



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – LICENCIATURA**

**PETHERSON GUILHERME DA SILVA FONTES**

**INVESTIGAÇÃO DA PSICODINÂMICA DAS CORES SOBRE AMARELO E AZUL:  
MEMORIAL DESCRITIVO EM PINTURAS EM TELA**

São Cristóvão  
2025

**PETHERSON GUILHERME DA SILVA FONTES**

**INVESTIGAÇÃO DA PSICODINÂMICA DAS CORES SOBRE AMARELO E AZUL:  
MEMORIAL DESCRITIVOS EM PINTURAS EM TELA**

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da  
Universidade Federal de Sergipe como requisito para a  
conclusão da disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso  
II ministrada pelo Pro. Dr. Wellington Cesário.  
Orientadora: Profa. Dra. Adriana Dantas Nogueira

São Cristóvão  
2025

**PETHERSON GUILHERME DA SILVA FONTES**

**INVESTIGAÇÃO DA PSICODINÂMICA DAS CORES SOBRE AMARELO E AZUL:  
MEMORIAL DESCRITIVOS EM PINTURAS EM TELA**

Monografia apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de licenciatura em Artes Visuais à comissão julgadora da Universidade Federal de Sergipe.

Aprovado em \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Adriana Dantas Nogueira  
Universidade Federal de Sergipe/DAVD

---

Profa. Dra. Márjorie Garrido Severo  
Universidade Federal de Sergipe/DAVD

---

Prof. Dr. Luís Müller Posca  
Universidade Federal de Sergipe/DAVD

## RESUMO

Ao longo da história, as cores adquiriram significados próprios quando utilizadas isoladamente, sendo capazes de transformar interpretações ao simplesmente atribuir determinada cor a um objeto, podendo ser empregadas em contextos religiosos, rituais ou como indicativos de status, as cores carregam consigo sensações e interpretações distintas. Este memorial tem como objetivo investigar as sensações e interpretações suscitadas pela carga emocional advinda da utilização exclusiva das cores Amarelo e Azul em pinturas sobre tela. A pesquisa sobre a cor e sua história, associada à psicodinâmica das cores, permite compreender como o Amarelo e o Azul estão intrinsecamente ligados, independentemente do contexto em que são aplicados, seja na arte, no comércio, no design, nas interações sociais, nas emoções ou na percepção física. A investigação final vem da produção e análise de quatro telas que buscam, com a noção no foco nas cores e menos no caráter representativo das formas, explorar o potencial visual presente no contraste simultâneo dessas cores, através da pintura à óleo, dividindo as telas em ambas as cores para observar em como essas cores atuam juntas.

**Palavras-chave:** Azul; Amarelo; Contraste; Psicodinâmica das Cores.

## ABSTRACT

Throughout history, colors have acquired their own meanings when used in isolation, being able to transform interpretations by simply attributing a certain color to an object. They can be used in religious contexts, rituals or as indicators of status, colors carry with them distinct sensations and interpretations. This memorial aims to investigate the sensations and interpretations aroused by the emotional charge arising from the exclusive use of the colors Yellow and Blue in paintings on canvas. Research on color and its history, associated with the psychodynamics of colors, allows us to understand how Yellow and Blue are intrinsically linked, regardless of the context in which they are applied, be it in art, commerce, design, social interactions, emotions or physical perception. The final investigation comes from the production and analysis of four canvases that seek, with the focus on colors and less on the representative character of the shapes, to explore the visual potential present in the simultaneous contrast of these colors, through oil painting, dividing the canvases into these two colors to observe how these colors work together.

**Keywords:** Blue; Yellow; Contrast; Color Psychodynamics.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus familiares: pais, primos(as), avó e tios(as) que mesmo distante estiveram comigo em algo. Em especial, Alessandra da Silva, a pessoa que levou ao pé da letra o conceito de maternidade, sempre me apoiou nos estudos, desenvolveu meu caráter e me guiou desde sempre e sei que sempre será. Também às minhas tias, Adriene e Adriana que sempre me deram todo amor do mundo e que sem elas eu não teria tido uma criação tão saudável.

A minha musa, minha parceira, minha amiga, meu complemento e adição Manuella Cruz Pereira Lima, por ter me acompanhado, me inspirado, me empurrado pra frente e por me amar incondicionalmente.

Aos meus amigos que permaneceram em tempos difíceis: Mikael, Glória, Nivea, Enzo, Rony. Aos amigos que entraram em um momento difícil pra tornar ele muito mais fácil: Anthony, Auria e Lua, agradeço por requerer minha presença e me mostrar que querem estar por perto. Em especial, a Stella que foi uma parceira em tudo, esteve comigo, me ouviu e me ajudou, sem você eu estaria em outro lugar; a Silas, uma pessoa incrível que me acompanha desde sempre e sei que sempre vai estar comigo e também a Sara e Luan que são minhas grandes inspirações nas artes plásticas, sempre me ajudando e me guiando nesse caminho. Amo todos vocês e desejo todo amor do mundo a vocês.

Aos professores, colegas e profissionais do curso de Artes Visuais por terem me ajudado a chegar até o fim dessa jornada, em especial, minha Orientadora Dra. Adriana, que foi uma grande inspiração durante o curso, tanto quanto a incrível artista que ela é tanto quanto uma excelente docente.

A Ana Hadassa, que me ensinou o quanto que amor é algo interno, espero que você cresça saudável e que tenha um futuro tão incrível quanto o que eu imagino pra você.

E por fim agradeço a Petherson Guilherme da Silva Fontes, em seu passado, presente e futuro. Agradeço por não desistir, por continuar e decidir ir até o fim, que mesmo não precisando estar sozinho pra nada, manteve-se de pé e terminou apenas um passo de sua jornada.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Modelo Aditivo RGB. ....	12
<b>Figura 2</b> - Espectro da Luz Visível. ....	12
<b>Figura 3</b> - Modelo Subtrativo CMY ou CMYK .....	13
<b>Figura 4</b> - Modelo Subtrativo RYB .....	14
<b>Figura 5</b> - Circulo Cromático de Harris.....	16
<b>Figura 6</b> - Circulo cromático proposto por Goethe .....	20
<b>Figura 7</b> - Doze Girassóis numa Jarra, Van Gogh.....	25
<b>Figura 8</b> - Teste de disposição de formas coloridas sem e com alteração no matiz. ....	27
<b>Figura 9</b> - Teste de disposição das cores em contraste entre si e com diferença de valores de iluminação .....	28
<b>Figura 10</b> - Teste de disposição de tons de amarelo e seu contraste com o azul e com outros tons do amarelo.....	35
<b>Figura 11</b> - Teste de disposição de tons de azul e seu contraste com o amarelo.....	37
<b>Figura 12</b> - Foto dos pigmentos Preto, Terra de Siena Queimada e Vermelho Cádmio Escuro .....	39
<b>Figura 13</b> - Foto dos pigmentos Amarelo de Cádmio Escuro, Azul Ultramar Claro e Branco de Titâneo. ....	40
<b>Figura 14</b> - Foto do pigmento azul primário. ....	40
<b>Figura 15</b> - Foto do óleo de linhaça da Acrilex .....	41
<b>Figura 16</b> - Foto do Solvente Ecosolv da Acrilex .....	42
<b>Figura 17</b> – Foto kit de pincéis de cerdas duras, vários tamanhos e formatos .....	43
<b>Figura 18</b> - Foto dos pincéis de cerdas macias .....	43
<b>Figura 19</b> - Série de Retratos Frontais 1 em grafite, 5x5 cm, 2022.....	45
<b>Figura 20</b> - Série de Retratos Frontais 2 em grafite, 5x5 cm, 2022.....	45
<b>Figura 21</b> - Série de Retratos Frontais 3 em grafite, 5x5 cm, 2022.....	45
<b>Figura 22</b> - Autorretrato em grafite, 8x5 cm, 2022 .....	46
<b>Figura 23</b> - Série de Retratos em Perfil 1 em grafite, 8x8 cm, 2023 .....	46
<b>Figura 24</b> - Série de Retratos em Perfil 2 em grafite, 8x8 cm, 2023 .....	47
<b>Figura 25</b> - Série de Retratos à óleo II, papel Kraft, 210x148mm, 2024 .....	49
<b>Figura 26</b> - Série de Retratos à óleo I, papel Kraft, 210x148mm, 2024.....	50
<b>Figura 27</b> - Garota do ônibus, óleo sobre tela, 50x70 cm, 2024.....	51
<b>Figura 28</b> - A Virgem com O Menino .....	53
<b>Figura 29</b> - Cristo descoberto no templo .....	54
<b>Figura 30</b> - Noite Estrelada de Van Gogh .....	55
<b>Figura 31</b> - Versão Final da série de retratos em azul e amarelo I, grafite, papel canson 150 mg, 8x5 cm, 2025 .....	57
<b>Figura 32</b> - Primeiro Esboço da série de retratos em Azul e Amarelo II, grafite, papel canson 150 mg, 8x5 cm 2025 .....	58
<b>Figura 33</b> - Versão final da série de retratos em Azul e Amarelo II, grafite, papel canson 150 mg, 8x5 cm 2025 .....	59
<b>Figura 34</b> - Construção da pintura, série de retratos em Azul e Amarelo I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025 .....	61
<b>Figura 35</b> - Construção da tela, série de retratos em Amarelo e Azul I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025. ....	62
<b>Figura 36</b> - Retrato de Suzanne Bloch.....	63
<b>Figura 37</b> - Velho judeu com um menino.....	63
<b>Figura 38</b> - Velho guitarrista cego.....	64

<b>Figura 39</b> - Construção da tela; primeira camada de azul, Série de Retratos em Azul e Amarelo I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025 .....	65
<b>Figura 40</b> - Campos de trigo com ceifeiro e sol .....	66
<b>Figura 41</b> - Mulher Italiana, Van Gogh. ....	67
<b>Figura 42</b> - Construção da tela; primeira camada de amarelo, Série de Retratos em Amarelo e Azul II, tinta óleo, 50x70 cm, 2025. ....	68
<b>Figura 43</b> - Série de Retratos em Azul e Amarelo I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025. ....	70
<b>Figura 44</b> - Série de Retratos em Amarelo e Azul I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025. ....	71
<b>Figura 45</b> - Série de Retratos em Azul e Amarelo II, tinta óleo, 50x70 cm, 2025. ....	72
<b>Figura 46</b> - Série de Retratos em Amarelo e Azul II, tinta óleo, 50x70 cm, 2025. ....	73

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2. A COR</b> .....	11
2.1. COR LUZ E COR PIGMENTO .....	11
2.2. HISTÓRIA DA COR .....	15
2.3. PSICODINÂMICA DAS CORES .....	18
<b>3. AZUL E AMARELO</b> .....	23
3.1. LEI DO CONTRASTE SIMULTÂNEO DAS CORES .....	26
3.2. AZUL .....	29
3.3. AMARELO .....	30
<b>4. PROCESSO CRIATIVO</b> .....	33
4.1. O COMPORTAMENTO DO AZUL E DO AMARELO .....	33
<b>4.1.1. Tinta a óleo</b> .....	<b>33</b>
<b>4.1.2. Contraste das cor</b> .....	<b>34</b>
<b>4.1.3. Escolha do material</b> .....	<b>38</b>
4.2. O ESTUDO DO RETRATO .....	44
4.3. ESBOÇO E COMPOSIÇÃO .....	51
4.4. A PRODUÇÃO DAS TELAS .....	60
<b>5. TELAS</b> .....	68
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	74
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	76

## 1. INTRODUÇÃO

A cor não somente é um efeito físico presente em nossas vidas, mas um delimitador de funções culturais, morais, físicas, químicas e, mais que tudo isso, emocionais. Então, a partir de autores como Pedrosa<sup>1</sup>, Farina<sup>2</sup>, Heller<sup>3</sup> e outros, iremos compreender, por meio de um memorial descritivo, como a cor é uma sensação quando pensada no campo da psicologia e a priori entender como existe esse funcionamento das cores, em específico Azul e Amarelo.

Pedrosa (1982) observa que a cor exerce uma influência direta sobre as funções psicológicas do observador. Esta relação entre cor e observador tem raízes históricas profundas, manifestando-se em diferentes esferas da sociedade. É nesse contexto que, com Farina (2016), discutiremos como as cores são moldadas pela cultura na qual estão inseridas, desempenhando um papel comunicativo independente ou em conjunto.

As cores impressionam, expressam e constroem significados culturais e psicológicos, funcionando como um meio de expressão e comunicação ao longo do tempo.

Então é partir das descobertas de Goethe<sup>4</sup>, que discutiremos os diversos métodos que foram desenvolvidos para compreender o psicológico dos indivíduos por meio de cores e formas. Ao abordar a capacidade expressiva e sensível das cores, é pertinente introduzir a ideia do Amarelo e do Azul, cores escolhidas como protagonistas deste memorial. Utilizando a escala cromática, essas duas cores podem representar os valores de um objeto de forma tão eficaz quanto uma escala de cinzas representa os claros e escuros e ainda sim entregar um significado que conversa com o sensível da cor e é a partir disso que destrincharemos esse conceito pré-concebido da cor.

O Amarelo e o Azul são observados em uma dicotomia que se estende a diversas áreas, como religião, arquitetura, psicologia e arte. Durante séculos, essas cores coexistiram em composições harmoniosas, mesmo quando cumprindo funções opostas, seja no Egito, na Idade Média ou até mesmo na atualidade.

---

<sup>1</sup> Israel Pedrosa foi um pintor, pesquisador, professor universitário, escritor e livreiro brasileiro.

<sup>2</sup> Modesto Farina, Professor Livre Docente de Propaganda e Publicidade. Professor Adjunto de Psicossociologia Publicitária e Processos Psicodinâmicos da Comunicação Publicitária. Professor Titular de Estudo do Comportamento do Consumidor e de Psicossociologia da Motivação Publicitária da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> Eva Heller foi uma escritora e cientista social alemã que procurou entender o mecanismo psicológico das cores.

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe, filósofo alemão conhecido por estudar a cor e seus desdobramentos tanto físicos, quanto químicos e fisiológicos. Autor do livro *Farbenlehre*, que sua tradução é *Teoria das Cores*.

Essas cores não apenas coexistiram, mas também criaram um diálogo dinâmico e único entre si, contribuindo para a construção de significados profundos ao longo da história da arte e da cultura. Diante dessa carga histórica dessa dupla, este memorial busca quebrar as ideias pré-concebidas do que é representativo do Azul e do Amarelo, para entender até que ponto essas cores são harmoniosas entre si, observando seus aspectos em todas as áreas em que possuem um significado e observar como elas podem se potencializar quando juntas, assim, encontrando essa possibilidade de alterar o sensível dessas cores.

A ideia da individualidade de cada cor fundamenta essencialmente a necessidade o estudo da psicodinâmica das cores quando colocada no campo artístico, com embasamentos teóricos de todas as áreas que englobam o observador.

Para aprofundar a construção do memorial, passaremos pela história da cor, entendendo seus aspectos físicos, históricos e sociais para então seguirmos para uma abordagem psicológica das cores. A partir das descobertas e conclusões sobre as características gerais das cores, darei início a pesquisa do Azul e do Amarelo para compreender as cores sozinhas em sua jornada, para então avaliar diante de metodologias como elas funcionaram e ainda funcionam unidas. Após todo esse embasamento teórico que irei apresentar a construção do memorial e apresentar as referências poéticas e a produção manual.

Em busca de entender como esse diálogo é feito e como elas podem se alterar, dou início a uma jornada de pesquisa-artística de compreensão do Contraste Psicodinâmico entre o Amarelo e o Azul.

## 2. A COR

### 2.1. COR LUZ E COR PIGMENTO

Começo o capítulo com uma citação de Kops<sup>5</sup> (2020): “Desde as primeiras manifestações das atividades humanas, o homem produziu Cores para expressar conhecimento, crenças, magias, sentimentos e encantamentos.”. A existência da cor por si só não possui materialidade, ela é observada e, através da luz, é entendida pelo nosso olho, captada e transformada em informação, isto é, a cor só é entendida como cor a partir do momento em que ela pode ser observada e compreendida previamente pelo nosso cérebro, pois, mesmo que você possa enxergar o objeto, pode ser que você não consiga observar a cor como de fato ela é ou observá-la de maneira diferente, assim como no Daltonismo e outros fatores como a cultura em que você está inserido, sua área de atuação e entre outros. Quando falamos de cor, existe a diferença entre a cor retratada nos fenômenos físicos e a cor retratada e interpretada pelos artistas, visto que na física a questão é compreender como funciona o fenômeno e na arte como as cores afetam o indivíduo. Como o memorial procura fazer pinturas em tela, existe a necessidade de compreender a diferença entre a cor luz e a cor pigmento.

Segundo Pedrosa (1982), cor luz é a radiação luminosa visível, sendo composta por faixas coloridas que, quando vistas isoladamente, denominam-se de luzes monocromáticas. Já a cor pigmento é a substância material, que por sua natureza acaba absorvendo, refratando e refletindo a luz visível, decompondo-a.

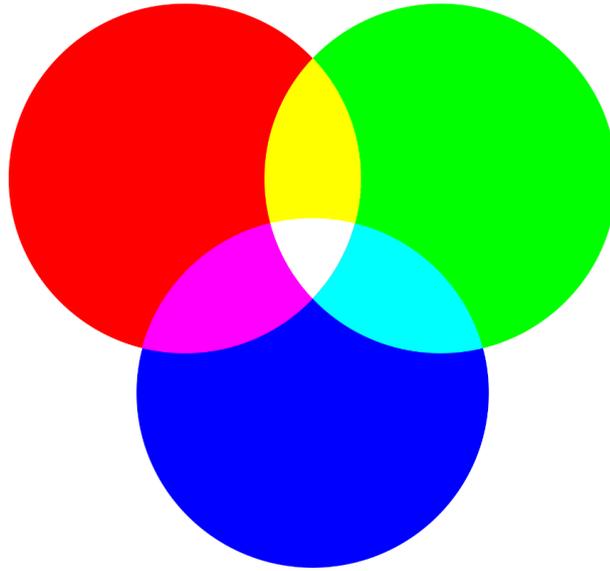
Para a percepção de uma cor, ocorre o fenômeno da refração, no qual o objeto observado absorve todas as demais frequências do espectro visível e reflete unicamente a cor que não é absorvida. Assim, um objeto azul é percebido como tal porque reflete a luz azul e absorve todas as outras. Inácio<sup>6</sup> complementa com a teoria de Helmholtz<sup>7</sup> dotados de uma visão tricromática, os seres humanos percebem cores a partir das três frequências fundamentais: vermelho, verde e azul, sistema conhecido como RGB (Figura 1) (red, green, blue). No entanto, essa percepção é limitada a uma porção do espectro eletromagnético, conforme ilustrado na Figura 2.

---

<sup>5</sup> Mestrado profissional em andamento em Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia, graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa

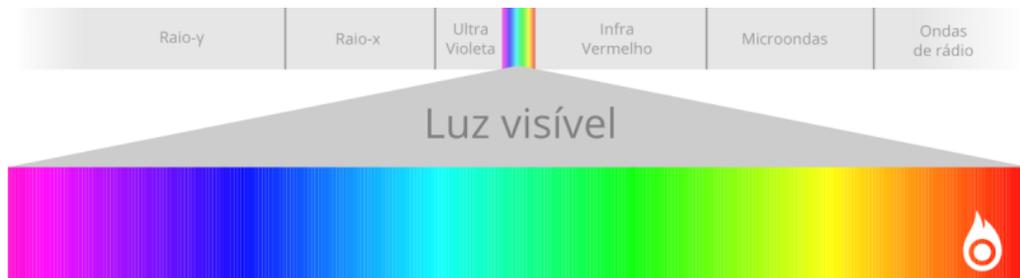
<sup>6</sup> Vânia da Conceição Gaudêncio Inácio, mestre em design de moda pela universidade da Beira Interior.

<sup>7</sup> Hemann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, ele e seus colaboradores com a teoria da visão tricromática foram grandes contribuintes na Teoria da Cor e na criação do sistema RGB.

**Figura 1 - Modelo Aditivo RGB.**

**Fonte:** Acervo pessoal.

Essa percepção de cor, de maneira física, ocorre segundo Nunes<sup>8</sup> (2012) devido a três fatores: o matiz, como o comprimento de onda; a intensidade, que corresponde a luminosidade ou ao brilho da cor; o croma, que é a saturação ou o grau de pureza da cor. Esses três fatores são importantes para identificar e classificar a cor, podendo definir fisicamente qual cor é qual.

**Figura 2 - Espectro da Luz Visível.**

**Fonte:** <https://muralcientifico.com/wp-content/uploads/2017/10/luz-visivel-800x216.png>

Isaac Newton<sup>9</sup> foi um dos principais físicos a investigar a natureza da luz e da cor, conduzindo experimentos através do prisma com o intuito de decompor a luz e entender as suas propriedades, verificando que a luz visível decomposta possui o espectro de todas as cores que conhecemos. Vendo que a decomposição da luz originava todas as cores, fez um experimento

<sup>8</sup> Possui graduação em MODA pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010), atuando principalmente nos seguintes temas: cor; informação; psicodinâmica; produto, bem estar, saúde.

<sup>9</sup> Físico, matemático e filósofo. Conhecido por pesquisar e iniciar o estudo das cores e seus fenômenos ópticos.

utilizando um disco com cores diversas e girando em alta velocidade para tentar obter a cor branca, essa representando a luz não decomposta. Segundo a análise de Rocha<sup>10</sup> (2023) Posteriormente, Newton verificou que a recomposição da luz branca não exigia todas as cores do espectro, mas poderia ser obtida pela combinação de vermelho, verde e azul em seu disco giratório, resultando em um branco amarelado.

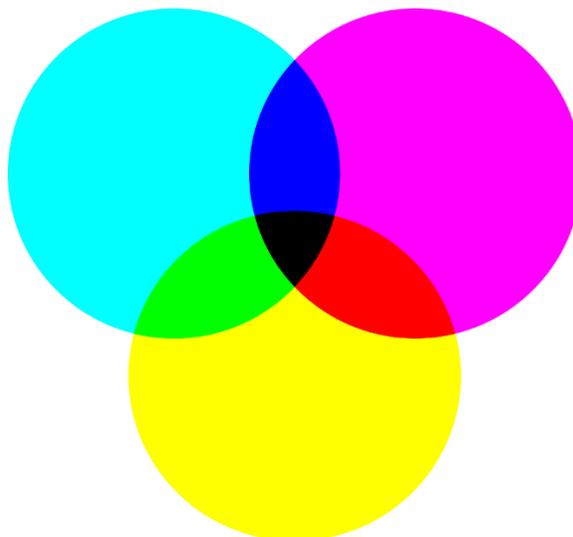
Essa compreensão da decomposição e recomposição da luz predominou até que, com o desenvolvimento da indústria têxtil, surgiu a necessidade de um padrão mais preciso para a definição das cores pigmento. Como observa Carlos Rocha (2023), “O que era vermelho para uns, podia ser um laranja avermelhado para outros, o vermelho podia variar entre o vermelho propriamente dito, passar pelo bordô e chegar às vezes até uma espécie de magenta.” Para atender a essa necessidade, foi estabelecido o sistema CMY (Cyan, Magenta, Yellow) (Figura 3), posteriormente expandido para CMYK, com a adição do preto (Key) para facilitar a obtenção de tons mais escuros sem a necessidade de misturas excessivas. O sistema CMY opera de forma subtrativa, no qual a sobreposição das cores leva à obtenção do preto, ao contrário do sistema RGB, que funciona por adição, gerando o branco na combinação máxima das três cores primárias.

A Cor tem grandes impactos através de seus estímulos. Diversas áreas estudam os efeitos das Cores, como Publicidade, Moda, Comunicação, Educação, Medicina, Arte, Ciência, entre outras. Porém, por mais que haja muitas áreas que estudam as Cores é difícil generalizar e dizer que determinada Cor passa a mesma sensação para todas as pessoas. Pois é fato, que nem todo mundo enxerga as Cores da mesma maneira. (Kops, 2020, p. 45)

**Figura 3** - Modelo Subtrativo CMY ou CMYK

---

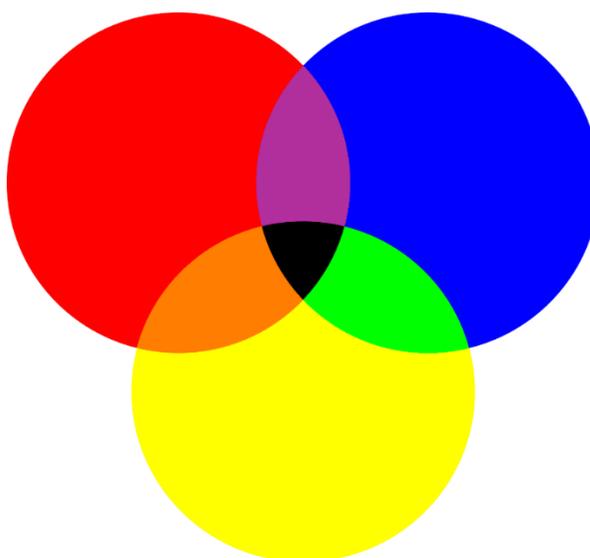
<sup>10</sup> João Carlos Rocha, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Mestre em Comunicação.



**Fonte:** Acervo pessoal.

Existe também a paleta popularmente utilizada pelos pintores, que segue o modelo RYB (Red, Yellow, Blue) (Figura 4), segundo o *Guia Completo da Cor* (2007), essa paleta também opera de maneira subtrativa, porém com limitações significativas já que a ausência do magenta e do ciano restringe a gama de misturas possíveis, mas essa limitação é contornada, de maneira sagaz, pelos artistas com o uso de pigmentos adicionais, como o branco, para ajustes tonais e matizes, assim conseguindo finalmente chegar a essas cores.

**Figura 4** - Modelo Subtrativo RYB



**Fonte:** Acervo pessoal.

A percepção da cor na física difere da maneira como é compreendida pelos artistas. Pela ótica da física, o azul é considerado uma cor de alta energia, associada ao espectro de radiação quente. No entanto, no campo da pintura, é visualmente interpretado como uma cor fria, em oposição a tons quentes como vermelho e amarelo. Esse descompasso evidencia a necessidade de um entendimento poético e interpretativo da cor, conforme apontado por Goethe: "Goethe não quer determinar a natureza da luz ou da cor enquanto tais, mas suas relações de um ponto de vista empírico, isto é, atento à sensação da cor." (Lichtenstein, 2008, p. 72). Diante disso, filósofos e teóricos passaram a investigar a cor não apenas sob seu aspecto físico, mas sobretudo em relação à experiência sensorial e perceptiva.

## 2.2. HISTÓRIA DA COR

A compreensão das cores, antes de ser abordada como pigmento ou luz no contexto físico, percorreu um longo caminho filosófico. Essa abordagem filosófica atribuiu à cor um caráter quase místico, conforme Farina descreve: "Possuído pela ideia do misterioso, dentro de um sentido cósmico, em busca de algo além de suas fronteiras cognitivas, o homem procurou, entre as manifestações deslumbrantes de luz e de força da natureza, um deus ou deuses." (Farina, 2016, p. 3)

Segundo Maranhão<sup>11</sup> (2021), ao analisar a história da teoria das cores, percebe-se que a concepção de cor sempre foi influenciada pelo contexto cultural e pelas perspectivas de quem a estudava. Aristóteles<sup>12</sup>, por exemplo, defendia que as cores primárias estavam associadas aos elementos naturais – fogo, terra, água e ar – e que suas variações dependiam do grau de iluminação ou escuridão. Leonardo<sup>13</sup>, por sua vez, adicionou o branco e o preto como cores primárias, vinculando-as aos elementos, enquanto Kircher<sup>14</sup>, filósofo alemão, propôs que todas as cores eram, essencialmente, luz sombreada ou sombra iluminada. Goethe, em sua teoria das cores, opôs-se às ideias de Newton ao rejeitar a concepção de que o branco contém todas as cores. Para Goethe, o branco representava uma neutralidade, um ponto de partida que influenciava as demais cores na escala cromática. Essa perspectiva enfatiza o papel do branco como mediador no contraste cromático, oferecendo uma abordagem distinta e sensível à

---

<sup>11</sup> Pós-Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP

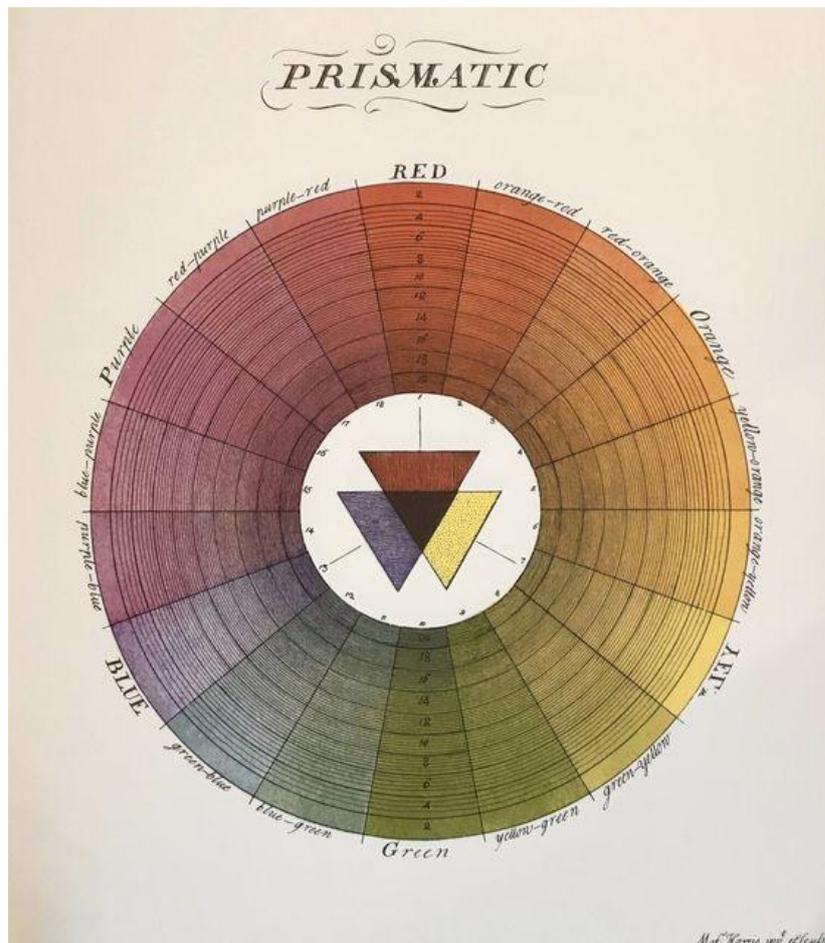
<sup>12</sup> Aristóteles foi um filósofo e polímata da Grécia Antiga.

<sup>13</sup> Leonardo da Vinci foi um pintor, filósofo, físico e matemático do século XV.

<sup>14</sup> Athanasius Kircher filósofo, conhecido por produzir o livro intitulado d'Ars magna lucis et umbræ, dedicado às cores.

percepção das cores, em contraposição à visão estritamente física de Newton. Harris<sup>15</sup> buscava entender como as cores preto e branco funcionavam, sendo o preto a união das cores primárias (azul, amarelo e vermelho) e o branco a ausência total da luz, conforme na Figura 5, vê-se também como a percepção de ver o branco como ausência da luz acinzentou o círculo cromático de Harris deixando ele dessaturado e tirando a vivacidade da cor, principalmente quando se analisa o azul e suas misturas, pois é notável em como ele se perde ao longo do círculo, deixando os tons frios muito mais opacos e coadjuvantes.

**Figura 5** - Circulo Cromático de Harris.



**Fonte:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Moses\\_Harris%2C\\_Prismatic\\_Colour\\_Wheel%2C\\_1766.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Moses_Harris%2C_Prismatic_Colour_Wheel%2C_1766.jpg). Data de acesso: 16/03/2025

<sup>15</sup> Moses Harris, entomologista inglês que despreendeu seu tempo em trabalhar e estudar as cores a partir da teoria óptica de Newton.

Essas teorias, se aplicadas em composições artísticas, resultariam em uma experiência perceptiva singular para o observador. Ainda que os círculos cromáticos desses pensadores não possam reproduzir todas as cores como conhecemos hoje, o que se destaca é o impacto sensorial e emocional que elas provocam. Como Farina (2016) afirma, a cor não apenas comunica, mas também impressiona e transforma a experiência, reforçando seu papel na construção de significados na arte. Farina também comenta: As cores influenciam o ser humano e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc. (Farina, 2016, p. 2)

No sentido de entender a cor como matiz, é necessário compreender o efeito da luz e sua ausência. De acordo com Pedrosa (1982), a identificação de um objeto, ser ou figura, nas artes plásticas é, em primeira instância, determinada pelos valores de claro e escuro que compõem a forma perceptível ao observador. Pedrosa faz referência à técnica de observação descrita por Leonardo da Vinci, que buscava a essência da obra por meio da exploração desses contrastes tonais, dando o devido contorno para projetar o formato, entendendo que essa forma do objeto surge antes da cor. Portanto, a capacidade de reconhecer um objeto, segundo essa perspectiva, baseia-se na percepção de sua função e na nomeação de sua forma. No entanto, a cor – ou o matiz – introduz uma camada adicional de sensações visuais, transcendendo os valores tonais e, conseqüentemente, transformando o significado conceitual do objeto.

Ao longo da história, as cores mais utilizadas e buscadas têm constantemente mudado de significado, dependendo da cultura e dos recursos disponíveis em diferentes períodos. O amarelo, o branco, o vermelho e o azul figuram entre as tonalidades mais utilizadas na antiguidade, especialmente em contextos religiosos e arquitetônicos. Essas cores não apenas desempenhavam funções decorativas, mas também carregavam simbolismos profundos enraizados nas crenças e valores de cada civilização.

Para Farina (2016), Roma, por exemplo, se destaca pelo uso extensivo do branco, que resultou em uma simbologia associada à pureza e à ausência do escuro, refletindo aspectos centrais da cultura romana. Para Heller (2000), o vermelho na cultura chinesa mostra a formalidade da cultura festiva dos fogos, como também se tornou um emblema de prosperidade e sorte, enquanto no Egito, o azul e o amarelo ganhavam destaque devido à sua raridade e associação com o divino e a eternidade. Maranhão (2021) complementa que, a partir da Renascença, a cor se tornou algo mais amplo, por ser mais pesquisada, e os objetos tenderam a

ser pintados da forma como eram observados, apenas considerando um tipo de visualização de uma fonte de luz. Vale lembrar que nessa época era comum a utilização do preto para o escurecimento das cores em seu valor tonal. Já no Impressionismo houve um apego à impressão das cores e como elas eram trabalhadas, assim, uma casa branca ao entardecer não seria de fato pintada de branco, mas sim em um tom alaranjado, ou seja, as cores começaram a ter um sentido de passar sensações e não só de representar a realidade, o que nesse caso a tonalidade alaranjada passaria o entardecer sem necessariamente mostrar o céu, por exemplo.

Na atualidade, a psicologia das cores estuda como as cores afetam o emocional das pessoas, podendo deixá-las inquietas, felizes, com fome, presas ou livres, dando à cor um sentido a mais. Isso acontece devido ao caráter capitalista de comércio, onde a cor pode indicar um tipo de produto ou a qualidade dele, então surge a necessidade de entender como elas funcionam. É possível concluir que a trajetória da cor passou por diversos sentidos durante as eras em que foram utilizadas, principalmente em que contexto histórico se passava na época, e isso ocorreu até chegar nos tempos atuais, onde, atualmente, a cor tem a capacidade de transmitir uma sensação e/ou uma classificação, seja na arquitetura, no esporte, no comércio, na arte e entre vários outros.

Essas cargas históricas e culturais atribuídas às cores influenciam diretamente as sensações que elas provocam no observador contemporâneo. A simbologia acumulada ao longo dos séculos enriquece a experiência sensorial, transformando a percepção das cores em uma jornada que transcende o aspecto visual para se conectar ao emocional e ao histórico.

### 2.3. PSICODINÂMICA DAS CORES

Antes de comentar como a cor nos afeta, devemos entender o que ela afeta. Para Inácio, em *Cor e Emoção*, “a emoção é considerada um estado afetivo que contém sensações agradáveis e desagradáveis, estando relacionada com um acontecimento ou estado claro que possui uma duração curta.” (Inácio, 2010, p. 21)

A emoção é amplamente influenciada pelas cores, uma vez que estas evocam respostas emocionais imediatas, sendo este o ponto crucial da relação. Para Inácio, a emoção é entendida como uma reação complexa que resulta da interação entre estímulos externos e internos, unindo uma série de respostas mentais e corporais que culminam na construção do sentimento. Importante destacar que tal reação não é plenamente controlável, pois ela ocorre de forma involuntária e espontânea diante de determinados estímulos. A resposta emocional,

desencadeada pelas cores, provoca alterações fisiológicas visíveis, como expressões faciais e mudanças no comportamento corporal, além de impactar diretamente os processos cognitivos e psicológicos do indivíduo. Nesse contexto, as cores funcionam não apenas como estímulos visuais, mas como catalisadores de uma reação emocional que pode afetar o estado físico e mental do observador, demonstrando a profunda conexão entre percepção cromática e sentimentos humanos.

Segundo a teoria das cores de Goethe (2013), as cores são classificadas em três categorias: estímulos físicos, fisiológicos e físico-químicos. De acordo com Goethe, as cores nos afetam por meio da refração da luz, provocando as reações emocionais e propriedades químicas. Em relação à refração, conforme demonstrado por Newton, a luz que um objeto não absorve é aquela que percebemos como cor. Quando essa luz atinge a retina, ela gera uma resposta sensorial que vai além da simples identificação do objeto, conferindo à cor um papel perceptivo autônomo.

A partir das descobertas de Goethe, diversos métodos foram desenvolvidos para compreender o psicológico dos indivíduos por meio de cores e formas. Ele começou a ver as cores como potencializadores de emoções e identificou quais cores poderiam afetar ou induzir certos arquétipos conforme seu círculo cromático na imagem 6. Exemplos disso são o teste de manchas de tinta de Rorschach<sup>16</sup> e o teste das pirâmides coloridas de Pfister<sup>17</sup>, ambos amplamente utilizados na psicologia para interpretar aspectos da personalidade e estados emocionais. Rorschach concluiu que o indivíduo deprimido iria observar a força e deixar de ver a cor, já as pirâmides de Pfister poderiam descobrir qual sentimento estaria prevalecendo no indivíduo a partir das peças e como elas eram dispostas. Goethe possuía uma forte relação com a cor, salientava como a cor é uma sensação por si só e como ela não pode ser separada do ser enquanto indivíduo.

Goethe comenta em seu livro Doutrina das Cores (2013) como a escolha de cor está atrelada ao sentimento por ser uma maneira de retratar as emoções. Então, naturalmente, o pintor utiliza das cores e ele sempre tende a buscar a harmonia dessas cores a partir de sua complementar, pois assim que o preto tende a se inclinar para o azul, o amarelo aparece diante

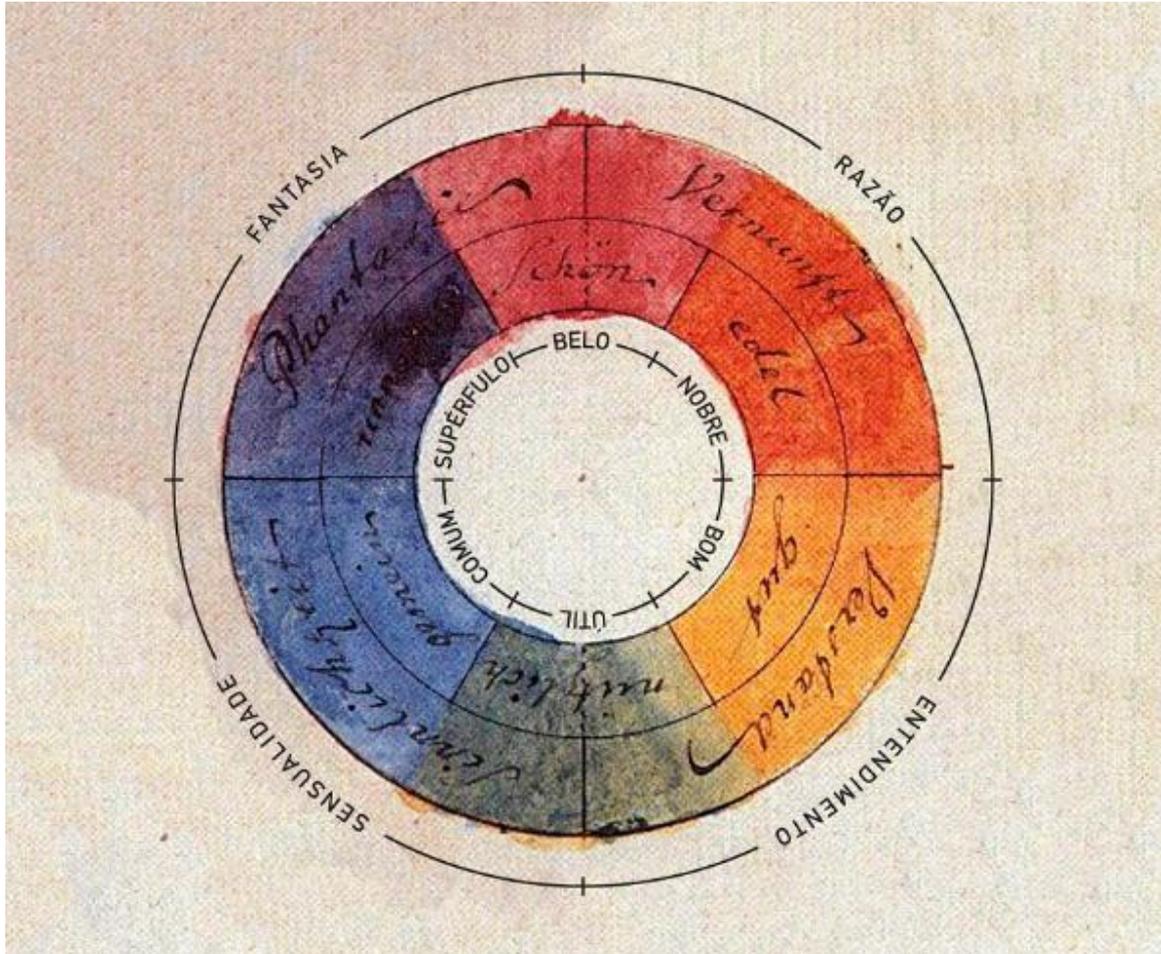
---

<sup>16</sup> Hermann Rorschach foi um psiquiatra e psicanalista freudiano suíço, reconhecido principalmente por sua criação do teste projetivo conhecido como teste da mancha de tinta de Rorschach.

<sup>17</sup> Max Pfister, linguista e artista, baseou a criação do teste das pirâmides coloridas (TPC) em suas experiências artísticas em vida observando a experiência subjetiva. Mais informações do método e sua criação em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-36872014000300009](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872014000300009).

da necessidade do complemento a partir do instinto. A produção da harmonia de Goethe só se dá baseada no círculo cromático da cor pigmento que, por natureza, é advinda da intuição, pois, antes mesmo do trabalho manual, a cor é enxergada e entendida como um todo diante da composição apresentada.

**Figura 6** - Círculo cromático proposto por Goethe



Fonte: <https://static.significados.com.br/foto/teoriadascors-goethe-db.png>. Data de acesso: 16/03/2025

Foi compreendido que as formas, ao serem associadas às cores, possuem a capacidade de evocar sentimentos e reflexões de maneira espontânea no observador. No entanto, as cores carregam, intrinsecamente, um significado predisposto, que é cultural e historicamente construído. Ainda assim, essa percepção, inicialmente direcionada, pode ser transformada pela

interação individual do observador com a obra, revelando a natureza dinâmica e interpretativa das cores em diferentes contextos visuais. Podemos ver a partir do comentário de Calandrini<sup>18</sup>:

Assim como podemos ter diversas impressões visuais de uma mesma cor, as sensações também estão sujeitas às mesmas oscilações. Cada vez que muda o contexto no qual uma cor é inserida, muda também seu sentido. O mesmo tom de azul é capaz de transmitir sentimentos como tristeza, tranquilidade, passividade, harmonia, confiança etc. (Calandrini, 2018, p. 16)

O conceito de "contexto", conforme mencionado por Calandrini (2018), pode abranger diferentes elementos, como arquitetura, objetos, vestimentas, faixas, entre outros. A cor está intrinsecamente vinculada à figura, e sua interpretação pode ser alterada pela reação química do observador. Por exemplo, ao identificar rapidamente um objeto como uma garrafa, o indivíduo também reconhece sua cor e a associa a referências previamente estabelecidas, como séries, desenhos, roupas ou capas. Assim, as cores não apenas comunicam visualmente, mas também operam como mecanismos de agrupamento e participação cultural, estando sempre ligadas a ideias pré-concebidas e socialmente construídas. O contexto, portanto, transforma a percepção da cor, adicionando camadas de significado que transcendem o objeto em si.

A cor tem a função de aproximar através de suas diversas funções, segundo Farina (2016):

Determinadas cores dão sensação de proximidade, outras de distância, da mesma forma que uma pessoa comunicativa, vibrante, mais facilmente se aproxima de nós, enquanto outra parece manter-se à distância por ser de poucas palavras ou sem um sorriso. Em geral todo elemento de aproximação contribui para abrir as portas de uma boa comunicação. (Farina, 2016, p. 86)

A escolha das cores está diretamente ligada à busca por expressar a individualidade do indivíduo, muitas vezes refletida no vestuário. Cores vibrantes, como o azul – identificado por Eva Heller (2000) como a cor preferida da sociedade –, são frequentemente usadas para destacar a presença, enquanto tonalidades dessaturadas, como o cinza, remetem à simplicidade e discrição.

As cores desempenham um papel sedutor, funcionando como identificadores sociais que orientam o indivíduo em sua relação com a coletividade, posicionando-o em grupos que

---

<sup>18</sup> Fotógrafa profissional graduada em Comunicação Visual Design em 2012 na Universidade Federal do Rio de Janeiro

refletem seus interesses e preferências. Além disso, ativam reações emocionais e sensações que impulsionam a experiência visual. Essa dinâmica afeta diretamente a percepção do observador, tanto em relação às obras quanto às interações cotidianas.

### 3. AZUL E AMARELO

Sobre a relação das cores Azul e Amarelo, Simonnet concluí que: A história das cores mistura-se à história das artes. Nos quadros, observamos a cor que se contrapõe ao azul em predileção: o malfadado amarelo, ainda segundo pesquisas o menos benquisto do mundo ocidental (Simonnet, 2007, p. 164)

Inácio (2010) complementa com a teoria oponente de Hering<sup>19</sup>, a nossa visão capta as cores devido a três processos oponentes na visão, sendo uma delas o Azul/Amarelo, e isso faz com que ocorra uma menor sensibilização da cor, em relação a outra, ao olhar uma delas por muito tempo. Já na teoria de Hering, além de ser uma extensão da teoria de Helmholtz, não explica todos os fenômenos visuais, mas partindo dessa interação dessas cores ao serem vistas, podemos dar procedimento em como elas afetam diretamente os nossos receptores quando estão juntas. Explicando cientificamente o processo, Inácio (2010) nos dá uma rápida análise sobre a teoria de Hering:

Na retina há três tipos de cones, estando de acordo com a teoria tricromática, e nas células ganglionares na retina, núcleo geniculado lateral e córtex visual no cérebro, estão os neurónios visuais que actuam através de respostas contrárias, excitando ou inibindo em relação às cores oponentes, estando de acordo com a teoria oponente. (Inácio, 2010, p. 30)

Procurando então entender como as cores funcionam juntas, é necessário observar a maneira como elas agem. Ainda que venhamos a centralizar certo conjunto de percepções como afeito ao córtex visual, os processos de analogia, de comparações, de implicações aos quais os dados sensoriais (ou já interpretados perceptivamente) são submetidos em outras regiões do cérebro mostram a necessidade de rever nosso processo de cognição visual, em uma perspectiva que pode não apenas integrar escalas diversas de operações de um mesmo sensor (Mari, 2010). Sendo esses dados sensoriais de grande importância, já que visualmente, quando observamos a cor azul e amarelo, em diferentes quantidades, elas vão mudar a percepção sensitiva e visual do que está sendo enxergado.

Voltando para o Pigmento Luz, as cores Azul e Amarelo são complementares que, através do fenômeno da síntese aditiva, a união das duas produz a cor branca. Assim, ambas unidas tendem a passar a sensação de retorno à luz, composição do branco, o estágio natural da

---

<sup>19</sup> Ewald Hering foi um fisiologista alemão que fez pesquisas quanto as questões ópticas e as cores.

luz visível, afetando os receptores visuais em nosso olho. A teórica Ladd Franklin<sup>20</sup> comenta a sua visão sobre como ela acredita que os receptores primários no início da evolução se dividiam em preto, branco e cinzento, mas ao passar do tempo eles ficaram sensíveis a sensação de amarelo e a sensação de azul. Desenvolvendo-se o termo ‘sensação’ dito por Franklin: a sensação, termo também discutido em Goethe, é a percepção fisiológica que a cor passa ao ser enxergada, logo essas duas cores valorizam ou desvalorizam uma a outra ao serem colocadas juntas sem se misturarem, justificando que o efeito de contraste entre essas duas são muito mais fortes já que os nossos olhos são mais sensíveis a essas cores.

À medida que a cor Azul ao longo da história ocidental foi sendo mais enaltecida ao entrar em contato com todos os tipos de castas, o Amarelo teve sua decadência com o passar da história, mesmo que ambos uma vez foram declarados como a cor da grandeza, restou-se a uma delas prevalecer-se ao grandioso. Segundo Pastoureau<sup>21</sup> (2005, p. 80), a cor amarela é a única que retém a parte negativa, ao contrário das outras cores que tem um sentido ambíguo.

---

<sup>20</sup> Christine Ladd-Franklin foi uma psicóloga americana que desenvolveu uma teoria evolutiva da visão das cores. Sua teoria é baseada na ideia de que a visão das cores evoluiu em estágios.

<sup>21</sup> Michel-André-Lucien Pastoureau é um arquivista, heraldista, paleógrafo, historiador e professor francês.

Na arte, Van Gogh<sup>22</sup> conseguiu transbordar uma energia controversa através de suas pinturas amarelas que conseguiram quebrar a ideia de otimismo que o Amarelo por sua vez passava, segundo Chagas<sup>23</sup> (2019), que analisa o quadro “Doze Girassóis numa Jarra” (Figura 7), o talento de Van Gogh se manifesta ao emprestar ao amarelo, que também é signo do fruto já maduro, o sentido da morte e da melancolia – muitas vezes associadas ao azul –, ao representar girassóis secos dourados, no final de seu ciclo de vida.

**Figura 7** - Doze Girassóis numa Jarra, Van Gogh



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Doze\\_Girassóis\\_numa\\_Jarra#/media/Ficheiro:Vincent\\_Willem\\_van\\_Gogh\\_128.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_Girassóis_numa_Jarra#/media/Ficheiro:Vincent_Willem_van_Gogh_128.jpg)

.Data de acesso: 09/03/2025

---

<sup>22</sup> Vincent Willem van Gogh foi um pintor pós-impressionista neerlandês atualmente bastante conhecido por suas pinturas.

<sup>23</sup> Pesquisadora Independente em História da Arte. Mestre em História da Arte (Universidade Federal do Espírito Santo, 2012), bacharel em Artes Plásticas (Universidade Federal do Espírito Santo, 2008) e graduada em Gestão de Recursos Humanos (Universidade Vila Velha, 2019).

Ana Cravo (2010) complementa sobre o estudo de Brusatin: “Como Brusatin vai referindo, o Azul passa a ter um lugar na representação do divino, como presença simbólica, ajustando-se como um contraste clássico entre o amarelo e o azul, que ainda hoje tomamos do exemplo da expressão: «ouro sobre azul!»”, nessa linha de pensamento, temos o artista Simone Martini <sup>24</sup> que pintava com o Azul sobre o ouro, representando o Amarelo, para compor suas obras. Estas cores estiveram trabalhando juntas mesmo muitas vezes cumprindo funções opostas de função de contraste.

### 3.1. LEI DO CONTRASTE SIMULTÂNEO DAS CORES

Para compreender a dinâmica entre essas duas cores, pode-se recorrer à *Lei do Contraste Simultâneo das Cores*, de Eugène Chevreul. Fundamentado na percepção fisiológica das cores, o tratado busca entender como a modificação da intensidade cromática pode influenciar a forma como duas ou mais cores são percebidas quando contrastadas e vistas simultaneamente. Segundo Jacqueline Lichtenstein, Chevreul identifica contrastes naturais entre as cores a partir da diferença de matiz quando observadas isoladamente. No entanto, essa percepção se altera quando as cores são vistas em conjunto, sendo esse o princípio central da lei proposta por ele. Em sua obra, Chevreul conclui que as cores dispostas lado a lado sofrem modificações na forma como são percebidas, especialmente na região limítrofe entre elas. Essa variação afeta diretamente a composição como um todo, pois “colocar qualquer quantidade de cor sobre uma tela é movimentar todas as faixas do espectro, criando tensões entre a cor aplicada, o fundo da tela e as demais cores existentes no quadro” (Silveira, 2015, p. 99).

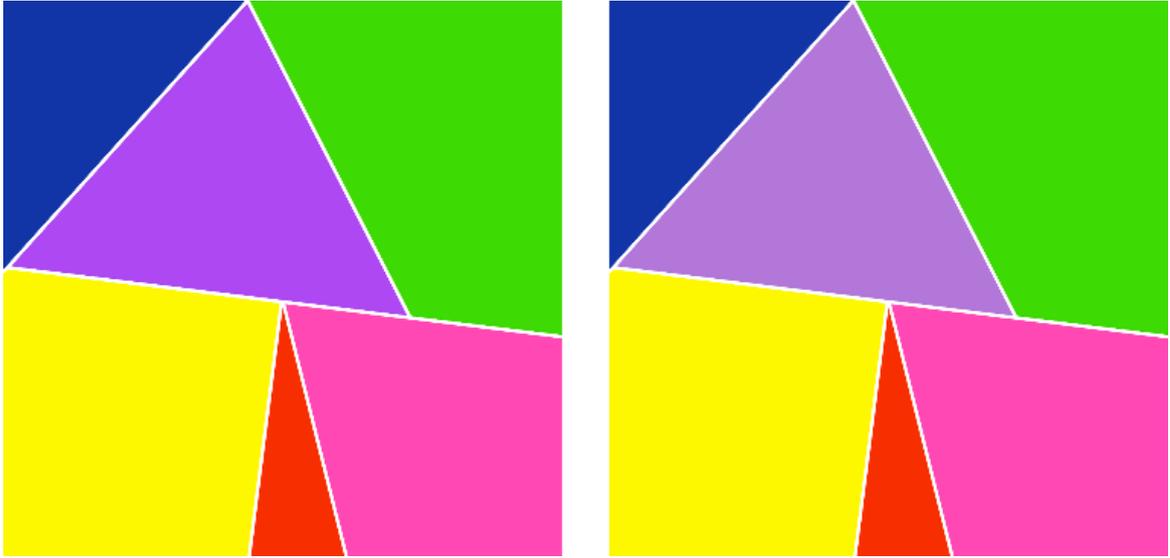
O contraste entre cores pode tanto dessaturar uma cor quanto intensificar outra, criando um efeito de destaque. Essa alteração ocorre, sobretudo, em função da variação da iluminação. Nos estudos cromáticos de Goethe, observou-se que cores aplicadas sobre um fundo branco (iluminado) tendem a escurecer, enquanto sobre um fundo preto (escurecido) se tornam mais claras. Pedrosa (1982), no entanto, argumenta que a percepção das cores não se restringe apenas à diferença de matiz, saturação ou iluminação, mas pode ser influenciada também pela quantidade e forma, impactando diretamente a maneira como são vistas.

---

<sup>24</sup> Simone Martini foi um grande pintor italiano e uma grande influência para o conhecido gótico internacional, sendo bastante relevante para a arte francesa.

Para ilustrar esses fenômenos, foram selecionadas duas cores próximas da paleta utilizada na pintura, com base na referência do livro *Guia Completo da Cor* (2007, p. 33). Na Figura 8, compara-se uma mesma figura com alteração apenas na cor, demonstrando como essa variação afeta a harmonia geral.

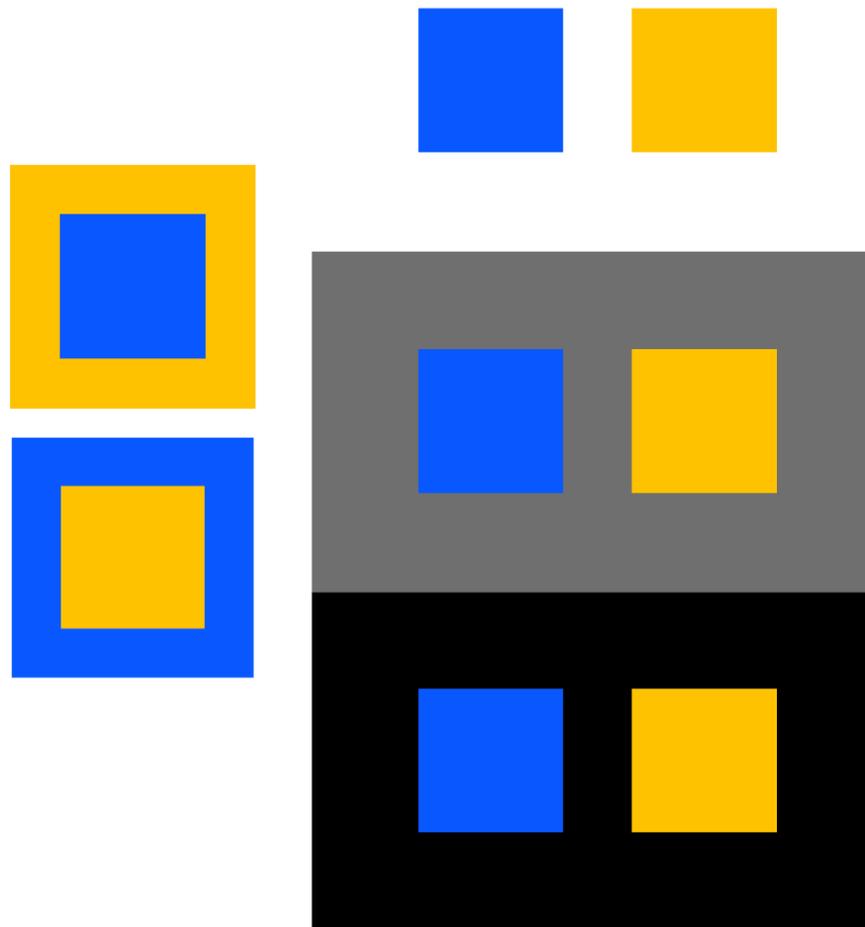
**Figura 8** - Teste de disposição de formas coloridas sem e com alteração no matiz.



**Fonte:** Acervo pessoal.

Já na Figura 9, à direita, as cores foram isoladas em três fundos distintos: branco, cinza e preto. Observa-se que, no fundo branco, as cores perdem intensidade e tornam-se opacas; no fundo cinza, apresentam-se de maneira mais neutra e fiel à sua tonalidade original; enquanto no fundo preto, tornam-se mais vibrantes. À esquerda, dois quadrados exibem tons base, contendo no centro um quadrado menor em tom contrastante. No primeiro caso, um fundo amarelo com centro azul cria a ilusão de que o amarelo escurece e que o azul parece menor e comprimido. No segundo, um fundo azul com centro amarelo provoca o efeito contrário: o azul clareia e o amarelo aparenta ser maior e mais espaçoso. Esse fenômeno ocorre porque, como demonstrado, o azul tende a ser percebido como uma cor próxima do preto, enquanto o amarelo aproxima-se do branco. Juntas, essas cores revelam como uma pode potencializar a outra, dependendo de sua posição na composição e do protagonismo assumido na relação cromática.

**Figura 9** - Teste de disposição das cores em contraste entre si e com diferença de valores de iluminação



**Fonte:** Acervo pessoal.

### 3.2. AZUL

De acordo com as pesquisas de Heller (2000), o azul é amplamente reconhecido como a cor predileta entre homens e mulheres, além de ser a menos rejeitada, com apenas 1-2% dos indivíduos declarando aversão a ela. Historicamente, o azul destacou-se como uma das cores mais difíceis de obter, exigindo processos elaborados para a extração de seus pigmentos, o que conferia à cor um valor simbólico de exclusividade e raridade. Essa dificuldade também influenciou suas associações culturais e sociais, atribuindo-lhe status e significado.

Guy Deutscher<sup>25</sup>, a partir dos estudos de Lazarus Geiger sobre o azul, analisou as percepções históricas das cores e observou que, em muitas culturas antigas, o azul não era identificado como o reconhecemos hoje. Em vez disso, era frequentemente associado ao preto, sendo utilizado para representar tons escuros. Segundo Heller (2000), o azul celeste, especificamente, não era utilizado para simbolizar o céu, mas para colorir ou dar sentido ao obscuro. Para Goethe, todo preto que se clareasse se tornaria azul.

A cor azul teve uma longa jornada na história do ocidente, segundo o artigo *Azul na História da Moda*<sup>26</sup> no Egito Antigo, o azul era um símbolo de grandeza e realeza, enquanto, na Grécia e Roma, era associado às classes trabalhadoras. Os bárbaros, por outro lado, o utilizavam como forma de intimidação, pintando seus rostos de azul antes de batalhas. Já no Oriente, Pedrosa destaca que o Azul tinha significados religiosos profundos, como na dinastia mongol, em que o nascimento do líder era atribuído a um lobo Azul, ou no budismo, onde simbolizava sabedoria transcendental. O autor também destaca acerca da cor azul que “Pela ideia de superioridade sugerida em comparação com as outras cores, o azul foi escolhido como a cor da nobreza, originando a expressão designativa de sangue azul.” (Pedrosa, 1982, p. 127)

Ao longo do tempo, o azul passou a ser mais acessível, especialmente no século XIX, quando a democratização dos pigmentos o popularizou no vestuário e na decoração. No entanto, essa maior disponibilidade não diminuiu sua carga simbólica, construída ao longo dos séculos. Além de simbolizar o divino na religião, remetendo ao céu celestial, o azul influenciava a arquitetura ao transmitir frescor e reduzir a percepção de tamanho dos espaços.

---

<sup>25</sup> Guy Deutscher é um linguista israelense que por curiosidade desprendeu um pouco da pesquisa em relação a cor azul.

<sup>26</sup> BARIANI, Ana Júlia Neres; TAGUCHI, Anna Gabriela Seiko Ferraz; ALVES, Beatriz Nogueira; SILVA, Leandro Arcanjo Ferreira da; SANTOS, Thaís Malta dos. **O azul na história da moda**. Epígrafe, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 2, p. 148–190, 2021. DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v10i2p148-190. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/173708>. Acesso em: 10 mar. 2025.

Na arte, o Azul desempenhou papéis diversos, o artigo *Azul na História da Moda* comenta em como na "fase azul" de Picasso<sup>27</sup>, que associava a cor à melancolia e introspecção. Para Da Vinci, o Azul representava o ar e a atmosfera, enquanto Goethe o via como uma transição entre o preto e a luz, uma ideia contrastante com Pedrosa, que o via como a cor do infinito.

Para Heller (2000) o azul é frequentemente relacionado à masculinidade, harmonia e calma, mas, em excesso, pode evocar tristeza e ansiedade. Essa dualidade reflete seu impacto emocional e cultural, reforçando seu papel como uma cor marcante na história da arte, da sociedade e da espiritualidade.

O azul é a mais profunda das cores, o olhar o penetra, sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. Devido a afinidades intrínsecas a passagem dos azuis intensos ao preto faz-se de forma quase imperceptível. O azul é, ainda a mais imaterial das cores, surgindo sempre nas superfícies transparentes dos corpos. Por isso na Antiguidade, acreditava-se que ele era formado pela mistura do preto com o branco. (Pedrosa, 1982, p. 126)

Para finalizar sobre o Azul trago a perspectiva de Ana Cravo(2010), o azul foi uma cor que atravessou a história se mantendo dominante em relação a outras ou até mesmo complementando seus sentidos, pois em contrapartida do Amarelo que foi algo em decaimento, o azul se manteve firme em seu sentido.

### 3.3. AMARELO

Para iniciarmos sobre a cor, destaco um comentário de Chagas: O amarelo é, então, uma cor que abarca múltiplos sentidos. Por um lado, ela é signo de alegria e jovialidade; por outro, ela é o fruto maduro e a expectativa do fim. (Chagas, 2019, p. 174)

Para Goethe (1993), todo branco que se escurece torna-se amarelo, a cor associada à iluminação, podendo em seu grau puro se tornar estimulante. O amarelo, por sua natureza vibrante e por ser a tonalidade mais brilhante do espectro, atrai naturalmente a atenção. Além disso, é uma das cores primárias no sistema de pigmentos. Heller (2000) afirma que o amarelo é a cor mais contraditória, pois pode tanto representar otimismo e inteligência quanto remeter

---

<sup>27</sup> Pablo Ruiz Picasso foi um pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol conhecido por sua fase no movimento cubista.

à acidez e traição. Sua intensidade luminosa explica, em parte, por que não é amplamente apreciado, embora historicamente tenha sido associado ao sol, ao ouro e à grandiosidade.

Segundo Farina (2016), no Oriente, o Amarelo funciona como um mediador entre deuses e homens. Sendo uma cor de essência divina, tornou-se um símbolo de poder para reis, príncipes e imperadores, legitimando a origem sagrada de sua autoridade. Tal simbolismo se reforça na associação entre o amarelo e elementos como o ouro, o trigo e os cereais, que, na Antiguidade, representavam riqueza. Heller (2000) complementa essa análise ao destacar que, na China, a conexão entre o Amarelo e o poder se consolidou através da figura dos imperadores, cuja relação com essa cor se estendia por toda a vida:

A China sempre se autodenominou o “Império do Meio”, sendo a residência do Imperador o centro do mundo. A cor da majestade imperial era o amarelo. Existe uma figura legendária, o “imperador amarelo” Huang-ti, venerado como um deus, que deu aos homens a cultura. (Heller, 2000, p. 180)

Pedrosa (1982) menciona essa relação entre o Amarelo e a religiosidade, destacando sua presença marcante no Egito, onde adornava túmulos e palácios, sendo frequentemente citado no Livro dos Mortos. A associação com o Sol torna essa conexão ainda mais evidente. No cristianismo, a cor Amarela sempre esteve vinculada à fé e à grandeza.

Entretanto, em diversas culturas, o Amarelo adquiriu conotações negativas. Durante a Inquisição, era usado para identificar infiéis, e, no contexto nazista, a estrela Amarela tornou-se um símbolo de segregação. Na Heráldica<sup>28</sup>, o Amarelo passou a representar inveja e inconsistência, o que pode estar relacionado à sua instabilidade visual: sua tonalidade pode variar significativamente conforme a composição do pigmento e sua interação com outras cores ao redor.

Farina (2016) descreve a forma expansiva do Amarelo, ressaltando como essa cor parece transbordar de seus limites espaciais e invadir áreas circundantes, conferindo uma amplitude grandiosa ao ambiente. Sua intensidade visual tem o poder de capturar a atenção do observador, evocando uma grandeza vibrante, quase religiosa e inexplicável. No entanto, em suas tonalidades mais claras, o amarelo pode provocar desconforto ou até mesmo náusea, dada sua natureza imprevisível, que Heller (2000) associa a um comportamento quase psicótico. Além disso, sua capacidade de modificar visualmente as cores ao redor – escurecendo algumas e

---

<sup>28</sup> Arte ou ciência cujo objeto é o estudo da origem, evolução e significado dos emblemas blasônicos, assim como a descrição e a criação de brasões (‘peça ou composição’)

destacando outras – demonstra sua influência marcante na percepção cromática. Embora historicamente ligado à nobreza e ao sagrado, com o passar do tempo, o amarelo perdeu parte desse status e tornou-se uma cor de uso mais comum, contrastando com a permanência do azul como um tom mais valorizado e estável em sua significação cultural.

A cor amarela prende o observador em uma grandeza vibrante quase que religiosa e inexplicável, enquanto ela pode moldar o caráter visual em tons mais claros a algo que pode causar náusea e desgosto, com sua imprevisibilidade quase que psicótica, ela molda todas as outras cores que estão em sua volta, podendo escurecer ou se destacar facilmente. Tendo uma carga histórica de grandeza, ela foi deixada de lado para algo comum em contrapartida ao Azul, tendo seu sentido algo ambíguo e imprevisível.

## 4. PROCESSO CRIATIVO

### 4.1. O COMPORTAMENTO DO AZUL E DO AMARELO

#### 4.1.1. Tinta a óleo

A escolha pela tinta a óleo fundamenta-se em sua carga técnica acadêmica, no tempo de secagem e, principalmente, na qualidade óptica que proporciona à pintura. Essa técnica potencializa a percepção visual devido à maneira como as cores se apresentam de forma vibrante e intensa. Assim, considerando a centralidade das cores no estudo proposto, essa escolha se mostrou a mais adequada, considerando claro, as minhas capacidades técnicas. Dessa forma, a escolha da tinta a óleo resultou tanto de uma decisão lógica quanto de uma conexão com a poética pessoal, aliada ao domínio técnico necessário para sua aplicação sobre a tela. O primeiro contato com essa técnica ocorreu na Universidade Federal de Sergipe, em 2023, seguido por um período de experimentação e apoio prático de colegas do curso na produção de telas. Esse processo culminou na primeira exposição no Festival Cultural de São Cristóvão<sup>29</sup>, em 2024, evento que consolidou a segurança técnica necessária para eleger a pintura a óleo como eixo central do memorial.

O comportamento do pigmento na tinta a óleo oferece vantagens significativas. Ralph Mayer (2016) destaca sua estabilidade cromática após a secagem, a diversidade de técnicas que possibilita e a ampla gama de efeitos tonais na construção da luz e da sombra. Além disso, a pintura a óleo carrega um forte valor histórico, sendo amplamente reconhecida no meio artístico, o que reforça sua legitimidade como meio expressivo. Considerando as relações entre a pintura e a psicologia da percepção, aproximar-se do observador era um dos objetivos principais deste estudo.

Embora todas as outras técnicas sejam praticadas em virtude de certas vantagens que possuem sobre a pintura a óleo, esta última permanece como padrão porque a maioria dos pintores considera que suas vantagens excedem em valor seus defeitos, e que, em termos de seu alcance e das variações de qualidade ótica, ela ultrapassa a aquarela, a têmpera, o afresco, o acrílico e o pastel. (Mayer, 2016, p. 179)

Do ponto de vista material, a tinta a óleo apresenta quatro funções principais: executiva, aglutinante, adesiva e óptica. Sua maleabilidade permite múltiplas aplicações e reaplicações,

---

<sup>29</sup> Mais informações em: <https://www.saocristovao.se.gov.br/noticia/exposicao-do-salao-de-artes-vesta-viana-no-fasc-2024-e-inaugurada-com-riqueza-de-obras-e-olhares-sergipanos#:~:text=30%2F11%2F2024-,Exposi%20do%20Sal%20de%20Artes%20Vesta%20Viana%20no%20Fasc%202024,e%20em%20todo%20o%20estado.>

enquanto suas propriedades adesivas e ópticas intensificam a profundidade e a luminosidade das cores na tela. No entanto, essa técnica também possui desafios, como o tempo de secagem prolongado e a possibilidade de amarelamento ou formação de rachaduras ao longo dos anos. Contudo, tais aspectos não representaram um problema dentro da proposta deste memorial, uma vez que o foco central era a compreensão da interação cromática e suas aplicações.

O impressionismo foi um movimento que também exerceu significativa influência na escolha da tinta a óleo e na construção da poética pessoal deste trabalho, especialmente pela liberdade com que os impressionistas exploravam a cor e seus efeitos em diferentes condições de luz, pois eu quis me aproximar dessa observação visual que era feito através da pintura a óleo com as pinturas retratadas no memorial. Santos e Reis (2021) observam que, no impressionismo, a cor não é um atributo fixo dos objetos, mas se transforma de acordo com a incidência da luz, reforçando a importância da observação direta e das variações tonais. Essa abordagem proporcionou maior liberdade na interpretação cromática, permitindo que a cor assumisse um papel central na concepção do memorial.

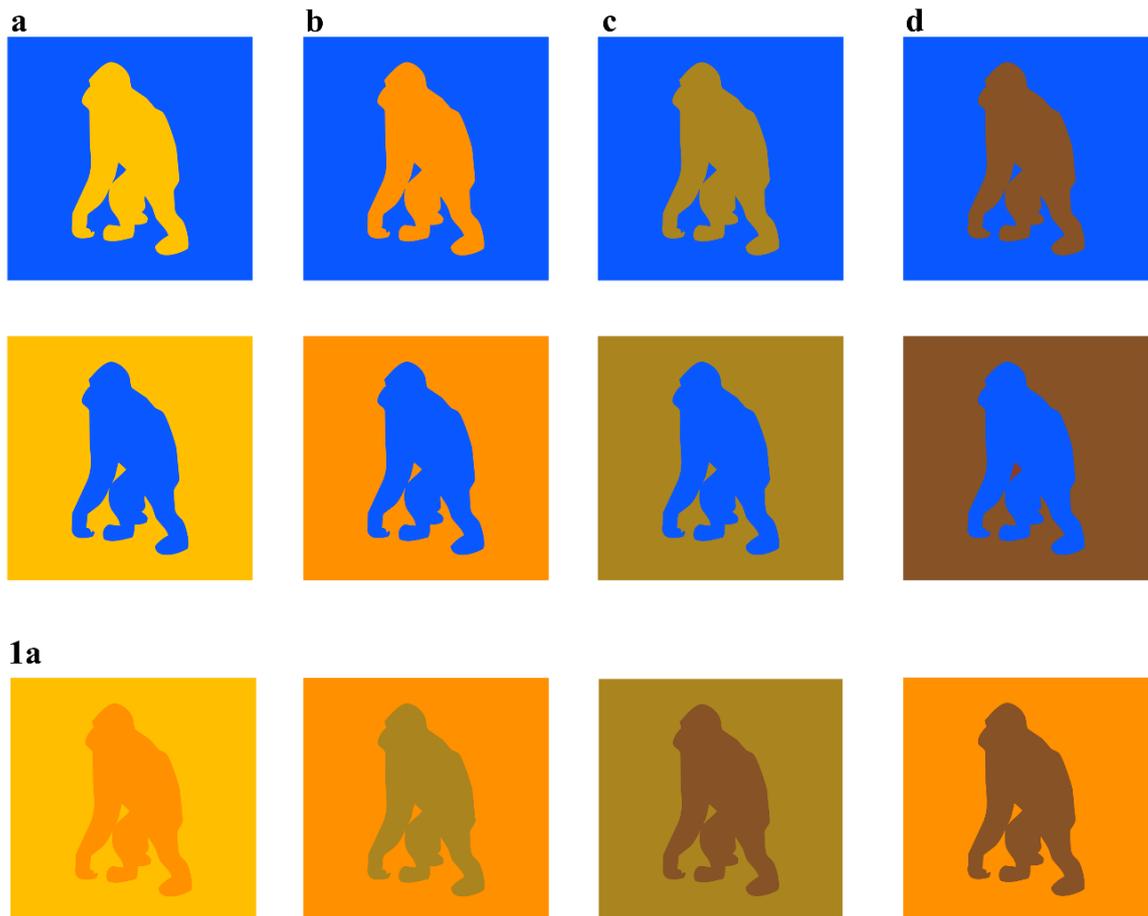
Entre as referências artísticas que influenciaram essa escolha, destaca-se Vincent van Gogh, cuja técnica de pintura a óleo explorava a interação entre luz e sombra sem recorrer ao preto, mas utilizando tonalidades próximas para criar contraste. Seu uso expressivo do Amarelo foi particularmente relevante para esta pesquisa. Outro pintor de referência foi Simone Martini, que frequentemente contrastava azul e dourado em suas composições, criando divisões cromáticas marcantes. Seu tratamento da cor e da composição visual também serviu de inspiração para este estudo.

#### **4.1.2. Contraste das Cor**

Para compreender a interação entre essas duas cores e definir a paleta, foi utilizado o método de Chevreul, que possibilita a observação de diversas variações cromáticas a partir de sua teoria, analisando o impacto na percepção visual da pintura como um todo. A proposta consiste em explorar a separação entre as cores de modo a potencializar o médio contraste gerado por sua justaposição. Dessa forma, busca-se utilizar o Amarelo e o Azul em um sentido empírico, conforme discutido por Goethe, sem negligenciar os aspectos físicos envolvidos no processo. Isso se deve ao fato de que a interação entre as cores desencadeia uma alteração visual no matiz de cada uma, dependendo do contexto em que estão inseridas. Ou seja, a aplicação do Amarelo em determinado matiz influencia diretamente a forma como o azul é percebido,

independentemente de sua coloração intrínseca. Ressalta-se, portanto, que a escolha das cores não está pautada unicamente no aspecto do pigmento, mas sim em sua psicodinâmica e nas variações perceptivas resultantes de sua interação.

**Figura 10** - Teste de disposição de tons de amarelo e seu contraste com o azul e com outros tons do amarelo



**Fonte:** Acervo pessoal.

Na Figura 10, a coluna “a” apresenta as cores em seu estado base, evidenciando seu contraste natural. O Amarelo e o Azul, representando respectivamente uma cor clara e uma cor escura, possuem uma tendência a se destacar, independentemente da figura representada. No entanto, a pintura não se limitará à aplicação das cores em seu estado puro, mas incorporará variações tonais para a construção da luz e da sombra.

Antes de abordar a necessidade dessas variações tonais, é essencial compreender o funcionamento da luz e da sombra. Segundo Burne Hogarth (1999), existem cinco tipos de iluminação que resultam em diferentes projeções de sombra: luz unidirecional, luz bidirecional,

luz plana e difusa, luz da lua e luz escultural. Para este estudo, optou-se pela luz de duas direções, pois ela permite uma modelagem mais eficiente da forma tridimensional sem perda de informações para a escuridão. Caso fosse utilizada apenas a iluminação unidirecional, haveria uma tendência a interpretar o escuro apenas como ausência de luz, comprometendo a transição tonal dentro da composição e limitando a leitura tridimensional do objeto representado. Dessa forma, a escolha da iluminação bidirecional possibilita uma melhor integração das cores e sua interação dentro da estrutura pictórica, assegurando uma percepção mais equilibrada dos volumes e do contraste cromático, assim como afirma Hogarth sobre a luz de duas direções "A principal ou directa é quase sempre quente e luminosa [...] A fonte secundária ou indirecta é normalmente produzida pelo reflexo de uma superfície oposta à luz principal."(Hogarth, 1999, p.50)

A luz de duas direções considera que haverá uma luz principal e uma luz secundária, como na pintura só haverá as cores azul e amarelo, ambas serão agentes iluminadores, o que coloca elas no mesmo patamar, ou seja, quando o protagonista for o azul, ele não será interpretado a priori como uma sombra, pois o lado de maior iluminação acarreta na sombra mais escura enquanto a iluminação mais fraca apenas compõe a sombra na forma do objeto.

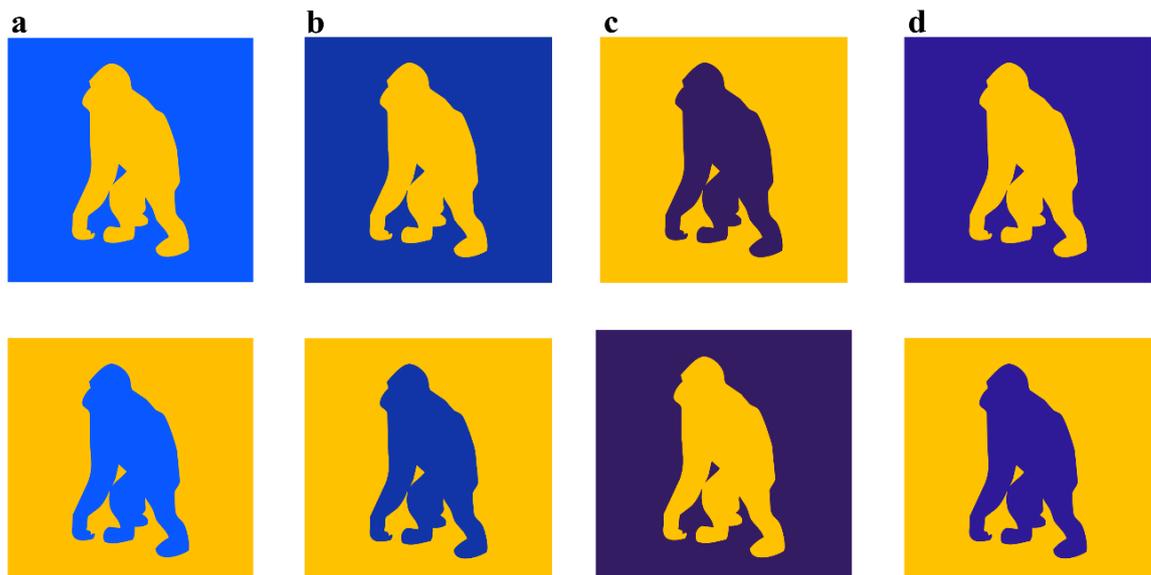
Diante dessas considerações, reconheci que para a minha composição iria requerer uma abordagem que possibilite o escurecimento das cores sem comprometer sua integridade visual e seu sentido psicodinâmico. Isso implica a necessidade de utilizar pigmentos que permitam a percepção da cor em sua forma escura sem distorcer suas características fundamentais. Na imagem 10, especificamente na coluna "b", foi empregado o amarelo-avermelhado, tonalidade que, conforme Goethe, mantém a mesma capacidade empírica e psicodinâmica do amarelo. O objetivo foi avaliar o contraste dessa variação cromática em relação ao azul. Observa-se que essa relação se mantém coerente com a interação entre amarelo e azul descrita na Figura 9 do capítulo 3.

Contudo, ao analisar a coluna "c", onde o amarelo foi escurecido mediante a redução de seu brilho – simulando a adição de preto ao pigmento original – torna-se evidente a tendência desse tom ao esverdeamento. Esse fenômeno decorre do fato de que, ao escurecer, o amarelo normalmente tenderia ao marrom; entretanto, sua proximidade com o azul intensifica a percepção do esverdeamento, fenômeno que também se explica pela natureza do pigmento preto, que frequentemente apresenta um viés azulado. Dando seguimento, na coluna "d", o escurecimento do laranja por meio da redução de sua luminosidade faz com que o contraste

favoreça o azul, que se destaca como uma tonalidade mais escura. Ainda assim, o laranja mantém indícios de sua qualidade quente, conferindo à composição uma dinâmica cromática diferenciada.

Na mesma imagem, a linha “1<sup>a</sup>” apresenta uma comparação entre as variações do amarelo, permitindo uma avaliação de sua interação interna. A partir dessa análise, foi definida a escolha do amarelo-avermelhado como principal tom para a transição cromática, enquanto o amarelo-avermelhado-escuro foi reservado para as áreas de menor luminosidade na pintura. A inclusão do laranja na composição se mostrou relevante tanto por sua afinidade com a abordagem impressionista de seleção cromática quanto pelo efeito áureo que proporciona à pintura, remetendo à estética das obras de Simone Martini.

**Figura 11** - Teste de disposição de tons de azul e seu contraste com o amarelo



**Fonte:** Acervo pessoal.

Na Figura 11, foi realizado o mesmo estudo com a cor azul. Observa-se que, na coluna “c”, a utilização do azul-avermelhado resultou em uma perda da identidade cromática do azul, comprometendo tanto sua função psicodinâmica quanto sua integridade visual na composição. Esse fenômeno levou à formação de uma mistura perceptiva que se distancia da relação esperada entre azul e amarelo, assumindo um caráter quase alimentício. Goethe já apontava que o azul-avermelhado transmite uma energia inquieta, que se desvia dos sentidos originais atribuídos tanto ao azul quanto ao amarelo. Já na coluna “d”, nota-se que o azul adquire um aspecto menos coeso, com uma maior predominância da ideia de roxo – cor complementar ao amarelo –, o que evidencia o impacto da proximidade entre essas tonalidades. Mesmo pequenas

quantidades de violeta tendem a intensificar essa percepção, tornando a cor mais roxa do que realmente é. Assim, à medida que o azul se aproxima do vermelho, há uma perda de sua identidade empírica, especialmente quando confrontado com o amarelo. Já o azul escuro da coluna “b” demonstrou maior compatibilidade com a pigmentação do amarelo, sendo escurecido exclusivamente com preto. No entanto, para contornar a perda de brilho que ocorre quando o preto é utilizado isoladamente para esse fim, a estratégia adotada nas pinturas subsequentes envolveu a combinação de dois tipos de azul pigmento, permitindo um controle mais preciso dos valores tonais e uma relação cromática mais equilibrada com o amarelo.

#### **4.1.3. Escolha do material**

Após a definição da técnica e do funcionamento das cores, tornou-se necessário estabelecer os materiais a serem utilizados. A escolha dos pigmentos foi baseada tanto na obtenção dos efeitos cromáticos desejados quanto na disponibilidade e familiaridade com determinadas marcas. Para a base de clareamento, optei pelo Branco de Titânio 319 da Acrilex<sup>30</sup>, cuja alta cobertura proporciona maior brilho e melhor integração do amarelo e do azul nas misturas. O Preto 320 da mesma marca foi selecionado para escurecer o azul, embora tenha sido empregado em pequenas quantidades devido à sua elevada opacidade e forte influência sobre a tonalidade final.

No espectro do amarelo, adotei o Amarelo de Cádmio Escuro 341 da Acrilex, que se mostrou compatível com o Vermelho de Cádmio Alaranjado 374 da mesma marca, permitindo a construção da transição entre luz e sombra. Para intensificar as áreas mais escuras, empreguei a Terra de Siena Queimada 357 da Acrilex, que foi utilizada pontualmente para reduzir a luminosidade do laranja. Essa seleção cromática foi estruturada com o objetivo de alcançar um tom áureo na pintura, intensificando a relação entre luz e sombra.

---

<sup>30</sup> Marca conhecida e renomada na produção de pigmentos, tenho bastante familiaridade com a marca e gosto da qualidade da pigmentação, por isso é observado a quantidade de tintas são dessa mesma marca.

**Figura 12** - Foto dos pigmentos Preto, Terra de Siena Queimada e Vermelho Cádmio Escuro



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025.

No uso do azul, conforme discutido anteriormente, o preto foi a principal escolha para escurecimento. No entanto, para manter a vivacidade do pigmento e evitar um aspecto apagado, recorri à combinação do Azul Ultramar Claro 348 da Acrilex com o Azul Primário da Daler Rowney<sup>31</sup>. A interação entre esses pigmentos possibilitou um equilíbrio entre profundidade e saturação, garantindo uma composição cromática mais dinâmica. Não necessariamente os dois foram usados sendo misturados para formar um novo tom de azul, mas sim foram usados em camadas na pintura para que elas dessem um tom mais brilhante para o azul.

---

<sup>31</sup> Diferentemente da outra marca, conheço pouco desta e foi meu primeiro contato, foi uma escolha de acessibilidade diante da necessidade de uma nova pigmentação do azul.

**Figura 13** - Foto dos pigmentos Amarelo de Cádmiu Escuro, Azul Ultramar Claro e Branco de Titânio.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

**Figura 14** - Foto do pigmento azul primário.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

Para a diluição das tintas, utilizei óleo de linhaça da Acrilex, aplicado de forma pura para intensificar o brilho e proporcionar um acabamento mais refinado. Esse recurso, apesar de demandar um tempo maior de secagem, não comprometeu a execução da obra, visto que a

alteração da pigmentação após a secagem é mínima. Além disso, o óleo de linhaça influenciou positivamente a fluidez das camadas, favorecendo a transparência e facilitando a transição das cores.

Na etapa de limpeza e preparação dos esboços, escolhi o ecosolv da Acrilex como solvente, que, além de ser eficaz na remoção dos resíduos de tinta dos pincéis, foi utilizado para diluir a Terra de Siena Queimada 357 da Acrilex, empregada nos esboços iniciais. Essa combinação proporcionou uma secagem rápida e evitou interferências nas camadas subsequentes, garantindo maior controle sobre a composição.

**Figura 15** - Foto do óleo de linhaça da Acrilex



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

**Figura 16** - Foto do Solvente Ecosolv da Acrilex



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

Em relação às ferramentas, utilizei um kit de pincéis de cerdas duras e macias, sendo que os primeiros, apesar de presentes, tiveram aplicação reduzida em comparação aos de cerdas macias, tradicionalmente associados à aquarela. A escolha pelos pincéis de cerdas macias deve-se à sua capacidade de proporcionar um acabamento mais uniforme e facilitar a fusão entre as cores, elemento essencial para a construção das transições tonais desejadas.

**Figura 17** – Foto kit de pincéis de cerdas duras, vários tamanhos e formatos



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

**Figura 18** - Foto dos pincéis de cerdas macias



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

Escolhi que a tela seria de 50x70 de tecido 100% algodão, previamente preparadas com uma base de tinta acrílica para melhor fixação, o tamanho foi decisivo para melhor captação dos detalhes e para o contraste das cores serem melhor vistos de uma distância curta, que é como é normalmente avaliado.

#### 4.2. O ESTUDO DO RETRATO

Em 2022, tive meu primeiro contato com desenho bidimensional de corpo e rosto com a professora Dra. Adriana Datas Nogueira<sup>32</sup> na disciplina de *Lab. Ensino Formas Expressivas Bidimensionais II* na Universidade Federal de Sergipe (UFS), nesse mesmo ano iniciei um estudo focado na representação de retratos a partir da observação direta do cotidiano. Para isso, realizei pequenos desenhos em miniaturas de 5x5 cm, utilizando papel de 200 g/m<sup>2</sup> e grafite. O objetivo era captar rapidamente as principais características fisionômicas das pessoas, considerando que, por serem estudos feitos em tempo real, os modelos não permaneciam parados por longos períodos. Durante esse ano, concentrei-me na representação frontal de diferentes rostos.

Já em 2023, com um sketchbook de dimensões maiores, passei a trabalhar com perfis em formato 8x8 cm, utilizando os mesmos materiais. Essa transição permitiu aprofundar a compreensão da estrutura facial e das variações sutis nas expressões, consolidando minha capacidade de representar a fisionomia humana. Utilizei bastante nessa época de estudos o método de duas luzes diretas para entender melhor a forma, o que posteriormente seria o uso escolhido para a conclusão desse memorial.

---

<sup>32</sup> Pós-doutorado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2023) e Pós-doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Lisboa, Portugal, 2014-2015). Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no Departamento de Artes Visuais e Design, ministrando disciplinas de Desenho (Perspectiva, Figura humana) e Pintura (técnicas de pastel, lápis de cor, guache, aquarela, acrílica e óleo).

**Figura 19** - Série de Retratos Frontais 1 em grafite, 5x5 cm, 2022



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 20** - Série de Retratos Frontais 2 em grafite, 5x5 cm, 2022



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 21** - Série de Retratos Frontais 3 em grafite, 5x5 cm, 2022



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 22** - Autorretrato em grafite, 8x5 cm, 2022



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 23** - Série de Retratos em Perfil 1 em grafite, 8x8 cm, 2023



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 24** - Série de Retratos em Perfil 2 em grafite, 8x8 cm, 2023



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

Os esboços que fundamentaram as obras finais foram concebidos com a intenção de apresentar personagens em situações visíveis, mas ambíguas. Dessa forma, ao não oferecer uma interpretação definitiva da cena, o protagonismo recai sobre as cores, que conduzem a percepção do espectador e sugerem possíveis narrativas.

A escolha de retratar figuras humanas foi consolidada ao longo desse percurso, resultando na decisão de aprofundar o estudo da pintura a óleo. Para isso, iniciei uma jornada de aprendizado técnico em conjunto com a artista Sara Cardoso<sup>33</sup>, focando no aprimoramento dos procedimentos específicos desse meio. Como parte desse processo, produzi pequenos retratos em folha A5 de papel Kraft, previamente preparado com tinta acrílica branca para maior durabilidade. Esses exercícios foram fundamentais para o desenvolvimento da minha técnica e

---

<sup>33</sup> Artista Sergipana com especialidade em pinturas a óleo, formanda em Artes Visuais Licenciatura. Fonte de inspiração e guia na jornada da tinta a óleo, esteve presente auxiliando os estudos e a produção das obras para esse Memorial. Mais informações sobre a artista:

[https://saracardosoportfolio.my.canva.site/portfolio?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaZLG7sVqwFVoJzyErBVvSv3Y11whOzdTLxqwtvcyY42YaWQjunuLI8yJs0\\_aem\\_FqRRC4JtDsB6Jfb3vLRztw](https://saracardosoportfolio.my.canva.site/portfolio?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaZLG7sVqwFVoJzyErBVvSv3Y11whOzdTLxqwtvcyY42YaWQjunuLI8yJs0_aem_FqRRC4JtDsB6Jfb3vLRztw).

para a evolução da produção que compõe este projeto. A pintura também era em tempo real e tinha uma paleta selecionada (vermelho, amarelo ocre, preto, branco e terra de siena queimada), essa paleta tinha ausência da cor azul e foi nesses testes onde tive o primeiro contato com o uso do amarelo e do preto para a produção do verde, na qual foi um dos motivos de fazer o teste com o amarelo escurecido para ver no que ocasionaria em relação ao azul.

Já o meu primeiro contato com a interação entre as cores azul e amarelo ocorreu em uma produção de 2023, que explorava o mesmo tema e serviu como uma experiência inicial para o desenvolvimento do projeto atual. Essa obra, intitulada *Garota no ônibus*<sup>34</sup>, consistia em um retrato pintado com essas duas cores, porém, sem um estudo aprofundado sobre suas relações cromáticas. Essa experimentação foi essencial para compreender os desdobramentos do uso conjunto dessas cores na pintura artística. Executada em óleo sobre tela de 50x70 cm, a pintura revelou desafios técnicos inerentes ao manuseio desse meio, evidenciando uma aplicação inicial ainda limitada no tratamento da luz e sombra. A ausência de transições sutis resultou em áreas chapadas, com pouca profundidade. Entretanto, essa experiência serviu de base para a reformulação da obra dentro do memorial, permitindo ajustes na paleta e na estrutura pictórica com base em estudos posteriores. A produção ter sido um retrato também foi uma forte influência para que as obras finais fossem retratos.

---

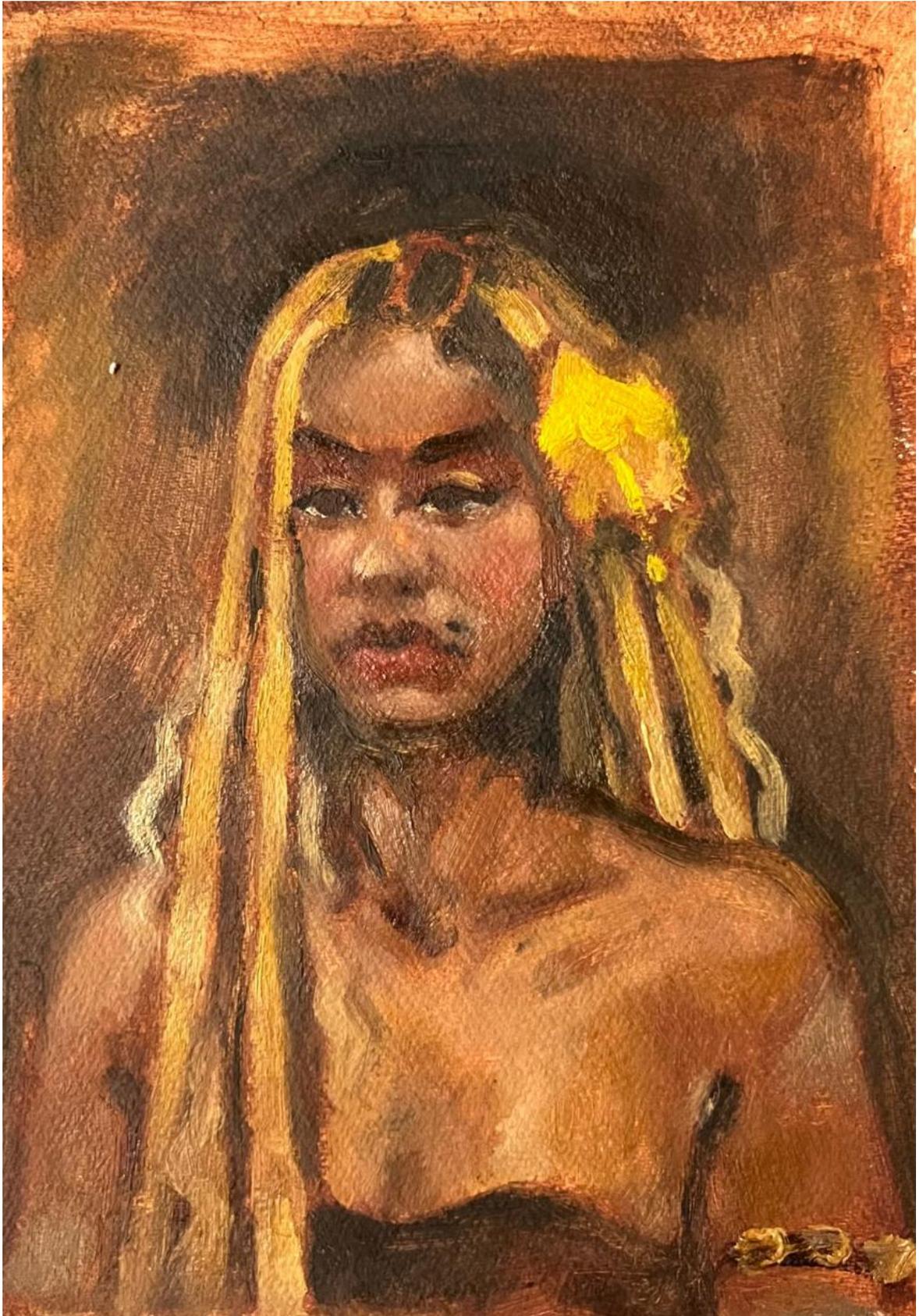
<sup>34</sup> Essa obra foi exposta em uma Mostra do curso de Artes Visuais Licenciatura, porém hoje em dia ela não existe mais.

**Figura 25** - Série de Retratos à óleo II, papel Kraft, 210x148mm, 2024



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 26** - Série de Retratos à óleo I, papel Kraft, 210x148mm, 2024

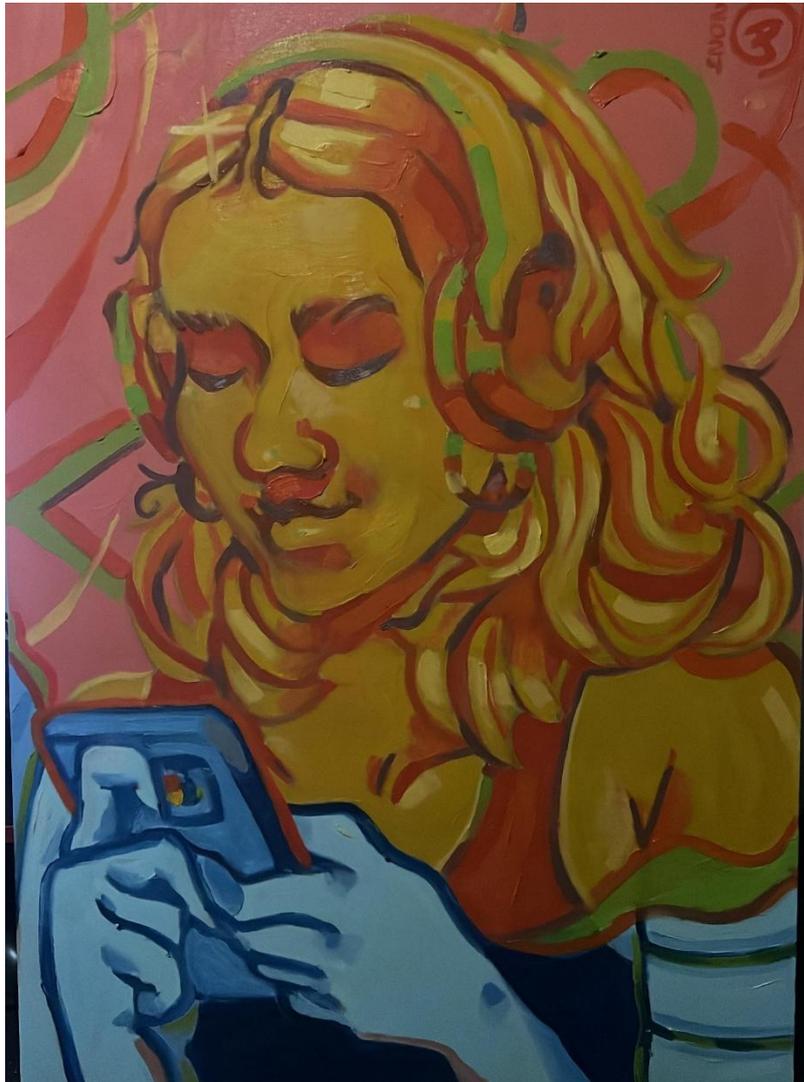


**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

### 4.3. Esboço e Composição

A produção do primeiro esboço teve como ponto de partida a obra *Garota no ônibus*, pois, ao observar a maneira como as cores Azul e Amarelo se distribuíam na composição, despertou-me o interesse em compreender a dinâmica entre elas. A estrutura da obra, conforme representada na Figura 27, é dividida em duas partes: uma superior, acima do celular, e outra inferior. Para demarcar essa separação, foi inserida intencionalmente uma linha verde, considerando que a transição entre as áreas se daria pela fusão do azul e do amarelo, sem que houvesse uma sobreposição direta dos pigmentos.

**Figura 27** - *Garota do ônibus*, óleo sobre tela, 50x70 cm, 2024



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

As transições de luz e sombra na pintura apresentam um caráter mais chapado, com pouco uso do degradê, evidenciando um emprego ainda inicial da técnica da tinta a óleo. Contornos em tons de roxo escuro foram amplamente utilizados, assim como o verde, empregado para conferir brilho e detalhamento. O azul, por sua vez, resultou em um tom dessaturado e claro, como consequência dos materiais utilizados, enquanto o amarelo permaneceu o mesmo usado no futuro, embora sua aplicação tenha sido reformulada posteriormente, dada a ausência do marrom nesta versão inicial.

Houve diversos aspectos que foram considerados problemáticos para a pintura final, levando a ajustes na composição. No entanto, essa obra foi essencial para o desenvolvimento do projeto, fornecendo um primeiro contato prático com a interação entre azul e amarelo. A análise cromática demonstra que o amarelo utilizado gera um tom vibrante, intensificando a leve expressão de felicidade da personagem. Além disso, a divisão da cena pelo celular sugere uma fonte de luz amarela, abrindo espaço para novas interpretações, uma vez que essa coloração está associada a energia e intensidade. Em contrapartida, o azul perde protagonismo visual e assume um aspecto escurecido, consequência da presença do verde, que reduz o contraste entre as cores e dificulta sua distinção.

A inclusão do verde também interfere na percepção psicodinâmica das cores, pois estabelece uma relação harmônica baseada nos pigmentos, em vez de um contraste conceitual entre azul e amarelo. Isso ocorre porque o verde finaliza a fusão entre os pigmentos, enfraquecendo a experiência empírica das cores em oposição. Além disso, o azul utilizado adquire um aspecto pálido e sem vida, afetando negativamente sua função na composição e impedindo que suas características expressivas sejam plenamente exploradas. Assim, a obra não atinge todo o seu potencial devido à ausência de ajustes estruturais e compositivos, os quais foram posteriormente refinados.

Para a composição, inspirei-me nas obras de Martini para criar um corte entre as cores, reduzindo ao máximo a distância entre os toques de azul e amarelo, de modo que parecessem se aproximar sem, no entanto, se fundirem. Não encontrei nenhuma análise das cores e da pintura que fosse específico do azul ou até mesmo do ouro, então a análise vem com base nas teorias e desenvolvimentos aplicados e estudados nesse memorial. Dando seguimento ao quadro, a maneira como Martini representava a Virgem Maria, envolta em seu manto azul sobre o fundo dourado, conferia à personagem uma aura mística em relação às demais figuras da composição. O manto, além de ser um elemento pictórico, adquiria um caráter quase autônomo,

como se possuísse uma presença própria dentro da cena. Em *A Virgem com o Menino* (Figura 28), a Virgem é representada com um manto azul-escuro sobre um fundo dourado. Ao analisar as áreas de contato entre o azul e o ouro, percebe-se uma tensão cromática, um embate pelo protagonismo visual. O azul do manto, delimitado de forma rígida em relação ao amarelo do fundo, sugere uma imensidão aprisionada dentro de si, conferindo à figura um caráter religiosamente fantástico. O dourado, enquanto manifestação do amarelo, representa um espaço ilimitado que se expande para além das figuras, carregando consigo simbolismos de grandeza e pureza, como se os personagens estivessem inseridos em uma realidade transcendental.

**Figura 28** - A Virgem com O Menino



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Simone\\_Martini\\_-\\_Virgin\\_and\\_Child\\_-\\_P30w8\\_-\\_Isabella\\_Stewart\\_Gardner\\_Museum.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Simone_Martini_-_Virgin_and_Child_-_P30w8_-_Isabella_Stewart_Gardner_Museum.jpg), Data de acesso: 14 de março de 2025

Em *Cristo Descoberto no Templo* (Figura 29), Martini estabelece uma dinâmica distinta entre os matizes de azul, explorando um contraste variável com o amarelo. No manto da Virgem Maria, à esquerda, o azul é mais intenso e misterioso, com sombras acentuadas que, ao interagir com o ouro, tornam a separação cromática mais evidente, reforçando a impressão de que sua vestimenta pertence a uma esfera extraterrena. Já no menino à direita, o azul é aplicado de maneira mais serena e iluminada, remetendo a um tecido comum, sem a mesma conotação metafísica. A ausência de um contraste direto entre o azul claro e o fundo dourado – intermediado pelo manto vermelho e pelo chão de tom amarelo escurecido – faz com que essa tonalidade perca protagonismo na composição. Observa-se ainda que o processo de escurecimento do amarelo, realizado com preto para criar um tom terroso, acaba resultando em uma coloração esverdeada devido à proximidade com o azul, intensificando a sensação de materialidade dessas áreas. Esse efeito também ocorre na parte interna do manto da Virgem, sugerindo que sua aparência etérea é uma característica externa, funcionando quase como uma proteção simbólica.

**Figura 29** - Cristo descoberto no templo



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Simone\\_Martini\\_Christ\\_Discovered\\_in\\_the\\_Temple\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/800px-Simone\\_Martini\\_-\\_Christ\\_Discovered\\_in\\_the\\_Temple\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Simone_Martini_Christ_Discovered_in_the_Temple_Google_Art_Project.jpg/800px-Simone_Martini_-_Christ_Discovered_in_the_Temple_-_Google_Art_Project.jpg). Data de

acesso: 14 de março de 2025

A forma como Martini estabelece o contraste entre azul e amarelo foi um dos principais elementos estruturantes do esboço e da pintura final. Sua abordagem cromática conferia às cores um caráter empírico e explorava seu potencial expressivo de maneira magistral. A análise dessa interação levou-me a questionar os impactos visuais e simbólicos de uma inversão cromática: e se o fundo, em vez de amarelo, fosse do mesmo tom azul do manto? E se o manto fosse representado com o amarelo áureo do fundo? Essas indagações impulsionaram o desenvolvimento da composição, não apenas na busca pelo máximo contraste, mas também na experimentação de uma inversão das cores dentro da mesma estrutura pictórica. Esse exercício possibilitou uma compreensão mais profunda dos efeitos do contraste e da forma como ele influencia a percepção das cores em conjunto.

Uma menção honrosa para Van Gogh em *A Noite Estrelada* (Figura 30) que trabalha o Amarelo e o Azul de uma forma tão misteriosa e etérea quanto Martini, Chagas (2019) analisa essa obra e comenta sobre o amarelo:

A gestualidade do pintor, associada ao uso expressivo das cores, atribui ao quadro um caráter vibrante. As estrelas, construídas a partir de uma mistura de amarelo e branco, parecem se mover, tamanha a energia conferida a elas. A pureza simbólica e o sentido incorpóreo do amarelo dão à imagem uma aura talvez mística. (Chagas, 2019, p. 174)

**Figura 30** - Noite Estrelada de Van Gogh



fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Van\\_Gogh - Starry Night - Google Art Project.jpg/1200px-Van Gogh - Starry Night - Google Art Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg/1200px-Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg). Data de acesso: 11 de março de 2025

Ouso dizer que todo esse potencial do Amarelo foi despertado pelo azul que limita todas as estrelas pintadas no céu, quase que como uma tela dentro da tela, ele limita o espaço para que o Amarelo possa brilhar com toda a sua grandeza, além de que é com o Azul que ele proporciona o movimento que guia a visão para o Amarelo, dando uma sensação de que a pintura está viva e em constante movimento, alcançando o céu. Contudo, ele utiliza do branco para dar o brilho para as estrelas e a lua, o que impede o melhor contraste possível entre a cor Azul e Amarelo

No primeiro retrato (figura 31) mantive a divisão cromática da pintura original, diferenciando a parte superior da parte inferior da tela. Contudo, ao invés de trabalhar a interação entre azul e amarelo em uma única composição, optei por distribuí-la entre duas telas, criando um jogo de inversão cromática. Preservei a divisão sem utilizar os contornos dos próprios objetos, permitindo que a transição entre as cores ocorresse de forma abrupta e inesperada, surpreendendo o observador. Coloquei algumas figuras musicais para dar uma intenção de movimento, porém, decidi não manter a ideia e deixar o fundo mais chapado. Também pode-se notar alguns rabiscos de um possível cérebro ou pulmão, pois também pensei em pintar de forma mais delicada alguns órgãos remetentes a ideia da ação em que a personagem estava fazendo, contudo, isso não se manteve posteriormente pois percebi que poderia dar mais foco na ação do que nas cores em si.

Durante a elaboração do segundo retrato, percebi que a forma inicial de divisão das cores comprometia a criação do contraste desejado. Assim, desenvolvi uma segunda versão, na qual me inspirei na abordagem de Martini para transformar as cores no elemento fundamental da segmentação dos objetos. Dessa forma, atribuí ao manto e ao fundo uma função estrutural e simbólica, explorando a profundidade empírica inerente a cada uma das cores. O azul e o amarelo, quando isolados, carregam significados próprios; no entanto, ao serem justapostos, intensificam-se mutuamente, amplificando seus efeitos visuais e conceituais. Vale ressaltar que a escolha das figuras retratadas não seguiu um critério específico, pois o objetivo era, sobretudo, explorar o comportamento das cores dentro dessa configuração pictórica.

**Figura 31** - Versão Final da série de retratos em azul e amarelo I, grafite, papel canson 150 mg, 8x5 cm, 2025



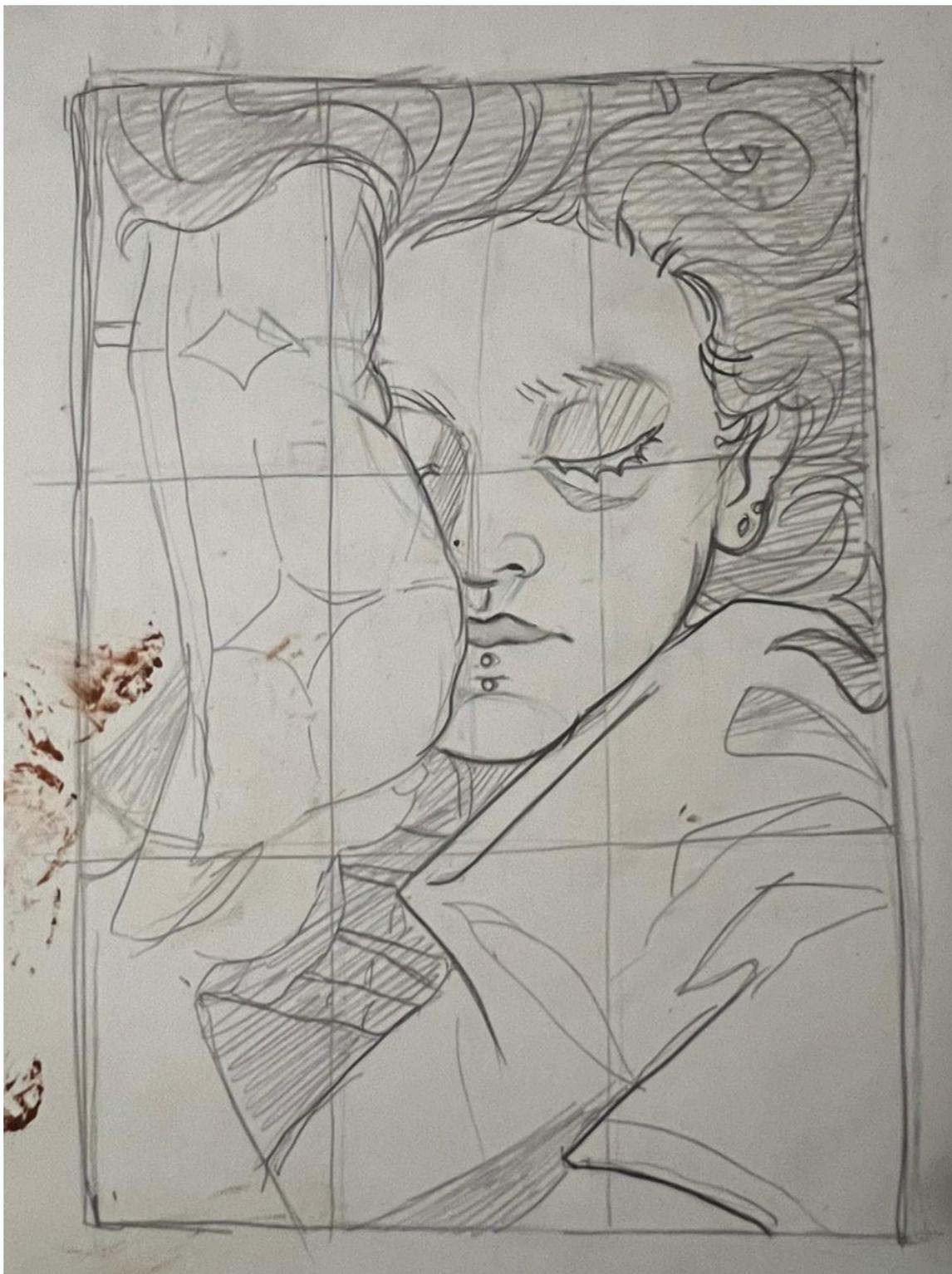
**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

**Figura 32** - Primeiro Esboço da série de retratos em Azul e Amarelo II, grafite, papel canson 150 mg, 8x5 cm 2025



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

**Figura 33** - Versão final da série de retratos em Azul e Amarelo II, grafite, papel canson 150 mg, 8x5 cm 2025



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: janeiro de 2025

#### 4.4. A produção das Telas

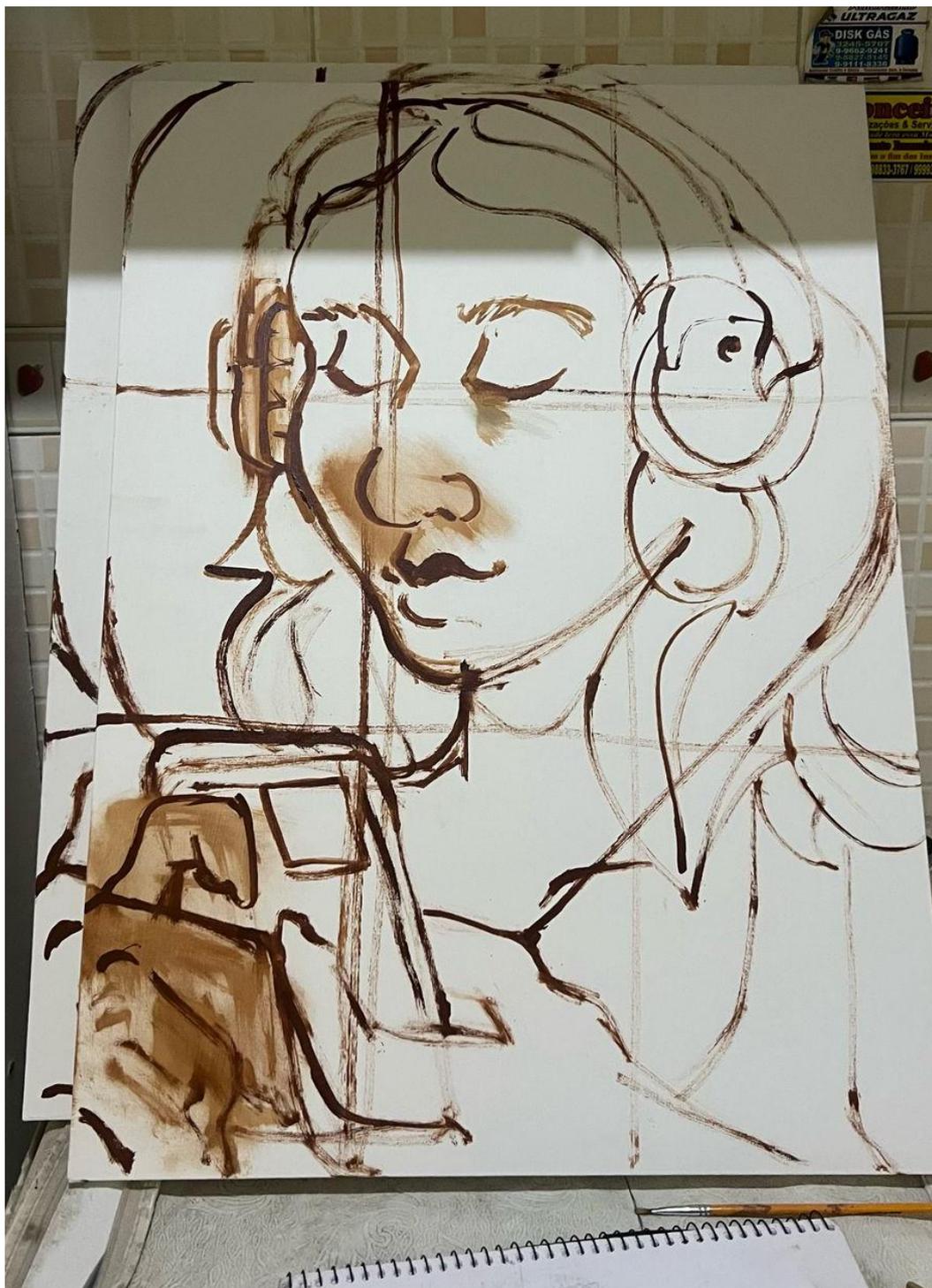
Para a produção das telas, não foi necessária a aplicação de uma camada preparatória, pois estas já vieram devidamente imprimadas<sup>35</sup>, permitindo que o processo se iniciasse imediatamente. Com o esboço previamente definido, a tela foi subdividida em nove quadrantes, conforme a grade clássica, o que possibilitou uma replicação mais precisa das composições. A estruturação do esboço foi realizada com terra de siena queimada diluída, servindo como base preparatória para guiar o desenho e com o passar das camadas o esboço ia se perdendo diante das tintas. O mesmo desenho foi repetido em duas telas, possibilitando a inversão cromática em cada uma delas. O objetivo não era uma reprodução especular exata, mas sim a criação de um diálogo visual complementar, no qual a fisionomia e demais características das figuras não se destacassem como protagonistas. Dessa forma, ao serem dispostas lado a lado, as pinturas se completariam mutuamente.

A escolha e aplicação das cores foram guiadas por referências artísticas e fundamentadas na análise previamente desenvolvida no memorial. O objetivo central foi explorar o valor do contraste, não apenas em termos cromáticos, mas também em sua dimensão psicodinâmica, isto é, na forma como as cores se relacionam e se intensificam mutuamente quando colocadas em oposição.

---

<sup>35</sup> Camada extra, feita normalmente de tinta acrílica branca e cola ou material divers, para melhor

**Figura 34** - Construção da pintura, série de retratos em Azul e Amarelo I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

**Figura 35** - Construção da tela, série de retratos em Amarelo e Azul I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025

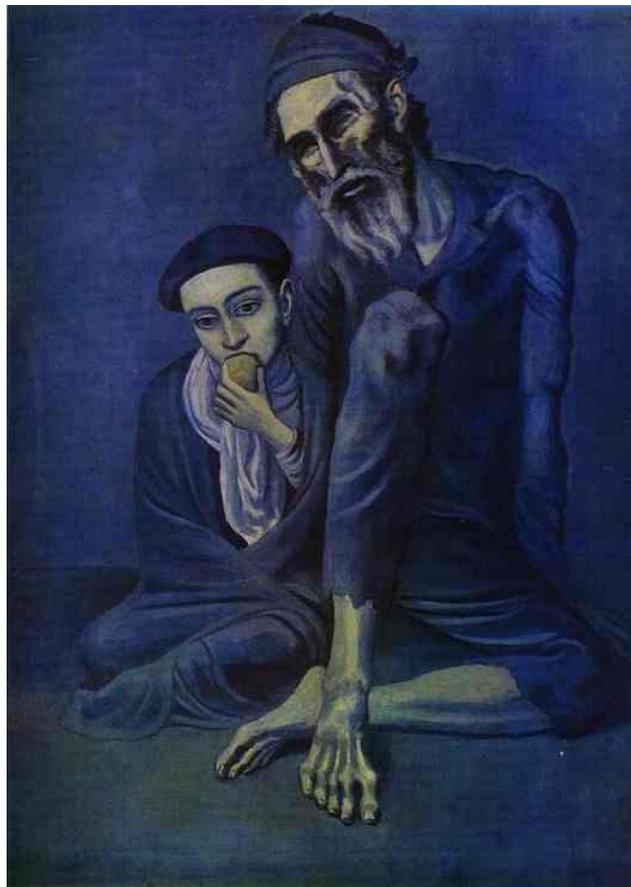
A abordagem cromática iniciou-se com o estudo do azul, com referência às obras de Simone Martini, conforme analisado no capítulo 4.3, e a fase azul de Picasso. Neste período, Picasso restringiu sua paleta a tonalidades azuladas, conferindo às suas pinturas um caráter incisivo e empírico, por meio do qual expressava as dificuldades vivenciadas naquele momento. A força expressiva do azul nessa fase despertou um interesse particular, sobretudo pela forma como o artista transformou uma cor tradicionalmente associada à grandeza em um símbolo de pobreza e marginalização. Como ressalta Piacenza (2005), “O monocromatismo azul como vemos em *O Retrato de Suzanne Bloch*, surge, nas obras de Picasso, relacionado às ideias da morte e do excluído e marginalizado. Picasso se concentra na expressividade da cor”. Obras como *O Retrato de Suzanne Bloch* (Figura 36) e *O mendigo e o menino* (Figura 37) os personagens também vestem um manto assim como nas obras de Martini, mas diferente da Virgem que tinha um manto místico e religiosamente inalcançável, o menino e o mendigo possuem um manto do simples e do tocável, do sujo, que quando se junta ao fundo azul faz com que eles sejam de fato despercebidos diante do fundo e a única coisa que nos faz lembrar da humanidade de ambos e o tom da pele deles.

**Figura 36** - Retrato de Suzanne Bloch



Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/5b/4d/e8/5b4de850961a987ada382a3fb76b54e9.jpg>. Data de Acesso: 10/01/2025

**Figura 37** - Velho judeu com um menino



Fonte: [https://wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-5ZKDFP/\\$File/Pablo+Picasso+-+Old+Beggar+with+a+Boy+.JPG](https://wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-5ZKDFP/$File/Pablo+Picasso+-+Old+Beggar+with+a+Boy+.JPG).

Data de Acesso: 09/01/2025

Em *O velho guitarrista cego* (Figura 38) evidencia essa ressignificação, na qual a profundidade da cor enriquece a melancolia das figuras retratadas, ao mesmo tempo em que destitui o azul de seu tradicional caráter régio e o converte em um elemento de desgaste. Em *O velho guitarrista cego*, nota-se ainda a ênfase que a coloração azul confere ao instrumento musical, que se destaca na composição a ponto de parecer mais vivo do que o próprio músico. Essa vivacidade concede à guitarra um potencial simbólico de salvação, sugerindo que o som produzido por ela transcende a atmosfera melancólica imposta pelo monocromatismo da pintura.

**Figura 38** - Velho guitarrista cego



fonte: [https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEh42ewL5aXH1dZOPJRzy5n1IRKu468mFbhG-OH262Q3zcRpTOKr-4fJ2zPt10byD1k\\_YNkHu4FAB-KIA8-vO6xTwBQI81LVaFZbmwB5xpA-o1jdDUeII9wLKqr11cYdYB\\_Zo0u4wKeQaIQ/s1600/Velho+Violonista+Cego+-+Pablo+Picasso.jpg](https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEh42ewL5aXH1dZOPJRzy5n1IRKu468mFbhG-OH262Q3zcRpTOKr-4fJ2zPt10byD1k_YNkHu4FAB-KIA8-vO6xTwBQI81LVaFZbmwB5xpA-o1jdDUeII9wLKqr11cYdYB_Zo0u4wKeQaIQ/s1600/Velho+Violonista+Cego+-+Pablo+Picasso.jpg). Data de acesso:

11/09/2025

**Figura 39** - Construção da tela; primeira camada de azul, Série de Retratos em Azul e Amarelo I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025.

Após definir o uso do azul, passou-se à análise da aplicação do amarelo. As principais referências para essa cor foram Simone Martini e Van Gogh, ambos utilizando o amarelo de maneiras distintas. Enquanto Martini explorava essa tonalidade como símbolo áureo, Van Gogh trabalhava diretamente com o pigmento, conferindo-lhe singular intensidade visual. Diferentemente de outros pintores, Van Gogh explorava o amarelo com um tratamento pictórico expressivo e emocional, atribuindo-lhe vivacidade e múltiplos significados. Algumas de suas

obras foram fundamentais para a construção cromática do presente estudo, como *Vaso com quinze girassóis* (Figura 7), *Campos de trigo com ceifeiro e sol* (Figura 40) e *Mulher italiana* (Figura 41).

Em *Vaso com quinze girassóis*, observa-se como o artista consegue, a partir de uma paleta limitada e tons muito próximos, diferenciar cada flor individualmente, conferindo personalidade própria a cada elemento da composição. Além disso, Chagas (2019) discute a percepção melancólica que os girassóis adquirem, mesmo sendo representados em um amarelo vibrante, tradicionalmente associado à felicidade e energia. Essa ambiguidade do amarelo revela sua capacidade de evocar tanto a plenitude quanto o esgotamento, reforçando a simbologia do amadurecimento e do fim de um ciclo.

Já em *Campos de trigo com ceifeiro e sol*, a característica mais marcante é a resistência cromática dos campos de trigo, que permanecem dourados e imponentes, apesar da tonalidade esverdeada do céu. Essa relação sugere que a intensidade do amarelo foi capaz de se misturar visualmente com o azul celeste, resultando na tonalidade esverdeada. Essa fusão cromática reforça a ideia de um pigmento tão potente que é capaz de alterar a percepção da realidade representada na tela, conceito que orientou a aplicação do amarelo na presente pesquisa.

**Figura 40** - Campos de trigo com ceifeiro e sol



Fonte:

[https://paintingondemand.art/media/cache/sylius\\_shop\\_product\\_original/reproductions\\_artiste/vincent\\_van\\_gogh\\_wheat\\_field\\_with\\_reaper\\_and\\_sun.jpg](https://paintingondemand.art/media/cache/sylius_shop_product_original/reproductions_artiste/vincent_van_gogh_wheat_field_with_reaper_and_sun.jpg). Data de acesso: 02/03/2025.

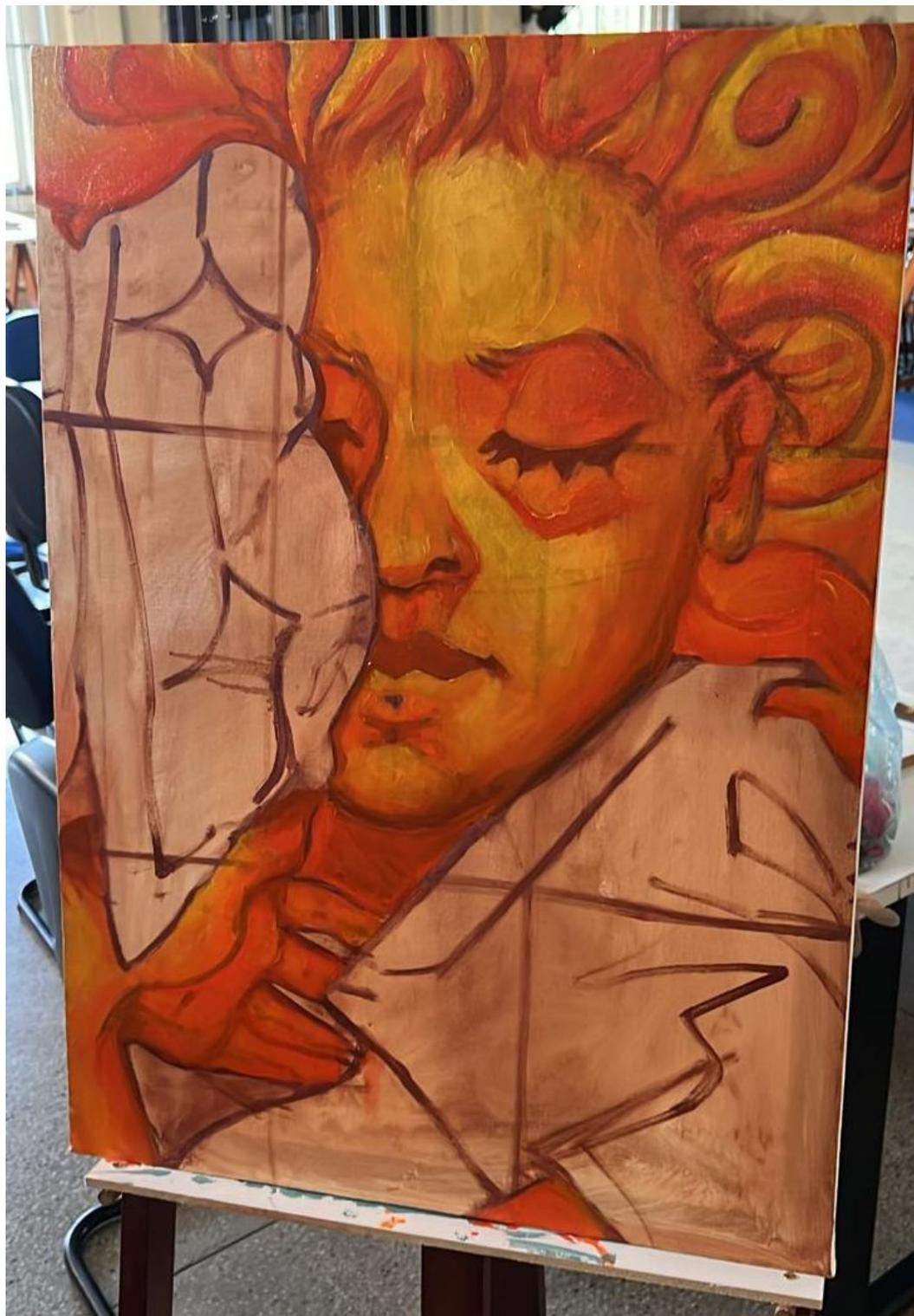
Em *Mulher italiana*, o fundo amarelado apresenta uma transição sutil para tonalidades avermelhadas, estabelecendo uma gradação cromática que preserva a força do amarelo sem comprometer a harmonia visual. Esse recurso serviu de inspiração para o desenvolvimento de passagens cromáticas que evitassem rupturas abruptas, garantindo que a cor mantivesse seu protagonismo na composição.

**Figura 41** - Mulher Italiana, Van Gogh.



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/L%27italiana.jpg>. Data de acesso: 26/02/2025.

**Figura 42** - Construção da tela; primeira camada de amarelo, Série de Retratos em Amarelo e Azul II, tinta óleo, 50x70 cm, 2025.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: fevereiro de 2025.

## 5. TELAS

Esse capítulo tem o objetivo de mostrar as telas finalizadas e diante do que foi discutido em toda a monografia, deixo esse espaço em aberto para a observação, análise e interpretação crítica de toda a composição das obras. A função de dar ao observador a chance de procurar entender e observar essa alteração das cores e quais funções elas passaram a cumprir ou deixaram de trabalhar, quero que cada interpretação seja pessoal, pois, a ideia do Azul e do Amarelo é única a cada um e a funcionalidade da obra é destrinchar, alterar e reestruturar o conceito de ambas as cores.

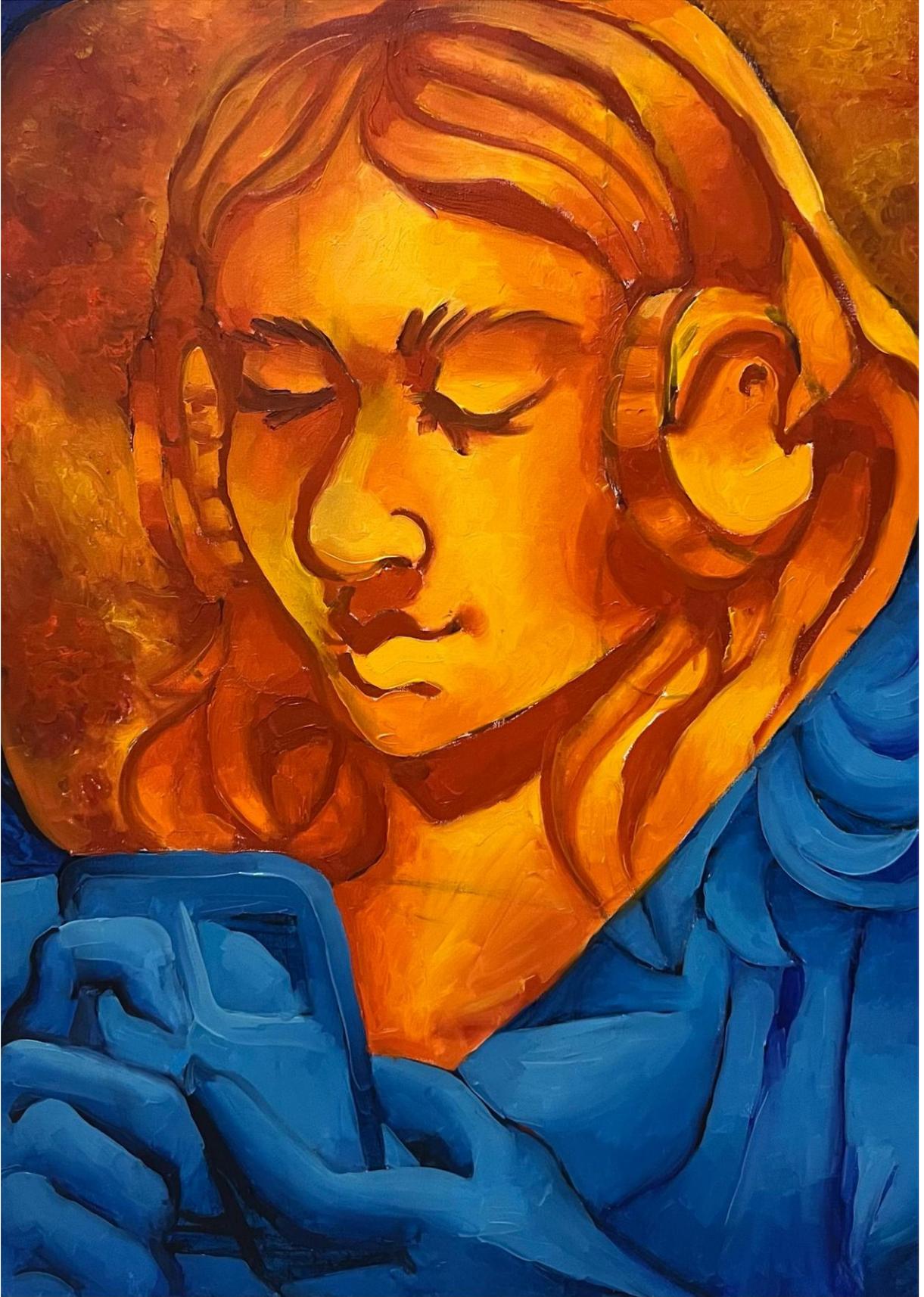
Cada tela sem sua própria função em seu sentido de cor tanto sozinha quanto em conjunto, sendo trabalhado em diferentes técnicas e espessuras para fugir da ideia de igualdade na inversão, ou seja, quando uma tela mude as tonalidades de lugar, não ocorra a inversão dos sentidos que foram interpretados na primeira tela. Essa foi a maneira que pensei para estruturar a ideia principal dessa monografia de entender e desestruturar o sensível dessas cores.

**Figura 43** - Série de Retratos em Azul e Amarelo I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: março de 2025.

**Figura 44** - Série de Retratos em Amarelo e Azul I, tinta óleo, 50x70 cm, 2025.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: março de 2025.

**Figura 45** - Série de Retratos em Azul e Amarelo II, tinta óleo, 50x70 cm, 2025.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: março de 2025.

**Figura 46** - Série de Retratos em Amarelo e Azul II, tinta óleo, 50x70 cm, 2025.



**Fonte:** Acervo pessoal. Data da Fotografia: março de 2025.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atravessando a história da cor, entendemos em como a cor possui um legado histórico que atravessa diferentes campos do conhecimento, como na física, na simbologia e no psicológico, cada âmbito possui uma influência significativa sobre o indivíduo e isso altera em como ele vê algo, principalmente no campo artístico. Assim, cada cor adquire um significado singular, passível de interpretação individual ou coletiva, o que fundamenta a necessidade de estudos sobre a psicodinâmica das cores e como ela afeta o campo artístico.

Diante disso, a busca por entender como as cores funcionam e afetam o observador revelou que, enquanto uma cor isolada provoca determinado efeito, sua interação com outras pode modificar significativamente sua percepção. Isso levou ao desenvolvimento de estudos sobre o contraste simultâneo, demonstrando que variações de matiz, saturação e iluminação influenciam a forma como a cor é percebida dentro de uma composição, podendo mudar ou agregar um novo sentido. Partindo desse princípio, estabeleci no memorial o objetivo de compreender individualmente as cores azul e amarelo e investigar os efeitos gerados por sua interação e como isso poderia ser feito através de pinturas em telas e isso levou a notar a importância dessas observações não só para o campo da psicologia, em entender em como as cores podem mudar o seu sentido quando estão juntas, agregando entre si, mas também para o campo artístico, onde podemos perceber que o sentido sensível da obra muda em como as cores serão trabalhadas em seu potencial sensível.

Percebi então, ao analisar as cores, que havia uma certa dualidade no sentido dessas cores, pois elas eram frequentemente consideradas antagônicas em diferentes áreas. São, na psicologia das cores, associadas ao quente e ao frio ou à felicidade e à tristeza; na teoria das cores, ao claro e ao escuro; na arquitetura, ao espaçoso e ao apertado; e em rituais, ao feminino e masculino, bem como ao religioso e intelectual. Seguindo essa linha, procurei imaginar como elas, em contraste simultâneo, poderiam ou não intensificar o sentido de ambas, já que, por serem antagônicas, elas poderiam se complementar em seu sensível.

E foi com base nisso que o Azul e o Amarelo foram explorados em pinturas em tela, guiadas pela poética de artistas reconhecidos pelo uso expressivo dessas tonalidades, como Picasso, Martini e Van Gogh. Busquei extrair a máxima potencialidade do azul e do amarelo, de modo a alcançar uma percepção ampliada de seus significados individuais e da

transformação que ocorre quando estão em contraste e, diante disso, as telas não foram concebidas com um significado fixo, pois, como discutido, a cor já carrega um legado próprio antes mesmo de ser intencionalmente manipulada, mas para contornar isso, busquei a inversão dessas cores na obra. A inversão da posição das cores permitiu criar um sentido de mobilidade, desestabilizando associações prévias e sugerindo novas interpretações, com vista a que o observador já estivesse dessensibilizado das ideias pré-concebidas das cores Azul e Amarelo.

O Azul e o Amarelo representaram nesse memorial, para mim, uma dinâmica complexa e instigante dentro da escala cromática. Ao mesmo tempo que se opõem, possibilitam a construção de um equilíbrio visual e conceitual. Assim, podem ser vistos como um yin e yang cromático, em que cada um contém e reforça a identidade do outro, viabilizando a harmonia por meio do contraste.

Por fim, esse memorial é um caminho a se seguir quando buscamos entender a nossa poética através de uma construção histórica, física e psicológica do que pretendemos abordar. As cores trabalhadas aqui são apenas uma combinação possível a ser estudada nas artes e não seria apenas exclusivo de pinturas mas podendo ser explorada em diversas áreas.

## REFERÊNCIAS

- BARIANI, Ana Júlia Neres; TAGUCHI, Anna Gabriela Seiko Ferraz; ALVES, Beatriz Nogueira; SILVA, Leandro Arcanjo Ferreira da; SANTOS, Thaís Malta dos. **O azul na história da moda**. Epígrafe, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 2, p. 148–190, 2021. DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v10i2p148-190. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/173708>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- CALANDRINI, Luisa Collyer Lima. As cores na arte: uma experiência cromática. 2018. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.
- CHAGAS, Tamara Silva. Ensaio sobre o amarelo. **Todas as Musas**, [s. l.], ed. 01, p. 168-175, julho/Dez 2019. Disponível em: [https://www.todasasmusas.com.br/21Tamara\\_Silva.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/21Tamara_Silva.pdf). Acesso em: 22 fev. 2025
- CRAVO, Ana, " Pequena história do azul. O azul como imagem e limite do visível: Manlio Brusatin e a perspectiva pictórica", **Philosophica** 36 (novembro 2010): 9-23.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Editora Nova Alexandria; 4ª edição, 2013.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. 1. ed. [S. l.: s. n.], 2014.
- HOGARTH, Burne. **Luz e Sombra sem Dificuldade**. [S. l.]: Evergreen, 1999.
- INÁCIO, Vânia da Conceição Gaudêncio. **Cor e Emoção: Relação entre Cores do Vestuário e as Emoções atribuídas às Cores**. 2010. Dissertação (Grau de Mestre em Design de Moda) - UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR, [S. l.], 2010.
- KOPS, Camila Regina Rosa. **GOETHE E NEWTON: A TEORIA DAS CORES PARA A DISCUSSÃO ENTRE ARTE E CIÊNCIA**. 2020. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, [S. l.], 2019.
- LICHTENSTEIN, J. **A pintura: Textos essenciais**. Coleção A pintura (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008
- MARANHÃO, Romero De Albuquerque. **História da teoria das cores: uma leitura filosófica, artística e física – de Pitágoras a Isaac Newton**. VII CONEDU - Conedu em Casa... Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/80749>>. Acesso em: 14/03/2025 06:49
- MAYER, Ralph. **Pintura à Óleo**. In: **MANUAL do Artista: De Técnicas e Materiais**. [S. l.]: Martins Fontes, 2016. cap. 3, p. 179-278.
- PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. França. **Le Petit Livre des couleurs**. Editora: Points, 2007.
- PEDROSA, I.; **Da cor à cor inexistente**, 3a. ed., Ed. Léo Christiano, Coeditora Univ. Brasília: Rio de Janeiro, 1982.
- PEREZ, Clotilde; FARINA, Modesto; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. [S. l.]: Editora Edgard Blücher Ltda., 2011.

PIACENZA, Luciana Bicalho. O retrato de Suzanne Bloch: O período Azul de Pablo Picasso. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 1, p. 141–149, 2005. DOI: 10.20396/eha.1.2005.3590. Disponível em: <https://unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v2-141-149-luciana%20bicalho%20piacenza.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2025.

Por que civilizações antigas não reconheciam a cor azul?. **BBC**, [S. l.], p. -, 22 fev. 2016.

Disponível em:

[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160221\\_civilizacoes\\_antigas\\_cor\\_azul\\_rb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160221_civilizacoes_antigas_cor_azul_rb).

Acesso em: 14 fev. 2024.

ROCHA, J. C. **COR LUZ, COR PIGMENTO E OS SISTEMAS RGB E CMY**. Revista Belas Artes, [S. l.], v. 3, n. 2, 2023. Disponível em:

<<https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/195>>. Acesso em: 14 mar. 2025.

SANTOS, Fernando Barotti dos; REIS, Émilien Vilas Boas. **A INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO PELA ARTE**: o Impressionismo e sua experiência com a paisagem. Revista Húmus, v. 11, n. 32, 28 junho 2021 Disponível em:

<<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/16590>>. Acesso em: 14 mar 2025.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. [S. l.]: Editora UTFPR, 2015.

Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024

XAVIER NUNES, Ana Camila Nobre. **Informação através da cor**: a construção simbólica psicodinâmica das cores na concepção do produto. Modapalavra e-periódico, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 63–72, 2012. DOI: 10.5965/1982615x05092012063. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7776>. Acesso em: 14 mar. 2025.

MARI, H.; SILVEIRA, J. C. C. **Sobre a cognição visual**. Scripta (PUCMG), v. 14-26, p. 3-26, 2010.