

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Untitled Space

Joel Guilherme Fidalgo Faria

PROJETO

Mestrado em

Comunicação, Cultura e Artes – Estudo da Imagem

Trabalho efetuado sobre a orientação de:

Prof. Doutor Fernando Sampaio Amaro

2013

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Untitled Space

Joel Guilherme Fidalgo Faria

PROJETO
Mestrado em
Comunicação, Cultura e Artes – Estudo da Imagem

Trabalho efetuado sobre a orientação de:
Prof. Doutor Fernando Sampaio Amaro

2013

UNTITLED SPACE

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

©Copyright

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

DEDICATÓRIA

Dedico este meu relatório de mestrado em memória à minha querida amiga e sogra Ana Paula Pistel, que veio a falecer no decurso do meu relatório. Tendo sido uma pessoa muito especial para mim e que acreditou sempre no meu trabalho. Estaria certamente orgulhosa neste momento, seguramente esta será a melhor homenagem que lhe posso fazer.

Até já “Velha”.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Ilda e à minha irmã Cristina por terem sido umas lutadoras, por nunca me ter faltado nada, pela minha educação e pelo amor incondicional. Vocês tornaram-me no homem que sou hoje e sem o vosso apoio não chegaria aqui com certeza.

À mulher da minha vida Nita, pelo apoio incondicional em todos os momentos, principalmente nos de incerteza, muito comuns para quem tenta alcançar novos caminhos. Sem ti nenhuma conquista valeria a pena.

Aos meus amigos de sempre, que permanentemente me ajudaram naquilo que foi preciso, especialmente ao Nuno por me ter acompanhado e ter sido um irmão nesta jornada académica.

Ao Professor Doutor Fernando Sampaio Amaro, meu orientador, pela competência científica e acompanhamento do trabalho, pela disponibilidade e generosidade reveladas ao longo do relatório, assim como pelas críticas, correções e sugestões relevantes feitas durante a orientação.

RESUMO

Este relatório de projeto apresenta-se como uma reflexão sobre o trabalho artístico que tenho vindo a desenvolver no contexto do meu percurso académico. Este corpo de trabalho tem como ponto de partida e questão central a importância dos elementos visuais linha e cor enquanto elementos estruturantes na minha obra, podendo os mesmos constituir-se como elementos fundamentais para uma indagação sobre o conceito do vazio.

O objetivo deste relatório é o de tentar perceber o processo de criação das obras realizadas, procurando identificar as razões que levaram à sua conceção, identificar os elementos constituintes e explicitar as técnicas utilizadas e os conceitos estéticos fundamentais para a sua realização.

As questões referentes à importância da linha, da cor e subsequentemente do vazio são abordadas e refletidas, relacionando-as com o trabalho prático e os processos próprios da realização artística.

Palavras-chave: linha, cor, tom, estrutura, composição, arquitetura, vazio.

ABSTRACT

This report is shown as a reflection on the artistic work I've come to develop over my academic career. This body of work has as both a starting point and as the pivotal point the importance of the visual elements of colors and lines as the structure of my work, while both elements are simultaneously fundamental to the quest of understanding the concept of emptiness.

The objective of this report is to try and understand the creative process behind created works, in the hopes of identifying the reason for their conception while simultaneously identifying the elements that constitute them and explaining the techniques and aesthetic concepts which are fundamental to their creation.

The questions regarding the importance of lines, colors and subsequently the emptiness are covered and reflected on, relating them with the craft and the processes proper of the artistic realization.

Keywords: line, color, tone, structure, composition, architecture, emptiness.

ÍNDICE

Introdução	17
CAP. I – ELEMENTOS VISUAIS	
LINHA	19
• 1.1 Introdução	19
• 1.2 Linha na obra	20
• 1.3 Movimentos da linha	21
• 1.4 Linha de contorno	24
• 1.5 Tipos de registo	25
• 1.6 Conclusão	27
COR	29
• 1.1 Introdução	29
• 1.2 Cor na obra	29
• 1.3 Cor (cinza, preto e branco)	30
• 1.4 Dinamismo da cor	35
• 1.5 Cor como construção	37
• 1.6 Conclusão	39
LINHA E COR	40
• 1.1 Introdução	40
• 1.2 Movimento	40
• 1.3 Simplificação da estrutura	41
• 1.4 Relação entre a linha e a cor na obra	42
• 1.5 Conclusão	43
CAP. II – VAZIO	
AUSÊNCIA	45
• 2.1 Introdução	45
• 2.2 Ausência na cor	45

• 2.3 Ausência na linha (estrutura)	48
• 2.4 Ausência de escrita	49
• 2.5 Conclusão	49
CAP. III – DESCRIÇÃO DO PROCESSO ARTÍSTICO	
• Untitled Space	51
Conclusão	61
Bibliografia	64
Anexos	66

INTRODUÇÃO

Este relatório apresenta uma reflexão sobre o trabalho artístico desenvolvido até ao momento, iniciando-o com a preocupação de relacionar os elementos visuais linha e cor na estruturação da obra proposta.

O objetivo aqui proposto é, o de tentar perceber a importância que a linha e a cor têm na estruturação do meu trabalho, qual a sua importância em termos de organização, ocupação, representação e definição de um espaço, e procurar determinar a eficácia destes dois elementos, enquanto configuradores de espaços.

Visto que a minha obra foi realizada com base em diferentes modelos e conceitos artísticos, é por isso importante, enquanto artista, estudar e refletir sobre esses diferentes modelos e conceitos. Nesse sentido, procuro contextualizá-los em textos de diversos autores, uma vez que foram uma linha orientadora para a minha obra.

A minha produção plástica é o substrato principal deste relatório, sendo por isso apresentado um conjunto de obras que representam o seu desenvolvimento ao longo do projeto artístico. Partindo de um questionamento sobre o trabalho que tenho vindo a desenvolver, este relatório que se segue tem o objetivo de identificar, organizar e entender os motivos que levaram à criação destas obras, as fases do processo prático, os elementos e as técnicas utilizadas e os conceitos envolvidos. Os conhecimentos adquiridos através do mesmo servirão porventura de auxílio para uma produção mais consciente, consistente, aprofundando e quiçá irá igualmente permitir o enriquecimento da minha obra.

Na tentativa de organizar este relatório de uma forma clara e objetiva, apresento os capítulos do relatório através de subtítulos e tópicos, onde cada um desses momentos terá o seu foco no tema que o intitula, desenvolvendo os seus conceitos e relacionando-os com a obra.

A pesquisa teórica tem o seu início com a apresentação e o desenvolvimento sobre as questões relativas aos elementos visuais que destaco, sendo feita uma reflexão sobre as suas características e a importância de cada um na obra. Este capítulo inicial aborda os elementos visuais linha e cor, e, após estes dois subcapítulos introdutórios, parto dos conhecimentos obtidos sobre esses mesmos elementos para refletir sobre as capacidades criativas geradas através da inter-relação entre linha e cor.

No capítulo seguinte, abordo a temática e o conceito do vazio na obra, a sua percepção, as suas possibilidades e o papel fundamental dos elementos constituintes do programa visual que remetem para a investigação sobre o conceito do vazio.

No terceiro e último capítulo, é apresentada a descrição e a evolução do trabalho artístico nos seus momentos práticos, onde se procura, de forma tão clara e aprofundada quanto possível, identificar cada fase do trabalho plástico, havendo igualmente espaço para uma reflexão sobre os aspetos técnicos e estéticos da obra e as conclusões adquiridas durante a realização da mesma.

Por fim, é apresentada uma conclusão, uma descrição da bibliografia que serviu de base para o desenvolvimento do relatório e ainda, em anexo, são apresentadas todas as imagens e obras que foram realizadas ao longo deste projeto, organizadas de forma metodológica para permitir uma melhor compreensão do desenvolvimento do trabalho e dos seus conceitos.

No âmbito deste projeto foi assumido como objetivo a realização de um conjunto de 5 a 10 pinturas (acrílico, marcador, sobre placa de madeira), com o propósito da realização de uma exposição dessas pinturas.

CAP. I – ELEMENTOS VISUAIS

LINHA

1.1 Introdução

“Os elementos visuais são sempre visíveis. Quando desenhamos um objeto numa superfície, usamos uma linha que é visível para representar uma linha que é conceitual. Suas características, (comprimento, largura, textura ou cor) dependem do material utilizado ou da maneira de como o representamos. Os elementos visuais formam a parte mais proeminente da representação gráfica, pois são aquilo que podemos ver de fato.”¹

As linhas nascem assim do poder da abstração da mente humana pois não existem linhas corpóreas no espaço natural, tornando-se apenas visíveis quando são representadas pela mão humana.

Independentemente de onde seja utilizada, a linha é, o instrumento fundamental da pré-visualização, ou seja, ela é o meio de apresentar em forma perceptível e concreta, aquilo que só existe na nossa imaginação.

Normalmente, começo por construir mentalmente uma estrutura linear, enquanto os olhos vão observando a paisagem e absorvendo o espaço. A imaginação constrói a linha de contorno, abolindo tudo o resto, ficando apenas o essencial.

O meu trabalho com a linha parte de todo este processo, uma vez que, eu vejo a linha em todo o espaço natural. A linha, para mim, está presente em todo o lado e é uma necessidade inerente à minha mente, levando-me a usá-la em todo o meu trabalho artístico.

No entender de Aumont (1993), essa tendência de abstração é inata, de acordo com a investigação realizada: “Essa tendência foi corroborada, entre outras, pela investigação sobre a estrutura do cérebro, evidenciando a existência de células especializadas nas funções “elementares” como a percepção das bordas, linhas, movimentos direcionais, etc.”²

¹ PARADELLA, Flávia – *Teoria da forma - ponto / linha / plano*. UNESA – Universidade Estácio de Sá, 2001.

² AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papyrus editora. Campinas, São Paulo, 1993, p. 38.

Como se pode ver na figura 1³, só compreendemos a existência da linha na imagem depois de a desenharmos, criando a estrutura da pintura. A linha na minha obra é o elemento fundamental, pois é através deste processo que torno a linha visível na construção do espaço, partindo de uma imagem do real.

1.2 Linha na obra

Esta necessidade de utilizar a linha é uma obsessão minha na simplificação do espaço, pelo “bem feito”, pela organização, pelo geometrismo, é algo que me acompanha desde os primeiros passos do meu percurso artístico.

Esta necessidade de utilizar a linha como elemento fundamental nas minhas obras surgiu na fase da minha adolescência, quando tive o primeiro contacto com a arte, nomeadamente na arte dos *graffiti* ⁴. Nesse caso, era algo inocente em que eu utilizava estes parâmetros, uma vez que os produzia naturalmente, sem nunca pensar no que fazia, era algo que me era intrínseco e espontâneo. Atualmente, fazendo uma retrospectiva, vejo que esta necessidade sempre me acompanhou, quer no desenho, quer na pintura. A linha sempre foi o meu fio condutor, que me permitiu orientar no processo criativo.

Em tudo o que desenho ⁵, ou pinto, existe uma linha de contorno, existem linhas retas, e isto é assim porque é o modo que eu vejo a realidade. Não consigo abandonar este registo, pois através da minha visão as coisas têm que seguir e obter uma forma certa.

Para concretizar esta necessidade encontrei nas paisagens urbanas, do meu quotidiano, mais especificamente nos espaços arquitetónicos, a melhor forma de me expressar, pois quando observo estes espaços vejo algo perfeito, uma estrutura exata, linhas retas, e é através do olhar que consigo construir o que vejo em linhas, transportando-as depois para a minha pintura.

Quando se quer representar a linha como elemento gráfico temos que lhe atribuir diferentes características que nos permitam transmitir essa mesma realidade de uma forma mais ou menos perceptível aos olhos do observador. Estas diferentes características são conseguidas através da diversidade da linha, pela forma como a

³ Ver **Figura 1** em anexo.

⁴ Ver **Figura 2** em anexo.

⁵ Ver **figura 3, 3.1 e 3.2** em anexo.

articulamos, ela podendo moldar-se a qualquer tipo de imagem. A linha na minha obra é a ligação entre a imagem real e a imagem plástica.

A linha é o elemento visual de todo o grafismo na minha pintura, é ela que constrói, organiza e estrutura todo o espaço. É a forma mais simples, pura, sóbria e expressiva que domina a minha obra.

É um elemento decisivo, pois tem o propósito de ser rigorosa e técnica, que leva à produção de algo definitivo, sendo para mim uma ferramenta fundamental.

1.3 Movimentos da linha

A minha pintura tem também na sua base o cruzamento de linhas. Sirvo-me delas para construir um espaço que procuro que seja de forte expressão geométrica, onde o resultado visual resulta da composição estruturada destas mesmas linhas, procurando adquirir uma expressividade decisiva derivado ao movimento geométrico do traço que organiza todo o espaço.

A linha na composição tem um comprimento limitado já na pintura, ela delimita a estrutura do espaço. Tendo várias características e funções, com ela podemos criar planos, dar volume, profundidade, estabilidade, harmonia, força, equilíbrio, enquadramento, simplificar as composições.

Cada linha adquire uma personalidade expressiva, através da qual podemos identificar o artista, por causa das características plásticas nas composições. Como se pode observar na figura 4⁶, a linha na obra de Paul Klee⁷ serve para definir uma forma que se autonomiza sobre o fundo, formando objetos independentes. A linha na sua obra aparece solta, sem qualquer auxílio de materiais na sua conceção, sendo a linha aqui valorizada pela sua espessura e pela definição das formas através do contorno.

Já na obra⁸ de Ed Ruscha⁹, a linha é decisiva para construir o espaço, ela aparece predominantemente reta, rígida e com o auxílio de materiais auxiliares na sua conceção, criando um espaço tridimensional. A linha aqui é fundamental na organização do espaço, pois aqui não existe a linha de contorno na definição das formas.

⁶ Ver **Figura 4** em anexo.

⁷ PAUL Klee nasceu a 18 de dezembro de 1879 em Münchenbuchsee, Suíça. Pintor expressionista, Poeta e Professor na escola Bauhaus.

⁸ Ver **Figura 5** em anexo.

⁹ ED Ruscha nasceu a 16 de dezembro de 1937 em Omaha, Nebraska, EUA. Pintor, fotógrafo. Pertence ao movimento *Pop Art*.

Através das características das obras destes pintores, podemos distingui-las e atribuí-las aos seus respectivos autores, pois cada um utiliza a linha de forma diferente podendo assim atribuir significados diferentes quando utilizadas. Tal como refere Ostrower, (1991), "Evidentemente as linhas se referem a alguma coisa; elas vêm carregadas de emoção, e a emoção faz com que o artista se expresse de uma maneira específica e não de outra".¹⁰

Na minha pintura, a linha adquire uma potencialidade expressiva, ganha estas várias características e é utilizada com tipos e orientações distintas (horizontal, vertical, curva, diagonal), tendo cada uma a sua qualidade, procurando dar objetivamente à noção de espaço.

A linha horizontal é uma linha reta, que predominantemente se encontra no centro da minha pintura e é a linha de suporte e de início na construção do espaço. Esta linha assume a função de base ou “chão”, suportando toda a força exercida sobre ela, funcionando como estabilizadora, procurando dar a noção de calma e estabilidade à estrutura, pois a linha horizontal como refere Kandinsky (2011), “Corresponde na conceção humana à linha ou à superfície sobre a qual o homem repousa ou morre”.¹¹

Por sua vez, a linha vertical é a linha de ligação do chão ao “teto”, que indica o início e o fim, dando-nos a sensação de altura. São linhas de força e grandeza que aguentam toda a estrutura, procurando dar equilíbrio à mesma.¹²

As linhas horizontais e verticais em conjunto procuram criar uma harmonia perfeita na estrutura, tal como defende Dondis (1991), é “Na expressão ou interpretação visual, esse processo de estabilização impõe a todas as coisas vistas e planejadas um “eixo” vertical com um referente horizontal secundário, os quais determinam, em conjunto os fatores estruturais que dão equilíbrio”¹³ procurando dar ao espaço visual a estabilidade e o equilíbrio inerente a elas. Através delas posso organizar a estrutura e o espaço de forma independente, pretendendo criar uma estabilidade consistente.

Já as linhas diagonais, são linhas diretoras que levam o observador a ver a pintura numa certa ordem, tendo a função de guiar o observador através da obra.

¹⁰ OSTROWER, Fayga – *Universos da Arte*. Editora Campus. Rio de Janeiro, 1991.

¹¹ KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano*. Edições 70, LDA. Lisboa, 2011, p.62.

¹² Ver **figura 6** em anexo.

¹³ DONDIS, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda. São Paulo, maio 1991, p.33.

As linhas em perspectiva reproduzem na minha pintura uma relação dinâmica de movimento entre o observador e a pintura, construindo uma realidade do meio envolvente. Estas são as linhas que vão ajudar a dar a sensação de tridimensionalidade na pintura.

A linha diagonal ajuda a criar o sentido de perspectiva e profundidade, tal como vai dar a sensação de ação e força, permitindo dar uma certa energia, movimento e dinâmica à pintura. São provocadoras da ilusão ótica de profundidade, pois a dinâmica de movimento criada pelas linhas convergentes dá-nos essa percepção, causando a sensação do espaço tridimensional.

O uso da perspectiva na minha obra não procura ser controlado, não é exato, existindo uma certa liberdade na sua manipulação. Esta ideia de perspectiva não convencional é sustentada por Aumont (1993), onde o autor refere que “...cada período histórico teve a sua perspectiva, isto é, uma forma simbólica da apreensão do espaço, adequada a uma conceção do visível e do mundo”¹⁴. Com isto, quero dizer que a perspectiva na minha pintura aparece diferente, pois “a perspectiva de ponto de fuga central, inventada no Renascimento”¹⁵, não serve de base para a minha pintura.

Não quero dizer no entanto, com isto, que a perspectiva aparece imperfeita ao observador, mas sim apenas que eu não me sirvo do auxílio de um ponto de fuga, dado que a perspectiva é feita “a olho” e sem regras convencionais. Porém este aparente descuido é manifestamente propositado, não escondendo assim um erro de perspectiva ou qualquer outro, sendo tudo assumido na pintura.

A linha é apontada como um recurso à perspectiva, para mostrar o afastamento no espaço, pois a atenção está concentrada na linha como um elemento da construção do espaço na minha pintura.

Falando agora das linhas curvas, usualmente estas criam uma sensação de fluidez na pintura e são mais dinâmicas, mais suaves e podem eventualmente evocar elegância, sensualidade e beleza. Têm em si uma característica diferente, servindo somente para criar formas contidas no espaço, quase ou nunca aparecem na estrutura do espaço, onde predominam as outras já mencionadas.¹⁶

¹⁴ AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993, p. 215.

¹⁵ AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993, p. 213.

¹⁶ Ver **figura 7** em anexo.

A linha curva sugere normalmente tranquilidade e suavidade, mesmo que o seu manuseamento seja mais difícil, pois ao contrário das outras não tem o auxílio da régua ou do esquadro, tornando-se assim mais “humana”, assumindo uma característica única.

1.4 Linha de contorno

A importância da linha de contorno na arte moderna e contemporânea assume uma maior relevância no contexto do trabalho de alguns artistas ligados aos movimentos vanguardistas do início do século XX. Artistas como Pablo Picasso, Piet Mondrian, Patrick Caulfield, pertencentes a movimentos tão distintos como o Cubismo, o Neoplasticismo e a Pop Art, utilizaram a linha de contorno como elemento característico nas suas obras, sendo a linha de contorno mais importante numas obras do que noutras e com desempenhos e características diferentes, consoante o artista.

Como refere Gonçalves, Fróis & Marques (1999), as origens para essa opção são antigas: “A expressão pelo contorno é uma das características da arte egípcia, que se manteve por muitos séculos e que constitui a raiz da arte mediterrânica. A importância da linha de contorno é tal que dominou a maior parte dos estilos europeus desde a civilização egípcia ao renascimento”,¹⁷ mantendo-se no entanto atual e preponderante até aos dias de hoje.

No meu entender, a linha de contorno assume-se como a principal característica marcante no meu trabalho pictórico, configurando as superfícies e os limites dos elementos constituintes da estrutura, possibilitando a organização do campo visual.¹⁸

Aqui, a linha de contorno demarca os limites da estrutura, descrevendo-as e servindo portanto de apoio à estruturação e à construção do espaço, com a finalidade de dar a perceção do mesmo.

Por sua vez, o contorno é o resultado do registo do espaço, servindo para registar a linha que separa os planos na composição. É o elemento que possibilita a separação dos planos, níveis e áreas na composição.

¹⁷ GONÇALVES, Rui Mário; FRÓIS, João Pedro; MARQUES, Elisa de Barros – *Noesis n°52, programa integrado das artes visuais*. Dossier, Universidade de Lisboa, Outubro / dezembro 1999.

¹⁸ Ver **Figura 8** em anexo.

Quando a linha funciona como contorno, esta é vista como o limite de um objeto. Uma linha envolvendo uma área cria um objeto visual, onde se obtém uma solidez, através das unidades contornadas.

A linha de contorno só existe quando a linha destaca o objeto do fundo. Como diz Arnheim (2005), “Isto é conseguido quando a forma circundada é percebida como um objeto substancial e seus arredores como fundo vazio. No processo, a linha muda de função: de um objeto independente unidimensional transforma-se em contorno de objeto bidimensional”¹⁹. Ou seja, tem que existir um fundo para existir uma linha de contorno, caso contrário é só uma linha solta no espaço.

Assim, a linha de contorno é um elemento claro e decisivo na minha pintura, contorna as formas, cria espaços, funciona como fronteira, delimita o espaço. Quando aplico a linha de contorno, estou a indicar o limite da estrutura que está representada na composição, a linha é orientada estritamente e quase exclusivamente para o desenho de contorno.

Portanto, o contorno é um instrumento indispensável na minha pintura, dado que tem como objetivo o esclarecimento imediato da estrutura.

1.5 Tipos de registo

A linha acompanha-me em várias etapas no meu processo de trabalho, adquirindo diferentes tipos de registos e instrumentos de apoio e execução, nos quais, julgo, já revelam a minha intenção e talvez a minha personalidade artística. Através do emprego exato e conforme e de uma modelação da linha nas várias formas existentes, procuro conseguir um espaço limpo e simplificado, que dê à minha obra uma característica original que se diferencia, eventualmente, de muitas outras.

Logo, pelo tipo de linhas empregue na pintura podemos reconhecer o artista que a concebeu através da sua expressão, onde, Segundo Dondis (1991), “Mesmo no formato mais frio e mecânico dos mapas, nos projetos para uma casa ou nas engrenagens de uma máquina, a linha reflete a intenção do artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, mais importante que tudo, sua visão.”²⁰

¹⁹ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Pioneira Thomson Learning ltda, são Paulo, 2005, p.211.

²⁰ DONDIS, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora ltda, São Paulo, maio 1991, p.57.

Se a técnica depende do instrumento escolhido, então posso afirmar que o instrumento depende da técnica que se pretende aplicar e sobretudo do efeito que se pretende obter.

Existe uma fase no meu processo de trabalho em que a linha é mais solta, não apresentando precisão nem ajuda de utensílios, sendo completamente livre.

O método de execução é diferente, pois com este a realização do processo torna-se mais fácil e a dificuldade de se errar é menor. Esta fase é uma passagem do esboço para a tela, existindo somente a preocupação do enquadramento.²¹

Posso assim dizer que nesta minha fase a linha é despreocupada, sendo o lápis a ferramenta para este esboço rápido. Este método expõe as marcas bruscas e imprecisas da mão, pois uma linha desenhada pela mão apresenta uma menor precisão que uma linha traçada com a ajuda de uma régua.

Posteriormente, na última fase da minha pintura, surge esta linha traçada com a ajuda da régua assumindo a minha fase de conclusão. Esta é a fase em que tudo se torna claro e onde a estrutura se torna visível.

Logo, tem que ser um processo preciso, limpo e rigoroso. No sentido de ajudar a ter estas características, por isso junto à utilização da régua o instrumento de execução que é o marcador de cor preta.

A ponta do marcador é suave e não permite fazer meios-tons, sendo o ideal para um trabalho de precisão. O marcador é de cor preta e permite fazer desenhos precisos, sendo um instrumento agradável para trabalhar.

Têm a excelente característica de não desbotarem, secarem muito rápido, e de ser de uso muito agradável e prático, permitindo a quase ausência de erros.

Assim, não podendo aqui haver enganos ou arrependimentos, é aqui que entra a régua, tornando estas duas ferramentas indispensáveis e indissociáveis neste processo. Devido às características destas ferramentas, este processo tem que ser executado de uma certa forma, para que possa adquirir uma característica particular. Numa outra fase do processo, mais propriamente na elaboração do esboço no papel, a linha aparece quase idêntica à do processo final.²²

A régua mantém a sua função de auxiliar do traço, mas em vez do marcador é utilizada uma caneta de tinta impermeável com uma ponta mais fina, a qual permite

²¹ Ver **Figura 9** em anexo.

²² Ver **Figura 10** em anexo.

uma execução mais fácil, pois como o esboço é em dimensões mais pequenas, uso-a para que seja possível um pormenor mais minucioso.

Aqui, a linha apresenta-se reta com o auxílio da régua, mas mais despreocupada que no processo final, pois aqui ainda existe a experimentação e o erro, que podem ser corrigidos posteriormente.

Cada processo contém um tipo de linha diferente para cada tipo de fase de execução na minha pintura, sendo impossível a comparação entre elas. Como referem Fer, Batchelor & Wood (1998), “A linha imprecisa, trémula, traçada pela mão, não pode ser comparada com a linha reta e precisa desenhada com esquadro”²³. Assim, cada uma assume um papel importante na sua utilização, sendo uma mais mecânica e outra mais humana.

1.6 Conclusão

A linha, além de ser um elemento gráfico, torna-se, na minha opinião, numa matéria plástica que eu acho fascinante enquanto elemento da minha pintura, dado que com ela posso transformar uma imagem da realidade numa imagem pictórica. Este processo²⁴ é conseguido através da utilização da linha, que transforma essa imagem do real onde não existem linhas corpóreas numa imagem pictórica, tornando a linha invisível em visível, onde existe uma simplificação do espaço e onde esse mesmo espaço é identificado pelo observador como uma imagem pictórica modificada de uma imagem do real.

Como refere Aumont (1993), no que respeita às questões da perceção, “...sob um dos seus aspetos mais importantes, o da perceção da imagem, pelo espectador, de um espaço representado (ou seja, de um espaço tridimensional fictício, imaginário, mas referível ao espaço real por certos índices de analogia) ”.²⁵

Com esta diversidade de características que ostenta, a linha torna-se o centro de tudo, ela domina-me e eu procuro dominá-la. É portanto, para mim, uma arma poderosa,

²³ BATCHELOR, David. FER, Briony. WOOD, Paul – *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998, p.113.

²⁴ Ver **Figura 11 e 11.1** em anexo.

²⁵ AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993, p.136.

a qual utilizo para poder expressar toda a necessidade existente em mim de criar estruturas. Esta necessidade faz parte do meu ser artístico e é o elixir da minha pintura.

Esta diversidade de características da linha é sustentada por Arnheim (2005), que afirma que, “ Até então a linha era determinada pelos objetos; era usada somente para contornos ou sombras ou talvez, para os pontos luminosos. Agora a linha também representa clareza, espaço e ar, preenchendo assim uma necessidade de maior simplicidade, exigindo que a estabilidade duradoura da forma se identifique como processo da vida sempre em mudança.”²⁶

²⁶ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*: nova versão. Pioneira Thomson Learning ltda, são Paulo, 2005, p. 52.

COR

1.1 Introdução

Como Silva (2007), defende “ (...) a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às influências culturais”.²⁷

A cor encontra-se impregnada de informação, sendo uma das mais intensivas experiências visuais que todos nós podemos registrar. A cor pode igualmente possuir diversos significados simbólicos, possibilitando assim um vasto vocabulário de que o artista pode dispor nas suas obras.

A cor é fundamental para a expressividade da pintura, pois é um elemento visual com características marcantes, o que a torna incontornavelmente num elemento fundamental para o artista que com ela pretenda comunicar algo e criar significados.

Assim, as cores assumem uma função muito mais ampla do que a mera função de preenchimento de uma superfície, podendo ter também, igualmente uma função decisiva na hora de comunicar, criando significados de diversa natureza.

As diferentes tonalidades que as cores podem ter, têm a capacidade de sugerir ao observador uma sensação de próximo ou distante, de acordo com a sua utilização. Embora este seja um método subjetivo, não torna o seu uso menos frequente.

O efeito de profundidade, pela diferença de tonalidades, também pode ser conseguido onde só existe o branco, o preto e as tonalidades cinzas.

Neste capítulo, o objetivo principal é entender e observar a cor enquanto elemento estrutural e expressivo da minha pintura. Deste modo, pretendo demonstrar de que forma a cor é um elemento fundamental para a leitura da minha pintura, tal como para a estruturação do espaço, onde a escolha da cor pode provocar diferentes tipos de associações interpretativas a cada observador.

1.2 Cor na obra

Tal como defende Dondis (1991) “além do significado cromático extremamente permutável da cor, cada um de nós tem as suas preferências pessoais por cores específicas. Escolhemos a cor de nosso ambiente e de nossas manifestações.”²⁸

²⁷ SILVA, Rafael Sousa – *Controle remoto de papel: o efeito zapping no jornalismo impresso diário*. Annablume, São Paulo, 2007, pág. 70

As cores são assim um grande agente de temperamento na personalidade do artista, levando a uma forma de orientação no campo da expressão, posso então afirmar que as cores nas minhas pinturas não foram escolhidas aleatoriamente, mas antes numa espécie de diálogo com o meu subconsciente.

Sendo as minhas paisagens predominantemente citadinas, é através da existência de uma ligação de certas cores com as estruturas arquitetónicas que o meu subconsciente cria este tipo de escolha, uma escolha que acaba por ser simples.

A utilização de um determinado registo cromático é frequente na minha pintura, uma vez que remetem para o tipo de construções que servem de base ao meu trabalho. Quando se fala em paisagens ou espaços arquitetónicos, como ruas, prédios entre outros elementos, existe por norma uma tendência para denominar estes cenários como “selvas de betão” e é também esta designação, do betão, por ser cinzento cru e sem cor específica, que me orienta para este tipo de escolha da cor.

Também surge com grande influência nesta escolha da cor na minha obra o trabalho do arquiteto japonês Ando Tadao, onde as suas obras aparecem na sua maioria desprovidas de cor, onde o concreto se encontra “cru” e visível.²⁹

Então, para mim assume-se como um processo lógico, porque se algo é cinzento eu não vou querer fugir à realidade, uma vez que o meu objetivo é representar a realidade de uma forma simples, sem fugir a esta ligação.

1.3 Cor (cinza, preto e branco)

No que respeita à dimensão plástica da imagem, Aumont (1993), ao falar numa “Gramática” plástica, refere-se à “gama dos valores (preto-diferentes matizes de cinzento-branco) dos artistas praticantes³⁰. É essencialmente neste registo que as minhas obras procuram afirmar-se.

As cores na minha pintura resumem-se ao preto e ao branco e em diferentes tons de cinza, sendo os tons de cinza as cores que se revelam mais constantes ao longo das minhas obras.

²⁸ DONDIS, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda. São Paulo, maio 1991, pág. 69

²⁹ Ver **figura 12** em anexo.

³⁰ AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993, p 195.

A escolha e a aplicação das cores são feitas sempre de forma cuidadosa e planeada³¹, como se pode verificar na figura 13, cada espaço a ser pintado tem as iniciais de acordo com a cor a ser aplicada nesse espaço, em que as iniciais “CC” correspondem ao cinzento claro, “CM” corresponde ao cinzento-médio, “CM1” corresponde ao cinzento-medio 1, “CE” corresponde ao cinzento-escuro, “B” corresponde ao branco e o “P” corresponde ao preto.

Este tipo de cronograma onde cada espaço tem que ser pintado de acordo com as iniciais da cor tem semelhanças com as pinturas “Do it Yourself”³² de Andy Warhol, onde ele utiliza números que estão de acordo com cores para preencher os espaços a que os números pertencem.

Porém, na minha pintura, as cores não aparecem de uma forma predominantemente pura, mas surgem sim numa graduação de tons. É importante referir que as escalas cromáticas empregues na pintura podem dirigir o movimento visual do observador através dos contrastes.

Como podemos reparar na figura 15³³, esta sensação de movimento é dada através da alternância das cores na superfície, criando um espaço 3D mesmo não respeitando o contraste de luz e sombra. Como refere Dondis (1991), “(...) no processo da visão, o contraste de tom é de importância tão vital quanto a presença de luz. Através do tom percebemos padrões que simplificamos em objetos com forma, dimensão e outras propriedades visuais elementares.”³⁴

O cinzento, ao contrário das outras cores na pintura não é uma cor “pura”, sendo uma cor que tem de ser produzida através da mistura de outras cores.

O cinzento neutro pode ser obtido pela mistura de branco com negro, pela mistura de duas cores complementares com branco ou mesmo através da mistura de várias cores desde que, nelas apareçam quantidades em proporção equivalente das três cores primárias (azul cião, amarelo, magenta).

É através do primeiro processo da mistura do preto e do branco, que é feita a cor cinza e, posteriormente, os outros tons de cinza presentes na minha pintura.

Na sua obra clássica, *Ponto, Linha, Plano* (2011), de Wassily Kandinsky sugere uma correspondência entre linhas e cores, e na opinião deste: “As linhas rectas sem

³¹ Ver **figura 13** em anexo.

³² Ver **figura 14** em anexo.

³³ Ver **figura 15** em anexo.

³⁴ DONDIS, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda. São Paulo, maio 1991, p. 111.

centro comum são as primeiras rectas que possuem uma capacidade específica — uma capacidade que as assemelha às cores “vivas” e as distingue do Preto e Branco. *Amarelo* e *Azul*, nomeadamente, possuem diferentes tensões — de avançar ou de recuar.”³⁵

Através de uma mistura progressiva do branco com pequenas quantidades de preto, vão surgindo diferentes tons de cinza, cada vez mais escuros, e ao misturar com o preto pequenas quantidades de branco, vão surgindo diferentes tons de cinza cada vez mais claros, e vice-versa até estarem produzidos quatro diferentes tipos de tons, do mais claro ao mais escuro.³⁶ É através desta adição e subtração da cor preta e da cor branca que produzi os quatro tons de cinzento que aparecem na pintura.

Para uma melhor compreensão como foi descrito na figura 13, as cores da esquerda para a direita são: “CC”, ”CM”, ”CM1” e “CE”.

Portanto, não existe um valor máximo de branco ou de preto, mas existe sim um número infinito de tons de cinza, que se podem aproximar tanto quanto pretendermos do branco e do preto e cada observador é capaz de diferenciar um número distinto de tons de cinzento. De acordo com Dondis (1991), “Entre o pigmento branco e o preto, a escala tonal mais comumente usada têm cerca de treze gradações. Na *Bauhaus* e em muitas outras escolas de arte, sempre se desafiou os alunos a descobrir quantas gradações tonais distintas e identificáveis podiam representar entre o branco e o negro”³⁷

O cinzento, por ser uma cor que expressa muita neutralidade, pode ser aparentemente indicador de indecisão, uma vez que não é arrojado, nem poderoso, nem intenso, podendo ser mais visto como uma ausência de cor do que uma cor em si mesma.

No entanto, apesar de ser uma cor com características aparentemente limitadas, é uma cor que transmite estabilidade, harmonia, equilíbrio e flexibilidade por ser a ligação entre o preto e o branco.

³⁵ KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano*. Edições 70, LDA. Lisboa, 2011, p. 65.

³⁶ Ver **figura 16** em anexo.

³⁷ DONDIS, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda. São Paulo, maio 1991, p. 61.

Para Gomes (2004), “Segundo Edward Hering, o cinzento médio ou neutro criava um estado de equilíbrio no olho humano. Hering provou que o olho humano e o cérebro exigem o cinzento médio, ficando inquietos quando este não está presente.”³⁸

Por ser uma cor que expressa muita neutralidade, no confronto de uma cor com o cinzento, a cor torna-se mais neutra, mais opaca, ficando com um tom mais escuro que o original. Assim, de acordo com a cor usada, a mistura com cinzento pode ficar com mais ou menos brilho do que a cor original.

Para Dondis (1991), o sinal de cinza muda consoante o contexto e afirmando que “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 frio³⁹ (...), enquanto acontece o contrário com o cinza sobre o qual se colocou um quadrado verde-azulado (...). O fundo cinza parece ter um tom quente e avermelhado⁴⁰. Essa experiência mostra que o olho vê o matiz oposto ou contrastante não só na imagem posterior, mas que, ao mesmo tempo, está vendo uma cor.”⁴¹

Apesar de ser uma cor que não se destaca por si só e depender de outras cores adjacentes para se destacar, os tons de cinza quando colocados uns ao lado dos outros, influenciam-se mutuamente, podendo fazer com que o mais claro pareça ainda mais claro e que o escuro pareça mais escuro e é então que surge o seu encanto misterioso devido a esta característica que lhe é inerente.

A minha pintura é composta quase no seu todo pelos tons de cinza logo, ela transporta todas estas características que são indissociáveis a este registo cromático, tanto a nível do equilíbrio, como da estabilidade, da neutralidade ainda, na forma como procura transmitir sensações visuais ao observador e ainda na conjugação entre os próprios tons, assim como com as outras cores que constituem a pintura, onde se vai permitir o destaque do preto e do branco.

Nas minhas pinturas o branco e o preto assumem um papel muito importante, dado que são os dois polos do contraste claro – escuro. Onde a cor branca representa a luz máxima, o preto representa a escuridão, apesar de que na minha pintura estas cores não têm a função de representar a luz ou a sombra.

³⁸ GOMES, Filipa – *A Cor na Pintura “View of the Bay” de Patrick Caulfield: Análise à cor cromática: harmonia e qualidade expressiva da cor*. Faculdade de belas artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Junho, 2004. Publicado em: www.arte.com.pt

³⁹ Ver **figura 17** em anexo.

⁴⁰ Ver **figura 18** em anexo.

⁴¹ DONDIS, Dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda. São Paulo, maio 1991, p. 69.

Como se pode verificar na figura 14, o branco e o preto aparecem de forma alternada não dando essa representação de luz e sombra, aparecendo sempre em lugares distintos e específicos reservados somente para estas cores.

O branco é gerado pela ausência de qualquer cor enquanto o negro corresponde à presença de todas as cores.

O preto para mim representa a sobriedade, a autoridade, a ausência e o vazio, indica poder, podendo ser usada para impor uma certa autoridade. Tem um papel indispensável como elemento de contraste para ressaltar a qualidade das cores adjacentes.

As cores quando contornadas pela cor preta ganham luminosidade e vibração, fazendo com que a estrutura sobressaia, ganhando mais visibilidade e permitindo realizar a separação e o limite das cores na pintura.

Devido a esta cor ser muito poderosa, a diluição de uma cor misturada com o preto, torna as cores menos brilhantes e nalguns casos mais profundas, aniquilando-as por completo.

Devido a estas características, a cor preta aparece na minha pintura como delimitadora do espaço ou em espaços onde esta cor seja importante como separadora ou para dar um maior destaque na zona em que está empregue. Como se pode verificar na figura 19, a cor preta é sempre aplicada de forma cuidadosa e aparece em pouca quantidade no que toca no preenchimento dos espaços, isto porque não é a minha intenção tornar a pintura muito escura.⁴²

Já o branco é a cor que pode dar a sensação de liberdade, de escape, de limpeza para se opor a “opressões” exercidas pelo preto. É a cor mais protetora, que contribui para o conforto e alívio visual, ajudando a limpar e a aclarar todo o ruído e distúrbios visuais.

Um ambiente branco para mim sugere frescura, calma e dá uma ideia de maior espaço, proporcionando a sensação de liberdade. Porém, se utilizada em excesso, pode dar a impressão de frieza, vazio e impessoalidade.

Como acontece com a cor preta, a cor branca aparece na pintura devido às suas características mencionadas mais acima, aparecendo predominantemente nos espaços de maior dimensão, tais como o chão e o teto. Como está refletido na figura 20⁴³, a cor branca está confinada a estes espaços porque penso que através da clareza e limpeza que

⁴² Ver **figura 19** em anexo.

⁴³ Ver **figura 20** em anexo.

o branco transmite, faz com que as outras cores se destaquem e ganhem outro peso na construção do espaço.

Por isso, surge conjugada com as outras cores de forma a partilharem o espaço de igual forma, oferecendo uma combinação perfeita com qualquer outra cor.

Juntos, o cinza, o preto e o branco configuram o mínimo, o simples, tornando-se numa perfeita trilogia para se poder conseguir um ambiente limpo e equilibrado.

No meu entender, a sua conjugação funciona na perfeição, dando harmonia e sensação de calma e limpeza visual. Outra cor que contrastasse com estas poderia destabilizar, provocando outro tipo de informação e interpretação da pintura.

Como Gomes (2004) ressalta que “para Itten, a harmonia consiste na técnica de desenvolver relações entre cores de forma sistematizada, para que sirvam de base a uma composição.”⁴⁴

1.4 Dinamismo da cor

A cor é o elemento dinâmico da pintura e corresponde às várias tonalidades de cinza, preto e branco que preenchem toda a pintura numa distribuição partilhada, sendo os tons de cinza a cor mais empregue para compor o espaço na estrutura da pintura.

As cores definem pesos visuais diferentes para esses espaços. Os blocos de cor, pintados de modo suave e distribuídos assimetricamente, reforçam a ideia de um movimento ritmado no espaço. Como se pode ver na figura 21⁴⁵, na cozinha os eletrodomésticos e os armários aparecem pintados de forma alternada, da esquerda para a direita, os primeiros 5 espaços aparecem alternados desta seguinte forma: CM, CE, CC, CE, CM1, dando essa sensação de ritmo. A forma como esta trilogia de cores preenche o espaço da estrutura, de forma alternada para que nenhuma cor se encontre na grelha estrutural, faz com que surja uma “dança” entre as mesmas, onde surge um certo dinamismo, ritmo e movimento. Este dinamismo advém de uma aparente despreocupação no que respeita à luz e às sombras na minha pintura.

Esta disposição das cores na pintura, do claro e do escuro, dá a ideia de uma iluminação contraditória, dando a entender que existem diversas fontes de luz no interior da pintura. Sendo muitas vezes um elemento que funciona como uma

⁴⁴GOMES, Filipa – *A Cor na Pintura “View of the Bay” de Patrick Caulfield: Análise à cor cromática: harmonia e qualidade expressiva da cor*. Faculdade de belas artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Junho, 2004. Publicado em: www.arte.com.pt

⁴⁵Ver **figura 21** em anexo.

ferramenta fundamental para criar efeitos estruturantes na composição e na minha pintura a sua utilização não obedece necessariamente a essa função.

Esta aparente contradição é explicada por Massironi (1996), que fala de um equívoco com origem em Giotto: “Na história da arte e dos processos representativos verificou-se frequentemente um equívoco, ou seja, manter que a finalidade desses processos consistia no elaborar, não um sub-rogado, um substituto, mas uma reprodução verídica, fiel e equivalente à realidade figurada. Este equívoco tem-se vindo a repetir desde as afirmações de Giotto sobre pintura, com o nascimento da perspectiva, desde a descoberta da fotografia à do estereoscópio.”

E Massironi por sua vez continua: “Hoje já ninguém crê na pretensa objectividade dos meios de comunicação e isto não por um enganador comportamento do emissor, mas por um facto intrínseco ao processo — qualquer codificação exige uma escolha. O código funciona enquanto é comum ou comunicável e pode ser assim porque estruturado e regulamentado; a regulamentação permite a comunicabilidade, mas torna rígida a possibilidade de adaptação à realidade. Esta realidade pode, contudo, ser indagada e comunicada através do filtro do código, por sucessivas aproximações. As aproximações foram meios de escolha.”⁴⁶

A cor está disposta na minha pintura de uma forma que a mesma cor não se encontre no mesmo espaço, isto è uma ao lado da outra. O jogo entre as partes mais escuras e as partes mais claras é contraditório e confere ao quadro um ritmo descontínuo, sendo então conferido na pintura através da gradação do tom da cor e também através da repetição do elemento em posições específicas.

No entender de Aumont (1993), “o sistema visual está equipado “de origem” com instrumentos capazes de reconhecer uma borda visual e a sua orientação, uma fenda, uma linha, um ângulo, um segmento; esses perceptos são como as unidades elementares da nossa percepção dos objectos e do espaço.”⁴⁷

O efeito espacial da cor resulta de vários factores, podendo a cor contribuir para o efeito de profundidade pela utilização dos contrastes claro-escuro.

⁴⁶ MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Edições 70, LDA. Lisboa, 1996, p. 69.

⁴⁷ AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993, p. 20.

A cor pode adquirir várias características através de diferentes leituras. Depois de a visualizar e compreender como esta funciona através do seu jogo ritmado, observa-se um dinamismo vivo e a sugestão de movimento nas pinturas.

1.5 Cor como construção

De acordo com Kandinsky (2011), existe uma correspondência entre as linhas retas esquemáticas e as cores: “Se examinarmos as linhas retas esquemáticas — especialmente as linhas vertical e horizontal — quanto às suas propriedades coloridas, impõe-se a comparação com o Preto e Branco. Tal como estas duas cores (às quais se chamavam ainda recentemente, “não-cores” e a que se chama hoje, impropriamente “cores não-vivas”) são cores silenciosas, também estas duas linhas retas são linhas silenciosas.”⁴⁸

As cores podem também ser organizadas criando através da sua modulação a noção de espaço no campo de visão do observador. Esta é uma técnica que eu uso com frequência, uma vez que é a manipulação da cor que me permite conseguir uma ilusão de espaço, fazendo parte dos fundamentos plásticos nas minhas composições. Através da figura 22⁴⁹, podemos verificar que através da modulação única e exclusiva da cor, sem outros elementos visuais, podemos criar essa ilusão de espaço que se torna perceptível com o emprego da cor. É aqui que a pintura surge sem a grelha estrutural a contornar a cor e assim podemos verificar que a cor mesmo sozinha consegue construir um espaço perceptível ao observador.

A cor adquire assim a característica de conferir uma função construtiva, onde passa a ser aplicada de forma a arquitetar todo o espaço através do seu tom e da sua utilização gera outro tipo de construção, com significado próprio, um valor de símbolo, uma linguagem que comunica uma ideia.

Passam então a existir dois tipos de construção mediante a cor: a construção do espaço através da cor e a construção de uma linguagem que vai poder produzir no observador diferentes significados e diferentes tipos de sensações, pois há uma excitação dos sentidos a partir da própria cor e que não existe em nenhum outro elemento visual.

⁴⁸ KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano*. Edições 70, LDA. Lisboa, 2011, p. 66.

⁴⁹ Ver **figura 22** em anexo.

Primeiramente, a cor é captada através do olhar, impressionando a retina, provocando posteriormente uma emoção quando sentida e é após estes dois processos de captação e o sentido que o observador pode ou não dar-lhe um significado tornando-a estruturante. As cores têm pois a capacidade de suscitar a sensibilidade do observador, pois caracterizam-se pela sua carga expressiva, levando a suscitar vários tipos de emoções no observador.

No que respeita aos processos perceptivos, Jacques Aumont (1993) afirma que (...) “ao contrário da nossa impressão espontânea, a cor, assim como a luminosidade, não está “nos objectos“, mas “na” nossa percepção.”⁵⁰

Todas as sensações que podemos extrair da minha pintura, tais como a sensação de aridez, de isolamento, a noção de profundidade, são-nos dadas através da cor, uma vez que a pintura em si não dá todas as pistas necessárias à sua interpretação.

Na parte em que a cor funciona como construção do espaço, existe um destaque na cor como elemento construtivo do espaço estrutural, os motivos estruturais têm na combinação das cores o elemento decisivo para resolver o problema da organização do espaço.

Por favorecer relações de peso, volume e movimento, a cor pode criar um espaço, estruturando uma composição equilibrada de acordo com a fração de espaço ocupado, dependendo do espaço que ocupa, grande ou pequeno.

É na composição que a cor tem a sua maior dimensão, é no preenchimento de cada fração que ela se torna homogénea, concebendo força na construção da pintura onde preenche o seu próprio espaço de ação ganhando essa característica que a torna única.

Segundo Rodrigues (2002) “é inegável que toda a cor tem um espaço que lhe é próprio, mas é também inegável que esse espaço faz parte da cor.”⁵¹

A partir da linguagem construtiva, a leitura que extraímos da pintura e através do que ela nos transmite, a mensagem transmitida pela mesma pode ser interpretada pelo observador. A cor parece não sofrer a barreira imposta pela língua, sendo uma comunicação universal, apesar de ter conotações distintas em certas culturas.

⁵⁰ AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993,p17.

⁵¹ RODRIGUES, Kadma Marques – *Barrica: o gesto que entrelaça história e vida*. Annablume; Fortaleza: Secult, 2002, p. 100.

1.6 Conclusão

No meu entender, a cor é um elemento fundamental na minha pintura, sendo as suas relações e interação cromática essenciais para o resultado final, tornando-se essencial em todo o meu trabalho, pois sem ela creio que a composição perde força e carácter.

Como refere Dondis (1991), “O processo de composição é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais. Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e têm fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador. É nesta etapa vital do processo criativo que o comunicador visual exerce o mais forte controlo sobre o seu trabalho e tem a maior oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra se destina a transmitir.”⁵²

A cor constrói uma linguagem que comunica uma ideia, um pensamento, uma mensagem. É o elemento que tem mais afinidade com as emoções e é um veículo para captar a atenção do observador, não é apenas um elemento decorativo ou estético, é, penso, o fundamento da expressão.

⁵² DONDIS, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda. São Paulo, maio 1991, p. 28.

LINHA E COR

“Sirvo-me da cor tal como me sirvo da linha. Quero-a extremamente simplificada”⁵³

1.1 Introdução

Após a análise que acabámos de fazer sobre cada um dos elementos que compõem a minha pintura na sua forma mais isolada, ou seja, a linha e a cor, procuro agora fazer aqui uma reflexão sobre como funcionam estes mesmos elementos em articulação entre si e quais as suas características na construção das minhas pinturas.

Passemos agora a analisar de que modo estes elementos se relacionam entre si e como a sua inter-relação resulta na construção do espaço na pintura.

Na observação das minhas pinturas, é visível uma ligação forte entre a linha e a cor, valorizando juntas a estrutura, destacando o espaço, fazendo-o existir e dando-lhe autonomia.

É importante ressaltar que analiso e estudo igualmente estes elementos construtivos que se podem aliar, sem que a expressividade de um seja diminuída pela presença do outro. Na construção do espaço, com estes elementos eu não diminuo as qualidades naturais aquando da sua união, respeitando a pureza de cada um. A soma destes elementos pode ser entendida como um todo, mantendo-se construído como peças autónomas com um aspeto sólido.

Por sua vez, as linhas, estabelecem um diálogo com a cor no espaço, proporcionando uma organização através de um gesto económico e preciso, onde a linha não age contra a cor, fluindo praticamente no espaço, tornando-se por assim dizer num cúmplice da cor.

1.2 Movimento

Estes dois elementos vão dar ao espaço um movimento ritmado, onde existe a fixidez das formas arquitetónicas e onde se destacam ritmos da cor e da linha, uma vez que o espaço é definido pelas cores e linhas que são cuidadosamente dispostas na

⁵³ FERNANDES, João – *Roy Lichtenstein: Banda desenhada e suas influências*. F.A.U.T.L 2008/2009.

pintura. É exatamente na combinação desses elementos que se procura conferir um ritmo dinâmico, apesar da rigidez das linhas em presença.

Esta estrutura de linhas e cores gera uma grelha rítmica com linhas oblíquas, paralelas, verticais e horizontais aliadas ao jogo de cores no registo claro – escuro.

A delimitação do espaço é feita com detalhes de cor, mas também com o uso de linhas no limite onde as mesmas abraçam a cor, concedendo um ritmo ao espaço onde a eficiência desses elementos se procura afirmar. Surge assim a minha procura pelo ritmo e pelo dinamismo através da linha e da cor.

A ligação entre estes elementos acentua a noção de estrutura e movimento no espaço através do equilíbrio e da procura de harmonia que surge na conjugação dos mesmos.

1.3 Simplificação da estrutura

A capacidade de simplificar o espaço através dos elementos visuais e a sua união numa identidade estética comum é visível na observação das linhas abraçando as cores enquanto estruturação do espaço. Logo, um dos grandes objetivos e características do uso destes elementos é a de poder simplificar uma imagem com a capacidade de não lhe tirar a identidade, onde a combinação visual de linhas e cores é controlada através dessa mesma simplicidade.

Usando uma linguagem puramente geométrica, procuro a simplicidade através da linha e da cor, onde abstraio a realidade, procurando conjugar esses elementos numa unidade.

O exercício de reduzir a cor e a linha a características simples, não resulta de uma qualquer inaptidão técnica mas sim de um exercício deliberado e de expressão que permitem compreender alguns aspetos importantes na minha solução da estruturação do espaço.

A minha interpretação dos espaços arquitetónicos através destes elementos não corresponde unicamente a uma simplificação da pintura, mas sim a uma confiança na força expressiva dos mesmos. Estes espaços arquitetónicos da pintura, julgo serem o cenário perfeito para estes elementos coexistirem, levando-os a procurarem atingir o máximo da simplicidade.

A realidade pode, obviamente, ser vista e observada de variadas maneiras. No entanto, é sempre uma acumulação mais ou menos ordenada destes elementos visuais e só através da análise destes elementos é que se torna possível construir o espaço.

Estes elementos são tratados por mim com o objetivo de conferir precisão, de forma a podermos reconhecer as referências do nosso quotidiano.

A *linha* e a *cor* são utilizadas ordenadamente, do modo mais preciso possível para que a realidade da imagem original se mantenha preservada e mesmo realçada, tornando possível o reconhecimento do espaço pelo observador. A utilização e aplicação da linha e da cor não são feitas de maneira descontrolada, uma vez que estas fazem toda a composição da pintura.

1.4 Relação entre a linha e cor na obra

Quer se encontrem juntas, quer se encontrem separadas, ambas dão volume, equilíbrio, profundidade, textura e harmonia à pintura, tal como têm o potencial de transmitir significados e emoções ao próprio observador. Para além de possuírem estas características e possibilidades, possuem igualmente outro tipo de ligação quando conjugadas e interligadas.

A linha e a cor são a matéria-prima de toda a informação visual, é através da estrutura visual da pintura que se nota a presença e a ênfase destes dois elementos. Estas funcionam como elementos visuais independentes na pintura, tendo cada uma as suas próprias características e funções como vimos mais acima.

Seria possível estruturar o espaço apenas usando a linha sem a cor ou a cor sem a linha, como podemos ver na figura 19⁵⁴, a linha consegue funcionar sozinha desenhando toda a estrutura do espaço, onde confere o enquadramento à pintura. Mas se só existisse a linha não existiria o contorno, pois não existiria um corpo contornado. Se só houvesse cor⁵⁵ como por exemplo na figura 22, conseguiríamos compreender o espaço pictórico, mas não existindo a linha a pintura apareceria algo tosca, desenquadrada e sem uma forma exata.

Devido a estas associações, posso referir que estes elementos na minha pintura, além de preponderantes são indissociáveis, não havendo a possibilidade de um funcionar sem o outro.

⁵⁴ Ver **figura 11** em anexo.

⁵⁵ Ver **figura 22** em anexo.

Podemos olhar para esta ligação como se de uma casa se tratasse, na qual a linha funciona como se fossem os alicerces, os pilares que criam a estrutura, sendo a força e a estabilidade.

Já a cor funciona como o seu conteúdo, o preenchimento, é portanto, a parede que vai dar segurança e solidez. A linha sozinha é o esqueleto como refere Fer, Batchelor & Wood (1998), afirmando que “Em 1921, Rothenko identificou a linha como um elemento básico no sistema da construção: ela era a carcaça, o esqueleto, a relação entre planos diferentes”⁵⁶, a qual, na minha opinião necessita do músculo, que é representada pela cor, para se movimentar.

O espaço sem um destes dois elementos é algo que eu acho que não está concluído, podendo usar como exemplo a associação aos livros para colorir das crianças⁵⁷, no qual apenas vêm a linha que contorna as diferentes formas do mundo que existem e que se encontram à espera de serem concluídos através da cor. Sem dúvida, a linha e a cor criam um forte laço na estrutura da pintura, pois as duas complementam-se de uma forma tão segura como se as víssemos a andar de mãos dadas.

1.5 Conclusão

A elaboração do espaço ocorreu sempre de forma a organizar os elementos, tendo como principal preocupação a de criar uma combinação entre a linha e a cor para que fosse sugestivo aos olhos do observador. Procurei que estes elementos dessem ritmo e simplificação ao espaço, onde a linha tem o objetivo de dar rigidez e técnica e a cor o de provocar sensações.

Estes dois elementos são fundamentais na minha pintura e o seu tratamento permite que convivam com toda a harmonia e simplicidade desejadas, querendo e provando conviver uma com a outra.

O foco principal do meu trabalho incide em proporcionar um momento de consciência onde cada um destes elementos se destaca e se une, onde o todo deve estar num todo. Sendo que esse momento só é possível quando ganhamos a percepção de que é essencial a existência de cada um destes elementos para que se obtenha um todo e para que este resulte com sucesso.

⁵⁶ BATCHELOR, David. FER, Briony. WOOD, Paul – *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998. P.109.

⁵⁷ Ver **figura 23** em anexo.

No fundo, é como uma metáfora, é como viver no ponto onde termina a técnica e começa a filosofia. É simplesmente a minha visão perante o mundo, uma visão que busca algo que não existe, que procura o ideal e o perfeito.

O resultado geral da minha pintura resume-se a uma imagem limpa e sintética, onde procura existir uma visível e completa harmonia entre a linha e a cor.

CAP. II – VAZIO

AUSÊNCIA

1.1 Introdução

Foi em busca da simplicidade estética, da resposta a um estímulo sensorial, da remoção do excesso de matéria visual, que criei um espaço de contemplação, onde o vazio da ausência toma lugar. O vazio não é o simples “nada”, mas é sim, uma ausência aparente de algo.

Com a realização de um trabalho de transposição, de eliminação e de escolha, pretendo produzir um espaço de averiguação, destacando certos elementos plásticos na minha pintura, com o intuito de chamar a atenção do observador através das emoções que procuram ser transmitidas.

A minha pintura procura convidar o observador para uma contemplação mais apurada, por meio de uma leitura cuidada e precisa dos elementos visuais, os quais, em conjunto ou individualmente, nos transmitem esta sensação de ausência. É através da análise do conteúdo compositivo, dos elementos e da técnica, que o observador se vai deparar com esta ausência.

A interpretação varia naturalmente consoante o observador e pode orientá-lo para significações bastante distintas, para além do simples reconhecimento racional dos motivos que constituem a pintura. Onde há espaço em que a ausência se manifesta, existe uma possibilidade de preenchimento do vazio por parte do observador.

1.2 Ausência na cor

As cores possuem, como sabemos, diferentes significados que variam de acordo com as diferentes culturas, simbolizando determinados sentidos e provocando distintas sensações. Têm efeitos psicológicos, podendo ser usadas para exprimir emoções como para provocar, contendo até um determinado carácter mágico.

Na produção da minha obra, procuro transmitir um sentimento de vazio sustentado através das diversas tonalidades de cinzento. Nesta obra não existe uma conjugação dos cinzas com outro tipo de cor adjacente que o complemente, que lhe dê

vida, pois o cinza por si só transmite um tipo de solidão, monotonia, ausência, transportando-nos possivelmente para a sensação de um vazio interior.

Com a ausência de uma cor adjacente, a obra adquire outro tipo de leitura, pois a função da cor adjacente seria cativar a atenção ou causar a estranheza do observador, levando-o a poder ter outro tipo de pensamento, estando essa característica de acordo com a citação de Gomes (2004), onde refere que “O cinzento é uma cor neutra, incharacterística e inexpressiva, cujo efeito é muito influenciado pelas cores adjacentes. Sob o efeito de qualquer cor adjacente, perde a sua característica neutra, não cromática, e apresenta um tom complementar ao da cor que lhe está próxima. Este efeito é uma ilusão de ótica que se forma no olho do observador e não se materializa na superfície em si. Deste modo, o cinzento depende das cores adjacentes para adquirir vida. Na composição cromática cada cor, para além da sua ação individual, adquire uma nova dimensão por influência da cor que lhe fica adjacente.”⁵⁸

Os tons de cinza entre o branco e o preto funcionam como não-cor, dado que quando observamos algo a preto e branco estamos a constatar que há uma ausência de cor, logo existe um vazio da cor. Pôr uma imagem a preto e branco é tirar-lhe a cor, a vivacidade que ela transporta.

O cinzento é a expressão de neutralidade, símbolo da indecisão e da ausência de energia. Quanto mais sombrio, mais expressa desânimo, dúvida e ausência de energia.

A associação que o observador pode ter através deste tom pode divergir de pessoa para pessoa, mas o sentimento é quase sempre o luto e os estados de espírito de tristeza, melancolia, solidão e de perda, dado que este tom de cor está impregnado de associações que o ser humano tem como o envelhecimento, o céu triste e nublado, entre outras variadíssimas associações.

Esta é a cor das cinzas dos pedaços carbonizados que sobram de tudo aquilo que é consumido ou destruído, quando o mundo se torna cinzento, somos instintivamente condicionados a introvertermo-nos e a prepararmo-nos para a “hibernação”.

Todos estes sentimentos ou ações pré-definidas que o cinzento transmite ao observador vai poder fazer com que ele faça este tipo de leitura da obra, pois são estas associações que estão ligadas ao vazio, provocando desta forma o seu subconsciente.

⁵⁸ GOMES, Filipa – *A Cor na Pintura “View of the Bay” de Patrick Caulfield: Análise à cor cromática: harmonia e qualidade expressiva da cor. Faculdade de belas artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Junho, 2004.* p.14.

Outra cor que é visível e dominante na minha obra e que leva o observador a ter este tipo de sentimento é o branco.

O branco é a pureza, é algo que não foi demarcado, que não tem registro, é o signo do nada, do vazio, está pronto para ser preenchido, transmitindo uma ausência onde o observador pode divagar no silêncio do espaço.

Esta cor permite percorrer o espaço, deixando o espaço para a imaginação de cada um, como diz Mesquita (2008), “ (...) é nesse território do suposto vazio que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da imaginação e da invenção. Esse espaço em que tudo está em um devir pleno e ativo, criando demanda e condições para a busca de outros sentidos, de novos conteúdos”⁵⁹, oferecendo uma sensação de expansão, de alargamento, comunicando uma elevada percepção do espaço, possibilitando a sensação de liberdade, levando-nos a esquecer a sensação de opressão. Porém, quando usado em demasia dá-nos a sensação de vazio, ausência de algo.

Falemos agora do oposto do branco, o preto. Esta cor por si só é uma cor carregada de ausência, definida pela ausência de luz na pintura.

O preto é a representação do nada, da ausência ou da escuridão, podendo conferir à pintura mistério, silêncio, tristeza e melancolia. Quando misturado com cores claras, estas são rebaixadas, interpretando-se psicologicamente como uma influência por dados negativos.

Este não possui *degradés*, é uma cor pura e quando a modificamos obtemos o cinza. O preto é a escuridão máxima, a negação de todas as cores. Culturalmente, as ideias associadas ao preto tendem em geral para a negatividade, para o mal ou para o luto, como refere Pedrosa (2009), “Misturando ao branco, produz o cinza, cor neutra por excelência, o que levaria Kandinsky (1954), a afirmar: não é sem razão que o branco é o ornamento da alegria e da pureza sem mancha, e o preto o do luto, da aflição profunda, símbolo da mente. O equilíbrio destas duas cores, obtido por uma mistura mecânica, dá o cinza. É natural que uma cor assim produzida não tenha nem som exterior nem movimento”⁶⁰, ficando impresso no observador uma ausência profunda.

⁵⁹ MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula – 28ª *biennial internacional de São Paulo*, São Paulo, 2008.

⁶⁰ PEDROSA, Isabel – *Da cor à cor inexistente*. Senac Nacional, Rio De Janeiro, 2009. p. 132

1.3 Ausência na linha (estrutura)

O vazio e a ausência aparecem não só no uso sugestivo das cores como surgem também na estrutura do espaço evocada pelas linhas a preto.

As linhas retas pretas, precisas, geométricas, transmitem a frieza que elas transportam, pelo que a construção de todo o espaço também procura remeter para a sensação de vazio. As ligações das linhas constroem um espaço de contemplação, elaboram um interior desabitado, um espaço sem qualquer tipo de ruído ou agitação perturbadora.

É puramente um espaço limpo e vazio que nos permite sentir o poder de produzir eco, onde também o observador consegue eventualmente ouvir o seu pensamento. Este eco é percebido através da nossa associação aos espaços vazios, onde temos a noção que ao produzirmos um som ele se vai repetir ou tornar-se mais alto. Pode dizer-se que este eco é entendido através da associação que o nosso subconsciente faz ao observarmos a pintura e a comparamos com o espaço real, sendo a figura 38.6⁶¹ um bom exemplo disso.

Na questão do pensamento, ao observarmos a figura 38.9⁶², constatamos uma imagem limpa sem ruídos visuais, podendo levar-nos a um pensamento mais profundo na procura de compreender a obra, levando-nos possivelmente a uma conversa com nós próprios através do pensamento, onde se colocam questões pertinentes acerca do espaço observado. Este tipo de sensações é transmitido através da ausência de elementos decorativos no espaço, onde não existem objetos pessoais nem toque humano nas composições.

A temática da obra é concebida através de uma ordem onde o espaço se vai organizando através do vazio e na sua harmonia com os outros elementos. Estes cenários do vazio, insólitos, as ruas sem tráfego, os espaços “mudos e cegos”, sem vestígios de vida e onde a ausência da figura humana é uma constante, remetem eventualmente para os cenários pintados pelos pintores Giorgio de Chirico e Edward Hooper. Estes artistas trabalharam nas suas pinturas este tipo de emoções.

Como refere Proença (1990), sobre Edward Hopper, "Os edifícios, geralmente enormes e vazios, assumem um aspeto inquietante e a cena parece ser dominada por um

⁶¹ Ver **figura 38.3** em anexo.

⁶² Ver **figura 38.5** em anexo.

silêncio perturbador"⁶³. As suas pinturas⁶⁴ evocam predominantemente o silêncio, a solidão, a melancolia, representando frequentemente um forte impacto psicológico.

Já Giorgio de Chirico voltado para um estilo mais surrealista, apresenta cenários onde os elementos arquitetônicos do estilo clássico compõem um espaço vazio aparentemente inabitadas envolto num mistério perturbante. As suas pinturas⁶⁵ carregam consigo um forte sentimento de solidão, silêncio e vazio.

Por sua vez, a impressão do vazio intensifica-se na ausência de personagens que é completamente abolida da pintura, dando mais intensidade a esse tipo de pensamento. Pois como Gonçalves (2012), refere “ (...) quando se pensa o vazio como adjetivo pode-se abordá-lo como conteúdo ausente, carência de alguma coisa que urge aparecer, algo que foi retirado, roubado ou desaparecido (copo vazio, casa vazia ou mesmo túmulo vazio).”⁶⁶

1.4 Ausência de escrita

Outra característica presente na minha pintura que nos remete para o vazio através da ausência, é a não existência de signos linguísticos. Não existem caracteres no interior, nem um título, o que leva o observador a ter que fazer a sua própria interpretação, na ausência de indicações que o orientem.

Sem qualquer tipo de referências do âmbito da escrita, esta ausência vai exercer sobre os observadores respostas diferentes, levando-os a poder construir um pensamento próprio, sem qualquer tipo de influência.

1.5 Conclusão

Para caracterizar o vazio através da ausência, exploro o potencial máximo de comunicação em todos os elementos visuais, inclusive o espaço vazio. Com o meu método, procuro organizar os elementos visuais numa linguagem gráfica, onde

⁶³ http://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Hopper.

⁶⁴ Ver **figura 24** em anexo.

⁶⁵ Ver **figura 25** em anexo

⁶⁶ GONÇALVES, Adriana Honorato – *Questões preliminares sobre aspetos do vazio na arte contemporânea*. Unesp, São Paulo 2012.

incorporo a linha reta, as cores e o espaço para construir este tipo de linguagem na pintura.

CAP. III – DESCRIÇÃO DO PROCESSO ARTÍSTICO

UNTITLED SPACE

Para a concretização do meu projeto, decidi ter como linhas orientadoras, o trabalho que tenho vindo a desenvolver no decorrer dos últimos anos, isto é, a utilização de linhas retas, sugestão de planos tridimensionais e cores básicas (tons de cinza, preto, branco) como elementos construtivos, com superfícies lisas, abolindo elementos ornamentais e rejeitando a aparência convencional, apoiado somente no princípio básico da redução plástica aos elementos essenciais.

A minha pintura, como disse no início deste relatório, tem origem e é influenciada nos espaços arquitetónicos e urbanos e também de alguns conceitos da arquitetura. Ao estudar esses espaços, encontro composições geométricas que me fascinam, como a simplicidade das formas e os materiais utilizados.

A arquitetura influência de certa forma a minha pintura, na medida em que eu uso os seus próprios espaços, assim como também utilizo as suas características e técnicas a nível da organização, construção e estética, tendo a minha escolha mais orientada para a arquitetura moderna e contemporânea ocidental.

A arquitetura, enquanto arte de projetar e edificar espaços, trata da organização, do espaço e dos seus elementos, mas também da estética e ordenamento de componentes no arranjo espacial.

De acordo com Costa (1995), “Arquitetura é antes de mais nada construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando uma determinada intenção.”⁶⁷

A minha pintura tem uma relação próxima e significativa com a arquitetura, que vai para além do território do desenho. Ambos tratam algumas áreas comuns como o uso da linha e da cor, a composição, a estruturação, e é no espaço de representação que encontro essas relações, transportando estes elementos diretamente da arquitetura.

⁶⁷ COSTA, Lúcio (1902-1998). *Considerações sobre arte contemporânea*,(1940). In: Lúcio Costa, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.608p.il.

A minha abordagem passa por tentar mostrar uma interpretação diferente da arquitetura urbana e do ambiente que nos rodeia. Apesar de me reger pelas suas características, interpreto, através da pintura, uma visão diferente da realidade, onde a construção provém da imaginação e não de uma cópia dessa mesma realidade.

Estas pinturas têm como finalidade a busca de uma linguagem simples, transferindo formas diretamente da arquitetura para a pintura, passando essa pintura a ser uma transformação realizada sobre uma imagem real de um espaço real. Neste corpo de trabalho, a pesquisa principal foi no entanto fundamentalmente realizada através da mediação da fotografia desses espaços arquitetónicos.

Então, apoiado nestes ideais, comecei o meu projeto com uma pesquisa de imagens, nomeadamente de espaços arquitetónicos (ruas, praças, cidades, prédios, etc.), fruto do que tenho vindo a trabalhar desde então. Normalmente, esta pesquisa de imagens é feita na *Internet*, mas por vezes utilizo fotografias minhas, do meu próprio registo. No entanto, para este trabalho, todas as imagens utilizadas foram retiradas da *Internet*. Durante a pesquisa de imagens deste tipo de espaços fui encontrar algo que me puxou mais a atenção, decidindo então experimentar os espaços interiores das casas (*wcs*, salas, cozinhas, quartos, jardins) ou mesmo a própria casa em si.

Decidi então abandonar os outros tipos de espaços (ruas, praças, cidades, prédios, etc.), porque também procurava reduzir a informação visual ao máximo, tornar a pintura mais simples, tornar a pintura mais íntima, criando outro tipo de reflexões ao observador.

Quando digo um espaço íntimo refiro-me ao interior das casas, visto esta pintura procurar ser algo que vem do meu subconsciente, que vem do meu interior, onde o espaço íntimo por definição é aquele ligado à meditação e ao retiro. Neste sentido, o modelo para o espaço íntimo é o espaço dentro de uma casa, onde cada divisão pode representar a privacidade de cada um dos indivíduos.

Então, com este novo tipo de espaços, a minha pesquisa também mudou. Antes procurava qualquer tipo de imagem de cidades, que depois quando as manipulava no desenho tinha que eliminar vários elementos para tornar as imagens mais limpas, e simples. Agora a pesquisa está mais direcionada para espaços mais limpos, sem muitos

adornos nem ornamentos, procurando espaços com uma arquitetura moderna que ia ao encontro do trabalho que quero realizar.

Encontrei neste tipo de espaços o ponto de partida para a minha pintura, onde a linha, como um dos elementos visuais mais importantes na minha pintura, vai destacar-se e demonstrar a sua importância, tanto na construção e na organização como no contorno e na estruturação narrativa do espaço.

O meu processo de criação consiste numa série de passos, que vão de alguns esboços iniciais à procura de uma solução até, finalmente, uma escolha e decisão.

A metodologia utilizada tem assim vários momentos, sendo o primeiro momento a pesquisa de imagens, como já referi a priori, fazendo de seguida a seleção daquilo que considero serem as melhores imagens para depois passar à etapa seguinte.

Nesta etapa, imprimo as imagens a preto e branco em formato A4 através do computador. De seguida, com um marcador fino de cor preta sublinho⁶⁸ as partes importantes que quero retirar, ficando de fora o que não está sublinhado. Depois deste processo, utilizo uma caixa de luz onde coloco o desenho⁶⁹, e com uma folha branca por cima retiro o sublinhado a preto, sendo este processo feito a lápis⁷⁰, pois por vezes ainda elimino e acrescento alguma informação que acho necessário para criar um espaço mais equilibrado e limpo, pois, como refere Gombrich (1999), “Klee conta-nos como começou a relacionar linhas, sombras e cores umas com outras, enfatizando aqui, removendo um peso ali, para obter a sensação de equilíbrio ou "correção" que todo artista se esforça por conseguir”⁷¹.

Logo é neste processo de experimentação de eliminar e acrescentar que vou procurar essa sensação de equilíbrio. Este processo repete-se até eu ter os esboços todos preparados.

Para se ter uma melhor noção deste processo de limpeza visual da imagem, pode-se ver na figura 30 esse processo desde o início até ao fim.⁷²

⁶⁸ Ver **Figura 1** em anexo.

⁶⁹ Ver **Figura 26** em anexo.

⁷⁰ Ver **Figura 27** em anexo.

⁷¹ GOMBRICH, Ernst Hans – *A História da Arte*. Técnicos e Científicos Editora, Rio de Janeiro, 1999, pag.462

⁷² Ver **Figura 30** em anexo.

O processo seguinte é a digitalização dos esboços. Os esboços são digitalizados para poder passá-los para o projetor de dados. Inicialmente, este processo era feito com folhas de acetato num projetor de luz, mas esse processo era muito dispendioso a nível monetário, tendo então optado pelo digital⁷³.

Com os esboços já preparados, a próxima fase é a escolha dos materiais (tintas, placas de madeira, trinchas, pincéis, rolos, lixas, marcadores, etc.)⁷⁴, materiais esses que eu tenho vindo a utilizar nas minhas pinturas.

Para o suporte das minhas pinturas, utilizo placas de aglomerado de madeira. Escolhi estas placas em detrimento da tela uma vez que utilizo áreas grandes e materiais como a régua, marcadores e fita-cola, tendo que trabalhar com o suporte na horizontal. Se trabalhasse sobre tela, esta poderia ser danificada, aparecendo amolgadelas ou vincos no meio por ser um material frágil. As placas de madeira têm uma superfície mais forte e por essa razão eu posso trabalhar à vontade. Essas mesmas placas têm no entanto as suas desvantagens, nomeadamente no que respeita ao seu transporte, devido às dimensões (2,70x80), (1,35x80) que as tornam pesadas.

Normalmente, este tipo de placas vem crua, sem tinta, tendo então eu que aplicar uma base de branco. O branco que utilizo é tinta plástica para pintar interiores. Compro um balde de 25 litros, que vai servir também para fazer a mistura com a cor preta para conseguir as várias tonalidades de cinzento. Utilizo também este tipo de tinta porque o seu processo de secagem é mais rápido, visto que tenho de aplicar várias camadas de tinta para a placa ficar totalmente branca. O branco aqui também ajuda na passagem do esboço para a placa, visto que este processo é feito às escuras, uma vez que utilizo o projetor de dados, sendo o branco mais visível no escuro e facilitando assim a perceção da projeção na placa.

Neste processo de pintar as placas de branco, começaram a surgir alguns problemas. O meu objetivo era tornar a superfície totalmente branca e lisa, sem relevo. Mas, ao fim de algumas passagens de mão com um rolo grande, a superfície da placa estava realmente totalmente branca mas cheia de relevos, como se tivesse usado tinta com areia. Para solucionar o problema, tentei lixar a placa com uma lixadeira elétrica com uma lixa de madeira grana 100, mas o resultado não foi o esperado. Com a

⁷³ Ver **Figura 28** em anexo.

⁷⁴ Ver **Figura 29** em anexo.

passagem da lixadeira realmente algumas partes da superfície ficaram lisas mas outras ficaram irregulares, com alguns buracos.

Percebi então que a solução era tocar de rolo, pois o rolo usado na primeira aplicação era um rolo com pêlos, logo era normal que aparecesse alguma rugosidade, mas pensei que a lixadeira poderia resolver esse problema.

O rolo utilizado para o novo processo foi um rolo sem pêlo, de superfície lisa e do mesmo tamanho que o anterior. O resultado foi completamente diferente, a superfície ficou muito mais lisa, continuava com alguma rugosidade mas era muito menor, e mesmo na aplicação da tinta na superfície este rolo era mais suave espalhava melhor a tinta, rolava e não arrastava a tinta como o anterior. Então, para eliminar o relevo que a superfície ainda continha, voltei a passar a lixadeira, e agora sim, a superfície ficou completamente lisa, como pretendido.

Juntamente com este processo de preparar a placa, vou preparando simultaneamente as cores que vou utilizar na pintura. As cores que utilizo são sempre tons de cinzento, normalmente são três, um escuro, um médio e um claro, mais o preto e o branco. Os tons de cinza sou eu que os produzo, como já referi, adquirindo um balde de tinta branca e também um de tinta preta, e é com a mistura destes dois que faço os tons de cinzento. Faço sempre grandes quantidades de cada tom e guardo-os em *taparueres* individuais, para que consiga fazer uma série de pinturas todas com o mesmo tom. Este é o objetivo, ter uma série toda com o mesmo tom, porque caso algum acabe é quase impossível fazer um tom igual, porque é uma mistura de cores e logo aí a série já não pode ser concluída.

O próximo processo é passar o esboço para a placa já com a superfície preparada. Este processo já foi mais ou menos explicado. Para passar o esboço para a placa utilizo o projetor digital, e este processo tem que ser feito às escuras, tendo tido com isto um pequeno problema: a sala onde trabalho tem os estores estragados e então só conseguia fazer este processo de noite, pois é a altura que há menos luz.

No procedimento da passagem do esboço para a placa, ela fica colocada no cavalete na posição horizontal ou vertical, dependendo do esboço, usando o projetor para colocar o esboço enquadrado na placa. Neste processo de enquadramento, por vezes há elementos que ficam de fora por não encaixarem bem com o enquadramento

pretendido. Quando as luzes estão apagadas, o projetor é ligado e o enquadramento está feito, é então altura de passar o esboço para a placa. Esta passagem é feita à mão livre e com um lápis. Naturalmente, as linhas vão sair tortas mas neste momento o que me importa é ter as linhas passadas para a placa porque o enquadramento está correto.

O próximo passo é uma fase de estudo, de experimentação, onde vou pensar onde colocar a cor, experimentar onde elas vão funcionar melhor.⁷⁵

Nesta fase, experimentei numa placa pequena (1,35 cm x 80 cm)⁷⁶, um espaço interior (sala de estar) onde fiz o teste das cores. Neste processo de pintura, utilizo sempre um pincel, variando o seu tamanho de acordo com a superfície a ser pintada. Se for uma superfície mais pequena utilizo um pincel mais pequeno, porque é um processo mais minucioso, quando são superfícies grandes, utilizo um pincel maior pois fica mais fácil o seu preenchimento.

A separação das cores na superfície foi conseguida, achando ter conseguido uma harmonia entre elas. No entanto, enquanto estava a pintar reparei que ia surgir outro problema. O problema que surgiu foi que a tinta estava a sair muito espessa, não estava a fluir, não estava a sair plana com um só tom, e conforme eu passava o pincel, as marcas do pêlo ficavam delineadas na superfície como se fossem linhas. Outro problema acontecia nas áreas maiores, onde se notava que o mesmo tom de tinta tinha vários timbres, a tinta não estava homogénea. O objetivo aqui é continuar com as superfícies lisas, é ter os tons de cor completamente planas, homogéneas. Para tentar solucionar a marca do pincel na superfície tentei lixar mas agora à mão, não se obtendo resultado nenhum, pois com a lixa só esbranquiçava a cor e não a tornava lisa.

Com este tratamento também reconheci ser impossível ter uma superfície lisa, pois sempre que eu pintasse alguma superfície teria de passar a lixa para alisar a superfície, tendo assim constatado que com este método não obteria o resultado desejado. Percebi então, que ao trabalhar com este tipo de materiais esta ligeira textura irá sempre existir na pintura, passando então a aceitar esta “imperfeição” como algo natural, como algo humano.

⁷⁵ Ver **Figura 13** em anexo.

⁷⁶ Ver **Figura 31** em anexo.

Para tentar resolver o problema anterior onde a tinta se encontrava pastosa e não se encontrava homogênea, tentei solucionar o problema adicionando mais água à tinta. Depois desta adição de água e de uma melhor mistura da tinta, fiz uma experiência numa placa mais pequena para ver a sua densidade e o seu tom quando pintada. A adição de água não foi a única mudança, neste processo de experimentação da tinta. Decidi usar um rolo de dimensões pequenas e liso em vez do pincel que tinha vindo a usar até agora. Os resultados foram os desejados, o rolo é o material perfeito para este tipo de trabalho. Pois com este utensílio a tinta espalha-se melhor, fica mais lisa e sem imperfeições. Como as superfícies a pintar são grandes, o rolo vai cobrir essa superfície de forma homogênea e eu poupo tempo neste processo. O rolo tornar-se então na ferramenta principal para aplicar a tinta na superfície, deixando o pincel para as partes mais minuciosas onde não dá para trabalhar com o rolo. A tinta passou a ficar mais fina e aquosa e com esta mistura passou a ter só um tom, ficando assim toda uniforme.

Neste processo de experimentação da tinta decidi fazer mais um tom de cinza ⁷⁷ (CM1), pois o objetivo é que o mesmo tom não se encontre um ao lado do outro, dado que com esta cor a pintura adquire uma estética diferente onde vai existir ainda uma maior “dança” de cores.

Tenho de referir que este processo todo desenvolvido até aqui foi realizado na escola, sem que nenhuma pintura fosse iniciada ou realizada mas, consubstanciando esta pesquisa existiu todo um processo de estudos e que foi muito importante para a realização deste trabalho.

Por motivos de ordem familiar, o trabalho ficou em pausa durante 6 meses. Para o recomeçar, decidi fazê-lo em casa, mais propriamente no terraço do prédio, visto ser o único lugar com espaço para pintar e para não ter que me deslocar a Faro todos os dias, visto que eu moro em Quarteira.

Com os estudos feitos anteriormente, o trabalho já estava bem avançado para a sua conclusão. O trabalho a ser feito a partir daqui era passar os esboços para as placas e pintá-las. Mas os problemas por mais pequenos que sejam aparecem sempre. Primeiramente, para transportar as placas para o terraço, tiveram que ser transportadas de elevador, estando assim sujeito às medidas do elevador, tendo as placas que ser cortadas para caberem lá dentro.

⁷⁷ Ver **Figura 32** em anexo.

As placas ficaram então com as seguintes medidas: 3 placas com 195cm x 120cm e 7 com 140cm x 80cm. Depois de as placas estarem no terraço foi também constatado que a tinta aparecia algo pastosa, pois tinha a ver com o processo da lixa referido anteriormente. Neste processo, a placa ficou com o pó da tinta na sua superfície. Mesmo ao sacudir ou limpar com um pano, a placa ficava sempre com pó. Então, para resolver este problema, decidi lavar as placas com água e utilizar uma vassoura para remover por completo esse pó ⁷⁸. Depois da lavagem, ficaram a secar ao ar livre. Depois de secas dei algumas camadas de tinta branca e aí deu-se a remoção completa do pó.

Depois deste processo concluído, o passo seguinte foi passar o esboço para a placa, de referir que este processo teve que ser feito à noite pois ao ar livre de dia era impossível, dada a necessidade de utilização do projetor de imagem digital ⁷⁹. As placas foram colocadas em cima de uma mesa, na vertical, visto eu não possuir um cavalete para este processo. Este processo da passagem do esboço foi feito à medida que eu concluía as pinturas, não tendo eu por essa razão todas as placas comigo. Na primeira fase deste processo comecei com as 3 placas de 195cm x 120cm, e quando terminei, fui à escola buscar mais 3 placas de 140cm x 80cm, tendo por fim ido também buscar as últimas 4 placas de 140cm x 80cm à escola.

Comecei então as pinturas com tudo a correr bem, tendo terminado a primeira e tendo-me deparado com um problema mínimo na segunda. Este problema é que quando eu passo o esboço para a tela, como já referi acima, uma vez que é feito à mão livre e a lápis, o esboço fica algo impreciso, o que acaba por ser normal. Mas é através destas linhas imprecisas que eu me vou orientar durante a pintura.

O processo de pintura começa com a colocação da cor, traçando no fim a estrutura toda. O problema era que quando ia traçar, a pintura não estava bem enquadrada com os limites da placa ⁸⁰, pois eu oriento-me sempre pelos limites da placa onde todas as linhas verticais e horizontais têm que estar paralelas com as suas respetivas dos limites da placa. Deparei-me com este problema na segunda pintura, por esta ter várias linhas verticais que não estavam a ficar paralelas porque ao reger-me pelas linhas do esboço, a junção das cores davam uma linha torta e não perpendicular.

⁷⁸ Ver **Figura 33** em anexo.

⁷⁹ Ver **Figura 34** em anexo.

⁸⁰ Ver **Figura 35** em anexo.

Então, a partir daqui, decidi que depois de passar o esboço para a placa endireitava os esboços com um marcador e uma régua, para não voltar a ter este problema ⁸¹. O problema nesta pintura foi solucionado com o engrossamento das linhas a preto e no final dei uns últimos retoques na cor ⁸².

Daqui para a frente, todas as pinturas foram realizadas com o mesmo processo descrito até aqui, com a diferença que nas 3 primeiras pinturas as linhas foram preenchidas com tinta preta e as restantes foram preenchidas todas com o marcador preto.

Tenho que referir também, que todas as pinturas foram realizadas ao ar livre onde aconteceram muitos contratempos, alguns devido às variações das condições climatéricas e só conseguia pintar até que houvesse luz natural pois à noite é impossível pintar dado que não tenho luz artificial no terraço.

As condições climatéricas por vezes foram adversas, houve dias de calor insuportáveis, dias de frio que tive de pintar completamente agasalhado e com luvas porque não dava para aguentar o frio nas mãos, dias de muito vento onde pintava encostado a uma parede contrária à direção do vento e os dias de chuva em que era completamente impossível trabalhar.

Como as pinturas levam alguns dias até ficarem prontas, ficavam sempre no terraço cobertas com um lençol e uma capa de plástico parecido com os plásticos das estufas. Estes plásticos serviam para proteger as pinturas da humidade e da chuva. A água da chuva por uma vez passou pelo plástico devido ao vento, tendo danificado algumas pinturas, que tive de restaurar posteriormente.

Conforme ia terminando as pinturas, e para transportá-las para a garagem fui embrulhando as mesmas para não ficarem danificadas. Eram embrulhadas primeiro com um lençol, pois devido ao calor só com o plástico em volta criava uma certa humidade que danificava a pintura e com o lençol isso não acontecia. Depois do lençol, embrulhava então com o plástico preto e com fita-cola para serem guardadas numa arrecadação na garagem para não se danificarem.

⁸¹ Ver **Figura 36** em anexo.

⁸² Ver **Figura 37** em anexo.

Todo este processo de trabalho transcrito até aqui, todas as ideias, todos os problemas, todas as adversidades estão patentes em todas as pinturas com uma maior ou menor incidência. Este trabalho culminou então com uma série de 10⁸³ pinturas, a que dei o nome de “Untitled Space”. No entanto, no trabalho escrito, aparecerá com um número do 1 ao 10 ao lado do “Untitled Space”, para que haja uma maior facilidade na relação do texto com as pinturas.

Para finalizar vou transcrever uma frase do autor Raul Brandão, na qual eu revejo o meu trabalho:

“Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido”.⁸⁴

⁸³ Ver **Figura 38, 38.1, 38.2, 38.3, 38.4, 38.5, 38.6, 38.7, 38.8, 38.9** em anexo.

⁸⁴ BRANDÃO, Raul – *Húmus*. Bertrand Editora. Lisboa, Março 2011. P. 47.

CONCLUSÃO

Muito mais do que chegar a uma conclusão final e redutora, este relatório propôs-se a funcionar como um meio para que a pesquisa plástica que deu origem ao trabalho possa ter seguimento e desenvolver-se de uma maneira mais consistente e coesa, aprofundando cada vez mais os conceitos investigados. Este relatório tem igualmente a função de originar novas reflexões, novos problemas e novas dúvidas, podendo essas dúvidas servir de base para um trabalho plástico mais coerente.

Foi também importante para o relatório, a investigação sobre autores que trabalharam e estudaram as mesmas problemáticas do meu projeto, provocando em mim alguma surpresa. Isto porque descobri que o meu pensamento e que a minha técnica no plano prático se assemelhavam a trabalhos e reflexões destes mesmos autores. Este processo foi fundamental para reconhecer-me na minha obra e para perceber o porquê de eu trabalhar neste registo.

Para além dos conhecimentos acumulados durante a elaboração do trabalho, este relatório permitiu-me conhecer melhor o meu “eu” artístico e a razão da necessidade de me expressar neste registo plástico, com o objetivo de satisfazer e responder a um estímulo sensorial que me é próprio. Trata-se, aos meus olhos, de uma obsessão na criação do simples, do geométrico, do contorno das formas. São, como Dondis (1991), afirma, “forças como a necessidade de concluir uma linha inacabada”⁸⁵. Sinto que necessito desta associação de forças e desta energia, è disso que eu vivo para me expressar artisticamente. Este conhecimento acumulado durante a elaboração do relatório trouxe novas reflexões que vão, porventura, valorizar cada vez mais a minha obra.

Sendo assim, após reconhecer, organizar e compreender os motivos que levaram à criação destas pinturas, os conceitos envolvidos, o percurso criativo, os elementos visuais e as técnicas empregues, foi possível perceber a relação entre estes processos no qual todo este trabalho plástico se baseia.

⁸⁵ **DONDIS**, dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora Ltda, São Paulo, maio 1991.

Nunca foi do meu interesse através da pintura transmitir de forma programada algum significado específico, mensagem ou temática, mas sim tentar perceber a minha obra através dos elementos visuais e como referi acima, responder a um estímulo sensorial. Com o desenrolar do processo criativo senti que era importante tentar perceber alguns significados, que esses elementos e todos os aspetos técnicos que constroem a pintura continham, com alguma relevância pessoal que desconhecia. Foi então no decurso do capítulo II, o Vazio, possível compreender os possíveis significados produzidos por cada elemento constituinte da pintura, onde cada um foi caracterizado individualmente e onde todos em conjunto se constituem como a temática das minhas obras.

O foco principal do trabalho que foi a identificação e desconstrução dos elementos linha e cor, que foram caracterizados no capítulo I, de forma a compreender de forma tão clara quanto possível como estes elementos funcionam na construção do espaço. Através da articulação e modelação da linha e cor e com base na simplificação destes elementos, foi possível estruturar um espaço com referências ao nosso quotidiano.

Sendo assim, a pintura através da sua simplificação e processo de produção possui na sua estrutura as marcas dos materiais, por meio das quais se fez o caminho entre um mundo real e o plástico. Foi dado um maior destaque ao capítulo I, pois era a problemática principal do relatório e como refere Gombrich (1999), referindo-se a Cezanne: “Daí em diante, um número crescente de artistas passou a considerar axiomático que o que importa em arte é encontrar novas soluções para o que se convencionou chamar problemas de "forma". Para esses artistas, portanto, a "forma" vem sempre em primeiro lugar e o "tema" em segundo”.⁸⁶

O capítulo III foi a parte mais interessante do relatório, pois é a parte mais pessoal, uma parte muito íntima, onde aparece um texto solto e cru, onde é transcrito todos os percalços e avanços do processo criativo de forma detalhada. Este “diário” acompanhou-me desde o primeiro dia, sendo uma parte principal do relatório e que será fundamental para a melhor compreensão do trabalho prático.

⁸⁶ GOMBRICH, Ernst Hans – *A História da Arte*. Técnicos e Científicos Editora, Rio de Janeiro, 1999.p.462

A realização deste projeto foi também a libertação do meu interior, foi a ligação existente do meu íntimo com o mundo exterior, foi a minha linguagem o meu veículo de comunicação, sendo as pinturas a prova máxima dessa comunicação.

É importante também referir que com este projeto descobri outro meio⁸⁷ de me expressar, intervindo diretamente no espaço, onde existe uma ligação com a minha obra, onde está patente a simplificação, concretizados na utilização da linha e da cor como elementos fundamentais.

“Eu faço uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis”

René Magritte

⁸⁷ Ver **Figura 39** em anexo.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Pioneira Thomson Learning Ltda, São Paulo, 2005.

AUMONT, Jacques – *A imagem*. Papirus editora. Campinas, São Paulo, 1993.

BARROS, Lilian Miller – *A cor no processo criativo: Um estudo sobre a Bauhaus e a técnica de Goethe*. Senac, São Paulo, 2006.

BATCHELOR, David. FER, Briony. WOOD, Paul – *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.

BRANDÃO, Raul – *Húmus*. Bertrand Editora. Lisboa, Março 2011. Acedido em: Maio, 2013 em: <http://telepoesis.net/humus/humus.html>.

COSTA, Lúcio (1902-1998). *Considerações sobre arte contemporânea*, (1940). In: Lúcio Costa, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.608p.il. Acedido em: Julho, 2013 em: <http://www.iabsp.org.br/oqueearquitetura.asp>.

DONDIS, Dondis A. – *Sintaxe da linguagem visual*. Livraria Martins Fontes editora ltda, São Paulo, maio 1991.

DUCLERC, Fernandes - *Pobre Arte Moderna*. MONTFORT Associação Cultural. Acedido em: Julho, 2013 em: <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=veritas&subsecao=arte&artigo=pobrearte&lang=bra>.

DUPRAT, Marcelo – *Campo Plástico — Padrão Linear*. Acedido em: Maio, 2013 em: <http://www.marceloduprat.net/Textos/linha.pdf>.

FERNANDES, João – *Roy Lichtenstein: Banda desenhada e suas influências*. F.A.U.T.L 2008/2009. Acedido em: Maio, 2013 em: <http://home.fa.utl.pt/~al7256/portfolio/outros/roy.pdf>.

GOMBRICH, Ernst Hans – *A História da Arte*. Técnicos e Científicos Editora, Rio de Janeiro, 1999.

GOMES, Filipa – *A Cor na Pintura “View of the Bay” de Patrick Caulfield: Análise à cor cromática: harmonia e qualidade expressiva da cor*. Faculdade de belas artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Junho, 2004. Acedido em: Maio, 2013 em: www.arte.com.pt.

GONÇALVES, Adriana Honorato – *Questões preliminares sobre aspetos do vazio na arte contemporânea*. Unesp, São Paulo 2012. Acedido em: Julho, 2013 em: <http://www.ia.unesp.br/>

GONÇALVES, Rui Mário; FRÓIS, João Pedro; MARQUES, Elisa de Barros – *Noesis n.º52, programa integrado das artes visuais. Dossier*, Universidade de Lisboa, Outubro / dezembro 1999. Acedido em: Julho, 2013 em: <http://area.dgdc.min-edu.pt/inovbasic/edicoes/noe/noe52/dossier5.htm>

GUIMARÃES, Luciano – *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. Annablume, São Paulo, 2000.

HOPPER, Edward – *Biografia*. 1882/1967. Acedido em: Junho, 2013 em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Hopper.

<Http://www.andotadao.org/>. Acedido em: Dezembro, 2012.

<Https://www.facebook.com/ArchDaily?fref=ts>. Acedido em: Dezembro, 2012.

<Https://www.facebook.com/architecturaldigest?fref=ts>. Acedido em: Dezembro, 2012.

<Https://www.facebook.com/Architectuul?fref=ts>. Acedido em: Dezembro, 2012.

<Https://www.facebook.com/Architizer?fref=ts>. Acedido em: Dezembro, 2012.

JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. Edições 70 Lda, Lisboa, 2007.

KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano*. Edições 70, LDA. Lisboa, 2011.

LUCIO, João – *Explorando a linha*. Acedido em: Julho, 2013 em: http://www.avjoalucio.com/moodle/file.php/25/LICOES/Explorando_a_linha.pdf.

MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Edições 70, LDA. Lisboa, 1996

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula – *28ª bienal internacional de São Paulo*, São Paulo, 2008. Acedido em: julho, 2013 em: <http://www.forumpermanente.org/>

OSTROWER, Fayga – *Universos da Arte*. Editora Campus. Rio de Janeiro, 1991.

PARADELLA, Flávia – *Teoria da forma - ponto / linha / plano*. UNESA – Universidade Estácio de Sá, 2001. Acedido em: Julho, 2013 em: http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/_uploads/documentos-pessoais/documento-pessoal_314.pdf.

PEDROSA, Isabel – *Da cor à cor inexistente*. Senac Nacional, Rio De Janeiro, 2009.

RODRIGUES, Kadma Marques – *Barrica: o gesto que entrelaça história e vida*. Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

SILVA, Rafael Sousa – *Controle remoto de papel: o efeito zapping no jornalismo impresso diário*. Annablume, São Paulo, 2007.

ANEXOS

Figura 1 – Faria, Joel – “*Esboço*”, 2013.
(Caneta preta sobre fotocópia em papel A4)

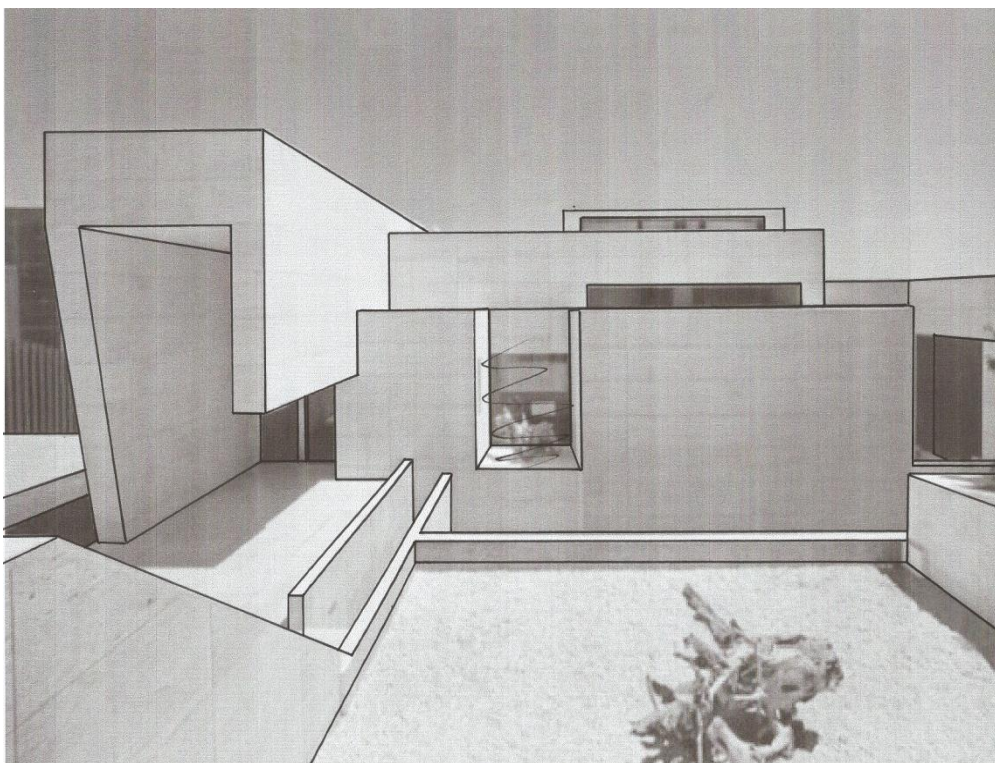


Figura 2 – Faria, Joel – “*Policromia fame*”, 2007.

(Spray sobre parede)



Figura 3 – Faria, Joel – “*Untitled Church*”, 2009.

(Marcador sobre papel A3)

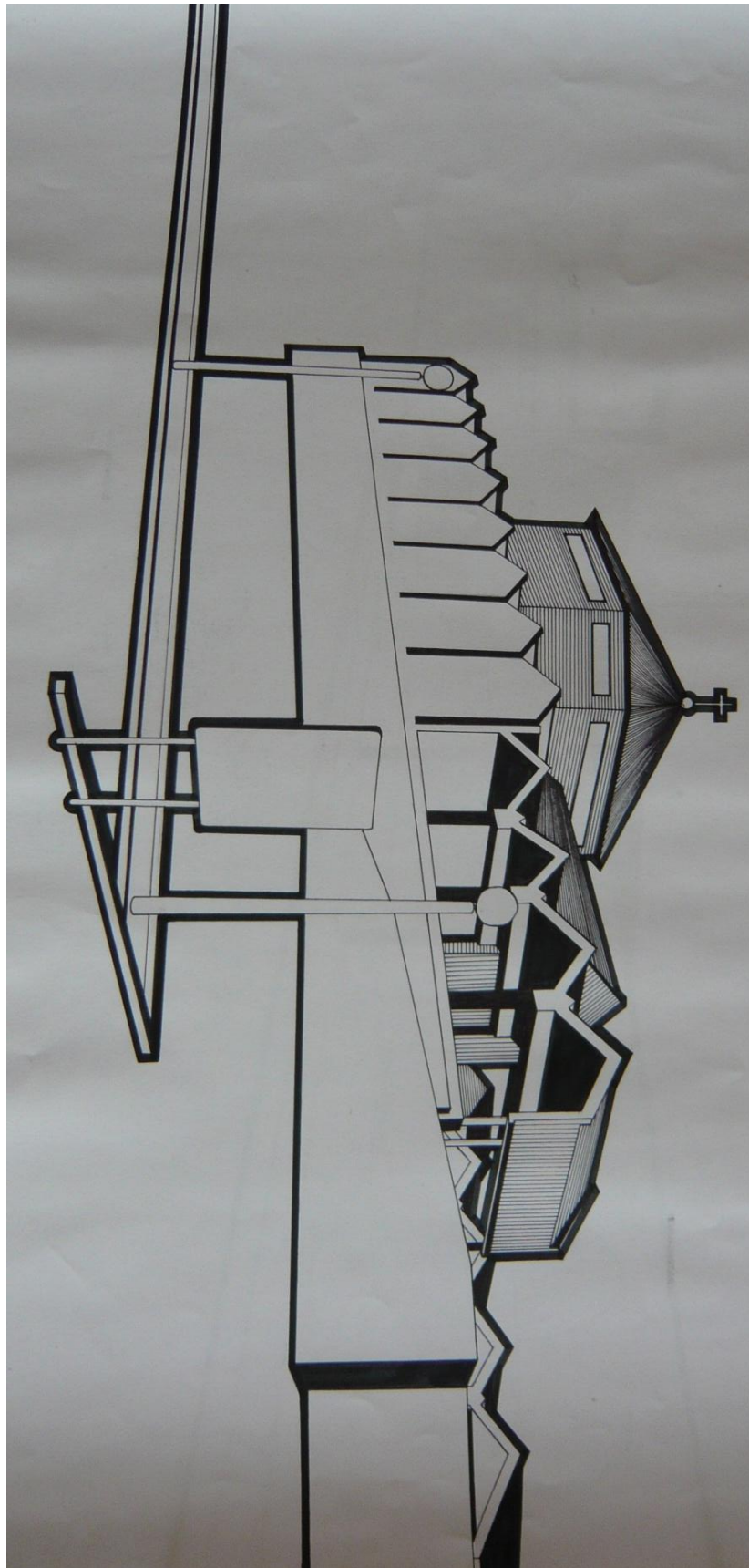


Figura 3.1 – Faria, Joel – “*Esboço Manequim*”, 2008.

(Marcador sobre papel A4)

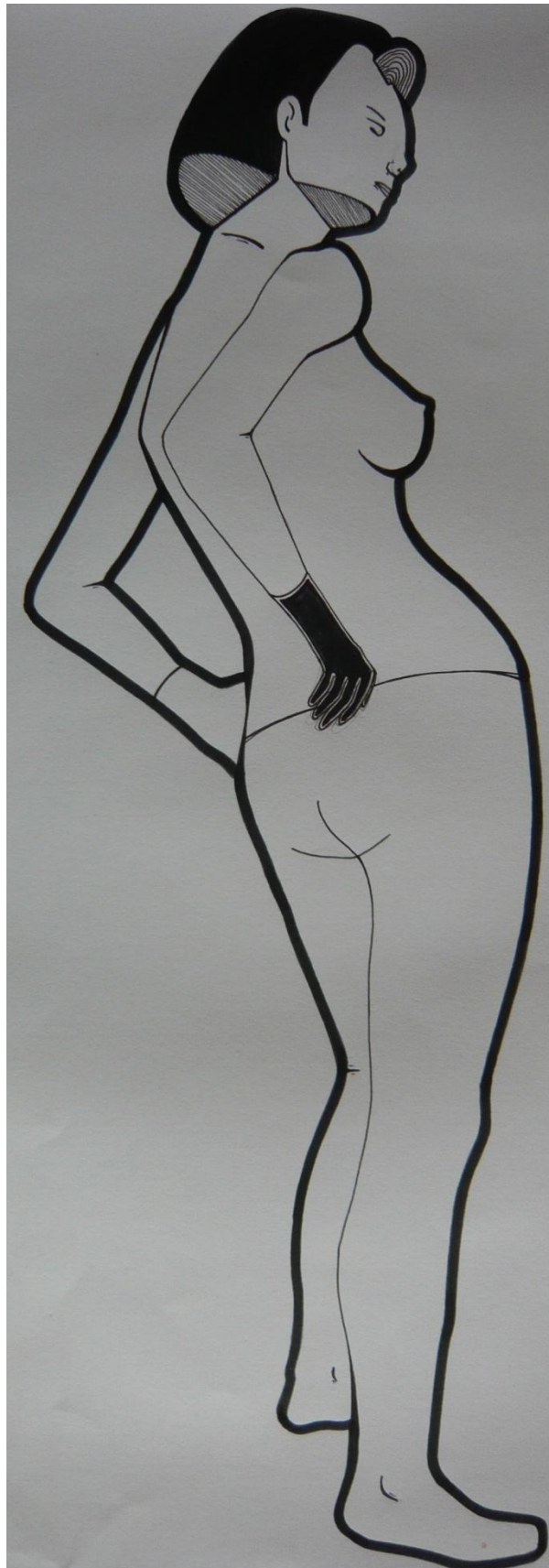


Figura 3.2 – Faria, Joel – “*Esboço Graffiti*”, 2007.

(Marcador sobre papel A5)

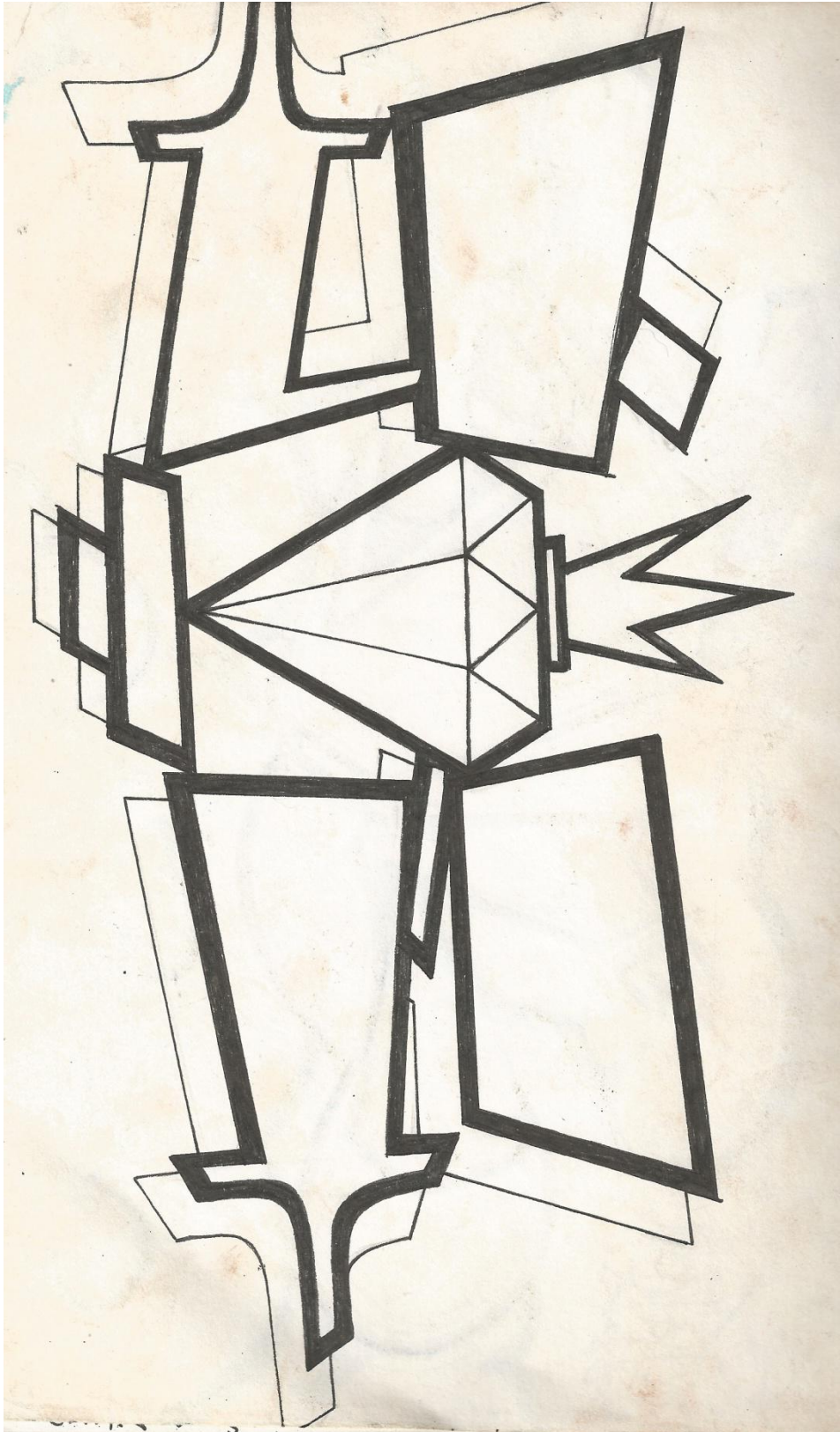


Figura 4 – Klee, Paul – “*O Prisioneiro*”, 1940.

(Óleo sobre tela. 55.2 × 50.1 cm)



Figura 5 – Ruscha, Ed – “*Standard Station, Amarillo, Texas*”, 1963.

(Óleo sobre tela. 64 × 121 cm)



Figura 6 – Faria, Joel – “*Untitled Street*”, 2010.

(Tinta acrilica sobre placa de madeira 2,40x1,20 cm)



Figura 7 – Faria, Joel – “*Untitled Space 3*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,95x1,20cm)



Figura 8 – Faria, Joel – “*Untitled Space 5*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80 cm)

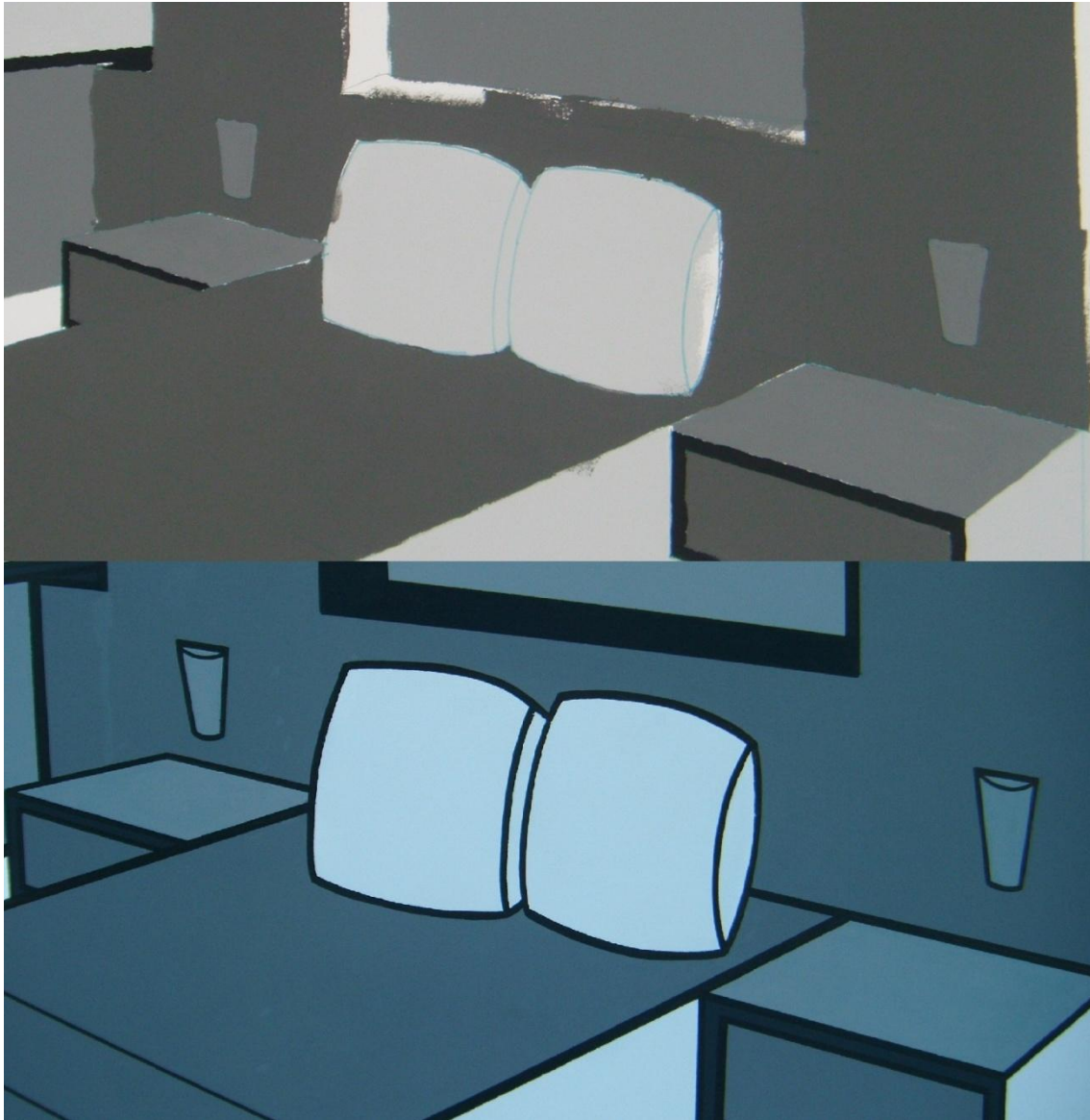


Figura 9 – Faria, Joel – “*Esboço*”, 2013.

(Lápis sobre placa de madeira)

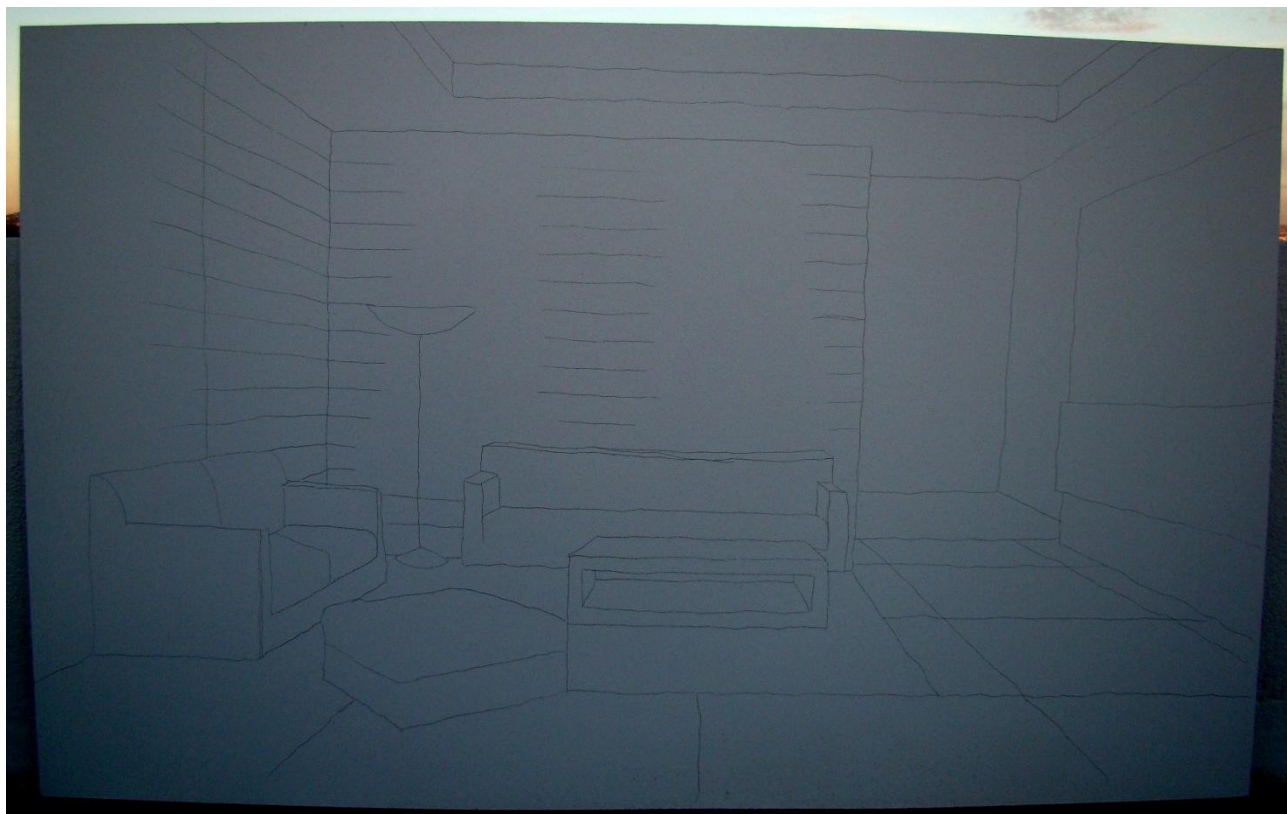


Figura 10 – Faria, Joel – “*Esboço Final*”, 2013.

(Caneta preta sobre papel A4)

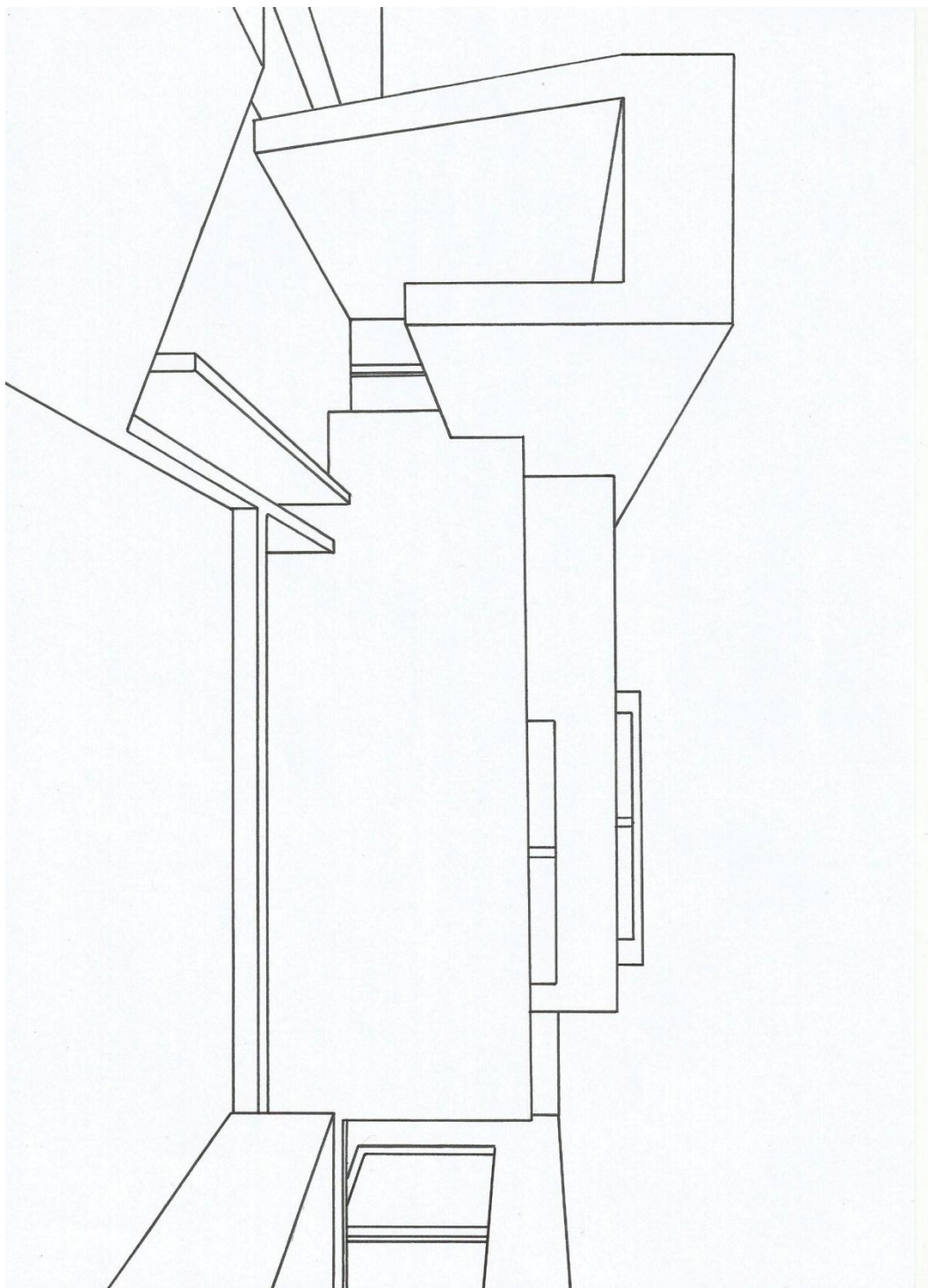


Figura 11 – Piller, Peter – “*More Beautiful From Above*”. Edition of 6, 2002 - 2004.

(Digital C-print, 25 x 25 cm)



Figura 11.1 – Faria, Joel – “*Empty Houses*”, 2011.

(Acrílico sobre placa de madeira 150 x 120cm)

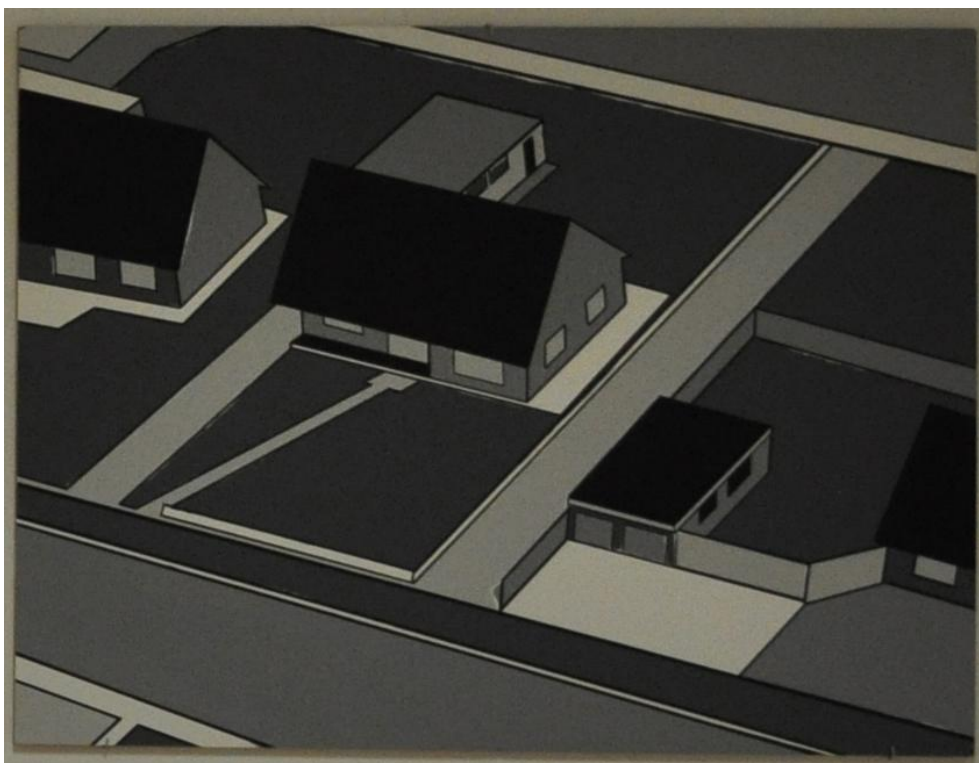


Figura 12 – Tadao, Ando – “*Hyogo Prefectural Museum of Art*”, 2002.



Figura 13 – Faria, Joel – “Esboço \ planeamento da cor”, 2013.

(Caneta preta sobre papel a4)

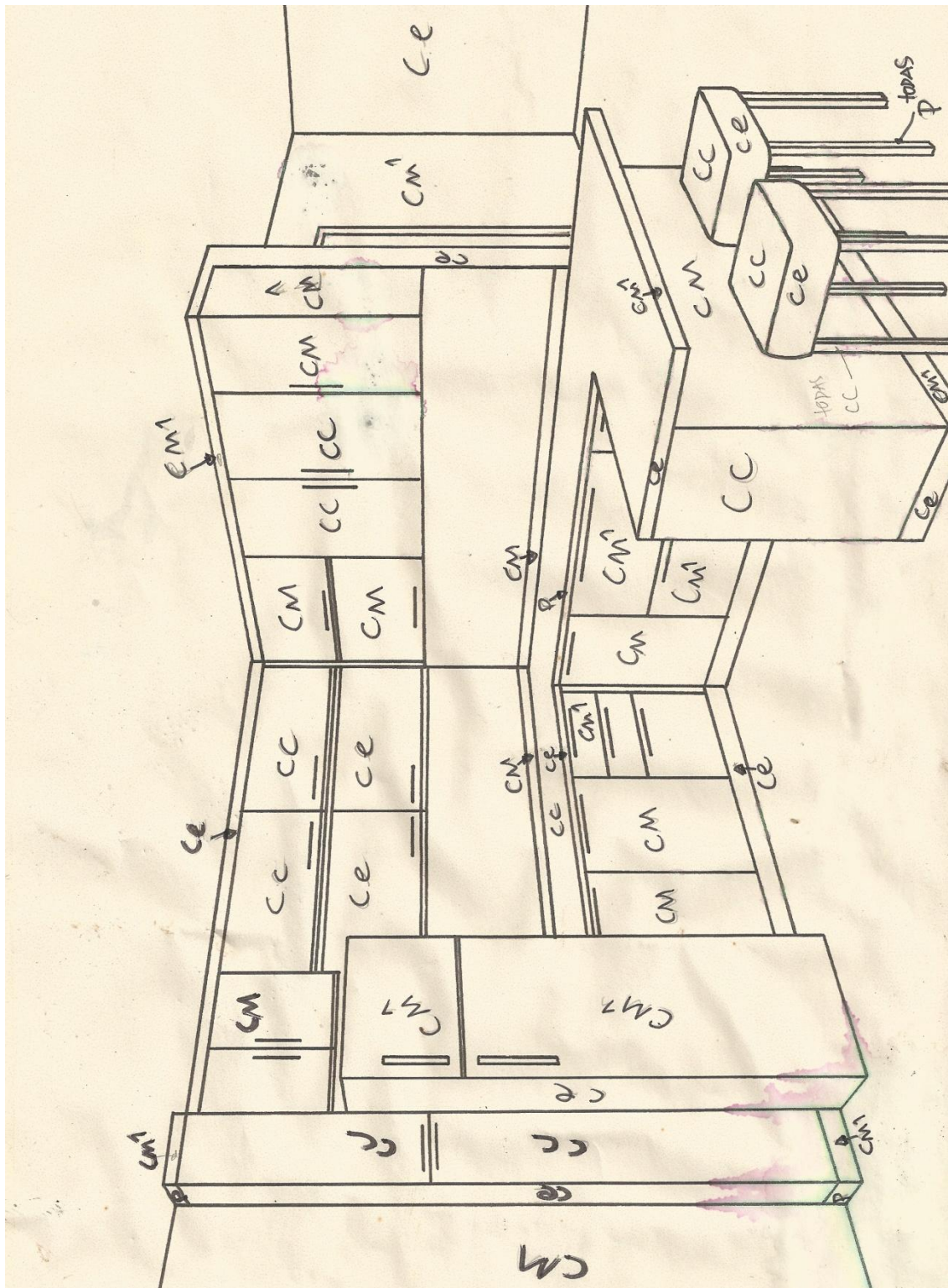


Figura 14 – Warhol, Andy – “*Do It Yourself*”, 1962.

(Tinta acrílica sobre tela 177.2x137.5cm)



Figura 15 – Faria, Joel – “*Untitled Space 3*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 195x120cm)

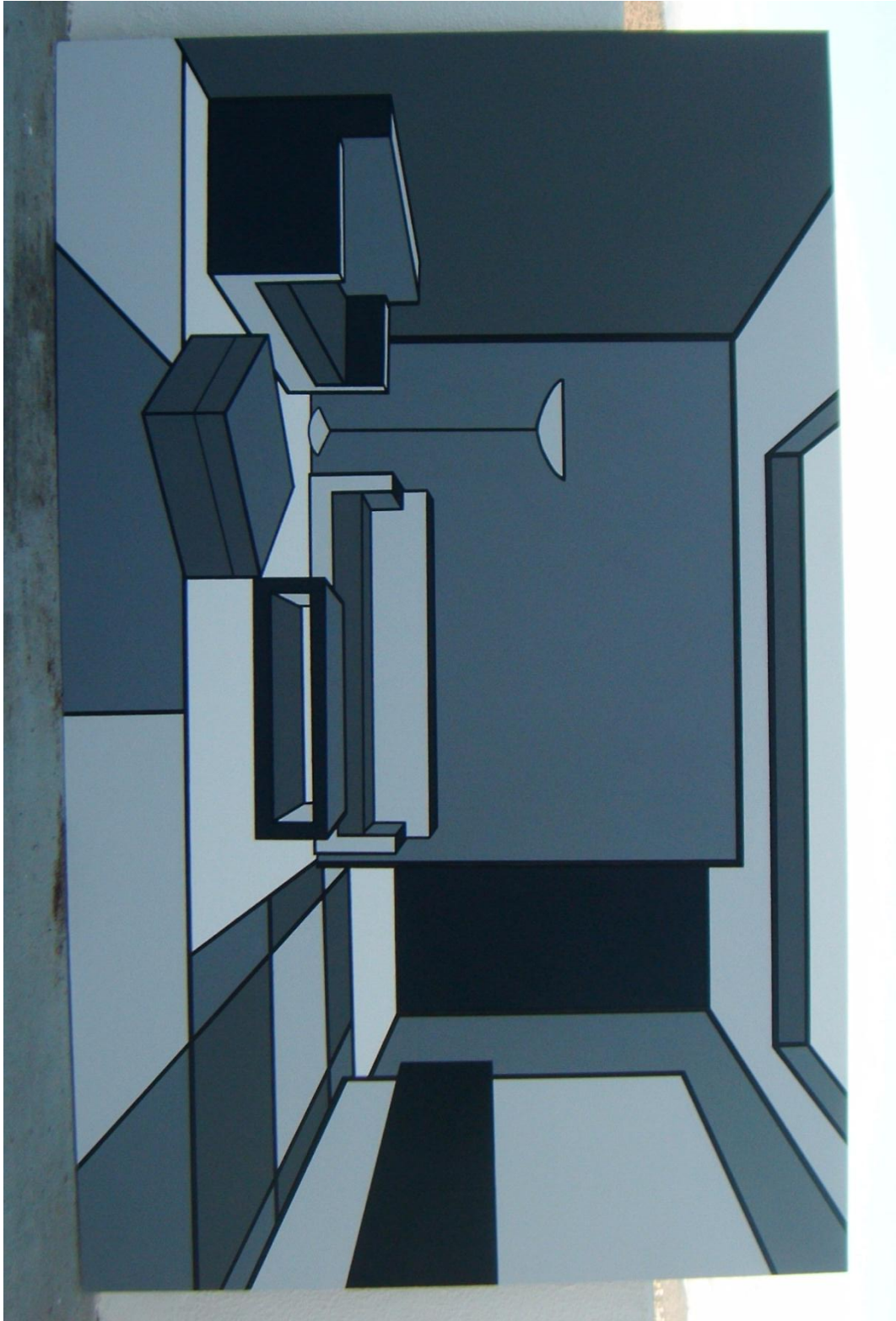


Figura 16 – Faria, Joel – Tons da cor cinza.

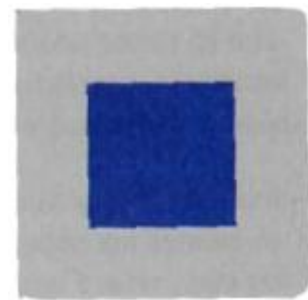


Figura 17 e 18 – DONDIS, dondis A. – “*Sintaxe da linguagem visual*”, 1991.

(Pag.69)



(Figura 17)



(Figura 18)

Figura 19 – Faria, Joel – “*Profissões Extintas*”, 2010.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 150x150cm)

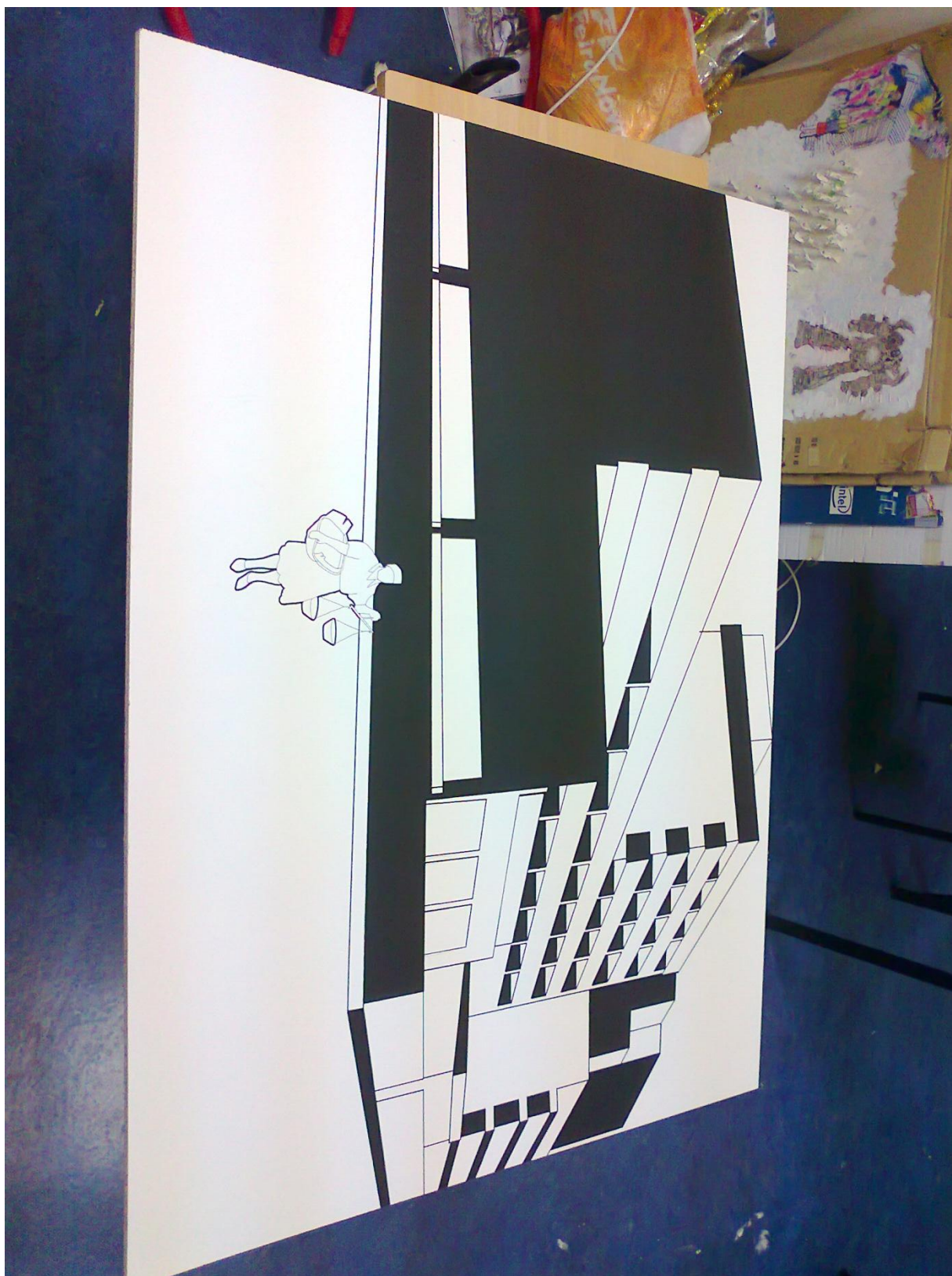


Figura 20 – Faria, Joel – “*Untitled Space 3*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 140x80cm)

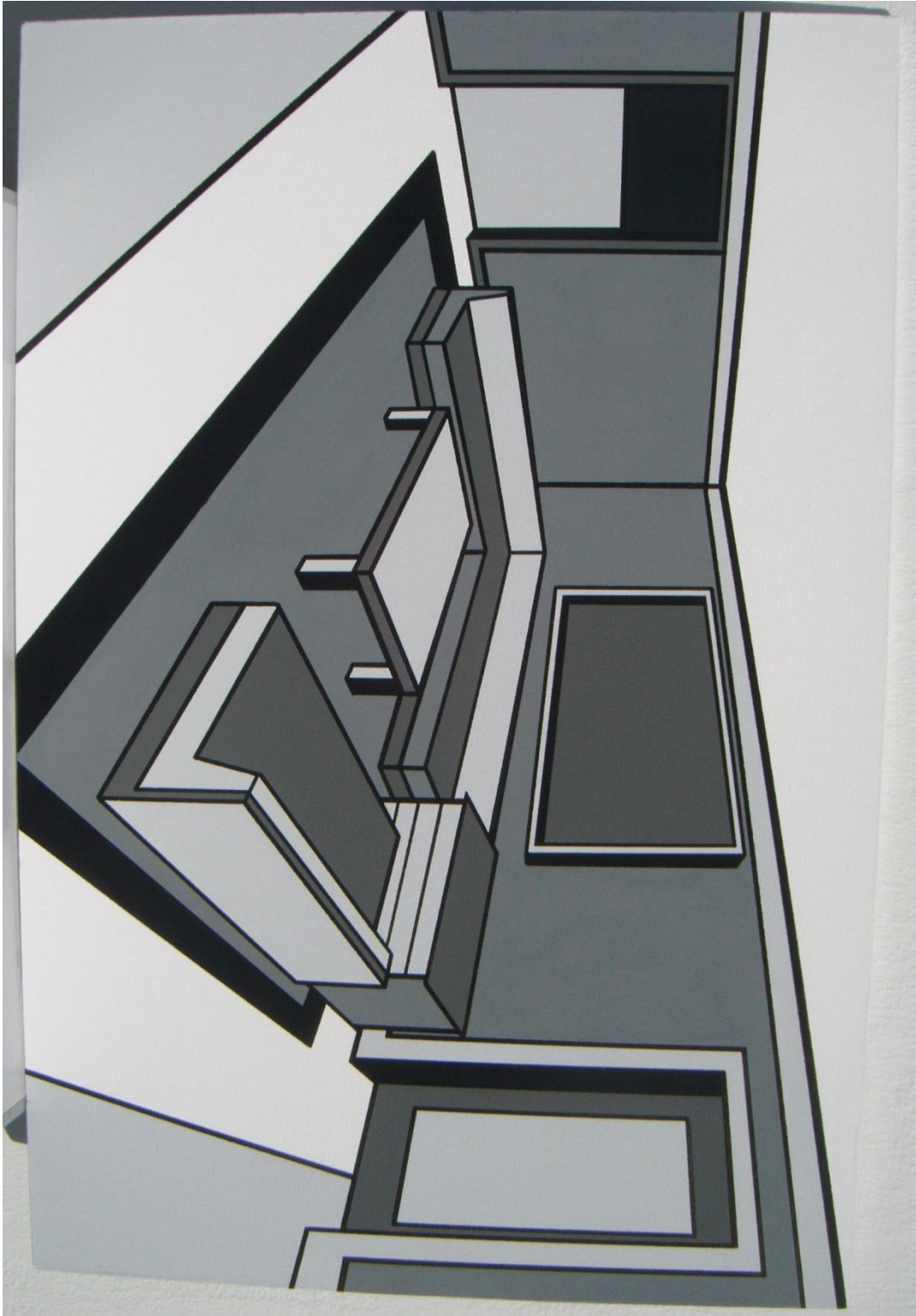


Figura 21 – Faria, Joel – “*Untitled Space 2*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 195x120cm)

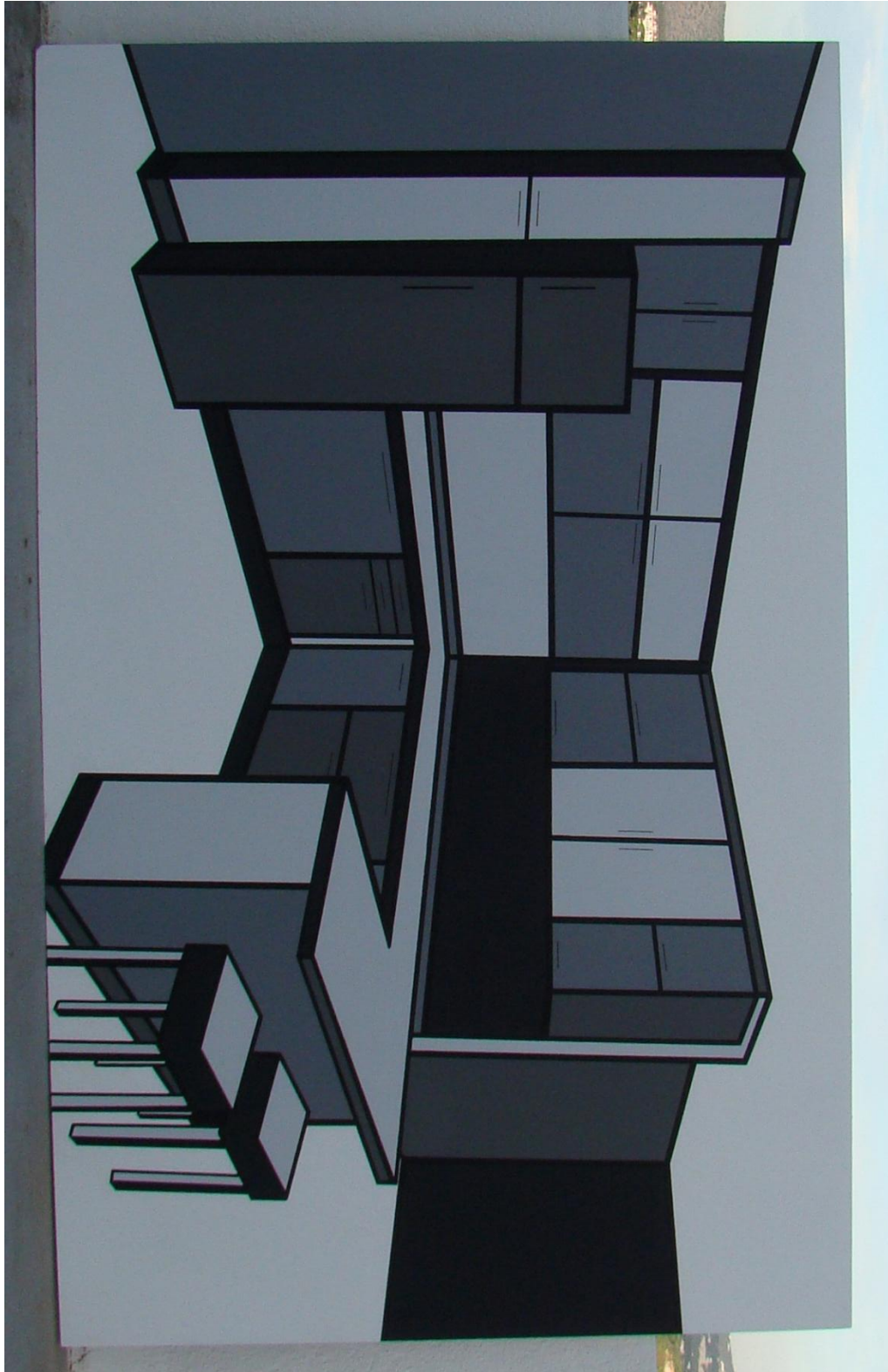


Figura 22 – Faria, Joel – *“Empty Houses”*, 2011.
(Tinta acrílica sobre placa de madeira 140x80cm)



Figura 23 – Desenho para colorir.

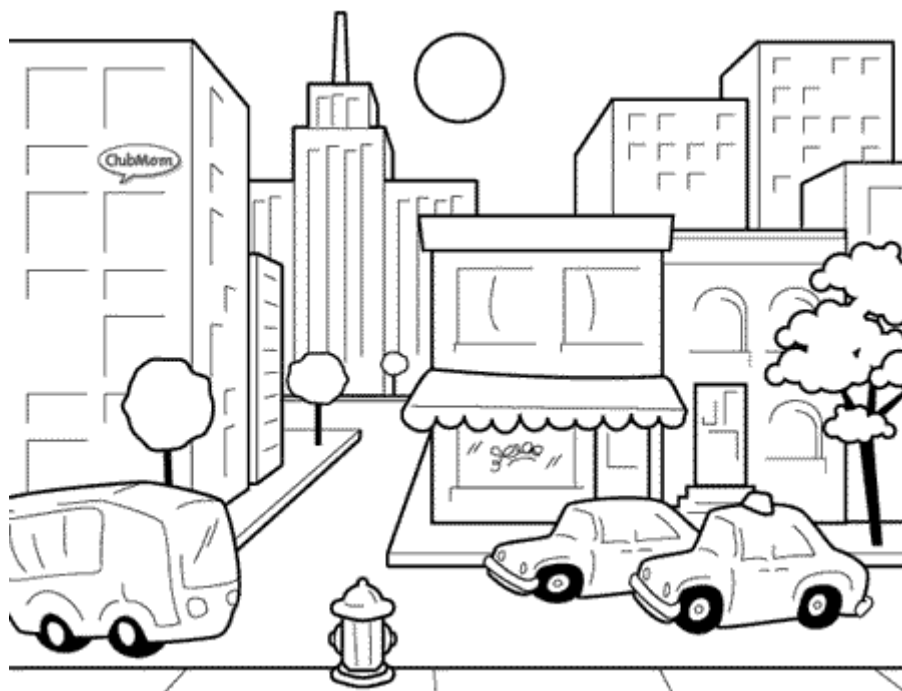


Figura 24 – Hopper, Edward – *“Sun in an empty room”*, 1963.



Figura 25 – De Chirico, Giorgio – “*Sun in an empty room*”, 1963.



Figura 26 – Caixa de Luz.



Figura 27 – Faria, Joel – “*Esboço*”, 2013.
(lápiz s. Papel a4)

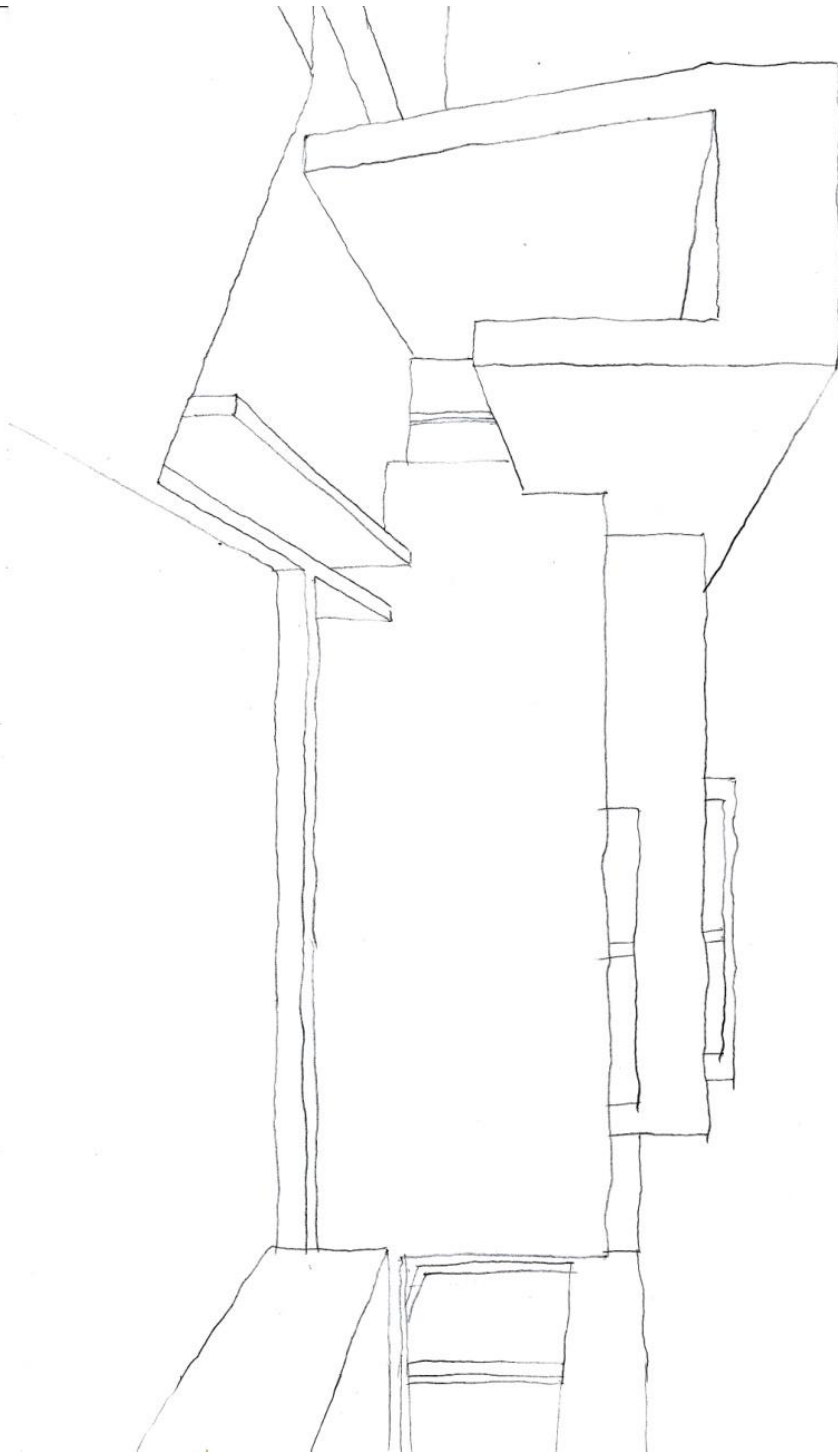


Figura 28 – Projetor Digital.



Figura 29 – Materiais.

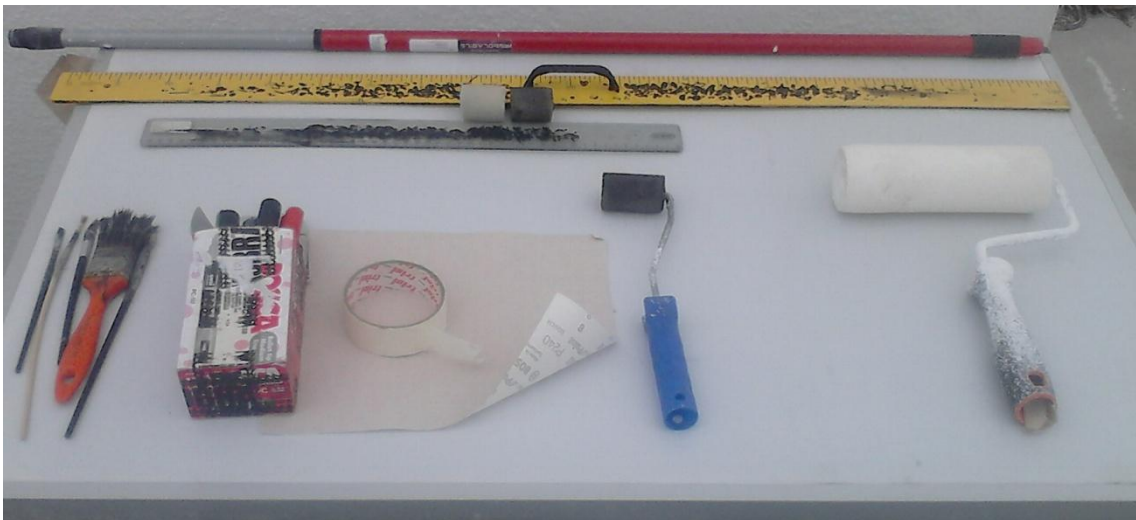


Figura 30 – Faria, Joel – Fases do Processo de Trabalho, 2013.



Figura 31 – Teste da Cor.

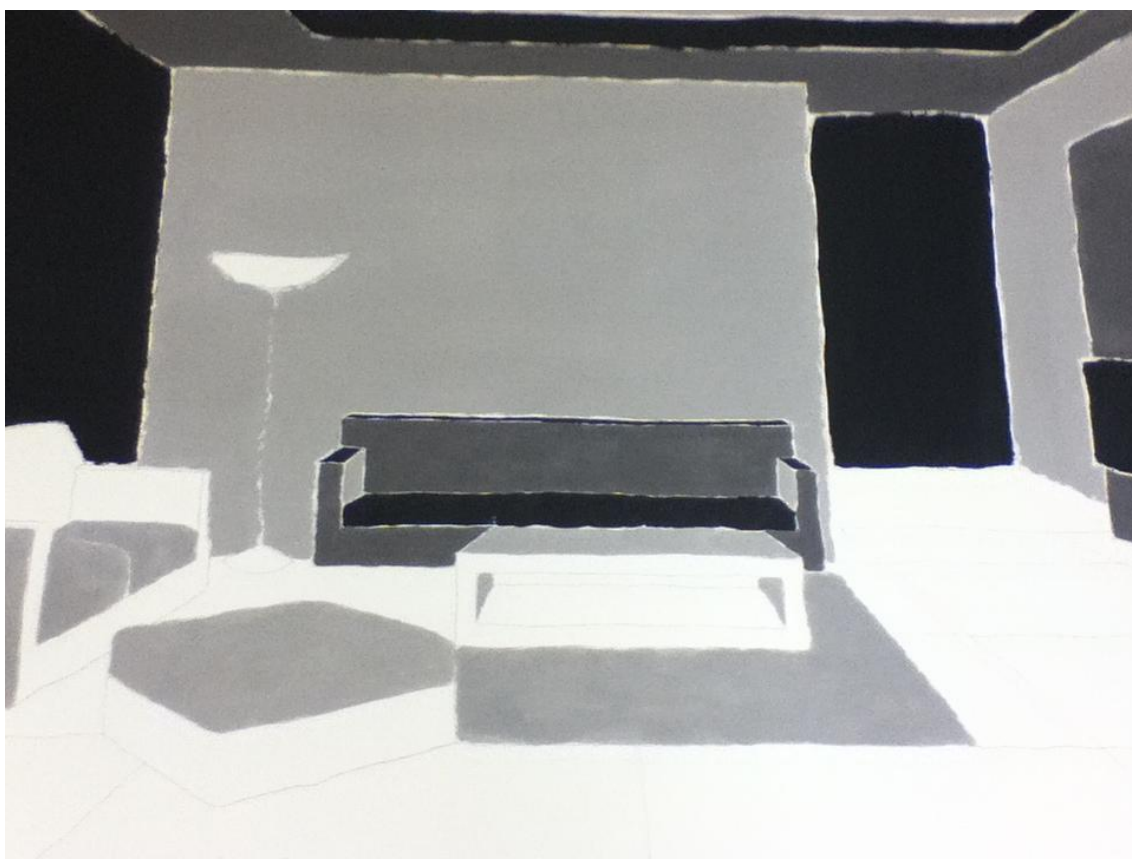


Figura 32 – Cinza, CM1.



Figura 33 – Lavagem das Placas.



Figura 34 – Projeção da Imagem na Placa.



Figura 35 – Estrutura com Defeito.

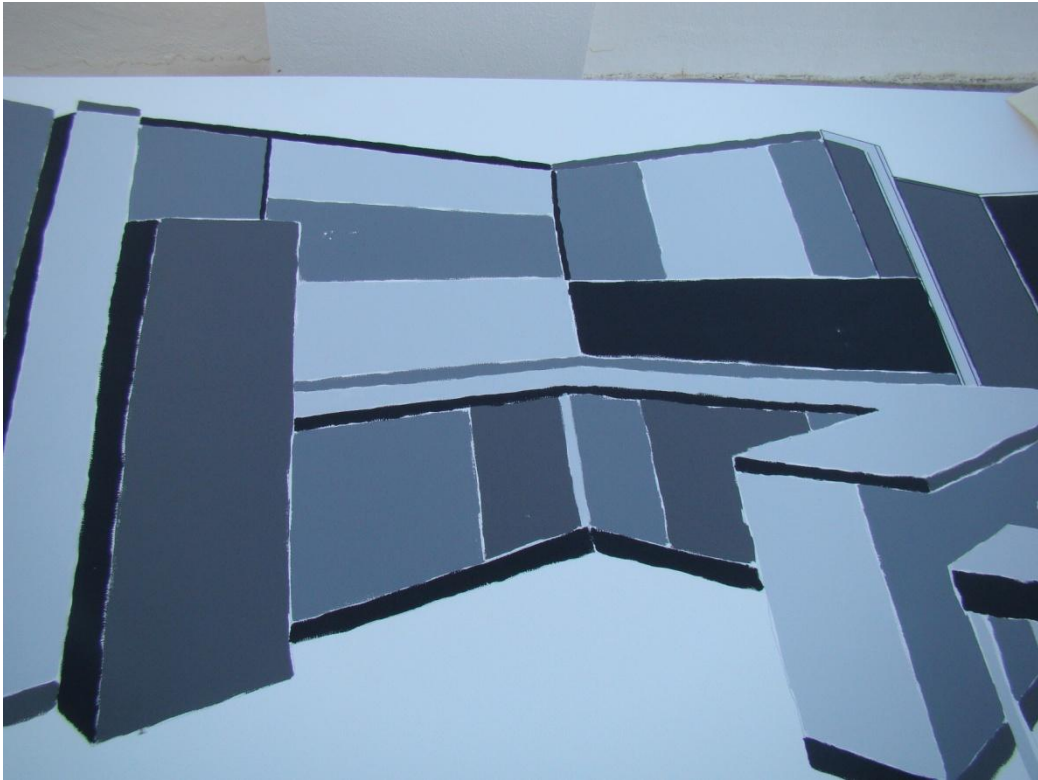


Figura 36 – Estrutura traçada a Marcador.

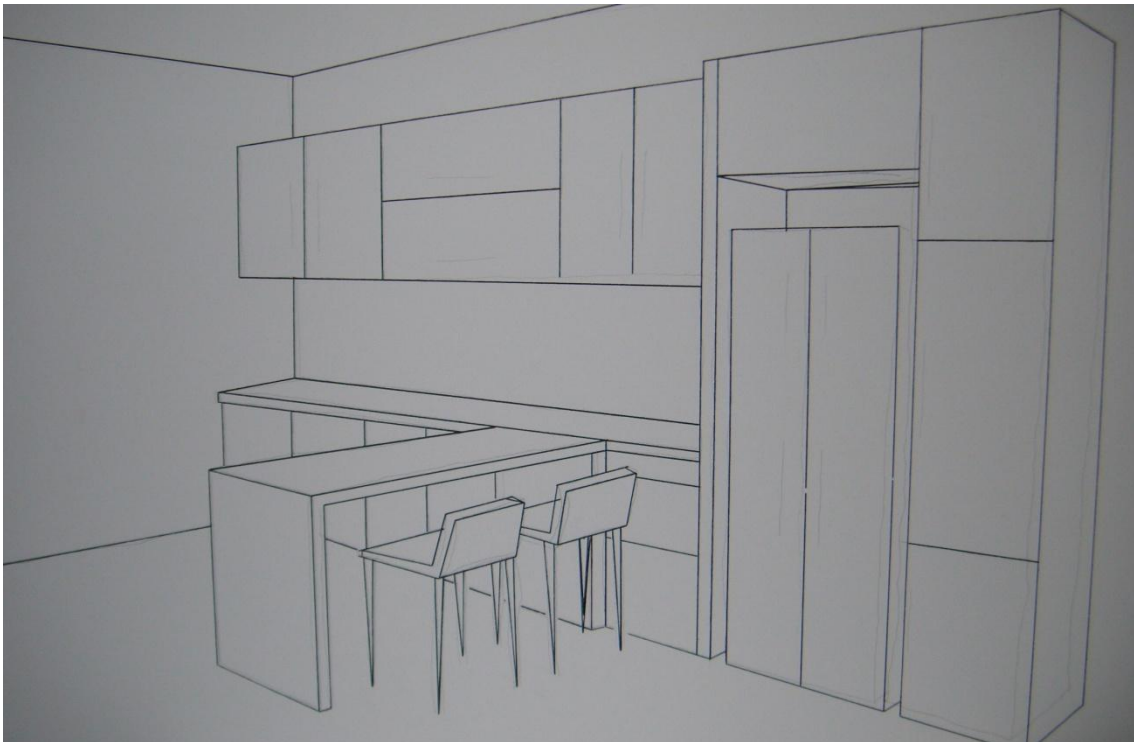


Figura 37 – Correção da Estrutura.

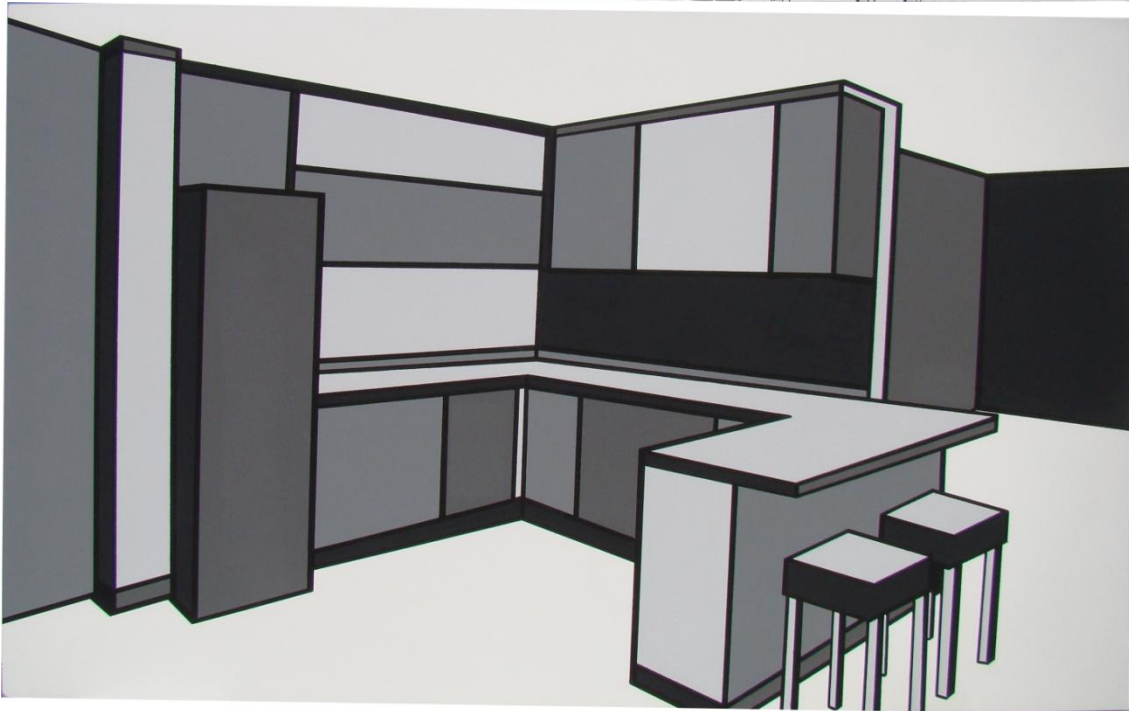
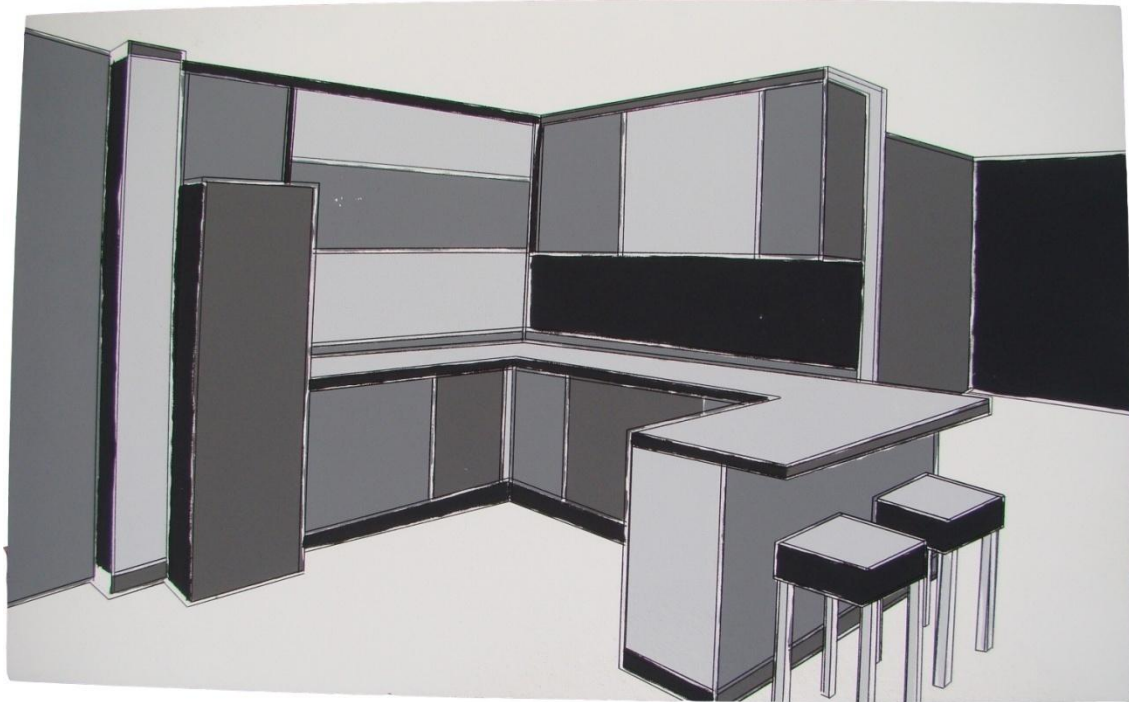


Figura 38 – Faria, Joel – “*Untitled Space 1*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,95x1,20cm)



Figura 38.1 – Faria, Joel – “*Untitled Space 2*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,95x1,20cm)

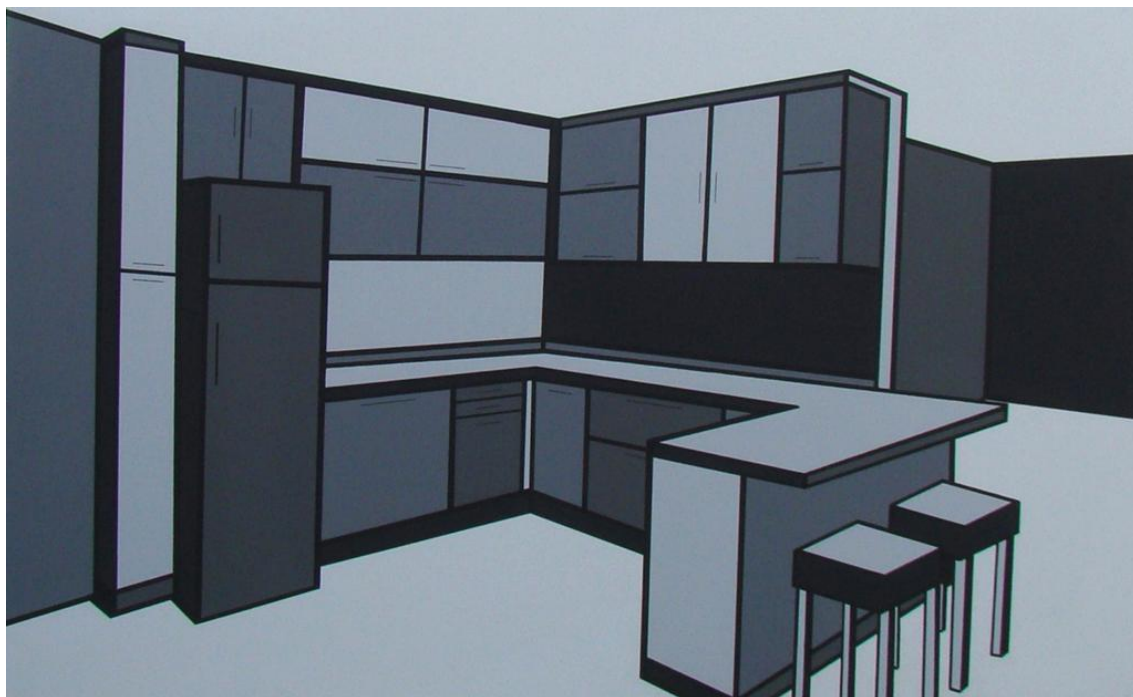


Figura 38.2 – Faria, Joel – “*Untitled Space 3*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,95x1,20cm)



Figura 38.3 – Faria, Joel – “*Untitled Space 4*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)

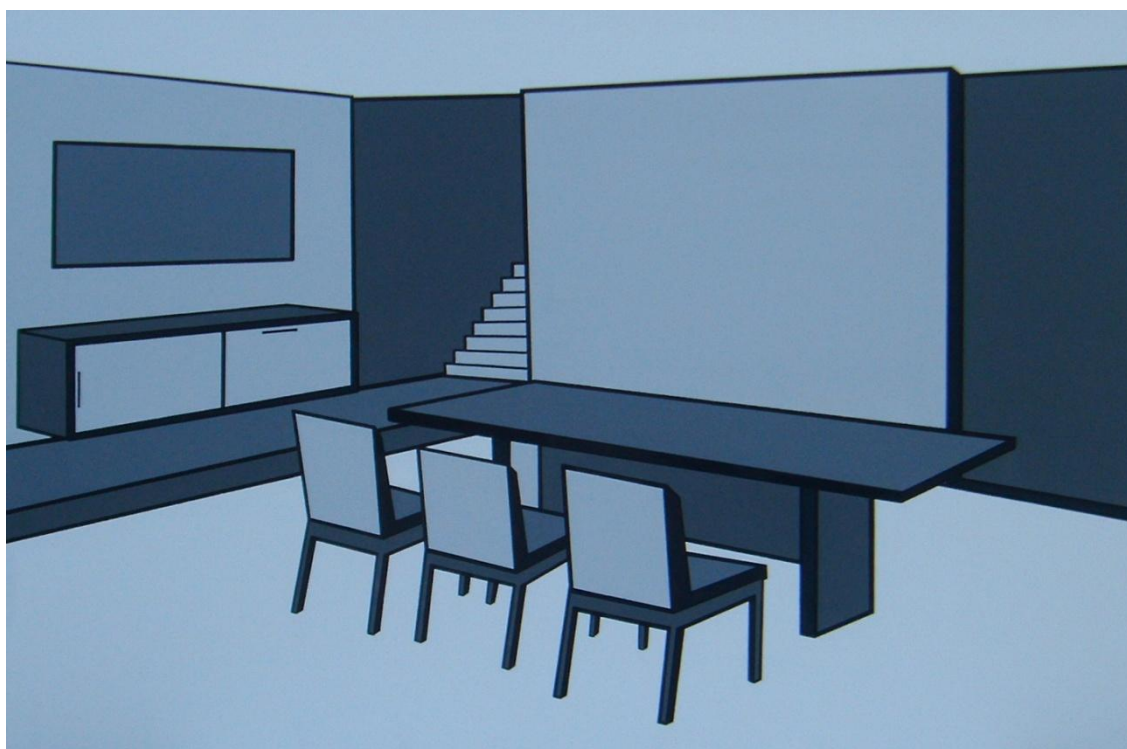


Figura 38.4 – Faria, Joel – “*Untitled Space 5*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)

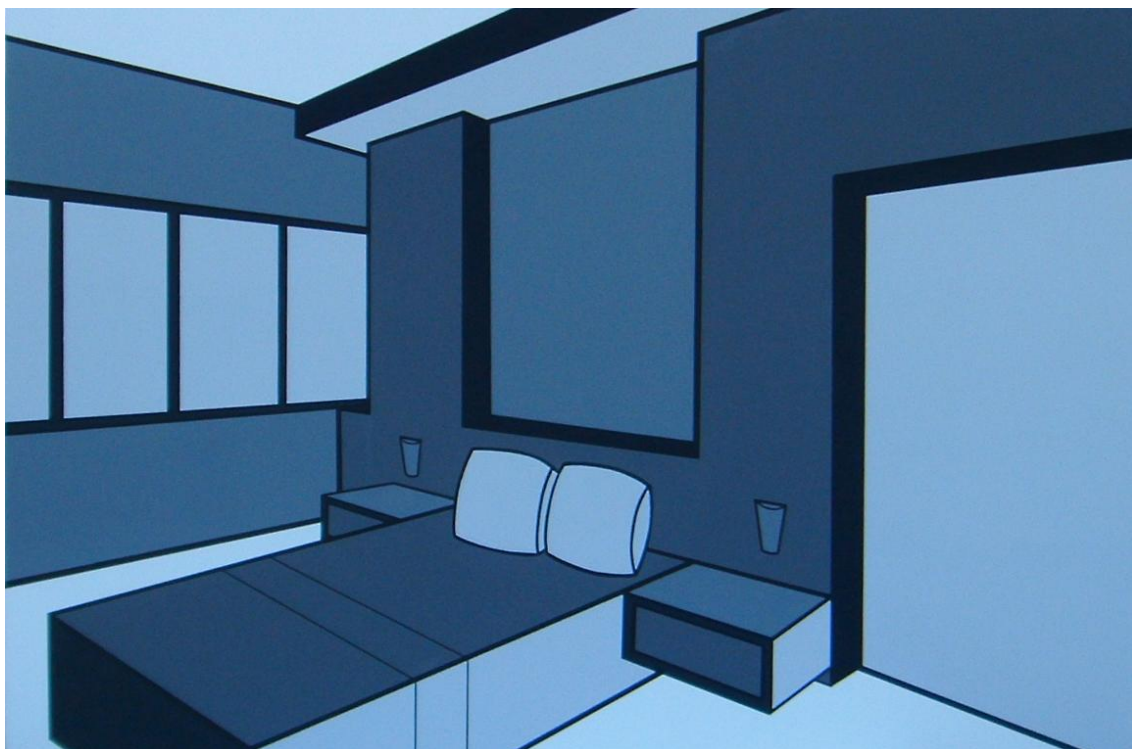


Figura 38.5 – Faria, Joel – “*Untitled Space 6*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)



Figura 38.6 – Faria, Joel – “*Untitled Space 7*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)

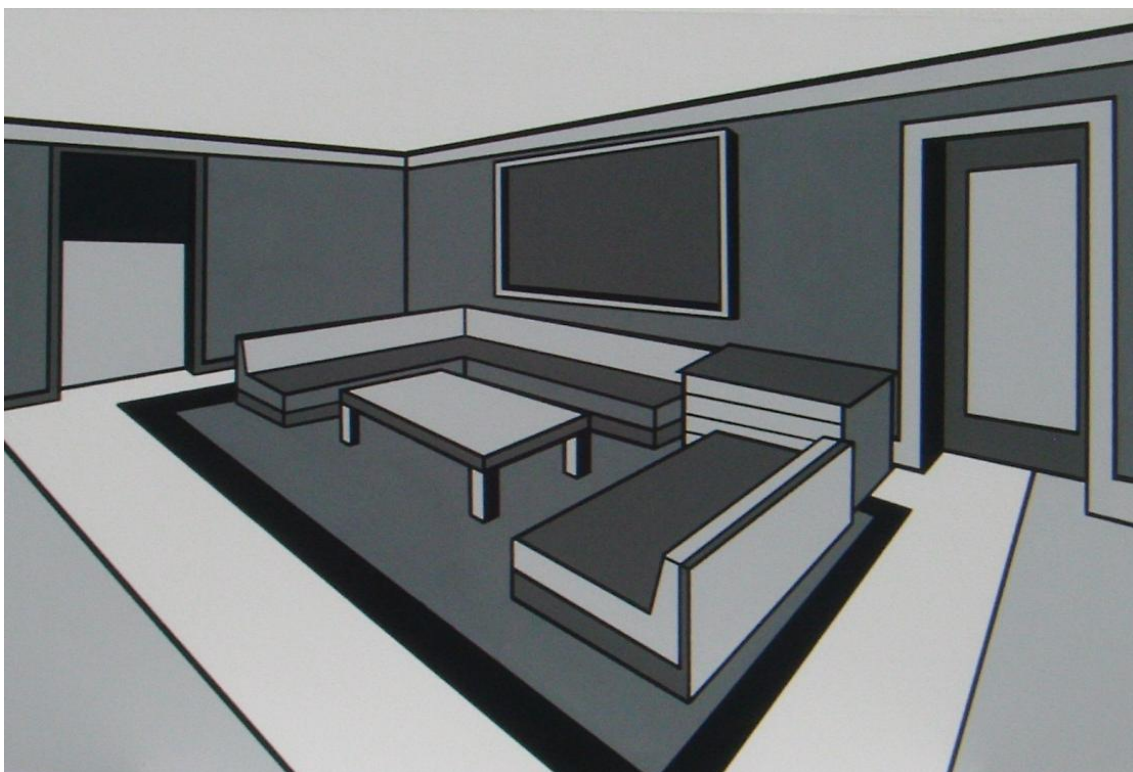


Figura 38.7 – Faria, Joel – “*Untitled Space 8*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)



Figura 38.8 – Faria, Joel – “*Untitled Space 9*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)

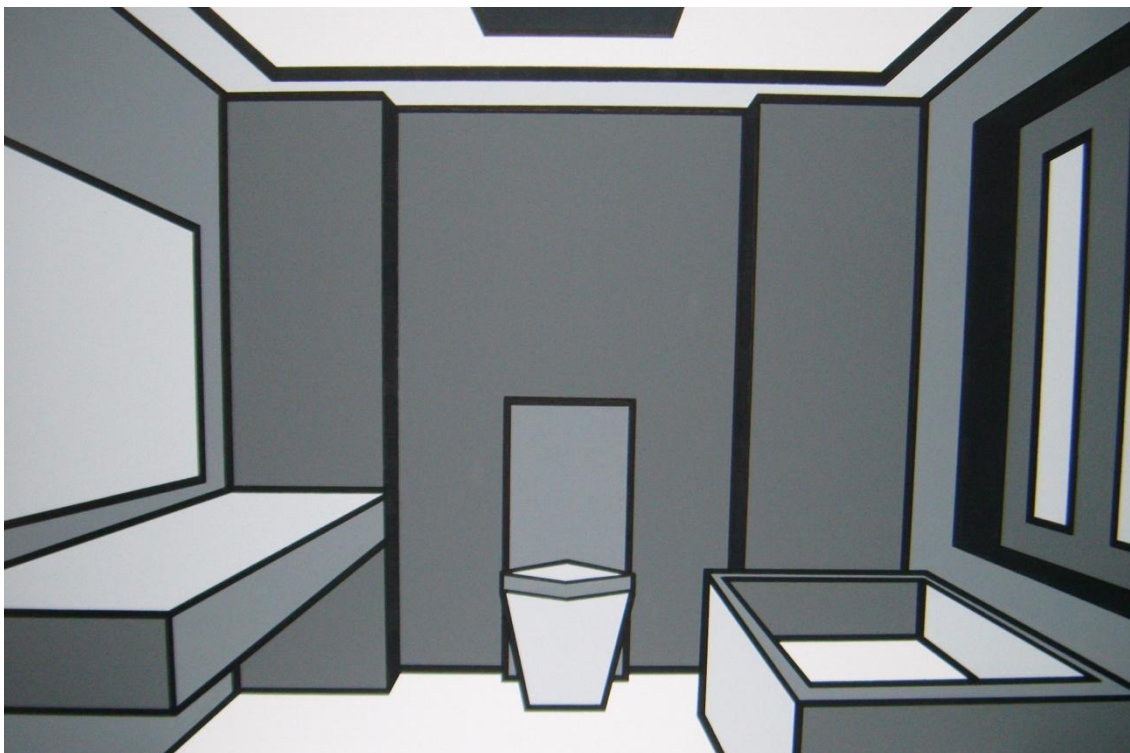


Figura 38.9 – Faria, Joel – “*Untitled Space 10*”, 2013.

(Tinta acrílica e marcador preto sobre placa de madeira 1,40x80cm)

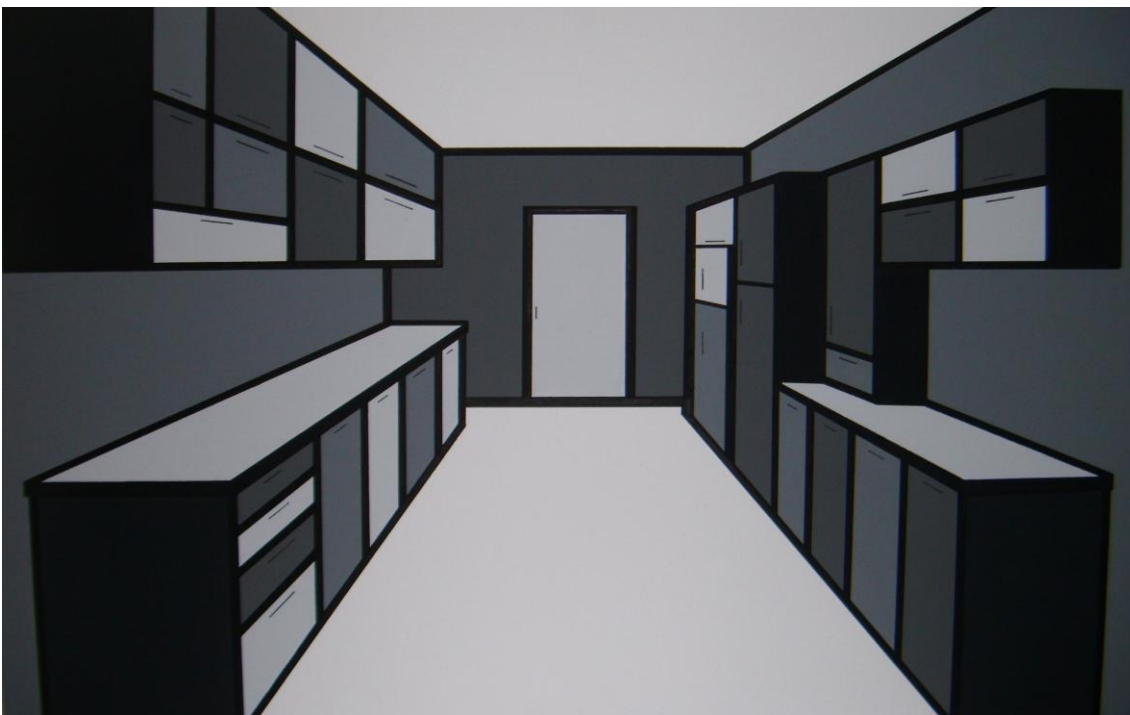


Figura 39 – Faria, Joel. “*Esboço*”, 2013

(Programa Paint)

