



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

LARISSA PACHECO ALBUQUERQUE

**DESTA TERRA VOU COLORIR E CRIAR - PROCESSOS CRIATIVOS COM
PIGMENTOS NATURAIS**

Recife, 2024

LARISSA PACHECO ALBUQUERQUE

**DESTA TERRA VOU COLORIR E CRIAR - PROCESSOS CRIATIVOS COM
PIGMENTOS NATURAIS**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba – PPGAV UFPE/UFPB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de Concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Orientadora: Ana Elisabete de Gouveia

Recife, 2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo
autor, através do programa de geração automática
do SIB/UFPE

Albuquerque, Larissa Pacheco.

Desta Terra Vou Colorir e Criar - Processos Criativos com Pigmentos
Naturais / Larissa Pacheco Albuquerque. - Recife, 2024.
124 p. : il.

Orientador(a): Ana Elisabete de Gouveia

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2024.
Inclui referências.

1. Pigmentos Naturais. 2. Processo Criativo. 3. Artes Visuais. 4. Pintura. 5.
Fazer manual. I. Gouveia, Ana Elisabete de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LARISSA PACHECO ALBUQUERQUE

**DESTA TERRA VOU COLORIR E CRIAR - PROCESSOS CRIATIVOS COM
PIGMENTOS NATURAIS**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba – PPGAV UFPE/UFPB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de Concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Aprovada em 29/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) Ana Elisabete de Gouveia (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.(a) Dr.(a) Flora Romanelli Assumpção – (Examinadora Interna)
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Prof.(a) Dr.(a) Oriana Maria Duarte de Araújo – (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

*A todos que ousam mergulhar na encataria
e no grande mistério da natureza.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, por todo apoio e incentivo na minha caminhada de vida e acadêmica até aqui. Uma jornada muitas vezes solitária e cheia de desafios, e que se não fosse essa base familiar sólida, seria quase impossível chegar até aqui.

À minha mãe, Lia Márcia, de onde puxei todo lado criativo e artístico e por sempre me lembrar de ter confiança e dar o meu melhor sempre com amor em tudo que faço. À minha avó, Therezinha, pelo exemplo de mulher, pela determinação e fé. Ao meu pai, Maurício, por sempre me lembrar de sonhar, persistir e me conectar com meu interior. Aos meus irmãos, Daniel e Leonardo, por me apoiarem e acreditarem nas minhas escolhas e estarem sempre por perto impulsionando meus voos. Às minhas cunhadas, Márcia e Mariana, que também acompanham e incentivam minhas aventuras artísticas e que me deram, junto com meus irmãos, os amores da minha vida, meus sobrinhos queridos Nina e Arthur. Agradeço em especial, ao meu companheiro Rodolfo, pela leveza e alegria que é estar caminhando ao seu lado e por estar sempre me apoiando, lembrando, incentivando e acreditando no meu potencial como pessoa e principalmente como artista.

Agradeço pelos caminhos coloridos que me levaram a pessoas e lugares que estão sempre em sintonia com o meu propósito de vida. Agradeço ao encontro com minha orientadora, Professora Ana Elisabete de Gouveia, por toda a sensibilidade, acolhimento e direcionamento nesses estudos dos pigmentos naturais. Por acreditar em mim e na potência das cores naturais, pela parceria e incentivo nessa pesquisa.

Agradeço à banca examinadora formada pelas professoras Flora Romanelli Assumpção e Oriana Maria Duarte de Araújo, que engrandeceram significativamente este trabalho com olhar atento, aconselhamentos e dicas valiosas. Além disso, agradeço à Patricia de Azevedo Corrêa por seus conhecimentos na área de conservação e restauro que muito contribuiu para a qualidade e durabilidade da confecção das tintas naturais.

Por fim, agradeço aos meus amigos de vida e aos meus queridos companheiros das artes. Aos professores e colegas do PPGAV UFPE que tive o prazer de conhecer, em especial a Tati, por todas as trocas, momentos de aflição, desespero, mas de muito apoio e ajuda, além da alegria que foi trilharmos juntas essa jornada do mestrado.

A todos que de alguma forma foram tocados com essa pesquisa de dissertação. Que possamos sempre levar a arte em todos os lugares, seja da forma que for, e mergulhar nas encantarias que habitam em cada um de nós!

“Cor é a alma da natureza e de todo o cosmos.”

Rudolf Steiner

RESUMO

O seguinte estudo visa promover relação entre a arte, natureza e ancestralidade a partir do processo criativo artesanal de produção de tintas naturais de origem vegetal e mineral providas, em sua maioria, do solo brasileiro. A partir de uma metodologia a/r/tográfica e autobiográfica aplicada com caráter experimental exploratório, este estudo visa promover reflexões sobre meu processo criativo junto aos pigmentos naturais representado através de pinturas e ilustrações em diversos suportes utilizando tintas de aquarela natural. Além disso, analisar a atuação das tintas naturais produzidas artesanalmente e inseridas no meio artístico, terapêutico, ambiental, educacional transdisciplinar, oferecendo mais uma alternativa além das tintas sintéticas, tóxicas e poluentes para o meio ambiente. Como referenciais, a poética dos elementos de Gaston Bachelard (1988), pensamentos de Fayga Ostrower (1977) sobre a criatividade, bem como narrativas de saberes populares ancestrais de Ailton Krenak (2019), inspirações de movimentos artísticos como o Surrealismo e o Abstracionismo, além de artistas contemporâneos, como Maibe Marocco e Jhon Bermond, permeiam este estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Pigmento Natural; Processo Criativo; Artes Visuais; Pintura.

ABSTRACT

The following study aims to promote the relationship between art, nature and ancestry from the artisanal creative process of producing natural paints of vegetable and mineral origin, mostly coming from Brazilian soil. Based on an a/r/tographic and autobiographical methodology applied with an exploratory experimental character, this study aims to promote reflections on my creative process with natural pigments represented through paintings and illustrations in different supports and in watercolor technique. In addition, to analyze the performance of natural paints handmade produced in the artistic, therapeutic, environmental, transdisciplinary educational environment, offering another alternative in addition to synthetic, toxic and polluting paints for the environment. As references, Gaston Bachelard's poetics of elements (1988), Fayga Ostrower's thoughts (1977) on creativity, as well as narratives of ancestral popular knowledge by Ailton Krenak (2019), inspirations from artistic movements such as the Surrealism and Abstractionism, as well as contemporary artists, such as Maibe Marocco and Jhon Bermond, permeate this study.

KEYWORDS: Natural Pigment. Creative Process. Visual Art. Painting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura rupestre período Paleolítico Inferior	24
Figura 2 - Pinturas rupestres nas paredes de Lascaux I	25
Figura 3 - Pinturas rupestres nas paredes de Lascaux II	26
Figura 4 - Paleta de cores egípcia feita de madeira e pigmentos minerais	27
Figura 5 - Pintura egípcia do Terceiro Período Intermediário	28
Figura 6 - Antigo Egito	29
Figura 7 - Cerâmica azul-vitrificada de um deus egípcio	30
Figura 8 - Pigmento azul egípcio	31
Figura 9 - Afresco da Vila dos Mistérios, Pompeia	32
Figura 10 - Tecidos tingidos de diferentes espécies de caracóis marinhos	33
Figura 11 - Pintura da Idade Média e suas cores	35
Figura 12 - Raiz da planta Rúbia (<i>Rubia tinctorum</i>)	36
Figura 13 - Tingimento com rúbia	36
Figura 14 - O Roxo de William Perkin	38
Figura 15 - Serragem pau-brasil	42
Figura 16 - Processo de fervura da serragem do pau-brasil	43
Figura 17 - Teste no papel da tintura do pau-brasil	43
Figura 18 - Processo de filtragem laca pau-brasil	44
Figura 19 - Laca do pau-brasil	45
Figura 20 - Pasta laca pau-brasil	45
Figura 21 - Processo de secagem da laca do pau-brasil	46
Figura 22 - Processo de moagem com pilão da laca do pau-brasil	46
Figura 23 - Processo de confecção da aquarela do pau-brasil	47
Figura 24 - Processo de mistura da aquarela do pau-brasil	48
Figura 25 - Aquarela do pau-brasil	48
Figura 26 - Aquarela pau-brasil no papel	49
Figura 27 - Clitória flor e em pó	50
Figura 28 - Teste da aquarela da clitória no papel	50

Figura 29 - Extrato do cajuru	51
Figura 30 - Fervura das folhas do cajuru e teste do papel	52
Figura 31 - Laca do cajuru em pó	52
Figura 32 - Teste da aquarela do cajuru	53
Figura 33 - Caroço de abacate	53
Figura 34 - Laca do caroço de abacate	54
Figura 35 - Teste da aquarela do abacate no papel	54
Figura 36 - Laca da casca de cebola	55
Figura 37 - Laca do pau-ferro	56
Figura 38 - Processo de confecção da tinta do urucum	57
Figura 39 - Pigmentos naturais em pó	58
Figura 40 - Paleta de tintas aquarela pigmentos naturais em pó	58
Figura 41 - Teste das aquarelas naturais no papel	59
Figura 42 - Armazenamento da laca em pó	59
Figura 43 - Aquarela de amora	60
Figura 44 - Aquarela de ipê amarelo	60
Figura 45 - Giz pastel com pigmentos naturais	61
Figura 46 - Teste de giz pastel no papel	61
Figura 47 - Confecção manual das tintas de solo	63
Figura 48 - Paleta mineral Cores do Recife	64
Figura 49 - Exposição Cores do Recife	65
Figura 50 - Museu de Minerais e Rochas da UFPE	65
Figura 51 - Exposição do Projeto Cores do Recife	66
Figura 52 - Paleta de Cores do Recife	67
Figura 53 - Estudos de Transparência e Sobreposição de Camadas	67
Figura 54 - Teste de Opacidade e Granulação	68
Figura 55 - Tabela de mistura de cores	69
Figura 56 - Teste de transparência e opacidade com linha preta	70
Figura 57 - Testes livres com as geotintas pigmento sintético azul e verde.....	71
Figura 58 - Teste de valores	72

Figura 59 - Teste de valores	73
Figura 60 - Tingimento com pigmentos vegetais	80
Figura 61 - Aquarela vegetal	81
Figura 62 - Pintura com tintas naturais	81
Figura 63 - Pássaro - Pintura com tintas naturais	82
Figura 64 - Pintura mural com tintas de solo	82
Figura 65 - Composição abstrata	90
Figura 66 – Aurora	91
Figura 67 - Tingimento natural com casca de cebola	92
Figura 68 - Tingimento natural caroço de abacate	93
Figura 69 - Tingimento com pau-brasil	94
Figura 70 - Pintura com tinta de solo	95
Figura 71 - Pintura com tinta de solo	96
Figura 72 - Tingimento com pigmento vegetal	97
Figura 73 - Impressão botânica	98
Figura 74 - Processo inicial da impressão botânica	99
Figura 75 - Preparo das amarrações em técnica shibori	100
Figura 76 - Resultado do tingimento natural e técnica shibori	100
Figura 77 - Impressão Botânica	101
Figura 78 - Laca do pigmento do caroço de abacate	102
Figura 79 - Pó do pigmento caroço de abacate	102
Figura 80 - Experimentos com tintas naturais vegetais	103
Figura 81 - Etapas de criação da obra "Áurea Telúrica"	104
Figura 82 - Encantamento	106
Figura 83 - Encantaria do Fogo	107
Figura 84 - Encantaria dos Vegetais	108
Figura 85 - Encantaria das Águas	109
Figura 86 - Encantaria da Terra	110
Figura 87 - Encantaria do Ar	111
Figura 88 - Devaneios das Águas	112

Figura 89 - Caminhos	113
Figura 90 - Véus da Terra	114
Figura 91 - Portais da Terra	115
Figura 92 - Magia	116
Figura 93 - Acolhimento Terreno	117
Figura 94 - Áurea Telúrica	118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas;

ANPED - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação;

BDTD - Biblioteca Digital de Teses e Dissertações;

FAEB - Federação de Arte/Educadores do Brasil;

SCIELO - Scientific Electronic Library Online.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
JUSTIFICATIVA	16
OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICO	17
PLATAFORMAS DE BUSCA INVESTIGATIVA	18
METODOLOGIA	19
 CAPÍTULO 1 - UMA BREVE HISTÓRIA DOS PIGMENTOS	 22
1.1 - PIGMENTOS NATURAIS: PRÉ-HISTÓRIA	23
1.2 - PIGMENTOS NATURAIS: EGITO	27
1.3 - PIGMENTOS NATURAIS: IMPÉRIO ROMANO	32
1.4 - PIGMENTOS NATURAIS DA IDADE MÉDIA	34
1.5 - PIGMENTOS MODERNOS - INDÚSTRIA QUÍMICA	35
 CAPÍTULO 2 - TÉCNICAS DAS TINTAS NATURAIS	 39
2.1 - PIGMENTO E CORANTE	40
2.2 - CONFECÇÃO DAS TINTAS NATURAIS	41
2.2.1 - TINTA DO PAU-BRASIL	41
2.2.2 - TINTA DA CLITÓRIA	49
2.2.3 - TINTA DO CRAJIRU	51
2.2.4 - TINTA DO CAROÇO DO ABACATE	53
2.2.5 - TINTA DA CASCA DE CEBOLA	55
2.2.6 - TINTA DO PAU FERRO	56
2.2.7 - TINTA DO URUCUM	57
2.2.8 - PALETA DE TINTAS CONFECCIONADAS	58
2.2.9 - GIZ PASTEL COM PIGMENTO NATURAL	61
2.3 - PROJETO CORES DE RECIFE	62
 CAPÍTULO 3 - O SABER/FAZER ARTESANAL	 74
3.1 - A IMPORTÂNCIA DA MÃO	75
3.2 - NATUREZA E ANCESTRALIDADE	77
3.3 - ARTISTAS QUE DIALOGAM COM OS ELEMENTOS NATURAIS	79

CAPÍTULO 4 - O PROCESSO ALQUÍMICO	83
4.1 - DOS CONCEITOS	84
4.1.1 - DEVANEIOS DO IMAGINÁRIO POÉTICO	84
4.1.2 - EMPÉDOCLES E OS QUATRO ELEMENTOS	85
4.1.3 – SURREALISMO	87
4.1.4 - ABSTRACIONISMO	88
4.2 - DAS PRÁTICAS.....	89
4.2.1 - AÇÃO CRIADORA DE FAYGA OSTROWER	89
4.2.2 - PRODUÇÃO ARTÍSTICA PESSOAL	92
4.3 - DOS PROCESSOS.....	105
4.3.1 - ENCANTARIA ANCESTRAL	105
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 119
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a criação artesanal de tintas de pigmentos naturais vegetais e minerais provindos do solo brasileiro. Tem como objetivo criar uma paleta única de cores naturais além de analisar o meu processo criativo na manipulação dos mesmos. Para isso, foi necessário acessar o universo das cores e sua história desde os primórdios das civilizações. Então, no primeiro capítulo é apresentada a história do uso dos pigmentos naturais desde a era pré-histórica, avançando pelos períodos históricos e analisando a paleta de cores naturais como a da civilização egípcia, passando pelas cores utilizadas na Idade Média, até chegar aos dias atuais com o avanço da indústria química, a qual modificou os pigmentos naturais, transformando-os em sintéticos e produzidos em larga escala.

Seguindo para o segundo capítulo, este responsável por mostrar os processos de confecção das tintas naturais, transformando a matéria prima tintória em laca e em pó, e as suas cores encontradas, criando materiais artísticos como aquarelas e giz pastel. Além disso, neste capítulo, foi apresentado o projeto de extensão da UFPE – Cores do Recife, em parceria com o departamento de Artes e de Geologia, de pigmentos naturais e todo o processo de criação de forma artesanal de geotintas das regiões do Recife.

O terceiro capítulo aborda conceitos sobre o saber e o fazer artesanal trazendo reflexões e apontamentos de pensadores como Richard Sennet sobre o uso das mãos. Questões sobre a natureza e ancestralidade sob a ótica de Ailton Krenak questionando a importância dos saberes dos povos originários e tradicionais para a preservação da Terra. Foram acessados também os pesquisadores e artistas contemporâneos Jhon Bermond e Maibe Marocolo que possuem projetos ligados diretamente com os pigmentos naturais brasileiros e sua confecção e suas múltiplas aplicações artísticas.

Por fim, o quarto capítulo remete ao meu processo criativo alquímico e o resultado artístico em comunhão com as tintas naturais produzidas artesanalmente e como se manifesta na minha ação criadora. Discorre sobre os fundamentos filosóficos e artísticos em que essa pesquisa foi baseada. Foram acessados os pensadores e artistas ligados ao campo da imaginação poética e da criação como Gaston Bachelard e Fayga Ostrower. Trago como fundamentos e inspiração em minhas obras, uma atmosfera surrealista baseada também no campo do abstracionismo, apresentando questões subjetivas em consonância com os elementos da natureza e as tintas naturais produzidas.

JUSTIFICATIVA

É da natureza que se extrai a matéria prima para a produção das tintas e corantes naturais. Aliado às práticas sustentáveis, o uso das cores naturais proporciona o encantamento único e mantém viva a arte do fazer manual, leva o indivíduo a ser agente criativo e participativo de todo o processo, criando trabalhos artísticos autênticos e exclusivos. As tintas naturais agregam valor à produção, promovem a reconexão das relações ser humano x natureza, desperta um olhar mais atento e cuidadoso ao ambiente que fazemos parte e ao solo que pisamos. Além de darmos maior importância ao descarte de alimentos com potencial tintório, como hortaliças, legumes e frutas, que encontramos em nosso bairro, cozinha e nas feiras agrícolas e que podem servir para criar uma papeleta de tintas naturais com características locais da região.

Nos conectamos com os ciclos da natureza. Encontramos diferentes elementos tintórios de acordo com a época e estação do ano como flores, frutos, raízes, folhas, cascas e sementes, conforme o ciclo de germinação das plantas, além dos minerais. Trabalhar com os pigmentos naturais é entender que a natureza é cíclica, e o respeito ao tempo e as etapas de construção de cada coisa a ser criada é fundamental para o processo de produção dos materiais artísticos provenientes de elementos naturais, influenciando no modo de pensar e no estilo de vida mais consciente.

Trazer essa consciência com o meio em questão é fundamental para a construção e realização desta pesquisa. Esta vem sendo construída a fim de investigar possibilidades de retorno às práticas de tingimento e pintura natural utilizando os corantes naturais, que vem ganhando força como uma maneira alternativa de minimizar os impactos ambientais já que são recursos não tóxicos, renováveis e biodegradáveis.

Por ser artista, pesquisadora e professora, entendi que o melhor método a seguir para essa pesquisa era por uma abordagem a/r/tográfica e autobiográfica. Assim, analiso e narro os caminhos em que minha natureza criadora percorre, seguindo um viés com influências desencadeadas pelo automatismo psíquico a partir de uma estética surrealista, com bases de pensamentos do artista André Breton, o qual almejava, a partir de experimentos, o deixar fluir do inconsciente, criando imagens simbólicas vindas dos devaneios subjetivos e particulares do subconsciente. Além disso, pensamentos e saberes

provindos de Gaston Bachelard, Fayga Ostrower, e artistas contemporâneos como Jhon Bermond, Maibe Marocollo entre outros serão destrinchados ao longo desta pesquisa.

A partir desse percurso, realizo registros em um diário de campo das relações com elementos culturais e comunidades locais junto às tintas de plantas extraídas e solos coletados, criando uma paleta de cores naturais única, atrelando assim, toda essa temática da memória artística, afetiva, natural, cultural e local. Perceber e experienciar como a Natureza se manifesta na ação criadora, ressignificando o fazer artístico, fundamentando-se no resgate ancestral e agregando trocas de saberes populares regionais e científicas do uso de biotintas e geotintas. Com isso, desenvolver trabalhos de arte com as tintas de pigmentos naturais criadas, e aplicadas em superfícies diversas, retratando a partir de técnicas mistas, elementos, ritmos, movimentos e toda a trajetória poética desta pesquisa com a união das plantas, do solo e da cultura local dos lugares que serão coletados os pigmentos orgânicos, promovendo novas possibilidades de criação e inserção desses saberes ancestrais na contemporaneidade.

Como perguntas norteadoras e motivadoras nas esferas do campo da criação e artes visuais desta pesquisa, investigo a partir de tais questionamentos: “O que é criar junto aos pigmentos/corantes naturais?” e “O meio influencia no processo de criação?”.

OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICO

Assim, a pesquisa tem como objetivo geral estudar a relação arte, natureza e ancestralidade, relatando o processo de criação de tintas e corantes de pigmentos naturais, extraídos e produzidos de forma artesanal, consciente e sustentável e suas múltiplas aplicações artísticas, valorizando a cultura e a biodiversidade.

Somando-se a isso, como objetivos específicos, estudar a história dos pigmentos naturais e suas aplicações no campo das artes plásticas; coletar de forma consciente e sustentável plantas tintórias e solos diversos das regiões brasileiras; criar pigmentos naturais utilizando diversas técnicas, considerando os conhecimentos tradicionais, ancestrais e científicos, criando uma cartela única de cores naturais; estabelecer conexões entre a arte, a natureza e a transdisciplinaridade, a partir da poética criadora nas artes plásticas, nas práticas lúdicas, educativas e sustentáveis.

PLATAFORMAS DE BUSCA INVESTIGATIVA

A fim de investigar e identificar produções acadêmicas, artigos, teses e dissertações, anais e revistas que tratam dessa temática de pigmentos naturais e processo criativo, realizei um levantamento de dados utilizando as plataformas digitais de pesquisa tais como: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP); Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED); Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD); Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB); Google Academic; Scientific Electronic Library Online (SCIELO). Utilizei as palavras-chaves: pigmentos naturais; processos de criação com pigmentos naturais; pigmentos naturais nas artes visuais; tintas naturais ecológicas e práticas artísticas com tintas ecológicas.

Grande parte das pesquisas feitas com as palavras-chaves “pigmentos natural” se encontravam no campo das áreas das ciências, da química e física, relatando de forma objetiva os processos químico-físicos de confecção dos corantes, encontrando material/pesquisa em pouquíssima quantidade relacionadas ao campo das artes visuais. A maioria das pesquisas encontradas se enquadravam em nível acadêmico de graduação, não encontrando muitas teses e dissertações sobre. Interessante este fato, pois mostra que os jovens estudantes e pesquisadores estão se interessando pelo tema. A partir de critério de inclusão de acordo com a minha pesquisa, eu selecionei um total de sete trabalhos dos quais conversavam minimamente com a proposta deste estudo. Com isso, tive ainda mais interesse em me aprofundar nos estudos do processo criativo com pigmentos naturais a fim de trazer mais subsídios para essa área de pesquisa e atuação.

METODOLOGIA

O presente estudo possui a proposta de desenvolvimento metodológico qualitativo a partir da pesquisa aplicada com caráter exploratório a/r/tográfico, abordando processos atrelados a pesquisas bibliográficas, autobiográficas e referenciais teóricos, experimental e de pesquisa em campo.

A metodologia a/r/tográfica tem bastante sentido para essa pesquisa já que ela é uma abordagem interdisciplinar de pesquisa que combina práticas artísticas, educação e pesquisa. O termo "a/r/tografia" é uma junção de "artista", "pesquisador" e "professor" em inglês (artist/researcher/teacher), e destaca a interconexão dessas três áreas. Essa metodologia foi desenvolvida na década de 1990 por Rita Irwin e seus colegas da University of British Columbia, no Canadá, e tem sido utilizada em diversos campos, incluindo educação, psicologia, artes, comunicação e ciências sociais. A abordagem a/r/tográfica envolve a exploração de questões de pesquisa através da prática artística, bem como a análise e interpretação da produção artística como fonte de dados. É um processo interativo e reflexivo, que enfatiza a importância da experimentação e da colaboração interdisciplinar. Esta metodologia também valoriza a subjetividade e a experiência pessoal dos envolvidos no processo de pesquisa, incentivando a auto-reflexão e a auto-avaliação. Através desse processo, a metodologia a/r/tográfica busca gerar novos conhecimentos, insights e perspectivas sobre questões complexas e multifacetadas.

A metodologia a/r/tográfica pode ser aplicada na confecção de tintas naturais de forma criativa e reflexiva. A confecção de tintas naturais pode ser vista como uma prática artística que permite a exploração de questões de pesquisa através da experimentação e da colaboração interdisciplinar. Além disso, pode ser uma oportunidade para os pesquisadores explorarem as propriedades dos materiais naturais, como plantas, frutas, flores e minerais, e suas possíveis aplicações na arte. Com isso, a prática de criar tintas naturais pode levar a reflexões sobre temas como sustentabilidade, preservação ambiental, ecológica e cultural, e a relação entre arte e natureza.

Este estudo é dividido em três etapas, seguindo os estudos dos referenciais teóricos abordados nesta pesquisa e aplicando como base a Abordagem Triangular de forma transdisciplinar de Ana Mae Barbosa, que consiste em uma contextualização histórica, o ler e o fazer, como influências para a elaboração das etapas a serem realizadas.

A primeira etapa refere-se à contextualização histórica sobre os pigmentos naturais ao longo das civilizações desde a era pré-histórica até os dias atuais e sobre a flora e os tipos de solo predominantes dos locais e regiões brasileiras que serão visitados. O Projeto Cores do Recife (2023) sobre os pigmentos do Brasil tanto de origem vegetal quanto mineral servem de grande uso e auxílio nesta etapa, contribuindo também no processo de criação e possíveis aplicações artísticas criando estratégias para o melhor desempenho da obtenção de dados referentes aos pigmentos naturais de cada região percorrida.

Na segunda etapa, da confecção das tintas naturais, coletando e registrando no diário de bordo, as informações e os materiais encontrados. É o momento de realizar a coleta de plantas, raízes, frutos e solos para a confecção posterior dos pigmentos. A importância dessa etapa se dá por realizar o compartilhamento de saberes, e resgatar as memórias ancestrais que cada território carrega. Esta etapa também é bem importante para estreitar laços com os artistas, pesquisadores, produtores e feirantes locais, promover reflexão e consciência sustentável ao se usar elementos naturais em suas obras.

A terceira e última etapa, é de caráter prático experimental. Tem como proposta realizar os experimentos com os materiais naturais coletados e reaproveitados provindos das regiões brasileiras. Nesta etapa, a alquimia das cores naturais é presente, realizando e observando todo o processo do fazer manual de produção de tintas naturais. É o momento de conhecer e aplicar as diferentes formas de preparar as tintas; com base nas experiências de Maibe Marocolo e Jhon Bermond e outros artistas, aplicando assim, seus conhecimentos teóricos e práticos, seguindo as etapas das técnicas de maceração, cocção, liquidificação e infusão, entre outra, utilizando elementos naturais locais encontrados na etapa anterior. Além disso, se constitui como fase de testes referentes aos aglutinantes, fixadores e conservantes naturais para as tintas no que diz respeito à experimentação com os pigmentos naturais em diferentes suportes como papel, tecido, madeira, parede e cerâmica e quanto à aplicação de diferentes técnicas de tingimento natural como o Shibori, - técnica de tingimento japonesa específica do Oriente - , assim como a impressão botânica, abordando, deste modo, materiais artísticos como tintas vegetais e minerais,

laca, giz pastel, tingimento em tecidos e fios, impressões botânicas, entre outras práticas e aplicações.

Durante todo esse processo alquímico referente ao uso dos corantes naturais, o registro de como a natureza e a poética criadora com base na poética dos quatro elementos e dos devaneios de Gaston Bachelard, bem como a criação única de Fayga Ostrower, a partir de seu livro “Criatividade e o Processo de Criação” (1977), se manifestam no ato criador. A partir de então a construção de obras de artes com as tintas naturais criadas vinculadas ao meu processo de criação subjetivo serão criadas. Explorando e aplicando características dos traços, ritmos, movimentos, técnicas em aquarela, giz pastel natural, tingimentos naturais entre tantas outras possibilidades que foram encontradas ao longo dessa jornada criativa junto às cores naturais. Por fim, será feita a exibição as obras realizadas, registro textual, fotográfico/audiovisual e documental dos resultados obtidos.



CAPÍTULO 1 – UMA BREVE HISTÓRIA DOS PIGMENTOS

CAPÍTULO 1

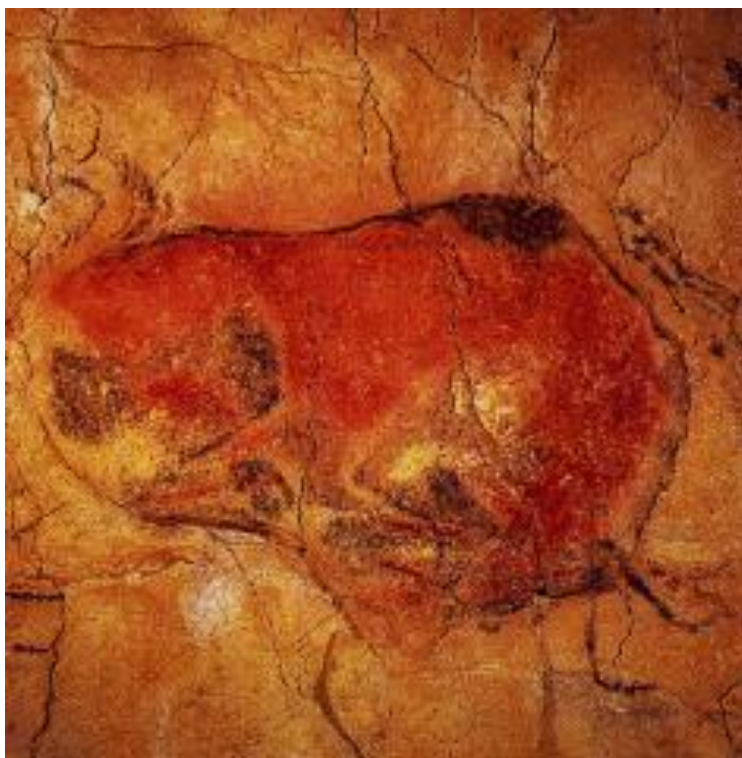
Neste capítulo, relata alguns momentos da história dos pigmentos naturais até os dias atuais. As cores das pinturas pré-históricas, egípcias e romanas refletem os rituais e símbolos dessas culturas diversas e com uma gama limitada de materiais então disponíveis para serem coletados nesses locais onde surgiram essas civilizações. Os primeiros pigmentos foram feitos de terras coloridas, naturalmente encontradas. Para preparar as tintas minerais, partículas de pigmento eram moídas junto a um “meio”, um agente aglutinante como a resina de árvore, cera ou ovo, tornando mais fácil e apropriado de pintar a superfície da pintura. As tinturas de animais e plantas também foram exploradas, porém, diferente das cores duradouras e brilhantes provindas dos minerais, eram cores que frequentemente desbotavam com a incidência da luz, sendo sensíveis a esse meio. Nos primórdios dos tempos egípcios, as cores sintéticas também foram criadas e desenvolvidas através de processos químicos, que também serviram de influência para criar as tintas sintéticas amplamente utilizada no período industrial até os dias de hoje. A seguir, as descobertas e evolução das cores em diferentes períodos da história.

1.1 - PIGMENTOS NATURAIS: PRÉ-HISTÓRIA

Os primeiros pigmentos e corantes naturais têm sua origem na Pré-História, no período Paleolítico. Este período é dividido em três partes respectivamente: Paleolítico Inferior, Paleolítico Médio e Paleolítico Superior. Os primeiros registros encontrados foram datados por volta do ano de 350.000 a.C., na subdivisão Paleolítico Inferior, quando os primeiros humanos começaram a usar materiais naturais para pintar e decorar suas cavernas, artefatos e objetos pessoais. Este período foi considerado um dos mais longos e retrata a evolução do ser humano, dos quais viviam de maneira nômade e eram considerados caçadores e coletores. O ferro é responsável pela cor da maioria das terras naturais. A sua abundância na crosta terrestre explica a grande variedade: terras vermelhas, areia amarela, verde, ocre e óxidos de ferro hidratado mais ou menos puro. As cores naturais predominantes no Paleolítico Inferior eram de tons avermelhados de ocre provindos das terras vermelhas e que serviam para pintar o corpo e as paredes das cavernas. O uso desses tons avermelhados, como mostra na Figura 1, também estavam presentes nas tarefas domésticas a partir da conservação de alimentos, farmacopeia e no

curtimento de couro. Além do vermelho, uma pouca quantidade da cor preta foi identificada em pedaços de terra provinda de óxido de carbono e do carvão.

Figura 1 - Pintura rupestre período Paleolítico Inferior

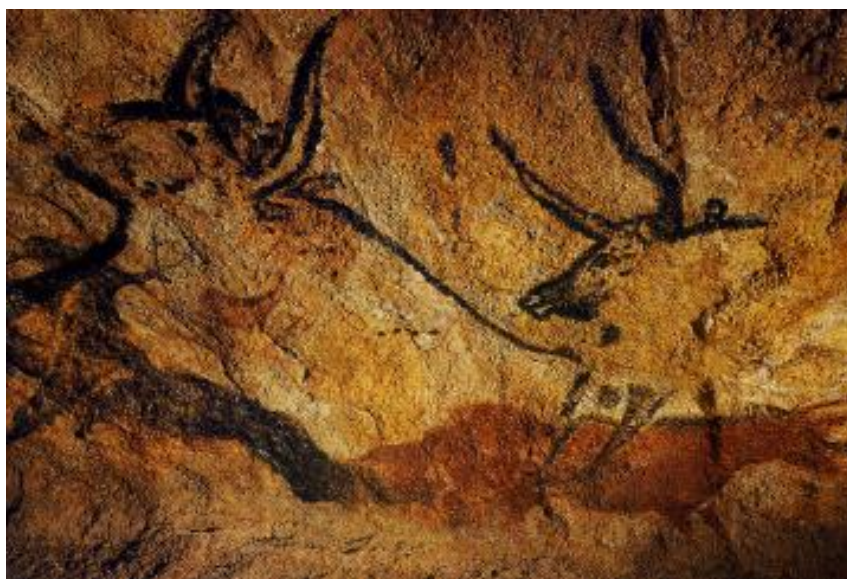


Fonte: Delamare (2000).

No período Paleolítico Médio, datado em 250.000 anos a 50.000 anos a.C., foi identificado o uso do ocre na cor amarela, como mostra a Figura 2. Junto a ela, a técnica de aquecimento do ocre amarelo para obter o vermelho. É importante saber a distinção do pigmento ocre e da areia ou terra ocre a partir das suas funções empregadas. O ocre é um pigmento natural obtido da argila e utilizado desde a pré-história para a criação de arte e pinturas rupestres. É um pigmento amarelo-alaranjado ou marrom-avermelhado encontrado em depósitos de argila e extraído pela mineração. O nome ocre faz referência a uma tinta ou produto preparado a partir de uma areia ocre. Já o pigmento ocre é formado pela cisão da espessura fina obtida pela remoção dessa areia. Atualmente, o processo de separação do pigmento da areia é feito pela suspensão com água dos grãos da areia. Acredita-se que essa técnica também foi utilizada pelos seres humanos dessa época pré-

histórica. A areia ocre com a ação da água é separada em duas partes onde em uma o quartzo vai para o fundo por ser mais denso, enquanto a argila e o óxido colorido ficam suspensos. A segunda etapa é a evaporação e remoção da água, e como resultado, o que restou desse processo, que é o pigmento ocre. O ocre tem sido usado em todo o mundo, da África à América do Sul, e tem sido uma importante fonte de cor para artistas há milênios. Além de seu uso em tintas, também tem sido usado como corante para tecidos e couro.

Figura 2 - Pinturas rupestres nas paredes de Lascaux I



Fonte: Delamare (2000).

As cores enriquecidas com castanhos e brancos, além das já encontradas, como o ocre em tons vermelhos, alaranjados e em amarelo, eram as que estavam presentes no período Paleolítico Superior, datado em 50.000 anos atrás até 12.000 anos a.C. Nas paredes das cavernas de Lascaux (15.000 a.C), ao sudoeste da França, revelam as primeiras cores usadas pelos seres humanos. Observa-se o uso de areia ocre vermelha e amarela, óxidos de manganês marrom e preto, e o branco de calcita, como mostra a Figura 3 abaixo:

Figura 3 - Pinturas rupestres nas paredes de Lascaux II



Fonte: Delamare (2000).

Na Espanha, nas cavernas de Altamira (10.000 a.C), os vermelhos, enriquecidos de ferro, também são característicos nesse local, geralmente tendo origem a partir de cristais espessos de hematita. A partir dessa nova paleta de cores com o ocre, hematita, carvão vegetal, argila e carvão animal e vegetal, os seres humanos dessa época começaram a criar pinturas mais figurativas de cenas do cotidiano e a representação de cenas religiosas e de rituais. Muitas vezes, os pigmentos eram misturados com água ou gordura animal para criar uma pasta que podia ser aplicada na parede da caverna. As cores usadas variavam de acordo com a disponibilidade dos pigmentos na área. As tintas já preparadas, eram aplicadas nas paredes das cavernas com os dedos, esponjas ou pincéis feitos de pelo de animais e folhas. Os seres humanos também usavam técnicas de pulverização para criar padrões e texturas nas pinturas.

Os primeiros pigmentos usados pelos humanos eram geralmente feitos de materiais orgânicos, como carvão, argila, cinzas, sangue e bile. Esses pigmentos eram obtidos de fontes locais e muitas vezes eram misturados com água ou gordura animal para criar uma pasta que pudesse ser aplicada a superfícies. Com o tempo, os humanos

descobriram outros pigmentos naturais, como minerais e rochas moídas, que podiam ser usados para criar cores diferentes e mais vibrantes. A utilização de pigmentos naturais na pré-história foi um importante desenvolvimento cultural que ajudou a estabelecer a arte e a estética como uma parte fundamental da vida humana. Muitos desses pigmentos ainda são usados hoje em dia, tanto para fins artísticos como para a criação de corantes naturais para tecidos e outros materiais.

1.2 - PIGMENTOS NATURAIS: EGITO

Entre as civilizações antigas, a egípcia, que surgiu por volta do ano de 3.500 a.C, se destacou pelo uso constante das cores, em especial a cor azul. O fato marcante desse período, que se estende por três milênios, é a crescente diversidade de suportes que, por sua vez, engendram novas técnicas de pintura em paredes, herdadas da pré-história, agregadas à pintura de objetos. Os pigmentos naturais foram utilizados pelos antigos egípcios em várias formas de arte, incluindo pinturas murais, esculturas, objetos de cerâmica e tingimento de tecidos. Estes pigmentos também eram feitos a partir de materiais encontrados na natureza, como minerais, animais e plantas. As cores vermelhas e amarelas comumente usadas por seus antecessores pré-históricos, agora também são adicionadas com as cores azul escuro e azul claro, variedades de verdes, violeta, branco e dourado na paleta, representadas na Figura 4. Esta paleta de minerais, exposta no *Oriental Institute Museum, University of Chicago, Chicago, Illinois, EUA*, refere-se ao terceiro período intermediário ou depois, da dinastia 21- 31, aproximadamente nos anos de 1070 – 332 a.C.

Figura 4 - Paleta de cores egípcia feita de madeira e pigmentos minerais



Fonte: Daderot (2014)

O ocre em tons amarelo e avermelhado, extraídos de depósitos de argilas, continuam sendo os pigmentos básicos da decoração dos templos egípcios. Misturado com o branco de calcita, um elemento elástico, um aglutinante, feito com goma acácia ou a goma arábica, era adicionado para formar a camada pictórica, como mostra no exemplo da Figura 5. Este pigmento era muito comum e podia ser encontrado em toda a região do Mediterrâneo. Outro pigmento popular era o lápis-lazúli, um mineral de cor azul intenso que era importado do Afeganistão. Este pigmento era muito valorizado e era usado em objetos como jóias e cerâmica.

Figura 5 - Pintura egípcia do Terceiro Período Intermediário

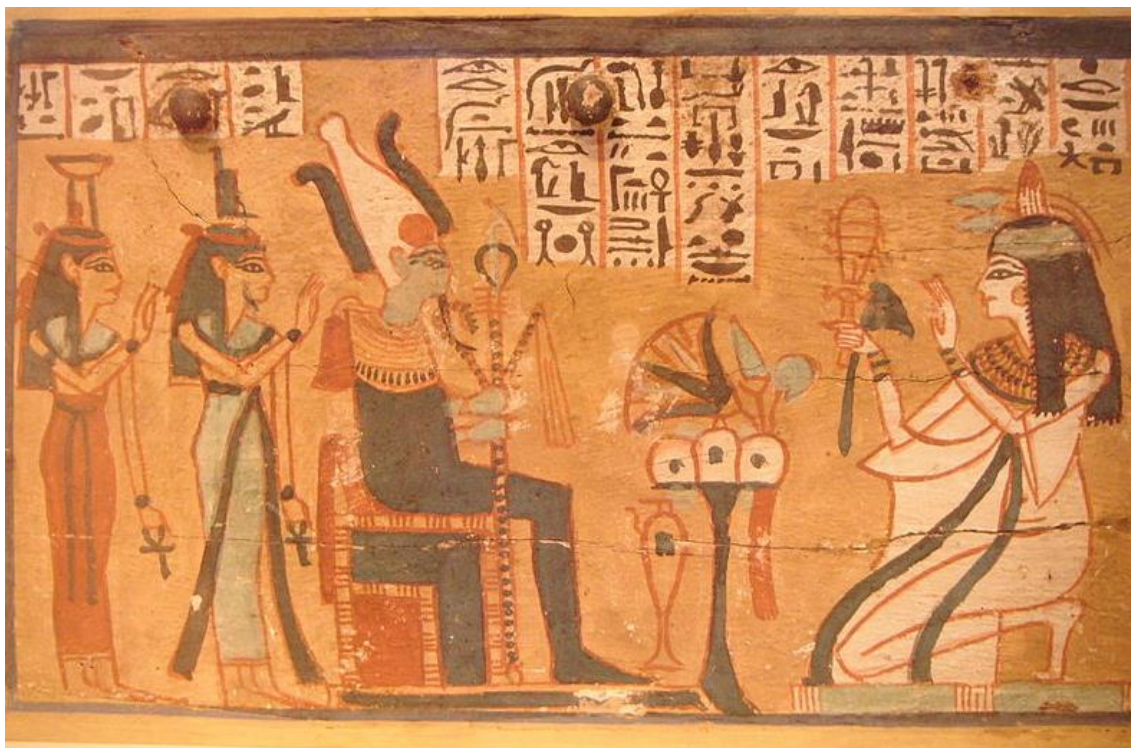


Fonte: Metropolitan Museum of Art - EUA

Era abundante a diversidade de minerais no solo do Egito. Na região da Núbia, situada no vale do rio Nilo, que atualmente é partilhada pelo Egito e pelo Sudão, também conseguiam obter o pigmento vermelho a partir do mineral chamado realgar, formado por enxofre de arsênico. O pigmento verde era de origem do mineral malaquita, um carbonato

de cobre básico e da atacamita, formado por cloreto de cobre básico. Além do amarelo que era obtido pelo ocre, com características mais opacas, também era utilizado o amarelo dourado do orpimento, auripigmento ou ainda ouropigmento, formado por sulfeto de arsênio. A partir das jorositas, que é uma argila que contém sulfatos de ferro, sódio e potássio, era possível encontrar o amarelo ácido.

Figura 6 - Antigo Egito



Autor: Sa.hprw (2016)

Os egípcios também foram responsáveis por serem a primeira civilização a criar e utilizar pigmentos sintéticos. Devido às habilidades nas artes com o fogo, produziram então o azul egípcio, o primeiro azul criado a partir de processos e elementos químicos e era um composto formado de sílica, cobre e cálcio, suprimindo a falta de minerais azuis presentes na região. Os antigos egípcios extraíam o mineral e o moíam em um pó fino, que era então misturado com outros materiais para produzir tintas e pigmentos. O pigmento azul era altamente valorizado pelos antigos egípcios e era usado principalmente em cerâmica, escultura e pintura mural. Era considerado um símbolo de status e era frequentemente usado em túmulos e outros edifícios importantes. O pigmento azul sintético teve bastante sucesso e foi exportado pelos romanos, dando-lhe o nome de *Azul da Alexandria*.

Muitas das esculturas em cerâmica que eles produziam eram revestidas com o azul vitrificado dando um efeito de vidro brilhante e sofisticado em suas peças de arte, representado na Imagem 7. Acredita-se que os egípcios foram os pioneiros na técnica de cerâmica vitrificada.

Figura 7 - Cerâmica azul-vitrificada de um deus egípcio



Fonte: Livro: “Galeria de Arte – COR – Robert Delaunay. p.9”

Figura 8 - Pigmento azul egípcio



Fonte: Livro: “Galeria de Arte – COR – Robert Delaunay. p.9”

Os egípcios contribuíram significativamente na arte da escrita. Criaram o papiro, e consequentemente, a tinta própria a ser utilizada neste suporte. A cor mais usada era o preto, e para torná-la própria para o uso específico da escrita em papiro, foi criada mais diluída a partir de cinzas do carvão e água, perdendo a sua opacidade. O mesmo método serviu ao utilizar os pigmentos vermelho, azul e o verde para as pinturas no papiro. A tinta egípcia preta para a escrita foi de tamanha importância para os chineses, e que serviu de inspiração, 3000 anos mais tarde, para a criação da versão da tinta preta chinesa, com a diferença do diluente, utilizando a base de cola de origem animal, obtendo um traçado preto fosco, e popularmente conhecida pelo nome tinta nanquim.

“A tinta preta egípcia é uma suspensão em água de partículas ultrafinas de preto do carbono: portanto é uma tinta à base de água. Embora o pigmento seja fácil preparar por combustão incompleta de óleo ou madeira, sua diluição em água é muito difícil. É hidrófobo: não existe entre ambos qualquer afinidade. É formado por partículas extremamente pequenas, e tende a reunir-se em grupos para reduzir sua superfície total. Os egípcios solucionaram essa dificuldade adicionando à água um pouco de goma arábica. As moléculas deste açúcar solúvel em água (que poderíamos chamar solvente) se fixam na superfície do partículas pretas de carbono, os torna compatível com água e impede que eles se aproximem o suficiente para aglomerar. Esta tinta dá uma linha muito preta e brilhante, perfeitamente estável ao longo do tempo. Além disso, é quimicamente neutra, por isso não agride o suporte.”

DELAMARE, François; GUINEAU, Bernard. Los Colores – Historia de los Pigmentos y Colorantes. P.25.

1.3 - PIGMENTOS NATURAIS: IMPÉRIO ROMANO

Os pigmentos naturais foram utilizados de forma ampla e abundante em diversos contextos no período do Império Romano. Introduzidos principalmente nas esferas das artes, construções e tingimentos em tecidos. Era comum encontrar nas edificações, tanto públicas quanto privadas, as técnicas da pintura mural e afresco. Estas decoravam os ambientes com adornos e padrões coloridos a partir das tintas naturais, principalmente nas cores ocre nas tonalidades de amarelo e vermelho. O azul egípcio, para criar tons azuis e representar o céu e a água muitas vezes, feito a partir do mineral azurita. Além do mineral lápis-lazúli que também proporcionava o tom azul, porém mais intenso. Este foi utilizado muitas vezes em obras mais detalhadas e luxuosas. O verde do mineral malaquite, empregado para criar elementos naturais e paisagens nas pinturas. Para detalhar e criar contornos precisos, era utilizado o preto provindo do carbono. O Vermelho Minuim, também utilizado em ornamentos, cerâmicas e cosméticos chamava atenção por ser um vermelho intenso e brilhante, tendo origem do óxido de chumbo, podendo ter variações em sua cor de vermelho-alaranjado a vermelho-vivo. A argila natural e a terracota, ambas utilizadas nas construções e elementos arquitetônicos dando um aspecto de tons terrosos. Com o intuito de ampliar a gama de cores de suas paletas, os artistas quando queriam novas cores que não eram possíveis de se obter a partir dos minerais, extraíam o pigmento a partir de vegetais e animais, pelo processo da laca.

Figura 9 - Afresco da Vila dos Mistérios, Pompeia



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-na-antiguidade/arte-romana/#jp-carousel-1049>

Para fazer as pinturas murais e afrescos, a maioria desses pigmentos eram muitas vezes misturados com aglutinantes naturais, como a gema de ovo, a fim de formar uma tinta de qualidade e própria para o uso interno e externo. As técnicas utilizadas para fixar esses pigmentos variavam, incluindo a aplicação da tinta sobre uma camada de cal úmida para garantir a durabilidade e a aderência ao suporte. Essas práticas resultaram em obras de arte impressionantes e duradouras que ainda podem ser admiradas em sítios arqueológicos e museus, como exemplo da Vila dos Mistérios Pompeia.

A cor púrpura foi umas das cores mais estimadas neste período. Sua extração era um processo complexo e caro, e a substância responsável por essa cor vinha dos moluscos marinhos. A púrpura era extraída principalmente de dois tipos de moluscos: o *Murex brandaris* e o *Murex trunculus*, ambos encontrados no Mar Mediterrâneo. Este corante foi muito utilizado na tecelagem e em tingimentos de tecido. Devido à sua raridade e ao alto custo de sua coleta e produção, foi considerado um corante muito valioso, altamente desejado e utilizado principalmente pela aristocracia e realeza, em trajes dos imperadores e membros da família imperial, sendo um pigmento ligado ao status e poder. A cor púrpura aplicada no tingimento de tecidos foi considerada um símbolo de prestígio, pois quanto mais vibrante e intensa a cor, mais valioso era o tecido. A produção de púrpura era um comércio altamente controlado e monopolizado, e sua associação com o poder e a elite tornava-a um elemento significativo na cultura romana.

Figura 10 - Tecidos tingidos de diferentes espécies de caracóis marinhos



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%BArpura_t%C3%ADria

Com a queda do Império Romano, muitos destes conhecimentos sobre técnicas de tingimento e a obtenção de corantes naturais caíram no esquecimento. Graças à persistência e o prazer dos artistas em realizar as pinturas murais e os afrescos, além dos tingimentos em tecido, conseguiram levar a diante um pouco desses saberes da confecção das tintas naturais influenciando e possibilitando o surgimento de novas cores extremamente vivas que caracterizaram a Idade Média.

1.4 - PIGMENTOS NATURAIS DA IDADE MÉDIA

No período da Idade Média, pode-se observar que a paleta de cores enriqueceu consideravelmente e progressivamente. Com os saberes em confecção das tintas naturais herdados da Antiguidade, os artistas, pintores e alquimistas conseguiram resgatar e criar os corantes com bastante maestria e qualidade. Os pigmentos naturais eram amplamente utilizados em pinturas e telas, manuscritos, pinturas murais e principalmente utilizado no meio têxtil, que estava em plena ascensão, incentivando significativamente a busca por novas cores que tivessem maior adaptação e durabilidade no tingimento.

“Na Idade Média era um luxo possuir tecidos com cores brilhantes. Os ricos comerciantes importavam tecidos e corantes destinados para as cortes reais e principesco. Os trajes e as miçangas tinham as cores do seu dono: azul esverdeado ou azul profundo, verde esmeralda, amarelo açafraão, amarelo pálido, vermelho escarlata ou gules, púrpura, areia ou preto.”

DELAMARE, François; GUINEAU, Bernard. Los Colores – Historia de los Pigmentos y Colorantes. P.39.

Os pigmentos eram feitos a partir de materiais naturais, que substituem gradativamente as cores da Antiguidade. Estes pigmentos tinham origem dos minerais, plantas e animais, e eram moídos e misturados com um agente aglutinante, como goma-arábica, óleos ou ovo. Algumas das cores mais comuns utilizadas na Idade Média incluíam o azul do mineral lápis-lazúli. Era uma cor considerada cara e seu pigmento era extraído das minas do Afeganistão e outras regiões do Oriente, e importado e comercializado por todo o mediterrâneo, sendo utilizada principalmente em manuscritos

iluminados e afrescos. Com isso, o azul egípcio, que foi utilizado praticamente em todo o Império Romano, foi deixando de ser utilizado nos meios artísticos e de produção. O pigmento fólho violeta e a laca vermelha extraída do reino vegetal substituem o antigo roxo ou a púrpura. O pigmento tóxico e perigoso orpimento amarelo é rapidamente substituído pelo amarelo do estanho ou do chumbo.

Estas substituições e evoluções estão associada à utilização de outros tipo de suportes onde se realizava os meios artísticos. Neste momento, estava ocorrendo a mudança dos suportes de pergaminho e o papel, dos quais substituem gradativamente o papiro. Enquanto isso, o tecido a base de linho surge ao lado da tinta, já que esta passou a ser desenvolvida a partir de seu óleo e também da têmpera.

Quanto aos corantes, a sua evolução é o reflexo de uma mudança que é ao mesmo tempo técnica e econômica. Primeiramente, se tratando do fator técnico, embora a maioria dos corantes ainda permaneçam os mesmos da Antiguidade, agregando outros novos corantes à paleta, os processos de tingimento são continuamente refinados, tornando possível o tingimento na maioria dos suportes e materias, e ainda permanecendo com cores vivas e duráveis. Em segundo lugar, o fator econômico predominante devido às indústrias têxtis se tornar o motor da economia. Os tecidos que antes eram produzidos com predominância de corantes provindos do Oriente, agora são feitos de forma local. Com a influência na moda dos tecidos tingidos que foi manifestada a partir do século XII, aumenta ainda mais a demanda e procura dos corantes, seja aplicado em tapetes, roupas e murais.

Figura 11 - Pintura da Idade Média e suas cores



Fonte: Delamare (2000).

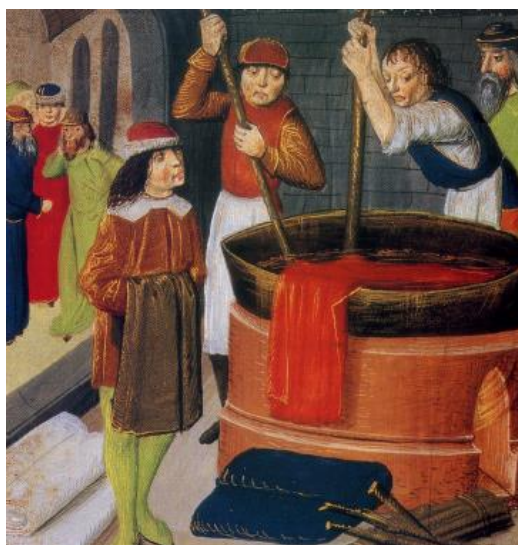
O vermelho era feito a partir de diversas fontes, tais como a cochonilha, um inseto que produz um corante vermelho quando esmagado e triturado. Podia-se obter também o vermelho a partir do minério de mercúrio, mas esta substância era tóxica e cara, sendo utilizada principalmente por artistas renomados, e da raiz da planta chamada rúbia (*Rubia tinctorum*), popularmente conhecida em algumas regiões brasileiras como ruivinha devido a sua cor avermelhada extraída da raiz.

Figura 12 - Raiz da planta Rúbia (*Rubia tinctorum*)



Fonte: Delamare (2000).

Figura 13 - Tingimento com rúbia



Fonte: Delamare (2000).

O verde era produzido a partir de plantas como a erva-dos-tintureiros ou a azeda, ou ainda de minerais como a malaquita, e era considerado uma cor muito popular na pintura medieval, especialmente em manuscritos iluminados. O amarelo era produzido a partir de materiais como açafrão, urina ou a planta gáudio. Esta cor era menos valorizada do que outras, mas ainda assim era amplamente utilizada em tecidos e pinturas. Além destas cores, outros pigmentos naturais incluíam o marrom, produzido a partir de terra e argila, o preto, produzido a partir de fuligem ou carvão, e o branco produzido a partir de giz ou calcário.

Os pigmentos naturais eram muitas vezes produzidos localmente, e suas qualidades variavam dependendo do local e do método de produção utilizado. Com o tempo, novas técnicas de produção de pigmentos foram sendo desenvolvidas, incluindo a extração de pigmentos a partir de conchas e a produção de pigmentos sintéticos. A partir do século XVI, com as melhorias no padrão de vida, houve um aumento acentuado na procura de materiais corantes. Isto revolucionou o comércio e leva várias nações a controlar as fontes de materiais de tingimento importados. O progresso da ciência e das técnicas nos séculos XVI e XVII diversificou a gama de pigmentos e corantes, cujas quantidades tratadas aumentaram consideravelmente devido à melhoria da fabricação. Porém com a alta procura, começou a ter escassez das fontes naturais de corante, tendo que iniciar a produção e uso de corantes sintéticos, sendo uma característica marcante no período da Revolução Industrial.

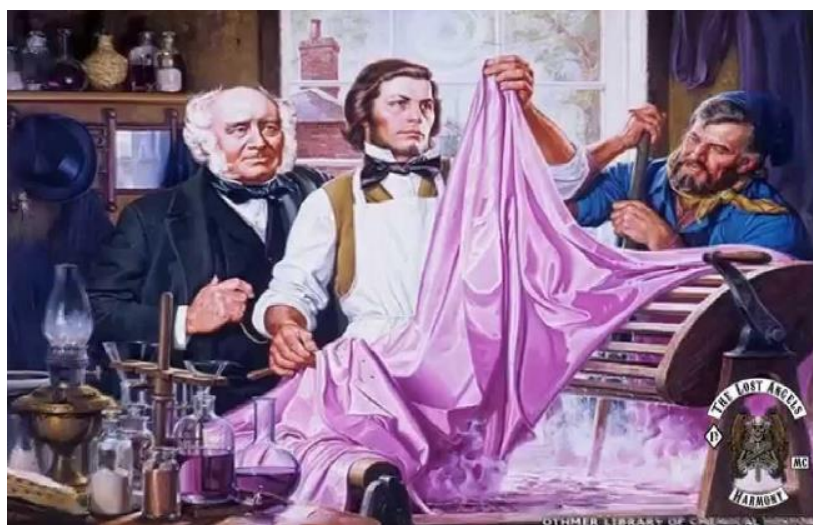
1.5 - PIGMENTOS MODERNOS - INDÚSTRIA QUÍMICA

Com o avanço da revolução industrial e o desenvolvimento da indústria química, os pigmentos naturais sintéticos surgiram a partir do desenvolvimento da química orgânica no final do século XIX e início do século XX. Foi possível sintetizar corantes e pigmentos a partir de compostos químicos derivados do petróleo como o alcatrão de hulha, um subproduto da produção de carvão mineral.

Um dos primeiros pigmentos sintéticos a ser desenvolvido foi o corante mauveína, também conhecido como "roxo de Perkin", em homenagem ao químico inglês William Henry Perkin, que o descobriu acidentalmente em 1856, enquanto buscava uma

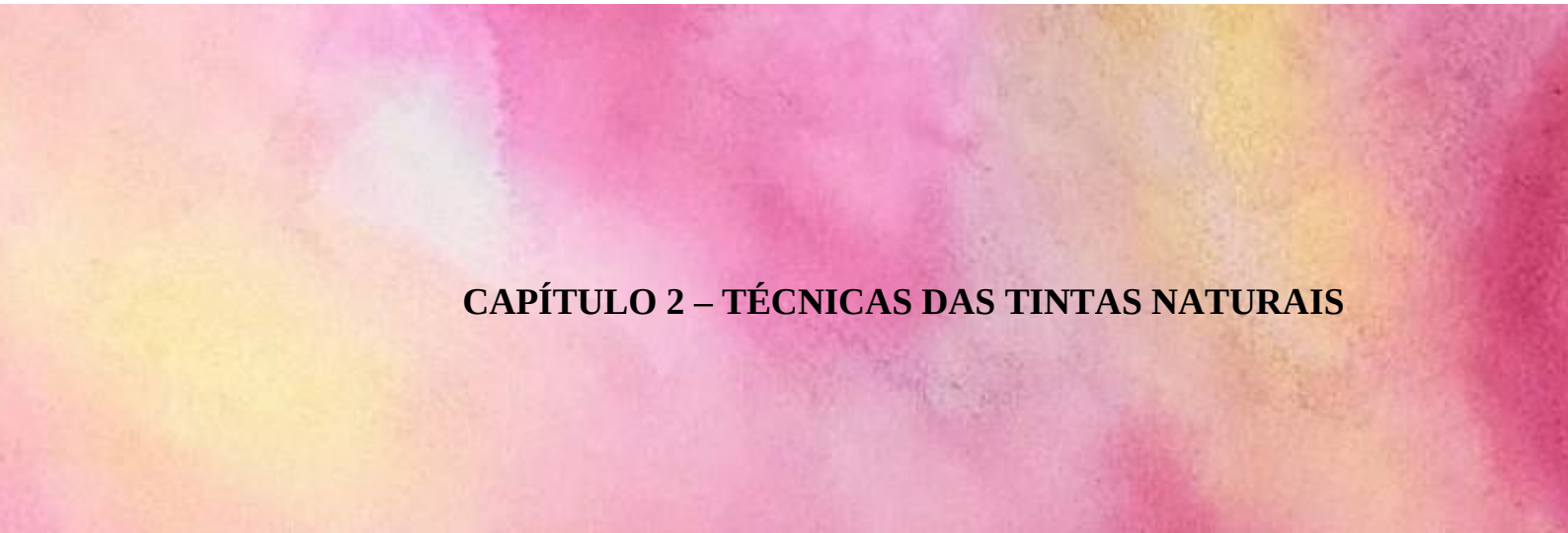
cura para a malária. O mauveína foi o primeiro corante sintético a ser produzido em larga escala e tornou-se muito popular na indústria têxtil da época. Outros pigmentos sintéticos que surgiram nessa época incluem o corante alaranjado de metila, o corante índigo sintético e o corante eosina. Esses pigmentos sintéticos eram muito mais brilhantes, duráveis e resistentes do que os pigmentos naturais disponíveis na época, o que permitiu a criação de novas tonalidades e efeitos visuais em tecidos e pinturas.

Figura 14 - O Roxo de William Perkin



Fonte: Apostila – História das Tintas Naturais, Jhon Bermond

A descoberta dos primeiros pigmentos sintéticos foi um marco importante na história da química e da indústria têxtil, e levou ao desenvolvimento de muitos outros pigmentos sintéticos nas décadas seguintes. Hoje em dia, os pigmentos naturais sintéticos continuam a ser amplamente utilizados na indústria de tintas, plásticos, cosméticos e outras aplicações. No entanto, devido a preocupações com a segurança ambiental e saúde humana, há um crescente interesse na substituição desses pigmentos sintéticos por alternativas naturais e sustentáveis, como veremos nos capítulos a seguir.



CAPÍTULO 2 – TÉCNICAS DAS TINTAS NATURAIS

CAPÍTULO 2

2.1 - PIGMENTO E CORANTE

Tanto pigmentos quanto corantes são substâncias usadas para adicionar cor a diferentes materiais, como tintas, tecidos, alimentos, entre outros. No entanto, existem algumas diferenças entre eles. Os pigmentos são partículas insolúveis que são misturadas com um agente aglutinante para formar uma tinta ou outro material colorido. Eles são geralmente mais estáveis e resistentes do que os corantes, e são usados em tintas, plásticos e outros materiais que requerem uma cor duradoura e resistente à luz. Alguns exemplos comuns de pigmentos incluem dióxido de titânio, óxido de ferro, e ultramarino.

Já os corantes são substâncias solúveis que se dissolvem diretamente em um líquido ou material para tingi-lo. Eles são usados principalmente em tecidos e alimentos, pois são capazes de se ligar diretamente às fibras do tecido ou às moléculas dos alimentos. Os corantes são geralmente menos resistentes do que os pigmentos, e podem desbotar com o tempo ou com a exposição à luz. Alguns exemplos de corantes incluem corantes alimentícios, corantes para tecidos e corantes usados na indústria farmacêutica.

Com isso, a principal diferença entre pigmentos e corantes é que os pigmentos são partículas insolúveis que requerem um agente aglutinante para serem fixados em uma superfície, enquanto os corantes são solúveis e se ligam diretamente às moléculas do material que estão colorindo.

Nesta pesquisa foram introduzidos estudos sobre pigmentos de origem vegetal e de origem mineral. É importante citar que os pigmentos de origem vegetal possuem propriedades bem particulares referente ao pigmento e corante, em relação à luz, durabilidade e cor. Estes são mais sensíveis do que os pigmentos minerais, que tem uma constituição de permanência e durabilidade mais resistentes em exposição ao meio. As técnicas de confecção dos pigmentos vegetais e minerais também são diferentes, mas ambas são feitas de forma artesanal e manual e pouca escala, encontrando cores únicas.

A seguir, iremos conferir alguns exemplos de tintas naturais que confeccionei, suas técnicas e materiais utilizados. As tintas foram feitas a partir de plantas e de minerais. Para confeccionar as aquarelas a base de vegetal, foi necessário realizar na maioria dos casos a técnica da laca, que será explicada a seguir. Além disso, é essencial ter materiais

e utensílios como a matéria-prima que vai se trabalhar, alúmen de potássio, sulfato de ferro, carbonato de sódio e carbonato de cálcio, água desmineralizada, balança de precisão, recipientes e panelas, colheres e potes com tampa, peneira, funil, coador. O processo de confecção das tintas é muito intuitivo, podendo utilizar além desses materiais, outros que possam ser de necessidade para o momento. Sempre lembrando de ter cautela, consciência ao extrair a matéria-prima da natureza e cuidado ao manusear ao fogo.

2.2 - CONFECÇÃO DAS TINTAS NATURAIS

2.2.1 - TINTA DO PAU-BRASIL

A produção da tinta do pau-brasil se dá pela extração da matéria-prima tintória a partir da serragem do tronco da árvore do pau-brasil. O seu processo de feitiço é a partir da cocção levando ao fogo, depois para se obter o pó, a partir desse processo, é necessário fazer a técnica da laca, que consiste em transformar o líquido em uma pasta, e quando seca, é triturada e transformada em pó. Esse pó, pode ser utilizado para preparar tintas de aquarela, tinta óleo, giz pastel, entre outras variações de materiais artísticos.

Para se obter a laca, foi necessário passar por etapas de extração, combinação de elementos como sais, decantação, filtração, enxágue, e processo de secagem até obter o pó. Iniciamos com a fórmula de 100g da matéria-prima tintorial, aqui no caso, a serragem do pau-brasil; 30g de alúmen de potássio (30% do peso da matéria-prima) e 15g do carbonato de sódio (50% do peso do alúmen).

Figura 15 - Serragem pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Em seguida, passa pelo processo de extração, onde é colocado a matéria-prima de molho com água quente o suficiente para cobrir o material, deixando descansar por até 24 horas. Em uma panela de alumínio ou inox, foi adicionado mais água e levado ao fogo médio até levantar fervura cozinhando por 1 hora, sempre mexendo para não queimar. Desligue o fogo e deixe descansar por mais 24 horas para extrair ao máximo a matéria-prima tintorial. Coe o extrato utilizando uma peneira e reserve essa solução em um recipiente limpo.

Figura 16 - Processo de fervura da serragem do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 17 - Teste no papel da tintura do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

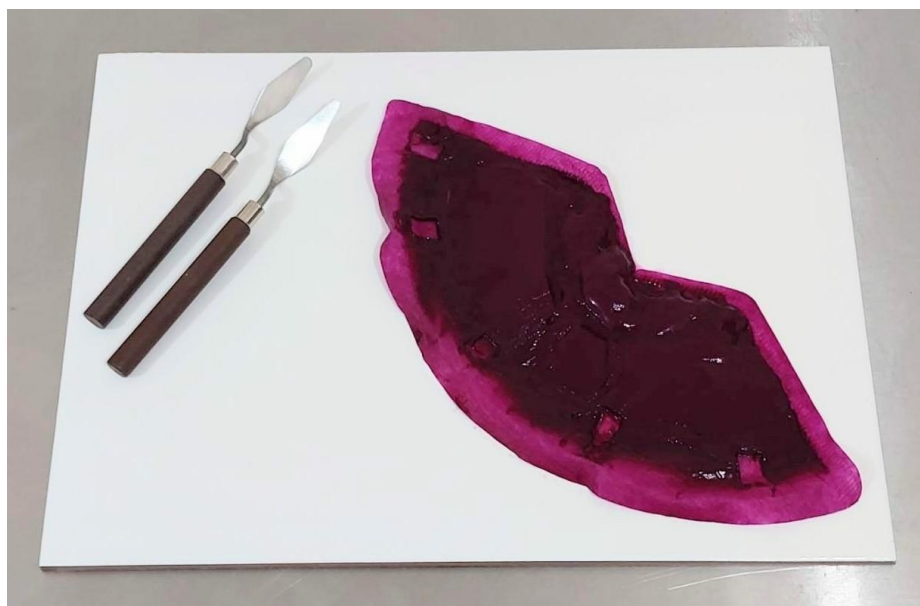
Agora, será realizado a combinação dos sais para se obter a laca. Com a solução ainda morna, pré-dissolva o alúmen de potássio em outro recipiente com um pouco de água quente e adicione na panela do extrato. Pré-dissolva também o carbonato de sódio com água morna e adicione nesse mesmo recipiente do extrato. Prestar atenção sempre, pois o recipiente tem que ser grande o suficiente para conter toda a ação efervescente que vai ocorrer dessa combinação. Em seguida, vem o processo de decantação. Esta etapa requer paciência, pois demora algumas horas. O aconselhado é deixar de um dia para o outro nesse processo até toda solução decantar. Após esse processo de sedimentação, vem a filtragem da solução com um coador e um filtro, onde as partículas dos pigmentos serão filtradas e formara uma pasta, que é a laca.

Figura 18 - Processo de filtragem laca pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 19 - Laca do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

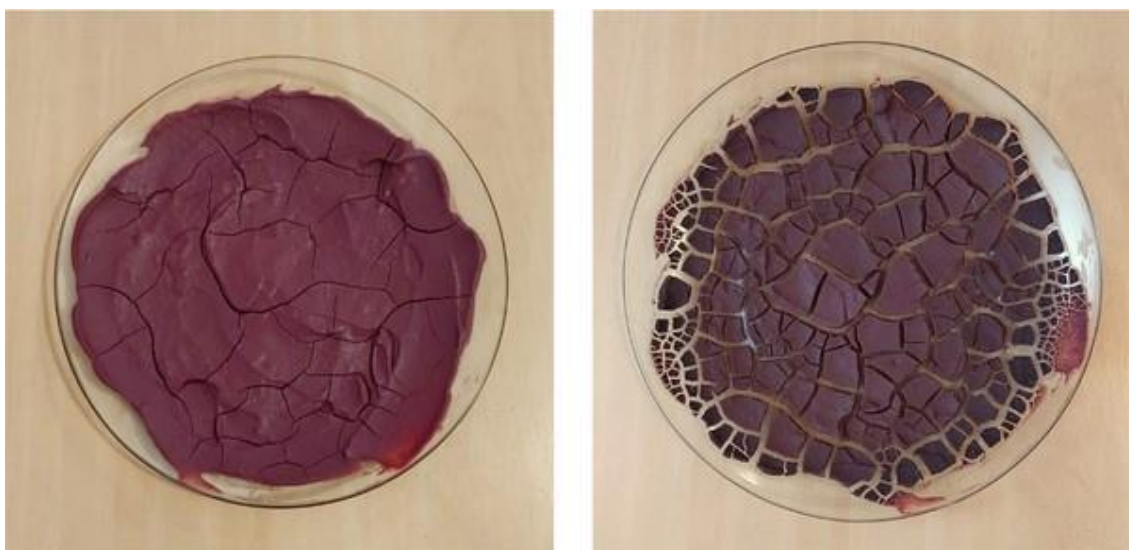
Agora com a laca em pasta, retirar do filtro e abrir em um prato para deixar secar e depois triturar com uma moleta ou pilão. Armazenar em frascos com tampa.

Figura 20 - Pasta laca pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 21 - Processo de secagem da laca do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

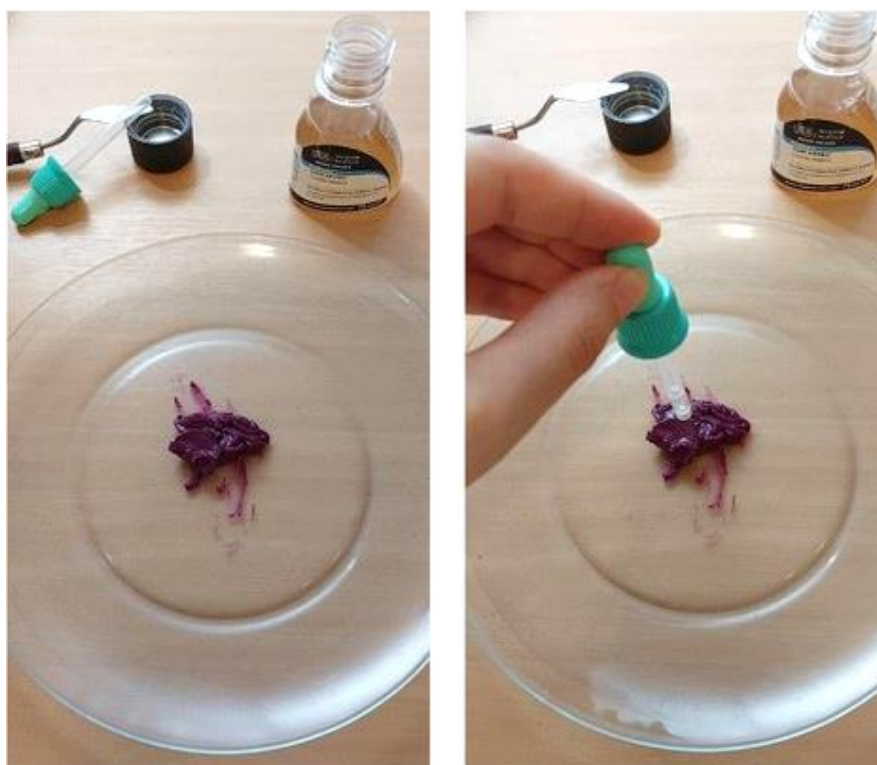
Figura 22 - Processo de moagem com pilão da laca do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

A seguir é a etapa do preparo da aquarela. Pode-se realizar a aquarela a partir da laca em pasta ou ela já em pó. Os materiais utilizados para esse processo foram um prato ou uma base para misturar os ingredientes, espátulas, moleta, goma arábica, água desmineralizada, uma solução de hidromel (água com mel), glicerina, óleo de cravo para conservar e não dar fungo da tinta.

Figura 23 - Processo de confecção da aquarela do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Após adicionado os ingredientes, misture com a moleta ou alguma pedra lisa, fazendo movimentos circulares até obter o resultado desejado com uma textura cremosa e brilhante. Armazene em pastilhas de aquarela e deixe secar por 24h. Para usar a tinta aquarela, hidrate o pincel com água e estará pronta para uso.

Figura 24 - Processo de mistura da aquarela do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 25 - Aquarela do pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 26 - Aquarela pau-brasil no papel



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.2 - TINTA DA CLITÓRIA

A seguir, foi realizado o mesmo processo de confecção da laca a partir do pigmento da flor clitória (*Clitoria ternatea*), obtendo a cor azul. Para transformar em tinta de aquarela, seguiu os mesmos passos utilizando o aglutinante da goma arábica. Neste caso, foi realizado o preparo de aquarela sólida com a laca em pó.

Figura 27 - Clitória flor e em pó



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 28 - Teste da aquarela da clitória no papel



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.3 - TINTA DO CRAJIRU

A tinta do crajiru, *Arrabidaea chica*, é uma espécie de planta arbustiva trepadeira medicinal muito utilizada e comum na Amazônia. A partir de suas folhas e pelo processo de fervura, obtém-se um pigmento vermelho. Aqui, utilizo o processo da laca para obter o pó e confeccionar a tinta de aquarela. Uma observação na confecção da laca é que às vezes altera a tonalidade inicial da extração devido a combinação dos sais utilizados nesse processo. Aqui teve uma leve alteração, encontrando um tom mais rosado no processo final da laca. Em tingimentos em tecido, sem precisar passar por essa etapa da laca, a cor vermelha permanece e é bem semelhante ao do tingimento do pau-brasil, sendo uma boa alternativa, já que para se obter as serragens do pau-brasil necessita de autorização por ser uma espécie protegida e ameaçada de extinção.

Figura 29 - Extrato do crajiru



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 30 - Fervura das folhas do crajiru e teste do papel



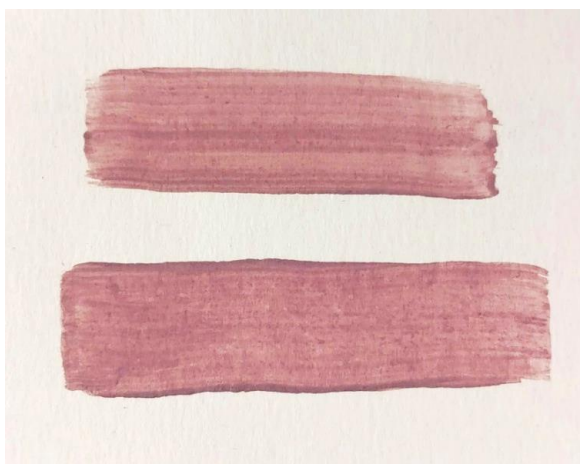
Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 31 - Laca do crajiru em pó



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 32 - Teste da aquarela do crajiru



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.4 - TINTA DO CAROÇO DO ABACATE

A seguir, foi produzida a tinta a partir do caroço de abacate. Seguiu os processos de coleta do fruto, separando os caroços cortando-os para deixar de molho de um dia para o outro. Realizou-se a fervura para extrair ao máximo a matéria-prima tintória e seguiu para o processo de realização da laca e confecção da tinta em aquarela. Obtendo um pigmento com nuances rosa, rosa escuro e marrom.

Figura 33 - Caroço de abacate



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 34 - Laca do caroço de abacate



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 35 - Teste da aquarela do abacate no papel



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.5 - TINTA DA CASCA DE CEBOLA

A tinta da casca de cebola resulta em tons de amarelo, amarelo esverdeado a partir do mesmo processo anterior da tinta do abacate. Foi separada as cascas da cebola, neste caso as cascas da cebola amarela, e seguiu para o processo de laca até criar as aquarelas. As cebolas roxas também são matéria – prima tintória, resultando em tons esverdeados.

Figura 36 - Laca da casca de cebola



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.6 - TINTA DO PAU FERRO

A tinta do Pau Ferro, *Caesalpinia férrea*, nativa da Mata Atlântica, produz uma tinta marrom rica em tanino. É a partir do cascas, que se desprendem espontaneamente e naturalmente dos troncos, que é realizada a coleta e feita a fervura até realizar o processo da laca, transformar em pó e em tinta aquarela. Todas as tintas aqui citadas são feitas de forma consciente e respeitando a vegetação, não retirando nada além do que é necessário sem ferir e prejudicar a espécie.

Figura 37 - Laca do pau ferro



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.7 - TINTA DO URUCUM

A tinta do urucum, *Bixa orellana*, muito utilizada pelos povos indígenas em pinturas corporais e tingimentos, possui uma cor alarajanda bem viva. Um dos métodos eficazes de extração da tinta de urucum é pela infusão dos caroços com álcool de cereais deixando-os no mínimo de um dia para o outro. Fazendo uma mistura mais concentrada e colocando em um pote com um punhado de sal grosso, este que irá conservar a tinta por mais tempo, já pode utilizar como tinta em papeis de aquarela. O álcool vai evaporar e a tinta alaranjada irá fixar no papel.

Figura 38 - Processo de confecção da tinta do urucum



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.8 - PALETA DE TINTAS CONFECCIONADAS

A seguir, foram confeccionadas aquarelas a partir de condimentos e argilas que conseguimos encontrar em lojas de produtos naturais. Foram feitas tintas a partir da argila preta, rosa, verde, da alga spirulina, da cúrcuma e do cacau.

Figura 39 – Pigmentos naturais em pó



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 40 - Paleta de tintas aquarela pigmentos naturais em pó



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 41 - Teste das aquarelas naturais no papel



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 42 - Armazenamento da laca em pó



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

A seguir, foram feitas tintas do fruto da amora e da flor do ipê amarelo. Essas tintas são consideradas efêmeras, pois elas não duram muito, sumindo com o tempo. São feitas a partir do processo de coleta e maceração, introduzindo um pouco de álcool e já está pronta para pintar. Além de todas as tintas já citadas, esta é uma prática de confecção de tinta muito interessante de se realizar com as crianças e em meios terapêuticos e educacionais.

Figura 43 - Aquarela de amora



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 44 - Aquarela de ipê amarelo

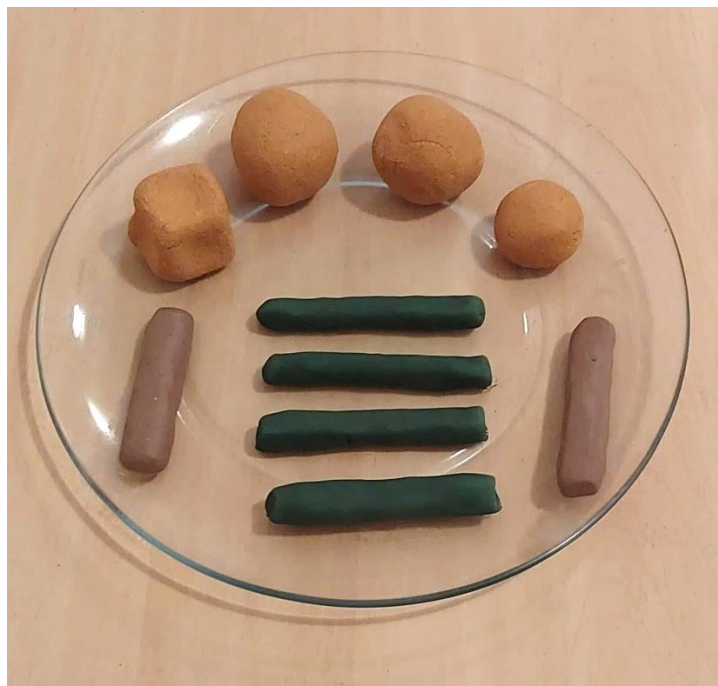


Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.2.9 - GIZ PASTEL COM PIGMENTO NATURAL

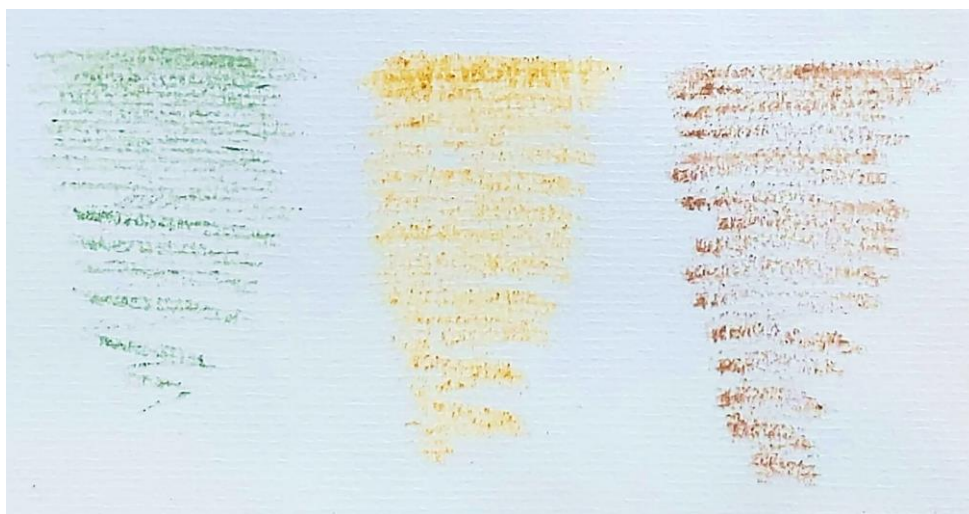
Outra possibilidade de material artístico utilizando matéria prima natural é a confecção de giz pastel. A sua base é carbonato de cálcio, mais conhecido como o pó de giz, e introduzindo o pigmento em pó desejado, talco, água desmineralizada e moldando no formato que desejar.

Figura 45 - Giz pastel com pigmentos naturais



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

Figura 46 - Teste de giz pastel no papel



Fonte: Acervo Pessoal (2023)

2.3 - PROJETO CORES DO RECIFE

O Projeto Cores do Recife - Geopigmentos e Tintas Artesanais como Recurso Didático no Ensino Fundamental e Médio, surgiu a partir do diálogo, iniciado em 2020, entre a professora Dra. Ana Elisabete Gouveia e o professor Dr. Ricardo Pereira, ambos docentes da UFPE, que tinham a motivação de unir a Arte e Ciência a partir desse projeto de pigmentos minerais. O propósito era levar os saberes da confecção das tintas naturais aos estudantes da UFPE e a comunidade externa à universidade como a rede básica de ensino.

O objetivo principal do projeto envolve a coleta e análise de pigmentos minerais (geopigmentos) provenientes de solos e rochas presentes na Região Metropolitana do Recife - PE, incluindo Jaboatão dos Guararapes e Cabo de Santo Agostinho. A partir dos geopigmentos foram elaboradas tintas artísticas artesanais, como aquarelas e guaches, utilizadas por alunos do curso de Artes Visuais da UFPE em aulas de pintura. Foram desenvolvidas também “tintas de terra”, alternativas, para uso em ambiente escolar.

O projeto foi desenvolvido por etapas das quais consistiam no primeiro momento, ir a campo para identificar os solos e rochas que tinham potencial tintório e com pigmento. A partir disso, foram coletadas amostras, levadas ao Laboratório de Geoquímica do Departamento de Geologia da UFPE, onde foram avaliadas em termos de granulometria e composição mineralógica. Foram feitos testes iniciais com as cores encontradas pelos professores, alunos e pela equipe de colaboradores externos, a qual faço parte como consultora técnica, a fim de avaliar tecnicamente as tintas de aquarela produzidas. Como elas são feitas artesanalmente, foi necessário realizar algumas técnicas de moagem, peneiração e decantação para se obter um pigmento bem macerado e sem muitos grãos na tinta.

Os pigmentos obtidos são então transformados em tintas, preparando-se um veículo específico de acordo com o que se quer obter, como por exemplo, para se obter tintas aquarela, foi misturado junto ao pigmento, a goma arábica e glicerina. Para as tintas guache, foram adicionados goma arábica, glicerina e pigmento branco (dióxido de titânio ou caulinita), e para tintas com a finalidade escolar, o pigmento mineral foi misturado com cola PVA (cola branca). Além disso, foram avaliadas a partir de um controle de qualidade as características essenciais para uma tinta de qualidade, como o poder de pigmentação, aderência ao papel, densidade, transparência e opacidade.

Figura 47 - Confeção manual das tintas de solo



Fonte: Revista Cores do Recife, Vol.3 (2023).

Para desenvolver as atividades do projeto de extensão, foram criadas parcerias com o Laboratório de Micropaleontologia Aplicada, vinculado ao Instituto de Pesquisa em Petróleo e Energia, LITPEG/UFPE atuando com a Análises por Microscopia Eletrônica de Varredura, Museu de Minerais e Rochas, vinculado ao Departamento de Geologia da UFPE atuando com o auxílio na identificação de minerais.

Figura 48 - Paleta mineral Cores do Recife



Fonte: Revista Cores do Recife, Vol.3 (2023).

O Projeto Cores do Recife foi aplicado a partir de um projeto de extensão ao longo de cinco encontros com uma equipe multidisciplinar formada por professores doutores da Universidade Federal de Pernambuco, auxiliada por discentes integrantes do Projeto de Extensão, ofereceu ao público que participou do módulo teórico do curso um conjunto de conteúdos abrangente e diversificado. Foram discutidos os aspectos mais importantes relacionados com pigmentos e produção de tintas, com destaque para: Química e a Geologia dos pigmentos minerais; Química das tintas artesanais; Teoria da Cor; Cores e pigmentos na História da Arte; A Geologia da Região Metropolitana do Recife; Organização de atividades de campo e coleta de pigmentos minerais; Aspectos didáticos e pedagógicos ligados ao tema.

Ao final dos módulos, foi realizada uma exposição no Museu de Minerais e Rochas da UFPE.

Figura 49 - Exposição Cores do Recife



Fonte: Revista Cores do Recife, Vol.3 (2023).

Figura 50 - Museu de Minerais e Rochas da UFPE



Fonte: Revista Cores do Recife, Vol.3 (2023).

Figura 51 - Exposição do Projeto Cores do Recife



Fonte: Revista Cores do Recife, Vol.3 (2023).

Foram expostos os trabalhos e estudos feitos com as tintas oficiais da Paleta Cores do Recife, com os aspectos químicos, geológicos e cromáticos das seis cores da paleta: Terra de Itapuama Natural, Terra de Calhetas, Terra de Itapuama Queimada, Terracota Recife e Sombra de Nazaré e o Violeta dos Guararapes. Além das aquarelas com pigmentos naturais, o Projeto buscou produzir outras "aquarelas minerais", utilizando pigmentos obtidos de forma alternativa (Verde de Eskolaita) e pigmentos sintéticos (Verde de Malakita). É importante citar que as cores azul e verde da Imagem 52 são sintéticas e foram feitas a partir de pigmentos sintéticos do pó xadrez com a finalidade de se criar uma paleta com mais variedades de cores, tanto primárias quanto secundárias, e usar em sala de aula.

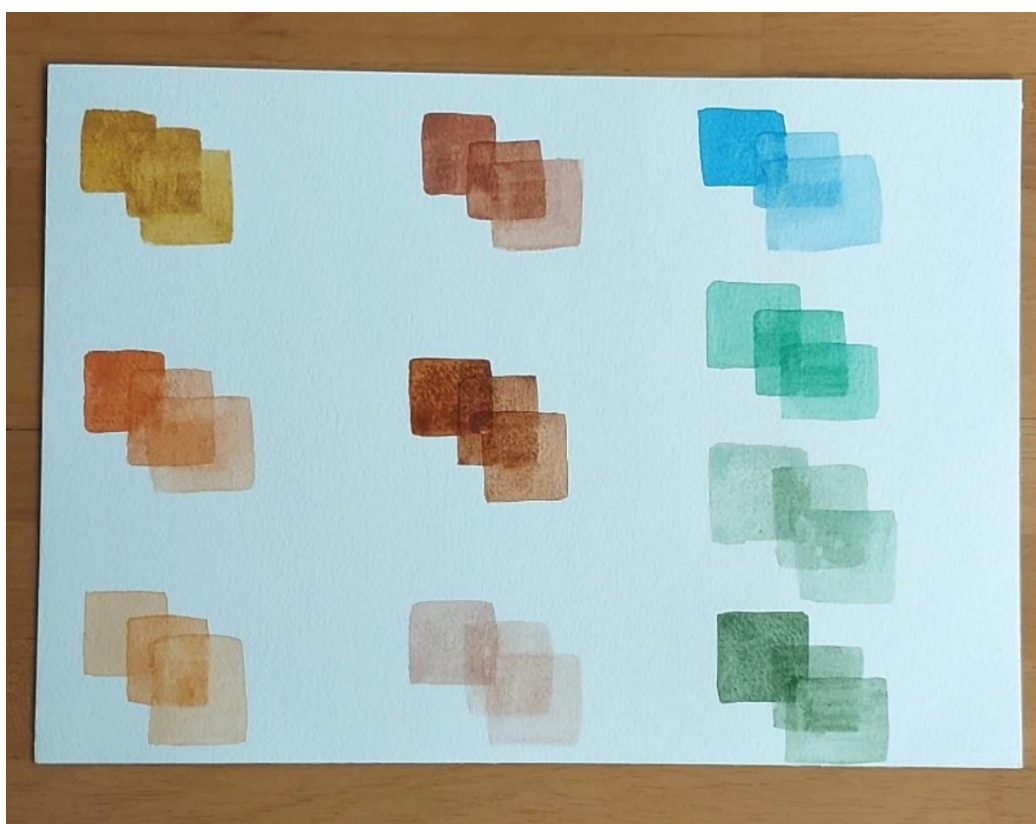
A seguir, seguem os estudos técnicos realizados por mim a fim de analisar a qualidade das geotintas da paleta Cores do Recife e verificar a opacidade, transparência, granulação, estudo de valores e misturas das tintas. Os testes realizados foram aplicados em papel aquarela 300 g/m² Canson Montval.

Figura 52 - Paleta de Cores do Recife



Autora: Larissa Albuquerque (2023).

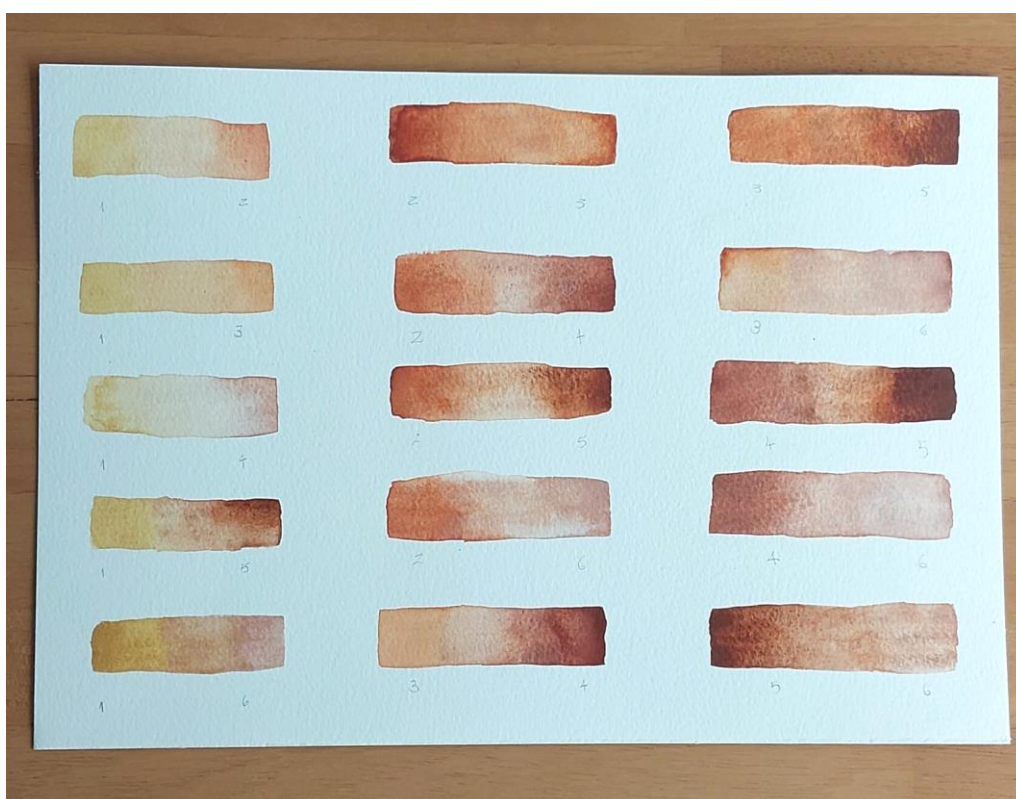
Figura 53 - Estudos de Transparência e Sobreposição de Camadas



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Na Figura 53, foi realizado o teste valores e de transparência e sobreposição de camadas representadas por quadrantes. Iniciou com o quadrado com a tinta mais concentrada, esperou secar, seguiu para o quadrado do meio, diluindo a tinta com pouca água, e finalizou com o último quadrado com a tinta diluída a fim de observar as transparências realizadas entre eles. O primeiro exemplo que foi feito com a tinta de Terra de Itapuama Natural num tom mais amarelo ocre, apresentou pouca transparência comparada as outras cores.

Figura 54 - Teste de Opacidade e Granulação



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Neste teste da Figura 54, foi realizado a partir das seis cores da paleta Cores do Recife e avaliamos a opacidade que é uma característica que envolve a tinta cobrir ou não outra tinta, ainda que parcialmente. Analisamos a mistura de duas cores opacas e duas cores transparente e avaliamos a opacidade, a suspensão da granulação e qual tinta ficou mais evidente na superfície e qual se fixou ao papel depois que a água da aquarela evaporou.

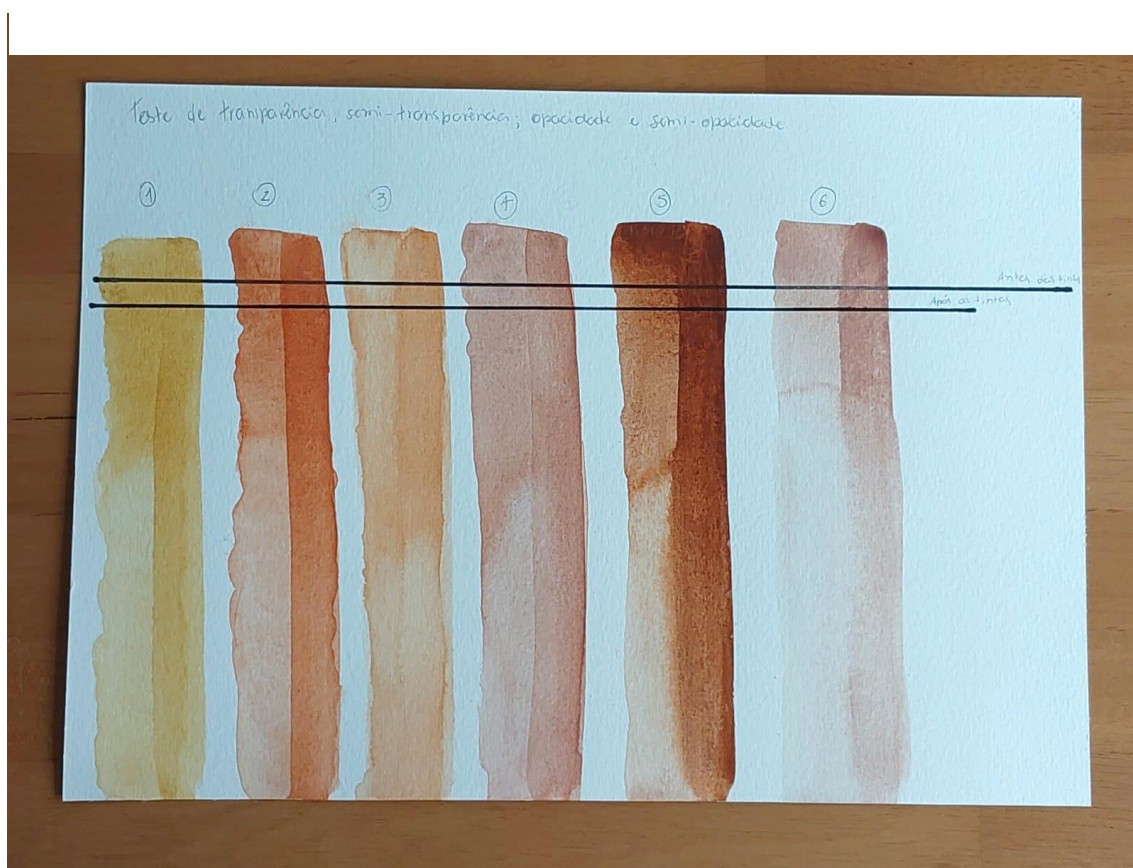
Figura 55 - Tabela de mistura de cores



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Neste teste, como mostra a Figura 55, foi realizado uma tabela de misturas e novas possibilidades de cores de acordo com a paleta encontrada no projeto Cores do Recife. As misturas foram feitas com as cores concentradas e na parte superior direita, com as mesmas misturas, porém diluídas.

Figura 56 - Teste de transparência e opacidade com linha preta



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Neste teste da Figura 56, foi realizado a fim de analisar a transparência, semi-transparência, opacidade e semi-opacidade da mesma tinta passando por uma linha preta. Iniciando com a marcação permanente da linha preta, e em seguida, passando a tinta por ela, com uma quantidade de água pré-estabelecida, do mais concentrado ao diluído. Feito essa etapa, realizou uma marcação vertical de acordo com cada cor usada e analisou a transparência e opacidade. Depois de seca, marcamos uma segunda linha posterior com marcador permanente preto para avaliar se houve alteração da opacidade das tintas.

Figura 57 - Testes livres com as geotintas e pigmento sintético azul e verde



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Na Figura 57, foram realizados diversos tipos de testes livres com as tintas e também foi avaliado algumas técnicas utilizadas como “lifting”. Esta técnica é feita com a aplicação de água depois de já ter pintado no papel. Caso a tinta que já está no papel saia com essa aplicação extra de água, é considerado “lifting”. Isto possibilita correções e criação de luz, pela exposição do branco do papel. Quando a cor é de remoção difícil (staining), será mais difícil aparecer o “branco do papel” e o pigmento prevalecerá. Neste caso, significa que uma vez que a tinta está seca no papel, é difícil ou quase impossível levantá-la ou removê-la, deixando uma marca permanente no papel. Isto ocorre devido ao tamanho do grão (ou granulometria) do pigmento. Quanto menor a granulometria, maior a capacidade do pigmento em penetrar na fibra do papel, dificultando a remoção da cor. O teste pode ser feito aplicando o pincel limpo e úmido sobre uma camada de cor previamente seca.

Figura 58 - Teste de valores



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Figura 59 - Teste de valores



Autora: Larissa Albuquerque (2022).

Nas Figuras 58 e 59 foram feitos estudos de valores, veladuras e transparências com as seis cores do projeto Cores do Recife e mais as quatro cores desenvolvidas sinteticamente.



CAPÍTULO 3 - O SABER/FAZER ARTESANAL

CAPÍTULO 3

POÉTICA CRIADORA

3.1 APONTAMENTOS SOBRE A MÃO

Para o andamento desta pesquisa, houve a necessidade de entender a importância da mão ao criar as tintas de pigmentos naturais já que estas são feitas de forma artesanal e manual. Foi acessado o livro “O Artífice” de Richard Sennett, onde o autor fala sobre “A mão”, e que explora a importância da mão na habilidade artesanal e na construção de objetos significativos. Sennett começa o capítulo conceituando o vínculo da mão com a técnica, acreditando que esta é intimamente ligada à expressão. Assim, descreve a importância da mão na habilidade artesanal, mostrando como esta é capaz de realizar tarefas delicadas e precisas que não podem ser realizadas por máquinas ou outros instrumentos. Ele argumenta que a habilidade artesanal é uma forma de conhecimento tácito que é transmitido principalmente através das mãos, e que essa habilidade é adquirida através da prática, da experiência e da interação com outras pessoas que também utilizam as mãos em trabalhos artísticos, de criação entre outras formas de expressão manual.

Sennett também discute a maneira como a tecnologia moderna tem afetado a habilidade da mão. Ele acredita que a tecnologia moderna tende a enfatizar a produção em massa e a uniformidade, o que pode levar à perda da habilidade artesanal e da individualidade do objeto produzido (2009). Ele também mostra como a tecnologia moderna pode tornar os trabalhadores menos habilidosos e menos engajados em seu trabalho, o que pode levar a uma diminuição da qualidade do trabalho e da satisfação do trabalhador. Sennett destaca a importância da comunidade e da colaboração na construção da habilidade artesanal sendo uma forma de conhecimento coletivo que é transmitido através da interação entre artesãos, e que a comunidade e a colaboração são essenciais para o desenvolvimento da habilidade artesanal e para a construção de objetos significativos. Ao tocar, construir, criar e moldar, estamos não apenas interagindo com o mundo material, mas também expressando nossa subjetividade e nossa capacidade de transformação.

A importância das mãos na confecção de tintas naturais é um exemplo concreto da conexão entre a habilidade artesanal e a mão. A confecção de tintas naturais é uma prática que envolve a criação de pigmentos a partir de materiais orgânicos, como plantas, terra, minerais e animais. Para criar tintas naturais, é necessário um conhecimento sobre a seleção e preparação dos materiais, bem como sobre as técnicas de moagem, mistura e aplicação. Esse conhecimento é transmitido principalmente através da prática e da experiência, e é uma forma de habilidade artesanal que envolve o uso das mãos. Ao criar tintas naturais, aquele que a manuseia deve estar atento às nuances das cores e às propriedades dos materiais utilizados.

A criação de tintas naturais também pode ser vista como uma forma de preservação cultural e de conexão com a natureza. Ao utilizar materiais orgânicos, o artesão se conecta com a terra e com os ciclos naturais, e cria objetos que carregam a história e a cultura de seu local de origem. Portanto, a confecção de tintas naturais destaca a importância das mãos na habilidade artesanal e na construção de objetos significativos, e mostra como essa habilidade pode ser uma forma de preservação cultural e de conexão com a natureza.

A poética de Gaston Bachelard também permeia significativamente no fazer artesanal das tintas naturais a partir da ação criadora em comunhão com o espaço que habitamos. Ele foi um filósofo francês, químico e poeta que investigou os seres humanos, seus pensamentos, sonhos e devaneios e seus processos criativos. Em seus estudos tem a presença constante da transdisciplinaridade, integrando a filosofia, arte, literatura e psicologia. O autor afirma que através da poética do espaço se pode chegar à criação da imaginação, conhecer a sua origem e essência criadora. Explora a relação entre a imaginação poética e os espaços que habitamos, sejam físicos ou de outros planos desconhecidos. Além disso, argumenta que a imaginação poética pode transformar nossa percepção dos espaços comuns e banais em espaços poéticos, carregados de significado e emoção. Fazendo referência a mão novamente, Bachelard (1989) discute a importância do tato na experiência espacial. Ele sugere que o toque é uma forma essencial de conhecer e habitar os espaços, pois a mão é a parte do corpo que mais intimamente se relaciona com os objetos e superfícies que nos cercam. Através do tato, somos capazes de sentir a textura, a temperatura e a consistência dos objetos e superfícies, o que nos permite criar uma conexão mais profunda com o mundo ao nosso redor.

Em contrapartida, o ambiente influencia consequentemente na criação. Porém, o local não se limita apenas ao que vemos, e sim transpassa esse campo palpável se direcionando ao campo da imaginação, que não é mensurável. Em seus estudos, ele acreditava que a imaginação e a criatividade humana são profundamente influenciadas pelos elementos da natureza, como fogo, água, terra e ar. Em sua obra, ele explorou a poética desses elementos e sua relação com a imaginação poética e o processo criativo. Bachelard (1988) argumentava que os elementos naturais não são apenas objetos físicos, mas também têm uma dimensão simbólica e emocional que pode ser explorada por artistas para criar obras de arte que evocam diferentes sensações e emoções. Para Bachelard, o processo criativo não é simplesmente uma questão de expressão, mas sim uma forma de descoberta e transformação do mundo. Ao trabalhar com os elementos da natureza, podemos experimentar diferentes maneiras de perceber e interpretar o mundo ao nosso redor.

3.2 NATUREZA E ANCESTRALIDADE

"O maior desafio que a humanidade enfrenta hoje é repensar o seu modo de vida, repensar o seu modo de existir, repensar o seu modo de se relacionar com a natureza."

Ailton Krenak

A Terra, é um organismo vivo. E a natureza é uma escola viva presente na Terra. Com um olhar mais sensível, conseguimos aprender diariamente com ela, desde observar as plantas, rios, montanhas e animais, até os seres humanos, que também fazem parte dessa gira cósmica.

Ailton Krenak é um líder indígena e ambientalista brasileiro conhecido por suas ideias e ações em defesa da preservação de “Gaia” - a Terra, dos direitos dos povos indígenas e propagar a sua cultura e saberes ancestrais. Responsável por uma coletânea de livros, ensaios e projetos como o “Selvagem Ciclo”, com o propósito de elucidar suas visões de mundo, junto com outros pensadores, frente às questões ambientais que nosso planeta vem sofrendo. Suas ideias para adiar o fim do mundo estão profundamente ligadas

à proteção da natureza e à valorização dos conhecimentos e culturas indígenas e sua perpetuação a serem passadas para as futuras gerações.

“O nome krenak é constituído por dois termos: um é a primeira partícula, *kre*, que significa cabeça, a outra, *nak*, significa terra. Krenak é a herança que recebemos dos nossos antepassados, das nossas memórias de origem, que nos identifica como “cabeça da terra”, como uma humanidade que não consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra. Não a terra como um sítio, mas como esse lugar que todos compartilhamos, e do qual nós, os Krenak, nos sentimos cada vez mais desraigados — desse lugar que para nós sempre foi sagrado, mas que percebemos que nossos vizinhos têm quase vergonha de admitir que pode ser visto assim.”

KRENAK, Ailton. Ideais para Adiar o Fim do Mundo. P.33.

Krenak não encara a natureza apenas como um conjunto de recursos a serem explorados ou dominados. Para ele, a natureza é um sistema complexo de interconexões, onde todas as formas de vida estão interligadas e interdependentes. Ela não é algo separado dos seres humanos, mas sim parte integrante da nossa existência. Ele defende uma visão de respeito e reverência à natureza, onde os seres humanos reconhecem sua posição como parte dela, destacando a importância da harmonia, da correlação homem-natureza e do respeito pela vida em todas as suas formas.

“Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência.”

KRENAK, Ailton. Ideais para Adiar o Fim do Mundo. P.21.

A ancestralidade, para Krenak, é a conexão com os antepassados, com a sabedoria acumulada ao longo das gerações, com as tradições e com a terra. Esses saberes são passados muitas vezes de forma oral. E precisamos valorizar essas ações e culturas. É entender que somos herdeiros de uma história que se estende muito além de nossa própria existência, e que temos uma responsabilidade para com as futuras gerações e para com o mundo que habitamos. A ancestralidade é também um lembrete da importância de

preservar e respeitar os conhecimentos e as práticas dos povos indígenas, que mantêm uma relação harmoniosa e sustentável com a natureza há milhares de anos.

“Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.”

KRENAK, Ailton. Ideais para Adiar o Fim do Mundo. P.20.

Ao relacionar essa pesquisa dos pigmentos naturais com os pensamentos dos povos originários e saberes indígenas, fez-se muito sentindo entender que as tintas naturais provocam reflexões para além do espaço-tempo, pois é a partir de saberes ancestrais e da natureza que chegamos até elas e obtemos cores únicas. Na perspectiva indígena, as tintas naturais representam uma forma de expressão cultural e artística que está profundamente conectada e enraizada na relação do seu povo com o meio que os cerca. Das plantas e minerais, os povos indígenas entendem que estas são entidades que apareceram antes de nós na Terra, e que devemos reverenciá-las com respeito e admiração. Ao utilizar esses materiais, os artistas indígenas estabelecem uma relação respeitosa e sustentável com o meio ambiente, reconhecendo a importância de preservar e cuidar dos recursos naturais. Krenak enfatiza a harmonia entre os povos indígenas e a natureza, e as tintas naturais são uma manifestação concreta dessa relação equilibrada, onde os seres humanos se veem como parte integrante do ecossistema, em vez de dominadores. Eles retiram o essencial com consciência e repõem o que foi retirado. Os povos originários são agentes regeneradores de Gaia.

3.3 ARTISTAS QUE DIALOGAM COM OS ELEMENTOS NATURAIS

Referente ao que tange a parte prática procedimental, a pesquisa seguirá saberes e técnicas realizadas por artistas, artesãos e pesquisadores contemporâneos, tais como, Jhon Bermond e Maibe Marocollo, que se dedicam a pesquisa teórica e a prática dos

pigmentos naturais e suas contribuições artísticas e conscientes para o meio ambiente. Jhon Bermond, artista brasileiro contemporâneo e pesquisador, vem realizando estudos de criação de tintas naturais provenientes de solos brasileiros. Seu projeto “Arte da Terra” vem ganhando espaço como uma forma educativa de valorização do espaço e criação artística de tintas naturais através de minicursos e oficinas. Seguindo esses propósitos, Maibe Marocollo, brasiliense, vem realizando através de seu projeto de vida, Matricaria, estudos de tingimentos naturais com pigmentos de cores de espécies de plantas predominantemente presentes no Cerrado e que vem contribuindo consideravelmente com saberes científicos de produção dos pigmentos naturais. Marocollo (2017) acredita que as práticas tintoriais provenientes dos pigmentos naturais, promovem a reconexão necessária com a natureza, ancestralidade e saberes populares a partir da produção artesanal das tintas e corantes naturais.

Figura 60 - Tingimento com pigmentos vegetais



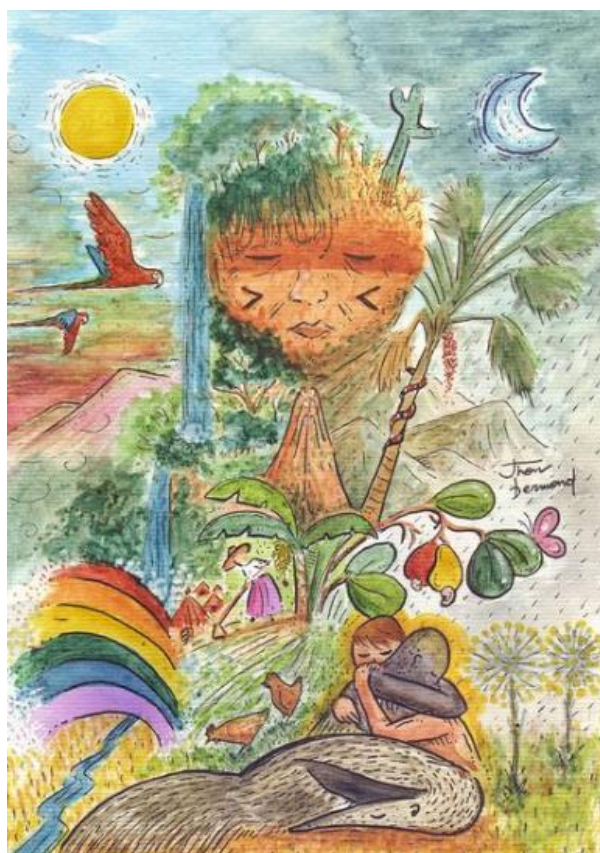
Fonte: Marocollo (2017)

Figura 61 – Aquarela vegetal



Fonte: <https://www.instagram.com/matricaria/>

Figura 62 – Pintura com tintas naturais



Fonte: <https://www.instagram.com/jhonbermond/>

Figura 63 – Pássaro - Pintura com tintas naturais



Fonte: <https://www.instagram.com/jhonbermond/>

Figura 64 – Pintura mural com tintas de solo



Fonte: <https://www.instagram.com/jhonbermond/>



CAPÍTULO 4 – O PROCESSO ALQUÍMICO

CAPÍTULO 4

4.1 DOS CONCEITOS

4.1.1 - DEVANEIOS DO IMAGINÁRIO POÉTICO

Para a realização desta jornada criativa junto a natureza, acessei previamente pensadores e artistas que permearam a poética inicial desta pesquisa. Portanto, como meio de analisar e explorar o processo de criação artístico e sua poética criadora com a natureza e o imaginário simbólico subjetivo, referenciais teóricos a partir de reflexões do filósofo Gaston Bachelard sobre como o processo criador se manifesta e levando em consideração a poética dos elementos da natureza, a imaginação e os devaneios, em seu respectivos livros: “A Poética do Espaço (1957) e a Poética da Terra, bem como as contribuições da artista Fayga Ostrower sobre o seu livro “Criatividade e o Processo de Criação” (1977), permearam a atmosfera da pesquisa.

O núcleo motivador e aglutinador deste trabalho foi a temática dos elementos da natureza, água, terra, fogo e ar, tonando-se uno no elemento éter. As minhas obras artísticas pertencem a um contexto que não foi empírico em um primeiro momento e houve uma conexão única com a obra e com as tintas de pigmentos naturais, com influências de uma atmosfera surrealista, com influências do automatismo psíquico, livre fluir da obra e a presença do abstracionismo. Aqui, fatos e vivência pessoais desde a infância até os dias atuais com a natureza fazem parte do núcleo afetivo simbólico do meu mundo íntimo.

“As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares.”

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Op. Cit. P.50.

Cores, manchas, texturas, emoções e sentimentos, figuras humanas ou rostos, muitas vezes representados em formas femininas, como se fossem deusas da natureza, permeiam meus devaneios criativos e poéticos. As temáticas afetivas como gestos, poses

e corpos representando o abraço também compõem meu impulso criativo de uma forma vinculada a uma realidade natural, bem como a tentativa de representar outros planos oníricos na pintura, tanto de uma forma abstrata geométrica quanto abstrata lírica. Durante o ato criador foi realizado através de ações de estudos práticos, entre pausas, observação, intuição e pesquisas externas, tanto de consultas e interação de processos de criação de outros pintores e escritores, quanto de momentos pessoais e estados de ânimo variados. Além de passar por vivências de caráter lúdica e da observação do meio, como a natureza em questão.

Aqui, as ilustrações são feitas e deixadas para interpretações pessoais de cada um, trazendo autonomia descritiva, apenas tendo como sugestão as experiências no meu processo criador e que contribuem para múltiplos sentidos. Além disso, a intenção também foi mostrar que a arte é pura experiência, vinda de um plano pré-verbal de entendimento. O objeto representado não é o sentido total do quadro e sim o seu percurso do processo de criação até se chegar à obra final.

“Mas, se antes de qualquer escrita, antes de qualquer vontade de desenhar objetos, antes de qualquer ambição de revelar signos, um sonhador obedece aos sonhos íntimos de uma substância mágica, escuta todas as confidências da mancha, eis que a tinta se põe a dizer, preto no branco, seus poemas, põe-se a desenhar as formas do longínquo passado de seus cristais.”

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. P. 16-18.

A ação criadora é uma ação que tem a sua própria inteligência existente do fazer no ato de produzir a forma. Não cabe neste momento, o caráter estritamente cognitivo. A imagem é construída por uma ação sem as projeções do pensamento, uma ação que tem como justificativa em si mesmo, o puro movimento do agir da pintura.

4.1.2 - EMPÉDOCLES E OS QUATRO ELEMENTOS

Empédocles foi um filósofo pré-socrático grego que viveu no século V a.C. e é conhecido por sua teoria dos quatro elementos, que eram água, ar, fogo e terra. Ele acreditava que todas as coisas no universo eram compostas por esses quatro elementos

em diferentes proporções. De acordo com Empédocles, a água representava o princípio de coesão, o ar representava o princípio de movimento, o fogo representava o princípio de transformação e a terra representava o princípio de substância. Ele acreditava que esses elementos eram eternos e que o universo estava em um ciclo constante de criação e destruição.

Empédocles e Gaston Bachelard têm visões diferentes sobre os elementos da natureza. Para Empédocles, os elementos da natureza eram água, ar, fogo e terra. Ele acreditava que todas as coisas no universo eram compostas desses quatro elementos em diferentes proporções, e que a mudança e o movimento no universo eram causados pelo conflito entre amor e ódio, que eram as forças que governavam a ordem e a desordem.

Por outro lado, para Gaston Bachelard, os elementos da natureza eram mais simbólicos do que físicos. Ele acreditava que os elementos (fogo, ar, água e terra) eram representações da imaginação humana, e que cada um deles evocava diferentes sentimentos e emoções nas pessoas. Bachelard argumentava que a experiência humana era moldada pela interação entre o indivíduo e o mundo natural, e que a percepção dos elementos da natureza era uma parte fundamental dessa interação. Assim, enquanto Empédocles via os elementos da natureza como as substâncias físicas que compõem o universo, Bachelard os entendia como símbolos culturais que moldam nossa percepção da natureza e do mundo. Ambas as perspectivas têm sua importância no pensamento filosófico e científico, e ajudam a compreender a relação entre os seres humanos e a natureza.

Além dos elementos, Empédocles também defendia a ideia de que havia duas forças opostas que governavam o universo: amor e ódio. O amor era a força que unia os elementos, enquanto o ódio era a força que os separava e causava conflitos. Essas duas forças eram fundamentais para entender a mudança e o movimento no universo. A teoria dos quatro elementos de Empédocles exerceu uma grande influência sobre a filosofia, a medicina e a alquimia ao longo da história. Embora a teoria tenha sido questionada e refutada por outras teorias científicas, ela ainda é estudada e discutida como uma importante contribuição para o pensamento filosófico e científico da Grécia antiga.

4.1.3 - SURREALISMO

O surrealismo é um movimento artístico e literário que surgiu na década de 1920 na Europa, liderado pelo escritor francês André Breton. O surrealismo busca explorar o subconsciente e a imaginação, rompendo com a lógica e a razão para criar obras libertadoras e subversivas. O movimento é caracterizado pelo uso de imagens marcantes e surpreendentes, pela justaposição de elementos aparentemente desconexos, pelo uso do automatismo e da escrita automática para libertar a mente das restrições impostas pela sociedade e pela cultura.

Artistas e escritores surrealistas geralmente trabalham de forma colaborativa e celebram a espontaneidade e a liberdade criativa. Alguns dos artistas mais proeminentes do movimento surrealista incluem Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst e Joan Miró, enquanto na literatura se destacam figuras como André Breton, Paul Éluard e Tristan Tzara. O surrealismo teve uma grande influência na arte e na cultura durante a primeira metade do século XX e continua a ser uma fonte de inspiração para artistas e escritores de todo o mundo até os dias atuais.

André Breton criou o "Tratado do Surrealismo" em 1924 e em seguida o "Segundo Manifesto do Surrealismo" de 1930, considerados textos fundadores do movimento surrealista. Nesse tratado, Breton define o surrealismo como um "automatismo psíquico" que busca expressar o funcionamento do pensamento humano sem a intervenção da razão e da lógica. Breton estabelece a importância do inconsciente como fonte de inspiração e criatividade e propõe que a arte e a literatura devem ser libertadas das convenções sociais e culturais para explorar as profundezas da psique humana. Além disso, também defende a ideia de que o surrealismo é uma forma de resistência política e social contra a repressão e a opressão, e defende a revolução social e cultural. Nesse sentido, o surrealismo busca transcender as fronteiras da arte e da literatura para transformar a sociedade como um todo.

Algumas das principais ideias apresentadas no Manifesto Surrealista são: a importância do inconsciente como fonte de inspiração artística e literária; a necessidade de romper com as convenções sociais e culturais para explorar o subconsciente; o uso do automatismo e da escrita automática como técnicas para acessar o subconsciente e criar obras surrealistas; a rejeição da razão e da lógica como formas de compreender o mundo

e a realidade; a importância da liberdade criativa e da espontaneidade na criação artística e literária; a busca pela transformação social e política por meio da arte. O Manifesto Surrealista foi recebido com entusiasmo por muitos artistas e escritores da época, que viram nele uma possibilidade de explorar novos caminhos na arte e na literatura. O manifesto inspirou a criação de diversas obras surrealistas e influenciou profundamente o desenvolvimento do movimento ao longo do século XX.

As pinturas metafísicas são um dos principais movimentos dentro do surrealismo, uma corrente artística que surgiu na Europa em meados do século XX. As pinturas metafísicas são caracterizadas por uma representação de uma realidade misteriosa, onírica e que muitas vezes parece fora do tempo e do espaço. Os artistas surrealistas acreditavam que a arte poderia ser uma forma de explorar o mundo interior da mente humana, incluindo as profundezas do subconsciente e do inconsciente. As pinturas metafísicas são vistas como um meio para explorar a realidade não apenas objetivamente, mas também subjetivamente.

4.1.4 - ABSTRACIONISMO

O Abstracionismo é um movimento artístico que surgiu no início do século XX, no qual os artistas buscavam se libertar da representação figurativa e da imitação da natureza, buscando criar obras abstratas, sem referências concretas ao mundo real. A principal característica do abstracionismo é a utilização de formas geométricas, cores, linhas e texturas como elementos fundamentais da obra de arte. Os artistas abstratos buscam expressar emoções, sensações e ideias por meio de composições que não possuem uma referência objetiva direta.

Existem diferentes correntes dentro do abstracionismo, como o abstracionismo lírico, que privilegia a expressão gestual e espontânea, e o abstracionismo geométrico, que busca a precisão e a ordem através de formas geométricas. O Abstracionismo teve um papel fundamental na história da arte, influenciando diversos movimentos artísticos subsequentes e gerando uma série de debates e questionamentos sobre o papel da arte na sociedade. Grandes artistas como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian,

entre outros, são considerados como pioneiros e importantes representantes do movimento. Hoje em dia, o abstracionismo ainda é um movimento importante na arte contemporânea e continua a inspirar artistas e espectadores em todo o mundo.

4.2 - DAS PRÁTICAS

4.2.1 - AÇÃO CRIADORA DE FAYGA OSTROWER

Fayga Ostrower foi uma importante artista e teórica da arte brasileira, que contribuiu significativamente para a compreensão do processo criativo na arte trazendo suas reflexões sobre o ser humano, cultura e a ação criadora. Ostrower (1977), considera que o ser humano é naturalmente um ser criativo, e acredita que a criatividade é um potencial inerente ao homem e se traduz em forma de uma necessidade, não podendo ser estudado como um objeto isolado. A natureza criativa do homem se elabora a partir do contexto cultural e individual.

Ela defendia que a criatividade é uma função da vida, presente em todos os seres humanos, e que pode ser desenvolvida por meio do conhecimento e da prática. O processo criativo para Fayga Ostrower (1977) é composto por quatro fases principais: preparação, incubação, iluminação e verificação. A preparação consiste na coleta de informações e na exploração de ideias que possam ser úteis para o trabalho artístico. Essa fase é importante para estabelecer um repertório de referências que possa ser utilizado posteriormente. A fase de incubação é um período de descanso e reflexão, em que o artista permite que as informações coletadas na fase anterior sejam assimiladas e organizadas. É um momento em que o inconsciente trabalha na solução de problemas criativos. A iluminação é a fase em que ocorre a ideia criativa propriamente dita, ou seja, a solução para o problema criativo. Essa fase pode ser desencadeada por um evento externo ou por um processo interno, mas é sempre uma experiência súbita e inesperada. A verificação é a fase em que a ideia criativa é testada e aperfeiçoada. É o momento em que o artista avalia a viabilidade da ideia e busca aprimorá-la. Segundo Fayga Ostrower (1977), o processo criativo não é linear e pode ser interrompido ou modificado a qualquer momento. O artista deve estar sempre aberto às mudanças e às novas possibilidades que surgem durante o processo criativo.

Além dessas fases, Fayga Ostrower também destacava a importância da intuição, da sensibilidade e do conhecimento técnico na criação artística. Para ela, o processo criativo é uma combinação de elementos conscientes e inconscientes, que se complementam e se influenciam mutuamente. A partir destas reflexões, suas contribuições serviram para inspirar e analisar como as tintas de pigmentos naturais tem influência no ato de criar. Em acréscimo, como a proposta deste estudo de elaboração dos pigmentos naturais se comportará referente ao meu fazer artístico e a criatividade individual de acordo com o contexto cultural vivencial. Para Ostrower (1977), a criatividade não é tratada como objeto isolado, a ser estudado como se fora compartimento estanque. Fugindo a qualquer esquematização e simplificação, a autora trata enquanto elemento dentro do mais vasto contexto, sem deixar, em nenhum momento do desenvolvimento de sua análise, de situá-la em relação à problemática social, econômica, política e cultural, que obstaculiza o livre fluir da criatividade humana.

A seguir, algumas aquarelas de Fayga Ostrower que serviram de inspiração para o meu processo criativo.

Figura 65 - Composição abstrata, 2000 - Aquarela sobre papel Arches 56,7 x 75,4 cm.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

Figura 66 - Aurora, 1999 - Aquarela sobre papel Arches 56,5 x 70 cm.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

4.2.2 - PRODUÇÃO ARTÍSTICA PESSOAL

Neste momento, os métodos artográficos e biográficos se fizeram presentes. Considero esse estudo como uma pesquisa viva (Martins, 2022). A possibilidade de se criar relações a partir do método da a/r/tografia, como se fossem grandes rizomas conectados um ao outro, onde a prática da pesquisa, dos procedimentos biográficos, exploratório e qualitativos vão se interconectando e surgindo a fusão da teoria e prática experimental. Meus primeiros contatos com os pigmentos naturais foram em um curso com a artista e pesquisadora Maibe Marocolo e que me apresentou esse universo belíssimo e encantador das cores naturais, e a partir de técnicas de tingimento e da técnica shibori realizados em 2017 no Rio de Janeiro – RJ. Além disso, realizei o curso de Cores Naturais de Jhon Bermond, em 2021 durante a pandemia, que foi uma excelente válvula de escape nesse período, compondo um repertório de experimentos criativos até o presente momento de construção desse estudo de mestrado. A seguir, será mostrado diversos experimentos e técnicas em múltiplos suportes com os pigmentos naturais.

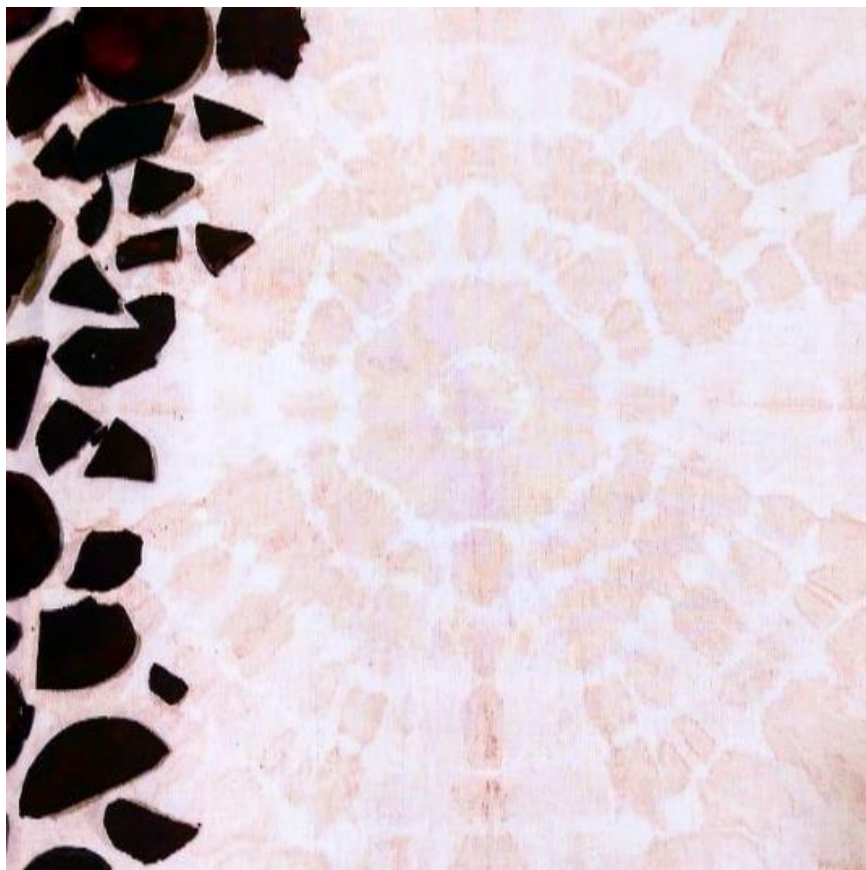
Figura 67 - Tingimento natural com casca de cebola



Fonte: Acervo Pessoal

Esta obra foi realizada a partir do tingimento natural da casca de cebola no tecido de algodão orgânico fixação com pedra hume, intitulada de “Amarelo Ancestral”.

Figura 68 - Tingimento natural caroço de abacate



Fonte: Acervo Pessoal

Esta obra foi realizada a partir tingimento de tecido algodão com pigmentos orgânicos de caroço de abacate e técnica shibori, cujo título: Rosa Natural.

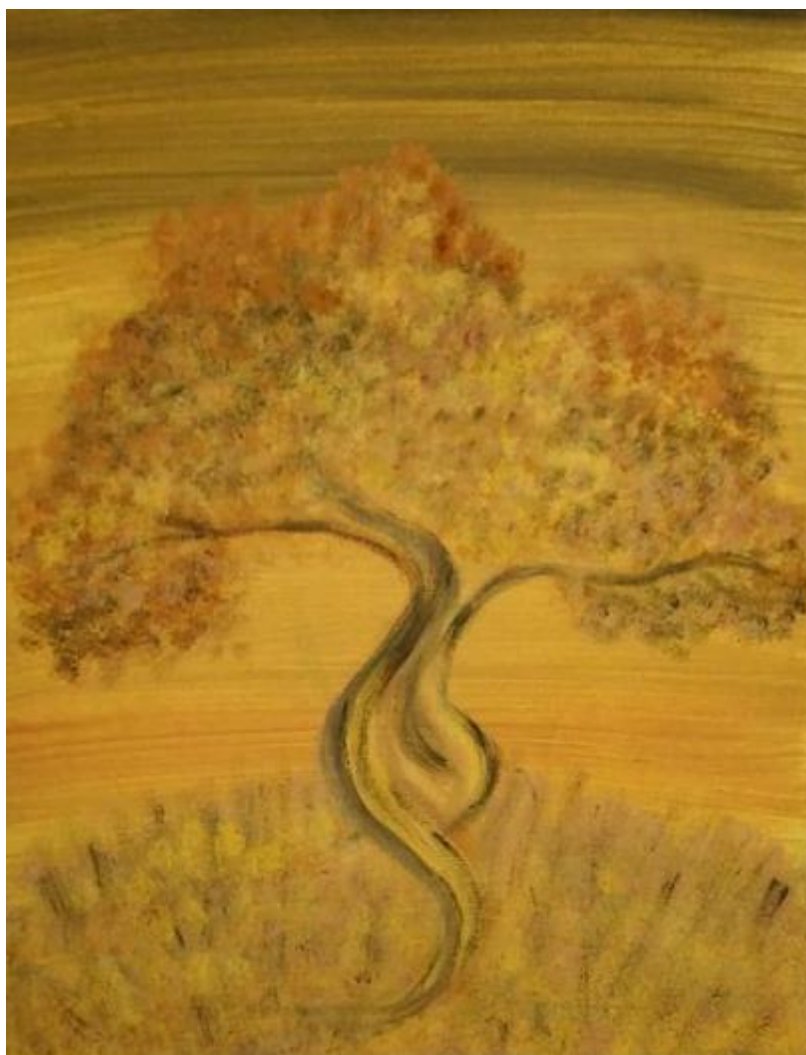
Figura 69 - Tingimento com pau-brasil



Fonte: Acervo Pessoal

A Imagem 30, é um registro do processo criativo do projeto de releitura da bandeira do Brasil tingida a partir da serragem de pau-brasil. Projeto artístico criado para a disciplina de Artes Visuais em Espaços Públicos - PPGAV – UFPE em 2022, trazendo como reflexão e debate as cores da bandeira, o desmatamento quase extinto do pau-brasil e de nossa flora, o extermínio dos povos indígenas, e o nosso quadro político nacional cada vez mais desumano, contra a natureza, meio ambiente e a vida. Brasil em Brasa! A nossa bandeira sempre foi vermelha! A obra cujo título: - “Dos filhos deste solo és mãe gentil, pátria amada Brasil - pra quem?!”, possui a técnica de tingimento natural com pau-brasil em tecido de algodão cru; costura fios dourados nas dimensões 90x130 cm.

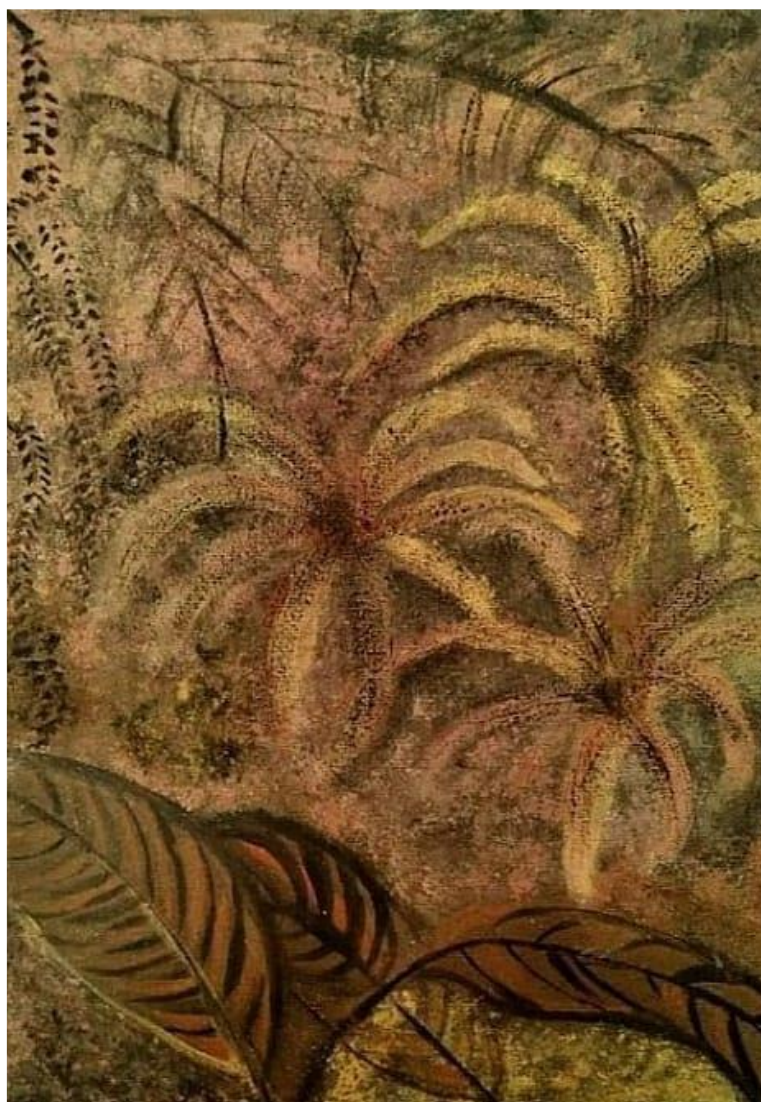
Figura 70 - Pintura com tinta de solo



Fonte: Acervo Pessoal

Pintura realizada a partir de tinta de solo provenientes da cidade do Rio de Janeiro, com o título: “Crer – Sendo”, dimensão: 27x 35 cm.

Figura 71 - Pintura com tinta de solo



Fonte: Acervo Pessoal

A pintura “Essência Orgânica”, feita a partir de tinta de solos da região da baixada do Rio de Janeiro, sobre tela e dimensão 15x 25 cm.

Figura 72 - Tingimento com pigmento vegetal



Fonte: Acervo Pessoal

Tingimento natural, “Alquimias Orgânicas”, feita em tecido de algodão com pigmentos orgânicos de - folhas de louro; cacau; café; ameixa preta; casca de cebola; hibisco; caroço de abacate.

Figura 73 - Impressão botânica



Fonte: Acervo Pessoal

Esta obra, intitulada “Natureza Colorida”, foi feita a partir da técnica de impressão botânica em papel aquarela 300g/m² com cascas de cebola; folhas de aveia, erva macaé, samambaia; cacau e cúrcuma em pó. Dimensão: A3 - 42x29,7cm.

Figura 74 - Processo inicial da impressão botânica



Fonte: Acervo Pessoal

Registro dos rolos de impressão botânica em papel no vapor. Técnica: impressão botânica em papel de aquarela 300g/m2 com cascas de cebola; folhas de aveia, erva macaé, samambaia; cacau e cúrcuma em pó.

Figura 75 - Preparo das amarrações em técnica shibori



Fonte: Acervo Pessoal

Neste processo de experimentação, foram realizadas dobras, amarrações em tecido utilizando a técnica japonesa Shibori e bolinhas de gude, moeda, elásticos para ter diferentes padrões de tingimento. O tecido algodão foi cortado em quadrados 10x10 cm e tingidos com pigmentos orgânicos de casca de cebola; caroço de abacate; cascas de pau-ferro.

Figura 76 - Resultado do tingimento natural e técnica shibori



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 77 - Impressão Botânica



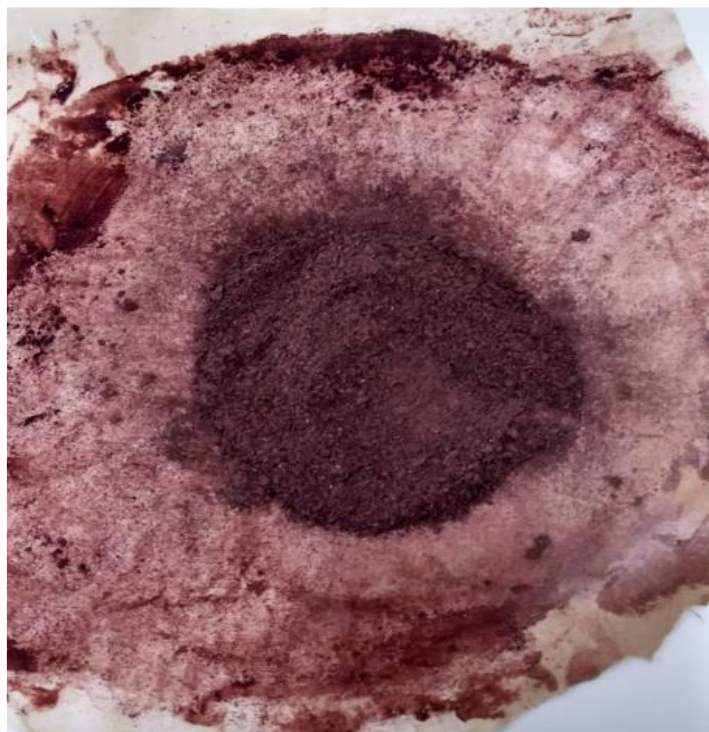
Fonte: Acervo Pessoal

Figura 78 - Laca do pigmento do caroço de abacate



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 79 - Pó do pigmento caroço de abacate



Fonte: Acervo Pessoal

Nas Imagens 78 e 79 mostram o processo de criação de laca e o pó a partir de pigmentos naturais provindo do caroço do abacate.

Figura 80 - Experimentos com tintas naturais vegetais

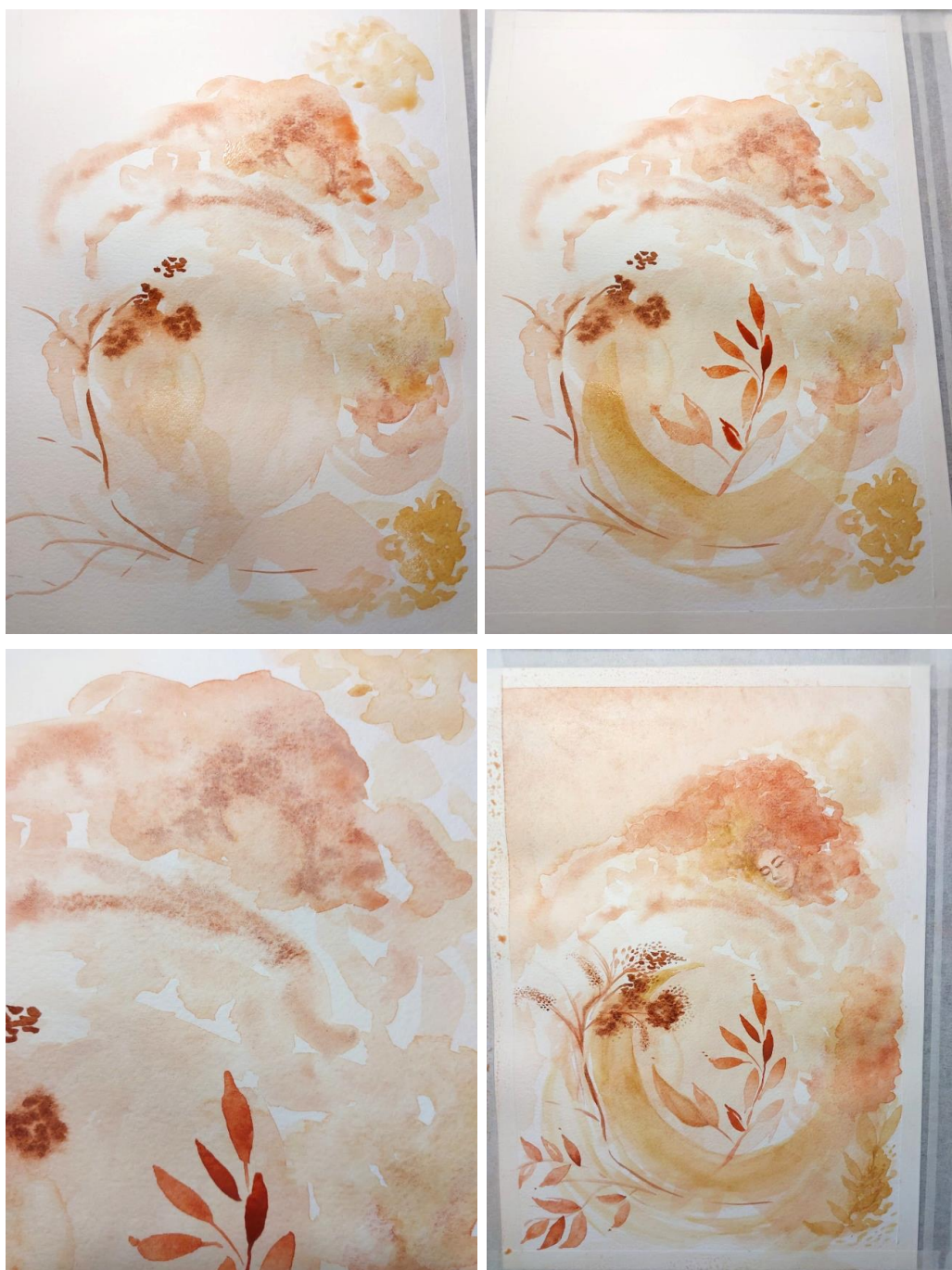


Fonte: Acervo Pessoal

Na Imagem 80, estão representados os testes de tintas orgânica do caroço de abacate, pau-ferro e casca de cebola em superfície de papel. Linha de algodão tingida com os pigmentos orgânicos de casca de cebola e caroço de abacate.

A seguir, o processo de criação de uma aquarela realizada a partir da paleta de cores geotintas do projeto “Cores do Recife” para a exposição de final do curso de extensão do projeto, exibida no Museu de Minerais e Rochas da UFPE, em 2022. O resultado se encontra no capítulo 4.3.

Figura 81 - Etapas de criação da obra "Áurea Telúrica"



Fonte: Acervo Pessoal

4.3 – DOS PROCESSOS

4.3.1 - ENCANTARIA ANCESTRAL

A partir de um ritual íntimo, de recolhimento, presença e silêncio no altar da encantaria colorida. Seria uma uma meditação em forma de pintura?

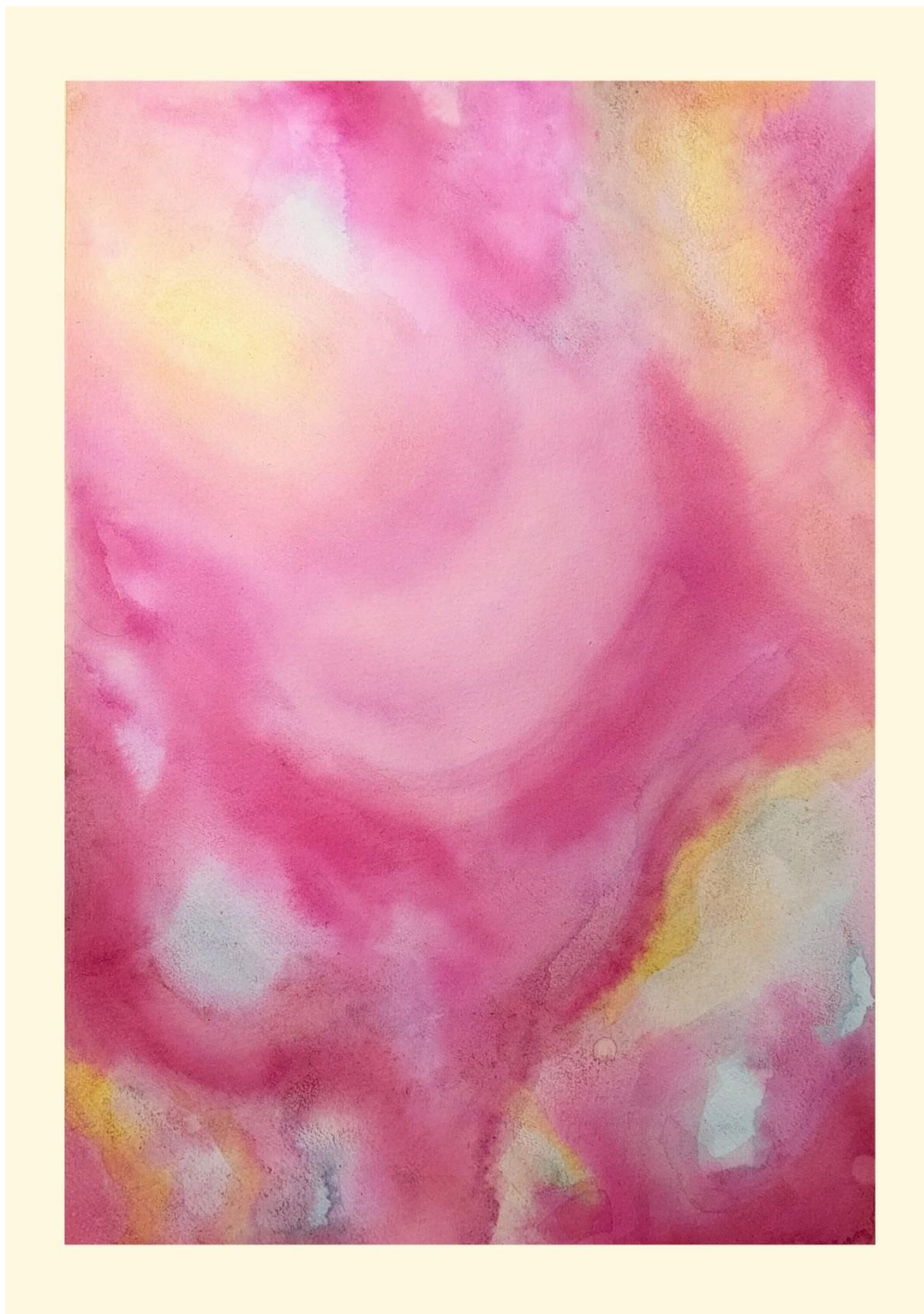
Para mim, as pinturas aqui criadas, como mencionadas anteriormente, vêm muito do diálogo de três campos: do surrealismo e das abstrações lírica e geométrica. Com vibrações pulsantes, onde os sentidos e as pinceladas vão surgindo ao ritmo do coração e da respiração. Algo muito subjetivo de se descrever ou classificar. Com olhares sinuosos, saindo da linearidade. Elo da pintura e da poética criadora. É na liberdade dos gestos ao segurar o pincel e da tinta se misturando com a água, que os ritmos, fluxos, mistura e intensidade das cores fazem essa dança cósmica elemental, unindo terra, fogo, água e ar, onde vão se formando em uma arte única. Sem querer controlar, deixando apenas surgir no papel. É uma espécie de caminhada rumo ao desconhecido, cartografando com impulsos curiosos, os limites das manchas e caminhos dos traços em comunhão às forças oníricas da natureza.

O lado racional também surge para tornar esse mergulho colorido mais emocionante. Momentos de dúvida, receios e pré julgamentos fazem parte do embate, onde em alguns momentos é necessário deixar o papel e o pincel de lado, respirar, analisar e observar a obra de longe. E então, vem a coragem. Provando que não existe certo e errado na pintura e nos processos de criação artístico. Impulsionando novas cores naturais a serem misturada no papel. É como se elas falassem comigo na mesma sintonia e vibração.

Essa série criada, “Encantaria Ancestral”, surgiu e vem sendo um experimento de pintar com tintas naturais, que considero tintas vivas. A cada momento que uso uma cor, ela reage ao papel, e em segundos após a pincelada feita, novos tons aparecem da mesma tinta, tornando uma pintura magicamente única. Inesperadamente singular. Esse processo alquímico criativo vem me permitindo sentir essa possibilidade de, a partir das cores naturais, acessar diversos mundos, me conectar ao grande mistério da natureza, aos seres encantados espirituais que nela habitam e que os sinto e transmito em forma de arte.

A seguir, a série “Encantaria Ancestral, composta por treze pinturas com aquarelas de pigmentos naturais e em papel Canson Montval A3 - 300g.

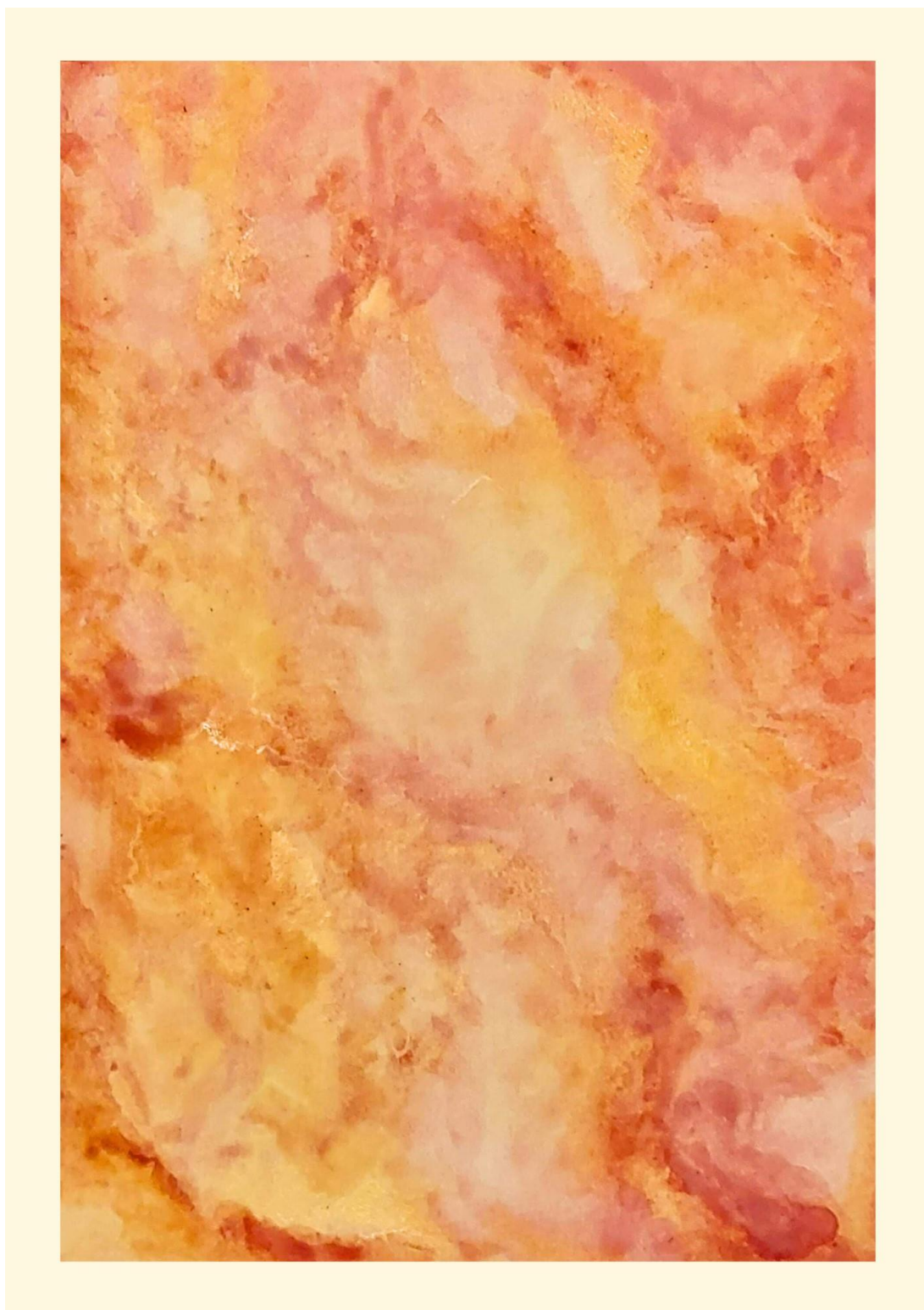
Figura 82 - Encantamento



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: pau-brasil, clitória, crajiru e cúrcuma.

Figura 83 - Encantaria do Fogo



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: pau-brasil, crajiru e cúrcuma.

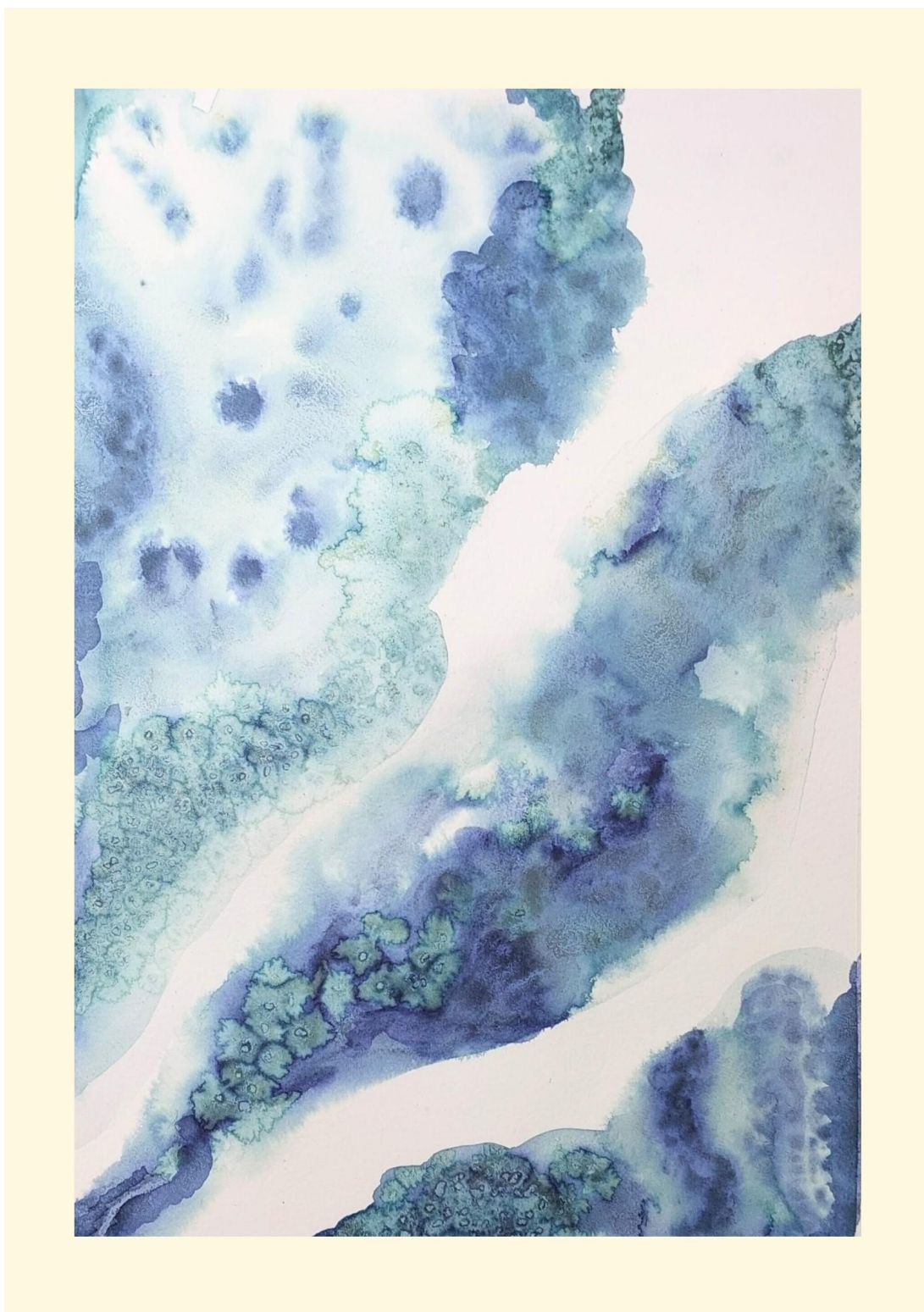
Figura 84 - Encantaria dos Vegetais



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: spirulina e cúrcuma.

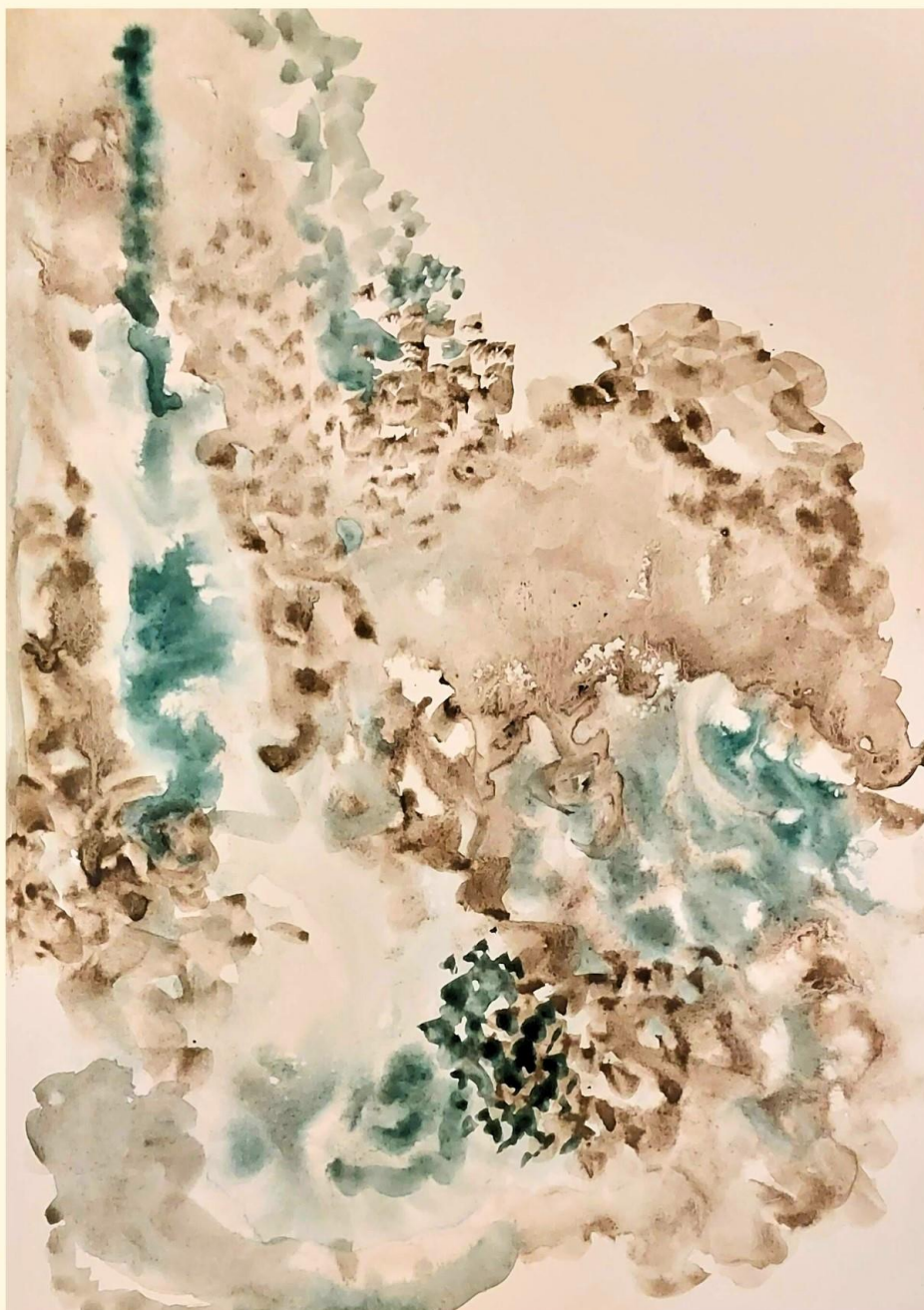
Figura 85 - Encantaria das Águas



Fonte: Acervo Pessoal

Tinta utilizada: clitória.

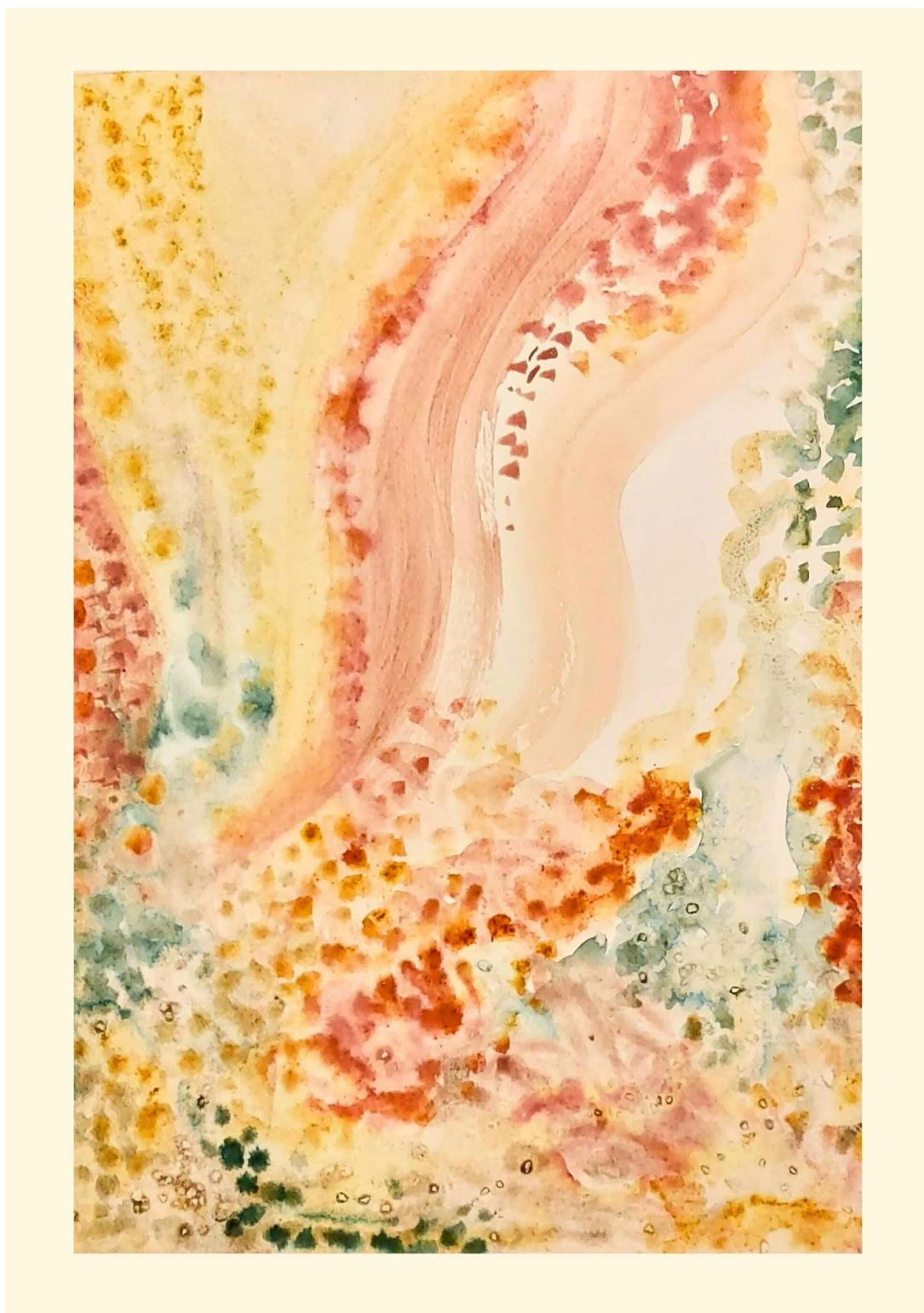
Figura 86 – Encantaria da Terra



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: spirulina, argila marrom e preta.

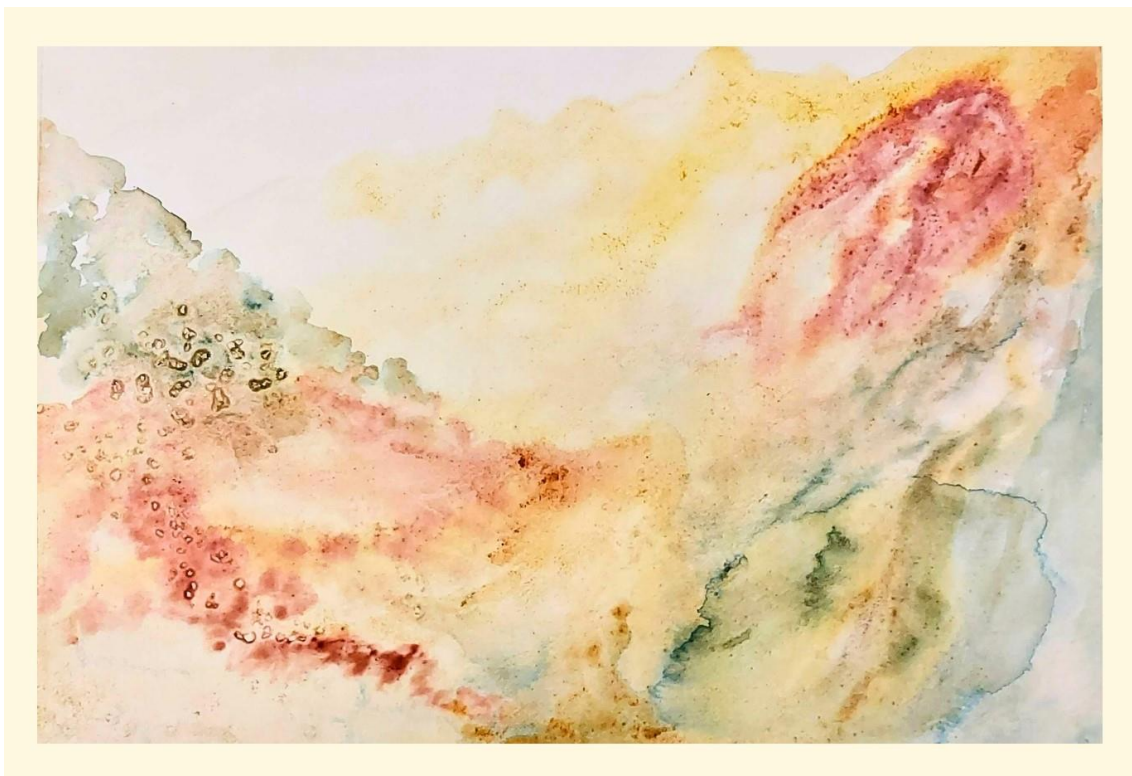
Figura 87 – Encantaria do Ar



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: pau-brasil, crajiru e cúrcuma, argila rosa e spirulina.

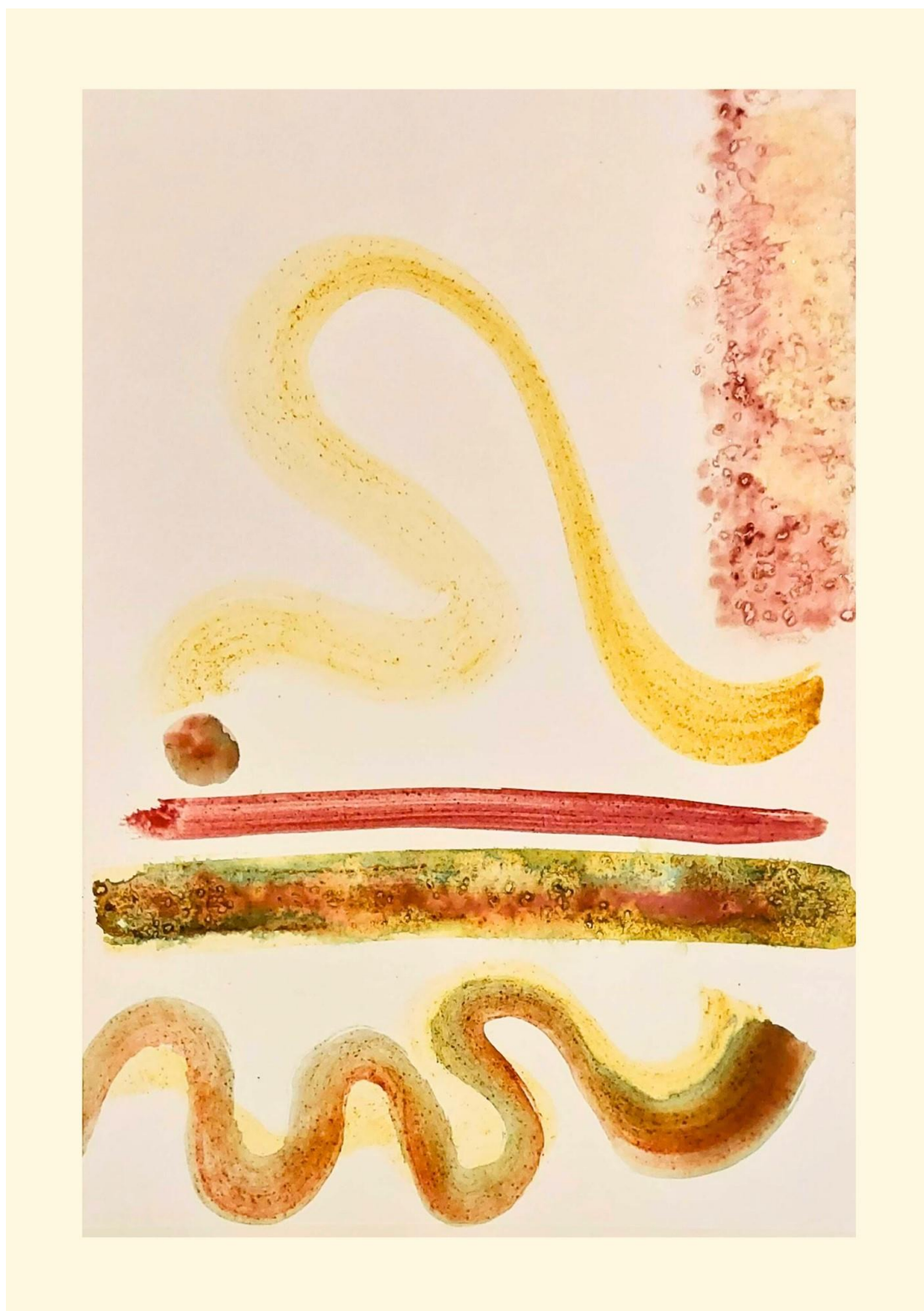
Figura 88 – Devaneios das Águas Coloridas



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: pau-brasil, clitória, crajiru e cúrcuma e spirulina.

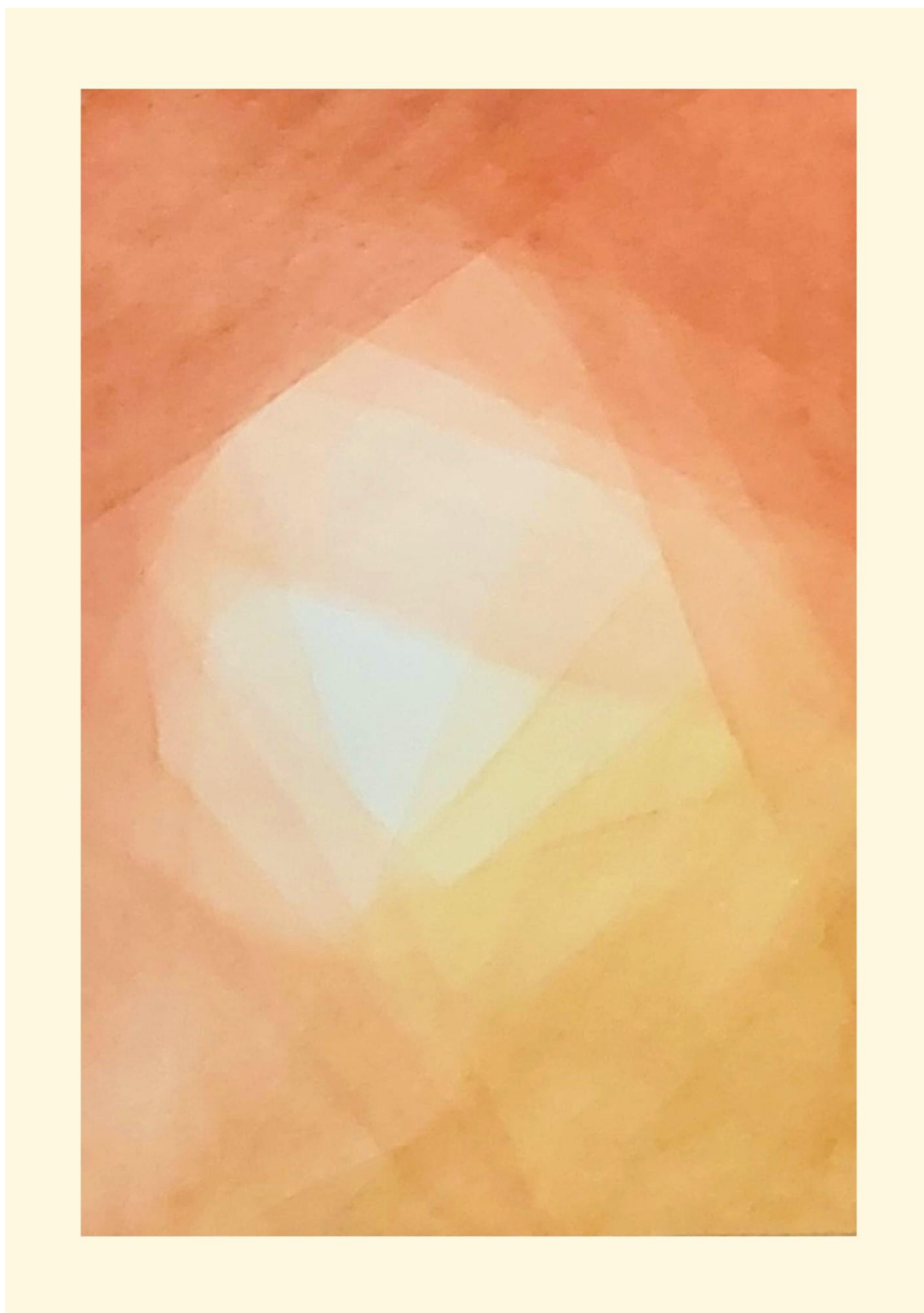
Figura 89 – Caminhos



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: pau-brasil, spirulina e cúrcuma.

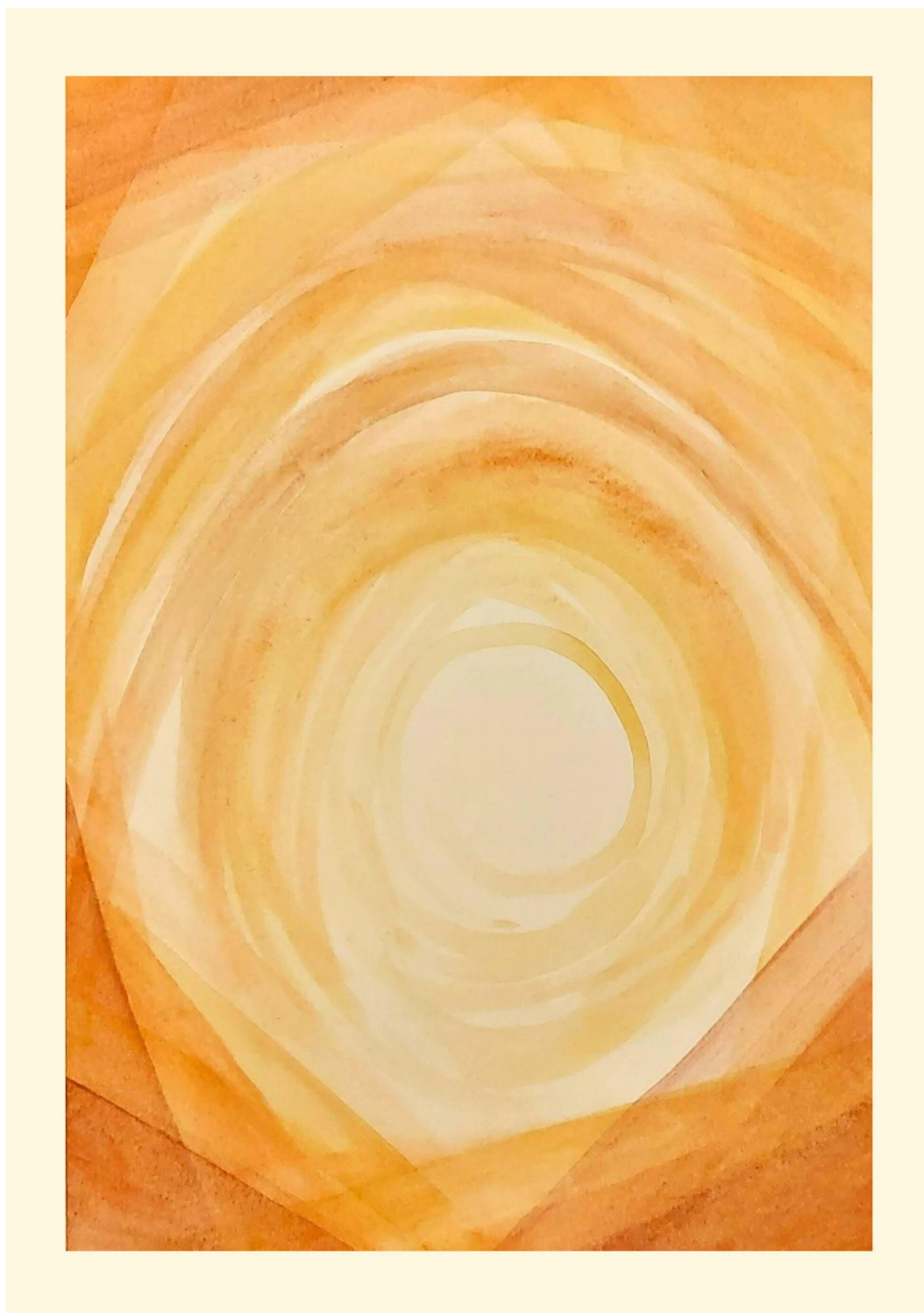
Figura 90 - Véus da Terra



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: Paleta Cores do Recife

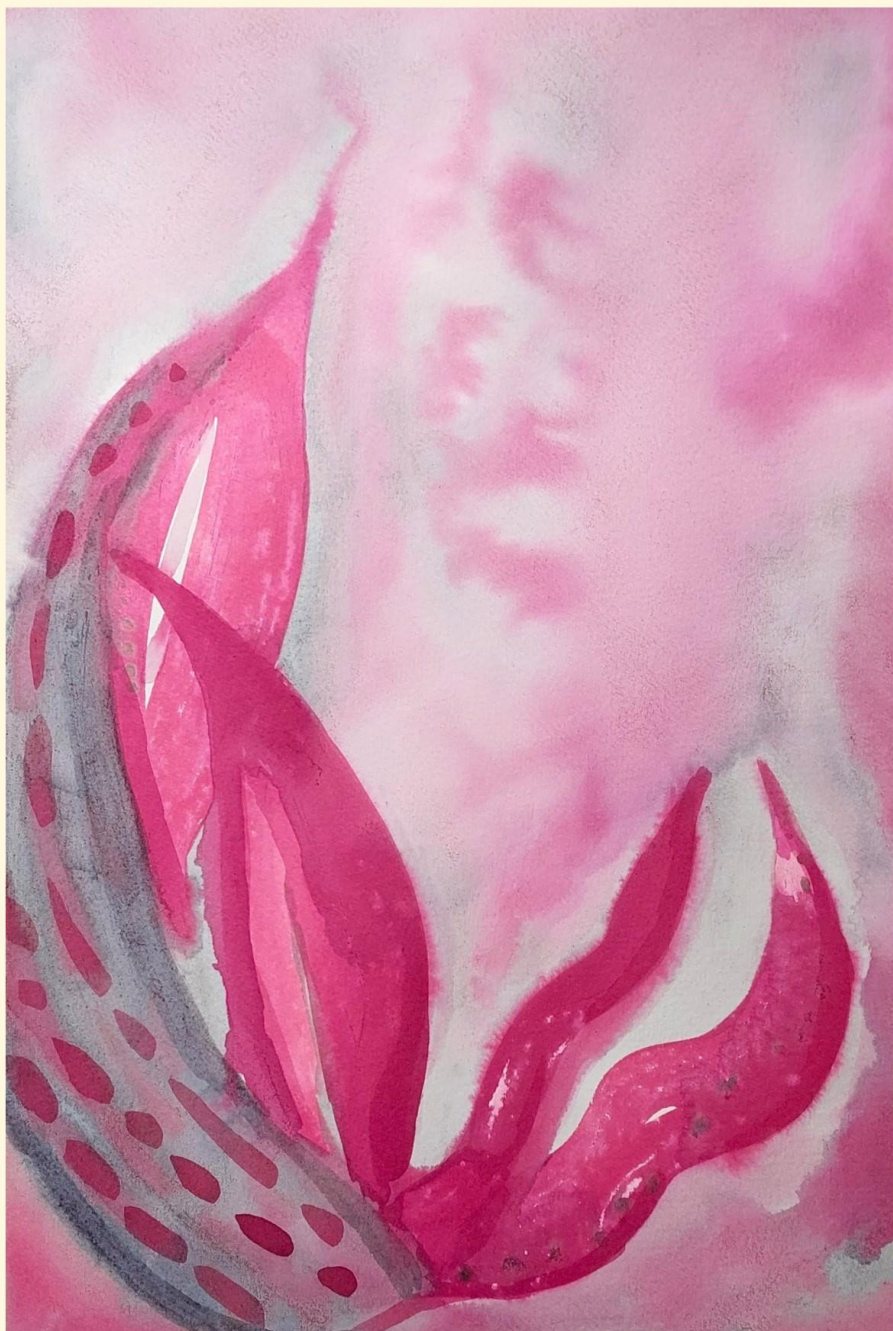
Figura 91 – Portais da Terra



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: Paleta Cores do Recife

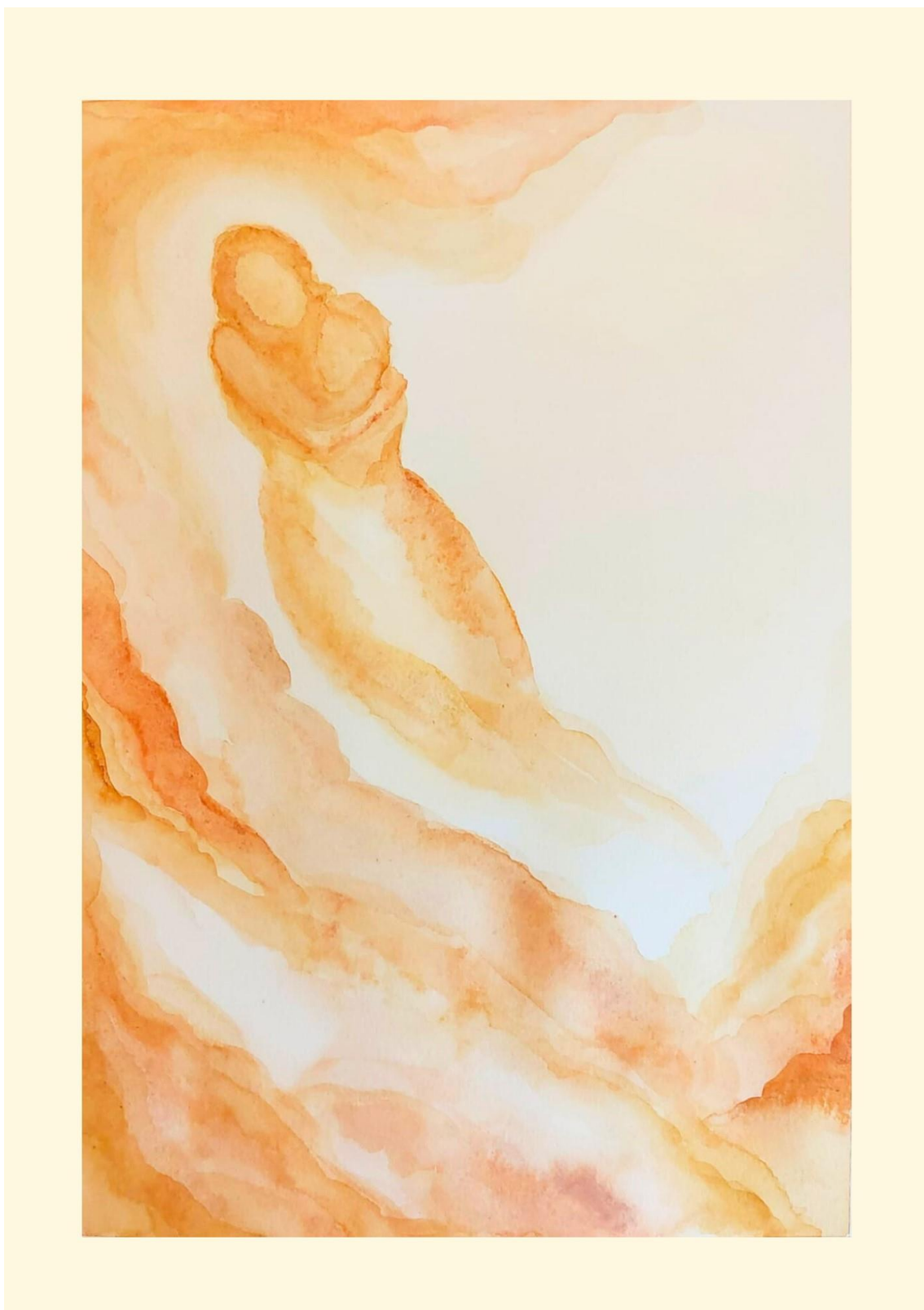
Figura 92 – Magia



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: pau-brasil e clitória

Figura 93 – Acolhimento Terreno



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: Paleta Cores do Recife

Figura 94 - Áurea Telúrica



Fonte: Acervo Pessoal

Tintas utilizadas: Paleta Cores do Recife

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa “Desta terra vou colorir e criar” me mostrou a potência que são os pigmentos naturais, principalmente do nosso solo brasileiro. Resistindo desde tempos pré-históricos até hoje, seu uso vem sendo repensado como alternativa para as tintas sintéticas, tóxicas e poluentes ao meio ambiente, e que encontramos diariamente em ambientes artísticos, nas indústrias da moda, centros educacionais entre outros setores.

Ao se criar as tintas de pigmentos naturais, a beleza única de suas cores junto às práticas sustentáveis, conseguimos retomar esses saberes ancestrais que sempre existiram. A partir da artesanaria manual com diversas técnicas de confecção, foi possível comprovar que é possível sim criar as suas próprias tintas naturais, de forma consciente e sem agredir a natureza. Retirando apenas o necessário para o seu feitiço. Como resultado, cores vivas, únicas, duráveis e com qualidade profissional.

Nessa jornada dos pigmentos naturais, tive a oportunidade de participar do projeto Cores do Recife e que ampliou mais ainda minha percepção de locais do nosso território brasileiro que possuem matéria-prima tintória de qualidade para se criar uma paleta única de cores minerais. A riqueza do solo brasileiro e da flora, dos quais vem sofrendo inúmeras ameaças e crimes ambientais, fazem parte de gerações que habitaram antes de nós. Os saberes ancestrais dos povos originários são exemplos fundamentais da resistência. Muito do que sabemos hoje em dia sobre a confecção das tintas naturais, vem de oralidade de povos de diversas regiões brasileiras que ainda preservam a sua cultura e tradição. Esse resgate ancestral dos saberes da confecção das tintas naturais é um ato político e de resgate ancestral.

Criar junto com os pigmentos naturais é se debruçar numa jornada sem fim. A partir da metodologia a/r/tográfica e relatando muitas das minhas vivências pessoais, consegui realizar uma pesquisa onde pude produzir diversos materiais artísticos com os pigmentos naturais. A cada contato que temos com as tintas, com os diversos processos de tingimento, o fazer manual, a criação com elementos naturais, nos permite ser de fato curiosos por natureza, mergulhando na poesia que é essa encantaria natural. Sem pretensões, deixando a energia criadora se manifestar. Em comunhão com os elementos da natureza, pinturas surgiram e representaram a água, terra, fogo e o ar. Pintar junto com as tintas naturais é vivenciar todos os processos desde sua criação até a aplicação em

suportes diversos e saber que é impossível prever o resultado irá se manifestar. Em cada pincelada é um mergulho subjetivo ao desconhecido. Requer coragem para esse ato. Espero que com essa pesquisa, mais aspirantes pelos estudos das tintas naturais se contagiem em realizar suas alquimias pessoais e que sirvam para ampliar essa pesquisa belíssima de se trabalhar com os pigmentos naturais.



REFERÊNCIAS

A/R/TOGRAFY. **An invitation to think through art making, researching, teaching and learning.** Disponível em: < <https://artography.edcp.educ.ubc.ca/>>. Acesso em 03 jan.2023.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

_____. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A terra e os devaneios da vontade.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A psicanálise do fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 1994a.

BARBOSA, A. M. **Arte-educação: leitura no subsolo.** São Paulo: Cortez, 1997.

BARBOSA, A. M.; CUNHA, F. P. D. **Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais.** 1ª. Edição. São Paulo: Cortez, 2010.

BERMOND, Jhon. **Apostila Intuitiva de Pigmentos Naturais.** 1ª Edição. 2017.

DELAMARE, François; GUINEAU, Bernard. **Los Colores – Historia de los Pigmentos y Colorantes.** 1ª Edição. Barcelona: Ediciones B, 2000.

Ferreira Dias Martins, M. C. (2022). Rita Irwin: : **a a/r/tografia e a potência de encontros educativos como práticas artísticas.** Revista Trama Interdisciplinar. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/15338> Acesso em 17 abril, 2023.

IRWIN, Rita. **A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica.** In: BARBOSA, A. M.; AMARAL, L. (org.). **Interritorialidade: mídias, contextos e educação.** São Paulo: Senac; Edições Sesc, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideais para Adiar o Fim do Mundo**. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

KRENAK, Ailton. **Memória Não Queima**. Cadernos SELVAGEM - Publicação Digital da Dantes Editora Biosfera, 2023.

LESLIE, Richard. **Surrealism – The Dream of Revolution**. Nova Iorque – USA: Smithmark, 1997.

MAROCOLLO, Maibe. **Mattricariando - Cores Botânicas: Manual Prático de Tingimento com Corantes Naturais**. Brasília. 2017.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. São Paulo, Martins Fontes, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Editora Vozes. RJ.1977.

PEREIRA, R.; GOUVEIA, A.E. 2022. **Revista Cores do Recife: Geopigmentos e sua aplicação no ensino de Ciências Naturais, Humanas e Artes. Projeto de Extensão**. Coordenadoria do Ensino de Ciências do Nordeste, UFPE. Vol. 02, 39 p.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CATÁLOGO:

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - RJ. **EXHIBITION ON SURREALISM**. Catálogo do CCBB Rio de Janeiro, 2001.