



**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”**  
**Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design**  
**Curso de Bacharelado em Artes Visuais**  
**Trabalho de Conclusão de Curso**

**Sentimentos além da obra**

Bauru-SP

2024

**MATEUS MELO PIMENTEL**

**Sentimentos além da obra**

Trabalho apresentado como requisito para conclusão do curso de bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (UNESP-FAAC).

Orientadora: Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.

Bauru-SP

2024

**Espaço para ficha catalográfica**

**MATEUS MELO PIMENTEL**

**Sentimentos além da obra**

Trabalho apresentado como requisito para conclusão do curso de bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (UNESP-FAAC).

Bauru-SP, 12 de Dezembro de 2024.

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Orientadora

---

Profa. Dra. Thaís Regina Ueno Yamada

Examinadora

---

Prof. Dr. José Marcos Romão da Silva

Examinador

Dedico este trabalho ao meu pai, Joel Arcelino Pimentel, minha mãe, Aparecida Maria de Melo Pimentel, e a meu finado colega, Pedro Afonso Colle Morais.

## AGRADECIMENTOS

Deixo meus sinceros agradecimentos a Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, pela sua orientação e compreensão, a Profa. Dra. Thaís Regina Ueno Yamada e ao Prof. Dr. José Marcos Romão da Silva por terem aceito a responsabilidade de comporem a minha banca avaliadora. Agradeço também ao meu pai, Joel Pimentel e mãe, Aparecida Pimentel, que não permitiram que eu desistisse do curso, me apoiando em todo o tempo com recursos e conselhos. Agradeço a minha irmã, Suzana Pimentel, que sempre estava acessível para conversar sobre assuntos diversos. Agradeço a meus amigos de ensino médio, Hiroshi Júnior, Thiago Murayama e João Victor, que deixaram meus fins de semana mais descontraídos, além de estarem sempre disponíveis para me ouvir. Agradeço a todas as amigas que construí em Bauru, sobretudo aqueles que estiveram mais presentes em meu cotidiano, Leonardo Milani, Rafael Thomazelli e Thales Shibukawa. Agradeço a todos aqueles que demonstraram interesse em assistir a apresentação do meu TCC, motivando-me a produzir o melhor trabalho possível, Mariana Lúcio, Marc Ottke, Diego Alexandre, Natália Oshima, Gabriella Melo, Maysa Moreti, Estêvão Oliveira, Ana Laura, Ayla Ranna, Carol Hyodo, Jamille Rita e ao grupo de jovens da comunidade Vineyard Bauru. Agradeço também a toda comunidade do projeto Almanaque Unesp, que me impulsionou em cada nova reunião para realizar uma obra cada vez melhor, não apenas para entregar em demandas acadêmicas, mas como artista. Agradeço a Yanne Ferreira, pela sua amizade e carinho. Agradeço ao Rafael Luiz, por seus ensinamentos que me auxiliaram muito na caminhada da fé, do serviço e do descanso. Agradeço a Deus pela sua constante presença e companhia.

## RESUMO

A arte possui um potencial dentro de si, capaz de trazer uma compreensão mística e até misteriosa sobre sua natureza. Alguns chegam a chamar de magos, aqueles que se denominam artistas. Contudo, estes deixam de contemplar a objetividade e técnica por trás da transmissão visual de tal potencial, sendo ele a capacidade de se transmitir sentimentos. No mundo das artes visuais, sobretudo o universo da pintura, imagens estáticas possuem a capacidade de causar reações dinâmicas, ativando a visão, audição, olfato, tato, paladar, memórias, medos e devaneios em seus observadores. Donis Dondis e Rudolf Arnheim chamam estas técnicas de elementos compositivos, sendo estes capazes de transmitir por meio da linha, dimensão, posição, cor, luz, sombra e textura, o estímulo visual para ativar sensações tão reais nos espectadores, podendo transportá-los para os sentimentos que o próprio artista utilizou para gerar determinada obra. Com o intuito de se criar uma obra capaz deste exato efeito, um estudo sobre a evolução da expressividade pictórica e de suas respectivas regras básicas de composição foi conduzido na presente pesquisa, além de realizar um exercício expressivo através das regras de composição. Esta pesquisa se desenvolveu a partir do estudo de breves momentos da história da pintura, analisando momentos marcantes que possibilitaram uma evolução no âmbito expressivo das artes, além de se aprofundar nos conceitos básicos dos elementos compositivos para se compreender melhor como uma obra é formada e como esses mesmos elementos podem expressar uma ideia qualquer, resultando em uma obra pessoal que se inspirou na evolução artística da pintura, recebendo em si, de forma proposital, alguns dos elementos compositivos estudados.

**Palavras-chave:** Alfabetismo Visual; Pintura; Expressividade.

## **ABSTRACT**

Art has a potential within itself, capable of bringing a mystic and even mysterious comprehension about its nature. Some even denominate those who call themselves artists wizards. However, these fail to contemplate the objectivity and technique behind the visual transmission of such potential, which is the ability to transmit feelings. In the world of visual arts, especially the world of painting, static images have the ability to cause dynamic reactions, activating vision, hearing, smell, touch, taste, memories, fears and daydreams in their observers. Donis Dondis and Rudolf Arnheim will call these techniques compositional elements, which are efficient ways of transmitting through line, dimension, position, color, light, shadow and texture, the visual stimulus capable of activating such real sensations in spectators, being able to transport them to the feelings that the artist himself used to generate a certain artwork. In order to create an illustrated artbook capable of this exact same effect, a study on the evolution of pictorial expressiveness and its respective basic rules of composition was conducted in this research, in addition to carrying out an expressive exercise through the rules of composition. This research was developed from the study of brief moments in the history of painting, analyzing important moments that enabled an evolution in the expressive scope of the arts, in addition to delving into the basic concepts of compositional elements to better understand how an artwork is formed and how these same elements can express any idea, resulting in a personal artwork that was inspired by the artistic evolution of painting, receiving in itself, on purpose, some of the compositional elements studied.

**Keywords:** Visual Literacy; Painting; Expressiveness.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Bisão da caverna de Altamira, c. 15000-12000 a.C.....	14
Figura 2 – Cena de caça a aves selvagens, da tumba de Nebamun .....	15
Figura 3 – Discóbolo, escultura de mármore. (cópia romana de c. 450 a.C.) .....	16
Figura 4 – Duccio Maestà, painel anterior principal. ....	17
Figura 5 – Ambrogio Lorenzetti, Alegoria do bom governo: efeitos do bom governo na cidade e no campo, 1338-1339, afresco, 2,4 x 14 m.....	18
Figura 6 – Hieronymus Bosch, A tentação de s. Antão, c. 1505.....	19
Figura 7 – Albrecht Durer, Os quatro apóstolos, 1523-1526 .....	20
Figura 8 – Georges de la Tour, Madalena arrependida .....	21
Figura 9 – Delacroix, Liberdade guiando o povo, c. 1830, óleo sobre tela, 260 x 325 cm.....	23
Figura 10 – Francisco de Goya y Lucientes, O 3 de maio de 1808.....	24
Figura 11 – J. M. W. Turner, Navio a vapor numa nevasca.....	25
Figura 12 – Claude Monet, Catedral de Rouen, fachada oeste, luz do sol .....	26
Figura 13 – Vincent Van Gogh, Autorretrato, 1889, óleo sobre tela, 65 x 54 cm.....	28
Figura 14 – Oskar Kokoschka, A Noiva do vento, 1914, óleo sobre tela, 181 x 221 cm. ....	29
Figura 15 – Pablo Picasso, Mulher que chora, 1937, óleo sobre tela, 55 x 46 cm. ....	30
Figura 16 – Pablo Picasso, Mulher nua numa cadeira vermelha.....	31
Figura 17 – Robert Natkin, Farm Street, 1991, acrílica sobre tela, 152 x 183 cm. ....	32
Figura 18 – Rafael, A Virgem no Prado, c. 1506, óleo sobre madeira, 113 x 88 cm.....	35
Figura 19 - Exemplos de cartazes.....	36
Figura 20 – Os quatro apóstolos editado com linhas.....	38
Figura 21 – O 3 de Maio editado com linhas. ....	39
Figura 22 – Diagrama do complexo ao simples. ....	40
Figura 23 – Claude Monet, Série Catedral de Rouen, c. 1890, óleo sobre tela.....	44
Figura 24 - Haring pintando no metrô de Nova Iorque em 1980. ....	49
Figura 25 - Keith Haring, Sem título, 1987.....	50
Figura 26 - Ilustração e sentimento. ....	54

## SUMÁRIO

---

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 O SENTIR E O VER</b> .....	12
2.1 BREVE PASSAGEM PELA HISTÓRIA DA PINTURA .....	13
<b>3 ELEMENTOS COMPOSITIVOS</b> .....	34
3.1 PRINCIPAIS ELEMENTOS COMPOSITIVOS .....	37
<b>4 PROPOSTA DE PRODUÇÃO</b> .....	48
4.1 CHAMADO PARA A LEITURA PRÉVIA DO PROJETO FINAL .....	48
4.2 UM POUCO SOBRE O KEITH.....	49
4.3 ESCOLHAS CRIATIVAS .....	51
4.4 MINUTO A MINUTO.....	57
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

## 1 INTRODUÇÃO

A arte sempre foi usada como um veículo para a expressão humana, seja ela meramente contemplativa ou possuindo significados íntimos e sentimentais. Em sua extensa história, possuiu diversos usos e significados, atribuídos pelas mais distintas sociedades e culturas, transformou-se com as guerras, evoluiu com a ciência e influenciou as futuras gerações.

Sem dúvida, a arte é um elemento complexo no espectro das atividades que o ser humano aborda, quase como uma categoria à parte das outras, sendo por muitos, vista como algo etéreo, subjetivo e, por vezes, mágico. Janson e Janson (1996), em seu livro “Iniciação a história da arte”, descreve o artista como um mago, alguém capaz de transportar um significado através de um meio que só ele pode dominar. “[...] mesmo hoje, o artista continua sendo um mágico cuja obra é capaz de nos seduzir e emocionar.” (Janson e Janson, 1996, p. 6).

No entanto, a capacidade inerente à arte de comunicar algo às pessoas, sem dúvida alguma, é uma forma expressiva, técnica e principalmente, humana. Podendo ser compreendida, estudada e destrinchada. “[...] ‘obra de arte’ não é fruto de uma atividade misteriosa, mas objeto feito por seres humanos para seres humanos.” (Gombrich, 1999, p. 32). Esta afirmação de Gombrich, não é uma contradição à declaração de Janson e Janson, mas um lembrete de que, o mesmo universo que é visto com um olhar misterioso e fantástico por alguns, pode ser estudado, entendido e manuseado.

Não é o objetivo deste trabalho retirar da arte seu aspecto de ideias, sensações e emoções, afinal de contas, uma excelente obra de arte é capaz de gerar no espectador sentimentos e sensações que acabam nos forçando a soltar expressões como: “lindo, magnífico ou inexplicável.” Certamente, se um assunto qualquer fosse solucionado, seja ele artístico ou não, a motivação para investigá-lo cessaria. Porém, há a possibilidade de se observar aspectos comuns que abordam o mundo das artes, que podem ser utilizados conscientemente para obter resultados ainda melhores.

Quais são os resultados aos quais me refiro? Os que aguçam o sentir.

Uma obra de arte é capaz de nos fazer sentir, refletir, contemplar, ponderar, lembrar, desejar, repudiar, adorar e quaisquer outras emoções, sentimentos e pensamentos humanos que, de alguma forma, possam ser transmitidos de dentro (do artista) para fora (na tela).

Assim sendo, a expressividade é observada de forma cada vez mais recente nas pinturas ao redor do mundo, evoluindo não só com o passar dos movimentos artísticos, mas também

com a evolução da própria humanidade, a expansão da civilização e o estabelecimento das sociedades.

A discussão a seguir introduzirá a relação entre o sentir e o ver, explorando conceitos científicos sobre a relação entre ambiente e sentimentos, logo após, abordará a evolução expressiva no veículo das pinturas, com obras selecionadas de diferentes períodos históricos, traçando uma evolução cronológica dos sentimentos expressos nas telas, de forma a relatar quais foram os principais avanços no campo expressivo e sentimental, culminando nos movimentos artísticos contemporâneos.

Ademais, o estudo dos principais elementos compositivos foi realizado, com o intuito de investigar as principais técnicas e teorias que permeiam e regem a construção de qualquer veículo gráfico moderno. Sua aplicação é essencial para se guiar a construção de imagens com um propósito, podendo ele transmitir um determinado sentimento e/ou expressividade artística, para o observador.

Por fim, uma obra pessoal que junta os conhecimentos obtidos de ambos estudos foi produzida, com o intuito de não apenas internalizar o aprendizado, mas também expressar algo pessoal para o plano extra pessoal, compartilhando pensamentos e sentimentos reais, em um exercício artístico que verdadeiramente traga ao entendimento do leitor, aquilo que se passa no autor, através de uma obra, além de explicitar o processo criativo por trás da criação artística realizada.

## 2 O SENTIR E O VER

Primeiramente, faz-se necessário uma reflexão sobre o sentir. O que seria este fenômeno? Como podemos compreender uma ação que é involuntária e surge em nossas mentes?

Certamente a Psicologia entende tal fenômeno como uma associação de causa e efeito. Recebemos um estímulo do meio em que estamos e nosso corpo responde com uma reação, liberando sensações em nossa psique, as quais atribuímos a diferentes emoções, como medo, raiva e alegria, segundo Zimmer (2024).

Na natureza, tal associação de causa e efeito é pautada no contexto da sobrevivência. Quando nossos ancestrais primitivos se aventuravam pelas planícies atrás de alimento, recebiam um estímulo visual ao avistarem um mamute. Suas pupilas dilatavam, o coração começava a bombear mais forte o sangue para as veias, os pulmões expandiam de forma mais veloz, o corpo se preparava para a caçada e este mesmo fenômeno está presente nas pinturas.

Obviamente, não com a mesma intensidade, já que o exemplo acima trata de uma situação real, segundo Dondis, o estímulo visual é capaz de gerar reações dentro de nosso corpo, como nenhum outro é capaz. “Ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade.” (Dondis, 2015, p. 7).

Biologicamente, nosso corpo foi construído para ser visual. Segundo Marieb e Hoehn (2006) e Semetko e Scammell (2012), nosso cérebro utiliza cinquenta por cento de sua capacidade para o processamento visual, setenta por cento de todos os nossos receptores sensitivos ficam em nossos olhos e somos capazes de compreender uma cena qualquer em menos de 1/10 de segundo.

Basicamente, somos seres visuais. Respondemos, relacionamo-nos e interagimos com aquilo que vemos. Logo, somos seres que criam aquilo que mais nos cativa: imagens.

No decorrer da história, as artes visuais (ou plásticas) se encarregaram dessas criações, mas, no presente texto, trataremos especificamente da pintura como ponto de partida, em 17 obras, provenientes de diversos períodos e movimentos artísticos.

## 2.1 BREVE PASSAGEM PELA HISTÓRIA DA PINTURA

Wendy Beckett (1997), em sua obra “História da pintura”, trouxe um panorama histórico, cronológico em relação à evolução da pintura. Seu estudo e a genealogia artística proposta em sua literatura, guiou as avaliações e ordem escolhidas para a breve análise da história da pintura proposta neste capítulo. As ponderações de Beckett foram consideradas com maior prioridade, devido ao seu apelo crítico voltado para as pinturas, foco do presente trabalho.

De modo geral, a história da arte começa como uma extensão do mundo real. O homem, com sua habilidade visual aguçada, percebe, e com a percepção, interpreta temas e desenvolve soluções materiais para dar forma a suas interpretações. Como será discutido a seguir, muitos séculos de transformação serão necessários na arte para que esse veículo de comunicação passe a ser utilizado da forma mais expressiva possível.

Não é o objetivo dessa análise histórica, no entanto, defender a ideia de que a arte, em algum momento, deixou de expressar emoções e pensamentos, pois mesmo na arte mimética, quando o artista busca elementos visuais para representar a realidade, ele já abstrai, pois se utiliza de percepções, emoções e conhecimentos dele mesmo. (Ostrower, 2013)

Entretanto, a partir dela, pretende-se pontuar momentos específicos e pequenas mudanças, a partir das quais a arte pictórica passou a incrementar em si, formas expressivas que dialogassem melhor com o interior do artista e também com seu espectador.

A arte primitiva, era muito sofisticada, mesmo para os padrões modernos, no entanto, seus criadores não tinham, de acordo com o que se entende atualmente, a intenção de comunicar uma mensagem subjetiva, mas sim, estender às criações o seu cotidiano, suas crenças e seus costumes. Beckett (1997) defende não apenas a ideia da íntima relação entre a arte primitiva e o estilo de vida de seus criadores, mas também realça sua imponência como objeto artístico significativo.

A arte rupestre, sobretudo as pinturas em cavernas, são o ponto de partida para a análise de como os sentimentos passaram a se tornar relevantes nas pinturas que conhecemos hoje.

O homem primitivo registrava com resíduos de terra e pigmentos rústicos, traços que representavam animais, caçadas e práticas ancestrais. Apesar da complexidade e da inovação com as quais esses artistas misteriosos produziam suas pinturas, não é possível ver com clareza um objetivo em suas obras. Beckett (1997) explica que este mistério não retira o peso

significativo que tais obras carregam, de outro modo, intensifica dado significado, impressionando espectadores até hoje.

O gigantesco bisão pintado nos estreitos corredores da caverna de Altamira (figura 1), é o exemplo escolhido por Beckett (1997), para explorar a complexidade de tais pinturas. Feita a partir da mistura de pigmentos vegetais, minerais e pó de carvão vegetal, tal pintura denota exímio controle pictórico e figurativo. Sua existência é atrelada ao ato místico de representar a caça antes da caçada, absorvendo as características do animal para melhor abatê-lo. Novamente, Beckett (1997) lembra que apesar de não haver um significado claro, o peso significativo existe, podendo nos fazer “sentir” algo.

Figura 1 - Bisão da caverna de Altamira, c. 15000-12000 a.C. pigmento sobre rocha, 195 cm. (apenas o comprimento do bisão)



Fonte: BECKETT, Wendy. **História da pintura**. 1.Ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 10.

Julian Bell dá um parecer sobre o assunto: “[...] presumo que essa fosse a reação esperada por seus criadores: eles procuravam alertar e alarmar, ainda que fosse apenas pelo porte das obras.” (Bell, 2008, p. 35). Apesar do autor estar se referindo a uma escultura mexicana de basalto, sua menção aos possíveis significados almejados por tais obras se encaixam perfeitamente na lógica pictórica rupestre.

No entanto, não faz sentido que tais obras tenham sido criadas para mero uso decorativo, como concorda Gombrich (1999), já que esses homens se embrenhavam em expedições ao interior de sinuosas cavernas e grutas para ali fazerem registros nas paredes. Por isso, a teoria

de que esses mesmos registros possuíam algum teor xamânico, místico e principalmente prático, é a mais aceita.

Ainda assim, é extremamente difícil identificar um teor sentimental e/ou emotivo nessas obras, pois mais se assemelham a um diário pré-histórico.

Esse procedimento perdurou por muitos séculos na história da pintura, já que muito pouco se retratava dos sentimentos humanos na arte. Seu uso era mais documental do que expressivo.

Na antiguidade, a pintura egípcia é um exemplo dessa abordagem na arte. Os afrescos contavam histórias de governantes e de deuses. A linearidade com que relatavam os fatos era quase análoga a uma reportagem e, se havia algum sentimento que queria ser passado para o observador, era o de eventual adoração à divindade e/ou líder, caso fosse ali representado. Podemos observar o aspecto documental na figura 2, abaixo, onde é mostrada uma cena de caçada. Provavelmente um costume que a pessoa possuía em vida, visto que a pintura foi encontrada na tumba de Nebamun, e era costume decorar os túmulos com registros e itens que os nobres tinham em vida, “carregando-os” para o outro mundo.

Figura 2 – Cena de caça a aves selvagens, da tumba de Nebamun Tebas, Egito, c. 1400 a.C., falso afresco, 81 cm de altura.



Fonte: [www.meisterdrucke.pt](http://www.meisterdrucke.pt), 2024.

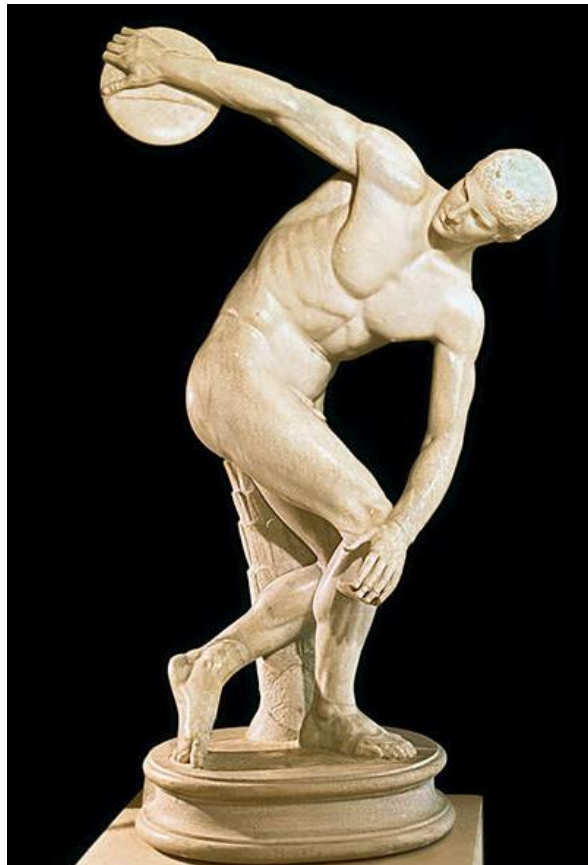
Beckett (1997), considera o estilo artístico egípcio mais simbólico do que expressivo, já que as cenas retratadas, dos costumes, dos líderes e da sociedade, carregavam uma função social. A diferença de tamanho entre as personagens expressava a hierarquia, a simplificação das formas buscava uma padronização da realidade, provocando uma idealização, algo que era almejado propositalmente, de forma a eternizar os costumes da época, até mesmo após a morte.

A arte clássica, então, trouxe uma pequena evolução; apesar de não estar voltada para a subjetividade das emoções humanas, almejava um sentimento diferente.

O que queria se obter nela era o mesmo que se obtém ao contemplar uma paisagem grandiosa da natureza. Era a busca por trazer o belo natural para a arte. A sensação de se observar algo belo e a satisfação que isso proporciona era o alvo da arte em seus primórdios. Segundo Umberto Eco (2010), a beleza para os antigos era algo divino. Definido por aquilo que agradava. As esculturas não representavam um corpo imaginário, mas um ideal, que se obtinha através da junção de corpos reais.

Para os gregos, a arte buscava a perfeição humana, a beleza e a leveza. Isso se manifestou em suas produções, majoritariamente, na escultura.

Figura 3 – Discóbolo, escultura de mármore. (cópia romana de c. 450 a.C.)



Fonte: lendoahistoriadaarte.com, 2024.

O detalhismo, a preocupação com o real, a idealização de um herói, tudo isso estava no imaginário grego clássico, e não poderia ficar de fora de sua produção artística, como é observado nos suaves entalhes da escultura mostrada na figura 3.

A técnica e perfeição grega marcaram sua época e muitas outras no porvir, porém, alguns filósofos e pensadores daquele tempo perceberam o potencial comunicativo que a arte possui. “Seja qual for sua abordagem do problema, os filósofos concordam em que a arte inclui um tema, emoções, paixões e sentimentos.” (Dondis, 2015, p. 8).

Da Antiguidade Clássica ao fim da Idade Média, o que se observava eram obras de teor documental e religioso. Por causa da forte presença do cristianismo no mundo pós-romano, as representações de santos e histórias bíblicas era o principal conteúdo das produções artísticas.

Figura 4 – Duccio Maestà, painel anterior principal.  
1308-1311, têmpera em madeira, 213 x 396 cm.



Fonte: pt.m.wikipedia.org, 2024.

Como se observa na Figura 4, as personagens possuem expressões austeras, contidas e até certo ponto ‘marmorizadas’. O objetivo disso era representar a santidade das personalidades ali mostradas. Não havia um motivo para se envolver com aquela imagem, a não ser pela adoração religiosa, que leva para o alto e se distancia infinitamente do plano humano. A contemplação ainda existia, mas não mais consistia no belo grego e sim, na contemplação da cristandade, como defende Beckett (1997).

Pequenas nuances nas personagens que caracterizavam algum sentimento mais humanizado foram surgindo timidamente, no período gótico. Foi uma mudança lenta e gradual.

Todavia, uma transformação marcante que ocorreu no período, foi na ambientação temática que começou a se observar nas obras. As histórias bíblicas, todas divinizadas, celestiais e distantes, começaram a ser representadas de forma mais “terrena”. Os santos começaram a se parecer mais com o homem medieval e os cenários já não mais mostravam o alto das nuvens, mas o chão de pedra das cidades. Não houve uma mudança extravagante, como houve posteriormente no romantismo e expressionismo, mas com certeza a temática se aproximava mais do homem. Segundo Beckett “Na obra dos pintores norte-europeus, encontramos um crescente sentimento de paz com o mundo e com o lugar que se ocupa nele” (Beckett, 1997, p. 60).

Ambrogio foi um artista que assimilou sua arte, à sua realidade, retratando cenários reais com pessoas reais, quase trazendo o divino para o cotidiano. Na figura 5, podemos contemplar essa dinâmica realista. É possível ver as patrulhas de guardas na muralha, camponeses carregando produtos da colheita, burgueses transitando nas ruas. O movimento medieval retratado é quase palpável.

Figura 5 – Ambrogio Lorenzetti, Alegoria do bom governo: efeitos do bom governo na cidade e no campo, 1338-1339, afresco, 2,4 x 14 m.



Fonte: [www.meisterdrucke.pt](http://www.meisterdrucke.pt), 2024.

Ainda na era gótica, Bosch foi um artista que levou suas obras a um patamar separado de seus contemporâneos. Suas pinturas representavam temas bíblicos, contudo, abarrotados de uma carga emocional explosiva.

Em ‘A tentação de s. Antão’ (figura 6), Bosch revela figuras correndo, gritando e se escondendo. Ele brinca com as formas e combinações de vários animais, criando espécies de ‘quimeras’ sobrenaturais. O céu negro é ocupado por criaturas esquisitas, se parecem mais com

arraias do que com pássaros, e ainda estão sendo montadas por cavaleiros que não lembram uma forma humana.

Podemos sentir o desespero das personagens que se encontram no inferno, o calor, o medo e a dor. Há grandes contrastes de luz, detalhes e os rostos das personagens são reais. Não são retratadas faces com um polimento angelical, mas sim, uma distorção carnal. Beckett (1997) coloca as principais características de Bosch como sendo o pessimismo, a ansiedade e o sinistro, onde tais sentimentos são traduzidos de forma exímia para a tela.

Assim, Bosch nos mostra um quadro capaz de retratar a perturbação mental e espiritual de uma forma assustadoramente viva. O pessimismo, a ansiedade e o sinistro são tão claros quanto a tinta usada para representá-los.

Figura 6 – Hieronymus Bosch, A tentação de s. Antão, c. 1505.  
Óleo sobre madeira, 132 x 120 cm. (dimensões somente do painel central)



Fonte: pt.wikipedia.org, 2024.

Com o fim da era medieval, a forma como a arte se relacionava com o mundo mudou drasticamente. Se no Gótico, pequenas nuances de humanização das pinturas eram consideradas pequenas revoluções, no renascimento, houve uma explosão de novidades.

Temas profanos começaram a ser retratados sem mais carregar o peso religioso como algo obrigatório. O homem passava a ser retratado como homem, ou seja, como realmente era,

levando consigo seus defeitos e anseios. A ruptura com a religiosidade cristã e a austeridade de suas pinturas caíram por terra, como ressalta Beckett (1997).

Agora se instalava o período do terreno, do movimento e dos sentimentos, onde os artistas passavam a ter mais liberdade para desenvolver características próprias de sua pintura. Na figura 7, Durer mostra os quatro apóstolos de uma maneira inovadora. Cada um deles carrega consigo uma carga psicológica. É possível descobrir muito sobre a personalidade de cada um, apenas observando suas expressões faciais.

Figura 7 – Albrecht Durer, Os quatro apóstolos, 1523-1526  
Óleo sobre madeira, 215 x 75 cm em cada painel



Fonte: pt.wikipedia.org, 2024.

As transformações iniciadas no período renascentista trouxeram uma nova roupagem para as pinturas produzidas a partir daí. Os artistas começaram a explorar novas técnicas, se utilizar da matemática e da física. Nunca antes houve uma representação tão real do mundo na tela.

Entretanto, tais recursos obtidos com muito estudo e pesquisa não ficaram sendo utilizados apenas para a representação fidedigna da realidade. Quando houve a quebra com a religiosidade, se olhou para um novo mundo, para dentro do homem. Beckett (1997) se utiliza do peso psicológico explorado por Durer para demonstrar esta transformação significativa que ocorreu na arte.

A partir do século XVII, surge o período Barroco, que se beneficiou muito das descobertas renascentistas, porém a utilizaram ainda mais no âmbito da sentimentalidade. Exemplo disso é o uso da técnica de luz e sombra que, usada para representar objetos com maior tridimensionalidade e volume, mas se empregada para denotar o contraste, gerava efeitos espantosos, como podemos ver na figura 8.

Figura 8 – Georges de la Tour, Madalena arrependida  
c. 1635, óleo sobre tela, 113 x 93 cm.



Fonte: [www.meisterdrucke.pt](http://www.meisterdrucke.pt), 2024.

A mulher é mostrada envolta em escuridão. Suas mãos apalparam um crânio que apenas é reconhecido pela sua lúgubre silhueta. A penumbra é utilizada para ornar as formas e os traços.

Tudo isso mostra um domínio técnico espantoso, mas acompanhado de uma carga emocional sufocante. Beckett aponta como causa desta presença sentimental tanto a temática da obra quanto sua utilização ousada, para a época, da escuridão:

[...] O quadro, no entanto, parece mais a representação do pensamento abstrato. Madalena está em profunda contemplação; os dedos afagam a caveira, [...]. A vela, única fonte de luz, é encoberta por essa cúpula de puro osso, e Madalena mais medita do que se arrepende. O artista demonstra muita ousadia, pois a maior parte da pintura é escuridão, e a jovem surge das sombras como um segundo Lázaro. [...] Vulgar? Ou espiritualmente profunda? (Beckett, 1997, p. 223).

O Barroco ficou conhecido pelas seguintes temáticas: a dualidade, o confronto entre o divino e o humano, o santo e o pecaminoso e temas que se aprofundavam na inquietude humana como dor, sofrimento, incerteza e o destino, como explora Beckett (1997). O mais impressionante é observar os resultados de tais sentimentos, materializados com tinta e pincel.

Avançando mais no tempo, chegamos a um período histórico caracterizado por suas revoluções, guerras e fervor humanista: o romantismo.

Assim como na antiguidade clássica, a arte não deixava de retratar o mundo no qual existia, portanto, não poderia deixar de mostrar as motivações e anseios que pairavam na época. Muitos reinos e nações enfrentavam a mobilização do povo. A soberania da oligarquia e da nobreza eram postas à prova com manifestações e motins. Era a vez de ascensão da burguesia. Beckett (1997) configura o romantismo como sendo o período da política, do medo e da paixão, além de haver o desejo de se retratar o humano.

Com uma sociedade tão conturbada socialmente, a arte da época passou a mostrar temas políticos, grandes imperadores em batalhas majestosas, homens comuns ao lado de figuras divinas armadas, rumo à liberdade.

Figura 9 – Delacroix, Liberdade guiando o povo, c. 1830, óleo sobre tela, 260 x 325 cm.



Fonte: pt.wikipedia.org, 2024.

Era uma paixão efervescente. Certamente uma das pinturas que mais marcou o período é “Liberdade guiando o povo” de Delacroix, retratada na figura 9. Todavia, a ruptura com o idealismo religioso, levou a uma representação humana e carnal, ou seja, real. Enquanto alguns artistas expressavam o romântico desejo burguês de ascensão social, outros mostravam o preço que era cobrado por tal paixão.

Figura 10 – Francisco de Goya y Lucientes, O 3 de maio de 1808  
1814, óleo sobre tela, 260 x 345 cm.



Fonte: pt.wikipedia.org, 2024.

Na Figura 10, podemos ver a representação do pavor ao ser colocado contra um paredão de fuzilamento. As pinceladas espontâneas não estão preocupadas com a definição, detalhamento ou a beleza, mas sim com o movimento da cena. Pó, fumaça e pólvora se misturam em um ambiente barulhento e inquieto. Não se pode ter certeza do que se passa na mente dos revolucionários prestes a morrer, mas certamente não estão pensando em glória e honra. Alguns pedem clemência e outros se desesperam por aqueles que já caíram. A realidade é cruel, e Goya quis mostrar exatamente isso. Beckett fornece contexto histórico da época, permitindo-nos compreender além daquilo que é apresentado na tela: “Esse é um de dois quadros pintados para enfatizar a brutal repressão e as subsequentes execuções em massa de civis espanhóis que, em 2 de maio de 1808, revoltaram-se contra as tropas francesas em Madrid.” (Beckett, 1997, p. 251).

Apesar do idealismo possuir o seu lugar, a ruptura com o mesmo levou a experimentações extremamente criativas. Nas palavras de Beckett: “O romantismo fornecia

uma válvula de escape para a individualidade e a expressão espiritual que o neoclassicismo, com sua ênfase no ideal e no heroísmo estoico, costumava rejeitar” (Beckett, 1997, p. 271).

Estilos inéditos passaram a surgir, mostrando a ideia de movimento muito mais próximo do sentir do que do retrato. Turner foi um artista que explorou temas fugazes, sensações tão abstratas que dificilmente eram retratadas por outros artistas. No entanto, ele habilmente trouxe uma nova percepção para os cenários.

Na figura 11 vemos uma das obras mais icônicas de Turner. É possível “sentir” a violência das ondas levando o barco de um lado para o outro. O balanço mais se assemelha a um grande redemoinho, que nos leva com extrema velocidade a um mar turbulento. Apesar de ser um romântico, Turner já expressava uma visão artística bem além de seu tempo.

Figura 11 – J. M. W. Turner, Navio a vapor numa nevasca  
1842, óleo sobre tela, 91 x 122 cm.



Fonte: pt.m.wikipedia.org, 2024.

A fugacidade, o desforme e o nublado foram temáticas que acompanharam muitas obras de Turner. Porém elas não apenas se mantiveram como um traço estilístico do artista, mas definiram um movimento artístico inteiro. O impressionismo, que despontou logo após o romantismo, trouxe a sensoriedade como foco no pictórico.

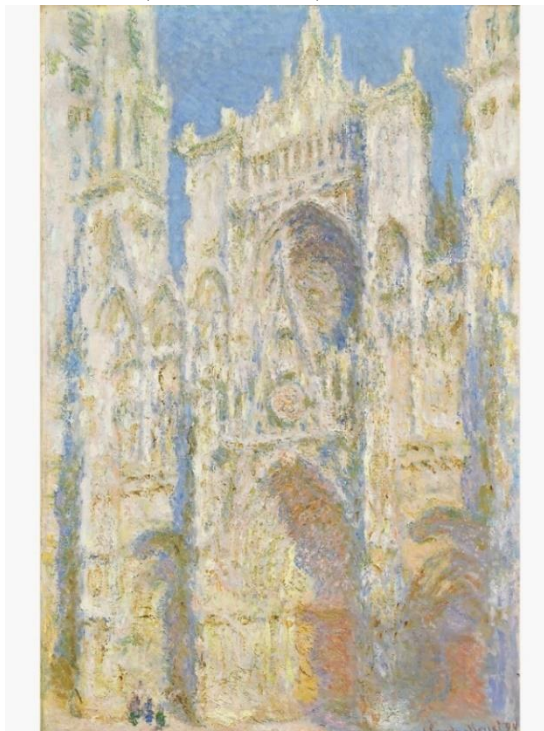
Grandes cargas emocionais, cenas cheias de movimento e momentos históricos importantes, deram lugar a pores do Sol, passeios de barco e manhãs pacíficas.

A retratação do presente, do hoje e do agora era o que os impressionistas buscavam com as suas artes. Basicamente, transportar o espectador para uma viagem diretamente ao corpo do artista, onde as cores representam o próprio calor, as pinceladas marcam a irregularidade das ruas e os traços ditam como a paisagem misturava tudo aquilo em uma única impressão. Gombrich (1999) indaga que os artistas agora observavam a natureza com “olhos novos”, criando novas harmonias de cor e luz.

Foi um movimento bastante criticado na época, sendo o nome dado ao mesmo, inicialmente com intuito pejorativo, como relembra Beckett (1997). Mas o modo como inovou no quesito artístico, trouxe uma potencialidade subjetiva e abstrata que alcançou um novo patamar.

Monet, um dos artistas principais do movimento, trouxe com suas cores e efeitos luminosos, muito mais do que um estudo de cor, segundo Beckett (1997), era como a própria luz alterava a realidade, mostrando as sensações que surgiam a cada momento. Na série que produziu a respeito da Catedral de Rouen, observa-se todo o imaginativo impressionista condensado. Veja a figura 12, abaixo.

Figura 12 – Claude Monet, Catedral de Rouen, fachada oeste, luz do sol  
1894, óleo sobre tela, 100 x 66 cm.



Fonte: [www.meisterdrucke.pt](http://www.meisterdrucke.pt), 2024.

A sensoriedade luminosa e riqueza visual do impressionismo permitiu o surgimento de obras que transformaram a representação da realidade na tela. No entanto, o principal desejo que instigou a ruptura com o impressionismo, foi o de não apenas expressar aquilo que se via, mas também aquilo que se sentia.

Os pintores que rejeitaram o impressionismo em fins de século XIX expressavam não apenas o que viam, mas também o que sentiam. Desse modo, libertaram definitivamente a pintura para que ela lidasse tanto com emoções quanto com realidades materiais. (Beckett, 1997, p. 310);

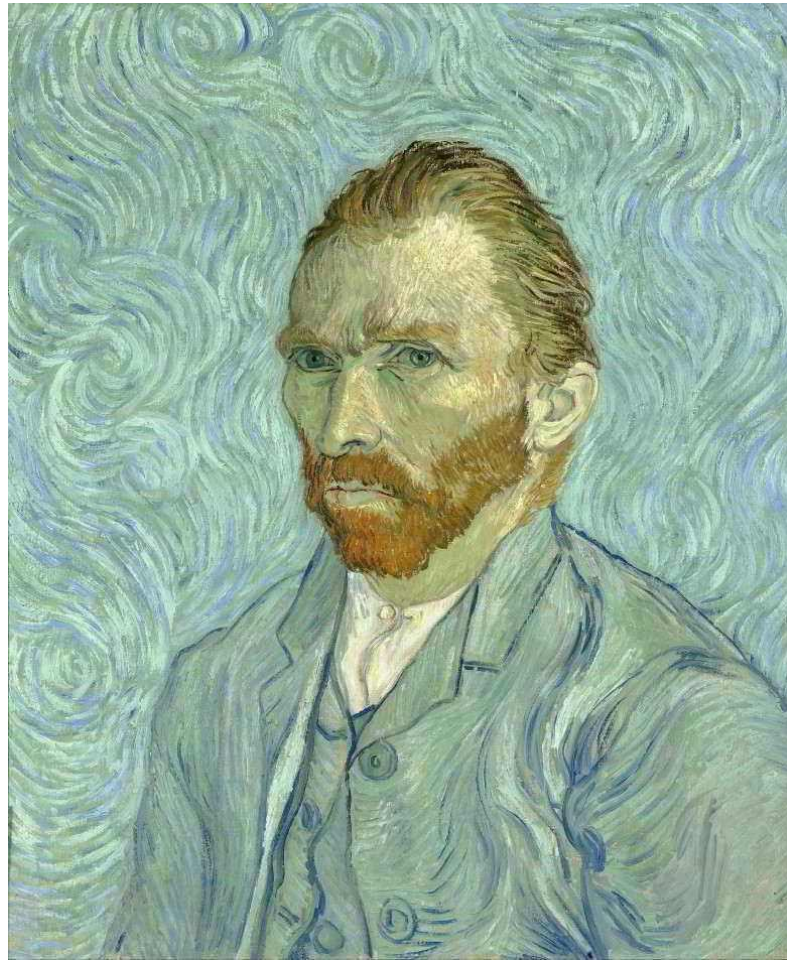
O pós-impressionismo trouxe à tona, telas que se afundavam em sentimentos. O escuro e o claro, a forma e o desforme e diversas outras nuances, levaram a uma era pictórica extremamente rica e diversa.

O abstracionismo começa a ser empregado, além de serem utilizadas desfigurações e deformidades. Técnicas como o pontilhismo, deixam as pinturas etéreas, menos palpáveis, no entanto mais emocionais.

Apesar de não serem obras realistas, o subjetivismo diz tanto sobre como o mundo é, que se torna mais real do que pinturas que apenas retratam o mundo por meio de técnicas. Quase como uma caricatura da realidade. “A caricatura sempre foi ‘expressionista’, pois o caricaturista joga com as pareências de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela.” (Gombrich, 1999, p. 564).

Um exemplo curioso disso são os autorretratos de Van Gogh, mostrando sinuosidade e disformidades, que ao mesmo tempo formam e constroem um retrato mais real a sua própria personalidade. Veja a figura 13.

Figura 13 – Vincent Van Gogh, Autorretrato, 1889, óleo sobre tela, 65 x 54 cm.



Fonte: pt.m.wikipedia.org, 2024.

A questão agora não era estar em conformidade com uma academia, mas sim ser sincero ao esboçar uma pintura. Apesar de ser difícil “alocar” Van Gogh em um único período artístico, sua arte apontava para o que estava por vir. Logo surgiu um movimento que, em total contraste com a beleza clássica, elevava a “feiúra” da realidade: O expressionismo. “[...] os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, [...] que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero.” (Gombrich, 1999, p. 566).

Segundo Beckett (1997), a manifestação da criatividade e da imaginação no pictórico, veio sendo gerada a partir de uma herança simbolista. Os títulos das obras, as temáticas, os traços, as cores, passam a transfigurar sentimentos, pensamentos e emoções para a tela, no entanto essas obras nos levam a uma perspectiva intimista e subjetiva, quase como se olhássemos para o que está dentro do artista a partir da janela que é a sua obra.

A obra “Noiva do Vento” de Oskar Kokoschka (figura 14), é uma expressão sentimental e psicológica pura, mesmo sem se saber o contexto que gerou tal pintura. Contudo, ao se investigar a ocasião que instigou o artista nesta obra, é possível vislumbrar quase que palpavelmente aquilo que Kokoschka sentia.

Nas palavras de Beckett:

Em 1911, apaixonou-se perdidamente por Alma Mahler, viúva do compositor austríaco Gustav Mahler. Noiva do Vento, a seu modo desenfreado e sonhador, comemora com sofisticada percepção psicológica as turbulências e inseguranças emocionais daquele relacionamento: Alma, a ‘noiva’, dorme complacente enquanto Kokoschka, esfolado e desintegrando-se num espaço interior criado pelas pinceladas retorcidas e pelas faixas sinuosas de cor, agoniza solitário e silencioso. (Beckett, 1997, p. 343).

Figura 14 – Oskar Kokoschka, A Noiva do vento, 1914, óleo sobre tela, 181 x 221 cm.



Fonte: pt.artsdot.com, 2024.

A potência que o pictórico possui de expressar os sentimentos ganhou uma nova roupagem com a sofisticada arte cubista. O seu caráter fragmentado possibilitou olhar mais de uma vista ao mesmo tempo. Era frontal e de perfil concomitantemente. Nas mãos de Picasso isso significou um recurso inédito para a expressão e peso emocional de suas obras.

Ele conseguia moldar a nossa visão para aquilo que sentia, mesmo sem definir nitidamente suas figuras. Com cores, curvas e retas, expressava sentimentos desde o conforto de um abraço até a rigidez de um choro angustiado. Em “Mulher que chora” (figura 15) e “Mulher nua numa cadeira vermelha” (figura 16), é possível ver como as cores suaves e curvas delicadas, assim como cores ácidas e gritantes com ângulos agudos e traços retilíneos, dizem muito sobre a personalidade da modelo e também como o artista se sentia com relação às mesmas.

Figura 15 – Pablo Picasso, Mulher que chora, 1937, óleo sobre tela, 55 x 46 cm.



Fonte: [www.historiadasartes.com](http://www.historiadasartes.com), 2024.

Figura 16 – Pablo Picasso, Mulher nua numa cadeira vermelha  
1932, óleo sobre tela, 130 x 97 cm.



Fonte: [www.etsy.com](http://www.etsy.com), 2024.

Beckett (1997) relata que, no caso, as modelos eram também as mulheres com que se relacionava, com isso Picasso expressava profundamente em suas obras os sentimentos que se acumulavam no decorrer de seus relacionamentos, tanto para expressar o carinho que tinha por umas e o fastio que carregava por outras.

Com o passar dos anos, a arte moderna de meados do século XX e suas vanguardas deixaram de ditar o modo como a arte é produzida, e entramos em uma “confusão de estilos que refletem causas e interesses pessoais restritos.” (Janson e Janson, 1996, p. 401).

Os artistas se tornaram intimistas e subjetivos. As obras agora refletem movimentos, situações e vivências muito mais concernentes ao autor do que algo de saber comum. A arte abstrata despontou como um movimento de pura síntese formal e experimental junto a todas essas mudanças.

Apesar de nos tempos contemporâneos não haver uma definição clara do cenário artístico mundial, a liberdade criativa que se experimenta na atualidade é um abrir portas para novas possibilidades e devaneios. A ausência de uma crítica acadêmica e restritiva permite aos artistas uma completa experimentação e deleite dentro de suas próprias produções.

O espaço que se abriu para arte espontânea permite resoluções mais abrangentes, expressões que emocionam de forma mais abrangente e única. Este é um dos poderes que a abstração possui em relação a figuração.

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, 2015, p. 95).

Seguindo tal linha de pensamento, Robert Natkin é um artista contemporâneo que consegue condensar sensações intimistas e, ao mesmo tempo, contemplativas através de seu quadro Farm Street (figura 17). Segundo Beckett (1997), nele o artista representou um culto jesuíta no centro de Londres, e com suas cores suaves e transições macias, é possível sentir a atmosfera do lugar de adoração. É uma representação contemporânea da contemplação religiosa, que completamente destoa das propostas medievais para se chegar ao divino.

Figura 17 – Robert Natkin, Farm Street, 1991, acrílica sobre tela, 152 x 183 cm.



Fonte: br.pinterest.com, 2024.

Não é possível definir como o quesito expressivo irá se manifestar nas produções artísticas do porvir, no entanto é animador observar produções sendo cada vez mais sinceras e espontâneas. No âmbito das emoções, esse é o único caminho para se chegar a uma obra verdadeiramente expressiva, sendo sincero consigo mesmo. “Era certamente desejo desses artistas serem de novo crianças pequenas e fazerem pouco caso das solenidades e pompas da Arte com A maiúsculo.” (Gombrich, 1999, p. 601).

### 3 ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Foi possível observar no capítulo anterior, pontos que atribuíram mudanças para a expressividade na arte pictórica, tendo sido lentas e graduais, passando desde formas diferentes que se viam as artes, até adentrar em aspectos técnicos e por fim, subjetivos e abstratos.

É fato que, seja pré-histórica ou na arte contemporânea, as obras carregam em si uma mensagem e esta pode ser percebida e interpretada de diversas formas por um observador. No entanto, há ‘regras gerais na arte’ que permeiam as criações. Arnheim (2021) refuta a ideia de que a arte é um produto derivado “do alto”, trazendo o fazer artístico para uma realidade material, observável e até mesmo cotidiana. Tenham sido tais ‘regras gerais da arte’ usadas de forma proposital ou não nas diversas pinturas estudadas, elas possuem a capacidade de justamente modificar a forma como percebemos uma obra, sendo elas os elementos compositivos.

No mundo contemporâneo, onde o design gráfico e a arte computadorizada estão em todas as áreas, a composição das imagens tem sido minuciosamente investigada e aprimorada, buscando certo objetivo para determinado público. Um exemplo disso é um comercial de perfume que busca, através de imagens e edições, alcançar um patamar de conforto, satisfação e bem-estar. Heller (2013) traz exemplos de como marcas se relacionam com determinadas cores para se passar sensações específicas.

Há uma faceta comercial e com intuito lucrativo quando se utiliza os elementos compositivos. Porém, os mesmos podem ser utilizados para demonstrar o belo, o feio, o triste e o feliz, o leve e o pesado. Tudo isso depende de como eles são empregados em uma composição. “O conteúdo e a forma são os componentes básicos, irreduzíveis, de todos os meios [...] na comunicação visual, porém, o conteúdo nunca é dissociado da forma.” (Dondis, 2015, p. 131).

Donis Dondis, baseada em muitos dos estudos realizados por Rudolf Arnheim, dedicou-se muito ao entendimento desses componentes, que foram usados em diversas ocasiões por pintores no decorrer da história, mesmo que a investigação dos mesmos componentes sequer existia na época.

Rafael, renomado pintor renascentista, utilizou diversas noções compositivas para gerar quadros que pudessem evocar uma profunda contemplação da beleza clássica, desde o gesto de suas personagens retratadas nas pinturas, até a escolha dos tons de cor. Em especial, sobre a

Madona de “Virgem no Prado” (figura 18). Rafael conseguiu representar a leveza, a serenidade e a tranquilidade com uma harmonia estupenda. “[...] justamente essa harmonia torna a beleza da Madona ainda mais bela, e a doçura das crianças ainda mais doce.” (Gombrich, 1999, p. 35).

Figura 18 – Rafael, A Virgem no Prado, c. 1506, óleo sobre madeira, 113 x 88 cm.

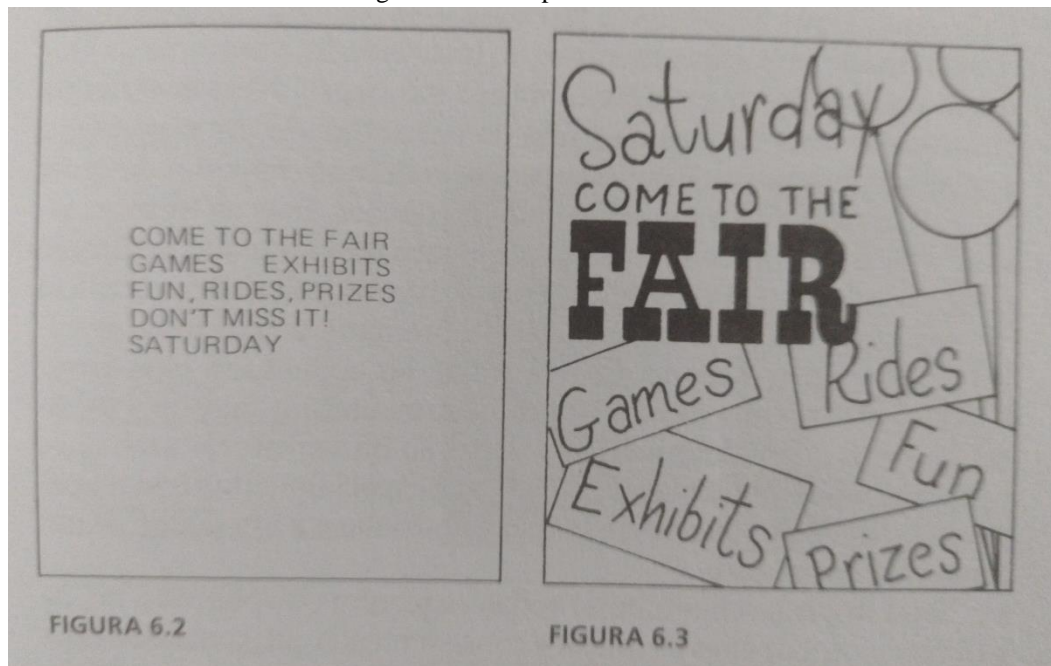


Fonte: [www.meisterdrucke.pt](http://www.meisterdrucke.pt), 2024.

A mensagem que Rafael queria passar, a beleza, dependeu da sua compreensão e capacidade de utilizar as técnicas visuais, que segundo Donis Dondis (2015), são os instrumentos da composição visual.

Ângulos, cores, direções, linhas, formas, sombras e perspectiva são alguns dos elementos compositivos que se apresentam em qualquer manifestação visual, e sua correta utilização, leva a um resultado mais preciso com relação ao objetivo almejado. Basicamente, a forma do texto é definida, a partir de seu objetivo. Se um cartaz pretende anunciar um evento lúdico, precisa de formas que instiguem tal compreensão em seu observador. Veja a figura 19.

Figura 19 - Exemplos de cartazes



Fonte: DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 3.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 139.

No texto, lê-se: “Venha para o festival, jogos, exposições, diversão, passeios, prêmios. Não perca! No sábado.” (Tradução própria). O objetivo de ambos os cartazes é anunciar um festival ou um parque de diversões, no entanto, o cartaz na direita é o que melhor desempenha tal função. As diferentes fontes utilizadas, a desorganização das placas, que ocupam o espaço de forma espontânea e a utilização de retas e elipses que juntas lembram balões nos trazem uma sensação de evento movimentado e divertido. Por outro lado, na esquerda encontramos a monotonia de um texto alinhado e padronizado. Arnheim (2021) relata no capítulo final de seu livro *Arte e percepção visual*: “[...] A tarefa de simbolizar um conteúdo universal por uma imagem particular é efetuada não só pelo padrão formal, mas também pelo assunto, se houver.” (Arnheim, 2021, p. 453).

Ambas são tentativas válidas de se solucionar um problema, no entanto, para o objetivo proposto, os elementos compositivos usados na direita melhor se encaixam com a dinâmica da situação. As técnicas e conhecimentos compositivos são cruciais para se alcançar um resultado específico.

Por mais avassalador que seja o número de opções abertas a quem pretenda solucionar um problema visual, são as técnicas que apresentarão sempre uma maior eficácia enquanto elementos de conexão entre a intenção e o resultado. (Dondis, 2015, p. 24).

Na etapa de elaboração compositiva da obra é que se farão as escolhas cruciais, também onde o autor definirá aquilo que será percebido pelo espectador, sendo neste estágio expresso com maior controle o estado de espírito que o artista deseja com aquela obra.

### 3.1 PRINCIPAIS ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Na composição, o **contraste** entre o caos e a harmonia são os fatores primordiais que geram todos os elementos compositivos que se tem conhecimento. O contraste entre organizado e bagunçado, justo e folgado e tantas outras associações de opostos, é que possibilitam criar um universo tão grande para a composição visual, como também discorre Dondis (2015).

A partir deles, um dos componentes compositivos mais primitivos da humanidade é o próprio **equilíbrio**.

O equilíbrio é um conceito universal na natureza. Desde as árvores até o homem, a noção de estabilidade e nível é algo inerente ao nosso corpo e conhecimento natural. Arnheim (2021) eleva a importância deste conceito ao cosmos, declarando que o próprio universo se encontra em uma constante busca pelo equilíbrio, citando a Segunda Lei da Termodinâmica como prova científica que relata que em um sistema de energias polarizadas, a tendência é que haja a distribuição homogênea dessas energias.

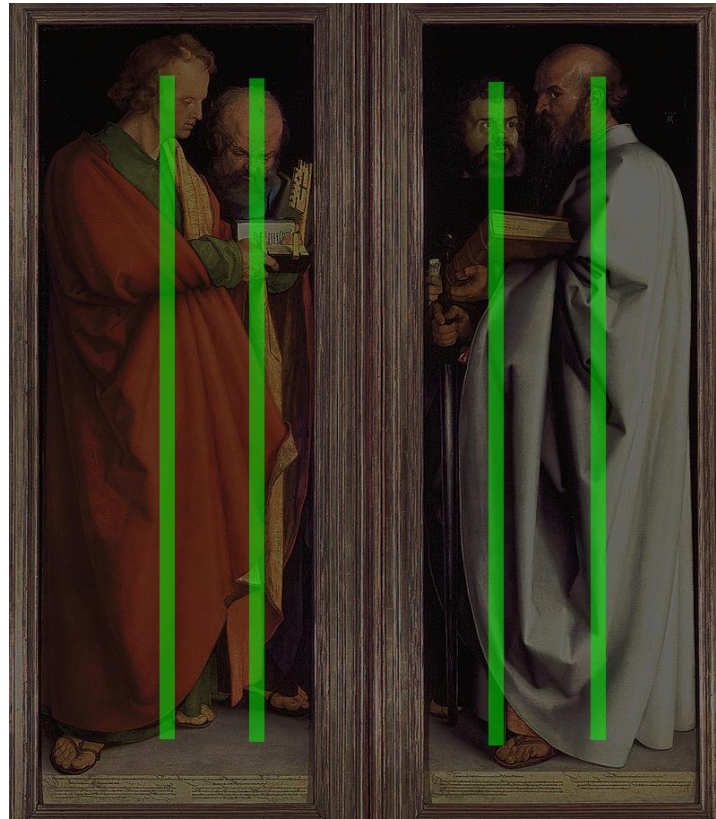
Na composição visual, o equilíbrio é expresso através dos eixos vertical e horizontal. Apesar de serem linhas imaginárias construídas em um ambiente artificial, como uma tela, seguir tais eixos nos levam a uma percepção de nivelamento. Segundo Dondis (2015), Segurança, estabilidade e solidez podem ser passadas através de tal escolha compositiva, nos causando um conforto visual.

É importante ressaltar que, o equilíbrio pictórico se diferencia do equilíbrio físico e matemático. Arnheim (2021) discorre sobre isso usando o termo “equilíbrio de olho”. Em uma obra, sempre partimos de uma percepção geral da imagem que vemos, a partir daí entramos em uma observação mais detalhada. Este processo que parte do geral para o específico, é o que acarretará em nossa percepção de algo equilibrado ou não.

Em “Os quatro apóstolos” de Durer, (figura 20), as figuras são representadas de maneira vertical e estática. Pode ser percebido um ar de imponência ou até mesmo de autoridade vindo das personagens. Pode-se interpretar que suas convicções a sustentam no lugar. Nisso, a

verticalidade vem em grande ajuda, tal qual comenta Beckett: “Os quatro erguem-se contra um fundo negro, heroicos no individualismo e no companheirismo.” (Beckett, 1997, p. 155).

Figura 20 – Os quatro apóstolos editado com linhas.



Fonte: Edição autoral, 2024.

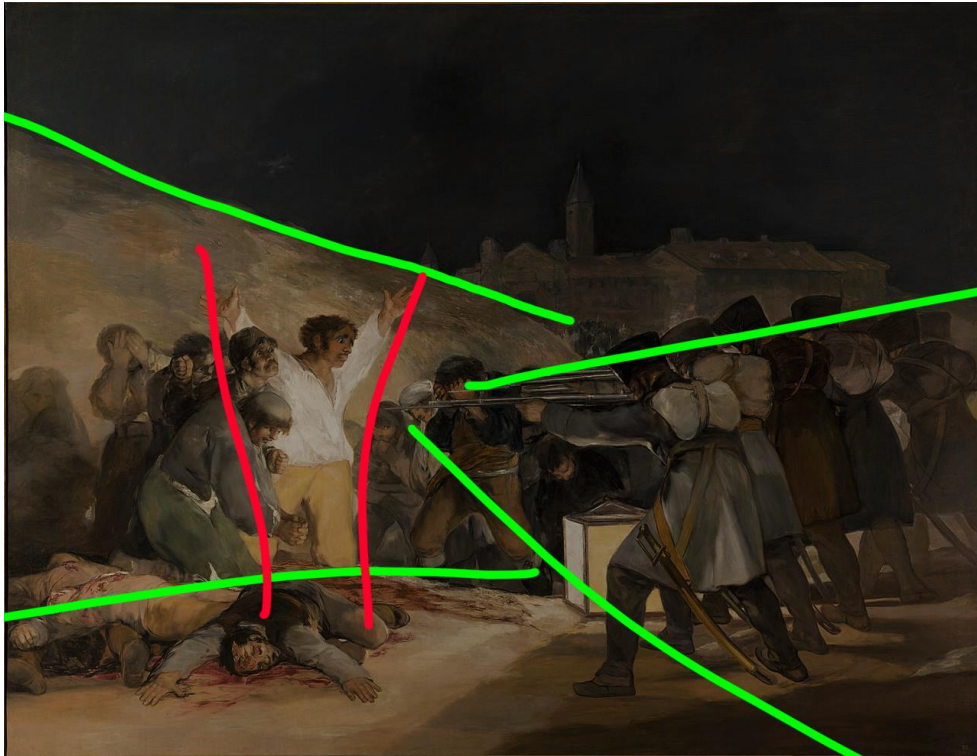
A não utilização de tais eixos nos levam a uma noção contrária à de nivelamento, chamada por Donis Dondis (2015) de **aguçamento**.

Aguçar nada mais é do que trazer para destaque aquilo que está fora de eixo, de equilíbrio ou de nível. Esse “desconforto” visual permite chamar a atenção de uma forma única, evocando uma sensação que não poderia ser obtida através do nível, assemelhando-se ao caos.

Na obra “O 3 de Maio de 1808”, nosso olhar bambeia pela cena. Somos confrontados por duas grandes diagonais, a do paredão de fuzilamento e a dos fuzis empunhados pelos soldados encurvados. O homem em destaque com seus braços erguidos aponta para o céu, implorando por clemência, levando nosso olhar para cima. Logo aos seus pés encontramos uma vítima de um disparo anterior, como uma premonição do que está prestes a ocorrer com o sujeito destacado. A ausência de equilíbrio horizontal e vertical estático induz a uma interpretação mais fiel ao momento retratado, já que ali há pavor, medo e morte sendo retratados, temas que

difícilmente se adequariam a um quadro equilibrado. Veja abaixo, na figura 21, um digrama das linhas que guiam nosso olhar.

Figura 21 – O 3 de Maio editado com linhas.



Fonte: Edição autoral, 2024.

Ainda é possível explorar um terceiro elemento dentro da ideia de equilíbrio, chamado por Dondis (2015) de **ambiguidade**. A ambiguidade se caracteriza pela utilização do meio-termo, nem mais nem menos. Nesse caso, é uma posição que destoa dos eixos vertical e horizontal, mas ainda está relativamente próximo deles.

Isso é recorrentemente evitado no universo gráfico, já que a ambiguidade não deixa claro um objetivo que se quer seguir, contudo possui seu potencial no meio pictórico. A liberdade que o artista possui, lhe dá permissão para explorar as mais diversas técnicas para alcançar uma obra expressiva.

Na obra “Farm Street” (ver figura 17, p. 32), é possível notar um desejo de difusão. Há formas geométricas e traços que são posicionados de maneira puramente compositiva, no entanto, não nos leva a um perfeito equilíbrio ou ainda para a sensação de desequilíbrio. Observá-la é como levar seus olhos por um passeio despreocupado.

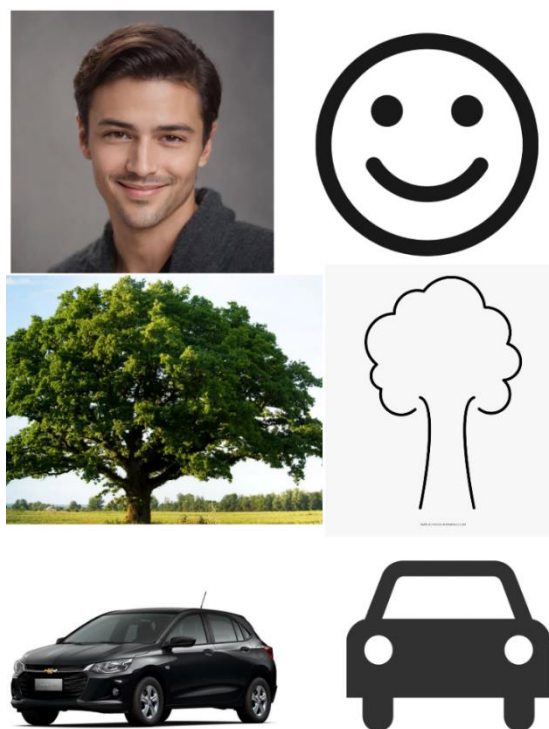
Arnheim (2021) traz também à tona o conceito de **peso** pictórico associado à ideia de equilíbrio. Como características principais do peso, ele cita a localização, a profundidade

espacial, o isolamento e a configuração de um elemento na composição. Cada uma delas possui uma especificidade no momento de se materializar o equilíbrio em uma obra, sendo a última possuindo complexidade maior, sendo explicada em breve. O autor também ressalta que, de modo geral, tais características resultam em uma tendência a relacionarmos o lado esquerdo e a parte inferior da tela como áreas de maior peso e interesse visual. Tal fenômeno é discorrido em seu texto, como resultante de sermos seres que naturalmente possuem a tendência de focarmos mais na terra e menos no céu, juntamente com a ordem de leitura ocidental, da direita para a esquerda, que não apenas dirige como lemos palavras de um texto, mas como lemos tudo.

A **configuração**, além de ser uma das características que afetam diretamente o peso de equilíbrio em uma obra, é um elemento compositivo por si só. Arnheim (2021) a descreve como a própria estrutura de uma obra. Para deixar mais claro este assunto, Arnheim se utiliza da discussão e contraposição daquilo que é simples e daquilo que é complexo.

Um rosto, uma árvore, e um automóvel são figuras que possuem complexidades particulares no mundo real. São denotadas de textura, brilho, curvas, ranhuras e junções de diferentes elementos, partes e cores. No entanto, quando observamos esses objetos não guardamos cada nuance de detalhe, apenas os elementos principais. Confira o diagrama na

Figura 22 – Diagrama do complexo ao simples.



Justamente as linhas básicas que compõem os objetos são o que Arnheim (2021) define como configuração. O todo e a parte se relacionam concomitantemente neste jogo de simplificação. Na configuração, define-se o foco principal da obra, já que a simplificação significa desconstruir uma imagem para seus componentes primordiais. Com base nisso, surge também a ideia de esqueleto estrutural, sendo ele composto de formas e contornos, tema abordado também por Arnheim (2021).

Para Dondis (2015), a relação de **proximidade** entre dois pontos de interesse também afeta a forma como vemos determinada cena. Quanto mais juntos enxergamos dados elementos, mais próximos eles parecerão em nossa mente. O mesmo se observa para o caso de se analisar pontos afastados.

Essa relação de próximo e distante também concorda com a noção de **escala**, no ambiente pictórico. A grandiosidade ou a pequenez de como as cenas são compostas nos possibilitam uma gama de interpretações e resultados. Isso depende daquilo que o artista quer passar, sendo seu foco principal, um tema mais abrangente ou algo mais específico.

Ambrogio, em sua “Alegoria do bom governo: efeitos do bom governo na cidade e no campo.” (figura 4), trouxe com a escala, um resultado panorâmico muito sofisticado. A diminuição dos elementos serviu bem para representar um grande cenário. É possível analisar como as pessoas se locomoviam e aquilo que faziam. É uma obra linear, no entanto, o seu ângulo afastado nos permite visitar tanto a cidade como o campo descritos no título da pintura.

As **formas** geométricas também possuem significados subjetivos para o ser humano, e são recursos compositivos disponíveis nas mãos do artista. Formas mais arredondadas e suaves nos dão uma sensação de conforto e delicadeza, enquanto que formas pontiagudas nos remetem a sensação de alerta ou perigo. Formas mais quadradas e retas, nos remetem a uma regularidade formal e segurança. A origem disso é da natureza, onde as formas arredondadas geralmente são encontradas em filhotes e frutas, enquanto que as formas pontiagudas e angulares em presas, espinhos e garras. Dondis (2015) também relaciona as formas geométricas com sentimentos.

Arnheim (2021) começa discorrendo sobre a capacidade das formas poderem representar não apenas a si mesmas como também a um conceito universal. Como exemplo, ele utiliza o coelho pintado por Durer, que é eficiente em transmitir a ideia de um coelho, mas não é semelhante a qualquer coelho que outrem já tenha visto na realidade.

A **orientação espacial** e a **projeção** das formas são características que podem alterar significativamente como percebemos uma dada forma ou não. Arnheim (2021) explora o

círculo e o quadrado, colocando ambas as formas em rotação. A rotundidade do círculo não permite qualquer alteração de seu significado através de uma simples rotação, no entanto o quadrado, ao ser rotacionado em determinado ângulo, altera-se tanto, que recebe outro nome, losango.

Arnheim (2021) também indaga sobre a tendência abstracionista de nossa mente, relacionando objetos e imagens às formas e conceitos básicos, culminando na concepção de formas geométricas básicas, como o cubo, o quadrado, a esfera e o círculo.

O Cubismo foi um movimento muito marcante na utilização das formas. Picasso e seus padrões geométricos trouxeram uma nova forma de se expressar pela pintura. Em “Mulher que chora” (figura 15), o estado de espírito da mulher pode ser interpretado simplesmente pela presença irreverente de ângulos retos, pontas e contornos, que se emaranham como espinhos em seu rosto. Essa conturbação foi alcançada simplesmente com a utilização de formas geométricas em um novo contexto, que nos levou a uma nova associação.

O **desenvolvimento** é explorado por Arnheim (2021) como um elemento próprio do ambiente compositivo. É descrito como a forma com a qual se realiza determinada obra. Apesar de deveras abstrato esse conceito, sua aplicação se resume ao modo como enxergamos o mundo, seja ele mais realista ou simplificado. Arnheim traz o exemplo de desenhos de crianças, defendendo a ideia de que tais produções não são fruto de uma simples inabilidade técnica, ainda que a mesma esteja existente, contudo, estas produções evocam mais da percepção visual e entendimento de mundo da criança. A mão desenhada por uma criança é o resultado de uma complexa percepção daquilo que está na mente dela. Uma base circular compõe a palma, seguida por prolongamentos ovais que se estendem do centro, formando os dedos. Tal representação culmina em um traço simples, mas caracterizado por um repertório imagético rico.

Arnheim (2021) conclui este assunto com a generalização do desenvolvimento artístico, comparando-o ao desenvolvimento orgânico natural, já que a vida se desenvolve do simples para o complexo, também as obras de arte evoluem de conceitos e ideias simples para uma complexidade formal elevada.

O **espaço** é um elemento compositivo essencial para a construção de uma obra de arte. Arnheim (2021) traz a ideia de que qualquer traço, mancha ou cor possui um peso na obra, modificando a sua dinâmica ao passo que exploramos a imagem. Arnheim acrescenta que

deformações e gradientes em uma imagem, ampliam, comprimem e modificam a nossa percepção espacial daquilo que estamos vendo.

No âmbito da **cor**, encontra-se um potencial expressivo único. Ela tem a capacidade de melhor impactar emocionalmente seu espectador, podendo ser utilizada de diversas formas para um determinado objetivo. “Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual.” (Dondis, 2015, p. 69).

Cada cor carrega consigo um significado, possuindo em si uma potencialidade criativa muito grande. Tons quentes levam a mente a associações mais aconchegantes e confortáveis. Ainda assim, tons quentes demais mudam completamente o significado da cena, podendo nos trazer até mesmo sensações de intenso desconforto e perigo, como o vermelho escarlate que nos leva ao entendimento de sangue. A mesma complexidade de interpretações pode ser encontrada em tons frios, neutros e até mesmo na mistura de todos estes. Heller (2013) traz o conceito de “acorde cromático” para discutir as mais diferentes associações entre combinações de cores e sentimentos. Sendo cada acorde composto de cores que juntas, remetem a uma sensação específica em nossa mente.

A cor era um elemento que se misturava à definição do movimento artístico impressionista, que basicamente se utilizava apenas dela para representar momentos e sensações tão efêmeras. Monet, com sua série “Catedral de Rouen” (ver figura 23), criou um excelente exemplo de como as cores podem expressar tantas sensações a partir de algo aparentemente inerte, como uma construção. As cores se misturam e se dissolvem, trazendo à tona uma pintura que nos transporta para aquele lugar, naquele dia, naquele horário.

Figura 23 – Claude Monet, Série Catedral de Rouen, c. 1890, óleo sobre tela.



Fonte: [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net), 2024.

Heller (2013) e Arnheim (2021) manifestam também a característica que as cores possuem de serem modificadas pelo contexto. O verde nas folhas de uma árvore pode representar vida e saúde, mas em uma banana podem remeter a precocidade e imaturidade. O contexto não apenas diz respeito ao objeto no qual a cor é empregada, mas também às cores que estão ao redor de uma cor alvo. O violeta ao lado do amarelo e vermelho, possui uma característica fria, mas junto com o azul e verde, admite um teor mais quente.

No jogo de **luz e sombra** há também um mover compositivo. Escolher quais áreas levarão a sombra, a luz e a penumbra são escolhas que levarão certos objetos ao destaque ou a obscuridade. Cabe ao autor definir a melhor estratégia para utilizar essa técnica, de acordo com os objetivos que quer passar com sua obra.

O contraste percebido na luz e sombra é um elemento compositivo que nos permite observar os destaques em uma tela. Isso permite eleger certos elementos como positivos, ou seja, aqueles que levam maior atenção para si, enquanto se define os elementos negativos, que nada mais é do que aqueles elementos que se comportam de forma mais passiva (Dondis, 2015).

“Madalena arrependida” (figura 8, p. 21), já citada no capítulo anterior, é uma típica figura barroca, que assim como suas contemporâneas, se utilizava do contraste de luz e sombra para se representar dilemas humanos. O peso da sombra nos remete à carga mental que

Madalena suporta dentro de si. Não vemos sua mão ou o crânio, mas sim um pequeno contorno de luz que dá forma a esses objetos, tornando o ambiente mais sentimental e até mesmo mórbido. A cena é completa com borrões que definem as paredes e o corpo de Madalena, que exceto seu rosto, busto e braços, está mergulhado em trevas.

Arnheim (2021) traz a discussão sobre o simbolismo da luz nas artes visuais, construindo um panorama histórico sobre a utilização da luz como conceito atrelado ao bem, ao santo e ao divino, enquanto que as trevas são associadas ao mal, ao profano e ao diabo.

Outra característica trazida por Arnheim (2021) sobre a luz, é a de que o seu excesso pode levar a imagem a outro plano, de maneira literal. Arnheim comenta que as coisas possuem textura, rugosidade e deformações típicas que definem cada coisa como ela mesma. Se um objeto for exposto ou representado com uma luminosidade muito intensa, o objeto deixa de ser caracterizado como ele mesmo, passando a ser um corpo fantasioso, ilusório e imaterial.

Dondis (2015) traz a **textura** como um importante elemento compositivo. Ela cria a associação da textura como equivalente ao sentido do tato, sendo responsável por criar mais uma camada de relação com a nossa percepção visual. Apesar de não haver uma experiência idêntica ao se observar uma foto de um tecido de veludo e ao se tocar um tecido de veludo, a capacidade conectiva entre uma imagem e o objeto ao qual ela representa é quase mimética em nossa mente, permitindo uma imersão intensa no espaço pictórico e ativando a consciência sensitiva de nosso corpo.

O **movimento** é um elemento compositivo apresentado como algo implícito por Dondis (2015). Sua atuação é singular, já que em um meio estático como uma pintura é difícil conceber algo como o movimento sem que haja uma forte distorção da realidade ali apresentada. No meio das mídias cinematográficas, inclusive, o movimento não existe, mas é o resultado de uma ilusão que é ativada pela capacidade fisiológica da retina do olho de reter cada imagem por alguns instantes, também conhecida como “persistência da visão”, como coloca McCloud (1994). Apesar de haver uma dificuldade de compor propositalmente a relação de movimento em um quadro estático, o próprio ato de ver remonta a uma movimentação. Para Dondis (2015), seja na leitura organizada e metódica da esquerda para a direita e de cima pra baixo, ou na contemplação desnorteada de um quadro abstrato, o modo como nosso olhar passeia pela tela já produz a sensação de mover. Neste quesito, os espaços, manchas, traços e respiros na obra são os responsáveis por conduzir o olhar, tirando-nos a sensação de estaticidade.

Em seu último capítulo do livro “Arte e percepção visual”, Arnheim comenta sobre a **expressão** em si. Comentando que se os capítulos anteriores foram bem explicados e entendidos, não sobraria muito a que acrescentar na conclusão do livro, denotando que a expressividade artística se dá pelo uso formal de técnicas visuais, assim sendo, afirmando que sensações, sentimentos e pensamentos podem ser “vestidos” de uma composição pictórica.

No entanto, Arnheim (2021) traz uma visão mais aprofundada com relação à própria expressividade, caracterizando-a não apenas como um produto de técnicas e conhecimentos, mas como um elemento compositivo independente. É fato que, a expressividade é a finalidade principal do artista, e sua execução se dá através de escolhas racionais e ações físicas, como definir uma cor e onde aplicar o golpe do pincel. Contudo, a expressividade é relatada por Arnheim (2021) como um processo intrínseco à mente humana, enraizado em seus conhecimentos e experiências mais significativas. O autor retoma a discussão da visão de mundo de uma criança, que possui a capacidade de enxergar expressividade onde racionalmente não haveria. Uma criança e um ser humano primitivo poderiam enxergar em um cobertor largado sobre uma cadeira, solidão, tristeza e abandono, enquanto que um adulto simplesmente veria um objeto e até mesmo um artista poderia deixar de enxergar essas visões únicas sobre o mundo ao redor.

No quesito de expressividade, é imprescindível permitir a mente trabalhar de forma livre e desprendida de padrões formais. Arnheim (2021) relembra que certa vez Matisse, quando indagado se via um tomate da mesma forma quando o pintava e quando o comia, respondeu que quando comia, o via como qualquer outra pessoa. A forma como vemos as coisas e o modo como realizamos conexões e associações mentais definirá o peso expressivo em nossas escolhas. Assim como os elementos compositivos mais técnicos invariavelmente resultam em uma expressão artística, a expressividade inerente ao próprio artista definirá quais elementos compositivos técnicos serão utilizados.

Arnheim (2021) complementa que o repertório necessário para se compreender uma determinada obra terá impacto sobre a capacidade expressiva dela. É utilizado o exemplo de um quadro religioso relatando figuras e ações típicas de uma determinada cultura. A não ser que o observador já possua previamente conhecimentos sobre o assunto, dificilmente a expressividade do quadro atingirá seu máximo potencial, pelo menos, aquela com a qual o artista tentou com a sua obra.

Os conceitos que podem ser associados através de composições, formas e linhas, possuem impacto e intensidade. No entanto, é no contraste que se encontra o aguçador perfeito

de um significado. Entendemos que algo está escuro quando nos é mostrado o claro, que algo é triste quando se sabe o que é feliz ou ainda que algo é rugoso quando se vê aquilo que é liso.

Cada uma dessas polaridades pode ser expressa em uma técnica visual, nos permitindo uma associação mental.

O contraste é o aguçador de todo significado; é o definidor básico das ideias. Entendemos muito mais a felicidade quando a contrapomos à tristeza, [...] cada polaridade puramente conceitual pode ser expressa e associada através de elementos e técnicas visuais, os quais, por sua vez, podem associar-se a seu significado. O amor, por exemplo, pode ser sugerido por curvas, formas circulares, cores quentes, texturas macias e proporções semelhantes. (Dondis, 2015, p. 121-122).

Dondis (2015) reafirma que a aplicação correta dos elementos básicos compositivos resulta nas mais diversas técnicas de comunicação visual. Havendo uma relação interdependente entre conteúdo e forma, artista e público, as finalidades expressivas podem atingir diversas características. Equilíbrio e instabilidade, simetria e assimetria, regularidade e irregularidade, simplicidade e complexidade, unidade e fragmentação, economia e profusão, minimização e exagero, previsibilidade e espontaneidade, atividade e estase, sutileza e ousadia, neutralidade e ênfase, transparência e opacidade, estabilidade e variação, exatidão e distorção, planura e profundidade, singularidade e justaposição, sequencialidade e acaso, agudeza e difusão, repetição e episodicidade, são todas técnicas citadas por Dondis (2015) que podem fruir a partir do bom uso dos elementos compositivos.

## **4 PROPOSTA DE PRODUÇÃO**

Nos capítulos anteriores, foi exposta uma breve recapitulação da história da pintura, acompanhada logo em seguida pela investigação racional e consciente daquilo que define a expressividade em uma pintura.

O resultado obtido a partir de ambas explorações indica que um impulso visual possui a capacidade de ser processado por seu receptor e desencadear associações mentais que denotam sentimentos, sensações e pensamentos. Ainda que os estudos formais sobre os elementos compositivos sequer existissem, caso sejam aplicados os elementos compositivos sobre telas e pinturas clássicas, ou mesmo aquelas provenientes da antiguidade, é possível analisar uma compatibilidade entre ambos. A sintaxe visual moderna funcionando perfeitamente em obras centenárias.

Doravante, é proposto um estudo pictórico utilizando-se principalmente de conceitos como cor, linha e espaço, para representar sentimentos que, propositadamente, apliquem o resultado intentado pelo artista, no leitor. Através de ilustrações, uma história será construída através de uma narrativa linear, buscando-se não só o entendimento dos sentimentos da personagem ali representada, mas juntamente com a contemplação de uma narrativa que contribua com a catarse e identificação do observador.

### **4.1 CHAMADO PARA A LEITURA PRÉVIA DO PROJETO FINAL**

Para melhor compreensão das escolhas criativas definidas para a produção do projeto final do presente trabalho, apresento o projeto para as ilustrações desenvolvidas. O intuito não é direcionar o entendimento do leitor para o resultado pretendido, mas buscar, causar ou despertar sentimentos específicos no leitor, a partir da seleção de alguns elementos compositivos e do repertório e visão de mundo do leitor. Após isso, recomendo a leitura das escolhas criativas para que se possa comparar a experiência própria do leitor com aquilo intencionado previamente.

## 4.2 UM POUCO SOBRE O KEITH

Keith Haring nasceu em 4 de maio de 1958, na Pensilvânia. Logo na infância, criou uma paixão por desenhar, recebendo lições básicas de animação de seu pai e sendo influenciado pela cultura popular da época, como Walt Disney e Dr. Seuss.

Em 1976 entrou para o Ivy School of Professional Art, em Pittsburgh, uma escola de artes comerciais, mas logo percebeu que sua vocação não estava nas artes gráficas comerciais, buscando então, em 1978, se matricular na Escola de Artes Visuais (SVA), em Nova Iorque. Nela, encontrou uma comunidade de artistas alternativos que se interessavam em levar as artes para além das paredes da academia e galerias.

Ali, Haring conheceu músicos, artistas performáticos e grafiteiros, o que moldou o início de sua carreira, na década de 1980.

Utilizando painéis publicitários não utilizados, Haring começou a pintar suas figuras com giz branco por todo o sistema de metrô nova iorquino (figura 24). Mesmo sabendo que era expressamente proibido, Haring realizava seus trabalhos rapidamente, saindo do local após sua conclusão.

Figura 24 - Haring pintando no metrô de Nova Iorque em 1980.



Fonte: ruacorona.blogspot.com

A partir disso, as pessoas que utilizavam o metrô passaram a perceber os desenhos de Haring, o que o conferiu uma crescente notoriedade.

Haring realizou mais de exposições individuais, participou de duas Bienais de Arte, também realizando trabalhos para marcas como a Swatch e Absolut Vodka.

Seu estilo possui cores vibrantes e contrastantes, caracterizado por figuras bem demarcadas que pulam, vibram e dançam pelos painéis, levando um tom divertido para algumas de suas obras (figura 25).

Figura 25 - Keith Haring, Sem título, 1987.



Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Haring deixou sua marca através de murais, campanhas publicitárias, obras para eventos comemorativos, além de ter criado sua própria fundação para o combate da AIDS em crianças e uma loja na qual vendia suas próprias obras, denominada *Pop Shop*.

Infelizmente, Haring foi diagnosticado com AIDS em 1988, vindo a falecer em 1990, no entanto, sua carreira apesar de curta, foi intensa, deixando um legado que é lembrado até hoje.

### 4.3 ESCOLHAS CRIATIVAS

O estilo visual adotado tem como principal referência o traço de Keith Haring. Sua proximidade com a simplicidade e o abstracionismo permitem uma manipulação das personagens de forma muito orgânica, podendo-se contar uma história e expressar sentimentos com o mínimo de informação visual possível.

O método de livro ilustrado sem diálogos foi utilizado para a produção do projeto final. A sua utilização permite uma maior intencionalidade ao se explorar os elementos compositivos, focando puramente no imagético para produzir efeitos de catarse e identificação com os sentimentos que são intentados pelo artista. Não há a ausência completa de texto na primeira página, a tabela de rotina apresentada, e os relógios utilizados em cada página, servem para gerar uma contextualização específica no leitor, que de outra maneira, dificilmente associaria tal contexto. No entanto, a utilização da tabela de rotina e os relógios escritos neste projeto ilustrado, significa a única ocorrência de linguagem verbal.

O contexto a qual se refere a utilização da tabela de rotina e os relógios é uma associação implícita que se destina ao leitor. Esta associação significa compreender a relação entre os horários da tabela, e a ação que deveria estar sendo tomada pela personagem naquele instante, gerando no leitor o seguinte pensamento: ‘nesta página o horário indicado é 08:00, na tabela da primeira página, neste mesmo horário, a personagem deveria estar realizando esta ação.’ Esta característica de monitoramento que o leitor da obra poderá obter serve para conferir um caráter não só de leitura passiva, mas ativa, fazendo com que o leitor ‘entre’ na rotina da personagem, acompanhando os dias e horas que se passam dentro da narrativa.

Em determinados momentos, os horários mostrados nas páginas e as ações representadas, destoam da tabela de rotina mostrada na primeira página. A significação pretendida neste momento é a de que o leitor perceba que a personagem está lentamente negligenciando seus horários, suas tarefas e compromissos, resultando em atrasos e mudanças na expressão facial da personagem assim como o ambiente pictórico ao seu redor.

A temática da história está à volta do vício, fadiga mental, instabilidade emocional e culpa.

No início da narrativa, a personagem cumpre os horários eficazmente, as ações apresentadas e o tempo condizentes com a tabela de rotina resultam em uma personagem que está vivendo bem, culminando em uma utilização de elementos visuais que promovam tal

sensação. Cores vivas, traço bem definido e composição equilibrada, é o que sugere tais sensações com a leitura da obra.

Conforme os horários passam a ser “violados”, o humor da personagem começa a se alterar. A sensação proposta é de que os erros e pequenos equívocos do dia a dia vão se acumulando dentro dos sentimentos da personagem, as cores começam a ficar sem vida, tendendo para o cinza, além de que a composição geral das imagens neste momento começa a se inclinar para o ambíguo e o desequilibrado. O acúmulo de sentimentos ruins é um dos pontos principais objetivados pela execução desta obra.

Nos dias e horários que se passam, os horários são cada vez mais negligenciados, culminando em grandes atrasos e atitudes “irresponsáveis” por parte da personagem, já que ela está desprezando suas obrigações diárias e seus horários. Neste momento o elemento do vício ganha notoriedade, sendo representado pelo celular. Como elemento de escape rápido dos sentimentos ruins acumulados, a presença do celular indica uma tentativa de se ‘aliviar’ a pressão emocional interna, culminando em uma extensa utilização do aparelho pela personagem, que agora se encontra manuseando o dispositivo em horários que não deveria.

As cores são o principal indicativo deste fenômeno mental. A perda das cores da própria personagem e a crescente predominância do verde da tela do celular propõem a perda da capacidade pessoal da personagem de ‘se gerir’ emocionalmente, buscando um recurso externo para suprir suas necessidades psicológicas. Além da cor, a distorção do cenário e o ‘apagamento’ gradual do mesmo, indicam que o mundo ao redor está lentamente se tornando menos relevante que o mundo virtual, apontando ainda mais para a sensação de alienação gerada pelo vício.

Nos momentos onde a personagem é representada tomando banho, as cores, os traços e a composição, retornam momentaneamente para uma representação que indique uma sensação de equilíbrio. O motivo desta escolha narrativa é porquê a personagem possui um aparelho incapaz de se manusear em contato com água, resultando em um afastamento do objeto de seu vício, e a contemplação com seus próprios pensamentos. Contudo, a composição total nestas cenas não se assemelha com as das primeiras páginas. As cenas do chuveiro, apesar de menos distorcidas e com menor predominância do verde da tela do celular, estão cinzas, e com uma composição que busca indicar desconforto e tontura, tanto pela culpa de se estar deixando as tarefas por um motivo fútil, quanto pela enxaqueca que o uso demasiado dos aparelhos eletrônicos está causando na fisiologia da personagem.

No último dia da história, a personagem se encontra em um estágio de “redenção”, buscando aliviar o peso emocional que carrega dentro de si, efetivando-se essa descarga nas últimas páginas, onde é mostrada a cena de conversa com outra personagem, indicando-se um ‘desabafo’ com um amigo, algo que na história, permite a personagem restabelecer seu ânimo.

As cores começam a retornar ao seu estado “natural” que fora estabelecido nas primeiras páginas da narrativa, juntamente com uma composição geral que tende ao equilíbrio, associando-se ao estado emocional da personagem.

Nas últimas páginas, há o gradual aumento de transparência do relógio que veio acompanhando todas as páginas. A sensação esperada através deste emprego é a de que a personagem está se livrando da cobrança severa de se cumprir os horários “religiosamente”, possibilitando uma rotina mais saudável e com menos cobranças.

A cor verde, segundo Heller (2013), é uma cor que, dada os corretos contextos e acorde cromático, indica o inumano, o nojento, e principalmente o tóxico. Tais associações derivam da própria natureza, que indica aquilo que é verde como algo que não pode ser humano, como os lagartos e sapos. A toxicidade do verde possui um passado histórico mais complexo, remontando a processos de produção de tinta verde que, invariavelmente, resultavam em processos tóxicos, produzindo um potente veneno chamado arsênico. É dito que, Napoleão, um grande apreciador da cor verde, não sucumbiu à velhice na ilha onde fora exilado, mas sim por um lento envenenamento por arsênico, já que grande parte de sua mobília e tapeçaria era verde. A toxicidade do verde é diretamente relacionada com o verde da tela do celular, justamente para se acarretar a sensação de náusea, enjoo ou até mesmo de hipnose, acarretado pelo vício.

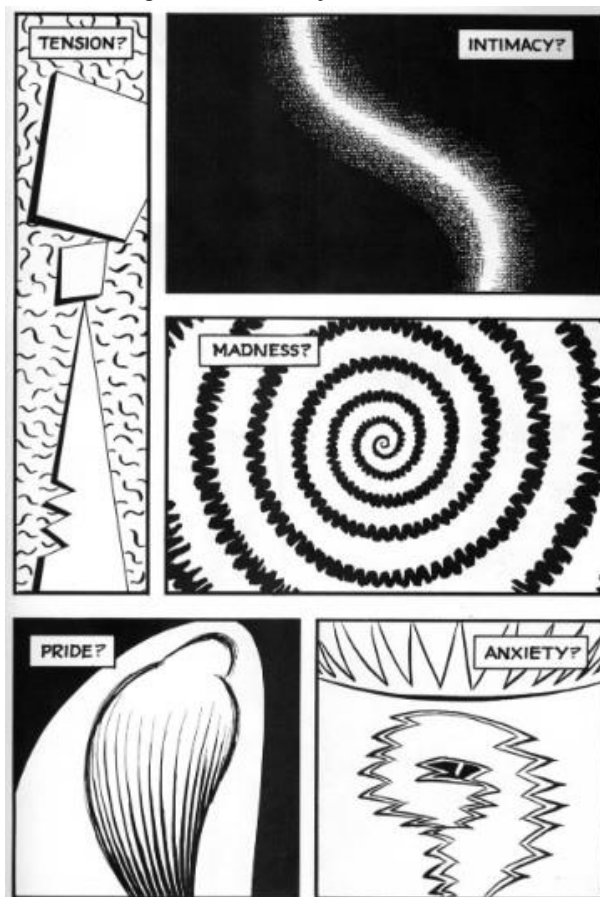
O cinza foi escolhido como elemento compositivo para expressar o acúmulo de sensações ruins e falta de ânimo pois, também segundo Heller, “Cinza é a cor de todas as adversidades que destroem a alegria de viver.” (Heller, 2013, p. 270). Pouco há a se adicionar a esta afirmação, já que o cinza remete a coisas mortas, secas ou queimadas. Algo que não denota vida, frequentemente é associado ao cinza, por isso sua escolha para representar o estado emocional sobrecarregado da personagem.

A mudança de traços e a utilização do espaço nas ilustrações seguem os princípios daquilo que é circular e daquilo que é pontudo. A utilização de pontas e traços “quebrados” busca a sensação de desconforto, em oposto com a completude dos traços retos e suaves. Assim como a disposição descentralizada dos elementos contribui para a percepção de um estado mental instável.

Entre o fim de um dia e o início de outro, são colocadas pinturas totalmente abstratas. Elas buscam resumir o estado emocional da personagem naquele dia, sendo empregada após o último horário do dia, com o intuito de indicar que aquele seria um sonho da personagem. A arte abstrata por si só, possui a capacidade de representar sensações e sentimentos, contudo, a própria natureza do abstracionismo remonta a um conceito mais amplo e de livre associação, como concorda Dondis (2015). No entanto, a partir da contextualização obtida a partir das páginas anteriores, busca-se mostrar ao leitor uma sensação específica após cada dia.

McCloud (1994) traz em seu livro *Understanding comics: The invisible art*, uma discussão sobre como os sentimentos podem assumir uma forma visível, trazendo exemplos pictóricos rotulados por sentimentos (figura 24). De cima para baixo lê-se: “Tensão? Intimidade? Loucura? Orgulho? Ansiedade?” (tradução própria). Com estes exemplos, McCloud construiu uma base de referência para a sujeição dos sentimentos em um ambiente compositivo. Sua abordagem voltada para os quadrinhos, torna a experiência de compreensão mais lúdica e simples sobre o tema.

Figura 26 - Ilustração e sentimento.



Fonte: McCLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Republicação. Nova Iorque: William Morrow Paperbacks, 1994, p. 119.

A critério de comparação, as imagens abstratas e os respectivos sentimentos que elas buscam passar seguem na Tabela 1, abaixo.

Tabela 1 – Quadros abstratos e respectivos sentimentos.

Primeiro quadro abstrato	Um fundo preto, simples e direto, buscando transmitir a sensação do sono profundo.
Segundo quadro abstrato	Indício do surgimento de algumas cores, não havendo harmonia, tendendo para a ambiguidade. Busca-se passar a sensação de desconforto.
Terceiro quadro abstrato	Turbulência e movimento. A sensação de frustração é a principal que se deseja transmitir.
Quarto quadro abstrato	A repetitividade do padrão busca indicar o início de um vício. A pequenas distorções representam sentimentos ruins que surgem com a situação.
Quinto quadro abstrato	A agressividade e as cores fortes, buscam passar a sensação de raiva, ódio e culpa de forma extremamente violenta.
Sexto quadro abstrato	A composição disforme, confusa e a predominância do cinza, representam a falta de ânimo e sentimento de derrota.
Sétimo quadro abstrato	O mesmo fundo preto do primeiro quadro retorna, agora com leves tonalidades de cor, que se harmonizam e equilibram o quadro, remetendo ao descanso do sono e da mente.

Fonte: Autoral, 2024.

O objetivo final da obra, é passar com sucesso a **percepção de que a personagem gradualmente se desestabiliza emocionalmente, voltando ao final da narrativa, a manter um auto controle mental**. É possível que em algumas partes haja uma equivalência de compreensão do leitor com aquilo que foi projetado pelo artista, contudo se em termos gerais, a percepção do leitor foi a mesma que fora explicitada neste parágrafo, é possível se declarar que esta obra cumpriu sua finalidade como objeto gráfico e como obra artística expressiva.

Concluindo-se, o título escolhido para a obra de livro ilustrado, “Minuto a minuto”, foi selecionado com objetivo de se lembrar a relação do vício no celular com o consumo de tempo. Outra associação objetivada, é a questão das redes sociais modernas que são construídas em

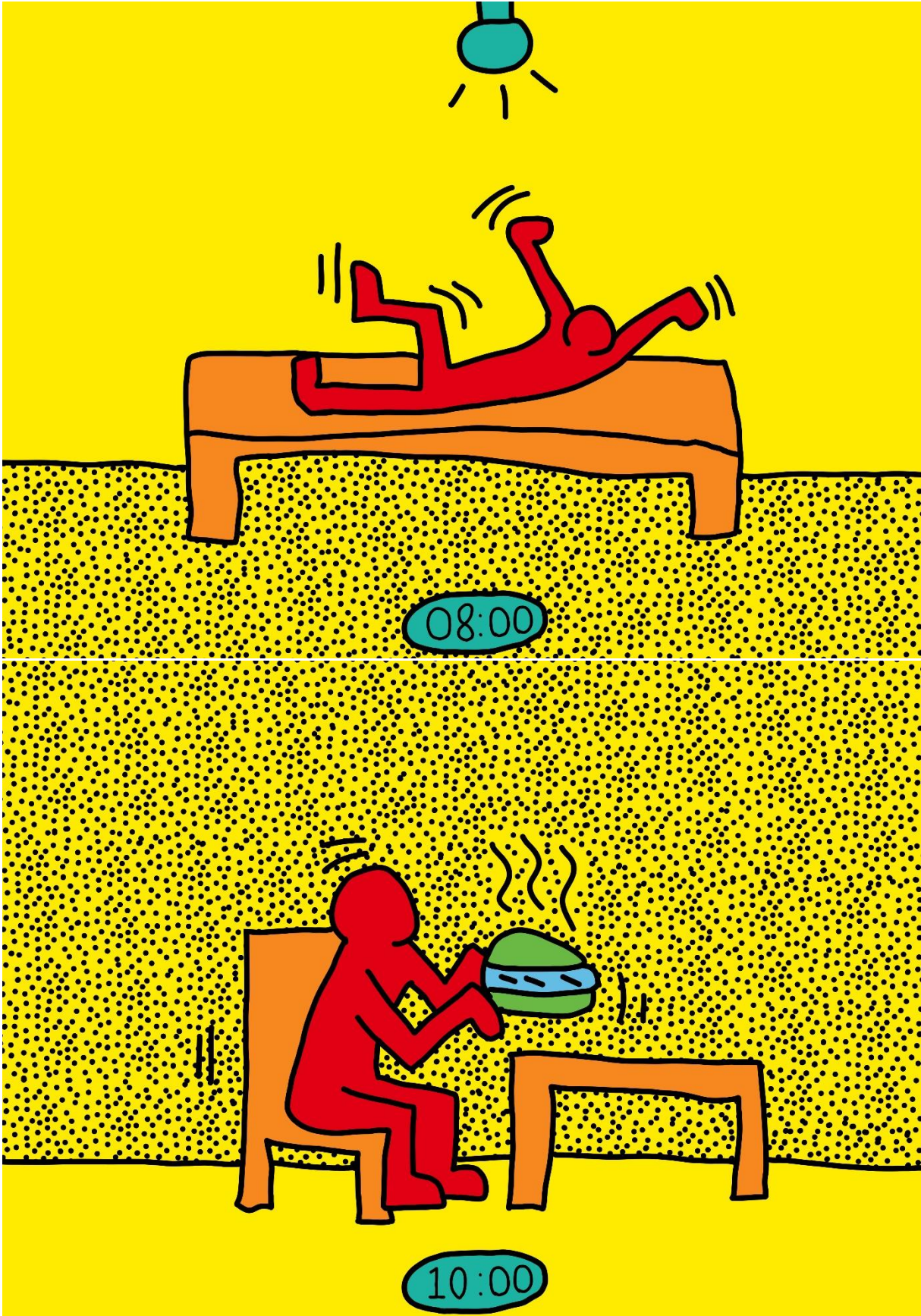
torno de vídeos curtos altamente engajantes, que apesar de sua duração de poucos segundos, consomem facilmente horas e horas do cotidiano de um viciado em internet.

O resultado final foi uma experimentação de conceitos compositivos, expressão pessoal, além de se utilizar de um estilo artístico definido, denotando também caráter de releitura.

A obra apresentada neste projeto foi realizada inteiramente por meio digital, através da utilização de mesa digitalizadora.

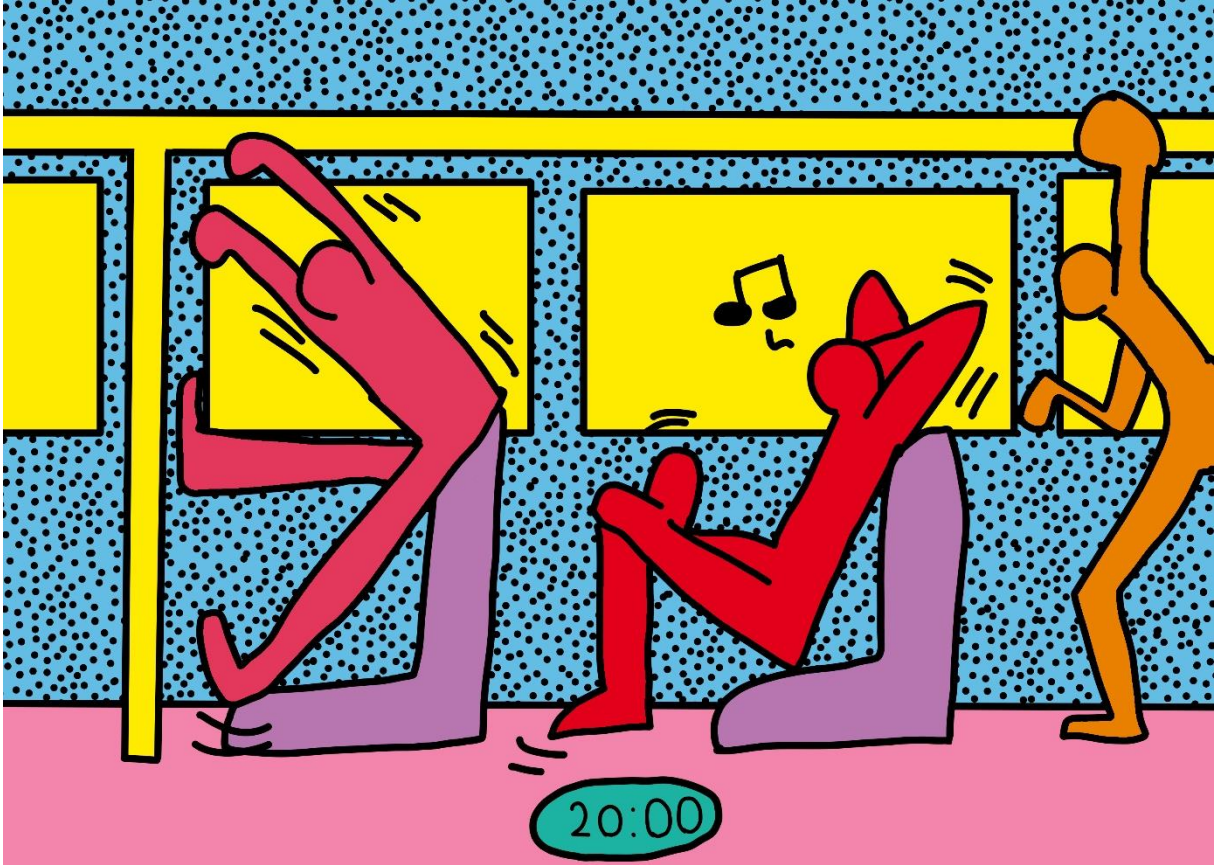
O *software* utilizado foi o programa de ilustração e animação *open source*, Krita.

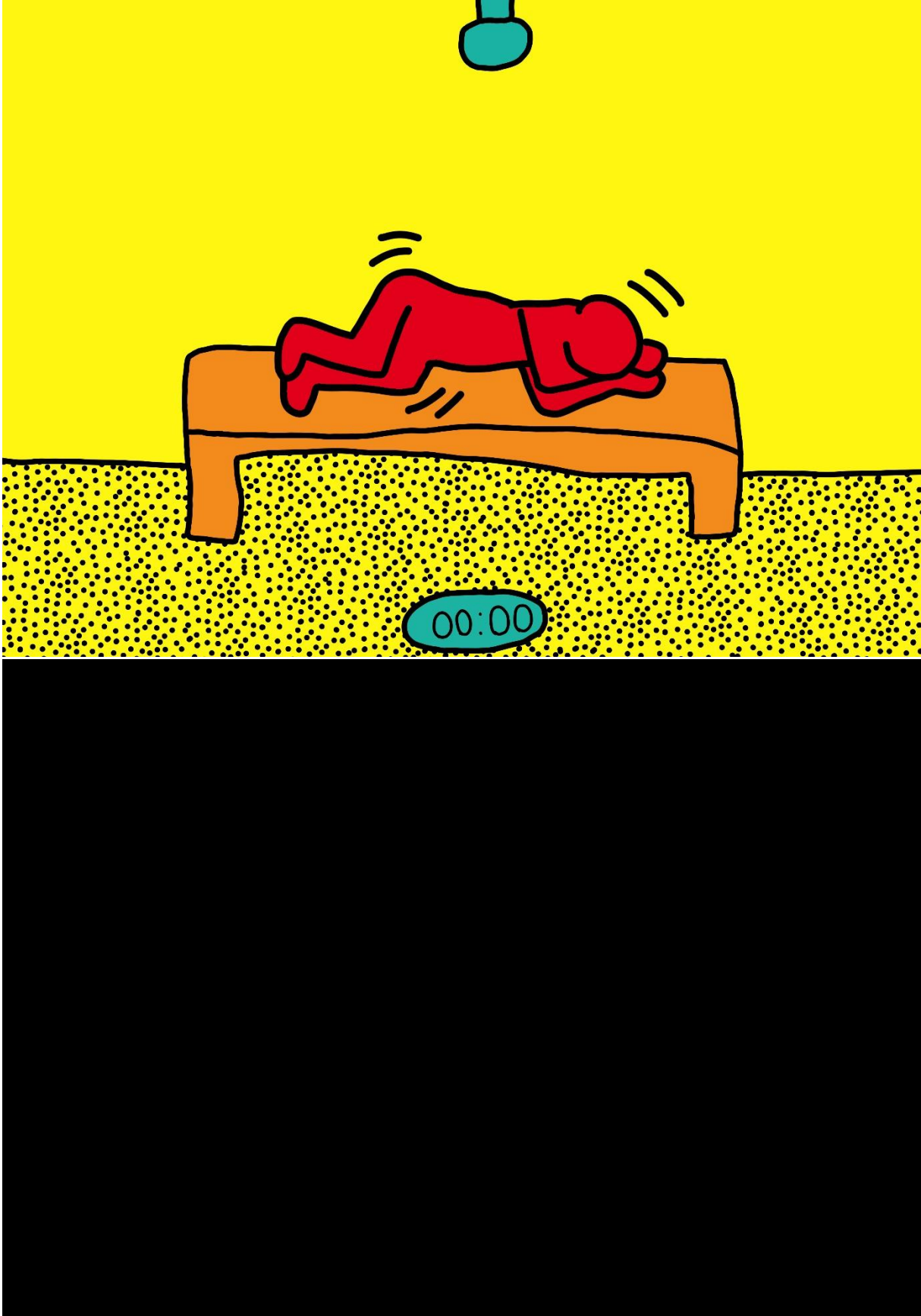


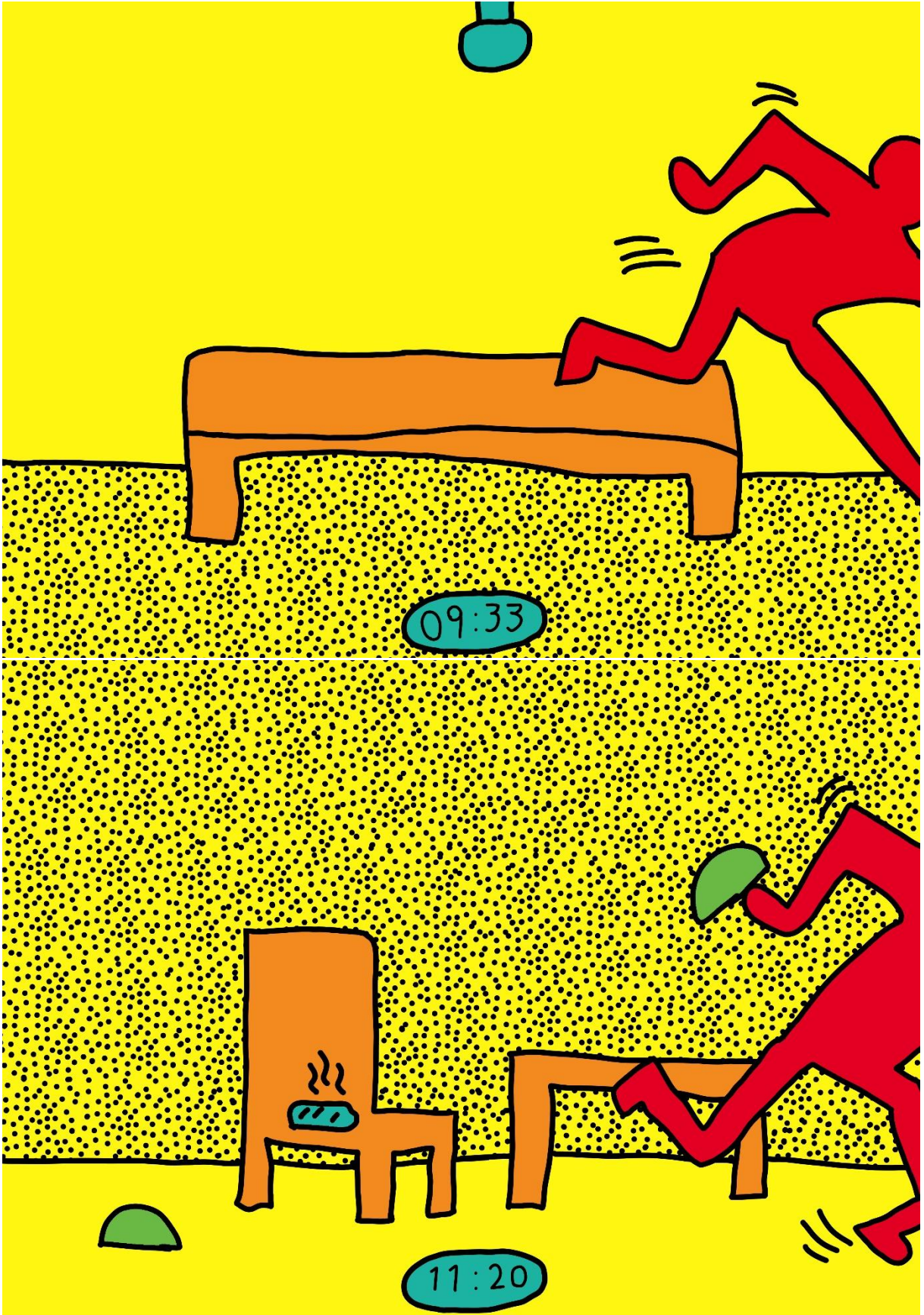




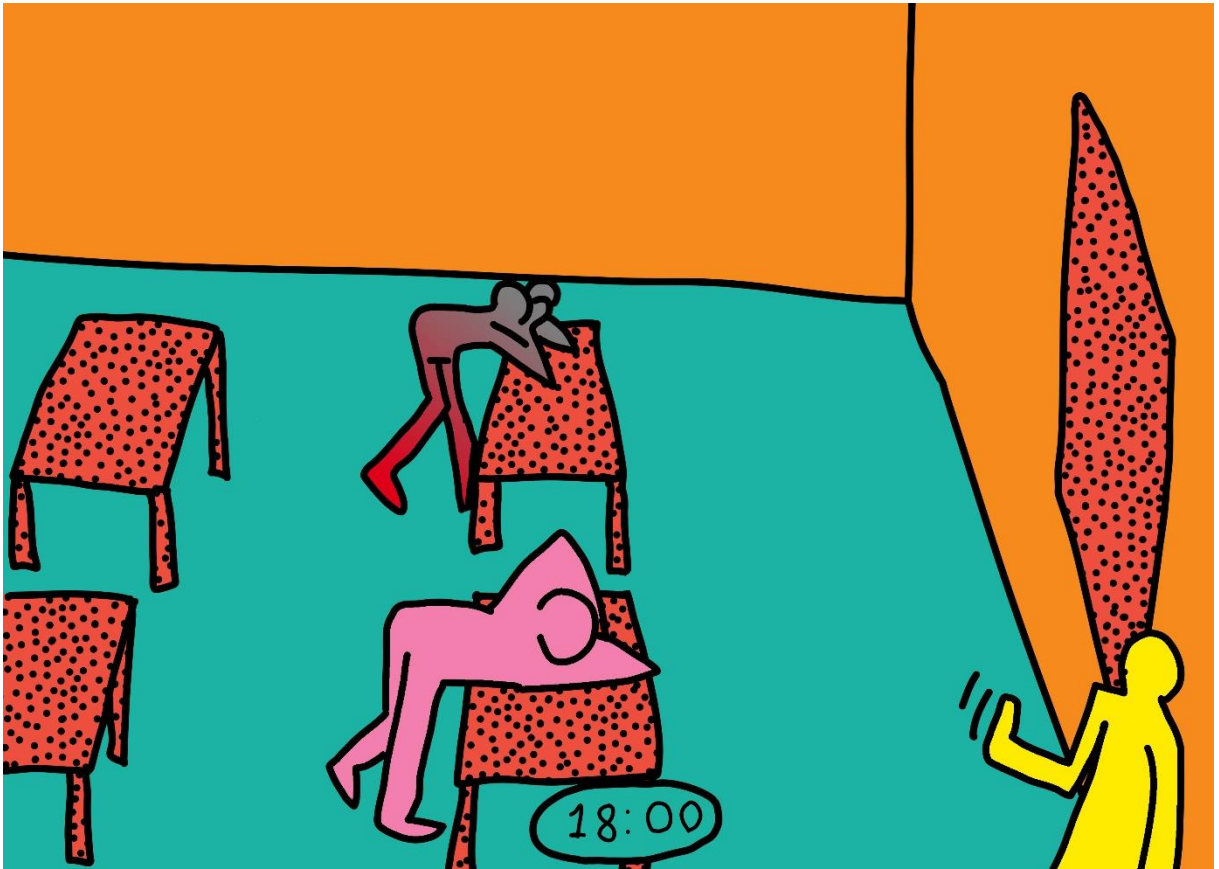


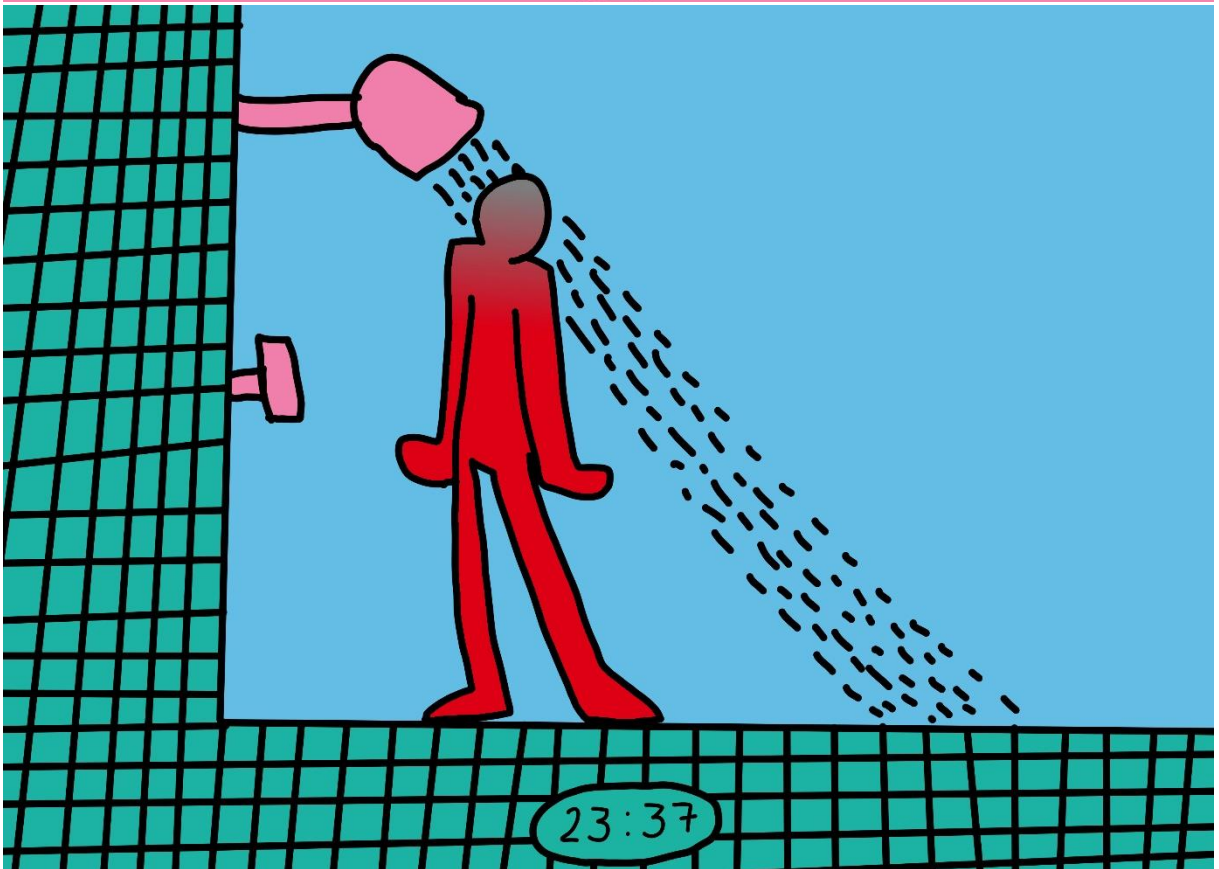
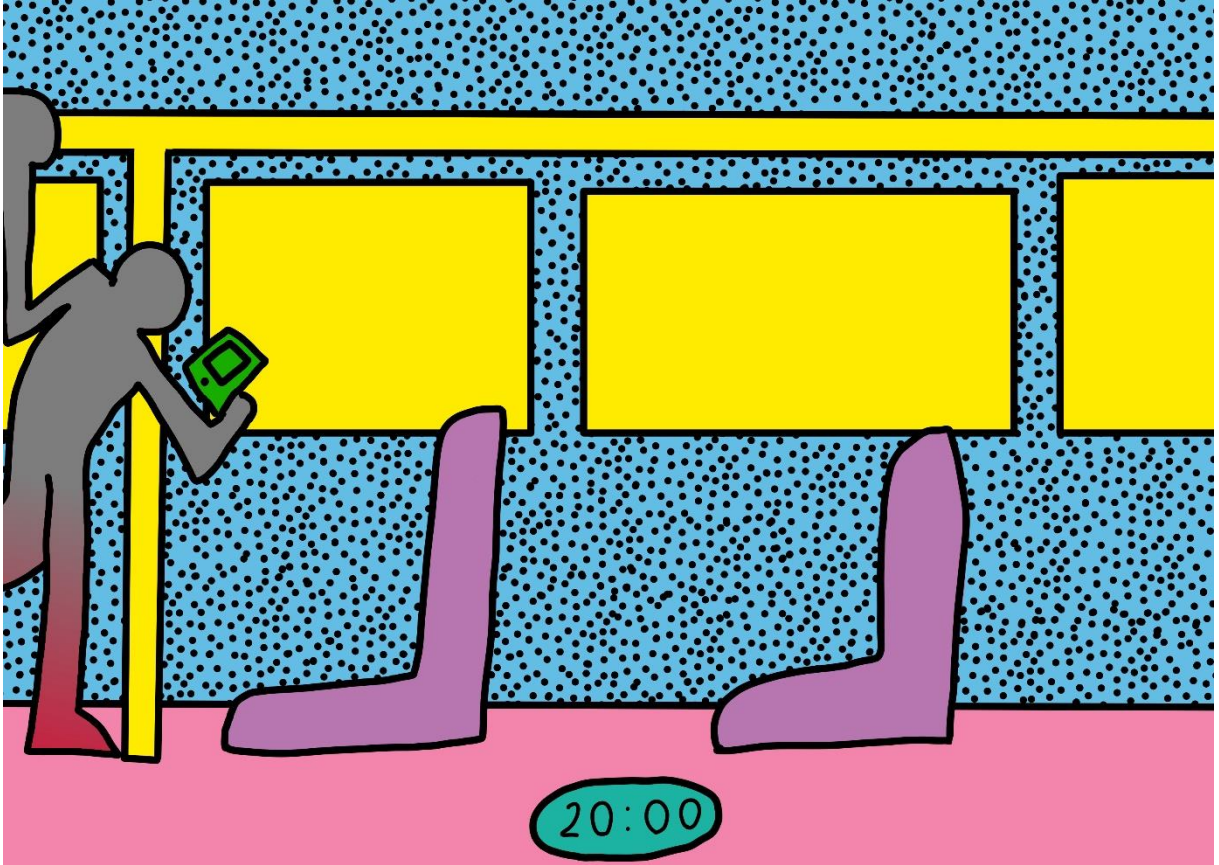


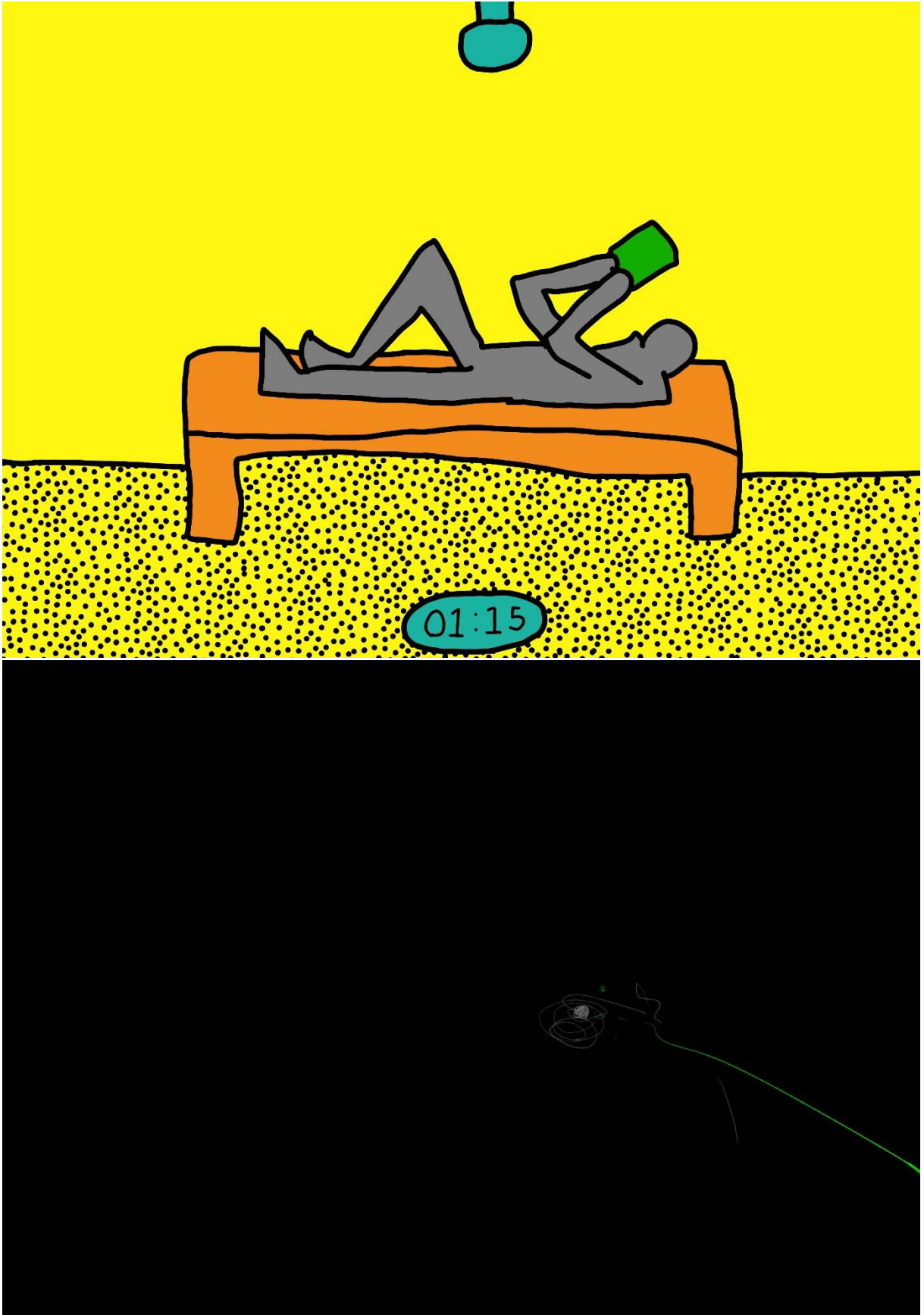


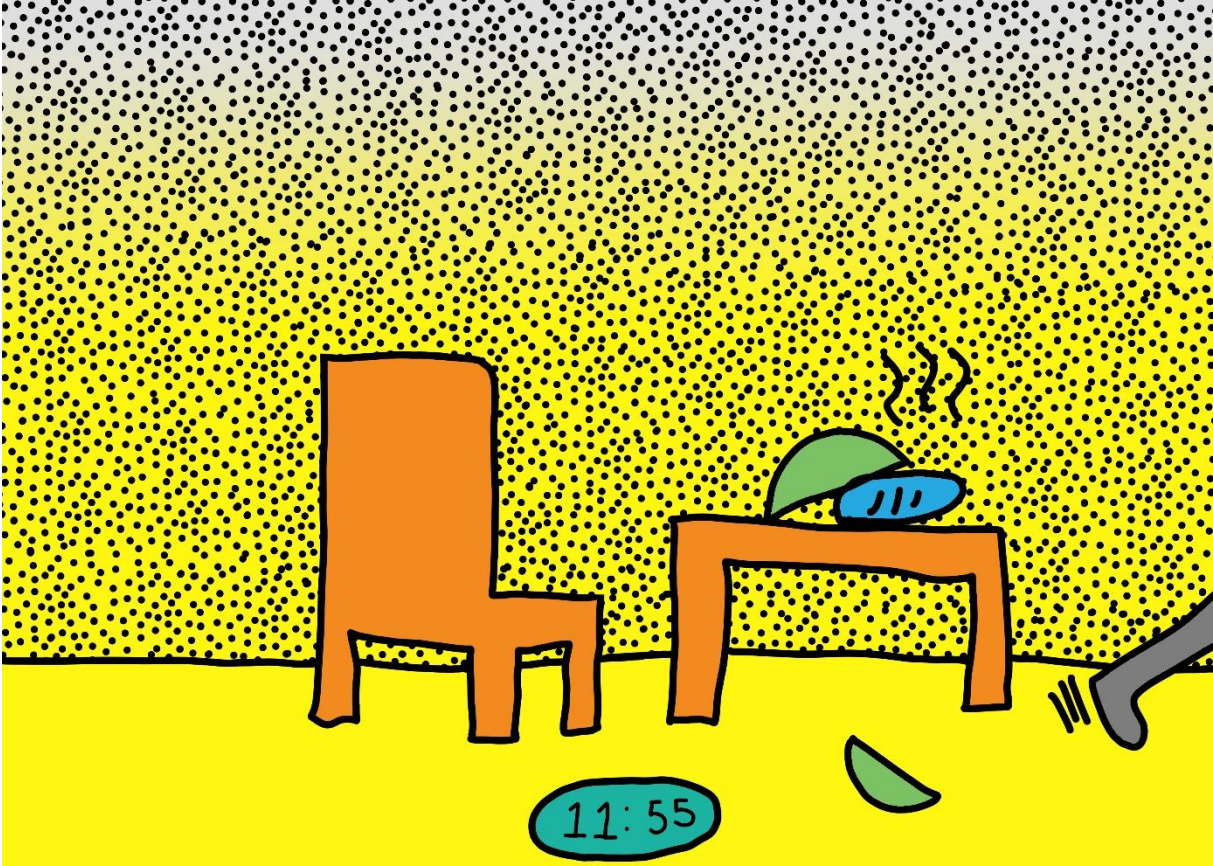
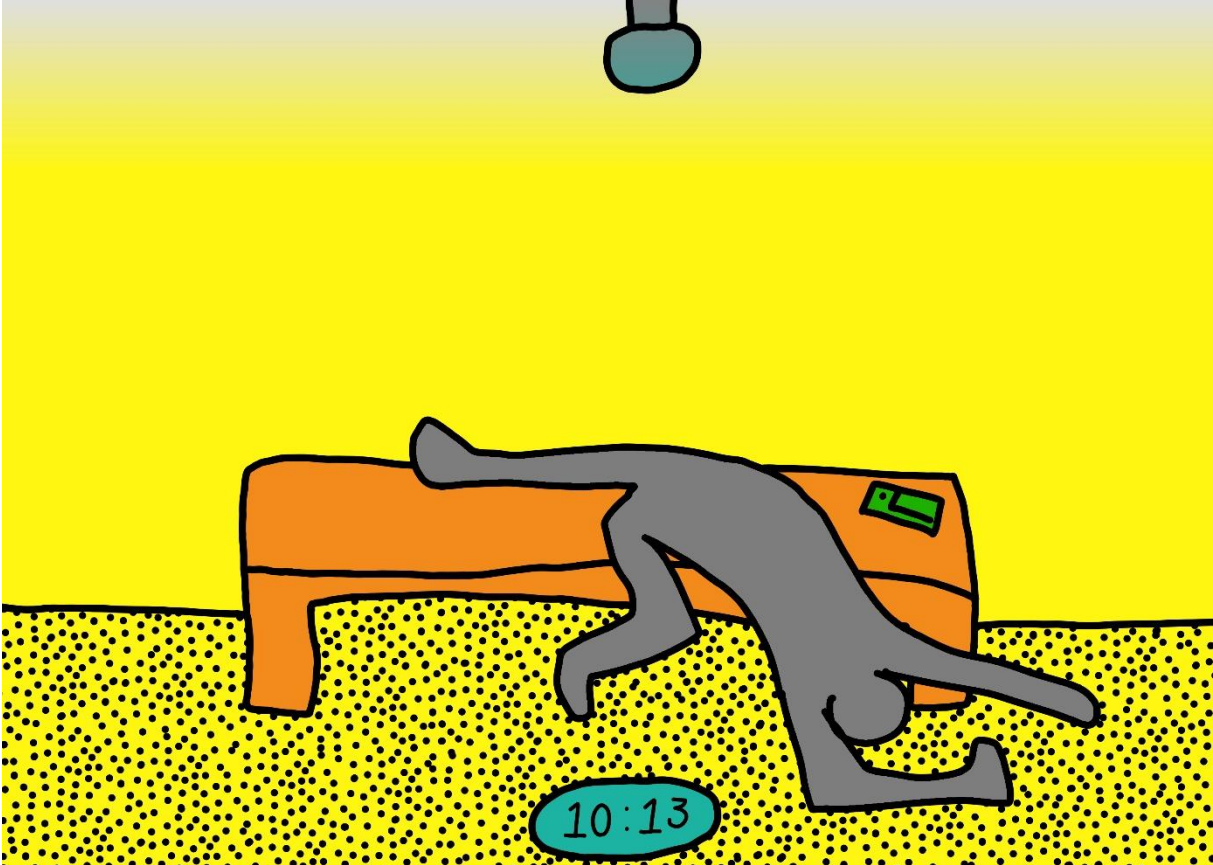


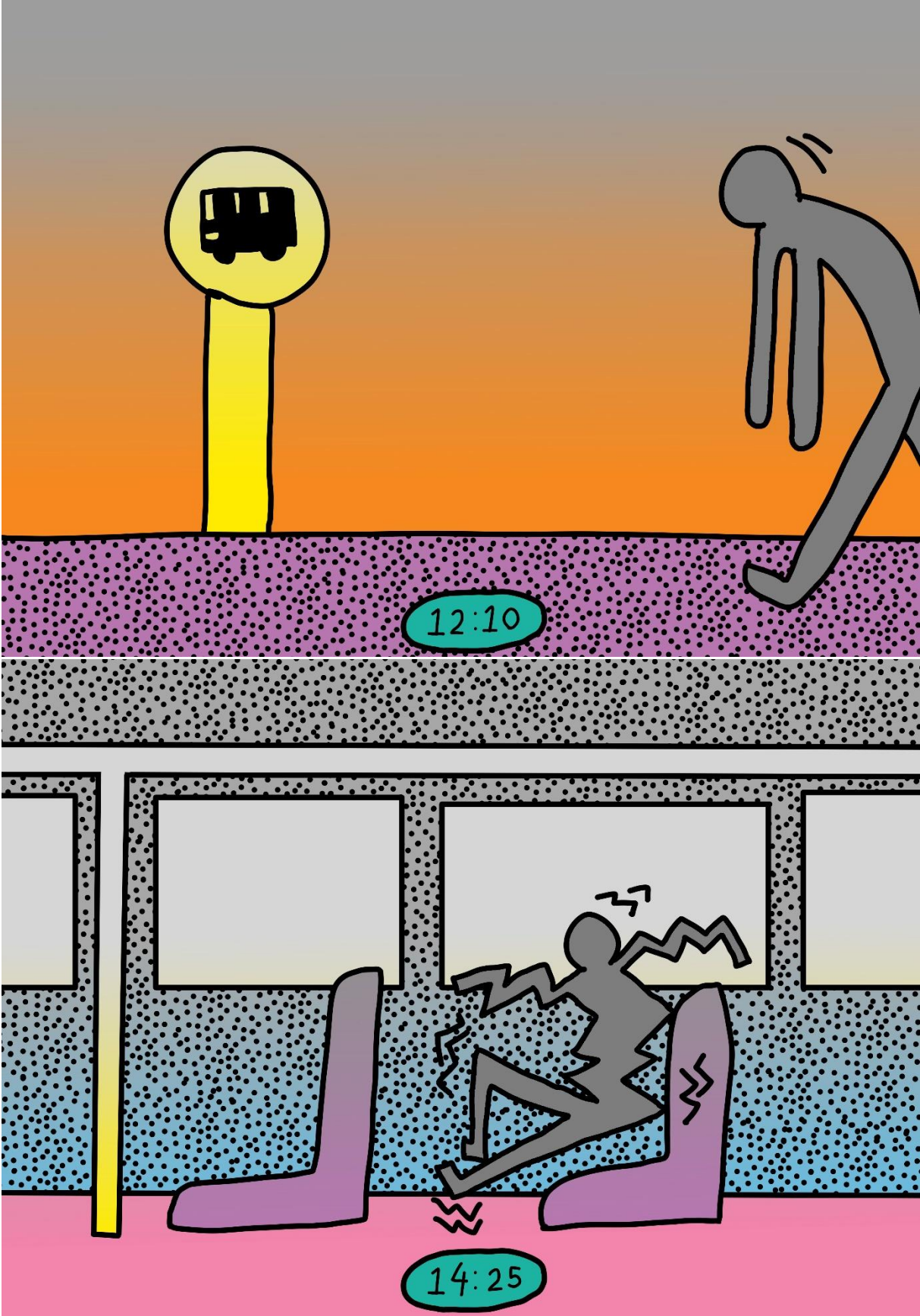


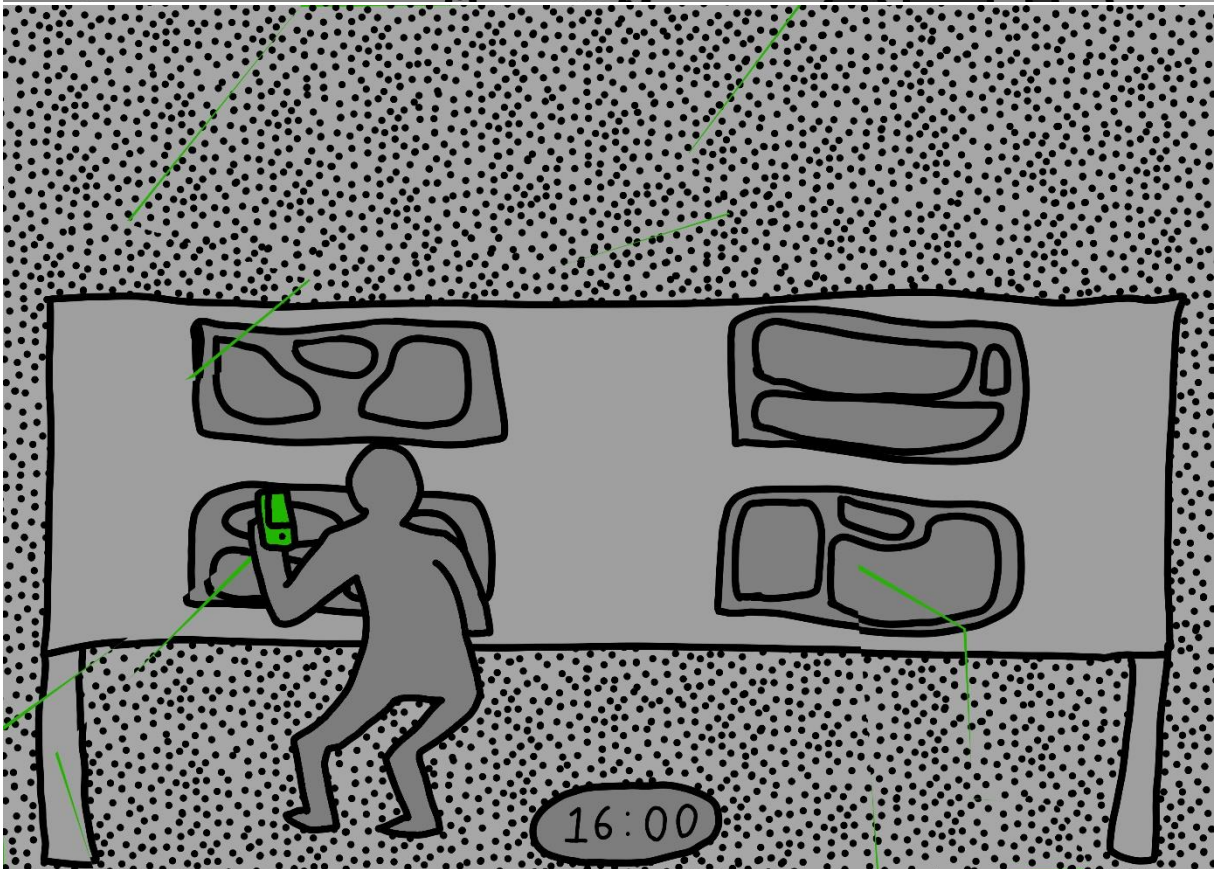
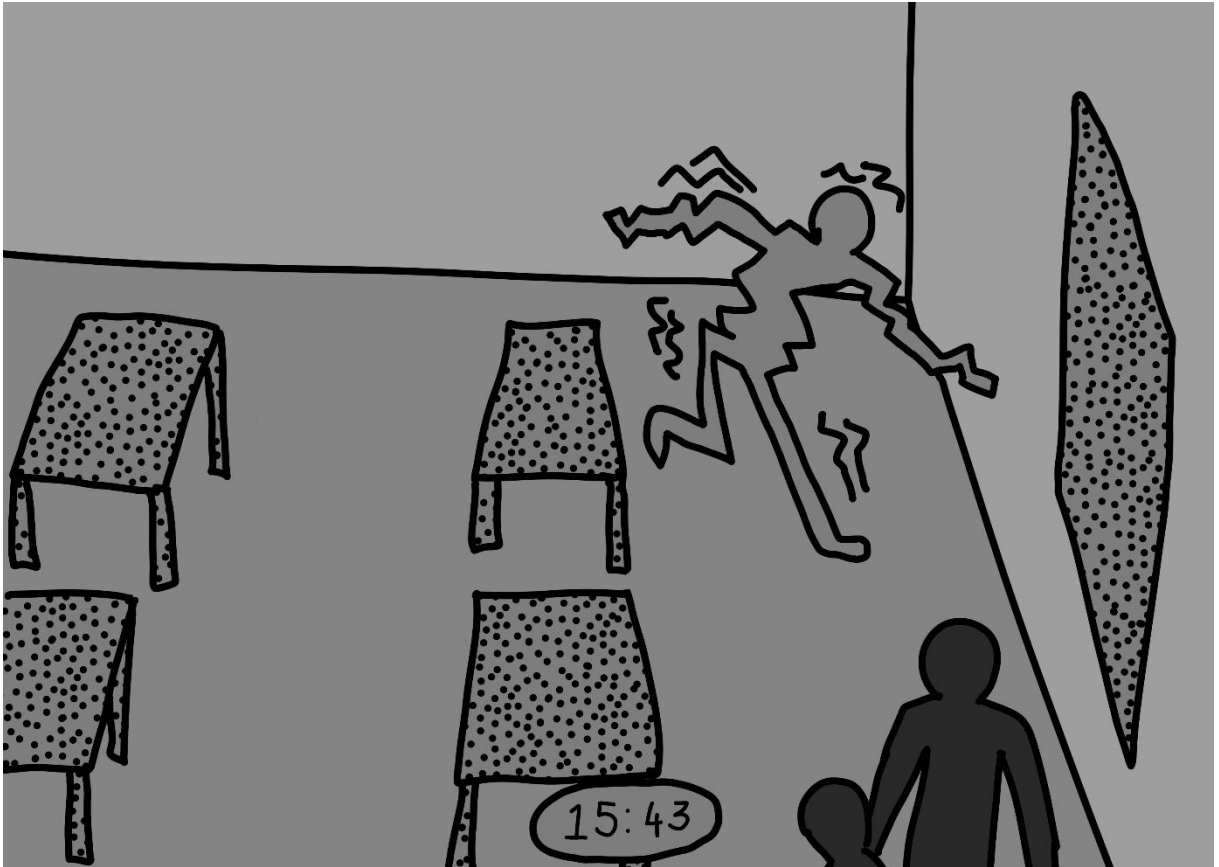


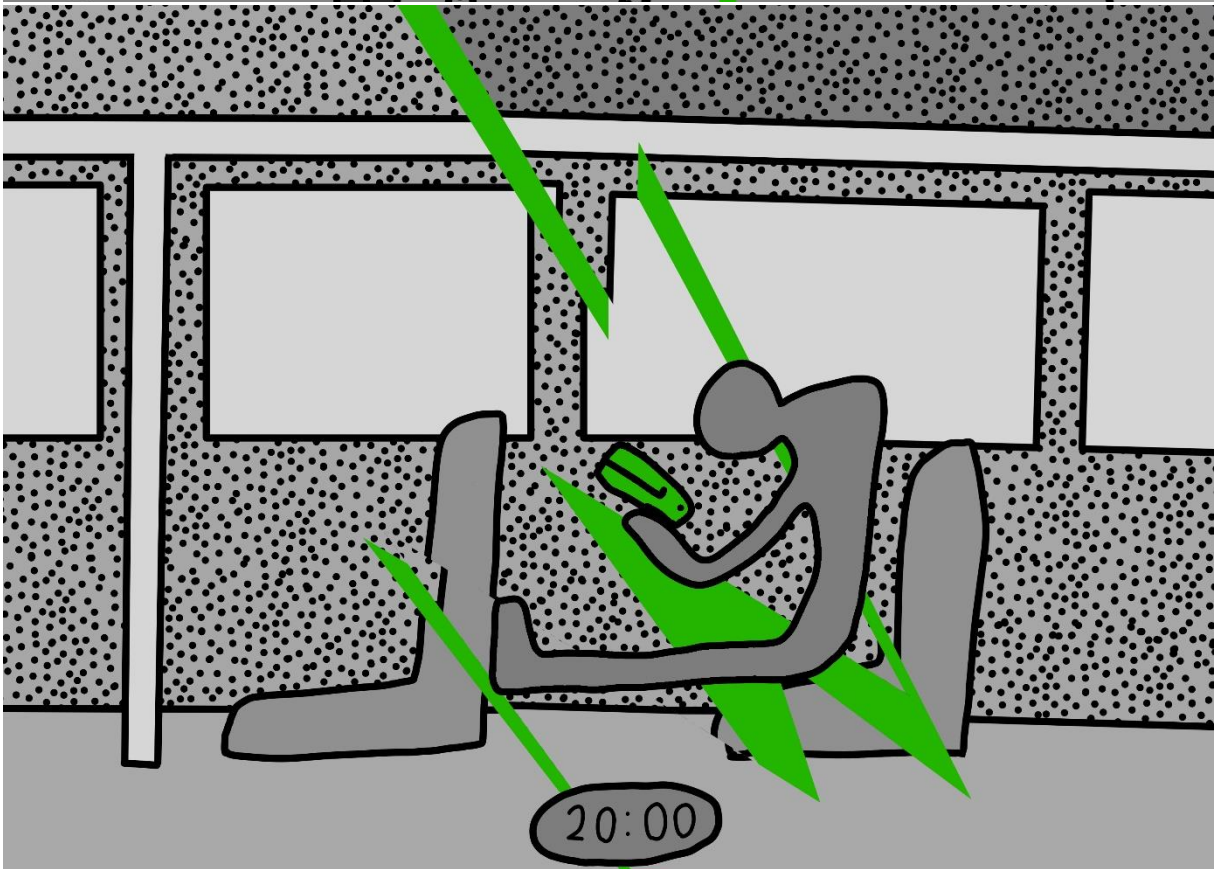
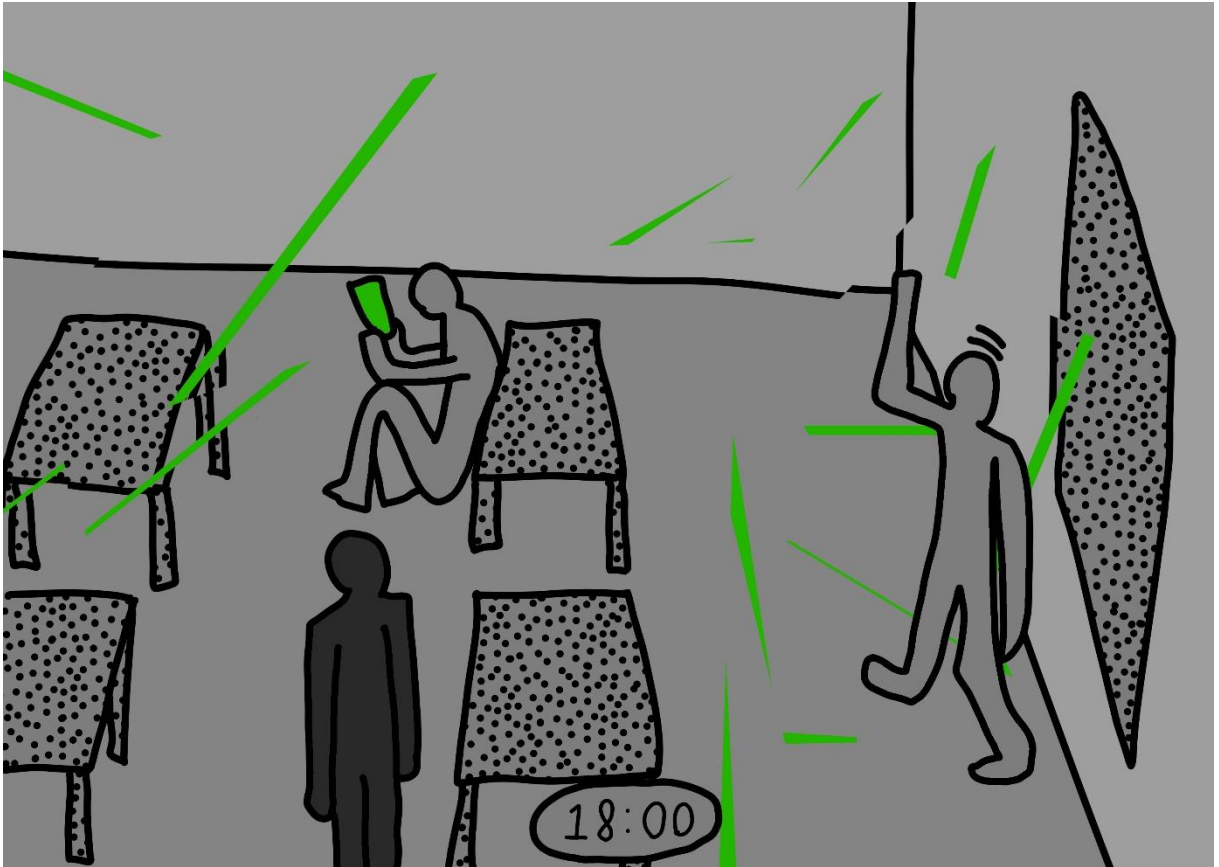


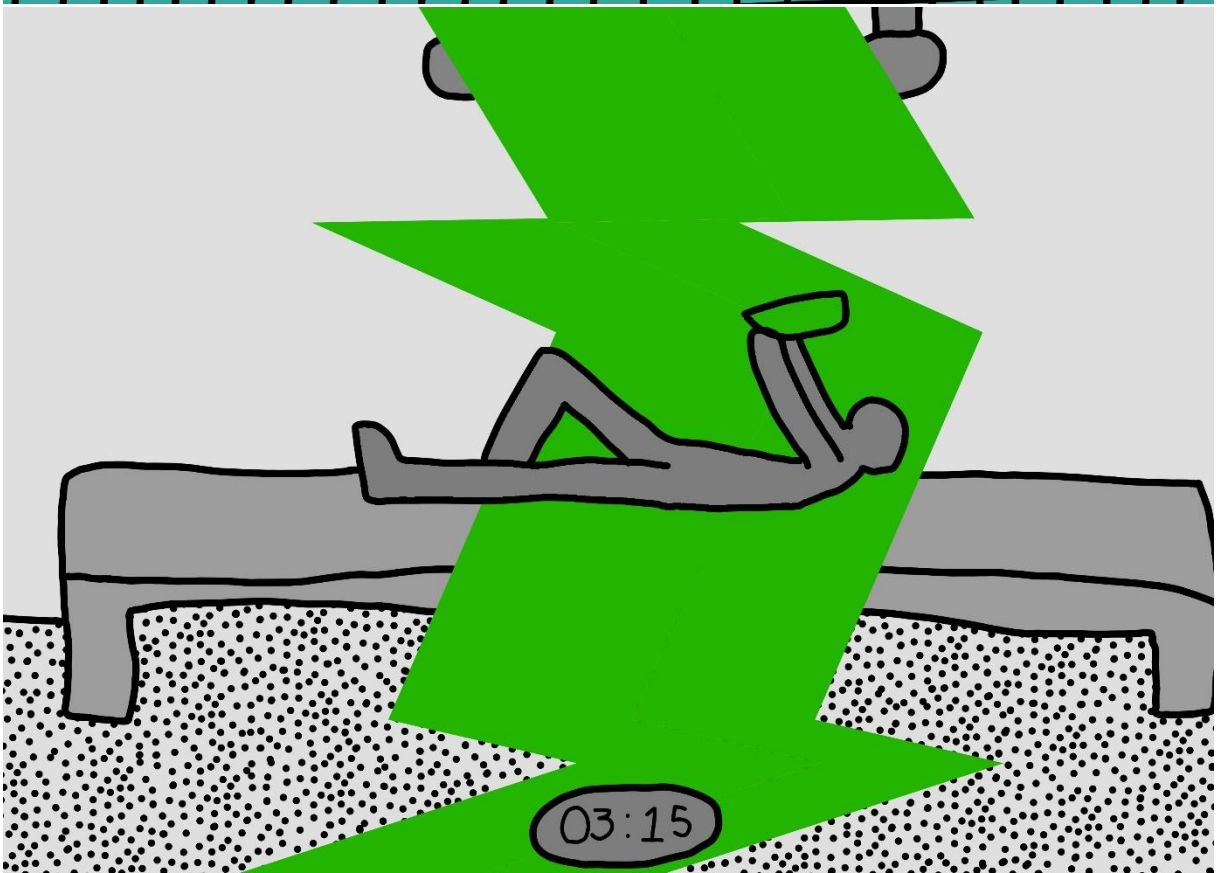


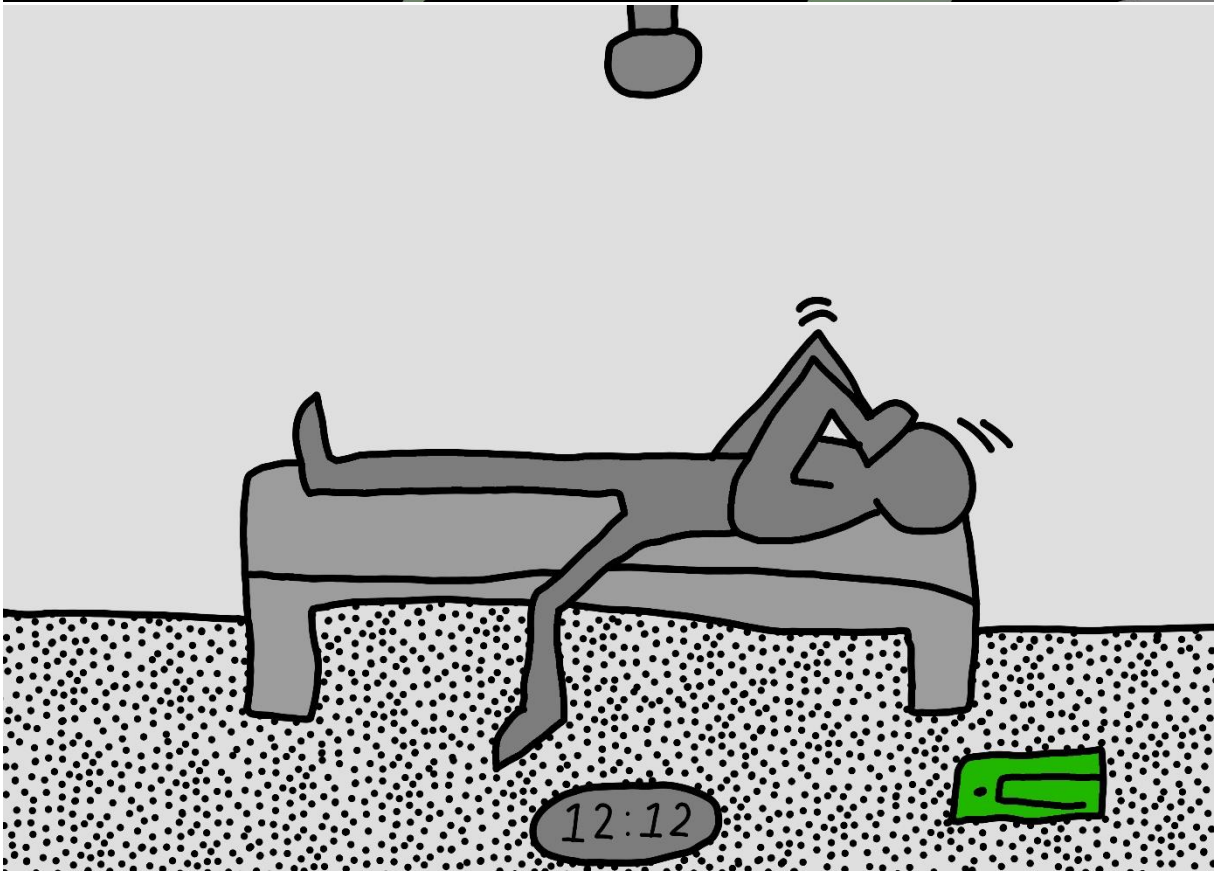


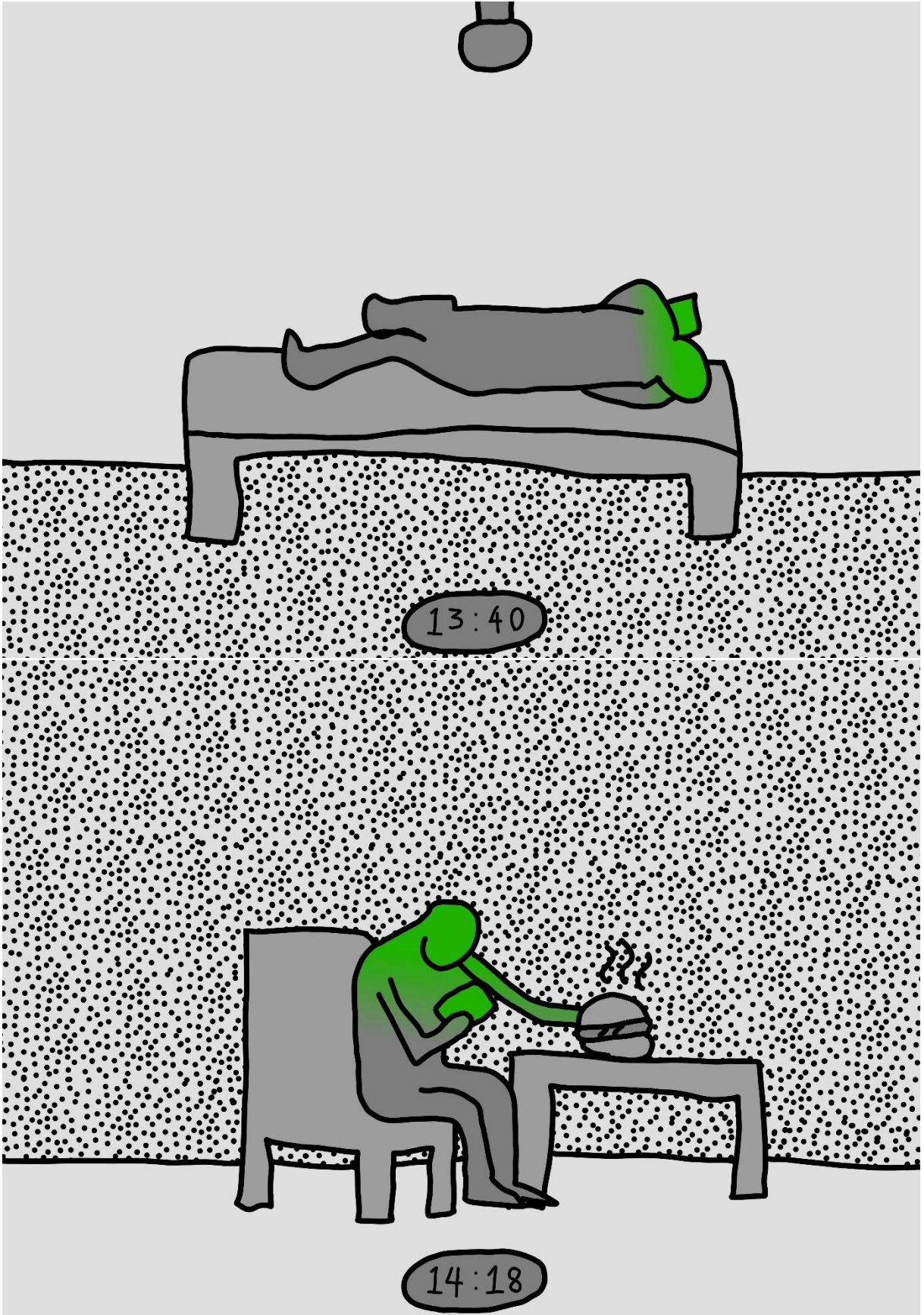


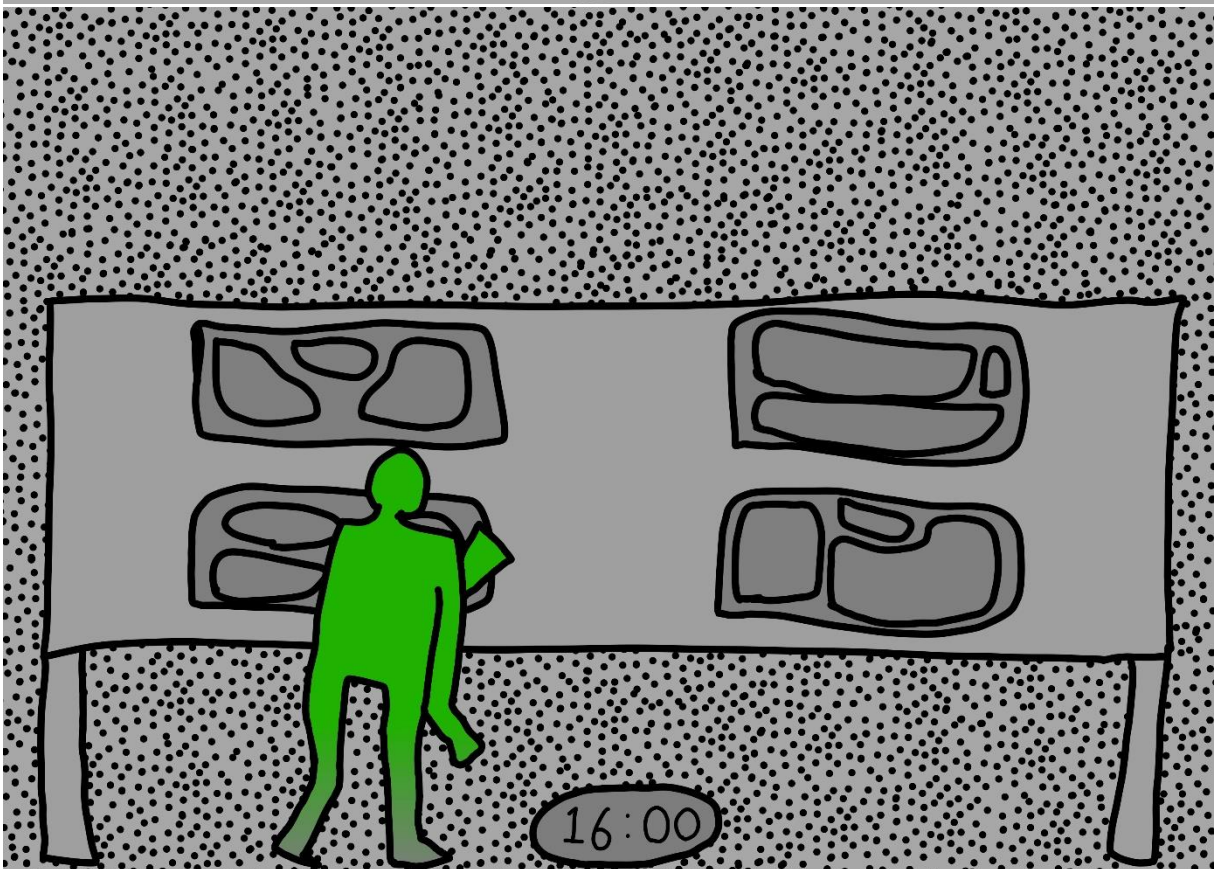
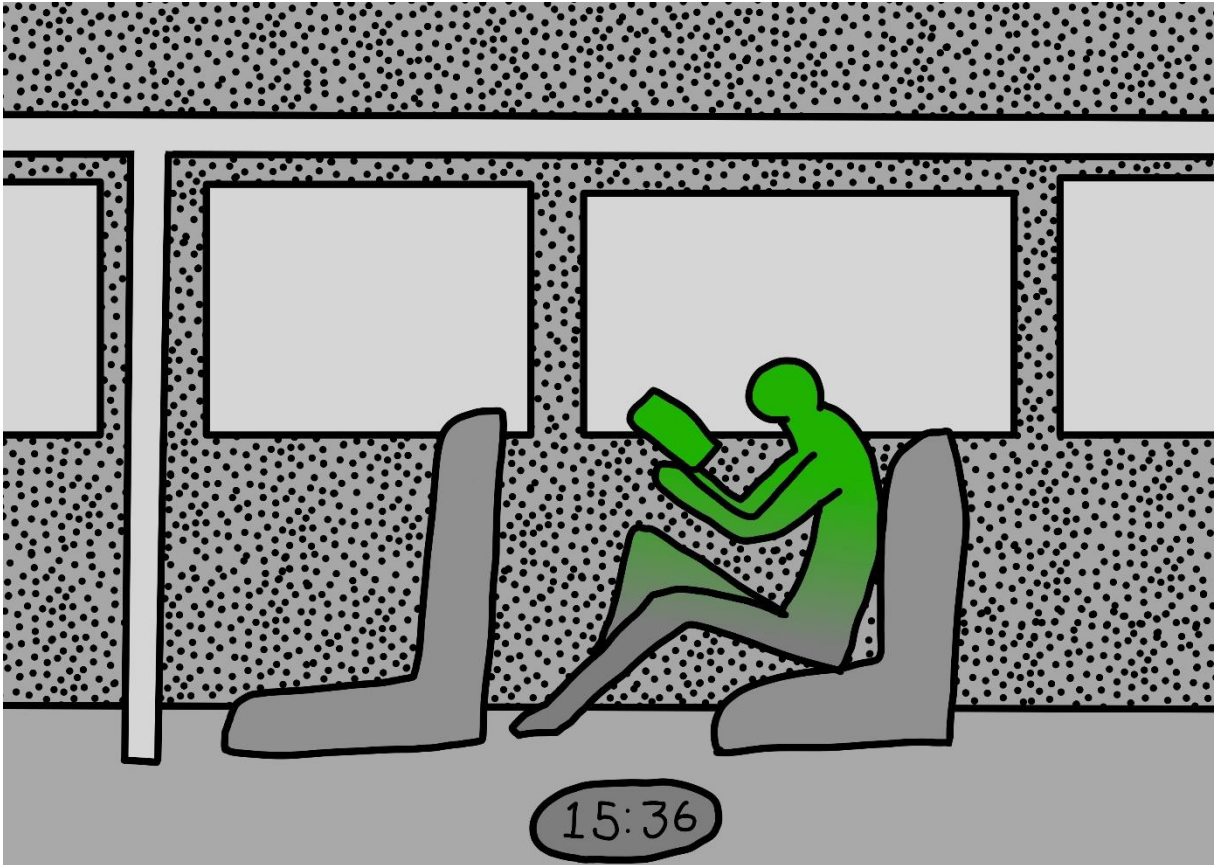


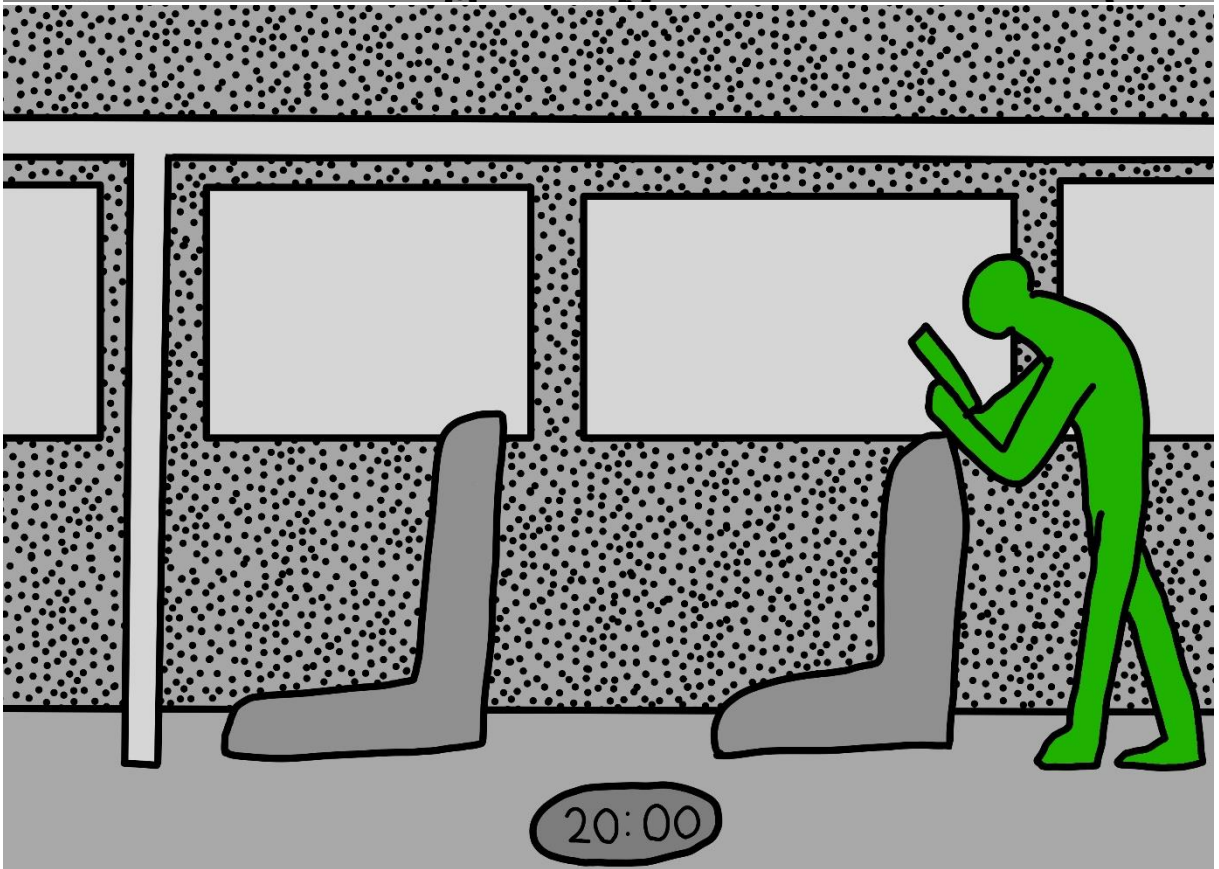
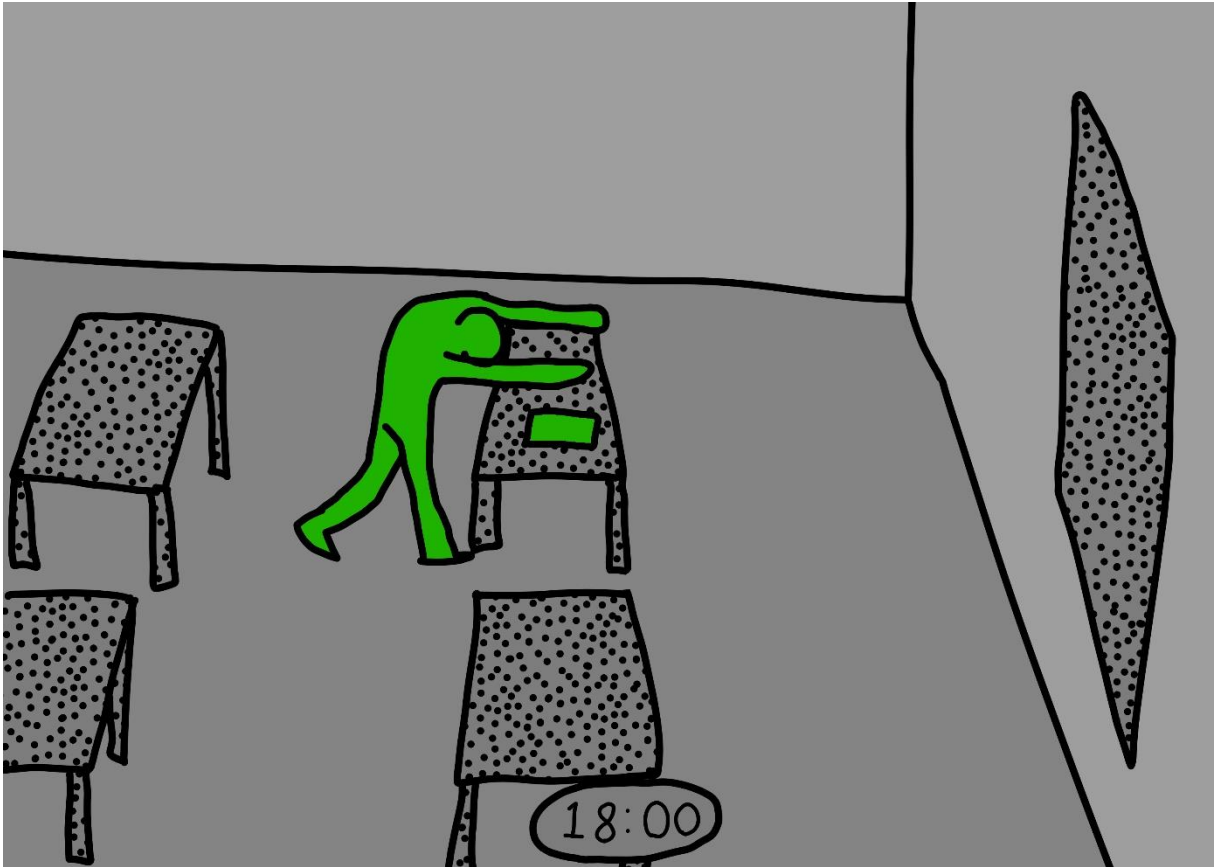


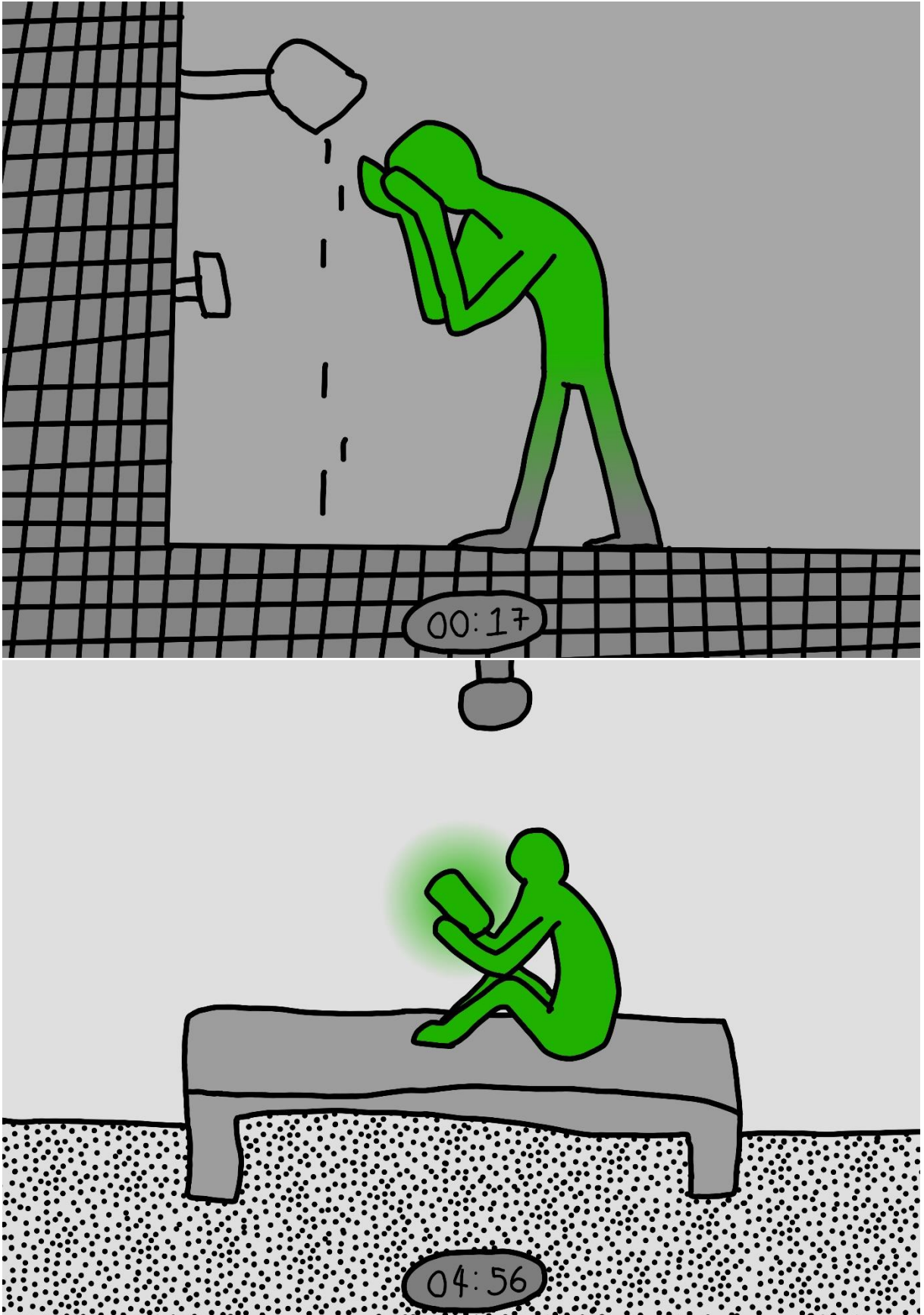


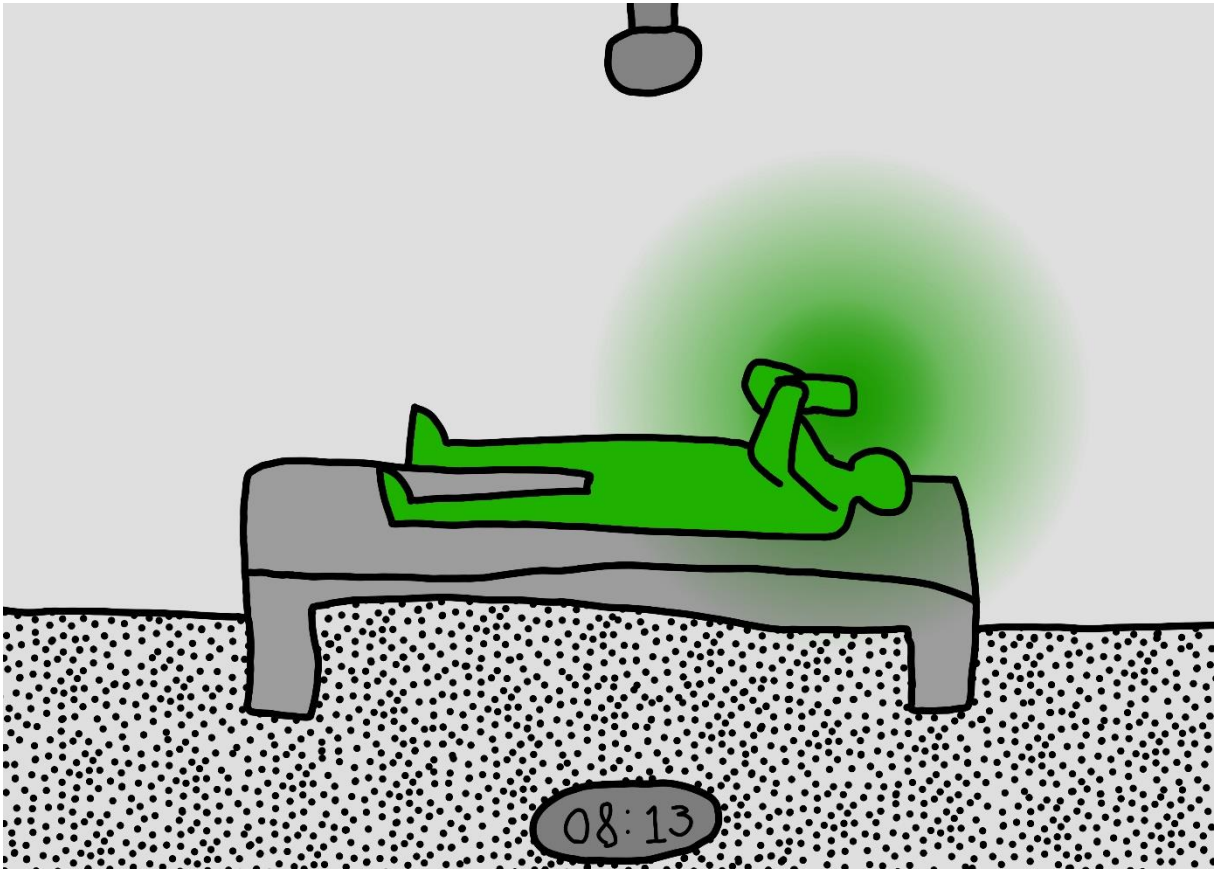
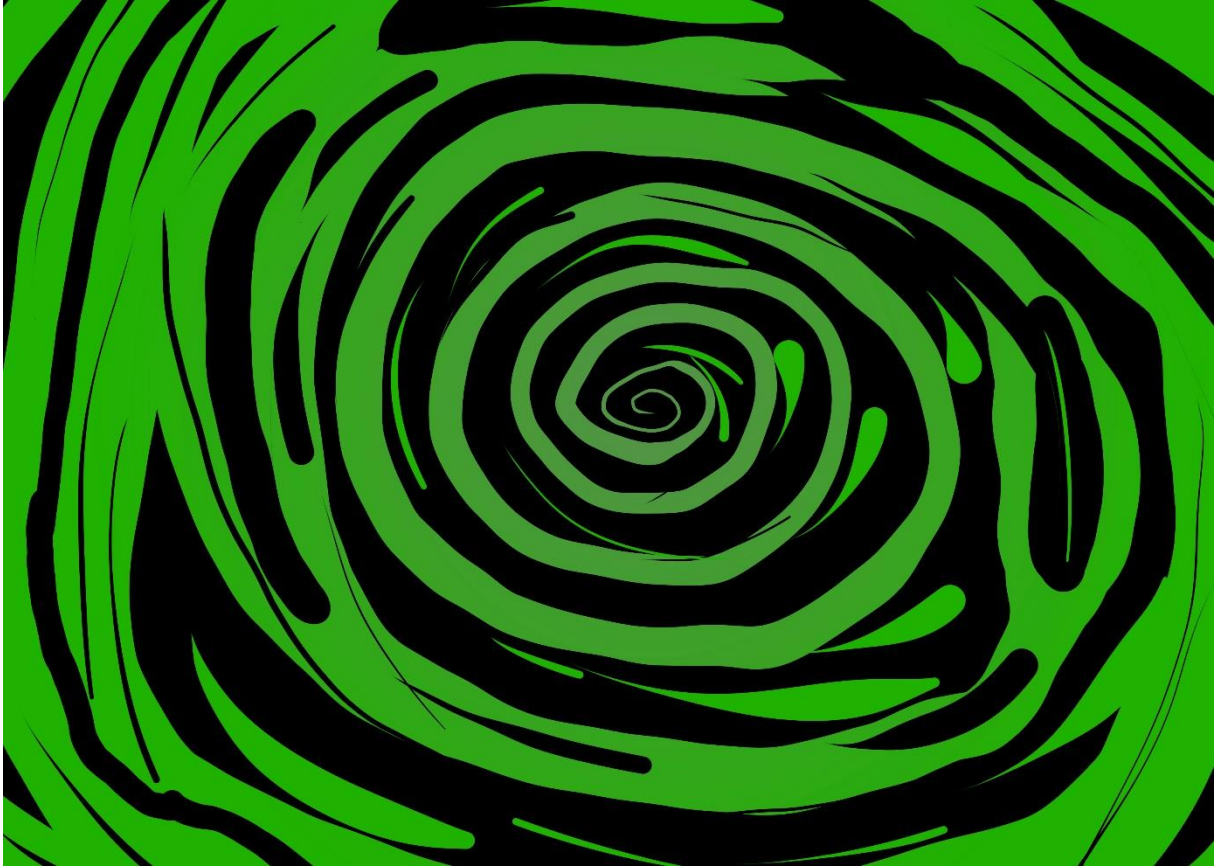


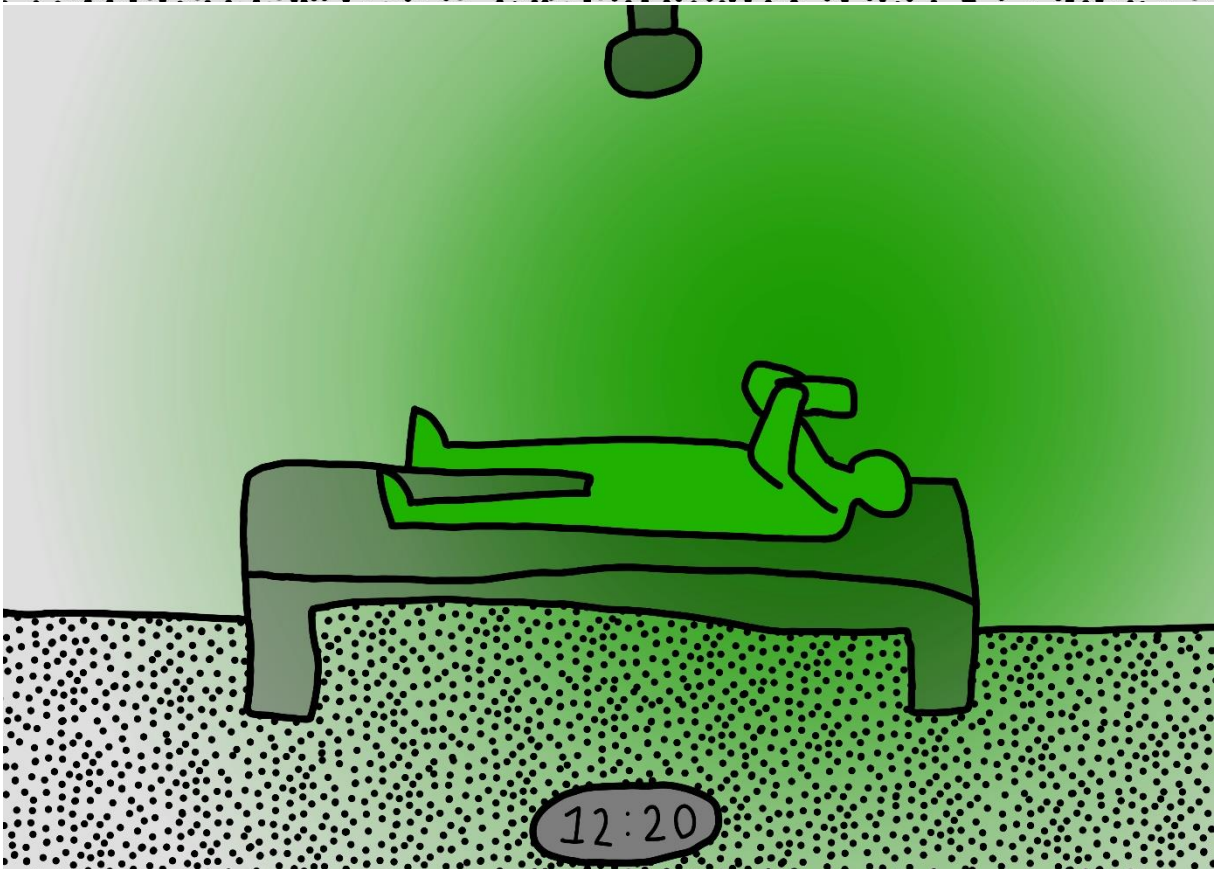
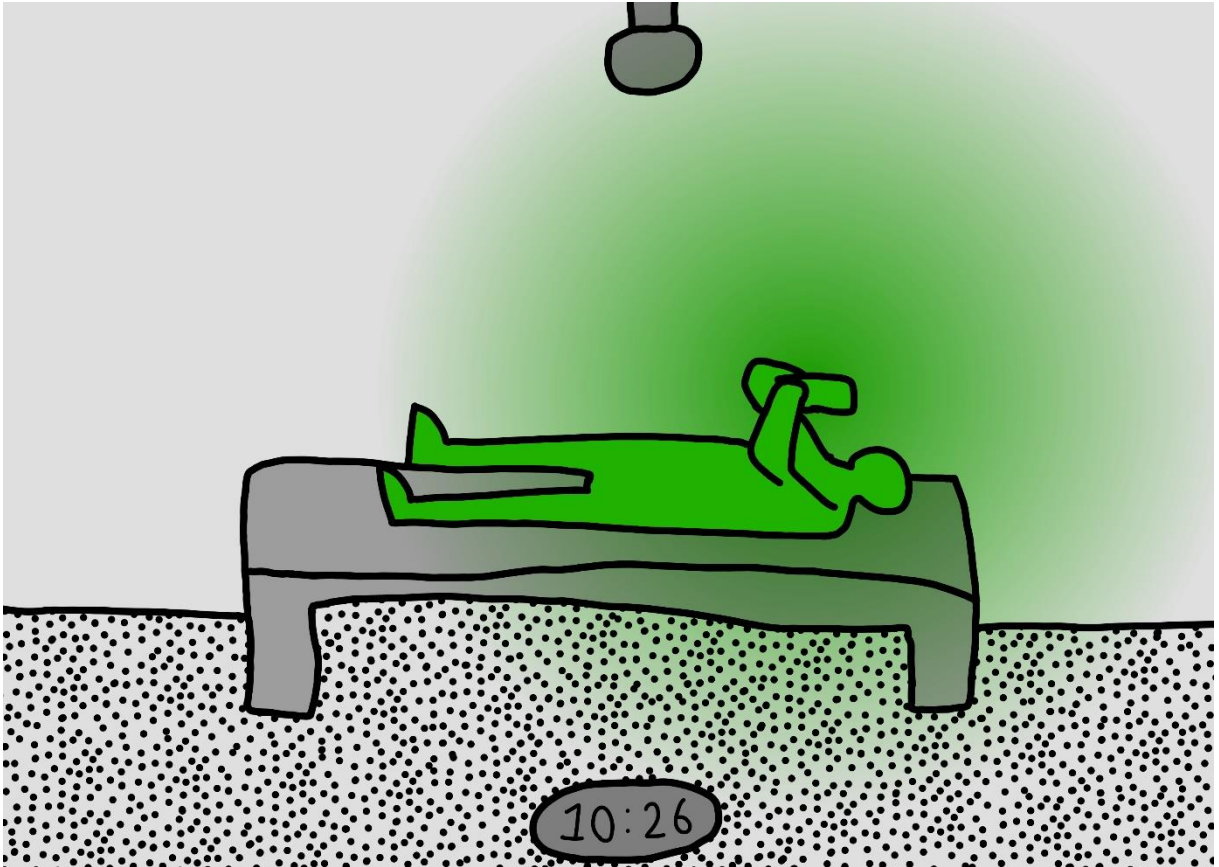


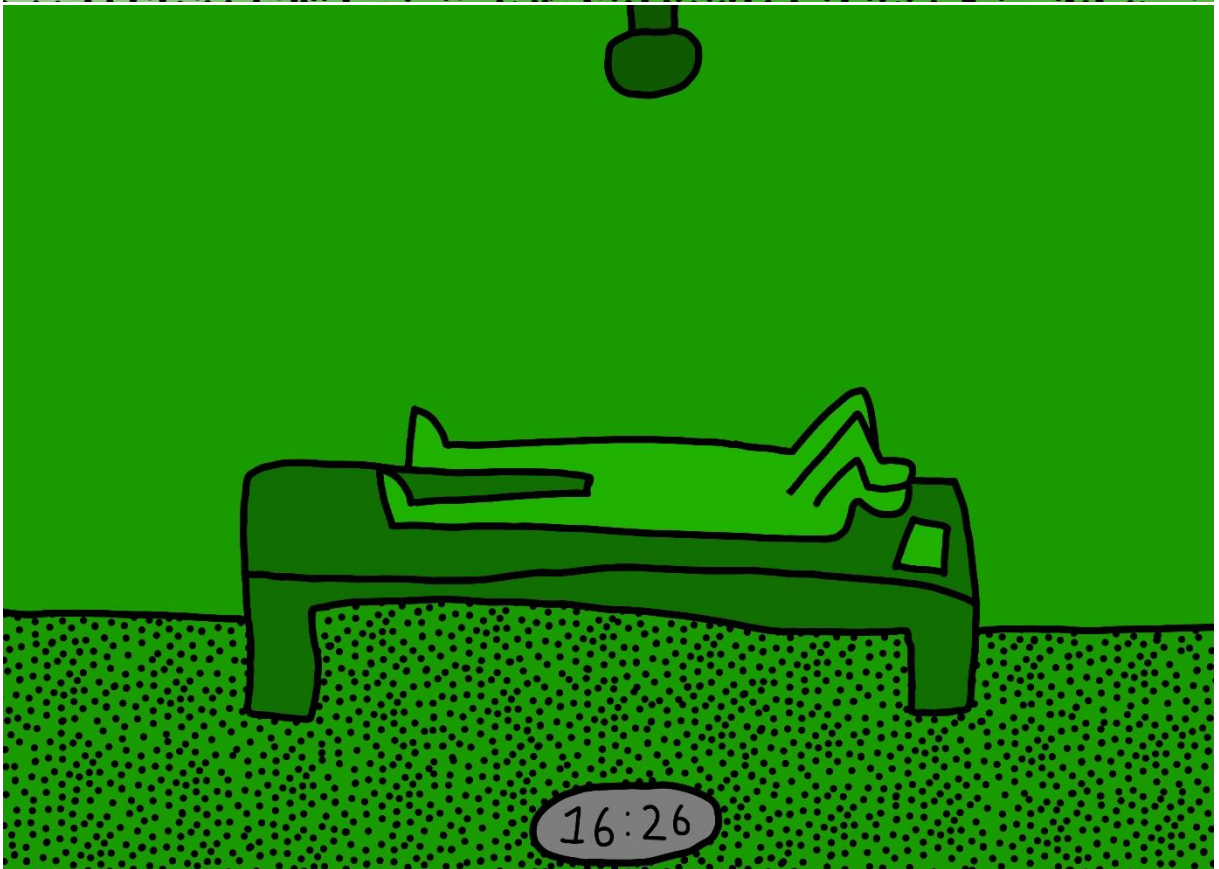
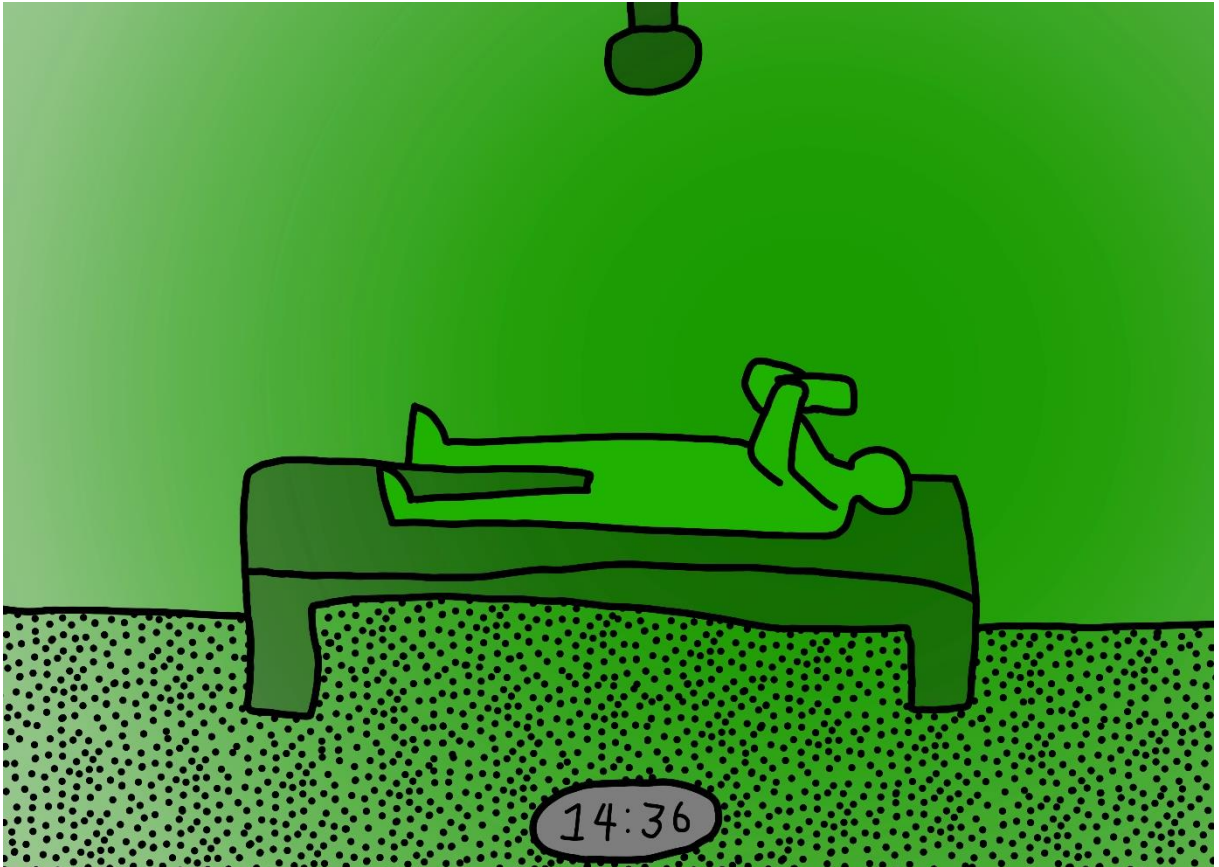


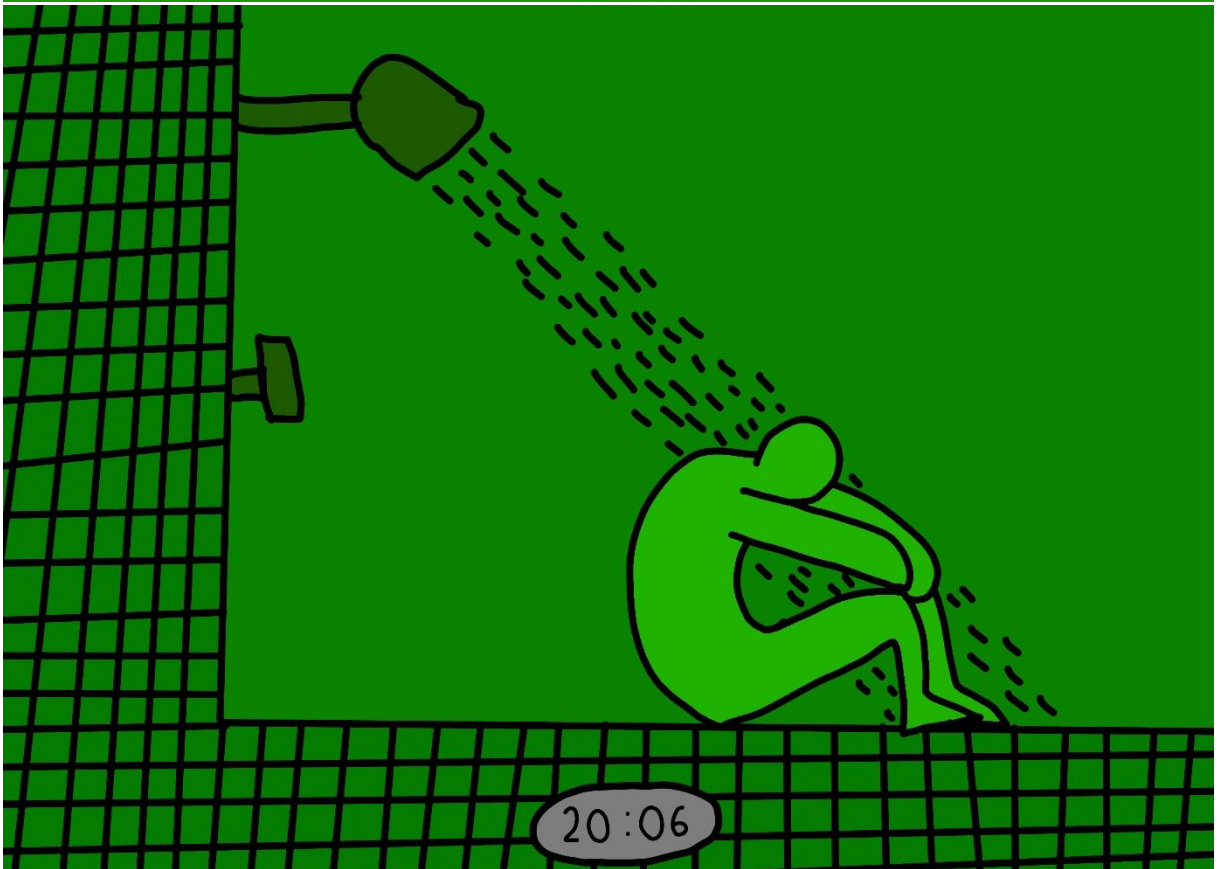


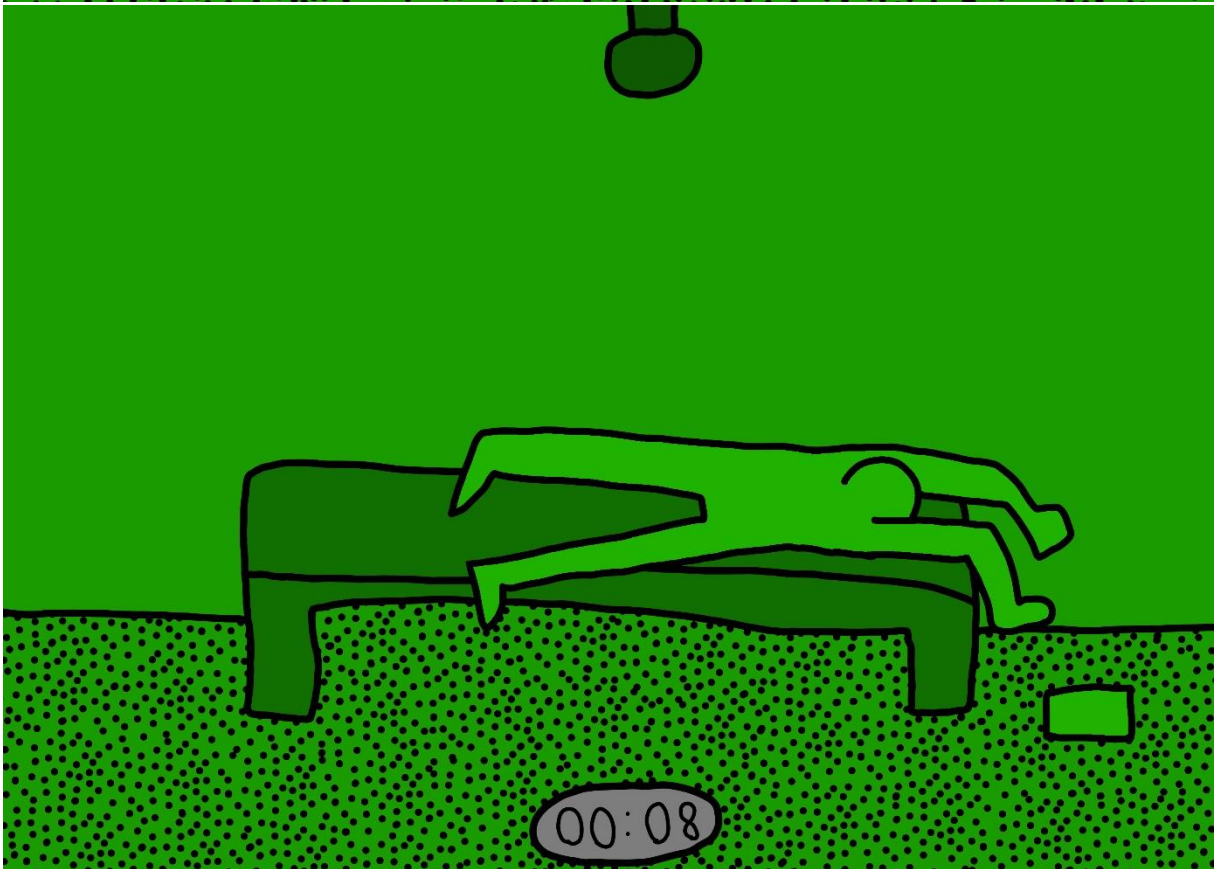
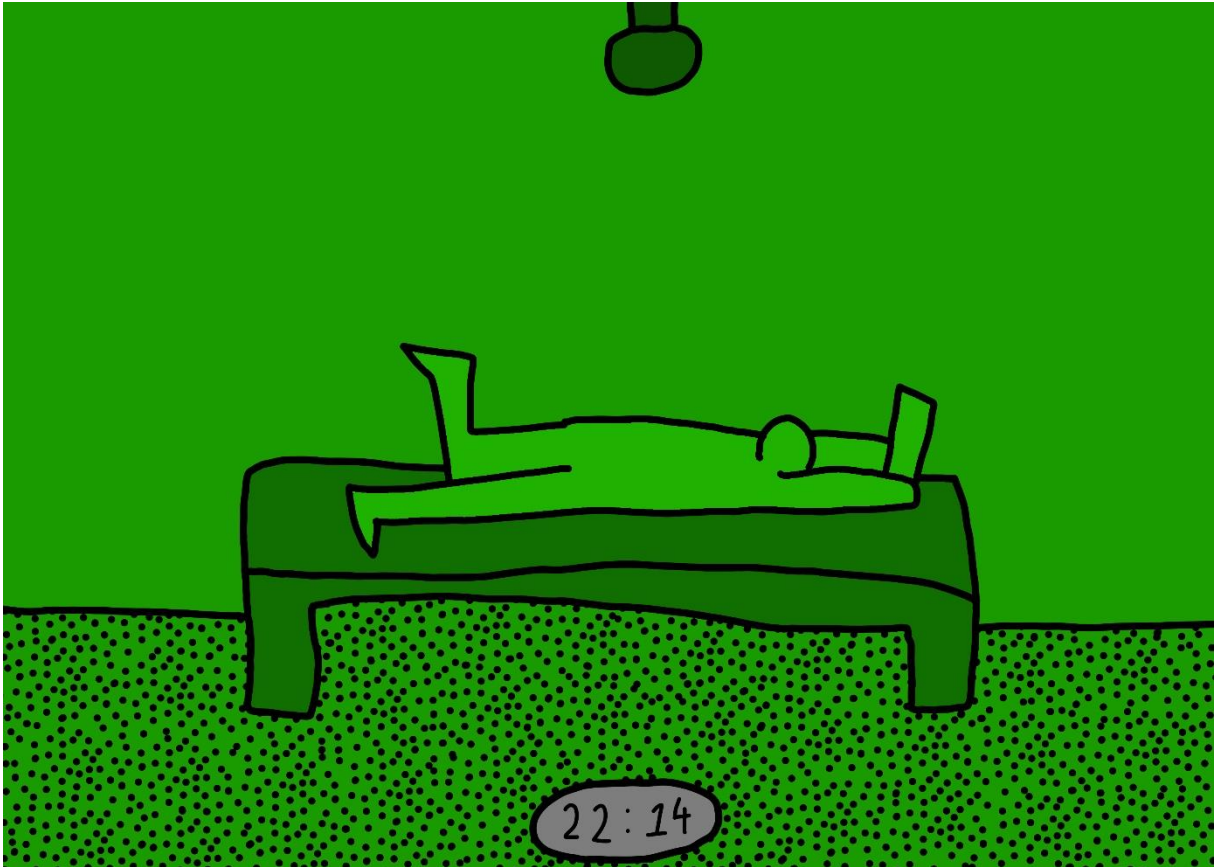


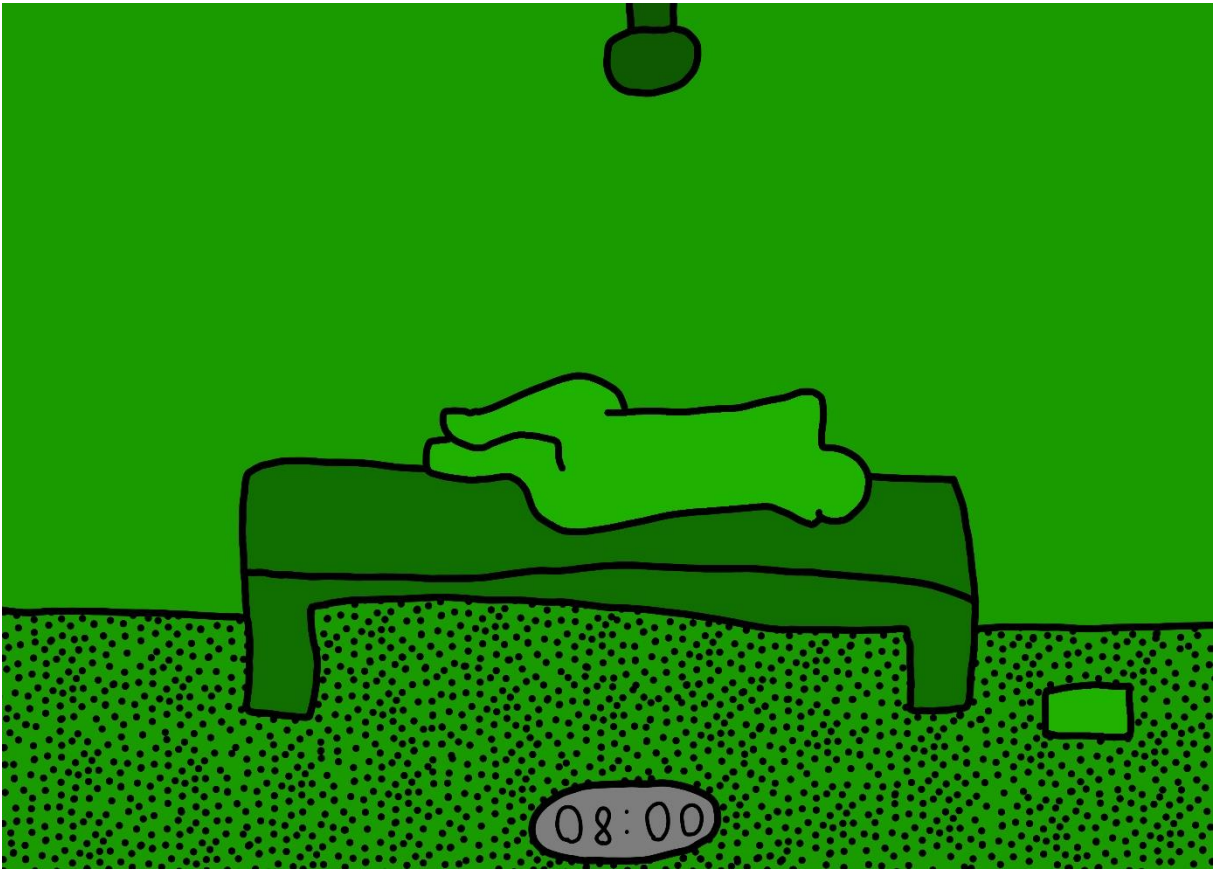
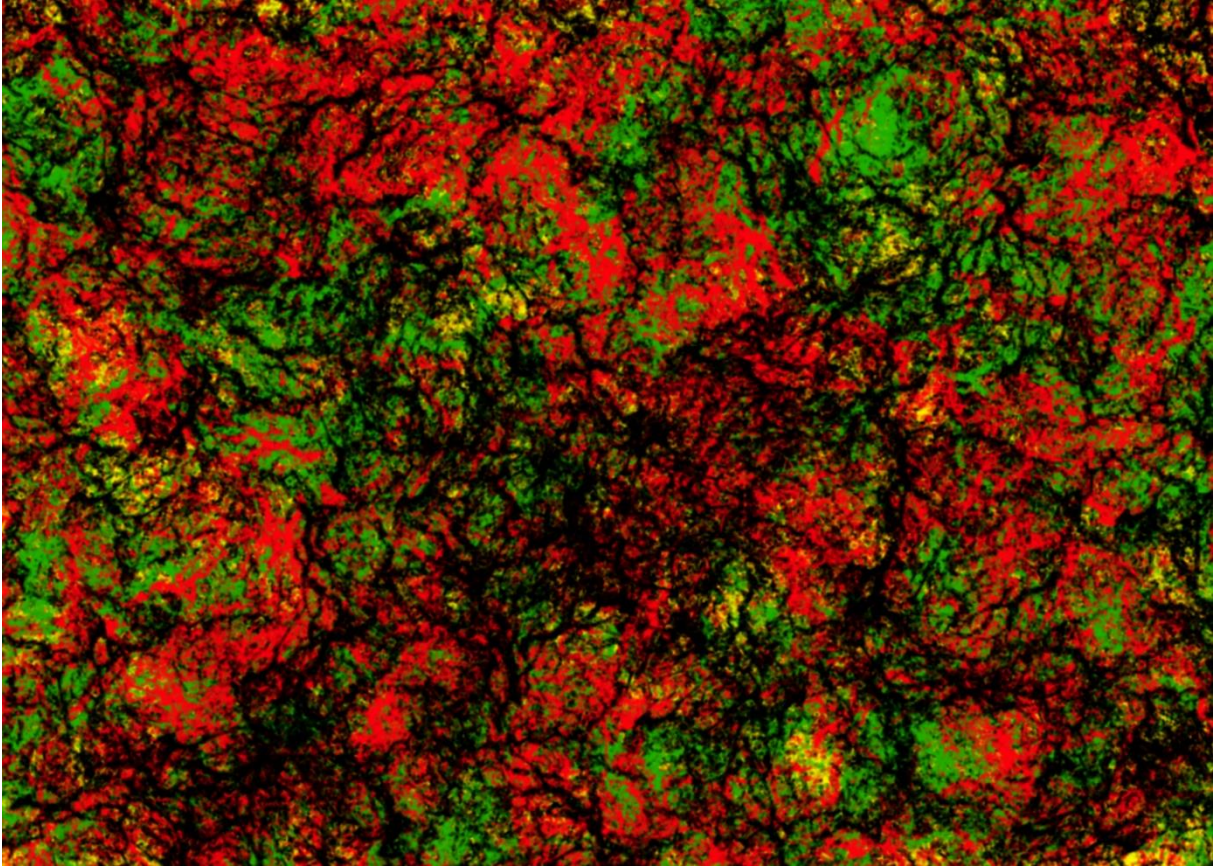


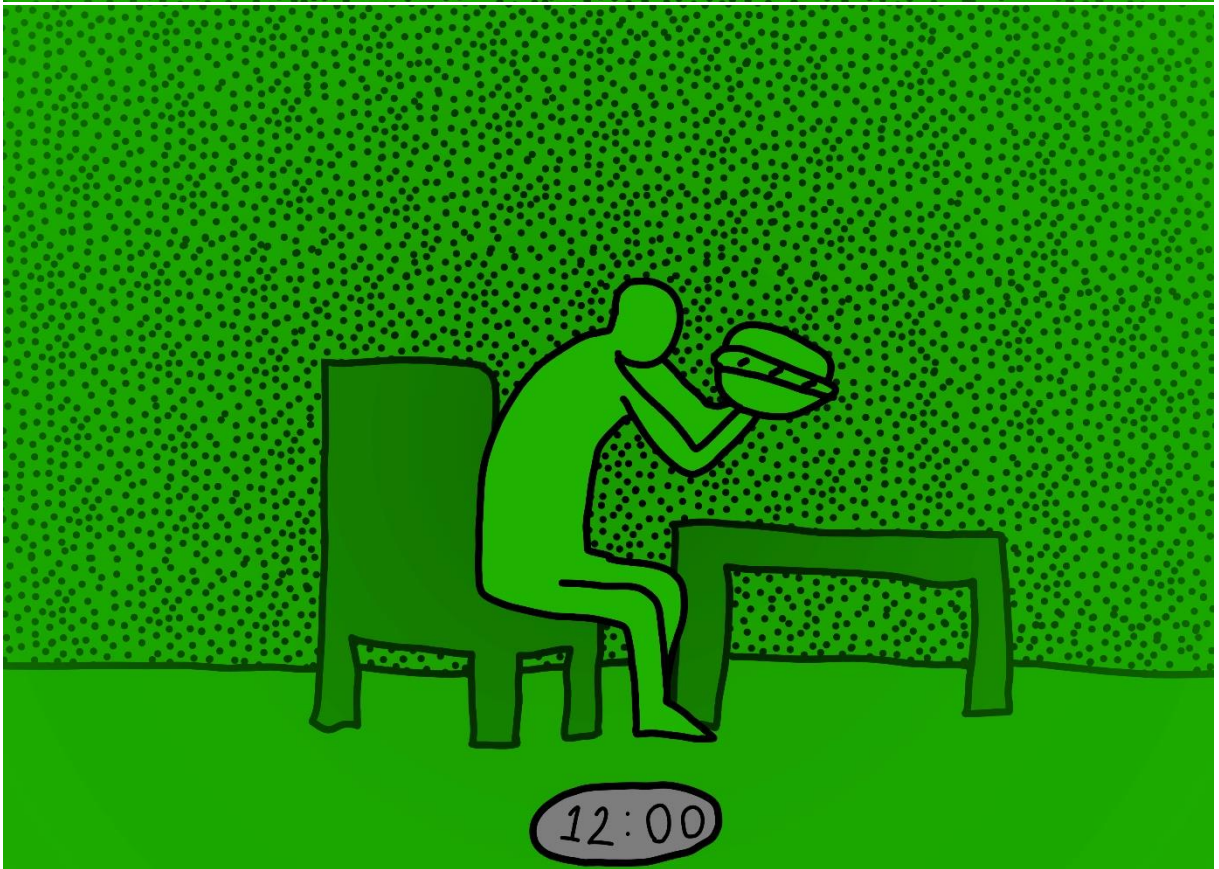
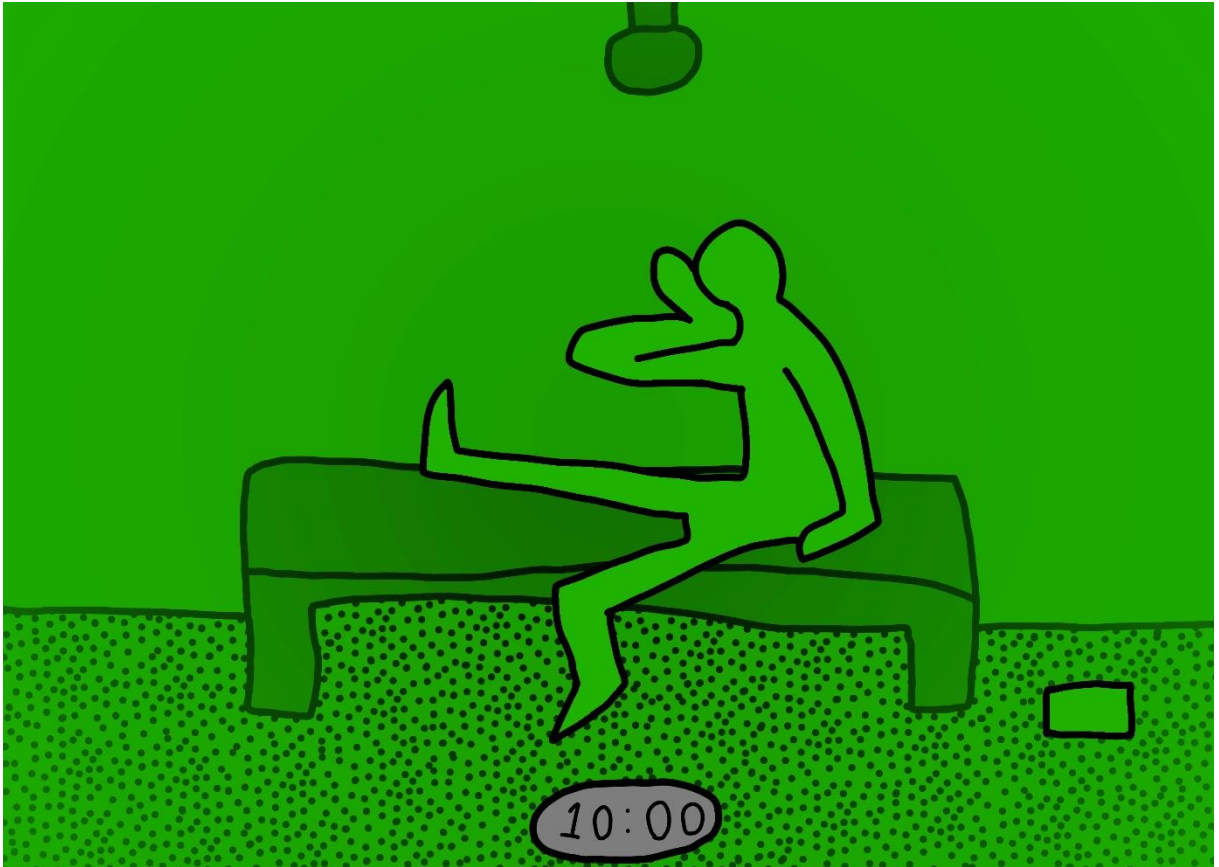


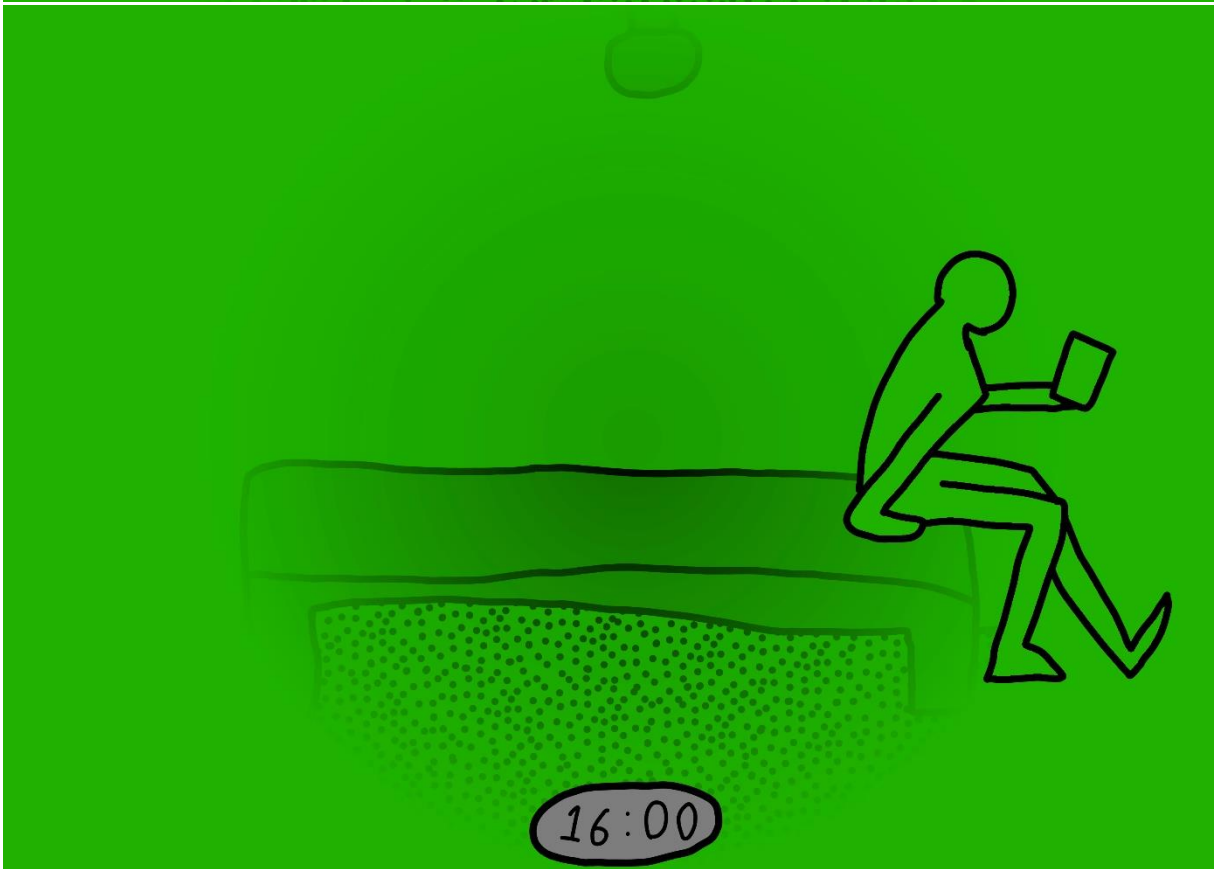
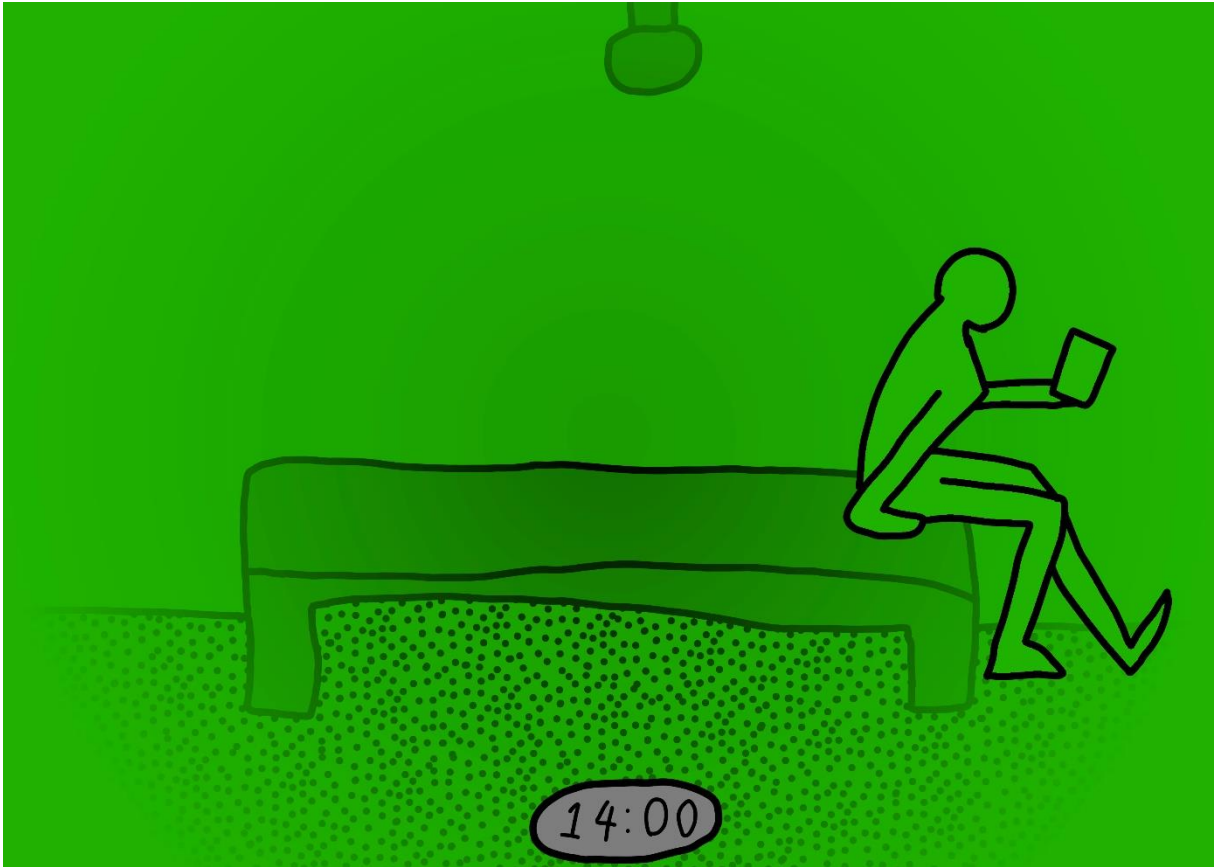


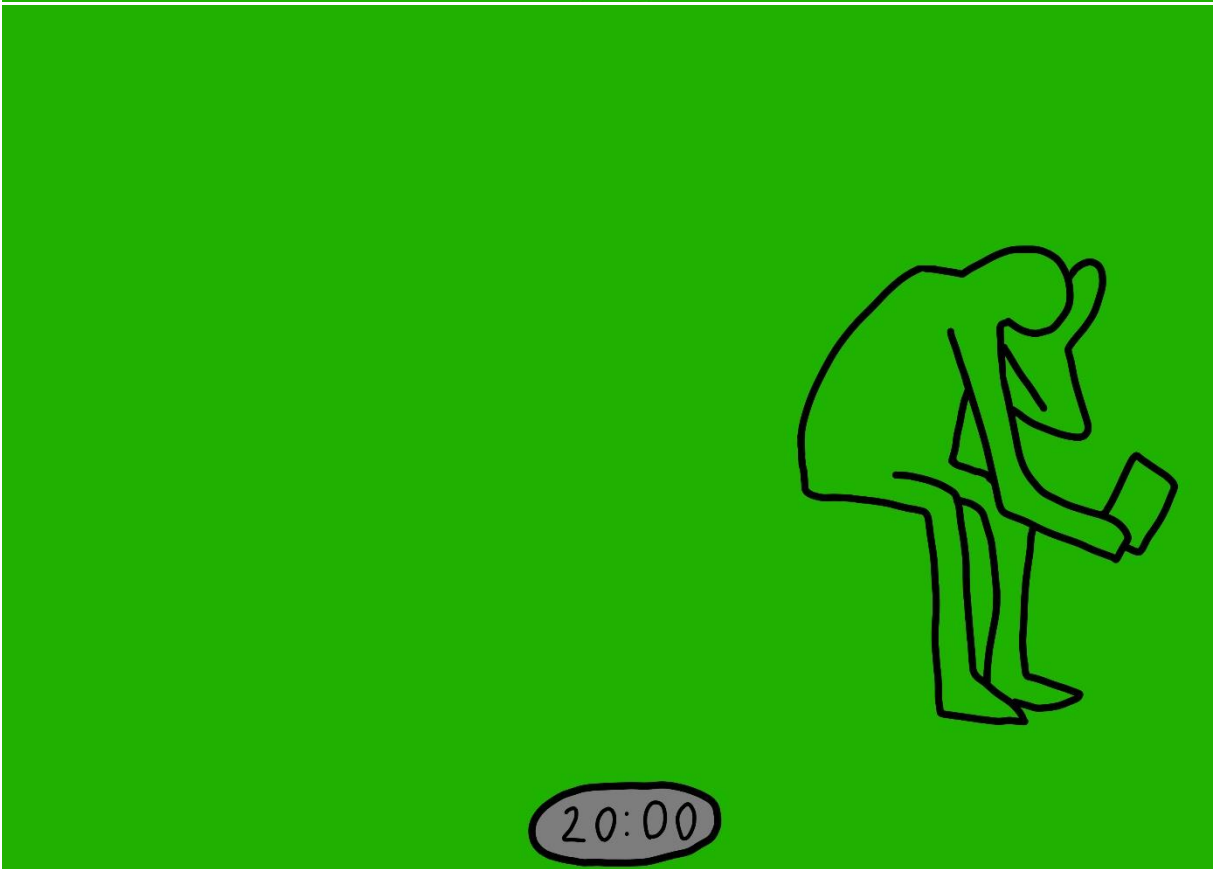
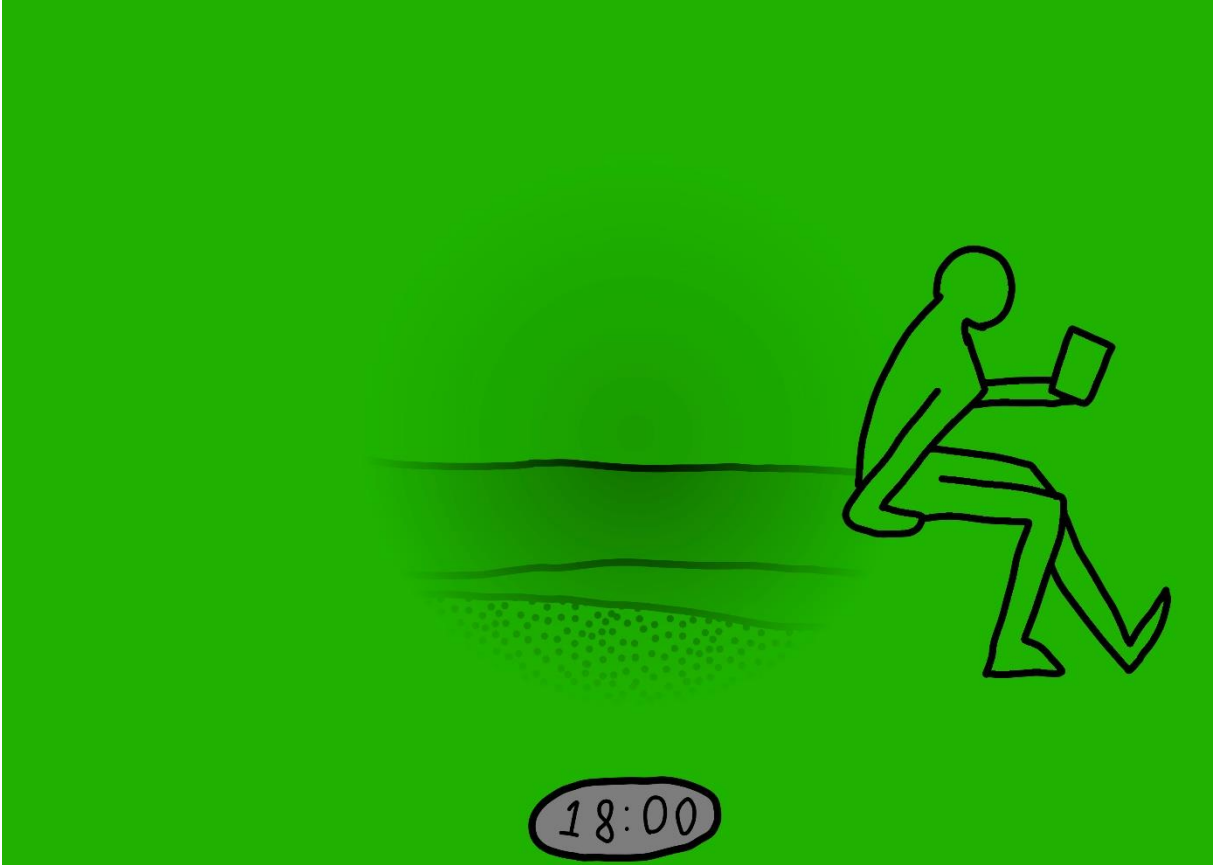


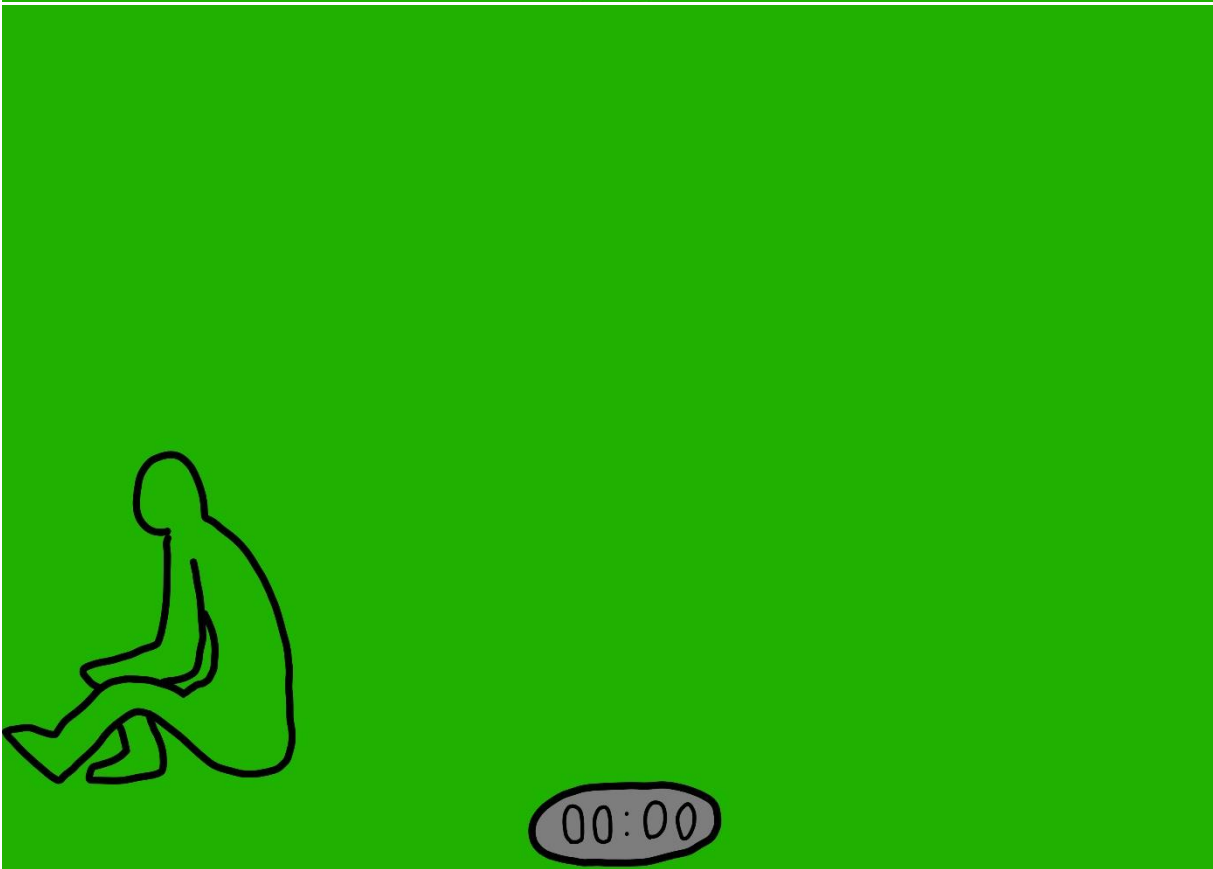
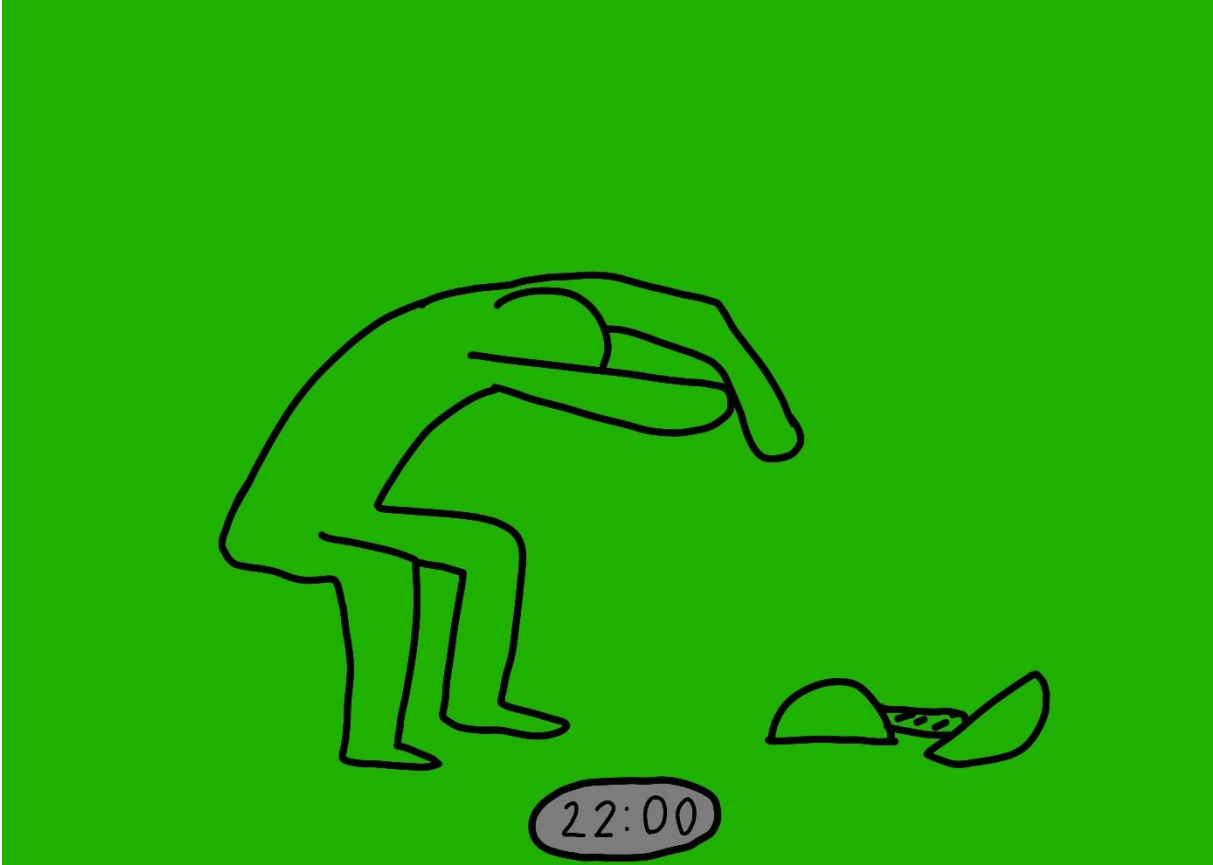


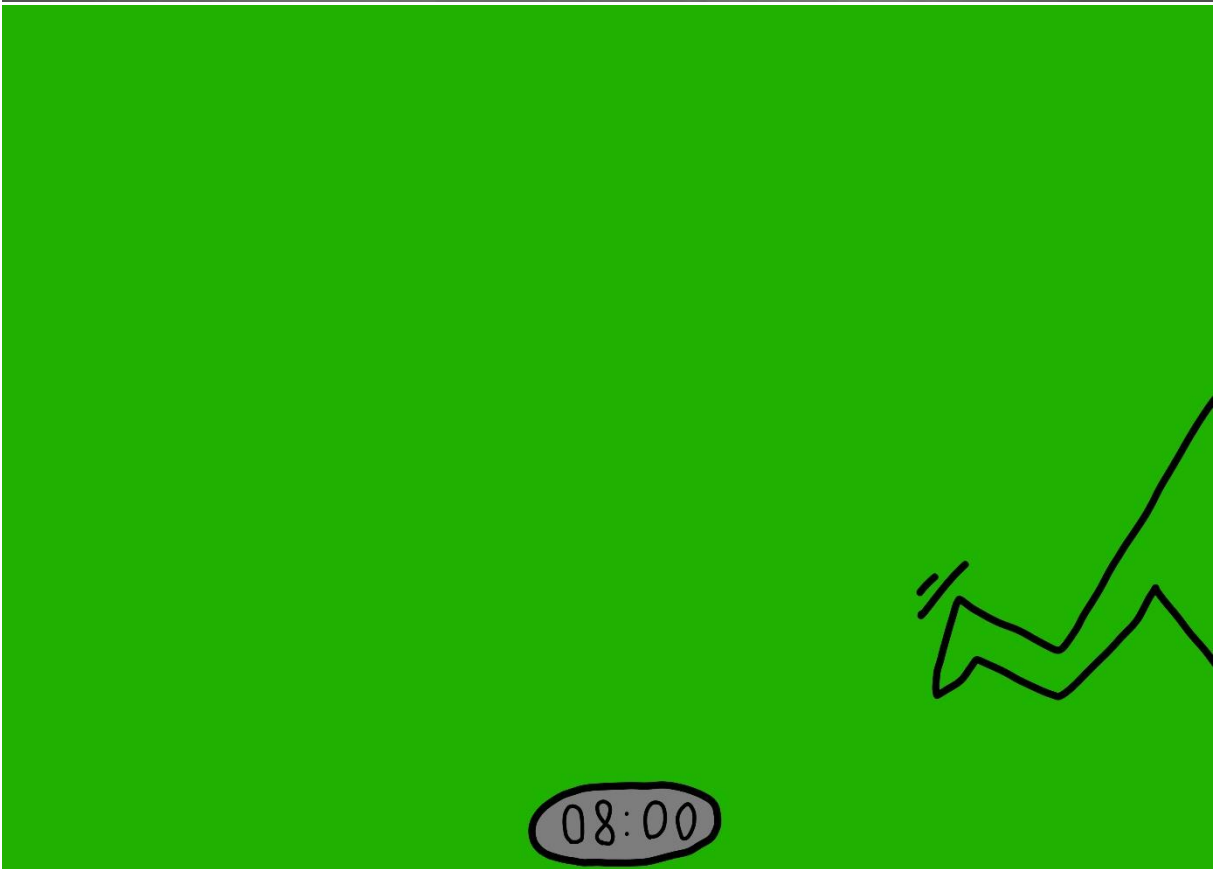


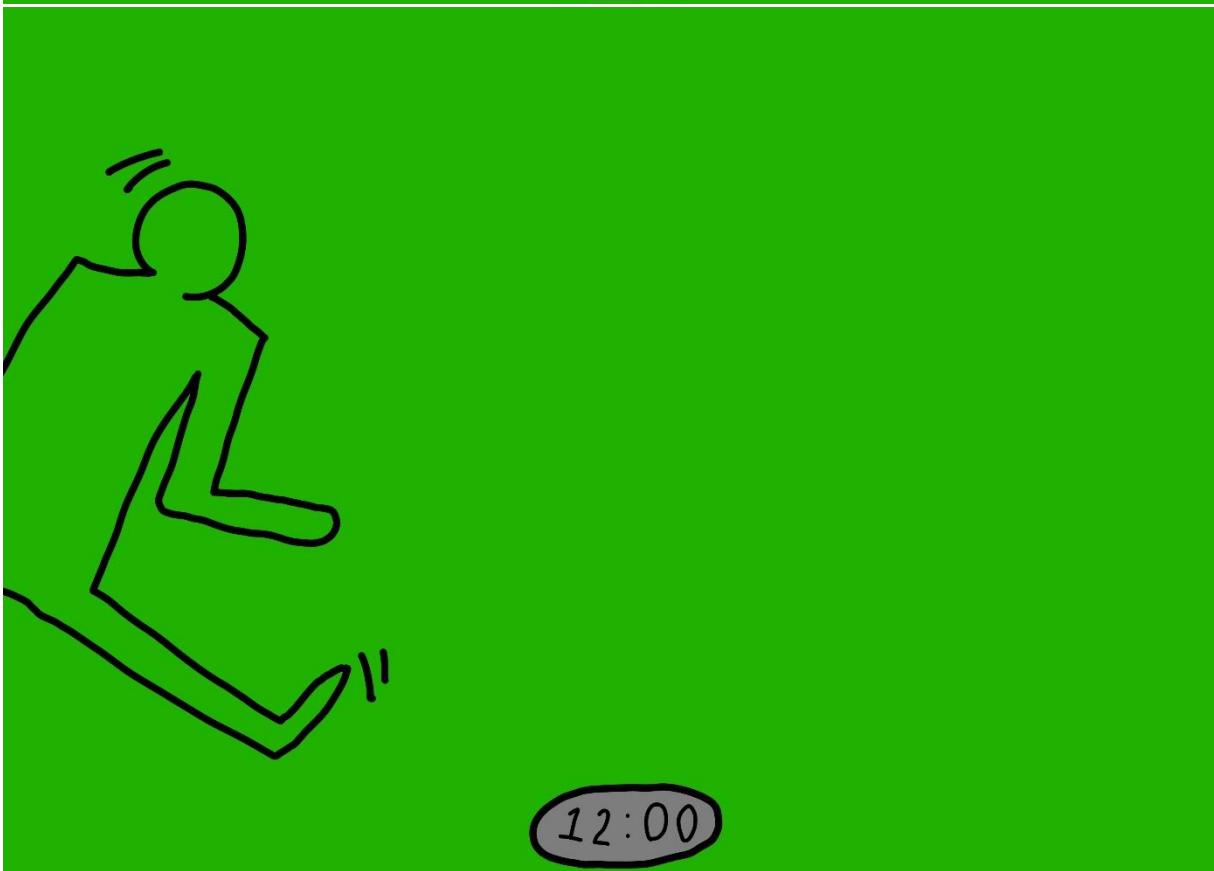
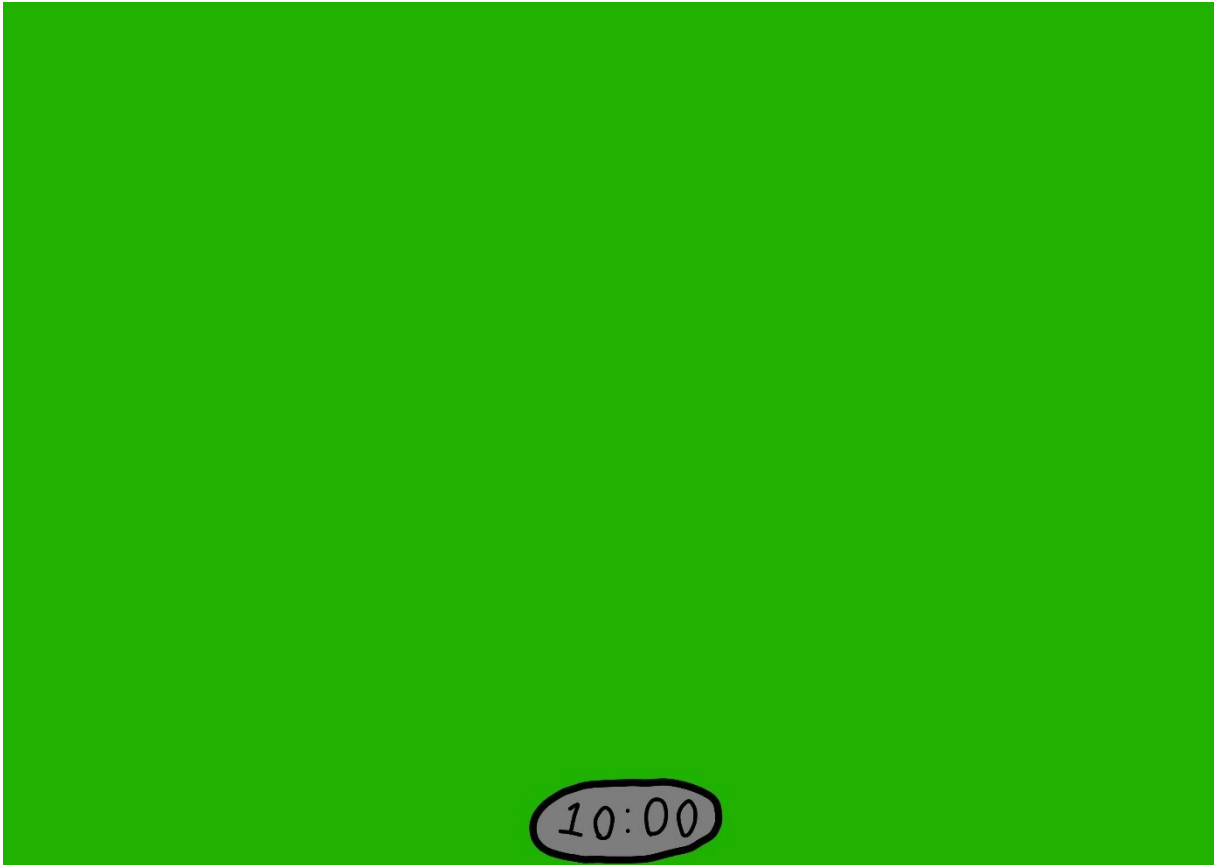


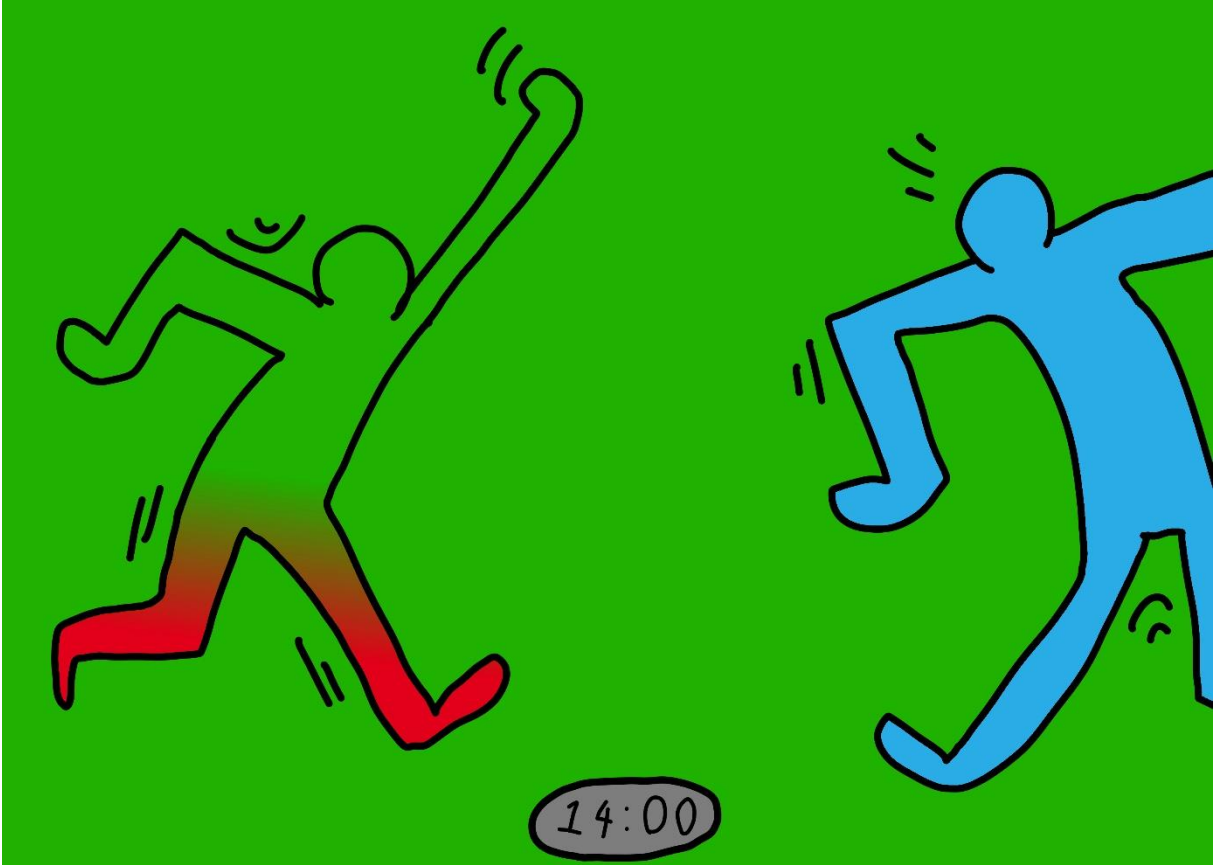




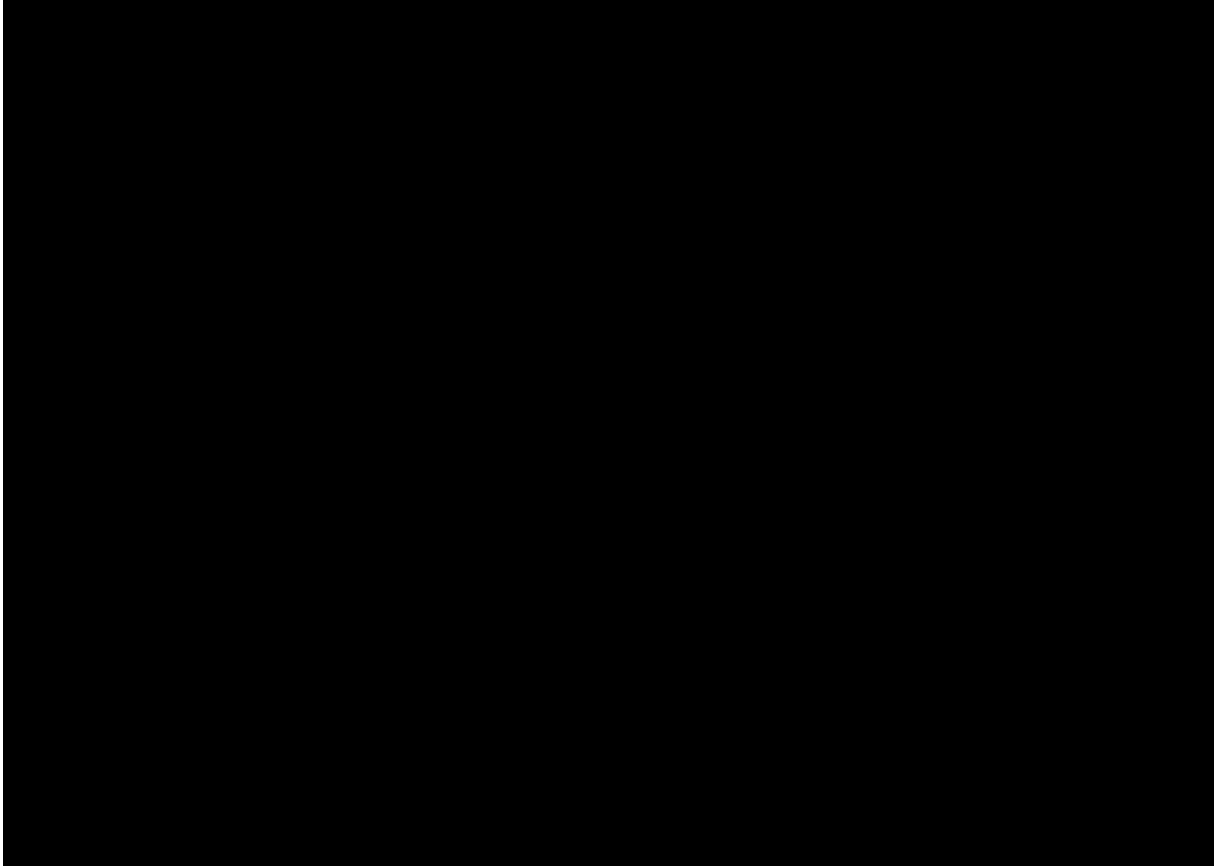












## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do trabalho aqui apresentado permitiu a obtenção de uma percepção visual mais dinâmica com relação às obras de arte que preenchem o mundo, sobretudo as obras de artes visuais.

Não há dúvida de que o dinamismo presente nas obras de arte primitivas, clássicas e renascentistas, já buscavam no campo do pictórico e imagético aquilo que pudesse permitir a liberação da expressividade inerente a cada artista criador. Tais potencialidades se expandem, permeiam e atravessam, não só o olhar do observador, mas a intuição daquele que faz a arte.

A experiência de se realizar uma obra intencionalmente expressiva, exigiu não apenas conhecimento técnico e compositivo, mas uma utilização despreziosa da intuição criativa e de repertório pessoal.

O desafio de se utilizar um traço mais simples e abstrato, como o estilo de Keith Haring utilizado para a confecção do livro ilustrado, demanda uma grande aceitação de erros e equívocos, além de incorporar aquilo que não necessariamente está claro. As personagens não possuem rosto, ou seja, não podem passar informações emocionais através da expressão facial. A ausência de diálogos implica uma cadência de eventos narrativos mais implícita e subjetiva, podendo diferentes leitores obterem interpretações diversas para cada estágio da história. Basicamente, os recursos expressivos disponíveis eram o posicionamento dos elementos no espaço, a linha, o círculo, o pontudo, as cores e o movimento que eles geram.

No livro ilustrado foram aplicados os conceitos teóricos obtidos na pesquisa, buscando-se demonstrar o aprendizado de forma prática. Na etapa da passagem pela história da pintura, contemplar tantos artistas, movimentos e obras distintas gerou uma sensibilização visual distinta para mim, acarretando em uma utilização do traço de Haring em caráter tanto de releitura como de apropriação criativa. Na área dos elementos compositivos, Dondis e Arnheim contribuíram principalmente para a minha percepção visual, auxiliando-me a decidir onde colocar cada elemento, como modificá-lo ou até mesmo retirá-lo, fornecendo o conhecimento necessário para iniciar a experimentação expressiva que se tornou a obra 'Minuto a Minuto'. Minha experiência explorando os elementos compositivos básicos caracterizou um exercício de aprendizado rico, ainda que não tenha utilizado todos no projeto final.

Ademais, na arte primitiva, era possível se ter ideia de que tipo de eventos as pinturas rupestres estavam retratando, apenas por meio de linha e manchas de cor.

É surpreendente como a arte se relaciona com a visão, transmitindo tanta informação, por meio de aspectos relativamente simples, através desta capacidade do campo visual e pictórico que instiga maiores investigações sobre o âmbito expressivo e emocional da arte.

## REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Artes e percepção visual: uma psicologia da visão**. São Paulo: Cengage Learning, 2021.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. 1.Ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BELL, Julian. **Uma nova história da Arte**. 1.Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. 1.Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradutor: CABRAL, Álvaro. 16.Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. 1.Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação a história da arte**. 2.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARIEB, Elaine N.; HOEHN, Katja. **Human Anatomy & Physiology**. 7.Ed. São Francisco: Benjamin Cummings, 2006.
- McCLOUD, Scott. **Understanding Comics: The Invisible Art**. Republicação. Nova Iorque: William Morrow Paperbacks, 1994.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 1.Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- SEMETKO, Holli A.; SCAMMELL, Margaret. **The SAGE Handbook of Political Communication**. 1.Ed. Califórnia: SAGE Publications, 2012.
- ZIMMER, Ricardo. **De onde vêm as emoções ou sentimentos?** 2024. Disponível em: <<https://www.ricardozimmer.com.br/materia/de-onde-vem-as-emocoes-ou-sentimentos/>> Acesso em: 04 nov. 2024.