

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
ARTES VISUAIS BACHARELADO

Elis de Oliveira Mendonça

**O ESPAÇO DOMÉSTICO PICTÓRICO**

Goiânia  
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## **TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### **1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)**

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **Elis de Oliveira Mendonça**

Título do trabalho: **O ESPAÇO DOMÉSTICO PICTÓRICO**

### **2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>**

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### **Casos de embargo:**

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Elis De Oliveira Mendonca, Discente**, em 13/12/2024, às 20:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 21:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5041242** e o código CRC **F5DF3D1A**.

---

Referência: Processo nº 23070.015726/2024-02

SEI nº 5041242

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Elis de Oliveira Mendonça

## **O ESPAÇO DOMÉSTICO PICTÓRICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do curso Artes Visuais Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.

Goiânia  
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

De Oliveira Mendonça, Elis  
O ESPAÇO DOMÉSTICO PICTÓRICO [manuscrito] / Elis De Oliveira  
Mendonça. - 2024.  
LXVII, 67 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade  
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,  
Goiânia, 2024.  
Bibliografia.

1. Domesticidade. 2. Pintura. 3. Espaço. 4. Percepção. 5. Artes  
Visuais. I. Maria Chaud, Eliane, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 11 dias do mês de dezembro do ano de 2024 iniciou-se, às 8 horas no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **O ESPAÇO DOMÉSTICO PICTÓRICO**, de autoria de **Elis de Oliveira Mendonça**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profa. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profa. Maria Tereza Gomes da Silva (FAV/UFG) e Prof. Dr. Rubens Pilegi da Silva Sá (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do/a estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) à estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC Aprovado. /.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Tereza Gomes Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 14:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Pilegi Da Silva Sa, Professor do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5024347** e o código CRC **3913BFB8**.

## **Resumo**

O trabalho a seguir se trata da documentação teórico-prática do processo artístico desenvolvido ao longo do curso de graduação em Artes Visuais Bacharelado tendo como tema central a percepção e análise do ambiente doméstico pictórico e do uso de cores na execução de obras resultantes do processo de compreensão dentro do tema. Sendo enfática na significação da experiência estética do cotidiano, com texto baseado em John Dewey e Gaston Bachelard, a seguir relata uma jornada acadêmica e como indagações exteriores e anteriores a graduação afetaram o processo artístico aqui descrito e seus consequentes resultados.

Palavras chave: Domesticidade; Pintura; Espaço; Percepção; Artes Visuais

## **Abstract**

The following essay is the theoretical-practical documentation of the artistic process developed throughout the bachelor's degree course in visual arts, with its central theme being the perception and analysis of the pictorial domestic environment and the use of colors in the execution of works resulting from the process of comprehension within the topic. Highlighting the significance of the aesthetic experience of everyday life, with the study based on John Dewey and Gaston Bachelard, the following research reports on an academic journey and how inquiries from outside and prior to graduation affected the artistic process described here and its consequent results.

Keywords: Domesticity; Painting; Space; Perception; Visual Arts

## Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1: A pintura e a significação de imagens.....	12
Capítulo 2: Utilização da cor no processo de pintura.....	15
Capítulo 3: Domesticidade e o Doméstico.....	22
Capítulo 4: Um recorte da domesticidade na História da Arte.....	27
Capítulo 5: A cor no espaço doméstico pictórico.....	35
Conclusão.....	63
Referências.....	65

## Introdução

Quando eu era pequena eu me via maravilhada pelo mundo ao meu redor, mas me sentia especialmente inspirada pelas cores que pareciam pintar o cenário à minha volta. Apesar de ter sido uma criança introvertida, aspecto este que me seguiu até os anos de adulta, a introspecção nunca me foi solitária pois minha mente sempre estava cheia de perguntas sobre as cores e os espaços ao meu redor. Meus anos tenros foram cheios de aventuras em fazendas e no quintal de casa, perto de árvores cuja as folhas se tornavam esmeraldas laminadas quando os raios de sol dourados acariciavam sua superfície. Debaixo de um céu azul celeste e quase sempre sem nuvens, cortesia do clima semiárido do cerrado, com os pés na terra fria e vermelha e na grama esverdeada que me pinicava os tornozelos, espiando os ipês que cresciam nos pastos e mudavam de cor certa época do ano, derramando suas pétalas amarelas e rosas sobre o chão asfaltado da cidade; mas principalmente, eu via o mundo pelas janelas e portas de casa, observando o pôr do sol pelo topo das casas e anotando o quão belo o mundo todo parecia se tornar minutos antes do crepúsculo.

Com essas experiências visuais regadas de intuito artístico, o que motiva o trabalho a seguir é o aprofundamento das questões que me acometiam desde muito tempo antes da faculdade. O desejo de expressar pela arte o modo como eu via o mundo é quase impulsivo, não conseguiria me perdoar se não fizesse uma síntese dos meus estudos, esclarecimentos, aprendizados e processo artístico no caminho para expressar todas essas memórias coloridas que tenho dos meus espaços.

O trabalho a seguir apoiou-se em teóricos como o filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey (1859-1952) e sua obra “Arte como Experiência” (2010) e o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) e sua obra “A Poética do Espaço” (2008) para fundamentar alguns dos pilares desta pesquisa: a experiência estética do cotidiano e a percepção do espaço. Me baseando no livro “Introdução à Teoria das Cores” (2015) da professora e pesquisadora brasileira Luciana Martha Silveira e no livro “Universos da Arte” (1991) pela professora e artista brasileira Fayga Ostrower (1920-2001), faço uma introdução ao universo da teoria das cores e como elas funcionam dentro do meu processo artístico e minha perspectiva e interpretação sobre elas, baseada na teoria das cores. Com referências imagéticas

em Van Gogh e Cildo Meireles, trago como o contato com a academia de artes me inspirou a tomar as rédeas desta pesquisa e em como o contemporâneo reflete o aprendizado daqueles que vieram antes de nós, sempre acompanhando a mudança do tempo.

Esta pesquisa foi feita tomando em consideração os escritos da professora e artista brasileira Sandra Rey dentro de seu artigo “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. O meio como ponto zero” (2002) sobre a metodologia em arte e em como o campo pode ser flexível dentro da caixa acadêmica, sempre tendo em mente a expressão livre e manual da arte. O texto a seguir é um exercício de compreensão do meu processo criativo e da minha percepção sobre as cores sobre o espaço doméstico e a domesticidade, com breves análises de escolha de métodos e um recorte sobre o tema na história da arte, para culminar na compreensão do meu processo artístico.

## Capítulo 1: A pintura e a significação de imagens

No início de minha jornada como estudante-artista, e me coloco primeiro como discente antes de me colocar como, de fato, artista, me vi contemplada por diversos meios e técnicas que eu venho aprendendo e utilizando durante o desenvolvimento do meu processo criativo. O cerne, ou tema se quisermos simplificar o linguajar, de qualquer estudante-artista, parece surgir durante os anos de graduação e por consequência da grande exposição a inúmeras obras de arte a qual nós estamos sujeitos nesse curso de aprendizagem, uma ou outra imagem sempre parece impressionar um pouco mais. Comigo, não foi diferente. Desde o início, entre tantas produções, minha atenção se viu focada nas formas orgânicas das obras do escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957) e em como seus trabalhos pareciam refletir o espaço ao seu redor, fosse essa reflexão por parte da escolha do material ou pelas linhas e silhuetas que elas criavam. Meus primeiros interesses surgem: formas e luz. Apesar de ver as obras apenas via fotografia em slide quando na sala de aula, eu me interessava pelo modo que a luz atingia a forma e, por consequência, criava outras formas na superfície lisa do material; gostava da silhueta sutil e orgânica, com linhas curvas e sem ângulos obtusos, e de como meu olhar sempre parecia contornar o objeto e apreciar os reflexos do espaço onde a escultura estava inserida.

**Figura 01** - Mademoiselle Pogany II, 1920, por Constantin Brancusi



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/constantin-brancusi/mademoiselle-pogany-ii-1920>. Acesso em: 17 mai. 2024.

O interesse com o tridimensional me trouxe os primeiros pilares do que viriam participar do meu processo artístico no futuro, contudo, infelizmente a tridimensionalidade não conseguia expressar, ou melhor, eu, como artista ainda não tinha a capacidade íntegra de utilizar dos meios escultóricos, para entender o que eu queria expressar com a arte que eu produzia. O erro e os equívocos fazem parte do processo, e neste momento durante minha jornada, me vi ponderando sobre minha própria insatisfação com meus trabalhos e com as temáticas presentes naquilo que eu produzia. As ideias que tinha eram muito imaturas, sem forma com uma ignorância que só viria a ser curada após algum tempo de experiências em ateliê. Nessas experiências, eu voltei minha atenção para a pintura.

Com o advento da fotografia no século XIX, muitos artistas se viram postos diante um dilema: a pintura seria necessária após a criação da fotografia? Claro que, dentro desta breve indagação, uma gama de outras perguntas vieram surgindo. Jorge Luiz Mies, estudante de pós-graduação em artes, escreve:

Com o surgimento da fotografia no século XIX a pintura sentiu-se ameaçada. A máquina fotográfica reproduzia a realidade por meio de um processo mecânico, diferente da pintura, que a reproduzia por meio de um processo manual. Mesmo encarando a fotografia como uma espécie de esboço preliminar, inspiração ou registros de motivos a serem integrados a seus trabalhos, muitos pintores passaram com suas práticas pictóricas a reivindicar e dar ênfase aos aspectos que são peculiares à pintura: toque, textura, gesto – caráter único deste meio expressivo e de nenhuma outra arte. (Mies, 2012)

Entendendo este diálogo em torno da pintura, que reabriu diversos argumentos sobre a prática de pintar e a relação entre o pintor e a arte, começamos a repensar o meio artístico da pintura como um todo, e qualquer que fosse a espinha que a mantinha como recurso ainda relativamente popular entre artistas. Ainda dentro desta discussão, me apareceu uma pergunta que, fosse pela pesquisa ou para o próprio entendimento que eu tinha sobre minha arte: porque pintar se posso apenas fotografar? Como Marco Giannotti, pintor e professor brasileiro, nos leva a perguntar: Teria então a fotografia libertado a pintura de seu compromisso com a verossimilhança? (Giannotti, p.75, 2009) Claro que uma simples resposta negativa não confere um ponto final a uma discussão tão complexa e extensa como essa, tanto fora quanto dentro desta pesquisa, mas a compreensão geral que Giannotti chega eventualmente é de que a pintura e a fotografia, apesar de similares entre

elas no sentido de capturar, projetar ou representar uma imagem, não precisavam da extinção uma da outra para funcionarem como meios artísticos, como ele cita:

Uma foto não pode transcender o próprio domínio do visual, o que, de certa forma, foi a maior ambição da modernidade na pintura”. Para Sontag, o olhar da fotografia é eclético. Uma história dos estilos é possível na pintura, não na fotografia. Na arte contemporânea, contudo, fotografia e pintura tendem cada vez mais a se miscigenar. (Giannotti, 2009, p.75)

O que é importante para a execução da obra dentro do meu processo artístico é olhar a tinta no papel, e entender que as pinceladas que constroem aquela forma foram feitas de modo consciente; que a consistência da tinta aplicada é feita de um certo modo que cubra o máximo de espaço possível da superfície do papel. Portanto, a fotografia não tem os rastros do gesto que eu busco em sua bidimensionalidade, e nem as texturas em suas impressões, ela teria cunho transformativo dentro de meu tema, e não de criação. Quando me conscientizei das problemáticas no meu processo, sendo um dos problemas a não adequação de um meio em que minhas ideias poderiam ser de fato expressas, me vi apoiando em fotografias e imagens mentais que tinha guardado durante meus períodos de observação. O conteúdo destes será apresentado “Capítulo 5: A cor no espaço doméstico pictórico” (p. 34), e por agora nos atemos apenas ao motivo que me levou a escolha da pintura como meio de criação.

Se a arte tem como uma de suas características, a comunicação, a pintura nas artes visuais poderia ser compreendida como linguagem? Esta breve introdução sobre a pintura foi feita de modo a posicionar este questionamento que me atordoou por muito tempo na hora de explorar outros meios. Não irei discutir o *que é arte*, mas tentar entender o lugar da pintura como uma linguagem dentro de meu processo. Ora, se quero me comunicar, utilizo uma linguagem específica que atenda os critérios da mensagem que quero passar para meu receptor; pensando essa problemática dentro do campo da arte, poderíamos chamar a pintura de uma linguagem? Como a doutora Olga Guerizoli-Kempinska propõe:

O artista pinta para comunicar algo – produzir um significado, o que quer dizer que ele quer levar o espectador a pensar esse significado. A tela pintada, que é o veículo desse significado, deve tornar-se, na recepção, uma experiência. (...) A expressão “linguagem da pintura”, por sua vez, aponta para o ato de dotar essa experiência de um significado. É assim que a pintura se torna linguagem: tornando-se processo de significação. (Guerizoli-Kempinska, 2006, p.111)

Onde o limiar entre o que eu gostaria de comunicar com a arte e como isso se relaciona à pintura? Guerizoli-Kempinska ainda cita: “A pintura encontra seu lugar enquanto um sistema de significação ou de comunicação” (Guerizoli-Kempinska, 2006, p. 105), ou seja, mesmo que em tese, a pintura não seja formada por um conjunto de signos e códigos como a linguagem verbal, considere que ela seria o meio mais coerente de repassar a informação que eu apresento nas obras.

Na pintura temos alguns elementos importantes como pigmentos e superfície. O gesto pode se tornar um diferencial na hora de se pintar, tal como a posição corporal do pintor: se ele ou ela pinta encarando a tela frente a frente ou se pinta se debruçando como era o caso na maioria das obras do artista Pollock<sup>1</sup>. No ato de pintar, o pincel me ajuda a criar formas e massas de cores que não seriam possíveis através da ponta mais limitada de um grafite num desenho ou da composição de elementos numa fotografia. Dentro deste argumento, ainda resgato a importância que teve em meu trabalho a capacidade em manipular a materialidade da tinta na hora da execução, e entender que o resultado imaginado só estaria perto de ser alcançado através do uso fluido ou pastoso da tinta. Como o filósofo fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) discute: “O contorno dos objetos, igualmente, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas a geometria” (Merleau-Ponty, 1942, p. 129-130), e concordando com a fala de Merleau-Ponty, percebi que para o que eu queria comunicar com os trabalhos, as formas, massas e cores que obtinha através do modo gestual da pintura, eram muito mais interessantes e coerentes com a mensagem que gostaria de incumbir a estes mesmos trabalhos.

## **Capítulo 2: Utilização da cor no processo de pintura**

Quando eu era pequena, costumava visitar o sítio do meu tio-avô. Éramos eu, meu avô, meu tio-avô e minha prima, todos dentro de um carro por mais ou menos uma hora e pouco. Durante a viagem, me lembro de encostar a cabeça no

---

<sup>1</sup> GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. **Repressão do corpo na pintura modernista**. Artefilosofia. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP, 2020. ISSN: 2526-7892. Pg. 33.

vidro e observar a paisagem: o verde dos pastos, o azul do céu e as elevações de terreno no horizonte num tom azulado. Mas naquela época, havia uma parte específica do meu trajeto que eu me recordo tão vividamente, que se me disponibilizassem tintas, um pincel e um papel, conseguiria reproduzir as cores que via com apenas imagens de minha memória. Era uma estrada na qual costumávamos passar a caminho da rodovia, e em sua margem, enfileirados, haviam ipês cor de rosa. As árvores eram magnificamente grandes para meus olhos ainda infantis, e as pétalas sempre pareciam cair como chuva colorida e se derramavam como tinta rosa no asfalto cinza. Lembro de ver as pétalas sobre o azul do céu quando suspensas sobre o ar, e então sobre a estrada acinzentada como um tapete felpudo. E então, antes que eu percebesse, sempre pareci reparar nas cores ao meu redor, principalmente nas cores que me rodeavam, e em como o mundo mudava de cor, mudança essa sempre acompanhada de diferentes iluminações proporcionadas pela posição do sol no céu.

Um dos principais elementos visuais de qualquer imagem, ou de qualquer estímulo visual, é a cor gerada pela incidência de luz sobre os objetos visualizados ao nosso redor. Contudo, a cor por si só não é nem matéria nem energia, ainda assim compreendemos a cor e a atrelamos aos objetos tais quais como as vemos. Luciana Martha Silveira explica:

Fisicamente, a cor é definida como uma sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz, isto é, ainda sem a interpretação humana. Ondas de luz alcançam os olhos através de uma transmissão (da fonte de luz para o objeto, e deste para o observador) ou quando o objeto é a própria fonte de luz, resultando na sensação cromática. (Silveira, 2015, p. 44)

Portanto, a cor é uma percepção a partir de uma sensação, utilizando do sentido da visão. Ao olhar e sentir as cores com os olhos, nossos nervos são estimulados e assim conseguimos distinguir as cores dentro de um espectro. Todavia, como indivíduos pensantes e sensíveis, não somos capazes de apenas sentir a cor, mas somos capazes também de *percebê-la*. A percepção cromática, diferente da sensação cromática, é quando recebemos esses estímulos físicos da luz na forma de cores e interpretamos essas sensações conforme nossa cultura. Silveira ainda continua: “A cultura ensina a ver, a perceber a cor nos objetos, nos ambientes, nos detalhes e no todo ao mesmo tempo” (Silveira, 2015, p. 18), e

sabendo disso, as cores ganham diversos significados provenientes de diversas experiências culturais, e por esse motivo não cabe a teoria das cores incumbir significados absolutos a sensação humana.

A teoria das cores vem como forma de aprofundar o conhecimento e aprendizado sobre nossa percepção do mundo, e nas artes visuais, ela se torna uma ferramenta de comunicação belíssima de expressão entre o artista, obra e espectador. As cores dentro do meu processo artístico são elementos muito fortes de construção, e entender de forma prática as possibilidades de como eu poderia utilizá-las – e aqui ressalto possibilidades, pois nas artes visuais não há verdade absoluta de como se faz, abrindo então espaço para futuras experimentações e diálogos. Dentro da teoria das cores, estudamos como a cor acontece fisiologicamente, como manipulá-las e sua significação dentro da sociedade na qual estamos inseridos. O estudo das cores não se reduz, necessariamente, somente a esses tópicos, mas para fins de me tornar menos prolixa e focar no cerne desta pesquisa, é importante apenas dois aspectos da teoria: como se pratica ela dentro da pintura e da arte e em como podemos significá-la dentro das sensações ligadas ao mundo ocidental.

Em prática, podemos estudar as teorias das cores e entendê-las na prática a partir do uso de técnicas ou termos técnicos: tonalidades, croma, valor, utilização de tinta ou de grafite entre outras problemáticas. Entender e estudar sobre as cores, no campo da arte é praticar, pois como Fayga Ostrower apontou: “por mais que se antecipe o efeito da cor, sua presença sensorial constitui um fenômeno imprevisto e inteiramente intraduzível” (Ostrower, 1991, p. 236). Por isso que a prática se torna um dos pontos desta pesquisa, de forma que para que eu conseguisse desenvolver a minha produção pictórica, eu tinha que fazê-las independentemente de estarem planejadas ou não; o processo faz parte do estudo e o estudo faz parte do processo, os dois se tornam um só. O estudo das cores também se estende, dentro desta pesquisa, a análise das obras finalizadas, pois como citado anteriormente, pensar cores e utilizar cores são duas coisas totalmente diferentes. Podemos mitigar um pouco desta relação ao realizar paletas ou estudo de cores nas obras, em contrapartida, eu não me sentia confortável ao simplesmente mergulhar na prática sem ter ao menos um direcionamento, por isso resolvi fazer algumas obras enquanto escrevi e testava as cores no meu caderno de

artista, até ter um certo entendimento e perspectiva em como as cores se relacionam entre si – não contradizendo o que disse anteriormente, mas produzi com caderno de artista até ganhar certa confiança ao usar certos conjuntos de cores.

Há aspectos da cor que eu gostaria de abordar, pois de certa maneira, agregam no meu processo de criação, compreensões sobre: cor-pigmento e cor-luz, esquemas de organização de cores, tonalidades e valores e as possibilidades de interpretação dentro do cenário ocidental. Compreender a teoria das cores é aceitar que não há fórmulas ou combinações escritas em pedra; a arte e o uso de seus atributos são infinitos dentro da consciência e criatividade humana. Portanto, conforme Ostrower diz a teoria das cores se torna o estudo e a percepção da relação entre as cores, “e não de cores isoladas” (Ostrower, 1991, p. 234). Ainda assim, há como se guiar dentro deste tema a partir de conceitos e termos, como os tópicos citados anteriormente

Algo que se faz importante é a compreensão da diferença entre cor-luz e cor-pigmento, a princípio simples, mas que poderia facilmente tomar todo o lugar deste trabalho. Como sugerem os nomes, uma destas variações de cores são, de modo grosseiro, as cores que vemos no “mundo real”: as cores-luz.

A cor-luz é o intervalo visível do espectro eletromagnético e tem como resultado da mistura das três cores primárias a luz branca. O estímulo da cor-luz é obtido de duas formas: pode ser emitido por uma fonte de luz monocromática, ou obtido por dispersão dos raios luminosos de luz não monocromática. (Silveira, 2015, p. 50)

As cores-luz são cores refletidas pela luz do sol quando ela incide em um objeto e essa luz é absorvida pela retina e decodificada em nossos nervos óticos; é um espectro de ondas de luz que emitem uma certa frequência que se torna uma sensação cromática. Suas cores primárias são o vermelho, o azul e o verde.

Em teoria, se projetarmos luzes nas três cores em uma superfície branca capaz de refletir completamente a luz, e supondo que as cores são projetadas todas na mesma intensidade, o resultado seria o branco. Se manipularmos a intensidade dessa projeção, ainda combinando os feixes de luz entre si, seríamos capazes de criar outras cores e a este processo damos o nome de *síntese aditiva*. Da mesma forma que se misturarmos uma cor-luz secundária, que aqui são: o magenta, ciano e

o amarelo, com uma das cores primárias da qual são complementares, teríamos a cor branca. (Silveira, 2015, p. 50).

A cor-pigmento é obtida através de substâncias materiais. Diferente da cor-luz, ela ainda é capaz de “absorver, refratar ou refletir os raios luminosos” (Silveira, 2015, p. 47). Dentro das cores-pigmentos, há dois grupos de cores primárias: as cores opacas e as transparentes. As cores-pigmento opaca primárias são o azul, o vermelho e o amarelo, as cores tradicionalmente usadas no campo da arte e que a maioria tem como cor primária, com uma ressalva a respeito do vermelho: originalmente a cor pode ser obtida através da mistura de magenta e amarelo, contudo a “cor vermelha” é geralmente considerada primária. Já as cores-pigmento transparentes, tem como primarias as cores amarelo, ciano e magenta, e são as cores, normalmente, mais utilizadas nas artes gráficas por serem mais estáveis. A mistura de cores-pigmento é considerada *subtrativa*, pois o que acontece é que os raios de luz refletem apenas certa parte do espectro de cores que é absorvida pelos nossos olhos. Diferente da cor-luz, a mistura das primárias em ambos conjuntos de cores-pigmentos não gera o branco, mas sim o cinza neutro.

Para usufruir ainda da compreensão da relação entre as cores, utilizamos de sistemas de organização de cores, sejam eles o círculo cromático de Goethe (1810) ou os hemisférios de Chevreul (ANO). Não é questão de decidir qual é melhor que qual, mas qual supre as necessidades do artista ou do profissional que virá a utilizar cores em seu trabalho; não são só artistas que trabalham com cores e, portanto, cada esquematização deve obedecer às especificidades as quais está sendo submetida e as preferências pessoais do profissional que irá utilizá-la.

**Figura 02** – Círculo Cromático de Goethe



Fonte: imagem retirada do livro “Introdução à Teoria da Cor” (2015), por Luciana Silveira. Página 28.

**Figura 03** – Hemisfério de Cores de Chevreul.



Fonte: imagem retirada do livro “Introdução à Teoria da Cor” (2015), por Luciana Silveira. Página 32.

Quando falamos sobre tonalidades, entende-se que existem várias da mesma cor, ou seja, apesar de muitas vezes receberem nomes particulares a si, o que chamamos muitas vezes de cor são, na verdade, tonalidades de uma cor, como o azul-turquesa é uma tonalidade de azul e o rosa-salmão uma tonalidade de vermelho.

(...) Nós os reconheceríamos como membros de uma determinada família, simplesmente ao constatar seu colorido, ou seja, seu valor cromático. (...) Com esse tipo de diferenciação, graduando-se os vários tons em torno de uma cor dominante, estabelecem-se certas relações que são as tonalidades.” (Ostrower, 1991, p. 236-237)

A escala tonal, se dá, então, pela graduação desses tons em referência a dois pontos de tons, sendo um ponto mais escuro e o outro mais claro (Ostrower, 1991, p.237). Ainda diferente da escala tonal, existe a escala cromática, que foi particularmente a que mais utilizei em meus trabalhos e pesquisas. A escala cromática segue a mesma linha da escala tonal, só que seu diferencial está nos pontos de referência; enquanto a escala tonal se apoia em tons, a escala cromática de apoia em cores distintas determinadas pela sua intensidade ou saturação.

Após essa breve introdução técnica a teoria das cores, como começamos a colocar em prática o conhecimento obtido? Como disse anteriormente, ler, estudar e ver cores é diferente que as perceber e utilizá-las, seja em uma produção de gráfica ou numa tela. A percepção cromática ganha um papel também importante no

meu trabalho, papel este que será discutido no “Capítulo 5: A cor no espaço pictórico doméstico” (p. 34).

Na prática, querer dar “significado das cores” é muito mais subjetivo do que objetivo. Não existe significado que está perpetuamente e universalmente atrelado a uma cor, pois a percepção cromática vem da consciência e experiência humana, que está em constante movimento e evolução, além de estar espaçada por culturas e cenários diferentes no mundo.

Dentro desse contexto, dois pontos são essenciais: os estímulos físicos para a cor independem do ser humano para acontecer e as sensações cromáticas, por estarem vinculadas aos aparelhos fisiológicos, tendem a ser as mesmas para os seres humanos. A diferença está justamente na percepção, que, por sua vez, é mais complexa por depender da interpretação baseada nas experiências sensoriais vivenciadas diferentemente pelos indivíduos, às quais se chama cultura. (Silveira, 2015, p. 117)

Ao ligar o estímulo físico à nossa interpretação das cores, começamos a perceber certas perspectivas surgirem. Primeiramente, o lugar onde vemos cores é no mundo, e não em isolamento, portanto, as cores se ligam a objetos dentro de nosso micro e macrocosmos. Entender esses objetos é entender as cores que lhe são atribuídas e então a partir daí exercer a interpretação da cor que estará imbuída na significação atrelada ao objeto percebido.

Entendendo a relação psicológica ligada à relação fisiológica da percepção das cores no ser humano, podemos estabelecer, no ocidente, certas afirmativas de que a cor X tem Y significado. O vermelho, por exemplo, comumente entendida como a cor do perigo, proibição, amor, erotismo, luxo, sangue, fogo e diversos adjetivos intensos, pode vir a ter o efeito de alegria, energia, movimento, poder, calor (Silveira, 2015, p. 123), e então percebemos certas ligações entre os adjetivos e suas ações; o vermelho da proibição que gera o efeito de energia e movimento caracterizado pela descarga de adrenalina em momentos de perigo ou atenção. As cores ainda podem abranger suas tonalidades, ou seja, suas significações podem parecer opostas, como o amarelo pode significar doença, mas causar o efeito de alegria (Silveira, 2015, p. 123), e isso acontece pois devemos considerar a gama de tonalidades dentro do amarelo.

### Capítulo 3: Domesticidade e o Doméstico

No capítulo anterior, conto um pouco sobre como minha percepção sobre as cores começou e como eu as observo vividamente. Minha experiência com o mundo ao meu redor não têm sido nada menos que um longo deleite visual onde anoto os tons em minha memória. Por isso entendo que meu questionamento sobre a domesticidade e o doméstico, que começaram com os meus momentos de ponderação dentro de casa, é, assim como minha percepção das cores, atrelada ao meu ser – é uma *experiência estética*, algo que se torna parte de mim; essas partes somam mais partes conforme eu vivo e olho a casa em que vivo. Essas situações que me transcorrem não têm início, e volto a minha dificuldade de colocar um começo e fim na minha história; elas são o mais simples instinto e impulso de continuar vivendo e exercendo minha curiosidade como ser humano, como coloca John Dewey:

As impulsões constituem os primórdios da experiência completa por provirem da mesma necessidade; de uma sede e demanda que pertencem ao organismo como um todo e que só podem ser saciadas pela instituição de relações claras (relações relativas, interações) com o meio. (Dewey, 2010, p. 144)

Tal como Dewey discorre das impulsões que vem dos primórdios da experiência, quando anoto essas situações que me ocorrem, e elas se assimilam ao meu repertório estético e de questionamento, começo a entender que minha fascinação faz parte de um lugar mais íntimo do meu ser, não só como artista, mas como pessoa. São linhas de vivência que me atravessam sem aviso e continuam presas em mim.

A experiência que motivou este TCC e, por consequência este capítulo, é o que Dewey apresentou no capítulo “o ato de expressão”, na obra “Arte como Experiência” (2010). Dewey apresenta em palavras muito bem colocadas, os sentimentos que vem alimentando minha expressão artística e minha jornada como estudante-artista. O primeiro contato que tive com a escrita de Dewey fora na disciplina de Estética na Arte, uma disciplina cuja qual guardo os frutos de aprendizado com muito afeto, e ainda na disciplina comecei a entender certos aspectos da arte que viriam me ajudar a trabalhar nesta pesquisa, sendo a compreensão da experiência estética e suas interpretações algumas delas.

Entender minhas experiências estéticas me proporcionou as ferramentas necessárias para desenvolver minhas questões e começar a procurar por respostas: Por que a domesticidade? Por que minha casa? Me sentia tão profundamente ligada ao meu cotidiano e as imagens mundanas que me ocorriam diariamente, que simplesmente não pude não expressar esse monólogo interno na forma de pinturas. Claro que não é só de expressão que se estuda arte, há neste caminho, singularidades muito mais complexas, como aponta Sandra Rey:

A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual. (Rey, 2002, p. 127)

Assim como Rey propõe, a abordagem da pesquisa em arte é um pouco mais enredada do que se parece. Eu não podia simplesmente justificar os meios com a minha experiência estética dentro de minha casa, mas poderia justificar o início; e então resolvi tomar pra mim esse tema que viria se tornar o cerne desta pesquisa, e aqui pretendo responder à pergunta anterior: Por que a casa?

Sempre fui muito observadora e introvertida, o que me faz ficar mais tempo em contemplação dentro de casa do que em aventuras pelo mundo. Dentro de casa é onde eu descanso quando ultrapasso o meu limite de interação social e necessito reorganizar meus pensamentos; sempre foi assim. Estando tanto tempo dentro da mesma casa, já que nunca me mudei, comecei a perceber pequenos detalhes que se agarravam ao meu emocional e eventualmente deixavam de ser detalhes e viravam uma experiência estética, e por consequência, uma parte a mais de mim. Penso ainda, que uma experiência estética acontece não só por impulso como diz Dewey, mas ainda porque observamos e percebemos ao invés de apenas olhar, por isso que com o tempo e com meu aprendizado formal na academia de artes se acumulando, fui entendendo como o que eu presenciava poderia se tornar arte, e o quanto eu queria que os outros presenciassem aquilo comigo. O espectador faz parte da expressão artística que quero compartilhar sobre meus achados durante este período, e nesta pesquisa ele é bem vindo para acrescentar suas próprias experiências, essa interação é um dos principais motivos pelo qual decidi fazer arte; contudo essa adição de significados e perspectivas se torna

interessante apenas no momento de exposição da obra pronta, uma vez que o processo é subjetivo, mas a interpretação é aberta. Gaston Bachelard coloca:

Por que nos saciamos tão depressa da felicidade de habitar a morada? Por que não fizemos as horas passageiras durarem? Alguma coisa mais que a realidade faltou à realidade. Na casa não sonhamos o bastante. E já que é pelo devaneio que podemos reencontrá-la, a ligação é malfeita. Fatos atravancam nossa memória. Gostaríamos, para além das lembranças repisadas, de reviver nossas impressões abolidas e os sonhos que nos faziam crer na felicidade: Onde foi que vos perdi, minhas imagens pisoteadas? Diz o poeta. (Bachelard, 2008, p. 71)

Com essa passagem de Bachelard que o autor expõe no livro *Poéticas do Espaço* (2008), ponderei a respeito do que a passagem do tempo significaria, e em como a evolução tecnológica atingiria nossa intimidade dentro do ambiente doméstico. Penso que Dewey, já ali na segunda metade do século XX, e até mesmo Rey com sua abordagem metodológica no campo de pesquisa das artes visuais, e Bachelard com seus escritos sobre a poética do espaço, não viriam a compreender o quão rapidamente a tecnologia e os meios de comunicação e lazer se desenvolveram. Em questão de duas décadas de vida, celulares e redes sociais cresceram e evoluíram numa velocidade exponencial. Me lembro, que na mesma década que cresci, vi o lançamento de pelo menos cinco celulares diferentes até chegar ao popular smartphone touch que conhecemos hoje. De repente, tudo o que vivemos dentro das quatro paredes de nossa casa poderia ser exposto na internet, assim como nossas rotinas, hábitos e opiniões. Essa facilitação da comunicação em massa tornou o ambiente doméstico “público” e deu aberturas para a discussão da intimidade e domesticidade alheia, como a professora e doutora em artes e poéticas visuais, Karine Perez, nos apresenta:

A eleição do privado como matéria-prima para a criação de imagens relaciona-se à dificuldade de mantermos nosso cotidiano mais íntimo confinado ao interior de nosso ambiente doméstico. Contudo, variadas situações aparentemente privadas, expostas no espaço público, são efetuadas especificamente para esse fim, colocando em jogo a veracidade dos fatos. (Perez, 2018, p.18)

A comunicação em massa tornou o ambiente doméstico “público” e deu aberturas para a discussão da intimidade e domesticidade alheia. Enquanto o cotidiano e a domesticidade são pautas muito subjetivas e individualistas, quando colocamos ao olhar do público, seja pelas redes sociais ou por exposições artísticas,

como no caso quando apresento as pinturas realizadas neste trabalho ao longo do “Capítulo 5: A cor no espaço doméstico pictórico” (p. 34), temos que pôr em cheque a veracidade dos fatos, como Perez sugeriu na citação acima; os espectadores se tornam apenas observadores que olham para uma fragmentação do cotidiano. Ao escolher esses momentos e experiências, “impulsões” se assim quisermos referenciar a fala de Dewey, estamos criando uma narrativa de fatos que não são fatos, pois o que se retrata nestas imagens fragmentadas do cotidiano subjetivo, se torna alheio nas redes sociais e por consequência se torna uma falsa lógica. Como o artista Cildo Meireles, nos apresentou em sua obra, “Desvio para o Vermelho” (1967-1984), quando responde os entrevistadores Marina Fraga e Pedro Uranode:

Eu vi que essas duas coisas criavam um encadeamento interessante de falsas lógicas. (...) De uma certa maneira, a garrafa explica a sala, mas na verdade o que ela introduz é a ideia de horizonte perfeito que é a superfície de um líquido em repouso. E, caminhando mais, você chega nessa pia que desmente justamente essa ideia de horizonte perfeito, e introduz esse desvio. Na verdade, o que acontece são desvios de desvios, assim como a primeira sala, que é uma coleção de coleções. Coleções de coisas dentro da geladeira, coisas na escrivaninha, coleção de roupas no guarda-roupa, copos, talheres, livros. (Meireles, 2013)<sup>2</sup>

Apesar de Cildo Meireles estar discutindo sobre sua obra, trabalho este que contribui para compreender questões que trato em meu processo, seu comentário sobre a configuração da obra é o que mais me chama atenção, pois assim como “Desvio para o Vermelho” propunha, e assim como Perez discute, quando retratamos o que nos é particular, tal como a domesticidade e nosso ambiente doméstico, o que introduzimos não são conceitos ou verdades, mas ideias que influenciam aqueles que vislumbram a nossa realidade, e no meu caso, as obras que produzo e que serão apresentadas em capítulos seguintes. Quando tornamos o que nos é subjetivo, tal como nossa domesticidade, ela perde parte de sua subjetividade para se tornar referência artística e de opinião num espectro maior devido a comunicação em massa dos dias de hoje; ela não perde seu caráter intimista e introspectivo, e ainda assim ela se torna um objeto generalizado justamente por causa dessa exposição.

---

<sup>2</sup> Trecho retirado de uma entrevista realizada por Marina Fraga e Pedro Uranode Cildo Meireles concedida para a revista eletrônica Carbono. Disponível em: <https://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso: 10 set. 2024.

É essa perspectiva que desejo tomar para esta pesquisa; quando volto para as minhas experiências e lhes atribuo um novo significado como possibilidade artística, tenho consciência da exposição de uma intimidade pessoal, e com essa mesma consciência censurei as partes que não seriam expostas naquela obra, ou seja, eu crio falsas lógicas que alimentam o processo, imagens que eu construo sabendo que não são nem verdadeiras e nem falsas, mas fragmentos de memória afetiva com referências artísticas. Claro que a mente humana em suas infinitas capacidades de interpretação pode chegar em outra conclusão no ato de observar a proposta, e o simples fato de imaginar e criar hipóteses me enche de curiosidade como artista. Como disse anteriormente, a participação do espectador é essencial no efeito que quero produzir com esse trabalho, que é a contemplação da domesticidade a partir dos meus olhos.

A mudança no cenário sócio-político atual, que é um movimento contínuo e cheio de intempéries e surpresas, fez com que eu me virasse para a casa ainda mais. Nos dois anos de quarentena devido a pandemia mundial da Covid-19, quando não podíamos sair nem mesmo para visitar familiares, me fez repensar mais ainda este interesse. Naqueles dois anos eu me vi descobrindo ainda mais a casa e o cotidiano em pequenos hábitos. Como eu gostava de deitar na cama por alguns minutos ao acordar e ver os raios de sol batendo nas cortinas que ondulavam com o vento da manhã; como acordava cedo aos sábados e sentava na área de casa enquanto sentia o cheiro de café e pão de queijo assando, o céu limpo e os passarinhos cantando no quintal; como eu sentava no chão da sala de tarde e encarava a janela com painéis de vidro canelado e em como a luz do crepuscular ondulava em formas na parede, e em como a cerâmica fria do chão me refrescava. Eram momentos solitários em que só eu parecia existir e de tanta introspecção e intimidade que pensei ser aquela sensação algo apenas meu, mas claro que isso não é verdade. Contudo, assim como colocado anteriormente, o que concerne ao doméstico e ao cotidiano no campo da arte, é subjetivo ao indivíduo que exerce o papel de criador. Por isso, penso que parte do processo de criação das obras presentes nesta pesquisa foi modificar esse foco principal da subjetividade e explorar não o que era o doméstico, mas utilizar de elementos ao meu redor para tentar expressar a domesticidade.

A partir da compreensão que Perez apresenta em seu artigo “Arte, cotidianidade e domesticidade: das metanarrativas aos pequenos relatos contemporâneos” (2018), entendo que a domesticidade, diferente do doméstico por se tratar mais de uma percepção do que de um lugar, abrange um sentimento que talvez seja equivocado de dizer que é universal, mas que a maioria das pessoas podem aplicar ao próprio cotidiano. Não se pode e nem se deve estabelecer elementos e julgá-los como essenciais na representação do que se é doméstico, pois todos os indivíduos são diferentes entre si e em como vivem suas vidas, e ainda adiciono que a palavra ‘doméstico’ em si ainda é atrelada a muitos significados específicos que são difíceis de relativizar. Contudo, penso que a sensação de rotina e cotidiano, de descanso e contemplação, fazem parte do que abrangem a domesticidade para mim e parece ser em geral, algo que pode se apresentar na maioria das pessoas, de modo que todos nós, voltando para casa ou não, estabelecemos certos hábitos ou rotinas com os objetos e pessoas ao nosso redor que caracterizam um sentimento de doméstico, ou seja, de domesticidade. A domesticidade, ainda que contenha a rotina e o cotidiano, não é somente um ou outro, ou os dois; é uma gama de sensações, e me atrevo a dizer, experiências estéticas, singulares à vida rotineira que todos nós seguimos todos os dias.

#### **Capítulo 4: Um recorte da domesticidade na História da Arte**

Para entendermos melhor o tópico do doméstico e da domesticidade, acredito que seja interessante fazer uma breve explanação deste tema na história da arte. Como estudante-artista, vi a importância de contextualizar o tema deste trabalho como um dos pontos principais da pesquisa, afinal, o que eu estava fazendo não era nada de novo, era uma síntese da minha experiência com a fundamentação teórica que aprendi durante a jornada na faculdade; nada mais justo que comentar de onde a argumentação necessária para creditar este trabalho.

Neste capítulo, passaremos por, essencialmente, três momentos na história da arte com as obras: o “Livro das Horas do Duque Berry (mês fevereiro)” (1415 - 1416), dos Irmãos Limbourg, “Lady at the Virginal with a Gentleman 'The Music Lesson'” (1662 – 1665) por Johannes Vermeer, “Os comedores de batata” (1885) e “Quarto em Arles” (1889) por Van Gogh e “Desvio para o vermelho I:

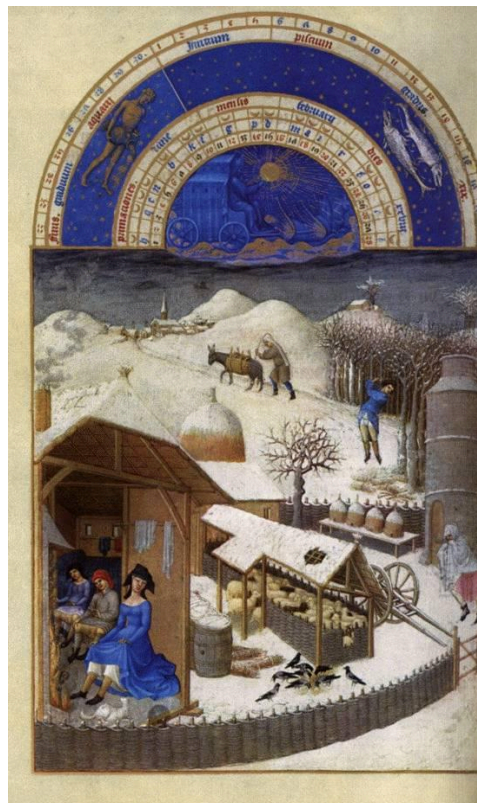
Impregnação” (1964-1987) por Cildo Meireles. Começo falando um pouco sobre as pinturas de gênero holandesas, que costumavam representar o cotidiano, com foco no ambiente doméstico e sobre o assunto a professora e doutora em artes visuais Fernanda Bulegon Gassen coloca:

(...) “Os holandeses apresentavam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações e ações humanas significativas” pode-se atentar para o fascínio pela observação do mundo mediada por lentes e por aquilo que se podia reconhecer no mundo através dos olhos. Ainda, tal assertiva instiga a percepção de como as ações próprias da vida cotidiana, os pequenos gestos e encontros configuram-se como outra forma de se relacionar com o mundo e, consecutivamente, encontram na prática pictórica espaço de representação. (Gassen, p. 1738-1739)

Assim como Gassen discute na citação acima, muito do que acontecia nas pinturas de gênero holandesas não era só a representação do ambiente doméstico, mas também toda a construção de um cotidiano e como a rotina daquela época se relacionava com o mundo ao redor, como a domesticidade influenciava na experiência dentro e fora de casa. O Livro das Horas do Duque Berry (1415 – 1416), pelos Irmãos Limbourg, como diz Perez: “cogita-se ser uma das mais antigas representações que chegaram até nós da figura humana inserida em ambiente externo (na paisagem) e interno (doméstico)” (Perez, 2018, p. 20), mostrando essa relação entre interior e exterior da casa e da rotina. Essas pinturas eram mais preocupadas em retratar o cotidiano e o doméstico sobre perspectivas mais religiosas e virtuosas, o que reflete o cenário da época, contudo Perez continua:

Mesmo nas imagens medievais, em que a grande maioria alicerçava-se num viés religioso, era possível vislumbrar ilustrações de cenas cotidianas, realizadas nas margens dos manuscritos medievais, desvinculados dos textos sagrados.(Perez, 2018, p.20)

**Figura 04** – Irmãos Limbourg, Livro das Horas do Duque de Berry (mês de fevereiro) (1415 – 1416), Guache sobre pergaminho. 13,6 cm (largura). Musée Condé.



Fonte<sup>3</sup>: <http://escritoriolivro.com.br/historias/fevereiro.php>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Temos também Johannes Vermeer, que trouxe em suas obras um apreço pela luz natural que em sua maioria acontecia através do uso de janelas em suas obras, janelas essas que, por coincidência ou não, também aparece como fonte de iluminação diversas vezes nas obras apresentadas neste trabalho.

---

<sup>3</sup> Imagem, legenda e fonte retiradas de PEREZ, K. **Arte, cotidianidade e domesticidade: das metanarrativas aos pequenos relatos contemporâneos**. Visualidades, Goiânia, v. 16, n. 2, 2018. DOI: 10.5216/vis.v16i2.48292. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48292>. Acesso em: 4 out. 2024.

**Figura 05** - Lady at the Virginal with a Gentleman, 'The Music Lesson' (1662 – 1665), óleo sobre tela, 74,1 x 64,5 cm, por Johannes Vermeer



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/lady-at-the-virginal-with-a-gentleman-the-music-lesson-johannes-vermeer/CwFxCw3kUr-Lrw>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Quando passamos um pouco mais adiante no tempo histórico, trago uma das referências principais deste trabalho. Na segunda metade e final do século XIX, temos o artista Vincent Van Gogh, inspirado pelos artistas Émile Zola e Jean-François Millet. Muitos dos trabalhos de Van Gogh, principalmente durante a década de 1880, foram marcados por temáticas ao redor da classe trabalhadora de Nuenen, Holanda, onde morou por um tempo antes de se mudar para Arles, Paris. E é em Nuenen que Van Gogh produz a pintura “Os comedores de batata” (1885). Mesmo depois de quase dois séculos, cinco se contarmos com os Irmãos Limbourg, a influência que as pinturas de gênero holandesas têm sobre seu trabalho ainda são bem marcantes. Apesar de tomar desta fonte, Van Gogh eventualmente deixa apenas vestígios de um interesse em continuar praticando como os pintores holandeses, como discute o historiador de arte francês Jacques Lassaigue:

Ao contrário dos grandes mestres holandeses que lhe inspiravam constantemente, ele não era atraído por artigos de luxo ou de grande valor monetário, mas preferia acessórios familiares e domésticos, formas simples que atendiam a vida dos camponeses: ex., garrafas, jarras, pilões, tigelas (...) O trabalho chave deste período é Os Comedores de Batata – uma síntese de todos os esforços de Van Gogh até então. Seria de uma simplificação excessiva dizer que tais

trabalhos permanecem na tradição das pinturas de interior holandesas. (Tradução da autora) (Lassaigne, 1982, p. 22-23)

A obra de Van Gogh é uma referência muito forte para o desenvolvimento deste trabalho, não só por sua estética, mas pela domesticidade que ele muito retratava. Mesmo que às vezes não explícito imageticamente, ao que concerne a classe trabalhadora, o tema era muito explorado pelo artista, e apesar de trazer até o momento apenas duas obras citadas como exemplo mor sobre suas relações com a rotina e a pintura holandesa de gênero, há várias outras obras de Van Gogh que trazia esse sentimento de experienciar o cotidiano, a domesticidade como “Terraço do café à noite” (1888), “Cadeira de Paul Gauguin” (1888) e “Camponesa ceifando trigo” (1889).

**Figura 06** – Os comedores de batata (1885), óleo sobre tela, 82 x 114 cm, por Vincent Van Gogh



Fonte: [https://www.wikiart.org/pt/vincent-van-gogh/os-comedores-de-batata-1885#:~:text=Os%20comedores%20de%20batata%20\(Aardappeleters,influ%C3%Aancia%20do%20realista%20franc%C3%AAs%20Millet. Acesso em: 10 jul. 2024.](https://www.wikiart.org/pt/vincent-van-gogh/os-comedores-de-batata-1885#:~:text=Os%20comedores%20de%20batata%20(Aardappeleters,influ%C3%Aancia%20do%20realista%20franc%C3%AAs%20Millet. Acesso em: 10 jul. 2024.)

Esse interesse do artista na vida e rotina da classe trabalhadora e pobre, era traduzido para um interesse consequente na vida dos trabalhadores do campo. Talvez podemos dizer que “Os comedores de batata” (1885) se tornou então uma projeção de uma das faces da domesticidade na perspectiva de Van Gogh, onde ele praticamente entregou-se ao trabalho de representação dessas pessoas e seu cotidiano, como o professor Jean Carlos Rodrigues propõe no artigo “Arte e Espaço:

O quadro "Os Comedores de Batata" como experiência do ser-no-mundo de Vincent Van Gogh" (2018):

A tela "Os Comedores de Batata" tem por finalidade, portanto, resgatar a humanidade dos camponeses e trazê-los para o mundo da arte da maneira como a vida camponesa acontecia. Nesse sentido, a produção dessa forma espacial que tem o quadro como seu próprio-dizer, é um espaço de arte que atribui visibilidade como a vida se manifestava na sua experiência mais íntima: em seu lar, à noite, após um longo dia de trabalho no campo. (Rodrigues, 2018, p.207)

Como foi dito anteriormente, Van Gogh foi uma das referências imagéticas mais fortes para a realização desta pesquisa. Mais especificamente, seu quadro "Quarto em Arles" (1888), onde o artista já se encontra em sua fase colorista. Já em Arles, Van Gogh se torna muito mais volátil e retraído, trabalhando na desenvoltura de suas pinceladas e estudo de cores.

**Figura 07** – Quarto em Arles (1889), óleo sobre tela, 73 x 92 cm, por Vincent Van Gogh



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/vincent-s-bedroom-in-arles-1889-1>. Acesso em: 12 jul. 2024

Arles é considerado um dos períodos mais infortúnios na vida de Van Gogh, contudo é onde ele mais produziu (Lassaigne, 1982). Um dos motivos de ter trago essa obra como um dos pilares de referência na produção artística vem muito do contexto no qual Van Gogh se encontrava: isolado, perturbado e incrivelmente

consciente do quanto sua existência desorganizada causava incômodos ao irmão Théo, Van Gogh se voltou para o familiar de novo, através da sua compreensão das coisas e o entendimento de sua essência, ele transformava os menores elementos da realidade, o mais comum dos lugares e pessoas, em algo de beleza e verdade universal (Lassaigne, 1982, p.50). Ainda considerando a importância da referência de Van Gogh nesta pesquisa, coloco ênfase no quanto suas cores e seu uso da cor foram referenciais no processo artístico aqui discutido, como Lassaigne ainda pontua: “a cor, em seus olhos, era uma jóia e um tesouro, mas também uma ocorrência natural a ser manuseada sem afetação ou excesso, permitindo seu significado intrínseco revelar a si mesmo” (Lassaigne, 1982, p.50). Este momento conturbado, faz com que Van Gogh voltasse para a introspecção que o ambiente domiciliar lhe trazia, tal como seu quarto e o café que ele frequentava, ambos se tornam um lugar familiar e de descanso para sua mente inquieta, como comenta em suas cartas para o seu irmão Theo:

Desta vez trata-se simplesmente de meu quarto, só que aqui a cor é que tem que fazer a coisa e, emprestando através de sua simplificação um estilo maior às coisas, sugerir o descanso ou o sono em geral. Enfim, a visão do quadro deve descansar a cabeça, ou melhor, a imaginação. As paredes são de um violeta pálido. O chão é de lajotas vermelhas. A madeira da cama e das cadeiras é de um amarelo de manteiga fresca, o lençol e os travesseiros, limão-verde bem claro. O cobertor, vermelho escarlate. A janela, verde. A mesinha, laranja, a bacia, azul. As portas, lilás. E pronto – nada mais neste quarto com os postigos de janela fechados. O feitio dos móveis também deve exprimir um descanso inviolável. Os retratos na parede, um espelho, uma toalha e algumas roupas. A moldura – como não há branco no quadro – será branca. Isto para compensar o descanso forçado a que fui obrigado. Amanhã eu também trabalharei nele o dia inteiro, mas você pode ver como a concepção é simples. As sombras, próprias e projetadas, foram suprimidas; foi colorido com tintas planas e chapadas como os crepons. (Van Gogh, 1888)<sup>4</sup>

Por fim, chegamos na contemporaneidade, e a próxima referência não é uma pintura, e sim uma instalação. Uma das características da arte contemporânea, é sua vastidão de técnicas e poéticas, a arte se torna mais ramificada em seus processos. O contemporâneo chama o novo, que é a tecnologia e os diversos materiais disponíveis para a criação artística assim, trago a obra “Desvio para o vermelho I: Impregnação”, de Cildo Meireles, para melhor compreender outras possibilidades e modos do uso da cor.

---

<sup>4</sup> Citação direta retirada do livro VAN GOGH, Vincent. Cartas à Theo. L&M Pocket. 2002. p. 158-159 (ou 168-169)

**Figura 08** - Desvio para o vermelho I: Impregnação (1964-1987), por Cildo Meireles



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/desvio-para-o-vermelho-cildo-meireles/9QG4r406UsbFoA?hl=pt>. Acesso em: 12 jul. 2024

Mesmo que instalação como um todo não se trate do tema domesticidade, ela ainda é presente na obra como um dos pilares de composição, o ambiente doméstico, como cita a doutoranda Carolina da Rocha Lima Borges:

Com relação à forma, “Desvio para o Vermelho” está totalmente vinculada a um espaço interno, a uma arquitetura. Caso fosse instalada em um espaço diferente de onde está hoje, mais aberto ou mais fechado, maior ou mais labiríntico, por exemplo, promoveria outra obra, com outro percurso e outra leitura. (Borges, 2014, p. 72)

Portanto, apesar da domesticidade não ser o cerne do questionamento, o espaço doméstico como espaço puro é o que faz dessa obra essencialmente o que ela é. “Desvio para o Vermelho”, assim como o Quarto em Arles, é interessante para o meu trabalho de forma que ambos trabalham com a cor e a utilizam como conceitos principais na construção da obra: percebo na obra de Cildo Meireles o vermelho sendo uma experiência de sensação cromática e na de Van Gogh, uma percepção particular do artista.

Termino este capítulo com ênfase na existência dessas e diversas outras obras e artistas, que apesar de não terem necessariamente colocado como temática principal em suas obras a domesticidade que eu trago em meu trabalho, são artistas

que vieram antes de mim e que me ensinaram outras perspectivas sobre a utilização e construção do meu próprio tema. A rotina e o doméstico não são estranhos à arte, e mesmo que representados de formas diferentes e em diferentes graus, continua muito presente na arte contemporânea.

### Capítulo 5: A cor no espaço doméstico pictórico

Quando dei início a esta pesquisa acadêmica, ou seja, o trabalho de conclusão de curso de fato, me organizei em alguns aspectos a fim de facilitar que minha experiência fosse compreendida e articulada. Organizei as leituras e referências imagéticas e, claro, a produção artística até o momento. Apesar de nunca ter sido muito apegada aos meus trabalhos, e frequentemente jogava fora desenhos velhos, alguns sempre ficaram guardados, desenhos de anos antes da minha entrada na faculdade.

**Figura 09** – Desenho sem título (c.2014), grafite sobre papel sulfite, 21 x 29,7 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

Contudo, nem tudo o que eu produzi nos últimos quase quatro anos, foi referente ao meu TCC, e mesmo assim quando olho pra trás e vejo os trabalhos, é

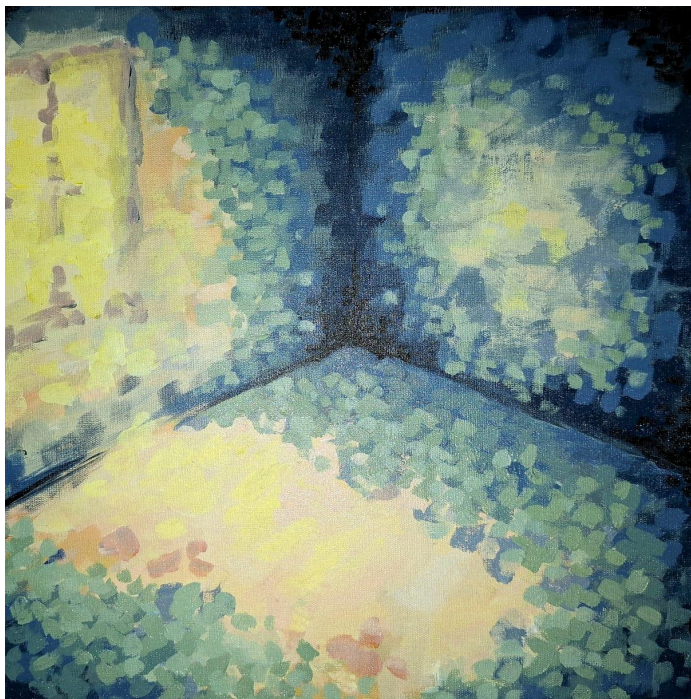
como se eles tivessem se tornado caminhos que passei a fim de chegar onde estou hoje. Um desses exemplos de caminhos que ainda posso ver a trilha se eu olho para trás é o desenho acima (Figura 09), sem nome em particular, feito há aproximadamente dez anos atrás. Outros dois trabalhos mais recentes, mas que ainda não constavam de fato como pesquisa e eram apenas indagações e impulsões que eu tinha que expressar, foram duas pinturas, uma em aquarela e uma acrílica, na qual eu tentava experimentar com técnicas de aplicação de tinta e cores, ambos mostram meu apreço pelo espaço. Me lembro do sentimento de euforia ao finalmente pintar essas imagens e ao mesmo tempo, não sabia o que fazer com aqueles interesses e indagações que eles me despertavam.

**Figura 10** – Sem título (2021), aquarela sobre papel, c.16 x 9 cm, Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 11** – Sem título (2021), acrílica sobre tela, 30 x 30 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora. quando n

Há mais de dez anos atrás eu desenhava mais do que pintava, e observava mais do que fazia. Cresci assistindo diversas animações japonesas e o “fundo” das cenas era sempre o elemento em que eu mais reparava: os personagens estavam num quarto, numa cozinha, numa praça, numa sala. As animações do estúdio de animação japonesa Studio Ghibli eram as que gostava, e ainda tenho um grande apreço por elas. As cores do diretor, escritor, animador e cineasta Hayao Miyazaki e o modo como ele conta a história não só a partir do diálogo, mas através dos ambientes ao redor dos personagens me intrigava, principalmente aqueles momentos ‘vazios’ que pareciam ser tão importantes para mim.

**Figura 12** – Cena do filme Castelo Animado (2004), do diretor Hayao Miyazaki



Fonte: <https://animationscreencaps.com/howls-moving-castle-2004/page/26>. Acesso em: 13 ago. 2024

**Figura 13** – Cena do filme A viagem de Chihiro (2001), do diretor Hayao Miyazaki



Fonte: <https://animationscreencaps.com/spirited-away-2001-2/page/7>. Acesso em: 13 ago. 2024

**Figura 14** – Cena do filme Ponyo: uma amizade que veio do mar (2008), do diretor Hayao Miyazaki



Fonte: <https://animationscreencaps.com/ponyo-2008/page/6>. Acesso em: 13 ago. 2024

A maioria dos filmes do estúdio têm um eixo muito de aventura, portanto quase todos se passam, na maior parte, no ambiente externo: em feiras, ruas, florestas e praias. Contudo, o motivo pelo qual esses filmes se tornam uma fonte de inspiração tão forte, é talvez porque esses momentos de aventura só são evidenciados pelo descanso no ambiente interior, e geralmente, no ambiente doméstico em específico.

**Figura 15** – Cena do filme Castelo Animado (2004), do diretor Hayao Miyazaki



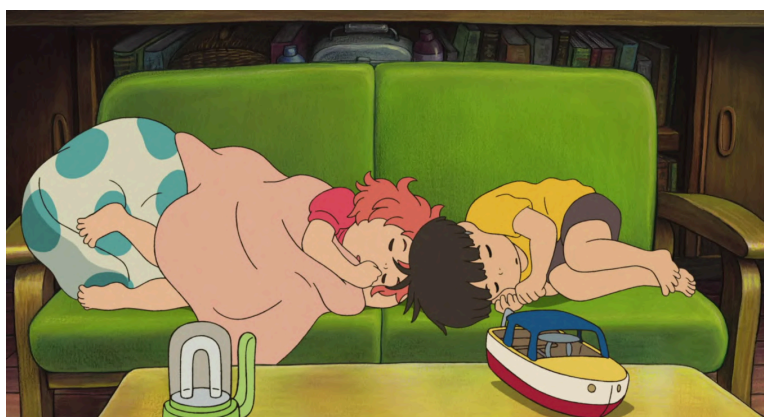
Fonte: <https://animationscreencaps.com/howls-moving-castle-2004/page/33>. Acesso em: 13 ago. 2024

**Figura 16** – Cena do filme A viagem de Chihiro (2001), do diretor Hayao Miyazaki



Fonte: <https://animationscreencaps.com/spirited-away-2001-2/page/72>. Acesso: 13 ago. 2024

**Figura 17** – Cena do filme Ponyo: uma amizade que veio do mar (2008), do diretor Hayao Miyazaki



Fonte: <https://animationscreencaps.com/ponyo-2008/page/44>. Acesso em: 13 ago. 2024

Nas cenas acima (figuras 15, 16 e 17) podemos observar que o ambiente doméstico dos filmes apresentados são reflexões quase que diretas dos personagens; eles contam uma história por si só. O quarto do personagem Howl (figura 15), protagonista do filme “O Castelo Animado” (2004) tal como a “casa” que é chamada de castelo, é uma projeção de sua personalidade, e a construção deste castelo como ele é ocorre pois ele se torna quase que uma extensão caótica de seu corpo enquanto tenta fugir de seus inimigos, utilizando de magia e bugigangas para despistá-los em sua jornada. Durante o filme “A Viagem de Chihiro” (2001), a protagonista se encontra numa casa de banho para deuses, lugar que torna-se para ela ambos ambientes: de trabalho e descanso. Quando ela visita a bruxa Zeniba na parte final do filme (figura 16), bruxa essa que é a irmã gêmea da antagonista do filme, cria-se um paralelo entre a casa de banho e a casa de Zeniba; Chihiro fugiu da casa de banho para salvar seus pais e seu amigo que foi envenenado, e para isso ela precisa ir até a longínqua casa de Zeniba e se encontrando no ambiente doméstico da casa da bruxa e seu comportamento convidativo, ela é colocada numa posição onde deve encarar seus problemas após um momento de introspecção que só acontece porque teve que viajar até a residência da bruxa. Assim como durante a trama de “Ponyo: uma amizade que veio do mar” (2008), que fica maravilhada ao experienciar a casa de Sousuke (figura 17) pois ela é um reflexo da bondade e acolhimento de Risa, mãe de Sousuke, e da inocência do próprio garoto, qualidades quase opostas da proteção intensa que ela sofria nas mãos de seu pai quando Brunhilde.

Alguns aspectos das animações apresentadas acima e que agora entendo fazer parte de fato do meu trabalho, são as cores: a maioria dos meus desenhos e pinturas sempre teve um cuidado especial com as cores. Todavia, o meu interesse pela pesquisa da domesticidade e dos ambientes doméstico, veio aflorar academicamente apenas na metade do curso, quando eu comecei a entender o que eu queria dizer com os meus questionamentos. Interesse este que veio desde o ensino médio, quando cursei técnico em edificações; esse meu amor pelo espaço não é recente, e me lembro de até antes a mania de analisar os espaços da minha casa e de casas alheias, os espaços da vizinhança, e frequentemente fazer miniaturas de espaços e objetos para aqueles espaços.

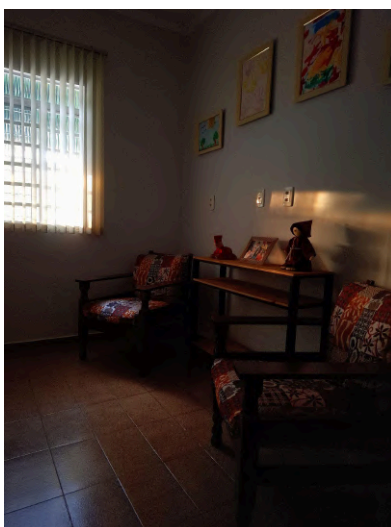
Assim como cito Van Gogh nos capítulos anteriores, compartilho do sentimento do artista de que as cores são jóias e tesouros, mas que necessitam de ser manuseadas sem ser afetadas em si, ou seja, penso que o artista deve ser minimamente influenciados quanto a significação das cores, como discuto sobre a percepção cromática no “Capítulo 2: Utilização da cor no processo de pintura” (p.14). Poderia dizer que entendo as cores como estímulos visuais, reações fisiológicas do corpo que, ao serem processadas pela mente, ganham uma camada afetiva e teor mais emocional e de memória do que de qualquer outra coisa, e por seguinte, nós adicionamos um significado particular a partir desta experiência e processo de internalização da memória. As cores não são apenas ferramentas do design ou utilizadas para designar e realçar significados, elas se tornam seres independentes entre si, seres capazes de transmutar por olhares diversos, cheias de infinitas perspectivas. Os espaços também não são só lugares, são planos e curvas cheios de possibilidades; o vazio para mim, ainda é algo: um pasto por exemplo, é cheio de vazio, mas um vazio verde e azul que se encontra na linha do horizonte.

A partir dessas significações, fui buscar entender na graduação como eu poderia me expressar. Claro que todas as disciplinas contribuíram para a minha formação, mas penso que poucas me inspiraram tanto quanto as disciplinas de Estética na Arte, História na Arte, Pesquisa em Arte e os Laboratórios de Produção Artística. Era onde eu compreendi que não estava sozinha com as minhas indagações e onde encontrei diversas leituras presentes neste TCC. Após me encontrar especificamente com os textos de Dewey e Bachelard, fui então, afunilando a pesquisa, que acabou se ramificando demais devido ao sentimento eufórico e curiosidade que sentia, quando finalmente cheguei no tema deste trabalho de conclusão de curso após entender o que de fato eu questionava, a percepção do espaço e das cores.

A domesticidade vem, como disse em capítulos anteriores, da observação e de momentos de contemplação na minha própria casa. Sou de uma família muito introvertida, e por consequência, barulhos altos e festas não existem no meu âmbito familiar – a não ser por aniversários, que são apenas reuniões entre o nosso núcleo de parentes, e alguns almoços pingados ali e aqui no calendário. Junto ao fato de que nunca me mudei, eu julgo conhecer a casa muito bem; cada canto e rachadura. Me vi querendo desenhar esta casa, e as cores que a luz do sol

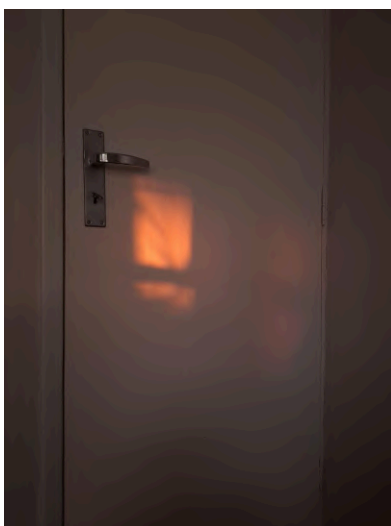
produzia nela; a luz fluorescente das lâmpadas não tinha menos mérito, mas não me tocavam tanto quanto a luz natural. Tal como Bachelard propõe: “o sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior sente um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade.” (Bachelard, p.57), e apesar de proferir tais palavras num momento do livro em que discute sobre a imagem de uma casa no inverno, essa passagem trouxe uma síntese para alguns de meus sentimentos quanto a este trabalho que eu não sabia que tinha; quanto mais olhava para fora, maior a casa em que eu vivo parecia pois percebia o valor que sua intimidade afligia em mim.

**Figura 18** – Fotografia da casa da autora (2024)



Fonte: acervo da autora.

**Figura 19** – Fotografia da casa da autora (2024)



Fonte: acervo da autora.

Contudo, as fotos que eu tirava também não tinham tanta força quanto as imagens que meus olhos pareciam capturar; eu me vi perdida por algum tempo em como poderia traduzir essa experiência e desenvolver artisticamente um trabalho que fosse capaz de demonstrar essa sensibilidade doméstica e contemplativa. Claro que as disciplinas me ajudaram, como disse anteriormente, mas por onde começar? Eu sabia que gostaria de enfatizar a cor e o espaço, então, por que não começava pintando o meu espaço doméstico evidenciando as formas que eu percebia? Gostava de como a luz parecia estourar pela janela e tampar toda a paisagem de fora, e em como ela iluminava qualquer que fosse o cômodo que eu estava. Tenho um apreço maior, ao que parece, pela luz do pôr e nascer do sol, e em como ela vibra num laranja forte e banha tudo em dourado. Ao ver os raios de sol entrarem pela janela e às vezes pela porta, marcando silhuetas de luz nas paredes, chão e móveis, tudo que estava fora de casa parecia importar menos, e toda aquela iluminação parecia encher a minha casa e fazê-la só minha.

“Experimento 01” (2023) foi uma tela feita com tinta a óleo na qual eu pintei, de forma semi-realista, o canto da minha mesa de desenho. Neste trabalho, a preocupação inicial não foi a verossimilhança, nem a luz, nem a cor; era um trabalho de sondagem, para que eu entendesse onde eu queria ir com meus pensamentos. Tomei cuidado em apenas duas coisas: o gesto e as formas na tela. Não queria que a tela se tornasse uma espécie de registro da minha estação de arte, mas que ela reproduzisse um olhar mais contemplativo, e por essa razão decidi omitir alguns detalhes e utilizar a tinta óleo, que me permitiu criar ajustar os tons da pintura com facilidade, o que faz com que os próximos experimentos sejam tão diferentes das próximas obras.

**Figura 20** – Experimento 01 (2023), óleo sobre tela, 40x40cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 21** – Experimento 02 (2023), guache poster-color sobre papel aquarela, 21 x 29,7cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 22** - Experimento 03 (2023), acrílica sobre tela, 30 x 40 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

Ao realizar o “Experimento 02” (2023), eu entendi que as prioridades eram a forma e a cor. Não me importava muito com a perspectiva ou com o trabalho minucioso de luz e sombra, nem de volume. O que queria eram cores que iriam ser formas, ou planos, que quando juntos uns aos outros, formariam uma imagem que evocava um espaço, que até então eu chamava de doméstico, mas que na realidade poderia ser qualquer ambiente interno, uma vez que eram vazios, por isso decidi tentar experimentar com as cores e formas que eu havia descoberto enquanto voltava novamente no ambiente doméstico ao meu redor, que foi o que aconteceu com o “Experimento 03” (2023). Os Experimentos ( figuras 20, 21 e 22), e o “Quarto Verde” (2023) (Figura 23), foram as primeiras tentativas de criar consciência na hora de escolher as cores a serem utilizadas e entender suas relações, organizando-as no papel. Foram nestes trabalhos também que entendi que para a pesquisa, seria interessante usar a tinta guache ao invés das tintas acrílicas e a óleo.

**Figura 23** – Quarto Verde (2023), guache poster-color sobre papel aquarela, 42x29,7cm



Fonte: acervo da autora.

A compreensão de que o trabalho que produzimos necessita de certo material, foi algo muito presente que apareceu durante o processo de execução das obras diversas vezes, apenas como um “instinto de artista” em vários momentos, sem nome específico, mas como Sandra Rey coloca:

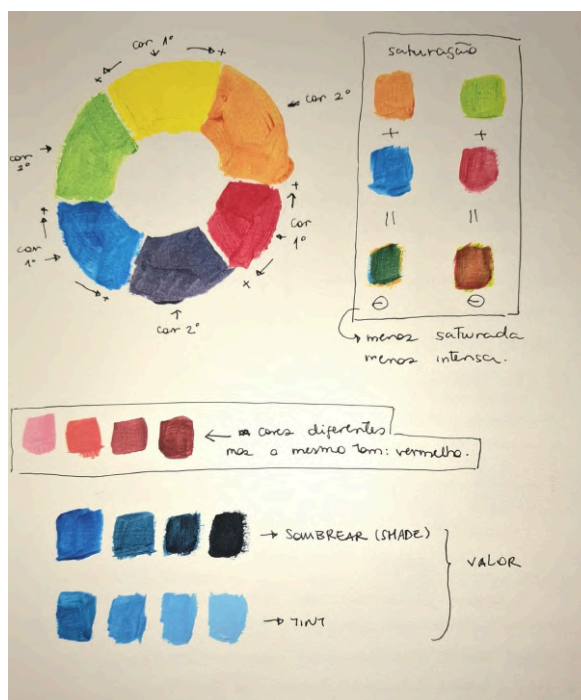
É preciso lembrar que toda obra de arte é uma resposta *singular* a um estímulo. Porque, ao contrário da ciência, que necessita de comprovação e avança em bloco, consolidando ou refutando teorias através da reprodução de experiências em laboratório, é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor ou apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de um mundo particular, através da constituição de *linguagens*. (Rey, 2018, p. 128)

Ao tomar consciência das mudanças no processo, eu compreendi o que estimulava a produzir e o potencial que cada material poderia vir a ter na produção artística. Rey ainda continua: “A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma “verdade” ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela *maneira de fazer* própria aquele artista.” (Rey, p.130); e como discutido no primeiro capítulo, quando eu escolho a pintura e a guache para

me expressar, essas escolhas vem não só de um ponto de vista técnico, mas da minha subjetividade e vivência, onde eu tomo consciência da linguagem e em como eu posso favorece-la. Enquanto a tinta acrílica não era matte e parecia não ter croma o suficiente, a tinta óleo era demasiadamente pastosa ou fina demais. Na tinta guache encontrei o equilíbrio perfeito, em específico, a tinta guache poster-color, que é mais vibrante e com capacidade maior de cobertura, entendendo que ela atenderia as demandas quanto ao uso de cores nas obras.

Foi importante que eu estivesse mantendo um certo nível de organização com meus pensamentos, uma vez que o tema de domesticidade e cotidiano é muito subjetivo, e me arriscava às vezes a fazer afirmações equivocadas. Então, resolvi manter uma espécie de diário de artista para os estudos, e frequentemente registrei o processo nas primeiras obras e experimentações. Os registros normalmente ocorriam conforme eu trabalhava na obra, ou seja, eu pintava e escrevia. Diversas vezes eu pintava na folha onde escrevia e testava as tonalidades de tinta, até mesmo criando paletas e testando as cores e como eu as aplicaria antes de passar para o papel.

**Figura 24** - Trecho do caderno de artista (2024)



Fonte: Acervo da autora.

As anotações não eram desorganizadas e nem pensamentos soltos; para que elas virassem uma fonte de estudo, tive que anotar as informações de modo que ficassem claras e fossem relevantes ao trabalho que eu realizava. Concomitante as anotações, há o teste de tinta para ilustrar as misturas que eu desejava alcançar; além dos comentários mais técnicos, entendi que era importante trazer o aspecto poético nessa escrita, e por vezes eu colocava em palavras o que queria fazer na obra: como queria desenhá-la, porque eu queria fazê-la de um jeito específico e até mesmo porque eu estava usando as cores que usava. Neste caderno de artista, eu me vi aprendendo mais do que fazendo, pois entendi que quando eu colocava de forma verbal e escrita o que eu desejava ou documentava o meu processo em tempo real, minha mente compreendia o que estava acontecendo e eventualmente eu terminaria a obra de forma satisfatória.

Começo apresentando a obra que nomeei de “Quarto 01” (2024), uma obra que documentei com clareza até sua finalização no meu caderno.

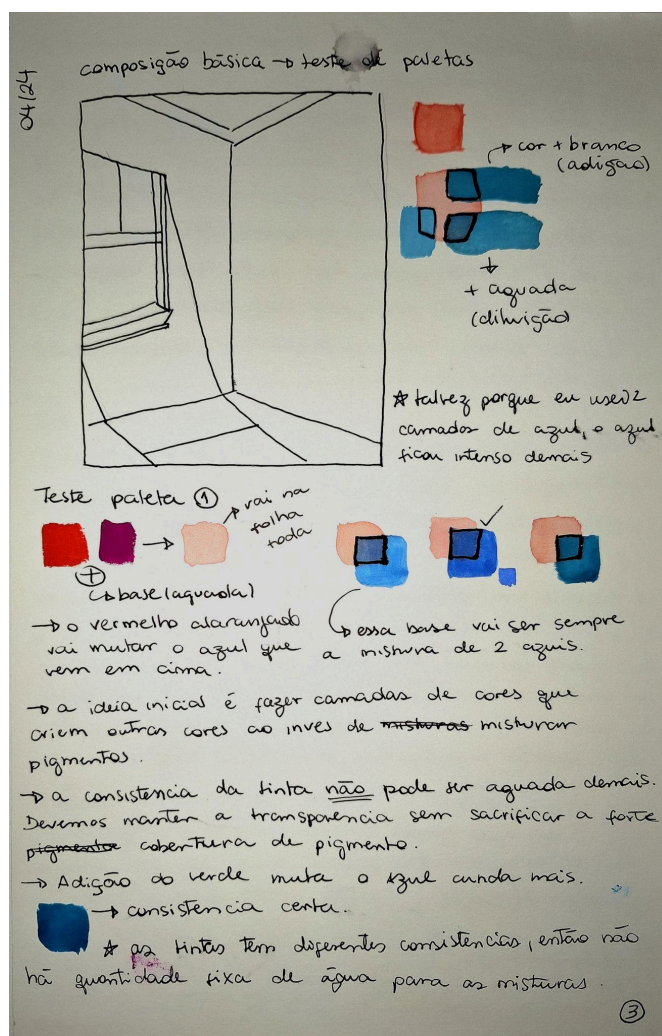
**Figura 25** - Quarto 01 (2024), guache poster-color sobre papel aquarela, 21 x 29,7cm, por Elis Oliveira



Fonte: Acervo da autora.

“Quarto 01” (2024) foi, antes de mais nada, o começo de como eu entendi e esquematizei meu processo artístico. Início com um esboço, uma *thumbnail* sem cores, que permanece no canto superior da página do caderno de artista. Em seguida vou decidindo as cores enquanto anoto, sempre comentando ao longo do texto o motivo de escolher as tonalidades, assim como escrevo: o vermelho alaranjado vai “mutar” o azul que virá por cima; e essa anotação é explicada no próximo tópico, onde eu anoto que essa obra em especial se trata do teste de uma técnica de camadas com guache: eu queria que as cores aparecessem em camadas ao invés de misturá-las direto na paleta. Vou documentando desde a consistência da tinta até a adição e mistura de várias cores. “Quarto 01” foi uma tentativa de entender a sobreposição de cores utilizando a teoria das cores, a partir de alguns fundamentos resumidos que fiz na primeira e segunda páginas do meu caderno.

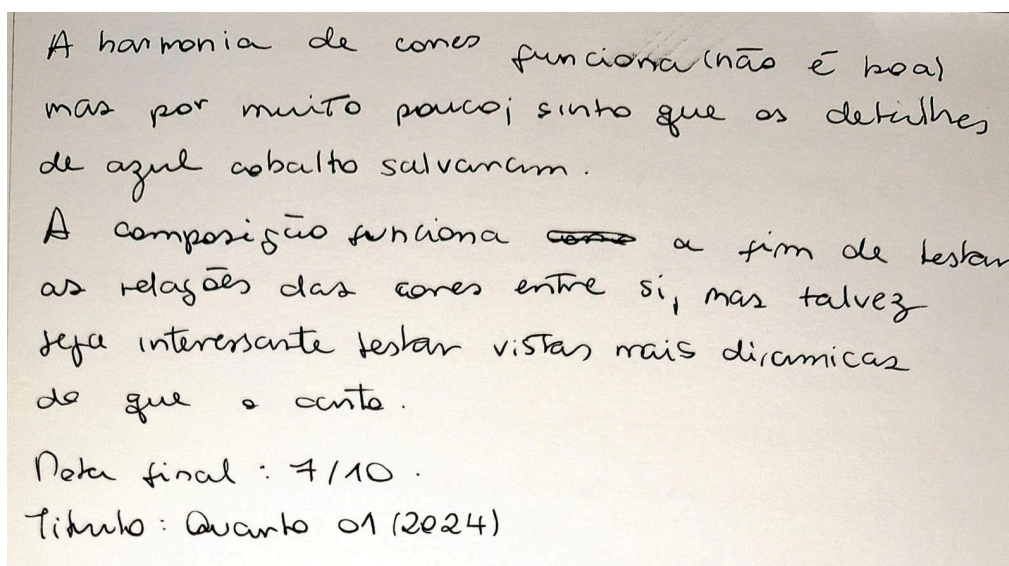
Figura 26 - Página 3 do caderno de artista.



Fonte: Acervo da autora.

Finalizo a obra com um comentário final e uma nota, e apesar de ser um comportamento um pouco rudimentar estabelecer notas às obras que produzi durante o uso do caderno de artista, o objetivo era padronizar minha consistência nas técnicas e meu desempenho no geral, ou seja, a nota era mais sobre meu esforço e estudo sobre aquela obra do que a obra em si.

**Figura 27** - Trecho do caderno de artista (2024)



Fonte: Acervo da autora.

Seguindo por ordem cronológica do caderno, a próxima obra produzida foi intitulada de “Erro 01” (2024), apesar de posteriormente me arrepender do nome. Muito obviamente pelo título, a obra é tratada como um ‘erro’, e o motivo é simples: “Erro 01” nada mais é que uma pintura que fiz enquanto experimentava a manipulação de valores a partir de tonalidades, sem o uso do preto e o branco.

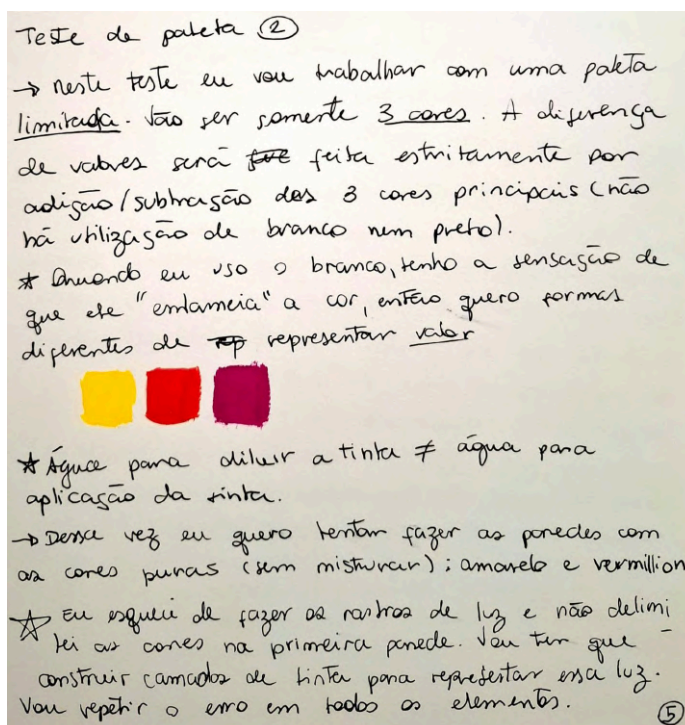
**Figura 28** – Erro 01 (2024), guache poster-color sobre papel aquarela, 21 x 29,7cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

Um dos desafios que me propus com essa obra foi o uso de uma paleta limitada, o que foi uma das restrições que estagnou o processo. O objetivo da execução dessa obra era fazer valores apenas com a manipulação de tonalidades, ou seja, criaria a “sensação” de escuro e claro a partir da saturação da tinta. Eventualmente, a pintura pareceu falhar por descuido e pelo fato de que não foi possível, para mim, completar a tarefa, contudo deixo em aberto a possibilidade de tal feito.

Figura 29 - Página 5 do caderno de artista



Fonte: Acervo da autora.

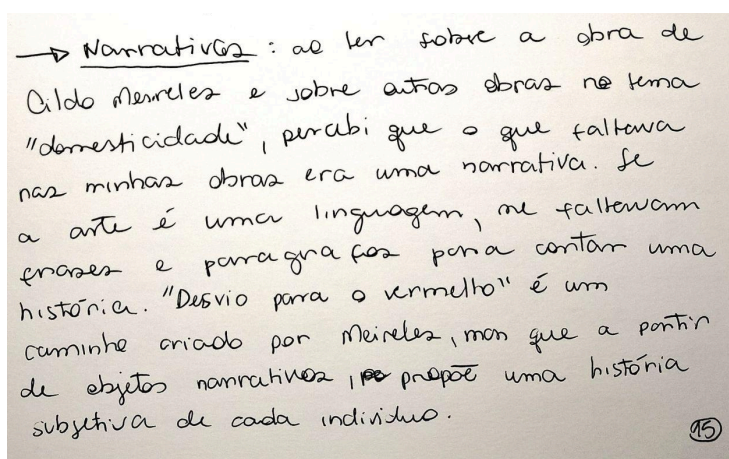
Entre rascunhos em papel e ainda no caderno de artista, comecei a entender um pouco as formas, ou melhor, os planos que constituíam as formas geométricas. Desde o início desta pesquisa, a preocupação com as formas não era criá-las a partir de linhas, mas criar massas de cores que imitavam silhuetas e quando essas silhuetas se encontrassem elas dariam a ideia de uma linha imaginária. Penso que há uma certa beleza estética em produzir esses ambientes com formas e massas simples; como Bachelard nota:

Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha a minha imaginação de habitante, ela não é apenas uma "representação". Suas linhas são fortes. O abrigo é fortificante. Quer ser habitado simplesmente, com grande segurança que a simplicidade proporciona. (Bachelard, 2008, p. 66)

O que busco alcançar com essa simplicidade nas geometrizações das formas, quando simplifico a representação de luz, sombra e volume, é dar espaço ao espectador para que ele experiencie a obra com sua própria memória e vivência. A simplificação, contudo, não é um trabalho fácil, pois quanto menos elementos, menor a margem de erro e mais visível é a consistência da técnica de aplicação de tinta. Ainda falando de elementos, durante escritos e análises/compreensões das

obras seguintes, percebi certos padrões que seguia: a utilização da perspectiva de canto e o vazio de figuras dentro das imagens. Não é de meu interesse desenhar a figura humana ou qualquer outra figura viva ocupando os espaços, pois eles não são participantes da experiência estética dentro da minha percepção de doméstico, e a falta dessa figura humana coloca o protagonismo da leitura da obra no próprio espectador. Todavia, há também os elementos não-vivos, que até então não aparecem dentro das pinturas que eu fiz com tinta guache; ao me prender demais ao “vazio” que eu queria representar como lugar de descanso e contemplação eu me vi perguntando: o que fazia deste ambiente vazio um ambiente doméstico? Então, entrei com as narrativas da domesticidade. A percepção de domesticidade nasce da observação e vivência dentro do meu próprio ambiente doméstico, e de tudo o que há nele que reflete em mim; as decorações na estante, as poltronas da sala, os livros nas bancadas, as cômodas, a cama, as cadeiras, a cortina que ondula com a luz do sol e a brisa que vem pela janela, reuni todas essas coisas e as traduzi como elementos nas próximas pinturas. Compreendi que elas estavam vazias pois lhe faltavam história, lhe faltavam uma narrativa.

**Figura 30** - Trecho do caderno de artista



→ Narrativas: ao ler sobre a obra de Cildo Meireles e sobre outras obras no tema "domesticidade", percebi que o que faltava nas minhas obras era uma narrativa. Se a arte é uma linguagem, me faltavam frases e parágrafos para contar uma história. "Desvio para o vermelho" é um caminho criado por Meireles, mas que a partir de objetos narrativos, ~~se~~ propõe uma história subjetiva de cada indivíduo. (15)

Fonte: Acervo da autora.

“Monocromáticas” (2024) é uma série composta por quatro pinturas feitas em tinta guache poster-color, cada uma com um tamanho diferente. No processo de criação e execução dessa série, o foco é a narrativa da imagem e a exaltação da cor como viés principal, por isso o nome *monocromáticas*, pois cada pintura é feita usando tonalidades de uma única cor.

**Figura 31** – Azul Cerúleo (2024), guache poster-color sobre papel aquarela 42 x 59,4 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 32** - Amarelo Canário (2024), guache poster-color sobre papel aquarela 29,7 x 42 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 33** - Magenta (2024), guache poster-color sobre papel aquarela 21 x 29,7 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 34** – Vermilion (2024), guache poster-color sobre papel aquarela 21 x 14,8 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

Esta série foi feita também pensando na teoria das cores; ela se torna um estudo de relação entre as cores quando elas são expostas lado a lado, e essa relação se exacerba justamente pelo fato de serem de tamanhos diferentes. A escala foi outro ponto pivotal nesta série: o motivo pelo qual eu escolhi fazer cada pintura de tamanho diferente foi para evidenciar a imersão ou não, pensei que seria divertido ter que se aproximar da parede para ver as obras menores e se afastar para ver as maiores, e ao mesmo tempo vivenciar o contraste cromático.

**Figura 35** - Obras expostas na exposição Entre Percepções 2024 - Galeria de Vidro CCUFG



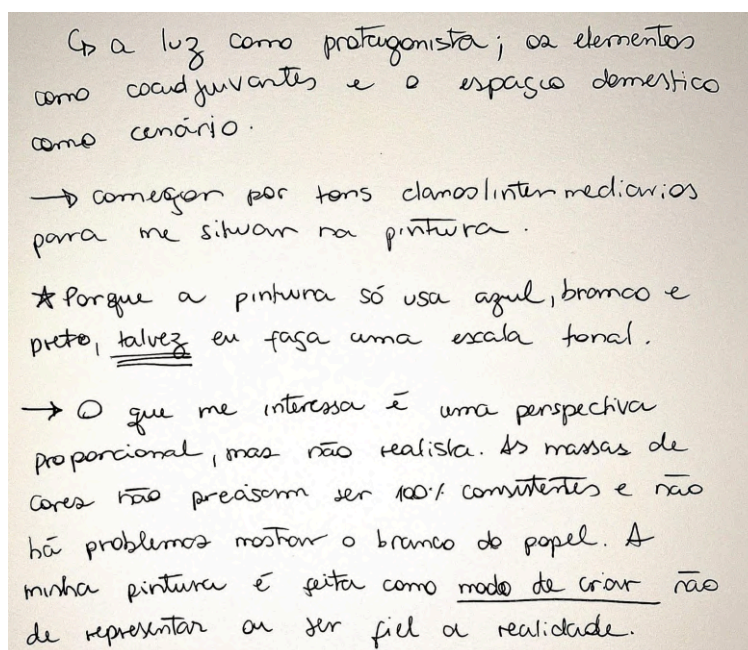
Fonte: Fotografia por Bibiane Bron Aki. Acervo da Autora.

Uma das referências que mais usei na execução desta série foi a obra de Cildo Meireles, “Desvio para o Vermelho”, sobre a qual falo no “Capítulo 4: Um recorte da domesticidade na História da Arte”. A perspectiva que não copia a realidade e o uso excessivo de apenas uma cor foram dois temas que esta série abrange. Outra referência de peso para esta série foi a obra, também citada anteriormente, de Van Gogh, “O quarto em Arles” (1888).

A inserção de elementos não-vivos, foi introduzida nesta série, mas de um modo muito peculiar e controlado. No capítulo anterior, comentei sobre os avanços tecnológicos e o efeito que isso exerce na nossa percepção de domesticidade na

contemporaneidade, e nesta série eu decidi explorar este diálogo em específico quando começo a adicionar objetos dentro das obras que são comuns dentro da minha casa: livros, mesas, vasos de flor, sofás. Esses objetos são posicionados apenas em locais iluminados dentro da pintura, e este foi uma característica que decidi conscientemente, pois a série se tratava também sobre a incidência de luz no espaço, como escrevo no caderno de artista (p.17): a luz como protagonista, os elementos como coadjuvantes e o espaço doméstico como cenário.

**Figura 36** - Trecho do caderno de artista



Fonte: Acervo da autora.

Outras duas características que aparecem na maior parte da produção, e que também aparecem na série Monocromáticas (2024), é a composição utilizando cantos e janelas. A priori, pensei que pintar e desenhar cantos era apenas um modo particular de representar a perspectiva de maneira mais óbvia, mas ao entender de fato de onde saíam aquelas ideias, o que antes era apenas uma muleta técnica tomou um significado maior. Minha cama sempre ficava no canto, a mesa de estudo e de arte, meu corpo sempre se encontrava num canto, e inconscientemente eu projetava aquilo no papel com a tinta sem entender ou apenas aceitando uma explicação superficial. O canto, contudo, atende mais categorias dentro da minha poética do que eu pensava, e para alcançar essa conclusão, foi preciso análise das obras prontas e do meu processo, além é claro de leituras. Em “A Poética do

Espaço” (2008), Bachelard reserva um capítulo inteiro apenas para discutir os cantos: “o ninho, o início, a imobilidade, como dizer melhor que o canto é a casa do ser?” (Bachelard, 2008, p.147). Eu observava dos cantos, eu observava os cantos, eu estava nos cantos, eu sempre via de canto, e afinal, o canto é de onde eu vivo minha casa. O autor continua:

Nesse ponto, o espírito crítico nada pode. É um fato poético que um sonhador possa escrever que uma curva é *quente* (...) que fazemos de mais ao afirmar que um ângulo é frio e uma curva é quente? Que a curva nos acolhe e que o ângulo muito agudo nos expulsa?

(Bachelard, 2008, p. 154)

Em Bachelard, encontrei a afirmação que sintetizou meus pensamentos: por que os meus ângulos tinham que ser considerados rígidos e frios se era neles onde eu me encontrava num momento tão expansivo tal como é a contemplação do espaço? O canto é imobilidade pois ele é refúgio e descanso, sua saída é sua entrada, ele se fecha e se abre, ele nos acolhe, mas eu não creio que ele nos expulsa *pois não há* para onde nos expulsar. O canto é onde meus pensamentos e vivência como ser se encontram e se expandem para entender o espaço fora daquele ângulo. Ainda no tópico da imobilidade que Bachelard propõe ser possível nos cantos da casa, trago a segunda característica que citei anteriormente: a janela.

Quando pinto os cantos, com ângulos tão marcados, trago a introspecção. O olhar é direcionado para o que tem naquele lugar e ao seu redor, o interesse é o que acontece ali. Quanto ao elemento da janela, sua presença é de compreensão muito mais simples do que os cantos; ela existe nas minhas pinturas para evocar a sensação de que a parede é uma parede e não só uma massa de cor, a janela é por onde a luz entra. Não me interessa o que há fora da janela, - e por isso não costumo detalhar ela além de estabelecer uma cor mais clara por se tratar de uma fonte de iluminação da imagem - a paisagem, o exterior; a existência da janela *supõe* que naquele universo o exterior existe, mas que não é visível ou importante.

As próximas obras são totalmente diferentes das que foram apresentadas até o momento. Elas são experimentações mais recentes e são resultado de uma ideia que tive no começo da faculdade, na época em que fiz o quadro apresentado na figura 11 (p. 34). Buscando um suporte mais firme que o papel, experimentei o MDF. Apesar de não ter encontrado tanto na tinta óleo, o giz pastel oleoso, por sua

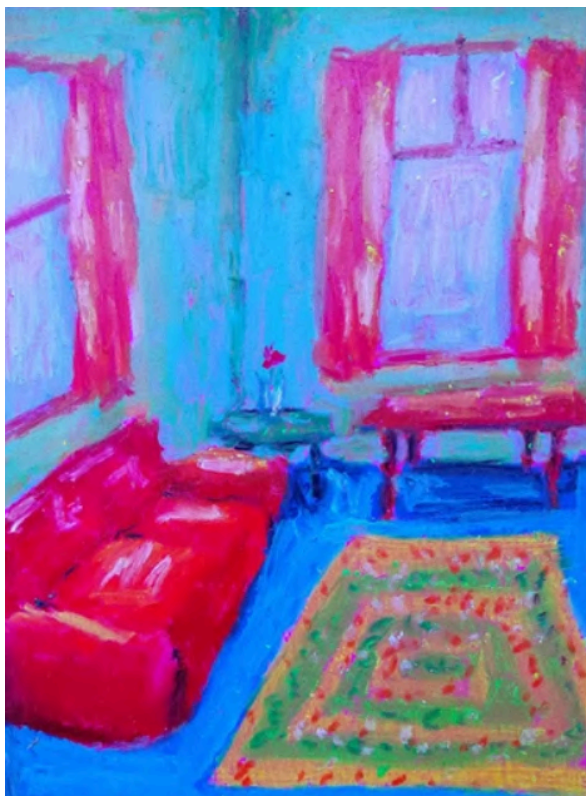
vez, chamou minha atenção por ter um controle parecido com o do pincel e do lápis, e a textura mais desigual e com mais massa. O modo com que o giz pastel se mistura e formam vincos e sulcos na hora do uso, deixando brechas o suficiente para enxergar a tonalidade do fundo da tela, foi interessante para o processo no quesito de entender as cores e suas relações. Assim nasceu a série “Casa Cheia  
Mente Vazia” (2024). A série é composta, até o momento, por sete obras feitas em giz pastel oleoso.

**Figura 37** – Sem título, giz pastel oleoso sobre madeira (MDF) 15x20 cm, por Elis Oliveira



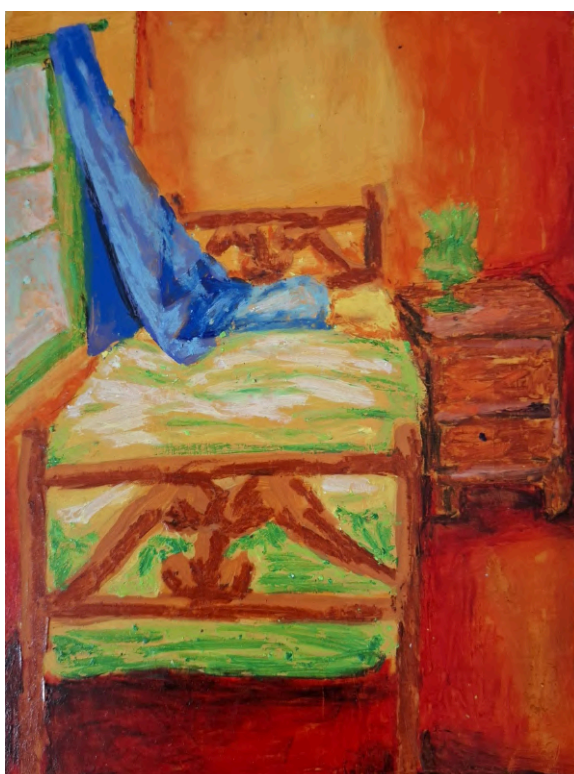
Fonte: acervo da autora.

**Figura 38** – Sem título, giz pastel oleoso sobre madeira (MDF) 15x20 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 39** – Sem título, giz pastel oleoso sobre madeira (MDF) 15x20 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 40** – Sem título, giz pastel oleoso sobre madeira (MDF) 15x10 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 41** – Sem título, giz pastel oleoso sobre madeira (MDF) 21x29,7 cm, por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

**Figura 42** – Sem título, giz pastel oleoso sobre madeira (MDF) 15x10 cm (cada), por Elis Oliveira



Fonte: acervo da autora.

O processo de execução desta série foi diferente pois usei uma abordagem mais instintiva. Enquanto a série Monocromáticas (2024) teve uma documentação detalhada paralela a execução das obras, “Casa Cheia Mente Vazia” (2024) foi realizada a partir de alguns processos mais intuitivos. Ainda se tratando de cores e criação de ambientes domésticos, eu preparo o MDF com gesso acrílico tonalizado – normalmente com uma cor forte como o magenta ou vermelho. Após seco a base, faço um rascunho da composição básica já com o giz pastel e começava a pintar. Normalmente há uma organização mais consciente das cores dentro das obras e alguns aspectos como luz e cor são mais complexos do que as obras em guache, contudo essas obras tinham que ser feitas com mais cuidado por conta do giz, que facilmente se mistura por demasiado com outras cores se eu não estiver consciente do meu gesto durante o processo. O trabalho “Casa Cheia Mente Vazia” tem mais objetos presentes na imagem, e isso se dá por causa do próprio nome que a série carrega: o intuito era explorar a criação de ambientes domésticos “mais realistas”, mas que ainda manteriam o teor contemplativo que as outras obras tem. Aqui, o uso do canto não faz tanto sentido pois não são massas de cor singulares se encontrando no papel, mas massas de cores que se misturam e formam silhuetas de ambientes pictóricos domésticos.

## Conclusão

Enquanto eu viver, e em quanto meus olhos permitirem, acumularei vivência e experiências estéticas com a vida ao meu redor. O que moveu este trabalho de conclusão de curso não foi a necessidade de uma nota ou de um diploma, mas a vontade de entender questões que floresceram como artista durante minha jornada acadêmica, que foram regadas e cultivadas com os conhecimentos absorvidos em aulas, com as orientações de professores e as conversas com colegas. Tudo se torna conhecimento se observamos o suficiente, e com o conhecimento obtido através de todas essas experiências até o momento, culminou esta pesquisa cuja qual eu finalizo aqui, apenas por etiqueta acadêmica. Apesar da finitude do tempo, as possibilidades para aqueles que decidem se tornar conscientes do mundo ao nosso redor são infinitas e diversas, cada qual bela em seu próprio mérito, assim como considero minha vivência, experiência estética e expressão artística uma parte em constante crescimento dentro de minha pessoa, bela e atípica com seus percalços, mas que nunca se encontrará finalizada até o momento em que eu fechar meus olhos de uma vez por todas.

Com a conclusão deste breve trabalho, finalizo mais uma etapa na minha jornada artística. Entendo que a experiência acadêmica para a execução desta pesquisa foi indispensável; enquanto imagino que existam diversos artistas independentes e sem graduação formal na faculdade de Artes Visuais, eu me encontro em uma posição mais do que privilegiada por ter conseguido conviver com professores mais do que competentes e colegas excepcionais que me ajudaram a acumular e eventualmente repassar meu conhecimento na forma do trabalho de conclusão de curso.

Meu processo artístico não é imutável, muito pelo contrário, como relato durante a pesquisa. Enquanto o mundo ao meu redor muda, eu seguirei seus passos e transformarei sem titubear o meio com o qual eu o expressei através da arte. Creio que alcancei, com um pouco de esforço, o potencial e o objetivo deste trabalho; me sinto satisfeita em saber que esta pesquisa se tornou uma documentação não só do meu processo, mas uma reflexão dos frutos dos meus estudos durante meu tempo na faculdade. Que eu possa olhar novamente para essa pesquisa e me orgulhar de que tentei meu melhor para compreender a mim mesma e o conhecimento que me foi repassado ao longo dos meus anos na academia. Que

eu seja capaz de inspirar, nem que seja uma única pessoa que lê minhas palavras finais, a se levantar e olhar como a luz do sol entra pela janela do quarto e como as cores invadem os espaços que nos cercam, tanto interiores quanto exteriores.

## Referências

A Viagem de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Roteiro: Hayao Miyazaki. Música: Joe Hisaishi. Tóquio: Studio Ghibli, 2001. Disponível na plataforma de streaming Netflix (125 min), cor.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 5. ed. [S. l.]: WMF Martins Fontes, 2008. 242 p. ISBN 8533602340.

BORGES, Carolina da Rocha Lima. **O espaço sensorial em “desvio para o vermelho”**. Revista Estética e Semiótica, [S. l.], v. 4, n. 1, 2014. DOI: 10.18830/issn2238-362X.v4.n1.2014.04. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/11916>. Acesso em: 21 jul. 2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GASSEN, Fernanda Bulegon. **Cotidiano doméstico ou o que me interessa é o fica do lado de cá da janela**. Anpap, Salvador, páginas 449-461, setembro, 2009. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2009/html/cpa.html>. Acesso em: 24 jul. 2024.

GASSEN, Fernanda Bulegon. **Os modos de vida e a pintura de gênero holandesa do século XVII**. Anpap, páginas 1737-1747. Disponível em: [https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fernanda\\_bulegon\\_gassen.pdf](https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fernanda_bulegon_gassen.pdf). Acesso em: 16 ago. 2024.

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. 1 ed. São Paulo: Claridade, 2009. 104p. :il. - (Saber de Tudo). ISBN 978-85-88386-71-6.

GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. **A repressão do corpo na pintura modernista**. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP ISSN: 2526-7892.

GUERIZOLI-KEMPINSKA, O. **“Linguagem da pintura”: que linguagem?**. Gragoatá, v. 11, n. 20, 30 jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33241>. Acesso em: 25 abr. 2024.

LASSAIGNE, Jacque. **The great impressionists: Van Gogh**. New Jersey: Chartwell Books, Inc, 1982. 95p. ISBN 0-89009-516-7

MARTHA SILVEIRA, Luciana. **Introdução à Teoria da Cor**. [S. l.]: UTFPR. 169 p. ISBN 8570141254.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. ISBN 85-7503-302-6.

MIES, Jorge Luiz. **Pintura na contemporaneidade: alguns apontamentos para discussão**. Revista do Colóquio, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 149–155, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7665>. Acesso em: 21 abr. 2024.

O Castelo Animado. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Roteiro: Hayao Miyazaki. Música: Joe Hisaishi. Tóquio: Studio Ghibli, 2004. Disponível na plataforma de streaming Netflix (119 min), cor. Baseado no romance “Howl’s Moving Castle”, de Diana Wynne Jones.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 7 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991. ISBN 85-7001-401-5.

PEREZ, K. **Arte, cotidianidade e domesticidade: das metanarrativas aos pequenos relatos contemporâneos**. Visualidades, Goiânia, v. 16, n. 2, 2018. DOI: 10.5216/vis.v16i2.48292. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48292>. Acesso em: 23 jun. 2024.

PONYO: Uma amizade que veio do mar. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Roteiro: Hayao Miyazaki. Música: Joe Hisaishi. Tóquio: Studio Ghibli, 2008. Disponível na plataforma de streaming Netflix (101 min), cor.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. O meio como ponto zero.** Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2002. p. 123-140. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206797>. Acesso em: 20 de abr. 2024.

RODRIGUES, Jean Carlos. **Arte e Espaço: o quadro "Os Comedores de Batata" como experiência do ser-no-mundo de Vincent Van Gogh.** Revista Geografia Literatura e Arte, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 201–213, 2018. DOI: 10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2018.174374. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/174374>.. Acesso em: 20 jul. 2024.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo.** Porto Alegre: L&PM POCKET, 2002.