

Ateliê e vivência da cor: Processos artísticos com pigmentos naturais

Studio and experience of color: Artistic
processes with natural pigments

Taller y experiencia del color: Procesos
artísticos con pigmentos naturales

Taís Cabral Monteiro (UFES-Brasil) ¹

Bianca Stella (Unespar-Brasil) ²

1 Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenadora do grupo de extensão "Vivenciar a cidade como experiência pictórica". Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0271902571806042>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9630-867X>, e E-mail: taiscabral7@gmail.com.

2 Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP e integrante do grupo de extensão Pintura e Afins. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8230273421327154>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-8756-0631>. E-mail: biancastelladzy@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa investiga processos artísticos e materiais, explorando técnicas de extração de corantes e pigmentos naturais para produções autorais em pintura e instalação, apresentadas ao final do artigo. A coleta de fontes vegetais e minerais dialoga com a vivência do artista no território, evidenciando seus deslocamentos e percursos por fontes diversas, desde a cor das terras, visíveis nas paisagens, passando por jardins, hortas, parques e mercados, até as minas de extração em grande escala. A cidade — ou cada lugar em que se vive, seja por um breve período ou por toda uma vida — torna-se ateliê, laboratório da cor, ponto de partida para a experiência pictórica. Nas transformações cromáticas, também é possível revisitar dimensões culturais, históricas e políticas, que revelam como a produção das tintas acompanha as mudanças sociais e tecnológicas ao longo do tempo. Nesse sentido, o uso de matérias-primas naturais abre espaço para a construção de paletas mais pessoais, abertas a desvios criativos, que fortalecem a autonomia em relação a insumos importados e ampliam as possibilidades de estudo na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Cor; Pintura; Ateliê; Pigmento Natural.

ABSTRACT

This research investigates artistic processes and materials, exploring techniques for extracting natural dyes and pigments for original productions in painting and installation, presented at the end of the article. The collection of plant and mineral sources dialogues with the artist's experience in the territory, highlighting his movements and journeys through diverse sources, from the color of the earth, visible in the landscapes, through gardens, vegetable gardens, parks, and markets, to large-scale mining operations. The city—or each place where one lives, whether for a brief period or a lifetime—becomes a studio, a color laboratory, a starting point for the pictorial experience. In chromatic transformations, it is also possible to revisit cultural, historical, and political dimensions, which reveal how the production of paints accompanies social and technological changes over time. In this sense, the use of natural raw materials opens space for the construction of more personal palettes, open to creative deviations, which strengthen autonomy in relation to imported inputs and expand the possibilities for study in contemporary art.

KEY-WORDS

Visual Arts; Color; Painting; Studio; Natural Pigment.

RESUMEN

Esta investigación analiza procesos artísticos y materiales, explorando técnicas de extracción de colorantes y pigmentos naturales para producciones autorales en pintura e instalación, presentadas al final del artículo. La recolección de fuentes vegetales y minerales dialoga con la experiencia del artista en el territorio, poniendo de manifiesto sus desplazamientos y recorridos por diversas fuentes, desde el color de las tierras, visible en los paisajes, pasando por jardines, huertos, parques y mercados, hasta las minas de extracción a gran escala. La ciudad —o cada lugar en el que se vive, ya sea por un breve período o por toda una vida— se convierte en taller, laboratorio del color, punto de partida para la experiencia pictórica. En las transformaciones cromáticas, también es posible revisitar dimensiones culturales, históricas y políticas, que revelan cómo la producción de pinturas acompaña los cambios sociales y tecnológicos a lo largo del tiempo. En este sentido, el uso de materias primas naturales abre espacio para la construcción de paletas más personales, abiertas a desviaciones creativas, que fortalecen la autonomía en relación con los insumos importados y amplían las posibilidades de estudio en el arte contemporáneo.

PALABRAS-CLAVE

Artes Visuales; Color; Pintura; Taller; Pigmento Natural.

A matéria da cor

Toda matéria carrega em si uma memória, um registro de suas possibilidades de manipulação³. No ateliê, o artista pode transformá-la até certo ponto, de acordo com suas escolhas poéticas. Cada tinta, aglutinante⁴ e suporte, por exemplo, apresentam especificidades, que podem abranger desde sutilezas cromáticas, graus de transparência até a maneira como refletem a luz. É possível enfatizar determinados aspectos em detrimento de outros, ou mesmo criar caminhos de domínio técnico, em acordos e concessões feitos ao próprio material.

Trabalhar com matérias-primas naturais trata-se de uma escolha poética das artistas-pesquisadoras, que investigam procedimentos como o tingimento natural e a manufatura de tintas para pinturas e instalações. Essas práticas, desenvolvidas em ateliê, demandam experimentações laboriosas, nas quais a transformação da cor assume um caráter alquímico. Ao mesmo tempo, possibilitam a construção de paletas mais pessoais, abertas a desvios criativos, em diálogo com o território e suas dimensões históricas, culturais e políticas.

Cada pequena partícula de cor traz consigo a complexidade de sua composição química e a percepção física resultante da interação entre luz e sistema visual humano. Um pigmento é, por definição no campo da arte⁵, uma partícula sólida, insolúvel, que confere cor à tinta quando incorporada a um aglutinante. Pela sua natureza, sugere permanência e estabilidade. Já o corante, solúvel em líquidos, aponta para a transitoriedade, tingindo fibras e superfícies. Essa distinção, contudo, não é absoluta: muitos corantes vegetais, instáveis e fugidios, podem ser transformados em pigmentos de laca⁶ mediante processos químicos, realizados no ateliê.

Ralph Mayer⁷ (2002), em *Manual do artista de técnicas e materiais*, afirma que a cor depende tanto da origem da matéria como da sua preparação. Uma mesma planta pode oferecer tons diversos conforme o fixador utilizado, e uma mesma terra pode resultar em pigmentos mais ou menos estáveis conforme a profundidade da coleta ou o processo de moagem. Bruno Dunley⁸ — artista plástico, pesquisador e fabricante

3 Sobre o assunto, ver: GIANNOTTI, Marco. Reflexões sobre a cor. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

4 Os aglutinantes são substâncias que ligam e fixam as partículas de pigmento ao suporte da pintura, como uma cola. (Mayer, R. Manual do Artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 2002).

5 Em áreas de estudos biológicos, como da botânica, por exemplo, o conceito diverge, e os pigmentos podem ser considerados líquidos, inclusive.

6 Pigmentos de laca são pigmentos sólidos produzidos a partir de um corante líquido. Inicialmente, uma substância branca, como por exemplo a cal ou barita, é finamente dividida. Depois, esse pó é submetido a uma imersão no corante líquido, extraído de plantas ou de animais, transferindo sua qualidade cromática para o sólido. É usado na pintura como um pigmento convencional, com a adição de um ligante e passa a não ser solúvel (Mayer, Ralph. Manual do Artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 2002).

7 Ralph Mayer (1896–1979) foi um pintor norte-americano amplamente reconhecido por sua contribuição ao entendimento técnico dos materiais artísticos. Formado em engenharia química, aplicou seus conhecimentos à fabricação de tintas e à conservação de obras de arte.

8 Bruno Dunley é artista plástico e pesquisador. No início da pandemia de COVID-19, fundou com Rafael Carneiro a empresa Joules & Joules, marca brasileira de tintas e bastões a óleo artesanais.

de tintas e bastões de óleo artesanais — exemplifica durante uma entrevista⁹ como a moagem de pigmentos influencia o resultado das cores na pintura. Ele observa que Velázquez¹⁰, ao pintar roupas pretas em seu ateliê, no contexto do barroco espanhol, manipulava o brilho e a fosquidão por meio da moagem: “Onde a tinta ficava mais brilhante, ele moía mais, moía super bem, ficava bem fininho, onde o óleo perpassa mais, né? (...) Outros, ele moía mal pra ficar um grão maior e não deixar a luz entrar tanto no óleo, aí ficava fosco” (Stella; Monteiro, 2024, p. 9).

O contraste de texturas, além de criar um efeito realista, conferia maior profundidade às obras de Velázquez. Esse exemplo mostra que a experiência com a cor sempre exigiu uma negociação entre o gesto artístico e o conhecimento técnico, revelando como, ao longo da história, os artistas precisaram lidar constantemente com as limitações impostas pelos materiais, em seus ateliês, de forma laboriosa.

Os materiais abordados nesta pesquisa, provenientes de fontes vegetais e minerais, passam por um processo de coleta que dialoga com a vivência do artista no território, evidenciando seus deslocamentos e percursos. Muitas vezes considerados restos ou refugos, esses elementos ganham novo sentido a partir do olhar atento aos pigmentos presentes em jardins, hortas e parques, bem como nas mercearias, nas caçambas, na paisagem urbana, em seus entremeios e até no ambiente doméstico. A cidade — ou cada lugar em que se vive, seja por um breve período ou por toda a vida — transforma-se em ateliê, espaço de sensações e percepções que alimentam a experiência pictórica, mesmo distante do ambiente físico da criação plástica. Em uma via de mão dupla, o ateliê é o lugar onde a memória, técnica e invenção se cruzam, onde as experiências urbanas moldam e influenciam o trabalho artístico.

A partir deste recorte temático, é possível afirmar que a extração de corantes e pigmentos naturais está intimamente ligada à história da arte, pois remonta a períodos em que o artista detinha o conhecimento das etapas do processo e dos procedimentos técnicos para o uso dos materiais. O oposto passou a ocorrer principalmente após a Revolução Industrial, quando as tintas começaram a ser produzidas em larga escala, com fórmulas padronizadas. Embora esse avanço tenha facilitado e tornado o ato de pintar mais prático, muitos artistas e profissionais perderam, ao longo dos anos, o contato direto com a manipulação dos materiais. Manuais como o *Manual do artista de técnicas e materiais*, de Ralph Mayer (2002), apontam a importância de entender os processos pictóricos, mesmo que, à primeira vista, seu teor técnico pareça se afastar de uma prática mais espontânea. Sem o domínio dos materiais, o artista não fica livre para que a pintura possa, de fato, surgir. O conhecimento sobre a preparação e manipulação dos materiais é imprescindível para a atuação do pintor¹¹.

9 Em “Poéticas contemporâneas com pigmentos naturais” (2024), realizamos uma entrevista com o artista e pesquisador Bruno Dunley. A metodologia de pesquisa é amplamente utilizada nas ciências sociais e humanas, proporcionando um espaço para a coleta de dados empíricos e teóricos. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/1-anpap-sul-e-2-cwb_latina/901193-poeticas-contemporaneas-com-pigmentos-naturais>. Acesso em: 28 set. 2025.

10 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) foi um pintor espanhol do período barroco, amplamente reconhecido por suas obras na corte do rei Felipe IV. Sua produção inclui retratos, cenas históricas e religiosas, caracterizados pelo realismo e uso sofisticado de luz e sombra. Entre suas obras mais célebres estão *Las Meninas* (1656) e *A Rendição de Breda* (1634-35).

11 Sobre o assunto, ver: GIANNOTTI, Marco. Reflexões sobre a cor. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

Matéria e lugar: deslocamentos da cor

A prática artística sempre cria conexões, sejam mais diretas ou indiretas, com a matéria disponível ao nosso redor. O artista contemporâneo Carlos Vergara (1941-)¹² relata que, em uma viagem a Congonhas do Campo, descobriu como, séculos antes, o Mestre Athayde (1762-1830)¹³ utilizava o óxido de ferro¹⁴ da região em suas obras. Refletindo sobre essa relação entre território e criação, Vergara afirma: “A pintura brasileira começou lá...” (Mariano, 2013, p. 26). A partir de 1989, o artista desenvolveu a série Bocas de forno, pinturas planares que evocam estruturas arquitetônicas e dialogam com o caráter indicial da monotipia. Os trabalhos surgem da coleta de pigmentos inorgânicos¹⁵ nas minas de Rio Acima, especialmente no entorno das bocas dos fornos de calcinação, cujas partículas minerais são fixadas com resina acrílica sobre tecidos de algodão. Desse modo, o local de extração da matéria-prima — as bocas de forno — torna-se também o local de trabalho e, portanto, o ateliê do artista: matéria, cor, lugar e obra estão intimamente interligados.

O preparo desses pigmentos, contudo, exige tanto esforço físico quanto conhecimento técnico. A fragmentação da rocha em grãos menores envolve processos de trituração, que resultam em diferenças cromáticas conforme a granulometria. As cores tendem para tonalidades terrosas, ricas em óxidos de ferro, que transitam entre amarelos, laranjas, vermelhos e marrons. Conhecidos desde a pré-história, eles eram empregados em registros rupestres em diferentes continentes, revelando a durabilidade desses materiais ao longo do tempo. Vale ressaltar, como já colocado anteriormente, que os pigmentos minerais podem ser limpos, moídos e aplicados diretamente no trabalho artístico, enquanto os pigmentos vegetais e animais exigem processos mais elaborados. Em comparação aos tons terrosos, o território latino-americano destacou-se pelo vermelho intenso, ainda difícil de ser obtido manualmente, proveniente da cochonilha (*Dactylopius coccus*). O inseto, conhecido pelos astecas como *nocheztli*, servia como matéria-prima para tingimento de tecidos e produção de adornos rituais. A partir do século XVI, tornou-se um dos primeiros produtos globais da arte, levado do México, da Guatemala e de Honduras para a Europa Ocidental. Estudos rastreiam sua inserção no comércio transatlântico, que levou a cor aos ateliês

12 Carlos Vergara (1941-) é um dos principais artistas visuais brasileiros, ligado ao movimento da Nova Figuração nos anos 1960, conhecido por misturar pintura, fotografia e instalações em obras que dialogam com a cultura, a espiritualidade e o espaço urbano.

13 Mestre Athayde (Manuel da Costa Athayde, 1762–1830) foi pintor e decorador do período barroco mineiro, autor dos célebres painéis do teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

14 Os óxidos de ferro são substâncias formadas pela combinação de Ferro (Fe) e Oxigênio (O). São comuns na natureza, principalmente na forma de minérios. Entre os exemplos, estão a hematita, feridrita e goethita. A goethita recebeu este nome em homenagem a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), cientista que dedicou parte de sua obra à reflexão sobre a natureza das cores.

15 Os pigmentos inorgânicos são oriundos de minerais do solo e podem incluir misturas e agregados, como terras e argilas.

de artistas barrocos, como Rubens¹⁶ e Caravaggio¹⁷.

No Brasil, houve a exploração sistemática do pau-brasil (*Caesalpinia braziliensis*), hoje considerada uma espécie em extinção. Da madeira extraía-se uma laca avermelhada, obtida por fervura, filtragem e adição de sais metálicos, aplicada na tinturaria e na pintura. A exploração, marcada pelo extrativismo colonial, devastou territórios e populações, ao mesmo tempo em que alimentou a economia europeia¹⁸.

Outro elemento emblemático do Brasil é o urucum, utilizado em pinturas corporais indígenas. As tintas vermelhas são confeccionadas a partir das sementes, que ganham consistência ao serem cozidas em fogo alto. Esta pasta é amolecida com óleos de castanha ou babaçu para serem aplicadas no corpo. Nesta pesquisa, o urucum é utilizado para o tingimento de tecidos nas produções artísticas apresentadas mais adiante.

Como é possível perceber, os amarelos, laranjas, vermelhos e marrons terrosos são abundantes na natureza e marcam fortemente as paisagens. Em contraposição, o azul é a cor-pigmento¹⁹ mais rara na natureza. Ele pode ser extraído do índigo, proveniente da anileira (*Indigofera suffruticosa*), planta que contempla as escolhas poéticas das autoras. As folhas são maceradas e passam por processos de fermentação para a formação do corante e pigmento, que atravessou diversas culturas. O Azul Maia, por exemplo, obtido pela combinação do índigo com argilas específicas, era usado em afrescos nas paredes dos templos sagrados.

Esse pigmento também foi utilizado na Europa medieval, conhecido pelo nome de pastel (*Isatis tinctoria* L.). No século XVI, passou a concorrer com a espécie tropical *Indigofera tinctoria*, mais intensa e concentrada, advinda principalmente da Índia. Tecnicamente mais desenvolvido no Oriente, com a expansão colonial, o índigo tornou-se uma commodity global, empacotado em pequenos blocos — a ponto de muitos acreditarem tratar-se de um mineral — que cruzavam oceanos²⁰.

As cores carregam histórias de comércio e intercâmbio cultural, nas quais a circulação dos pigmentos permanece ligada às estruturas de poder que marcaram a expansão colonial. A cor, nesse contexto, torna-se matéria de disputas econômicas, símbolo de status e instrumento de dominação. Hoje, o índigo ressurge no mercado como pigmento natural valorizado (35 a 40 dólares o quilo, dependendo da pureza), representando práticas sustentáveis e o reencontro com saberes artesanais²¹.

16 Peter Paul Rubens (1577–1640) foi um pintor flamengo do barroco, conhecido por suas composições dinâmicas, cores intensas, cenas históricas e religiosas.

17 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) foi um pintor italiano, pioneiro do naturalismo barroco, famoso pelo uso dramático do chiaroscuro e pela representação intensa de figuras humanas em cenas religiosas e mitológicas.

18 Há indícios de que artistas como Rembrandt e Van Gogh tenham utilizado esse pigmento proveniente do litoral brasileiro.

19 A cor-pigmento é a cor produzida por substâncias materiais que absorvem e refletem a luz. Está presente em tintas e outros meios pictóricos, ao contrário da cor-luz, que resulta diretamente da emissão luminosa.

20 Sobre o assunto, ver: MOON, Pamela; LI, Yuncong; MERU, Geoffrey; VENDRAME, Wagner; MOLNAR, Terence; WU, Xingbo. Indigo from *Indigofera* spp.: Historical and Cultural Overview. University of Florida. Disponível em: <<https://edis.ifas.ufl.edu/publication/EP642>>. Acesso em: 28 set. 2025.

21 SÁNCHEZ DEL RÍO, M. et al. Maya Blue: A contribution to the ancient use of indigo and palygorskite. *Applied Clay*

É interessante notar essa virada de direção, mesmo que ainda pequena frente à produção em larga escala, após cerca de dois séculos da chamada Revolução Industrial. O século XIX transformou radicalmente as relações de disponibilidade, durabilidade e produção de materiais, impulsionado pelo avanço da indústria química. Pigmentos sintéticos, inorgânicos e orgânicos multiplicaram a paleta cromática. Ftalocianinas, quinacridonas e dioxazinas, derivadas do carvão e do petróleo, trouxeram novos recursos técnicos ao artista. No século XX, esse processo se acelerou, consolidando a produção de tintas padronizadas e amplamente comercializadas²².

Essa expansão gerou também uma nova dependência: artistas e estudantes passaram a precisar de insumos importados, caros e padronizados, muitas vezes distantes da experiência local de lidar com a matéria. Combinar pigmentos naturais com produtos industriais não constitui apenas uma solução prática, mas uma escolha poética. A articulação entre tradição e modernidade devolve ao artista a possibilidade de reinscrever a cor em seu território, fazendo da pintura um campo de reflexão entre memória, matéria e contemporaneidade.

O ateliê do artista e a vivência da cor

Nesta seção, serão apresentados relatos sobre os processos criativos das artistas-pesquisadoras, que descrevem o interesse inicial por corantes e pigmentos naturais até o desenvolvimento de pinturas e situações instalativas. Por tratar-se de uma experiência pessoal, os textos são narrados em primeira pessoa.

A investigação artística teve início com a linguagem pictórica, a partir do interesse pela cor e especificidades dos materiais e paletas naturais. Nos experimentos com flores, folhas, caules, cascas, raízes e sementes, aprendemos a extrair pigmentos laca para a manufatura de tintas. Fazemos o uso de matérias-primas acessíveis, que coletamos durante uma caminhada no parque, nos resíduos da cozinha, nos sacolões do bairro ou até mesmo na horta que a nossa família cultiva. Em casos mais específicos, os elementos podem ser adquiridos de lugares distantes. A cochonilha, por exemplo, pode ser adquirida no comércio via encomenda²³, pois a tecnologia e quantidade de insetos necessária para essa pesquisa ainda não foram alcançadas. Outras culturas possuem essa tecnologia em seu cerne, e hoje, é possível vencer a distância territorial — algo que antes poderia levar meses para ser transportado — com envios, compras

Science, v. 34, n. 1–4, p. 103–110, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/248393332_The_Maya_Blue_Pigment>. Acesso em: 27 out. 2025.

22 Sobre o assunto ver: Disponível em: <https://www.youtube.com/live/XRa6bGTBuzc?si=OiEOOt9mubGU_njz>. Acesso em: 27 out, 2025. Palestra sobre a História da Arte Técnica: Um Novo Olhar sobre a Arte do Século XIX. Abril de 2016 - Transmissão ao vivo do Instituto de Arte de Chicago. O Instituto organizou um simpósio público explorando como as novas tecnologias científicas estão mudando a análise de obras impressionistas e pós-impressionistas.

23 Os lugares mais próximos seriam do México ou do Peru, aqui na América Latina.

online e entregas de transportadoras aéreas de diferentes lugares²⁴.

Como se trata de um fazer que envolve organismos orgânicos e mordentes, diferentes reações químicas podem ocorrer. Junto delas, nos deparamos com novas cores e possibilidades. Vivenciar e acompanhar diariamente essas transformações permite uma relação afetiva e cuidadosa com os pigmentos.

Em nosso espaço de trabalho, realizamos procedimentos de extração, combinação de sais metálicos, filtragem e secagem para a transformação do corante em pigmento, que são armazenados em pequenos frascos de vidro. Eles podem ser lidos como lembranças daquilo que um dia foi semente e germinou — vestígios que carregam a memória viva da natureza e das mãos que guardam esse saber ancestral.

Na sequência, apresentaremos os trabalhos artísticos resultantes desse estudo, na forma de relato pessoal, refletindo sobre as implicações poéticas e as experiências com materiais naturais.



Fig. 1. Bianca Stella, *Sementes para uma terra estéril II*, 2024. Fonte: Acervo pessoal. Tingimento natural. Bambu, cipó-imbé e fibras tingidas, 165 x 280 x 80 cm. Curitiba (PR).

Em *Sementes para uma terra estéril II* utilizei sementes de urucum para o tingimento laranja, índigo natural para o azul, folhas de crajirú²⁵ para o rosa e cascas

24 O célebre pigmento mineral natural azul ultramar — um tom de azul mais avermelhado que o índigo — era, desde a Antiguidade, adquirido das minas do território conhecido como Afeganistão. Para obtê-lo, era necessário extrair, selecionar e moer a pedra semipreciosa lápis-lazúli, que seria transportada por mar até a Europa Ocidental, onde o pigmento era extremamente valorizado durante os períodos do Renascimento e do Barroco europeus.

25 Crajirú, também conhecido como Pariri, é uma planta medicinal tradicional da Amazônia, utilizada por povos indígenas e comunidades ribeirinhas para tratar anemia, hemorragias, ferimentos na pele e inflamações. A tintura extraída de suas folhas secas proporcionam diferentes tonalidades de rosas e vermelhos.

de cebola para o verde. Retalhos de antigos tingimentos também incorporam as composições, proporcionando novas possibilidades cromáticas.

As sementes de urucum foram coletadas da árvore plantada no quintal da minha avó, onde costumava brincar quando criança. O índigo foi coletado em Florianópolis (SC), durante uma viagem. Nessa cidade, a *Indigofera suffruticosa* cresce espontaneamente, e suas ocorrências são mapeadas e monitoradas pelo coletivo Anileiras da Ilha²⁶.

Já as folhas de crajuru foram adquiridas no site “As tintureiras”, empresa criada pela Maria e pela Drica — mãe e filha, naturais de São Paulo. Além de vender plantas tintórias para todo o Brasil, elas também trabalham com impressão botânica e ministram aulas em seus ateliês²⁷.

As cascas de cebola foram coletadas pela minha família e por amigos que se propuseram a guardá-las para me ajudar nesta pesquisa artística. Parte dos resíduos foi, ainda, recolhida em sacolões do bairro, que costumam retirar o excesso das cascas e descartá-lo no lixo orgânico.

No ateliê, ocorrem os processos de tingimento natural que, além de proporcionar características cromáticas, são ritualísticos no fazer. Existe um conjunto de gestos que carrega diferentes intenções para cada etapa dessa técnica. Primeiro, é preciso lavar as fibras em um caldeirão e prepará-las com alúmen de potássio — um agente fixador. Este procedimento leva cerca de um dia inteiro, sem pausas.

Nesse meio tempo, as matérias-primas com potencial tintório já se encontram de molho em água fervente, liberando o corante que irá banhar as fibras por horas a fio. Lidar com plantas é lidar com cura. Elas ensinam o que significa estar-no-mundo, encarnando o laço mais íntimo que a vida pode estabelecer com a terra. Transformam o mundo um lugar de figurabilidade infinita²⁸.

As cores que perpassam este fazer manual firmam-se como intenção pura, ganham forma. O corpo da cor é um conceito criado por Hélio Oiticica²⁹ a partir da vivência do Parangolé e outras experimentações cromáticas. Conforme o artista descreve em *Aspiro ao grande labirinto*, publicado em 1986:

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. A cor ganha autonomia, adquire presença, é temporalizada. (Oiticica, 1986, p. 23).

26 O grupo, formado desde 2020 por Diogo Chicatto, Isabela Bernardo, Natalia Seeger e Roberta Miroslau, dedica-se ao estudo do índigo vegetal, mapeando ocorrências espontâneas da planta na Ilha de Florianópolis, além de técnicas de extração e tingimento natural.

27 Disponível em: <<https://www.astintureiras.com.br>>.

28 Sobre o assunto, ver: COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

29 Hélio Oiticica (1937–1980) foi artista brasileiro, reconhecido por suas experimentações com cor, luz e participação do público, evidentes no movimento neo concreto.

Como trata-se de uma construção artesanal e intuitiva, há, por vezes, variações entre as tonalidades de cores em um mesmo tecido, para além das sobreposições em retalhos. Através dessas nuances, a cor mostra-se viva e cria seu próprio tempo, sendo este corpo, temporização. Estes tecidos tingidos consistem em pinturas, dispostas em pares de matizes complementares contrastantes. Elas estão suspensas em módulos de bambu, amarrados com Cipó-imbé³⁰ natural da Serra do Mar paranaense. As raízes desta matéria-prima são extraídas, beneficiadas e vendidas por moradores locais da região litorânea, como parte de um ciclo econômico sustentável.



Fig. 2. Bianca Stella, Processos de tingimento natural em ateliê, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Os módulos de bambu foram construídos por Izak Pedro da Silva, engenheiro e artista local de Curitiba (PR). Ele desenvolve diversas peças em bambu, tanto decorativas quanto utilitárias, seguindo uma tradição familiar. Seu pai, de ascendência indígena, também trabalhava com esse material e o ensinou a manuseá-lo ainda na infância. Conhecimentos empíricos como esse, transmitidos de geração em geração, também relacionam-se diretamente ao conceito da obra.

30 O Cipó imbé é uma planta encontrada na Mata Atlântica Brasileira. Suas raízes, bastante resistentes, são conhecidas pelo alto poder de tração. Na baía de Paranaguá (PR), ela é extraída, beneficiada e vendida por moradores locais para a confecção de fios e cordas, utilizadas tanto para amarras quanto para cestarias.

As estruturas tomam consciência do espaço tridimensional como elemento ativo da obra, convidando o espectador a girar ao seu entorno e compreendê-la em sua totalidade, a partir de diferentes perspectivas. Sua visão, portanto, se desdobra de maneira cíclica, assim como os processos da natureza. Aqui, a espacialidade também deixa de ser uma mera ilusão do espaço tridimensional, como o da janela Renascentista, representada pela perspectiva linear e pelo uso do claro-escuro na superfície do suporte pictórico bidimensional³¹. O tecido, que normalmente estaria esticado em um chassi, está pendurado, evidenciando sua materialidade, superfície e cor como algo que está no mundo real.

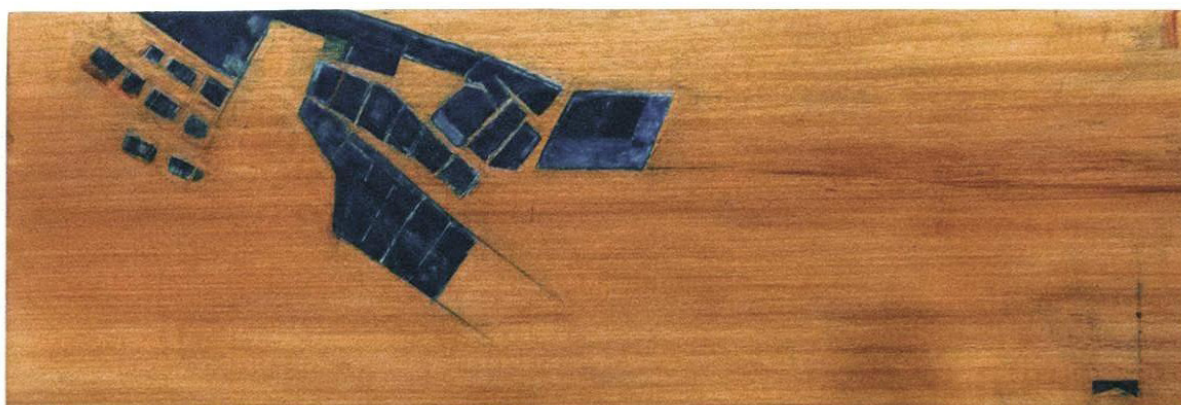


Fig. 3. Taís Cabral, Sem título (série Mapeamentos), 2025. Fonte: Julia Hallal. Têmpera ovo com pigmento laca vegetal de índigo (*Indigofera tinctoria*), pigmento mineral (óxido de ferro) e verniz de cera sobre madeira maciça de garapeira. 18,5 x 49 x 7 cm. Vitória (ES).

Imagino os primeiros cartógrafos que construíam seus mapas, suas imagens, por meio de suas caminhadas. Imagino esses desenhos, essas compilações de espaços percorridos, em sua exatidão, mas ao mesmo tempo completados pela subjetividade de seus autores. A ideia de cartografia envolve sempre um lugar, por meio da observação, mas também está relacionada à memória e à imaginação³².

No ateliê, esses percursos se traduzem em procedimentos materiais. A preparação de fundos com cola orgânica de proteína animal, carbonato de cálcio e dióxido de titânio (branco) abriu a possibilidade de acrescentar pigmentos coloridos, criando camadas sobrepostas, na madeira. Uma vez secas, essas camadas podem ser retiradas com incisões, revelando camadas inferiores, como em uma arqueologia da

31 Sobre o assunto, ver: GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

32 Sobre o assunto, ver: MONTEIRO, Taís Cabral. *Percursos poéticos*. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007. Acesso em: 29 set. 2025.

pintura. Os cortes podem ainda ser preenchidos com tinta ou cera, explorando ainda as diferenças de espessura dos suportes.

Nesse embate com os materiais, realizei experiências com camadas de gesso que “escavei”, desenhando ruas, rios e lugares, e depois trabalhei com têmpera ovo e pigmento de índigo. Buscava um azul-esverdeado ou verde-azulado, cores no limiar, em fusão contínua. A têmpera de ovo com pigmento vegetal de Índigo (*Indigofera tinctoria*), pigmentos minerais (óxido de ferro) e verniz de cera sobre madeira maciça de garapeira deu origem a composições que exploram essa passagem entre cores.

O estudo com mapas reais também tem orientado esse percurso. Utilizei como referência um mapa das enchentes no Rio Grande do Sul, guardado em um banco pessoal de imagens digitais após acompanhar, à distância, a tragédia. Especialmente, uma reportagem que traz entrevista com a geógrafa Daniele Machado Vieira³³, que estuda territórios com contornos raciais que já existiram na capital e revelou detalhes sobre o deslocamento das populações negras para as bordas da capital.

O trabalho não guarda uma relação literal com os fatos, mas inscreve na matéria a experiência de acompanhar acontecimentos sociais e políticos. O uso da translucidez e opacidade permite construir sentidos simbólicos e metafóricos em diálogo com a realidade presente, em especial o espaço urbano.

As imagens partem tanto de um projeto pré-definido, como se constroem parte por parte com o movimento do pincel, pela junção de fragmentos que formam uma unidade maior: uma relação entre gesto, cor e área. É um modo de trabalhar bastante intuitivo, permitindo que as formas surjam como resultado da experiência dos sentidos, da imaginação e da memória. Assim, os contornos aparecem gradualmente, em um intervalo entre o preciso e o impreciso.

Durante o processo, é estabelecida uma troca constante entre visão e memória. Sensações vividas em deslocamentos cotidianos³⁴ reaparecem nas imagens das pinturas, no ateliê, como um mapeamento afetivo de percursos. Fachadas, construções e fragmentos de espaço são rememorados e reorganizados, dando origem a novas imagens e significados, nos trabalhos artísticos.

Essa zona de fronteira entre espaço externo e interno se conecta à ideia de opacidade proposta por Édouard Glissant³⁵. Para o autor, opacidade não significa obscuridade, mas a impossibilidade de reduzir singularidades densas. “O consentimento geral às opacidades particulares é o mais simples equivalente da não-barbárie. Reivindicamos para todos o direito à opacidade” (Glissant, 2008, p. 55). Nesse sentido, a pintura se torna lugar de travessia, espaço para buscar luminosidade em tempos opacos.

33 Daniele Machado Vieira (1983-) dedica-se à construção de uma cartografia de territórios historicamente ocupados por mulheres e homens negros e concedeu entrevista ao podcast O Fim do Futuro. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/enchente-resgatou-geografia-antiga-da-capital-diz-pesquisadora-da-ufrgs/>>. Acesso em: 29 set. 2025.

34 Pelas ruas de São Paulo, Curitiba e Vitória — lugares onde morei — entre outros lugares, cidades e países, também vivenciados por períodos mais curtos.

35 Édouard Glissant (1928–2011) foi escritor, poeta e filósofo martinicano. Suas reflexões sobre criouliização, identidade e relação cultural tornaram-se referência nos estudos pós-coloniais e na teoria literária contemporânea.

A curadora Milena Costa³⁶ observou: “A artista coloca em diálogo materiais reaproveitados e coletados. Assim como o gesto de assumir a falha, a coleta carrega em si o potencial de resistência”. Restos de trabalhos anteriores, tocos de madeira e pigmentos extraídos da terra compõem instalações onde as linhas gravadas na superfície formam mapas que traduzem percursos criativos e materiais. A prática de ateliê, nesse contexto, é também prática de resistência.

Esse modo de trabalho se conecta a leituras que atravessaram meu percurso. No livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino³⁷ (1990) traz o personagem-viajante Marco Polo³⁸ em suas narrações de cidades imaginárias, construídas entre realidade e ficção. Sua narrativa dialoga com os relatos de viagem atribuídos ao próprio Marco Polo, escritos ou ditados no século XIII, nos quais descreve maravilhas do Oriente. Entre as ambiguidades de verdade e invenção, Calvino constrói cidades como arquiteturas narrativas, levando o leitor a outros lugares. Essa mesma ambiguidade atravessa a história do pigmento índigo.

Marco Polo registrou, entre os primeiros relatos históricos, a preparação do índigo na Índia, em que folhas eram esmagadas, fermentadas e moldadas em blocos compactos de cor azul³⁹. Ainda hoje, esse processo continua. No espaço do ateliê, o índigo nunca foi apenas uma cor aplicada — era, sobretudo, um processo. As folhas do *Isatis tinctoria* ou da *Indigofera tinctoria* passavam por maceração, fermentação e secagem até se converterem numa pasta sólida, facilmente transportável. Essa matéria, quando dissolvida em água, parecia oferecer um banho esverdeado, quase opaco. Mas bastava mergulhar o tecido e expô-lo ao ar para que o azul surgisse — como uma revelação súbita⁴⁰.

Seguindo esse caminho de comércio entre Oriente e Ocidente — praticado desde a Antiguidade — aconteceu, no momento atual, por um acaso qualquer, um encontro com a história que venho estudando. Em uma viagem entre cidades, feita por uma pessoa que conhece intimamente meu trabalho, saindo de São Paulo e voando para Dubai, no Oriente Médio — espaço que guarda um imaginário místico para nosso olhar ocidentalizado —, ela se deparou com um desses blocos azuis, quase por mágica, em uma feira ao ar livre. Recebi dela esse presente — vindo de um mundo distante, um pedacinho de azul índigo.

36 Milena Costa de Souza (1982-) é curadora, artista e professora da Universidade Estadual do Paraná. Sua formação inclui Artes Visuais e Sociologia, dedicando-se a temas como gênero, sexualidade e memória.

37 Ítalo Calvino (1923–1985) foi escritor e jornalista italiano, reconhecido por sua contribuição à literatura do século XX, destacou-se em livros como *As Cidades Invisíveis* (1972).

38 Marco Polo (1254-1324) foi mercador e viajante veneziano, conhecido por sua jornada à Ásia no século XIII. Passou cerca de duas décadas a serviço do imperador mongol Kublai Khan e registrou suas experiências na obra *Il Milione* (*O Livro das Maravilhas*), que difundiu no Ocidente descrições sobre a China, a Pérsia, a Índia e outras regiões do Oriente, tornando-se uma das principais fontes de conhecimento europeu sobre o mundo asiático medieval.

39 “Capítulo 22, Do reino de Koulam (...) Ali se fabrica igualmente muito anil de excelente qualidade. Extraem de uma certa erva, que arrancam pelas raízes e deixam de infusão em cubas cheias de água até que apodreça; espremem-lhe então o suco. Desse suco, em parte exposto ao sol e em parte evaporado, resta uma espécie de pasta, que cortam nos tais pedacinhos, muito nossos conhecidos. (...) POLO, Marco. *As viagens Maravilhosas*. In: MONTEIRO, Taís Cabral. *Percursos poéticos*. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007>> Acesso em: 29 set. 2025, p. 10.

40 Sobre o assunto, ver: PASTOUREAU, M. *Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2001.



Fig. 4. Taís Cabral, Bloco de pigmento laca de índigo (*Indigofera tinctoria*), 2025. Fonte: Acervo pessoal. Vitória (ES).

Em outra referência que trago com muita admiração, Alfredo Volpi⁴¹, em seu trabalho com afrescos e têmperas, mostrou que a cor nunca é fixa. No afresco, dizia, o azul “é mais bonito”, preservado em sua integridade pelo uso da água. Na têmpera de ovo, envolto pelo ligante gorduroso, o mesmo óxido se modifica. O resultado depende do meio: a cor é sempre uma relação entre pigmento, aglutinante, suporte e luz. Assim, o azul atravessa a história como cor em trânsito — entre técnicas, culturas e mercados. É memória, política e prática. No ateliê, permanece como espaço de experimentação, onde cada camada de pigmento carrega histórias locais e globais, ligando matéria, imaginação e mundo.

Considerações finais

O trabalho com pigmentos naturais e processos híbridos é, antes de tudo, uma forma de reconexão. Reconexão com a terra, com a história da arte, com as práticas ancestrais e com os desafios contemporâneos de sustentabilidade e acessibilidade.

O gesto de preparar a cor, de enfrentar a resistência da matéria, de negociar a permanência e fugacidade continua a ser um exercício fundamental de criação.

41 Alfredo Volpi (1896–1988) foi pintor italo-brasileiro, considerado um dos nomes centrais da arte moderna no Brasil.

Técnica e poética permanecem inseparáveis. E, como sempre, a cor segue sendo um dos caminhos mais diretos para pensar a relação entre natureza, cultura e arte.

Referências

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

GIANNOTTI, Marco. **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Instituto de arte de Chicago. **Palestra sobre a História da Arte Técnica: Um Novo Olhar sobre a Arte do Século XIX**. Abril de 2016. Transmissão ao vivo. https://www.youtube.com/live/XRa6bGTBuzc?si=OiEOOt9mubGU_njz. Acesso em: 27 out. 2025.

MARINO, Fabíola Salles. Entrevista com Carlos Vergara. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 12, n. 23, p. 23–35, jan./jun. 2014. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82831. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ars/article/view/82831>> Acesso em: 29 set. 2025.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MONTEIRO, Taís Cabral. **Percursos poéticos**. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007>> Acesso em: 29 set. 2025.

MOON, Pamela; LI, Yuncong; MERU, Geoffrey; VENDRAME, Wagner; MOLNAR, Terence; WU, Xingbo. **Indigo from Indigofera spp: historical and cultural overview**. University of Florida, Gainesville, 2021. Disponível em: <<https://edis.ifas.ufl.edu/publication/EP642>> Acesso em: 28 set. 2025.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PASTOUREAU, M. Bleu: **Histoire d'une couleur**. Paris: Seuil, 2001.

SÁNCHEZ DEL RÍO, M. et al. Maya Blue: A contribution to the ancient use of indigo and palygorskite. **Applied Clay Science**, v. 34, n. 1–4, p. 103–110, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/248393332_The_Maya_Blue_Pigment>. Acesso em: 27 out. 2025.

STELLA, Bianca; MONTEIRO, Taís Cabral. Poéticas contemporâneas com pigmentos naturais. In: **Anais do 1º Encontro Regional da ANPAP Sul e 2º CWB_Latina - Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina - Arte no século XXI: para além das fronteiras**. Curitiba: UNESPAR, Campus de Curitiba I – EMBAP, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/1-ANPAP-Sul-e-2-CWB_Latina/901193-POETICAS-CONTEMPORANEAS-COM-PIGMENTOS-NATURAIS> Acesso em: 30 set. 2025.

Submissão: 29/09/2025

Aprovação: 17/11/2025