



Monique Maccari

**Um sítio para a pintura: a natureza  
como meio para aproximações**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

MONIQUE MACCARI

**Um sítio para a pintura: a natureza como meio para aproximações**

PORTO ALEGRE

2020

MONIQUE MACCARI

## **Um sítio para a pintura: a natureza como meio para aproximações**

Projeto de Graduação em Poéticas Visuais,  
Bacharelado em Artes Visuais. Apresentado ao  
Departamento de Artes Visuais do Instituto de  
Artes da Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona

Banca examinadora:

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

PORTO ALEGRE

2020

*À Regina pela paciência  
e pela liberdade imparável.*

## **AGRADECIMENTOS**

Desejo agradecer à minha orientadora, Marilice Villeroy Corona, pelas boas-vindas oferecidas a mim ao mundo das artes, pelo incentivo incansável à minha produção durante todo meu caminho no Bacharelado e pela dedicação em implementar novas experiências artísticas na sociedade.

Às atenciosas professoras Elaine Athayde Alves Tedesco e Niura Aparecida Legramante Ribeiro, integrantes da banca examinadora deste trabalho, pela sua contribuição na pesquisa e auxílio para a minha produção de conhecimento durante o curso.

Aos meus companheiros e companheiras do Studio P, pelas incontáveis trocas de conhecimento e pela convivência.

Ao Instituto de Artes e à toda equipe da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que qualificam a educação pública mesmo diante da atual situação que dificulta o acesso a esse e aos demais direitos sociais básicos. "Não é a terra que constitui as riquezas das nações, mas ninguém se convence que educação não tem preço." Rui Barbosa.

À minha querida mãe, Regina, irmã, Bruna, e amiga, Carol, pela força feminina, empoderamento e por me afastar da ignorância e do medo.

Ao meu esposo, Pedro, pelo encorajamento em buscar uma constante desconstrução e por me ensinar a carregar nossa riqueza e felicidade. Por todo desejo de reivindicar.

*“Tempo virá em que o seres humanos se contentarão  
com uma alimentação vegetariana e julgarão a  
matança de um animal inocente da mesma forma  
como hoje se julga o assassino de um homem.”*

*(Leonardo di Ser Piero da Vinci)*

## RESUMO

*Um sítio para a pintura: a natureza como meio para aproximações* trata-se de um Trabalho de Conclusão de Curso que propõe desenvolver uma investigação no campo da pintura. A representação da natureza apresentou-se como motivo ideal na medida em que parto das minhas vivências e observações de meu entorno quando passo a morar no sítio de minha avó. A idéia de *aproximações* diz respeito às recordações, aos afetos, aos espaços da infância, mas plasticamente, diz respeito ao modo que registro fotograficamente a paisagem, a natureza ao meu redor. Diz respeito à aproximação que estabeleço entre as linguagens da pintura, da fotografia e do desenho. Para esta pesquisa trago importantes referenciais artísticos como Teresa Poester, com seus escritos e suas obras que contemplam a relação da artista com as paisagens que vivenciou no Brasil e na França. Com essas memórias, ela produz seus grandes desenhos e traz suas reflexões, que são pertinentes à minha pesquisa. As pinturas de paisagem de Thiana Sehn e os modos como empregava a imprimatura em vermelho também foram importantes como referencial artístico. O artista Sasha Gregor também foi uma influência significativa em relação ao trabalho com as cores e texturas que ele produz em sua obra por meio da fotografia. Foi necessário encontrar autores que discutem sobre as relações entre pintura e fotografia como Aaron Scharf e sobre o ato fotográfico com Philippe Dubois. Estes foram de grande auxílio para compreender o papel da fotografia no meu processo de trabalho. A obra *'El paisaje'*, de Javier Maderuelo, é uma material importante para eu pensar sobre as diferenças entre a pintura de paisagem e a pintura do meu entorno, diferenciando assim aspectos relativos à distância e à proximidade. Essa pesquisa reúne uma série de pinturas à óleo, acrílico e pastel seco sobre tela acompanhada da análise e reflexão teórica a partir das questões e dúvidas suscitadas por essa mesma prática.

Ao final, a investigação poética com a linguagem da pintura e da fotografia se revela com vastas possibilidades, podendo dar continuação a esta pesquisa.

Palavras-chave: Cor. Desenho. Detalhe. Fotografia. Natureza. Pintura.



## ABSTRACT

*A branch for painting: nature as a way for nearness* is a Bachelor's Thesis which intends to develop an investigation on the painting field. The representation of nature presented itself as the ideal motif as I started from personal experiences and the observation of the surroundings when I moved to my grandmother's ranch. The idea of *nearness* refers to the memories, the affections, the spaces of my childhood, but plastically, it refers to the way I photographically register the landscape, the nature surrounding me. It refers to the relation I establish between the three languages: painting, photography and drawing. To this research, I bring important artistic references such as Teresa Poester, who, through her writing and art work has contemplated her relation with the landscape in Brazil and in France. Through her memories, she produced great drawings and reflections that are relevant to my research. The landscape paintings by Thiana Sehn e the way she employed imprimatura in red were also important to me as an artistic referencial. The artist Sasha Gregor was also a meaningful influence when working with colors and texture due to his art work through photography. It was necessary to find authors that argue about the relations between painting and photography such as Aaron Scharf and the photography act of Philippe Dubois. These were of great support to understand the role of photography in the development of or in my work process. The work *'El paisaje'* by Javier Maderuelo is an important source that motivated reflection and questioning over the difference between painting a landscape and painting my surroundings, differentiating in this way aspects related to distance or to proximity. This research collects a series of paintings in oil, acrylic and pastel dye sticks on canvas combined to the theoretical analysis and reflection over the questions and doubts raised by this practice.

In the end, the poetic investigation of the language of painting and photography reveals the vast possibilities, allowing the extension of this research project.

Key-words: Color. Drawing. Detail. Photography. Nature. Painting.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1. DO RETRATO À EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM</b> .....	<b>12</b>
1.1 Uma busca pela expressão na linguagem da pintura .....	12
1.2 Da experiência em pesquisa do pictural no fragmento da paisagem .....	35
<b>2. APROXIMAÇÕES: A VOLTA PARA CASA, PARA A PINTURA, PARA O OLHAR DO ENTORNO</b> .....	<b>46</b>
2.1 O Registro do Entorno: A Fotografia e suas Qualidades Pictóricas .....	67
2.2 O Material e suas Possibilidades .....	70
2.3 A Escala e a Cor .....	82
2.4 Recortes da Paisagem: Fragmento ou Detalhe? .....	90
<b>3. O VERMELHO, O PASTEL SECO E O DETALHE DA NATUREZA</b> .....	<b>98</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>137</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>147</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>151</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata de uma investigação no campo da pintura e da representação. Durante alguns anos trabalhei com o gênero do retrato. Esse processo inicial, que incluiu minha pesquisa de iniciação científica, será descrito no primeiro capítulo deste trabalho. A pesquisa atual, no entanto, tem relação com minhas vivências dos últimos anos e eu me detive em alguns aspectos da natureza. Busco refletir sobre essas novas representações que têm relação com minhas viagens e o retorno para casa. Como veremos, a representação da vegetação e dos espaços da infância perto da natureza me fizeram investigar um novo caminho, diferente dos percorridos anteriormente. Nesse sentido, questiono-me sobre essa passagem do retrato para a paisagem.

*Um sítio para a pintura: a natureza como meio para aproximações* trata-se de um Trabalho de Conclusão de Curso que propõe desenvolver uma investigação no campo da pintura. A representação da natureza apresentou-se como motivo ideal na medida em que parto das minhas vivências e observações de meu entorno quando passo a morar no sítio de minha avó. A idéia de *aproximações* diz respeito às recordações, aos afetos, aos espaços da infância, mas plasticamente, diz respeito ao modo que registro fotograficamente a paisagem, a natureza ao meu redor. Diz respeito à aproximação que estabeleço entre as linguagens da pintura, da fotografia e do desenho. Desde o ano de 2019 tive a minha atenção voltada para o que está perto de mim. Assim, essa pesquisa parte de registros fotográficos do meu entorno. Começo a me perguntar que espaços são esses, que natureza é essa. E a partir daí, há uma observação atenta da natureza, da imagem e das próprias características da câmara, o tipo de imagem que a câmara fotográfica produz. Outro aspecto importante que essa pesquisa busca é pensar o papel da fotografia e a presença da câmara. Durante o meu processo de trabalho eu fotografo e seleciono um arquivo de imagens que, como veremos, me permite explorar inúmeras qualidades pictóricas. Esses registros serão transpostos para a pintura.

Faço uma associação em relação à liberdade que a pintura de paisagem possibilitou aos pintores. Paralelamente ao desenvolvimento teórico, essa pesquisa engloba o desenvolvimento de sete pinturas com tinta a óleo sobre tela, com a temática da natureza. Desenvolvi no período de três semestres essa série de trabalhos com óleo sobre tela. Conforme será mostrado, trabalhei inúmeras imprimaturas que trouxeram surpresas para o resultado final da pintura.

Durante o processo, coloco-me várias questões. Será que pintar elementos da natureza significa pintar paisagem? Qual a diferença entre pintar esse entorno e esse lugar onde eu cresci? Porém, seria paisagem o que estou fazendo? Pintar a natureza significa o mesmo que pintar a paisagem?

Do ponto de vista teórico, há a leitura e fichamento de bibliografias referentes ao tema. Tanto aqueles relativos à paisagem quanto os de pintura contemporânea que servem de base para estruturar a pesquisa. Entre as principais referências teóricas, destaco a leitura realizada da obra *'El paisaje'*, de Javier Maderuelo, que será uma ferramenta importante para eu pensar sobre as diferenças entre a pintura de paisagem e a pintura do entorno (uma natureza aproximada). A leitura dessa obra é importante para que eu possa fazer uma reflexão sobre essa natureza que está próxima ou distante. Os escritos da artista Teresa Poester, assim como sua obra, são uma importante referência sobre o trabalho com a linguagem e o gesto. Refletir sobre suas colocações me faz desenvolver questões em meu próprio trabalho. A leitura de *'Arte y fotografía'*, de Aaron Scharf e *'O Ato Fotográfico e Outros Ensaíos'*, de Philippe Dubois são de grande auxílio para compreender o papel da fotografia no meu processo de trabalho.

Sendo assim, essa pesquisa estrutura-se em três capítulos. No primeiro capítulo *'Do Retrato à Experiência da Paisagem'*, faço um breve histórico de meu processo em pintura no curso de artes visuais, que deflagrou a presente pesquisa. Está descrita a pesquisa que desenvolvi em iniciação científica que permitiu aprofundar-me em questões sobre retrato. Descrevo também, uma pesquisa especialmente importante, que é a pintura panorâmica cuja temática foi paisagem. Essa pintura foi realizada

conjuntamente ao Studio P, grupo de extensão ao qual pertenço. Essa experiência apresentou-se pertinente a mim e será de grande importância para o meu processo na pintura de paisagem e, posteriormente, na pintura de natureza.

Em seguida, no segundo capítulo busco contextualizar o papel da fotografia em minha pesquisa. E explico a importância dessa linguagem em meu processo. Também comento sobre as técnicas que utilizei e os materiais em cada pintura. Nesse capítulo eu exponho as pinturas produzidas no início do ano de 2019, assim como minhas tentativas e mudanças durante o percurso. A escala e a cor são aspectos muito trabalhados em minhas pinturas, portanto, descrevo como essas qualidades modificam o caminho de minha pesquisa. Por fim, o capítulo encerra com uma contextualização histórica da paisagem. Exponho e relato minhas percepções e dúvidas que fizeram parte do processo.

No terceiro e último capítulo, exponho minha prática e minha reflexão sobre a série de pinturas que desenvolvi, onde analiso como as qualidades pictóricas de cada pintura modificaram-se ao longo do processo. Além, trato da metodologia de criação e exponho questões relevantes analisadas durante a pintura das telas em ordem cronológica. Apresento artistas que acredito que tenham trabalhos com questões similares às que eu pesquiso, inclusive manifestando minhas incertezas e buscando explorar as mais diferentes possibilidades de trabalhar com as cores complementares e de expor a camada da imprimatura, do desenho e da pintura. Por fim, mostro os detalhes de algumas partes das pinturas e também as fotografias utilizadas como referência.

## 1. DO RETRATO À EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM

### 1.1 Uma busca pela expressão na linguagem da pintura

Meu interesse em pintura intensifica-se a partir de minha pesquisa sobre retrato iniciada em 2015, com o intuito de expressar uma imagem do retratado que tornasse evidente aspectos culturais e emocionais. Este projeto foi uma bolsa de iniciação científica, orientado pela professora Marilice Corona. Incluiu-se neste projeto a produção de uma série de pinturas de retratos em óleo sobre tela. Essa técnica foi selecionada, pois eu já tinha contato e intimidade com a tinta à óleo há alguns anos. Tal material possibilitou o resultado plástico desejado, com diversas possibilidades, tais como: trabalhar em muitas camadas, utilizar a técnica de veladura, trabalhar a massa, a carnação, as passagens de claro-escuro e outros aspectos que somente essa técnica permite. O início do processo de pesquisa se deu com imagens retiradas da internet (figura 1). Tais referências traziam um rótulo de uma cultura e o sentido da pintura estava posto como o óbvio (figura 2).

Na sequência, objetivando um aprofundamento nas questões da pintura, optei por realizar minhas próprias fotografias, o que resultou também em um ritual de ir até a pessoa que desejo retratar, conversar e explicar o processo prático e o porquê de retratá-la. Optei por aumentar a escala das pinturas para uma escala maior do que o natural, com a intenção de criar maior impacto sobre o espectador e provocar uma maior intimidade entre o espectador e os detalhes da pintura. A primeira pintura da série foi necessária para eu compreender a escala e o impacto que teria um retrato tão ampliado em comparação à escala real (figura 3). Até este momento, meu estudo em pintura estava mais voltado para uma técnica que não deixasse a pincelada ressaltar. As camadas de tinta eram finas e delicadas, as cores se misturavam de forma sutil, e os detalhes das figuras estavam no centro de minhas atenções, eu utilizava pincéis pequenos e finos e trabalhava mais o contorno e as pequenas formas (figura 4 e 5). A



**Fig. 1** Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm.



**Fig. 2** Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.





**Fig. 3** Monique Maccari. Vô, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm.



**Fig. 4** Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm.



**Fig. 5** Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm (detalhe).

passagem de tons era mais suave e a pintura tinha mais relação com um certo realismo. Nas pinturas seguintes houve uma pesquisa intensa em relação às cores e às pinceladas (figura 6). Acrescentei mais quantidade de tinta às camadas e utilizei pincéis maiores em comparação aos pincéis que eu estava acostumada. Eu busquei a textura da cremosidade, depositando mais tinta sobre a tela, ao invés de espalhá-la e mesclá-la como eu fiz nos retratos anteriores (figura 7). Modifiquei também o tempo de espera para secagem. De início eu trabalhava uma camada de tinta enquanto a camada anterior ainda estava úmida, assim ambas iriam se misturar. A partir deste momento, eu esperei por mais tempo até que cada camada estivesse seca a ponto de a tinta não se dissolver com a camada de tinta da sessão de pintura anterior.

O formato 3x4 tornou-se referência para meu trabalho porque é o tipo de fotografia que todos têm, que todos utilizam em seus documentos (figura 8). Ou seja, a escolha do formato justificou-se por seu caráter convencional, por sua relação com o documento, a identidade de alguém. Os retratados têm algum vínculo afetivo comigo, incluindo memórias e características que temos em comum. Na pintura, há a busca pelo apontamento da influência do retratado na sociedade e, no seu círculo de contato, expressão facial e corporal é uma parte essencial para a representação, pois condiz com a atitude e personalidade. A memória física também foi estudada, em como as bagagens culturais e memórias podem afetar a aparência e como esta, por sua vez, revela a personalidade (figura 9).

A fotografia esteve presente em meu processo desde então. Minha experiência com a pintura foi mediada por esta linguagem, trazendo possibilidades de trabalhar o formato e, atualmente, o fora de foco. Os fundos das pinturas da minha série que foram resultado da iniciação científica, são fundos chapados. O trabalho das camadas de tinta nesse fundo não traz mobília ou interiores (figura 10). A minha intenção foi salientar a figura com volumetria sobre esse plano de cor, ou seja, representar o espaço da pintura, o espaço plano (figura 11). É importante ressaltar que não houve estudo sobre a técnica de *trompe l'oeil*, a busca foi pela mancha (figuras 12 e 13). O desafio que se impunha era pela pincelada marcada e solta. Esta pincelada, quando olhamos de



**Fig. 6** Monique Maccari. Sandra, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm.



**Fig. 7** Monique Maccari. Jô, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm.



**Fig. 8** Monique Maccari. Seu Hélio, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm.



**Fig. 9** Monique Maccari. Vó, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm.

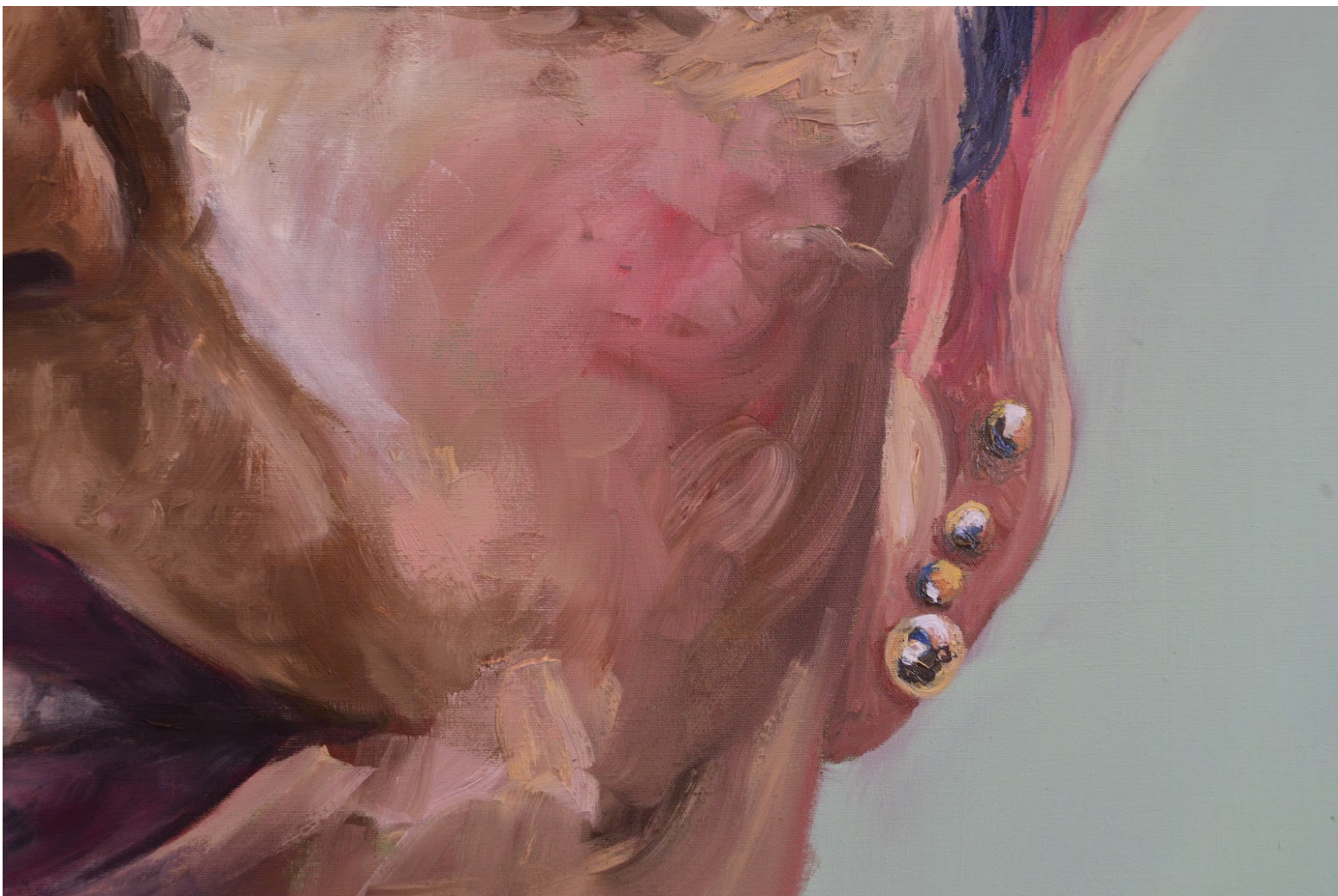




**Fig. 10** Monique Maccari. Carol, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm.



**Fig. 11** Monique Maccari. Sandra, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe).



**Fig. 12** Monique Maccari. Jô, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe).



**Fig. 13** Monique Maccari. Seu Hélio, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe).

perto, torna a pintura abstrata, a mancha é muito aparente (figura 14). A pesquisa com relação à escala da pintura se reflete no meu trabalho atual. Aumentar a escala, fez com que a pincelada se soltasse e trouxesse para minha pintura atual uma forte relação entre abstração e representação.

Trago como referência “*Paisagem*” (1941) de Iberê Camargo (figura 15), uma obra que se destaca dentre as demais. É uma pequena pintura que radicaliza o que eu estava buscando em minhas pinceladas. As camadas são pesadas assim como as cores. Quando a pintura é olhada de perto ela é pura abstração, aparecem apenas manchas. Porém, quando tomo distância para observar a tela como um todo, ela é paisagem. Então, há água, reflexo, árvores e cerca. Observando a pintura podemos compreender o delicado limite entre representação e abstração. Busquei esta maneira de fazer e pensar pintura em minhas pinceladas nos retratos. De modo menos intenso que Iberê, porém, o meu procedimento de pintar foi aos poucos se alterando e trazendo novas discussões na linguagem.

No início do ano de 2016 iniciei um processo seletivo objetivando uma oportunidade de trabalho a bordo de navios de cruzeiro. Durante inúmeros meses eu fiz provas, entrevistas e treinamentos para estar apta ao emprego. Tranquei minha matrícula no curso de Artes Visuais para experienciar esta viagem. Pela primeira vez em minha vida, eu viajei para um país fora da América do Sul, assim como foi inédito para mim a sensação de viajar sozinha. Eu saí do seio familiar e me abri para uma experiência com o mundo. Em decorrência dessa experiência, durante o período entre os anos de 2016 e 2018, interrompi completamente meu processo em pintura. Para manter a minha ligação com as artes visuais durante este intervalo em que estive afastada, produzi registros por meio de fotografias.

Ao retornar para o Instituto de Artes percebi que minha permanência em diversos países resultou em um vasto arquivo fotográfico (figura 16 e 17). Me questioneei, então, para onde eu deveria olhar. Retomar o meu trabalho foi encarar a minha grande



**Fig. 14** Monique Maccari. Seu Hélio, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe).



**Fig. 15** Iberê Camargo. Paisagem, 1941. Óleo sobre cartão, 24 x 35 cm. Col. Maria Coussirat Camargo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

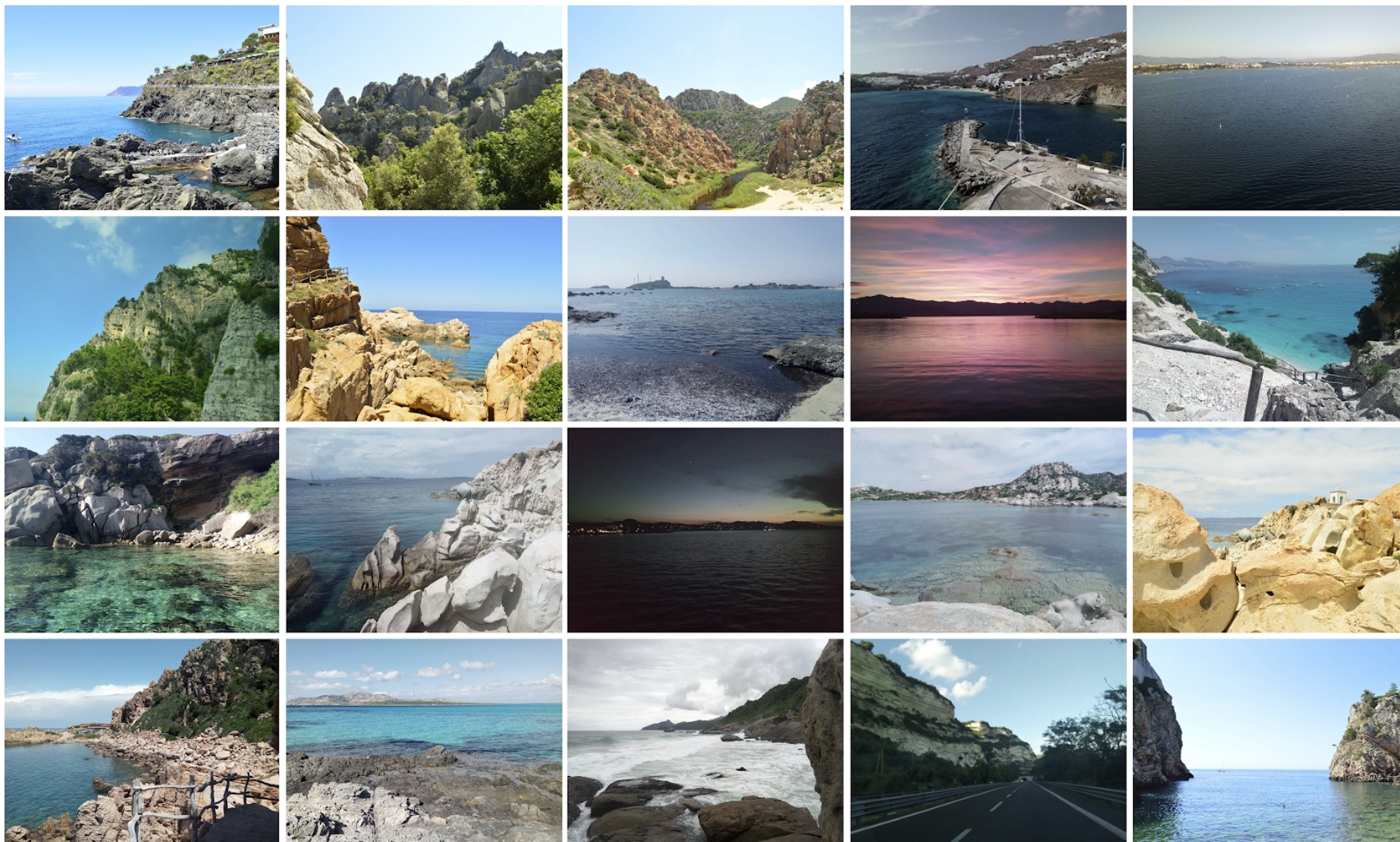


Fig. 16 Monique Maccari. Paisagens, 2018. Fotografia digital.





Fig. 17 Monique Maccari. Paisagens, 2018. Fotografia digital.

coleção de fotos de paisagem de natureza. Busquei na fotografia a possibilidade de registrar sensações e lugares. Estes momentos eram de extrema importância para mim, pois eu saía da rotina de trabalho dentro do navio e explorava as diferentes paisagens ao meu redor (figura 18). A construção deste arquivo de paisagens é retomada em vista de realizar o meu trabalho de conclusão de curso. Então, minha investigação abarca interesses que nascem em 2016, analisando meu acervo de fotografias das viagens e minha produção, datada do ano de 2019 até o presente. O projeto anunciado em 2019/1 estava aberto a mudanças e, ao longo do seu desenvolvimento, tive dificuldades de manter a produção da prática de ateliê na proposta inicial. Apresentei trabalhos realizados inicialmente (figura 19), no entanto, continuei produzindo e os resultados foram direcionados para um caminho distinto. Atualmente, percebo aspectos a serem valorizados em cada etapa.

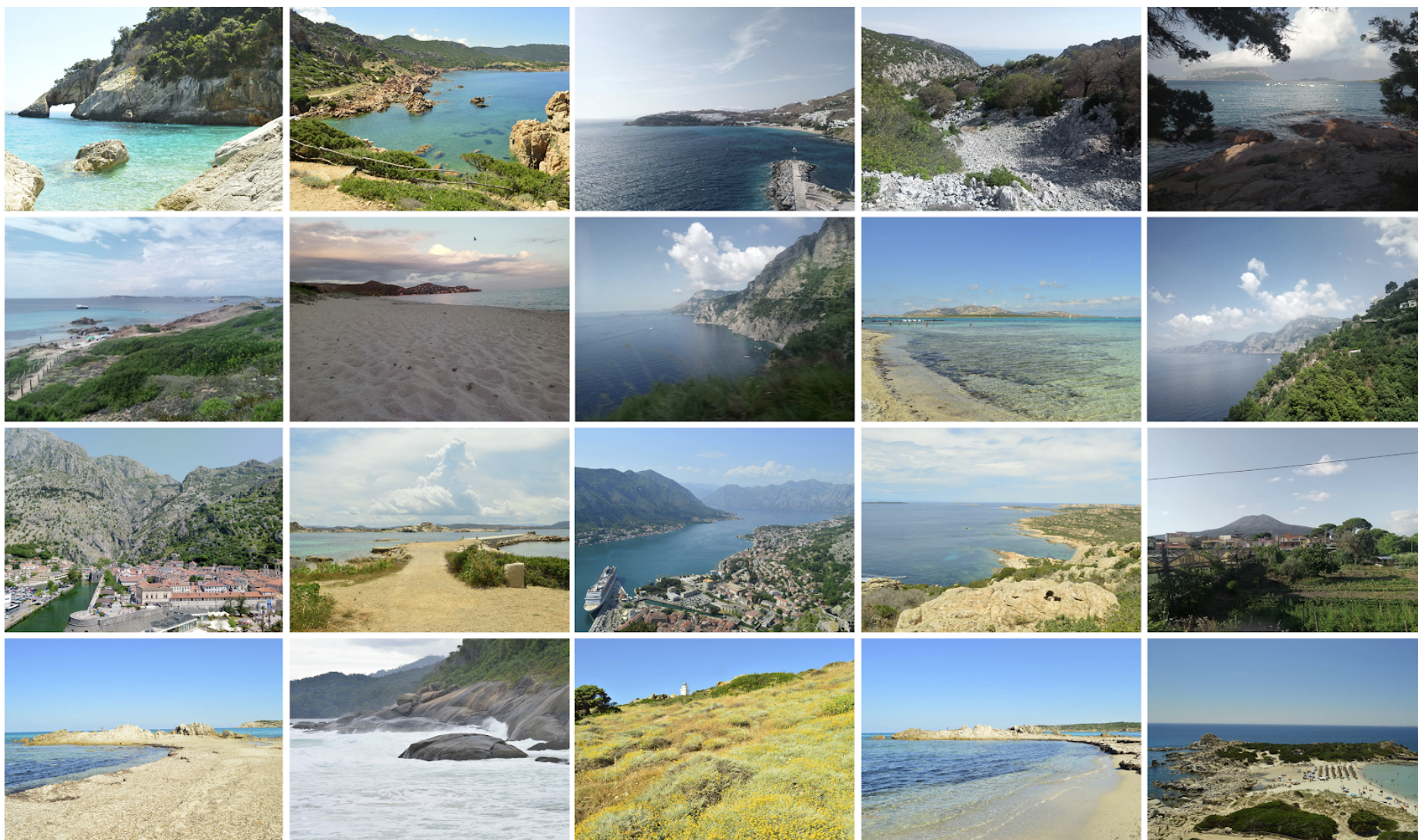
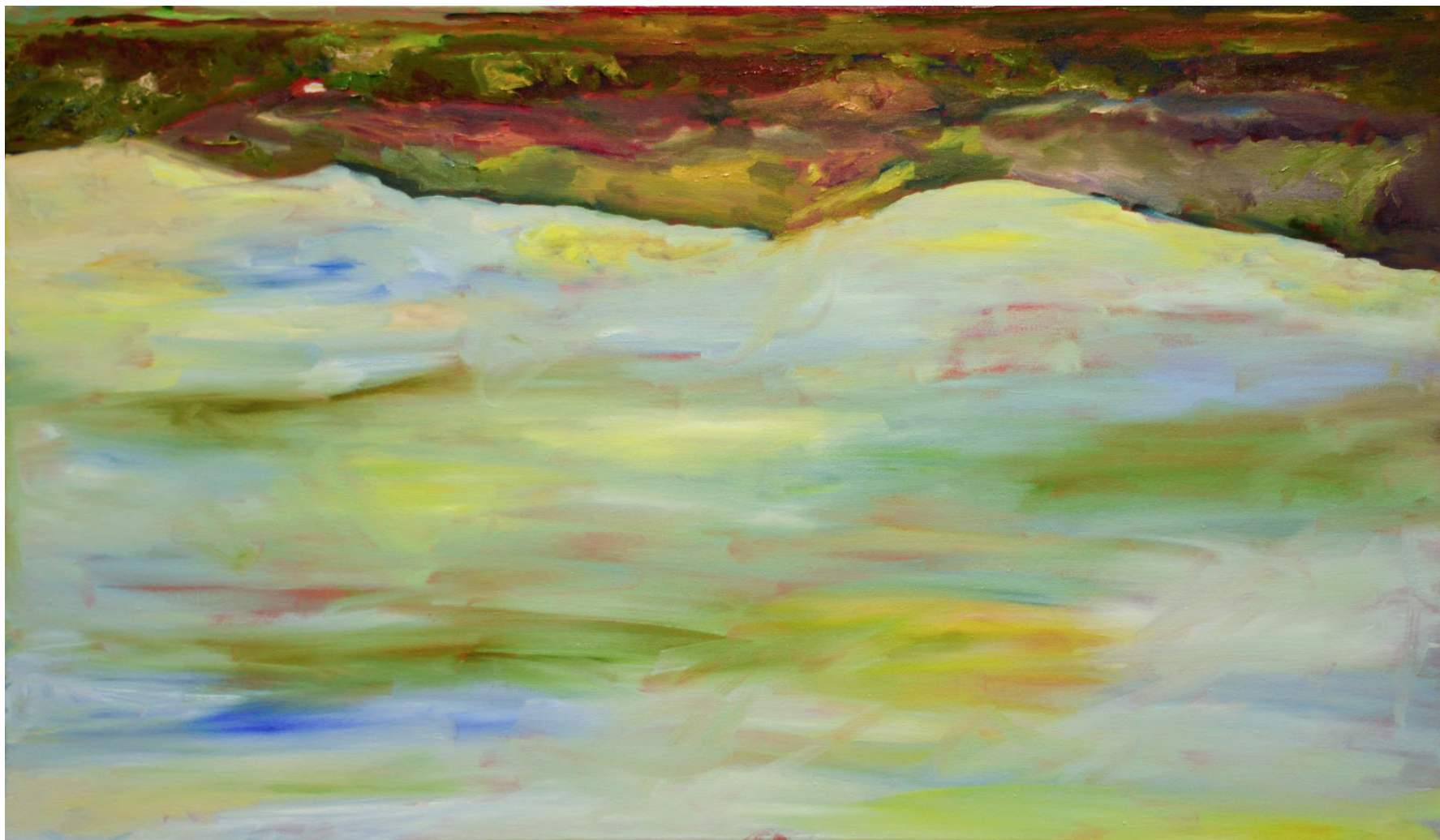


Fig. 18 Monique Maccari. Paisagens, 2018. Fotografia digital.



**Fig. 19** Monique Maccari. Albânia, 2019. Óleo sobre tela, 50 x 90 cm.

## 1.2 Da experiência em pesquisa do pictural no fragmento da paisagem

Ao retornar das minhas viagens, retomo minhas atividades no Instituto de Artes, e também no grupo de pesquisa que eu participo, o Studio P<sup>1</sup>. A atividade extraclasse tem como objetivo o desenvolvimento de projetos coletivos e desdobramentos de trabalhos e pesquisas individuais. O grupo para mim foi também um lugar de acolhimento, e voltar a trabalhar e ter contato direto com todos os membros apresentará grande impacto em minha pesquisa.

Sabe-se que no Studio P desenvolvemos nossas pesquisas pessoais, porém, ao mesmo tempo fazemos ações coletivas e exposições. A experiência coletiva que se apresentou quando retomei o grupo foi uma grande pintura de paisagem. O grupo se propôs à experiência de um piquenique no Jardim Botânico de Porto Alegre. A maioria dos integrantes estava reunida para registrar o momento por meio de fotografia panorâmica. Nosso grupo de pesquisadores é grande, e neste dia, nem todos estavam presente. Eu e mais alguns colegas, fomos inseridos no registro fotográfico por meio de programas de edição. A etapa seguinte, foi a divisão da fotografia em oitenta partes iguais, que resultaram em pequenas telas quadradas (figura 20). Selecionamos partes similares da pintura para cada integrante trabalhar sua pincelada. Então, todos receberam fragmentos de figuras, ou seja, dos corpos dos nossos colegas, e também partes de plantas, como a grama, os arbustos ou as árvores.

---

<sup>1</sup> O projeto de extensão nasce da demanda de alunos e ex-alunos do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Propõe discussões, reflexão e investigação, com estudo prático e teórico entre o grupo enriquecendo o trabalho singular com suas propostas e apontamentos, trazendo críticas construtivas. As pesquisas individuais e as ações coletivas extensivas à comunidade são fortalecidas por nosso grupo de estudos. As discussões e apontamentos são sempre levadas em consideração para adicionar embasamento teórico à produção da pesquisa prática-teórica particular. A diversidade está plenamente presente dentro do coletivo, pois este é composto por integrantes vinculados ou não à academia e cada um apresenta uma posição e segmentos da pintura que vai desde a abstração até a figuração, como a pintura acadêmica, retratista e o graffiti. Essa junção, de certa forma, frustra a



**Fig. 20** Studio P. Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Fotografia digital.

Esta proposta teve como intuito uma exposição coletiva do Studio P, que ocorreu na Sala Fahrion da Reitoria da UFRGS (2019), intitulada 'Quanto mais eu pinto, mais eu vejo. Quanto mais eu vejo, mais cor aparece' (Thiana Sehn, 2008). Em comemoração dos três anos do Studio P, foi lançado o catálogo e a nova Panorâmica II, Jardim Botânico (figura 21). É relevante salientar que essa proposta de pintura coletiva, visou evidenciar a singularidade das pinceladas de cada artista. Após recebermos nossos pedaços da fotografia e utilizá-los como referência para produzir a pintura, iríamos reunir os fragmentos e posicioná-los para visualizar a grande panorâmica, sendo esta não mais uma fotografia, e sim, por fim, uma pintura. Esta experiência proporcionou-me o exercício de encontrar muitas maneiras de pintar. A grande fotografia panorâmica chegou a mim através de pequenos fragmentos dissociados. Eu tinha como desafio resolver a pintura usando como referência algo que se apresentava como pedaços de luz e sombra, texturas singulares, pequenos fragmentos de cores, que na verdade eram folhas, galhos e raízes. As fotografias dos referentes eram tão aproximadas, ou seja, com tanto zoom, que as imagens se apresentavam como pura abstração. E como pintar isso de forma que tivesse sentido? Pensei, então, que se eu pintasse exatamente folha por folha, a pintura não encaixaria como um todo, ficaria rígida em suas delimitações. Portanto, decidi resolver a pintura traduzindo o que eu realmente via nos fragmentos: manchas.

Para eu obter uma sensação de paisagem e traduzir isto em pintura, foi preciso que eu alcançasse um grau maior de

---

sociedade individualista que estamos enfrentando e abrange as possibilidades para o diálogo e pensamento da pintura contemporânea. A multiplicidade de posições e possibilidades na pintura de hoje é a base para o nosso atelier aberto. Questões na produção prática também são relevantes para enriquecer a pintura individual, diálogos entre as pinturas dos membros só têm a adicionar força na percepção do outro diante da obra. Estar diante de novos diálogos e questões da pintura, com posicionamentos diferentes, alimenta as abordagens já feitas e coloca os membros do grupo cada vez mais em contato com o sistema das artes. Ao utilizar a linguagem da pintura tomamos posição refletindo nosso espaço dentro das infinitas possibilidades do bidimensional, das paredes, dos muros, dos painéis, da arquitetura ou das instalações. As propostas de viagens, visitas, exposições e produções em grupo uniformizam o coletivo e trazem olhares do sistema das artes para a produção pictórica local.

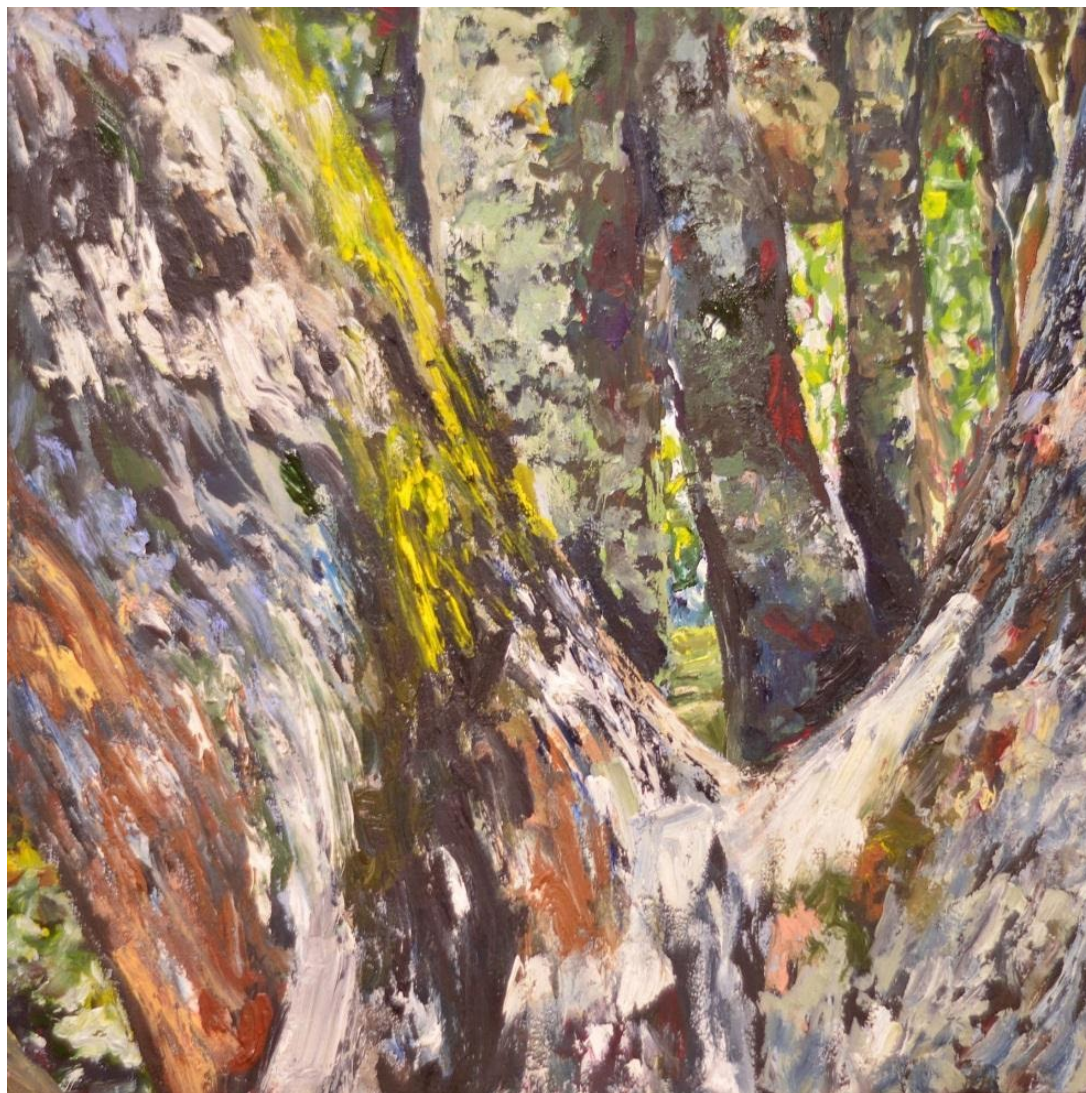


**Fig. 21** Studio P. Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 120 x 600 cm (80 telas de 30 x 30 cm cada).

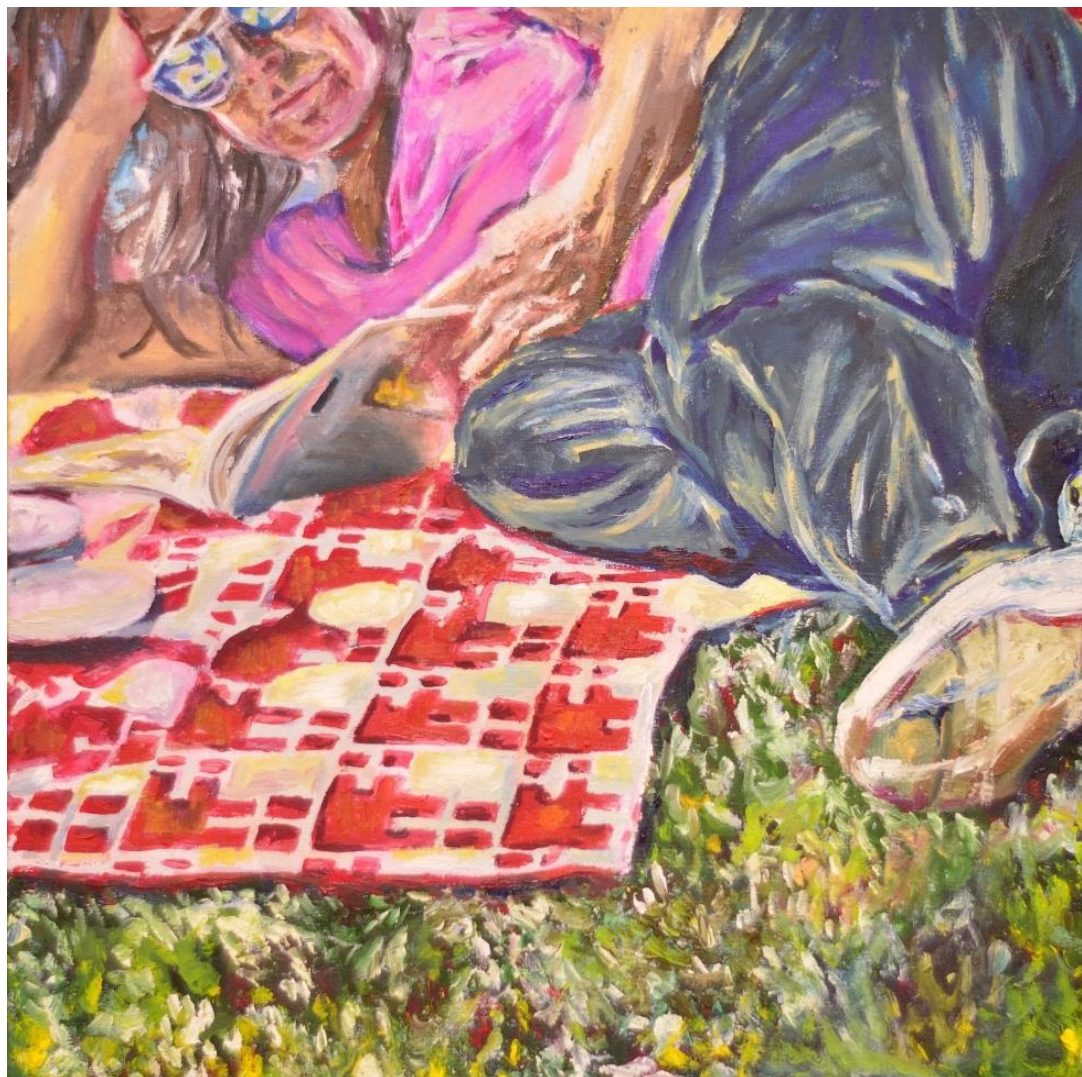


abstração em comparação com o que eu já havia pintado. Quanto mais evidente for a pincelada, mais aparente será a linguagem. Por consequência, a linguagem também entra como assunto. Neste momento de pintura da Panorâmica II, eu olhei para o meu processo em pintura. Compreendi que há uma grande semelhança no meu ato de pintar retrato e paisagem. Então, há uma relação da abstração com meus retratos? Talvez a ideia de que uma folha seria uma representação, e isolada ela é um pedaço de algo maior, tenha sido um pensamento radicalizado na experiência com a panorâmica. Procurei resolver meus fragmentos da Panorâmica II lançando manchas na tela, buscando destacar a linguagem. Busquei a pintura como fato pictural.

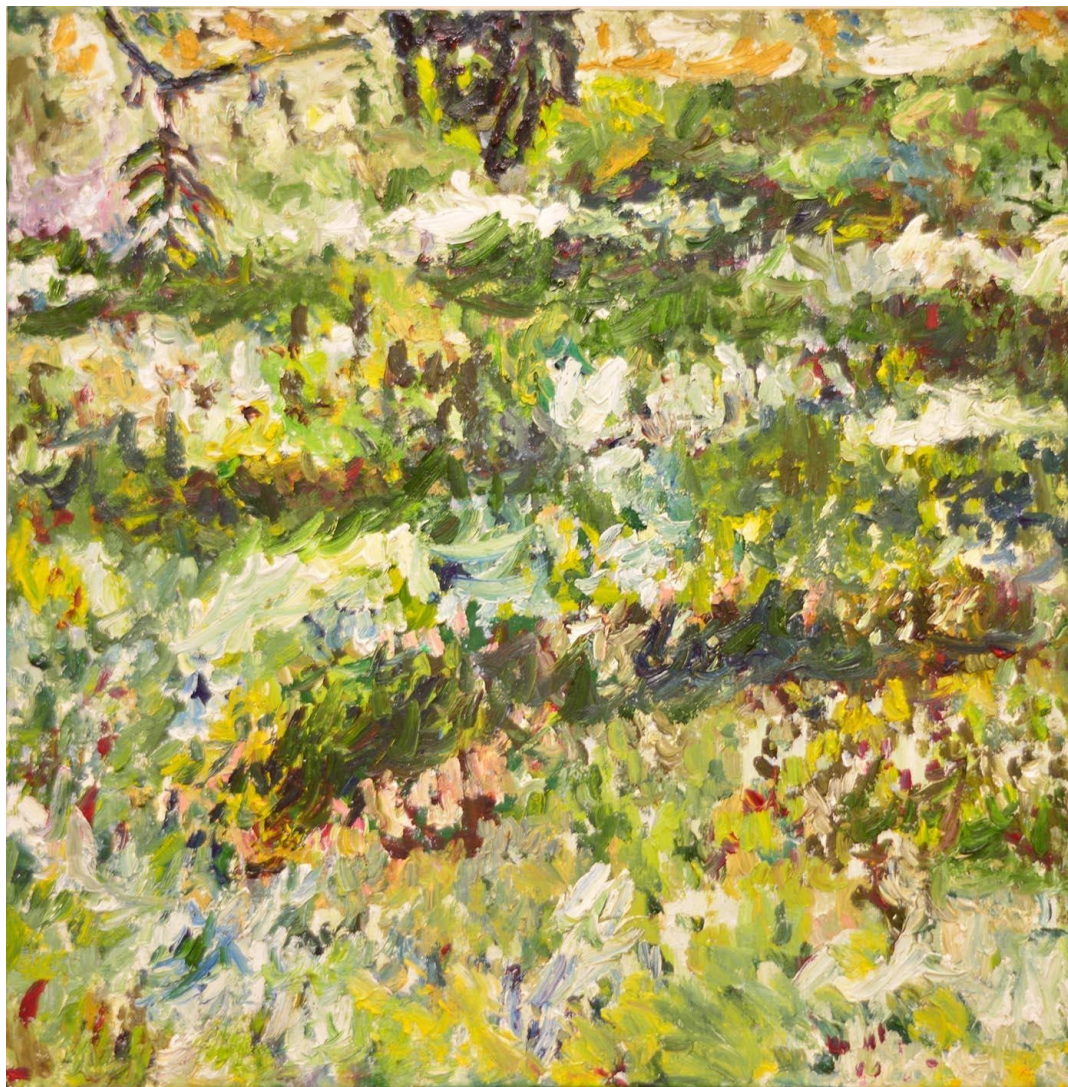
O zoom da fotografia provocou uma espécie de perda de referência. Eu tinha em mãos fotografias de fragmentos do capim, de um tronco de árvore e de folhas. Trabalhar a escala desta forma resulta em uma busca por uma pincelada mais solta. Inventando novas formas de traduzir o que eu estava vendo, voltei a observar a minha série de pinturas de retratos. Percebi que ao dar zoom, no computador, na figura dos retratados e me ater ao fragmento, mais uma vez, houve a desaparecimento do referente. A experiência de pintar o fragmento foi um importante processo na resolução da minha pesquisa pessoal em pintura, pois eu deixo de pintar retratos e adentro no gênero da paisagem. A experiência com a panorâmica me incita uma novidade. Os fragmentos que eu tive que pintar me levaram a ficar interessada pela pintura de paisagem, e quando eu penso sobre isso eu me lembro dos meus registros. Neste momento, a representação da grama do parque colocada em fragmento era um novo referente, um que eu não estava habituada. Entendi estes recortes como referentes abstratos, e trabalhei novamente a pincelada solta, buscando a volumetria, luz e sombra (figuras 22 e 23). Este deslocamento de um pedaço de alguma parte da natureza que é extraído de um referente que é a paisagem se transformou em padronagem (figuras 24 e 25). Esta experiência me despertou uma percepção sobre a relação entre paisagem e abstração, assim como a dificuldade em traduzir em pintura a natureza me provocou novas indagações.



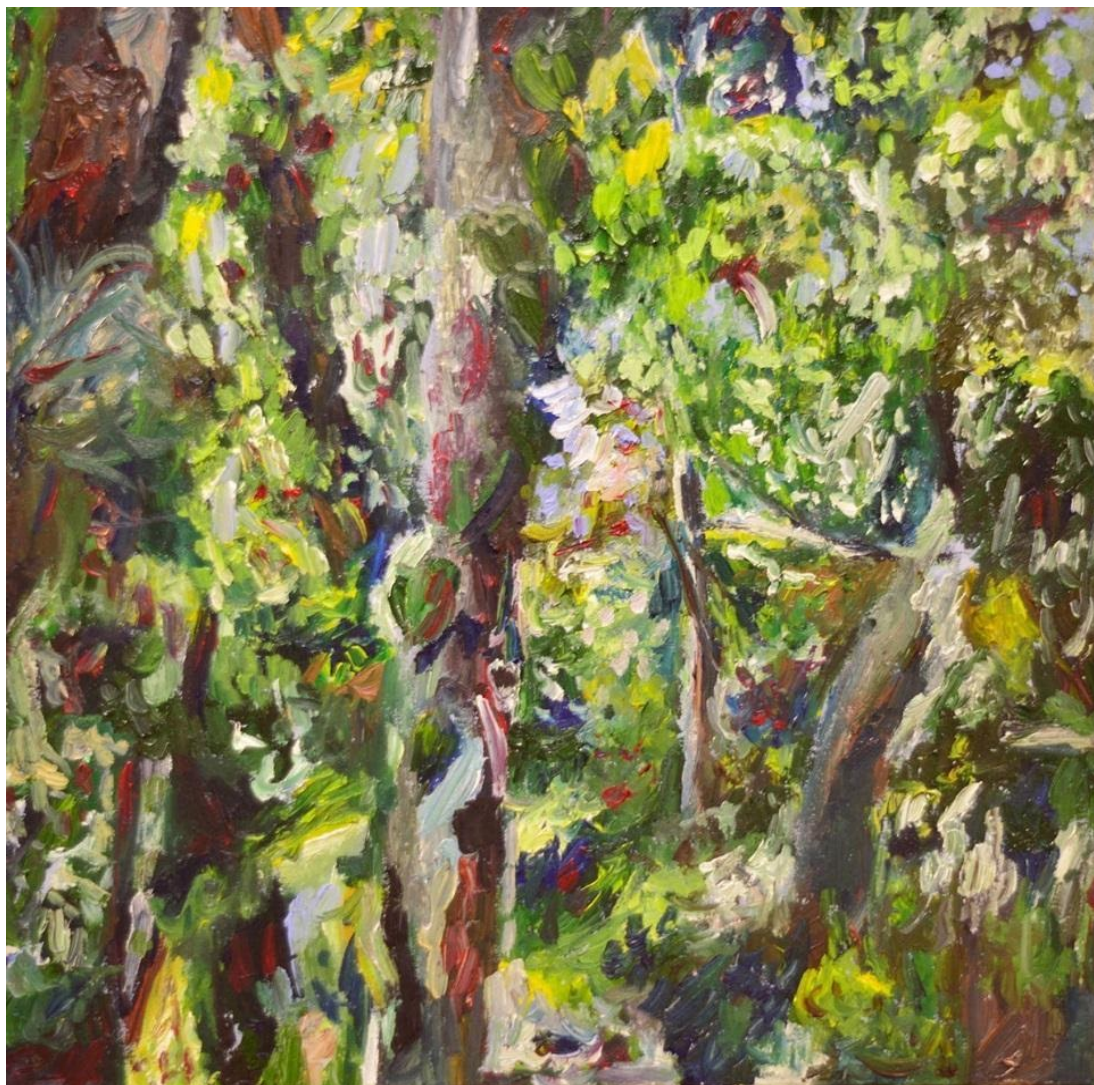
**Fig. 22** Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



**Fig. 23** Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



**Fig. 24** Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



**Fig. 25** Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.

Ao refletir sobre estas indagações, procurei entender a paisagem na pintura e estabeleci uma semelhança entre a Panorâmica II, os meus retratos e os meus registros de paisagens de natureza durante as minhas viagens. A paisagem já pressupõe uma linha de horizonte, alguém olhando para algum lugar, e observar isto em meus arquivos (figuras 16, 17 e 18) e na Panorâmica II percebi um aspecto fundamental implicado no conceito de paisagem: a sensação de distância. Na medida que fui pesquisando sobre o assunto e compreendi diferenças e semelhanças com o meu trabalho. Mas afinal, será que estou trabalhando com a distância? Será que ao pintar elementos da natureza estou trabalhando com paisagem? Talvez não.

O grupo do Studio P passou por uma intensa experiência de distanciamento neste período. O falecimento de Thiana Sehn, integrante do nosso grupo. O ocorrido impactou a cada um de forma diferente e sua experiência em pintura transitou pela pintura de todos. Na Panorâmica II inserimos telas que são fundos chapados na cor vermelha. Estes telas são uma homenagem à artista Thiana Sehn, que deixou sua marca no grupo encarando a pintura como experiência, como contato intenso com o mundo. Para Thiana havia uma importância em estar diante do motivo, no campo. Dizia que gostava de sentir o vento, a temperatura, os cheiros, etc... Comentava que todas essas sensações faziam parte do processo de sua pintura. Ela pintava paisagens ao ar livre e sempre começava com uma imprimatura em vermelho para contrastar com os tons de verde. Suas pinturas eram um retrato da posição dela diante do mundo. Isso se refletia diretamente no modo como sua pintura se apoderava da cor vermelha. Thiana estava traduzindo em pintura a posição dela diante da paisagem. Representava também a relação criada pela distância e seu ato de observar. Ao refletir sobre como a artista se posicionou em relação às cores na tela eu me questiono: qual o impacto de seu trabalho no meu pensar e no meu fazer em pintura?

Presenciar e entender a riqueza de todos estes procedimentos garantiu que eu pensasse sobre minha própria maneira de fazer pintura. A narrativa dessa trajetória tem como objetivo explicar melhor como as questões desta pesquisa vieram se constituindo. As distintas maneiras utilizadas para compor a Panorâmica II, em sua diversidade de plantas, texturas, tonalidades e

escalas são fundamentais para a minha percepção em relação ao meu projeto. Reflito sobre estas experiências para resolver meu trabalho.

## 2. A VOLTA PARA CASA, PARA A PINTURA, PARA O OLHAR DO ENTORNO

Os anos que eu estive viajando são de extrema relevância para o meu processo. O afastamento da produção artística e olhar para o mundo com distanciamento me trouxeram como experiência a paisagem, antes mesmo de eu ter contato com a bibliografia sobre o tema. Houve um afastamento do gênero do retrato, talvez por se tratar de uma relação de intimidade que naquele momento já não me interessava tanto. O primeiro impacto que a experiência de viver em um navio me trouxe foi o olhar estrangeiro. Minha experiência não foi viver por dois anos em um país diferente do qual eu nasci, mas sim viver em alto mar e conhecer um lugar novo a cada dia. Ser turista é também se relacionar com o mundo com distanciamento.

Nos lugares para onde fui sempre estive em uma posição de alguém totalmente desconhecida. Notei que a percepção da intimidade não era mais uma questão na qual eu estava focada. Os meus questionamentos e reflexões a partir desse momento passaram a ser com o mundo. Minha rotina durante estes anos trabalhando em navios de cruzeiro foi também uma limitação visual. A maior parte do tempo eu estava ou na minha cabine, onde não tinha janelas, ou em escala de trabalho, onde em alguns momentos eu poderia ver o oceano. Nos momentos em que eu saía do navio, sentia uma ânsia por registrar todas as paisagens que meu olhar alcançava, sentindo também que o espaço externo me colocava em contato com um mundo novo, porém ainda distante. Esta relação da paisagem com a distância não era apenas uma questão física, mas também emocional. O estranhamento inicial, de quem olha pela primeira vez e entende a paisagem como uma relação de distância foi uma sensação constante. A minha relação com a natureza era mínima. A viagem no navio nunca parava, era permanente. A cada dia eu sentia a ansiedade de ter terra à vista. Porém, o horizonte e a textura da água do oceano, mesmo que distantes, não pertenciam apenas ao meu imaginário, como a sensação de estar em terra. E quando este encontro sucedia, a inquietação por visitar uma cidade nova era extrema. Eu sentia o contato com a terra como uma artimanha do meu psicológico. Ao pisar no chão firme eu sentia como se não estivesse



realmente em casa, tinha em mente que iria dar um passeio e logo voltaria para o navio. Não consegui considerar o navio como a minha casa, pois em nenhum momento que eu estive a bordo eu tive momentos ou espaços de privacidade. Se eu fosse para o bar, academia ou refeitório dos tripulantes todos os meus colegas de trabalho saberiam onde eu estava e o que estava fazendo. Até mesmo onde eu dormia tinha uma colega. Penso sobre os meus únicos instantes de privacidade, longe de todos que eu trabalhava, que eram quando o navio estava atracado no porto e eu saía para visitar as cidades. E assim mesmo, nesses passeios eu sentia uma sensação física de desconforto muito forte, que era a falta do balanço do navio, onde eu tinha que estar sempre em uma posição buscando equilíbrio. Essa sensação me acompanhou por meses após o meu desembarque. Então, quando eu estava no navio, sabia que não estava em terra firme, pois tinha que me equilibrar e, quando eu estava no continente, minha mente buscava por essa antiga necessidade e para mim parecia que eu não estava realmente pisando no chão. A distância entre o mar e a terra é imensa e repleta de dúvidas e saudades. O entusiasmo de encontrar pessoas de outros países em lugares inéditos para mim e experimentar comidas que eu desconhecia era essencial para eu cobiçar mais meses na vida de tripulante. Eu passei por países como Albânia e Grécia, com línguas completamente novas para mim. Observei como são as paisagens e montanhas em Montenegro e na Croácia. Nadei nos mares da Espanha e de Portugal. E todas estas experiências foram imprescindíveis para eu entender o desconhecido e a distância.

Quando eu retornei ao Brasil, tive a necessidade de suprir as faltas que eu senti na vida a bordo. A partir deste desejo, busquei uma relação diferente com a natureza. Coloquei em meu dia a dia o contato direto com novas paisagens, cascatas, montanhas, praias e rios. Semanalmente eu e meu esposo nos propusemos ao desafio de conhecer novos lugares, cidades que não conhecemos, matas que não exploramos, acampamentos que ainda não experienciamos. A prática de trilhas foi um esforço por reviver sensações de quando eu era criança. Passei minha infância, com meus avós, no interior da cidade de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Lembro-me do cheiro das chuvas no verão e dos banhos nas poças de lama. Tínhamos os animais preferidos e

não hesitávamos em segurá-los. A sensação do pêlo, das penas e do couro dos bichos ainda é fresca. Costumava subir nas árvores e me lembro da sensação de sentar em um galho e me esconder por entre as folhas. Esse universo de plantas, sabores de terra, de insetos desconhecidos, aos poucos foi se afastando de mim quando me mudei para Porto Alegre. Por alguns anos sentia uma necessidade de perfumes menos pesados do que o asfalto e a fumaça de escapamento dos automóveis. Na minha segunda mudança, quando estava no navio, o cheiro era de produtos artificiais de limpeza e eu tinha a impressão que morava em um hospital. Esse acúmulo da falta de contato com plantas, terra e animais me impulsionou para onde agora é minha casa e ateliê, o sítio dos meus avós. Foi então que eu percebi que o voltar para casa assemelhava-se a um olhar em zoom.

Logo percebi que o retorno para a terra seria um retorno para mim mesma. Quando decidi morar com meus avós no interior e retornei aos meus estudos em pintura, tentei voltar para as paisagens que eu havia registrado por meio de fotografia durante os dois anos que estive viajando. Comecei a fazer a pintura e no decorrer do processo não me pareceu que seria o melhor momento para trabalhar com esses registros (figura 26). Assim como a paisagem 'Albânia' (figura 2), a pintura intitulada 'Montanha' são registros de paisagens sem pessoas, sem animais e sem construções urbanas. Busquei trabalhar camadas mais dissolvidas com solvente e principalmente, trabalhei com a pintura em uma posição invertida. Eu queria causar um estranhamento no espectador. Desde o início da pintura, ao escolher uma fotografia eu já observava o registro de 'cabeça para baixo'. Ao longo do processo percebi que não era o momento certo para dar continuidade ao assunto. Tentei trabalhar os escorridos (figura 27) e novas texturas e camadas de cores análogas. Os resultados pictóricos não me satisfizeram. Compreendi que a minha busca pelo estranhamento na paisagem talvez fosse parte de uma pesquisa que me encaminhasse para outras resoluções. Acredito que este arquivo de paisagens será retomado em outro momento, pois esta pesquisa estaria mais ligada a uma espécie de olhar estrangeiro.

Um olhar no qual a sensação de distância estaria implicada. A experiência de retornar para a casa da minha vó significava olhar para as minhas memórias. Esse era um olhar íntimo, um olhar de perto, uma vivência que se contrapôs à distância. Estive



**Fig. 26** Monique Maccari. Montanha, 2019. Óleo sobre tela, 90 x 110 cm.



**Fig. 27** Monique Maccari. *Montanha*, 2019. Óleo sobre tela, 90 x 110 cm (detalhe).

atenta aos detalhes, às reações dos meus avós e também a uma série de pequenas conquistas e mudanças pessoais. Sendo assim, passo então a buscar fotografias mais próximas ao motivo. A distância implicada na paisagem já não me interessa. Estou em busca de imagens daquilo que está mais próximo, da experiência de estar em casa, de voltar a sentir a sensação de estar em um entorno conhecido e de reviver memórias da infância. Para mim o ato de pintar o perto e o longe estão relacionados a experiências vividas. Pois, acredito que o fazer pictórico é um processo repleto de pequenas etapas. Entendo que o ato de pintar inicia quando eu reflito sobre questões que, de certa maneira, me provocam visualmente. Após essa primeira etapa, busco formas a serem registradas de algum modo, seja por meio da fotografia, do desenho ou de vídeos. Assim, crio um arquivo desses registros e observo essas imagens buscando qualidades pictóricas, como o contraste entre luzes e sombras, entre cores complementares ou até entre texturas (figura 28). Em seguida eu modifico as imagens em *softwares* próprios para alterações de enquadramento, de cores e de luzes. Ao observar a imagem que eu escolhi pintar, eu analiso a cor predominante e busco pela cor complementar para a imprimatura<sup>2</sup> da tela (figura 29). Eu faço esta primeira camada com tinta acrílica pela facilidade do manuseio, e também pelo tempo de secagem da tinta. O primeiro momento que a imagem entra em contato com a tela é quando eu utilizo o projetor (figura 30) de imagens para transpor as luzes, sombras e texturas para a tela através do desenho (figura 31). Após inúmeras tentativas, eu optei por desenhar sobre a tela com pastel seco (figura 32 e 33). Escolhi este material pois seu manuseio é fácil por ser macio e depositar grande quantidade de pigmento sobre a primeira camada de tinta. Por ser um material seco, seu pigmento dissolve facilmente na tinta a óleo, no solvente e no óleo de linhaça, que será a próxima camada a ser trabalhada. Dou início à pintura com

---

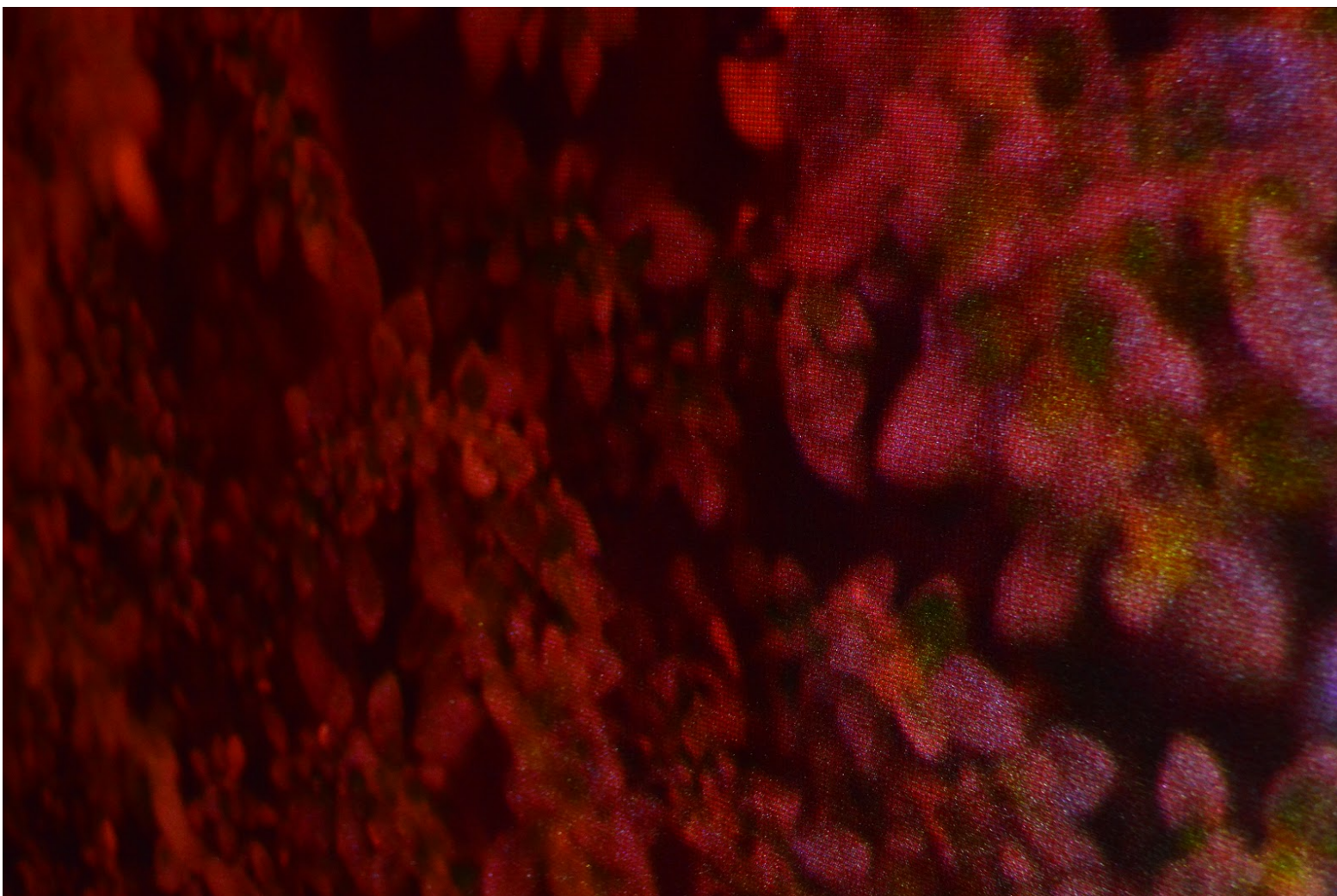
<sup>2</sup> Marcio Alessandri comenta: 'A imprimatura trata-se de um procedimento para "tingir", ou colorir o branco da tela, criando um meio tom (*mezzetinte*) que será usado como base para o início da pintura. É o primeiro passo para o *underpainting* (apesar de não ser estritamente necessária), é ela que dá a cor predominante, mas não consiste no *underpainting* em si, mas em um dos passos dentro dessa técnica.' Underpaintings: Grisaille. Cozinha da Pintura. Disponível em: <<http://www.cozinhadapintura.com/2011/01/underpaintings-grisaille.html>> Acesso em: 26 out. 2020.



**Fig. 28** Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Fotografia digital.



**Fig. 29** Monique Maccari. Albânia, 2019. Óleo sobre tela, 50 x 90 cm (processo).

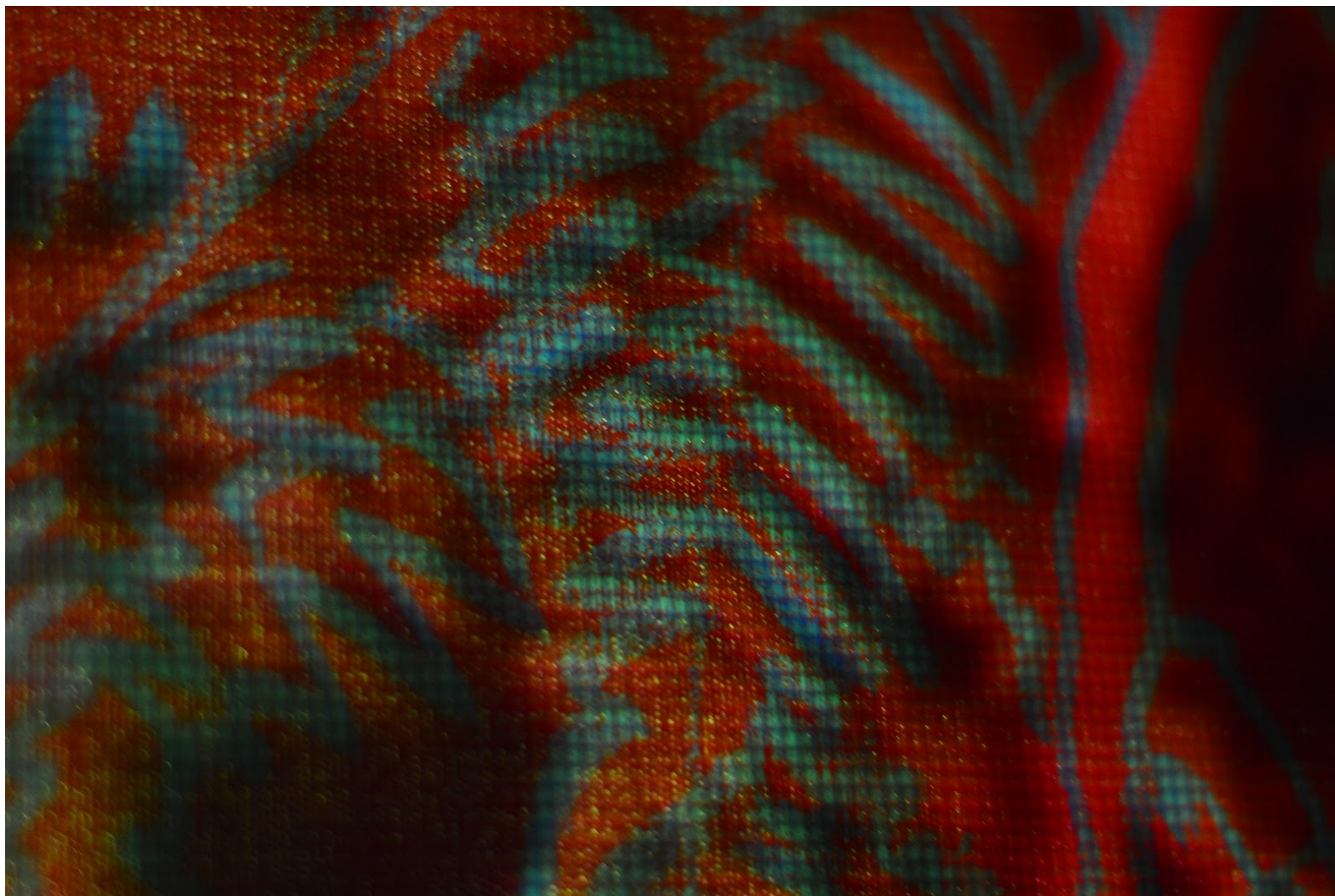


**Fig. 30** Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital.

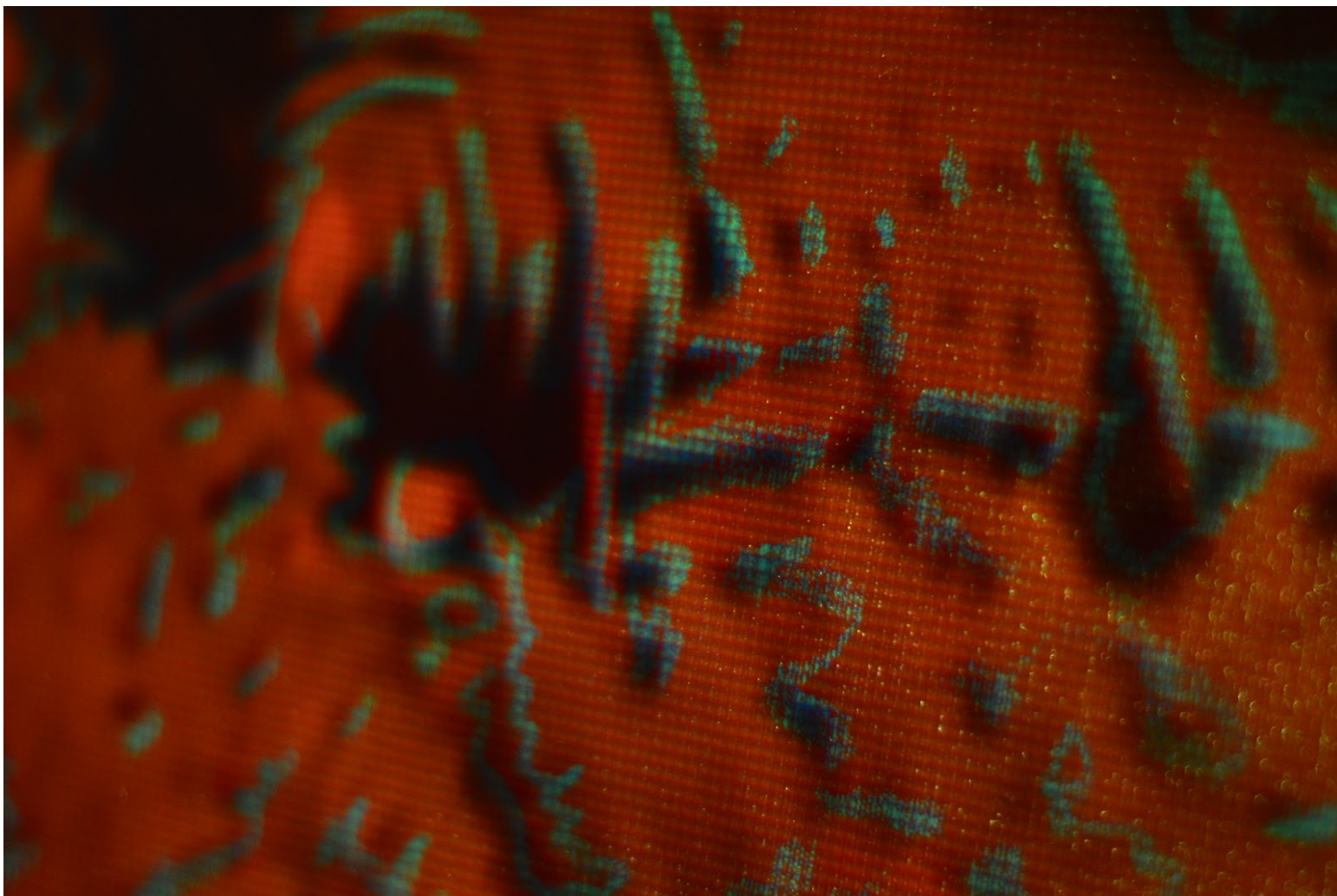




**Fig. 31** Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital.



**Fig. 32** Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital.



**Fig. 33** Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital.

a tinta a óleo com as cores complementares às cores que eu quero que estejam visíveis ao finalizar a pintura. O processo de pintura segue com inúmeros cuidados técnicos que compreendem desde o cuidados com a quantidade de solvente e óleo de linhaça para a pintura não craquelar, até o modo como a tinta é depositada na tela com pinceladas mais espessas ou mais suaves.

Após as tentativas de pintura com os meus registros de paisagem, eu volto a pensar nos fragmentos da Panorâmica do Jardim Botânico. Penso que em minha série de retratos do ano de 2016 eu sou um fragmento da família, assim como cada retratado. Bem como na Panorâmica II, somos fragmentos da pintura. Cada integrante que participou da pintura faz parte de um todo, bem como o pequeno fragmento que foi pintado por cada um e que ao final, fazia parte da grande pintura. O olhar estrangeiro com a distância que eu vivenciei nos dois anos a bordo do navio, igualmente como a distância pressuposta na Panorâmica em termos de imagem, pela espacialidade pictórica, são parte do processo para eu refletir sobre minhas necessidades atuais no fazer pictórico. Para onde eu estou olhando? Eu estar fisicamente em Caxias do Sul, perto de minha família, no lugar onde eu passei minha infância, é olhar de perto, olhar com zoom.

Então, busquei por um recorte fotográfico com zoom (figura 34). Procurei um fragmento por entre o todo que eu estava defronte. Fotografei detalhes de plantas e insetos no meio da mata (figura 35 e 36). Estive interessada nas diferentes texturas e mantive o desejo por encontrar novas maneiras de pintar e de representar, busquei novas pinceladas. Selecionei então, uma fotografia que me chamou atenção por suas texturas e também o fora de foco que é uma qualidade fotográfica que, a partir desse momento, será recorrente em minhas pinturas (figura 37). Há um ponto focal e o desfoque pelo percorrer do campo visual. Apresentei essa pintura em minha pré-banca juntamente com as paisagens 'Montanha' (figura 26) e 'Albânia' (figura 2), mencionadas anteriormente. Percebi que essas pinturas foram fundamentais para a minha pesquisa, no sentido de que cada uma contém qualidades pictóricas que irão aparecer novamente nas pinturas que considero como a série final de minha pesquisa e irei



**Fig. 34** Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital.



**Fig. 35** Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital.



**Fig. 36** Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital.

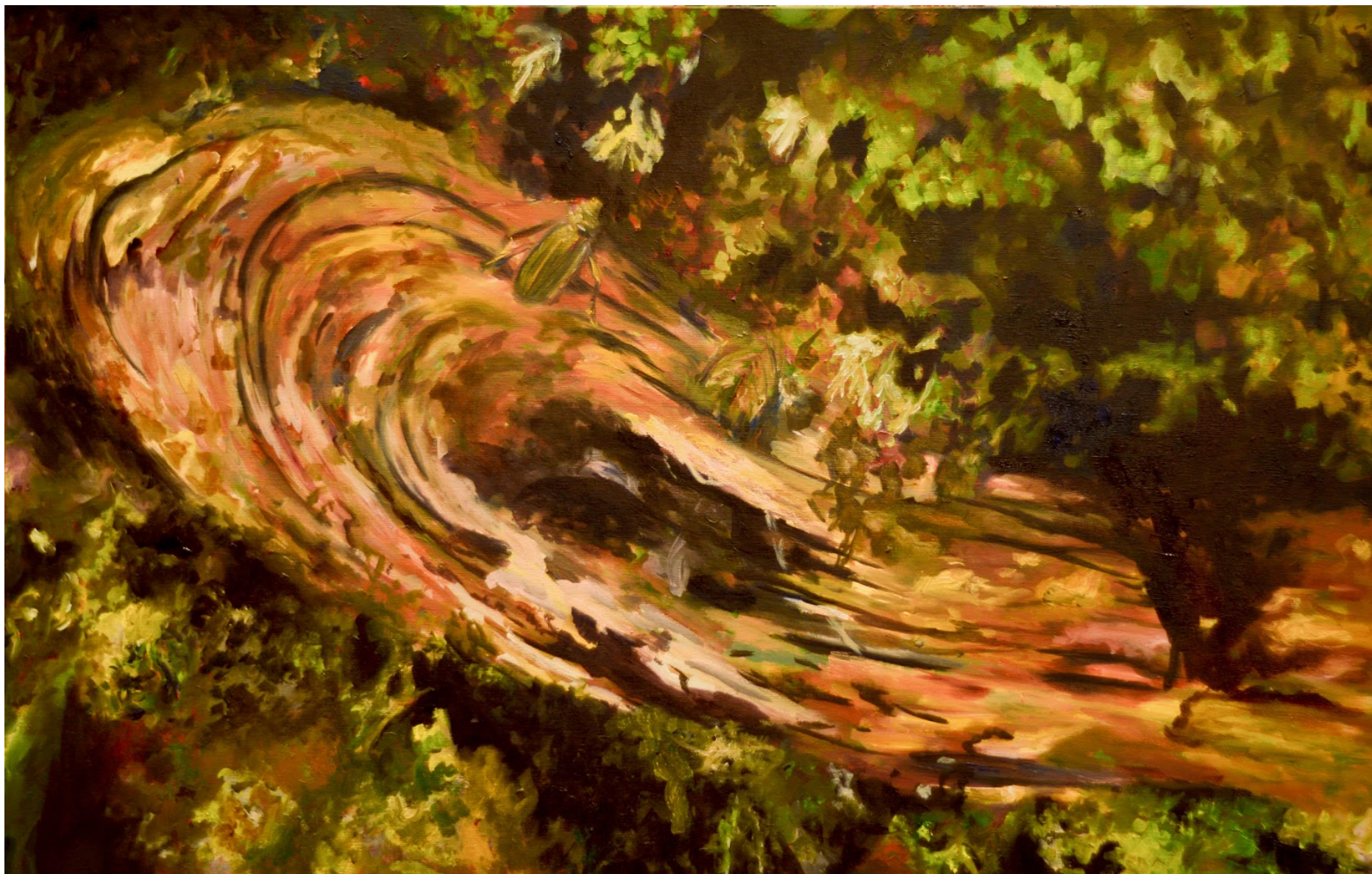


**Fig. 37** Monique Maccari. Jaquirana, 2018. Fotografia digital.



abordar no texto mais adiante. A pintura intitulada 'Jaquirana' (figura 38), foi um desafio na investigação por novas maneiras de pintar com o intuito de representar as plantas e o tronco. Trabalhei a pintura em inúmeras camadas com pinceladas que, de perto, tornam as folhas abstratas. As partes que eu tive mais dificuldade em traduzir da fotografia para a pintura foi o que estava fora de foco. Faço uma relação do desfoque da fotografia e de quando estou olhando para um ponto fixo (que está em foco) e quero captar ou observar o que está em minha visão periférica, onde não há foco. Para mim, essa percepção é muito delicada e de difícil compreensão, ainda mais se desejo registrar o que estou vendo por meio da linguagem da pintura ou desenho. Essa pintura também representou para mim uma transição pessoal, de um momento de entendimento do meu retorno à casa para um momento de introspecção e observação do que estava ao meu alcance, no meu entorno: a natureza e o espaço onde eu estava vivendo.

A minha relação com o meio ambiente vai além de apreciar jardins ou entender o impacto causado pelo meu consumo na natureza. Entendo que em uma sociedade tão desigual o esforço pelo equilíbrio é constante. Há alguns anos compreendi o conceito do veganismo e apoio esta causa que impacta diretamente na minha alimentação, no meu consumo e na minha posição dentro da sociedade. Acredito na significância de citar a minha posição ativa contrária ao especismo, à exploração de animais e à inconveniência de se alimentar dos mesmos. Minha rotina alimentar está ligada aos orgânicos que eu planto no sítio dos meus avós. Meus olhos aos alimentos, assim como a minha visão da natureza, não é mais distante como quando eu estava vivendo a bordo do navio. Eu não tinha oportunidade de selecionar os meus alimentos ou até mesmo de saber de onde eles vinham ou quais eram os ingredientes da minha refeição. O fato de ter me aproximado da natureza englobou um processo complexo que influenciou na mudança de minha alimentação, na escolha de minha moradia, de meu ateliê, bem como de uma necessidade de trabalhar na terra cuidando dos vegetais, das flores e do pomar. Minha avó é uma presença marcante em todo este processo, pois é ela quem me ensina a plantar, colher e preparar o alimento. É ela quem cuida dos animais do sítio e encontra o equilíbrio neste ecossistema onde vivemos.



**Fig. 38** Monique Maccari. Jaquirana, 2019. Óleo sobre tela, 50 x 80 cm.

Estou atenta ao olhar próximo, busco as texturas das plantas e tenho a intenção de traduzir esse empenho em pintura. A informação da cor está incorporada na pintura, e é trabalhando suas densidades que eu posso criar sensações. Sensações estas de profundidade ou textura, de uma nova concepção de espaço no bidimensional. Enfatizo o contato com a cremosidade e as particularidades da tinta a óleo, a saturação das cores e contrastes que podem ser trabalhados. A escala acompanha a proposta de cada pintura.

É preciso salientar que esses meses de pesquisa me forçaram a focar mais profundamente na busca pela prática de novas maneiras de pintar. O desenvolvimento do processo de minha pintura iniciou com o retrato e com uma pincelada mais minuciosa e delicada. Em seguida prossegui pela experiência da paisagem na pintura, o que me trouxe novos desafios e surpresas de resolução que repercutiram diretamente na série de pinturas que irei apresentar no último capítulo. Houve também um aprofundamento no uso da massa e a concepção da fotografia em relação às imagens de referência e suas qualidades.

Na minha reconexão com a pintura quando voltei a morar no Brasil, busquei por outras formas possíveis de pensar e representar a natureza, que não fosse o retrato. Porque para mim, as pessoas significam uma extensa porção do que hoje traduzo como natureza. A procura neste trabalho é por uma expansão e compreensão do ambiente, que gera um entendimento amplo do que é natureza. Com uma assimilação de que aquilo que é regido pelas leis naturais é natureza, logo, tudo o que percebo e compreendo é a mesma. Compreendo que a natureza traduz uma mutação constante, e quando cogito a ideia de assimilação total, percebo, na verdade, o engano.

O aprofundamento em pintura traz a intenção de desdobramentos de novas problemáticas. Meu método de pesquisa se deu a partir da prática, iniciando com o estudo e levantamento de imagens e arquivos para análise em busca de suas propriedades pictóricas. Nesse momento do processo da pesquisa já compreendi a importância da mancha, da pincelada solta e do uso da

fotografia nas minhas pinturas. Aaron Scharf, em seu livro *'Arte y fotografía'* comenta sobre a pintura impressionista e a fotografia que, na época, não estava tão desenvolvida tecnologicamente por isso, muitos registros ficavam fora de foco. Essa característica foi imprescindível para os pintores da época experimentarem novas qualidades pictóricas. “Corot também foi criticado por volta de 1850 por um contemporâneo seu por sua maneira de representar as árvores. Ninguém os via assim: 'Não são árvores, são fumaça'. Essencialmente, tanto Corot quanto Monet representaram seus temas, não como os olhos os veriam, mas como a câmera os capturaria.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. **Alianza Editorial**, Madri, p. 181, 2005.

## 2.1 O Registro do Entorno: A Fotografia e suas Qualidades Pictóricas

Toda a minha produção inicia com uma fotografia. E nesse momento, todas as minhas fotografias estão 'nascendo' da natureza, ou seja, do encontro entre o meu olhar e este novo entorno, meu pensamento e minha observação estão voltados para as plantas, estou mais atenta aos detalhes das texturas das folhas e suas variedades de tons. O olhar para o fragmento da grama com uma gama extensa de tons e perceber suas melhores manchas é uma percepção que pode ser registrada por meio da fotografia. Fotografia essa que, muitas vezes, consegue captar tons que não percebo a olho nu. Com a invenção da fotografia, temos uma percepção fundamentada na luz e na sombra, e essas fotografias dispensam a linha e a cor para manifestar uma visão do mundo.<sup>4</sup> Portanto, a partir desse marco, a pintura está além dos limites da representação e, assim rumo à abstração na pintura. Então, é criada uma consciência de que a fotografia terá um trabalho de traduzir o mundo, enquanto a pintura perde, de certa forma, essa obrigatoriedade.

Os meus estudos em fotografia repercutem diretamente no meu processo de criação. Apesar de pintar a natureza, faço minhas pinturas em meu atelier e não inserida na paisagem. Para tanto, necessito de uma referência pois a memória me falharia aos detalhes. Cada etapa do processo é base para o próximo passo, e a fotografia, origina-se nesse processo como experiência com o mundo. E tal registro deve ser feito em suas mais apuradas buscas por claro e escuro, manchas e tonalidades para a pintura já iniciar com suas qualidades pictóricas com textura, profundidade e materialidade. Eu já olho para o que quero fotografar buscando contraste de cores para dar sensação de profundidade na pintura. Para mim, o enquadramento deve levar em conta o

---

<sup>4</sup> POESTER, Teresa. Sobre o desenho. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, p.55, novembro 2005.

equilíbrio de formas. Meu objetivo na pintura é que o olho do espectador não fique estagnado em um ponto único da tela e, nesse sentido, começar o processo com esse equilíbrio me parece fundamental. Somado a isso, o contraste de luz e sombra, que irá resultar em uma observação mais dinâmica da tela, e não cansativa.

Após ler *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*,<sup>5</sup> de Philippe Dubois, reflito sobre a ação de fotografar. A performance que o artista promove ao fotografar, é parte da investigação da imagem. E esta, por sua vez, é a procura pelos sentidos provocados no espectador. Por consequência, identificamos a demanda de mudanças no mundo, então buscamos por variações nas percepções visuais. Como teria dito Maria do Carmo: “Esta configuração envolve espacialmente o espectador, transportando-o para dentro da ação, do exercício do olhar, visa levá-lo a movimentar o seu olho, fazendo ao mesmo tempo um eco ao meu olhar, girando em torno do elemento sendo fotografado.”<sup>6</sup>

Destaco o ato contínuo de alimentar meu banco de fotografias, pois é um material orgânico no sentido de que está aberto a mudanças e sua modelagem já é parte do desenvolvimento de uma pintura. Minhas pinturas apresentadas inicialmente em minha pré-banca, no ano de 2019, foram resultado de registros que foram feitos sem o intuito específico de uma futura pintura. A partir do final do ano de 2019, faço novamente as fotografias pensando na pintura que irei produzir, assim como em minha antiga série de retratos ‘3x4’. Sendo assim, o meu processo de pintura é pensado e planejado do início ao fim. Acredito que nosso olhar seja seletivo e o modo como vivemos determina como olhamos para o nosso entorno. Portanto, para mim, refletir sobre a pintura e manter essas indagações ativas, produzindo registros e novos trabalhos em um processo ininterrupto, têm repercutido na

---

<sup>5</sup> DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 13ª ed. Campinas, SP: Editora Papirus, 1993.

<sup>6</sup> NINO, Maria do Carmo. O objeto ausente. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 22, p.68, maio 2005.

qualidade do resultado dos trabalhos.

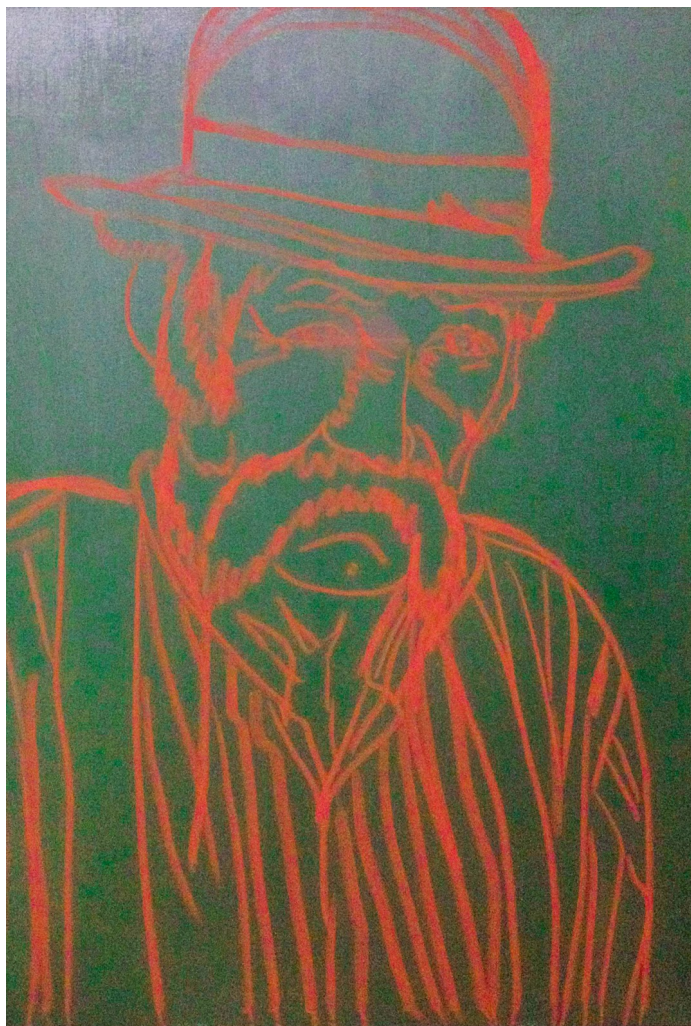
Ao analisar as fotografias apresentadas anteriormente no início do capítulo '*A volta para casa, para a pintura, para o olhar do entorno*', acredito que haja um potencial em tornar esses registros trabalhos a serem expostos, percebendo assim qualidades valorosas em relação às cores e às texturas das imagens. Por fim, reflito sobre a possibilidade de pesquisar sobre esse 'caminho de duas vias', pois a fotografia até esse momento, foi utilizada por mim como referência para a pintura. Porém, inúmeros registros como as figuras 30, 31, 32 e 33 têm potencial para serem expostas.

## 2.2 O Material e suas Possibilidades

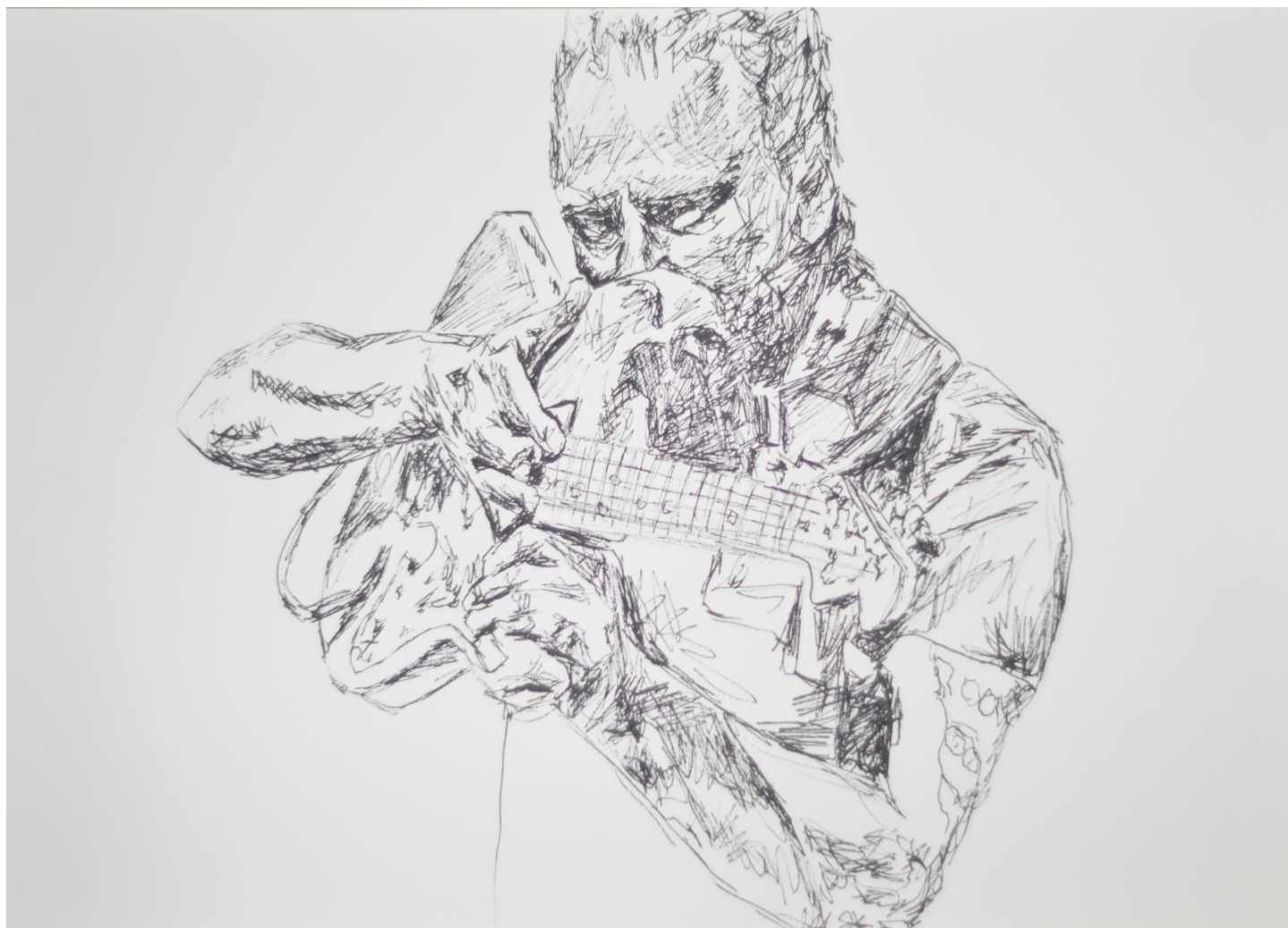
O ano de 2016 é onde desenvolvo uma busca para trabalhar com os efeitos da imprimatura sob a pintura. Trabalho essa técnica para uniformizar a pintura em um mesmo universo de tonalidades, primordialmente com a quebra do fundo branco. Minha proposta é fazer uso das sensações criadas com cores complementares. Então, minha metodologia ainda se dá com a análise da fotografia de referência e nela busco as cores e tonalidades predominantes. O resultado desta observação me impulsionou para a investigação das cores e tonalidades complementares já a partir da aplicação da imprimatura. Por questões práticas, todas as telas iniciam com a imprimatura em tinta acrílica, o tempo de secagem e o manuseio da tinta são fatores considerados. Nesta mesma época, comecei empregar o pastel seco no processo das minhas pinturas (figura 39) ao utilizar o projetor de imagens para lançar minhas fotografias de referência sobre a tela. Com a imagem projetada, inauguro o desenho, com apontamentos de luz e sombras, texturas e profundidades. A escolha da cor do pastel seco era feita com a intenção de não haver nenhum destaque, sendo que o pigmento seria diluído com a tinta à óleo, óleo de linhaça e também o solvente.

No ano de 2018, iniciei um estudo gráfico com a intenção de melhoria das minhas pinturas e busca por novos meios de resolver certos problemas com a tinta a óleo. Nesse momento, eu estava cursando a disciplina de Atelier de Desenho II, com o professor Alfredo Nicolaiewsky. Minha proposta para o decorrer do semestre foi desenvolver um traço mais fluído e rápido, sem me ater aos detalhes, mas produzir o desenho como se fosse uma linha única por todo o papel. Minha pesquisa que se inicia com caneta nankin sobre papel (figura 40 e 41). Os resultados gráficos me satisfizeram. Busquei ainda sobre papel, utilizar outro material, testei alguns desenhos com pastel seco (figura 42), porém, acredito que eu estava sentindo falta de produzir imagens





**Fig. 39** Monique Maccari. Sem título, 2015. Acrílica e pastel seco sobre tela, 100 x 70 cm (processo).



**Fig. 40** Monique Maccari. Rafa, 2018. Caneta nankin sobre papel canson, 29 x 42 cm.



**Fig. 41** Monique Maccari. Rafa, 2018. Caneta nankin sobre papel canson, 29 x 42 cm.



**Fig. 42** Monique Maccari. Gui, 2018. Pastel seco sobre papel canson, 29 x 42 cm.

maiores. A porosidade do pastel seco no papel me instigou a aprofundar minha pesquisa no uso desse material de modo que buscasse linhas mais gráficas, ao contrário do modo que eu usava anteriormente o pastel seco nas telas, quando o uso estava mais voltado para o pigmento.

Minha pesquisa com o pastel seco prosseguiu com a orientação de Alfredo Nicolaiewsky. Escolhi fazer desenhos maiores e utilizando como base algodão cru. Percebo nesse momento que eu já estava voltando meus interesses para a pintura, ao considerar que o algodão cru juntamente com o gesso é a base para pinturas em tela. Explorei o pastel seco com desenhos grandes (figura 43), desenhos nos quais eu precisava utilizar o corpo todo para trabalhar o desenho. Penso que quanto maior for a base do desenho ou da pintura, mais o corpo precisa se envolver no processo, movimentando pernas e braços, caminhando e subindo em cadeiras para alcançar o topo, assim como sentando no chão para alcançar as partes inferiores. Trabalhei texturas, linhas rápidas e o depósito do pigmento do pastel seco em seu extremo (figura 44). As linhas do pastel precisam, por si mesmas, solucionar a imagem. Após alguns desenhos, construí uma estrutura que nasce das linhas e da textura, ou seja, não trato como um esboço ou desenho preparatório, mas sim como resultado e sustentação (figura 45).

Eliane Chiron comenta em seu artigo 'Desenhar: uma prática do lacunar' sobre a formação de texturas visuais e como gestos repetidos constroem e desconstroem a imagem.<sup>7</sup> O que me interessa em seu comentário é o processo de construção e desconstrução da pincelada, das marcas e das manchas deixadas pelo pincel ou pelo pastel seco. As minhas figuras tiveram, afinal, resoluções mais volumétricas, devido ao gesto usado na composição.

Apresento aqui algumas imagens dos meus arquivos (figuras 46 e 47). Estes registros não foram pensados para serem

---

<sup>7</sup> CHIRON, Eliane. Desenhar: uma prática do lacunar. Tradução de Sonia Taborda. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 7, novembro 2005.



**Fig. 43** Monique Maccari. Rafa, 2018. Pastel seco sobre algodão, 87 x 107 cm.



**Fig. 44** Monique Maccari. Vó, 2018. Pastel seco sobre algodão, 92 x 97 cm.



**Fig. 45** Monique Maccari. Léo, 2018. Pastel seco sobre algodão, 82 x 89 cm.





**Fig. 46** Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital.



**Fig. 47** Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital.

expostos a qualquer espectador, porém, acredito no seu potencial e na importância destes detalhes dentro do meu trabalho atual. O contraste das cores traz para a fotografia uma suave vibração no azul, que resulta em um certo movimento na fotografia. Observo como a textura porosa do pigmento do pastel seco é suave e macia e penso como essa qualidade pode estar presente em uma pintura. Como veremos adiante essas fotografias têm um diálogo com as pinturas apresentadas no final dessa pesquisa. As cores chamam a minha atenção após analisar meu projeto vigente. A textura porosa do pastel sobre a superfície provoca em mim uma estimulação para relacionar este material com a tinta à óleo de modo distinto do que eu pretendia em todos os trabalhos anteriores.

### 2.3 A Escala e a Cor

Através das dimensões de meus trabalhos, busco influenciar na percepção do espectador. Acredito que quando os detalhes que eu fotografei estão em uma pintura em um tamanho muito maior do que o real, a natureza nos engloba e sinto que sou parte dessa pintura ou desse todo representado. A artista Teresa Poester comenta no texto '*Sobre o desenho*' sobre as suas relações físicas com sua obra "O corpo todo passa a pertencer ao espaço do quadro como se estivesse dentro de um cenário."<sup>8</sup> Reflito sobre estar dentro desse cenário, quando exerço o ato de pintar, o corpo e a mente se unem em sua relação mais íntima, provocando sensações e pensamentos.<sup>9</sup> Há uma amplificação da força quando o aumento da escala reforça a relação de espacialidade. No início da pesquisa refleti sobre diferentes composições e relações de figura e fundo, e alterei a escala das figuras em relação à tela. No espaço pictórico, a figura se coloca como um elemento dimensionador e a percepção do ambiente é determinada por ela.

É importante salientar, também, a minha experiência corporal no ato da pintura. Segundo Focillon (1996): "O ser se humaniza pela criação manual e o contato das mãos humaniza o objeto insensível. Do meu ponto de vista, é, graças ao corpo, seu veículo e seu destino, que a pintura e o desenho sobreviverão."<sup>10</sup> [apud POESTER, 2005] Somado a isso, relaciono as palavras de Poester com o momento em que eu coloco a primeira mancha na tela. Essa ação já exige que eu pense qual será o próximo passo e como eu vou compreender todo o espaço do quadro. Sendo esse, um ato que está entre esticar os meus braços e fazer

---

<sup>8</sup> POESTER, Teresa. Sobre o desenho. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 9, novembro 2005.

<sup>9</sup> Idem, p. 9.

<sup>10</sup> POESTER, Teresa. **Meus desenhos**. Texto para o catálogo da exposição Desenhos, Museu do Trabalho. Porto Alegre, 2004.

movimentos variados (sendo que os faço de uma perspectiva que não seja provável que o espectador irá observar a obra) e entre dar alguns passos para trás e observar a pintura de longe. Essa relação entre o espaço do meu atelier, a escala da pintura e o meu corpo está diretamente ligada ao resultado das pinturas.

O tempo de tomar distância é indispensável física e mentalmente. A tinta à óleo também me força a esperar pela secagem e neste processo, as pinturas estão dispostas nas minhas paredes. A secagem mais lenta dita o tempo de reflexão sobre as resoluções buscadas para as minhas incertezas na pintura. E é assim que posso criar diálogos entre elas e perceber o que deve ser modificado ou retrabalhado.

Bem como a escala e essa relação do espaço, o estudo para expandir a minha paleta de cores e produzir minhas próprias misturas tem sido fundamental para a representação de recortes da natureza. Um verde é enriquecido por tons de vermelho e o contraste das cores complementares é a estrutura para visualizar a pintura como um todo e o olhar ir de ponta a ponta. O movimento do olhar que eu busco no ato de observar uma pintura se dá, inicialmente, com o processo da imprimatura. Essa técnica tem o objetivo de harmonizar todas as tintas depositadas na tela após essa primeira camada. A Figura 48 representa o início desse processo. Então, construo a pintura pela adição de matéria:<sup>11</sup> com as cores complementares, o jogo das diagonais, a pincelada solta e a transparência entre camadas finas com a técnica de veladura, explorando a luz e a profundidade. Tomo como referência uma das pinturas de Felix Vallotton (figura 49), que trabalha a ferocidade do vermelho inserido na natureza, as tonalidades dão vida umas às outras e criam novos espaços entre si. Muitos pintores já tiveram consciência do impacto das cores complementares na pintura. Como já teria dito Vincent Van Gogh: “Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho

---

<sup>11</sup> Ver em: POESTER, Teresa. Sobre o desenho. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 9, novembro 2005.



**Fig. 48** Monique Maccari. Alecrim, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (processo).



**Fig. 49** Felix Vallotton. *Last sun rays*, 1911. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm.

e o verde.”<sup>12</sup>

Uma das minhas pinturas que foi essencial no processo para as pinturas que serão apresentadas no capítulo três, é uma pequena tela que possui o título do local onde registrei a fotografia de referência, “Barra da Chapada” (figura 50). A partir dessa pintura, tentei entender como o detalhe ampliado de sua dimensão natural necessita de uma observação mais demorada para ser compreendido. A primeira impressão pode ser que o detalhe se torne textura. Acho pertinente analisar a escala da pintura e como os detalhes e a massa da tinta estão diretamente vinculados à compreensão da imagem. O artista Mário Röhnelt comenta sobre a textura e a matéria nas inúmeras camadas na obra de Carlos Wladimirsky: “(...) é uma superfície harmônica e poética, espécie de tecido de gestos que – sob determinados ângulos – é, no entanto, lisa como uma fina película.”<sup>13</sup> Apesar dos resultados pictóricos serem diferentes dos meus trabalhos, me interessa a resolução das pinturas do artista. Um tanto quanto similar à pintura de Wladimirsky, busquei a sensação de uma textura que é tratada de modo semelhante por toda a superfície da tela.

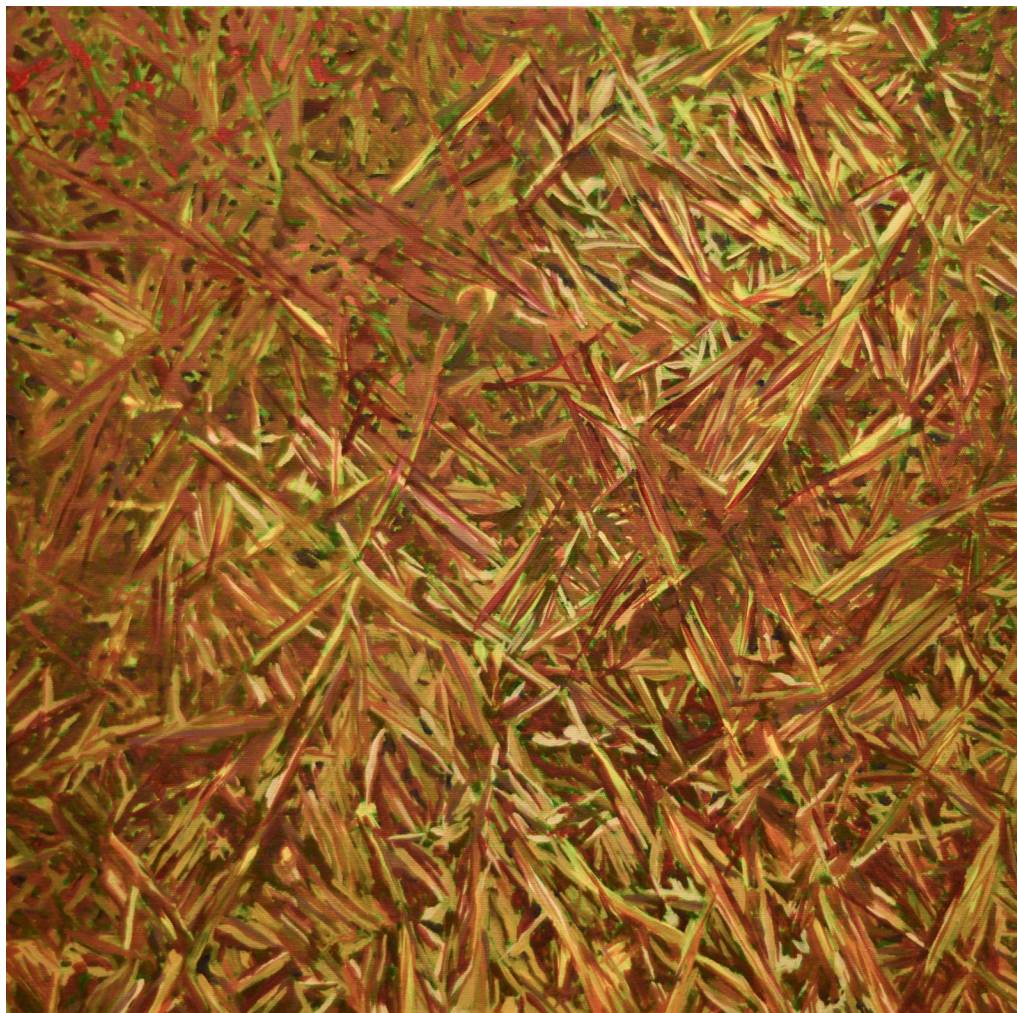
Para produzir essa pintura, utilizei como referência uma fotografia que era o registro do chão, onde folhas de pinheiros formavam uma superfície similar à textura de um tapete (figura 51). O uso do enquadramento fotográfico é mais fechado do que meus registros anteriores. Com ele - praticamente - entende-se a imagem como abstração. A sobreposição de luzes e sombras faz com que a trama das folhas seja contínua. E quando olho esse recorte da natureza, sem o referente das árvores, do ambiente ou até do ângulo em que o registro foi feito, não entendo-a como folhas ou chão. A pintura intitulada ‘*Barra da Chapada*’ foi a última produzida para ser apresentar na pré-banca, no ano de 2019. Ela contempla as inúmeras qualidades pictóricas presentes no meu

---

<sup>12</sup> VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, p. 258, 2002.

<sup>13</sup> RÖHNELT, Mário Alberto Birnfeld. **Pintura: Da matéria à representação**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, p. 28, 2011.





**Fig. 50** Monique Maccari. Barra da Chapada, 2019. Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.



**Fig. 51** Monique Maccari. Barra da Chapada, 2018. Fotografia digital.

até do ângulo em que o registro foi feito, não entendo-a como folhas ou chão. A pintura intitulada '*Barra da Chapada*' foi a última produzida para ser apresentar na pré-banca, no ano de 2019. Ela contempla as inúmeras qualidades pictóricas presentes no meu processo e já citadas nessa pesquisa. Apesar de a pintura ser pequena, foi fundamental para eu trabalhar o aumento da escala e os detalhes em zoom. Pois, a partir desse momento, a pesquisa passou a ter um rumo mais definido. As fotografias de referência tinham como resultado diversas texturas e eu poderia também trabalhar o aumento do tamanho natural dos detalhes. Essas características irão aparecer na série de pinturas apresentadas no último capítulo. No entanto, a captura dos registros em elevado zoom, me fizeram refletir sobre o que estou fazendo: seria um recorte da paisagem, um fragmento ou um detalhe?

## 2.4 Recortes da Paisagem: Fragmento ou Detalhe?

Após apresentar o processo prático com as técnicas e reflexões, acredito que seja importante citar as referências teóricas e as considerações feitas durante a pesquisa. Com o propósito de contemplar uma abordagem histórica, trago a obra *El Paisaje*, de Javier Maderuelo. O livro esclarece desde a origem da palavra ‘paisagem’, na Ásia e na Europa, até suas mais amplas concepções. A abordagem é cronológica e exemplifica desde os primeiros indícios de apreciação dos valores paisagísticos na Roma Antiga, até o estabelecimento do conceito de paisagem no século XVII.<sup>14</sup>

Maderuelo introduz o conceito de paisagem de modo a contemplar todo o gênero pictórico, em suas palavras: *“El término paisaje se entiende aquí no como un mero género pictórico o como un tema de composición arquitectónica, sino como un constructo cultural, como una de las ideas generales sobre las que se apoya la cultura.”*<sup>15</sup> Sua obra é pertinente e expõe como a paisagem não se consolida imutável. Acredito que a análise do conhecimento e de outras experiências seja necessária para ajudar na compreensão do conceito de paisagem. Minhas vivências em viagens foram fundamentais para desconstruir a visão que eu tinha a respeito de paisagem, a qual hoje compreendo como impermanente.

Ainda contemplando as palavras do autor, trago sua compreensão sobre os diferentes pontos de vista das investigações em campo, esclarecendo o termo paisagem. Ele entende o gênero como distante de elementos físicos, pertencentes às ciências, mas como sendo uma relação subjetiva entre ser humano e o meio em que vive.<sup>16</sup> E esta relação pode ser descrita através do olhar.

---

<sup>14</sup> Ver em: MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un concepto**. 1ª ed. Madri: Abada Editores, p. 11, 2005.

<sup>15</sup> Idem, p. 11.

A contemplação de lugares por puro prazer estético foi despertada em mim durante meus passeios em minhas horas vagas do trabalho a bordo dos navios. Maderuelo discute sobre este prazer que está intrínseco na cultura romana ao descrever quando os arquitetos construíram vilas e jardins de passeio, quando os poetas descreviam esses lugares e como os artistas desenhavam e pintavam lugares que contemplavam, surgindo assim, a necessidade de nomear estas atividades.<sup>17</sup> A valorização estética está implícita na pintura, sendo assim, a paisagem é a definição das belezas de um lugar físico.<sup>18</sup> E este belo tem mais relação com o modo de olhar do que com o que é olhado.<sup>19</sup>

Esse fenômeno cultural se define entre as variações de identidades culturais, e entender outros meios sociais, épocas e prioridades é essencial para a tomada de consciência.<sup>20</sup> Há um espetáculo formado por elementos de variados tamanhos, formas, cores e texturas, que estão em diferentes distâncias no nosso campo visual, esta existência pode ser definida como natureza, com sua complexidade.<sup>21</sup> A paisagem é um conceito cultural definido pela sensação de profundidade e distância. Essa distância é pressuposta pela paisagem em relação de quem a vê. Dentro dessa lógica, a linha de horizonte é, por sua vez, um conceito determinado dentro da representação. Então, segundo Teresa Poester: “Se, não podemos mais separar o conceito de paisagem

---

<sup>16</sup> Ver em: MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un concepto**. 1ª ed. Madri: Abada Editores, p. 12, 2005.

<sup>17</sup> Idem, p. 13.

<sup>18</sup> Idem, p. 29.

<sup>19</sup> Idem, p. 21.

<sup>20</sup> Idem, p. 17.

<sup>21</sup> Idem, p. 35.

nas suas várias abordagens, estética, antropológica, geográfica ou ecológica, preservar a paisagem torna-se, antes de tudo, aguçar a percepção de quem a constrói.”<sup>22</sup>

Entendemos, então, que começa a haver uma contemplação do entorno como paisagem,<sup>23</sup> quando os artistas começam a representá-la. O início da representação da paisagem se deu com a prática do desenho, pois a pintura era uma linguagem ainda trabalhada dentro dos ateliês.<sup>24</sup> Conforme Maderuelo, essa relação entre o indivíduo e o meio onde vive é uma dedicação ininterrupta, pois a interdependência mútua é um infinito desequilíbrio entre necessidades e prazeres. A paisagem é exercida sem nenhum intuito especulativo, apenas se define pelo prazer de contemplar.<sup>25</sup> Apesar disso, não é o que está diante de nós, mas sim, o que se vê.

Luiz Alberto Morellino nos fala: “Essa paisagem liga-se ao inconsciente, à memória e à existência das artistas. A percepção da paisagem é sempre uma visão de conjunto e depende da posição do observador. A posição determina a extensão do observador no campo visual e sua inserção no mesmo. A paisagem está em torno dele e não diante dele.”<sup>26</sup> De acordo com Maderuelo,<sup>27</sup> percebo que a paisagem existe como consequência de uma interpretação, sendo subjetiva, poética ou estética.

---

<sup>22</sup> POESTER, Teresa. Lugares Perdidos Cidades Encontradas. Texto para exposição de André Venzon "Lugares Perdidos Cidades Encontradas". Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2005.

<sup>23</sup> Ver em: MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un concepto**. 1ª ed. Madri: Abada Editores, p. 32, 2005.

<sup>24</sup> Idem, p. 30.

<sup>25</sup> Idem, p. 38.

<sup>26</sup> MORELLI, Luiz Alberto. Resgate do lugar através da paisagem: uma abordagem geográfica. Texto para a apresentação do vídeo. Trois jours à Quatre mains dans l'atelier Pissarro.

Cattani aborda algumas das paisagens de Iberê Camargo enfatizando que não eram representados ali figuras humanas ou animais, e sim o lugar. Em suas palavras: “Lugar de vivências, de afetos, às vezes, de lembranças.”<sup>28</sup> Contenho esta colocação em mente quando reflito minha estratégia de pintura. Relaciono também as palavras de Sandra Rey quando ela relata que “engloba a produção de uma experiência”<sup>29</sup> em suas caminhadas na natureza, estabelecendo associações a partir do lugar.

Para mim, exercitar a paisagem em seu conceito e também como vivência, com os meus registros de viagens e tentativas de pintura foi exercitar um olhar contemplativo. O encantamento que eu tive com a pintura da Panorâmica II com seu desafio de entender o fragmento me trouxe questionamentos que nesse momento da pesquisa são pertinentes. O que eu estou pintando e fotografando atualmente é paisagem? Quando a minha câmera se aproxima e perco a noção do ambiente ou o referente, eu não tenho a relação de distância que a paisagem pressupõe. Então, não é paisagem. Talvez seja o detalhe da paisagem.

Ao perceber que o processo me trouxe até o detalhe, me questiono se esse recorte da paisagem poderia ter relação com a natureza que o homem projeta: o jardim. Poester comenta sobre os jardins em seu texto *‘Acordes, o som da paisagem’* dizendo que há o apoderamento do espaço natural e uma forte necessidade de estetização do mesmo.<sup>30</sup> Os trabalhos da artista Joana Pitta (figura 52) parecem pertinentes para exemplificar as colocações anteriores. Ela traz provocações a respeito da dominação do

---

<sup>27</sup> Ver em: MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un concepto**. 1ª ed. Madri: Abada Editores, p. 34, 2005.

<sup>28</sup> CATTANI, Icleia. Texto para a exposição Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo. Em cartaz na Fundação Iberê Camargo de 11 de dezembro de 2009 a 05 de setembro de 2010.

<sup>29</sup> REY, Sandra. *DesDOBRAmentos da Paisagem. Fazer e Desfazer a Paisagem*. Edição do Autor: Porto Alegre, 2012.

<sup>30</sup> POESTER, Teresa. *Acordes, o som da paisagem*. Texto para exposição de Saura Maschio e Suzana Maino "Acordes, o som da paisagem". Galeria de Arte Gerd Bornheim da Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 2008.

homem sobre a natureza e como o jardim representa o resultado dessas interferências. Ela exalta as trepadeiras e as ervas daninhas em um jogo de dominação entre texturas e espaços, cheio e vazios.<sup>31</sup> Ela destaca a relação de controle do homem sobre as plantas ao mesmo tempo que escolhe representar as ervas daninhas, que dominam o espaço que o homem tenta limitar. Mesmo que o trabalho de Pitta seja na linguagem da escultura, eu trouxe seu trabalho como referência, pois percebo uma certa semelhança entre suas linhas e texturas e meus desenhos que utilizo como base para iniciar as pinturas. Suas linhas precisas preenchem o espaço com plantas que são representadas em uma escala maior do que o natural. Entretanto, o que acontece no jardim e no trabalho da artista é uma certa domesticação da natureza. Vejo que o jardim é um espaço planejado e fechado em suas próprias restrições. Então, observei o meu trabalho e refleti sobre o que estava produzindo. Se não é paisagem nem sequer sobre jardim, o que seria?

Diante disso, refleti sobre as palavras de Teresa Poester: “A paisagem leva à abstração mais facilmente.”<sup>32</sup> Ela trouxe essa conclusão desde os pintores paisagistas que experienciaram o abstrato antes que os retratistas. Os pintores retratistas normalmente pintavam com seus modelos em seus ateliês. As seções de pintura poderiam durar horas e a luz não iria mudar, nem mesmo a posição da modelo. Por outro lado, os paisagistas deveriam pintar rapidamente quando estavam em seções ao ar livre, pois a luz do sol estava em constante mudança. Da mesma maneira em relação à representação das folhas das árvores, que estão sempre em movimento por conta do vento, ou também, a água com a correnteza. Então, acredito que entender a mancha na representação e como ela funciona na pintura foi uma demanda essencial para o processo da abstração. Essas definições e

---

<sup>31</sup> PITTA, Joana. O Homem Domina a Natureza. **Revista Inside Outside - Finalistas Escultura 2014-15**, Lisboa, p. 36-37, novembro 2015.

<sup>32</sup> Entrevista proferida no RFI por Márcia Bechara, abri. 2019. Disponível em: <<http://br.rfi.fr/cultura/20190425-rfi-convida-teresa-poester>> Acesso em 03 jun. 2019.





**Fig. 52** Joana Pitta. Trepadeiras, 2014. Arame, dimensões variáveis.

reflexões partem do século XIX, desde o romantismo, com a valorização da aquarela e o invento da fotografia, libertando a mancha e a linha da ideia do contorno. O tratamento pictórico dos impressionistas inicia sua autonomia e traz à tona as texturas abertas com o tratamento da cor e da luz.<sup>33</sup> A partir de então, pôde haver uma quebra do vínculo com da representação e desse modo o início da história da abstração.<sup>34</sup> A abstração do século XX foi diretamente proporcionada pela paisagem, construção essa, ressaltado, é resultado da experiência.<sup>35</sup>

Assim, relacionei o meu processo criativo com esse recorte da história. Percebi então, a inquietude da memória do corpo, do que me era consciente e do que não me era; do que estava vendo e sentindo e o que sentia falta de ver e sentir.<sup>36</sup> Há anos atrás criei um afeto pelo retrato, porém, após refletir sobre, talvez não tenha sido o retrato em si, mas sim os modos de pintar. Me deparei com angústias diante da construção das minhas pinturas e a paisagem foi parte essencial no processo. Observei que o segmento de pinceladas, que, por sua vez, vem em camadas, também era um processo para a abstração. Nesse momento, me questioneei se o que eu estava fazendo era abstração. Analisei a pequena tela *“Barra da Chapada”* (figura 50) e percebi que não estão representadas ali as formas, mas sim as texturas. São tramas abstratas.<sup>37</sup> Essas estruturas são formas justapostas, são

---

<sup>33</sup> POESTER, Teresa. Sobre o desenho. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 55, novembro 2005.

<sup>34</sup> Ver em POESTER, Teresa. Desenhando no Espaço. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, v. 108, p. 32-35, 2010.

<sup>35</sup> Ver em POESTER, Teresa. Articulações visíveis. Texto para exposição de Eny Schuch, Rafael Oliveira e Jorge Aragão "Articulações visíveis". Espaço de Exposições, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Pinacoteca do Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

<sup>36</sup> CATTANI, Icleia. Traços, paisagens e diferenças. Texto para catálogo, exposição Traits, Galerie Debret, Paris, 2000.

<sup>37</sup> CHANEL, Marianne. **Texto sobre Teresa Poester**, publicado em [http://www.teresapoester.com.br/sur\\_travail/textes/portugais/](http://www.teresapoester.com.br/sur_travail/textes/portugais/) > Acesso em 25 jun. 2020.

pedaços de luz e de cor. Em vista disso, minha pintura seria abstração? Esse questionamento foi pertinente, pois acredito que partes das minhas pinturas que irei mostrar no próximo capítulo possam ser abstração. Contudo, a representação está presente em todos os processos e em todos os resultados das pinturas. Penso que a abstração possa ser parte do processo criativo e prático, permeando a pincelada solta e também o desenho. A fotografia do detalhe foi também uma característica dessa pesquisa que influenciou diretamente na abordagem da abstração. A imagem em zoom está carregada de texturas e formas, que muitas vezes não são reconhecíveis. Apesar disso, como mostrarei a seguir, as pinturas são a representação de detalhes da natureza.

### 3. O VERMELHO, O PASTEL SECO E O DETALHE DA NATUREZA

A primeira pintura da série que será apresentada a partir desse momento teve como referência uma fotografia (figura 53) feita no meio da mata. Assim como o registro *'Barra da Chapada'*, foi uma fotografia com uma lente 50mm e a câmera estava muito próxima ao chão. O artista Flávio Gonçalves discute sobre o exercício de atrair elementos, quando está rente ao chão e incorporar sua história ao trabalho.<sup>38</sup> Busquei no ambiente que eu estava algum enquadramento que pudesse representar a maioria das texturas e cores que eu estava vendo ao meu redor. A área do ponto focado me chamou atenção pelos brancos e pela composição dos elementos. Eu posicionei a câmera de modo que algumas folhas ficassem em bastante desfoque na área periférica da fotografia. Meu objetivo foi exaltar as qualidades fotográficas a serem representadas na pintura.

A primeira pintura que é, de certo modo, uma quebra com as pinturas anteriores, é resultado de um processo que inicia em uma caminhada pela fotografia (figura 54, 55 e 56). Iniciei a pintura com uma camada da cor laca gerânio, buscando pela cor complementar aos verdes da fotografia de referência. É importante ressaltar as dimensões da tela, 110 x 165 cm. Escolhi trabalhar com uma tela grande, pois intencionava criar uma relação entre o espectador e a escala aumentada das folhas e galhos, criando novas percepções do espaço. Pesquisei por marcas e uma cor de pastel seco que fosse exatamente a complementar do vermelho que eu trabalhei na imprimatura. Encontrei um tom de azul que assim que eu depusitei seu pigmento na tela, as cores já vibraram. Há uma diferença imensa entre observar a pintura por intermédio de uma fotografia e observar a pintura ao vivo. A perda perceptiva ao não olhar a tela e sentir a vibração causada pelo olho é surpreendente. Assim como em minhas pinturas anteriores, o

---

<sup>38</sup> GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 39, novembro 2005.



Fig. 53 Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Fotografia digital.



**Fig. 54** Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm.



**Fig. 55** Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe).



**Fig. 56** Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe).



pastel seco foi o material que utilizei para transpor o desenho para a tela. Os traços são rápidos e precisos, apontando luzes e sombras e as delimitações da vegetação.

Prossegui no processo da pintura com as camadas de tinta a óleo. A construção foi gradual e durante essa prática, minha orientadora Marilice Corona, lançou um novo olhar para as cores contrastantes. A partir desse momento, decidi expor na própria pintura o processo de construção dela. Todo o percurso da pintura está exposta: a imprimatura, o desenho e a pintura. As etapas dialogam e se contrapõe na mesma tela. O título da pintura *'DEcomposição'* está relacionado a duas características principais: Uma delas é a composição visual criada na natureza (eu não modifiquei a posição de nenhum elemento ali presente) e a outra é a decomposição como meio de transformação e alimentação desse ambiente. Ambas chamam minha atenção, pela parte estética e pela parte que me relaciono com a natureza.

A próxima pintura da série foi feita utilizando como referência outra fotografia que foi registro de uma caminhada pela mata (figura 32). O início dessa série foi resultado do registro de inúmeras caminhadas e trilhas que eu e meu esposo fizemos durante o ano de 2019. Relaciono essas trilhas com as caminhadas de Sandra Rey.<sup>39</sup> Apesar de ela experienciar a caminhada como uma experiência estética e eu ter outro objetivo nesse ato, reflito sobre o resultado estético produzido a partir da caminhada. Inúmeras fotografias foram feitas para registrar esses momentos e além das trilhas, passeios pelo sítio dos meus avós, onde produzi a maioria das pinturas da última série. Andar pelo sítio e descobrir novas plantas, texturas e parar para registrar esses detalhes foi uma fração considerável da minha pesquisa.

*'Tapete de samambaias'* (figura 57, 58, 59 e 60) tem esse título, pois foi a primeira impressão que eu tive ao olhar para o

---

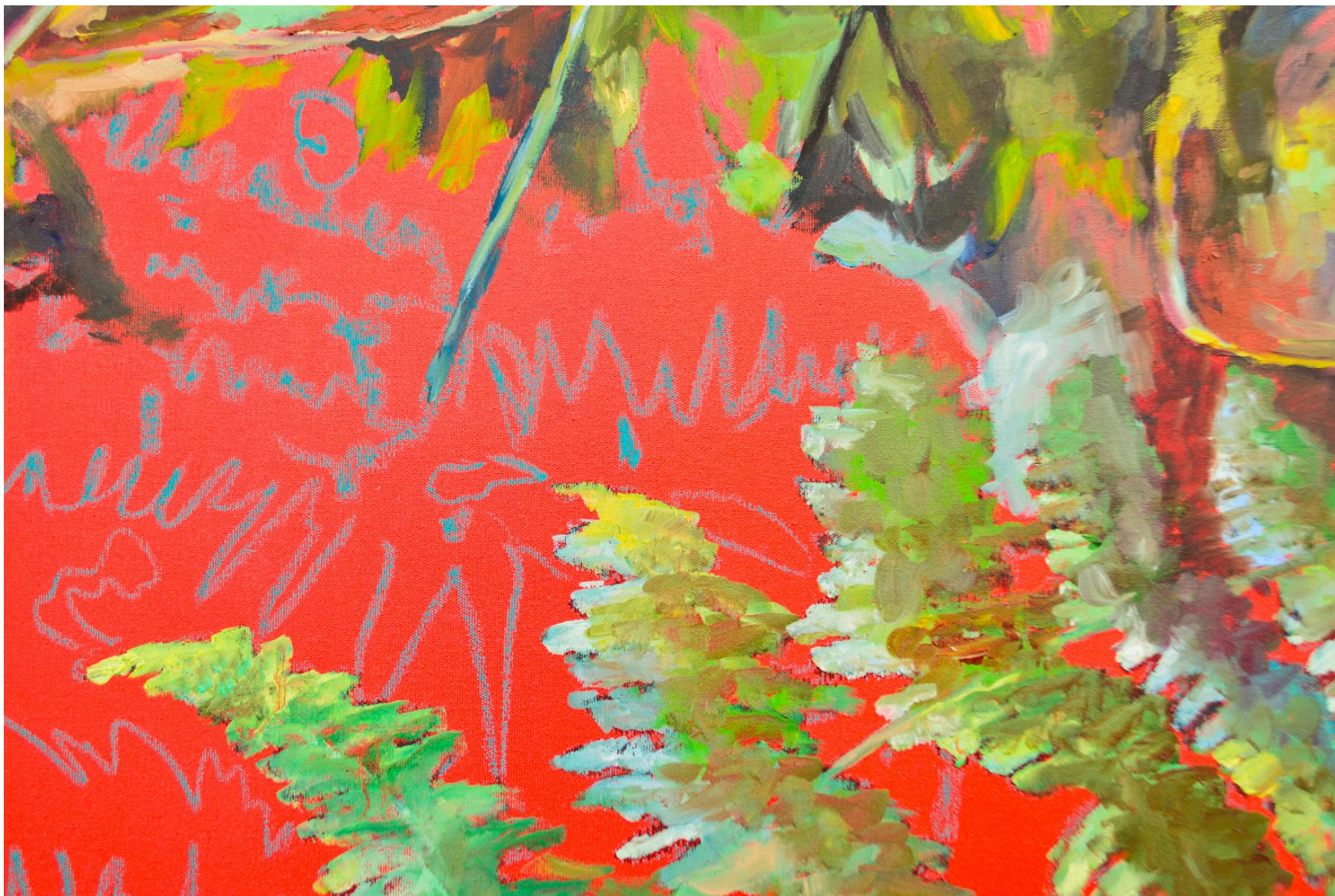
<sup>39</sup> REY, Sandra. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. **Porto Arte** (UFRGS), Porto Alegre. v. 29, p. 107-121, 2010.



**Fig. 57** Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm.



**Fig. 58** Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe).



**Fig. 59** Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe).



**Fig. 60** Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe).

recorte da natureza que estava a minha frente. A textura formada pelo padrão das folhas das inúmeras samambaias que se sobrepunham e encaixavam como um quebra cabeças foi a principal característica que me instigou a representar esse pedaço da natureza por meio da linguagem da pintura. Do mesmo modo que a *'DEcomposição'*, essa pintura mostra todas as etapas de construção e processo do fazer. Extraí da paisagem suas texturas, suas luzes e suas manchas e representei-as no quadro.<sup>40</sup> Essas duas pinturas apresentaram o espaço como um cenário entre seus cheios e seus vazios.<sup>41</sup> Reflito sobre o espaço criado pelo vermelho. Talvez poderia ser um vazio no meio da pintura, como um espaço para poder 'descansar' os olhos e poder voltar a observar as camadas de tinta a óleo. Porém, esse espaço vermelho com essas texturas azuis talvez seja tão denso quanto os elementos ao seu redor.

Encontro nos trabalhos de Catarina Santiago e Sandra Rey alguns aspectos que parecem tangenciar a minha abordagem da natureza, enfatizando cheios e vazios, descontinuidade e repetição. Faço alguns contrapontos com as palavras de Bruna Fetter sobre os desdobramentos das raízes dos manguezais de Sandra,<sup>42</sup> que embaralham a noção de origem e de fim, encontrei uma aproximação destes fragmentos com minhas pintura. Ao observar o *'Jardim das Delícias'* de Sandra Rey (figura 61) parece-me que ela cria novas sensações de espaço por meio de suas montagens. O contraste entre o preto do fundo da montagem e o branco do fundo da fotografia são um repouso para o olhar em meio a tantas texturas e manchas das árvores. Santiago também trabalha recortes da natureza por meio da fotografia (figura 62), criando espaços de 'respiro' por entre as folhas e troncos. Ela concentra-se

---

<sup>40</sup> Ver em POESTER, Teresa. Paisagem, Texto para projeto de exposição de Leandro Selister "Paisagens". Texto não publicado. Porto Alegre, 1997.

<sup>41</sup> Ver em POESTER, Teresa, Poester. Texto para exposição de Luiz Felkl "Esculturas". Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, maio 1997.

<sup>42</sup> FETTER, Bruna. Espelho d'água. Catálogo da exposição de Sandra Rey realizada na galeria Mamute: Porto Alegre, 2015.



**Fig. 61** Sandra Rey. Jardim das Delícias I, Ilha de Tinharé, Brasil, 2012. Impressão em papel fotográfico, 160 x 110 cm.

no fundo com texturas suaves e contínuas e assim, gera uma relação entre figura e fundo e cria também distintas sensações de espaço. Ambos os trabalhos aqui apresentados fazem-me refletir sobre as minhas pinturas. Acredito que a relação entre figura e fundo é determinante para a compreensão do espaço da pintura. E representar a natureza é um desafio na investigação de novos modos de pintar, explorando texturas e formas inéditas.

Durante minha pesquisa me deparei com a obra do artista Sasha Gregor. Em sua série *10-9*,<sup>43</sup> ele trabalha o mundo nano, com suas texturas e contrastes de cores. Uma das obras da série intitulada '*Plástico de bolígrafo Bic rojo*' (figura 63) chamou minha atenção, e a partir de dessa referência busco acentuar a investigação nos tons de azul sobre o laca gerânio. Seu trabalho influenciou minha próxima tela e investiguei a relação de como o azul e o vermelho costumam-se e pulsam criando vibrações e novas texturas.<sup>44</sup> Gregor cria essas novas texturas explorando um sistema de tramas em suas obras. A próxima pintura da minha série é intitulada '*Begônia*' (figura 64, 65 e 66). Ela tem dimensões menores que as duas anteriores e trabalho nela mais com a textura do que com a escala. Esta pintura é o início da busca por um contraste mais vibrante entre o vermelho e o azul. O título dela deriva da espécie da planta que utilizei como referência. A fotografia de referência foi um registro de uma caminhada pelo sítio de meus avós (figura 67). Acredito que o zelo e o carinho de minha avó ao cuidar do jardim e da natureza, foram fundamentais para a minha tomada de consciência do valor visual e sensorial referente às plantas. Essa pintura foi uma escolha baseada na textura e nas qualidades pictóricas, nas cores e contrastes da planta. Me questiono se há uma nova percepção espacial que é criada com as texturas na vibração do azul turquesa e do laca gerânio. A busca pelo vermelho e seus contrastes com as tonalidades de azuis e verdes foi um esforço para criar novas percepções e uma nova compreensão sobre a ausência da pintura e

---

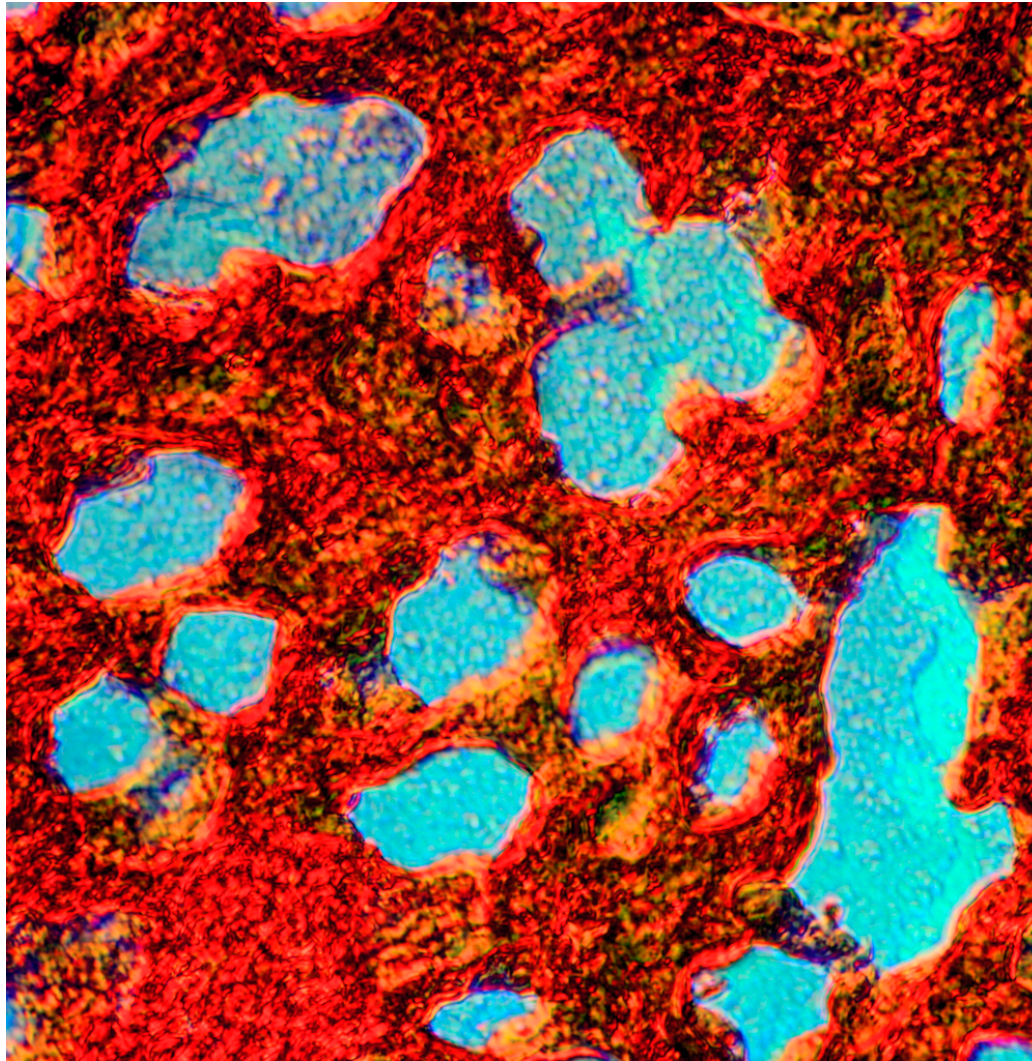
<sup>43</sup> Ver em: 10-9. Disponível em: <[http://www.sashargregor.com/?page\\_id=9](http://www.sashargregor.com/?page_id=9)> Acesso em 17 jun. 2020

<sup>44</sup> PAQUET, Bernard. Como a pintura multiplica o azul. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 19, n° 32, p. 36, maio 2012.

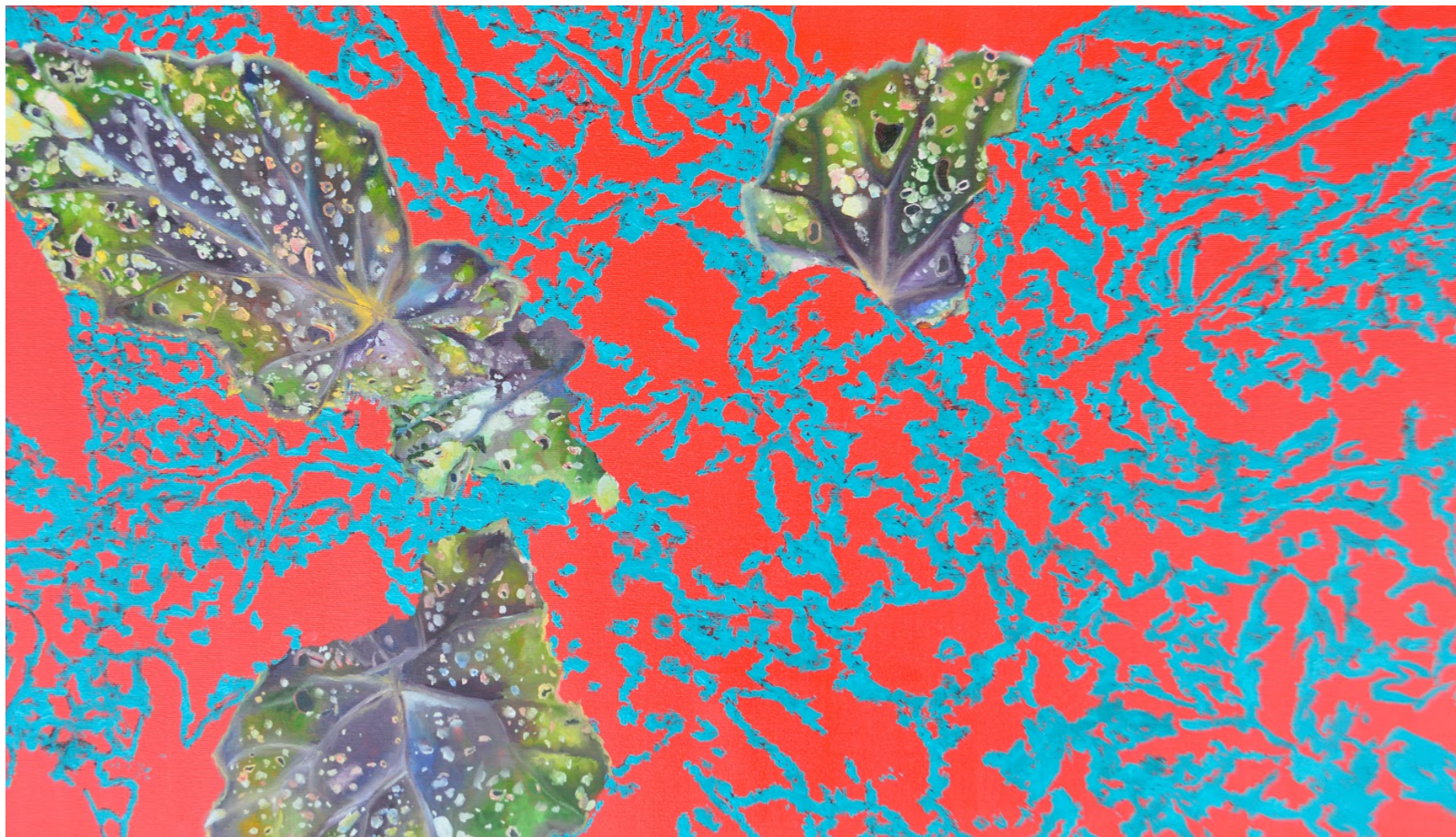




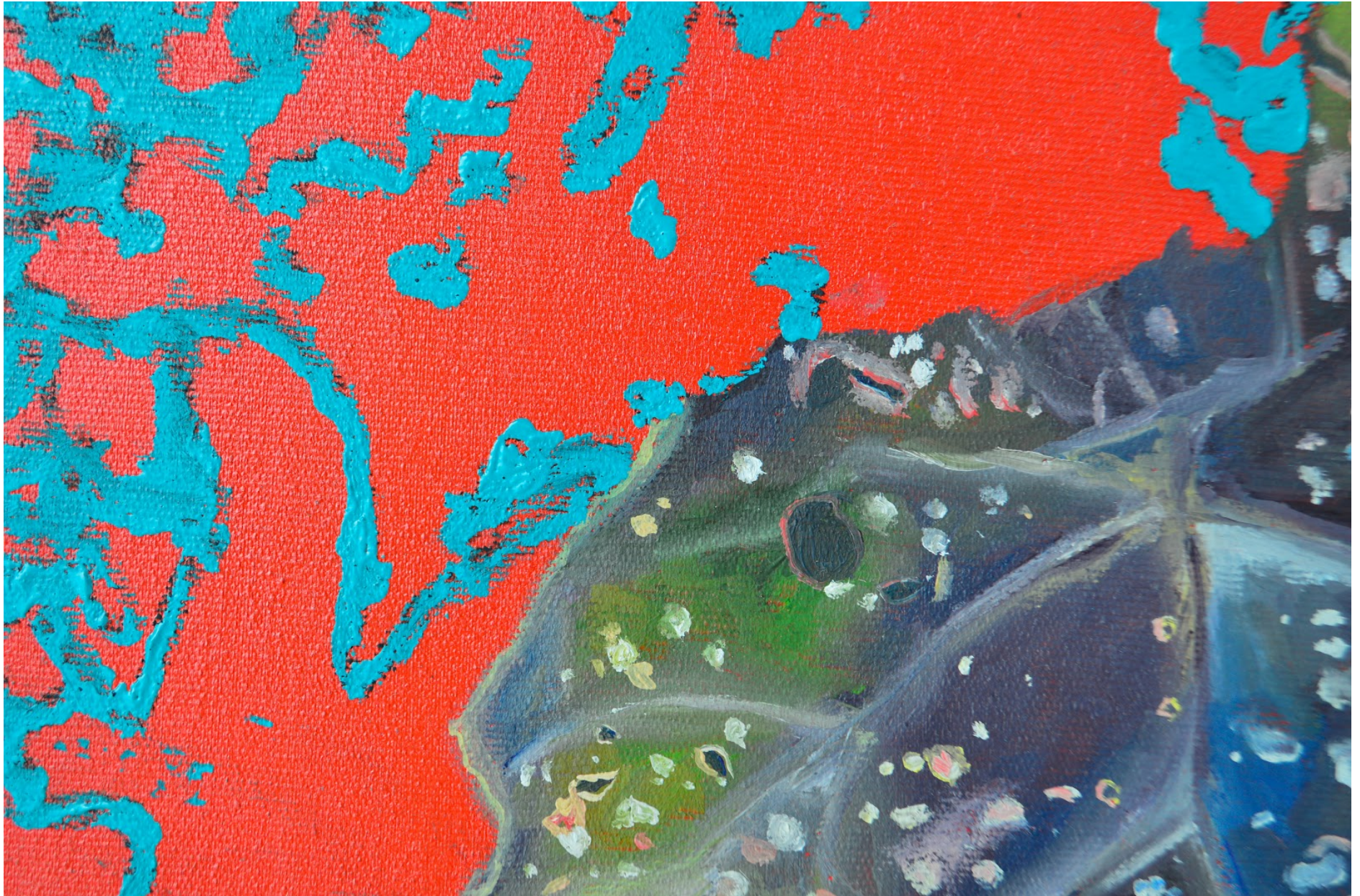
**Fig. 62** Catarina Santiago. Sem título, 2014. Técnica mista sobre fotografia, 15 x 180 cm (detalhe).



**Fig. 63** Sasha R Gregor. *Plástico de bolígrafo Bic rojo*, 1999. Fotomicrografia com 2400 ampliações. Iluminação de contraste interferencial Nomarski. Impressão cromogênica, 90 x 90 cm.



**Fig. 64** Monique Maccari. Begônia, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm.



**Fig. 65** Monique Maccari. Begônia, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm (detalhe).



**Fig. 66** Monique Maccari. Begônia, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm (detalhe).



**Fig. 67** Monique Maccari. Begônia, 2020. Fotografia digital.

a presença do desenho. Penso que essa ‘ausência da pintura’ seja o espaço que compreende ao desenho. Percebo como uma necessidade estética deixar o fundo vermelho e o azul aparecendo e não pintar as figuras em toda a tela. Faço um paralelo com Maderuelo quando ele descreve como a luz interfere nas paisagens, como podemos perceber o arredor por causa da luz <sup>45</sup> quando ela é refletida ou absorvida pelo ambiente. Acredito que o vermelho em minhas telas seja como a luz nas paisagens descritas pelo autor.

‘*Begônias*’ foi a única pintura que teve uma resolução do pastel seco distinta das outras. A fixação do pigmento seco sobre a tinta acrílica foi um desafio. A conservação e o transporte das obras demandou muita pesquisa técnica. Incontáveis experimentos foram ineficientes quanto à fixação do pastel seco. Algumas tentativas com goma laca, álcool, fixadores caseiros, fixadores profissionais de marcas como: *Winsor & Newton*, *Pébéo*, *Conté*, *Corfix* e *Acrilex*, e até sprays fixadores de cabelo foram testes ineficazes. Na pintura em questão, a fixação do pastel seco ocorreu por meio da pintura com tinta a óleo. Após vários testes de tonalidades, com diversas marcas de tinta à óleo, a cor trabalhava similarmente à tonalidade de pastel seco. Entretanto, a delicadeza proveniente da porosidade do pastel seco não era possível. A percepção da pintura seria de maneira completamente distinta. O resultado pictórico não me agradou. Algumas telas foram pintadas para servirem de base para provas de técnicas e materiais. Entre imensuráveis consequências, ocorreu o esbranquiçamento e manchas no fundo, alteração na cor do pastel seco (figura 68) e instabilidade na fixação do pastel seco sobre a tinta acrílica (figura 69). Diante disso, tomei a decisão de conservar as pinturas com uma fina placa de vidro, colocada sobre a tela. Estas placas serão colocadas no momento em que as obras forem expostas em alguma exposição ou comercializadas.

---

<sup>45</sup> Ver em: MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un concepto**. 1ª ed. Madri: Abada Editores, 2005.



**Fig. 68** Monique Maccari. Teste 1, 2020. Acrílica e pastel seco sobre tela, 40 x 40 cm.





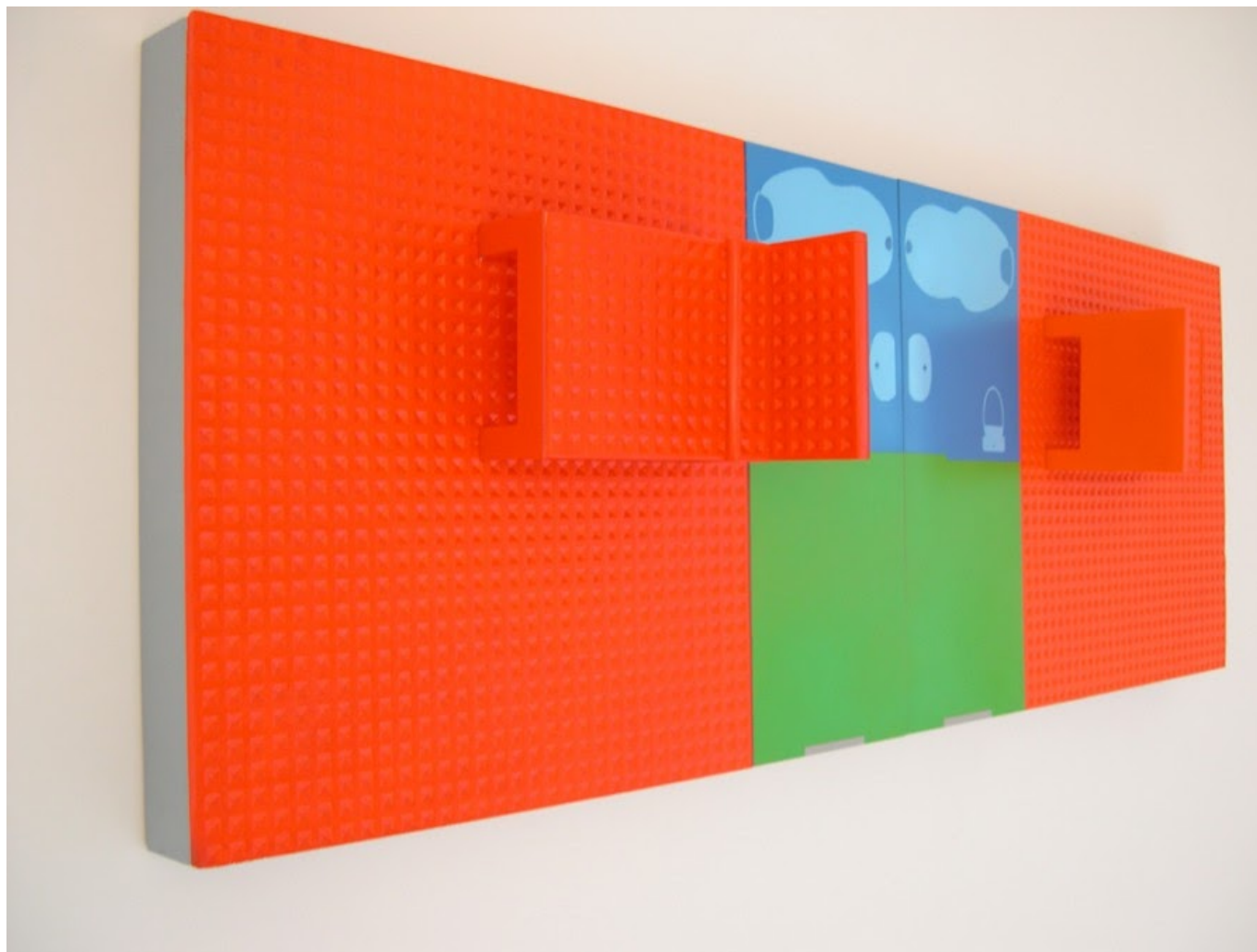
**Fig. 69** Monique Maccari. Teste 2, 2020. Acrílica, óleo e pastel seco sobre tela, 20 x 30 cm.

Trago como referência artística uma obra de Mónica Alonso intitulada '*Cama quente. Baño frío*' (figura 70). Encontrei a obra de Alonso durante uma pesquisa sobre cores e a relação das complementares. Apesar de ser uma instalação, me trouxe um olhar convidativo para refletir sobre a utilização do vermelho, do azul e do verde em minhas pinturas. Ao analisar a obra dela, tive a sensação de que foi criada uma ambientação das cores, como se cada cor tivesse sua definição ligada ao espaço da obra. A próxima proposta de pintura que eu trouxe para a minha série foi um pequeno tríptico, intitulado como '*As Ondas de São Jorge*' (figura 71, 72 e 73). Assim como a pintura anterior, a fotografia de referência foi obtida em uma caminhada pelo sítio dos meus avós (figura 74). Utilizei a lente de 50mm e o foco tornou-se restrito a algumas partes das folhas. Nessa pintura voltei a deixar o pastel seco aparente e o desenho parece uma camada fina de texturas que, ao vibrar com o vermelho, o desenho e o fundo parecem se unir em uma única camada. Relaciono essa pintura com as palavras de Eliane Chiron: "As costuras são os caminhos errantes onde se perde o olho que os percorre, mas também o que une os fragmentos, em uma tentativa de lhes dar sentido. Desvios, becos sem saída e ausências: os vazios se filtram, se insinuam por toda parte."<sup>46</sup> O pastel seco trabalha em uma textura macia que cria uma divergência vibrante com o vermelho liso ao fundo. O efeito da repetição <sup>47</sup> com os traços finos e constantes do pastel seco foram determinantes para causar esse resultado de uma textura. As cores parecem costurar-se e contrastam com a textura das folhas pintadas. As espadas de São Jorge pintadas são indispensáveis para o diálogo construído entre a pintura, o desenho e a fotografia. Todas as linguagens estão aparentes e exaltam cada etapa do processo de construção da pintura. O resultado pictórico da pintura '*As Ondas de São Jorge*' agradou-me pela utilização do pastel seco, pelas folhas fora de foco e pelo modo como a pintura está equilibrada. Ao observar a série, percebi que as pinturas em dimensões maiores, onde eu posso aumentar a escala das figuras, me interessam mais do que os quadros pequenos. A impressão que quero causar no espectador,

---

<sup>46</sup> CHIRON, Eliane. Desenhar: uma prática do lacunar. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 9, novembro 2005.

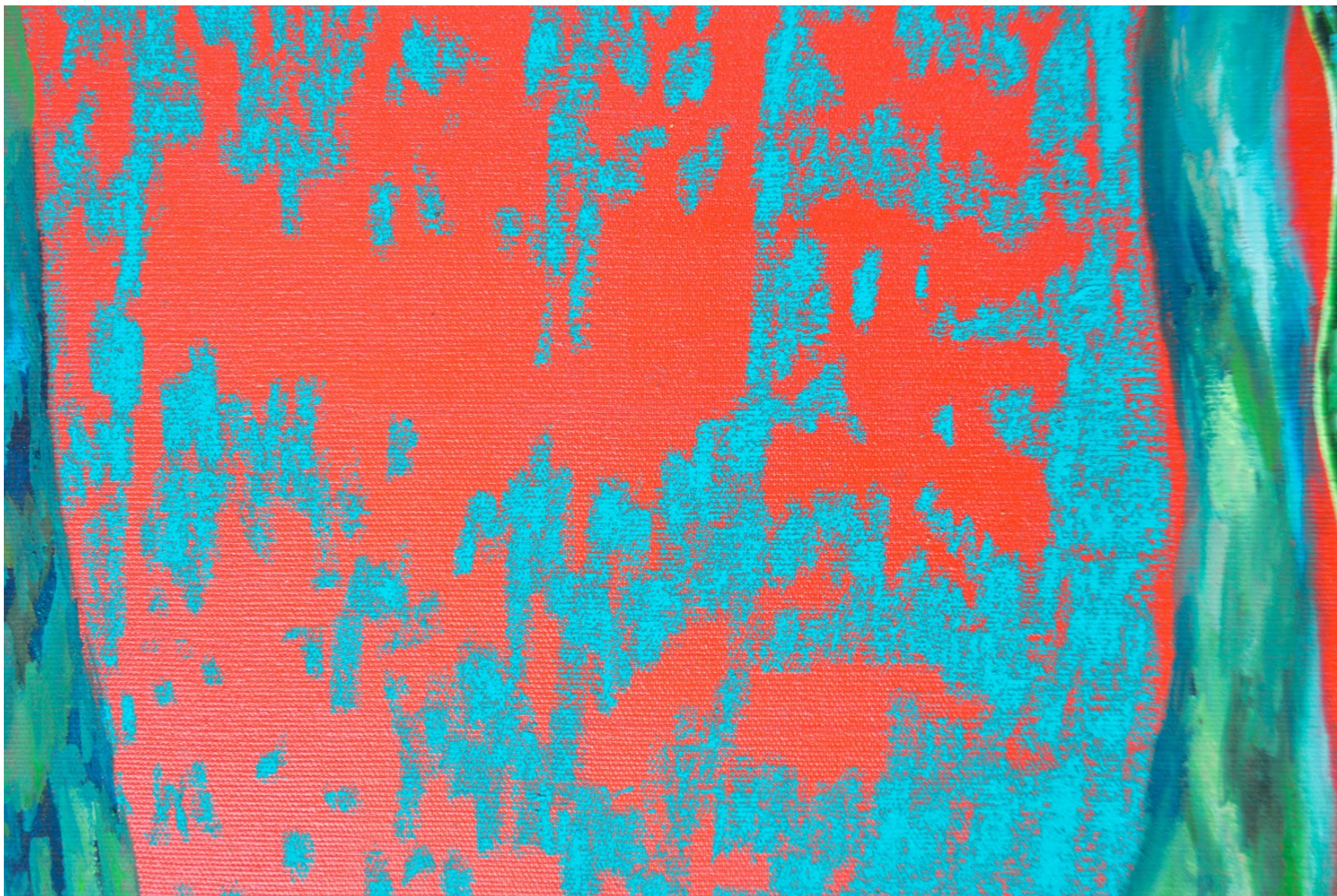
<sup>47</sup> PAQUET, Bernard. Como a pintura multiplica o azul. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 19, n° 32, p. 35, maio 2012.



**Fig. 70** Mónica Alonso. *Cama quente. Baño frío*, 2008. Instalação. Madeira, poliuretano, PVC pintado e vinil, 23 x 135 x 49,4 cm. Galeria Tiziana di Caro. Salerno, Itália.



**Fig. 71** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm cada.



**Fig. 72** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm cada (detalhe).



**Fig. 73** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm cada (detalhe).



**Fig. 74** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Fotografia digital.

em grande parte, deve-se à escala das plantas.

Então, busquei na penúltima pintura da série um impacto inicial relacionado à escala. A foto que selecionei para a pintura é de um ramo de alecrim visto de cima (figura 75). Esse ângulo do registro já é uma característica marcante na imagem e as diagonais presentes exacerbaram o tamanho das folhas do alecrim. A lente 50mm deixa em destaque um ponto focal central e o entorno são manchas. A escala da pintura é maior do que o natural e tem a intenção de dialogar com o espectador, incentivando uma impressão de intimidade entre ele e os detalhes da pintura (figura 76, 77, 78 e 79). Ela traz como título, novamente, a planta representada. *'Alecrim'* foi mais uma construção referenciada nas pinturas anteriores. Os pequenos detalhes do alecrim surgem da pintura com a proposta de impactar o espectador pelo tamanho e perspectiva. O trabalho da trama criada com os gestos quase perdidos de pastel azul turquesa sobre o fundo vermelho são mais delicados do que as propostas anteriores. Esse desenho, se observado recortado do restante da pintura, me parece como abstração. No delicado diálogo entre a representação da planta e suas tonalidades, os traços finos do azul poroso remetem outra vez às palavras de Chiron, ela comenta sobre a imaterialidade do azul,<sup>48</sup> sobre este espaço profundo que a cor cria e sobre a possibilidade de 'mergulhar o olhar' sem esbarrar em obstruções.

Ao refletir sobre as palavras de Eliane Chiron, redirecionei a proposta da parte prática na última pintura da série. A fotografia que utilizei como referência é de uma planta, popularmente chamada de felicidade em penca. As texturas preenchem o espaço da imagem e explorei as qualidades da lente 50mm, intensificando seu ponto focal, sua grande área em desfoque e duas deformações (figura 80). A pintura acentua a escala da planta nas grandes dimensões da tela. *'Felicidade em Penca'* (figura 81, 82 e 83) é uma tela singular na série. O contraste do azul e do vermelho é intenso e o olhar vibra com a sensação provocada pelas cores complementares. A pintura não tem a camada de pintura a óleo, assim, a pintura é como uma padronagem. Suas folhas são

---

<sup>48</sup> Ver em: CHIRON, Eliane. Desenhar: uma prática do lacunar. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n° 23, p. 11, novembro 2005.





**Fig. 75** Monique Maccari. Alecrim, 2020. Fotografia digital.



**Fig. 76** Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm.



Fig. 77 Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (detalhe).



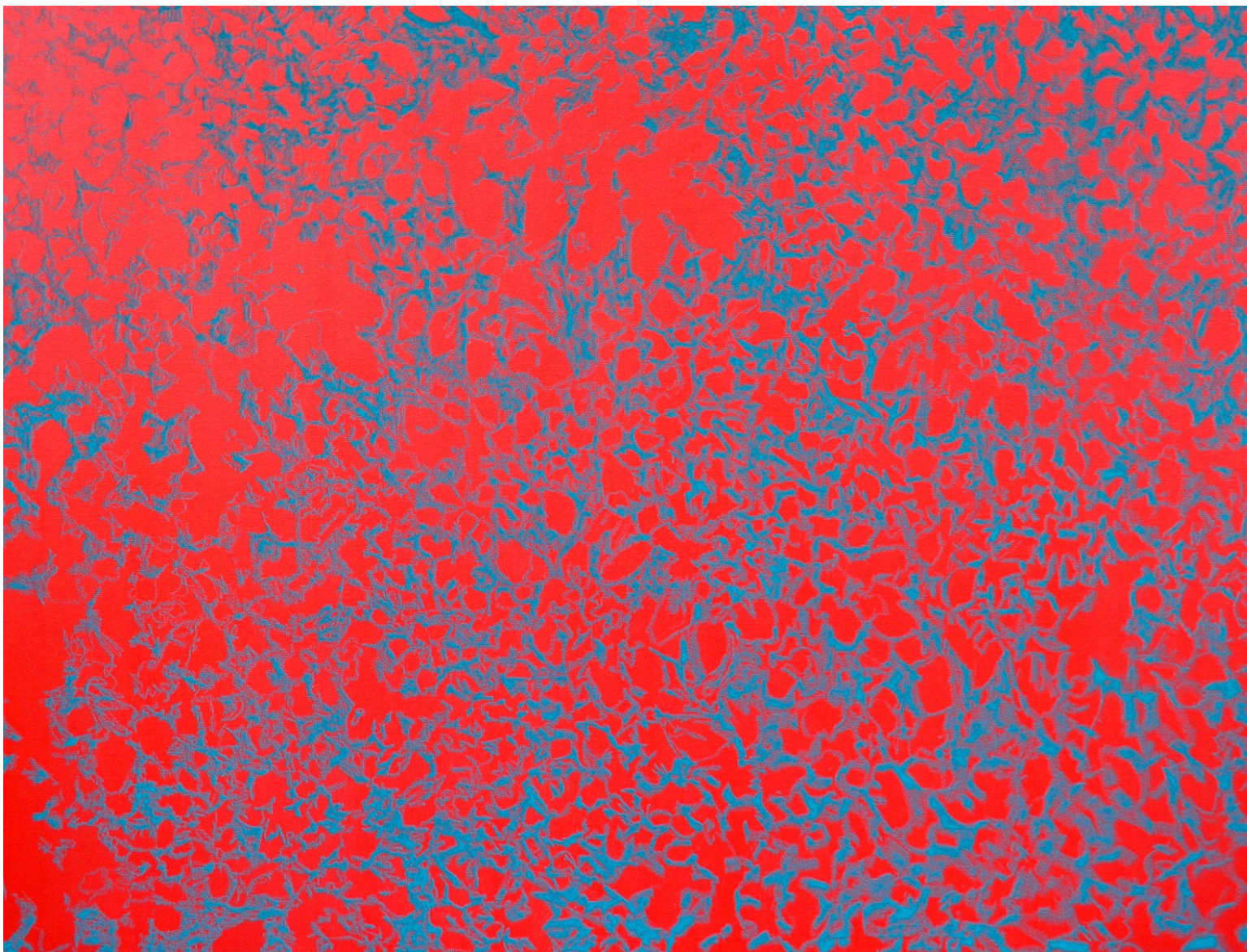
**Fig. 78** Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (detalhe).



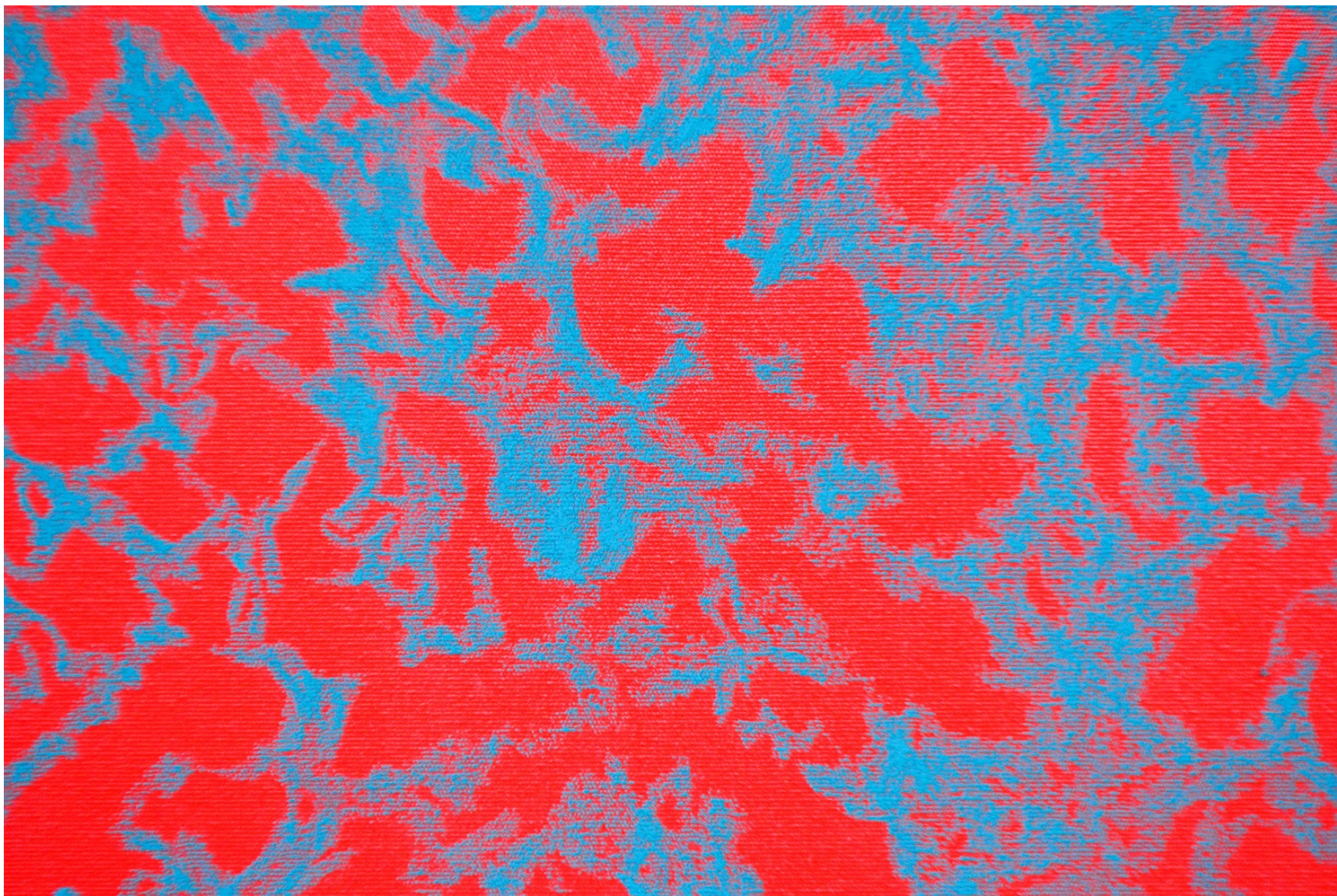
**Fig. 79** Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (detalhe).



**Fig. 80** Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Fotografia digital.



**Fig. 81** Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Óleo sobre tela, 90 x 120 cm.



**Fig. 82** Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Óleo sobre tela, 90 x 120 cm (detalhe).





**Fig. 83** Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Óleo sobre tela, 90 x 120 cm (detalhe).

delicadas e juntamente com a repetição, criam um padrão de vibração de cores que pode ser comparado à uma renda, mostrando o tracejado do desenho.<sup>49</sup> Essa renda não parece trazer nenhum referente figurativo, então, a pintura poderia se caracterizar como abstração. A escala, mencionada anteriormente, não traz um impacto tão intenso com relação à dimensão dos detalhes como as pinturas anteriores, pois o formato das folhas pode até não ser entendido como folhas. Não pretendo criar uma definição no discurso sobre ser representação ou abstração. Ao contrário dos impressionistas que pintavam ao ar livre e construíram as pinturas com toques rápidos, muitas vezes com a possibilidade de dispensar o esboço,<sup>50</sup> eu poderia considerar os gestos com o pastel seco rápidos e repetitivos na pintura '*Felicidade em Penca*' como o esboço e também como o resultado.

Minha proposta em toda a série foi um tratamento da técnica do pastel seco que criasse um diálogo entre o gráfico e o pictórico. Teresa Poester comenta sobre a liberdade que os paisagistas românticos e os impressionistas obtiveram ao trabalhar com a composição das cores e das luzes, sem formas estáticas. E a artista sugere como as formas abertas originaram texturas, inclusive como a integração de figura e fundo possibilita um 'respiro' entre as formas fluídas.<sup>51</sup> Então, faço um paralelo entre suas palavras e todas as tramas resultantes das linhas do pastel seco que, se observadas recortadas do todo formam uma padronagem, abstrata.

---

<sup>49</sup> Ver em: POESTER, Teresa. Limites: o tempo do olhar. Texto para exposição de Fernando Karam "Aquarelas". Bagé, 2003.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o processo de construção da linguagem desenvolvida durante o meu amadurecimento na prática e na reflexão artística foi aqui exposto objetivando a consolidação da estruturação do conhecimento no âmbito da Universidade. O presente Trabalho de Conclusão de Curso deu-se em forma de pesquisa teórico-prática. Parte do processo prático teve como investigação a percepção única proporcionada por uma pincelada evidente e marcada, deixando o processo à mostra. Com essa pincelada, ao dar alguns passos para trás e observar a pintura como um todo, em sua 'integração de figura e fundo'<sup>52</sup> vemos a figuração, a pincelada, os traços e o contraste. A provocação de novas sensações como resultado da cor, da textura e da escala, são qualidades pictóricas que procurei evidenciar. Todas as experimentações em pintura dessa pesquisa foram produzidas no decorrer de três semestres e continuam abertas a novas interferências. Procurei responder e instigar questões recorrentes às minhas sensações e desejos estéticos e perceptivos na pintura.

Estive atenta a minha tomada de posição diante da paisagem, de um olhar mais voltado ao detalhe, ao zoom fotográfico e não à sensação de distância. Compreendi a relação entre natureza e abstração, entre a representação da vegetação e a expressividade da linguagem pictórica. Assim como o modo como minha visão sobre esses conceitos traduziram uma leitura singular para o espectador. Ressalto o questionamento sobre o porquê refletir sobre pintura e trazer para a academia minha visão sobre suas relações com novos meios nessa linguagem. O apanhado histórico foi parte do processo para a força de argumentação do meu discurso, no intuito de formar uma base de pesquisa mais estruturada e proceder na busca do entendimento dos artistas

---

<sup>52</sup> Ver em: POESTER, Teresa. Limites: o tempo do olhar. Texto para exposição de Fernando Karam "Aquarelas". Bagé, 2003.

contemporâneos que abordam questões similares às minhas.

Busquei por uma autonomia da mancha e da linha, sendo essas atreladas ao desenho ou à pintura.<sup>53</sup> Assim como explorei novas alternativas na pintura, investiguei inúmeros trabalhos de artistas, sendo esses com inúmeras linguagens como: pintura, instalação, desenho ou gravura, para ampliar a pesquisa e contribuir para uma pincelada e um traço livres e mais expressivos. O trabalho com pintura admite a imagem dentro de um retângulo que pertence à parede. Assumimos esse determinante como um modelo; e diferente de outras linguagens na prática artística visual, estamos fadados, intuitivamente, a esse 'padrão' ideal. Entretanto, quando elegemos trabalhar na pintura, admitimos um caráter investigador e especulador. E cá estamos para buscar soluções e construir leituras singulares dentro dos limites estreitos.<sup>54</sup> Novos artistas devem ter claro seu olhar sobre a tradição e objetivar novos patamares para a pintura, repensando o gênero pictórico.

O estudo referente à paisagem foi o princípio do processo. A desconstrução de meu pensamento referente a esse gênero foi o caminho que optei para compreender minha pesquisa prática e as percepções de espacialidade e referenciais de escala. Em minha pintura, acredito que o espectador pode absorver a minha leitura sobre as minhas experiências, as minhas memórias, até o meu inconsciente. Sendo assim, sob o meu ponto de vista, quando produzo a pintura, ela não está somente diante de mim, sou atingida por ela a cada pincelada.. A artista Teresa Poester expressa em poucas palavras a importância desta parte da pesquisa: "A paisagem leva à abstração mais facilmente."<sup>55</sup> Houve uma intensa busca por fotografar para formar um vasto banco particular de referências, essa construção teve início em minhas viagens nos anos de 2017 e 2018. Porém, foram registros de espaços,

---

<sup>53</sup> Ver em: POESTER, Teresa. Limites: o tempo do olhar. Texto para exposição de Fernando Karam "Aquarelas". Bagé, 2003.

<sup>54</sup> Ver em: RÖHNELT, Mário Alberto Birnfeld. **Pintura: Da matéria à representação**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, p. 7-8, 2011.

paisagens e momentos. Ao iniciar a pesquisa, tomei como base esses arquivos e fotografias tiradas por uma investigação específica em qualidades pictóricas que iniciou em 2019. Ao longo da pesquisa senti a necessidade de um embasamento teórico, então a bibliografia traz referências históricas e atuais da linguagem. Pude trazer para o meu processo artistas que me serviram como inspiração e objeto de pesquisa. Inúmeras abordagens da fotografia, suas técnicas e possibilidades de discussão dos artistas foram substanciais para a construção do espaço na pintura. Experimentos em plataformas de edição de fotografia também foram de extrema utilidade, me permitindo ajustes de cores e recortes nas fotografias digitais.

Considero o tempo um fator importante a ser discutido na conclusão dessa pesquisa. Momentos de observação, dedicação, criação e realização são somados e resultam na desconstrução de concepções e percepções. Neste momento, compreendo o corpo como natureza, assim como as plantas o são.

Uma reflexão sobre abstração e figuração nos dias atuais é um processo, que acredito que deva partir do campo de produção visual e a minha pesquisa irá contribuir para a sociedade acadêmica e para a pintura desde a criação e pela busca das qualidades pictóricas. Elegi trabalhar na pintura, então, admito especular e investigar para buscar novas soluções. Cada etapa do processo é base para o próximo passo e a fotografia, 'nasce' na experiência com o mundo, e tal registro deve ser feito em suas mais apuradas buscas por claro e escuro, manchas e tonalidades para a pintura já iniciar com suas qualidades pictóricas como a textura, a profundidade e a materialidade. Compreender o figurativo e da abstração foi imprescindível na minha pesquisa. Entendo

---

<sup>55</sup> POESTER, Teresa. **Artista brasileira Teresa Poester expõe na Galeria Umcebo em Paris**. Márcia Bechara, abri. 2019. Disponível em: <<http://br.rfi.fr/cultura/20190425-rfi-convida-teresa-poester>> Acesso em 03 jun. 2019.

que o resultado seja um equilíbrio entre as linguagens. O espaço pictórico foi construído nessa fusão e a representação teve notável impacto na composição.

As alternativas de pesquisa no campo das artes visuais nunca se expiram. De modo que, é primordial dizer que essa investigação não se limite. Mas sim, abra espaço para infindas possibilidades de indagação e experimentação no múltiplo campo da pintura. Pretendo seguir examinando as trajetórias pelas quais a cor e a textura podem estimular sensações no espectador. Estou inclinada a continuar essa pesquisa em poéticas visuais por meio de novas perspectivas de experimentação. Novos espaços derivados do fundo vermelho, da conexão com os traços azuis e a representação, chegaram até a pintura por meio da experimentação prática, não foi algo tecnicamente estudado anteriormente, ou de qualquer modo planejado. Acredito que em razão das resoluções satisfatórias reveladas na prática em pintura e nas questões conceituais propostas, o aprofundamento dessa investigação é uma qualidade positiva desta pesquisa acadêmica.

**LISTA DE FIGURAS**

<b>Figura 1</b> Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Coleção da artista .....	13
<b>Figura 2</b> Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Coleção da artista .....	14
<b>Figura 3</b> Monique Maccari. Vô, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm. Coleção da artista .....	15
<b>Figura 4</b> Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Coleção de Nadia Rosa .....	16
<b>Figura 5</b> Monique Maccari. Sem título, 2015. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm (detalhe). Coleção de Nadia Rosa .....	17
<b>Figura 6</b> Monique Maccari. Sandra, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm. Coleção da artista .....	19
<b>Figura 7</b> Monique Maccari. Jô, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm. Coleção da artista .....	20
<b>Figura 8</b> Monique Maccari. Seu Hélio, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm. Coleção da artista .....	21
<b>Figura 9</b> Monique Maccari. Vó, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm. Coleção da artista .....	22
<b>Figura 10</b> Monique Maccari. Carol, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm. Coleção de Carolina Guimarães .....	23
<b>Figura 11</b> Monique Maccari. Sandra, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	24
<b>Figura 12</b> Monique Maccari. Jô, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	25
<b>Figura 13</b> Monique Maccari. Seu Hélio, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	26
<b>Figura 14</b> Monique Maccari. Seu Hélio, 2016. Óleo sobre tela, 165 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	28

<b>Figura 15</b> Iberê Camargo. Paisagem, 1941. Óleo sobre cartão, 24 x 35 cm. Col. Maria Coussirat Camargo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre .....	29
<b>Figura 16</b> Monique Maccari. Paisagens, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	30
<b>Figura 17</b> Monique Maccari. Paisagens, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	31
<b>Figura 18</b> Monique Maccari. Paisagens, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	33
<b>Figura 19</b> Monique Maccari. Albânia, 2019. Óleo sobre tela, 50 x 90 cm. Coleção da artista .....	34
<b>Figura 20</b> Studio P. Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Fotografia digital. Coleção Studio P .....	36
<b>Figura 21</b> Studio P. Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 120 x 600 cm (80 telas de 30 x 30 cm cada). Coleção Studio P .....	38
<b>Figura 22</b> Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm. Col. Studio P .	40
<b>Figura 23</b> Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm. Col. Studio P .	41
<b>Figura 24</b> Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm. Col. Studio P .	42
<b>Figura 25</b> Monique Maccari. Fragmento de Panorâmica II, Jardim Botânico, 2018. Acrílica sobre tela, 30 x 30 cm. Col. Studio P .	43
<b>Figura 26</b> Monique Maccari. Montanha, 2019. Óleo sobre tela, 90 x 110 cm. Coleção da artista .....	49
<b>Figura 27</b> Monique Maccari. Montanha, 2019. Óleo sobre tela, 90 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	50
<b>Figura 28</b> Monique Maccari. Tapete de Samambaias, 2019. Fotografia digital. Coleção da artista .....	52



<b>Figura 29</b> Monique Maccari. Albânia, 2019. Óleo sobre tela, 50 x 90 cm (processo). Coleção da artista .....	53
<b>Figura 30</b> Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital. Coleção da artista .....	54
<b>Figura 31</b> Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital. Coleção da artista .....	55
<b>Figura 32</b> Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital. Coleção da artista .....	56
<b>Figura 33</b> Monique Maccari. Sem título, 2019. Fotografia digital. Coleção da artista .....	57
<b>Figura 34</b> Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	59
<b>Figura 35</b> Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	60
<b>Figura 36</b> Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	61
<b>Figura 37</b> Monique Maccari. Jaquirana, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	62
<b>Figura 38</b> Monique Maccari. Jaquirana, 2019. Óleo sobre tela, 50 x 80 cm. Coleção da artista .....	64
<b>Figura 39</b> Monique Maccari. Sem título, 2015. Acrílica e pastel seco sobre tela, 100 x 70 cm (processo). Coleção da artista .....	71
<b>Figura 40</b> Monique Maccari. Rafa, 2018. Caneta nankin sobre papel canson, 29 x 42 cm. Coleção da artista .....	72
<b>Figura 41</b> Monique Maccari. Rafa, 2018. Caneta nankin sobre papel canson, 29 x 42 cm. Coleção da artista .....	73
<b>Figura 42</b> Monique Maccari. Gui, 2018. Pastel seco sobre papel canson, 29 x 42 cm. Coleção da artista .....	74
<b>Figura 43</b> Monique Maccari. Rafa, 2018. Pastel seco sobre algodão, 87 x 107 cm. Coleção da artista .....	76
<b>Figura 44</b> Monique Maccari. Vó, 2018. Pastel seco sobre algodão, 87 x 107 cm. Coleção da artista .....	77

<b>Figura 45</b> Monique Maccari. Léo, 2018. Pastel seco sobre algodão, 82 x 89 cm. Coleção da artista .....	78
<b>Figura 46</b> Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	79
<b>Figura 47</b> Monique Maccari. Sem título, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	80
<b>Figura 48</b> Monique Maccari. Alecrim, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (processo). Coleção da artista .....	84
<b>Figura 49</b> Felix Vallotton. <i>Last sun rays</i> , 1911. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Coleção Musée des Beaux Arts de Quimper, Quimper, France .....	85
<b>Figura 50</b> Monique Maccari. Barra da Chapada, 2019. Óleo sobre tela, 30 x 30 cm. Coleção da artista .....	87
<b>Figura 51</b> Monique Maccari. Barra da Chapada, 2018. Fotografia digital. Coleção da artista .....	88
<b>Figura 52</b> Joana Pitta. Trepadeiras, 2014. Arame, dimensões variáveis .....	95
<b>Figura 53</b> Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Fotografia digital. Coleção da artista .....	99
<b>Figura 54</b> Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm. Coleção da artista .....	100
<b>Figura 55</b> Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe). Coleção da artista .....	101
<b>Figura 56</b> Monique Maccari. DEcomposição, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe). Coleção da artista .....	102
<b>Figura 57</b> Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe). Coleção da artista .....	104
<b>Figura 58</b> Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe). Coleção da artista .....	105
<b>Figura 59</b> Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe). Coleção da artista .....	106

- Figura 60** Monique Maccari. Tapete de samambaias, 2019. Óleo sobre tela, 110 x 165 cm (detalhe). Coleção da artista ..... 107
- Figura 61** Sandra Rey. Jardim das Delícias I, Ilha de Tinharé, Brasil, 2012. Impressão em papel fotográfico, 160 x 110 cm ..... 109
- Figura 62** Catarina Santiago. Sem título, 2014. Técnica mista sobre fotografia, 15 x 180 cm ..... 111
- Figura 63** Sasha R Gregor. *Plástico de bolígrafo Bic rojo*, 1999. Fotomicrografia com 2400 ampliações. Iluminação de contraste interferencial Nomarski. Impressão cromogênica, 90 x 90 cm. Da série 10-9 ..... 112
- Figura 64** Monique Maccari. Begônia, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm. Coleção da artista ..... 113
- Figura 65** Monique Maccari. Begônia, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm (detalhe). Coleção da artista ..... 114
- Figura 66** Monique Maccari. Begônia, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm (detalhe). Coleção da artista ..... 115
- Figura 67** Monique Maccari. Begônia, 2020. Fotografia digital. Coleção da artista ..... 116
- Figura 68** Monique Maccari. Teste 1, 2020. Acrílica e pastel seco sobre tela, 40 x 40 cm. Coleção da artista ..... 118
- Figura 69** Monique Maccari. Teste 2, 2020. Acrílica, óleo e pastel seco sobre tela, 20 x 30 cm. Coleção da artista ..... 119
- Figura 70** Mónica Alonso. *Cama quente. Baño frío*, 2008. Instalação. Madeira, poliuretano, PVC pintado e vinil, 23 x 135 x 49,4 cm. Galeria Tiziana di Caro. Salerno, Itália ..... 121
- Figura 71** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm cada. Coleção da artista ..... 122
- Figura 72** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm cada (detalhe). Coleção da artista ..... 123
- Figura 73** Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm cada (detalhe). Coleção da artista ..... 124

<b>Figura 74</b> Monique Maccari. Ondas de São Jorge, 2020. Fotografia digital. Coleção da artista .....	125
<b>Figura 75</b> Monique Maccari. Alecrim, 2020. Fotografia digital. Coleção da artista .....	127
<b>Figura 76</b> Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm. Coleção da artista .....	128
<b>Figura 77</b> Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	129
<b>Figura 78</b> Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	130
<b>Figura 79</b> Monique Maccari. Alecrim, 2020. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm (detalhe). Coleção da artista .....	131
<b>Figura 80</b> Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Fotografia digital. Coleção da artista .....	132
<b>Figura 81</b> Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Óleo sobre tela, 90 x 120 cm. Coleção da artista .....	133
<b>Figura 82</b> Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Óleo sobre tela, 90 x 120 cm (detalhe). Coleção da artista .....	134
<b>Figura 83</b> Monique Maccari. Felicidade em penca, 2020. Óleo sobre tela, 90 x 120 cm (detalhe). Coleção da artista .....	135

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALESSANDRI, Marcio. **Underpaintings: Grisaille.** Cozinha da Pintura. Disponível em: <<http://www.cozinhadapintura.com/2011/01/underpaintings-grisaille.html>> Acesso em: 26 out. 2020.

BLAUTH, Lurdi. Ativar o vazio/ cheio numa produção gráfica pessoal. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, novembro 2005.

BULHÕES, Maria Amélia (org.); KERN, Maria Lúcia Bastos (org). **Paisagem: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas.** Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2010.

CATTANI, Icleia. O desenho como abismo. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, novembro 2005.

\_\_\_\_\_. Texto para a exposição Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo. Em cartaz na Fundação Iberê Camargo de 11 de dezembro de 2009 a 05 de setembro de 2010.

\_\_\_\_\_. Traços, paisagens e diferenças. Texto para catálogo, exposição Traits, Galerie Debret, Paris, 2000.

CHANEL, Marianne. **Texto sobre Teresa Poester.** Disponível em: <[http://www.teresapoester.com.br/sur\\_travail/textes/portugais/textes\\_portugais\\_chanel.php](http://www.teresapoester.com.br/sur_travail/textes/portugais/textes_portugais_chanel.php)> Acesso em 19 out. 2019.

CHIRON, Eliane. Desenhar: uma prática do lacunar. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, novembro 2005.

CUNHA, Eduardo Vieira da. Impressões - o modo negativo os vestígios na arte contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 22, maio 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios.** 13ª ed. Campinas, SP: Editora Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III). **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n° 27, novembro 2009.

FETTER, Bruna. Espelho d'água. Catálogo da exposição de Sandra Rey realizada na galeria Mamute: Porto Alegre, 2015.

GOMES, Paulo. Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, novembro 2005.

\_\_\_\_\_. **As fronteiras de Teresa Poester**. Disponível em: <<http://www.artewebbrasil.com.br>> Acesso 04 jun. 2019.

GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, novembro 2005.

KERN, Maria Lúcia Bastos. As invenções da Paisagem na Modernidade. **Revista Paisagem: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas**. Editora UFRGS, Porto Alegre, 2010.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un concepto**. 1ª ed. Madri: Abada Editores, 2005.

MORELLI, Luiz Alberto. **Resgate do lugar através da paisagem: uma abordagem geográfica**. Texto para a apresentação do vídeo. Trois jours à Quatre mains dans l'atelier Pissarro.

NINO, Maria do Carmo. O objeto ausente. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 22, maio 2005.

PAQUET, Bernard. Como a pintura multiplica o azul. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 19, n° 32, maio 2012.

PITTA, Joana. O Homem Domina a Natureza. **Revista Inside Outside - Finalistas Escultura 2014-15**, Lisboa, novembro 2015.

POESTER, Teresa. Sobre o desenho. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n° 23, novembro 2005.

\_\_\_\_\_. **Acordes, o som da paisagem**. Texto para exposição de Saura Maschio e Suzana Maino "Acordes, o som da paisagem". Galeria de Arte Gerd Bornheim da Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 2008.

\_\_\_\_\_. **Articulações visíveis.** Texto para exposição de Eny Schuch, Rafael Oliveira e Jorge Aragão "Articulações visíveis". Espaço de Exposições, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Pinacoteca do Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

\_\_\_\_\_. **Artista brasileira Teresa Poester expõe na Galeria Umcebo em Paris.** Márcia Bechara. RFI, abri. 2019. Disponível em: <<http://br.rfi.fr/cultura/20190425-rfi-convida-teresa-poester>> Acesso em 03 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Desenhando no Espaço. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, v. 108, 2010.

\_\_\_\_\_. **Esculturas.** Texto para exposição de Luiz Felkl "Esculturas". Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, maio 1997.

\_\_\_\_\_. **Limites: o tempo do olhar.** Texto para exposição de Fernando Karam "Aquarelas". Bagé, 2003.

\_\_\_\_\_. **Lugares Perdidos Cidades Encontradas.** Texto para exposição de André Venzon "Lugares Perdidos Cidades Encontradas". Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2005.

\_\_\_\_\_. **Meus desenhos.** Texto para o catálogo da exposição Desenhos, Museu do Trabalho. Porto Alegre, 2004.

\_\_\_\_\_. **Paisagem.** Texto para projeto de exposição de Leandro Selister "Paisagens". Texto não publicado. Porto Alegre, 1997.

\_\_\_\_\_. **Troncos.** Texto para exposição de Claudia Hamerski "Troncos". Espaço Ado Malagoli, Instituto de Arte, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

REY, Sandra. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. **Porto Arte** (UFRGS), Porto Alegre. v. 29, p. 107-121, 2010.

\_\_\_\_\_. DesDOBRAmentos da Paisagem. **Fazer e Desfazer a Paisagem.** Edição do Autor: Porto Alegre, 2012.

RÖHNELT, Mário Alberto Birnfeld. **Pintura: Da matéria à representação**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011.

ROSA, Gabriela. Derrama, Pintura além da Pintura. **Revista Centro de Experimentação e Informação de Arte**, Belo Horizonte, setembro 2010.

SANTOS, Alexandre (org). CARVALHO, Ana Maria Albani de (org). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. 3ª ed. Madri: Alianza Editorial, 2005.

SOULAGES, François. A Fotograficidade. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, nº22, maio 2005.

TREVISAN, Armindo. **O desenho de Teresa Poester**. Texto para o catálogo da exposição Desenhos, Museu do Trabalho. Porto Alegre, 2004.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. 3ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.



**BIBLIOGRAFIA**

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Paidós, 2008.

GRENIER, C.; SEARLE, A.; SCOTT, K. **Peter Doig**. 1ª ed. Nova Iorque: Phaidon, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. A arte e o mundo percebido. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O olho e o Espírito**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

SEHN, Thiana. **A pintura na paisagem e a paisagem na pintura**. Dissertação (Graduação em Artes Visuais) - Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.