



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

Nathan Gabriel da Silva Machado

ALGO A SE ENCONTRAR

A pintura de observação como experiência artística e
dispositivo de reflexão no ensino de arte

GOIÂNIA
2025



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): Nathan Gabriel da Silva Machado

Título do trabalho: Algo a se encontrar A pintura de observação como experiência artística e dispositivo de reflexão no ensino de arte

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[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 **Nathan Gabriel Da Silva Machado**, Usuário Externo, em 10/06/2025, às 21:40, 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 **Alice Fatima Martins**, Professora do Magistério Superior, em 17/06/2025, às 08:34, 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, informando o código verificador **5380080** e o código CRC **E2297254**.

Nathan Gabriel da Silva Machado

ALGO A SE ENCONTRAR

A pintura de observação como experiência artística e dispositivo de reflexão no ensino de arte

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Fátima Martins.

GOIÂNIA
2025

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

Machado, Nathan Gabriel da Silva

Algo a se encontrar [manuscrito] : A pintura de observação como
experiência artística e dispositivo de reflexão no ensino de arte /
Nathan Gabriel da Silva Machado. - 2025.

XLVI, 46 f.

Orientador: Profa. Dra. Alice Fátima Martins.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,
Cidade de Goiás, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Pintura de observação. 2. Ensino de artes. 3. Experiência
estética. 4. Paisagem. I. Martins, Alice Fátima , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos dezessete dias do mês de junho do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Algo a se encontrar A pintura de observação como experiência artística e dispositivo de reflexão no ensino de arte”, de autoria de Nathan Gabriel da Silva Machado, do curso de Artes Visuais - Licenciatura da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.^a Alice Fátima Martins - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Noeli Batista dos Santos (FAV/UFG); e Jossier Sales Boleão (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,0 (dez), tendo sido o TCC considerado 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 **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 17/06/2025, às 09:46, 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 **Noeli Batista Dos Santos, Professora do Magistério Superior**, em 17/06/2025, às 09:47, 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 **Jossier Sales Boleao, Professor do Magistério Superior-Substituto**, em 17/06/2025, às 09:48, 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, informando o código verificador **5380099** e o código CRC **43B36B88**.

RESUMO

O presente texto refere-se ao Trabalho de Conclusão de Curso, feito sob orientação da prof. Dr^a Alice de Fátima Martins, no curso de Licenciatura em Artes Visuais, na Faculdade de Artes Visuais, na Universidade Federal de Goiás-UFG. Através de uma pesquisa qualitativa exploratória levantam-se reflexões acerca da importância da prática artística da pintura de observação, no contexto do Ensino de Artes Visuais contemporâneo. Tal prática é ampla e envolve variações conceituais e técnicas, porém mantém em comum a observação em tempo real do motivo da pintura. Nesta pesquisa, explora-se o conceito de arte como experiência de John Dewey, para destacar como a obra final da produção artística não é, em si, ponto central da criação. Esta, por sua vez, pode ser entendida como uma pegada artística, de uma gama de vivências mais amplas que englobam os processos anteriores, posteriores e decorrentes da produção. Por meio de um resgate histórico de alguns dos principais tipos de pintura de observação, bem como por relatos de experiências pessoais, é possível observar os fundamentos da pesquisa. Além disso, a discussão sobre o conceito de paisagem é aprofundada, analisando as definições de Michel Collot para explicitar como a pintura de observação é uma troca entre o interior e o exterior, o subjetivo e o objetivo. Para assim entender como é a paisagem que captura o artista, e não o contrário. Ao fim, há a construção de uma proposta educativa que envolva a prática da pintura de observação para alunos da rede básica de ensino, considerando a experiência estética de Dewey como fundamento para uma educação profunda, crítica e mais conectada com a vida dos alunos.

Palavras-chave: Pintura de observação; Ensino de artes; Experiência estética; Paisagem

ABSTRACT

The following text refers to the Final Paper, made under orientation of Prof. Dr. Alice de Fátima Martins, for the degree in Visual Arts, in the Visual Arts College, at Universidade Federal de Goiás - UFG. Through an exploratory qualitative research, it's raised some reflexions about the importance of the artistic practice of observation painting, in the context of Contemporary Art Teaching. This practice is wide and evolves conceptual and technical variations, although it keeps in common the real time observation of the painting motif. In this research, it is explored the concept of art as experience, from John Dewey, to highlight how the final piece of the artistic production isn't the central point of the creation in itself. This, in turn, may be understood as an artistic footprint, from a wide range of experiences, that encompass previous, arising, and later processes of the production. Through a historical search of some of the main genres of observation painting, as well as through personal stories, it is possible to observe the foundations of the research. In addition to this, the discussion about the concept of landscape is deepened, analysing the definitions of Michel Collot to explain how the observation painting is an exchange between the interior and exterior, the subjective and objective. So that to understand how it is the landscape who captures the artist, not the other way around. In the end, there is the construction of an educational project that involves the practice of observation painting for the basic education network, considering the aesthetic experience of Dewey as a foundation for a deep, critical and connected to students life' education.

Keywords: Observation painting; Art teaching; Aesthetic experience; Landscape

AGRADECIMENTOS

Bem, aqui me presto a dedicar meu máximo respeito pelas pessoas que abriram os caminhos, para que eu pudesse atravessá-los. Que me apoiaram quando precisei e podem comemorar cada conquista juntamente comigo.

Certamente, meus pais em toda sua luta para me sustentar e me criar com a visão de um dia alcançar os locais em que estou neste momento. À minha digna namorada, Nicole Serpa, a qual me falta vocabulário capaz de descrever o quanto foi essencial sua presença em minha vida. Sempre me apoiando e acreditando naquilo que eu tenho para falar. Sempre me acalentando com seu amor e paixão, nessa missão de graduação numa cidade a mais de mil quilômetros de casa. Você é parte essencial da minha vida. Obrigado a todos que acreditaram em mim, e me apoiaram nos momentos mais difíceis. É nestes momentos que podemos enxergar o poder de uma mão estendida, de um abraço, e um olhar sincero e das palavras de motivação. Agradeço aos professores com todo seu conhecimento, e principalmente com sua humanidade, em me olhar nos olhos e enxergar potências que muitas vezes não reconhecia; à minha orientadora, que também acreditou no que tenho para dizer, e que me resgatou no meio de um oceano de questionamentos, curiosidades e indagações.

Agradeço à minha força pessoal, por ter enfrentado de peito aberto inúmeras lutas e ter resistido aos piores dias, bem como ter tido a capacidade de comemorar as mais simples vitórias, pois estas também foram muitas!

Agradeço a cada funcionário e funcionária das dependências da Universidade, que realizaram um trabalho incrível e sempre proporcionaram ambientes limpos, organizados, preparados para me receber no labor do conhecimento; àqueles que se dedicam a cozinhar, servir e limpar no Restaurante Universitário todos os dias, agradeço muito. A cada prato de comida, a cada sorriso e cada servir com alegria, me desejando sempre o melhor. Tenho certeza que cada alimento me nutriu não apenas com comida, mas com alegria, força, motivação e saúde.

Bem, meu caminho não é tão longo, mas meu caminhar sim! Uma história repleta de pessoas que acreditam em mim e que de alguma forma, contribuíram para que eu estivesse aqui, realizando minha conclusão do curso. Fechando um percurso, mas também abrindo inúmeras portas com chaves de ouro e tinta.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O pintor zeuxis observando as modelos para realizar sua pintura	16
Figura 2: Courbet em expedição..... artística ao ar livre	19
Figura 3: A etapa da absorção	30
Figura 4: A etapa da observação	31
Figura 5: A etapa da expressão	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CAPÍTULO 1	
A pintura de observação: Suas origens e variações.....	15
1.1 A observação de modelos-vivos	16
1.2 Imersão “En Plein Air”	17
1.3 O olhar contemporâneo	21
1.3.1 Urban Sketching	22
CAPÍTULO 2:	
Encontrar ou ser encontrado? Experiência, paisagem e relatos pessoais.....	26
CAPÍTULO 3:	
Formas de ver o mundo: Uma proposta educativa.....	35
3.1 O Caderno de Observações	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42

INTRODUÇÃO

Cada dia sem gozo não foi teu.
Foi só durares nele. Quanto vivas
Sem que o gozes, não vives.

Não pesa que amas, bebas ou sorrias:
Basta o reflexo do sol ido na água
De um charco, se te é grato.

Feliz o a quem, por ter em coisas mínimas
Seu prazer posto, nenhum dia nega
A natural ventura!

Fernando Pessoa (1946, p. 150).

Iniciamos o presente texto com um pequeno poema de Fernando Pessoa. A intenção é sincera e a letra simples, mas guarda a chave para algo maior: encontrar coisas belas nas venturas do dia a dia. A interpretação de um poema se desdobra de infinitas formas e cabe a cada um, conectar-se como queira. Porém, este poema transmite algo valioso para iniciar o texto que se segue, e aqui gostaria de evidenciar a cena retratada no trecho de Pessoa (1946, p. 150): “[...] Basta o reflexo do sol ido na água/ De um charco, se te é grato [...]”. Nestas curtas linhas, temos toda uma atmosfera visual, que podemos trazer ao exercício da reflexão sob a ótica das artes visuais. Ao que indica o poema, há uma busca do autor pelo gozo do dia. Algum prazer que o atinja e que faça valer seu dia. Depois da primeira estrofe, o leitor possivelmente se intriga a pensar e imaginar qual o gozo necessário, para que tenha seu dia satisfeito, e numa nota de esclarecimento, o autor traz a solução: não são necessárias coisas grandes, extasiantes e extraordinárias. Para quem se encontra em gratidão, há gozo no simples reflexo do sol sobre um charco de água. Para quem olha para o mundo, disposto a enxergar algo que o encontre, ali mesmo seu dia está pago. Enquanto seres humanos, artistas ou não, há sempre algo a se encontrar.

A pesquisa apresentada aqui trata-se de uma investigação sobre a pintura de observação e o seu potencial sensível e educativo no ensino de Artes Visuais. Nossa intenção é explicitar como a pintura de observação, em seus mais variados contextos, pode ser explorada em sala de aula, não apenas num caminho técnico/metódico, mas como dispositivo de reflexão e expressão da subjetividade. Diante do cenário contemporâneo, reconhece-se a tradicionalidade da produção artística e do ensino de artes com ênfase na observação de um objeto que servirá de referência. Remontam-se séculos, desde os primeiros relatos desta prática e suas origens exatas são incertas. Porém, no presente texto, buscamos demonstrar como esse modo de criação artística pode desvincular-se da simples imitação daquilo que é visto, para ser entendido como uma experiência sensível e educacional completa, sob a perspectiva de Dewey (2005).

Há antecedentes históricos que relacionam-se de alguma forma à pintura de observação contemporânea, desde séculos atrás. Portanto, primeiramente, trataremos de lembrar alguns gêneros que direta ou indiretamente relacionam-se com esta prática, em alguns momentos da história da arte, como: *pintura com modelo vivo, pintura de paisagem, plein-air, desenhos de jornalismo, urban sketch, etc.* A menção destes estilos é fundamental para a compreensão dos significados que a pintura de observação possui no ensino de artes hoje em dia. Garantimos, desta forma, a clareza de que cada movimento possui sua demarcação histórica e social, ainda que as fronteiras entre esses movimentos sejam flexíveis e muitas de suas características sejam compartilhadas.

Após tal resgate histórico, trago relatos pessoais com a produção de pintura por observação, e demonstro a importância da prática tanto em meu caminho de formação acadêmica, quanto na construção da minha carreira artística (fatos que, certamente estão interligados). Durante esse relato de algumas vivências, relaciono os conceitos de experiência e percepção estética, numa perspectiva holística, abordados por Dewey (2005). Trago também os conceitos de paisagem, percepção e sensação, de Collot e Coutinho (2016), que elaboram em seu texto o seguinte questionamento, fundamental para pensar o ensino da pintura de observação: quem captura quem? O artista captura a paisagem, ou a paisagem captura o artista?

Ao fim, a pesquisa afunila-se para o processo de elaboração de uma proposta artística educativa que traga a pintura de observação como prática artística. Reflete-se sobre sua importância para a construção de um diálogo com o ambiente e o contexto em que os alunos estão inseridos. Esclareço e deixo em evidência que o ponto central da proposta educativa não é dar ênfase aos aspectos técnicos da reprodução visual, exclusivamente fiel ao que se vê. A característica da imitação e o retrato exato das formas observadas é uma característica presente em alguns movimentos artísticos, porém não é uma regra dentro do pensamento contemporâneo. Como afirma Silva (2023, p. 22), em sua reflexão sobre *urban sketching*:

[...] o foco não está em simplesmente fazer uma cópia do que se vê, o trabalho artístico começa muito antes, nas relações pessoais do aluno com o meio em que está inserido e nas experiências vividas por ele nos espaços em que se faz presente, tanto nos lugares em que essa presença é uma escolha própria quanto nos locais em que ele é forçado a habitar, como sua rua ou a escola.

Assim, cria-se a proposta de uma ação educativa que considera a prática da pintura de observação, não apenas como um exercício técnico, mas como dispositivo de reflexões e questionamentos acerca do ambiente, das experiências e dos contextos vivenciados pelos alunos.

CAPÍTULO 1 - A pintura de observação: suas origens e variações

No percurso desta pesquisa e durante a elaboração de nossa proposta educativa, nota-se que o termo “pintura de observação” aparenta ser o mais adequado para nos referir ao processo prático e técnico de sua realização. Aqui, destacamos alguns gêneros de pintura que se formaram com centralidade nesta técnica, não a fim de organizar uma linha do tempo precisa, nem de afirmar as únicas que possam ter existido. Reconhecemos que, certamente, são muitas as variações e utilizações da observação ao longo da história da arte. Também consideramos que as fronteiras que categorizam os diferentes gêneros muitas vezes sofrem interlocções. Principalmente na contemporaneidade, em que “os limites da obra são bastante fluidos” (KERN, et al. 1998). As possibilidades são inúmeras, mas o ponto focal desta pesquisa se mantém em comum nestas diferentes práticas: a observação e a pintura prontamente diante do motivo¹.

Para prosseguir aos diferentes estilos e gêneros que envolveram pintura de observação, vamos esclarecer um ponto que pode gerar certo afastamento da temática. É comum acreditar que dentro das práticas de observação há apenas o espaço para o realismo, ou para a imitação exata daquilo que é o objeto da pintura. Como se o artista que realiza a prática estivesse limitado quanto a sua expressividade, frente às regras que compõem o que está na sua frente. Porém, nesta pesquisa, abordaremos os demais aspectos que envolvem tal prática, que não necessariamente envolvem o retrato fiel daquilo que se vê. Ao contrário disto, é nosso argumento nesta pesquisa que mesmo a pintura que tende à técnicas de representação fiel possui alguma interlocção social, um lugar histórico e um modo de acontecer, e não possui neutralidade.

Ninguém pode estar no mundo, com o mundo e com os outros de forma neutra. Não posso estar no mundo de luvas nas mãos constatando apenas. (FREIRE, 1996, p.31)

¹ Termo utilizado pela professora Marilice Corona (2019), para descrever as paisagens que a artista Thiana Sehn retratava em suas pinturas de observação.

Sendo assim, vemos que a pintura de observação pode resgatar elementos do motivo como inspiração, não necessariamente imitação. Nosso resgate histórico da prática destaca isto, em um exemplo da era Clássica grega. Aqui pretende-se evidenciar dois pontos: a longevidade do uso da observação na pintura; e o teor político que as decisões dentro de uma composição possuem, mesmo que seja através da observação.

1.1 A observação de modelos-vivos

Figura 1 - O pintor zeuxis observando as modelos para realizar sua pintura



Fonte: Catálogo online de Art Gallery of Ontario²

Mansfield (2007) em seu livro “Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth and Mimesis” faz uma profunda reflexão sobre a lenda do pintor grego Zeuxis, em sua complexa missão de retratar a beleza de Helena de Troia. Nesta pintura por encomenda, o pintor supostamente não encontrou nenhuma modelo capaz de representar sozinha a beleza de Helena, e portanto uniu fragmentos de cinco mulheres, observando

² “Zeuxis escolhendo suas modelos”. **Nicolas André Monsiaux**, óleo sobre tela, 1797, Art Gallery of Ontario. Acesso em 06 Mai. 25. Disponível em: <https://ago.ca/collection/object/88/100>

seus diferentes aspectos, e unindo-os em uma composição que o pintor acreditava ser a ideal. A autora, ao criticar esta lenda - sendo real ou não - traz a ótica o questionamento da objetificação das mulheres e de uma possível visão misógina da história da arte.

Ela realiza a diferenciação dos conceitos de imitação e *mimesis*, que, certamente, servem de base nesta pesquisa para compreendermos bem o papel das técnicas de observação no contexto atual do ensino de artes. Em sua reflexão explica que a imitação é uma busca por copiar o que visualmente é apresentado. Os artistas assim, aprimoram e refinam sua técnica ao máximo que podem para atingir imagens realistas. Já o conceito de *mimesis* é uma forma representar um mundo ideal, a partir das características que se apresentam. Começa na captação daquilo que se vê, mas parte para uma (re)produção exagerada das características observadas. Na pintura de Zeuxis, ele cria a composição de Helena, numa idealização, que não é natural, e sim, projetada. Mesmo que sua técnica artística parta da observação. A professora Mansfield ainda destaca que, por se tratar de uma produção visual mitológica, é também ideológica e denota-se como um ato político de escolhas. Isto abre caminho para compreendermos as raízes desta prática artística, bem como nos abre para a possibilidade de que a pintura de observação não seja neutra, nem simplista.

1.2 A imersão “En Plein Air”

Bem, a princípio, neste tópico há um vislumbre sobre o “plein air” - gênero que envolve a pintura de observação da paisagem, amplamente conhecido, traduzido como pintura “ao ar livre”³. Em seu contexto histórico, foi concebido com certa rebeldia, quanto às regras clássicas da pintura de paisagem do século XII e XIII (DIAS, 2024). As convenções da academia tinham a premissa das pinturas de paisagens tradicionais sendo realizadas em estúdio, ainda que os primeiros estudos fossem feitos ao ar livre. Porém, estas produções diante do motivo não eram

³ Tradução de “Plein air.” *Merriam-Webster.com Dicionário* Merriam-Webster, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/plein%20air>. Acesso: 12 Mai. 2025.)

consideradas, comercializadas ou expostas. Eram exercícios informais, que serviam apenas de base para composições futuras.

Em 1830, este cenário começa a mudar:

O interesse cada vez maior dos artistas pelo desconhecido, o distanciamento das regras clássicas, a portabilidade dos materiais e o desejo de inovar nas formas e cores impulsionaram a transformação dos métodos e da execução da pintura de paisagem [...] (DIAS, 2024, p.90)

Neste contexto surge a École de Barbizon (Escola de Barbizon). Movimento de alguns pintores que tomaram a decisão de saírem dos estúdios para se posicionarem em meio à natureza, e assim pintarem de forma completa, diretamente a partir da observação e imersão no mundo natural. Essa transformação no gênero de paisagem conheceu seu auge já na década de 1870, com o movimento impressionista. Gustave Courbet, Camille Corot e os outros artistas de Barbizon são protagonistas deste movimento na França. Já no Brasil, Henri-Nicolas Vinet é quem opera essa transformação, segundo DIAS (2024).

Mais uma vez, dou ênfase aos artistas realizando movimentos, como atos políticos e intencionais. A decisão de transformar convenções tradicionais em busca de algo diferente é mais do que uma busca por técnica. Ela é historicamente conectada ao seu contexto social, e possui motivos certos que a fazem acontecer. “É o amor pelo campo, o desejo de contemplar o espetáculo da natureza e, acima de tudo, a ardente ambição de representá-la, que determinaram nossa profissão” (VALENCIENNES, 1799: XXIV). Deste trecho citado, destaco o sentimentalismo diretamente relacionado com a experiência que o artista vivencia dentro dessas práticas. Reforça-se aqui o argumento de que o exercício da criação artística em meio ao motivo observado não é neutro e não está desconexo com aquele que produz. Na verdade, trata-se de uma experiência completa, holística, e que envolve os dois lados: quem representa, e o que é representado.

Sabe-se que os impressionistas mantinham o foco em duas principais coisas: a incidência da luz natural sobre a paisagem (também natural); e a captura da atmosfera geral e da essência emocional do lugar retratado. Porém estes eram apenas fatores técnicos que contribuía na somatória da própria experiência e o

papel do artista diante da paisagem. Desta forma, pode-se inferir que os dois eixos que resumem esse movimento são o do aspecto técnico da representação artística, e o da experiência que envolve a produção.

Figura 2: Courbet em expedição artística ao ar livre



Fonte: Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole. Fotografia: Frédéric Jaulmes⁴

Na tela chamada “O reencontro” ou “Bom dia M. Courbet”, de 1854, há um vislumbre sobre o real espírito das incursões em meio à natureza. Ela representa tanto a exaltação da paisagem natural e o percurso do artista diretamente sobre o motivo das obras, quanto o enfrentamento à hierarquia das tradições artísticas clássicas. DIAS (2024, p.95) destaca um ponto sobre a tela:

Em Bonjour M. Courbet, o artista mune-se de todos os aparatos necessários para o deslocamento em meio à natureza, reflexo de um certo nomadismo, do artista marginal entregue ao mundo em busca de si.

⁴ O reencontro, ou Bom dia M. Courbet”. **Gustave Courbet**, óleo sobre tela, 1854, Museu Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole. Disponível em: https://www.museefabre.fr/recherche/musee:MUS_BIEN:3655. Acesso em 12 Mai. 2025.

Observa-se que a descrição da prática de Courbet envolve a busca por algo, o qual não era encontrado dentro dos limites tradicionais do ateliê. Algo que chama o artista para fora, a fim de realizar esse encontro motivo/artista. Novamente, destaca-se que essas interpretações não param nos limites da obra, elas seguem o artista e o contexto em que se insere:

O que é novo não é a prática do plein air, é que a obra realizada dessa forma não será mais necessariamente ou exclusivamente um estudo e, sobretudo, que não há mais fronteira entre a natureza e o ateliê, dois mundos que antes eram estritamente distintos na tradição acadêmica. Muitas vezes é difícil determinar o que se tira de um ou de outro, porque o paisagista mistura os dois; a natureza observada, capturada “no ato”, mas também rememorada, imaginada – as impressões e as sensações, tudo contribui para o quadro final. A fronteira se confunde: a natureza é um ateliê e viceversa, mas o ateliê é também, para Corot, um canto da natureza onde o artista redescobre as sensações do mundo exterior, que ele conta com humor e poesia nas observações relatadas por Théophile Silvestre: “Depois de minhas excursões”, diz ele, ‘convido a Natureza a vir passar alguns dias em minha casa; é quando começa minha loucura; com o pincel na mão, eu procuro avelãs nos bosques de meu ateliê, eu ouço os pássaros cantarem, as árvores tremerem com a brisa; eu vejo os córregos e rios correndo carregados de mil reflexos do céu e de tudo o que vive em suas margens; o sol se põe e nasce em minha casa’.²⁴ (SALÉ, 2020, p.41)

Dias (2024) descreve, ainda, que a atuação do artista Courbet não era estática, mas sofreu alterações ao passar do tempo: antes, sua missão era a de representar fielmente a cena observada, mantendo o máximo dos detalhes e dos ornamentos naturais encontrados, sem alterar ou compor de forma extrínseca. Depois, ele e os Bariziones passaram a levar seus estudos de paisagem para o estúdio e criar as representações históricas, com os registros feitos em campo. Isso gera margem para compreender que a observação é um meio de retratar o mundo, mas que há inúmeras interpretações possíveis para aquilo que se vê.

1.3 O olhar contemporâneo

Neste capítulo, virá à luz da pesquisa um potente movimento, no qual tanto a pintura, quanto o desenho de observação integram-se dentro do contexto e dos discursos contemporâneos: o *urban sketch*. Porém, antes de dar maior aprofundamento a respeito de suas questões técnicas e históricas, cabe aqui uma reflexão que, não apenas guiará o entendimento do movimento citado, mas também abrirá margem para as próximas discussões do texto, que fundamentam a proposta educativa que se segue ao final. Trata-se de refletir sobre o conceito de contemporaneidade que permeia a criação e o desenvolvimento do *urban sketch*. Aqui, as reflexões de Agamben (2009) contribuem para compreender as características contemporâneas do movimento, bem como estendê-las às possibilidades no ensino de artes.

Agamben (2009) traz em seu texto, reflexões acerca daquilo que é considerado contemporâneo. Fala que isso pode ser determinado sob a ótica de como o ser humano (em sua descrição específica, o poeta, mas aqui, estende-se para o artista em si) relaciona-se com seu tempo. Para ele, há um tempo presente, o agora, que decorre em ordem cronológica de um tempo passado. Porém o ser contemporâneo, em sua visão, é aquele que mesmo estando no atual momento, de forma poética, se desassocia deste. É uma assincronicidade escolhida que permite que a pessoa olhe para seu tempo, sem deixar-se ser levado por ele. Segundo o autor,

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Além de realizar esse deslocamento, o autor afirma que é necessário que o contemporâneo olhe, não de forma neutra, mas principalmente, atente-se às feridas da atualidade. É essencial que receba em seu rosto o “facho de trevas de provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009). Portanto, o artista contemporâneo, dentro desta visão, é aquele que escolhe afastar-se do fluxo que seu tempo determina. Ao fazer

isto, observa os ruídos, os conflitos, as contradições e as camadas mais grosseiras existentes entre as fronteiras sociais, políticas, e históricas de seu tempo. De uma certa maneira, é aquele que para e olha.

Assim, aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Dentro desta ótica, é possível vislumbrar o que Mirzoeff (2016) trata em seu discurso sobre o direito a olhar, como forma de combater as visualidades hegemônicas da história. O artista visual, que se vale da ferramenta do olhar em sua atuação no mundo, irá procurar as falhas de seu tempo e encontrará essas disseminações estéticas que classificam e categorizam a visualização da história, em busca por legitimação do poder e autoridade de alguns grupos em detrimento de outros. Sendo assim, o exercício de parar e olhar o mundo e as suas diversas características é uma forma contemporânea de perceber o tempo e a sociedade, que pode muito bem ser aplicado à produção e ensino de artes visuais. Mais uma vez, destaca-se o fato de que a produção artística está intrinsecamente ligada ao contexto social, político e histórico da vivência de quem a pratica. É importante que este fator esteja muito bem estabelecido nas propostas educativas, daí o cuidado em evidenciá-lo em cada movimento artístico aqui mencionado.

1.3.1 - Urban Sketching

O registro de desenhos e esboços feitos pela observação direta remonta tradições antigas e tradicionais. Como mencionado anteriormente, no retrato de modelos-vivos, ou mesmo na pintura de paisagem em plein-air, essa prática é central. No presente tópico, destaca-se a análise feita por SILVA (2019) sobre o movimento *Urban Sketchers*. Detalha as práticas da observação direta e a produção in loco, articulando sua potência no ensino de artes contemporâneo. *Urban*

Sketchers é o nome para uma comunidade internacional de artistas que desenham suas cidades e os acontecimentos do cotidiano urbano em grupos, bem como compartilham suas produções online.

O caráter oficial dos grupos é reconhecido pela organização sem fins lucrativos Urban Sketchers (ou USK), criada em 2009 no estado de Washington, EUA e que visa promover essa prática [...] (SILVA, 2019, p.9)

Há algumas atribuições esporádicas ao termo *urban sketching*, que podem não ter uma relação direta com o movimento oficial. A tradução deste termo seria algo como “Esboço urbano”, e de certa forma, pode ser praticado por qualquer pessoa. Já o movimento oficial é subdividido em grupos, chamados *chapters*. Existem mais de 300 destes grupos espalhados em 60 países ao redor do mundo e seu intuito é que sejam feitas reuniões gratuitas periódicas de pessoas, em geral, que querem desenhar. Não é obrigatório nenhum cadastro e não há filtros quanto às habilidades de quem frequenta. A comunidade foi criada no intuito de compartilhamento dos desenhos das cidades e das histórias que os envolviam.

De uma maneira geral, o urban sketching é uma prática coletiva em que pessoas saem às ruas, bares, praças, etc de suas cidades e registram sua experiência e os seus arredores através do desenho e da pintura. Geralmente o caráter da produção não fica restrito a algum motivo específico, mas trata-se de reunir pessoas com diferentes percepções sobre a cidade. Pessoas que desejam praticar seu desenho ou pintura em algum ambiente urbano e compartilhar suas produções, sem a intenção, por exemplo, de adentrar o mercado de vendas de arte, ou exposição de seus trabalhos em galerias.

Em uma primeira vista, esta prática não adiciona nada muito novo quanto às práticas tradicionais (plein-air, modelos-vivos, etc). Inclusive há gêneros que se assemelham em muitos aspectos dessa técnica, como a ilustração de jornalismo que visa registrar notícias do mundo através do desenho e da pintura - este gênero, por sua vez, também pode ser associado às tradicionais pinturas históricas do século XIX, cujo intuito era registrar os marcos da sociedade através da pintura. Porém o autor afirma que, mesmo diante das interligações entre os diversos

movimentos, há diferenças pontuais que singularizam este um. Ele vai explicitar dois principais fatores que diferenciam o urban sketching das demais práticas de observação, que são: o caráter da motivação por trás das pinturas, e o da coletividade que permeia os aspectos da prática. Segundo o autor, o urban sketching se diferencia de práticas como o plein-air no impressionismo pois não há uma exacerbada preocupação técnica em representar o ambiente de forma fiel. Os aspectos de incidência da luz natural, das variações do clima e dos ambientes naturais não são considerados como prioridade dentro do movimento. Ao contrário, o que soma às obras produzidas é a experiência e a interpretação do artista em meio à cidade, bem como às histórias que fomentam aquilo que é criado. Aí neste ponto, conecta-se o aspecto da coletividade do movimento. Tanto a prática do desenho é feita em grupos de pessoas, que se deslocam juntas nos centros urbanos, quanto o futuro compartilhamento das histórias e das produções finais é feito nas redes online. Segundo o autor, o *Urban Sketching* pode ser considerado um fenômeno social.

Certamente, a tradicionalidade dos antecedentes que ligam-se a este movimento direta, ou indiretamente é devidamente respeitada nos grupos. Porém uma nova visão é atribuída àquilo que se produz nos *Urban Sketchers*. Aqui, o tecnicismo não é o foco das produções. Estar nos centros urbanos, aberto às histórias que o mundo conta para aqueles dispostos a olhar, é uma forma extremamente poética de ver e interpretar a realidade. É abrir janelas para olhar contemporâneo que enxerga o que acontece em seu tempo, como acontece, a quem envolve e como expressar isto por meio da arte. Não é a intenção desta pesquisa fazer pessoas aderirem ao movimento oficial dos *Urban Sketchers*, pois isto varia com o desejo e o caminho de cada um. O importante aqui é tê-lo como referência contemporânea dentro das práticas artísticas que utilizam a observação direta de seus motivos, e reconhecer que, atualmente, o que move muito dos processos de criação, bem como compartilhamento da arte são as histórias por detrás do objeto final.

[...] do mesmo modo que o desenho de observação tem tradicionalmente tido o papel de treinar o olhar num sentido direto, na identificação de volumes, texturas e no posicionamento de linhas, ele pode hoje, em nosso contexto pós-moderno, servir ao propósito de treinar o olhar também num

sentido conceitual, crítico, atento e atencioso para com os locais que desenhamos e nos quais convivemos, um olhar para seus problemas, seus encantos, seu papel na história e sobre os personagens que ali vivem e que convivem conosco. (SILVA, 2019, p.23-24)

De maneira geral, neste ponto iniciam-se as reflexões do próximo capítulo. Argumenta-se que este modo de olhar contemporâneo está atento não apenas às características formais do mundo, numa tentativa de ser rigidamente fiel ao seu visual, mas de uma forma mais aprofundada àquilo que move a arte. De antemão, pode-se dizer que o processo que aqui se põe à reflexão é quase como um paradoxo e o que conduz os próximos passos é a pergunta: o artista é quem olha para o mundo e seus acontecimentos, para capturá-lo com sua arte, ou é o mundo quem captura o artista, que está aberto às experiências com o olhar atento?

CAPÍTULO 2: Encontrar ou ser encontrado?

Experiência, paisagem e relatos pessoais

Dou início ao presente capítulo, me posicionando agora como escritor em primeira pessoa. Alguém que cria arte e, aqui, reflete sobre sua própria prática. Creio que a minha visão particular como artista e como docente em formação é fundamental para o decorrer das reflexões que se seguem, visto que as práticas de observação e produção têm sido parte importante no meu caminho artístico, bem como no entendimento da docência. Às pessoas que lêem, noto que desejo exprimir ao máximo o que me move neste caminho e tenho a convicção de que, me expressando de forma genuína, é possível partilharmos de um mesmo sentimento. Há muito a ser tratado neste capítulo, e esse adendo se faz necessário, pois ele contém um pouco da essência das conexões que me inspiram.

Aqui trago alguns relatos de vivências pessoais com a produção a partir da observação e realizo uma conexão entre alguns aspectos conceituais que a envolvem hoje em dia. Sabe-se que não está mais em voga a discussão puramente técnica da obra de arte, desde o pós-modernismo (SILVA, 2023). Os conceitos presentes na obra, bem como seu posicionamento no mercado da arte são camadas fundamentais para compreendê-la e absorvê-la de forma integral. Como percorrido anteriormente, há um caminho longo e tradicional da pintura de observação, e a sua prática configurou-se e moldou-se a partir dos contextos sócio-histórico-culturais em que foi realizada. Certamente, ao produzir pinturas que envolvam essa prática nos dias de hoje, há que se discutir o que elas englobam, em sua totalidade.

Os conceitos de John Dewey (2010) que ligam arte, a experiência estética e a educação fundamentam este pensamento. Ao explicitar como a obra de arte não se finda em si própria, pois todo seu processo de criação, produção e partilha é considerado como parte dela, cabe-se uma análise sobre como isso é percebido dentro das produções de observação. Será essencial entender como esta prática pode ser aliada no ensino contemporâneo de artes, não apenas no movimento de

transmitir uma técnica de professor para aluno, mas para possibilitar um olhar que interliga a vida, a arte e a expressão das experiências pessoais.

De acordo com Dewey (2010) a vida não é estática, nem petrificada, tampouco é feita de pequenas movimentações aleatórias. Segundo o autor, há toda uma complexa organização rítmica nas experiências da vida, que se atualiza e desenvolve em meio às pausas e continuidades, às quebras e restaurações, aos impulsos e às realizações. Ele afirma que a arte tem sua gênese justamente no âmago dessas movimentações, e “prefigura-se nos próprios processos do viver”. Freitas (2023) afirma, em suas palavras que “a arte é uma produção cultural, a qual é imaginada, tecida e desenvolvida em meio à vida”. Esta, que por ser instável e rítmica em si, segundo Freitas (2010, p. 2), faculta:

[...] ao indivíduo experimentar dificuldades, necessidades, perturbações, adaptações, equilíbrios, mudanças – e, porquanto, vivenciar fatos com toques de novidade–, rompendo com a mesmice e com a repetição dos padrões sociais.

Esse panorama sobre as qualidades inerentes da vida, também fornece uma base para compreender a percepção que Dewey levanta sobre a arte. O autor afirma que houve um processo histórico em que a arte deixou de estar associada aos contextos da vida comum, integrada ao cotidiano das comunidades e passou a ser objeto de colecionadores e indicativo de *status*/hierarquia cultural. Nesta mudança, a arte e o papel do artista se tornam cada vez mais isolados das suas significações na vida social. Mantendo uma delimitação abissal entre aqueles que podem usufruir das produções artísticas, tanto em seus complexos processos de produção, quanto de consumo e apreciação. Afastando assim, cada vez mais, as classes populares dessas produções, quase como se o artista estivesse munido de uma superioridade cultural, intelectual e criativa. Porém, segundo Dewey (2010), há uma relação intimamente ligada entre os processos do viver e os processos do criar. Ele considera a estética como essa característica comum da vida humana e do fazer artístico, pois o criar depende da observação, da sensação, da percepção, das ligações, das separações, das misturas e das tentativas de alcançar um estágio de satisfação e completude. Portanto as criações de um artista estão ligadas também

às suas experiências de vida, num caminho de utilizar de suas percepções para entender os materiais e a si mesmo, e direcionar transformações.

Dewey fala sobre o conceito de **experiência** e sua definição é fundamental para o desenvolvimento da presente reflexão. A definição que traz é a de que a experiência estética não reside, ou se finda na obra de arte apenas. Mas passa por todo o processo de criação da obra. Ela está intimamente relacionada à experiência de vida da pessoa, e se envolve em todos os processos de sentir, se emocionar, reparar, conhecer materiais, testar, repetir, aparar, transformar, até atingir um grau de completude e satisfação. Ele afirma que a criação possui etapas de experiências interligadas umas às outras. E que devem ser postas em um ambiente de partilha estética após sua conclusão, pois a experiência continua. Neste ambiente de compartilhamento das criações as pessoas interagem, realizam trocas, críticas, elogios, incentivos, tudo para continuar os processos de transformação do artista e da sua arte e da sua vida. Então, numa mesma obra de arte há o anterior, o durante e o posterior à ela.

Em uma proposta educativa/artística da pintura de observação basicamente esse é o cerne. Ir pintar ao ar livre em uma praça pública, por exemplo, mostra exatamente este processo. A obra de arte é apenas uma pegada artística de toda a experiência estética. Observar o mundo, absorver seu impacto em nossas vidas, conhecer nossos suportes e materiais artísticos, praticar e aprimorar suas técnicas, desenvolver um caminho artístico e produzir, se relacionando com aquilo que se põe à frente é justamente a experiência estética que a pintura de observação proporciona. Ela não é uma mera reprodução técnica e matemática do mundo visível. Ao contrário, é subjetiva e carrega as significações expressas na relação entre o artista e o mundo. Justamente este é o argumento de Dewey, que o artista, a arte, a experiência estética e o mundo estão intimamente conectados e dependem um do outro para se frutificar.

Em minha experiência pessoal com a produção de pinturas/desenhos de observação, tanto no ambiente da Universidade, quanto em locais públicos de Goiânia, pude perceber as reflexões de Dewey na prática. Descrevo agora, minha

primeira experiência com a pintura de observação ao ar livre, que foi transformadora em meu caminho:

Num sábado à tarde saí de casa com meus materiais, rumo ao centro da cidade para pintar ao ar livre. Meu destino final foi o Parque Lago das Rosas, localizado no Setor Oeste de Goiânia. Até chegar lá, o trajeto tomou, pelo menos uma hora, em dois ônibus. Encontrei com um amigo no bairro, que foi minha companhia para fazer registros do processo. Antes de sair de casa, fiquei me perguntando o que é que eu pintaria, pois não havia um motivo exato, até então. Eu estava aberto a pintar o que me inspirasse no momento. Foi um exercício de prática artística e exposição ao público que me fez desbravar a pintura de observação. Percorrendo o caminho até chegar no Parque, com meus aparatos, que eu chamo de “ateliê portátil”, pude perceber muitos olhares. O cavalete de um metro e cinquenta nos braços, mochila cheia de tintas e uma sacola grande com telas eram a minha bagagem. Desde o momento que saí de casa, já me senti imerso em uma aventura. Me perguntava o que eu encontraria no campo da pintura, e o que eu captaria do mundo, que fizesse valer toda essa experiência. Não foi fácil carregar tantos materiais, e certamente eu ainda não sabia que precisava compactá-los. Mesmo com esses percalços, tomando sol e chuva, eu fui.

Ao chegar ao parque - que é muito bonito, por sinal - me senti sobrecarregado com a beleza do lugar. Meu olhar vagava por cada centímetro buscando algo para retratar: a centralidade imensa do lago; os pedalinhos em formato de patos; as pessoas fazendo caminhadas; o sol; os prédios - tudo! Eram tantas cenas, tantos *closes* que eu me senti perdido. Para mim, tudo era digno de ser retratado em uma bela pintura. Ao me deslocar de um bairro afastado do centro da cidade, munido de materiais artísticos prontos para a produção, há que se afirmar que a expectativa era de encontrar um **algo**. Algo que valha todo o tempo, os custos, o esforço nos ombros levando pesos e a coragem de me expor num momento tão subjetivo. Parece que esse algo já ressoava em meu espírito antes mesmo de sair de casa, quase como que me chamasse para o local certo, na hora certa, e eu apenas segui esse chamado.

Num primeiro momento, eu ainda não havia encontrado o que eu queria retratar, em meio a tantas possibilidades, e isso me fez cansar. Assim, decidi parar por um momento e me assentar para respirar. O local é todo arborizado, e o lago calmo, então o ambiente era perfeito para relaxar um pouco da “viagem”. Em meio à conversa com meu amigo, me soltei da expectativa de encontrar aquilo que eu pintaria, e estava apenas presente naquele momento. Me deixei sentir o que havia para ser sentido no parque. Foi nessa soltura, que me percebi mais conectado comigo mesmo e com o ambiente. E num relance, que me pareceu mágico, avistei bem de frente a mim, uma cena que me tocou instantaneamente: havia, do outro lado do lago, um casal deitado à sombra de uma árvore. A este momento inicial, nomeei-o como uma etapa, chamada “A absorção”, como ilustrado na figura 3, um registro visual que meu amigo fez nesse momento.

Figura 3: A etapa da absorção



Fonte: Arquivo pessoal. (17 Mar. 2025)

É essencial à minha prática o momento inicial de absorção do mundo. Não é um movimento passivo que recepção dos sentidos, mas uma profunda conexão com o momento presente. Collot (2015, p.18) afirma que esta prática é comum em outras manifestações artísticas, como nas antigas artes chinesas, cujo início da construção dos poemas era relegado para - “a emoção experimentada sob a influência do mundo” (JULLIEN, 2003, p. 62).

Em meio ao fervilhar de pessoas que transitavam no parque, aos vendedores ambulantes, aos cães de estimação, e aos leitores com pés no chão, estava um homem e uma mulher deitados sobre um pano estendido na grama, olhando para a copa da árvore acima deles. Do lado deles, um violão repousava, também deitado; e uma cesta para o piquenique. Aquilo prendeu meu olhar de uma forma tão profunda, que eu pude sentir sensações de paz e vagarosidade imediatamente. No mesmo momento, eu sabia que aquela cena seria a inspiração da minha pintura! De certa forma, eu fui capturado por aquela cena de forma específica que, até então, eu não havia sido em outro momento. A partir dali, eu comecei a olhar diretamente para a cena, a qual eu gostaria de compor na minha pintura. Esta é a etapa que chamo de “observação” e considero-a um pouco mais técnica. Nela, há um rápido estudo das principais formas, das luzes e sombras, e da paleta de cores.

Figura 4: A etapa da observação



Fonte: Arquivo pessoal. (17 Mar. 2025)

Cada elemento me envolvia numa experiência única. Aqui, torna-se factível a conceituação de Dewey (2010) acerca da experiência estética. Certamente, o artista não apreende os elementos reais do seu objeto de inspiração. Está tudo lá, externo ao artista: os galhos das árvores, as folhas, a grama, o lago, os raios do sol, os prédios, etc. Tudo isso está unido de forma única, e em um momento tão singular, que ressoa diretamente à sensibilidade do artista. Este, deixa-se ser tocado e transformado por aquilo que vê e sente, e conduz seus materiais, por meio das técnicas que julgar adequadas ao suporte palco de sua arte. A obra de arte, neste contexto, não é a etapa singular que o artista deseja alcançar. Ela é parte de um todo consecutivo de alinhamentos anteriores, concomitantes e posteriores também.

Novamente, gostaria de reforçar que o objetivo da minha prática não é a reprodução visual fiel do mundo. Há sim a intenção de figurar aquilo que vejo, mas sob a ótica da interpretação pessoal, não de mimetismo. No fim, o que me interessa é olhar para os detalhes da cena que me sensibiliza, e organizar meu corpo na condução dos materiais ao suporte, quase num movimento em que o mundo passa por meu próprio corpo e se desdobra na tela. É este é o conceito de paisagem e expressão artística, que elabora Collot (2015):

A paisagem está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular.

Segundo o autor, a paisagem sofreu inúmeras interpretações ao longo da história da arte e da humanidade. E a forma que as sociedades se relacionam com este conceito passa por modificações, de acordo com as organizações sociais/culturais. Em minha prática, não abordo, necessariamente, o conceito de paisagem, como proposto pelo autor. Mas uma utilização de seus princípios para associar aquilo que eu retrato (o motivo da pintura) à paisagem que ele propõe, em si. Ou seja, a forma

que ele descreve a paisagem na arte contemporânea dá margem para discussões em vários outros gêneros da pintura.

Antes de adentrar numa interpretação sobre esse conceito que dará sentido à minha experiência pessoal, aprofundo no texto de Collot (2015), para entender a localização da paisagem e da figuração no contexto contemporâneo. O autor afirma que houve uma crise na arte representativa, a partir do modernismo. “A arte e a literatura no século XX tenderam a se desviar da representação do mundo exterior, para explorar e tirar proveito dos recursos próprios a seus meios de expressão” Collot (2019, p.19). Aparentemente, os questionamentos levantados durante o movimento moderno da arte relegaram à paisagem um local de crítica,

Mas essa crise da paisagem não equivale ao seu desaparecimento puro e simples. Ela corresponde a um questionamento dos códigos tradicionais de sua representação clássica, a começar pela perspectiva, mais que ao questionamento dela própria, que continua a inspirar muitos artistas e escritores. COLLOT (2019, p. 19)

O autor ainda expõe como a experiência que a paisagem proporciona, bem como sua conseguinte representação podem ser considerados processos não só objetivos, mas também subjetivos. A paisagem “É um fenômeno que muda, segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina.” (COLLOT, 2015, p. 19). Desta forma, nota-se que objeto e sujeito se confundem dentro de uma mesma experiência, chamada de sensação, que é produzida no encontro entre aquele que vê e o que é visto. “Nesse estado se confundem o interior e o exterior, o que é sentido e o que é experimentado; longe de apreender o que se oferece a nossos olhos, nós é que somos apreendidos.” (COLLOT, 2019, p. 20).

Por meio das manchas de tintas e da compreensão das formas e das movimentações da luz, acontece a etapa da “expressão”. Este é o momento em que o interior se conecta materialmente ao exterior. De uma certa maneira, podemos entender que a paisagem toca o artista, que é sensibilizado a materializar suas sensações.

Figura 5: A etapa da expressão



Fonte: Arquivo pessoal (17 Mar. 2025)

É dentro dessa interpretação sobre a experiência, sensação e expressão que reside a produção artística que me refiro. É uma forma de estar presente em certo meio, com todos os sentidos abertos (não só o da visão) para absorver e ser absorvido na experiência completa. É uma imersão no ambiente que envolve o corpo, e é transmutado por meio deste para o suporte escolhido pelo artista e seu processo singular. A arte agora, desde as transformações obtidas na modernidade, reside em dissolver as formas, para atingir a sensação essencial daquilo que se motiva a retratar. Ao artista cabe “recompor uma expressão inédita da paisagem, com a ajuda de manchas de cores, de jogos de luzes, de ondas ou de pixels.” (Collot, 2015, p. 21). Entende-se, então, que no contexto contemporâneo, a margem que engloba os trabalhos artísticos é ampla, e conforme citado anteriormente, a modernidade do mundo atual permite uma amplitude de suportes, materiais, técnicas e mídias.

CAPÍTULO 3: Formas de ver o mundo: Uma proposta educativa

Até aqui, três gêneros de produção artística por observação foram destacados: pintura com modelos-vivos, pintura em plein-air, e urban sketch. A seleção destas três categorias não foi mera coincidência. Há inúmeras outras formas de produzir arte a partir daquilo que se observa. Inclusive, levanta-se uma reflexão sobre a natureza da tal observação. Afinal, o que fica de fora da observação humana? Não seria justo considerar a observação de memórias, de sonhos, de imaginações, de conversas e de conceitos abstratos como motivo para produzir? A observação deve restringir-se apenas ao que é captado pelo sentido da visão ocular? Bem, certamente não há limites para o que o ser humano é capaz de criar, reproduzir, e aprofundar-se conceitualmente em suas criações. Quando se consideram, então, as diversas revoluções no cenário artístico mundial, muito campo é criado para elaborar a arte. Enfim, são indagações válidas, que transportam a discussão a um nível mais profundo, não necessariamente conclusivo, muito menos finalizado. Nesta pesquisa, há uma seleção específica de alguns dos principais gêneros da pintura que envolvem a observação visual direta e a prática imediata, que não possuem uma finalidade restritiva, própria de outras áreas do conhecimento. Este seria o caso de algumas técnicas ainda não mencionadas, como: desenho de arquitetura, desenho/pintura botânica, desenho científico, anatômico, jornalismo ilustrado, etc. Tais gêneros até seriam passíveis de adentrar esta pesquisa, porém com certos limites muito bem estabelecidos. Eles servem a outras ciências, numa perspectiva utilitarista da arte. Uma ferramenta científica e técnica a ser empregada na representação do mundo, tal como é o desenho técnico nos cursos de engenharia. Nesta pesquisa, considera-se a prática artística, não como um fim, por si só; tampouco como ferramenta a ser empregada em algum serviço. É argumento aqui que a pintura de observação atue como um dispositivo para reflexões, no contexto do ensino de artes visuais. As práticas aqui levantadas têm o potencial de serem trabalhadas em sala de aula de forma ampla, aberta à experimentação e reflexão dos alunos.

Conforme o ensino humanizador proposto por Freire (1987) a ideia é que o ensino de artes possa providenciar experiências estéticas de vida, alinhadas com diálogos

que incentivem o olhar para a própria realidade e enxergar-se como sujeito ativo na construção de novas possibilidades. Nesta pesquisa, levanta-se a importância deste olhar crítico para o ensino de artes. Especialmente, considerando que os métodos de ensino do desenho de observação já foram comparados ao desenho geométrico e às folhas de colorir, em Barbosa (2014). Portanto, há que tomar cuidado para não aderir às mesmas práticas tradicionais, que não passaram por evolução, ou reformulações.

Para o desenvolvimento desta proposta, que é uma sugestão advinda das reflexões deste texto, não uma regra, o olhar social e humanizado será levado como centralidade das práticas. Sabe-se da cautela quanto aos métodos tradicionais das práticas de observação no ensino contemporâneo, portanto esta será entendida como um ponto de partida, ou como já colocado, um dispositivo de reflexões. Nas práticas de pintura e desenho com modelos-vivos, podem ser criados diálogos acerca dos diferentes corpos humanos, sobre as expressões de gêneros e a liberdade de expressão corporal, por exemplo. Na pintura em plein-air pode-se refletir sobre os ambientes naturais e como estão sendo afetados pelo sistema global de produção capitalista; sobre o que é a natureza e qual nossa relação com ela; poluição, preservação e conservação, etc. No urban sketch reflete-se sobre lugares e não-lugares; pertencimento e acesso à cidade, aos centros urbanos e suas vivências; às formas de construir habitações e formas de habitar as cidades; sobre as diferenças de moradia e acesso aos bens públicos; as histórias do cotidiano, da cidade, dos bairros, etc. São reflexões amplas que se localizam na intersecção entre os diversos estilos, não necessariamente apenas na pintura. Os limites entre esses gêneros são fluidos e permeados de trocas e possibilidades. Sendo assim, a observação do motivo e concomitante produção artística pode ser considerada um tipo de técnica em aberto, pois está intrínseca às mudanças da vida, dos contextos sociais, e intimamente relacionada com aquele que produz, bem como ao que é considerado o motivo da produção. Portanto, há diferentes maneiras de aproximar-se desta prática, e, isto é fundamental para considerá-la no ambiente complexo, múltiplo e variado do ensino de artes visuais. Silva (2023, p. 19) fala sobre descentralização do desenho, em novas formas de pensar as práticas de observação:

“Na verdade, as propostas são tão voltadas à linguagem e expressão, que poderiam até mesmo dispensar o desenho como suporte e fazer uso de outras linguagens artísticas como a fotografia e o vídeo como meio alternativo de trabalho”.

Vê-se os diferentes contextos histórico-culturais em que a observação foi utilizada como método de criação, e como cada um influencia nas obras produzidas. Se, em dado momento, os artistas clássicos estão confinados em seus ateliês, observando modelos-vivos para materializar ideais de beleza mitológicos, em outro, afastam-se das convenções acadêmicas tradicionais, num movimento de redescobrir sua arte, a si próprio, e ao mundo em meio aos ambientes naturais isolados. Ainda num outro instante, mais contemporâneo, registram-se artistas cuja produção foca no cotidiano dos centros urbanos e nas vivências do mundo moderno. As obras, podem ser compreendidas como um resultado das diferentes investidas humanas e o olhar reflexivo sobre elas. De certa maneira, a margem de espaço para trabalhar com a observação pode ser considerada, em si, a própria vida.

Na proposta educativa que se segue, não há a imposição acerca das regras específicas para a pintura de observação, nem mesmo acerca de quais os gêneros exatos que os docentes de artes devem explorar com seus alunos. Não há dúvidas de que cada contexto educacional se apresenta de uma determinada forma, e demanda atualizações constantes em suas metodologias, para melhor adequar-se às realidades dos alunos.

Embora eu proponha estratégias, estas obras não oferecem modelos para transformar a sala de aula num lugar de entusiasmo pelo aprendizado. Se eu fizesse isso, iria contra a insistência com que a pedagogia engajada afirma de que cada sala de aula é diferente, que as estratégias têm de ser constantemente modificadas, inventadas e reconceitualizadas para dar conta de cada nova experiência de ensino. (hooks, 2001; p. 21)

Então, é certo que conexões sócio-histórico-culturais permeiam as três práticas artísticas, e que podem ser levadas ao ambiente de ensino/aprendizagem de artes visuais. Portanto, na construção desta proposta educativa, a intenção é promover

uma gama de experiências variadas, utilizando-se de um plano de ensino que envolva as três práticas aqui discutidas: *plein-air*, modelos-vivos e *urban sketch*. Certamente, isto é apenas uma sugestão, pois como já foi afirmado anteriormente, cada realidade educacional é uma, e suas práticas devem ser ajustadas conforme as possibilidades.

De maneira geral, o processo que aqui se propõe consiste em observar o mundo, estar presente no próprio tempo, olhar atentamente aos detalhes que cercam o ambiente, expressar aquilo que desperta conexões consigo e realizar reflexões, diálogos e trocas sobre toda essa experiência. A ideia inicial é a construção de um diário de bordo, caderno de artista, ou “caderno de observações” a ser realizado com turmas da rede básica de ensino, a nível de Ensino Médio. Como afirmado acima, a proposta é que a produção seja entendida como um dispositivo de reflexões, não como resultado final de uma prática puramente técnica.

3.1 O Caderno de Observações

O caderno será construído ao longo de um bimestre, ou semestre, conforme adequado. Se fosse possível uma indicação, realizaria sua aplicação em disciplinas eletivas de Ensino Médio, como realizado em Colégios de período integral, no estado de Goiás; ou em grupos livres de estudos em Centros Culturais, como o Octo Marques. A proposta divide-se na experimentação das três técnicas de observação elaboradas nesta pesquisa: Pintura em *Plein-Air*, desenho/pintura com modelos-vivos, e *urban sketching*, a serem realizadas sob o suporte do caderno individual de observações, como um diário de bordo, ou caderno de artista.

Para que as três técnicas possam seguir um padrão na estrutura do ensino, sendo trabalhadas, cada uma, em quatro dias, será indicado:

- 1º dia: Introdução sobre o tema; apresentação de referências; discussão inicial;
- 2º dia: Práticas iniciais; estudos de técnicas básicas; e práticas de “soltura”;
- 3º dia: Vivência principal; técnicas à escolha dos alunos e apoio do educador;
- 4º dia: Partilha de produções; diálogos e reflexões.

A sugestão é que as vivências possam seguir o seguinte planejamento:

Módulo I: Modelos-Vivos

Objetivos: Experimentar a prática de desenho/ pintura com a observação de pessoas reais, chamados “modelos-vivos”; discutir sobre os diferentes modos de representar o corpo humano; discutir sobre expressões corporais; sobre as expressões de gênero, sobre corpos reais e as suas representações; realizar conexões entre aquilo que se observa e aquilo que se expressa na produção artística.

1º dia: Introduzir o tema de forma conceitual, e teórica; apresentar referências de artistas tanto tradicionais, quanto contemporâneos que trabalham com este tipo de representação; fomentar provocações para reflexão, bem como um diálogo inicial com os alunos, para levantar os questionamentos iniciais.

2º dia: Realizar as práticas de primeiro contato; introduzir técnicas básicas para “soltar o traço” do desenho, quebrar a tensão inicial e se aproximar dessa expressão artística; proporcionar uma vivência dinâmica, com exercícios variados que rompam a noção da necessidade de um certo realismo, e valorizem a expressão, em si.

3º dia: Proporcionar uma vivência de criação de temáticas e composições à escolha de preferência dos alunos; auxiliar na composição e construção de suas produções; incentivar a criação com tempo lento, que pode conduzir a uma experiência mais profunda e mais conectada. A intenção é que cada aluno possa criar à partir daquilo que vê, não apenas restringir-se à cópia, mas praticar a confabulação.

4º dia: Realizar um momento de partilha das produções de cada aluno, relacionando-os às suas percepções e experiências individuais, bem como fomentando discussões sobre os questionamentos realizados no primeiro dia. Isso leva a uma conexão mais direta entre os dias do processo, como um todo, e incentiva a troca de experiências entre os alunos, com o educador cumprindo papel de mediação.

Módulo II: *Plein Air*

Objetivos: Experimentar a produção artística em ambientes ao ar livre; conhecer artistas e obras de arte do gênero; compreender o conceito de paisagem e suas conexões com as vivências pessoais de cada aluno; discutir sobre os conceitos de natureza, poluição e preservação do meio ambiente; fomentar o diálogo entre as histórias pessoais e a conexão com o mundo exterior.

1º dia: Realizar a introdução do tema; apresentar referências de artistas tanto tradicionais, quanto contemporâneos que trabalham com este tipo de representação; fomentar provocações para reflexão, bem como um diálogo inicial com os alunos, para levantar os questionamentos iniciais. Realizar experimentações de técnicas básicas, como composição de obra e mistura de cores;

2º dia: Realizar uma primeira vivência ao ar livre, buscando identificar paisagens que cada um se conecta; fazer os primeiros estudos e esboços; levantar os principais aspectos da paisagem e da conexão consigo;

3º dia: Realizar uma prática mais alongada, no sentido de representar a paisagem escolhida, as sensações que causa, e as percepções individuais; sentir os aspectos da experiência de estar presente no ambiente. Ao educador, cabe auxiliar nas produções.

4º dia: Mais uma vez, realizar a partilha das produções e das experiências individuais; levantar as percepções e questionamentos de questões próprias da experiência; e propor novos caminhos para discussões futuras

Módulo III: *Urban Sketching*

Como essa prática aproxima-se mais da realidade contemporânea das práticas de observação no cotidiano da vida urbana, propõe-se uma nova perspectiva. Esta levará a experiência da observação a um nível de constância, ao invés de experiências esporádicas. Dentro do próprio caderno de observação, os alunos registraram suas histórias do cotidiano que vivem. Por meio de desenhos, pinturas, ou mesmo colagens, elas realizarão essa criação levando em conta as pessoas, os lugares, e as coisas que observam ao longo dos seus dias. A proposta expande-se dos ambientes da escola, para a realidade pessoal de cada aluno. Essa experiência pode ser entendida como uma aproximação ainda maior com a realidade dos alunos. O *Urban Sketching* é um movimento específico, como já descrito anteriormente, mas na aplicação no ensino de artes, alguns dos seus aspectos serão utilizados, ao invés de tentar integrar os alunos no movimento em si.

Ao final das aulas, eles também trarão suas produções e percepções para o momento de partilha. Crê-se que esta experiência seja fundamental para contribuir no ensino humanizado. Ao incentivar que os alunos tragam suas expressões pessoais para o ambiente coletivo, reforçam-se os laços e a integração entre eles, bem como permite que a experiência estética seja vivenciada como um todo, feito de processos interligados. Há um momento anterior, de introdução, de reunião de percepções iniciais e bagagens anteriores; há o momento da criação em si, que enfatiza a presença; e há uma finalização que conclui e arremata a experiência, como indica Dewey (2010). Novamente reforça-se o aspecto de experimentação e expressão artística dos alunos. A intenção não é a representação fiel dos fatos visuais que os alunos observam, sem criar conexão alguma com o que acontece e como acontece. Como afirma Silva (2023, p. 22) em sua associação do *urban sketching* com o ensino de artes:

O enfoque escolhido ficará a cargo do aluno e será um dos pontos motivadores nas discussões subsequentes sobre os trabalhos e um impulso para que esses ambientes sejam trazidos à conversa e não sejam vistos como uma realidade fixa, mas como as construções históricas e sociais que são, que nos afetam e que embora por vezes se mostrem barreiras quase intransponíveis, ainda sejam também afetados por nossa presença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, escrevo novamente a partir do lugar de um artista e educador em artes visuais, para que possa exprimir minhas considerações sobre minha trajetória de formação, sobre as experiências artísticas e educativas, sobre a presente pesquisa e os novos rumos que ela colaborou para criar.

Durante os anos de formação em Licenciatura em Artes Visuais, no curso da Universidade Federal de Goiás, fui agraciado com inúmeras experiências, no campo das artes e da docência. Pude vivenciar práticas diversas, que me colocaram de frente à complexidade das pesquisas artísticas, e de sua relevância no cenário contemporâneo. Foi durante esses períodos de leituras, discussões e vivências que compreendi como a arte está intimamente ligada ao mundo, à vida e à realidade. Como elaborou Agamben (2009), ao afirmar que o contemporâneo é aquele que pode estar no seu tempo, mas toma distância e olha de volta para ele, de forma a ver suas luzes e também as cicatrizes. Assim, desenvolvi um senso sobre qual o meu posicionamento enquanto docente. O educador contemporâneo, especialmente o que atua no campo das artes têm margem e, de certa forma, tem o dever de trabalhar a partir dos acontecimentos presentes na vida dos alunos. Pensando na educação humanizadora, deve:

Nunca apenas dissertar sobre ela e jamais doar-lhe conteúdos que pouco ou nada tenham a ver com seus anseios, com suas dúvidas, com suas esperanças, com seus temores. Conteúdos que, às vezes, aumentam estes temores. Temores de consciência oprimida. (FREIRE, 1987, p. 44)

Nesta pesquisa, destaquei gêneros artísticos que tenho proximidade, e que vivenciei ao longo da minha formação, que foram transformadores em meu caminho. Através das práticas de desenho e pintura de observação, eu descobri novas formas de experimentar os materiais artísticos; novas formas de olhar para o mundo, para as pessoas e para os lugares que frequento. Essas experiências causam alterações em nossa percepção de mundo, pois uma vez que nosso olhar aprofunda-se em algo, há uma re-descoberta daquele algo, que ficará marcado na memória, no corpo

e na mente. E como bem colocado por Silva (2023), mesmo que não pareça, nossa presença também altera o mundo. Isso muda tudo!

Ao longo da história da arte, a observação foi uma técnica utilizada para as criações dos artistas, tanto como meio, quanto como fim. Porém, nesta pesquisa, a ênfase foi em demonstrar como os aspectos sócio-histórico-culturais alteram significativamente uma produção, que supostamente realiza a “cópia” do mundo. Mesmo que determinado artista realize técnicas de hiper-realismo, e mantenha-se fiel quanto ao mundo visual, cabe questionar sobre os direcionamentos desta técnica. Ela vem de algum lugar, e prossegue para interagir com um meio. Permanece atrelada aos aspectos de seu tempo, ainda que empregue certa tradicionalidade. Na pintura com modelos-vivos, no recorte grego clássico, a busca não era nem mesmo realizar uma imitação do que se observava, e sim, a *mimesis* de detalhes em busca de uma representação idealizada. Como já destacado por Mansfield (2007), a arte mitológica era uma busca por representar ideais. Com as pinturas de paisagem que englobam o movimento Impressionista, no século XIX, outro uso da observação pode ser notado. A imersão nos ambientes rurais, ou ambientes naturais remotos caracterizava uma busca por renovações na compressão da arte, da vida, e das regras acadêmicas. Ainda que houvesse os artistas com a missão de registrar todos elementos visíveis rigidamente, outros já exploravam a sensação da liberdade em expressar os sentimentos que a paisagem emanava. Novamente, a técnica era apenas um meio de proporcionar uma experiência completa e holística. Num movimento social contemporâneo, surgem os *urban sketchers*, com sua atenção voltada às histórias do cotidiano urbano, das pessoas, suas ações e seus desdobramentos. A discussão aqui é a de estar presente em meio à vida, com os olhos atentos e os cadernos preparados para expressar o que observam. Tudo isto, contribui para deixar claro que a técnica e mesmo a prática são meios, não finais. Aqui, se propõe entender a tela de uma pintura de observação como uma pegada artística de uma experiência maior e mais complexa.

Ao fim, as reflexões culminam-se para pensar uma integração entre as práticas de observação com o ensino de artes. Estas sequências foram sugestões práticas e didáticas que envolvam a observação, em seus diferentes aspectos. Reforço o fato

de que elas não são regras, ou modelos pré-estabelecidos, que servirão de base para o ensino de artes. Como já citado previamente no texto, os modelos de educação devem manter-se em constante estado de reformulação, evolução, e questionamento.

Assim como a experiência com a pintura de observação me abriu portas, e me revelou possibilidades de enxergar a vida, a mim e minha arte como uma coisa só, interligada por conexões entre o que é subjetivo e objetivo, creio que o ensino contemporâneo da observação possa impactar positivamente a vida de alunos. Ao observar a própria vida, interpretá-la e expressá-la, abre-se um campo muito grande e fértil, que é útil não apenas como produção artística, mas como construção de vida e possibilidades em si. Enxergar e valorizar a própria vida, sem deixá-la passar em branco é um processo de conscientização, que tanto enfatiza Freire (1987). É um caminho para a libertação de uma educação puramente tecnicista, bancária e com viés mercadológico. Aqui, falo sobre vidas que merecem ser observadas, sentidas, vivenciadas de forma profunda. Falo sobre não apenas capturar momentos através de uma técnica, mas sobre ser capturado por nossa própria vida. Essa paisagem-vida, que gera tanto fascínio, e que, segundo Dewey (2010) é permeada de percepções estéticas, mesmo nas mais simples ações do cotidiano, como cortar um pão. Isto é um profundo processo de ensinar artes visuais, que vai contra a mesmice da reprodução de metodologias já superadas, como afirma Silva (2023), e caminha na direção de entregar chaves de possibilidades antes não percebidas. Isto é permitir que a percepção/ apreciação / fruição/ e criação estética atinjam camadas sociais que não têm acesso a este processo, segundo modelos tradicionalistas que enclausuram a arte em locais elitizados.

Agora, abrem-se margens para que a proposta aqui levantada seja vivenciada na prática, e que não se fixe às minhas declarações. Minhas produções artísticas seguem alinhadas com esta pesquisa, e meu caminho na docência mantém o viés humanizador e possibilitador de novos caminhos. Isto é pôr o jogo em movimento: usar antigas e tradicionais regras da arte, para valer-se de novos percursos, pensamentos e criações, que abrem espaço para mais pessoas usufruir das complexas e ricas experiências que a arte proporciona, e permitir que mais vozes sejam ouvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. [Trad.: Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó - SC. Argos. 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **As Humanidades e a Formação do Pensamento Crítico**. In: COLÓQUIOS DE EXTENSÃO, 19 out. 2023, São Paulo. Disponível em: <https://youtu.be/JHG5eGzo4JE>. Acesso em 05 mai. 2025.

CHAUÍ, Marilena. **“Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia”** in: Artepensamento Novaes, A. (org.) São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

COLLOT, Michel; **“Poesia, paisagem e sensação/ Poetry, landscape and sensation**. [Trad.: Fernanda Coutinho]. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 34, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>.

CORONA, Marilice (2019). **As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos**. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 10, (26), abril-junho, 2019.

DEWEY, John. **“Art as experience”**. New York, 2005. Perigee Books. 36-59. Capítulo 4 “Having an experience”.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

DIAS, Elaine. **A renovação da pintura de paisagem no século XIX: O plein air, a École de Barbizon e a formação francesa de Henri-Nicolas Vinet**. MODOS: *Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 88–128, set.2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Silmara Cristina Nery de, **As experiências de artistas de Corumbá/MS e a formação estética nos espaços escolares**. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dissertação. Corumbá, MS. 2023

FREITAS, Silmara Cristina Nery de; ANDRADE, Erika Natacha Fernandes de. **Arte e experiência estética em John Dewey**. In: *V Congresso de Educação do CPAN, IV Semana Integrada de Graduação e pós-graduação do CPAN/ Educação Social e formação Docente: Entre encontros e desencontros*. Corumbá, MS. 2023. Disponível em: https://cecpan.ufms.br/files/2023/09/TC40_ARTE-E-EXPERIENCIA-ESTETICA-EM-JOHN-DEWEY.pdf

JULLIEN, François. *La Grande image n'a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003.

KERN, D., FEDERIZZI, G., COSTA, H. M., CASTILHOS, M., & de LUCENA, M. P. (1998). **A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos**. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, 9(16).1998

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016.

MSFIELD, Elizabeth C. ***Too beautiful to picture: Zeuxis, Myth and Mimesis***. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2007AN

PESSOA, Fernando. **Obra Poética** (Organização, introdução e notas de Maria Aliete Dores Galhoz.) Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1974. - 150.

SALÉ, M.-P., GROLLEMUND, H., & Musée du Louvre host institution, issuing body. (2017). ***Dessiner en plein air : variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle***. LienArt : Louvre éditions.

SILVA, Brian Chalega da. **Urban sketching e “desenho de reportagem”:** **possibilidades na educação**. Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura – Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo. 2023.

VALENCIENNES, Pierre-Henri de, ***Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, An VIII [1799-1800]***. Cariatide, bibliothèque numérique de l'INHA, NUM 4 RES 1635. (En ligne, consulté le 9 mai 2025, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16438>) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774181n.texteImage> - texto legível