráter normativo, a BNCC é de implementação obrigatória em todo país incluindo escolas municipais, estaduais, federais e particulares. No âmbito do ensino de arte a Base instituiu desde então uma quinta unidade temática intitulada Arte Integrada, caracterizada por uma articulação de duas ou mais unidades temáticas paralelamente à aplicabilidade da tecnologia.

4.1 Base Nacional Comum Curricular de Arte

De acordo com a BNCC, a vida escolar está dividida em três momentos: a educação infantil, o ensino fundamental, que é também subdividido em duas etapas, anos iniciais (do 1º ao 5º ano) e anos finais (do 6º ao 9º ano), e por fim o ensino médio. Aqui o aprendizado é composto por quatro áreas do conhecimento: Matemática, Ciências da Natureza, Ciências Humanas e Linguagens. Enfim, a área de Linguagens, com o maior número de componentes curriculares, reúne a Língua Portuguesa, Língua Estrangeira, Educação Física e também as Artes. Durante essa Educação Básica os alunos devem desenvolver um conjunto de valores, competências e habilidades inter-relacionados estipulados no documento e que se desdobram acerca de todas as disciplinas com o objetivo de resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho. (Brasil, Ministério da Educação, 2018).

Existem dez competências gerais que estarão presentes em todas as áreas do conhecimento, porém há também uma ramificação de competências específicas para cada área e ainda as competências específicas de cada componente curricular. Na disciplina de Artes, além das competências específicas direcionadas a cada ciclo da vida escolar, é proposta a articulação de seis dimensões do conhecimento não hierárquicas caracterizadoras da singularidade da experiência artística, são elas:

Criação: refere-se ao fazer artístico, quando os sujeitos criam, produzem e constroem. Trata-se de uma atitude intencional e investigativa que confere materialidade estética a sentimentos, ideias, desejos e representações em processos, acontecimentos e produções artísticas individuais ou coletivas. Essa dimensão trata do apreender o que está em jogo durante o fazer artístico, processo permeado por tomadas de decisão, entraves, desafios, conflitos, negociações e inquietações.

Crítica: refere-se às impressões que impulsionam os sujeitos em direção a novas compreensões do espaço em que vivem, com base no estabelecimento de relações, por meio do estudo e da pesquisa, entre as diversas experiências e manifestações artísticas e culturais vividas e conhecidas. Essa dimensão articula ação e pensamento propositivos, envolvendo aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais.

Estesia: refere-se à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais. Essa dimensão articula a sensibilidade e a percepção, tomadas como forma de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo. Nela, o corpo em sua totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto) é o protagonista da experiência.

Expressão: refere-se às possibilidades de exteriorizar e manifestar as criações subjetivas por meio de procedimentos artísticos, tanto em âmbito individual quanto coletivo. Essa dimensão emerge da experiência artística com os elementos constitutivos de cada linguagem, dos seus vocabulários específicos e das suas materialidades.

Fruição: refere-se ao deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais. Essa dimensão implica disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais.

Reflexão: refere-se ao processo de construir argumentos e ponderações sobre as fruições, as experiências e os processos criativos, artísticos e culturais. É a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas e culturais, seja como criador, seja como leitor. (BRASIL, 2018, p.194-195)

Essas dimensões perpassam pelos conhecimentos de cada uma das unidades temáticas e podem ser consideradas como uma espécie de ampliação de alguns conceitos previamente estruturados na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, uma das bases conceituais de parâmetros curriculares do ensino de artes sistematizada por uma das maiores autoridades em pesquisa de arte-educação no Brasil e fora dele.

Embora a BNCC possibilite uma maior visibilidade da disciplina de Artes ao equipará-la com os outros componentes curriculares de Linguagens, frente a marginalização histórica do papel da arte na educação, esse documento acaba se mostrando muitas vezes insuficiente na elaboração de um currículo. Isso se dá principalmente porque que apesar da Arte ser um componente curricular obrigatório da Educação Básica, não existe uma legislação que especifique a obrigatoriedade da disciplina em todos os anos escolares, assim é comum que escolas incluam a disciplina apenas no primeiro ano dos ciclos de ensino, sobretudo nos anos finais do ensino fundamental e no ensino médio. Além disso, com uma média de uma a

duas aulas semanais, através do conceito de **polivalência do professor**, um único arte-educador (provavelmente com formação especializada em uma só área) será responsável por desenvolver o conteúdo das cinco unidades temáticas da arte em sala de aula.

A Base também não indica esse conteúdo a ser abordado, estipulando apenas Habilidades específicas a cada uma das unidades temáticas que substituirão os Objetivos no planejamento de aula. O conteúdo vai ser determinado por uma Matriz Curricular Municipal, Estadual, Federal ou sob a orientação da direção da escola no caso de uma escola particular, isso provoca uma maior divergência e variação no ensino dependendo do local ao qual a criança ou adolescente terá acesso.

Essas questões acabam dificultando o aprofundamento da disciplina em qualquer assunto, produzindo um currículo demasiadamente amplo e não específico que pode levar à redução do aprendizado da arte a um estereótipo de práticas essencialmente expressivas e intuitivas, desvalorizando a importância de oferecer conteúdo e contextualização no fazer artístico.

4.2 Abordagem Triangular

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa é uma importantíssima figura na história da arte-educação do Brasil. Sendo a primeira mulher a conquistar um doutorado na área, a professora e pesquisadora contemporânea foi também aluna de Paulo Freire (1921-1997), considerado pai da pedagogia libertadora e crítica, conceitos ativamente defendidos e abraçados pela pesquisa de Ana Mae.

Durante a década de 1970, Mae coloca em questão na educação brasileira noções inovadoras a respeito de um ensino de arte mais democrático, historicamente contextualizado e decolonial. Reforça a importância da arte e da história da arte como ferramentas de alfabetização visual e leitura de imagem, faculdades indispensáveis na formação de um senso crítico e da cidadania dos estudantes, especialmente numa sociedade onde esses indivíduos são constantemente bombardeados de informações imagéticas em todo tipo de mídia. A professora afirma que não seria possível desenvolver cidadania sem conhecimento claro não só da história como também da arte do país em que se é cidadão, visto que o artista configura a imagem da cultura através do seu trabalho. A indústria cultural é também uma grande alimentadora da economia, por esses motivos a arte

é capaz de ampliar e melhorar as capacidades de diversas profissões em todas as áreas de conhecimento, principalmente aquelas ligadas a design, música, mídia e publicações literárias. (BARBOSA, 1998).

Acusando um distanciamento e preconceito estrutural da sociedade sobre o papel e importância da arte, o programa de televisão Roda Viva, da rede de televisão pública TV Cultura pertencente à Fundação Padre Anchieta de radiodifusão pública e educativa, organizou no ano de 1998 uma roda de discussão com Ana Mae acerca do assunto, durante a qual o artista e professor universitário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Sílvio Dworecki expõe a maneira como a arte é amplamente oferecida e praticada em lugares como asilos, prisões e na educação infantil, sendo muito mais disponível para os grupos sociais que se encontram fora da produção econômica e material na sociedade. Ainda que a arte possa sim ser explorada como um valioso recurso terapêutico e reabilitador, essa condição de afastamento instala uma percepção de arte como um consumo não produtivo para o indivíduo.

Ainda nesse mesmo debate, observando um dado coletado a partir de uma pesquisa realizada pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, era constatado que 63% dos paulistanos maiores de 14 anos nunca iam a museus, galerias ou exposições de arte. Sobre essa estatística, Ana Mae conclui que o distanciamento entre a arte e o público seria um reflexo dos mais de 50 anos de educação modernista que incentivava apenas o fazer artístico focado na sua dimensão expressiva e introspectiva, rejeitando a presença de imagens de obras de arte na sala de aula como forma de proteger uma idealização de originalidade, ou "virgindade expressiva", em detrimento da compreensão, interpretação e observação ativa da arte. Esse pensamento modernista disseminou uma ideia de que "arte não se aprende, arte não se ensina", da qual a arte-educadora discorda refletindo que esse julgamento viria de um conceito errôneo de educação, o que o professor Paulo Freire chamaria de "educação bancária" a qual se dá em "um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante." (FREIRE, 1996, p.57-76).

Porém, a concepção contemporânea de educação como um processo de libertação e conscientização torna possível o ensino e aprendizado da arte. A ideia de educação libertadora, antagonizando o conceito anterior de educação bancária, seria uma visão mais humanitária e problematizadora. Essa iniciativa se dá no

estímulo da criatividade, na criação de um diálogo horizontal que rejeita a imposição tradicional de um monólogo opressivo do educador sobre o educando, e no estabelecimento de uma relação recíproca de troca entre esses dois papéis, estruturando um conteúdo programático vinculado à realidade do educando e respeitando as múltiplas culturas e histórias de vida presentes na sociedade e na sala de aula.

A partir dessa base teórica freireana de relações pedagógicas, a professora Ana Mae foi responsável durante as décadas de 70 e 80, pela sistematização desse novo formato para as aulas de arte do ensino básico inicialmente denominado como Metodologia ou Proposta Triangular. Mais tarde, em seu livro *Imagem no Ensino da Arte* (2019), a autora faz algumas revisões desses conceitos e expressa sua preferência pelo termo Abordagem sob a perspectiva de que uma Metodologia deverá ser construída por cada educador em sua própria sala de aula amparada nessa abordagem, ela reforça ainda seu papel sistematizador e não criador da triangulação, justificando que a abordagem seria no Brasil uma expressão do movimento inevitável de resposta ao ensino modernista que acontecia de formas diferentes em diversos países na transição para a contemporaneidade. Assim, os pilares desse triângulo primário do aprendizado foram a Contextualização, a Leitura de Imagem e o Fazer Artístico. Foi esta a ação reconstrutora que baseou o ensino da arte no fazer e ver arte como cerne das manifestações pós-modernas de arte-educação no mundo todo. A tomada de Iconografia como bibliografia do olhar, segundo Ana Mae, que reconquista a arte de volta para o ambiente escolar e para a arte-educação. (BARBOSA, 2019).

Outro aspecto extremamente importante na aplicação da Abordagem Triangular é o desenvolvimento da identidade cultural como forma de auto-reconhecimento, sobrevivência e construção da realidade. Esse deve ser alcançado por meio da Interculturalidade, ou seja, a interação direta entre culturas. Historicamente, apenas uma cultura erudita, hegemônica e colonizadora foi admitida na escola, mas uma educação libertária só é bem sucedida quando se rejeita a segregação cultural, oferecendo conhecimento sobre a cultura local de vários grupos que formam a sociedade e a cultura de outras sociedades, dando à todas as classes sociais o acesso aos códigos da cultura erudita, porque esses são os códigos dominantes e é necessário conhecê-los ao passo que se domina também as referências culturais da sua própria classe social.

Para uma triangulação cognoscente que impulse a percepção da nossa cultura, da cultura do outro e relativize as normas e valores da cultura de cada um, teríamos que considerar o fazer, a leitura das obras de arte ou do campo de sentido da arte e a contextualização, quer seja histórica, cultural, social etc. (BARBOSA, 2019. p.288)

A Abordagem de Ana Mae foi intensamente apropriada pelos PCNs de 1997, se tornando uma peça central na estrutura do ensino de arte no Brasil desde então, embora a professora declare em *Imagem no Ensino da Arte* (2019) um descontentamento com essa apropriação, que teria modificado alguns de seus componentes para evitar a identificação de sua autoria, o motivo disso sendo que esses documentos deveriam ser originais e não poderiam nem mesmo citar autores em sua formulação. A principal mudança adicionada aos PCNs foi a substituição do processo de decodificação da obra de arte pelo termo “apreciação”, o que a autora lamenta alegando que essa troca resultou em conservadorismo, indicando uma “cultura do convencimento” que propaga a observação passiva da arte, modelando o gosto da sociedade de acordo com o gosto das elites. O uso do termo “leitura” sugere um maior esforço intelectual remetendo a um processo de interpretação que se apoia em “uma gramática, uma sintaxe, um campo de sentido decodificável e a poética pessoal do decodificador”. (BARBOSA, 2019).

Atualmente, na percepção da arte-educadora, essa metáfora do triângulo vem sendo substituída por uma estrutura mais próxima à figura de um zigue-zague, à medida que os professores vão descobrindo maneiras de aplicar o processo de Contextualização tanto nas etapas de Leitura de Imagem como no Fazer Artístico, intercalando os pilares da abordagem em diferentes ordens e caminhos. Dessa forma, a arte-educação brasileira continua em movimento, se reestruturando e se reorganizando numa colaboração entre os professores que seguem se empenhando em encontrar novos trajetos e meios de aplicar sua abordagem, criar repertório e oferecer contato com as diferentes unidades temáticas da arte de forma responsável apesar das adversidades.

Observamos aqui uma Arte que durante toda história do nosso país foi repetidamente desvalorizada, que sofre ataques, preconceitos e cortes de verba ao menor sinal de instabilidade política ou econômica, e diante de toda hostilidade, ela resiste e sobrevive em cada fresta e rachadura onde se infiltra no universo humano.

5 RELATO DE OFICINA: Pintura de Retrato Conectada à Obra de Abdias Nascimento na Escola Estadual Fidelino Figueiredo Professor

Buscando colocar em prática tantos conhecimentos e ideias acumulados ao longo do curso de Licenciatura em Artes Visuais, foi desenvolvido um plano de oficina pensado para alunos do 6º ano do ensino fundamental, que procura articular um aspecto da pintura de figura humana relacionada à minha produção pessoal com os conceitos estudados na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa e o desenvolvimento das competências estipuladas à essa linguagem e faixa etária pela BNCC.

O resultado foi uma proposta de apresentar aos alunos a história e obra de um dos mais importantes artistas contemporâneos brasileiros, Abdias Nascimento (Franca, São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011). Líder do movimento negro e pan-africano no Brasil e símbolo da luta anti-racista no século XX, Abdias e sua produção foram o tema central da Oficina de Pintura de Retrato que foi estruturada. Minha oficina foi abraçada pela Professora de Artes Rosângela Cutrim, que generosamente me recebeu na Escola Estadual Fidelino Figueiredo Professor, localizada no bairro da Santa Cecília em São Paulo, cedendo suas aulas com a turma de 38 alunos do 6º ano C na tarde da quinta-feira do dia 09 de novembro de 2023. Havia 27 alunos presentes no dia, e o plano apresentado à professora foi o seguinte:

Tema	Oficina - Pintura de Retrato: Abdias Nascimento - Artista Panamefricano
Unidade Temática	Artes Visuais
Objetos de conhecimento	Elementos da Linguagem; Materialidades; Processos de Criação; Patrimônio Cultural
Habilidades	(EF69AR04) Analisar os elementos constitutivos das artes visuais (ponto, linha, forma, direção, cor, tom, escala, dimensão, espaço, movimento etc.) na apreciação de diferentes produções artísticas. (EF69AR05) Experimentar e analisar diferentes formas de expressão artística (desenho, pintura, colagem, quadrinhos, dobradura, escultura, modelagem, instalação, vídeo, fotografia, performance etc.).

	(EF69AR07) Dialogar com princípios conceituais, proposições temáticas, repertórios imagéticos e processos de criação nas suas produções visuais. (EF69AR34) Analisar e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, e favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas.
Conteúdo	Apresentação do artista e produção de retratos
Duração	2 aulas
Recursos Didáticos	● Projetor (se disponível) / Impressões das obras do artista ● Imagem do Círculo Cromático e tabelas demonstrando misturas de cores ● Lápis de cor, tinta guache, pincéis, papel canson ● Impressão com imagem das proporções básicas do rosto (uso opcional)
Metodologia	Breve apresentação e biografia do ex-senador, ativista, escritor, dramaturgo, ator, diretor de teatro, poeta, jornalista, professor universitário e artista visual Abdias Nascimento (1914-2011). Contextualizá-lo como importante figura do movimento negro brasileiro e pan-africano do século 20, criador do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Museu de Arte Negra (MAN), exibir sua produção visual fortemente permeada de insígnias e temas religiosos afro-brasileiros para uma leitura de imagem em grupo buscando e discutindo simbologias e referências reconhecíveis. Destacar seu papel organizador no concurso de pintura Cristo de cor em 1955, recolhendo representações em pintura de um Jesus negro. Em seguida demonstrar de maneira simples o funcionamento do Círculo Cromático e colocar em exibição na sala de aula cartazes com tabelas indicando exemplos de misturas de cores primárias e secundárias. Explicar também algumas relações fundamentais da proporção do rosto humano a partir do desenho feito sob o método Reilly. Propor aos alunos e alunas uma recriação da proposta do artista de produzir retratos de Cristos negros a partir de lápis coloridos e tinta guache nas cores primárias, além do preto e branco. Incentivar a aplicação dos conceitos apresentados sobre mistura de cores e oferecer a possibilidade de utilizar como base para o retrato a impressão da construção básica do rosto humano de proporções anatômicas corretas.
Referências	MASP sobre a mostra Abdias Nascimento: Um Artista

	Panamefricano (Disponível em: https://masp.org.br/exposicoes/abdias-nascimento) Abdias Nascimento - Por Editores da Enciclopédia Itaú Cultural (Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359885/abdias-nascimento) Blog O Poder das Cores - Combinação de cores: Aprenda a ensinar para as crianças! (Disponível em: https://www.poderdascors.mundobic.com.br/combinacao-das-cores-aprenda-a-ensinar-para-as-criancas/)
--	---

Link para o Google Drive onde está disponível a apresentação de slides utilizada na Oficina e as imagens do relato em melhor qualidade:

<https://drive.google.com/drive/folders/1-FT17Kx0onLo1AQGzpRSaFy1RPBTobyI>

Infelizmente a proposta inicial de realizar os retratos com tinta guache não pôde ser cumprida à pedido da Professora Rosângela, que informou que a oficina acontecia durante o período de aplicação de algumas das provas do Sistema de Avaliação de Rendimento Escolar do Estado de São Paulo (Saresp), por esse motivo as salas foram remanejadas e não tínhamos acesso à parte do prédio com uma estrutura suficiente de banheiros próximos para limpeza dos materiais e do espaço dos alunos num curto espaço de tempo de duas aulas. Assim sendo, orientamos aos alunos a pintura dos retratos utilizando somente lápis de cor.

O plano de aula se inicia num processo de contextualização histórica a partir de uma breve apresentação da biografia do artista visual, ator e ativista, abordando sua atuação no movimento negro e na Frente Negra Brasileira (FNB) nos anos 40, sua experiência com teatro e pintura, destacando seu papel como um dos idealizadores do concurso de pintura Cristo de Cor na década de 1950, além de sua vivência no período da Ditadura Militar do Brasil, sendo até mesmo preso e exilado por crime de resistência em sua trajetória. Em seguida abrimos uma discussão sobre a forte presença de simbologias e referências ligadas a religiões de matriz africana lorubá na obra de Abdias, juntamente das referências à cultura egípcia e norte-americana que também se repetem nas pinturas do artista.

Nesse momento pergunto aos alunos se algum deles era familiarizado com as religiões do Candomblé ou Umbanda e seus Orixás, alguns indicaram de forma sutil que sim mas não quiseram ainda falar sobre sua experiência. Dei continuidade

tentando gerar uma conversa sobre o que são essas divindades, suas ligações com elementos da natureza e sua relação e semelhanças com outras religiões politeístas como por exemplo na Mitologia Grega, Nórdica e Egípcia; Aqui os alunos começaram a participar e interagir mais, mostrando interesse e fazendo perguntas sobre o tema, sobre a minha religião, compartilhando alguns conhecimentos sobre os Orixás e sobre suas próprias religiões.

Sugeri que observássemos juntos na televisão da sala os slides com uma série de obras do Abdias, e pedi que eles comentassem suas opiniões e me ajudassem a identificar qualquer símbolo ou imagem que fosse possível reconhecer, começando pela obra *Okê Oxóssi* (1970), para facilitar o início desse movimento já que a obra possui uma representação bastante explícita da bandeira do Brasil, o que deu certo, eles imediatamente identificaram essa referência. A partir daí as interações foram muito mais orgânicas e abundantes, procuramos por machados de duas lâminas, sereias e borboletas que se repetiam constantemente, conversamos cada vez mais sobre as divindades, principalmente nas obras que tratavam de Orixás muito conhecidos no Brasil como Iemanjá e Exu; As crianças se sentiam cada vez mais à vontade para expressar suas opiniões estéticas, apontando quais quadros eles achavam mais bonitos, mais legais, mais feios, “estranho” também foi uma palavra bastante usada.

O *Vale de Exu* (1969) foi uma das obras mais admiradas, identificaram os diversos símbolos cristãos de crucifixos espalhados pela obra, comentaram sobre as cores, sobre as similaridades do Orixá representado como demônio e as sereias das obras anteriores, falamos sobre como o Cristianismo atribui características diabólicas às figuras de outras religiões, principalmente indígenas e afro-brasileiras.

A última obra dos slides, *Cristo Negro* (1968), nos direcionou à segunda parte da aula onde foi proposta uma espécie de recriação do concurso do Cristo de Cor como uma homenagem a Abdias. Mostrei o modelo de proporções que desenhei e imprimi em 40 das 100 folhas de Canson 140g/m², expliquei de forma simplificada algumas das relações e regras dessa proporção feita a partir do Método Reilly, reforçando que era opcional o uso dessa base de desenho. Incentivei que eles atribuíssem o estilo e as características que desejassem à esse retrato de Jesus negro, lembrando repetidamente que poderiam modificar a proporção como preferissem, ou usar a folha em branco pra fazer retratos de corpo inteiro e adicionar

mais elementos. Deixei que explorassem os slides da apresentação na televisão para reverem as obras.

Nessa parte da aula, a grande maioria das crianças demonstrou bastante relutância e dificuldade em começar os desenhos, muitos dos retratos produzidos foram traçados exatamente por cima das linhas de construção da proporção do rosto. Sugeri que aqueles que terminassem poderiam pegar outras folhas se quisessem, fazer outros retratos e até outros desenhos de tema livre, mas nenhuma das crianças produziu mais de um desenho. Grande parte também usou o celular para procurar referências no Google Imagens e reproduzi-las, se mostrando muito frustrados em não conseguir copiar perfeitamente suas fotos de referência.

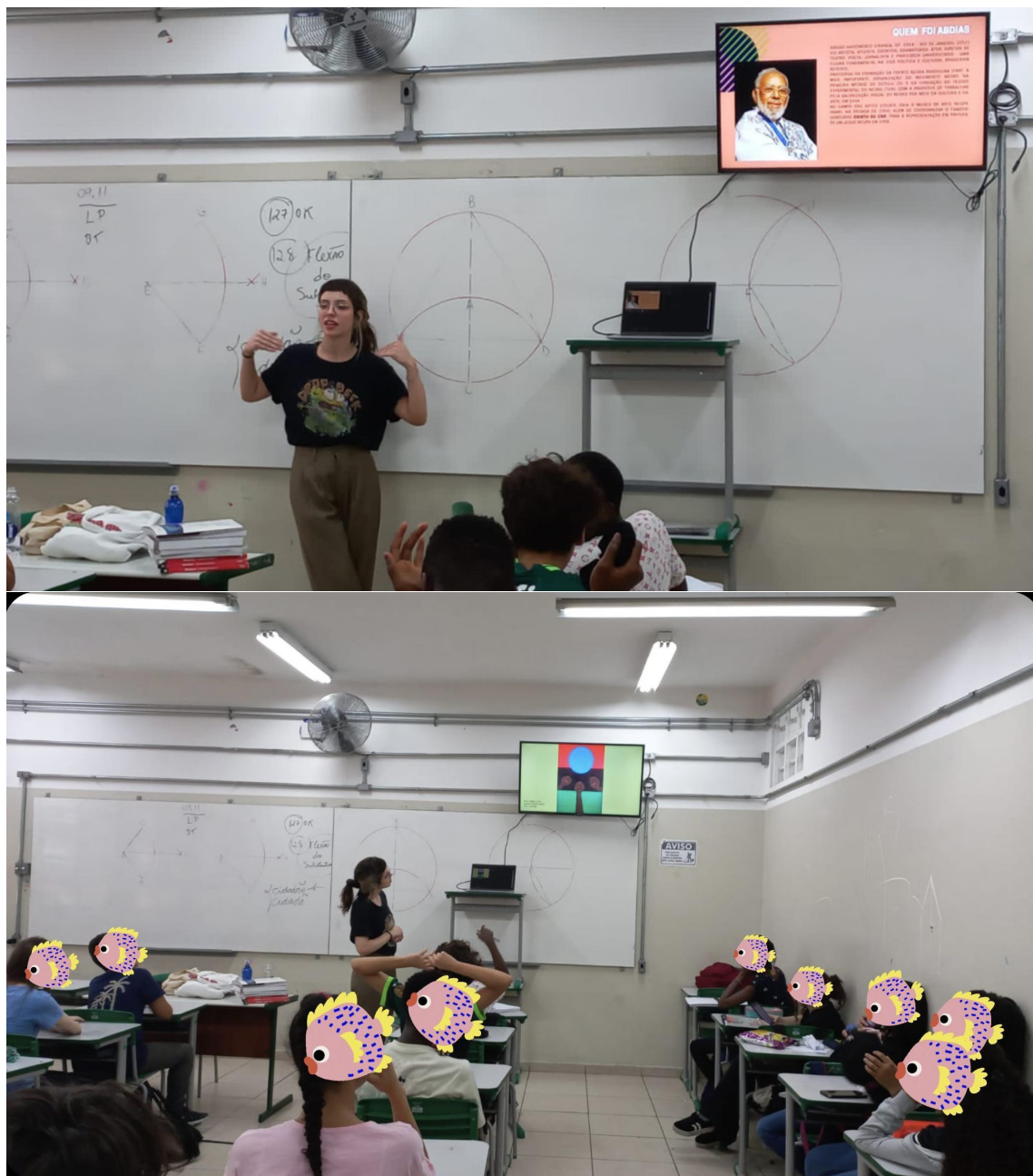
Muitos alunos me chamaram para conversar, explicando que não tinham ideia do que desenhar, ou que não sabiam desenhar ou que estavam muito insatisfeitos com os desenhos que fizeram. Tentei chamar a atenção deles para essa desvalorização muito comum na nossa sociedade sobre qualquer produção de arte que não seja realista, mesmo ao estudar e homenagear a obra de um artista muito respeitado que não trabalhou nesse estilo em nenhum dos quadros que analisamos, destaquei também a predominância na sala toda de uma postura severa de autocrítica e de muita insegurança diante dos seus próprios desenhos.

No final todos participaram da produção, me perguntaram diversas vezes se gostei dos desenhos deles, se os desenhos estavam certos, se estavam feios, tendo ainda alguns que me entregaram os retratos virados para baixo pedindo que eu não olhasse na frente deles e que não mostrasse para os colegas. Agradei e elogiei todas as obras, com uma mistura de tristeza e surpresa vendo esse distanciamento tão grande da sua potência e prazer no fazer artístico em crianças ainda muito jovens.

Por algum motivo eu esperava que nessa idade estivessem muito mais dispostos e animados a participar no aspecto do Fazer do que nas etapas de Contextualização e Leitura de Imagem, mas a experiência foi justamente o contrário. Apesar da quebra de expectativa, terminei a oficina me sentindo muito bem recebida e bastante satisfeita com as nossas trocas e com a colaboração da turma.

Seguem imagens documentando os processos desenvolvidos na oficina:

Figura 16 - Registros da Oficina.



Fonte: Imagem autoral (2023)

Figura 17 - Registros da Oficina.



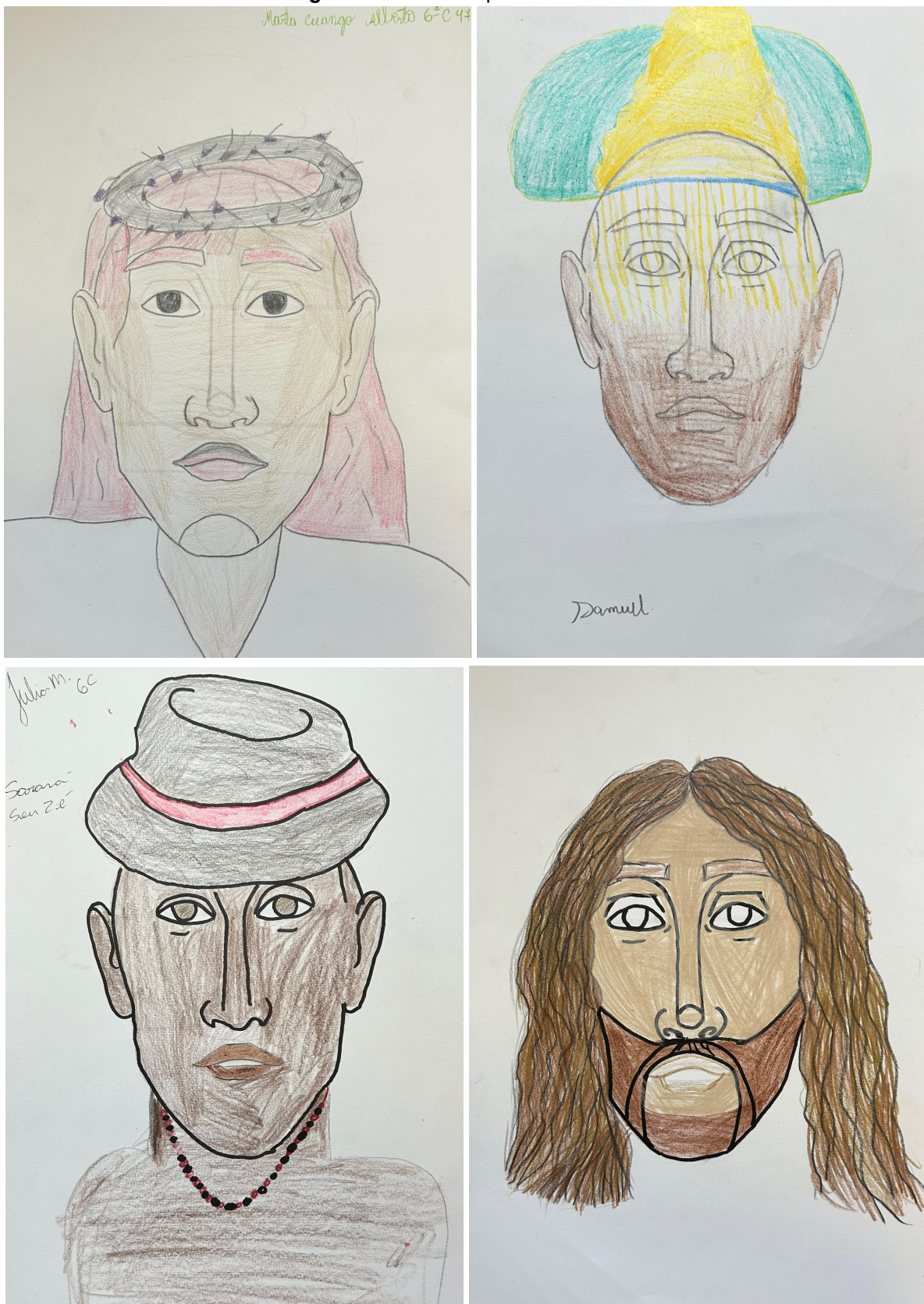
Fonte: Imagem autoral (2023)

Figura 18 - Registro da Oficina.

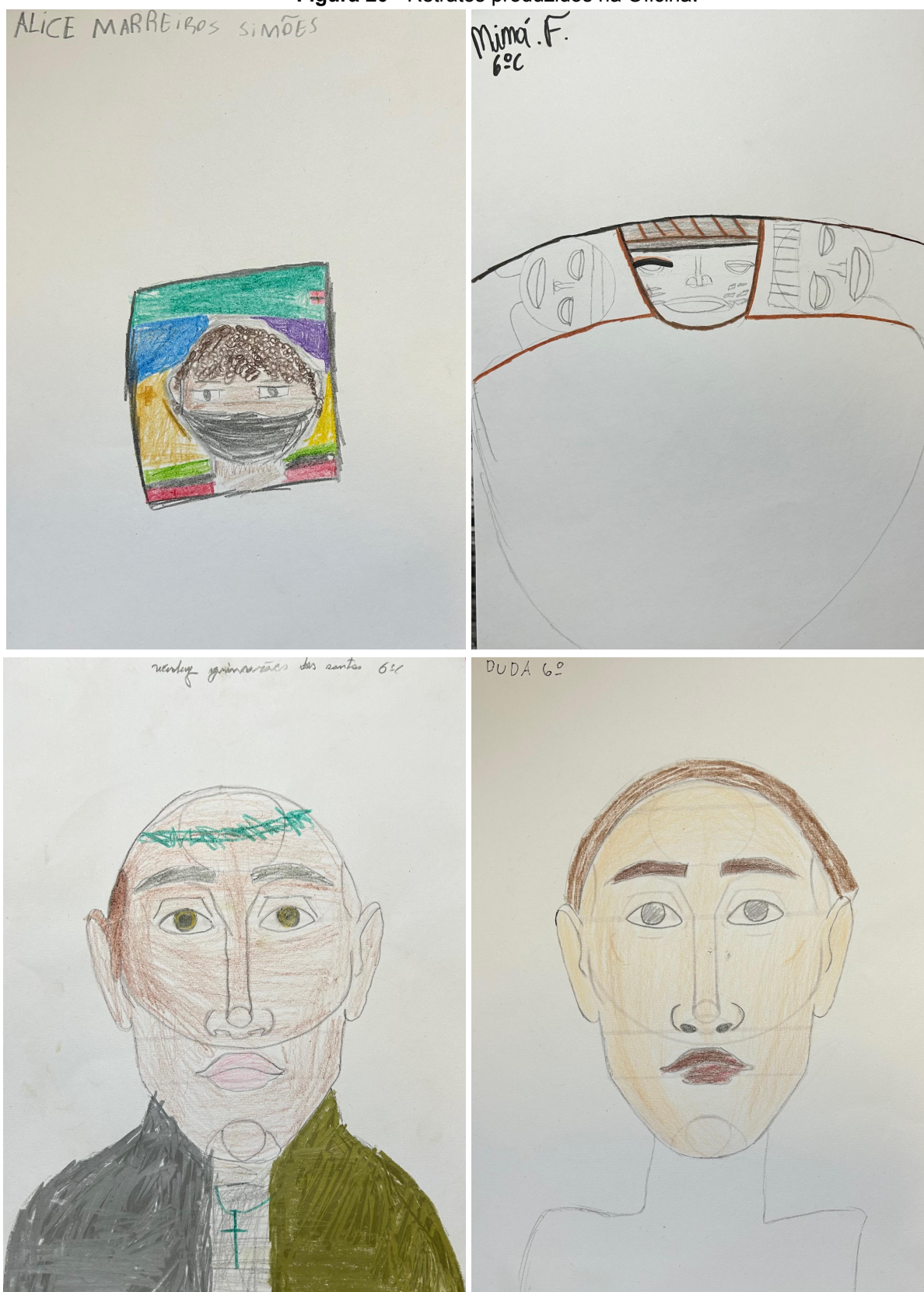


Fonte: Imagem autoral (2023)

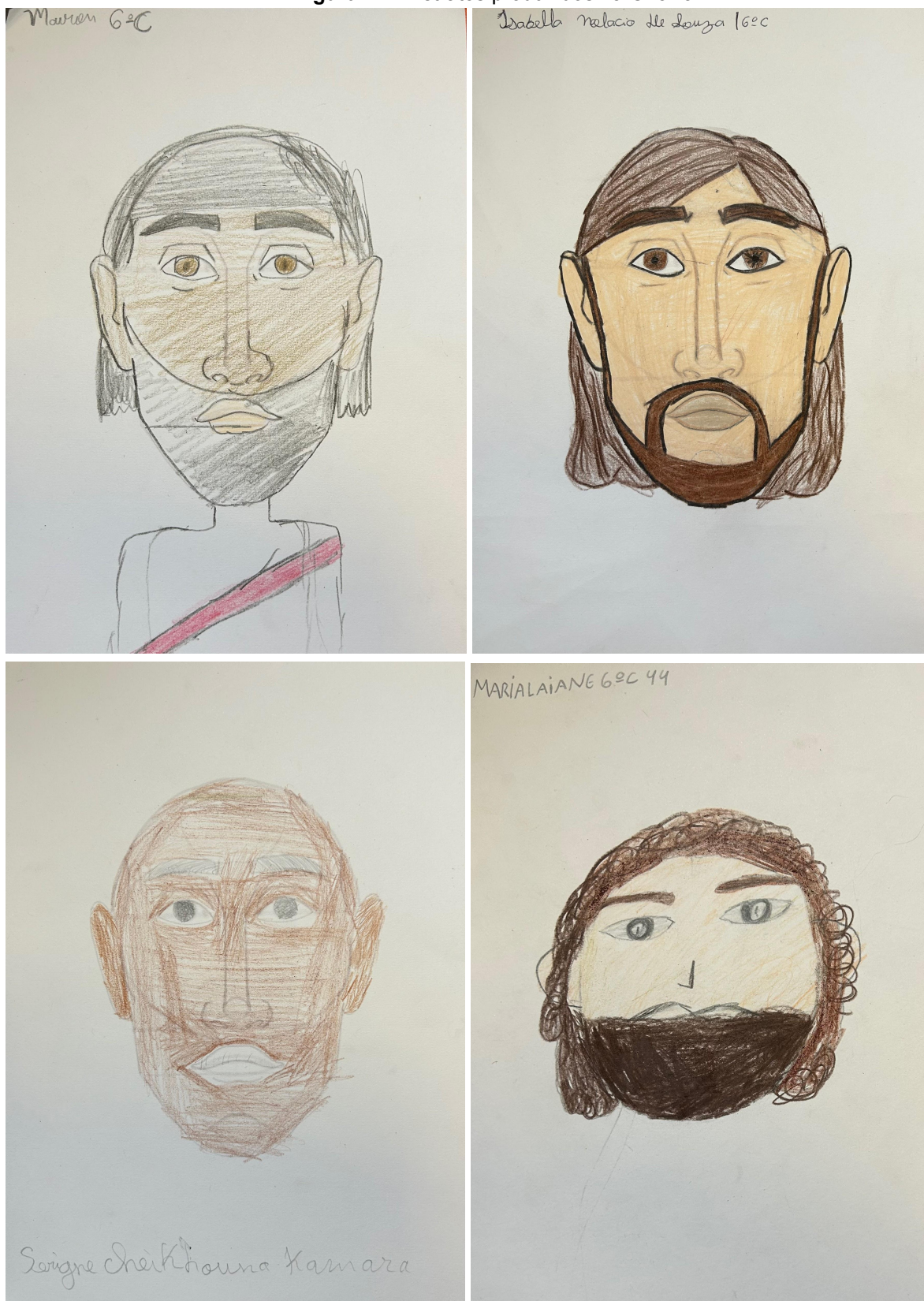
Figura 19 - Retratos produzidos na Oficina.



Fonte: Imagem autoral (2023)

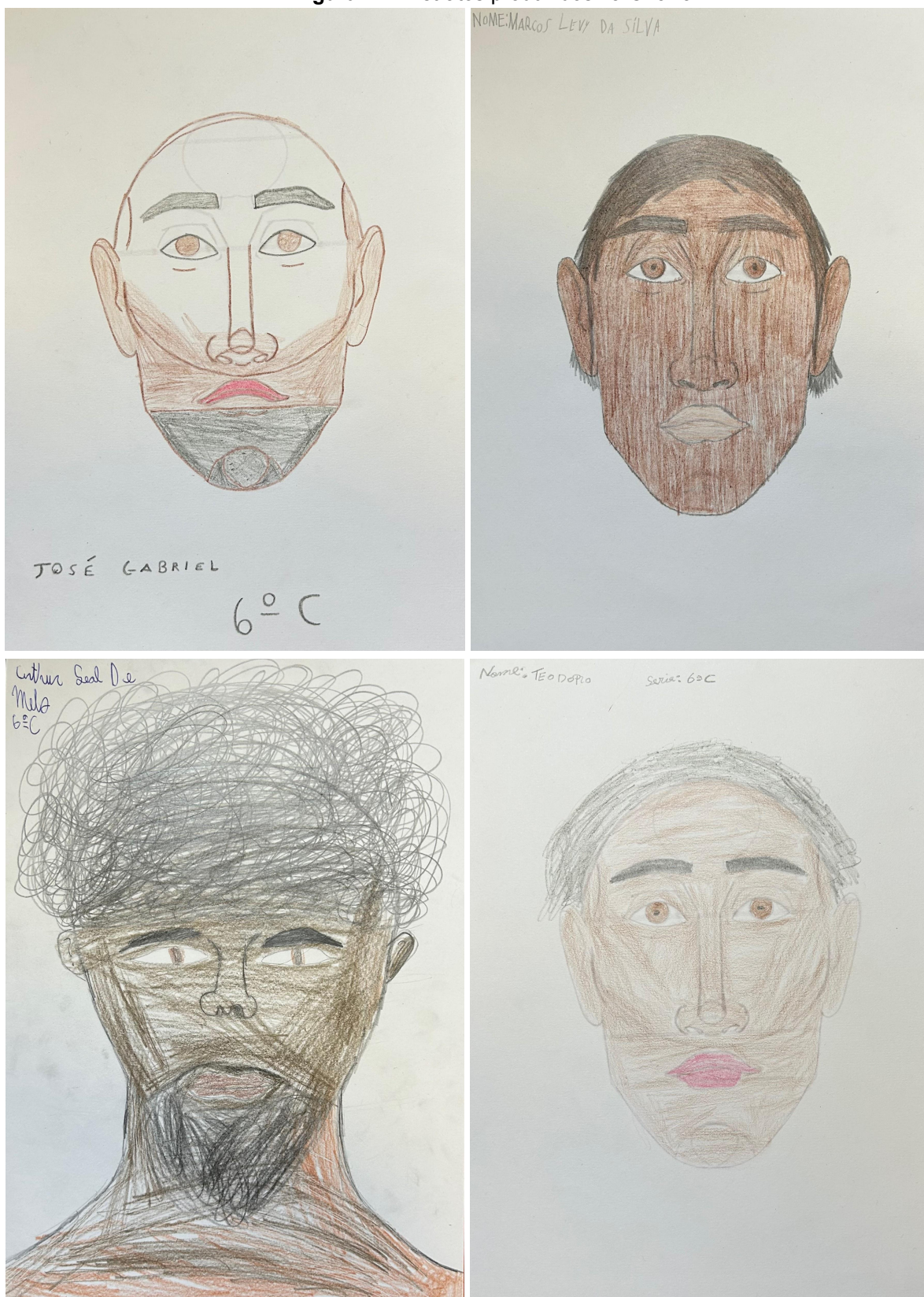
Figura 20 - Retratos produzidos na Oficina.

Fonte: Imagem autoral (2023)

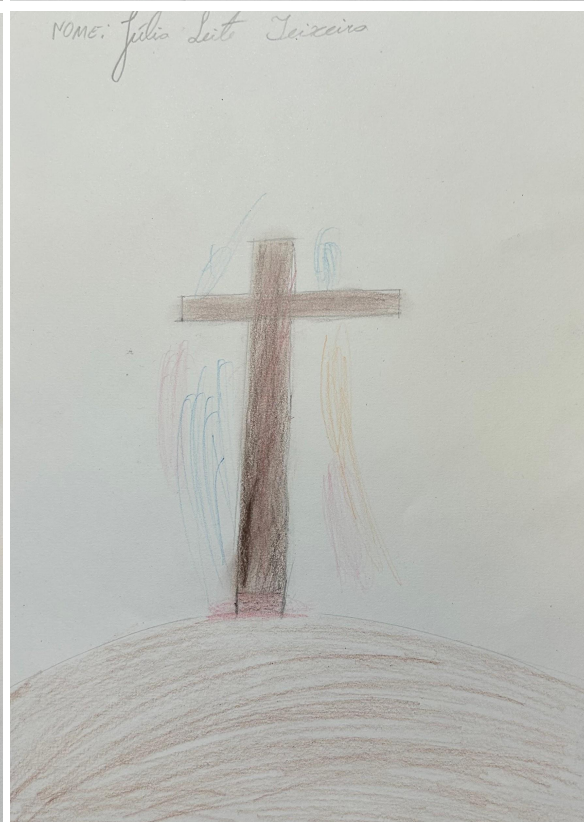
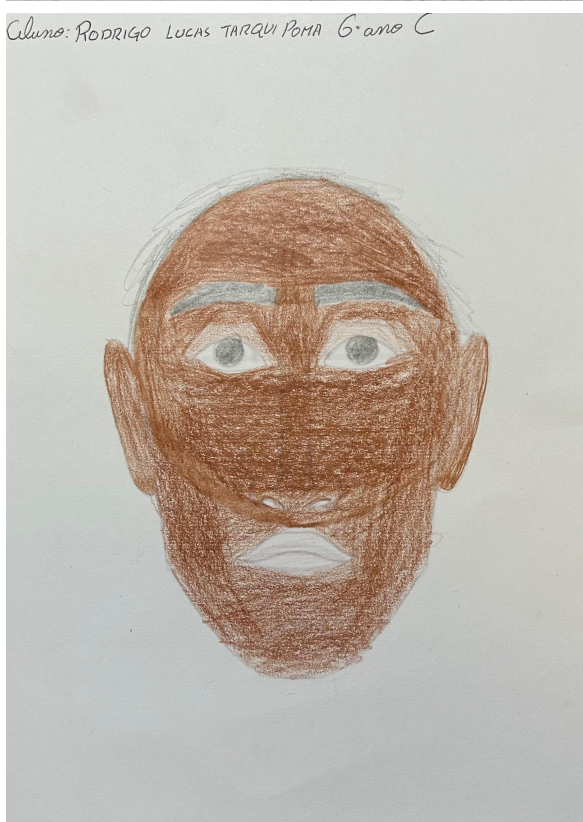
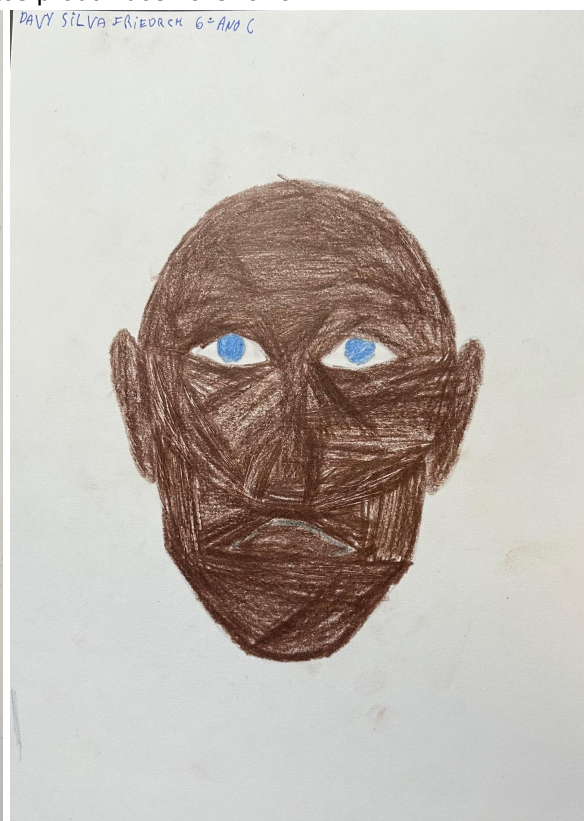
Figura 21 - Retratos produzidos na Oficina.

Fonte: Imagem autoral (2023)

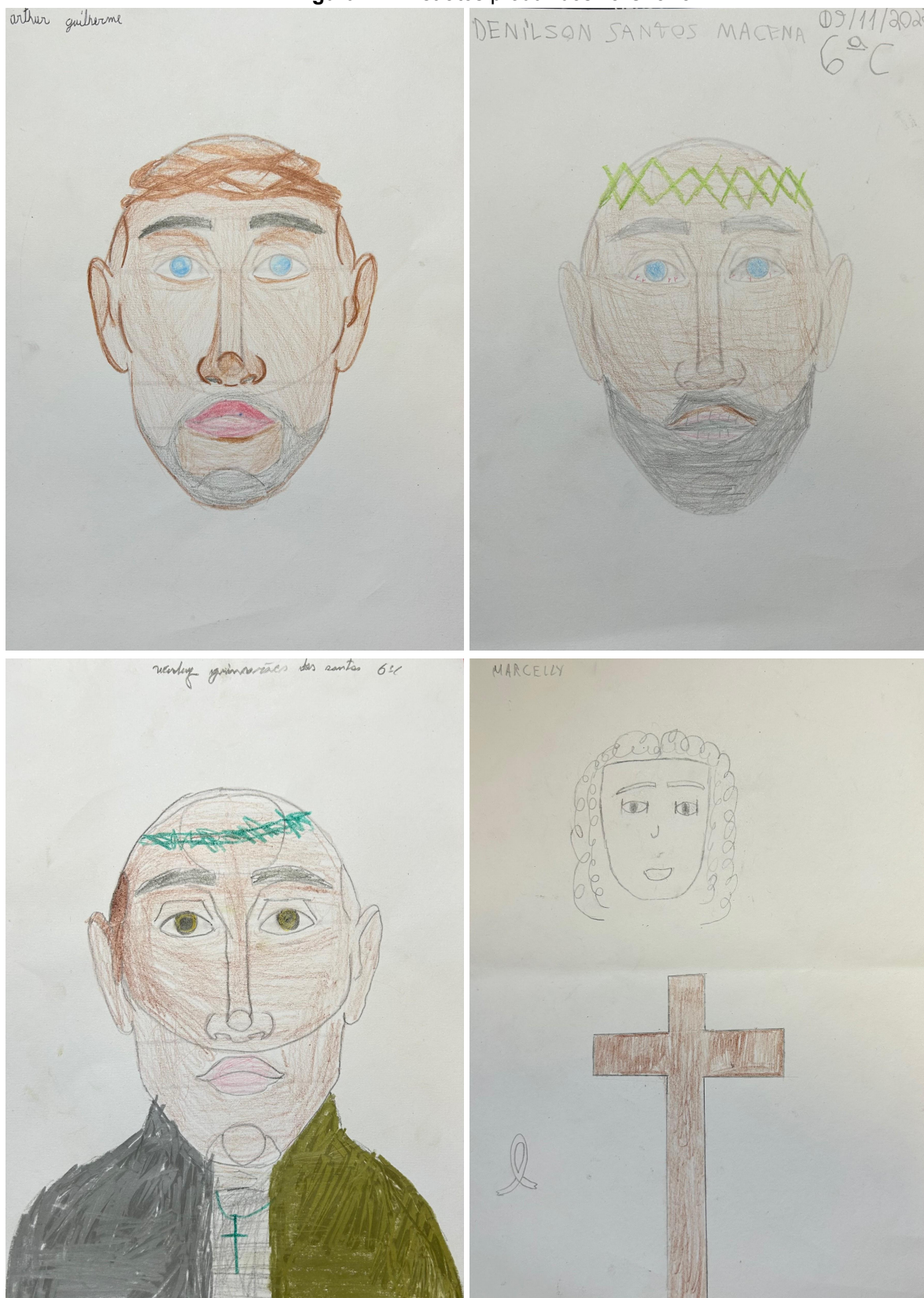
Figura 22 - Retratos produzidos na Oficina.



Fonte: Imagem autoral (2023)

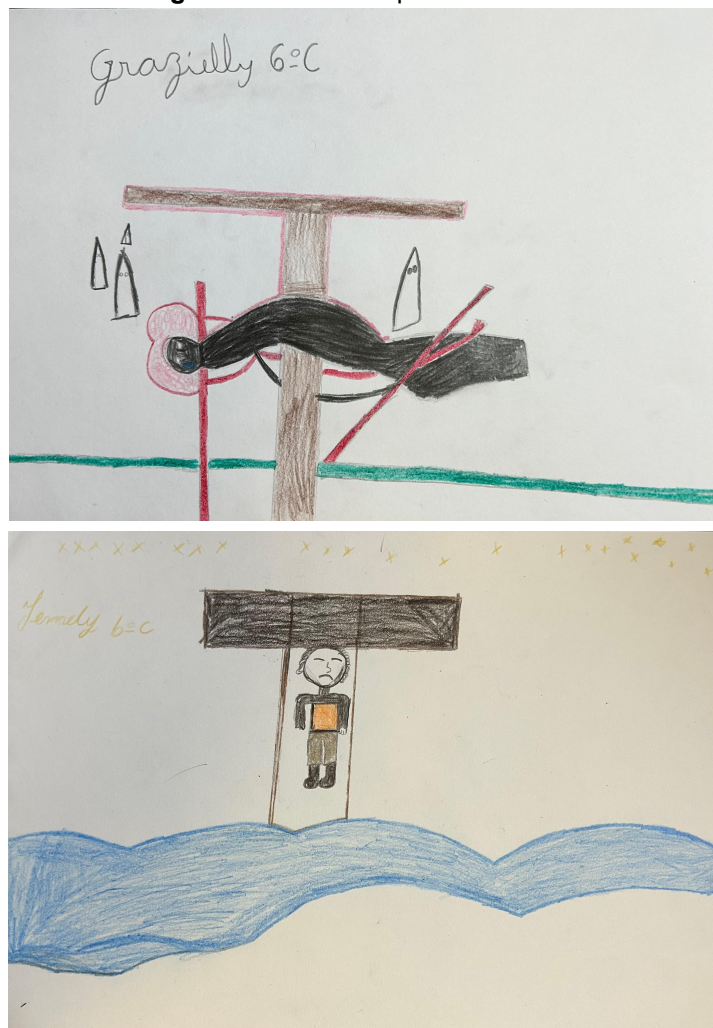
Figura 23 - Retratos produzidos na Oficina.

Fonte: Imagem autoral (2023)

Figura 24 - Retratos produzidos na Oficina.

Fonte: Imagem autoral (2023)

Figura 25 - Retratos produzidos na Oficina.



Fonte: Imagem autoral (2023)

6 CONCLUSÃO

Ao conduzir a construção de uma imagem partimos de uma abordagem primariamente focada no procedimento, os aspectos científicos e empíricos desse fazer artístico. Trabalhando conceitos e materiais a pesquisa verifica o caráter indispensável dos ofícios artesanais que exigem do artista que pretende dominá-los disciplina, dedicação e indiscutivelmente muito tempo investido.

Nesses estudos são desenvolvidas e exercitadas práticas em torno das etapas de estruturação da imagem, exercícios de observação e abstração, compreensão de noções semióticas e manipulação de relações anatômicas. Feito um recorte sobre a pintura a óleo de figuras humanas, são explorados métodos e parâmetros há muito desvendados e estabelecidos por mestres do ofício que transmitiram esses saberes no decorrer da história, preservando-os por entre inúmeros períodos, movimentos e escolas. Valiosos caminhos traçados por artistas consagrados, são agora mapas e ferramentas dos artistas que dão seus passos iniciais.

Para uma técnica milenar que dá seus primeiros sinais de vida em cavernas afegãs de tesouros pictóricos do século VII, a pintura a óleo permaneceu essencialmente quase inalterada no que se refere às suas matérias-primas e instrumentos, é um objeto de estudo fortemente enraizado na tradição.

Investigando a busca do pertencimento e expressão nas relações de ensino e aprendizado ao criar imagens, é analisada a trajetória dessa tradição e suas interações com as complexidades de um processo criativo intrinsecamente individual da contemporaneidade. Observamos nas estratégias do ensino de arte atual a importância do resgate desses conhecimentos e conteúdos que foram acumulados ao longo de toda história da humanidade, da utilização da imagem como instrumento essencial na educação, em conjunto com a articulação de um diálogo de trocas mútuas entre os membros dessa dinâmica de aprendizado, que integra a um método de estudo inúmeras culturas, histórias de vida e individualidades.

Pode-se dizer sobre a construção da imagem que ela se dá numa reinterpretção da realidade por parte do artista aliada à concretização do aprendizado em fisicalidade. Esse processo criativo fundado numa dicotomia de tradição e identidade se mostra um movimento infindo que nega linearidade e constância, se traduz melhor como fruto de um ciclo retroalimentativo entre percepção, prática e repertório.

REFERÊNCIAS

- ABDIAS Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359885/abdias-nascimento>. Acesso em: 10 nov. 2023. Verbetes da Enciclopédia.
- ANA Mae Barbosa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa759/ana-mae-barbosa>. Acesso em: 10 nov. 2023. Verbetes da Enciclopédia.
- BACHA, Maria de Lourdes. **A Teoria da Investigação de C.S. Peirce**. 1997. Dissertação de Mestrado (Mestre em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 1997.
- BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte**. 9. ed. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA LTDA, 2019.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte, Educação e Cultura. **Domínio Público**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000079.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. 7. ed. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA LTDA, 2019.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.
- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**, LDB/1996.
- CANAL EMAC UFG. **Entrevista com Ana Mae Barbosa**. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DIFV9-KmAcc>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- CARLOS, Juan. **Paleta Zorn. Tutorial básico. Como fazer cores para retrato**. Youtube, 28/05/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nmNT0K_ycs4. Acesso em: 24 out. 2023.
- CARNEIRO, Amanda; TOLEDO, Tomás. **ABDIAS NASCIMENTO: UM ARTISTA PANAMEFRICANO 25.2—5.6.2022**. MASP, 2022. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/abdias-nascimento>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FARIAS, Ingrid Rodovalho de. CORREIA, Jucileide Maria. **O ensino da arte nas séries iniciais**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano. 06, Ed. 10, Vol. 07, pp. 35-47. Outubro de 2021. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/educacao/ensino-da-arte>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu, Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**. 3. ed. Santos: Editora da UNICEB, 1991.
- HIGGINS, Doug. **Learn to Draw and Paint: Frank Reilly Art Teaching by Doug Higgins Artist**. 2.

ed. Doug Higgins, 2013.

HOLT, Herbert . **Portrait Painting in Oils**. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, LTD, 1959.

LIMA, Márcio Santos; MATTAR, Sumaya. **Relação mestre-aprendiz: um caminho possível para a transmissão de conhecimento em artes**, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2511-2524.

MAYER, Ralph. **The Artist's Handbook: of Materials and Techniques**. 3. ed. Nova Iorque: The Viking Press, 1970.

MILLET, Gerard. **Cómo usar la paleta de Zorn y la paleta limitada II Mezclar 4 colores para retrato**. Youtube, 14/11/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rMBUDWNEess>. Acesso em: 24 out. 2023.

PARRAMON, José Maria. **Assim se pinta**. Brasil: Parramón ediciones, s.a., 1984. ISBN 9788440110756.

PARRAMON, José M.. **Como Pintar a Óleo**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

PAWLINA, Rafael. **O que é Abordagem Triangular?**. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DIFV9-KmAcc>. Acesso em: 10 nov. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1. ed. Brasil: WMF Martins Fontes, 2012. 130 p. ISBN 8578275594.2013. 360 p. ISBN 857326537X.

RODA VIVA. **Ana Mae Barbosa - 12/10/1998**. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WL9KbV4ifA8>. Acesso em: 10 nov. 2023.

RODRIGUES, André. **Método Reilly com André Rodrigues - Aula Completa realizada dia 10/12/21 11a Semana Comemorativa**. Youtube, 13/12/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H8oKscgrmUQ>. Acesso em: 24 out. 2023.

RODRIGUES, Cassiano Terra. **Peirce, Charles Sanders**. Enciclopédia jurídica da PUC-SP. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga e André Luiz Freire (coords.). Tomo: Teoria Geral e Filosofia do Direito. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga, André Luiz Freire (coord. de tomo). 1. ed. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHANOUHA, Salem. **As 20 principais maneiras de desenhar a figura (método 5-Frank Reilly) Série de tutoriais n5**. Youtube, 14/07/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uJWA_9T179M. Acesso em: 24 out. 2023.

SILVA, Joeliton Chagas; SILVA, Adjane da Costa Tourinho e. **Pressupostos da Teoria Semiótica de Peirce e sua aplicação na análise das representações em Química**. 2012. Artigo Científico (Mestrando em Ensino de Ciências e Matemática) - Universidade Federal de Sergipe, [S. l.], 2012. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/683/1/PressupostosSemioticaPeirce.pdf>. Acesso em: 24 out. 2023.