



GRAPHICA'13
FLORIANÓPOLIS SC

XXI SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOMETRIA DESCRITIVA E DESENHO TÉCNICO
X INTERNATIONAL CONFERENCE ON GRAPHICS ENGINEERING FOR ARTS AND DESIGN

COR E FORMA: ESTUDO E ANÁLISE DAS ESTRUTURAS PERCEPTIVAS REPRESENTADAS NO LIVRO 'NOTURNOS', DE CÁSSIO VASCONCELLOS

Renan Santos Gomez
N.ELAC – IAU – USP
renan.s.gomez@gmail.com

Paulo César Castral
N.ELAC – IAU – USP
pcastral@sc.usp.br

Resumo

As formas de entendimento do ambiente externo a partir da imagem são de suma importância para o conhecimento de um arquiteto e urbanista que necessita de um repertório mínimo para a concepção de objetos que revelem relações significativas consigo mesmos, com seu entorno e com o indivíduo usuário. O estranhamento aparece como alternativa para se recuperar um olhar que é capaz de perceber de forma crítica os discursos inscritos nas imagens banais do cotidiano urbano. É a partir da necessidade de se discutir os processos de estranhamento do olhar que o presente artigo se fundamenta. Como uma aproximação possível a esse tema, desenvolveremos a análise da série fotográfica "Noturnos", elaborada por Cássio Vasconcelos. Objetiva-se a discussão de uma experiência de estranhamento da paisagem urbana como referência à formação de um olhar estrangeiro. Como parametrização da análise desse artigo é necessário fundamentar o debate das relações entre cor e forma. Adotamos como recorte teórico percorrer os postulados dos artistas plásticos das vanguardas modernas, do começo do século XX, por acreditar que tais postulados ainda fundamentam posturas mais atuais, tal como a abordagem da Semiótica da Cultura. O presente artigo representa os resultados iniciais de uma pesquisa em andamento.

Palavras-chave: cor, fotografia, paisagem urbana, percepção.

Resumen

Las maneras de entender el ambiente externo por la imagen, son de suma importancia para la comprensión de un arquitecto y urbanista que necesita un repertorio mínimo para diseñar objetos que muestran relaciones

significativas con sí mismo, su entorno y el usuario individual. El extrañamiento se presenta como una alternativa para recuperar una mirada que es capaz de percibir críticamente los discursos grabados en las imágenes banales de la vida urbana cotidiana. Es a partir de la necesidad de discutir los procesos de extrañamiento que se basa este artículo. Como una posible aproximación a este tema, se desarrolla un análisis de la serie fotográfica "Noturnos", elaborada por Cássio Vasconcelos. Nuestro objetivo es analizar la experiencia de extrañamiento del paisaje urbano como una referencia a la formación de una mirada extranjera. Cómo parametrización del análisis hay que basar la discusión de la relación entre el color y la forma. Adoptamos como marco teórico los postulados modernos de los artistas de vanguardia (principios del siglo XX), en la creencia de que tales suposiciones aún subyacen posturas más actuales, como el enfoque de la Semiótica de la Cultura. En este artículo se muestran los resultados iniciales de un estudio en curso.

Palabras clave: color, fotografía, paisaje urbano, la percepción.

1 Introdução

Ao andarmos pelas ruas, folhearmos um livro, checarmos nosso e-mail – atividades cotidianas e banais – não costumamos, em geral, atentarmos para aquilo que nos cruza o olhar – uma propaganda, um jardim, uma pessoa – e que marca aquele objeto nos deixa, uma vez que por nós foi capturado. A crescente quantidade de informação a que temos acesso de forma involuntária resulta em um olhar distraído como forma de sobrevivência psíquica, uma atitude *blasé*, nos moldes definidos por George Simmel (1902) no começo do século XX com advento das metrópoles modernas.

A formação da imagem pelo olho humano é, para nós, uma das principais formas de se relacionar com o ambiente externo – é através dela que somos capazes de perceber um pássaro ao longe, uma mensagem impressa em uma folha ou um arranha-céu erguendo-se sobre a cidade – e, principalmente, entendê-los. As formas de entendimento do ambiente externo a partir da imagem são de suma importância para o conhecimento de um arquiteto e urbanista que necessita de um repertório mínimo para a concepção de objetos que revelem relações significativas consigo mesmos, com seu entorno e com o indivíduo usuário. O estranhamento aparece como alternativa para se recuperar esse olhar que é capaz de perceber de forma crítica os discursos inscritos nas imagens banales do cotidiano urbano.

É a partir da necessidade de se discutir os processos de estranhamento do olhar que esse estudo será feito. Como uma aproximação possível a esse tema, desenvolveremos a análise da série fotográfica “Noturnos”, elaborada por Cássio Vasconcelos. As imagens que compõem essa obra foram organizadas pelo próprio autor em um livro que leva o mesmo nome. Objetiva-se a discussão de uma experiência de estranhamento da paisagem urbana como referência à formação de um olhar estrangeiro.

Como parametrização da análise desse artigo é necessário fundamentar o debate das relações entre cor e forma. Adotamos como recorte teórico percorrer os postulados dos artistas plásticos das vanguardas modernas, do começo do século XX, por acreditar que tais postulados ainda fundamentam posturas mais atuais, tal como a abordagem da Semiótica da Cultura desenvolvida por Luciano Guimarães (2000). Iniciaremos o desenvolvimento do artigo por essa discussão.

2 Cor

A luz, viajando pelo espaço, sendo absorvida, decomposta e refletida, é a responsável direta pelo percebimento das formas, tons, texturas – características físicas em geral – dos objetos que nos rodeiam. Os mecanismos de sensação – quando em pleno funcionamento – presentes nos nossos olhos, se apropriam das características da luz que a eles chegam para formar, em nosso cérebro, uma imagem. Quando direcionamos nosso olhar a uma cadeira, por exemplo, os raios luminosos que a atingem e os que dela saem, são os que, ao chegarem a nossos olhos, nos dizem se ela é vermelha e de plástico, se é prateada e de metal etc. e seu entorno, cabendo a nós a percepção e entendimento de sua relação com esse meio.

Serão mostrados, aqui, alguns dos postulados de três mestres da pintura da Bauhaus – Johannes Itten, Paul Klee e Wassily Kandinsky – e tangenciar algumas ideias da Gestalt.

De maneira introdutória, deixemos aqui uma explicação breve sobre a natureza física da cor. A cor é entendida como luz em certo comprimento de onda. Na escala de luz visível, do violeta até o vermelho. A composição do valor da cor parte de forma diferente de acordo com o meio: nas cores-luz, de mistura aditiva, as três cores básicas são o vermelho, o verde e o azul; e, nas cores-pigmento, de mistura subtrativa, as cores primárias são o ciano, o amarelo e o magenta. Segundo Itten:

Todas as cores dos pintores são pigmentos, ou corpóreas. São cores que absorvem luz, e suas misturas são governadas pelas regras de subtração. Quando cores complementares ou combinação das três primárias são misturadas em determinadas proporções, a resultante subtrativa é o preto. A mesma mistura em cores prismáticas, não

corpóreas, levará ao branco como resultante aditiva. (ITTEN, Design and Form: the basic course at the Bauhaus. Apud: BARROS, 2006, p.73)

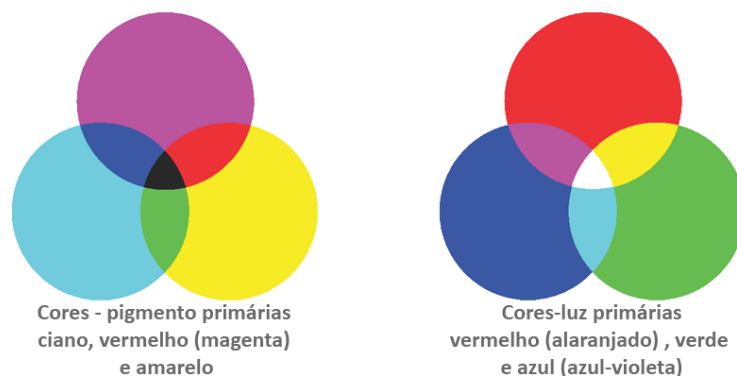


Figura 1: Sistema subtrativo e aditivo de mistura de cores. Fonte: Ilustração do autor.

Johannes Itten, quando exercia atividade pedagógica, colocava como parte vital do aprendizado básico das cores a teoria geral dos contrastes. Segundo Itten, nosso aparelho óptico não enxerga os pigmentos separadamente, sendo que, dessa maneira, eles não agem sozinhos para conformar as características do que enxergamos – os contrastes presentes nas composições que nos chegam ao olhar trabalham juntos na nossa percepção.

Primeiramente, ignoremos a forma. Coloquemos a cor como papel principal. “Aquele que primeiro desenha as linhas e depois adiciona cor nunca terá sucesso na produção de um efeito cromático claro e intenso.” (ITTEN, 1973, p.20)

O trabalho com a autonomia expressiva da cor é fundamental para o entendimento real de suas propriedades - suas dimensões e direcionamentos próprios. As maneiras características de delineamento possíveis com a cor têm papel chave nas composições. Escolhas de cor variadas fazem surgir sensações e sentimentos variados. Itten cria uma série de conceitos objetivos sobre harmonia cromática, que não se baseassem em ‘questão de gosto’. Basicamente, ele trata do efeito gerado pela justaposição de duas ou mais cores em uma composição, buscando sempre que a sua mistura crie um cinza médio - que elas mesmas ou suas decomposições estejam totalmente opostas dentro do círculo cromático.

O balanço, a simetria de forças gerada por essas sobreposições encontra satisfação no olho humano. Isso evita a produção fisiológica/ ilusória das cores faltantes na composição. Esse tipo de relação de cores, para Itten, denomina-se “combinação expressiva”.

Ao depararmos com uma imagem verde saturada, por exemplo, os cones responsáveis pela sensibilidade a essa cor fadigam-se. A atividade dos outros cones gera, para o restauro do equilíbrio cromático no nosso olho, a cor

oposta/complementar ao verde. Uma imagem fantasma cor-de-rosa ou avermelhada forma-se em nossa retina.



Figura 2: Esquema de cores opostas/ complementares. Fonte: Ilustração do autor.

Para Itten, a avaliação correta de uma cor dar-se-á de maneira correta somente sobre um fundo cinza-médio, por ser este, em si, o equilíbrio total entre todas as cores.

Os tipos de contraste que relacionam as cores umas com as outras são, basicamente, sete: de cores puras; de claro-escuro; quente-frio; complementar; simultâneo (deriva do efeito das cores complementares).¹; de saturação; de quantidade/extensão (refere-se às áreas ocupadas por duas ou mais cores).

Em Klee, segundo Rainer Wick, o processo da composição pictórica tem três importâncias interdependentes: “a relação arte e natureza, a problemática do movimento, e a importância da intuição e do intelecto no processo artístico” (WICK, 1989, p.318). A imagem é criada, de maneira totalizante, pela ação do homem, impulsionada por esse tripé: as características próprias dos elementos compositivos engendradas neles mesmos, combinadas à experiência humana e às relações universais da natureza. Essa relação geraria decomposições formais e de significado que, ao menos, tentam suprimir a realidade e sintetizar, nelas mesmas, o inconsciente, como forma de abordar a temática da operação artística no plano pictórico dos significados – uma volta às origens de toda a expressão.

As cores, dentro disso, são uma relação conjunta de si mesmas. Usando as cores-pigmento primárias, podemos visualizar, através do cânone da totalidade cromática de Klee, as funções de sobreposição dessas cores, formando as secundárias e todo o círculo cromático.

¹ [...] cada cor pura fisiologicamente requer sua oposta – seu complemento. Se essa cor estiver faltando, o olho a produzirá simultaneamente. (ITTEN, 1973, p.87)

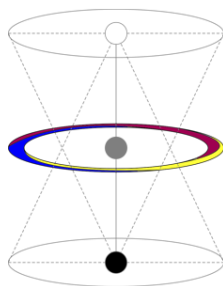


Figura 3: Canône da totalidade cromática de Paul Klee. Fonte: WICK, 1989, p.320

Wassily Kandinsky, com seus livros “Do Espiritual na Arte” e “Ponto Linha Plano”, aborda o assunto da exploração das relações de cor, forma e significado com maestria. Sua busca passa pelo diálogo da forma e da cor, dotados de seus conteúdos semânticos próprios, como instrumento de evocar sentimentos universais e elementares.

A cor é [...] um meio para se exercer influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa. (Kandinsky , 1990, p.98).

Obviamente, existem significados e variações de entendimento das cores que se alteram e se deformam por conta do impacto cultural que elas carregam. As cores têm, por seu uso, significados históricos, dos quais não trataremos aqui.

Kandinsky, ao trabalhar com as cores e procurar relações psicológicas objetivas e universais para elas, cria várias associações: entre elas mesmas e entre as cores, as linhas e as formas geométricas. A linha, entidade formal que parte do movimento de um ponto, é imbuída de significados diferentes conforme sua posição: vertical: representa ascensão, movimento – é ativa e quente; horizontal: dialoga com o chão e o horizonte, tornando-se passiva, fria e estática; e diagonal: uma diagonal a 45° dota-se dos valores de ambas as linhas em igualdade, sendo um meio-termo em questão de movimento, ascensão e temperatura. Conforme ela se inclina em direção à horizontal, vai adquirindo cada vez mais características passivas e frias, assim como, quando inclina-se em direção à vertical, adquire movimento, ascensão e temperatura.

As formas geométricas, definidas perimetralmente por essas linhas, dialogam completamente nos termos de temperatura e movimento. O triângulo é quente e expansivo, o círculo é frio e concêntrico, e o quadrado, estável. Todas essas formas associam-se a cores, por suas características intrínsecas: O amarelo é a cor mais quente do círculo cromático, expansivo e superficial, dialoga claramente com o triângulo; o azul, a cor mais fria, é concêntrica e dotada de profundidade; e o vermelho, ocupando uma posição média, contém sua força em si mesmo. Seu

borbulhar de potência e energia mantém-se estagnado, pronto para agir conforme a relação de cor e forma que o atingir.



Figura 4: Relação cor e forma. Fonte: Ilustração do autor.

Kandinsky também se atenta para o preto e para o branco no significado das cores:

Para os códigos secundários, a claridade e a escuridão não são simplesmente a presença e a ausência de luz; são duas cores fundamentais da sintaxe visual: o branco e o preto. A primeira relação entre o branco e o preto é a delimitação de espaço. (KANDINSKY, apud: GUIMARÃES, 200, p.57)

Suas características, totalmente opostas, mostram também afinidade ou não afinidade com as cores do círculo cromático. O preto e o branco não possuem temperatura - não são quentes nem frios – e falta aos dois o movimento horizontal presente no amarelo e no azul. O preto possui movimento concêntrico, mas sem força ativa. Tem profundidade infinda e simboliza morte e a estagnação, ausência absoluta de resistência. Dialoga muito bem com o azul. O branco, ao contrário, é excêntrico, vivaz, mas não tão ativo quanto o amarelo, cor com a qual se relaciona muito bem.

Enquanto Kandinsky busca teorias da forma universais, os psicólogos envolvidos com a Teoria da Gestalt investigam o mesmo processo por uma outra via: de que maneira o homem percebe a mensagem visual. Nos postulados gestálticos, se afirma o princípio de que vemos as coisas sempre num conjunto de relações. O olho humano capta a imagem, e o cérebro, ao menos em um primeiro momento, capta o todo. Ela prova e confirma alguns aspectos sobre o poder da comunicação das formas e das cores explorados por Kandinsky: O cérebro, realmente, possui qualidades de apreensão da imagem de acordo com leis espontâneas, universais.

Os conceitos de unificação, unidade, fechamento, continuação etc. e a pregnância da forma - princípio geral de harmonia/ordem/equilíbrio visual que permite, em uma mensagem visual, sua apreensão fácil e imediata pelo cérebro - têm validade intercultural.

Os percursos noturnos de Cássio Vasconcelos tem como produtos imagens com cores existentes somente devido às características de captura da câmera fotográfica utilizada, uma Polaroid. O livro, onde foram publicadas as fotografias, procura recuperar essas qualidades, seja pelo tamanho, seja pela textura do papel. A experiência com a cor, nesse caso, associa-se a uma vivência muito mais intuitiva e subjetiva do que a uma inteligência racional. No caso do fotógrafo, pela

experimentação, visto que o resultado só se desvela na revelação da imagem fotográfica, aproximado-o de uma posição própria do fruidor das imagens, ou seja, a experiência da pura qualidade gráfica da imagem. As inferências sobre esse processo, ou o significado que pode ser atribuído a tais imagens, trata-se de um desdobramento necessário da presente pesquisa.

Nesse sentido, os postulados vistos acima possibilitaram a produção das inferências que se seguem, justamente por tratarem a experiência com a cor por meio de sua condição primeira de recepção.

3 Noturnos

A partir de agora, a obra “Noturnos”, de Cássio Vasconcellos, será alvo de estudo: usaremos os princípios da cor e da forma apresentados para inferir a partir da percepção sobre o trabalho do fotógrafo.

Sua percepção plástica do caótico espaço urbano é capaz de nos transportar para um mundo de luzes que se articulam numa atmosfera plural pelas tensões que dela emanam. (FERNANDES, 2002, p.34)

A escolha da obra de Vasconcellos como objeto de estudo se deu por conta da força de sua abordagem sobre o meio urbano com a fotografia, que altera drasticamente as configurações da paisagem a partir da manipulação da luz que incide sobre os objetos fotografados: edificações, árvores, estátuas – componentes e cenas do dia-a-dia ignorados pela visão do morador da cidade, que, afogado em informações, não as apreende.

Aqui, podemos nos atentar para a quantidade de informações – placas, propagandas, edifícios, postes, fios, luzes, pessoas e carros em movimento – como um problema de pregnância. O cérebro, saturado de mensagens visuais distintas e não relacionadas, ao captá-las todas ao mesmo tempo, é incapaz de apreender todo seu conteúdo, deixando o observador em uma situação de experimentação rasa do ambiente urbano. O indivíduo da cidade caminha por ela sem vê-la. Segundo Brissac, “Cássio Vasconcellos faz aflorar um estranhamento desses elementos do cotidiano. Ele retira as coisas do tempo e do lugar: tudo parece em suspensão” (BRISSAC, 2011, p. 14)

Fazendo uso de holofotes e a sensibilidade, alterada pela noite, do filme fotográfico de sua Polaroid, o fotógrafo cria imagens totalmente diferentes da realidade. Faz delas visíveis, adicionando elementos que criam um contraste e um impacto: cores quentes e frias se justapondo, homogeneização das cores presentes na paisagem a se fotografar, entre outros.

A discussão girará em torno dessas possibilidades de conexões entre a forma, a composição cromática sobre ela e o impacto que essa manipulação visual das cores do objeto causa no indivíduo contemplador. Abaixo, a sequência das fotografias tal qual estão dispostas no livro.

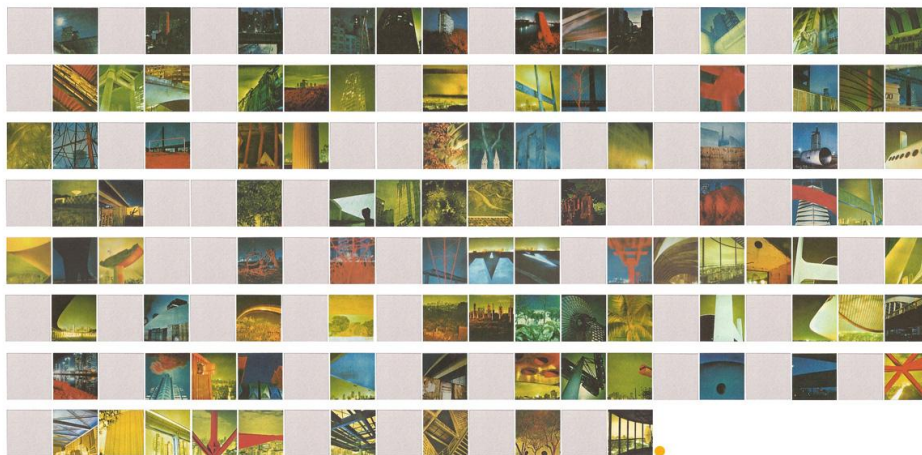


Figura 5: Índice visual do livro “Noturnos”. Fonte: VASCONCELOS, 2002

Em questão de sequência, é válido notar que as fotos não estão expostas em ordem cronológica. Cássio Vasconcellos faz sequências, hora de cor, hora formais, e insere quebras a todo instante, deixando a apreciação da obra ainda mais instigante. Ele alterna o lado em que se encontra o espaço vazio que acompanha a maioria das fotos, ou até coloca duas imagens lado a lado, tornando-as simultaneamente visualizáveis. Essas pequenas variações de apresentação são decisivas para alterar o modo de percepção a apreensão da mensagem fotográfica. Fotos ladeadas umas com as outras, invariavelmente, sofrerão influência da composição vizinha:

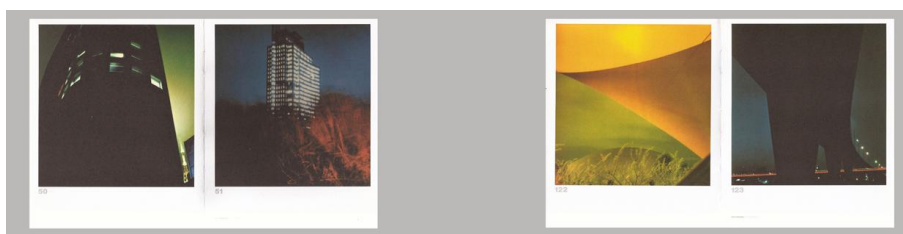


Figura 6: Páginas do livro “Noturnos”. Fonte: VASCONCELOS, 2002

Sem suas fotos adjacentes, cada uma dessas 4 fotografias tem uma visualização e visibilidade totalmente diferentes. No primeiro par, o fundo verde da imagem da direita contrabalança as cores vermelha e azul da foto à esquerda. Apesar de terem sido tiradas em locais diferentes, elas também dialogam na questão da forma: a massa vertical salpicada de pontos luminosos presente nas duas fotografias do primeiro par passa a impressão de que trata-se do mesmo prédio.

A mesma relação se dá no segundo par de fotografias: as duas cores se contrabalançam e fomentam diálogo de contraste, dessa vez mais agressivo por

conta da saturação das cores das imagens. Além disso, vê-se que a luminosidade do amarelo projeta ativamente a estrutura da Oca na direção do observador, na frente do fundo esverdeado, em contraponto ao azul da foto da direita, que, dotado de muito preto, afasta-se para longe em uma escuridão demasiada triste.

Já nesses casos, Vasconcellos trata as relações entre imagens como uma sequência:



Figura 7: Páginas do livro “Noturnos”. Fonte: VASCONCELOS, 2002

O primeiro par, tirado no aeroporto de Congonhas, cria um entendimento do objeto fotografado, que é exposto duas vezes, lado a lado e em posições diferentes. Nota-se, nesse exemplo, que o azul, quando clareia-se, perde o tom de profundidade visto nas fotos anteriores, e materializa-se com força, graças à ação do branco presente nele. Isso se deve também ao forte contraste com o fundo das duas fotos, que são dotados de certa escuridão e estagnação.

No segundo par, com imagens da Praça Princesa Isabel, a presença massiva do verde cria uma atmosfera de repouso. Essa cor, mistura do amarelo e do azul, é o encontro de forças contrárias que, portanto, caracteriza-se como equilibrada. O efeito potencializa-se, por terem tons parecidos e ocuparem uma área maior do campo plástico – a área das páginas do livro Noturnos; as diferenças principais entre elas são os objetos e a intensidade da claridade: a foto da esquerda, dotada de algumas linhas quase verticais muito fortes na composição, direcionam o olhar do observador ao céu, que, em comparação com a foto à sua direita, possui uma certa presença do amarelo, fazendo, portanto, com que essa imagem seja dotada de alguma energia e movimento. A figura da direita, com suas manchas escuras e formas difusas, possui ares um tanto mórbidos e causam certo receio - o poder de projeção horizontal do amarelo presente na composição e sua materialidade indicam que algo pode se atirar em sua direção a qualquer momento.

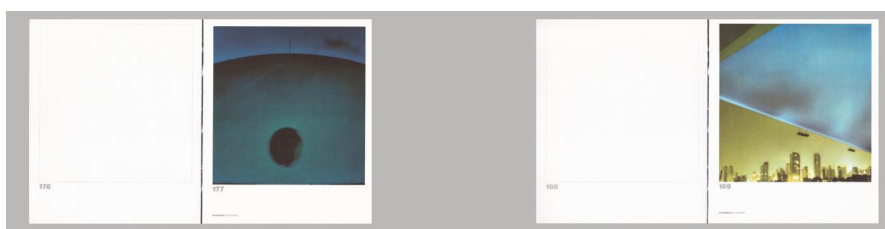


Figura 8: Páginas do livro “Noturnos”. Fonte: VASCONCELOS, 2002

Interessante salientar também as relações de pura forma criadas pelo jogo de cor e enquadramento dos objetos explorados por Vasconcellos. A primeira foto é um completo enigma: nada se sabe sobre o objeto capturado pela Polaroid do fotógrafo – o que é, de que material é feito, qual seu tamanho aproximado – intitulada de Oca#1, a imagem pode ser decomposta em uma linha curva, que divide dois planos azuis, e um ponto. Essa fotografia chama a atenção por seu ar de mistério e distância, mais uma vez impulsionado pelo azul. A linha, curva e horizontalizada, contrabalanceia o ponto na base da imagem, este parecendo apontar para a página em branco à esquerda: sem ela, a composição perderia qualidade e complexidade.

A cor azul celeste da marquise do Estádio do Pacaembu, na segunda foto, descaracteriza completamente o objeto e confunde o observador: à primeira vista, não se sabe o que é céu e de onde deveriam sair os prédios ao fundo. O jogo de linhas diagonais quebra a ascensão vertical das pequenas edificações, que só não se confundem com o verde por conta da luz branca que delas emana. A foto é interessante também por conta do uso do verde como elemento de fundo; Vasconcellos parece saber da inércia do verde de Kandinsky e se aproveita disso: consegue facilmente fazer com que um plano azul que ocupa mais da metade da foto guarde posição de destaque na composição. Esse aproveitamento do verde se repete em outras fotografias do livro.

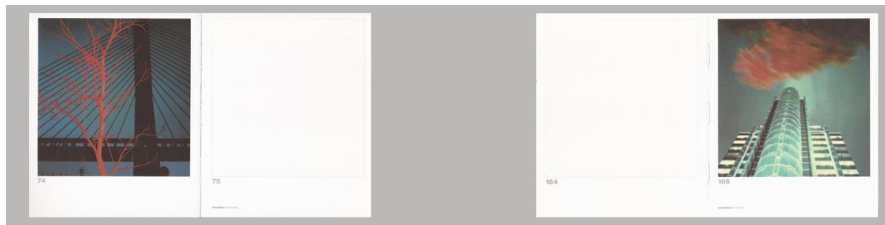


Figura 9: Páginas do livro “Noturnos”. Fonte: VASCONCELOS, 2002

Nesses dois exemplos, merece atenção o foco que Vasconcellos dá, ao transformar em vermelho vivo e explosivo, a objetos absolutamente passageiros. A ponte e a edificação transformam-se, de maneira magistral, em fundo, e não conseguem mais do que papel de contrapeso para a temperatura e intensidade das figuras rubras componentes das fotografias.

A estrutura da ponte serve de enquadramento para os galhos da árvore e as linhas do prédio apenas apontam as nuvens. O azul, novamente, marca a profundidade e a passividade dos objetos e superfícies que ele abrange.

4 Conclusão

O estranhamento necessário ao desenvolvimento de um olhar crítico sobre a realidade pode ser alcançado por diversas estratégias. Nesse texto analisamos o processo

adotado por Cássio Vasconcelos em seu livro “Noturnos”. Podemos comprovar, que nesse caso, os recursos linguísticos utilizados operam no registro da condição primeira da percepção. As cores e formas *falam* direto ao nosso modo de olhar as coisas. Uma experiência de pura qualidade. Ao deslocar os fatos urbanos de suas características habituais e poucos visíveis, o fotógrafo nos oferece uma situação ideal para que, ao estranharmos o cotidiano, possamos estar sensíveis à atribuição de novos significados para a paisagem urbana. As fotografias de Cássio Vasconcelos não inauguram novos discursos sobre a cidade, mas sua razão de ser é operar no distanciamento desses discursos para que novos possam aparecer.

Agradecimentos

Agradecimentos ao IAU.USP (Instituto de Arquitetura e Urbanismo), N.ELAC (Núcleo de Apoio à Pesquisa de Linguagem em Arquitetura e Cidade) e ao Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo pelo apoio à pesquisa. Aos professores Luciano Bernardino da Costa e Simone Helena Vizioli, pela contribuição direta e indireta aos resultados desse trabalho.

Referências

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006

BRISSAC, Nelson. Noturnos, 2002. in: VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos/Nocturnes** - São Paulo: Bookmark, 2002 (pp. 14-25).

FERNANDES Jr, Rubens. Enigmas, 2002. in: VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos/Nocturnes** - São Paulo: Bookmark, 2002 (pp. 28-39)

GOMES Filho, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ª Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

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

ITTEN, Johannes. **The art of color**: the subjective experience and objective rationale of color, Trad. Ernst van Haagen, New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. trad. Álvaro Cabral . São Paulo: Martins Fontes, 1990

KANDINSKY, Wassily. **Ponto Linha Plano**. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1996.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 3ª Edição, 1982.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental (1902). In: Idem, **O Fenômeno Urbano**. Organização e introdução: Otávio Guilherme Velho. Tradução: Sérgio marques dos ReisIn. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. (pp.11-25)

SOUZA, Lillian Andreza dos Santos. **Cidades (in) visíveis**: imagens, caminhos e representações. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA.UNICAMP 2010.

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos/Nocturnes** - São Paulo: Bookmark, 2002.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.