

A forma

A linha descreve uma forma. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. Cada uma das formas básicas (figura 3.12) tem as suas características específicas e a cada uma se atribui uma grande quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária e outros, ainda, através das nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas.



Figura 3.12

Ao quadrado associam-se enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinidade, calidez, proteção.

Todas as formas básicas são figuras planas e simples, fundamentais, que podem ser facilmente descritas e construídas, tanto visual quanto verbalmente. O quadrado é uma figura de quatro lados, com ângulos retos rigorosamente iguais nos cantos e lados que têm exactamente o mesmo comprimento (figura 3.13).

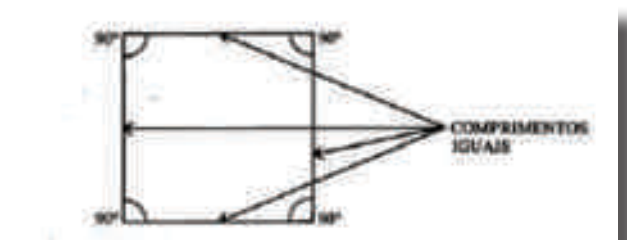


Figura 3.13





Figura 3.14



Figura 3.15

O círculo é uma figura continuamente curva cujo contorno é, em todos os pontos, equidistante do seu ponto central (figura 3.14). O triângulo equilátero é uma figura de três lados cujos ângulos e lados são todos iguais (figura 3.15). A partir de combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana (figura 3.16).

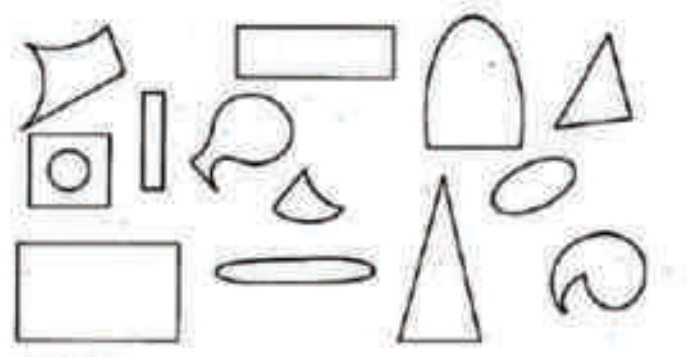


Figura 3.16

Direção

Todas as formas básicas expressam três direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical (figura 3.17); o triângulo, a diagonal (figura 3.18); o círculo, a curva (figura 3.19).



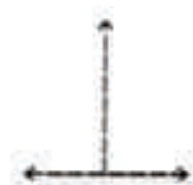


Figura 3.17



Figura 3.18



Figura 3.19

Cada uma das direções visuais tem um forte significado associativo e é um valioso instrumento para a criação de mensagens visuais. A referência horizontal-vertical (figura 3.20) constitui a referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade. O significado mais básico tem a ver não apenas com a relação entre o organismo humano e o meio ambiente, mas também com a estabilidade em todas as questões visuais. A necessidade de equilíbrio não é uma necessidade exclusiva do homem; dele também necessitam todas as coisas construídas e desenhadas. A direção diagonal (figura 3.21) tem referência direta com a ideia de estabilidade. É a formulação oposta, a força direcional mais instável e, conseqüentemente, mais provocadora das formulações visuais. O significado é ameaçador e quase literalmente perturbador. As forças direcionais curvas (figura 3.22) têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez. Todas as forças direcionais são de grande importância para a intenção compositiva voltada para um efeito e um significado definidos.



Figura 3.20



Figura 3.21



figura 3.22



Tom

As margens com que se usa a linha para representar um esboço rápido ou um minucioso projeto mecânico aparecem, na maior parte dos casos, em forma de justaposição de tons, ou seja, de intensidade da obscuridade ou claridade de qualquer coisa vista. Vemos graças à presença ou à ausência relativa de luz, mas a luz não se irradia com uniformidade no meio ambiente, seja ela emitida pelo Sol, pela Lua ou por alguma fonte artificial. Se assim fosse, estaríamos numa obscuridade tão absoluta quanto a que se manifesta na ausência completa de luz. A luz é reflectida por superfícies brilhantes, incide sobre objetos que têm, eles próprios, claridade ou obscuridade relativa. As variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos oticamente a complexidade da informação visual do ambiente. Por outras palavras, vemos o que é escuro porque está próximo ou se superpõe ao claro e vice-versa (figura 3.23, 3.24).



Figura 3.23



Figura 3.24

Na natureza, a trajetória que vai da obscuridade à luz é entremeada por múltiplas gradações que são extremamente limitadas nos meios humanos de reprodução da natureza, tanto na arte quanto no cinema. Quando observamos a tonalidade na natureza, estamos na presença da verdadeira luz. Quando falamos de tonalidade em artes gráficas, pintura, fotografia e cinema, fazemos referência a algum tipo de pigmento, tinta ou nitrato de prata que se usa para simular o tom natural. Entre a luz e a obscuridade na natureza existem centenas de gradações tonais específicas, mas nas artes gráficas e na fotografia essas gradações são muito limitadas (figura 3.25).

Entre o pigmento branco e o preto, a escala tonal mais comumente usada tem cerca de treze gradações. Muitas escolas de arte desafiaram os alunos a descobrir quantas gradações tonais distintas e identificáveis podiam representar entre o branco e o negro. Com grande sensibilidade e delicadeza, o **número pode chegar a trinta tons** de cinza, mas



isso não é prático para o uso comum, por ser excessivamente subtil, em termos visuais. De que modo, então, pode o observador lidar com esta limitação tonal? A manipulação do tom através da justaposição diminui muito as limitações tonais inerentes ao problema de competir com a abundância de tons da natureza. Ao ser colocado numa escala tonal (figura 3.26), um tom de cinza pode modificar-se dramaticamente. A possibilidade de uma representação tonal muito mais vasta pode ser obtida através da utilização destes meios.



Figura 3.26

O mundo em que vivemos é dimensional e o tom é um dos melhores instrumentos de que o observador dispõe para indicar e expressar essa dimensão. A perspectiva é o método para a criação de muitos dos efeitos visuais especiais de nosso ambiente natural e para a representação do modo tridimensional que vemos numa forma gráfica bidimensional. Recorre a muitos artifícios para simular a distância, a massa, o ponto de vista, o ponto de fuga, a linha do horizonte, o nível do olho, etc. (figura 3.27).



Figura 3.27

No entanto, mesmo com a ajuda da perspectiva, a linha não criará, por si só, uma ilusão convincente da realidade; para isso precisa de recorrer ao tom (figura 3.28). O acréscimo de um fundo tonal reforça a aparência de realidade através da sensação de luz reflectida e



sombras projectadas. Esse efeito é ainda mais extraordinário nas formas simples e básicas como o círculo que, sem informação tonal, não pareceria ter dimensão (figura 3.29).

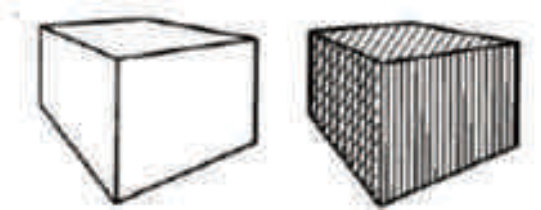


Figura 3.28

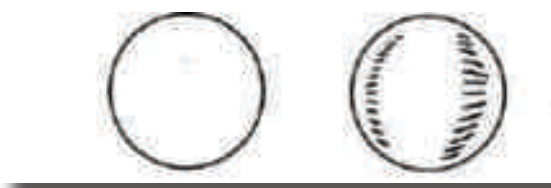


Figura 3.29

A claridade e a obscuridade são tão importantes para a percepção do nosso ambiente que aceitamos uma representação monocromática da realidade nas artes visuais, e fazemo-lo sem hesitar. Na verdade, os tons variáveis de cinza nas fotografias, no cinema, na televisão, nas **águas-fortes, nas gravuras à maneira-negra e nos esboços tonais são substitutos** monocromáticos e representam um mundo que não existe, um mundo visual que só aceitamos devido ao predomínio dos valores tonais nas nossas percepções. A facilidade com que aceitamos a representação visual monocromática dá a exata medida da importância vital que o tom tem para nós e, o que é ainda mais interessante, de como somos inconscientemente sensíveis aos valores monótonos e monocromáticos do nosso meio ambiente. Quantas pessoas se apercebem que possuem essa sensibilidade? A razão desse surpreendente facto visual é que a sensibilidade tonal é básica para a nossa sobrevivência. Só é superada pela referência vertical-horizontal enquanto pista visual do relacionamento que mantemos com o meio ambiente. Graças a ela vemos o movimento súbito, a profundidade, a distância e outras referências do ambiente. O valor tonal é outra maneira de descrever a luz.



A Cor

As representações monocromáticas, tão prontamente aceitas nos meios de comunicação visual, são substitutos tonais da cor. Enquanto o tom está associado a questões de sobrevivência, sendo portanto essencial para o organismo humano, a cor tem maiores afinidades com as emoções. É possível pensar na cor como o glacé estético do bolo, saboroso e útil em muitos aspectos, mas não absolutamente necessário para a criação de mensagens visuais. Esta seria uma visão muito superficial da questão. A cor está de facto, impregnada de informação e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais. No meio ambiente compartilhamos os significados associativos da cor das árvores, da relva, do céu, da terra e de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos. E a tudo associamos um significado. Também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos. O vermelho, por exemplo, significa algo, mesmo quando não tem nenhuma ligação com o ambiente. O vermelho que associamos à raiva passou também para a «bandeira vermelha». Vermelho significa perigo, amor, calor e vida e talvez mais uma centena de coisas. Cada uma das cores também tem inúmeros significados associativos e simbólicos. Assim, a cor oferece um vocabulário enorme e de grande utilidade para o alfabetismo visual. A variedade de significados possíveis.

Sendo vermelho o sangue de todos os homens de todas as nações, a Internacional Comunista fez do vermelho o seu estandarte, o papa Inocêncio IV deu aos cardeais os seus primeiros capelos vermelhos dizendo que o sangue de um cardeal pertencia **à santa madre igreja**. O vermelho, cor de sangue, é um símbolo.

Existem muitas teorias da cor. A cor, tanto da luz quanto do pigmento, tem um comportamento único, mas o nosso conhecimento da cor na comunicação visual vai muito pouco além da recolha de observações das nossas reações a ela. Não há um sistema unificado e definitivo de como se relacionam os matizes.

A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas. Matiz ou croma é a cor em si e existe em número superior a cem. Cada matiz tem características individuais; os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns. Existem três matizes



primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais activa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se. Quando são associadas através de misturas, novos significados são obtidos. O vermelho, um matiz provocador, é abrandado ao misturar-se com o azul, e intensificado ao misturar-se com o amarelo. As mesmas mudanças de efeito são obtidas com o amarelo, que se suaviza ao ser misturado com o azul.

Na sua formulação mais simples, a estrutura da cor pode ser ensinada através do círculo cromático. As cores primárias (amarelo, vermelho e azul), e as cores secundárias (laranja, verde e violeta) aparecem invariavelmente nesse diagrama. Também é comum que nele se incluam as misturas adicionais de pelo menos doze matizes. A partir do simples diagrama do círculo cromático (prancha 3.2), é possível obter múltiplas variações de matizes.

A segunda dimensão da cor é a saturação, que é a pureza relativa de uma cor, do matiz à cinza. A cor saturada é simples, quase primitiva, e foi sempre a preferida pelos artistas populares e pelas crianças. Não apresenta complicações e é explícita e inequívoca; compõe-se dos matizes primários e secundários. As cores menos saturadas levam a uma neutralidade cromática e até mesmo à ausência de cor, sendo subtis e repousantes. Quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção. Os resultados informacionais, na opção por uma cor saturada ou neutralizada, fundamentam a escolha em termos de intenção. É preciso observar e enfatizar que a presença ou a ausência de cor não afecta o tom, que é constante. Um televisor a cores é um excelente mecanismo para a demonstração deste facto visual. Ao acionarmos o controlo da cor até que a emissão fique a preto e branco e tenhamos uma imagem monocromática, estaremos gradualmente a remover a saturação cromática. O processo não afecta em absoluto os valores tonais da imagem. Aumentar ou diminuir a saturação vem demonstrar a constância do tom, provando que a cor e o tom coexistem na percepção, sem se modificarem entre si.

A terceira e última dimensão da cor é o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor.





Figura 3.1



Figura 3.2

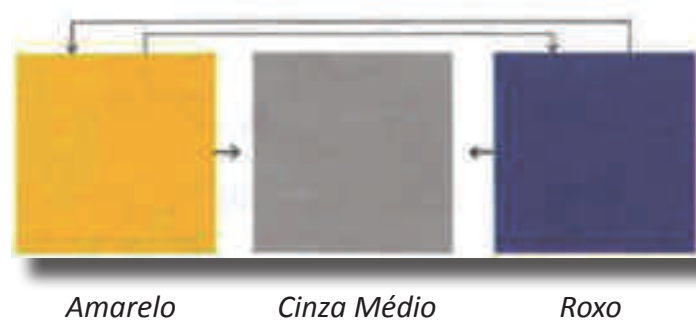
Embora este seja um exemplo extremo, qualquer material ou tom visual provocará uma imagem. A imagem posterior negativa de uma cor produz a cor complementar, ou o seu extremo oposto. Munsell baseou toda a estrutura da sua teoria da cor neste fenómeno visual.

No seu círculo cromático, a cor oposta equivale à cor que teria a imagem posterior. Mas há outras implicações no ato de olharmos para uma cor tempo suficiente para a produção de uma imagem posterior. Veremos primeiro a cor complementar. Se, por exemplo, estivermos a olhar para o amarelo, a púrpura aparecerá na área vazia de nossa imagem posterior (figura 3.3).



Figura 3.3





Amarelo

Cinza Médio

Roxo

Figura 3.4

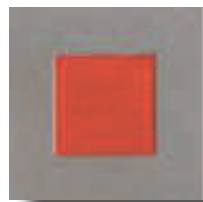


Figura 3.5

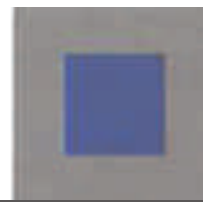


Figura 3.6

O amarelo é o matiz mais próximo do branco ou da luz; o púrpura é o mais próximo do preto ou negro. A imagem da figura 3.3 não será apenas tonalmente mais escura que o valor do amarelo, mas será o tom mediano do cinza, desde que fossem misturados ou equilibrados (figura 3.4). Um vermelho de valor tonal médio produziria um verde complementar do mesmo tom médio. A imagem, portanto, parece reagir segundo um procedimento tonal idêntico ao do pigmento. Quando misturamos duas cores complementares, vermelho e verde, amarelo e púrpura, elas não apenas neutralizam o seu respetivo croma, ou matiz, que passa a cinza, mas também produzem, através da sua mistura, um tom intermédio de cinza. Há outra maneira de demonstrar esse processo. Duas cores complementares colocadas sobre o mesmo tom médio de cinza influenciam o tom neutro. O painel cinza com um matiz laranja avermelhado e quente parece azulado ou frio (figura 3.5), enquanto acontece o contrário com o cinza sobre o qual se colocou um quadrado verde-azulado (figura 3.6). O fundo cinza parece ter um tom quente e avermelha. Essa experiência mostra que o olho vê o matiz oposto ou contrastante não só na imagem posterior, mas que, ao mesmo tempo, estamos a ver uma cor. A este processo chamamos contraste simultâneo e a sua importância psicofisiológica vai além da sua importância para a teoria da cor. É mais uma evidência a indicar a enorme necessidade de se atingir uma completa neutralidade e, portanto, um repouso absoluto, necessidade que, no contexto visual, o homem não se cansa de demonstrar.



Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem muita força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. A cor não tem apenas um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados. Além do significado cromático extremamente permutável da cor, cada um de nós tem suas preferências pessoais por cores específicas. Escolhemos a cor do nosso ambiente e das nossas manifestações. Mas são muito poucas as concepções ou preocupações analíticas em relação aos métodos ou motivações de que nos valem para chegar às nossas opções pessoais em termos do significado e do efeito da cor. Quando um jóquei veste as cores de um determinado proprietário, um soldado enverga o sua farda ou uma nação exibe a sua bandeira, a tentativa de encontrar um significado simbólico nas cores pode ser óbvia. Não acontece exatamente o mesmo com as nossas escolhas pessoais das cores, que são menos simbólicas e, conseqüentemente de definição menos clara. Mesmo assim, pensemos nisso ou não, tenhamos ou não consciência disso, o facto é que revelamos muitas coisas ao mundo sempre que optamos por uma determinada cor.

Cores quentes

Consideramos como quentes, as cores associadas à ideia de calor. Por exemplo:

- Laranja evoca sol;
- Vermelho evoca fogo;
- Castanho evoca terra;

São cores quentes:

- Amarelo
- Vermelho-alaranjado
- Amarelo-alaranjado
- Vermelho
- Vermelho-violeta.

