

Composição visual

Composição visual

Luciara Bruno Garcia
Luana Vieira Gonçalves
Reginaldo De Franceschi Junior

© 2016 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente
Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação
Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico
Alberto S. Santana
Ana Lucia Jankovic Barduchi
Camila Cardoso Rotella
Cristiane Lisandra Danna
Danielly Nunes Andrade Noé
Emanuel Santana
Grasiele Aparecida Lourenço
Lidiane Cristina Vivaldini Olo
Paulo Heraldo Costa do Valle
Thatiane Cristina dos Santos de Carvalho Ribeiro

Revisores Técnicos
Heloisa Margarido Sales
Reinaldo Barros Cicone

Editoração
Adilson Braga Fontes
André Augusto de Andrade Ramos
Cristiane Lisandra Danna
Diogo Ribeiro Garcia
Emanuel Santana
Erick Silva Griep
Lidiane Cristina Vivaldini Olo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G216c Garcia, Luciara Bruno
Composição visual / Luciara Bruno Garcia, Luana Vieira
Gonçalves, Reginaldo De Franceschi Junior. – Londrina :
Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2016.
224 p.

ISBN 978-85-8482-658-2

1. Fundamentos de linguagem. 2. Forma e textura. 3.
Composição do design. I. Gonçalves, Luana Vieira. II. De
Franceschi Junior, Reginaldo de. III. Título.

CDD 741.6

2016
Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Avenida Paris, 675 – Parque Residencial João Piza
CEP: 86041-100 – Londrina – PR
e-mail: editora.educacional@kroton.com.br
Homepage: <http://www.kroton.com.br/>

Sumário

Unidade 1 A composição visual	7
Seção 1.1 - Composição visual: fundamentos de linguagem	9
Seção 1.2 - Elementos da percepção visual	21
Seção 1.3 - Percepção e comunicação visual	35
Seção 1.4 - Gestalt na comunicação visual	51
Unidade 2 Elementos da linguagem visual	69
Seção 2.1 - Ponto e linha, direção	71
Seção 2.2 - Forma e textura	85
Seção 2.3 - Escala, dimensão e movimento	97
Seção 2.4 - Luz, sombra, contraste e tom	109
Unidade 3 A cor como elemento de linguagem visual	123
Seção 3.1 - Introdução à teoria das cores	125
Seção 3.2 - A cor como elemento de linguagem visual	137
Seção 3.3 - Aprofundamento sobre a teoria das cores	149
Seção 3.4 - Psicologia da cor	159
Unidade 4 Espaço e ritmo	177
Seção 4.1 - Direções espaciais e planos – Ritmo	179
Seção 4.2 - Simetrias, assimetrias, segmento áureo	189
Seção 4.3 - Fotografia e cinema	201
Seção 4.4 - Composição no design	211

Palavras do autor

Vivemos num mundo imerso por informações visuais das mais diferentes ordens e intenções. A comunicação visual é usada para nos dizer o que fazer e o que não fazer, além de nos vender coisas, ideias e estilos de vida.

Você já parou diante de um quadro ou de uma foto em uma revista ou de uma imagem publicitária e ficou se perguntando o que ela queria dizer? Qual o sentido dessa composição? Por que foram usados esses ou aqueles elementos nessa imagem? Por que o que chama a atenção não está no centro da imagem?

Se ignoramos os códigos dessa linguagem, não somos capazes de decodificar as mensagens e permanecemos "analfabetos" imersos por ideias visuais que não conseguimos ler e entender.

Conhecer a sintaxe da linguagem visual nos torna autônomos para entendermos o mundo que nos cerca e não apenas para aceitarmos o que recebemos passivamente. Tornamo-nos capazes de transitar pela comunicação visual e suas diferentes manifestações, como leitores e, principalmente, como produtores de significados e mensagens.

Através deste livro, você terá contato com vários conceitos e refletir sobre as possibilidades de aplicação desses conhecimentos em situações que dialogam com a prática profissional nos campos das Artes Visuais, nas Artes Aplicadas e nos meios em que se utilizam da comunicação visual para criação e expressão de ideias e significados como resultado de um trabalho.

A disciplina Composição Visual tem como objetivo levar ao seu conhecimento fundamentos e aspectos compositivos e criativos da linguagem visual, os elementos estruturantes da composição, sua sintaxe visual e os conceitos relacionados à teoria da composição e à teoria da cor. Também tem como objetivo fazer você conhecer os conceitos que estruturam os processos criativos na composição e suas aplicações, juntamente com a aplicação dos elementos (compositivos) para criação de linguagem na produção das Artes e da Comunicação Visual.

Nosso percurso, na primeira unidade, inicia-se por uma breve visão sobre a percepção humana, mais especificamente com o funcionamento da percepção visual, sobre a linguagem visual, trazendo pesquisas recentes na área e o conceito de composição visual, os preceitos norteadores dessa linguagem e as contribuições da Gestalt. Em seguida, na segunda unidade, conheceremos os elementos da linguagem visual e as suas aplicações dentro da composição e seus

aspectos expressivos em função da criação e expressão de uma ideia. Na terceira unidade, daremos destaque para um dos elementos – a cor. Abordaremos a teoria das cores, seus sistemas aditivos e subtrativos e a psicologia das cores. Por fim, na quarta unidade, veremos a composição visual aplicada em alguns meios como na Fotografia e no Design.

Convidamos você a explorar esses conceitos e a decodificar essa linguagem que é o meio para a nossa produção e expressão de significados e sentimentos através da imagem. Sua participação ativa neste estudo é fundamental para seu aprendizado.

A Composição visual

Convite ao estudo

Esta primeira unidade introduz os conceitos de percepção visual, linguagem visual e de composição visual, buscando compreender como a percepção humana, através da nossa visão, atua frente a uma imagem. Quais são os caminhos percorridos pelo olhar e como podemos, pela criação compositiva, atrair a atenção do observador para os pontos principais de forma a expressar e comunicar uma mensagem visual.

O objetivo geral desta unidade é que você conheça os fundamentos e aspectos compositivos visuais aplicados à linguagem visual na produção artística. Mais especificamente, que você conheça os princípios para ordenar os elementos dessa linguagem dentro da composição.

Durante o curso superior de Artes Visuais, é natural que os alunos produzam trabalhos para diferentes disciplinas utilizando diversos suportes e técnicas, sendo um período de experimentação e pesquisa.

E o desejo de mostrar essa produção, possibilitar a troca de experiências através da realização de exposições ou mostras desses trabalhos é estimulado em muitas instituições, que, muitas vezes, mantêm em suas instalações um espaço destinado à elas. Porém, algumas instituições não têm a estrutura necessária para isso, o que faz com que os alunos busquem outros lugares para essa finalidade. Às vezes, essa busca é fruto do desejo de extrapolar os limites da academia e interagir com a comunidade, possibilitando o alcance de um público mais diversificado.

Movidos por essa vontade, os colegas do seu curso estão se mobilizando para realizar uma mostra anual do trabalho dos alunos da graduação em Artes

Visuais, e escolheram para isso um centro cultural que é coordenado por uma associação de bairro, em sua cidade. Você foi convidado para integrar a comissão organizadora da mostra, que terá algumas atribuições no processo.

Vocês vão pensar: Quais os critérios para seleção dos trabalhos? Quais serão os parâmetros para análise das obras? Que pontos cada membro da banca deveria analisar para embasar a sua escolha?

Os conceitos que servirão de subsídios para as perguntas acima serão vistos ao longo desta primeira unidade. E, para resolvermos esse desafio, na primeira seção vamos estudar a percepção visual e como ela se relaciona com a linguagem visual. Veremos também o que é composição visual e o movimento do olhar durante a leitura de uma imagem. Na segunda seção, veremos os princípios para ordenar os elementos na linguagem visual, introduzindo a ideia de equilíbrio, tensão, nivelamento, aguçamento. Na terceira seção, continuamos com os conceitos de atração e agrupamento, positivo e negativo, representação, simbolismo e abstração. E, na quarta seção, falaremos sobre a escola Gestalt e suas contribuições para composição visual.

Bons estudos!

Seção 1.1

Composição visual: fundamentos de linguagem

Diálogo aberto

Movidos pela vontade de levar a produção discente para fora dos muros da academia e interagir com uma parte da comunidade afastada do centro da cidade, com menos acesso à produção de Artes Visuais, os alunos da sua instituição de ensino se mobilizaram para organizar uma mostra anual dos estudantes de graduação em Artes Visuais, num centro cultural de bairro.

A sua primeira atribuição na comissão organizadora da mostra é integrar uma banca que irá selecionar os trabalhos que irão compor a exposição.

Ficou definido que qualquer aluno da graduação, de qualquer semestre, poderá se inscrever e mandar até cinco trabalhos para compor essa exposição. Mas, para esse primeiro momento, só seriam aceitos trabalhos que usam o papel como suporte, podendo ser de técnicas diversas, como desenho, pintura, gravura ou fotografia. A temática das obras é livre.

Nesse primeiro momento, vocês vão pensar em como selecionar as imagens de cada candidato de modo que seja, ao mesmo tempo, representativa da obra apresentada de cada participante e, mais importante, seja interessante visualmente e prenda o olhar.

O desafio é pensar em trabalhos que prendam o olhar dos espectadores por alguns segundos e, com isso, faça com que eles criem interesse na exposição que estão visitando. Reflita em como fazer isso.

Pondere também em como cada uma dessas composições visuais será lida por cada um dos membros da banca. Pensando que cada um tem uma leitura diferente, em função das diferentes percepções, como o grupo chegará a um consenso sobre quais obras irão integrar a exposição?

Os conceitos sobre percepção, linguagem, composição visual e leitura de imagem, apresentados nesta primeira seção, irão nortear esse trabalho inicial da comissão,

ajudando a estabelecer os critérios para essa primeira seleção, levantando os pontos em comum e os divergentes das percepções das pessoas da banca e, com isso, encontrar um ponto de equilíbrio.

Não pode faltar

Desde o momento em que acordamos até a hora de dormir, recebemos informações visuais através dos nossos olhos. Ao longo do dia, somos bombardeados por imagens. Será que conseguiremos perceber todas elas? Como apreendemos e usamos esses estímulos visuais?

A nossa percepção da realidade envolve processos mentais, psicológicos e cognitivos, a memória, aspectos biológicos e fisiológicos para captar e interpretar dados do mundo que nos cerca. São os nossos órgãos dos sentidos que coletam essas informações (luminosas, sonoras, olfativas, táteis) para reconhecer e identificar a realidade.

Com base nas informações que captamos pelos sentidos, construímos e inferimos uma representação interna da realidade apreendida, e criamos uma hipótese. O passo seguinte é a análise das informações, juntamente com as informações que vêm da nossa memória. Esses dois dados são interpretados e relacionados para formar a representação, a ideia do objeto real. Assim, criamos uma versão da realidade que é baseada na nossa percepção. Sentimos aspectos ou qualidades diferentes de um mesmo objeto real e unimos essas informações, usando a percepção para determinar que é um objeto único.

A percepção visual se concentra na interpretação das informações que recebemos dos estímulos luminosos que são capturados pelos nossos olhos. Ela compreende a percepção das formas, a percepção espacial, das cores, da intensidade luminosa, do movimento, entre outros aspectos.



Atenção

A percepção humana depende dos órgãos dos sentidos, da memória e das emoções, ou seja, da experiência de cada um e da interpretação que o cérebro faz dessas informações. Como esses processos dependem da fisiologia (diferenças fisiológicas dos órgãos da visão afetam diretamente os resultados da percepção), das experiências vivenciadas e armazenadas na memória de cada um, já que ambos são diferentes e variam de pessoa para pessoa, é natural entendermos que cada indivíduo cria a sua versão da realidade, ou seja, a percepção da realidade não é a mesma para todas as pessoas. Assim, sobre uma mesma imagem ou objeto podemos ter

diferentes leituras e interpretações, diferentes versões da mesma realidade vivenciada e apreendida.

A linguagem visual, assim como a linguagem verbal e escrita, faz parte do nosso cotidiano e é uma das formas de preservar o conhecimento e a memória e serve como meio de comunicação e expressão. Ela transmite ideias e sensações através da organização espacial de símbolos reconhecíveis dentro da cultura, e sua mensagem é apreendida diretamente pela percepção visual.

O meio de se expressar por essa linguagem é através da criação de composições visuais. Nas Artes Visuais, se criamos uma pintura, uma escultura, um desenho, uma fotografia, uma instalação, estamos criando composições visuais, ou seja, organizamos elementos visuais que estruturam essa linguagem, dentro de um espaço e um suporte determinados, a partir de princípios que regem essas combinações. Nas palavras de Parramon (1988, p. 7), a composição visual é:

No desenho ou na pintura, na arte figurativa, clássica, moderna ou abstrata, tal como na arte comercial ou na arte publicitária, a composição é sempre um fator primordial. Não é possível, na verdade, desenhar ou pintar um quadro – um bom quadro é claro –, sem contar com o fator composição, sem tomar em consideração a distribuição dos elementos, o equilíbrio e o ritmo entre umas e outras partes, o movimento e a organização de valores, com tudo isso subordinado à unidade do tema, a um centro de interesse principal. Esta combinação de fatores poderá ser formal e estudada ou, então casual, e também manifestar-se de forma evidente ou ficar oculta por tons e cores; contudo, de todos os modos, existe e é necessária condicionando em grande parte o mérito artístico da obra.

Os elementos da linguagem visual são chamados de elementos formais. Criamos a partir do ponto, da linha, da forma, direção, tom, textura, cor, contraste, escala, dimensão e o movimento. E alguns dos princípios para ordenar os elementos dessa linguagem, dentro da composição, são o equilíbrio e instabilidade, tensão, nivelamento, aguçamento, atração e agrupamento, positivo e negativo, representação, simbolismo e abstração, simetria e assimetria, ritmo e harmonia. É com esse conjunto de elementos e conceitos que o artista trabalha para construção de sua obra e para se expressar visualmente. Portanto, esta disciplina acaba por fundamentar toda a criação visual nas Artes e na Comunicação Visual.

Após séculos de desenvolvimento do conceito, a composição visual ganha um

papel fundamental na Arte Moderna, sobretudo na abstração. Os artistas modernos apoiaram suas obras na arte de compor. Henri Matisse (1869-1954), importante artista francês, ícone da Arte Moderna pela expressividade da cor e do desenho em suas obras, disse: “A disposição da minha pintura tende inteiramente para a expressão pela composição. O lugar ocupado por figuras e objetos, os espaços vazios que cercam, as proporções, tudo tem o seu papel” (apud PARRAMON, 1988, p. 7).



Pesquise mais

Muitos artistas, que foram também professores da Bauhaus, desenvolveram estudos profundos sobre a linguagem visual e os aplicaram no campo das Artes e no campo do Design. Dois exemplos de grandes artistas que passaram pela escola são Paul Klee e Wassily Kandinsky. Ambos criaram, em suas obras, composições abstratas distintas, desenvolvendo, cada qual à sua maneira as pesquisas dentro da linguagem visual. Pesquise mais sobre as concepções de composição visual que os professores da Bauhaus desenvolveram ao longo da existência da escola (1919-1933).

Atualmente, quando pensamos no uso da composição visual nas artes aplicadas, como na publicidade ou no design, a expressão do artista está diretamente atrelada à finalidade a qual a composição se destina. Geralmente, ela precisa comunicar algo sobre algum produto ou serviço, de forma a levar o observador a consumir, daí o uso eficiente dos conceitos da linguagem visual é determinante para se alcançar um objetivo mais imediato.

Contudo, com o desenvolvimento acelerado das tecnologias que se utilizam da linguagem visual, como a fotografia, o cinema, a televisão, os computadores, a web, sentimos a necessidade de se aprender o vocabulário dessa “sintaxe da linguagem visual”. Segundo alerta Dondis (2007, p. 1), as novas tecnologias, são “extensões modernas de um desenhar e de um fazer que têm sido, historicamente, uma capacidade natural de todo ser humano, e que agora parece ter-se apartado da experiência do homem.”.



Refleta

Você identifica e compreende facilmente todas as imagens, como fotografias, publicidades, mapas de localização, que observa no seu cotidiano?

A comunicação não verbal, mais especificamente a comunicação visual, é a de mais fácil entendimento?

Será que precisamos aprender a ler as imagens para entender as mensagens que elas contêm?

A expressão visual é fruto da criação humana e a mesma mensagem pode ter significados diferentes para pessoas diferentes em situações diferentes. Assim, o entendimento dessa linguagem está atrelado ao conhecimento dos seus elementos básicos, aos princípios da técnica visual, às implicações fisiológicas e psicológicas da composição criativa (tanto do produtor quanto do receptor), e aos diversos meios e formatos em que ela pode ser produzida.

[...] Ver passou a significar compreender.

[...] Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objetivo funcional (DONDIS, 2007, p. 13).



Além do desenvolvimento da tecnologia, a cultura e a influência do ambiente cultural, tanto do produtor como do receptor, também atuam no entendimento da mensagem visual. As teorias disponíveis consideram esse aspecto e nos dizem que, quando vemos uma composição, somos levados a ler como se lêssemos um livro. Nas culturas ocidentais, lemos da esquerda para a direita, de cima para baixo. Um desafio de uma boa composição é quebrar com esse padrão cultural de leitura, criando movimentos visuais que conduzam o olhar do observador pelo espaço compositivo, criando elementos diagonais, verticais ou horizontais pelo caminho.

Por outro lado, a nossa visão é capaz de abranger um campo visual de aproximadamente 180° na horizontal, tornando as composições horizontais mais naturais e confortáveis. Com isso, o nosso olhar favorece o ângulo inferior esquerdo. Mais uma vez, a composição deve ser pensada para conduzir o olho para as outras partes do espaço compositivo, não permitindo que a leitura inicie no lado superior esquerdo e pare no lado inferior esquerdo sem perceber o resto da informação visual.

Porém, pesquisas vêm sendo desenvolvidas ao longo dos séculos XX e XXI procurando mapear o olhar de forma a entender o comportamento do observador diante de uma imagem, buscando identificar e mapear as áreas de interesse e as desinteressantes para o olhar. Essas pesquisas culminaram no desenvolvimento de uma tecnologia chamada de eyetracker, que basicamente permite um mapeamento do olhar.



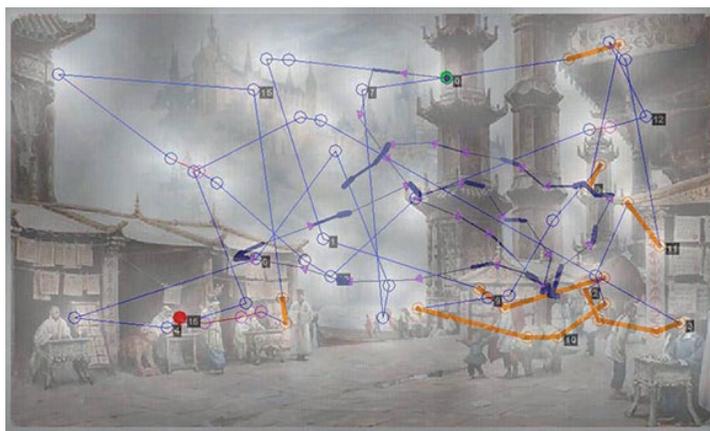
O conceito de eye-tracking refere-se a um conjunto de tecnologias que permite medir e registrar os movimentos oculares de um indivíduo perante a amostragem de um estímulo em ambiente real ou controlado, determinando, deste modo, em que áreas fixam a sua atenção (volume de fixações visuais gerado), por quanto tempo e que ordem segue na sua exploração visual (existência de eventuais padrões de comportamento visual) (BARRETO, 2012, p. 168-169).

Essa tecnologia permite determinar o que o observador está olhando, quais os caminhos o olho percorre e a sequência de leitura ao observar uma imagem ou interface digital, por exemplo. O eye-tracking mapeia quais são os pontos de atração e por quanto tempo o olho se detém nesses pontos, e quais as áreas que não despertam interesse e passam despercebidas pelo olhar e os pontos de confusão.



[...] o papel do eyetracker é simplesmente o de aferir, na rotação ocular, para onde se dirige a visão central, e conseqüentemente determinar que zona da cena visual está a ser percebida com maior nitidez em cada momento. O resto da cena visual é processada em paralelo através da visão periférica, que não nos permite identificar claramente os objetos ou elementos presentes – por exemplo, não podemos ler através da visão periférica; mas que permite detectar alterações capazes de guiar ou atrair a nossa atenção (BARRETO, 2012, p. 173).

Figura 1.1 | Exemplo de mapeamento do olhar de um observador usando eyetracker

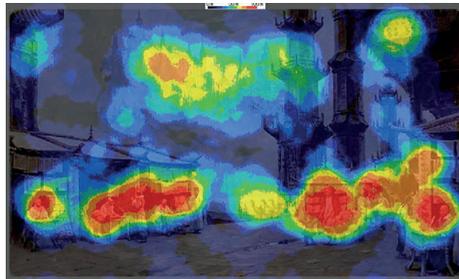


Fonte: <<http://www.entreculturas.com.br/2010/10/curso-de-fotografia-aula-1/>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

Estudos feitos a partir das informações levantadas pelo *eyetracker* nos campos científicos/acadêmicos estão contribuindo para áreas como a psicologia, a linguística cognitiva e a medicina. No marketing e na comunicação, essa ferramenta tem sido usada para aplicações diversas como para determinar o comportamento do consumidor, a usabilidade de interfaces de Web, jogos, dispositivos móveis, televisão, imprensa, para citar alguns exemplos.

A utilização dessa ferramenta para o mapeamento do olhar tem demonstrado que não estamos condicionados ao modo de leitura de um livro. Nosso olhar entra por uma composição a partir do ponto de maior atração e vai percorrendo caminhos que levam a observar as áreas de interesse e desprezar as áreas sem atrativos para percepção visual. Isso muda a forma como podemos pensar a construção das composições visuais.

Figura 1.2 | A imagem mostra a junção dos dados de rastreamento dos olhos de um grupo de pessoas em um mapa, que representa os centros de interesse como zonas de calor



Fonte: <<http://www.entreculturas.com.br/2010/10/curso-de-fotografia-aula-1/>>. Acesso em: 27 mar. 2016.



Pesquise mais

Para saber mais sobre a ferramenta *eyetracker* e suas utilizações, pesquise nos links sugeridos:

<<http://www.revistacomunicando.sopcom.pt/ficheiros/20130108-tracking.pdf>>;

<<http://www.profissionaldeecommerce.com.br/eye-tracking-para-onde-vao-os-olhos-do-visitante-em-uma-loja-virtual/>>;

<https://www.academia.edu/2143174/Eyetracking_intera%C3%A7%C3%A3o_baseada_nos_olhos>;

<<http://www.entreculturas.com.br/2010/10/curso-de-fotografia-aula-1/>>;

<<http://www.entreculturas.com.br/2010/10/curso-de-fotografia-aula-2/>>;

<https://www.youtube.com/watch?v=lo_a2cfBUGc>. Acesso em 2 dez. 2016.



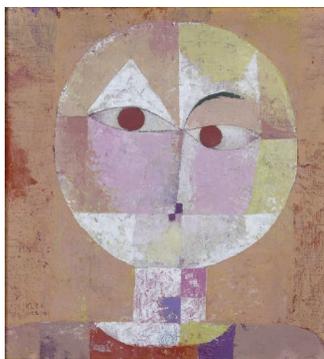
Assimile

A composição visual é o arranjo dos elementos da linguagem visual que o artista organiza e relaciona dentro dos princípios norteadores dessa linguagem, em função do espaço e do suporte escolhido, para criar um resultado visual que comunica e expressa uma intenção ou necessidade.

Sem medo de errar

A nossa situação-problema pode ser pensada usando diversos exemplos de composição visual da História da Arte. Escolhemos duas pinturas de dois artistas que foram professores da Bauhaus: Paul Klee e Wassily Kandinsky. As duas composições que vemos aqui foram criadas durante a atuação de ambos na escola. Observe as imagens.

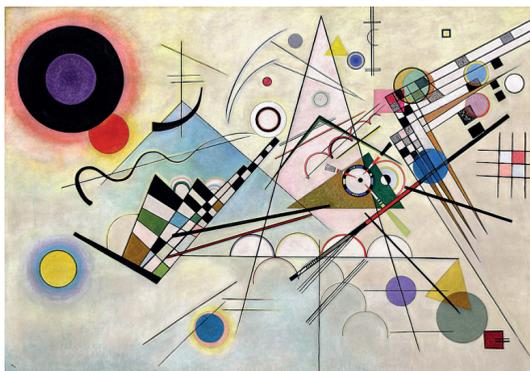
Figura 1.3 | Paul Klee. Senecio, 1922. Kunst museum Basel



© Kunstmuseum Basel

Fonte: <[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1_collection_detail.\\$TsplImage.link&sp=10&sp=Collection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1_collection_detail.$TsplImage.link&sp=10&sp=Collection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F)>. Acesso em: 27 mar. 2016.

Figura 1.4 | Wassily Kandinsky. Composição 8, 1923. Guggenheim Museum



Fonte: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1924>>. Acesso em: 27 mar 2016.

Agora, pensando nas questões levantadas na situação-problema para seleção das imagens, volte a elas observando como você olhou para essas pinturas. Tente identificar onde o seu olho entrou na composição, ou seja, qual foi o ponto inicial que primeiro atraiu a sua atenção. Depois trace o caminho que seu olhar percorreu dentro da imagem, veja quais foram os próximos pontos de atração que o seu olho observou; esses pontos mostraram os caminhos percorridos. Observe, eles têm algo em comum como a forma ou a cor? Em que lugar dentro do espaço compositivo esses pontos se localizam? Além disso, observe agora quais os pontos ou regiões da pintura que não chamaram sua atenção.

Depois de fazer o mesmo processo de leitura e identificação nas duas imagens, compare as duas leituras. Quais os pontos de entrada e os caminhos percorridos pelo seu olhar? Nos dois casos, o seu olho percorreu o mesmo percurso de leitura? Os pontos de atração das duas têm semelhanças ou são diferentes? E quanto às áreas de menos interesse em ambas? E, por fim, reflita e elabore um relatório sobre quais informações você tirou dessas duas leituras, relacionando-as. Essas observações devem ser usadas na leitura das imagens da sua situação-problema, e, a partir delas, você já pode estabelecer um primeiro critério de seleção.

Ter ciência da leitura que se faz de uma imagem ou dos caminhos percorridos pela composição é de suma importância para a construção do conhecimento na visualidade, tão necessária nesses tempos de excesso de informação visual e um dos fundamentos da aprendizagem da arte.

Avançando na prática

Uma imagem que vale por um portfólio

Descrição da situação-problema

Agora que você já estudou os conceitos iniciais sobre composição visual, percepção visual e resolveu a primeira situação-problema, que tal usar esse conhecimento em uma nova situação?

Pense que você e a sua equipe que está organizando a exposição devem se apresentar para as pessoas que cuidam do espaço. Como normalmente se faz em editais de projetos, os quais pedem que os autores dos projetos mandem um dossiê contendo o projeto detalhado, um currículo e um portfólio de trabalhos na área a que o projeto se destina, a fim de que as pessoas responsáveis pelo edital conheçam os proponentes e saibam se ele atua na área e se têm condições de desenvolver o que se propõem, vocês, proponentes da exposição, precisam preparar uma fala sobre o projeto, incluindo um minicurriculo de cada um dos participantes e selecionar uma única imagem de cada um para constar nessa apresentação, além do projeto em si da mostra.

Então, como fazer isso?

Como selecionar apenas uma imagem de cada membro da banca que seja ao mesmo tempo representativa do trabalho e, mais importante, seja interessante e prenda o olhar, visualmente falando?

O desafio é pensar em um trabalho que conte um pouco de cada um e prenda o olhar dos espectadores por alguns segundos e, com isso, faça com que eles criem interesse no projeto que estão propondo.



Lembre-se

A composição na Arte é a organização dos elementos visuais em função do espaço. É diferente em cada trabalho e segue alguns princípios artísticos.

Ela é uma organização intencional e consciente na qual o artista decide em que parte ele coloca o centro de interesse e os pontos de atração da obra, a fim de atrair o olhar do espectador, fazendo com que se demore alguns segundos a mais de observação nesses pontos.

Resolução da situação-problema

Aplicando os conceitos estudados, selecione um conjunto de imagens significativas que chamam a sua atenção, dentro do portfólio de trabalhos de cada um. Um conjunto de cinco imagens será suficiente.

Em seguida, espalhe as cinco imagens sobre a mesa, lado a lado, e comece a fazer uma análise visual. Observe qual delas chama mais a atenção e separe.

Você pode organizá-las numa sequência da que mais prende o olhar para que menos chamou sua atenção.

A partir dessa primeira imagem escolhida, volte a olhar com atenção, identifique por que parte dela seu olhar entra, o ponto inicial da observação. Depois tente identificar qual percurso os seus olhos percorrem para fazer a leitura dessa imagem. Quais os pontos de atração, ou seja, os lugares onde você observou por alguns segundos dentro da imagem.

Terminada a observação, volte a imagem com um novo olhar, buscando identificar quais os pontos ou áreas que você não olhou, ou seja, que não chamaram sua atenção.

Feito isso, relacione as áreas de maior e menor interesse, e compare: se tiver mais áreas de interesse, essa é uma boa escolha. Entretanto, se tiver poucas áreas de interesse, ou seja, a composição não prende muito o olhar, é melhor escolher outra imagem para representar seu trabalho.

Faça isso com as cinco imagens selecionadas e certamente você encontrará a que melhor irá representar o conjunto do ponto de vista do interesse visual que ela causa no espectador.



Faça você mesmo

Pensando nas questões trabalhadas nesta seção, escolha três ou quatro obras de diferentes fotógrafos para observar como você faz a leitura de diferentes obras. Observe quais serão suas percepções a respeito de cada uma delas.

Abaixo, segue um link para você se inspirar com algumas fotografias da coleção da agência Magnum Photos. Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_14>. Acesso em: 10 jun. 2016.

Faça valer a pena

1. A percepção visual se concentra na interpretação das informações que recebemos dos estímulos luminosos que são capturados pelos nossos olhos. Ela compreende a percepção:

- a) Das cores, das intensidades luminosas, dos estímulos olfativos e táteis, do movimento.
- b) Das formas, do espaço, das cores, da luminosidade, do movimento.
- c) Das formas, espacial, das cores, da intensidade sonora.
- d) Das intensidades luminosas, do movimento, dos estímulos olfativos e táteis.
- e) Dos estímulos olfativos, visuais, sonoros e táteis.

2. Observe as afirmativas acerca da Composição Visual.

I – A composição na Arte é a organização dos elementos visuais em função do espaço.

II – O artista decide em que parte ele coloca o centro de interesse e os pontos de atração da obra.

III – Ela é uma organização aleatória e inconsciente do artista.

IV – A fim de atrair o olhar do espectador, ela não segue princípios artísticos ou da linguagem visual.

Assinale a alternativa correta:

- a) Apenas I e III estão corretas.
- b) Apenas II e IV estão corretas.
- c) Apenas II e III estão corretas.
- d) Apenas I e II estão corretas.
- e) Apenas I e IV estão corretas.

3. “Muitas pesquisas têm sido feitas no campo da percepção visual e processamento cognitivo. Segundo Gregory (1997), a percepção não é simplesmente determinada pelos padrões de estímulo. Pelo contrário, é uma busca dinâmica da melhor interpretação dos dados (sinais sensoriais) disponíveis” (HIGAWA, p. 2).

Disponível em: <https://www.academia.edu/2143174/Eyetracking_intera%C3%A7%C3%A3o_baseada_nos_olhos>. Acesso em: 27 mar. 2016.

Com base no texto, podemos afirmar que:

- a) A expressão visual é fruto da criação humana e não está atrelada à percepção visual, sendo que a mesma mensagem não pode ter significados diferentes.
- b) Uma mesma mensagem visual pode ter significados diferentes, mas as pessoas sempre buscam interpretar da mesma maneira, mesmo em situações diferentes.
- c) A expressão visual é fruto da criação humana e a mesma mensagem pode ter significados diferentes para pessoas diferentes em situações diferentes.
- d) Com base nos dados da percepção, uma mesma mensagem não pode ter significados diferentes em uma mesma situação.
- e) A interpretação de uma mensagem visual, fruto da expressão humana, pode ter significados diferentes, independente das pessoas usarem ou não os dados do sentido para interpretá-la.

Seção 1.2

Elementos da percepção visual

Diálogo aberto

Na primeira seção, estudamos os conceitos de percepção, linguagem e composição visual. Entendemos o papel dessa para a linguagem e para a comunicação visual e como esses quatro conceitos se relacionam. Vimos também que a percepção visual se baseia nas informações luminosas que são apreendidas pela nossa visão e, juntamente com as informações das nossas experiências, que estão armazenadas nas nossas memórias, usamos essas duas informações para interpretamos os dados apreendidos pela percepção.

Entendemos que os nossos olhos não seguem um sentido de leitura predeterminado, mas percorre o espaço de uma composição conforme o seu interesse, detendo-se nos pontos de maior atração e não observando os pontos de menor interesse de uma imagem.

Agora, convido você a relembrar a nossa situação geradora de aprendizagem. Ela continua sendo o caminho para trilharmos nossa segunda seção desta primeira unidade. Vamos lá?

Movidos pela vontade de levar a produção discente para fora dos muros da academia e interagir com uma parte da comunidade afastada do centro da cidade, com menos acesso à produção de Artes Visuais, os alunos da sua instituição de ensino se mobilizaram para organizar uma mostra anual dos estudantes de graduação em Artes Visuais, num centro cultural de bairro. Como membro da banca, você e seus colegas já fizeram uma primeira seleção dos trabalhos que irão compor a exposição.

Porém, o desafio de selecionar as obras se mantém, já que o número de trabalhos por participante precisa ser reduzido ainda mais.

Nesta segunda seção, veremos os conceitos de equilíbrio em uma imagem, tensão, nivelamento e aguçamento, e ainda ideia de ambiguidade em uma composição visual.

Você deve estar se perguntando: como esses conceitos podem ser usados para ler

uma imagem? E mais, como isso pode servir de parâmetro ou critério para a seleção das obras que participarão da exposição? Isso serve de critério para separá-las ou não?

Convido você a descobrir se esses conceitos servirão ou não como critérios para essa nova seleção e se, através deles, você será capaz de identificar as composições que melhor expressam sua mensagem à luz desses elementos fundamentais da percepção e da linguagem visual.

Bons estudos!

Não pode faltar

O equilíbrio é uma condição natural do ser humano. Nós nos equilibramos sobre dois pés e o nosso corpo busca automaticamente um ponto de equilíbrio, conforme nos movimentamos, para nos mantermos estáveis. Assim,



O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais. O extraordinário é que, enquanto todos os padrões visuais têm um centro de gravidade que pode ser tecnicamente calculável, nenhum método de calcular é tão rápido, exato e automático quanto o senso intuitivo de equilíbrio inerente às percepções do homem (DONDIS, 2007, p. 32).

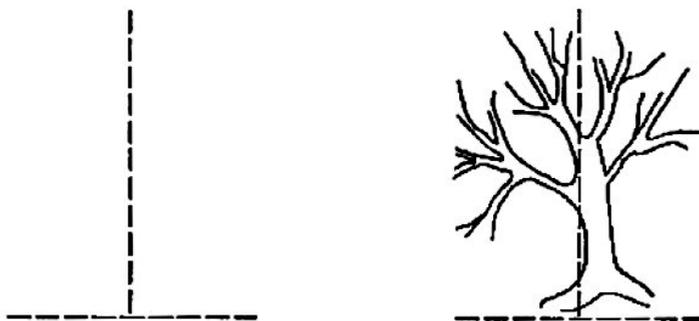


Assimile

O equilíbrio é uma das referências mais importantes para nossa percepção visual. Buscamos vê-lo nas coisas ao nosso redor constantemente e nas composições visuais e, quando ele nos falta, ficamos incomodados, desconfortáveis.

A relação horizontal x vertical, externada de maneira esquemática pelos eixos horizontal e vertical na Figura 1.5, organiza a espacialidade a nossa volta reconstitui a base da nossa estabilidade, o referencial para a nossa percepção de equilíbrio, é como nos relacionamos com o mundo e com as coisas à nossa volta.

Figura 1.5 | Relação horizontal x vertical externada nos eixos da figura



Fonte: adaptada de Dondis (2007, p. 33).

Buscamos o equilíbrio nas composições visuais. Esperamos que seus elementos estejam organizados no campo visual de acordo com esse princípio, portanto o artista deve saber como consegui-lo.

Para o físico, equilíbrio é o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, compensam-se mutuamente. Consegue-se o equilíbrio, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas. A definição é aplicável para o equilíbrio visual (ARNHEIM, 1997, p. 11).



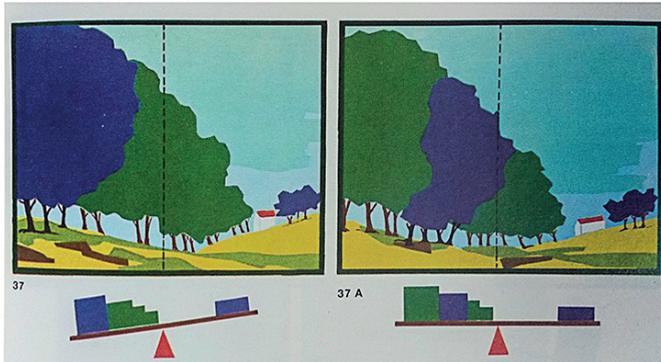
Figura 1.6 | Exemplo de esquema de equilíbrio físico



Fonte: <<http://www.joaogomes.com.br/8%20-%202011%20CATEGORIAS%20CONCEITUAL.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2016.

Portanto, em uma obra de arte, esse equilíbrio de forças se dá por meio do balanceamento ou compensação dos volumes presentes na composição, sempre um em relação ao outro. A nossa percepção visual de equilíbrio se associa à sensação física de equilíbrio, relacionando, assim, os conceitos de equilíbrio ao de peso visual. E, para conseguirmos equilibrar os pesos em uma composição, fazemos a compensação de volumes dos elementos compositivos (Figura 1.7).

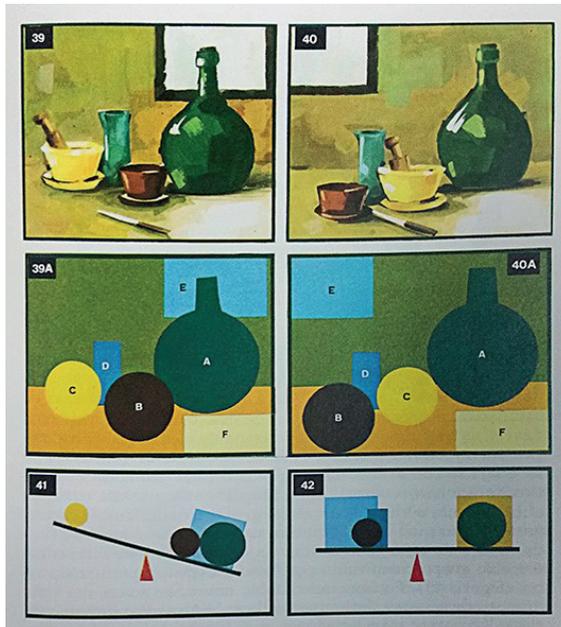
Figura 1.7 | Exemplo de compensação de volumes



Fonte: adaptada de Parramon (1988, p. 35).

Segundo Parramon (1988, p. 34), a compensação se dá pela combinação dos seguintes fatores: "a) As dimensões de uns volumes em relação a outros. b) A distância que separa uns volumes dos outros. c) O valor total de uns volumes em relação aos outros". E, para isso, o tamanho, as cores, e até mesmo a direção e posição no espaço influenciam para a obtenção do equilíbrio ou do desequilíbrio visual, como observamos na Figura 1.8.

Figura 1.8 | No lado esquerdo, vemos o desequilíbrio, e, no lado direito, a compensação de volumes equilibra a composição



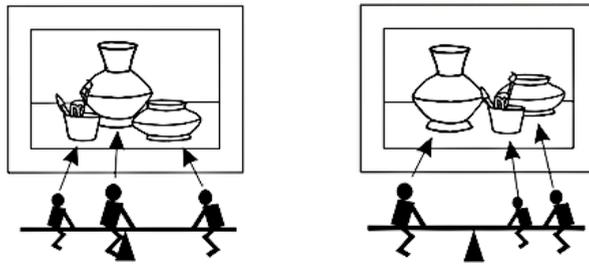
Fonte: adaptada de Parramon (1988, p. 37).

Como podemos observar nas Figuras 1.7 e 1.8, os volumes muito escuros ou muito grandes têm maior peso visual comparados a volumes claros e menores. Outro fator que influencia é o aspecto visual dos materiais do que são feitos os objetos, sendo que os de materiais metálicos ou de pedra têm maior peso visual do que os objetos de tramas naturais, tecido ou vidro.

A direção, linhas e inclinações podem também reforçar a sensação visual de equilíbrio ou desequilíbrio. Volumes ou objetos com bases largas sugerem estabilidade. Já as bases estreitas passam a sensação de instabilidade e desequilíbrio iminente, assim como as diagonais.

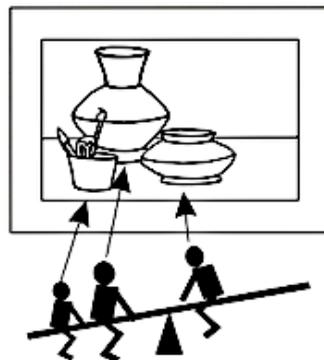
E, por vezes, os mesmos elementos organizados de maneiras diferentes em um mesmo espaço é suficiente para estabelecer o equilíbrio ou provocar o desequilíbrio da composição. Como vemos nas Figuras 1.9 e 1.10, apenas a distribuição dos volumes foi suficiente para expressar a ideia.

Figura 1.9 | Nos dois esquemas abaixo, vemos os mesmos elementos organizados de maneiras diferentes no espaço, e ainda mantendo o equilíbrio dos pesos e volumes



Disponível em: <http://www.sobrearte.com.br/composicao/objetos/equilibrio_compositivo.php>. Acesso em: 5 abr. 2016.

Figura 1.10 | Nesse esquema, os mesmos elementos estão organizados de tal maneira no espaço que prevalece a sensação do desequilíbrio na composição



Fonte: <http://www.sobrearte.com.br/composicao/objetos/equilibrio_compositivo.php>. Acesso em: 5 abr. 2016.



Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de “necessidade” de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total (ARNHEIM, 1997, p. 13).

Contudo, o equilíbrio não é a única possibilidade compositiva, o desequilíbrio também pode ser usado como estratégia de comunicação visual. Mas, a própria teoria da Gestalt, que estudaremos ainda nesta unidade, nos coloca que o desequilíbrio está em desacordo com a nossa percepção visual, uma vez que ela busca organizar as informações de forma equilibrada e harmoniosa visualmente. O desequilíbrio expressa confusão ou ambiguidade visual e gera dificuldade na leitura da imagem, por isso não é desejável na maioria dos casos.



Refleta

O desequilíbrio



é a formulação oposta do equilíbrio. É o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, não conseguem equilibrar-se mutuamente. Uma composição ou um objeto formal ou visualmente desequilibrado parece acidental, transitório e, portanto, instável.

Em uma composição ou num objeto, os elementos constitutivos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma, a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total. Naturalmente, essa instabilidade pode ser utilizada como uma técnica compositiva para provocar, inquietar, surpreender ou chamar a atenção do observador (GOMES FILHO, 2009, p. 61).



Pesquise mais

Veja um exemplo de utilização do desequilíbrio em uma composição visual como um recurso narrativo.

Disponível em: <<http://blog.escolapandora.com.br/dica-do-professor-composicao-desequilibrio/>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

Tensão, nivelamento, aguçamento

A ideia de tensão em uma composição é a de que os elementos se organizam de forma a criar uma instabilidade visual, uma perturbação no equilíbrio. O círculo é o exemplo disso. Quando olhamos para ele, buscamos estabilizar essa forma que é instável por natureza.

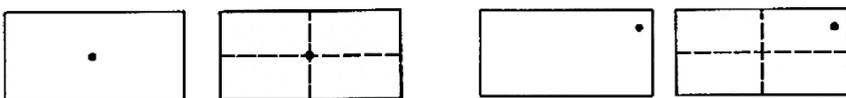
A análise e determinação do equilíbrio nas formas irregulares é mais complexa e mais difícil do que nas formas regulares, o que faz das formas irregulares elementos geradores de tensão visual nas composições.

Esse processo de ordenação, de reconhecimento intuitivo da regularidade ou de sua ausência, é inconsciente e não requer explicação ou verbalização. Tanto para o emissor quanto para o receptor da informação visual, a falta de equilíbrio e regularidade é um fator de desorientação. Em outras palavras, é o meio visual mais eficaz para criar um efeito em resposta ao objetivo da mensagem, efeito que tem um potencial direto e econômico de transmitir a informação visual. As opções visuais são polaridades, tanto de regularidade quanto de simplicidade [...] de um lado, ou de variação complexa e inesperada [...] de outro. A escolha entre essas opções determina a resposta relativa do espectador, tanto em termos de repouso e relaxamento quanto de tensão (DONDIS, 2007, p. 35).

O nivelamento, ou seja, aquilo que é estável, previsível e harmonioso na composição, opõem-se com o que é inesperado e que cria tensões visuais, ou seja, o aguçamento.

Um exemplo de nivelamento é um elemento colocado no centro geométrico de um retângulo; nessa posição, ele é estável e harmonioso. Se deslocarmos esse elemento para o canto superior direito, colocando-o fora do centro vertical e horizontal, teremos um exemplo de aguçamento.

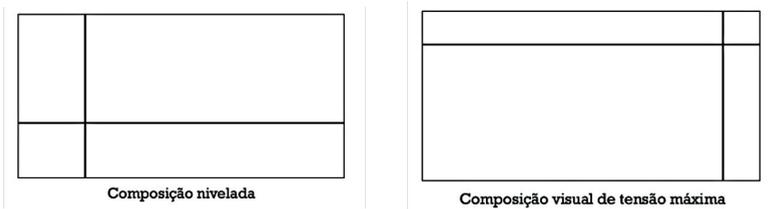
Figura 1.11 | Exemplo de um ponto no centro geométrico e deslocado para o canto superior direito de um retângulo



Fonte: adaptada de Dondis (2007, p. 38).

Nos dois exemplos, conseguimos reconhecer o equilíbrio ou a ausência dele pela clareza do intencional da mensagem que se quer passar na composição.

Figura 1.12 | Esquema visual de uma composição nivelada e uma com aguçamento



Fonte: adaptada de Dondis (2007, p. 40).

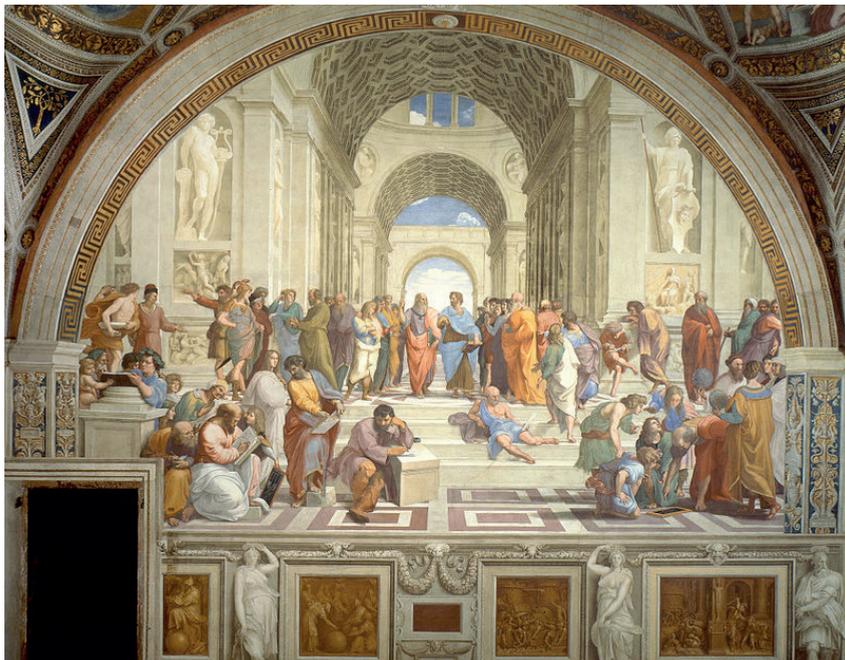


Exemplificando

Vemos alguns exemplos dos elementos da percepção visual estudados nas composições visuais abaixo:

Composição equilibrada e nivelada:

Figura 1.13 | Rafael. Escola de Atenas, 1509-1511. Afresco. Palácio Apostólico, Vaticano



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Atenas#/media/File:Sanzio_01.jpg>. Acesso em: 5 abr. 2016.

Composição desequilibrada:

Figura 1.14 | Joost Schmidt. Pôster da Exposição Bauhaus em Weimar de 1923. Bauhaus-Archiv



Fonte: <<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/poster-for-the-1923-bauhaus-exhibition-in-weimar>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

Composição com tensão e aguçamento visual:

Figura 1.15 | Paolo Pellegrin. Ator americano Sean Penn, 2008. Fotografia. Magnum Photos



Fonte: <<http://www.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDP9V9V9.html>>. Acesso em: 7 abr. 2016.

Sem medo de errar

Vamos retomar as questões da SP.

Para usar os conceitos aqui estudados como critérios para a seleção dos trabalhos, você pode começar fazendo a leitura das imagens, aplicando-os de forma a identificá-los nas composições.

E, para um volume de trabalhos, como é o caso aqui, será muito útil separar as obras em conjuntos de acordo com as características encontradas em cada uma delas. Analisar, classificar e separar. Esse movimento será para organizar o material a fim de visualizar o conjunto e entender quais elementos perceptivos aparecem com mais ou menos frequência.

Provavelmente você encontrará uma maioria de imagens que são equilibradas e esse critério não irá te ajudar a tirar muitos trabalhos. Porém, alguns estarão desequilibrados e nesses você deve observar e pensar se apesar do desequilíbrio a mensagem é compreensível, de leitura possível ou se ele traz níveis de ambiguidade e confusão muito grandes que o comprometem do ponto de vista da linguagem. Se for o caso, eles devem ser separados para talvez serem tirados da seleção final.



Atenção

Percebemos, então, que equilíbrio e desequilíbrio podem servir como critérios de seleção, e você pode fazer dois grupos com eles.

Ainda dentro do grupo dos trabalhos que possuem equilíbrio, você deve observar quais trazem como característica principal o nivelamento, a tensão e o aguçamento.

Já sabemos que as composições que são equilibradas e niveladas são visualmente mais estáticas, não apresentam conflitos ou tensões visuais, seus elementos ou seus pesos tendem a estarem concentrados na parte inferior do quadro e não trazem nenhuma surpresa. Geralmente e ainda assim, comunicam com clareza sua mensagem. Esse tipo de composição pode formar um subgrupo.

As imagens que sobraram serão certamente as que apresentam uma tensão visual e, portanto, são aguçadas, ou seja, trazem um movimento visual, algo inusitado, dinâmico e, assim, podem integrar um novo subgrupo.

Não recomendo que se exclua nenhuma imagem, pois ainda há outros elementos da linguagem visual que serão estudados nas próximas seções que poderão ser critérios importantes que se somarão a esses e possibilitarão novas leituras e poderão provocar nova organização no conjunto e criar novas relações entre as imagens.

Avançando na prática

Olhando a própria produção

Descrição da situação-problema

Uma boa forma de exercitar os conceitos desta seção é olhar as obras dos grandes mestres e se perguntar como eles empregaram esses elementos da linguagem em suas obras e encontraram tais soluções compositivas. E isso certamente fará você olhar para a sua própria produção e se perguntar como você usou esses mesmos elementos para criar as suas próprias composições.

Olhar para a própria produção é um momento importante de reflexão, às vezes intenso, às vezes doloroso, mas necessário para o crescimento da produção do artista.

Você pode se perguntar: em que olhar para a história e observar, estudar a obra dos grandes mestres, pode me ajudar na criação nas minhas composições visuais?



Lembre-se

Equilíbrio é uma relação das partes com o todo. Não é possível termos a noção de equilíbrio sem observarmos a composição de forma global.

Resolução da situação-problema

Nós aprendermos muito por comparação, observando referências, e conhecer o que já foi feito nos liberta para não termos mais que inventar a roda de novo. Por isso, escolha algumas obras de algum artista que você admira e escolha também alguns que você não conhece muito ou não admira. Faça leituras olhando para os conceitos estudados até aqui e observe as soluções compositivas.

Depois faça uma comparação com o seu trabalho e reflita: em quais você obteve uma boa solução? A composição ficou equilibrada, nivelada ou aguçada? Em quais conseguiu criar tensões visuais e desequilíbrios sem comprometer a leitura e a compreensão mensagem. Se conseguiu usar a ambiguidade de forma expressiva ou se só criou confusão.

Analise e separe as que não estão tão bem resolvidas e pense em como você poderia modificar e resolver as questões que precisam ser melhoradas na imagem. Pense como os mestres que você pesquisou teriam resolvido a sua composição.



Faça você mesmo

As composições visuais não se limitam ao espaço bidimensional de criação. Podemos analisar as qualidades aqui estudadas em obras tridimensionais como esculturas, instalações, até mesmo na arquitetura e no design. Por isso, busque e observe exemplos dos conceitos aqui estudados em obras 3D.

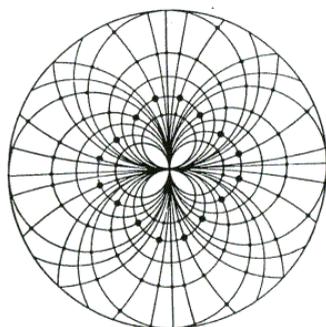
Faça valer a pena

1. A relação horizontal x vertical constitui a base da nossa estabilidade e o referencial para a nossa percepção de _____, é como nos relacionamos com o mundo e com as coisas.

Complete a lacuna acima de modo a deixar a frase como uma afirmativa correta.

- a) tensão.
- b) nivelamento.
- c) equilíbrio.
- d) simetria.
- e) aguçamento.

2. Com relação à imagem, podemos afirmar que:



I – Por se tratar de um círculo, a instabilidade é inerente à forma.

II – A forma se apresenta dividida no centro, simetria vertical e horizontal.

III – A forma apresenta apenas simetria vertical.

a) Apenas III está correta.

- b) Apenas I está correta.
- c) Apenas II está correta.
- d) Apenas I e III estão corretas.
- e) Apenas I e II estão corretas.

3. Segundo Parramon, a compensação visual visando o equilíbrio da imagem se dá pela combinação dos seguintes fatores:

I – As dimensões de uns volumes em relação a outros.

II – A distância que separa uns volumes dos outros.

III – O valor total de uns volumes em relação aos outros.

IV – O valor tonal entre luz e sombra nos elementos da composição.

Podem ser consideradas corretas as proposições:

- a) I, II, III e IV.
- b) I, II e III.
- c) I, II e IV.
- d) II, III e IV.
- e) I, III e IV.

Seção 1.3

Percepção e comunicação visual

Diálogo aberto

Na segunda seção, estudamos os conceitos de equilíbrio, tensão, nivelamento e aguçamento em uma composição visual. Entendemos o papel desses conceitos para a linguagem e para a comunicação visual e como esses se relacionam.

Agora, convido você a lembrar a nossa situação geradora de aprendizagem. Ela continua sendo o caminho para trilharmos a nossa terceira seção desta primeira unidade. Vamos lá?

Movidos pela vontade de levar a produção discente para fora dos muros da academia e interagir com uma parte da comunidade afastada do centro da cidade, com menos acesso à produção de Artes Visuais, os alunos da sua instituição de ensino se mobilizaram para organizar uma mostra anual dos estudantes de graduação em Artes Visuais, num centro cultural de bairro. Você, como membro da banca que está selecionando os trabalhos que irão compor a exposição, já separou o material em grupos de acordo com as características apresentadas nas obras, observando se apresentavam equilíbrio ou desequilíbrio, tensão, nivelamento ou aguçamento.

Bom, agora você tem o desafio de pensar como fechar a seleção final dos trabalhos. Para isso, você precisa resgatar os conceitos das seções anteriores e aliá-los com os novos presentes nesta seção. A partir da análise e avaliação desses, pense: será que são critérios válidos, pertinentes? Eles servem para se chegar à seleção final das obras?

Se sim, como devem ser aplicados a fim de selecionar os trabalhos que apresentam suas composições visuais bem estruturadas e bem resolvidas do ponto de vista da criação visual, que comunicam com clareza e sem ambiguidade visual sua mensagem? Será que o conceito de positivo-negativo pode ajudar nisso?

Você pode se perguntar também como os conceitos de atração e agrupamento serão usados para determinar o que é mais atrativo em termos da composição, e se a diferenciação das imagens entre representação, simbolismo e abstração é um critério importante ou não concepção para essa exposição e escolha das imagens.

Você deve refletir ainda se os novos parâmetros compositivos, que serão estudados a seguir, confirmam a seleção que já foi feita ou se eles farão com que as imagens sejam reorganizadas em novos grupos para se chegar a uma seleção final.

Bons estudos!

Não pode faltar

Percepção e comunicação visual: atração e agrupamento

A lei do agrupamento vem da força de atração que os elementos sofrem nas relações visuais. Quando temos um ponto sozinho em um quadro (Figura 1.16), ele se relaciona com o todo do espaço em que está inserido, mas ainda é apenas um elemento que “permanece só, e a relação é um estado moderado de intermodificação entre ele e o quadrado” (DONDIS, 2007, p. 44).

Quando colocamos um segundo ponto no mesmo espaço, estabelece-se uma relação em função da posição desses no espaço. Se estiverem mais afastados, como na Figura 1.17, eles criam uma interação que disputam a atenção, dando a sensação de se repelirem. No entanto, se estiverem mais próximos, a relação entre eles muda, criam uma relação imediata e ativa, vigorosa, se harmonizam e se atraem (Figura 1.18). A atração aumenta quanto maior for a proximidade entre os dois elementos.

Figura 1.16



Figura 1.17

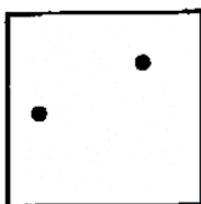
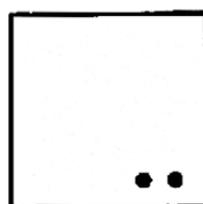


Figura 1.18

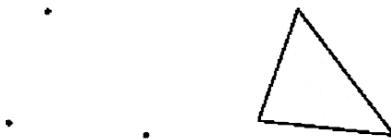


Fonte: Dondis (2007, p. 44).



No ato de ver, as unidades visuais individuais criam outras formas distintas. Quanto mais próximas as marcas, mais complicadas as formas que podem delinear. Em diagramas simples [...] o olho supre os elos de ligação ausentes. Através de suas percepções, o homem tem necessidade de construir conjuntos a partir de unidades; nesse caso, a necessidade é ligar os pontos de acordo com a atração dos mesmos (DONDIS, 2007, p. 44-45).

Figura 1.19 | A nossa percepção vê os pontos e completa os espaços vazios ligando a forma



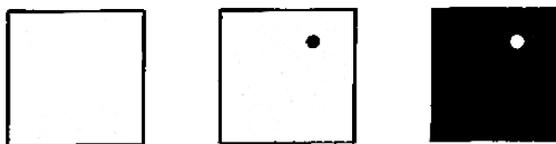
Fonte: Dondis (2007, p. 44).

O nosso olho completa os espaços vazios estabelecendo as conexões entre os pontos, como demonstrado na Figura 1.19. Mas essa relação se dá entre as unidades semelhantes, as quais são automaticamente atraídas umas pelas outras, constituindo formas que estavam sugeridas pela disposição dos elementos, ao passo que os opostos se repelem mutuamente. Porém, a lei do agrupamento não é influenciada apenas pelas formas, mas também por outros elementos como o tamanho, a textura, o tom etc.

Positivo e negativo

Numa composição, dado um espaço, por exemplo, quadrado (que já é um elemento por si só), coloca-se um novo elemento. Esse elemento irá chamar a atenção imediatamente, desviando em parte a atenção do quadrado e criando uma tensão visual. Essa relação cria uma dinâmica chamada de visão positiva negativa (Figura 1.20).

Figura 1.20 | Exemplo de positivo negativo



Fonte: Dondis (2007, p. 47).

Diferente do conceito de negativo positivo na fotografia, o qual se refere ao registro dos raios de luz sobre um material fotossensível, que formam uma imagem. Aqui, a relação não se dá pela impressão da luz ou da sua ausência, mas sim pela diferença entre o elemento de maior destaque e o elemento de menor destaque. “[...] o que domina o olho na experiência visual seria visto como elemento positivo, e como elemento negativo considerariamos tudo aquilo que se apresenta de maneira mais passiva” (DONDIS, 2007, p. 47). Na Figura 1.20, nos dois casos, o ponto é a forma positiva e o quadrado é a forma negativa.

É importante ressaltar que, independente da cor, o conceito de positivo negativo representa a relação da figura (elemento de maior destaque em uma composição)

com o seu fundo (elemento de menor destaque). Como acontece nos exemplos da Figura 1.21, o objeto que mais chama a atenção da nossa percepção é o positivo, também chamado de figura. A outra parte ou objeto que chama menos a atenção é chamado de negativo ou de fundo. As duas partes se relacionam ativamente. Nesses exemplos, também acontece uma inversão; se alternarmos o foco de atenção, o que é figura passa a ser fundo e vice-versa, assim, as duas figura também são exemplos de ambiguidade visual.

Figura 1.21 | Exemplos de positivo-negativo e figura-fundo



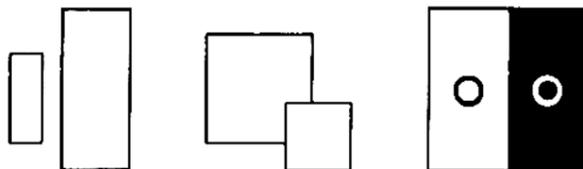
Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gestalt1.PNG>> e <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Afterimage.svg>>. Acesso em: 26 abr. 2016.



Refleta

“Há outros exemplos de fenômenos psicofísicos de visão que podem ser utilizados para compreensão da linguagem visual. O que é maior parece mais próximo dentro do campo visual [...]. Contudo, a distância relativa é ainda mais claramente determinada pela superposição [...]. Elementos claros sobre fundo escuro parecem expandir-se, ao passo que elementos escuros sobre fundo claro parecem contrair-se [...]” (DONDIS, 2007, p. 48-49).

Figura 1.22 | Exemplos de fenômenos psicofísicos de visão



Fonte: Dondis (2007, p. 49).

Você consegue pensar em mais desses elementos que não foram estudados aqui e encontrar exemplos deles em alguma representação visual?

Representação, simbolismo e abstração

Temos três modos de comunicar visualmente: o representacional, o simbólico e o abstrato, os quais guardam características distintas e marcadas, mas se relacionam para criar a mensagem visual.

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: representacional – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o abstrato – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o simbólico – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribui significados (DONDIS, 2007, p. 85).



Segundo Dondis (2007, p. 87), “a realidade é a experiência visual básica e predominante”. O modo representacional é o que se aproxima da nossa visão da realidade, ou seja, a identificação que temos do real com a nossa experiência. É a forma como aprendemos sobre as coisas do mundo, através dos meios visuais.

Na comunicação visual, a representação é quando a imagem se encontra próxima da reprodução da realidade, sendo concebida de forma que remeta fielmente àquilo que é observado no real. O termo Representação carrega muitos sentidos, mas aqui estamos seguindo a conceituação que Dondis traz, no seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual*, de representação do real, realismo, conceito que se opõem as representações abstrata e simbólica.

A fotografia é o meio de reprodução que mais se aproxima da representação da visão concreta que temos sobre um objeto, por exemplo. A foto, quando foi feita com foco em todos os planos da imagem e com a exposição correta dos tons e das cores, ou seja, feita de forma a se aproximar ao máximo da representação fiel do real, se equipara à capacidade do olho em capturar uma imagem de um objeto e do seu ambiente real, o que Dondis (2007, p. 88) chama de “efeito realista”, e ressalta “que na experiência direta, ou em qualquer nível da escala de expressão visual, da foto ao esboço impressionista, toda experiência visual esta fortemente sujeita à interpretação individual”. Ainda assim, a fotografia é capaz de fixar um objeto no tempo e no espaço, de congelar a realidade numa representação visual. É importante ressaltar que a fotografia não é um retrato fiel da realidade; ela sempre traz uma carga de intensão e de interpretação da realidade, ou pode ser até abstrata. Mas aqui estamos pensando a fotografia feita com intensão de reproduzir o seu referencial de forma fiel,

tecnicamente pensada para se aproximar da imagem que nossos olhos captam da realidade.

Isso se assemelha à busca que o desenho e a pintura de características realistas imprimem em suas representações da realidade, como nos desenhos dos viajantes que acompanharam as expedições científicas pelo Brasil durante o séc. XIX. Os artistas tentavam, além de criar uma imagem, documentar de forma mais realista, com riqueza de detalhes para fornecer o maior número de informações e dados possível sobre o objeto retratado para que fosse facilmente identificado e se parecesse ao máximo com o seu modelo real. A representação aqui tinha objetivos científicos, essa ampla documentação foi feita para estudos de Botânica, Zoologia, Biologia da época. Na Figura 1.23, as árvores e arbustos estão didaticamente atrás da representação dos frutos e sementes.

Figura 1.23 | Imagem retirada da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret. Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa. A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo.



Fonte: <http://www.educacional.com.br/reportagens/missoes/francesa_imprimir.asp?strTitulo=Miss%E3o%20art%EDstica%20francesa>. Acesso em: 15 abr. 2016.



Pesquise mais

Mesmo os viajantes utilizando a Representação como característica comum para os seus desenhos e pinturas, o olhar próprio de cada um foi impresso para representar o natural e captar na paisagem a atmosfera do ambiente representado. Observe outros trabalhos de Jean Baptiste Debret e de Hercules Florence e compare as visões de cada um. Disponível em: <http://www.educacional.com.br/reportagens/missoes/francesa_imprimir.asp?strTitulo=Miss%E3o%20art%EDstica%20francesa>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/849/viajante-inquieto-7022.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Mas a representação nem sempre é detalhista e frequentemente sofre a simplificação ou redução de informações para atender às necessidades da comunicação. Assim,

a eliminação ulterior dos detalhes, até se atingir a abstração total, pode seguir dois caminhos: a abstração voltada para o simbolismo, às vezes com um significado identificável, outras vezes com um significado arbitrariamente atribuído, e a abstração pura, ou redução da manifestação visual aos elementos básicos, que não conservam relação alguma com qualquer representação representacional extraída da experiência do meio ambiente (DONDIS, 2007, p. 91).

O simbolismo é a forma de abstração que simplifica ao máximo as características do que é representado. E o homem cria e atribui significados a cada representação desse tipo.

A abstração voltada para o simbolismo requer uma simplificação radical, ou seja, a redução do detalhe visual a seu mínimo irreduzível. Para ser eficaz, um símbolo não deve ser apenas visto e reconhecido, deve também ser lembrado, e mesmo reproduzido. Não pode, por definição, conter grande quantidade de informação pormenorizada. Mesmo assim, pode conservar algumas das qualidades reais [do modelo real] (DONDIS, 2007, p. 91-92).

Os sistemas de informação codificada, simbólico, portanto, foram criados para condensar ao máximo a informação, de tal modo que ela possa ser registrada, reproduzida e comunicada facilmente para o público em geral. Para esse tipo de representação, Dondis (2007, p. 92) ressalta que “alguma educação por parte do público se faz necessária para que a mensagem seja clara. Porém, quanto mais abstrato for o símbolo, mais intensa deverá ser sua penetração na mente do público para educa-la quanto ao seu significado”.

Já a abstração não precisa ter relação com o símbolo ou com a representação direta do real. Uma forma de abstração é a redução de tudo aquilo que vemos aos elementos visuais básicos, o que é muito importante para o entendimento e a estruturação das mensagens visuais. “Quanto mais representacional for a informação visual, mais específica será sua referência; quanto mais abstrata, mais geral e abrangente. Em termos visuais, a abstração é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado” (DONDIS, 2007, p. 95).

A abstração é o acontecimento visual reduzido aos seus componentes elementares. Ela é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado, reduzindo a mensagem visual à mínima informação representacional, sem com isso minimizar o significado da mensagem.



Nas questões visuais, a abstração pode existir não apenas na pureza de uma manifestação visual reduzida à mínima informação representacional, mas também como abstração pura e desvinculada de qualquer relação com dados visuais conhecidos, sejam eles ambientais ou vivenciais (DONDIS, 2007, p. 95).



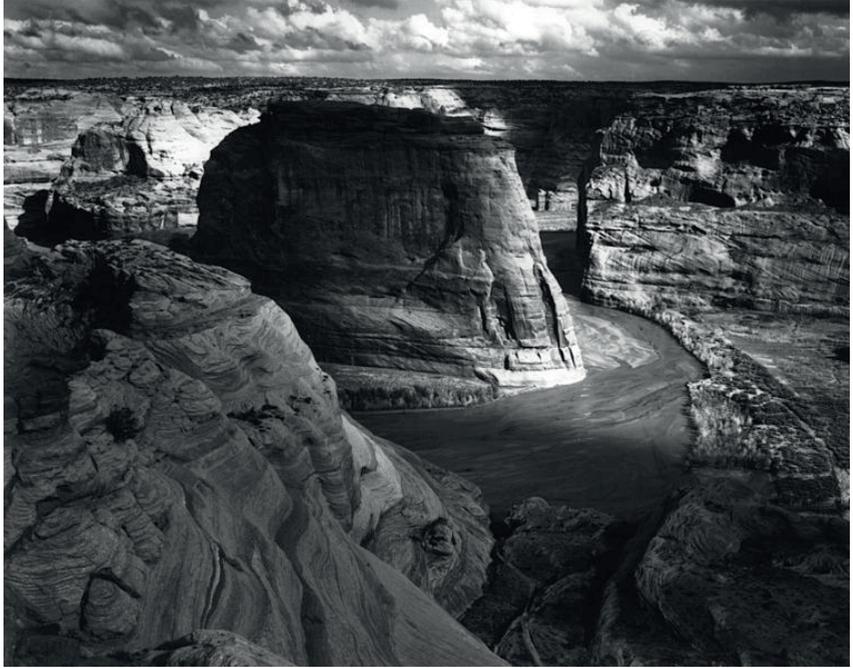
Assimile

Com relação à comunicação visual, quanto mais representacional ela for, mais específica será sua referência. Quanto mais abstrata, mais geral e abrangente. E, quando mais simbólica, mais essencial será sua relação com o referencial.



Exemplificando

Figura 1.24 | Exemplo de Representação. Fotografia de Ansel Adams, 1941. O rigor técnico do fotógrafo faz com que a paisagem seja representada com riqueza de detalhes



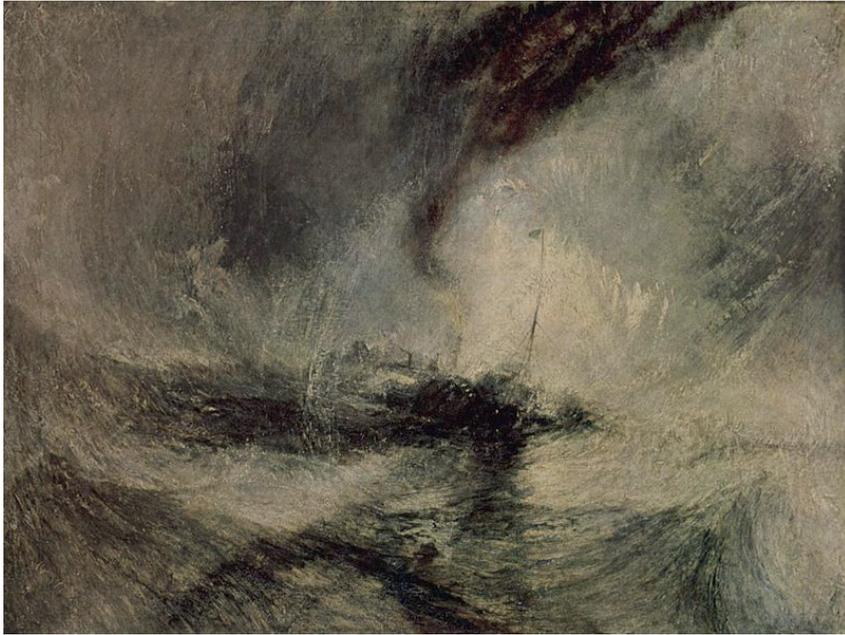
Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canyon_de_Chelly_panorama_of_valley_from_mountain.jpg>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Figura 1.25 | Exemplo de simbolismo



Fonte: <<http://www.imagensgratis.blog.br/imagens/imagens-do-simbolo-da-paz>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Figura 1.26 | Exemplo de Abstração. Pintura de J. M. W. Turner, 1842

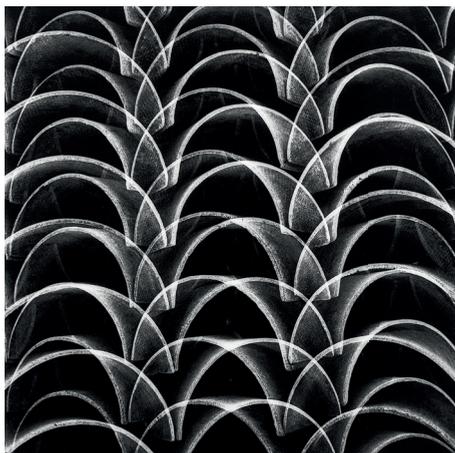


Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_082.jpg>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Sem medo de errar

Para resolvermos a nossa situação-problema, vamos retomar as questões levantadas e pensar sobre elas utilizando dois novos exemplos.

Figura 1.27 | German Lorca. Curvas Concêntricas, 1955. Fotografia. Itaú Cultural



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21819/german-lorca>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Figura 1.28 | Giorgio Morandi. Natureza Morta, 1951. Pintura



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/still-life-cups-and-boxes-1951>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Tomando os conceitos estudados nesta seção como critérios de seleção para as obras, podemos separar os exemplos acima em dois grupos. A fotografia de German Lorca fica no grupo da abstração e a pintura de Giorgio Morandi fica no grupo da representação. Adotando esse critério para a exposição, vocês poderão criar duas grandes salas para mostrar os trabalhos que são ou abstratos ou representações.

Em relação ao conceito de positivo negativo, os dois exemplos se assemelham. Nas duas composições fica bem claro o que é figura e o que é fundo. Os objetos no primeiro plano das imagens estão bem destacados, indicando-nos que são o positivo, e o segundo plano fica o fundo, o negativo que não se sobrepõe ao primeiro.

Na fotografia vemos a lei do agrupamento fortemente presente pela atração que as figuras têm umas pelas outras, justificada por serem todas elas arcos ou semicírculos muito semelhantes. Já na pintura essa característica é mais sutil. As formas estão intercaladas entre redondas e quadradas e estão colocadas muito próximas umas das outras, mas, ainda assim, a tração ocorre entre as formas semelhantes, o que reforça o agrupamento dos elementos na composição.

Finalizamos a análise resgatando os conceitos da seção anterior. Assim, podemos observar que as duas obras são composições equilibradas. A pintura apresentada é um exemplo de uma composição nivelada pela estabilidade e harmonia da composição, mais estática e sem tensão visual. Já a fotografia apresenta um nível de tensão grande, criada pelo dinamismo das formas semicirculares empregadas e pelo contraste do claro escuro, sendo um exemplo de aguçamento.

Assim, as duas obras aqui analisadas apresentam suas composições visuais bem estruturadas e bem resolvidas do ponto de vista da criação visual e comunicam com clareza e sua mensagem. Portanto, os dois exemplos poderiam fazer parte da seleção final, mas seriam apresentadas na exposição e conjuntos ou salas diferentes.



Atenção

Lembre-se de perguntar, enquanto analisa as obras, quais conceitos estudados são fundamentais na composição e quais podem ou não estar presentes. Veja os que são mais eficientes para passar uma mensagem visual ou se a mesma mensagem pode ser expressa usando dois critérios diferentes.

Avançando na prática

A comunicação visual no tridimensional

Descrição da situação-problema

Quando pensamos em composição, linguagem ou comunicação visual, pensamos em uma fotografia, numa pintura, numa peça publicitária, numa história em quadrinhos.

Mas as composições visuais não se limitam ao espaço bidimensional de criação. Podemos analisar as características aqui estudadas em obras tridimensionais, ou 3D, como esculturas, instalações, até mesmo na arquitetura e no design de interiores.

Você já pensou como os conceitos de atração e agrupamento, de positivo e negativo ou mesmo de equilíbrio e tensão podem ser aplicados em uma escultura ou em uma construção arquitetônica?

Será que a concepção de uma construção como uma casa ou um prédio público pode ser enquadrada como um exemplo de composição representacional, abstrata ou simbólica?

Você é capaz de identificar e classificar os conceitos estudados na Seção 1.2 e nessa Seção 1.3 em uma escultura ou em uma instalação?



Lembre-se

A composição visual é o arranjo dos elementos da linguagem visual, que o artista organiza e relaciona dentro dos princípios norteadores da linguagem visual, em função do espaço e do suporte escolhido, para criar um resultado que comunica e expressa uma intenção ou necessidade.

Logo, ela pode ser bidimensional ou tridimensional e ainda assim fazer parte da comunicação visual.

Resolução da situação-problema

Para essa nova situação-problema, escolha algumas esculturas ou instalações para observar e analisar as questões colocadas na situação problema. Como sugestão para reflexão, sugiro a obra de dois artistas e escultores.

O primeiro é Constantin Brancusi (1876-1957), escultor romeno e um dos principais nomes da vanguarda moderna na Europa, ele viveu e trabalhou em Paris. Veja os links abaixo com algumas de suas obras:

- Na coleção online do Museu Guggenheim: Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/698>>. Acesso em: 17 abr. 2016.
- Na coleção online do MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/artists/738>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

O segundo artista é Richard Serra (1939-), escultor norte-americano e importante artista do pós-guerra. Veja os links abaixo com algumas de suas obras:

- Na coleção online do Museu Guggenheim. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/1377>>. Acesso em: 17 abr. 2016.
- Na coleção online do MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html>>. Acesso em: 17 abr. 2016.
- Na Gagosian Gallery. Disponível em: <<http://www.gagosian.com/artists/richard-serra/selected-works>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Observe os trabalhos dos dois artistas buscando e analisando quais dos conceitos aqui estudados estão presentes nas obras selecionadas.

Relacione os conceitos de equilíbrio, tensão, nivelamento, aguçamento, atração e agrupamento, positivo negativo e se são exemplos de representação, simbolismo ou abstração nas obras tridimensionais.



Faça você mesmo

Pensando nas questões trabalhadas nessas Seções 1.2 e 1.3, escolha dois artistas diferentes os quais você admira o trabalho e observe como eles construíram suas composições.

Analise e anote quais os conceitos aqui estudados foram empregados por eles nas suas criações. Depois compare os dois. Veja quais soluções foram mais empregadas por quem. Veja, do ponto de vista da comunicação visual, eles se equivalem em eficiência com relação à expressão de uma mensagem?

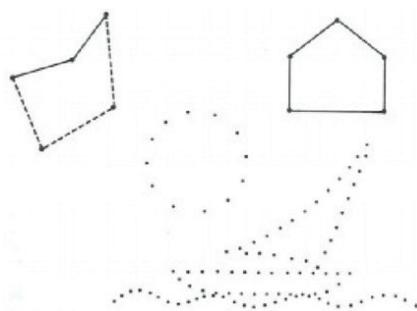
Faça valer a pena

1. Sobre as figuras, podemos afirmar que são exemplos de:



- a) I. Nivelamento; II. Positivo Negativo; III. Simbolismo.
- b) I. Agrupamento; II. Simbolismo; III. Equilíbrio.
- c) I. Agrupamento; II. Positivo Negativo; III. Simbolismo.
- d) I. Representação; II. Abstração; III. Simbolismo.
- e) I. Nivelamento; II. Representação; III. Abstração.

2. O nosso olho completa os espaços vazios, estabelecendo as conexões entre os pontos. Mas essa relação se dá entre as unidades semelhantes, as quais são automaticamente atraídas umas pelas outras, constituindo formas que estavam sugeridas pela disposição dos elementos, ao passo que os opostos se repelem mutuamente.



O texto e a imagem representam um exemplo de:

- a) Atração e agrupamento.

- b) Positivo e negativo.
- c) Simbolismo e abstração.
- d) Representação e simbolismo.
- e) Nivelamento e aguçamento.

3. As imagens abaixo são representações de importantes obras de arte. Do ponto de vista da mensagem visual que elas expressam, podemos classificá-las, respectivamente, como:

I – Édouard Manet. Almoço na relva, 1863. Pintura. Musée d'Orsay



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg>. Acesso em: 17 abr. 2016.

II – Constantin Brancusi. Cabeça, 1920. Escultura. Tate Gallery



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/head>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

- a) Simbolismo e abstração.
- b) Percepção e comunicação.
- c) Representação e abstração.
- d) Simbolismo e representação.
- e) Atração e agrupamento.

Seção 1.4

Gestalt na comunicação visual

Diálogo aberto

Nas seções anteriores, estudamos como nosso olhar lê uma imagem. Vimos também os conceitos de equilíbrio, tensão, nivelamento e aguçamento, atração e agrupamento, positivo negativo e a diferenciação das imagens entre representação, simbolismo e abstração em uma composição visual. Entendemos o papel desses conceitos para a linguagem e para a comunicação visual e como esses se relacionam.

Vamos relembrar a nossa situação geradora de aprendizagem. Ela continua sendo o caminho para trilharmos a nossa quarta seção desta primeira unidade. Vamos lá?

Movidos pela vontade de levar a produção discente para fora dos muros da academia e interagir com uma parte da comunidade afastada do centro da cidade, com menos acesso à produção de Artes Visuais, os alunos da sua instituição de ensino se mobilizaram para organizar uma mostra anual dos estudantes de graduação em Artes Visuais num centro cultural de bairro.

Até aqui, você e seus colegas membros da banca selecionaram os trabalhos enviados que irão compor a exposição, e separaram em grupos de acordo com as características apresentadas nas obras, segundo os critérios que elegeram para a seleção, baseados nos conceitos estudados nas seções anteriores.

Agora chegamos à etapa final da organização da mostra dos alunos de Artes Visuais da sua faculdade. O desafio é pensar o desenho ou design da exposição.

Observando as imagens do ponto de vista de suas composições visuais, você irá refletir como relacionar as obras entre si, a fim de pensar na disposição delas no espaço expositivo. E irá se perguntar: como as leis da Gestalt podem ser aplicadas a leitura das obras de forma a estabelecer parâmetros para organizar visual e espacialmente a exposição?

A teoria da Gestalt, que iremos analisar nesta aula, propõe leis gerais da percepção humana que tanto nos apoiam na leitura de uma composição visual como podem ajudar na disposição dos trabalhos pelo espaço expositivo. Através dessas leis,

poderemos criar parâmetros para relacionar os trabalhos entre si, para quantificá-los e dimensioná-los e, por fim, criar um percurso para o olhar dos visitantes.

Você precisará também criar regras de como aplicar os conceitos para relacionar a quantidade e tamanho das obras selecionadas com as relações compositivas que você identificou nas imagens, de forma a criar um percurso para o olhar do visitante na mostra, em função do espaço em que a exposição acontecerá. Ou seja, você precisará compor visualmente o espaço expositivo – ainda que teoricamente.

Para isso, vamos estudar a teoria da Gestalt e como ela se aplica à comunicação e expressão na linguagem visual.

Bons estudos!

Não pode faltar

O termo Gestalt vem do alemão. Sem uma tradução única para o português, é geralmente entendida como forma, figura, ou configuração. Ele foi introduzido pela primeira vez em 1890, por Christian von Ehrenfels (1856-1932), filósofo austríaco precursor da Psicologia da Gestalt.



A Gestalt é uma escola de psicologia experimental. Considera-se que Christian von Ehrenfels, filósofo austríaco do fim do século XIX, foi o precursor da psicologia da Gestalt. Mais tarde, por volta de 1910, teve seu início mais efetivo por meio de três nomes principais: Max Wertheimer (1880/1943), Wolfgang Kohler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), da Escola de Frankfurt (GOMES FILHO, 2009, p. 18).

A teoria da Gestalt foi desenvolvida baseada em vários experimentos e pesquisas acerca da percepção, principalmente da percepção visual, se opondo à ideia, em voga na época do seu surgimento, de que a percepção seria uma soma das partes para formar o todo.

Os seus teóricos acreditam que o conjunto é maior do que a soma de seus elementos e, por isso, não se pode conhecer o todo através das partes. Ou seja, não vemos partes isoladas e sim relações no todo, isto é, podemos conhecer as partes por meio do todo. Essa é uma máxima dessa teoria, que está organizada na forma de leis, baseadas no comportamento do cérebro humano com relação a nossa percepção.

A Gestalt, após sistemáticas pesquisas, apresenta uma teoria nova sobre o fenômeno da percepção. Segundo esta teoria, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada (GOMES FILHO, 2009, p. 19).

Fundamentos ou Leis da Gestalt

A teoria da Gestalt sustenta-se em leis fundamentais cuja base são os padrões de comportamento visual que foram percebidos através dos estudos de como se dá a percepção humana.



Assimile

Para compreender as formas visuais, o cérebro tem um comportamento que lhe é inerente e do qual essas leis fazem parte. Ele usa também atalhos mentais através dos quais organiza as partes de uma forma visual em um todo coerente. Não traduz cada parte da forma visual porque, para ele, o todo é mais importante que as partes, e é devido a esse fator que quando vemos, por exemplo, um carro, não o vemos como pneus, capô, vidros etc., mas sim como um objeto todo que é o carro.

A seguir, veremos cada uma das leis.

Unidade

Em uma composição visual, quando um elemento se encerra em si mesmo ou mesmo quando vários elementos, sem relação entre si, se encerram em um único elemento visual e podem ser percebidos como um todo, temos a lei da unidade. Um elemento pode ser constituído por uma só parte ou por muitas partes juntas que o constituem como um só, uma unidade.

Esse elemento, como na Figura 1.29, que não se agrupa e não tem relação com outros elementos próximos, é considerado único em sua composição, forma e cores, tendo o nome de unidade.

Figura 1.29 | Exemplos de unidade



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circulo_vermelho_-_Classifica%C3%A7%C3%A3o_Et%C3%A1ria_Televis%C3%A3o_Portuguesa_\(%2B18\).png?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circulo_vermelho_-_Classifica%C3%A7%C3%A3o_Et%C3%A1ria_Televis%C3%A3o_Portuguesa_(%2B18).png?uselang=pt-br)> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sic_logo.png>. Acesso em: 9 maio 2016.

Segregação

A lei da segregação significa a capacidade perceptiva que nosso cérebro tem de identificar, evidenciar, destacar, notar ou separar unidades, ou seja, elementos que fazem parte de um todo compositivo ou em partes do todo. A disposição dos elementos em uma composição, tais como a cor, textura, ponto, linha, forma, brilho, sombra, entre outros, causa uma desigualdade de estímulos que gera uma hierarquia, fazendo com que um elemento visual se diferencie e se destaque dos demais, parecendo ser o mais importante.

Figura 1.30 | Bola de futebol



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bola_de_futebol.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Na Figura 1.30 podemos considerar que a segregação das informações ocorre pela separação composta por formas (pentágonos) e cores diferentes, mas continua sendo uma bola de futebol.

Unificação

A unificação da forma ocorre quando há a igualdade ou semelhança de estímulos na nossa visão. Ela é produzida quando há harmonia, equilíbrio visual e coerência formal das partes ou do todo em uma composição.

A sensação de unificação varia conforme o grau de organização formal, aumentando em função de quão melhor for o equilíbrio dos elementos na composição.

Uma imagem abstrata também é entendida pela nossa mente, pois, pela lei da unificação, completamos as lacunas de maneira instintiva, como na Figura 1.31.

Figura 1.31 | Logo do Johnnie Walker e da WWF



Disponível em: <<http://chocoladesign.com/o-que-e-gestalt>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Os princípios da proximidade e semelhança das formas também levam à percepção da unificação. Na Figura 1.32, vemos a unificação por proximidade e semelhança, pois compreendemos primeiro os elementos agrupados como um todo formando a letra U e só depois é que percebemos os elementos que a compõem separadamente.

Figura 1.32 | Logo da Unilever



Fonte: <<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Unilever.svg>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Fechamento

A lei do fechamento demonstra que a nossa mente cria ou completa contornos e fecha as formas interrompidas, preenchendo visualmente as lacunas de uma composição. Fechamos a forma imaginando a continuação de uma estrutura pelo agrupamento dos seus elementos formando um todo mais completo, como na Figura 1.33.

Figura 1.33 | Fechamos os espaços e assim conseguimos ver os quadrados que as formas sugerem



Fonte: <<http://psicoedireito.blogspot.com.br/2012/10/gestalt-normal-0-21-false-false-false.html>> e <<http://www.linguagemvisual.com.br/gestalt.php>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Continuidade

Essa lei considera que os elementos tendem a acompanhar uns aos outros. Isso ocorre quando o olhar já completou seu movimento através de um objeto e continua para outro sem interrupção.

A lei da continuidade demonstra que numa sequência de pontos, quando ordenados em uma linha reta ou curva, é percebida não como vários pontos, mas como um só elemento contínuo e não são vistos separadamente. Na Figura 1.34, a sequência de pequenos traços forma uma continuidade, em que uma sequência de traços parece ser uma linha tracejada contínua, que vai do canto inferior do quadro até seu canto superior oposto.

Figura 1.34 | Uma sequência de traços é entendido como uma linha contínua



Fonte: <<http://www.linguagemvisual.com.br/gestalt.php>> e <<http://chocoladesign.com/wp-content/uploads/2014/01/gestalt-lei-da-continuidade.jpg>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

O movimento visual dado pela continuidade se mantém na direção dada pela disposição dos elementos na composição, que podem ser pontos, linhas, volumes, planos, texturas, cores etc.



Exemplificando

Baseado nessa lei, o conceito de “boa continuidade” ocorre quando é alcançada a melhor forma, a que é a mais estável estruturalmente como no círculo, na esfera e suas variantes, pois são mais fluidas e sem interrupção ao serem olhadas e nas formas orgânicas que têm suavidade visual e boa continuidade, como na Figura 1.35.

Figura 1.35 | Estampas produzidas por Elissa Rocabado



Fonte: <<http://www.justlia.com.br/2010/03/elissa-rocabado/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Proximidade

Os elementos próximos se agrupam visualmente de acordo com a distância que estão uns dos outros, formando um todo ou uma unidade dentro do todo. Quanto mais proximamente estão alguns elementos ópticos entre si, numa região, mais prontamente são apreendidos como um todo.

Na Figura 1.36, diferentes formas estão aproximadas, mas percebemos primeiro o retrato de Jim Morrison que é maior. Somente após nosso cérebro interpretar essa imagem unificada é que começamos a perceber os elementos menores.

Figura 1.35 | Retrato do cantor Jim Morrison



Fonte: <<http://designontherocks.blog.br/introducao-aos-principios-da-gestalt/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Semelhança

A lei da semelhança diz que objetos semelhantes se agruparão visualmente entre si, passando a constituir uma unidade, o que facilita o trabalho da nossa mente ao fazer a leitura visual. Essas semelhanças podem ser de textura, cor, forma, tamanho, direção etc.

Nas Figuras 1.36 e 1.37, vemos elementos, de mesma cor ou forma, agrupando-se visualmente e formando figuras geométricas dentro do conjunto que compõem o todo.

Figura 1.36



Figura 1.37



Fonte: <<http://www.linguagemvisual.com.br/gestalt.php>> e <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gestalt_Principles_Composition.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2016.



Assimile

“Semelhança e proximidade são dois fatores que, além de concorrerem para a formação de unidades, concorrem também para promover a unificação do todo, daquilo que é visto, no sentido da harmonia e equilíbrio visual” (GOMES FILHO, 2009, p. 35).

Pregnância da forma

A pregnância da forma é a lei básica da percepção da Gestalt que diz que tendemos à harmonia e ao equilíbrio visual, ou seja, buscamos a “boa Gestalt” simétrica, simples e estável mesmo que ela esteja apenas sugerida.



[...] pode-se afirmar que um objeto com alta pregnância é um objeto que tende espontaneamente para uma estrutura mais simples, mais equilibrada, mais homogênea e mais regular. Apresenta um máximo de harmonia, unificação, clareza formal e um mínimo de complicação visual na organização de suas partes ou unidades compositivas.

[...] quanto melhor ou mais clara for a organização visual da

forma do objeto, em termos de facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou interpretação, maior será o seu grau de pregnância; [...] quanto pior ou mais complicada e confusa for a organização visual da forma do objeto menor será o seu grau de pregnância (GOMES FILHO, 2009, p. 36-37).

Na Figura 1.38, temos a evolução do logo da Apple, o primeiro com baixa pregnância, o segundo com média pregnância e o atual com alta pregnância.

Figura 1.38 | Logo da empresa Apple



Fonte: <http://logos.wikia.com/wiki/Apple_Inc.> e <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Apple_Inc._logos>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Às vezes, o conceito trabalhado pode exigir o uso de imagens complexas, porém, mesmo nesses casos, deve-se, dentro do possível, reduzir o ruído, manter um nível de clareza e integridade que leve a alcançar um grau suficiente de pregnância que proporcione fácil compreensão da mensagem que se quer comunicar.

Na Figura 1.39, vê-se uma propaganda das sandálias Havaianas, e temos um claro exemplo do uso de elementos repetidos e de intenso colorido, gerando uma imagem complexa, mas com muito boa pregnância.

Figura 1.39 | Propaganda Havaianas, 2008



Fonte: <<http://www.havaianas.com.br/pt-br/propaganda>>. Acesso em: 26 abr. 2016.



Pesquise mais

Você pode saber mais sobre a teoria da Gestalt nas Artes Plásticas lendo o texto: “A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico. O problema visto através da Gestalt (Psicologia da Forma)”, do Professor Caetano Fraccaroli da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/atelier/A_percepcao_da_forma_e_sua_relacao_com_o_fenomeno_artistico.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Sem medo de errar

Para se pensar em como fazer o desenho da exposição, você precisa olhar o conjunto dos trabalhos selecionados e analisar as características de suas composições.

Você pode classificar cada uma delas de acordo com as teorias da Gestalt, destacando quais leis estão presentes em cada obra, e a partir dessa classificação, começar a ordenar os trabalhos por afinidades presentes neles, sejam de conceitos, de estilos ou de características compositivas.

Aqui entra um pensamento de edição de imagens no qual elas serão ordenadas e organizadas a partir de suas composições visuais. Esse processo de edição está aliado a um processo de criação de um percurso de leitura das obras na exposição.

Você irá criar um todo composto por partes que são as obras. Se o todo estiver desconexo, as partes também estarão e a leitura estará comprometida. As Leis da Gestalt podem ajudar nessa conexão e criação, pois servem de critérios para organizar o discurso visual e estabelecer o percurso de leitura das obras no espaço expositivo.



Atenção

Para ajudar na resolução da SP e exemplificar o uso das leis da Gestalt com essa finalidade, assista ao vídeo “Moderna para Sempre (2014) – Making of e Teaser”, que mostra uma parte da montagem da exposição e a mostra finalizada.

Observe nele que, no início da montagem, as obras já tinham o seu lugar no espaço e dentro de um conjunto que a acompanha. Ou seja, a concepção, o desenho da exposição já estava feito e as imagens foram agrupadas conforme as suas relações compositivas, dentro dos princípios da Gestalt, para conduzir o visitante pelo conjunto conforme as ideias e critérios estabelecidos pelo curador da exposição. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k295os2-krq>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

Você pode fazer um exercício com as imagens que seguem. Pense como você organizaria esse conjunto em uma mesma parede. Quais seriam os critérios?

Identifique as leis da Gestalt presentes nas obras de arte e, a partir delas, organize e estabeleça relações entre as composições. Lembre-se que em uma exposição você também pode usar espaços vazios entre as obras, aproximando ou afastando as imagens, como em uma composição visual.

Figura 1.40 – Robert Delaunay. Formas circulares



Fonte: <<http://www.guggenheim.org/artwork/1026>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

Figura 1.41 – Giorgio Morandi. Natureza morta, 1956



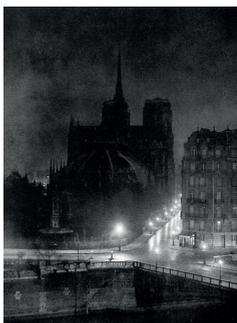
Fonte: <<http://arttattler.com/archivegiorgiomorandi.html>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

Figura 1.42 | Paul Klee. In the Current Six Thresholds, 1929



Fonte: <<http://www.guggenheim.org/artwork/2169>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

Figura 1.43 | Brassai. Notre Dame de Paris, 1933. Fotografia



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/brassai/notre-dame-de-paris-1933>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

Figura 1.44 | Brassai. Au Cirque Medrano, 1932. Fotografia



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/brassai/au-cirque-medrano-1932>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

Avançando na prática

O portfólio do artista

As questões que vimos até aqui não são empregadas apenas na hora de se criar uma composição visual. Também usamos para relacionar um conjunto de imagens de forma que dialoguem entre si, como na organização de um portfólio de artista.

As obras que irão integrar um portfólio devem ser selecionadas tendo em mente a diversidade de temas e técnicas usadas pelo artista, sua evolução no tempo e suas motivações. Essa seleção deve, portanto, mostrar o percurso desse artista. É por isso que o portfólio é vivo, dinâmico e muda ao longo da carreira do profissional, conforme evolui a produção dos trabalhos.

Descrição da situação-problema

Ao final dos estudos desta seção, você terá uma aula presencial em que o professor pediu para que todos os alunos levassem os seus respectivos portfólios e apresentassem aos colegas.

A ideia do professor é poder analisar e identificar, na produção dos alunos, os conceitos estudados até aqui e levantar questões sobre a forma com que esses conceitos aparecem no trabalho de cada um.

Para isso, você terá de organizar o seu portfólio de artista, pensando em quais trabalhos selecionará, a luz dos conceitos estudados até aqui, e qual será a melhor maneira de apresentá-los para a turma.

Será que a sequência e a disposição em que eles serão mostrados vai influenciar na leitura e compreensão das obras?



Lembre-se

Lembre-se de que não analisamos as coisas isoladamente. Primeiro, apreendemos o todo para depois observarmos as partes. Quando estamos trabalhando um conjunto, entendemos as partes a partir do cenário maior, relacionando-os.

Resolução da situação-problema

Para atender ao pedido do professor, você terá que organizar o seu portfólio de artista pensando: qual a maneira de apresentar os trabalhos; qual a sequência, ou sua ordem de apresentação; como estabelecer um percurso do olhar do observador pelas

obras. Pense que você vai contar a sua história, o seu percurso como artista através do seu portfólio.

Você pode fazer um exercício do olhar, colocando os seus trabalhos abertos sobre uma mesa grande. Analise essas imagens, pense em suas composições bidimensionais, identifique as formas e conteúdos de cada uma, aproxime as assemelhadas ou que têm alguma relação entre si, troque de lugar para juntar as imagens que conversam entre si.

Esse é um exercício de edição do trabalho, muito comum principalmente para quem trabalha com fotografia. É um momento difícil de olhar para o trabalho e tomar decisões sobre qual imagem é boa e forte para ficar no conjunto e qual não é. Momento de separar as que, mesmo sendo boas, não fazem parte do grupo e podem integrar uma nova série. E de aproximar, relacionar e criar um discurso visual com os trabalhos que ficaram na seleção final. Por fim, avalie se o conjunto está bem estruturado, se as imagens estão integrando para formar um todo harmonioso, ou se a organização ou a seleção está gerando pouca fluidez ou até confusão na leitura. Nesse caso, você deve reorganizar as imagens e até rever a seleção, substituindo algum trabalho por outro eventualmente, até chegar ao conjunto e à organização ideais.



Faça você mesmo

Esse exercício de edição do trabalho é muito rico e faz com que o artista se debruce sobre a própria produção de forma reflexiva. Ele exige ainda que todos os conceitos a respeito da linguagem, comunicação visual e percepção sejam aplicados nessa organização.

Dividir com outro colega a tarefa dessa edição pode ser um momento de trocas e aprendizado, que irão refletir no crescimento do próprio trabalho.

Após fazer a organização do seu portfólio, chame um colega para analisar a sua edição e dialogar sobre suas escolhas.

Você pode fazer o mesmo processo com o portfólio do seu colega e tornar essa experiência mais interessante e exercitar mais os conceitos aqui estudados.

Faça valer a pena

1. Acerca da Gestalt, podemos afirmar que:

I – Segundo as teorias da Gestalt, a arte se funda no princípio da pregnância da forma.

II – As teorias da Gestalt, do início do século XX, referem-se à psicologia das imagens e não à arte.

III – Ela afirma que o todo é mais que a soma das suas partes.

Assinale as alternativas em que as afirmações estão corretas.

- a) Apenas II.
- b) Apenas I e III.
- c) Apenas II e III
- d) Apenas I e II.
- e) Todas estão corretas.

2. “Um museu de arte de renome internacional e um dos ícones arquitetônicos mais significativos do século XX, o Museu Guggenheim é, ao mesmo tempo, um importante centro cultural, uma instituição de ensino, e o coração de uma rede internacional de museus. Nova York, NY”.



The Westport Library. Disponível em: <<http://westportlibrary.libguides.com/MuseumPasses/OtherStates>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

O logo do Museu Guggenheim de Nova York apresenta quais características, segundo as leis da Gestalt? Assinale a alternativa correta:

- a) Continuidade e fechamento.
- b) Segregação e afastamento.
- c) Linguagem e unidade.
- d) Harmonia e proximidade.
- e) Forma e semelhança.

3. O principal lema da Teoria da Gestalt afirma que “o todo é maior que a soma das partes” e, dessa forma, resume grande parte do pensamento em questão. Assinale a opção que explique o significado dessa frase.

- a) Por mais que somemos os elementos, somos incapazes de visualizar o todo.
- b) O todo é uma referência inatingível para a percepção humana.
- c) A soma dos elementos não é suficiente para se atingir a organização exigida pelo todo.
- d) As partes possuem valores positivos e negativos que, num jogo de forças, se anulam.
- e) Sem considerar os elementos metafísicos, nunca se poderá chegar ao todo.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 11. ed. São Paulo: Pioneira; Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- BARRETO, Ana Margarida. Eye Tracking como método de investigação aplicado às Ciências da Comunicação. **Revista Comunicando**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 19, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistacomunicando.sopcom.pt/ficheiros/20130108-tracking.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2002.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 9. ed. São Paulo: Escrituras, 2009.
- HIGAWA, Celia Kinuko Matsunaga. **Tipo 1**: entre o visível e o invisível. 2014. 181 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2014.
- MATSUNAGA, Celia. **Eyetracking**: interação baseada nos olhos. Disponível em: <<https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/CeliaMatsunaga.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2016.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- PARRAMON, José M. **Assim se compõe um quadro**. 2. ed. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, 1988.
- ROTELLI, Luigi. **Curso de fotografia**: aula 1 – seguindo a trajetória do olhar. Entre Culturas, 2010. Disponível em: <<http://www.entreculturas.com.br/2010/10/curso-de-fotografia-aula-1/>>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- WIKIART. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

Elementos da linguagem visual

Convite ao estudo

Na primeira unidade percorremos as questões da percepção humana diante de uma composição visual. Tratando especificamente da percepção visual, apresentamos pesquisas recentes nessa área que nos ajudam a entender como vemos e como nossos processos internos de captação de uma imagem se organizam em padrões perceptivos. Continuamos agora com novos elementos e conceitos da linguagem visual aplicados nas composições visuais e seus aspectos expressivos em função da criação e expressão de uma ideia. Estudamos os conceitos de equilíbrio, tensão, nivelamento e aguçamento, atração e agrupamento, positivo-negativo e a diferenciação das imagens entre representação, simbolismo e abstração em uma composição visual. Entendemos o papel desses conceitos para a linguagem e para a comunicação visual e como eles se relacionam com as contribuições da Teoria da Gestalt.

Nesta segunda unidade estudaremos os elementos da linguagem visual, que são: o ponto, a linha, a direção, a forma, a textura, a escala, a dimensão, o movimento, a luz, a sombra, o contraste e o tom.

O objetivo geral desta unidade é que você conheça, identifique e saiba usar os elementos da linguagem visual, nos seus aspectos compositivos e criativos, e consiga aplicá-los na criação de composições visuais. Mais especificamente, que você entenda o papel desses elementos dentro de uma composição e sua aplicação na comunicação visual, observando como se relacionam de forma expressiva na produção artística.

Durante o curso é natural que os alunos produzam trabalhos para diferentes disciplinas utilizando diversos suportes e técnicas. Esse é um período de experimentação e pesquisa. Como aluno de Artes, você certamente possui a

sua própria produção artística e esta vai se aprimorando a cada nova unidade e a cada disciplina do curso.

O estudo da composição visual fornece subsídios para o desenvolvimento e aprofundamento nesse tipo de pesquisa e fará com que a sua produção evolua progressivamente. Você refletirá agora sobre novos elementos dessa composição: o ponto, a linha e a direção. Sua aplicação em seus trabalhos ampliará as perspectivas expressivas e de significação visual.

Bons estudos!

Seção 2.1

Ponto e linha, direção

Diálogo aberto

O curso em Artes propicia o contato com diferentes técnicas, materiais e suportes plásticos para que os alunos possam conhecer, experimentar e desenvolver a sua própria produção e pesquisa visual. Como aluno, você certamente já iniciou a sua produção artística. A pesquisa amplia o conhecimento da área, dos projetos de artistas de vários âmbitos relacionados à arte e afina nossa leitura desses trabalhos.

Nesta primeira seção veremos três elementos da linguagem visual: o ponto, a linha e a direção. Esses elementos foram e ainda são utilizados nas composições visuais, desde a Arte Rupestre até a Arte Contemporânea, seja nas composições bidimensionais ou tridimensionais, mesmo quando se trata de uma instalação ou performance.

Pensando nisso, como você pode utilizar esses elementos de forma inovadora para criar comunicação e expressão? Será que as suas combinações são infinitas, mesmo quando usamos apenas um ou dois desses elementos, ou o seu uso já se esgotou ao longo da história?

Você poderá refletir mais sobre os elementos que estudaremos a seguir e sobre as diferentes formas de utilizá-los nos seus trabalhos. Como aplicar apenas os três elementos visuais aqui estudados, de forma expressiva, à produção de significados dentro da sua produção visual?

Não pode faltar

Elementos da linguagem visual

Os elementos visuais são como palavras em um texto, podem ser organizados e reordenados infinitamente para criar significados visuais diversos. Conforme são alterados no espaço, estabelecem novos significados a cada nova relação construída.

Para Dondis (2007, p. 51):



Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual, e com qual ênfase essa presença ocorre.

Eles estão presentes estruturando cada criação humana, seja no desenho, na pintura, na escultura, num projeto, na arquitetura, na fotografia, no cinema, no teatro, na performance, na dança, no gesto, entre outros exemplos. Os elementos são a estrutura da comunicação visual e o artista, por meio da sua arte, decide como usá-los de forma criativa e expressiva.

Ponto

O ponto é o elemento mais básico, simples e irredutível de uma composição visual. Ele possui uma forte capacidade de atração para o olhar. Esse elemento se torna um indicador de espaço em qualquer parte na qual esteja inserido, uma referência visual. Ele carrega em si a ideia de unidade, mesmo tendo tamanhos variados.

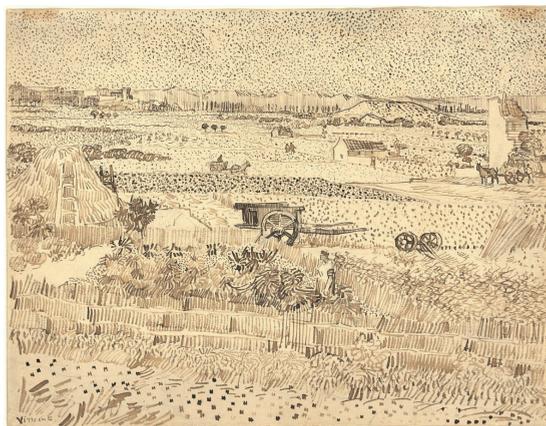
Figura 2.1 | Georges Seurat, A Torre Eiffel, 1889, pintura



Fonte: <<http://www.georgesseurat.org/The-Eiffel-Tower-1889-large.html>>. Acesso em: 26 maio 2016.

Quando usados em conjuntos, os pontos exercem forças de atração e grupamento, e, por vezes, geram a cobertura de áreas da composição, podendo formar texturas e variações tonais, aparecendo frequentemente junto de outros elementos compositivos, como observamos na Figura 2.2, na qual os pontos e as linhas estruturam as formas, criam as texturas e os tons na composição.

Figura 2.2 | Vincent van Gogh, Harvest – A planície de La Crau, 1888, desenho



Fonte: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.76218.html>>. Acesso em: 26 maio 2016.

O ponto pode ser perfeitamente redondo, esférico ou um objeto dentro de um espaço ordenado, o qual assume as características de um elemento de forte atração visual, fundamental e irredutível e de dimensões variadas, como vemos na Figura 2.3, na qual as pessoas são reduzidas à qualidade de pontos coloridos no espaço.

Figura 2.3 | Cássio Vasconcellos, São Paulo, SP, 2008, fotografia cor



Fonte: <<http://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/narrativas-da-cidade/imagens/registros-fotograficos/fotografocassio-vasconcellos/>>. Acesso em: 26 maio 2016.



Assimile

A qualidade do ponto de formar tons e cores na composição, pela sua proximidade, é a base dos processos de reprodução fotográfica e de impressão.



O fenômeno perceptivo da fusão visual foi explorado por Seurat em seus quadros pontilhistas, de cor e tom extraordinariamente variados, ainda que ele só tenha utilizado quatro cores – amarelo, vermelho, azul e preto – e tenha aplicado a tinta com pincéis muito pequenos e pontiagudos. Todos os impressionistas exploram os processos de fusão, contraste e organização, que se concretizavam nos olhos do espectador. [...] Mas ninguém investigou essas possibilidades tão completamente quanto Seurat, que, em seus esforços, parece ter antecipado o processo de quadricromia a meiotom, pelo qual são atualmente reproduzidos, na impressão em grande escala, as fotos e os desenhos em cores, de tom contínuo (DONDIS, 2007, p. 54-55).



Pesquise mais

Pesquise mais sobre Georges Seurat e o Pontilhismo em:

<<http://www.theartstory.org/artist-seurat-georges.htm>>;

<<http://www.fisica-interessante.com/fisica-ondas-seurat-pontilhismo.html>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=KRFFeqJFXgQ>>.

Acesso em: 10 jul. 2016.

Linha

O agrupamento de pontos direciona o olhar e quanto mais próximos e ordenados eles estiverem, maior é a ilusão de direção que nos causa. Assim, quando os pontos estão muito próximos uns dos outros, de forma que não possam mais ser distinguidos como unidades, temos uma linha. Ela também pode ser definida como o movimento de um ponto no espaço.

A linha, ao contrário do ponto, não é facilmente encontrada na natureza. Ela comumente é usada para delimitar áreas, contornar formas, estabelecer limites entre

tons, descrever justaposições. E possui espessura e intensidade variadas, características que conferem expressão a esse elemento visual.

A linha pode assumir formas muito diversas para expressar uma grande variedade de estados de espírito. Pode ser muito imprecisa e indisciplinada, como nos esboços ilustrados, para tirar proveito de sua espontaneidade de expressão. Pode ser muito delicada e ondulada, ou nítida e grosseira, nas mãos do mesmo artista. Pode ser hesitante, indecisa e inquiridora, quando é simplesmente uma explosão visual em busca de um desenho. Pode ser ainda tão pessoal quanto um manuscrito em forma de rabisco nervoso, reflexo de uma atividade inconsciente sob a pressão do pensamento, ou um simples passatempo. Mesmo no formato frio e mecânico dos mapas, nos projetos para uma casa ou nas engrenagens de uma máquina, a linha reflete a intenção do artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, mais importante que tudo, sua visão (DONDIS, 2007, p. 57).

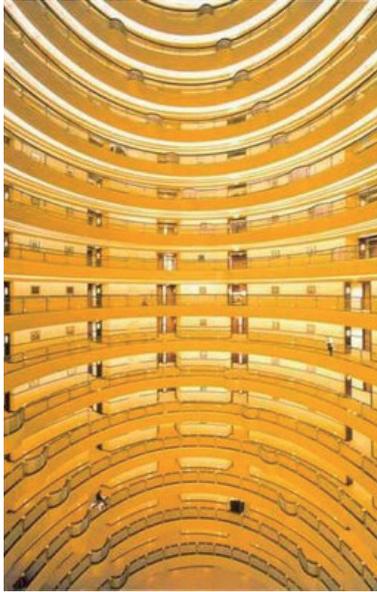
Nas Figuras 2.4 e 2.5 podemos observar essa qualidade expressiva que a linha tem nas composições visuais e, assim como o ponto, quando muito próximas umas das outras, elas são capazes de criar texturas e tons.

Figura 2.4 | Vincent van Gogh, Retrato do carteiro Joseph Roulin, 1888, desenho



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_the_Postman_Joseph_Roulin_\(1888\)_van_Gogh_Getty.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_the_Postman_Joseph_Roulin_(1888)_van_Gogh_Getty.jpg)>. Acesso em: 26 maio 2016.

Figura 2.5 | Andreas Gursky, Shanghai, 2000, fotografia cor



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gursky_Shanghai.jpg>. Acesso em: 26 maio 2016.

Direção

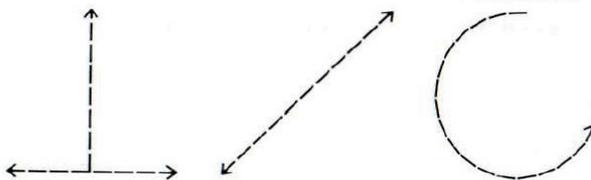
A direção é dada pelos elementos na composição visual. Uma sequência ordenada de pontos ou uma linha estabelece direções visuais, assim como as formas.



Exemplificando

“Todas as formas básicas expressam três direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical [...]; o triângulo, a diagonal [...]; o círculo, a curva [...]” (DONDIS, 2007, p. 59)

Figura 2.6 | Exemplos de direções espaciais: horizontal e vertical; diagonal; curva



Fonte: Dondis (2007, p. 59).

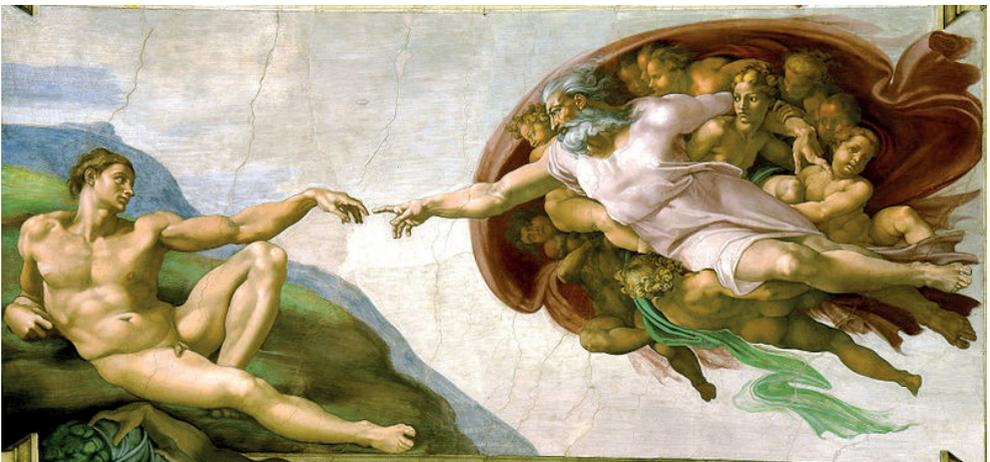
Outro fator que determina a direção é a atração que o peso exerce nos elementos que são vizinhos na composição. Assim, a posição das massas e volumes, dos objetos no espaço também estabelece direções visuais, como na Figura 2.7.

Segundo Gomes Filho (2015, p. 58):

A direção da forma pode ser equilibrada pelo movimento em direção a um centro de atração. Cada uma das direções visuais pode ter um forte significado associativo, denotativo ou conotativo e é uma valiosa ferramenta, tanto para soluções projetuais de objetos como para a composição de mensagens visuais. A direção pode também indicar o sentido do movimento das forças visuais ou, eventualmente, de um ponto de atração qualquer.

O assunto de uma composição também pode criar direções, seja por uma sequência de objetos ou pela presença de uma figura humana formando trajetos com seus troncos e membros, ou pela orientação de sua cabeça ou do seu olhar. Como pode ser observado na Figura 2.7, as direções visuais são criadas pelos corpos e pelos olhares das figuras.

Figura 2.7 | Michelangelo, A criação de Adão, [1511?], afresco, Capela Sistina



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1m.jpg>. Acesso em: 26 maio 2016.

Esse é um importante instrumento para criar mensagens visuais, pois carrega significados. As direções vertical e horizontal nos remetem ao equilíbrio, nossa

necessidade básica de estabilidade. A diagonal se relaciona de forma oposta à estabilidade, trazendo o sentido de instabilidade, é dinâmica e provocadora visualmente. Já a direção curva contém a ideia de repetição, calidez, abrangência. A Figura 2.8 mostra essas características expressivas da direção, assim como da linha e do ponto, e como esses elementos, juntamente com as massas de cores e os seus pesos visuais, podem sugerir direções na composição.

Figura 2.8 | Vincent van Gogh, A noite estrelada, 1889, pintura



Fonte: <<http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/508/Starry-Night.html>>. Acesso em: 26 maio 2016.

Sem medo de errar

Agora que já conhecemos quais são os elementos da linguagem visual e vimos as qualidades do ponto, da linha e da direção, você pode resolver nossa situação-problema refletindo sobre estes e experimentando seus usos, aplicando-os de forma expressiva na criação de uma composição visual em que dois ou três desses elementos sejam os únicos presentes, ou pelo menos os principais.

Esses elementos são como as palavras que compõem um texto, por isso podem ser combinados e recombinaados de infinitas maneiras para criar novos significados na comunicação visual. O que determina o seu uso de maneira mais ou menos eficiente é o modo de organizá-los e combiná-los, orientado pela criatividade. Encontrar as melhores combinações e organizações espaciais depende também de muita prática e pesquisa, já que o processo de criação é elaborado e lapidado com muito trabalho. Esse é o ofício do artista.

A princípio, você deve decidir qual material e suporte utilizará para produzir uma composição usando apenas o ponto, a linha e a direção como elementos para comunicação da sua mensagem visual. Dependendo do material, você conseguirá

ressaltar mais uma ou outra característica de cada um deles.

Vejamos alguns exemplos de uso desses elementos de forma inovadora e expressiva, realizada por alguns artistas utilizando diferentes materiais e suportes. Eles são de diferentes épocas da história e as questões de estilo influenciaram nos resultados apresentados.

Primeiro, o uso do ponto como elemento de destaque dentro da composição:

Figura 2.9 | Cássio Vasconcellos, Praia da Enseada, Guarujá, SP, 2007, fotografia cor



Fonte: <<http://foto.espm.br/index.php/noticias/as-fotografias-aereas-de-cassio-vasconcellos/>>. Acesso em: 29 maio 2016.

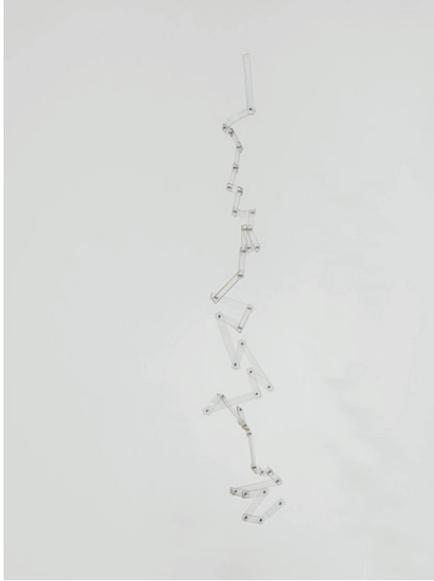
Figura 2.10 | Georges Seurat, Le Chahut, 1889-1890, óleo sobre tela



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Chahut#/media/File:Georges_Seurat,_1889-90,_Le_Chahut,_Kr%C3%B6ller-M%C3%BCller_Museum.jpg>. Acesso em: 29 maio 2016.

Nas próximas imagens, a linha ganha um papel de destaque e marca as direções na composição.

Figura 2.11 | Mira Schendel, Sem título, 1971-73



Fonte: <<http://cdn.artobserved.com/2014/03/Mira-Schendel-Untitled-1971-73-via-Hauser-and-Wirth.jpg>>. Acesso em: 29 maio 2016.

Figura 2.12 | Mira Schendel, Ondas paradas de probabilidade, 1969, instalação (fio de nylon)



Fonte: <http://www.snpcultura.org/fotografias/mira_schendel_20140331_gf_1.jpg>. Acesso em: 29 maio 2016.

E por fim, na fotografia a seguir, os prédios formam linhas diagonais que determinam direções no espaço, numa composição de grande aguçamento visual.

Figura 2.13 | Cássio Vasconcellos, Nova York, Estados Unidos, 2006, fotografia PB



Fonte: <http://coletivoarquitetura.com/wp-content/uploads/2012/05/06_New-York1.jpg>. Acesso em: 29 maio 2016.

Avançando na prática

O ponto, a linha e a direção em diferentes momentos da História da Arte

Descrição da situação-problema

Ao longo desta seção vimos alguns exemplos de utilização da linha, do ponto e da direção em períodos históricos diferentes e pudemos observar que a maneira como eles aparecem tem relação direta não só com a técnica, mas com o estilo de cada época.

É interessante mapear esses usos ao longo da história da arte e estabelecer relações entre as características dos elementos e as do estilo da época. Será que essas características variam muito de um estilo para outro, ou se mantêm nas produções dos períodos de continuidade ou retomada de ideias e se modificam com maior intensidade nos momentos de ruptura?



Lembre-se

O uso desses elementos, mesmo quando apenas um deles está presente na composição, dificilmente encontra-se desvinculado da luminosidade, ou seja, do tom e da cor empregados na composição, mesmo que esta seja monocromática ou preto e branco.

Resolução da situação-problema

Analise o uso dos elementos em três composições: foto, escultura e instalação.

Para fazer essa comparação estilística do uso dos elementos ao longo da história, escolha um para analisar, por exemplo, a linha. Observe os exemplos de desenhos de paisagem a seguir.

Figura 2.14 | Leonardo da Vinci, Estudo da paisagem da Toscana, 1473, Renascimento



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Study_of_a_Tuscan_Landscape.jpg>. Acesso em: 29 maio 2016.

Figura 2.15 | Rembrandt, Small gray landscape, a house and trees beside a pool, 1640, Barroco



Fonte: <<http://uploads1.wikiart.org/images/rembrandt/small-gray-landscape-a-house-and-trees-beside-a-pool-1640.jpg>>. Acesso em: 20 maio 2016.

Figura 2.16 | Vincent van Gogh, Field with houses, Arles, 1888, Pós-impressionismo



Fonte: <<http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0345V1962>>. Acesso em: 29 maio 2016.



Faça você mesmo

Observe, identifique e analise no seu portfólio o uso da linha, do ponto e da direção. Perceba se as variações de estilo desses elementos no seu trabalho estão atreladas apenas à diversidade de materiais e técnicas ou se você fez alguma variação intencional. Identifique se eles foram empregados de forma expressiva e criativa, gerando composições de qualidade, ou se poderiam ser melhor utilizados para expressar suas ideias.

Faça valer a pena

1. “A linha reta é uma invenção do sentido da visão humana sob o mandato do princípio da simplicidade. É característica das formas feitas pelo homem, mas ocorre raramente na natureza, porque a natureza é uma configuração tão complexa de forças que a retitude, o produto de uma força única, tranquila, raramente tem oportunidade de acontecer.” (ARNHEIM, 1997, p. 173)

De acordo com as considerações apresentadas nesse texto, podemos afirmar que:

- A linha reta é sempre tranquila e conflitante na natureza.
- A linha reta tem suas origens e se manifesta predominantemente na natureza.
- A linha reta é fruto da criação humana.
- A linha reta é um ponto de inversão quadrático.
- A linha reta é uma configuração estática e imutável.

2. Também poderíamos definir _____ como _____ em _____, ou como a história do _____ de _____. (DONDIS, 2007, p. 55)

O trecho traz a definição de um elemento da linguagem visual em função da relação com outro elemento e sua relação no espaço. Escolha a alternativa em que as palavras preenchem as lacunas com os elementos que completam o conceito no texto.

- a) o movimento; uma linha; direção; espaço; um movimento.
- b) o espaço; a direção; movimento; ponto; uma linha.
- c) a linha; um ponto; movimento; movimento; um ponto.
- d) o ponto; movimento; a linha; movimento; um ponto.
- e) a direção; a linha; movimento; ponto; um movimento.

3. Observe a imagem.

Andreas Gursky, Rhein II, 1999, fotografia cor



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rhein_II.jpg>. Acesso em: 29 maio 2016.

Alguns elementos da comunicação visual se destacam nessa composição. Podemos identificar:

- a) Linha e direção.
- b) Linha e dimensão.
- c) Movimento e linha.
- d) Movimento e direção.
- e) Direção e escala.

Seção 2.2

Forma e textura

Diálogo aberto

Chegamos à segunda seção da Unidade 2. Vamos relembrar nossa situação geradora de aprendizagem.

Durante o curso de *Artes Visuais* é natural que os alunos produzam trabalhos para diferentes disciplinas utilizando diversos suportes, técnicas e materiais. Esse é um período de experimentação e pesquisa. Como aluno de *Artes*, você certamente possui a sua produção artística, mesmo que inicial, que está se aprimorando a cada disciplina. O estudo da composição visual fornece subsídios para o desenvolvimento e aprofundamento nesse tipo de pesquisa e fará com que a sua produção evolua significativamente.

Nesta seção veremos dois elementos da linguagem visual, a forma e a textura. Estes elementos foram e ainda são utilizados nas composições visuais, desde a Arte Rupestre até a Arte Contemporânea, seja nas composições bidimensionais ou nas tridimensionais, mesmo quando se trata de uma instalação ou performance.

Sabendo disso, o professor desta disciplina propôs um desafio para os alunos: criar uma obra abstrata usando apenas os elementos da composição visual estudados até aqui. Pensando nisso, como você pode combinar esses elementos de forma inovadora para criar comunicação e expressão em uma composição abstrata?

Você poderá refletir mais sobre os dois elementos que estudaremos a seguir e os três que estudamos na seção anterior e sobre as diferentes formas de utilizá-los para criar uma obra visual. Como aplicá-los de forma expressiva para a produção de significados através da comunicação visual?

O objetivo geral desta seção é que você conheça, identifique e saiba usar os elementos da linguagem visual aqui estudados, a forma e a textura, nos seus aspectos compositivos e criativos, aplicando-os na criação de composições visuais. Mais especificamente, que você entenda o papel desses elementos dentro da composição e consiga aplicá-los na comunicação visual, compreendendo como se relacionam de forma expressiva na produção artística.

Bons estudos!

Não pode faltar

Forma

Uma linha (ou um conjunto de linhas) define, contorna, produz, constitui, constrói a forma. O dicionário Michaelis define a palavra "forma" como figura ou aspecto exterior dos corpos materiais; modo sob o qual uma coisa existe ou se manifesta; constituição, modo particular de ser (FORMA, 2016). Essas definições carregam o conceito de forma na linguagem visual, de algo que fala da aparência externa das coisas, de sua natureza.

Desenvolvendo um pouco mais o conceito:



[...] a forma possui propriedades que consubstanciam, de per se ou por inteira. Ou seja, a forma pode se constituir em um único ponto (singular), ou em uma linha (sucessão de pontos), ou em um plano (sucessão de linhas) ou, ainda, num volume (uma forma completa, contemplando todas as propriedades citadas) (GOMES FILHO, 2015, p. 39).

Para que seja possível perceber a forma, precisamos de contraste, ou seja, que haja no campo visual diferenças entre a figura e o fundo.



A percepção da forma é o resultado de uma interação entre o objeto físico e o meio de luz agindo como transmissor de informação, as condições e as imagens que prevalecem no sistema nervoso do observador que é, em parte, determinada pela própria experiência visual. Para se perceber uma forma, é necessário que existam variações, ou seja, diferenças no campo visual. As diferenças acontecem por variações de estímulos visuais, em função dos contrastes, que podem ser de diferentes tipos, dos elementos que configuram um determinado objeto ou coisa. (GOMES FILHO, 2015, p. 41)

As formas básicas são três: o quadrado, o círculo, o triângulo equilátero (Figura 2.17). Elas são figuras simples, planas, descritas e construídas facilmente. Essas formas planas, ou seja, sem espessura aparente, são delimitadas por linhas e estas definem as suas bordas. As características dessas linhas e suas inter-relações determinam o formato da figura plana.



Vocabulário

Isometria: sistema de projeção para a representação de volume e profundidade (WONG, 1998, p. 129).



Assimile

Em sentido amplo, tudo o que é visível tem forma. Forma é tudo o que pode ser visto – tudo o que tenha formato, tamanho, cor e textura, que ocupe espaço, marque posição e indique direção. Uma forma criada pode ser baseada na realidade – reconhecível – ou abstrata – irreconhecível. Uma forma pode ser criada para transmitir um significado ou mensagem, ou pode ser meramente decorativa. Pode ser simples ou complexa, harmoniosa ou discordante (WONG, 1998, p. 138).

As formas são divididas em dois tipos: figurativas e abstratas.



Exemplificando

A Figura 2.19 é um exemplo de forma figurativa em que o artista faz a representação parecer tanto com o animal real que se trata de uma representação realística, mimética.

Figura 2.19 | Albrecht Dürer, Lebre jovem, 1502, aquarela e guache sobre papel



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Durer_Young_Hare.jpg>. Acesso em: 29 maio 2016.

A Figura 2.20 é um exemplo de forma abstrata, em que o artista trabalha com representações não miméticas.

Figura 2.20 | Wassily Kandinsky, Fuga, 1914, óleo sobre tela



Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fugue.JPG>>. Acesso em: 29 maio 2016.

Forma: realismo e abstração

Nós já vimos, na primeira unidade (Seção 1.3), as questões relativas à representação e à abstração. “Quando a realidade representada na obra de arte coincide com o mundo real da experiência damos a essa arte o nome de realista” (OSBORNE, 1993, p. 74). Observando a Figura 2.19, *Lebre jovem* de Dürer, vemos um desenho caprichado do animal, fiel às suas proporções e impecável na construção do rajado de sua pelagem através do colorido, com preocupação de detalhes como unhas e bigodes. O sombreado nos indica o ponto de iluminação da cena. Sobre essa imagem podemos levantar várias questões em relação ao tema do realismo: qual o propósito de Dürer? Mostrar em detalhes uma jovem lebre? Mostrar seu conhecimento de desenho? Refletir sobre a natureza dos animais?

Aqui temos uma importante questão da Arte que é a noção de Mimeses, ou seja, imitação (cópia). Essa ideia foi formulada pelos filósofos gregos Platão e Aristóteles. Este último, em seu livro *Arte Poética*, discute a mimeses como imitação do verossímil em sua manifestação de maior universalidade. É um bom esclarecimento, mas continuamos nos perguntando se foi isso que Dürer se propôs a fazer. Contemporaneamente, podemos dizer que ele quis apenas desenhar, fazer o desenho, utilizando a exatidão de sua técnica e dos detalhes para chegar à forma da lebre.

Continuando com nossas questões, como fica a construção da forma abstrata? Poderíamos dizer que é o oposto do realismo? Mas o que é uma forma abstrata? Como podemos abordar a Figura 2.20 *Fuga*, de Kandinsky? Trata-se de uma profusão de linhas, sombras, formações, cores, espacialidades, como se uma explosão tivesse revelado o interior de algo que não sabemos o que é. “Em 1938, ele [Kandinsky] escreveu na revista *XXme Siècle*: Esta arte cria, ao lado do mundo real, um mundo

novo, que não tem nada com a realidade 'externa'. Está internamente subordinado a leis cósmicas." (OSBORNE, 1993, p. 87) A chave aqui é buscar outra realidade que se esconde atrás do mundo das aparências.



Refleta

Realismo e abstracionismo são questões estéticas que valem ainda hoje no universo da arte. O que seria uma imitação/cópia da realidade hoje? O que é essa realidade mesmo? Imersos em um mundo frenético de imagens, publicidades, códigos, signos, como nos deter em um instante de maior universalidade? Como perceber a força configuradora de um objeto não configurado? Como intuir o que se instala entre a visão e o desenho?



Pesquise mais

Para saber mais sobre o conceito de mimeses, leia o artigo:

PALHARES, Carlos Vinício Teixeira. A mimese na poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC**. Belo Horizonte, n. 22. Centro Federal de Educação Tecnologia de Minas Gerais – CEFET-MG, 2013. p. 15-19.

Disponível em: <periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/download/8113/7076>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Textura

A textura é um elemento visual característico da superfície de uma forma ou de uma área no espaço. Ela pode ser lisa, macia, áspera, rugosa, ondulada, pregueada, pastosa, molhada, pedregosa etc. Através da visão podemos ter a sensação tátil que uma textura provoca por sua qualidade sinestésica.



[...] a textura se refere às características da superfície de um formato. Cada formato tem uma superfície, e toda superfície deve ter determinadas características, as quais podem ser descritas como suave ou áspera, lisa ou decorada, fosca ou polida, macia ou dura. Ainda que em geral consideremos uma superfície uniformemente pintada como não tendo textura alguma, na verdade a uniformidade da pintura é um tipo de textura, além da textura do material sobre o qual o formato é criado. (WONG, 1998, p. 119).



Exemplificando

Ela aparece na natureza com muitas variações, como a textura da madeira, da pedra, das folhas em uma paisagem. E a partir desse referencial, os artistas criam suas texturas ou se apropriam de texturas de materiais que são incorporados às obras, como na Figura 2.21, uma colagem cubista que utiliza texturas como a do jornal, papelão, papel colorido, papel de parede, além da superfície pintada.

Figura 2.21 | Pablo Picasso, Verre et bouteille de Suze, 1912



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/glass-and-bottle-of-suze-1912>>. Acesso em: 29 maio 2016.

Em outra perspectiva, o artista explora as qualidades do próprio material (tinta) e do suporte (tela) para criar uma textura acidentada, fruto de seu ímpeto gestual, como na Figura 2.22.

Figura 2.22 | Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30), 1950



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/autumn-rhythm-number-30-1950>>. Acesso em: 29 maio 2016.

Sem medo de errar

Vamos relembra nossa SP: o seu professor desta disciplina propôs um desafio para que você criasse uma obra abstrata usando apenas os elementos da composição visual estudados até aqui, ou seja, a forma, a textura, a linha, o ponto e a direção.

Uma maneira de resolver esse desafio é selecionar e escolher o que você utilizará. Os materiais e suportes empregados devem ser pensados em função do resultado que se deseja obter, sobretudo se a textura for um elemento importante para a sua composição. Você pode incorporar e explorar a textura do suporte e do material, por exemplo, usando uma madeira como base para uma pintura e aproveitando a sua textura na imagem. Ou usar a materialidade da tinta para criar formas com volume e textura, empregando uma tinta mais espessa e aglomerando massas de tintas ao suporte. Ou, como em uma colagem, aglomerar objetos ao suporte, como na obra de Nuno Ramos, em sua 'pinturarrelevo', na qual o artista explora as características de diferentes materiais (vaselina, parafina, tecido, espelho, plástico, metal, resina, tinta) para criar formas abstratas, com volumes e texturas, pontos, linhas e direções, além da cor, como elementos compositivos de sua obra.

Figura 2.23 | Nuno Ramos, Sem título, 1994-2006, técnica mista sobre madeira



Fonte: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/sem-titulo-7/>>. Acesso em: 29 maio 2016.



Atenção

As formas podem ser abstratas ou figurativas. Você pode utilizar formas geométricas para criar uma composição abstrata. E mesmo quando tentamos “eliminar” a textura, alisando a matéria e deixando-a o mais lisa e homogênea possível, ainda assim estamos criando um tipo de textura.

Avançando na prática

Composição visual e o design de interiores

Descrição da situação-problema

O uso dos elementos da linguagem visual não está restrito ao bidimensional ou à ilusão de tridimensionalidade quando esta é proposta num plano. Muitas vezes os elementos visuais “saltam” do suporte e ganham o espaço, sugerindo uma não conformidade justamente ao bidimensional.

Um bom exemplo desse uso e da combinação da forma bi e tridimensional é a composição desses elementos na arquitetura, mais especificamente no design de interiores. Nele podemos observar a combinação dos elementos visuais, principalmente das formas, das texturas e das cores, para compor ambientes de variados estilos. Sejam ambientes internos ou externos, o profissional pode se utilizar dos mais diversos materiais para dar vida a suas ideias, aliando estilo e funcionalidade aos espaços.

A natureza contém uma abundância de texturas. Por exemplo, cada tipo de pedra ou madeira possui uma textura distinta que um arquiteto ou decorador de interiores pode escolher para fins específicos. Um pedaço de pedra ou madeira pode ter também uma multiplicidade de acabamentos, o que permite obter efeitos diferenciados de textura (WONG, 1998, p. 119).



A composição visual, no design de interiores, consiste muito mais na arte de planejar e organizar espaços. Nesse caso, a estética estaria a serviço da funcionalidade ou a funcionalidade estaria a serviço da estética? Poderia haver um pensamento puramente visual na decoração de interiores?

Resolução da situação-problema

O designer de interiores é o profissional que trabalha planejando e organizando espaços, compondo e decorando ambientes internos. Ele utiliza diversos elementos visuais, como forma, cor, textura, escala e proporção, luz (iluminação), selecionando elementos bi ou tridimensionais, como móveis, objetos e acessórios, cortinas, tapetes e acabamentos, procurando conciliar conforto, praticidade e beleza, e pensando no espaço a que o projeto se destina. Seu trabalho tem como prioridade relacionar os aspectos estéticos e de funcionalidade, considerando as necessidades dos usuários e do ambiente, o gosto, as preferências e os recursos financeiros do projeto.

Projetos de arquitetura e design de interiores muitas vezes resolvem de forma sugestiva problemas das edificações ou da necessidade dos moradores que pareciam insolúveis. Leia sobre cinco grandes arquitetos/designers de interiores que surpreendem com suas criações. Identifique e analise o uso dos elementos visuais em suas composições de ambientes e observe como a relação estética x funcionalidade foi resolvida. Disponível em: <<http://www.limaonagua.com.br/inspiracoes/os-5-melhores-arquitetosdesigners-de-interiores/>>. Acesso em: 6 jun. 2016.



Lembre-se

“A forma pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo. De um modo mais prático, ela nos informa sobre a natureza da aparência externa de alguma coisa. Tudo que se vê possui forma.” (GOMES FILHO, 2015, p. 39).



Faça você mesmo

Você já deve ter experimentado diferentes técnicas no seu curso e descobriu ter mais afinidade com umas do que com outras. Então, pesquise um ou mais artistas que você admire o trabalho e tenham usado uma dessas técnicas em sua produção.

Observe e analise como ele usou os elementos aqui estudados e como aproveitou as qualidades plásticas do material para solucionar as questões da composição de forma criativa. Faça um breve relato sobre o que você identificou nas obras pesquisadas.

Faça valer a pena

1.



As formas são consideradas planas quando não têm uma espessura aparente. Formas planas em espaço ilusório são como formas feitas de folhas finas de papel, metal ou quaisquer outros materiais. Suas vistas frontais são as mais completas possíveis, ocupando a maior área. Suas vistas oblíquas são estreitadas e ocupam menos áreas (WONG, 1998, p. 127).

Segundo o conceito de forma que o autor apresenta, considere as seguintes assertivas:

I. Observando a parte frontal de um televisor, teremos a visão mais restrita

do objeto.

II. A forma pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo.

III. Observando a figura de um cubo frontal, teremos uma visão mais ampla do objeto.

É correto afirmar que:

- a) Apenas II e III estão corretas.
- b) Apenas I e III estão corretas.
- c) Apenas I e II estão corretas.
- d) Apenas III está correta.
- e) I, II e III estão corretas.

2. "A forma pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo. De um modo mais prático, ela nos informa sobre a natureza da aparência externa de alguma coisa. Tudo que se vê possui forma." (GOMES FILHO, 2015, p. 39).

De acordo com o texto, considere as seguintes afirmações:

I. Os gases atmosféricos possuem formas.

II. As nuvens são exemplos de formas abstratas.

III. As linhas espessas dos rios da bacia do Amazonas determinam uma direção. Portanto, uma forma no espaço.

Assinale a alternativa correta:

- a) Apenas I e II estão corretas.
- b) Apenas I e III estão corretas.
- c) Apenas II e III estão corretas.
- d) Apenas III está correta.
- e) I, II e III estão corretas.

3. "[...] a textura se refere às características da superfície de um formato. Cada formato tem uma superfície, e toda superfície deve ter determinadas características, as quais podem ser descritas como suave ou áspera, lisa ou decorada, fosca ou polida, macia ou dura. Ainda que em geral consideremos uma superfície uniformemente pintada como não tendo textura alguma, na verdade a uniformidade da pintura é um tipo de textura, além da textura do material sobre o qual o formato é criado." (WONG, 1998, p. 119).

Analise as afirmações:

I. A textura é um elemento que está contido na superfície de uma forma.

II. A textura, independentemente do material da superfície, será lisa ou áspera.

III. Um espelho liso possui uma superfície uniforme e ainda assim possui textura.

No que se refere à textura em uma composição visual, as afirmações são corretas em:

- a) Apenas II e III estão corretas.
- b) Apenas I e III estão corretas.
- c) Apenas I e II estão corretas.
- d) Apenas III está correta.
- e) I, II e III estão corretas.

Seção 2.3

Escala, dimensão e movimento

Diálogo aberto

Vamos lembrar nossa situação geradora de aprendizagem. No curso de Artes Visuais os alunos produzem trabalhos para diferentes disciplinas utilizando diversos suportes, técnicas e materiais, produzindo inclusive nos formatos bi e tridimensionais. Essa é uma fase de intensa experimentação e pesquisa. Como aluno de Artes, você certamente possui a sua produção artística, mesmo que inicial, que está se aprimorando a cada disciplina. O estudo da composição visual fornece subsídios para o desenvolvimento e aprofundamento nesse tipo de pesquisa e fará com que a sua produção evolua significativamente.

Nesta terceira seção veremos mais três elementos da linguagem visual, característicos da produção tridimensional, mas que também estão presentes nas produções bidimensionais: a escala, a dimensão e o movimento. O objetivo geral desta seção é que você conheça, identifique e saiba usar os elementos da linguagem visual aqui estudados nos seus aspectos compositivos e criativos, conseguindo aplicá-los na criação de composições visuais. Mais especificamente, entender o papel desses elementos para a linguagem visual, dentro da composição, aplicando-os na comunicação visual, bi ou tridimensional e compreendendo como se relacionam de forma expressiva na produção artística.

A utilização desses três elementos em uma composição visual tridimensional é um desafio que se coloca para o artista. Pensando nisso, você, na qualidade de artista, se propôs a elaborar uma obra tridimensional aplicando os conceitos de escala e dimensão, mantendo a proporção entre os elementos e usando o conceito de movimento. Aproveite para refletir mais sobre os elementos que estudaremos a seguir e a relação destes com os demais estudados até aqui nas seções anteriores.

Bons estudos!

Não pode faltar

Escala

Segundo o dicionário Michaelis, o termo escala possui diversas acepções. Para o âmbito da composição visual, uma das definições afirma que escala é “Proporção entre as medidas e distâncias de um desenho, planta ou mapa geográfico e as medidas ou distâncias reais correspondentes” (ESCALA, 2016).

Nesse contexto, a escala é a relação de tamanho e proporção que se estabelece entre um ou mais objetos no contexto em que esses elementos estão inseridos. Essa relação é estabelecida sempre entre um elemento dentro da composição em comparação a outro, pois um serve de referencial para o outro. Mas ela não é absoluta, e sim relativa, e pode mudar com a introdução de um terceiro objeto na cena. O que parecia grande, com um novo parâmetro, pode parecer pequeno e vice-versa.



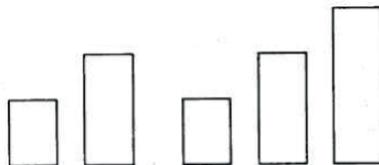
Todos os elementos visuais são capazes de se modificar e se definir uns aos outros.

Em outras palavras, o grande não pode existir sem o pequeno. Porém, mesmo quando se estabelece o grande através do pequeno, a escala toda pode ser modificada pela introdução de outra modificação visual. A escala pode ser estabelecida não só através do tamanho relativo das pistas visuais, mas também através das relações com o campo ou com o ambiente. Em termos de escala, os resultados visuais são fluidos, e não absolutos, pois estão sujeitos a muitas variáveis modificadoras (DONDIS, 2007, p. 72).



Exemplificando

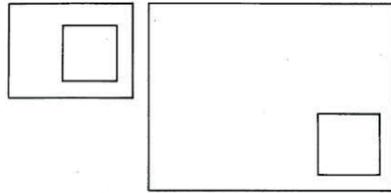
Figura 2.24 | A quantidade de elementos muda a relação de escala



Fonte: Dondis (2007, p. 72).

Na Figura 2.24 vemos, à esquerda, um retângulo maior e outro menor. Quando introduzimos um novo elemento, como o da direita, percebemos que a relação entre eles mudou e o retângulo maior passou a ser de tamanho intermediário nessa nova escala que se estabeleceu.

Figura 2.25 | A escala depende do contexto em que os elementos estão inseridos

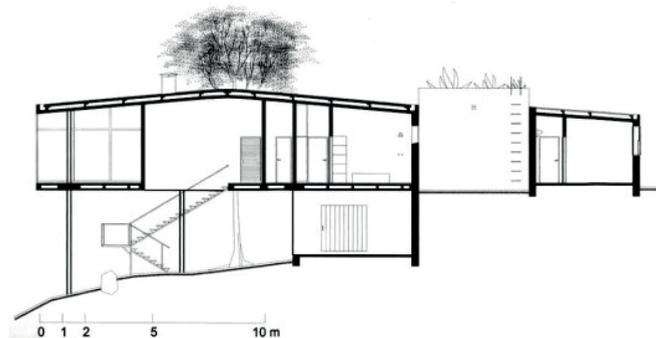


Fonte: Dondis (2007, p. 73).

Aqui vemos que a escala é relativa, dependente do contexto. Na Figura 2.25 o quadrado inscrito dentro do retângulo, à esquerda, parece maior do que o quadrado inscrito em um retângulo maior, à direita, porém, em termos de medidas, é exatamente o oposto: o quadrado da esquerda é menor do que o da direita.

Uma outra definição para escala que o dicionário Michaelis apresenta é: “Linha ou faixa dividida em partes iguais, que indica tal proporção e é colocada na parte inferior de um mapa ou uma planta” (ESCALA, 2016). Nesse sentido, a escala também é muito utilizada em projetos e mapas para relacionar as medidas representadas no desenho com as medidas reais. Uma escala pode ser construída em metros, quilômetros, centímetros ou qualquer unidade de medida que se queira usar como referência para traçar, de maneira proporcional, distâncias e/ou dimensões em mapas ou em projetos arquitetônicos, mecânicos etc. A Figura 2.26 é um exemplo de um projeto arquitetônico com uma escala em metros.

Figura 2.26 | Lina Bo Bardi, Residência Lina Bo Bardi (Casa de Vidro), Bairro Morumbi, São Paulo SP, 1949, corte



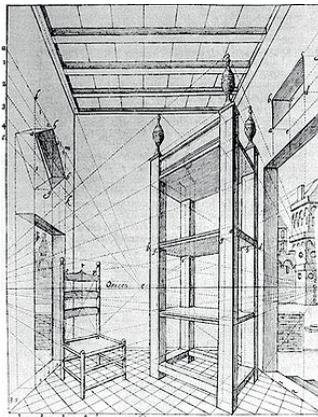
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/fc3e5682ab9e_09casa_de_vidro_corte.jpg>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Dimensão

Segundo o dicionário Michaelis (DIMENSÃO, 2016), o termo dimensão se refere à “Extensão [...] em qualquer sentido; tamanho, medida, volume”. Já no contexto da geometria, esse conceito se estende a “cada uma das três extensões (comprimento, largura e altura)” que se consideram na geometria de Euclides; têm-se formulado modernamente outras geometrias, de quatro e mais dimensões.

Na prática, isso significa dizer que percebemos visualmente a dimensão sobre três aspectos: altura, largura, profundidade. Nas obras bidimensionais, em que representamos os volumes com o uso da perspectiva, esta “recorre à linha para criar efeitos, mas sua intenção final é produzir uma sensação de realidade” (DONDIS, 2007, p. 75), conforme podemos observar na Figura 2.27.

Figura 2.27 | Henricus Hondius, Construção em perspectiva que combina os processos com um e dois pontos de fuga, gravura do século XVII



Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:HondiusPerspective.jpg>>. Acesso em: 15 jun. 2016.



A representação da dimensão em formatos visuais bidimensionais também depende da ilusão. A dimensão existe no mundo real. Não só podemos senti-la, mas também vê-la, com o auxílio de nossa visão estereóptica e binocular. Mas em nenhuma das representações bidimensionais da realidade, como o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema e a televisão, existe uma dimensão real; ela é apenas implícita. A ilusão pode ser reforçada de muitas maneiras, mas o principal artifício para simulá-la é a convenção técnica da perspectiva. Os efeitos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação tonal, através do claro-escuro, a dramática ênfase de luz e sombra (DONDIS, 2007, p. 75).

A dimensão é um componente intrínseco aos meios que trabalham com o volume, o tridimensional de que fala a autora. No entanto, eles precisam de um planejamento anterior, necessitam que haja o dimensionamento antes da execução do projeto, como é o caso da escultura, do design de produtos, da arquitetura etc.



Pesquise mais

Pesquise mais sobre a perspectiva, o seu surgimento e a percepção da realidade quadridimensional lendo o texto:

MANDARINO, Denis. **Percepção quadridimensional**. Disponível em: <http://www.webartigos.com/_resources/files/_modules/article/article_79617_201111121753439139.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Movimento

Na definição do dicionário, o movimento é o ato de mover ou de se mover; mudança de lugar ou de posição; deslocação; maneira como alguém move o corpo; ação, animação, variedade. Para as composições, principalmente as tridimensionais, como na arquitetura, a ideia de movimento se refere à “Variação nas linhas de um plano, de elevação e da decoração de qualquer edificação” (MOVIMENTO, 2016).

Podemos dizer que o movimento é um elemento que aparece muito mais como sugestão nas composições visuais do que é efetivamente explicitado. No entanto, é o mais dominante em nosso cotidiano e aparece de forma plena no cinema, na televisão e em algumas obras tridimensionais. Veja alguns exemplos nas obras bi e tridimensionais da artista Tomie Ohtake.



Exemplificando

Figura 2.28 | Painel na lateral interna no Auditório do Memorial da América Latina, 1990, tapeçaria com 70 metros



Fonte: <<http://www.institutotomieohtake.org.br/media/TOMIE%20OHTAKE/obras-publicas/memorial-da-america-latina/memorial-da-america-latina/banner.png>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Na Figura 2.28 percebemos a sensação de movimento criada pela forma em destaque no painel, composta pelo agrupamento das linhas coloridas e luminosas que contrastam com o fundo mais escuro.

Figura 2.29 | Obra pública no Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, Araxá, Minas Gerais, 1999-2000, 23 metros de comprimento, 20 toneladas de peso



Fonte: <<http://www.institutotomieohtake.org.br/media/TOMIE%20OHTAKE/obras-publicas/companhia-brasileira-de-metalurgia-e-mineracao/banner.jpg>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Na Figura 2.29, o movimento é proposto pela forma que se desenvolve pelo espaço, com suas curvas vermelha e cinza contrastando com a paisagem.



Assimile

O movimento muitas vezes é dado pela repetição de um ou mais elementos na composição, nesse sentido, ele se liga à ideia de ritmo, que pode acontecer através da repetição, da alternância ou da progressão dos elementos visuais.

Veja no link a seguir uma animação em que podemos perceber que o ritmo e o movimento estão presentes não só na repetição dos elementos, mas também pela movimentação dos personagens, pelo movimento de câmera dado pelos diferentes enquadramentos e pelo ritmo da música que integra a composição audiovisual sobre os espaços culturais da Caixa.

CAIXA. Cultura – Fábrica de emoções. Animação. 60 s.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7uhowWrkL8s>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Sem medo de errar

Nesta terceira seção conhecemos três elementos da linguagem visual mais característicos da produção tridimensional, mas que também estão presentes nas produções bidimensionais: a escala, a dimensão e o movimento. A utilização desses elementos em uma composição visual tridimensional é um desafio que você, como artista, precisa enfrentar.

Você tem alguns caminhos para elaborar uma obra tridimensional usando os conceitos de escala e dimensão, mantendo para isso a proporção entre os elementos e aplicando a sensação de movimento da forma mais explícita possível. Aproveite para utilizar e relacionar os elementos visuais que foram estudados até aqui. É uma oportunidade de mobilizar a maior parte dos conceitos sobre composição visual e aliá-los à criação para a produção de uma obra tridimensional.

Para esse desafio será necessário criar um projeto com escala, dimensionando os elementos que serão utilizados, mantendo a proporção entre eles e aplicando uma ideia de movimento à composição. Você pode usar a argila como material para produzir sua obra, se tiver pensado em fazer uma escultura. Ou, considerando uma instalação, poderá produzir, além do projeto, uma maquete da obra. E até mesmo um pequeno vídeo, no caso de uma performance. Na Figura 2.30 vemos um exemplo de maquete de uma escultura e na Figura 2.31 temos a obra realizada, no tamanho projetado pela artista Tomie Ohtake.

Figura 2.30 | Protótipo de 20 cm da escultura



Figura 2.31 | Obra pública na Avenida Paulista, 2015, escultura medindo 8,5 m de altura



Fonte: <<http://img.estadao.com.br/thumbs/550/resources/jpg/2/9/1440642007292.jpg>> e <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Escultura_da_Tomie_Ohtake_na_Avenida_Paulista_03.jpg>. Acesso em: 15 jun. 2016.



Atenção

Lembre-se de que a escala é sempre estabelecida entre os elementos que integram a obra e para determinar a proporção entre eles, é preciso pensar na dimensão de cada um e do conjunto.

Avançando na prática

O movimento na performance

Descrição da situação-problema

O movimento é um elemento visual que aparece muito mais como uma ideia, uma sugestão nas obras bidimensionais, do que explicitado. Isso se dá pela natureza desse tipo de representação, em que o movimento se mostra na relação entre os elementos presentes na composição. E, para isso, a repetição de um ou mais elementos é fato que geralmente é capaz de estabelecer um ritmo na composição visual; este ritmo pode acontecer através da repetição, da alternância ou da progressão dos elementos.

O movimento é representado plenamente no cinema, na televisão e em algumas obras tridimensionais. Mas para que você possa trabalhar integralmente o conceito de movimento dentro das artes visuais basta apenas trocar o suporte e a natureza da obra? Ou o conceito pode ser aplicado em qualquer tipo de técnica empregada?



Lembre-se

O movimento visual é definido como função de velocidade e direção. Ele está relacionado ao sistema nervoso que cria a sensação de mobilidade e rapidez. As sensações de movimento são acontecimentos que se dão em sequência, por meio de estimulações momentâneas, das quais se registra uma mudança estática (GOMES FILHO, 2015. p. 67).

Resolução da situação-problema

Você já criou uma obra tridimensional em que aplicou o conceito de movimento e pôde sentir como esse tipo de representação trabalha bem esse conceito. Agora, para resolver essa nova situação-problema, experimente usar duas formas de expressão em que esse elemento difere: o vídeo e a performance.

Planeje uma ação performática em que o movimento possa ser explorado em diversos momentos e de maneiras diferentes. Lembre-se de utilizar o ritmo para reforçar o movimento presente na obra. Registre em vídeo a performance, assim

você poderá documentar sua criação e ainda trabalhar a ideia de movimento de uma outra maneira, comparando como os diferentes suportes e técnicas propiciam mais ou menos possibilidades expressivas para explorar esse conceito, já que podem ser empregados não só na performance, mas também na captação e na edição do vídeo. Assim, você poderá criar uma obra visual tridimensional em que o movimento pode ser elaborado e representado plenamente com o registro em audiovisual da ação, o qual permite que o movimento seja expresso por meio de outros recursos visuais, com outra dinâmica de criação e expressão.



Faça você mesmo

Crie uma composição bidimensional com o tema voltado para a natureza, fauna e flora, usando a ideia de escala e dimensão, mantendo a proporção entre os elementos e aplicando a sensação de movimento da forma mais explícita possível na imagem.

Faça valer a pena

1. “A escala pode ser estabelecida não só através do tamanho relativo das pistas visuais, mas também através das relações com o campo ou com o ambiente. Em termos de escala, os resultados visuais são fluidos, e não absolutos, pois estão sujeitos a muitas variáveis modificadoras.” (DONDIS, 2007, p. 72).

De acordo com as considerações a respeito da escala, observe as seguintes afirmações:

I. No caso de uma escultura qualquer num cenário de prédios, a escala só será estabelecida a partir da observação do próprio objeto.

II. As escalas se traduzem em resultados não absolutos.

III. A escala só pode ser estabelecida pelo tamanho absoluto das pistas visuais.

É correto o que se afirma em:

- a) Apenas II está correta.
- b) Apenas III está correta.
- c) Apenas I está correta.
- d) Apenas I e III estão corretas.
- e) Apenas II e III estão corretas.

2. Richard Serra, Fulcrum, 1987, escultura



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/richard-serra/fulcrum-1987>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

Observando a reprodução fotográfica da escultura do artista Richard Serra, podemos afirmar que:

- a) Na presente escultura, a profundidade é imperceptível, estando apenas aparente a largura e a escala.
- b) Uma fotografia da obra tirada de uma perspectiva frontal nos daria a exata dimensão da escultura.
- c) Na representação, podemos observar as dimensões da obra, dadas pela largura, altura e profundidade, apenas porque a fotografia foi feita em perspectiva.
- d) A representação em perspectiva nos fornece elementos suficientes para entender as dimensões de uma obra tridimensional, dadas pela altura, largura e profundidade. Ela é uma forma de produzir a sensação de realidade que está presente em representações visuais, menos na fotografia.
- e) Em uma fotografia tirada de uma perspectiva aérea, a escala e as dimensões da obra são facilmente percebidas pelo observador atento.

3. Tomie Ohtake, Obra pública. Usiminas Ipatinga, 2004, escultura em chapa de aço em carbono, pintada com tinta automotiva, 14 x 6 x 7 metros



Fonte: <<http://www.institutotomieohtake.org.br/media/TOMIE%20OHTAKE/obras-publicas/usiminas%20ipatinga/banner.JPG>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Observando a escultura da artista Tomie Ohtake, podemos identificar alguns elementos visuais na obra. Assinale a alternativa correta:

- a) Ritmo, ponto, dimensão.
- b) Forma, ponto, direção.
- c) Escala, movimento e ritmo.
- d) Escala, dimensão e movimento.
- e) Dimensão, ponto e movimento.

Seção 2.4

Luz, sombra, contraste e tom

Diálogo aberto

Esta é a nossa última seção da Unidade 2 e nela estudaremos os últimos elementos da composição visual. Mas antes, vamos relembrar nossa situação geradora de aprendizagem.

Durante o curso de *Artes Visuais* é natural que os alunos produzam trabalhos para diferentes disciplinas utilizando diversos suportes, técnicas e materiais, produzindo inclusive nos formatos bi e tridimensionais. Esse é um período de experimentação e pesquisa, e você está desenvolvendo sua própria produção artística, a qual está se aprimorando a cada disciplina. O estudo da composição visual fornece subsídios para o desenvolvimento e aprofundamento nesse tipo de pesquisa e fará com que a sua produção se desenvolva significativamente.

Nesta quarta seção, veremos os elementos da linguagem visual que faltam, presentes em todas as composições: luz, sombra, contraste e tom. O objetivo geral é que você conheça, identifique e saiba usar os elementos da linguagem visual aqui estudados, nos seus aspectos compositivos e criativos, e consiga aplicá-los na criação de composições visuais. Mais especificamente, que você entenda o papel desses elementos para a linguagem visual, dentro da composição e aplique-os na comunicação visual, considerando como se relacionam de forma expressiva na produção artística.

A luz e a sombra, os tons e o contraste são muito importantes para estruturar as composições, sendo fundamentais, por exemplo, para criar volumes. Esses elementos são muito caros para a pintura e para a fotografia. Por isso, o professor desta disciplina propôs um novo desafio para os alunos: criar uma obra monocromática usando o controle da luz e da sombra, dos tons (presentes na escala que vai do branco ao preto) e o contraste para criar uma mensagem visual. Como já estudamos todos os elementos visuais, você deve elaborar seu trabalho pensando na relação desses elementos com os demais vistos nesta unidade, considerando como podem ser usados para criar contraste, luz e sombra na composição.

Bons estudos!

Não pode faltar

Luz e sombra

Somos capazes de enxergar o mundo à nossa volta porque existe luz. Ela ilumina os objetos, é refletida por eles e atinge os nossos olhos. Essa energia luminosa, que é ao mesmo tempo onda e partícula, faz com que possamos distinguir os tons, as cores, as formas e os volumes das coisas. Onde há luz, há também sombra, pois uma não existe sem a outra.



A luz circunda as coisas, é refletida por superfícies brilhantes, incide sobre objetos que têm, eles próprios, claridade ou obscuridade relativa. As variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos óticamente a complexidade da informação visual do ambiente. Em outras palavras, vemos o que é escuro porque está próximo ou se superpõe ao claro, e vice-versa (DONDIS, 2007, p. 61).

A sombra se forma por causa de uma característica da luz que é a de, na nossa atmosfera, se propagar em linha reta. Assim, quando uma face de um objeto está iluminada e, sendo esse objeto denso e opaco, e não translúcido ou transparente, os raios luminosos irão projetar uma área de sombra, ou seja, uma área que a luz não consegue atingir. Portanto, a sombra é o oposto da luz e ambas coexistem, pois uma não existe sem a outra.

Quando observamos a direção em que a sombra é projetada, podemos identificar a direção da qual se origina a fonte de luz, entendendo assim o lugar no espaço ocupado pelos objetos e a relação entre eles na composição, conforme Arnheim (1997, p. 302):



Uma vez que a claridade da iluminação significa que uma dada superfície está voltada para a fonte de luz, enquanto a obscuridade significa que está afastada, a distribuição de claridade ajuda a definir a orientação dos objetos no espaço. Ao mesmo tempo mostra como as várias partes de um objeto complexo se relacionam entre si. As áreas de orientação espacial similar correlacionam-se visualmente por sua claridade similar. Quanto mais próximo da perpendicularidade incidente da luz elas se encontrarem, mais claras parecem. Sabemos que unidades de claridade similar são agrupadas na percepção.

Assim um agrupamento por semelhança de claridade indiretamente produz um agrupamento de similaridade de orientação espacial. Os olhos ligam as superfícies paralelas em qualquer lugar no relevo em que podem ocorrer, e esta rede de relações é um meio poderoso de criar ordem e unidades espaciais.

Segundo o autor, percebemos visualmente as áreas de luz e as áreas de sombra nas imagens. Estas formam agrupamentos e se tornam áreas de atração visual, em que os elementos viram conjuntos dentro da composição. Portanto, pensar a iluminação da cena tem um papel fundamental para a expressão do que se quer comunicar, da mensagem ou do sentimento que se quer criar.

Uma distribuição de luz criteriosa serve para dar unidade e ordem não apenas à configuração de objetos isolados mas igualmente à de um conjunto inteiro. A totalidade dos objetos que aparecem dentro da moldura de uma pintura ou num palco pode ser tratada como um ou vários objetos grandes, dos quais todos os elementos menores são partes. A luz lateral intensa usada por pintores como Caravaggio simplifica e coordena a organização espacial do quadro (ARNHEIM, 1997, p. 303).

”

Figura 2.32 | Caravaggio, David e Golias, 1600, óleo sobre tela, Museu do Prado



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:David_and_Goliath_by_Caravaggio.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Na pintura de Caravaggio percebemos como nosso olhar é atraído para as áreas luminosas da imagem e as áreas de sombras passam quase despercebidas. O artista utilizou a técnica do chiaroscuro.



Pesquise mais

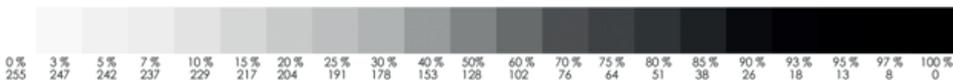
O chiaroscuro, do italiano claro-escuro, é uma técnica empregada nas artes para representar luz e sombra, para criar a ilusão de formas tridimensionais. Ela é desenvolvida plenamente no Renascimento europeu por artistas como Leonardo da Vinci, no final do século XV, e se popularizou ao longo do século seguinte. Leia mais a respeito no texto:

BAXANDALL, Michael. Sombra empirista-rococó. In: _____. **Sombras e luzes**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 103-116. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Xkosk3iq14MC&pg=PA103&lpg=PA103&dq=chiaroscuro+texto&source=bl&ots=UiWGrKMQ02&sig=VQVM98lZIS7l_mvCxpuy7jE7WPQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwihmu_V8b_NAhUEfpAKHa3DJ4Q6AEIVzAI#v=onepage&q=chiaroscuro%20texto&f=false>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Tom

O tom é a escala de variação luminosa de uma cor. Essa variação vai do branco absoluto até o preto absoluto e engloba todas as nuances entre esses dois extremos da escala. A Figura 2.33 é um exemplo de uma escala de tons de cinza.

Figura 2.33 | Escala de tons de cinza construída no programa Photoshop



Fonte: elaborada pela autora.



Exemplificando

As cores têm variações tonais, pois o tom representa a quantidade de luz em uma cor. Quanto maior for o tom, maior é a quantidade de luz que a cor tem, o que significa dizer que ela está mais próxima do branco. E quanto mais baixo for o tom, menos quantidade de luz a cor tem e, por isso, está mais próxima do preto. Observe, na Figura 2.34, a diferença tonal das cores representadas, variando dos tons mais altos para os mais baixos.

Figura 2.34 | Círculo das cores com variação tonal



Color Wheel by: antartica547

Fonte: <<https://artisticadeyepz.files.wordpress.com/2013/05/circulo-cromatico.jpg>>. Acesso em: 22 jun. 2016.



Assimile

A variação luminosa de uma imagem tem a capacidade de gerar a ilusão de volume e de definir o lugar no espaço de um elemento visual, assim:



Todos os gradientes têm a capacidade de criar profundidade e os gradientes de claridade se encontram entre os mais eficientes. Isto é válido para os conjuntos espaciais, tais como interiores e paisagens, mas também para objetos isolados (ARNHEIM, 1997, p. 300).

Contraste

O conceito de contraste tem o sentido de polaridade, de opostos que podem ou não se complementar. É uma técnica importante para criar dinamismo visual, sendo capaz de dramatizar ou aguçar o significado da composição. "No processo de articulação visual, o contraste é uma força vital para a criação de um todo coerente. Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação." (DONDIS, 2007, p. 108).

Dentro da linguagem visual existem diferentes tipos de contrastes. Conforme Dondis (2007), além do contraste de tom (aquele entre o claro e o escuro de uma

imagem), temos também o contraste de cor, de forma, de escala. Já segundo Gomes Filho (2015), há ainda o contraste de movimento, por dinamismo, por ritmo, por passividade, por proporção, por agudeza e contraste vertical e horizontal. Vejamos alguns deles.

O contraste de tom se utiliza da relação entre claro/escuro, luz/sombra, tanto nas composições com cores como nas monocromáticas, como vemos na gravura de Rembrandt. A imagem é construída por contrastes intensos. A intensidade dessa relação determina o grau de contraste presente na imagem.

Figura 2.35 | Rembrandt van Rijn, As três cruzes, 1653, gravura



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Three_Crosses_1653.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2016.

O contraste de cores pode ser criado por matiz, tom ou croma. Quando o contraste de cores é feito pelo tom, é a relação claro-escuro, ou seja, a relação tonal das cores que trabalha. O contraste por matiz é construído pela oposição de cor quente e cor fria ou pelo contraste de cores complementares. A teoria das cores e suas relações serão estudadas na Unidade 3.

O contraste de forma cria dinamismo e dramaticidade pelo antagonismo das formas. Segundo Dondis (2007, p. 126), "se o objetivo for atrair a atenção do observador, a forma regular, simples e resolvida, é dominada pela forma irregular, imprevisível. Ao serem justapostas, as texturas desiguais intensificam o caráter único de cada uma."

Um exemplo do contraste das formas é a Figura 2.36, na qual vemos formas geométricas e orgânicas se alternando na composição, quebrando o nivelamento sugerido pela horizontal, marcada pela linha da banheira que se destaca do fundo mais claro e mais iluminado. O dinamismo do contraste de formas é realçado pelo contraste tonal presente na fotografia.

Figura 2.36 | Irving Penn, Jean Patchett, Vogue, June I, 1950, fotografia



Fonte: <<http://theredlist.com/media/database/photography/history/mode/irving-penn/014-jean-patchett-photo-irving-penn-vogue-june-1-1950-the-red-list.jpg>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

E, por fim, temos o contraste de escala, que é a distorção da escala estabelecida entre as formas de modo que os objetos fiquem fora da proporção que estamos acostumados a ver, fora de suas escalas normais e ganhando dimensões irreais. “A distorção da escala, por exemplo, pode chocar o olho ao manipular à força a proporção dos objetos e contradizer tudo aquilo que, em função de nossa experiência, esperamos ver.” (DONDIS, 2007, p. 127)

A Figura 2.37 é um exemplo de contraste de escala no qual vemos uma distorção entre as proporções reais das figuras. Na fotografia, vemos o buraco da fechadura, em primeiro plano, em escala maior do que o olho, em segundo plano. E para reforçar o contraste, vemos uma fechadura menor refletida no olho, causando maior estranhamento à nossa percepção da proporção.

Figura 2.37 | Irving Penn, Eye in keyhole, 1953, fotografia



Fonte: <<http://theredlist.com/media/database/photography/history/mode/irving-penn/048-irving-penn-eye-in-keyhole-new-york-1953-the-red-list.jpg>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

Sem medo de errar

Nesta seção vimos quatro elementos da linguagem visual: luz, sombra, tom e contraste. Esses elementos estão presentes em qualquer criação visual, seja bidimensional ou tridimensional. A proposta de trabalho para essa SP é criar uma obra monocromática usando o controle da luz e da sombra, dos tons (presentes na escala que vai do branco ao preto) e do contraste para criar uma mensagem visual. E, como já estudamos todos os elementos visuais, você deve elaborar seu trabalho pensando na relação desses elementos com os demais, vistos nesta unidade, considerando como podem ser usados para criar contraste, luz e sombra na composição.

Você pode escolher a técnica ou o material que quiser para sua criação, pois sabemos que a luz e a sombra, os tons e o contraste são muito importantes para estruturar as composições, sendo fundamentais, por exemplo, para criar volumes: independentemente da técnica utilizada, esses conceitos podem e devem ser empregados. Assim, fique à vontade para escolher, porém, a sua escolha irá impactar a forma de trabalhar com esses elementos e os resultados possíveis.



Atenção

Lembre-se de que percebemos visualmente as áreas de luz em oposição às áreas de sombra nas imagens. Essas áreas formam agrupamentos e se tornam áreas de atração visual em que os elementos viram conjuntos dentro da composição. Portanto, pensar a iluminação da cena tem um papel fundamental para a expressão do que se quer comunicar, da mensagem ou sentimento que se quer criar.

O uso do contraste na composição reforça a mensagem por ser capaz de criar dinamismo visual, dramaticidade ou aguçamento, enfatizando o significado da composição.

Aproveite para utilizar e relacionar os elementos visuais que foram estudados até aqui. É uma oportunidade de mobilizar a maior parte dos conceitos sobre composição visual e aliá-los à criação para a produção de uma obra monocromática.

Avançando na prática

O contraste de ideias

Descrição da situação-problema

O contraste é um elemento versátil e fundamental para a mensagem visual. Ele pode ser usado em combinação com qualquer outro elemento visual para construção

de significado. Assim, podemos construir o contraste usando a linha, o ponto, o tom, a cor, a direção, a forma, o movimento, a proporção e a escala.

A mensagem é uma interação complexa e sofisticada de elementos e o contraste é um importante meio para o artista controlar essa interação, de forma a criar significados. Esse elemento pode imprimir dinamismo, ritmo, passividade, agudeza à linguagem visual. Como o contraste pode ser utilizado para reforçar o significado da mensagem quando se trata de expressar ideias contrárias, antagônicas? Será que criar uma composição com conceitos opostos, contrastantes, determina a maneira de pensar e organizar os elementos, sobretudo a maneira de construir o contraste visual?



Lembre-se

Entre todas as técnicas visuais, o contraste é onipresente nas manifestações visuais eficazes em todos os níveis da estrutura total da mensagem, seja ela conceitual ou elementar. Assim, é preciso dizer que, enquanto instrumento visual de um valor inestimável, o contraste deve sempre ser uma referência obrigatória, desde a etapa generalizada da composição visual até o caráter específico de cada um dos elementos visuais escolhidos para expressar visualmente uma ideia (DONDIS, 2007, p. 122).

Resolução da situação-problema

Para essa nova situação, você pode usar a colagem ou a fotomontagem visando criar uma ou mais composições visuais que expressem ideias ou conceitos opostos. Com essa técnica você terá uma grande liberdade formal e poderá criar contrastes interessantes, usando contraste de tom, de cor, de forma, de escala etc.

Pense em criar uma composição com conceitos opostos, contrastantes. E use, para reforçar a ideia, o contraste acentuado, ou seja, alto contraste.

Você pode usar conceitos como alegria x tristeza; movimento x passividade; organização x desorganização, por exemplo. Lembre-se de que, principalmente nesse caso, a forma está ligada ao conteúdo, à função, ou seja, a mensagem e a intenção subordinam a linguagem para criar significados específicos.



Faça você mesmo

Pesquise e escolha pelo menos uma imagem, seja na arte ou no design, em que estejam representados os vários exemplos de contrastes aqui estudados.

Observe e analise quais elementos, além do contraste, foram utilizados e a técnica empregada. Observe também como essas escolhas determinaram a criação e comunicação da mensagem visual.

Faça um breve relato com o que você identificou nas obras pesquisadas.

Faça valer a pena

1. Observe o texto:



Como estratégia visual para aguçar o significado, o contraste não só é capaz de estimular e atrair a atenção do observador, mas pode também dramatizar esse significado, para torná-lo mais importante e mais dinâmico (DONDIS, 2007, p. 118).

É correto o que se afirma em:

- O contraste não é capaz de trazer dinamismo para uma composição visual.
- O contraste e a sombra são antagônicos e não geram atração nem significado.
- O contraste é um elemento que gera interesse e reforça o assunto da composição.
- A sombra é um elemento que traz dinamismo e gera área de interesse para o olhar.
- O contraste não é capaz de enfatizar o sentido da mensagem visual.

2. Leia o texto:



As sombras podem ser próprias ou projetadas. As sombras próprias acham-se diretamente nos objetos por cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas. As sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre um outro ou de uma parte sobre uma outra do mesmo objeto. Fisicamente ambos os tipos de sombras são da mesma natureza; elas ocorrem nos lugares do ambiente onde a luz é escassa. Perceptivamente são completamente diferentes. A sombra própria é uma parte integrante do mesmo objeto, tanto assim que na experiência

prática geralmente não é notada, mas serve simplesmente para definir volume. Uma sombra projetada, por outro lado, é uma imposição de um objeto sobre um outro, uma interferência na integridade do receptor (ARNHEIM, 1997, p. 304).

Analise as afirmações:

I. A sombra, seja projetada ou própria do objeto, define a forma, mas não o volume.

II. Quando a sombra é projetada, ela pode ser controlada pelo próprio objeto ao qual ela se projeta.

III. As sombras próprias estão presentes no objeto e mostram algumas características dele.

- a) Apenas II está correta.
- b) Apenas III está correta.
- c) Apenas I está correta.
- d) I, II e III estão corretas.
- e) Apenas II e III estão corretas.

3. Observe a fotografia:

Irving Penn, Man lighting girl's cigarette (Jean Patchett), 1949



Fonte: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/144826>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Quais os tipos de contraste que podemos identificar na imagem?

Assinale a alternativa correta:

- a) Contraste de cor e ritmo.
- b) Contraste de forma e movimento.
- c) Contraste de escala e ritmo.
- d) Contraste de tons e escala.
- e) Contraste de movimento e cor.

Referências

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1964.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 11. ed. São Paulo: Pioneira, Editora Universidade de São Paulo, 1997.
- DIMENSÃO. Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa Online, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=dimens%C3%A3o>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ESCALA. Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa Online, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=escala>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- FORMA. Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa Online, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=forma>>. Acesso em: 02 jun. 2016.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 9. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.
- MOVIMENTO. Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa Online, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=movimento>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1996.
- WIKIART. [2016]. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/>>. Acesso em: 25 jun. 2016.
- WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1998.

A cor como elemento de linguagem visual

Convite ao estudo

Olá! Estamos agora iniciando a Unidade 3. Na Unidade 2 você pôde refletir e estudar sobre diversos elementos de linguagem: ponto, linha e direção; forma e textura; escala, dimensão e movimento; luz, sombra, contraste e tom. Nesta unidade vamos desenvolver o tema da composição artística a partir do estudo da cor. Nosso estudo se dividirá em quatro seções: Introdução à Teoria das Cores, Sistema Aditivo e Sistema Subtrativo, Aprofundamento sobre a Teoria das Cores e Psicologia da Cor, nas quais estudaremos o que são as cores, como se manifestam, como se relacionam entre elas, algumas das diversas formas de percebê-las e usá-las, suas simbologias, e como são definidas e utilizadas pela arte e ciência.

Para que nosso estudo se torne mais significativo, coloque-se no lugar de um profissional de Artes Visuais que está iniciando sua carreira. Para esse profissional, linguagens como pintura, gravura, fotografia, desenho e escultura são fundamentais. Algumas delas perpassam o estudo desta unidade.

Para que o conhecimento adquirido não fique só na teoria, e você possa aplicá-lo em situações com as quais pode se deparar em seu futuro profissional, faremos uma reflexão em torno de um problema que, desenvolvido passo a passo, terá uma resposta ao final da unidade. A cada seção discutiremos um aspecto do problema para que você possa compreender quais escolhas devem ser feitas e os motivos dessas escolhas. Assim analise a situação proposta e reflita sobre as questões que virão a seguir.

Esse profissional de *Artes Visuais* inicia sua carreira fazendo parte de um grupo contratado para realização de um evento cultural e ficará responsável pela comunicação visual.

Pronto para começar?

Seção 3.1

Introdução à teoria das cores

Diálogo aberto

Nesta primeira seção vamos estudar a Teoria das Cores, os fundamentos teórico-conceituais e os aspectos históricos pertinentes às discussões dessa teoria, das cores primárias, secundárias e complementares.

Você é um profissional de Artes Visuais contratado para realizar a parte visual de um evento cultural. Enquanto profissional recém-formado, você terá como desafio resgatar os conhecimentos sobre a Teoria das Cores que adquiriu durante o curso para conseguir realizar a sua atividade no grupo contratado, com a parte visual do evento. Portanto, você irá buscar esses conhecimentos por meio de algumas perguntas que são: Como se originam as cores? Como elas são compostas? Como classificamos as cores em primárias, secundárias, terciárias ou complementares, conforme o sistema adotado? Como as vemos? Como alguns teóricos importantes pensaram a questão da luz e da cor?

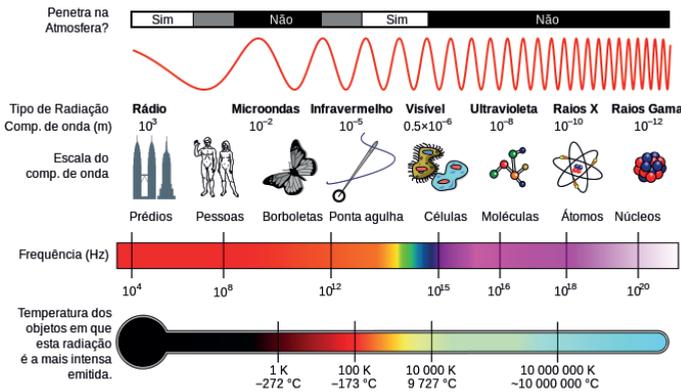
Os conteúdos que serão abordados aqui ajudarão você, como profissional, a pensar em seus novos desafios e responsabilidades profissionais. Vamos lá?

Não pode faltar

Você está sempre vendo cores ao teu redor, mas talvez nunca tenha se perguntado como isso é possível. A cor faz parte da história do Homem e gerou diversos estudos como por Aristóteles, Leonardo da Vinci ou Isaac Newton, que geraram teorias sobre ela. A partir desses estudos, hoje conhecemos suas propriedades, efeitos e composições. A cor é a percepção visual da distribuição espectral da luz visível. Esta sensação tem origem na estimulação de células nervosas especializadas chamadas de "cones" e localizadas na retina dos olhos. Para ver a cor, tem que ter luz, sem luz não há cor.

Para compreender as cores, primeiros precisamos compreender a luz. A luz é uma onda eletromagnética que, como observamos na imagem, tem um comprimento de onda variável, ou seja, começa mais larga e vai ficando mais junta (isso numa escala imperceptível aos olhos de tão pequena). Outra propriedade da luz é que ela carrega toda a informação de cor dentro de si, o que faz com que uma cor seja definida pela frequência dessas ondas de comprimento variável, nos levando a concluir que cada cor tem uma frequência diferente.

Figura 3.1 | Imagem de uma escala de onda eletromagnética representando o tamanho e suas frequências



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/EM_Spectrum_Properties_pt.svg?uselang=pt>. Acesso em: 12 ago. 2016.

A luz branca é composta por um espectro de cores, dentre elas, algumas visíveis aos nossos olhos: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta – as cores do arco íris. Cada uma dessas cores corresponde a uma frequência e comprimento de onda, são as cores luz. O processo da visibilidade da cor de pigmento aos nossos olhos funciona assim: a luz bate no objeto, que reflete a luz em direção à nossa retina. A cor que será vista por nós depende da junção entre cor-luz (essa refletida) e cor-pigmento, objeto.



Exemplificando

Por exemplo, a luz branca sobre um objeto azul. O objeto azul ao receber a luz branca (que engloba essa pluralidade de cores descritas anteriormente), absorverá todas as cores menos o azul, cor pigmento do objeto. Por não ser absorvido, o azul será refletido aos nossos olhos (imagem). Se o objeto for branco todas as cores serão refletidas, refletindo o branco, e se for preto todas elas serão absorvidas.

No decorrer desta unidade veremos que a cor pode ser estudada e descrita de diversas maneiras: dentro de uma abordagem artística que busca indícios capazes de orientar os profissionais da arte na sua percepção e no uso de pigmentos para reproduzir ou evocar sensações; numa abordagem química que estabelece e classifica séries de pigmentos; numa abordagem física, por análise espectral; em uma abordagem fisiológica, que liga a percepção ao sistema visual; ou numa abordagem psicofísica, resultando na colorimetria e na decomposição de componentes permitindo uma síntese de cores.

Esses estudos deram origem a diversas teorias. A primeira teoria conhecida é a escrita pelo filósofo grego Aristóteles, que foi o primeiro a associar as cores aos elementos da natureza – fogo, ar, água e terra. Ele também chegou à conclusão de que as cores seriam uma propriedade dos objetos e faziam parte das características componentes a um objeto como o tamanho, o peso e a textura. Aristóteles chegou a seis cores essenciais: verde, azul, vermelho, preto, branco e amarelo.



Assimile

Durante esta seção, a partir do estudo de algumas Teorias da cor e das cores primárias, secundárias, complementares e terciárias, procure acompanhar o processo da compreensão da cor pelo Homem.

Durante a Renascença as cores foram estudadas por dois artistas que nos interessam: Leon Battista Albertti e Leonardo da Vinci. Albertti definiu as cores mais importantes a partir dos quatro elementos da natureza: vermelho para o fogo, azul para o ar, verde para a água e o cinza para a terra. Contemporâneo a Albertti, Leonardo da Vinci também estudou as cores e seus escritos podem ser encontrados no Tratado de

Figura 3.2 | Imagem do experimento do prisma feito por Newton



Fonte: <<http://www.istockphoto.com/br/vetor/prism-vector-gm149137525-4337972>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

pintura (publicado até o século XVIII, hoje editado por AKAL EDICIONES, 2004). Nele Da Vinci foi o primeiro a se opor a Aristóteles, afirmando que as cores seriam propriedades da luz e não dos objetos como Aristóteles havia afirmado. O preto e o branco, seriam extremos da luz e não cores. Da Vinci, porém, concordou com Aristóteles, afirmando que a partir do vermelho, verde, azul e amarelo todas as outras cores poderiam ser compostas. Ele foi o primeiro a observar que as sombras poderiam ser também coloridas.

No século XVIII o pesquisador inglês Isaac Newton, com um prisma de vidro,

descobriu que a luz branca se decompunha em sete feixes de cor: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Escurecendo seu quarto, o cientista deixou somente um espaço para a luz solar passar e atravessar o prisma, produzindo assim o espectro de luz colorida. Depois, com a ajuda de um segundo prisma, o pesquisador fez duas experiências: na primeira fez uma só cor do fecho de luz atravessar um segundo prisma. Essa, ao atravessar o prisma, não se transforma, o que fez Newton concluir que as cores pertenciam à luz e o prisma não interferia nesse fenômeno. Na segunda experiência utilizou mais um prisma e fez com que o feixe colorido o transpassasse fazendo com que as cores voltassem a se unificar no raio de luz branca, demonstrando que a recomposição desses raios era possível.

O alemão Johann Wolfgang von Goethe decidiu ir além de Newton e se contrapôs à sua teoria. Até Goethe, a teoria da cor era compreendida como um fenômeno físico, mas com sua Teoria da cor, o pesquisador abriu dois outros domínios de pesquisa: a Psicologia e a Fisiologia. Goethe fez seus experimentos à luz do dia, com interação da natureza e do Homem. Ele afirmou a necessidade da proporção entre as cores para se obter equilíbrio, sendo que essa proporção depende da luminosidade da cor, ou seja, quanto mais luminosidade menos porcentagem da cor deve haver.

Apesar de não ser valorizado pelo meio científico, Goethe foi estudado e considerado por artistas e professores da Escola Bauhaus e por estudiosos da Psicologia da Gestalt.

O artista alemão Josef Albers começou seus estudos sobre a cor quando estudava na Bauhaus, onde observou a natureza mutável das cores e mostrou que essas poderiam provocar sensações, ilusões visuais, conforme a relação entre elas, e até mesmo mudanças visuais em seus estados e tons conforme sua proximidade. Uma mesma cor poderia ser vista de diversas formas, conforme o contexto em que aparece, tornando-se mais ou menos vibrante, luminosa, ou ainda nessa junção, poderia provocar sensações de movimento. A pintura de quadrados coloridos de Albers demonstra sua teoria. Ao enfatizar o aspecto da visão, ele utilizou retângulos de cores sobrepostos a papéis coloridos e criou com isso diversas situações perceptivas novas em relação à cor.

Figura 3.3 | Quadro *Homage To The Square*, de Josef Albers, 1950



Fonte: <<http://uploads8.wikiart.org/images/josef-albers/homage-to-the-square-1950.jpg>>. Acesso em: 12 ago. 2016



Refleta

Nesta seção você viu que existem várias formas de estudar as cores, pela física, fisiologia, química, sensibilidade, psicologia. O que você acha dessa diversidade de estudos? Você considera que todos trazem informações importantes ou alguns não se adaptam mais à contemporaneidade?

Vamos nos concentrar agora nas relações e composições de cores e focar as cores primárias, secundárias e complementares.



Pesquise mais

Nesta seção vimos conteúdos históricos, científicos e técnicos. Cabe a você agora aprofundá-los. Sugiro que pesquise esses conceitos no livro *Da cor a cor inexistente*, Israel Pedrosa, Editora Senac, 2009 e no vídeo *Teoria da Cor*, de Tatiane Gaião, disponível em: <<https://vimeo.com/54573234>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

A cor primária pode ser definida como uma cor pura que não pode ser reproduzida por uma mistura de outras cores. Três são as cores primárias devido o sistema humano de visão colorida, chamado de visão tricromática. No século XIX, Thomas Young fez alguns experimentos a partir da superposição de luzes e provou que todas as cores visíveis pelo homem eram representadas pela soma de três cores primárias. Ele mostrou que isso acontecia não devido às características da luz, mas devido ao sistema visual do corpo humano. Como explica o professor João Carlos Rocha (2011, p. 2), pela visão tricrômica, a partir dos cones

vemos todas as cores baseadas em apenas três: o vermelho, o azul e o verde. Os bastonetes (o segundo sensor da retina. São dois: cones e bastonetes) nos permitem “ver” à noite, ou seja, podemos perceber silhuetas com algum grau de precisão, sem, no entanto, notarmos os detalhes.



Assimile

Neste momento vamos conhecer as cores primárias e descobrir que elas podem variar conforme a forma da projeção de imagens coloridas. Vamos ver também a diversidade de combinações das cores primárias. Perceba que o conceito de cores primárias é mais amplo do que as três cores que costumamos conhecer (vermelho, amarelo e azul).

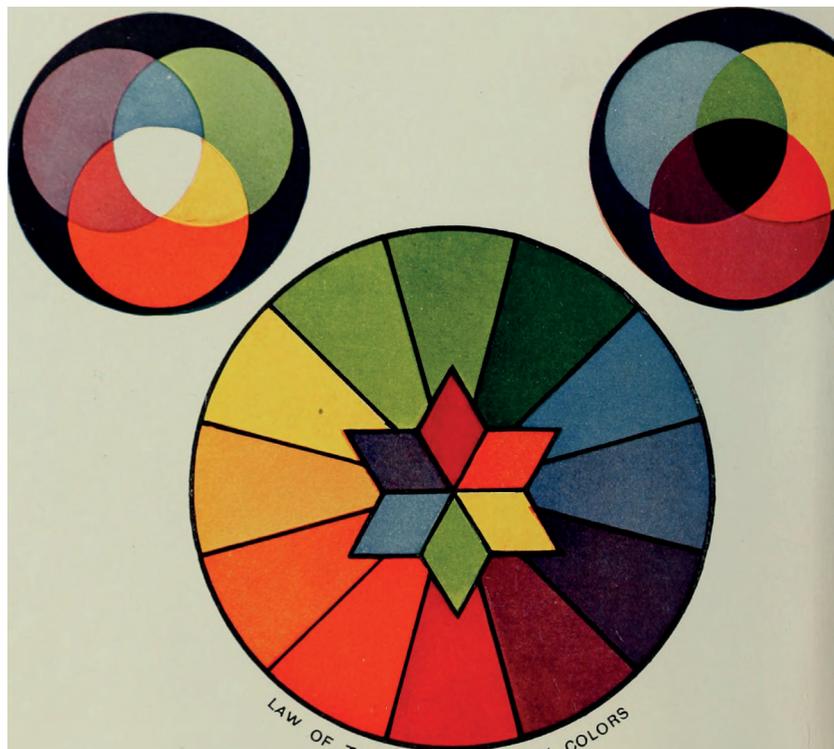
As três cores primárias combinadas formam outras: secundárias, complementares e terciárias. As cores primárias são conhecidas popularmente por serem o vermelho, o azul e o amarelo, cores utilizadas por artistas, provindas de pigmentos, e que dão origem às outras diversas cores. Porém, essas três cores primárias podem variar conforme o meio que reproduz as imagens coloridas: projetores, televisões, impressoras, fotografias. Em aparelhos que fazem composições aditivas de cores, as cores primárias são o verde, vermelho e o azul. Já composições que fazem combinações subtrativas, pela mistura de pigmentos, as cores frequentemente usadas são o ciano, magenta e amarelo. Exemplos dessa diversidade de composições são: o RGB (*red, green, blue*) utilizado em aparelhos eletrônicos, televisões, monitores, retroprojetores, o RYB (*red, yellow, blue*) utilizado por artistas pintores, ou o CMYK (ciano, magenta, *yellow, key/preto*) utilizado pelas artes gráficas, impressões. Outras diversidades de cores podem ser combinadas, como na fotografia antiga, no processo autocromo, onde se utilizava, violeta, laranja e verde. Veremos isso com mais detalhes na próxima seção.

É a partir das três cores primárias que surgem as cores secundárias, complementares e terciárias. Para compreender esses processos vamos usar como cores primárias em nossos exemplos as cores pigmento: vermelho, azul e amarelo. Vamos analisar essas misturas começando pelas cores secundárias.

As cores secundárias são originadas pelas misturas de duas cores primárias, são elas: o verde (azul + amarelo), o violeta (vermelho + azul) e o laranja (vermelho + amarelo). A partir das cores secundárias, podemos falar sobre as cores complementares. Uma cor primária é sempre complementada por uma cor secundária, o termo "complemento" é utilizado pois essa cor secundária seria formada por duas cores primárias, que são o complemento à terceira cor primária, chegando à totalidade, três. Por exemplo, a cor complementar do azul é o laranja, que é a junção das outras duas cores primárias, amarelo e vermelho. Assim o violeta (azul + vermelho) é a complementar do amarelo, e o verde (azul+amarelo) é a complementar do vermelho.

Num trabalho visual as cores complementares normalmente são usadas para dar equilíbrio e contraste. É importante perceber que as cores complementares são as que mais oferecem contraste já que não há a participação de uma cor na composição da outra, por exemplo: no violeta, complementar ao amarelo, não há amarelo na sua composição. As cores complementares usadas lado a lado têm o efeito de potencializar a vivacidade uma da outra, devido ao contraste. Elas podem também se neutralizar entre si, resultando em tonalidades de cinza até o preto (neutralizar seria deixá-las menos vibrantes). Essas cores neutras, formadas pela junção de duas cores complementares, também podem ser cores terciárias. As cores terciárias são formadas pela junção de duas cores complementares, ou duas cores secundárias, ou uma primária mais uma ou duas secundárias, dando origem a uma escala de cinzas ou cores menos intensas.

Figura 3.4 | Cores primárias, secundárias e complementares



Observe na imagem acima, as cores primárias, secundárias e complementares. À esquerda acima as cores primárias luz e à direita as cores pigmento. No centro, a estrela é composta pelas cores primárias CMY, pigmento, tendo cada uma a seu lado suas cores secundárias. Com o círculo colorido ao redor observamos as cores complementares, ex: em cima colado ao vermelho estão os verdes, à esquerda ao lado do roxo está o amarelo, ao lado do azul está o laranja, etc.

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Americana_-_a_universal_reference_library,_comprising_the_arts_and_sciences,_literature,_history,_biography,_geography,_commerce,_etc._of_the_world_\(1903\)-\(14783611653\).jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Americana_-_a_universal_reference_library,_comprising_the_arts_and_sciences,_literature,_history,_biography,_geography,_commerce,_etc._of_the_world_(1903)-(14783611653).jpg?uselang=fr)>. Acesso em: 4 ago. 2016.



Faça você mesmo

Você já deve ter tentado fazer tintas coloridas em algum momento da sua vida. Sugiro a você que faça em casa um exercício de composição de cores, secundárias, terciárias e complementares a partir de cores primárias. Para começar pegue um papel branco espesso e faça com tinta guache três manchas de cores formando um triângulo a partir das cores primárias: vermelho, amarelo e azul. Comece a compor pelas cores secundárias, depois complementares e então as terciárias.

Aproveite para aprofundar os temas aqui abordados pelos textos e exercícios propostos nesta seção.



Vocabulário

- **Colorimetria:** color (cor), metria (medida). Segundo o dicionário Michaelis, colorimetria é a ciência e prática de determinar e especificar cores quanto a matiz, saturação, intensidade, ou análise química quantitativa, mediante comparação de cores. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=colorimetria>>. Acesso em: 26 maio 2016.

- **Espectro:** segundo o dicionário Michaelis, a definição física de espectro é "Arranjo dos componentes de um feixe de energia radiante, formado quando este feixe é submetido a dispersão de modo que as ondas componentes são dispostas na ordem de seus comprimentos de onda, como acontece quando um feixe de luz solar é refratado e dispersado por um prisma de cristal e forma uma faixa com as sete cores do arco-íris". Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=espectro>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

Sem medo de errar

Como profissional de Artes Visuais recém-formado você terá de resgatar os conhecimentos sobre a Teoria das Cores que adquiriu durante o curso para realizar a sua atividade no grupo contratado para pensar a parte visual do evento.

Estudamos nesta seção a teoria das cores, sua classificação em primárias, secundárias, terciárias e complementares de acordo com o sistema escolhido. Se tiver dúvida, consulte o Não pode faltar para lembrar esta classificação. Conhecemos também o experimento de Newton do prisma, que, após Aristóteles na Antiguidade, Battista Alberti e Leonardo da Vinci no Renascimento, foi uma das principais teorias da cor. Seu experimento do prisma descobriu os sete feixes de cor: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta, concluindo que as cores se derivam da luz branca.

Lembre-se que Aristóteles e Leon Battista Alberti associaram as cores a elementos da natureza, porém chegaram à conclusões diversas: Aristóteles acreditava que as cores seriam uma propriedade dos objetos e que faziam parte das características componentes de um objeto como o tamanho, o peso e a textura, e chegou a seis cores: verde, azul, vermelho, preto, branco e amarelo. Alberti, assim como Aristóteles, definiu as cores a partir dos quatro elementos da natureza, porém chegou a quatro outras cores, vermelho para o fogo, azul para o ar, verde para a água e o cinza para a terra. Leonardo da Vinci foi o primeiro a se opor a Aristóteles afirmando que as cores seriam propriedades da luz, porém, como Aristóteles, ele afirma que a partir do vermelho, verde, azul e amarelo todas

as outras cores poderiam ser compostas. Estudamos também a percepção da cor pelo ser humano, além de relacioná-la às teorias de Goethe, Josef Albers e Thomas Young.

As cores luz são chamadas também de RGB e possuem suas próprias cores primárias, secundárias e complementares. Vimos que os olhos percebem as cores através da luz e que a teoria de Thomas Young, a partir da sobreposição de cores luz, percebeu que três eram as cores primárias devido ao sistema humano de visão colorida.

Goethe trouxe dois outros domínios de pesquisa ao estudo da cor: a psicologia e a fisiologia. Ao contrário de Newton, Goethe fez seus experimentos em espaços abertos, à luz do dia, com interação da natureza e do homem. Assim como Goethe, Josef Albers estudou as cores de forma subjetiva, a partir de sensações. Ele acreditava que as cores poderiam provocar diversas sensações visuais conforme diferentes justaposições entre elas.



Atenção

A cor pode ser estudada e descrita de diversas maneiras: numa abordagem artística; numa abordagem química, que estabelece e classifica séries de pigmentos; numa abordagem física e numa abordagem fisiológica, que liga a percepção ao sistema visual.

Avançando na prática

Escolha das cores

Descrição da situação-problema

Você, como profissional de artes, responsável pela comunicação do evento, decidiu começar seu trabalho escolhendo as cores primárias que irá usar para compor as cores usadas no evento. Como foi na época da faculdade que você estudou as cores, para realizar um bom trabalho, você decidiu retomar esses estudos para então dominar os pontos principais de algumas teorias da cor, assim como das cores primárias, secundárias, terciárias e complementares. Para isso você levantou algumas questões importantes: como percebemos as cores? O que são cores primárias, secundárias, terciárias e complementares? Como alguns teóricos importantes pensaram a questão da luz e da cor?



Lembre-se

É importante compreender como vemos as cores, como elas são formadas, e conhecer as semelhanças e diferenças entre as teorias aqui abordadas. Essa compreensão facilitará nosso percurso durante o restante da unidade.

Resolução da situação-problema

Vamos desenvolver essa nova reflexão! Para retomar o estudo das cores e compreender como percebemos as cores e o que são cores primárias, secundárias, terciárias e complementares, você considerou importante destacar os seguintes pontos: as teorias da cor de Aristóteles (Antiguidade), Leon Battista Alberti (Renascença), Leonardo da Vinci (Renascença), Isaac Newton (Século XVIII), Johann Wolfgang von Goethe (século XIX), Josef Albers (século XX) e Thomas Young (século XIX), assim como as diversas formações de cores primárias (sistema de cor-luz RGB e cor-pigmento CMY) e suas cores secundárias, terciárias e complementares.

Das teorias da cor, você lembrou que Aristóteles associou as cores a elementos da natureza, chegando a seis cores, além de acreditar que as cores seriam uma propriedade dos objetos; Leon Battista Alberti, como Aristóteles, associou as cores a elementos da natureza chegando a 4 cores; Leonardo da Vinci se contrapôs a Aristóteles definindo as cores como propriedades da luz e também associou as cores a elementos da natureza, chegando a quatro cores; Isaac Newton também afirmou que as cores são propriedade da luz, e realizou o experimento do prisma descobrindo os 7 feixes de cor e explicando que as cores se derivam da luz branca; Thomas Young, a partir da sobreposição de cores luz, demonstrou que três eram as cores primárias devido ao sistema humano de visão colorida; Goethe se contrapôs a Newton e trouxe dois outros domínios de pesquisa ao estudo da cor: a psicologia e a fisiologia; e Josef Albers, assim como Goethe estudou as cores de forma subjetiva, a partir de sensações.

Depois do estudo das teorias da cor você lembrou que a cor é a percepção visual da distribuição espectral da luz visível e que essa sensação tem origem na estimulação de células nervosas especializadas chamadas de cones, localizadas na retina dos olhos. Assim, sem luz não há cor.

Finalmente você estudou que as cores primárias RGB são cores-luz, vermelho, verde e azul; ou cores-pigmento CMY, ciano, magenta e amarelo. Para compor cores secundárias é necessário misturar duas cores primárias; para as terciárias é necessário usar duas cores complementares, ou duas cores secundárias, ou uma primária mais uma ou duas secundárias; e para compor cores complementares usamos duas cores primárias, que representam o complemento à terceira cor primária.



Faça você mesmo

Experimente passar um fecho de luz branca com uma lanterna sobre um prisma, ou seja, tente repetir a experiência de Newton.

Faça valer a pena

1. “A importância das ondas eletromagnéticas na nossa vida é indiscutível. Elas estão presentes quando enxergamos os objetos a nossa volta, quando ligamos a TV, quando estouramos pipocas no forno de micro-ondas e em mais uma grande gama de exemplos.”

(BISQUOLO, Paulo Augusto. Física: ondas eletromagnéticas – d: campo e espectro eletromagnéticos. **UOL Educação**, 2015. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/fisica/ondas-eletromagneticas--dcampo-e-espectro-eletromagneticos.htm>>. Acesso em: 24 maio. 2016.)

Qual a ligação entre as ondas eletromagnéticas e as cores?

- Ela emana cor aos nossos olhos.
- Foi comprovado por Goethe que a luz não tem ligação com a cor.
- Ela ilumina os objetos que são coloridos.
- Ela carrega toda a informação de cor dentro de si.
- Ela produz os raios ultravioleta e infravermelhos.

2. O processo da visibilidade da cor aos nossos olhos funciona assim: a luz bate no objeto, que reflete a luz em direção à nossa retina. A cor que será vista por nós depende da junção entre cor-luz (essa refletida) e cor-pigmento, objeto.

Como isso acontece sobre um objeto vermelho?

- Ao objeto vermelho receber a luz branca, ele refletirá todas as cores menos o vermelho que será absorvido.
- Ao objeto vermelho receber a luz branca, ele absorverá todas as cores menos o vermelho que será refletido.
- Ao objeto vermelho receber a luz branca, ele absorverá todas as cores refletindo só o vermelho.
- Ao objeto vermelho receber a luz branca, ele refletirá todas as cores que aos nossos olhos ficará somente o vermelho.
- Ao objeto vermelho receber a luz branca, ela iluminará o pigmento vermelho.

3. Segundo Susana Maria Ramos Monteiro, Aristóteles chegou à conclusão de que "a matéria orgânica é responsável não só de modo passivo, mas, também ativo. Ele foi o primeiro a associar as cores aos fenômenos da natureza".

(MONTEIRO, Susana Maria Ramos. *A cor no discurso expositivo*. 2005. 203 f. (Mestrado em Museologia e Museografia)-Universidade de Lisboa Faculdade de belas-arts. Lisboa, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6637/2/ULFBA_Tes189.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2016.)

Foram dois os pintores da Renascimento que estudamos – um deles concordou com Aristóteles relacionando as cores a elementos da natureza, e o segundo contestou a teoria de Aristóteles dizendo que as cores eram uma propriedade da luz e não dos objetos. Quem são esses pintores respectivamente?

- a) Leon Battista Albertti e Leonardo da Vinci.
- b) Leonardo da Vinci e Leon Battista Albertti.
- c) Josef Albers e Leonardo da Vinci.
- d) Leonardo da Vinci e Josef Albers.
- e) Goethe e Josef Albers.

Seção 3.2

A cor como elemento de linguagem visual

Diálogo aberto

Na introdução desta unidade criamos uma situação que desenvolveremos no decorrer de suas quatro seções. Você é um profissional de Artes Visuais e foi contratado para desenvolver a parte visual de um evento cultural. Nesta seção, nos aprofundaremos mais na discussão sobre as cores.

O evento cultural, do qual o profissional em Artes Visuais está responsável pela linguagem visual, está exigindo mais conhecimentos. Colocando-se no lugar do recém-formado da Situação Geradora de Aprendizagem, resgate o conhecimento sobre o Sistema de Cores, compreendendo o que é o Sistema Aditivo (cores-luz) e Sistema Subtrativo (cores-pigmento).

Você, enquanto recém-formado em Artes Visuais, possui algumas dúvidas como: quais as cores que compõem o sistema aditivo e as que compõem o Sistema Subtrativo? Como essas cores são percebidas pelo ser humano? Onde utilizamos esses dois sistemas de cor? O conhecimento desses sistemas e de sua combinação te ajudarão em quais atividades do evento cultural o qual terá os dois sistemas aplicados em sua comunicação visual?

Vamos buscar as respostas?

Não pode faltar

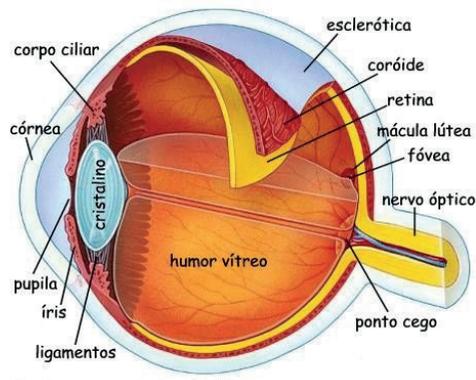
Estudamos na última seção algumas teorias da cor, as cores primárias, secundárias, terciárias e complementares. Vimos que a cor passa a existir aos nossos olhos a partir da luz, seja ela cor-pigmento ou cor-luz. Nesta seção vamos estudar o que são esses dois tipos de cores, luz e pigmento.

Na natureza existem dois tipos de sistemas cromáticos, o Sistema Aditivo e o Sistema Subtrativo. O Sistema Aditivo é esse da cor-luz e o Sistema Subtrativo o da

cor-pigmento. Vamos começar a estudar esses dois sistemas retomando primeiro o funcionamento da percepção da cor pelos olhos humanos e nos aprofundando um pouco mais em algumas Teorias da Cor.

A percepção da cor depende do comprimento de onda dos raios de luz que atingem a retina na parte posterior do olho. Quando a luz atravessa o olho ela sofre um desvio, chamado de convergência, e $2/3$ do desvio acontece na córnea e $1/3$ no cristalino. No momento em que a luz sofre a convergência, ela bate na retina em um ponto chamado de Fóvea Centralis, onde existem células fotorreceptoras que são os cones e os bastonetes. Essas células transformam a energia luminosa em energia elétrica, que vai por impulsos elétricos, através do nervo óptico, levar a informação da luz para o cérebro, por isso se diz que a luz é responsável pela sensação visual, e que, sem luz, não existe visão.

Figura 3.5 | Imagem de corte lateral dos olhos



Fonte: <<http://retinabrasil.org.br/site/doencas/degeneracao-macular-relacionada-a-idade/>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

Os cones, células fotorreceptoras, são responsáveis pela visão colorida, e os bastonetes pela visão noturna. Quando entramos em ambientes escuros, os cones vão deixando de atuar e os bastonetes começam a atuar. Entre essas duas células fotorreceptoras, a célula mais sensível à luz são os bastonetes, já que são as células que buscam a mais sutil luz para que possamos ver no escuro.



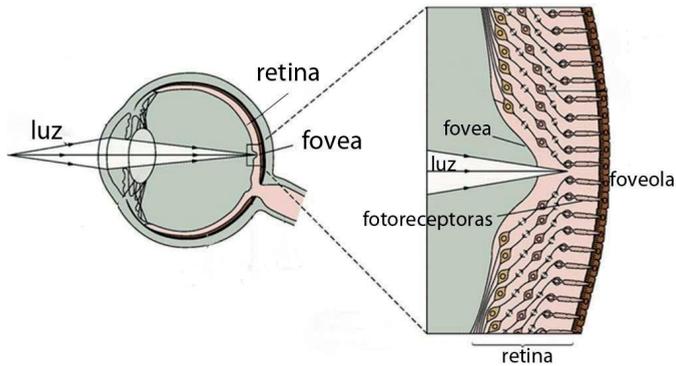
Assimile

Não se esqueça que sem luz não existiriam as cores. É por esse processo de assimilação da luz pelos nossos olhos que se diz que a luz é responsável pela sensação visual, e que, sem luz, não existe visão.

Para a visão colorida nós temos três tipos de cones – um para cada tipo de cor primária: um para verde, outro para vermelho e outro para azul (sistema RGB). A visão de todas as outras cores dependerá da combinação desses três cones. Por exemplo:

quando um cone vermelho se combina com um cone verde, temos a cor amarela. Pessoas que nascem sem um desses três cones são chamadas de daltônicos, já que a ausência de uma dessas cores prejudicaria a formação e reconhecimento de algumas cores.

Figura 3.6 | Imagem da convergência da luz que chega até a Fovea, mais close na foveola, mostrando as células fotorreceptoras



Fonte: adaptada de <<http://www.blogpercepto.com/2012/06/luz-e-o-olho.html>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

Quando Isaac Newton fez os experimentos com a luz solar e os prismas, ele observou que a decomposição dos raios de luz branca resultava em sete cores e que a junção desses raios coloridos, através da passagem por um segundo prisma, resultava na recomposição da luz branca. Como vimos na seção anterior, as cores obtidas pela decomposição da luz branca eram: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul claro, azul escuro e violeta. Newton pintou essas sete cores num disco, como uma pizza fatiada, todas com a mesma proporção, e girou.

Durante o movimento giratório do disco, pela velocidade deste movimento, ao contrário do que ele esperava, ele não obteve a cor branca, mas obteve três cores: vermelho, verde e azul. Depois, o pesquisador tentou o mesmo experimento, mas, desta vez, fez um disco dessas três cores, e obteve como resultado um branco amarelado. Assim, Newton percebeu que para a composição do branco eram necessárias apenas essas três cores, as mesmas que compõem o Sistema Aditivo de cor luz, o RGB (red, green, blue): vermelho, verde e azul.

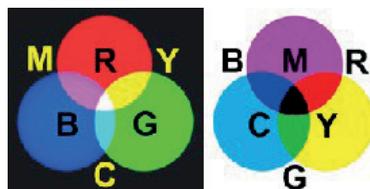
O motivo pelo qual o branco saiu amarelado é por as cores terem sido pintadas na mesma proporção. Mais para frente, alguns fisiologistas descobriram que esse resultado se tratava de uma questão de proporção de cores, como explica o professor João Carlos Rocha (2011). Para a obtenção do branco, era necessário misturamos em diferentes proporções o vermelho, o verde e o azul, respectivamente: 30%, 59%, e 11%. Esse fenômeno foi explicado somente no final do século XIX.

Como já estudado na seção anterior, uma dessas pesquisas realizadas no século

XIX sobre a cor foi feita pelo físico inglês Thomas Young, que chegou à resultados semelhantes aos de Newton. Este, em sua Teoria da cor, mostrou os resultados da sobreposição das cores primárias do Sistema de cores luz por experimentos em que a luz branca atravessava filtros coloridos: vermelho, verde e azul. Young sobrepunha círculos de cores obtendo os seguintes resultados: os três círculos de luz (azul, verde e vermelho) sobrepostos resultava em branco, a junção de vermelho e verde resultava em amarelo, vermelho e azul em magenta, e azul e verde em ciano. Com essa experiência Thomas Young mostrou que para obter a luz branca eram necessárias somente essas três cores, entre as sete cores do espectro de luz branca. Além disso, ele mostrou também que a visão do homem se dava através dessas três cores primárias da luz e revelou as cores secundárias dessas misturas. Mais tarde, o alemão Hermann von Helmholtz confirmou suas teorias.

Essas cores-luz, estudadas por Newton e Young, fazem parte do Sistema Aditivo, também chamado de Sistema RGB ou Sistema de cor-luz. Este funciona a partir dessas três cores primárias, cores-luz, derivadas da luz branca solar: azul/violeta, verde e vermelho, conhecidos também como RGB (red, green, blue). Esse sistema de cor é utilizado em variados projetores de cor-luz como: retroprojetores, scanners, telas (computadores, televisões, cinema), celulares, fotografia, entre outros. Em telas digitais, a diversidade de cores é formada por pequenos pontos RGB, que dispostos lado a lado compõem outras cores.

Figura 3.7 | A esquerda o Sistema aditivo, RGB, e a esquerda o Sistema subtrativo, CMY



Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RGB-CMY.jpg?uselang=fr>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

O nome desse sistema cromático, Aditivo, se deve ao resultado da adição dessas três cores que, somadas na proporção correta, resultam na luz branca. Como já vimos, a partir da experiência com os dois prismas, Isaac Newton provou que esses fechos de luz colorida vinham da luz branca solar e quando reunidos recompunham a luz branca. Logo, por Young, vimos que a mistura das três cores primárias resulta no branco, e as misturas entre elas resultam nas seguintes cores secundárias: magenta, amarelo e ciano. Veremos em seguida que essas cores secundárias do Sistema Aditivo são as mesmas cores primárias do Sistema Subtrativo de cor pigmento.



Assimile

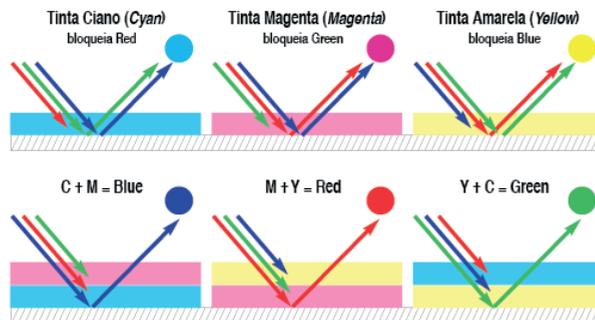
Lembre-se que as cores primárias luz têm o resultado diferente do experimento que você fez com cores primárias pigmento. Perceba que as cores secundárias do Sistema Aditivo são as cores primárias do Sistema Subtrativo e as cores secundárias do Sistema Subtrativo são as cores primárias do Sistema Aditivo.

Diferente do Sistema Aditivo, o Sistema Subtrativo, também conhecido como CMY ou CMYK (ciano, magenta, *yellow* e *black*), representa as cores através de pigmentos de origem vegetal, animal ou mineral. Na natureza, no mundo, os objetos e corpos possuem cores compostas por pigmentos sintéticos ou naturais. Essas cores pigmentos, são visíveis ao homem através da luz, os objetos absorvem certas cores do espectro de luz e refletem outras. A cor refletida pelo objeto será aquela que nossos olhos veem, é a cor que não foi absorvida ele, por exemplo: se o objeto for azul, quando o feixe de luz branca refletir sobre o objeto, várias cores serão absorvidas menos a cor que coincide com a cor pigmento do objeto, no caso o azul, que será refletido aos nossos olhos.



Exemplificando

Figura 3.8 | Imagens da luz batendo no objeto colorido, sendo absorvida, e o objeto refletindo a cor que coincide com a sua cor pigmento



Fonte: <<http://www.print-it.com.br/a-formacao-das-cores-parte-2-2/>>. Acesso em: 1 jun. 2016.



Refleta

Você já refletiu sobre a origem e percepção das cores da sua casa? Note que elas podem mudar durante o dia! Pare um dia e observe as mudanças na cor das coisas, pense no conteúdo aprendido nas Seções 3.1 e 3.2. Lembre-se que a luz tem função importante nisso! Pense nas cores-pigmento e nas cores-luz.

O termo subtrativo do Sistema Subtrativo, também conhecido como Sistema CMYK ou Sistema de cor-pigmento, vem do resultado da soma das três cores primárias deste sistema, o preto, a ausência de luz. CMYK é a abreviatura das três cores primárias do Sistema Subtrativo, mais o preto: ciano, magenta, *yellow* (amarelo) e o preto representado pela letra K, de *black* ou *key*. Esse sistema cromático é utilizado em processos de projeção de cor pigmento, tinta, nas artes plásticas, trabalhos artesanais e manuais, em impressões, entre outros. Em impressões, na composição de cores, o preto normalmente é utilizado para detalhes. Toda a diversidade de cores desse sistema é formada por suas três cores primárias: ciano, magenta e amarelo. Inversamente ao sistema aditivo, a junção das três cores primárias do Sistema Subtrativo resulta em preto e não em branco como no Sistema RGB. Veja as cores secundárias do Sistema subtrativo de cor: ciano + magenta = azul; ciano + amarelo = verde; amarelo + magenta = vermelho.



Pesquise mais

Você pode aprofundar os temas introduzidos nesta seção através do livro *O essencial da cor no design*, de Adam Banks, Tom Fraser e Steven Caplin, editora Senac, 2012, São Paulo.

A partir do material digital explicativo sobre as cores feito pela Gráfica Viena, você pode ler um pouco mais sobre os Sistemas RGB e CMYK, além de compreender um pouco melhor o processo de impressão de uma gráfica. Disponível em: <<http://www.graficaviena.com.br/downloads/VIE%20-%20Artigo%20de%20Cores.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

No processo de impressão, cada cor é impressa separadamente e sobreposta formando assim as outras cores. As cores que vemos em alguns tipos de impressão, como o de revistas, por exemplo, não são reais, são ilusões de óptica em que, se aproximarmos a imagem por uma lupa, veremos que ela é composta de micro pontos de CMYK, que lado a lado provocam essa ilusão de diversidade de cores, por exemplo, pontinhos de ciano ao lado de pontinhos amarelos, formarão o verde.

Finalmente, o Sistema Aditivo e o Subtrativo são sistemas opostos em relação à composição do branco e do preto e complementares em relação à suas cores secundárias. Quando abordamos o Sistema Aditivo, RGB, é a luz branca que carrega a cor, já no Sistema Subtrativo é a superfície-pigmento em contato com a luz que reflete à cor aos nossos olhos. Note que as impressões são sempre realizadas sobre uma superfície branca pois o branco permite que as cores não sejam alteradas, diferente de superfícies coloridas.



Faça você mesmo

É interessante observar, a partir do estudo desses dois sistemas de cores, que esse aprendizado será muito útil quando você for produzir imagens coloridas, seja no Photoshop ou em outro programa. Você deverá escolher o sistema de cores que você vai trabalhar, a partir do meio que você irá difundir-lo: impressão ou imagem digital. Assim se você quiser obter uma boa qualidade de imagens coloridas para impressão o ideal é usar o Sistema CMYK e, para imagens digitais, o RGB. Faça o teste, trabalhe em RGB e em CMYK, imprima as duas imagens e projete as duas em cor luz em alguma tela. Você verá a diferença das cores entre os dois sistemas de cores. Saiba que dentro do meio profissional do design existem exceções que não conseguiremos abordar nesta seção. Lembre-se, quando houver a impressão de uma imagem digital, mesmo considerando em qual sistema se irá trabalhar a imagem, as cores serão sempre aproximadas já que a pluralidade de tons e o brilho diferem entre os dois sistemas.

Sem medo de errar

Caro estudante, agora que você entrou em contato com os Sistemas Aditivo e Subtrativo de cor, podemos resolver a nossa situação-problema: o evento cultural no qual você está trabalhando exigiu mais conhecimentos seus, já que você deverá trabalhar usando cores-pigmentos e cores-luz no evento. Para isso você decidiu resgatar e estudar os Sistemas de cor Aditivo e Subtrativo, refletindo sobre as seguintes questões: quais as cores que compõem o Sistema Aditivo e quais as que compõem o Sistema Subtrativo? Como essas cores são percebidas pelo ser humano? Onde utilizamos esses dois sistemas de cor? O conhecimento desses sistemas e de sua combinação te ajudarão em quais atividades do evento cultural, o qual terá os dois sistemas aplicados em sua comunicação visual?

Estudando esses dois sistemas de cor, você relembrou que o Sistema Subtrativo é composto por cores-pigmento, assim tendo como cores primárias as cores ciano, magenta e amarelo (CMY), e o Sistema Aditivo é composto por cores-luz, tendo como cores primárias o vermelho, verde e azul (RGB).

Você viu que a percepção da cor depende do comprimento de onda dos raios de luz que atingem a retina na parte posterior do olho. Ao atravessar o olho a luz sofre um desvio, neste momento ela bate na retina em um ponto chamado de Fóvea Centralis, onde existem células fotorreceptoras que são os cones e os bastonetes. Por esse fenômeno, notamos a importância e necessidade da luz para a visão das cores. Você lembrou que para percebermos as cores, temos em nossos olhos três tipos de cones, um para cada tipo de cor primária. e que a partir da combinação desses três

podemos visualizar todas as outras cores, decompostas destas três cores: vermelho, verde e azul.

Thomas Young fez experimentos com sobreposições de três filtros coloridos RGB atravessados por raios de luz branca. Nestas experiências, ele experimentou diversas formas de sobreposição à partir destas três cores (vermelho, azul e verde) e mostrou que quando os três filtros de luz eram sobrepostos, resultava em branco. Então, Young mostrou que para obter a luz branca, eram necessárias somente essas três cores, e revelou que a percepção das cores pelo ser humano se dá através dessas três cores primárias da luz. Esse sistema de cor luz, Aditivo, estudado por ele, é utilizado em variados meios de projeção de cor luz como: retroprojetores, scanners, telas (computadores, televisões, cinema), celulares, fotografia, entre outros.

O Sistema Subtrativo de cor representa as cores através de pigmentos de origem vegetal, animal ou mineral. Para podermos visualizar as cores pigmentos, também necessitamos da luz. Quando o raio de luz branca chega aos objetos, parte dela é absorvida e outra parte refletida. O objeto absorve as cores que não coincidem com sua cor pigmento, e reflete aquela que é a mesma que sua cor pigmento, ou seja, se o objeto tem um pigmento vermelho ele vai absorver todas as outras cores do raio de luz, refletindo somente a vermelha. Esse sistema de cor é utilizado em processos de projeção de cor-pigmento, tinta, nas artes plásticas, trabalhos artesanais e manuais, em impressões, entre outros. contato com a luz que reflete à cor aos nossos olhos.

No evento cultural o conhecimento do Sistema Aditivo pode te ajudar na realização de vídeos ou projeções de luzes coloridas, e o conhecimento do Sistema Subtrativo, te ajudará na impressão e realização de todo o material gráfico (de divulgação, informação).



Atenção

Você deve compreender bem os dois sistemas de cor estudados nesta seção, de forma a saber distingui-los e aplicá-los profissionalmente. Note que ambos têm cores primárias diferentes, além de serem aplicados em situações diferentes.

Avançando na prática

Exposição de um projeto

Descrição da situação-problema

Para mostrar suas competências à empresa que te contratou para realizar a linguagem visual de um evento, você decidiu fazer uma pequena exposição de

possíveis formas de desenvolver artisticamente a imagem do evento, assim como decorá-lo. Para preparar essa exposição, você pensou em projetos que incluíssem esses sistemas de cor e fez um rascunho destacando questões teóricas dos Sistemas de cor Aditivo e Subtrativo, caso tivesse que esclarecer questões a respeito, e mostrou de que forma você poderia usar cada um desses sistemas neste evento.



Lembre-se

Você já abordou a aplicação profissional desses sistemas de cor de forma genérica, aqui você pode dar exemplos específicos de ideias de projetos visuais.

Resolução da situação-problema

Você deve preparar sua exposição para a empresa. Sobre as questões teóricas você considerou importante explicar como o ser humano percebe as cores, esclarecendo para a empresa que a luz é indispensável para se obter uma boa visualização das cores-luz e pigmento. Em relação à percepção da cor, você estudou a visão triplica do ser humano, que acontece a partir dos cones e dos bastonetes. Viu que para a visão colorida temos três tipos de cones, um para cada tipo de cor primária do sistema de cor RGB, e que a visão de todas as outras cores dependerá da combinação desses três cones.

Você também estudou algumas teorias que considerou importante para o conhecimento dos Sistemas Aditivo, Subtrativo, além de complementar a compreensão da percepção da cor pelo ser humano. Você reviu mais uma vez a teoria de Newton, desta vez se aprofundando na experiência do disco composto por sete fatias de cores (as mesmas cores do experimento do prisma). Girando o disco de sete cores, Newton obteve três cores (vermelho, azul e verde), diferente do que ele esperava obter: o branco. Newton, continuou esse experimento através de um disco com essas três cores RGB, pelas quais, girando-o mais uma vez, obteve como resultado um branco amarelado. A teoria do físico inglês Thomas Young, confirmou que para a obtenção do branco são necessárias essas três cores. A partir de um experimento, usando três filtros de cor: vermelho, azul e verde (RGB), atravessados por um feixe de luz branca, Young mostrou que os três círculos de luz RGB sobrepostos, resultavam em branco. Ele também afirmou que a percepção das cores pelo ser humano se dá através destas três cores primárias de luz e revelou as cores secundárias dessas misturas.

Uma vez que você estudou e assimilou essas teorias e o processo de percepção das cores, você fez um pequeno demonstrativo para a exposição explicando o que são cores-luz e cores-pigmento. Nele você destacou que o Sistema Subtrativo, de cor pigmento, tem como cores primárias o ciano, magenta e amarelo, e desenvolve todas as técnicas visuais ligadas a cores pigmentos, como impressões, pinturas ou outras

artes gráficas; e que o Sistema Aditivo, de cor de luz, tem como cores primárias o vermelho, o azul e o verde (RGB), sendo usado para composições visuais ligadas à cor de luz como vídeos, projeções de luz ou fotografia digital.

Por fim, você apresentou para a empresa dois projetos visuais: um desenvolvido através do Sistema Aditivo e outro pelo Sistema Subtrativo. Para o Sistema Subtrativo você propôs realizar flyers explicativos do evento, com a programação e atrações promovidas por eles, para isso você preparou à mão livre um croqui com tinta guache. Para o Sistema Aditivo, você imaginou algumas projeções de luzes no espaço do evento, criando espaços coloridos, com diversas atmosferas diferentes, os quais você esboçou através de imagens digitais feitas no computador.



Faça você mesmo

Experimente brincar com a mistura de cores primárias RGB. Use três lanternas cobertas cada uma por um papel celofane correspondente a uma das cores primárias desse sistema (vermelho, verde e azul). Agora brinque com a sobreposição desses feixes de luz colorida.

Faça valer a pena

1. Para o que servem respectivamente as células fotorreceptoras do olho humano, cones e bastonetes?
 - a) Visão noturna e visão colorida.
 - b) Visão diurna e visão noturna.
 - c) Visão colorida e visão noturna.
 - d) Visão noturna e visão diurna.
 - e) Visão colorida e visão preto e branco.

2. Em relação à luz, qual dessas afirmações é a mais primordial para a visão?
 - a) A luz é responsável por iluminar as cores aos nossos olhos.
 - b) A luz é responsável por refletir a cor pigmento aos nossos olhos.
 - c) A luz é responsável por iluminar os objetos para que possamos enxergá-los.
 - d) A luz é responsável pela sensação visual e, portanto, pela visão das cores.

e) A luz é responsável pela sensação visual e, portanto, pela composição das cores.

3. Para a visão colorida nós temos três tipos de Cones, um para cada tipo de cor primária.

De quais cores primárias estamos falando?

- a) Cores pigmento: verde, vermelho e azul.
- b) Cores luz: verde, vermelho e azul.
- c) Cores pigmento: magenta, ciano e amarelo.
- d) Cores luz: magenta, ciano e amarelo.
- e) Cores pigmento: vermelho, azul e amarelo.

Seção 3.3

Aprofundamento sobre a teoria das cores

Diálogo aberto

Nesta terceira seção desta unidade, nos aprofundaremos ainda mais na teoria das cores.

Você, um profissional de Artes Visuais recém-formado, possui o desafio de compreender os conceitos de saturação e de luminosidade da cor. Essa compreensão vai lhe ajudar a contribuir ainda mais para o evento em que você está trabalhando. Aprimorar a qualidade das imagens que você vai escolher e criar, lhe permitirá obter um ótimo resultado visual, destacando ainda mais o evento.

Você deve recuperar os pontos principais do estudo da luminosidade e saturação de cor para saber aplicá-las. Suas maiores dúvidas são: o que é saturação e luminosidade da cor? O que é o Sistema de cor de Munsell? Como ele é utilizado e aplicado hoje?

Vamos em frente, nosso evento está quase começando.

Não pode faltar

Estudamos na última seção os sistemas de cor Aditivo, de cor-luz e Subtrativo, de cor-pigmento. Vimos que esses dois sistemas de cores foram estudados em algumas teorias da cor e conhecemos seus diversos usos, assim como as composições de cor de cada sistema. Nesta seção, você irá conhecer o que é matiz e vamos estudar a saturação de cor e a luminosidade, conhecendo ainda mais a teoria da cor e dando ênfase aos estudos de Albert H. Munsell.

Para começar esta seção e poder abordar a saturação e a luminosidade a partir dos estudos da cor, inicialmente vamos observar algumas definições dos termos "saturação" e "luminosidade". Segundo o dicionário Michaelis, dentre as definições de "saturação" aquela que nos interessa mais em relação à cor é a que a define como "intensidade do tom de uma cor", e por "saturar", "embeber(-se), impregnar(-

se) completamente de (...) fazer que uma substância se una com a maior quantidade possível de outra, mediante solução, combinação química etc.". Para deixar ainda mais completa a nossa compreensão definimos também "intenso", "que se manifesta em alto grau". A partir dessas definições, entendemos "saturação" como um termo que defini algo em excesso, que "tem muito", que é puro. Em relação à cor, veremos que a saturação define o nível de pureza da cor, uma cor. A saturação de cor, também conhecida como Croma, representa a pureza ou intensidade da cor.



Assimile

Cor pura é uma cor sem adição de branco ou preto.

Para refletir sobre o termo "luminosidade", vamos conhecer a definição de "luminoso" também a partir do dicionário Michaelis. Luminoso é o "que emite ou reflete luz", "brilhante, luzente", "em que há luz; cheio de luz; iluminado". A partir dessas definições entendemos que uma cor "luminosa" é então uma cor cheia de luz, brilhante. A luminosidade de cor, conhecida também como valor, é o que define o brilho das cores, ou seja, o quão claro ou escura é a cor. Quanto mais luminosidade tiver a cor, mais brilho ela tem. Por exemplo, numa escala de cinza, do branco ao cinza escuro, o branco é a cor mais luminosa, a cor que tem o valor mais alto, e o cinza escuro é a cor menos luminosa, com o valor mais baixo.



Refleta

Ao longo do texto você terá exemplos com fotos e gráficos. Reflita sobre outros exemplos visuais interessantes para discutir as variações de luminosidade da cor e saturação. Que comparações seriam interessantes? A partir de quais imagens?

Figura 3.9 | Escala do preto ao branco



Na Figura 3.9 temos a escala do preto ao branco e abaixo uma fotografia composta por essas cores. Na escala de luminosidade o preto é a cor com o valor mais baixo e no outro extremo o branco é a cor com o valor mais alto.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ART_VALUE_SCALE.png?uselang=fr> e <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Black_and_white_photographs#/media/File:20131205_Istanbul_191.jpgem>. Acesso em: 12 jun. 2016.

As cores primárias e suas derivantes, independente dos sistemas de cor ao qual pertencem, variam de intensidade, do claro ao escuro, do mais brilhante ao opaco. São variações que chamamos de “dimensões de cor”. Nesta seção vamos abordar três dimensões da cor que são: saturação, luminosidade e matiz. Os nomes das três dimensões em português podem variar: valor também pode ser chamado de luminosidade, matiz, de tom e saturação de croma. Em algumas teorias das cores, “matiz” é um termo que se refere a cor pura, ou seja, a cor sem a adição de preto ou branco. Você, mesmo sem saber, já deve ter usado esses termos para ajustar a imagem da sua televisão ou mesmo do computador.

No começo do século XX, essas dimensões foram pesquisadas por Albert H. Munsell, pintor e professor de arte norte americano, autor do chamado “Sistema de Cores de Munsell” (1905-1916); um ensaio que pretendia criar um sistema preciso de cores, para descrevê-las numericamente.

Nesse sistema de cores, Munsell denominou essas dimensões como *hue*, *value* e *chroma*, em inglês, que em português são é matiz, valor e saturação:

Matiz: é a própria cor, definida pelo comprimento de onda. É o que nos faz distinguir uma família cromática de outra, como, por exemplo, as variações de verde e as variações de laranja
Valor: é a capacidade da cor de refletir a luz branca, o grau de claridade e obscuridade de um matiz. Alteramos o valor de uma cor quando adicionamos alguma quantidade de preto ou branco, fazendo-a tender para um destes dois extremos.

Saturação: é o grau de pureza da cor, a quantidade de cinza contido ou não em um determinado matiz. Uma cor totalmente dessaturada equivale àquele matiz numa escala de tons de cinza neutros. Uma cor pura não contém nenhuma adição de cinza” (MUNSEL, 1975 apud NORONHA, 2004, p. 8).



Pesquise mais

Nesta seção optamos por abordar a *Teoria de Munsell*. Para expandir ainda mais este conceito, você pode ler o artigo da pesquisadora Ana Carolina Mondini, A luminosidade da doutrina das cores. In: FÓRUM DE PESQUISA EM ARTE, 9., 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: ArtEmbap, 2013. Neste artigo, Mondini aborda a luminosidade da cor pela Doutrina de Goethe. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/014_Ana_Carolina_Mondini.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2016.

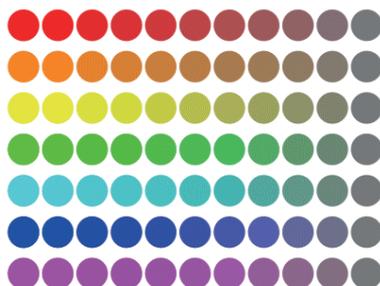
Segundo Munsell, a luminosidade de cor pode variar entre baixa, média e alta, que seriam respectivamente cores escuras, intermediárias e claras. A saturação pode variar entre fraca, moderada e forte, que representam respectivamente, os matizes com quantidade alta, média ou baixa de cinza neutro. Quando a saturação dos matizes é alta, a cor está mais próxima da pureza pois apresenta uma quantidade baixa de cinza. Visualize essas dimensões e variações nas imagens seguintes:

Figura 3.10 | Escala de luminosidade da cor azul



Fonte: <<http://projetotaquariantas.blogspot.com.br/2009/08/modulo-1-cartografia-tematica.html>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Figura 3.11 | Tabela de cores. Na vertical variação de matiz e na horizontal variação de saturação



Fonte: adaptada de <http://www.auladearte.com.br/lingg_visual/cor.htm>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Para explicar essas três dimensões, Munsell criou o que chamamos de "Árvore de Munsell", uma forma tridimensional que representa as três dimensões da cor. No tronco dessa "árvore" se encontra a escala de valores/luminosidade, que vai do preto ao branco. Junto ao tronco, paralelo a ele, estão os matizes que, de baixo para cima, têm baixo e altos valores. Os matizes saturados, puros, ficam nas extremidades e quanto mais próximos ao centro, vão perdendo a saturação, sendo atingidos pelo cinza. A partir dessa "árvore" visualizamos melhor a interação dessas dimensões e as diversas composições de cores a partir das três dimensões.



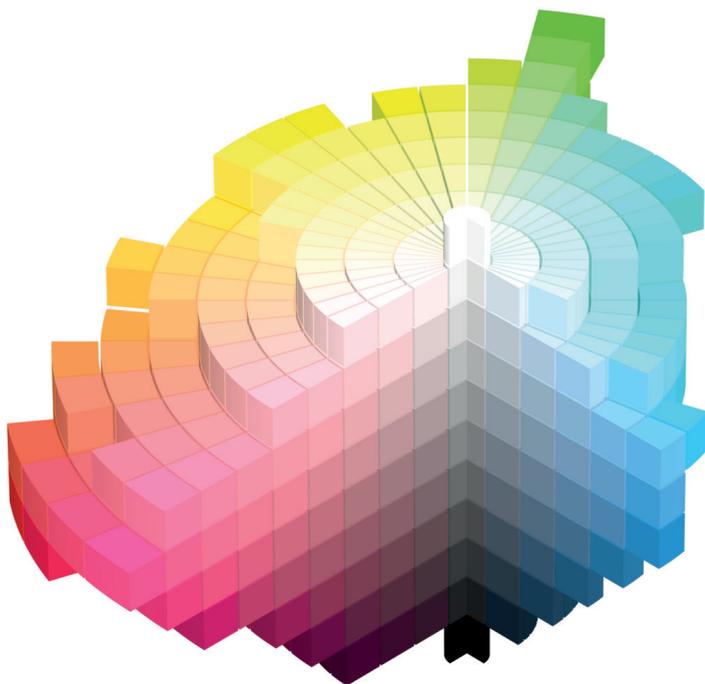
Exemplificando

Observe que alguns matizes naturalmente claros, como é o caso do amarelo, não suportam muitas variações de saturação em baixo valor. Matizes escuros, caso do violeta, não suportam muitas variações de saturações em alto valor. Isso se explica pois ambos, matizes claros em baixa luminosidade e matizes escuros em alta luminosidade, já estão muito próximos da escala de tons de cinza neutros. Por isso não é possível

grandes gradações de saturação.

Pela imagem a seguir podemos observar essas variações a partir da “Árvore de Munsell”, onde o tronco mostra a escala de luminosidade e paralelo a ele, as matizes, que de baixo para cima têm valores baixos e altos, representando a escala de saturação de matizes. Assim os valores mais próximos ao centro vão perdendo a saturação, sendo atingidos pelo cinza.

Figura 3.12 | Árvore de Munsell



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Munsell_1929_color_solid.png?uselang=fr>. Acesso em: 21 jun. 2016.

Hoje o Sistema de Munsell é usado nas profissões de engenharia elétrica, pedologia, agronomia, odontologia, artes, publicidade, entre outras. Os conceitos desse sistema de dimensões da cor (matiz, saturação e luminosidade) empregados por Munsell são usados universalmente, em meios digitais ou pictóricos. Esse sistema deu origem a nomes de modelos de cor do sistema RGB criados posteriormente como o sistema de Alvy Ray Smith: HSV (*Hue, Saturation, Value*) também conhecido como HSB (*Hue, Saturation e Brightness*) e HLS (*Hue, luminosity, Saturation*). O Sistema de Munsell é comercializado nos Estados Unidos desde 1917 e seu catálogo de cores serve as descrições precisas de cor, assim ele é muito utilizado em meios como fotografia digital ou em publicidade.



Vocabulário

Pedologia: segundo o dicionário Michaelis é o “estudo sistemático da vida e do desenvolvimento das crianças; inclui o estudo biológico, psicológico e social da infância” ou “Ciência que estuda os solos”. A segunda definição é a que corresponde ao nosso estudo.

Sem medo de errar

Você precisava estudar saturação e luminosidade para saber trabalhar as cores do teu projeto visual para o evento. Para isso você se debruçou sobre as seguintes questões: o que é saturação e luminosidade da cor? O que é o Sistema de cores de Munsell? Como ele é utilizado e aplicado hoje? E a partir do seu estudo, você optou por começar definindo o que é luminosidade e saturação de cor e o Sistema de cores Munsell, ensaio que pretendia criar um sistema preciso de cores, para descrevê-las numericamente.

As variações de luminosidade e de saturação das cores são respectivamente variações de intensidade (do claro ao escuro), do mais brilhante ao opaco. Segundo Munsell, a luminosidade de cor pode variar entre baixa, média e alta, ou seja, cores escuras, intermediárias e claras; e a Saturação pode variar entre fraca, moderada, e forte, respectivamente matizes com quantidade alta, média ou baixa de cinza neutro. Essas são variações que chamamos de “dimensões de cor”, definidas por Albert H. Munsell, no século XX, denominadas por ele de matiz, valor e saturação (em inglês: hue, value, chroma). Para assimilar essas dimensões, você considerou importante destacar o que representa cada uma dessas dimensões definidas por ele: a Matiz é a própria cor, o Valor (luminosidade) é o grau de obscuridade e de claridade de um matiz (quanto maior a quantidade de branco, maior a luminosidade, e quanto maior a quantidade de preto, menor), e a Saturação é o grau de pureza da cor (quanto mais pura, menor a quantidade de cinza na cor).

Num segundo momento, você procurou destacar a forma de usar o Sistema de cor de Munsell. Considerou importante identificar a forma como Munsell usou para explicar e aplicar essas três dimensões de cor, a “Árvore de Munsell”. Ele criou uma estrutura tridimensional de cores, o que chamamos de “Árvore”, para representar as três dimensões da cor. A partir dessa “Árvore”, visualizamos melhor a interação dessas dimensões e suas diversas possibilidades de composições de cores.

Por fim, você buscou onde o Sistema de Munsell é usado hoje para entender e aprender a forma de aplicá-lo profissionalmente. Neste momento você observou que além das áreas de seu interesse que necessitam desse sistema artisticamente, como a publicidade, o design, a pintura e outras práticas artísticas, outras áreas profissionais também o aplicam, como a engenharia elétrica ou a odontologia.



Atenção

Lembre-se que alguns matizes naturalmente claros, como é o caso do amarelo, não suportam muitas variações de saturação em baixo valor. Matizes escuros, caso do violeta, não suportam muitas variações de saturações em alto valor.

Avançando na prática

Decoração com fotografias

Resolução da situação-problema

Vamos imaginar outra situação que nos faça refletir sobre o conteúdo desta seção? Uma das práticas artísticas em que aplicamos as variações de luminosidade e saturação de cor é a fotografia, tanto digital quanto analógica. Você decidiu que seria interessante decorar o espaço do evento com fotografias digitais. Para isso, como elas serão impressas em grande formato, você terá de trabalhá-las no computador, ajustando as cores, para obter um bom resultado visual.

No programa usado, você se deparou com ajustes de luminosidade e saturação de cor, mas já não se lembra mais no que cada um deles implica. Por isso, você resolveu estudar o que é saturação e luminosidade de cor, procurando trabalhar a imagem da melhor forma.



Lembre-se

A Saturação pode variar entre fraca, moderada e forte, que representam respectivamente, os matizes com quantidade alta, média ou baixa de cinza neutro. Quando a saturação dos matizes é alta, a cor está mais próxima da pureza pois apresenta uma quantidade baixa de cinza.

Resolução da situação-problema

Vamos desenvolver essa nova situação! Você deve trabalhar suas fotos num programa de computador para poder expô-las no evento e para isso decidiu estudar as variações da cor: luminosidade e saturação. Você estudou e destacou pontos importantes da teoria de Munsell e da Árvore de Munsell, assim como o que é saturação e luminosidade de cor.

Para começar seus estudos, primeiro você destacou os pontos importantes do Sistema de Munsell. Esse sistema, procura definir as cores precisamente e

numericamente. Munsell, professor e artista plástico, criou três dimensões de variação de cor para precisá-las: matiz, valor (luminosidade) e saturação. A matiz é a cor pura, a luminosidade define a variação de branco e preto num matiz e a saturação o nível de pureza do matiz através da quantidade de cinza neutro em cada cor. Para trabalhar essas variações de cor, ele criou um sistema tridimensional chamado Árvore de Munsell. O tronco é a escala de luminosidade, e paralelo a ele vêm as matizes, que de baixo para cima têm valores baixos e altos, representando a escala de saturação de matizes, em que quanto mais próximo ao centro, menos saturado é o matiz.

Por fim, a partir desses estudos, você compreendeu o que são variações de luminosidade e saturação de cor e já pode trabalhá-las no computador. As variações de luminosidade são variações de intensidade do claro ao escuro, adicionando o branco ou o preto, e as variações de saturação vão do mais brilhante ao opaco, da pureza da cor à cor com acréscimo de cinza.

Com base nessas informações ficou mais fácil para você editar suas fotos, encontrando a melhor combinação de variáveis de forma que elas destacassem os elementos que você pretendia em cada uma delas.



Faça você mesmo

Ao usar o programa Photoshop, você pode trabalhar essas duas dimensões da cor e fazer testes para compreender melhor as nuances e transições.

Abra o programa, faça um quadrado com uma cor pura, faça vários se quiser. Escolha a opção de fotografia e vá em "ajustamentos". Lá você encontrará uma opção chamada, *Hue/Saturation*. Nesta opção você pode variar o valor, a saturação e a matiz.

Experimente variar um por um, depois faça misturas de variações. Você vai aprender ainda mais sobre o tema abordado na seção observando as diversas tonalidades que você pode adquirir.

Se você não tiver Photoshop, você pode experimentar essa experiência de forma mais simples ou no teu computador, ou em um programa de ajustamento de fotos e em uma televisão. Talvez eles não possuam o item "matiz", mas você poderá ver as nuances de brilho e saturação nas imagens. Divirta-se!

Faça valer a pena

1. A partir das definições de “saturação” e “luminosidade” do dicionário Michaelis, o que entendemos por “saturação” e “luminosidade” de cor são, respectivamente:

- Cor pura e cor clara e transparente.
- Cor brilhante e cor que emite luz.
- Cor pura e cor que emite ou reflete luz.
- Cor opaca e cor transparente.
- Cor com excesso de cinza e cor transparente.

2. No século XX, três dimensões de variações de cor foram denominadas por Albert H. Munsell, pintor e professor de arte, norte-americano que escreveu o que hoje chamamos de “Sistema de Cores de Munsell” e fez a “Árvore de Munsell”. Para que foi feito este ensaio?

- Para criar um sistema tridimensional de cores.
- Para criar um sistema difuso de cores.
- Para criar um sistema preciso que descrevesse numericamente as cores.
- Para criar um sistema genérico que descrevesse numericamente as cores.
- Para criar um sistema detalhado que descrevesse cromaticamente as cores.

3. “No estudo da denominação da cor é normalmente utilizado o sistema de

Munsell, que constitui um dos mais antigos sistemas para a medição e a notação das cores. De acordo com esse sistema, o espectro cromático organiza-se em função de três dimensões:

- Tom ou matiz (*hue*), que estabelece a posição de cada cor tomando como referência as cores fundamentais do arco-íris.
- A luminosidade ou valor (*brightness*), que indica _____.
- A saturação ou croma (*saturation*), que indica a intensidade de pigmentação ou grau de saturação da cor.”

CORREIA, Margarita; BARBOSA, Silvia. Para o estudo da denominação da cor em português: estrutura e significado dos nomes e adjetivos construídos. *Revista USP, São Paulo, jan./jun. 2013*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/viewFile/79798/83775>>. Acesso em: 1 ago. 2016).

A frase que melhor completa o espaço em branco, de acordo com a teoria de Munsell é:

- a) a capacidade da cor de refletir a luz branca. Sua graduação de cor é entre o claro e o escuro de um matiz.
- b) a capacidade da cor de absorver a luz branca. Sua graduação de cor é entre o claro e o escuro de um matiz.
- c) o grau de claridade, isto é, a posição numa escala que se situa entre 0 (branco absoluto) e 10 (negro absoluto).
- d) o grau de claridade, isto é, a posição numa escala que se situa entre 0 (negro absoluto) e 10 (branco absoluto).
- e) indica a intensidade de pigmentação ou grau de saturação da cor, variando de 0 a 10.

Seção 3.4

Psicologia da cor

Diálogo aberto

Caro estudante, nesta seção chegamos ao fim da Unidade 3, A cor como elemento da linguagem visual. Durante nosso percurso conhecemos algumas Teorias da cor, a percepção fisiológica da cor pelo Homem, as cores primárias, secundárias, terciárias e complementares, os sistemas de cor-pigmento e cor-luz, as relações entre as cores e as diversas maneiras de serem formadas e de distingui-las. Estudamos que a relação entre as cores pode provocar ilusões de óptica, transformar sua luminosidade e vibração, mudar conforme a relação entre elas.

Aqui nosso foco estará voltado para a Psicologia das Cores, o estudo da percepção da cor pelo homem através de seu impacto sobre ele na atividade humana. É preciso compreender que cada cor e/ou mistura de cores provoca um estímulo imediato nas pessoas e promove diversas sensações subjetivas, seduzindo, atraindo, acalmando, ou revigorando as pessoas.

Portanto, aqui está o seu maior desafio enquanto recém-formado do curso de Artes Visuais. Para o evento cultural, que possui diversos atrativos, utilizar as cores e a combinação delas para a comunicação visual do evento se torna a “cereja do bolo”. Neste momento você deve saber como usar as cores, pensando no público, na meta e personalidade deste evento.

Você foi informado que à princípio deverá elaborar o material gráfico de divulgação do evento. O evento será sobre saúde e é destinado à idosos.

Para pensar na escolha das cores destinadas à divulgação desse evento, você decidiu estudar a psicologia das cores, conhecer melhor alguns dos significados dados às cores por teóricos da cor e destacar pontos importantes desse assunto. Algumas dúvidas surgem nesse momento: de que forma a psicologia da cor aborda as cores? Por que usar a psicologia da cor na realização deste material de divulgação? Quais são os diversos significados das cores derivados dos estudos de Hermann Rorschach, Maurice Deribéré, J. Bamz, Wassily Kandinsky e Fernand Léger? Como e quais estudos

usar neste material de divulgação? Que combinação de cores você poderia usar para esse evento nessas condições?

Bons estudos!

Não pode faltar

No nosso cotidiano vivemos situações em que escolhemos cores e somos atingidos por elas. São escolhas de uma roupa, de um produto, escolhas no trabalho, na decoração da casa, na cor dos objetos, nos gostos por imagens, pelas paisagens. Essas escolhas muitas vezes são permeadas por reações psicológicas: afetivas ou sensoriais. A memória também é um fator presente na relação entre o homem e as cores. O ser humano registra suas vivências à partir da memória visual de forma que as cores tragam sensações ligadas às vivências passadas do indivíduo. Farina, Perez e Bastos (2011, p. 2 apud DA SILVA; OLIARI, 2013, p. 5) dizem que [...] “as cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos”.



Refleta

Nosso estudo sobre a psicologia das cores focará diversas áreas como a publicidade e marketing, a saúde, o campo terapêutico, as artes e a harmonização de espaços. Observe como é extremamente necessário para essas áreas conhecer os diversos estudos sobre a psicologia da cor.

Para este estudo, vamos conhecer brevemente alguns teóricos da psicologia da cor, artistas, psicólogos e cientistas humanos: Goethe, Hermann Rorschach, J. Bamz, Wassily Kansisky e Fernand Léger.

Começaremos por Johann Wolfgang von Goethe, um dos principais teóricos da cor. Seus estudos foram de extrema importância para chegarmos à compreensão da cor pelo viés da psicologia. Ele foi o primeiro a abordar a cor à partir da experiência sensorial espontânea, abrindo estudos que mais tarde foram retomados e aprofundados pela psicologia da cor, e em áreas da ciência, como em fenômenos cerebrais de dinâmica não linear. Diferente de muitos cientistas que compreendem a cor como um fenômeno exterior, para Goethe, a cor revela um processo interior. Hoje, o uso das cores na comunicação, psicologia ou cromoterapia devem muito a Goethe.

Goethe (1749 – 1832) escritor, artista, poeta e cientista, estudou as cores durante mais de 30 anos. Sua pesquisa gerou polêmicas, pois questionava as teorias sobre cor desenvolvidas até final do séc. XVIII, especialmente a Teoria da Cor de Isaac Newton. Como escreve Rudolf Sneider em *Escreptos de Sciencia da Natura* (p. 266), na citação presente na pesquisa **A Teoria das Cores de Goethe hoje**, de Ennio Possebon, “a Física não conhece os conceitos básicos da Doutrina das cores de Goethe. E não pode, absolutamente, emitir um julgamento para esta teoria. Pois Goethe começa lá, onde a Física acaba”.

Goethe se diferencia de outros teóricos da cor pelo viés que ele denominou de “efeito sensível-moral das cores”. Esse viés indicaria a relação das cores com a alma humana. Sua pesquisa sobre a cor deu importância às ilusões, sensações e à interação das cores através de experiências sensoriais. Ele percebeu que as cores variavam segundo a relação entre elas e a percepção humana, e termina sua teoria, publicada em 1810, relacionando as cores a estados de ser e estar, por exemplo: o amarelo estaria relacionado com o conhecimento, a clareza, a força, o calor, a proximidade; e o azul com a sombra, escuridão, fraqueza, atração e o afastamento.

O estudo de Goethe baseou-se na aparência moral e intuitiva das cores isoladas. Existem as cores do lado “positivo”, que seriam as que evocam uma atmosfera de atividade, de vida e de esforço, como o amarelo, considerado prestigioso, nobre e que fornece um sentimento caloroso e agradável; e existem as cores do lado “negativo”, que determinam um sentimento de ansiedade, fraqueza e nostalgia, como o azul, que dá a sensação de frio.

Segundo Possebon (2016, p. 15)

na parte IV do tratado de Goethe, intitulada Efeito sensível-moral das cores, Goethe afirma que as cores têm caráter próprio, que cada cor tem uma atuação característica sobre o psiquismo humano: elas nos causam estados anímicos específicos e provocam em diferentes indivíduos sensações, reações e comportamentos similares. E ainda que se possa tomar a cor (na pintura, por exemplo) sob uma perspectiva simbólica, uma análise mais aprofundada revelará sempre um elemento objetivo, que é o caráter de cada cor, combinado ao simbólico denotado.

”



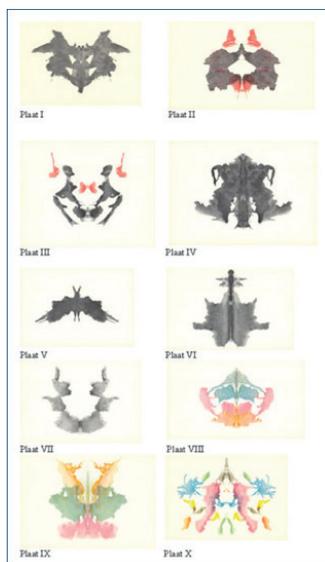
Assimile

Após termos estudado a teoria de Goethe, é importante compreender a importância de sua pesquisa para a evolução da compreensão e interpretação das cores. Note que a abertura que Goethe deu ao estudo da cor, permitindo a possibilidade de estudar as cores de forma sensorial, será de extrema importância para muitas pesquisas que viriam depois de seus estudos.

Hermann Rorschach é outra referência importante no que compreendemos como psicologia da cor hoje. Psicanalista suíço, à partir do Teste de Rorschach, trouxe à psicologia do século XX uma nova forma de analisar o paciente. O teste de Rorschach foi concebido por ele, em 1921, para definir o perfil de pessoas com transtornos mentais como a esquizofrenia. Esses testes consistiam em avaliar o comportamento do paciente através da sua reação frente à diversas manchas de tinta, em parte coloridas. O paciente as analisava conforme suas formas e cores, e os psicólogos analisam os pacientes à partir da reação que essas manchas provocavam neles.

Por seus experimentos, Rorschach percebeu que caracteres alegres correspondiam à cor e reações de pessoas deprimidas correspondiam à forma, e observou que “pessoas sensíveis, que se deixam influenciar, e que têm tendência à desorganização e a oscilações emocionais, são geralmente indivíduos que têm preferência pela cor. O temperamento frio, controlado e introspectivo, são características daqueles que reagem à forma” (FREITAS, 2007, p. 4).

Figura 3.13 | Manchas do teste de Rorschach



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rorschach_inkblots.jpg?uselang=pt>. Acesso em: 24 ago. 2016.

Ainda no século XX, Maurice Dérivé, engenheiro químico francês, especialista em cores, pesquisou o tema da psicologia da cor. Ele considerou que contextos sociais e culturais orientam psicologicamente escolhas por certas cores. Por exemplo, em algumas culturas, as cores são utilizadas para diferenciar certas situações ou gêneros, assim como a cor das roupas das pessoas mais idosas em comparação com a dos mais jovens, ou a dos homens e a das mulheres. Observe os seguintes exemplos de cores e seus significados sociais.

Psicodinâmica das cores em comunicação:

Branco: vestido de noiva, pureza.

Preto: noite, negativo.

Cinza: manchas imprecisas, tristeza, coisas amorfas.

Vermelho: sangue, calor, dinamismo, ação, excitação.

Rosa: enxoval de bebê (menina), graça ternura.

Azul: enxoval de bebê (menino), pureza, fé, honradez.

(FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 89).

Em outros exemplos da pesquisa de Farina, podemos observar que em nossa cultura também há o emprego das cores ligadas às sensações visuais: estar roxo de raiva, verde de fome, sorrir amarelo, ficar branco de susto ou viver num mundo cor de rosa. A autora explica que, em âmbito social e cultural, as cores também são aplicadas em normas de segurança ou para designar códigos urbanos, como é o caso das normas ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) e dos sinais de trânsito. Para ABNT, o azul designa o controle de equipamento elétricos e o preto coletores de resíduos.

Hoje J. Bamz (Juan Basilio Gomez) é considerado outra referência da psicologia da cor. Em sua pesquisa (1980), ele afirma que a preferência à certas cores se dá em relação a idade, ou seja, pela maturidade do indivíduo.



Exemplificando

Observe o exemplo da pesquisa de J. Bamz

- Vermelho: de 01 à 10 anos - idade da espontaneidade e da efervescência.
- Laranja: de 10 à 20 anos - idade da aventura, excitação, imaginação.

- Amarelo: de 20 à 30 anos - idade da arrogância, força, potência.
- Verde: de 30 à 40 anos - idade da diminuição do fogo juvenil.
- Azul: de 40 à 50 anos - idade da inteligência e do pensamento.
- Lilás: de 50 à 60 anos - idade da lei, do juízo, do misticismo.
- Roxo: além dos 60 anos - idade da benevolência, do saber, da experiência. (FREITAS, 2007, p. 5)

Farina (2006, p. 89) explica que



se fizermos uma análise científica das preferências, poderemos observar que o cristalino do olho humano vai gradativamente se tornando amarelo com o passar dos anos. Por exemplo, uma criança absorve 10% da luz azul, em contrapartida um idoso absorve cerca de 57%. Ao observarmos os adultos fazendo compras poderemos notar que os mais idosos dão preferência a produtos contidos em embalagens em que prevalece a cor azul.

Deve-se considerar também a mudança da influência das cores conforme associações superficiais, como explica J. Bamz em seu livro *Arte y ciência del color* (1979), que acontecem por experiências vividas no passado do indivíduo, pelo uso da cor em determinada situação, ou pelo seu uso através de hábitos sociais. Neste caso, essas vivências viriam à interferir na relação entre o indivíduo e certas cores, provocando sensações através da memória.

Muitos artistas plásticos se interessaram pela pesquisa da cor, como Leonardo da Vinci e Josef Albers, que já foram estudados nesta unidade. No que se refere à questão da psicologia da cor, o artista francês Fernand Léger e o artista russo Wassily Kandinsky são dois artistas que se interessaram pelo tema. Veremos brevemente a perspectiva de Léger e daremos mais atenção à Kandinsky.

Fernand Léger, artista francês do século XX, grande referência do cubismo, foi um artista que trabalhou sobre a cor, escrevendo e teorizando o seu uso no livro *Funções da Pintura (Fonctions de la peinture, 1965)*. A cor era o coração de seu pensamento estético, para ele:

(...) a cor é uma necessidade vital. É uma matéria-prima essencial para a vida, tais como água e fogo. Não se pode conceber a existência humana sem uma atmosfera colorida. As plantas, os animais são coloridos naturalmente: o homem usa cores. Sua ação não é apenas decorativa; é psicológica. Relacionada a luz, ela fica intensa; torna-se uma necessidade social e humana. (LEGER, 2012, p. 1. tradução nossa)



Figura 3.14 | Fernand Léger. Les compositions mécaniques, 1918-1923



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/mechanical-compositions-1923>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

Wassily Kandinsky foi um artista que viveu entre 1866 e 1944. Ele foi um dos criadores e inspiradores da arte abstrata, considerado autor da primeira obra não figurativa da arte moderna, e um pensador de extrema importância para os estudos das sensações e interpretações das cores. A sua criação de obras abstratas é fruto do longo desenvolvimento de seu pensamento teórico baseado em sua experiência como pintor sobre as cores e as formas. Para Kandinsky (1996, p. 66), a cor provoca “uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma.”

Kandinsky estudava a cor através de seu interesse pela beleza e busca do espiritual na arte, interesse que ele chamava de “necessidade interna”, considerada por ele um princípio essencial da arte. Para ele a harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contato eficaz, “A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde”. Chamaremos essa base de Princípio da Necessidade Interior” (1996, p. 69).

Figura 3.15 | Wassily Kandinsky. First Abstract Watercolor, 1910



Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/first-abstract-watercolor-1910>>. Acesso em: 24 ago 2016.

Através dessa “necessidade interna”, Kandinsky se aprofundou no estudo da forma e da cor, relacionando frequentemente a cor à música, outro fator presente em suas criações. Em seu livro *Do espiritual na arte*, Kandinsky desenvolve a ideia de romper com as tradições artísticas passadas, considerando a cor e a forma meios essenciais à expressão artística. Esses dois elementos revelariam a subjetividade e a espiritualidade na arte, afirmando uma relação interior com o ser humano, não do exterior como em outras teorias da cor. Segundo ele, as cores teriam poder de agir como estímulo psicológico.



Pesquise mais

Se quiser aprofundar os estudos da cor na criação artística, a leitura do livro *Do espiritual na arte*, ou trechos dele, com destaque para o capítulo 5, *Ação da cor*, p. 63 à 69. Pode ser muito interessante!

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996.

Encerramos esta seção com algumas considerações sobre as cores feitas por Kandinsky (1996, p. 63-69, 92-100).

- Amarelo vivo: machuca os olhos, os olhos não podem suportá-lo.
- Azul: suaviza e acalma. Quando mais escuro, ele vibra profunda tristeza. Quando mais claro, ele parece longe e indiferente, assim como o céu. Ainda mais claro se torna silencioso, até se tornar branco.

- Vermelho: cor sem limites, essencialmente quente, age internamente como de forma ardente e agitada. Em sua intensidade, ela transpõe um tipo de maturidade masculina.
- Verde: é uma cor passiva. Do mais escuro ao mais claro, ele nunca perde seu estado de indiferença.
- Roxo: é um vermelho esfriado. Há algo de doentio e triste.
- Preto: assim como a morte, significa o nada, um silêncio eterno.



Vocabulário

Denotado: segundo a definição do Dicionário Michaelis, denotar significa:

“1. Indicar por meio de sinais; significar: As marcas na areia da praia denotavam suas pegadas. 2. Tornar evidente por indícios; prenunciar: Uma ventania denotava chuva forte em breve. 3. Pôr em evidência o caráter de; caracterizar: “A partir de 1858 todos os seus atos denotam uma transformação de caráter”. (...) 5. LING Dar o sentido objetivo de sinais, símbolos, marcas ou ícones e o conceito que eles representam; emblemar: O desenho de um garfo e uma faca nas placas das rodovias denota a proximidade de um restaurante.”

Sem medo de errar

Para realizar o trabalho, você decidiu pontuar conteúdos importantes da psicologia da cor a fim de fazer as escolhas cromáticas corretas para a realização do material de divulgação.

Primeiro você retomou os estudos sobre Goethe, pontuando sua importância para o desenvolvimento do estudo das cores através da psicologia. Ele foi o primeiro teórico da cor a estudá-la através das sensações que ela provoca no homem e se diferenciou de outros teóricos pelo viés que ele denominou de “efeito sensível-moral das cores”. Goethe percebeu que as cores variavam segundo a relação entre elas e a percepção humana. E em contato com esse momento da história da psicologia da cor, você se lembrou que o estudo dessa teoria é pensar as cores através das sensações, emoções e reações que elas provocam no ser humano.

Num segundo momento, você foi atrás de alguns teóricos que abordaram a cor por esse viés, buscando encontrar cores e significados que seriam interessantes ao teu trabalho. Você viu os estudos de Rorschach, destacando que ele percebeu, a partir de seus testes psicológicos, que as cores coincidiam com personalidades alegres ou de

pessoas sensíveis, que têm tendência à desorganização e a oscilações emocionais. Até então, você ainda não tinha muito material para concretizar teu trabalho, mas já percebeu a importância das cores no comportamento humano. Assim, continuou os estudos por Maurice Deribéré e J. Bamz. Por esses dois, você se lembrou que a preferência pelas cores, segundo Deribéré, está ligada à contextos culturais e sociais, e segundo J. Bamz, ela está vinculada à idade.

Para finalizar a tua pesquisa, você pesquisou dois artistas que estudaram a cor e deram significados a elas: Fernand Léger e Wassily Kandinsky. Para Léger a cor é uma necessidade vital e ele acreditava em sua influência psicologia. Já Kandinsky considerava a cor uma "necessidade interna", que fazia parte da sua busca pela espiritualidade na arte. A partir de seus trabalhos, escreveu sua impressão sobre algumas cores, dando a cada uma delas uma "personalidade".

Considerando as demandas do evento para realizar o material de divulgação, a partir dos teus estudos, baseando se em J. Bamz e Kandinsky, você optou por elaborar o teu material com tons de azul, um pouco de lilás e branco. Através de J. Bamz você viu que tons entre o azul e o roxo são cores que atraem à atenção de pessoas à partir de 40 anos e que refletem pessoas com experiência. Para Kandinsky, o azul enquanto claro é uma cor que suaviza e acalma e você considerou interessante essa característica frente ao tema saúde. O branco, para o mesmo autor, representa uma alegria juvenil, o que para você também seria importante para trazer a leveza da alegria, além de culturalmente representar a saúde, sendo a cor dos hospitais e médicos.



Atenção

Vimos nesta seção que o ser humano pode ser não somente sensibilizado, mas também curado ou orientado pelas cores. Lembre-se disso e reflita sobre a forma como essas cores poderiam atingir o público do seu evento e quais sensações você pode criar pela composição cromática.

Avançando na prática

A alegria no mundo de hoje

Descrição da situação-problema

Vamos imaginar uma outra situação-problema?

Desta vez, você foi informado que o público do evento terá entre 15 e 30 anos e que o tema do evento é: alegria e positividade no mundo de hoje.

Agora o seu trabalho é mais amplo! Você deve escolher as cores que serão utilizadas para todo o evento: divulgação e decoração. Com essas informações, mais uma vez

você decidiu fazer uma pesquisa sobre a psicologia da cor e escolheu algumas cores à partir dessa pesquisa. Que teorias da cor você utilizou para a criar uma harmonia cromática para o evento? Que relações entre as cores você poderia usar para esse evento aliando o tema e o público-alvo?

Faça um breve relato da pesquisa e explique quais são as teorias da cor eleitas por você para a realização desse trabalho e o por quê das cores escolhidas para o evento. Bom trabalho!



Lembre-se

Vimos nesta seção que o ser humano pode ser sensibilizado e também curado ou orientado pelas cores. Lembre-se disso e reflita sobre a forma como essas cores poderiam atingir o público do evento.

Resolução da situação-problema

Vamos desenvolver esta nova reflexão! Para retomar o estudo da psicologia das cores e poder criar a harmonia cromática que irá compor o evento, você considerou importante destacar o porquê o estudo da psicologia das cores é importante para a escolha das cores e a teoria de J.Bamz, Maurice Deribéré e de Wassily Kandinsky.

Sobre a importância do estudo da cor pelo viés da psicologia, você considerou relevante a compreensão da interação das cores com o ser humano de forma subjetiva e sensorial para além da forma física. Goethe foi o primeiro teórico da cor a sustentar essa importância, demonstrando por experiências sensoriais como as cores interagem com o ser humano. A partir de suas pesquisas, outros teóricos da cor viriam estudar a cor por esse viés. O psicólogo Hermann Rorschach, através de testes psicológicos que partiam de manchas de tintas, mostrou que as cores provocavam reações específicas em seus pacientes, revelando suas personalidades. Já Maurice Deribéré afirmou que a preferência e o uso das cores se dava em cada sociedade conforme sua cultura. J. Bamz demonstrou que a idade dos indivíduos determina a preferência por certas cores, além de afirmar que a vivência dos indivíduos cria memórias ligada as cores de momento vividos, assim criam um vínculo entre o indivíduo e as cores. Com esses últimos teóricos, aprendemos como o espaço, a cultura, as relações humanas, a maturidade e a memória determinam as relações do ser humano com as cores.

Fernand Léger e Kandinsky são dois pintores que afirmaram a importância das cores na interação com o ser humano. Kandinsky não só determinou que elas agiam de forma significativa sobre o homem, como também escreveu e definiu significados para certas cores, conforme as sensações que elas evocam.

Para este evento, direcionado a jovens sob a temática da “alegria”, baseando-se em

J. Bamz, conforme a faixa etária do público, você escolheu o laranja, que corresponde à aventura, imaginação; e o amarelo que corresponde à força e a potência. Segundo Hermann Rorschach, o colorido revela personalidades alegres, por isso você considerou que trabalhar com mais cores poderia ser interessante em relação ao tema do evento. Para isso, você acrescentou o verde, que releva a calma de forma neutra, segundo Kandinsky, e o vermelho, que evoca a decisão, força e energia. Para você, no caso desse evento, a variedade de cores e os estímulos a decisão, imaginação, potência, calma e intensidade, podem compor espaços que evoquem a alegria em seus diversos aspectos. A alegria está em diferentes situações e sensações conforme cada indivíduo, por isso você procurou cores vivas e diversas.



Faça você mesmo

Experimente fazer uma composição de cores a partir das que você escolheu para resolver essa situação-problema e pergunte a algumas pessoas que sensações evocam nelas. Faça essa experiência com pelo menos dez pessoas e veja se as reações dialogam com nossos estudos nesta seção.

Faça valer a pena

1. “A Física moderna não tem ainda um conceito legítimo para a Luz. Ela conhece somente luzes especificadas, cores que em determinada mistura provocam a impressão do branco. Mas este “branco” não pode ser identificado com a Luz em si. Branco não é nada mais do que uma cor de mistura. A moderna Física não conhece a “Luz” no sentido goetheano. Tampouco conhece a “Escuridão”. A doutrina das cores de Goethe movimentou-se em um domínio que não é tocado pelas determinações conceituais dos físicos. A Física não conhece os conceitos básicos da doutrina das cores de Goethe. E não pode, absolutamente, emitir um julgamento para esta teoria. Pois Goethe começa lá, onde a Física acaba.” Rudolf Steiner. Disponível em: <<http://www.sab.org.br/portal/images/Artigos/artes/teoria-das-cores-de-goethe/teoriadascorosenniopossebon.pdf>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

Esta é uma citação de Rudolf Steiner sobre o caráter especial da teoria de Goethe sobre as cores. Em que Goethe se diferenciou de outros teóricos da cor até o século XIX?

- a) Pela relação das cores com os quatro sentidos.
- b) Pela relação das cores com a luz branca.
- c) Pela relação das cores com a alma humana.
- d) Pela relação das cores com a religião.
- e) Pela relação das cores com a percepção humana.

2. Para Goethe, existem as cores do lado positivo e do lado negativo. O amarelo, por exemplo, faz parte do lado positivo. Escolha a alternativa que identifica as características das cores de caráter positivo.

- a) Leve e simples, vibrante e sensual.
- b) Energético e nobre, caloroso e sensual.
- c) Ansiedade e fraqueza, calor e nostalgia.
- d) Ansiedade e nobreza, caloroso e agradável.
- e) Prestigioso e nobre, caloroso e agradável.

3. "A partir da corrente psicanalítica, influenciado por Bleuler e Jung, o trabalho de Herman Rorschach provocou grande interesse em muitos autores e tem sido bastante utilizado em todo o mundo nas áreas da justiça, clínica, educação, neurociências, social e do trabalho, investigações entre outros. Herman Rorschach faleceu, em 1922, em Herisau - Suíça, no ponto alto da sua carreira, deixando por completar a sua obra. Devido a este acontecimento, o autor da prova das manchas de tinta não completou as grelhas interpretativas nem o seu quadro teórico. Deste modo nasceram várias escolas de investigação e utilização do Rorschach, na medida em que foram vários os seus sucessores, cada um com a sua sistematização."

(PEREIRA, Sofia Soares. *A herança de Herman Rorschach*. PSICOLOGIA. PT, 2012. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/ver_opinioao.php?codigo=AOP0316>. Acesso em: 7 jul. 2016.)

Em relação à teoria de Herman Rorschach sobre a reação dos pacientes às cores, quais eram as características de um indivíduo que preferia ou reagia a elas? Escolha a alternativa correta.

- a) Triste, sensível e organizado, suscetível à ser influenciado.
- b) Alegre, sensível, desorganizado e suscetível à ser influenciado.
- c) Alegre, forte, desorganizado e animado.
- d) Alegre, cheio de energia, desorganizado e sensível.
- e) Sensível, desorganizado, instável e triste.

Quais os tipos de contraste que podemos identificar na imagem?

Assinale a alternativa correta:

- a) Contraste de cor e ritmo.
- b) Contraste de forma e movimento.
- c) Contraste de escala e ritmo.
- d) Contraste de tons e escala.
- e) Contraste de movimento e cor.

Referências

BATISTA, Ricardo Durski. **Josef Albers e o Holofote**: um estudo da interação da cor a partir da teoria do conhecimento. 2012. 32 f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/josef-albers-e-o-holofote-umestudo-da-interacao-da-cor-a-partir-da-teoria-do-conhecimento.html>>. Acesso 8 jun. 2016.

BISQUOLO, Paulo Augusto. Física: ondas eletromagnéticas –d: campo e espectro eletromagnéticos. **UOL Educação**, 2015. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/fisica/ondas-eletromagneticas--d-campo-e-espectro-eletromagneticos.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

CARDOSO, Fernanda de Abreu. Sistemas de ordenação de cores: uma aplicação prática, **Colóquio Moda**, 2006. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/artigos/45.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2016.

CARNOVSKY. Milano, 2015. Disponível em: <<http://www.carnovsky.com>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

GUILARDUCCI, Luciana. Matiz, valor, croma. **Cozinha da Pintura**, 2011. Disponível em: <<http://www.cozinhadapintura.com/2011/08/matiz-valor-e-chroma.html>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

DA SILVA, Glauber Vilvert; OLIVARI, Deivi Eduardo. Cromatizando: a influência e aplicação da cor como signo visual na cultura e na promoção de vendas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2013, Manaus. **Resumo...** Manaus: UNIASSELVI, 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1169-1.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

SILVA, Rosano. Teoria da cor: fundamentos básicos. **Expressão Gráfica**, 2014. Disponível em: <http://www.exatas.ufpr.br/portal/degref_rossano/wp-content/uploads/sites/16/2014/10/cor_aula_1.pdf>. Acesso em: 21 Jun. 2016.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinhos. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2006. Disponível em: <<http://fr.slideshare.net/ibl12345/psicodinmica-das-cores-em-comunicacao-modesto-farina>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

FREITAS, Ana Karina Miranda. Psicodinâmica das cores em comunicação. **Nucon Núcleo**

de Comunicação, 2007, ano 4, n. 12. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2016.

FEITOSA-SANTANA, Claudia et al. Espaço de cores. **Revista de Psicologia da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 17, n. 4, 19 nov. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642006000400003>. Acesso em: 22 jun. 2016.

FRÓIS, Katja Plotz. O Sonho Abstrato, a Arte Geométrica na Modernidade. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 83, out. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1386/4467>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

GOMES, Filipa. **A música na obra de Kandinsky**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1996.

MONTEIRO, Susana Maria Ramos Rainho. **A cor no discurso expositivo**. 2005. 181 f. Dissertação (Mestrado em museologia e museografia)-Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6637/2/ULFBA_Tes189.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2016.

MOULIN, Robson. Significado das cores segundo Kandinsky. **Design Interativo**, 2010. Disponível em: <<http://www.designinterativo.etc.br/design/significado-das-cores-segundo-kandinsky>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. **Wassily Kandinsky**. São Paulo, USP-MAC. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/abstracionismo/kandinsky/index.html>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

NOBLAT, Ricardo. Pintura: os acrobatas, de Fernand Léger. **O Globo**, 2008. Disponível em: <<http://noblato.globo.globo.com/noticias/noticia/2008/02/pintura-os-acrobatas-de-fernand-leger-88434.html>>. Acesso em: 1 ago. 2016

NORONHA, Álvaro Beleza de. **Associações atribuídas às combinações cromáticas aplicadas em meios impressos**. Fortaleza: UNIFOR, 2004. Disponível em: <http://cores.alvarobeza.com/monografia_alvarobeza.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2016.

OLIVEIRA, Renata Carvalho. **Uma análise histórico-cultural da obra de Wassily Kandinsky**: em questão a produção artística da contemporaneidade. 2009. 37 f. (Especialização)-Universidade Estadual de Maringá, Departamento de Psicologia, 2009. Maringá, 2009. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/monografias/wassily_kand.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2016.

PANORAMA Audiovisual. Disponível em: <<http://www.panoramaaudiovisual.com/pt/2011/06/21/alvy-ray-smith-cofundador-de-pixar-e-inventor-del-canal-alfa-premioespecial-mundos-digitales-2011/>>. Acesso em: 21 jun. 2016. .

PAVAM, Rosane. Kandinsky, o cavaleiro da cor. **Carta Capital**, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/857/o-cavaleiro-da-cor-2616.html>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

PEREIRA, Sofia Soares. A herança de Herman Rorschach. **PSICOLOGIA.PT**, 2012. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/ver_opinio.php?codigo=AOP0316>. Acesso em: 30 jul. 2016.

POSSEBON, Ennio. **A teoria das cores de Goethe**. São Paulo: USP, [2016]. Disponível em: <<http://www.sab.org.br/portal/images/Artigos/artes/teoria-das-cores-de-goethe/teoriadascors-enniopossebon.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

RAFFA, Ivete. Kandinsky. ed. 9. **Acrilex**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.acrilex.com.br/educadores.asp?conteudo=93&visivel=sim&mes=37>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

ROCHA, João Carlos. Cor luz, cor pigmento e os sistemas RGB e CMY. **Revista Belas Artes**, São Paulo, 3. ed., 2011. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/cor-luz-cor-pigmento-e-os-sistemas-rgb-e-cmy.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

ROHDEN, Anderson. Colorimetria: transformando teoria em resultados (Parte 2). **Flexomagazine**, Bohemia, 2010. Disponível em: <<http://flexomagazine.blogspot.com.br/2010/10/colorimetria-transformando-teoria-em.html>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

SANT'ANNA, Renata. Kandinsky, uma ópera de cores. **Carta Educação**, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/kandinsky-uma-opera-de-cores/>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

SCHESCHKEWITZ, Daniel. Teoria das cores de Goethe completa 200 anos. **DW Made for Minds** - Notícias: cultura, 2010. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/teoria-das-cores-de-goethe-completa-200-anos/a-5942436>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

SILVA REHDER, Wellington da. **Por que as cores mudam?** manual prático de cores. Rio Prado: Editora Gráfica Viena. Disponível em: <<http://www.graficaviena.com.br/downloads/VIE%20-%20Artigo%20de%20Cores.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

VAAS. A arte do coletivo italiano Carnovsky. **GGN, 2012**. Disponível em: <<http://jornalggm.com.br/blog/luisnassif/a-arte-do-coletivo-italiano-carnovsky/>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

Espaço e ritmo

Convite ao estudo

O design é uma disciplina frequentemente associada à arte e à publicidade, em razão de trabalhar sobre as diversas práticas utilizadas para criar visualidades atraentes e marcantes para propagandas digitais e impressas; isto, porém, é apenas uma fração de tudo que o design pode representar dentro das muitas formas pelas quais uma empresa relaciona-se com o público. O design é responsável por organizar e garantir que mensagens adequadas e confiáveis sejam veiculadas através da comunicação visual, por quaisquer meios, sejam impressos, digitais ou mesmo na forma de produtos e ambientes.

Para atingir esses objetivos, é comum imaginar que o designer essencialmente conta com um apurado senso estético e inspiração; na realidade, porém, o trabalho do designer depende de muita reflexão, estudo e planejamento, além de domínio de algumas regras importantes de comunicação visual, que veremos aqui.

Nesta unidade, o objetivo é analisar alguns pontos fundamentais que são determinantes para uma composição visual sólida e impactante em qualquer meio. Na primeira parte, veremos como aplicar ritmos visuais e como ajustar o tom da comunicação visual para qualquer finalidade; depois, veremos como usar assimetrias e regras de proporção a favor do equilíbrio visual. Na terceira parte, enquadramentos, regras de composição e outros conceitos de fotografia. Finalmente, na parte final veremos a aplicação de alguns elementos gráficos como parte do processo de design. Ao final das unidades, você será capaz de identificar e interpretar linguagens visuais, assim como criar o tom desejado para mensagens visuais; compreender diversas formas de gerar harmonia e equilíbrio visual; aplicar conceitos de design em fotografia e vice-versa; aplicar elementos variados para maximizar o impacto visual de cada composição.

Para praticar esses pontos, ao longo desta unidade você será um freelancer de design, contratado para resolver as mais variadas situações relacionadas a materiais de comunicação visual; nas várias SPs encontradas, você terá contato com situações comuns no dia a dia do profissional, tendo de usar os conceitos vistos nos capítulos para apresentar soluções aplicáveis no mundo real, podendo, assim, não apenas exercitar a criatividade, mas também aplicar conceitos teóricos em diversos cenários muito comuns no trabalho do profissional da área. Entre esses assuntos, as formas de trabalhar dinamismo visual usando simetrias e assimetrias, formas de criar diferentes ritmos visuais para uma grande variedade de propósitos, enquadramentos visuais usados em fotografia e vídeo para dar efeitos de dramaticidade e para valorização das cenas, além do uso de fontes e grafismos para tornar mais marcante e eficaz sua comunicação.

Esperamos que você possa colocar em prática o que viu até agora, assim como adquirir novos conhecimentos que serão fundamentais em sua carreira como designer, publicitário ou qualquer outra. Bons estudos!

Seção 4.1

Direções espaciais e planos – Ritmo

Diálogo aberto

No primeiro dos quatro principais contextos profissionais, você será responsável por criar um padrão visual que ajude uma empresa a dar mais força à sua identidade visual; trata-se de uma empresa de consultoria estratégica com foco em marketing, vendas e cultura corporativa. A empresa é nova, composta por profissionais relativamente jovens de diversas áreas como engenharia, administração e até TI, que querem uma empresa dinâmica, atual e que segue tendências de tecnologia. Não querem ser vistos como uma empresa quadrada e formal, mas sim como uma consultoria atual e multidisciplinar. Até o momento, eles têm um logo e um nome, porém estão com dificuldades em decodificar isto em outros elementos de forma a ter base para desenvolver outros materiais corporativos importantes (como cartões de visitas, papel timbrado etc.) e, principalmente, uma peça publicitária.

Seu trabalho será analisar o logo da empresa, seu estilo e ajudar a planejar uma peça para a empresa, para ser usada em um meio impresso, possivelmente uma revista. Abaixo, o logo da empresa, Strategos Consultoria.

Figura 4.1 | Logo da consultoria Strategos



Fonte: adaptado de <http://www.freepik.com/free-vector/blue-professional-business-card_901941.htm>. Acesso em: 15 ago. 2016.

De posse dessas informações, você deverá criar um conceito e dar o direcionamento para a criação da peça, levando em conta o tom de comunicação e os elementos que devem estar presentes, de modo a transmitir os valores e as impressões que a empresa deseja comunicar a seus públicos.

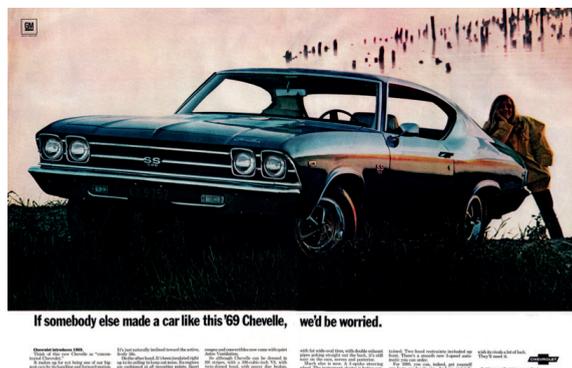
Não pode faltar

• Organização visual

Por que algumas peças de design causam desconforto visual? Por que conceitos concretos como “leve” e “pesado” são facilmente aplicáveis a elementos abstratos como layouts? É possível planejar seus trabalhos de modo que, independentemente de gostos pessoais, eles possam expressar emoções e sentimentos específicos e direcionados? Questões como essas são estudadas e respondidas pelos estudiosos de comunicação visual, uma disciplina com enorme abrangência e aplicabilidade em contextos variados como comunicação corporativa, marketing, criação de apps e muito mais. Conhecimento sobre as técnicas de aplicação de design a diversas finalidades permite desenvolver uma comunicação consistente, marcante e efetiva, usando o visual a favor de seus objetivos.

Entre os muitos fatores que influenciam diretamente a qualidade final do trabalho (como composição de cores, uso de filtros de imagem, tipografia, mídia) a questão da distribuição de elementos é um dos que podem ser considerados primordiais. Os mesmos elementos, em igual número e com discurso similar, podem resultar em peças radicalmente diferentes dependendo de como são organizados. Observe as peças a seguir:

Figura 4.2 | Propaganda dos anos 60



Fonte: <<http://oldcaradvertising.com/Chevrolet/1969/1969%20Chevrolet%20Ad-0b.html>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

Vamos analisar essa propaganda automotiva de página dupla de 1969 em contraste com uma de 2012. A primeira é direta, exhibe o produto explicitamente (veja que ele está emplacado) e ocupa quase todo o espaço da foto com ele (no último plano, uma mulher representa uma tentativa de humanização, embora totalmente descontextualizada do texto). O texto da primeira propaganda exalta as qualidades do carro, enquanto elenca alguns de seus itens no meio do texto, o qual, a exemplo da foto, quase não tem áreas de respiro e é construído com margens mínimas. Em

contraste, o segundo traz também um lançamento do ano (no primeiro é um Chevelle 1969, no segundo um Classe C 2012) e o texto também tem como objetivo agregar valor ao carro, anunciando-o como um modelo diferenciado; diferentemente da peça da Chevrolet, a segunda, apenas traz o título, com amplas áreas de respiro. A foto do carro, embora em um ângulo similar, é tratada com muito mais efeitos, para gerar um impacto visual maior e despertar uma reação emocional ao produto (ao passo que o Chevelle busca uma reação racional, baseada no texto).

Figura 4.3 | Propaganda atual



Fonte: <<http://www.carscoops.com/2011/03/mercedes-benz-launches-new-ad-campaign.html>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

Não é necessário sequer analisar os modelos dos veículos para identificar a época em que cada peça foi criada, o que se deve ao fato de que a primeira traz muito menos dinamismo em sua composição. A imagem, por exemplo, não explora a profundidade (mesmo tendo três planos: o primeiro, onde está o carro, o segundo, onde está a mulher e o terceiro, onde está o lago), enquanto a segunda usa bem o ponto de fuga da rua onde está o carro, assim como composição mais dinâmica de cores e grafismos. Em adição, o texto blocado, com pouca área de respiro e em um bloco totalmente separado cria um ritmo visual mais lento do que a segunda peça. Esses contrastes são determinantes para gerar as impressões finais de cada peça, e acabam por refletir o estilo visual e comunicacional de cada época.



Assimile

Lembre-se: o design é um reflexo de um dado momento da sociedade. Cada época, cada cultura, cada momento (entre diversos outros fatores) influenciam o resultado final, assim como as referências do que é recomendado ou não. Justamente por esse motivo, é essencial compreender o momento, o objetivo, o público e demais variáveis para compreender a melhor forma de realizar suas composições. Não se prenda a um único estilo ou formato, procure sempre buscar referências

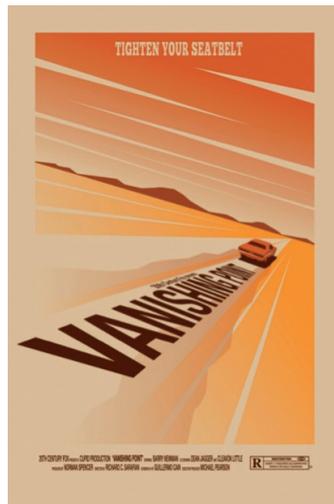
que o ajudem a elaborar layouts que passem a mensagem da maneira mais adequada a cada momento.

• Pontos de fuga e planos

Além da forma como os elementos principais são dispostos e trabalhados, alguns elementos gerais de composição também fazem diferença no aspecto final da peça, em termos de dinamismo, impacto e impressão geral que a peça desperta no público. Elementos de profundidade, por exemplo, são muito usados para dar destaque a certos elementos dentro de uma peça, criando hierarquia visual ao mesmo tempo em que podem contribuir diretamente para um aspecto mais amplo e impactante para o layout.

Observe a seguir dois destes aspectos em uso: o ponto de fuga e os planos. Ponto de fuga é uma representação de profundidade em 2D, a tradução plana da impressão causada pela profundidade; os planos, por suas vezes, são as posições relativas de elementos dentro de um mesmo layout (o elemento mais à frente é o primeiro plano, o imediatamente atrás, o segundo etc.).

Figura 4.4 | Ponto de fuga



Fonte: <http://www.ollielboyd.com/wp-content/uploads/2012/06/vanishing_point2.jpg>. Acesso em: 16 ago. 2016

Nesse pôster conceitual do filme Corrida Contra o Destino ("Vanishing Point", no original que, curiosamente, significa "ponto de fuga" em português), o designer usa o ponto de fuga justamente para dar o senso de profundidade e desolação que o filme, com suas paisagens desérticas, evoca. Repare que o fato do layout todo ser feito no chamado *flat design* não torna o ponto de fuga menos efetivo, nem seu efeito de distanciamento menos evidente. O uso das cores também merece um destaque, com intensa aplicação de cores quentes para remeter aos cenários do filme.

Figura 4.5 | Planos



Fonte: <http://adsoftheworld.com/sites/default/files/styles/media_retina/public/images/sheep_0.jpg?itok=6u1T8xrh>. Acesso em: 15 ago. 2016.

Esse é um caso em que o uso do plano é justamente para criar um efeito inusitado para a peça. No caso, os primeiros planos são ocupados por bois, enquanto o carro está ao fundo, quase escondido (neste caso, o visual é complementado pelo texto no box, que diz “O novo Zalas turbinado. Visível graças ao rebanho de Justiniano Ichaccaya Espinoza”, em uma referência à suposta performance do carro com motor turbo, tão rápido que seria impossível de ser visto em movimento). Sem o uso de planos, essa peça perderia totalmente o impacto e a força de sua comunicação.

Esses dois exemplos mostram como o uso de elementos visuais pode ser crucial para uma comunicação sólida, inteligente e criativa, permitindo uma grande variedade de resultados, de acordo com cada necessidade e cada público.

Assim, é importante que o designer conheça suas opções de uso de técnicas como essas de modo que tenha mais variedade de opções e possa dar mais qualidade e profissionalismo aos aspectos visuais de qualquer composição, sempre visando ao melhor resultado.



Refleta

Será que a profundidade tem tanto efeito assim na comunicação? Tire a prova! Busque por peças de design modernas e antigas na internet e compare a forma como ambas usam elementos de perspectiva e texturas, veja como o uso de planos, 3D e flat design podem alterar drasticamente a percepção sobre cada peça e sua consequente capacidade de passar uma determinada mensagem. Observe também fotografias e outras composições artísticas e veja como cada uma delas usa os elementos que citamos aqui para criar efeitos variados.



Pesquise mais

Confira essas e outras técnicas de design no livro “Ensopado de Design Gráfico”.

SAMARA, T. **Ensopado de design gráfico**. São Paulo: Blucher, 2010. 248 p.



Vocabulário

Áreas de respiro: partes do layout que são deixadas propositalmente vazias, com o objetivo de tornar a peça visualmente mais leve e valorizar elementos importantes.

Box: um elemento gráfico usado para conter uma imagem ou texto, dando destaque a ele.

Flat design: uso de imagens com pouco ou nenhum efeito de gradiente ou 3D, resultando em uma composição mais limpa e objetiva; tendência atual em design.

Tom de comunicação: o registro usado, a forma como a comunicação é apresentada, visual e textualmente.



Exemplificando

Por que filmes em 3D são tão impactantes? Porque eles conseguem simular a imersão do espectador na cena, graças ao efeito de profundidade. A mesma alusão pode ser feita com o uso de planos e perspectiva em uma peça: o uso adequado desses elementos faz com que o leitor, de certa forma, sinta-se mais presente no contexto da comunicação, mais envolvido pela cena, o que contribui para que a peça seja mais efetiva e marcante.

Sem medo de errar

Este exercício tem ilimitadas maneiras de ser resolvido, especialmente se for aplicado de maneira prática em laboratório. Assim, listamos aqui os pontos que necessitam ser abordados para que o projeto possa ser executado com sucesso, seja do ponto de vista do planejamento ou da criação prática:

1. Estudo dos valores da marca: entender como a marca deseja passar visualmente os valores de modernidade e dinamismo, ao mesmo tempo em que precisa mostrar-se profissional e efetiva (por ser uma consultoria). Ela também deve expressar jovialidade, já que seus donos são jovens e querem que isso atue em seu favor.

2. Estudo de concorrências: uma vez estabelecida a referência da marca, é hora de analisar o cenário, estudando como os demais concorrentes trabalham sua comunicação. É importante, nesta etapa, identificar quais são as empresas que têm perfil semelhante para buscar referências não apenas de comunicação, mas também da percepção do público sobre elas.

3. Estudo de imagens: buscar referências de layouts e composições que reflitam os mesmos tipos de valores que a empresa deseja expressar. Neste caso, a busca pode ser expandida para além dos ramos da comunicação corporativa, e pode incluir arte, decoração, arquitetura etc.

Esses pontos encerram o planejamento da peça; caso haja a necessidade de criar a peça, esses passos devem ser expressos no resultado final, ficando evidenciadas as razões pelas quais o aluno optou por determinado caminho.



Atenção

As etapas podem ser cumpridas em ordens diferentes, mas todas devem ser feitas. Ignorar qualquer uma das etapas provavelmente resultará em um trabalho menos sólido e com menos chances de cumprir totalmente seu objetivo.

Avançando na prática

Design com fusão

Descrição da situação-problema

Uma empresa de engenharia acaba de fundir-se com uma de softwares para tornar-se a principal empresa de soluções integradas de tecnologia no país. Toda a parte corporativa foi unificada sem grandes problemas, assim como as equipes e os aspectos societários foram resolvidos; as estratégias e ações de marketing, porém, apresentam desafios.

A empresa de engenharia é tradicional, fundada na década de 1960 e já na terceira geração de gestores da mesma família; a empresa de softwares, por sua vez, é nova, crescendo rapidamente e, embora menor, é mais conhecida. Para complicar ainda mais, os logos e toda sua comunicação corporativa são bastante diferentes, sendo que a da empresa de engenharia é bastante sóbria e até ligeiramente antiquada, porém facilmente reconhecida pelo público-alvo, enquanto que a de tecnologia é divertida, jovem e bastante arrojada, embora ainda não tão forte na memória do mercado.

Com a fusão, o impasse não pode ser resolvido internamente e você foi contratado para apresentar uma proposta de solução. A nova empresa deseja expressar arrojo e

modernidade, mas não quer parecer uma start-up pois toda sua história tem grande valor no mercado; paralelamente, não quer parecer uma empresa sisuda, mas sim flexível e em sintonia com as tendências atuais de negócios.

Cabe a você indicar a melhor forma de proceder, sugerindo o tom da comunicação em geral e a melhor forma de proceder em relação ao design que deve ser adotado.



Lembre-se

Lembre-se da comparação entre as peças da Chevrolet e da Mercedes na hora de apontar o tom e o estilo da comunicação.

Resolução da situação-problema

Este caso exige tanto uma boa dose de planejamento de marketing quanto de design. A resolução segue os seguintes passos:

1. Avaliação dos valores de imagem: dado que a empresa de engenharia é mais tradicional e reconhecida no mercado, suas referências visuais devem prevalecer.
2. Referências e conceitos: com base na conclusão anterior, o designer deve buscar referências de designs modernos, porém que expressem profissionalismo e eficiência, mais do que arrojo e jovialidade. Além disso, a marca deve trazer elementos da empresa de engenharia, de modo que o público consiga associar as marcas.



Faça você mesmo

Uma excelente forma de treinar sua capacidade de visualizar o tom de comunicação visual de uma empresa é buscando referências de materiais completos de comunicação, como manuais de marca ou conjuntos de comunicação corporativa. Busque esse tipo de referência na internet e, se quiser, tente reproduzir alguns materiais baseados em logos de empresas, comparando-os com os materiais que já existem para ver se transmitem os mesmos valores.

Faça valer a pena

1. Valorização de elementos é importante para aumentar a eficiência da comunicação, de modo que o público identifique rapidamente aquilo que é mais importante em uma determinada peça. Isso significa que o elemento principal deve sempre estar em primeiro plano. Essa afirmação é correta?

- a) Sim, sempre.
- b) Não, pois o que importa é o tamanho do elemento, não seu plano.
- c) Não, pois o que importa é a cor do elemento, não seu plano ou tamanho.
- d) Em termos; o designer pode usar os planos para criar diversos efeitos inesperados colocando o elemento principal em outras posições.
- e) Sim. Qualquer coisa que não esteja no primeiro plano automaticamente perde importância na hierarquia visual.

2. Dado que o uso de profundidade ajuda a dar mais grandiosidade e dinamismo à peça, é correto afirmar que o flat design é um recurso que, necessariamente, deixa a peça mais sóbria e com aspecto antigo? Por quê?

- a) Sim, porque o flat design é justamente uma releitura das técnicas antigas de design.
- b) Sim, mas somente se o flat design contar com ilustrações, não com grafismos e outros elementos gráficos.
- c) Sim, pois é impossível o uso de perspectiva em flat design.
- d) Não, pois o flat design foi inventado recentemente, logo é uma técnica moderna.
- e) Não, pois o dinamismo não necessariamente depende de profundidade.

3. É possível criar um layout composto por uma fotografia que ocupe toda a área útil do meio em que é publicado, com elementos em vários planos e, ainda assim, ter áreas de respiro?

- a) Sim, desde que os elementos não tenham tamanho excessivo e, igualmente, a caixa de texto seja mantida com espaço para os demais itens.
- b) Não, nessa configuração as áreas de respiro ficam inexistentes por causa dos planos.
- c) Sim, desde que não haja texto na peça, além do slogan logo abaixo do logotipo.
- d) Não, pois a fotografia por si só já elimina as áreas de respiro.
- e) Sim, embora isso seja irrelevante, já que as áreas de respiro não são percebidas em layouts com fotografias de página inteira.

Seção 4.2

Simetrias, assimetrias, segmento áureo

Diálogo aberto

Nesta seção, trabalharemos com um aspecto primordial para qualquer trabalho em design: equilíbrio e harmonia. Neste tópico de enorme relevância para a comunicação visual, trataremos de dois elementos que estão diretamente ligados à questão do equilíbrio visual, que são a simetria e a assimetria. Além disso, estudaremos também a famosa proporção áurea, analisando algumas de suas propriedades, ao mesmo tempo em que desmistificamos alguns fatos atribuídos a ela. Nas próximas páginas veremos exemplos de como é possível dar diferentes graus de harmonia visual com uso da distribuição de elementos, dando o devido destaque às partes mais importantes e mantendo a proporcionalidade entre todos os elementos de modo a garantir harmonia para a peça de comunicação em questão.

Na nova situação-problema, você é contratado para ajudar na renovação visual de uma empresa de arquitetura. Embora muito experientes em design de ambientes e fachadas, eles não possuem expertise em design gráfico e, por isso, decidiram pedir auxílio para um especialista. Toda sua comunicação visual era baseada em grafismos complexos com gradientes e 3D, mas isso não reflete mais o dinamismo, simplicidade e modernidade de seus projetos, por isso querem renovar. Em suas requisições, pedem que sua comunicação nova seja ousada, moderna, porém simples e facilmente assimilável. Eles pedem exemplos para referência visual de futuras peças.

Seu trabalho é apresentar um projeto de comunicação visual, justificando as opções de estilo visual e apresentando referências que embasem a argumentação.

Não pode faltar

- Harmonia e equilíbrio visual

Muitas vezes vemos imagens (que podem ser impressas, digitais ou mesmo físicas, no mundo real) que nos parecem extremamente equilibradas e harmoniosas, enquanto

outras são justamente o contrário; curiosamente, nem sempre sabemos explicar o porquê destas percepções, qual elemento (ou quais) causam estas percepções. O motivo frequentemente está na distribuição dos elementos.

Segundo Williams (1995) a distribuição dos elementos em um determinado layout é uma das chaves para que qualquer layout possa ter um equilíbrio visual, tornando-se mais atraente e, com isso, mais eficaz sob o ponto de vista da comunicação visual. Esse equilíbrio é responsável, por exemplo, por permitir que os elementos de maior importância fiquem em destaque, por valorizar determinados itens dentro de uma composição e por conferir dinamismo visual à peça. Entre as diversas formas utilizadas para conseguir este desejado equilíbrio é a simetria.

Simetria é, na definição do Instituto de Matemática da UFRJ (e que traz a melhor aplicação para nossos estudos), "a possibilidade de dividir uma figura de tal modo que as partes resultantes desta divisão, coincidam perfeitamente, quando sobrepostas". Em termos simples e aproximados, quando dividimos uma determinada imagem em duas ou mais partes, os elementos que se encontram uma das partes devem ser correspondentes nas outras. Note que essa divisão pode acontecer em diversos sentidos (vertical, horizontal ou diagonal), mas normalmente as divisões mais instintivas ocorrem vertical ou horizontalmente, dividindo a imagem em metades, o que se denomina simetria bilateral (havendo várias divisões na mesma figura passando pelo centro, a simetria é denominada radial ou axial).

Esse tipo de composição é uma opção tradicional na arquitetura e no design por ser amplamente vista na natureza, particularmente nos animais, fazendo com que, instintivamente, fiquemos mais confortáveis com esse tipo de composição, já que nossos próprios corpos carregam a propriedade da simetria. Observe nas figuras a seguir exemplos de como a simetria ajuda a realizar composições atraentes em vários contextos.

Figura 4.6 | Mesquita



Fonte: <<http://edition.cnn.com/2014/11/11/travel/amazing-iran-mosques/>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Figura 4.7 | Propagandas antigas



Fonte: <<http://blogs-images.forbes.com/loisgeller/files/2014/06/Forbes-VWRR.jpg>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Figura 4.8 | Flor



Fonte: <http://www.pxyeyes.com/images/contests/symmetry-in-nature/fullsize/Orchid--5142160c47164_hires.jpg>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Na primeira foto, temos uma mesquita iraniana em Shiraz, famosa por sua simetria rigorosa, perceptível até mesmo nos detalhes do acabamento do teto e das colunas, o que lhe confere um ar extremamente harmonioso e equilibrado, muito adequado à proposta de paz e reflexão de um templo religioso. A segunda imagem traz duas aplicações de simetria na propaganda, onde o uso da foto em cima com texto embaixo e divisão dos boxes de texto em três colunas marca o tradicionalismo da peça, em uma linguagem visual muito usada na época destas peças, entre as décadas de 1950 e 1960; neste caso, a simetria atua em favor de um layout previsível, visualmente confortável e organizado, com valorização do produto. A terceira e última mostra um

exemplo de simetria típico da natureza, com a flor sendo um exemplo de equilíbrio visual natural.

Como podemos ver, o uso de simetria é um caminho seguro para atribuir qualidades de equilíbrio e boa distribuição de elementos em diversos contextos. Ela, porém, não é a única forma de atingir esse resultado.



Pesquise mais

Este é um livro que reúne aspectos do design em vários contextos, do design gráfico à arquitetura, e vale a pena ser conhecido para quem quer saber mais do assunto.

HANNA, G. G. **Elementos do design**: Rowena Kostellow e a estrutura nas relações visuais. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 192 p.

• Equilíbrio assimétrico

Dado que a simetria é uma forma praticamente infalível de trazer equilíbrio visual, é natural pensar que seu oposto, a assimetria, é uma forma garantida de desequilibrar qualquer peça; isso, porém, não é verdade. Enquanto o design simétrico dominou a estética em décadas passadas, atualmente a assimetria é um recurso usado com muita frequência em trabalhos de alta qualidade, em que o equilíbrio visual é obtido mesmo quando a disposição de elementos não ocorre de forma simétrica em toda sua extensão.

Esse resultado é possível porque o designer deixa, propositadamente, área de respiro no layout e posicionando estrategicamente elementos como linhas, boxes e grafismos em posições de contraponto umas às outras, criando um visual harmônico ao observador, ainda que assimétrico. Veja a seguir como esse efeito é conseguido em vários contextos:



Assimile

Embora simetria seja opcional, equilíbrio não é! Uma peça desequilibrada será cansativa visualmente, portanto deve ser evitada. Busque sempre formas de tornar suas composições harmoniosas para um bom resultado visual.

Figura 4.9 | Site



Fonte: <http://www.gridgit.com/postpic/2012/03/modern-graphic-design_1400186.jpg>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Figura 4.10 | Prédio moderno



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Auditorio_de_Tenerife_Pano.jpg>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Figura 4.11 | Propaganda da Nissan



Fonte: <<http://www.gutewerbung.net/wp-content/uploads/2013/03/Nissan-Cube-Symmetry-sucks-3.jpg>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Na primeira foto, um exemplo de design fortemente assimétrico, porém muito equilibrado, graças ao uso de amplas áreas de respiro, bom alinhamento de caixas de texto e uso inteligente de cores e grafismos, sendo um bom exemplo de design moderno de qualidade. A segunda foto mostra como a arquitetura assimétrica também pode gerar bons resultados visuais, como neste auditório em Tenerife; aqui a harmonia deriva da curva incompleta (que instintivamente é completada pelo observador) e da área vazia sob ela. A última imagem é uma peça da agência TBWA para o veículo Cube, da Nissan, marcadamente assimétrico; a peça usa uma simetria humana forçada justamente para provocar o desconforto visual e faz a amarração da ideia com o texto, que diz "Simetria é uma droga. Novo Nissan Cube".

Esses exemplos mostram como é possível conseguir efeitos marcantes, dinâmicos e muito equilibrados mesmo quando a composição apresenta uma distribuição assimétrica de elementos, bastando planejar com cuidado como essa distribuição será feita.



Exemplificando

Para entender a questão do equilíbrio visual, pense de forma concreta: como é mais fácil achar um objeto em uma gaveta? Se ela está organizada de forma lógica ou totalmente bagunçada? Certamente é o primeiro caso. Isso ocorre porque, instintivamente, ao perceber uma sequência lógica de elementos, seu cérebro sente-se confortável e compreende melhor o contexto que tem que analisar. Por outro lado, a desorganização faz com que seja mais difícil para seu cérebro situar-se no contexto, tornando a tarefa de procurar algo mais árdua. Na composição visual ocorre o mesmo: um layout desorganizado faz com que a leitura seja mais complicada, fazendo com que a peça se torne desagradável.

• O segmento áureo

Em uma última nota sobre harmonia e distribuição de elementos, vale mencionar um item que é frequentemente citado em estudos desta área: o segmento áureo (também conhecido como o resultado da Sequência de Fibonacci). Basicamente, esse segmento é obtido quando, em um determinado segmento de A a B é dividido com um ponto C, de modo que a razão da distância entre A e C seja 1,618 vezes a distância entre C e B, como na figura a seguir:

Figura 4.12 | O segmento áureo



Fonte: <<https://plus.maths.org/content/os/issue22/features/golden/index>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Esse segmento ficou famoso por permitir uma proporcionalidade agradável entre elementos quando sua razão de 1,618 é aplicada na composição visual, muito embora muitos de seus exemplos mais famosos (como as espirais do crustáceo nautilus, a Gioconda, o Partenon etc.) não sigam exatamente esta proporção, como afirmam matemáticos especializados em razão e proporcionalidade (UFF, 2016; SIMANEK, 2008).

Mítica à parte, o uso de razões e proporções como esta permitem que composições sejam feitas com algum tipo de métrica que, no resultado final, consegue trazer mais harmonia e equilíbrio visual. Dessa forma, vale a pena, no momento da criação, observar a proporcionalidade dos elementos e trabalhá-las de modo a obter uma peça mais harmoniosa e bem estruturada visualmente.



Refleta

Você só viu bons exemplos de uso de proporcionalidades nesta seção: convém, agora, buscar exemplos negativos. Pesquise na internet exemplos de peças desequilibradas e desarmoniosas e veja como elas podem ser desagradáveis visualmente.



Vocabulário

Box ou **caixa**: um elemento (que pode ser visível no layout ou apenas imaginado) que delimita uma área de texto ou imagem. É a unidade-base da organização de um layout.

Área de respiro: área vazia dentro de um layout, deixada propositalmente desta forma para dar leveza visual.

Nautilus: um tipo de crustáceo característico por sua concha espiralada.

Partenon: prédio histórico em Atenas, datado da Grécia antiga.

Gioconda: o famoso quadro de Leonardo da Vinci, conhecido popularmente como Mona Lisa.

Sem medo de errar

Esta é, a exemplo da anterior e das demais, uma situação que tem muitas opções de solução. Caso tenha um caráter prático, este é o momento em que os alunos devem apresentar uma versão de layout para o logo e alguma aplicação (normalmente usa-se um cartão de visitas). Além disso, os *key visuals* devem dar a sustentação para as escolhas dos alunos neste exercício, em qualquer caso.

O trabalho a ser apresentado deve primar pela jovialidade, modernidade do layout e das fontes. Deve-se esperar amplo uso de áreas de respiro, muito alinhamento entre elementos e bom uso de assimetria (embora este último seja opcional, embora recomendado). A seguir, exemplos de visuais que representem o tipo de comunicação que faz sentido para a marca:

Figura 4.13 | Cartão de visita



Fonte: <http://www.freepik.com/free-vector/red-business-card_917413.html>. Acesso em: 26 ago. 2016.

Figura 4.14 | Escritório



Fonte: <<http://retaildesignblog.net/wp-content/uploads/2013/02/Cunningham-Group-office-Culver-City-04.jpg>>. Acesso em: 26 ago. 2016.



Atenção

O segredo é analisar as tendências: leveza, dinamismo, harmonia, equilíbrio assimétrico etc. A ausência desses elementos fatalmente prejudicará o resultado final do trabalho.

Avançando na prática

No prumo

Descrição da situação-problema

Uma rede de restaurantes japoneses acaba de ser adquirida por dois investidores, que querem renovar muitos aspectos da franquia, criando desde um cardápio mais inovador e criativo de opções até mudanças na arquitetura de interiores e comunicação visual. Tudo correu bem, até a definição de logotipo, desenho dos cardápios e outros materiais de identidade corporativa.

Um dos sócios, o mais arrojado, quer investir em um visual marcante, inesperado e moderno, enquanto o outro prefere correr menos riscos e seguir com uma comunicação tradicional. Como não chegaram a um acordo, contrataram você como um consultor de marketing para dar um direcionamento para o trabalho.

Dado que a empresa busca inovar e surpreender, qual dos sócios está com a razão? Defenda seu ponto e dê exemplos de comunicações visuais que sirvam de referência para este caso.



Lembre-se

Assimetria não é sinônimo de desequilíbrio.

Resolução da situação-problema

Dados os objetivos e necessidades do restaurante, o sócio correto é o arrojado, que quer investir em um visual mais inovador e marcante. Isso é devido ao fato que uma comunicação tradicional não conseguirá refletir a proposta inovadora do restaurante, que terá até mesmo nos pratos um caráter mais moderno e inesperado. Dessa forma, é indicado que a comunicação seja construída de forma a instigar o consumidor já no momento em que ele tem contato com a marca pela primeira vez. Exemplos abaixo:

Figura 4.15 | Logo



Fonte: <<http://www.webanddesigners.com/35-logo-design-inspiration>>. Acesso em: 29 ago. 2016.



Faça você mesmo

Muitas marcas passam por mudanças ao longo do tempo, mudando seu perfil de comunicação, sobretudo as marcas mais antigas, que passam por diversas fases e épocas. Faça uma pesquisa para ver a evolução do logo das marcas como Microsoft, Apple, Renault, Fiat, entre outras e veja como isso resultou em comunicações totalmente diferentes ao longo das décadas.

Faça valer a pena

1. Harmonia é um conceito extremamente importante no contexto de comunicação visual, porque:

- a) Ela está ligada à percepção geral de qualidade visual do observador.
- b) Ela é sinônimo de simetria, o que indispensável para a qualidade da peça.
- c) Sem ela o consumidor não consegue obter informações a partir da peça.
- d) Ela é sinônimo de modernidade, o que é apreciado pela maioria dos clientes.
- e) Depende da interpretação de cada observador, de modo que não há como prever a reação de cada um ao ver determinada peça.

2. Simetria é um conceito visual que frequentemente está associado ao equilíbrio visual e à qualidade da peça. Por que essa associação é tão comum?

- a) Porque a maioria das pessoas não tem base teórica sobre comunicação visual.
- b) Só é comum entre pessoas conservadoras e de idade avançada, sendo rara nas demais.
- c) Porque a simetria é presente em diversos elementos da natureza, sendo instintivamente associado ao equilíbrio por isso.
- d) Porque, na realidade, é impossível obter equilíbrio de outra forma.
- e) Não é tão comum: só é mais difundido pela mídia em geral.

3. É possível que uma determinada peça apresente simetria, porém ainda assim seja desarmoniosa visualmente? Como?

- a) Não, pois simetria e harmonia são a mesma coisa.

- b) Sim, pois simetria apenas garante que os elementos serão distribuídos igualmente, não garantindo a qualidade dos mesmos.
- c) Não, a menos que a peça em questão não contenha fotografias.
- d) Sim, pois simetria é diretamente oposta ao conceito de harmonia.
- e) Não, a menos que a peça seja em P&B.

Seção 4.3

Fotografia e cinema

Diálogo aberto

Nesta terceira seção do livro abordaremos dois tópicos diferentes das linhas anteriores, porém extremamente importantes para a criação de um design efetivo: a fotografia e o cinema. Esses temas são fundamentais no estudo de comunicação visual, pois são originadores de muito do que consumimos no entretenimento, no marketing e em muitos outros contextos. Em nosso estudo atual, nosso foco será dedicado às bases teóricas dessas artes, como o enquadramento, os conceitos de temperatura de cor e uma revisita aos conceitos de planos e profundidade.

Como cenário para a nova SP, você atuará no contexto da direção de arte, com foco na produção publicitária. Uma empresa varejista de moda contratou seus serviços para ajudar na direção da fotografia de seu catálogo de moda inverno. A empresa, focada no público B/C, quer mostrar sua nova linha de roupas e acessórios inspiradas no estilo europeu e quer que as peças traduzam sofisticação e estilo, gerando um diferencial perante a concorrência e ganhando a preferência do público graças a seu preço competitivo. Assim, seu trabalho será o de usar as técnicas de enquadramento e composição visual a serviço do impacto visual das peças, fugindo de um olhar puramente demonstrativo e buscando um visual artístico e impactante.

Você não precisará fazer as fotos, mas deverá dirigir o trabalho da produção oferecendo referências e exemplos que deixem claro o tipo de visual que se busca neste trabalho. Também deve ser feita a defesa das peças apresentadas, explicando-se o porquê de suas escolhas e como estas referências transmitem a impressão que a loja deseja passar. Os mesmos conceitos aplicados à fotografia depois devem ser traduzidos para o audiovisual, novamente sendo necessário seu direcionamento para a criação de um comercial que dialogue de forma adequada com os catálogos impressos e que contribua para o atingimento dos objetivos da empresa.

Não pode faltar

A composição visual na fotografia

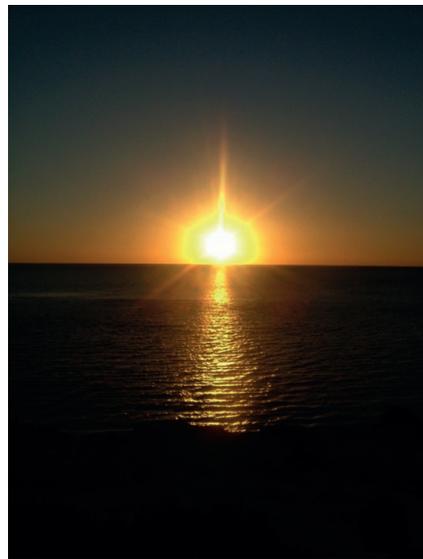
Desde a popularização dos smartphones, a fotografia e os vídeos passaram a fazer parte da vida das pessoas. O que antes dependia de equipamentos caros e pesados como as filmadoras e complexos como as máquinas fotográficas de filme químico, agora pode ser feito com qualidade muitas vezes surpreendente por qualquer um, a qualquer hora. Isso, porém, não significa que basta apontar a câmera e disparar que para a foto saia realmente boa, tampouco é suficiente que a cena observada seja atraente. É necessário técnica.

Muito da qualidade visual que encontramos em fotos e filmes depende menos da cena em si e mais da abordagem que fazemos dela; fatores como o enquadramento, a luminosidade, o tempo de exposição, entre tantos outros, são decisivos para que o resultado final atinja – ou não – um alto grau de qualidade. Entre esses, o conceito de regras dos terços é um dos mais importantes e elementares das artes visuais.

A regra dos terços é, essencialmente, a prática de dividir a área de enquadramento de uma fotografia em três partes horizontais e três partes verticais – ou seja, em terços – de modo a permitir que os elementos enquadrados sejam dispostos nestas áreas imaginárias (SANTOS, 2010). O objetivo é criar uma comunicação visual interessante, com maior impacto visual e mais criatividade na composição, ao mesmo tempo e que se mantém a harmonia e a organização hierarquizada dos elementos. Resgatando o que foi visto na seção anterior, essa regra permite a formação de um visual assimétrico, porém altamente equilibrado, o que é de grande importância para o dinamismo da composição.

Essa técnica é utilizada por fotógrafos nos mais variados contextos e níveis, pois é uma maneira simples de tornar o visual de uma determinada cena mais instigante e atraente, sem que sejam adicionados ou subtraídos elementos dela. É também uma das primeiras técnicas a ser aprendida pois o fotógrafo iniciante, por hábito, tende a fazer a divisão das imagens em metades, não em terços, buscando a simetria por instinto, o que tende a gerar fotos muito menos atraentes. Observemos alguns exemplos a seguir.

Figura 4.16 | Divisão em metades



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/sunset-1475282>>. Acesso em: 8 set. 2016.

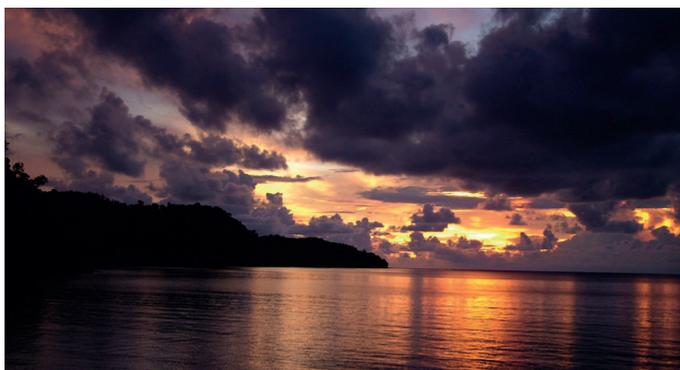
Figura 4.17 | Divisão em terços, horizontal



Fonte: <http://wallpaper.ultradownloads.com.br/108676_Papel-de-Parede-Por-do-Sol-no-Mar--108676_1920x1080.jpg>. Acesso em: 8 set. 2016.

Nas imagens anteriores vemos de forma prática a diferença de visual quando a regra dos terços é aplicada (Figura 4.17). A composição ainda tem equilíbrio e boa distribuição dos elementos, mas mantém um visual mais cativante e menos óbvio do que na primeira, onde a divisão por metades tira muito do poder de impressão da fotografia. O mesmo efeito pode ser obtido se a regra dos terços for aplicada verticalmente, como podemos ver na próxima imagem:

Figura 4.18 | Divisão em terços, vertical



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/the-sunset-136624>>. Acesso em: 8 set. 2016.

Na terceira imagem vemos uma cena similar (pôr do sol ao mar), porém com uma diferença de aplicação da regra dos terços: embora a porção horizontal (céu e mar) da composição esteja dividida em metades, o Sol está posicionado segundo a regra dos terços, mais uma vez gerando um visual atraente com maior valorização do elemento principal (que é justamente o Sol).

- **Temperatura e cor**

Outro conceito fundamental para a expressividade das fotografias (e, igualmente, dos

trabalhos em audiovisual) é o conceito de calor e frio em cores. Cores frias são derivadas das combinações de base do ciano, sendo o azul a mais popular; no outro oposto estão as cores quentes, derivadas do amarelo na escala CMYK, dentre as quais o vermelho é o maior expoente (HELLER, 2013). A alusão à temperatura de cores é simples de ser feita, bastando pensar em elementos que remetam às temperaturas: Sol e fogo são compostos por tons vermelhos e amarelos, dias e paisagens frias são tipicamente cinzas com tendências para o azul; é justamente a naturalidade com que essa alusão é feita que faz com que o uso das cores seja tão importante para passar a sensação de calor e frio através de uma imagem. Veja nos exemplos a seguir como isso ocorre.

Figura 4.19 | Composição fria



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/cold-1393397>>. Acesso em: 8 set. 2016.

Figura 4.20 | Composição quente



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/hot-1538419>>. Acesso em: 8 set. 2016.



Refleta

Em dúvida se os planos e enquadramentos realmente fazem diferença na percepção? Faça um teste: organize três elementos em uma mesa a diferentes distâncias de você, de forma quase linear. Pegue um celular ou câmera e ajuste o foco em cada um dos elementos (você pode fazer isso digitalmente usando um software como o Photoshop e efeitos de distorção de Tilt/Shift). Note como o efeito visual geral é diferente em cada caso, mesmo com cada elemento recebendo um enfoque individual em cada foto. Você pode fazer experimentos similares usando diferentes proximidades e distribuições segundo a regra dos terços para mudar a dramaticidade de cada composição.

Nessas duas imagens vemos claramente que o tom das cores conota tudo que é necessário para expressar visualmente uma mensagem: a primeira passa a sensação de frio (mesmo que não se identifique a escrita, "cold", que é "frio" em inglês) enquanto a segunda é claramente quente (mesmo que não o leitor não saiba quando representam 122 °F, o que equivale a 50 °C). Note que a temperatura da imagem não é uma amarra, onde o frio é obrigatoriamente mais monótono que o quente; nessas imagens, a composição fria é muito mais dinâmica e convidativa que a quente.



Assimile

A forma como as cores, planos e enquadramentos são realizados podem ter um poder de comunicação ainda maior do que o próprio tema da imagem, por isso é fundamental planejar a produção da imagem para que o leitor receba não só a informação visual, mas a impressão correta também.

• Planos e enquadramento

Para finalizar a seção, vale retomar a questão dos planos que vimos na seção anterior, agora sobre o olhar do enquadramento e do foco. A focalização é uma forma de trabalhar planos de forma artística e interessante, valorizando os elementos desejados em qualquer um dos planos (seja o primeiro ou qualquer outro), ajustando a produção da imagem de acordo com a necessidade comunicacional do momento, como as imagens a seguir podem mostrar:

Figura 4.21 | Foco no primeiro plano



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/in-focus-1368704>>. Acesso em: 8 set. 2016.

Figura 4.22 | Foco no segundo plano



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/grain-field-1494583>>. Acesso em: 8 set. 2016.

No primeiro caso, a flor fica em evidência logo no primeiro plano, enquanto as demais plantas (o que se pode supor que estejam no segundo plano) ficam apenas como um anteparo para a imagem. Já na segunda imagem mostra um ramo de trigo no segundo plano, envolto em outros ramos, o que permite um destaque para um elemento específico entre vários (em contraste com a figura anterior, onde o elemento em destaque está isolado).

Esse tipo de uso de enquadramento e uso de planos permite que diversos efeitos de comunicação sejam aplicados às peças, oferecendo flexibilidade para o designer.



Pesquise mais

Leia tudo sobre fotografia em:

HEDGE COE, J. **O novo manual de fotografia**. São Paulo: Senac, 2012. 418p.



Exemplificando

Imagine uma gaveta com diversos itens de escritório dentro (um grampeador, uma perfuratriz, régua, canetas, lápis, elásticos etc.). Como seria mais fácil achar um item específico: com tudo misturado, ou com o item que você procura isolado em um canto? Certamente é a segunda opção. O mesmo pensamento serve para as fotos: quando enquadramos e focamos em determinados elementos, automaticamente levamos a atenção do leitor para o item que queremos destacar, tornando a comunicação visual muito mais efetiva e interessante para o leitor.



Vocabulário

Como já vimos: Na impressão consideramos cores primárias CMYK. Já no meio digital (em telas de computador e projeção, por exemplo), as cores primárias são RGB.

Tilt/Shift: Técnica de inclinação e movimentação da câmera para ajuste do campo de profundidade, com o objetivo de dar um aspecto de miniatura ou maquete para uma imagem. Nos programas de edição de imagens, este efeito pode ser simulado de forma digital, com o efeito de mesmo nome.

Sem medo de errar

Este é um exercício com possibilidades ilimitadas de solução, bastando que o aluno siga as recomendações de produção de imagem, a saber:

- Regra dos terços, para dar dinamismo à imagem.
- Enquadramento e foco em detalhes para peças como acessórios, ou peças particularmente rebuscadas.
- Recursos de uso de planos para dar um aspecto mais artísticos e menos documental às imagens.

A seguir um exemplo de foto artística de moda, para referência:

Figura 4.23 | Foto de moda



Fonte: <<http://images6.fanpop.com/image/photos/32500000/Fashion-Shoot-random-32585827-1400-875.jpg>>. 9 set. 2016.



Atenção

O uso de cenário, o enquadramento criativo e até o uso de foco de forma diferenciada são essenciais para atingir o objetivo neste exercício.

Avançando na prática

A prova

Descrição da situação-problema

Um casal de amigos pede sua ajuda para um problema pessoal que requer suas habilidades como profissional de comunicação: seu casamento. Embora eles estejam de comum acordo em praticamente todos os detalhes do casamento, a fotografia está sendo um impasse. O noivo acredita que o melhor a fazer é contratar o fotógrafo e a filmagem mais baratos, pois acredita que não há muita diferença de qualidade entre eles e o que importa é apenas registrar o momento. A noiva, por sua vez, quer não apenas um registro, mas um trabalho artístico que valorize o momento especial dos dois, por isso quer investir em um fotógrafo e cinegrafistas diferenciados. Pensando nisso, ela pediu sua ajuda para mostrar a diferença que um profissional de alto nível pode fazer num trabalho de registro de casamento.

Seu trabalho será coletar imagens que evidenciem a diferença que pode fazer o uso das regras de composição de imagem para um resultado diferenciado.



Lembre-se

A aplicação de planos, enquadramentos e regra dos terços é a chave para encontrar as imagens certas.

Resolução da situação-problema

A resolução consiste em mostrar a diferença entre um trabalho documental (onde o conteúdo é simplesmente exibido) e um artístico (onde as regras de composição criam uma imagem mais impactante). Seguem duas fotos que exemplificam isso.

Figura 4.24 | Foto documental



Fonte: <<http://pt.freeimages.com/photo/wedding-smile-1558617>>. Acesso em: 9 set. 2016.

Figura 4.25 | Foto artística



Fonte: <<http://www.babbphoto.com/wp-content/uploads/2013/09/balloons.jpg>>. Acesso em: 9 set. 2016.



Faça você mesmo

Estude composições como as acima e veja como um mesmo elemento, se enquadrado de formas diferentes, consegue resultados comunicacionais muito variados.

Faça valer a pena

1. Qual a explicação para que cores possam ter o atributo de temperatura?

a) Cores têm temperatura quando representam algo que é considerado quente ou frio na vida real (como gelo ou fogo), assumindo esse atributo.

b) Cores têm temperatura quando são utilizadas em um meio impresso (um meio considerado “quente”), não tendo esse atributo em meios digitais.

c) Cores só têm temperatura quando dentro de um contexto de fotografia ou cinema, não havendo caso sejam aplicadas em grafismos ou desenhos vetoriais.

d) Temperatura de cor é um conceito abstrato, ligado ao tom da cor (se mais próximo do amarelo ou do azul), e em referência a elementos naturais que tenham temperatura e estejam ligados às respectivas cores.

e) Temperatura de cor só existe dentro do contexto do cinema, onde as imagens podem remeter diretamente a um contexto de calor ou frio.

2. Para compor uma propaganda de sorvete para ser veiculada no verão, a cor predominante – dentre as alternativas – que melhor se enquadra na necessidade é:

a) Amarelo.

b) Verde.

c) Azul.

d) Roxo.

e) Preto.

3. A alternativa que indica as cores primárias na impressão é:

a) RGB.

b) HSB.

c) Pantone.

d) Hexacromia.

e) CMYK.

Seção 4.4

Composição no design

Diálogo aberto

Na seção final desta unidade, vamos abordar dois elementos fundamentais para a criação de peças de alto nível em design: fontes e grafismos. Ainda que nem sempre sejam o centro da atenção da criação do trabalho, esses elementos ajudam a determinar o tom e o ritmo da composição, complementando de forma eficaz o sentido do conteúdo textual e imagético da peça. Mas o que são fontes e grafismos, afinal?

Fontes são arquivos de imagem vetoriais que dão formas e estilos variados para os caracteres de um texto (por exemplo, este conteúdo que você lê foi criado na fonte Arial), e servem para dar ampla flexibilidade de formatação para os textos de qualquer peça, indo desde o totalmente formal até o cômico, artístico ou qualquer outro tom desejado.

Grafismos são imagens (também frequentemente vetoriais, embora isso não seja uma obrigatoriedade) que ajudam a trazer ritmo, cor e o tom adequado de comunicação a uma peça de design. Os grafismos podem ter qualquer formato ou natureza, indo desde formatos geométricos simples até intrincados trabalhos que denotam sofisticação e estilo (veja na figura a seguir). Esses elementos gráficos são frequentemente usados para ajudar a compor a identidade visual de uma marca, usando releituras e partes do símbolo da marca como reforço visual.

No exercício desta seção, você é o responsável por auxiliar uma nova marca de hotel-boutique a se estabelecer no país. Originalmente da Itália, o Duomo Cicone é um hotel com 10 anos de atuação em seu país, e que agora quer abrir uma filial no Brasil. Como todo hotel-boutique, o DC é um hotel pequeno, moderno, com serviço individualizado e voltado para o público de alta renda, preferencialmente altos executivos de empresas e casais de grande poder aquisitivo (sem filhos). Abaixo o logo da empresa, para referência:

Figura 4.26 | Logo Duomo Cicone



Fonte: <http://www.freepik.com/free-vector/golden-logo-template_875983.htm>. Acesso em: 18 set. 2016.

Seu trabalho será de atuar no planejamento, trazendo referência de peças de comunicação on e off-line que ajudem a nortear os trabalhos que serão realizados pela filial no país. Essas referências devem refletir o tom de sofisticação, luxo e arrojo que o DC quer oferecer, levando em conta suas características.

Não pode faltar

- Fontes

As fontes são partes importantes da composição visual nos mais variados contextos, e a valorização dos caracteres usados para composição textual já existe há muito tempo na história da comunicação humana, sendo um dos exemplos mais emblemáticos deste tipo de uso as iluminuras – trabalhos artísticos feitos sobre a letra capitular de um parágrafo, com o objetivo de torná-la mais marcante e valorizar não só aquele período, mas a obra como um todo (HERBERT, 1911).

Posteriormente, o próximo grande salto no uso de tipos na reprodução de textos veio com a invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg, por volta de 1450 (HARRY RANSOM CENTER, 2016), que permitiu a reprodução de livros com velocidade incomparável ao que era possível na época, além de permitir o uso de diversos tipos na composição das letras dos textos, levando as publicações a um novo e mais avançado patamar.

Já mais recentemente, por volta da década de 1980, surgiu o chamado DTP, ou desktop publishing (KINROSS, 2004), chamado no Brasil de editoração eletrônica. Esse processo permitiu que o designer escolhesse os tipos (que aqui começaram efetivamente a serem chamados de fontes) no computador, planejando seu trabalho todo na tela antes de mandá-lo para impressão, o que se desenvolveu até o estado que vivemos atualmente, com publicações não apenas em meios digitais, mas criadas até mesmo diretamente por celulares e outros equipamentos de mobilidade.

Como dito no início da seção, as fontes são arquivos que permitem que os

caracteres digitados em um layout (sejam letras, números ou qualquer outro elemento similar) assumam as mais variadas formas, para as mais variadas finalidades. Mais do que simplesmente exibir conteúdo, as fontes podem assumir um papel visual importante na peça, reforçando e criando consonância com a mensagem ou propositadamente gerando uma situação contraintuitiva. A seguir, dois exemplos visuais de fontes:

Figura 4.27 | Iluminura



Fonte: <<http://arteeducacaodf.blogspot.com.br/2014/08/como-fazer-uma-iluminura-romanica.html>>. Acesso em: 19 set. 2016.

Figura 4.28 | Fonte moderna



Fonte: <<https://i.ytimg.com/vi/4zDcbUVPhnU/maxresdefault.jpg>>. Acesso em: 19 set. 2016.

No primeiro caso vemos a construção moderna de uma iluminura, que naturalmente remete a um visual antigo e extremamente artesanal, estabelecendo um tom de comunicação que foge totalmente à modernidade. Já a segunda figura mostra uma composição vintage, graças ao filtro de imagem acinzentado (veremos mais sobre isso logo à frente), mas com uma fonte que equilibra modernidade e antiguidade, criando um visual moderno que traz uma releitura antiga. Esses são dois exemplos de

como o uso das fontes pode mudar drasticamente o layout.

Vale também ressaltar que as fontes existem em dois tipos principais: serifadas e não serifadas. As serifadas têm pequenos apêndices em suas extremidades – as serifas – e muitas vezes são usadas para finalidades mais clássicas e tradicionais (como a fonte Times New Roman); no oposto, as não serifadas (como a Arial, que compõe este texto) não apresentam tais apêndices e costumam ser aplicadas em contextos mais modernos. Convém citar ainda um tipo de caractere que muitas fontes apresentam, chamado dingbat, símbolos gráficos que dão mais algumas opções de criação de conteúdo, e não são usados para construir textos. Algumas fontes contêm apenas dingbats e são chamadas de wingdings ou webdings.



Assimile

Não existe fonte ou gráfico “certo” para ser usado: tudo depende de como a comunicação será construída, qual seu objetivo, qual a impressão a ser causada. O uso dos elementos deve seguir sempre essas necessidades, para que possam contribuir decisivamente para o trabalho.

• Grafismos

O segundo elemento de estudo nesta unidade é o chamado grafismo, o uso de imagens complementares ao tema central da comunicação, com o objetivo de enriquecer a composição sem tirar o foco do que é mais importante (qualquer que seja este elemento). O uso de elementos gráficos de apoio pode cumprir várias finalidades, por exemplo, servir de filtro para uma fotografia (como vemos na Figura 4.27), ajudando a regular a cor da peça para tornar seu aspecto geral mais quente ou frio. Esses gráficos também podem servir para aumentar ou diminuir o dinamismo e o ritmo do visual das peças, permitindo criar aspectos mais formais, pacatos ou justamente o oposto, imprimindo sensação de vigor e velocidade.



Refleta

Será que faz tanta diferença o uso de fontes e grafismos no layout? Faça um teste: substitua as fontes em logos de empresas ou em layouts e tente reproduzir os layouts dessa seção sem o uso de grafismos. Você vai notar o quanto a comunicação visual é prejudicada, mesmo que todo o conteúdo textual e as fotografias fiquem inalteradas.

Outro uso muito importante dos grafismos é o do reforço da identidade visual de uma marca no conjunto de peças de comunicação corporativa e mercadológica. Muitas vezes, para que a marca possa ser aplicada em todos os materiais de forma

valorizada, é comum usar partes do logo como elemento gráfico, que ajuda a dar unidade aos materiais, construindo uma identidade forte sem desgastar a marca por excesso de uso. Veja exemplos de como isso ocorre a seguir:

Figura 4.29 | Filtro de imagem com gráficos



Fonte: <https://designshack.net/wp-content/uploads/01_logo-o-1024x650.png>. Acesso em: 19 set. 2016.

Figura 4.30 | Identidade visual criada com decomposição do logo



Fonte: <<http://logorocket.co.uk/wp-content/uploads/2014/06/landscape-architects-brand-identity-with-logo-design-and-business-stationery-logo-rocket.jpg>>. Acesso em: 19 set. 2016.

Figura 4.31 | Cores, transparência e dinâmica com grafismos



Fonte: <<https://designschool.canva.com/wp-content/uploads/sites/2/2015/12/23.jpg>>. Acesso em: 19 set. 2016.

Na Figura 4.29 vemos como os grafismos ajudam a filtrar uma imagem para torná-la mais adequada ao tom desejado para a comunicação de uma marca. Na Figura 4.30, fica evidente como um único logo permite a criação de diversos elementos gráficos interessantes e que, ao mesmo tempo que ajudam a compor um visual sólido, reforçam a marca, sem desgastá-la. A última imagem aqui mostra como o grafismo pode ser usado para criar um visual arrojado, ao mesmo tempo em que regula as cores (no primeiro layout, dando mais vibração e o segundo, mais tranquilidade).



Exemplificando

Um dos usos mais complicados de ser compreendido dos grafismos é o uso como filtro, por isso segue aqui um exemplo prático. Pegue uma fotografia e coloque à frente uma folha de celofane. O que acontecerá com as cores? Todas irão ser ajustadas para o tom do celofane usado, que age como um filtro de cores. O gráfico tem a mesma função em tela.



Vocabulário

Vetor: imagem que, ao contrário de fotografias – constituídas por pontos – não têm resolução definida, podendo assumir qualquer tamanho. São chamados também de imagens em curvas.

Capitular: a primeira letra de um capítulo, sempre construída muito maior que as demais fontes.



Pesquise mais

Este livro vai ajudar muito a compreender melhor os segredos da tipografia.

LUPTON, L. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224 p.

Sem medo de errar

Novamente um exercício com muitas opções de resolução. Aqui o ponto de partida é entender o conceito do hotel: algo moderno, de pequeno porte, voltado para a sofisticação discreta. O logo também indica que o hotel valoriza uma fusão do clássico com o contemporâneo. Tendo isso em vista, é importante buscar layout de referência que sejam sóbrios, modernos, sofisticados e que explicitem luxo sem mostrar opulência ou excentricidade. Seguem imagens de referência, tanto do tipo de hotel imaginado quanto das propagandas que servem de base para sua comunicação. Note que as imagens fazem uso de fontes, grafismos e áreas de respiro para o resultado ideal.

Figura 4.32 | Hotel-boutique



Fonte: <<http://www.archiii.com/wp-content/uploads/2013/06/Architecture-Hotel-Le-Germain-Calgary-Design-by-LEMAYMICHAUD-Minimalist-Architecture-Designs.jpg>>. Acesso em: 19 set. 2016.

Figura 4.33 | Propaganda de luxo



Fonte: <<https://mgluxurynews.files.wordpress.com/2014/06/baume-et-mercier-ad-wedding-clifton-10058-2.jpg>>. Acesso em: 19 set. 2016.



Atenção

O essencial é compreender o equilíbrio entre luxo e simplicidade, para que o exercício possa ser feito com precisão.

Avançando na prática

A marca da língua

Descrição da situação-problema

Uma escola de idiomas com vários anos de atuação decidiu fazer um grande investimento e renovar sua marca, expandindo suas opções de línguas e modelos de

curso, buscando fazer frente às novas necessidades do mercado. O dono, entendendo que precisaria modernizar não só a fachada, mas toda a gestão da empresa, investiu em cada departamento, do pedagógico ao RH, e esse aporte também incluiu o marketing. Existe, porém, um entrave conceitual.

O dono era apegado à marca antiga, mas aceitou fazer uma grande renovação, em prol da nova e mais eficaz comunicação; contudo, ele não tem total confiança na força da nova marca, justamente por ser nova. Querendo reforçá-la o mais rapidamente possível, ele quer que ela seja exibida em grandes formatos em todas as peças do material didático e corporativo, o que é amplamente criticado pelo novo gerente de marketing, que sugere o uso de elementos alusivos para reforço de marca, sem excessos.

O gerente contratou seus serviços, portanto, para demonstrar formas eficazes de reforçar a marca sem que haja um desgaste por repeti-la demais. Você deve trazer exemplos e argumentar como eles suportam a marca de forma adequada, sem excessos.



Lembre-se

Os grafismos são ideais para manter a marca forte, sem usá-la repetidas vezes.

Resolução da situação-problema

Este problema segue uma resolução muito próxima da Figura 4.30. O segredo aqui é pegar um conjunto de materiais e mostrar como a identificação da marca é simples e direta em todas as peças contidas.



Faça você mesmo

Faça decomposições de logos de marcas famosas e experimente aplicar essas composições a peças variadas, para explorar formas de construir peças de comunicação usando grafismos baseados em logoss.

Faça valer a pena

1. Recurso visual utilizado há centenas de anos, a iluminura pode ser definida como:
 - a) Qualquer efeito que simule luz.
 - b) Composição onde tons claros são a maioria.
 - c) Sinônimo de “cor quente”.

- d) Trabalho artístico aplicado à capitular de um texto.
- e) Sinônimo de “chiaroscuro”.

2. Entre os recursos visuais em textos inventados no passado e em uso até hoje, a capitular é um dos mais conhecidos. Ela pode ser definida como:

- a) A primeira letra do texto de uma seção ou capítulo.
- b) Qualquer capítulo de um texto jornalístico.
- c) O mesmo que “fonte”.
- d) A invenção de Johannes Gutenberg, em 1450, também conhecida como prensa de tipos móveis.
- e) O mesmo que “grafismo”.

3. Um elemento gráfico pode ser substituído em um layout por uma fotografia com o mesmo efeito? Por quê?

- a) Não, pois fotografias são muito grandes para essa finalidade.
- b) Sim, porque são todas imagens, sem prejuízos de conteúdo.
- c) Não, porque os grafismos só servem para reproduzir partes de logomarcas, enquanto fotos não podem ser usadas para esse fim.
- d) Sim, desde que a fotografia não contenha rostos de pessoas ou formas complexas.
- e) Não; tipicamente, os grafismos têm função de suporte e complementação, enquanto as fotografias concentram a atenção do leitor.

Referências

HANNA, G. G. **Elementos do design**: Rowena Kostellow e a estrutura nas relações visuais. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 192 p.

HARRY RANSOM CENTER. THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN. **Johann Gutenberg permanent exhibition**. Disponível em: <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/gutenbergbible/gutenberg/#top>>. Acesso em: 19 set. 2016.

HEDGECOE, J. **O novo manual de fotografia**. São Paulo: Senac, 2012. 418 p.

HELLER, E. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: G. Gili, 2013. 541 p.

HERBERT, J. A. **Illuminated manuscripts**. Inglaterra: Mathuen and Co. Ltd., 1911.

INSTITUTO DE MATEMÁTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **Simetrias**. Disponível em: <<http://www.im.ufrj.br/dmm/projeto/projetoc/precalculo/sala/conteudo/capitulos/cap21s3.html>>. Acesso em: 19 set. 2016.

KINROSS, R. **Modern typography**: an essay in critical history. Estados Unidos: Hyphen Press, 2004. 224 p.

LUPTON, L. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224 p.

SAMARA, T. **Ensopado de design gráfico**. São Paulo: Blucher, 2010. 248 p.

SANTOS, J. **Fotografia**: luz, exposição, composição, equipamento. Portugal: Centro Atlântico, 2010. 33 p.

SIMANEK, D. E. **Fibonacci Flim-Flam**. Lock Haven University. 2008. Disponível em: <<https://www.lhup.edu/~dsimane/pseudo/fibonacc.htm>>. Acesso em: 19 set. 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF). **O número de ouro**. Disponível em: <<http://www.uff.br/cdme/rza/rza-html/rza-paintings-br.html>>. Acesso em: 19 set. 2016.

WILLIAMS, R. **Design para quem não é designer**. São Paulo: Callis, 1995. 141 p.

ISBN 978-85-8482-658-2



9 788584 826582 >