



ARTIGOS COMPLETOS .....	3344
RESUMOS DE PESQUISA .....	3356
RELATOS DE EXPERIÊNCIA .....	3365

**ARTIGOS COMPLETOS**

OS ELEMENTOS VISUAIS E SEUS EFEITOS NA COMPOSIÇÃO PLÁSTICA ..... 3345

## OS ELEMENTOS VISUAIS E SEUS EFEITOS NA COMPOSIÇÃO PLÁSTICA

Jean Pelegrini Monteiro, Adriana Pedrassa Prates

Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE. E-mail: [jeann.p.monteiro.p@outlook.com](mailto:jeann.p.monteiro.p@outlook.com)

### RESUMO

Observar uma imagem é perceber seu espaço e adentrar seu conteúdo, estabelecendo conseqüentemente uma capacidade perceptiva de apreciação. A realização de um estudo mais aprofundado da apreciação da imagem e dos elementos que a compõem é o ponto de interesse desta investigação. Por isso, a pesquisa discorre sobre abordagens teóricas dos elementos visuais e seus efeitos na composição a partir de: Wassily Kandinsky (1866-1944), Rudolf Arnheim (1904-2007) e Fayga Perla Ostrower (1920-2001), contando-se com consultas na teoria da Gestalt, base teórica comum aos autores. Em síntese, disponibiliza alguns princípios fundamentais de composição atrelados à diversidade de concepções dos referidos autores, a saber: a visão racional e científica dos elementos de criação visual, incumbidas ao psicólogo e pesquisador de arte Rudolf Arnheim, o entendimento da educadora e também artista Fayga Perla Ostrower e por fim, a concepção de um artista por excelência, a partir da compreensão de Wassily Kandinsky. A investigação busca traçar, com isso, as diferentes compreensões sobre determinados elementos da composição plástica, ainda que sob a luz de um mesmo referencial teórico.

**Palavras-chave:** Elementos Visuais, Composição Plástica, Wassily Kandinsky, Fayga Perla Ostrower, Rudolf Arnheim.

### THE VISUAL ELEMENTS AND THEIR EFFECTS ON PLASTIC COMPOSITION

#### ABSTRACT

To observe an image is to perceive its space and enter its content, thereby establishing a perceptive capacity for appreciation. Further study of the appreciation of the image and its elements is the point of interest of this research. Therefore, the research discusses the theoretical approaches of the visual elements and their effects on the composition from: Wassily Kandinsky (1866-1944), Rudolf Arnheim (1904-2007) and Fayga Perla Ostrower (1920-2001). consultations on Gestalt theory, common theoretical basis to the authors. In summary, it provides some fundamental principles of composition linked to the diversity of conceptions of these authors, namely: the rational and scientific view of the elements of visual creation, entrusted to the psychologist and art researcher Rudolf Arnheim, the understanding of the educator and also artist Fayga Perla Ostrower and, finally, the conception of an artist par excellence, based on the understanding of Wassily Kandinsky. The investigation seeks to trace the different understandings about certain elements of plastic composition, even in the light of the same theoretical framework.

**Keywords:** Visual Elements, Plastic Composition, Wassily Kandinsky, Fayga Perla Ostrower, Rudolf Arnheim.

### ELEMENTOS VISUALES Y SUS EFECTOS EN LA COMPOSICIÓN PLÁSTICA

#### Resumen

Observar una imagen es percibir su espacio e ingresar su contenido, estableciendo así una capacidad perceptiva de apreciación. El estudio de la apreciación de la imagen y sus elementos es el punto de interés de esta investigación. Por lo tanto, la investigación discute los enfoques teóricos de los elementos visuales y sus efectos en la composición de: Wassily Kandinsky (1866-1944), Rudolf Arnheim (1904-2007) y Fayga Perla Ostrower (1920-2001). consultas sobre teoría Gestalt, base teórica común a los autores. En resumen, proporciona algunos principios fundamentales de composición vinculados a la diversidad de concepciones de estos autores, a saber: la visión racional y científica de los elementos de la creación visual, confiada al psicólogo e investigador de arte Rudolf Arnheim, la comprensión del educador y también artista Fayga Perla Ostrower y, finalmente, la concepción de un artista por excelencia, basada en la comprensión de

Wassily Kandinsky. La investigación busca rastrear las diferentes interpretaciones sobre ciertos elementos de la composición plástica, incluso a la luz del mismo marco teórico.

**Palabras clave:** Elementos visuales, composición plástica, Wassily Kandinsky, Fayga Perla Ostrower, Rudolf Arnheim.

## INTRODUÇÃO

O espectador comum, ao observar uma imagem talvez não perceba que existem elementos visuais diluídos em sua formação, pois, em um primeiro momento, costuma apreendê-los em sua totalidade. Todavia, este estudo pretende trazer à tona questões relativas à percepção visual, com especial atenção aos elementos fundamentais de uma composição plástica.

A psicologia trata das funções mentais da percepção humana, tal como as relações entre sujeito e objeto, compreendendo que é dessa forma que se realiza a leitura do mundo. Nesse sentido, a psicologia da Gestalt ou psicologia da boa forma é incontornável à pesquisa. Entre seus seguidores, a produção teórica de Rudolf Arnheim sobre o processo de leitura da imagem atua, sob uma base racional, como uma importante referência para os estudos sobre apreciação da imagem.

A percepção da imagem é indispensável à possibilidade de se pensa-la. Neste sentido, como um movimento voltado ao alargamento das contribuições acerca da apreensão visual dos elementos compositivos é igualmente trazida à tona, neste estudo, a visão do artista Kandinsky, dado que compõe um olhar sensível e analítico para a elaboração compositiva, atuante em seu próprio processo criativo.

Do mesmo modo, Fayga Perla Ostrower (1920-2001) trata dos elementos visuais por um aspecto emotivo, contudo, por conta de sua larga experiência docente, ela os traz via uma abordagem de clara vertente pedagógica, aplicando-os segundo experimentações que dão ao seu estudo um aspecto mais didático e dinâmico.

Para além da análise racional da imagem e compreensão dos efeitos físicos de cada elemento, como em suas interações e suas mais diversas variações, o estudo favorece um material que busca estimular a experimentação poética, visando à junção de um raciocínio metódico, a uma visão poética sensível e emotiva.

## DELINEAMENTO METODOLÓGICO

A metodologia empregada no presente estudo foi a da pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, seguida de algumas incursões comparativas acerca do material pesquisado. A importância de realizar a pesquisa bibliográfica se deu pela necessidade de aprofundar os conhecimentos no tema escolhido.

Ao realizar a investigação, percebeu-se que o estudo dos elementos visuais é indispensável para a formação do olhar e para a criação visual, dado que desperta uma sensibilidade específica de apreciação visual e produção compositiva.

O estudo de tais elementos capacita o observador à compreensão inteligível da obra, extrapolando-a, no entanto.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A presente pesquisa ressalta questões do mundo visual, por esse motivo é necessário à abordagem do estudo da percepção visual, o qual compreende, entre outras coisas, a percepção de formas, relações espaciais, cores, intensidade luminosa e movimentos.

No processamento perceptivo, ao observar, o homem percorre uma aquisição que surge da interpretação, seleção e organização de certas informações obtidas pela sua consciência, por exemplo, ao avistar uma paisagem, o indivíduo identifica uma estrutura geral do ambiente, concebe as formas, absorve as cores e a dimensão de todos os objetos, assim cria uma concepção do que vê, operando certos segmentos mentais, como os racionais, psicológicas e emotivas.

Muitas vezes, o primeiro contato visual exige certa apreensão racional do visto, ou seja, quando observamos pela primeira vez algo, uma paisagem, uma cidade ou até mesmo um quadro, perceptivamente organizamos o que é mais concreto, neste sentido, visualizamos as formas, cores e linhas, em seguida, sentimos sua receptividade sensível e profundidade abstrata. De acordo com Rudolf Arnheim (1980, p. 39).

[...] se deixamos o mundo das formas bem definidas, feitas pelo homem e olhamos uma paisagem real que nos rodeia, o que vemos? Talvez uma massa de árvores e arbustos um tanto caótica [...] Pode perceber também uma textura geral de folhagem e uma coloração verde, mas há muito na paisagem que os olhos são simplesmente incapazes de captar. E só na medida em que se vê o panorama confuso como uma configuração de direções definidas, tamanhos, formas geométricas, cores ou texturas, pode-se dizer que o percebemos realmente [...] Conforme os padrões tradicionais esta terminologia é incômoda, porque se supõe que os sentidos se limitam ao concreto enquanto os conceitos tratam do abstrato.

Como um cientista da visão, Arnheim baseia seus estudos sobre algumas fundamentações teóricas da Gestalt.

A psicologia da Gestalt (1919 até 1933), psicologia da boa forma ou leis da gestalt, é uma doutrina que defende a compreensão do todo, do que é colocado diante da visão, ou seja, visa a compreensão do processo total de uma configuração visual. Deste modo, entende-se que (FILHO G., 2006, p. 18).

A teoria da Gestalt, extraída de uma rigorosa experimentação, vai sugerir uma resposta ao porquê de umas formas agradarem mais e outras não. Esta maneira de abordar o assunto opõe-se ao subjetivismo, pois a psicologia da forma se apóia na fisiologia do sistema nervoso, quando procura explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção. Como curiosidade, cabe acrescentar ainda que o termo Gestalt, que se generalizou dando nome ao movimento, no seu sentido mais amplo, significa uma integração de partes em oposição à soma do “todo”. É geralmente traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura, forma. Como curiosidade, em termos de Design Industrial, o termo se vulgarizou significando “boa forma”.

Em concordância a este conceito, Rudolf Arnheim trata da imagem como originada de certos princípios visuais, responsáveis pela sua formação, ou seja, cada criação visual transparece certa estrutura que é derivada da interação e coletividade de uma base visual. De acordo com Rudolf Arnheim (1980, p. 8).

Na experiência perceptiva, este padrão estimulador cria um esqueleto estrutural, um esqueleto que ajuda a determinar a função de cada elemento pictórico dentro do sistema de equilíbrio da totalidade; serve como uma moldura de referência, da mesma maneira que uma escala define o valor de altura de cada tom numa composição musical.

Essa experiência ótica de absorção desse esqueleto ou arcabouço geral da imagem concede uma consequência inevitável de leitura visual, por exemplo, quando uma pessoa enxerga uma obra, além de primeiramente ver a inegável imagem, ela efetivamente estará fazendo uma compreensão das características expressivas e sensíveis de cada elemento, tal como, a combinação simultânea entre eles, portanto, absorvendo a totalidade da composição. Segundo Analice Dutra Pillar “ler uma obra seria, então, perceber, compreender, interpretar a trama de cores, texturas, volumes, formas, linhas que constitui uma imagem. Perceber objetivamente os elementos presentes na imagem, sua temática, sua estrutura” (DUTRA, 2014, p. 11).

Os elementos trabalham na composição com o propósito de dar energia perceptiva, são percebidos como componentes ativos na composição, ou seja, quando algum elemento visual é disposto em um espaço, esse mesmo elemento carrega consigo certas propriedades energéticas que propiciam uma força de existência visual. E esta existência não está necessariamente ligada ao material, mas à unidade visual que nele é criada, Arnheim dispõe do termo “forças perceptivas” para ilustrar esse efeito visual. Segundo Rudolf Arnheim (1980, p. 10).

Se se escolhe ou não chamar estas forças perceptivas de -ilusões- pouco importa, contanto que se as reconheça como componentes genuínos de tudo que se vê. O artista, por exemplo, não precisa preocupar-se pelo fato destas forças não estarem contidas no pigmento sobre a tela. O que ele cria com matérias físicas são experiências. A obra de arte é a imagem que se percebe, não a tinta.

Esses componentes visuais dão ao plano pictórico uma carga ativa de expressividade e transformação espacial. Logo, a superfície se torna passível e mutável dentro de suas limitações, a todos os elementos nela empregados.

Em suma, inegavelmente os elementos são fundamentais para a formação e estruturação visual, pois além de suas próprias particularidades únicas, do mesmo modo, ao combinarem suas qualidades provocam uma reação de mudança tanto entre cada um como no todo compositivo, gerando uma única identidade visual. Conforme o pensamento de Fayga Perla Ostrower (1920, p. 64) “ao participar de uma composição, cada elemento visual configura o espaço de um modo diferente. E, ao caracterizarem o espaço, os elementos também se caracterizam”.

Assim, as composições são diversas e sempre novas, pois há sempre um outro modo de comportar e relacionar cada elemento compositivo.

Em pintura, a experimentação compositiva desses elementos é possivelmente, dentre todas as diversas artes plásticas, a de maior viabilidade para a presente análise, assim sendo, os elementos visuais são abordados sob o ponto de vista da pintura.

### **ELEMENTOS VISUAIS: O PONTO E A LINHA**

Acredita-se que o ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e mínima, pois é o elemento primário de toda criação visual e geralmente se encontra em formato arredondado ou esférico. Ademais, o ponto tem a característica de produzir uma tensão atrativa, tanto na natureza quanto no universo de feitura de imagens.

Este comportamento perceptivo é demonstrado pela psicológica como uma atração sobre os olhos. Assim, sobre seu sistema de leitura visual, a Gestalt discorre (FILHO, G. 2006, p. 42).

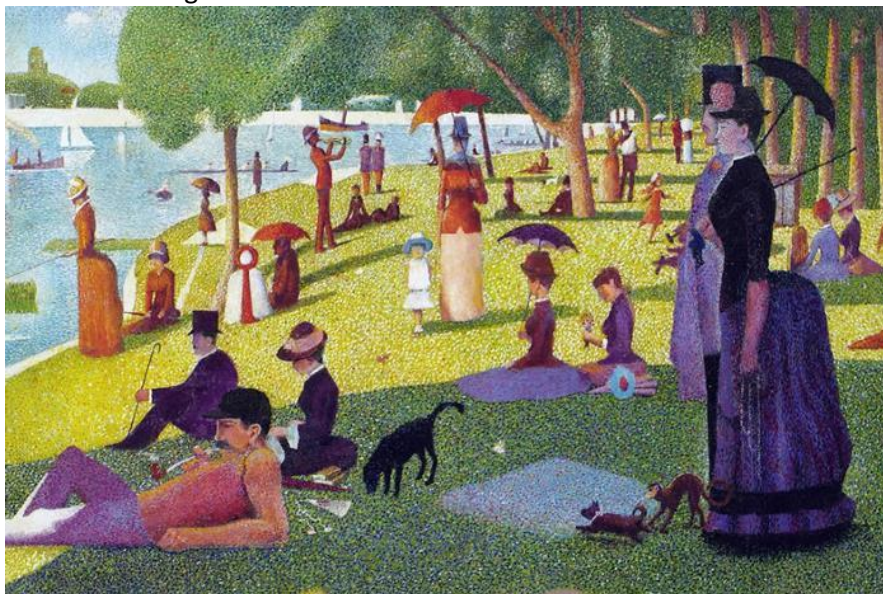
Qualquer ponto tem uma grande força de atração visual sobre o olho, tanto se sua existência é natural, quanto se é produzido pelo homem com algum propósito [...] considera-se como ponto qualquer elemento que funcione como forte centro visual de um esquema estrutural, seja numa composição seja num objeto.

Na atmosfera artística esse efeito igualmente é percebido, dentre diversos artistas/teóricos da arte que dispõem de conceito referente a essa sensação visual. Wassily Kandinsky trata do termo forças-tensões, não apenas ao ponto, mas a todos os elementos como portadores dessas referidas tensões, neste sentido, interpreta os elementos de suas maneiras: como noção exterior ou interior. Segundo sua convicção Wassily Kandinsky (2001, p. 25).

Exteriormente, toda forma gráfica ou pictórica é um elemento. Interiormente, não é a forma, mas sua tensão viva intrínseca que constitui o elemento. De fato, não são as formas exteriores que definem o conteúdo de uma obra pictórica, mas as forças-tensões que vivem nessas forma.

Ao se inserir outros pontos sobre o mesmo espaço pictórico, o comportamento perceptivo é eminentemente modelado para maior atração, pois a proximidade de diversos pontos para com eles mesmos é consequência das tensões, se puxam e unificam-se sobre olhar. É possível agregar duas leis do sistema de leitura da Gestalt que tratam do referido efeito perceptivo, sendo elas, nomeadas como lei da semelhança e lei da proximidade. Segundo a Gestalt (FILHO g., 2006, p. 35) “semelhança e proximidade são dois fatores que, além de concorrerem para a formação de unidades, concorrem também para promoverem a unificação do todo, daquilo que é visto, no sentido da harmonia, ordem e equilíbrio visual”.

Em princípio é possível afirmar, por consequência desse efeito ótico, a geração de imagens completas. Encontramos na história da arte, mais especificamente na corrente denominada Divisionismo ou Pontilhismo, muitos artistas que usam pontos pra criar obras, por exemplo, na pintura de Georges Pierre Seurat (1859-1891), representada na figura 1.

**Figura 1.** "Uma Tarde de Domingo na ilha de Grande Jatte"

Fonte: <https://medium.com/@rafafa/o-erro-dos-outros-1dbae5f40b8a>. Acesso em: 20 ago. 2019

Na natureza podemos perceber tal formação visual, efetivamente a olho nu como pontos livres e dispostos. Kandisky expressa esse domínio autônomo sobre uma acumulação organicamente necessária, De acordo com o artista (2001, p. 32) “Sua relação com o ponto abstrato (geométrico) é a mesma que a do ponto pictórico [...] Se o deserto é um mar de areia, composto exclusivamente de pontos, a irresistível capacidade móvel de todos esses pontos “mortos” não deixa de nos assustar”.

Neste sentido, sob a ótica de Wassily Kandisky, no que diz respeito à relação perceptiva de acumulação de pontos descrita pelas leis da Gestalt, afirma que, se dispostos sobre um alinhamento, os pontos se transformam em outro elemento visual distintivo: a linha.

Diferentemente do ponto, a linha é um elemento dinâmico na composição, sua origem é atrelada ao ponto e pode variar em duas vertentes. A primeira já foi referida aqui como união de pontos, porém a segunda definição é mais abstrata e considera a linha como um vestígio oculto do movimento de um ponto. De acordo com Wassily Kandinsky (2001, p. 49). “a linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico”.

Em síntese, a linha é portadora de forças externas, essas forças irão dar movimento à mesma. No meio artístico, Wassily Kandinsky propõe a conceituação dessas forças com dois fatores: a tensão e o movimento. Nas palavras de Wassily Kandinsky (2001, p. 50) “a –tensão- é a força viva do elemento. Ela constitui apenas uma parte do -movimento- ativo. A outra parte é a -direção-, também ela definida pelo movimento-. Os elementos da pintura são resultados reais do movimento”.

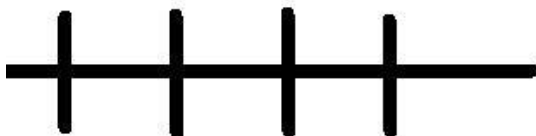
As pesquisas da teórica e educadora da arte Fayga Perla Ostrower dispõem de experimentações dessa movimentação, mencionando o movimento da linha como ato perceptivo ao percorrer a mesma. E estabelece que as possibilidades de modular o movimento e velocidade da linha são possíveis, assim como seu direcionamento na composição, o exemplo da figura 2 mostra uma linha linear que possui tal velocidade visual em sua extensão total, porém esse contínuo fluir da linha é interrompido, por exemplo, como na figura 3, quando introduzimos intervalos.

**Figura 2.** “Linha reta linear”

**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor

**Figura 3.** "Linha reta com intervalos"

**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor

**Figura 4.** "Linha reta com interrupções verticais"

**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor

Já na figura 4, a linha adquire interrupções em traços verticais, causando um efeito similar da figura 3, contudo, a obrigação de parada é visível e inevitável, o espectador é submetido a parar em cada um dos traços verticais, só que dessa vez por causa da mudança de direção, ou seja, inversão de horizontal para vertical. Nas palavras de Fayga Perla Ostrower (1920, p. 54) “a única elaboração formal possível com esse elemento é a mudança de direção, a inversão direcional. Horizontal oposta à vertical”. Esse entendimento da linha passado por Ostrower favorece também a breve captação do conceito da sensação óptica descrita pela lei de semelhança e proximidade do sistema da Gestalt.

Enfim, as linhas caracterizam um espaço, introduzindo uma tensão direcional de movimento, porém para cada direção é proporcionada uma reação compositiva, isto é, cada espécie de linha terá uma dinâmica diferente, própria.

Por consequência dessa tensão direcionada, a linha se modifica em diversas ramificações. Desta forma, Wassily Kandinsky considera como que existentes três espécies de linhas: as linhas horizontais, verticais e diagonais, cada qual com um efeito compositivo, ou seja, cada tipo de linha terá uma característica particular.

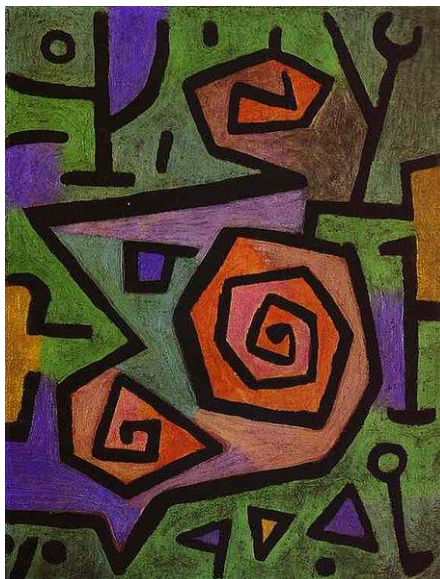
Em conformidade com o pensamento de Kandinsky, Fayga Perla Ostrower trata individualmente cada linha como agente expressivo, porém descreve os tipos de linhas em dois grupos, tratados por ela como linhas dinâmicas e estáticas. Segundo considerações de Fayga Perla Ostrower (1920, p. 67).

Quer sejam as linhas dinâmicas – diagonais e curvas – ocupando posições dinâmicas no plano [...], quer sejam as linhas estáticas – horizontais e verticais – ocupando posições também estáticas, em todos os casos em que aparece a linha, configura-se o espaço de uma só dimensão. A essa dimensão única é acoplado o tempo, pois qualquer elaboração formal que façamos com a linha terá, necessariamente, caráter rítmico.

Em síntese, quando configura um espaço, as linhas criam uma dimensão rítmica, ou seja, a composição terá em sua totalidade uma única expressividade. Neste sentido, em suas pesquisas o psicólogo Rudolf Arnheim propõe uma divisão referente às linhas de uma composição (1980, p. 210), afirmando que “a linha se apresenta de três modos basicamente diferentes: como linha objeto, linha hachurada e linha de contorno”.

A título de exemplificação de sua abordagem, cabe trazer o momento em que as traz feitas de algum material sólido, rígido e consistente, isto é, como efeito rítmico de pouca flexibilidade e intensidade. Segundo Arnheim, em algumas pinturas do artista Paul Klee (1879-1940) é possível perceber esta característica (Figura 5).



**Figura 5.** "Rosas Heróicas"

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/paul-klee/rosas-heroicas-1938>. Acesso em: 20 ago. 2019

Rudolf Arnheim associa essa combinação controlada de linhas pela lei da simplicidade. De acordo com a Gestalt esse efeito perceptivo cria uma organização mais harmoniosa e unificada. De acordo com tal lei (FILHO G., 2006, p. 78): - “a simplicidade se caracteriza por organizações formais fáceis de serem assimiladas, lidas e compreendidas rapidamente”. Entretanto, há um caso extremo dessa simplicidade que Arnheim indica como causador do que ele denomina sombreado. De acordo com Rudolf Arnheim (1980, p. 210) “[...] um grupo composto de linhas paralelas muito próximas cria um padrão global tão simples que se combinam para formar uma superfície coerente. As linhas deixam de ser objetos individuais e agem como linhas hachuradas”.

Ao serem cruzadas, essas linhas hachuradas provocam profundidade, transparência, flexibilidade e geralmente são mais dinâmicas que as linhas objeto. Para Rudolf Arnheim (1980, p. 211).

[...] a curvatura de linhas hachuradas paralelas é usada para representar a flexão de uma superfície em profundidade. Podem-se fazer várias famílias de paralelas que se cruzam a fim de mostrar a curvatura em mais uma direção, por exemplo, na forma de uma sela [...] No século XVIII, William Hogarth, em sua *Análise da Beleza*, recomendou a interpretação do volume pelos sistemas de linhas: “Formas côncavas, compostas de tais linhas são extremamente belas e agradáveis aos olhos; em muitos casos, mais ainda do que as dos corpos sólidos”.

Por fim, o terceiro tipo de formação de linhas se encontra como predecessor ao próximo elemento. A linha de contorno é uma linha fechada sobre si mesma e pode ser entendida sobre dois pontos perceptivos. Nas palavras de Rudolf Arnheim (1980, p. 212).

A forma pode parecer um pedaço de arame, apoiada sobre um fundo; isto é, nós a vemos como uma linha objeto [...] percebida como um objeto substancial e seus arredores como fundo vazio. No processo, a linha muda de função: de um objeto independente unidimensional transforma-se em contorno de objeto bidimensional. Torna-se parte de um todo.

Finalmente, a essência teórica de ambos os pesquisadores e artistas são de concordância, pois descrevem uma relação de separação da linha em dois grupos fundamentais. Assim, ao primeiro grupo, as linhas verticais e horizontais são relacionadas à imobilização e expressividade densa. Em coletivo afetam a formação visual com certo peso, inércia, força e solidez.

Em compensação, o segundo grupo de linhas terá maior flexibilidade, leveza e transparência. Dentre esse grupo estão as linhas diagonais e curvas. Em conjunto, proporcionam uma reação dinâmica sobre a totalidade da imagem.

Entretanto, além de suas qualidades expressivas particulares e em conjunto, a linha é responsável por dar existência a outro elemento distinto.

Como já foi visto, ao falar do terceiro grupo de interação compositiva de linhas, as chamadas linhas contorno, Rudolf Arnheim propõe o conceito de fechamento de uma linha sobre ela mesma. Assim, ao tratar dessa reação Arnheim propõem dois resultados, um deles como efeito comparativo à linha objeto e o outro como uma mudança do próprio elemento.

Essa integrante mudança se dá pela delimitação e conseqüentemente definição do próprio elemento unidimensional em bidimensional. Em conformidade com Fayga Perla Ostrower (1920, p. 70) “[...] ao se fechar-se sobre si mesmas e se interligarem nesse percurso, as linhas se transformam em linhas de contorno [...] Delimitam uma área e com isso definem a presença de um novo elemento visual, com novas propriedades e novo caráter espacial: a superfície”.

Enquanto Kandinsky a aborda pelas noções de tensão e movimento já pensando-a como elemento de uma composição visual ampla, Fayga discorre pacientemente e de forma didática sobre intervenções gráficas que mudam a direção da linha sob os pontos de vista horizontal e vertical etc. Por outro lado, Arnheim as aborda segundo três grupos diferentes: linha objeto, linha hachurada e linha de contorno, sendo o último grupo, responsável pela formação do elemento forma.

### **ELEMENTOS VISUAIS: A FORMA**

Quando tratamos de forma, inevitavelmente estaremos lidando com uma gestão, a distinção entre forma e conteúdo, isto é, toda forma tem a capacidade de guardar uma configuração. Nas palavras de Rudolf Arnheim (1980, p. 89) “forma é a configuração visível do conteúdo” escreveu o pintor Bem Shahn, e esta é uma fórmula tão boa quanto qualquer outra para mostrar a distinção entre “shape” (configuração, figura, aspecto, forma) e “form” (forma) que estou considerando [...]”.

Assim, Arnheim - propõe que a configuração da forma nada mais é que um conceito de representação de um objeto, por isso, para Rudolf Arnheim (1980, p. 89).

A configuração é um conceito que se aplica de dois modos diferentes: primeiro, porque vemos cada configuração como um tipo de configuração [...] segundo, porque cada tipo de configuração é visto como a forma de espécies inteiras de objetos [...] Nem todos os objetos se concentram, ao comunicar por meio de sua configuração, em sua própria natureza física. Uma paisagem pintada tem pouca relação com um pedaço plano de tela coberto com traços de pigmento [...] Além disso, a forma sempre ultrapassa a função prática das coisas encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou discordância.

É possível observar essa mesma conotação feita por Arnheim na doutrina da Gestalt, com denominação de configuração real e configuração esquemática. Assim, de acordo com as conceituações da Gestalt (FILHO., 2006, P. 46).

A representação real de objetos ou coisas de modo geral são os limites reais traduzidos pelos pontos, linhas, planos, volumes ou massas, ou seja, é o registro por meio de fotografias, ilustrações e pinturas figurativas, bem como por meio de esculturas, estátuas, monumentos, produções em geral, e outros [...] As configurações esquemáticas, nos dois casos, são geralmente representadas por meio de sombras, manchas, chapados, traços, linhas de contornos, silhuetas e outros meios – em desenhos, ilustrações, fotografias e outros.

Enfim, outra integrante questão da forma- em relação ao seu estabelecimento no plano, é descrita por Fayga Perla Ostrower. No momento de criação visual, podemos visualizar dois tipos de formas: as chamadas formas abertas e as formas fechadas.

As abertas são aquelas em que o contorno não se fecha, isto é, elas são definidas somente por marcas externas que se aproximem o suficiente para associarmos ao fechamento. De acordo com o pensamento de Fayga Perla Ostrower (1920, p. 73).

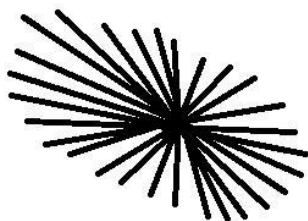
a área interna nos faria então perceber uma faixa externa, que corresponderia ao contorno. Não seria nem necessário haver eixos centrais. Mediante marcas visuais mais ou menos paralelas, bastaria estabelecermos, para nossa percepção, uma unidade que se distribuisse de modo bidimensional, deixando implícitos seus limites externos [...] Assim, em vez de fechadas, teríamos superfícies abertas.

No campo da psicologia esse fator de forma aberta descrita por Ostrower é tratado como uma força de organização. Assim, de acordo com a Gestalt, este fator é uma sensação ótica de ordem espontaneamente espacial, ela atribui este efeito perceptivo à sua lei do fechamento, de modo que (FILHO, G. 2006, p. 32).

O fator de fechamento é importante para a formação de unidades. As forças de organização da forma dirigem-se espontaneamente para uma ordem espacial que tende para a formação de unidades em todos fechados [...] Em outras palavras, obtém-se a sensação de fechamento visual da forma pela continuidade numa ordem estrutural definida, ou seja, por meio de agrupamento de elementos de maneira a constituir uma figura total mais fechada ou mais completa.

Existem inúmeras variações de formas abertas, porém é possível demonstrar um exemplo de forma aberta traçando somente algumas linhas, como no caso da figura 6.

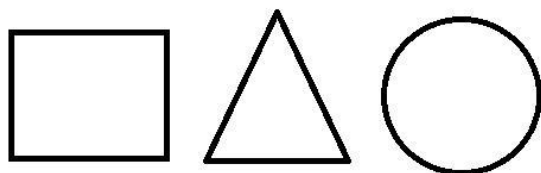
**Figura 6.** "Forma aberta"



**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor

Assim, as formas fechadas são aquelas em que o contorno se completa. Dentre suas várias formas, as básicas serão três: o quadrado, o triângulo e o círculo, cada uma das três com características e particularidades únicas (Figura 7).

**Figura 7.** "As três formas básicas"



**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor

O quadrado é a forma significativamente mais sólida, estática e calma, pois sua gênese vem carregada de linhas horizontais e verticais, que atua na composição com pouca velocidade e sensação de movimento, isto é, geralmente esta forma é imóvel e fixa, proporcionando peso à totalidade da imagem. Em seguida, o círculo é a forma com maior efeito de leveza e sutileza, pois surge das linhas curvas e por consequência dessas, ela reage na composição com grande efeito de velocidade e sensação de movimento.

Em conclusão, o triângulo é o mais agitado e agressivo, pois por ser derivado de linhas diagonais ele proporciona a composição um forte efeito de velocidade e movimentação, como também conflituoso e grosseiro por conta de suas pontas.

As formas básicas são figuras planas, simples e fundamentais, que são facilmente representadas e construídas, tanto visualmente quanto verbalmente.

Em se tratando de tensões espaciais, a forma também desempenha um papel importantíssimo. Segundo conceitos de Kandinsky, dependendo de sua posição ou localidade no plano, por sua proximidade com os limites do espaço compositivo, descrito pelo artista como P.O.,

Uma forma ganha em tensão à medida que se aproxima dos limites do P.O., até o momento em que a tensão cessa subitamente quando essa forma atinge esse limite. E, à

medida que essa forma se afasta dos limites do P.O., diminui a tensão entre a forma e os limites. Ou então: as formas próximas dos limites do P.O. aumentam a ressonância “dramática” da construção, enquanto as formas distantes dos limites e agrupadas em torno do centro emprestam à construção uma ressonância -lírica-. Trata-se, sempre, de regras apenas esquemáticas (KANDINSKY. 2001. P. 125).

Logo, os referidos autores possuem, parcialmente, considerações parecidas, tanto através dos conceitos de forma como configuração de conteúdo e a questão do compreender a imagem em duas particularidades, originada de Rudolf Arnheim e o próprio sistema da Gestalt, quanto pelo senso de experimentação compositiva, promovido pelo Wassily Kandinsky e fortemente modulado por Fayga Perla Ostrower.

### ELEMENTOS VISUAIS: A LUZ

A princípio, para ter percepção visual é indispensável a presença da luz, é ela quem vai possibilitar a visibilidade de todo universo visual, sem ela não enxergamos nem forma, cor, espaço ou movimento.

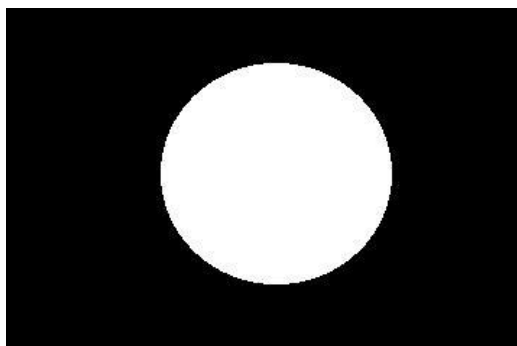
Uma de suas particularidades é seu contraste entre claro e escuro. Na natureza existem centenas de gradações entre luz e obscuridade. Durante os ensinamentos da escola de arte Bauhaus (1919 até 1933), através de experimentações feitas por alunos, foi possível chegar à variação de trinta tons de cinza, porém Ostrower comenta que seu número de tons em relação à mistura do branco ao preto é definido como ilimitados. Nas palavras de Fayga Perla Ostrower (1920, p. 237) “o número de tons não pode ser determinado quantitativamente, nem por esquemas, pois há uma infinidade de misturas, não só de pigmentos, mas também óticas, e de tessituras visuais”.

Além disso, as diversas gradações de intensidade têm a intrigante capacidade de criar profundidade em objetos isolados ou conjuntos espaciais, como interiores de casas e paisagens, ou seja, os gradientes de luminosidade proporcionam a percepção do tamanho, distancia e localidade. Neste sentido, para Rudolf Arnheim (1980, p. 300).

Num experimento feito por Gehrcke e Lau, um cone de madeira pintado de branco, cuja base tinha um diâmetro de cerca de 12 centímetros, era visto a uma distância de cerca de 11 metros. O cone foi colocado com seu vértice em direção ao observador, cuja base tinha de visão coincidia com eixo principal do cone. Quando o cone era uniformemente iluminado de todos os lados o observador não o via; via apenas um disco plano branco. O cone ficava visível quando a luz insidia apenas de um lado.

Ademais, podemos dispor de uma relação de extremidades luminosas, entre o avançar e recuar no espaço compositivo, por exemplo, colocando um círculo branco dentro de um fundo preto, podemos dispor de um efeito óptico no plano, como é mostrado na figura 8. Neste caso, o círculo branco tem tendência a avançar enquanto a área preta recua.

**Figura 8.** "Relação luminosa"



**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor

Em geral, esses contrastes entre branco e preto são muito explorados no mundo de criação visual, por exemplo, em trabalhos monocromáticos feitos em escalas de cinzas, geralmente encontrados em gravuras, pinturas ou desenhos.

Existem duas escalas de valores entre branco e preto, a escala horizontal e a vertical. Assim, a escala horizontal é percorrida da esquerda (branco) para a direita (preto), da mesma forma, a escala vertical é decorrida de uma decida de cima para baixo, isto é, o branco para cima e o preto para baixo. De acordo com Wassily Kandinsky (2001, p. 55) “Assim, devemos notar no Branco e no Preto os elementos de altitude e de profundidade, o que permite uma comparação com a linha vertical e a linha horizontal”.

Em conclusão, ambos os autores discorrem conceitos similares, tratando o elemento particularmente como responsável pela existência de profundidade, tanto na natureza quanto no universo de feitura de imagens. Do mesmo modo, procuram estabelecer uma relação de escalas de cinza a todos os outros elementos, como no caso de Rudolf Arheim que procurou demonstrar a sensação ótica sobre a localização e tamanho de um objeto como dependentes da luminosidade gerada em um ambiente. Ele se concentra em como o aparelho perceptivo humano recebe ou reage a diferentes realidades visuais.

Ademais, Wassily Kandinsky se concentre nas diferentes dinâmicas perceptivas que resultam da manipulação diferenciada dos elementos visuais, em contrapartida Fayga Perla Ostrower seguem relacionando conceitos de luz correlacionando com as gradações tonais do elemento cor.

### **CONCLUSÕES**

A proposta foi demonstrar a importância do conhecimento perceptivo sobre a imagem, propondo uma leitura estrutural de alguns de seus elementos compositivos, expondo-os individualmente e sobre distintos pontos de vista. Assim, também desenvolver uma racionalidade psicológica e artística sobre o efeito compositivo de cada elemento no processo criativo de feitura visual discutido na pesquisa.

### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha orientadora Prof. Ma. Dra. Adriana Pedrassa Prates, ao apoio de meus familiares e as demais pessoas que de alguma forma me ajudaram a realização deste trabalho.

### **REFERÊNCIAS:**

ARNHEIM, Rudolf, 1904- Arte e percepção visual : uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria, São Paulo: Pioneira - Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

A educação do olhar no ensino das artes / Analice Dutra Pillar (organizadora). Porto Alegre : Mediação, 2014.

FILHO, João Gomes. Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma / João Gomes Filho. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

KANDINSKY, Wassily, 1866-1944. Ponto e linha sobre plano [tradução Eduardo Brandão]. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KANDINSKY, Wassily, 1866-1944. Do espiritual na arte e na pintura em particular / Wassily Kandinsky; tradução Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

OSTROWER, Fayga Perla. Universos da arte. Fayga Ostrower. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

**RESUMOS DE PESQUISA**

A IMAGEM COMO TESTEMUNHO: AS RELAÇÕES ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA NA OBRA DE ALDEMIR MARTINS.....	3357
A IMPORTÂNCIA DA ARTE NA EDUCAÇÃO ESCOLAR E NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO .....	3358
A MÚSICA SERTANEJA COMO REFLEXO DOS NOVOS LUGARES DE ESCUTA .....	3359
APROXIMAÇÕES E DISTINÇÕES ENTRE DUAS METODOLOGIAS ATIVAS NA EAD .....	3360
CONTRIBUIÇÕES DA ABORDAGEM DE K. SWANWICK PARA A AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL NO ESTÁGIO SUPERVISIONADO .....	3361
IN-CÔMODO DA ARTE AO ESPETÁCULO.....	3362
KOELLREUTTER E AS COMUNIDADES DE PRÁTICA .....	3363
O TRATAMENTO DO RUÍDO NA VANGUARDA FUTURISTA E NA MÚSICA CONCRETA .....	3364

Pesquisa (ENAPI )

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

## A IMAGEM COMO TESTEMUNHO: AS RELAÇÕES ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA NA OBRA DE ALDEMIR MARTINS

EVERTON TOMIAZZI

ANA CLARA PADOVAN LIGABO

Iniciamos este trabalho com o objetivo de realizarmos reflexões frente à linguagem visual e, de antemão, relacionarmos a obra pictórica de um grande artista brasileiro associando a imagem de sua composição plástica como testemunho vivo no qual a sociedade da época presenciou e que até nos dias atuais mesmo após o presente testemunho ter sido instinto, continuamos na luta contra o preconceito e o racismo no mundo. Analisar obra pictórica do pintor Brasileiro Aldemir Martins produzida em alusão à Apartheid datada de 1989, e vinculando a este estudo uma produção fotográfica autoral. A metodologia utilizada para o presente estudo foi por meio da pesquisa bibliográfica, que nos auxiliou no levantamento de informações pertinentes à ideia principal. Autores como Joly (1994), Mayerle (2006), Manguel (2001) que discutem sobre o sentido da imagem e sua apropriação, além de narrativas de autores como Lopes (1990) e Proença abordando a história e os fatos sobre a apartheid. Com o apoio do referencial teórico, realizamos a produção de uma fotografia autoral denominada A FORÇA que, por meio da imagem retratada iremos discorrer e correlacionar à obra pictórica de Aldemir Martins. Este estudo nos mostrou que as imagens vinculam independentemente da época, obras e técnicas utilizadas problemas sociais, que por meio da imagem relatam amplamente o real significado de uma crítica social por meio da arte. A Apartheid teve seu início no ano de 1948 e seu declínio conduzido por Nelson Mandela no ano de 1992. Foi Mandela um dos mais importantes contribuidores pela luta de igualdade social e política dos negros. Foi por estes motivos de desigualdade social e o pensamento comunista da época que fez com que os negros comessem a se organizar e lutar pela melhoria da qualidade de vida social e política para sua inserção na sociedade com os mesmos direitos dos não negros. A obra escolhida reflete uma imensidão de valores éticos quando associarmos a ela, às mudanças do comportamento do homem ocorridas nos últimos anos, quase todas relacionadas com a sexualidade e com certos "contrastes sociais". Aldemir Martins produziu várias obras plásticas inclusive uma litogravura em alusão a Apartheid datada de 1989. Concluímos que a litogravura de Aldemir Martins nos mostrou que toda imagem criada trás consigo uma história, a de comunicar ou defender algo que aconteceu. Acreditamos que com essa produção autoral nos fez refletir sobre o momento histórico vigente à época associando a uma fotografia.

Pesquisa (ENAPI )

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

## A IMPORTÂNCIA DA ARTE NA EDUCAÇÃO ESCOLAR E NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

ROBERTA VIEIRA FAQUINHA

Considerada um patrimônio da humanidade, as Artes Visuais quando compõem a educação escolar, despertam a capacidade de criação e ajudam a expressar sentimentos, permitindo também compreender os planos da expressão e a interação social. As artes visuais favorecem a compreensão dos alunos de uma maneira mais ampla para que desenvolvam habilidades, sensibilidade, afetividade, colaborando com o desenvolvimento cognitivo, psíquico, social e afetivo. Expor a importância do ensino das artes visuais e sua contribuição para a reflexão da arte, cultura, sociedade e emoções no contexto escolar. Argumentar sobre o papel do ensino da arte na escola e suas contribuições para o desenvolvimento dos alunos. A metodologia utilizada foi uma pesquisa bibliográfica, autores como Ana Mae Barbosa (1995, p.60) que evidencia que o significado de criativo consiste em treinar novas habilidades dando estímulos, entusiasmo e satisfação à aprendizagem e Maria Heloisa Fusari (2009, p.18) que mostra a importância da arte e que ela tenha também um espaço na educação em especial na educação escolar e Jean Piaget foi grande referencial para relacionar a psicologia da educação durante o trabalho. Tendo o objetivo de uma visão mais ampla evidenciando a importância do ensino das artes visuais. O conhecimento adquirido nas aulas de artes faz com que seja desenvolvido grande enriquecimento e crescimento do aluno, pois apreciar, sentir, se sentir livre para suas ações e expressões é prazeroso. O professor de artes tem uma missão de instigar seus alunos a se encantarem com os pilares da arte, música, dança apresentações e total liberdade de ações. A arte na educação permite um grande enriquecimento, pois a arte interfere diretamente na vida das pessoas. A arte agrega valor no relacionamento intrapessoal e interpessoal.



---

## A MÚSICA SERTANEJA COMO REFLEXO DOS NOVOS LUGARES DE ESCUTA

JOÃO PEDRO TURINO SILVA

LUCIANA CAROLINA FERNANDES DE FARIA

A música sertaneja, um dos estilos musicais mais ouvidos no Brasil, tem origem rural, mas, ao longo do seu desenvolvimento, foi se desprendendo deste contexto e ampliando seu alcance, nos diferentes ambientes, contextos e narrativas. De fato, a música é um indicador da realidade da sociedade que a cria, e a sociedade é cheia de costumes e culturas carregadas de influências espaciais e históricas. Assim, este trabalho busca refletir sobre as influências mútuas entre o aumento significativo da sociedade urbana e as transformações na música sertaneja. Em uma perspectiva fenomenológica, a geografia Cultural usa dos termos "lugar" e "espaço" para dar aporte a discussão sobre como uma sociedade materializa o tempo e sua cultura no ambiente que vive. Holzier (2003) em sua obra resgata importantes autores que definem estes termos sobre uma ótica humanista. Dentre eles, o mais impactante na Geografia Cultural é Li Fu Tuan (1979), que traz a ideia de "espaço" como sendo a síntese das relações humanas, dinâmico, ativo e influente; enquanto o lugar é resultado de sensação (sentimento), percepção e concepção. Sendo o lugar um ambiente no qual há um afeto estabelecido e mais profundo que isso, sentimento e outras subjetividades, há de se convir que, de acordo com seu lugar, o ouvinte assimila e reproduz música de determinada forma. Faria (2019), em sua tese, traz à tona o "lugar de escuta" que contempla essa ideia da subjetividade que se tem da assimilação da música, ou seja, a escuta como resultado da realidade de cada um, logo de seu espaço e história. Diante disso, reconhecemos uma música sertaneja universitária, diferente das mais antigas, certamente porque a realidade dos novos compositores é outra, bem como a dos ouvintes, também. Nosso país passou por uma urbanização significativa, principalmente a partir da década de 60; a maioria esmagadora de nossa sociedade é urbana. Ainda nessa reflexão, aqueles que escutam convivem com situações diferentes e se distanciaram intensamente da realidade do campo; o "lugar de escuta" se alterou para muitos e a música expressa uma mensagem menos ligada ao cotidiano rural e mais com canções românticas, sobre festas e outros programas relacionados à vida urbana. Enquanto as gerações mais próximas ao sertanejo universitário são conformadas com o mesmo, as gerações mais antigas podem se sentir não mais pertencentes a essa sonoridade que não contempla o "lugar de escuta" dos que tiveram como lugar o ambiente rural.

Pesquisa (ENAPI )

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

## APROXIMAÇÕES E DISTINÇÕES ENTRE DUAS METODOLOGIAS ATIVAS NA EAD

LUAN DE OLIVEIRA MARTINS

LUCIANA CAROLINA FERNANDES DE FARIA

PATRÍCIA L. L. MERTZIG GONÇALVES DE OLIVEIRA

A presente pesquisa aborda especificamente dois métodos: o Team Based Learning (TBL) e o Problem Based Learning (PBL). A TBL, uma metodologia ativa de ensino elaborada em 1970, tem suas bases em teorias construtivistas; esta abordagem entende a aprendizagem como resultado de uma constante experiência do indivíduo no meio, considerando a interação de fatores internos e externos que abrange aspectos cognitivos e sociais da vida humana. Já o PBL é um método ativo de ensino desenvolvido ao final da década de 1960, e sua principal característica é promover a aprendizagem a partir da resolução de problemas pertinentes ao contexto profissional do estudante. Esta pesquisa tem por objetivo perceber semelhanças e diferenças entre tais metodologias ativas e avaliar possibilidades de aplicação no contexto da educação à distância (EaD). Para isso, foi feito um comparativo entre tais abordagens, elencando tópicos de semelhanças e diferenças, que teve como fundamentação o trabalho de Ambrósio (A experiência da aplicação da metodologia ativa Team Based Learning aliada à tecnologia no processo de ensino e de aprendizagem, 2018) e de Munhoz (ABP - Aprendizagem Baseada em Problemas: ferramenta de apoio ao docente no processo de ensino e aprendizagem, 2015). Ambas estratégias são alternativas ao método expositivo, pois exigem autonomia dos estudantes, uma vez que a figura do professor deixa de ser a de detentor para facilitador do conhecimento. Os dois métodos alcançam bons resultados de desempenho educacional quando aliados à tecnologias da informação e comunicação. Na EaD, o PBL se mostra eficiente ao ser aplicado nos modelos dos ambientes virtuais, enquanto o TBL necessita de uma quantidade maior de encontros presenciais entre os estudantes, pois, o trabalho interativo presencial em equipe é indispensável. Além disso, o PBL é mais susceptível à adaptações metodológicas por parte dos professores e mesmo dos estudantes e demanda um tempo de ajustes de caráter pedagógico, administrativo e de questões próprias da realidade de cada instituição. Já o TBL, traz um método sistematizado com etapas que, caso sejam alteradas, podem alterar a característica original da estratégia. Concluímos que cada uma das metodologias abordadas traz características que melhor atendem e se adequam a questões e contextos específicos. Para tanto, se faz útil tal compilado, como uma forma de facilitar o acesso a estas informações. Órgão de fomento financiador da pesquisa: Unoeste (PEIC - 5032)/Patrícia Mertzig Gonçalves de Oliveira

---

CONTRIBUIÇÕES DA ABORDAGEM DE K. SWANWICK PARA A AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL NO ESTÁGIO SUPERVISIONADO

PATRÍCIA L. L. MERTZIG GONÇALVES DE OLIVEIRA

MILLA CRISTIEN GREGÓRIO ALVES SANTOS

TAIANA NARDI SENA

PAULO HENRIQUE TIMÓTEO MARTINS

Keith Swanwick é educador e pesquisador em educação musical. Formado pela Royal Academy of Music em Londres, seu trabalho compreende ensinar e aprender música musicalmente, ou seja, na prática. Nesse âmbito, o autor propõe duas maneiras para desenvolver trabalhos significativos com música na escola: O modelo CLASP (em português se lê TECLA) e a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical. Assim, o resumo tem por objetivo apresentar a proposta metodológica de Swanwick para o ensino de música na escola bem como sua contribuição ao estudante em formação no momento do estágio supervisionado, quando este deve observar e aplicar uma aula de música na escola e pretende envolver seus alunos em atividades de criação e de composição musical. Para tanto, a pesquisa bibliográfica proporciona a reflexão entre a teoria proposta pelo autor e a prática, observada no estágio supervisionado. A principal obra utilizada é *Música, mente e Educação* (Ed. Autêntica, 2014). O autor defende as artes, incluindo a música, como conteúdo que ajuda no desenvolvimento dos processos cognitivos. A Teoria Espiral desenvolvida pelo autor, favorece a avaliação das composições musicais dos alunos de forma objetiva e processual mas sem excluir aspectos afetivos e subjetivos. Para tanto, Swanwick as organiza em quatro categorias, sendo elas Materiais, Expressão, Forma e Valor. O que se espera do professor é promover um fazer musical ativo e orientado onde as composições dos alunos devem incluir os conteúdos musicais previamente ensinados. TECLA envolve compor, tocar e apreciar. No contexto do estágio, os estudantes de música, ao proporem atividades de criação musical que abrange tocar e apreciar obras artísticas, sentem-se mais seguros pois, as vezes, as atividades de criação podem tramitar numa região muito subjetiva principalmente quando os professores/estagiários ainda não concluíram sua formação e não estão seguros de sua atuação. Dessa forma, utilizar a Teoria Espiral como metodologia de avaliação bem como o TECLA é uma forma interessante pois apresenta, de forma clara, os conteúdos em música a serem aprendidos pelos estudantes de forma prática e, ainda que utilizem a imitação em princípio, espera-se que o objetivo da proposta seja a criação musical por meio de composição ou improvisação. A abordagem de Swanwick contribui assim não só para envolver os alunos em atividades criativas e prazerosas mas também oferece uma avaliação mais precisa e processual para o futuro professor. Órgão de fomento financiador da pesquisa: Unoeste PEIC 5032

Pesquisa (ENAPI )

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

## IN-CÔMODO DA ARTE AO ESPETÁCULO

VICTOR HUGO DE SOUZA ZORZETTO

JOANA SANCHES JUSTO

Na intenção de seguir uma linha contínua a partir de uma pesquisa finalizada em 2018, a presente visou o desenvolvimento de uma poética audiovisual. Fomentou-se o processo de criação para uma instalação artística que buscasse refletir os questionamentos e conhecimentos adquiridos desde o ingresso na graduação em artes visuais, perpassando pela ação extensionista "Olhartista: Projeto Arte no Hospital". O planejamento de uma instalação artística. O processo criativo para desenvolvimento da instalação artística fundamentou-se em pesquisa bibliográfica, bem como o estudo e busca pelos materiais para compô-la. Obteve-se uma poética audiovisual que aliou questionamentos sobre arte e vida, com estudos acerca da sociedade do espetáculo. Sociedade do Espetáculo refere-se a termo comumente associado ao reino das imagens, principalmente dos elementos audiovisuais, contudo Debord em sua obra já ressaltara "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens", 1997. O que seriam essas imagens para o escritor? O exorbitante fetichismo da mercadoria proposto por Marx, no que se refere à predação realizada pelo Mercado na necessidade dos indivíduos em desejar. Debord percebe que isso também se sustentava no universo das imagens: relações sociais começam a ser submediadas pelas mesmas. E, embora Estética seja compreendida como um campo que englobe teorias sobre beleza e arte, independentemente da maneira que sejam concebidas, as relações mediadas através de imagens ainda estão à função do que é considerado belo. O processo criativo para evolução da poética audiovisual seguiu o "fio condutor" que possuía como questão: a função da arte na atualidade. O porquê, no presente, observa-se uma dificuldade de compreensão em alguns indivíduos a interpretar uma produção de arte contemporânea. O que contribui para a anestesia da sensibilidade frente a algo que é produto desse tempo? A arte contemporânea colocando-se a par, em mesmo ritmo, da filosofia movimenta as estruturas sociais, promove uma mudança social que Debord defendia. A obra de arte, em linha sinestésica, perfura, rompe com o espetáculo, uma vez que impulsiona os artistas a expressarem-se através diferentes e inusitados materiais que por vezes causam estranhamento, repulsa e objeção, pois fogem do que é considerado comum por uma sociedade regida pelo mercado e padrões, escondida atrás de aparências.

---

## KOELLREUTTER E AS COMUNIDADES DE PRÁTICA

GUSTAVO AGUILAR LEANDRO  
LEONARDO HENRIQUE RIBEIRO PEREIRA  
ANDRÉIA OLIVEIRA SOUZA  
JOÃO VICTOR BATISTA PEREIRA  
LUCIANA CAROLINA FERNANDES DE FARIA

As metodologias ativas surgiram, no século XX, como alternativa ao modelo tradicional de ensino, e propunham a inversão de papéis na sala de aula, de forma que o principal responsável pelo conhecimento seria o estudante e não mais o professor. Sob a perspectiva de um contexto histórico de intenso avanço tecnológico e científico fez-se necessário metodologias que propiciassem a criatividade e a autonomia por parte dos estudantes. Uma vertente deste tipo de metodologia é a formulação de Comunidades de Prática (COP). A COP é construída por um grupo de pessoa, que mantem um interesse comum no aprendizado e aplicação de um tema, com o objetivo de aprender coletivamente através das experiencias vivenciadas de cada integrante. Nesta comunidade os integrantes irão compartilhar suas dúvidas e dificuldades para, juntos, encontrarem soluções, caracterizando uma aprendizagem compartilhada. Assim, este trabalho tem por objetivo apontar proximidades entre a metodologia de comunidades de prática e a modelo de educação musical apontado por Koellreutter. Para isso, foi realizada pesquisa teórica, estabelecendo um diálogo entre as duas propostas de ensino, no contexto da Educação Musical. Na área da educação musical brasileira, na década de 30, destacamos o autor Koellreutter, que deixou grande legado cultural nesta área. Liderado por ideias de criatividade, experimentação, inovação estética, criticou o formalismo e o dogmatismo. Autor de inúmeros jogos musicais, propôs uma estética da interdisciplinaridade em busca de uma comunicação artística que trabalhasse o sujeito de modo integral, a partir de sentimento e racionalidade. Ele acreditava que o método da educação ativa, da liberdade para criar, e a busca constante pelo levantamento de novos problemas e questionamentos vividos pelos alunos durante o processo de aprendizagem musical rompiam com a ideia de uma educação musical que visava somente o desenvolvimento do virtuosismo. Dado este entendimento, inclusive em alinhamento com as novas tecnologias de informação e comunicação e as observações feitas sobre as comunidades práticas, encontramos uma proximidade entre as duas propostas pedagógicas. Dentre tais proximidades, destaca-se que ambas as teorias compreendem o processo de conhecimento como resultado de uma constante experiência do indivíduo e que não se limita apenas ao ambiente escolar, mas envolve, antes, todos os aspectos cognitivos e sociais da vida humana.

Pesquisa (ENAPI )

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Poster

Artes

---

## O TRATAMENTO DO RUÍDO NA VANGUARDA FUTURISTA E NA MÚSICA CONCRETA

ANTONIO LOPES DA SILVA CORREA

KELLY NOGUEIRA MARQUES

LUCIANA CAROLINA FERNANDES DE FARIA

O ruído sonoro é um elemento importante na composição atual, em um mundo moderno onde as máquinas impera, era inevitável que o mesmo tornasse parte da arte. Para sua inserção na estética musical, movimentos como futurismo tratou com uma representação do objeto, não objeto em si. O que mostra que ele sofreu interpretações diferente por Luigi Russolo e Pierre Schaeffer. Indagando o que seria a percepção do ruído na composição musical. Investigar a percepção e o tratamento que era dado ao ruído como parte de uma composição. Analisar como a vanguarda futurista e a música concreta abordaram. Para a realização deste trabalho, foi feita uma pesquisa de cunho bibliográfico, com auxílio de livros, textos e trabalhos que tratam do tema e que evidentemente trouxeram significativas contribuições. A concepção do ruído sonoro por Russolo é restrita, ao buscar compreender como sons que possa ser ordenados e reproduzido em instrumento específico. Inovador em seu período, porém instrumentalista. Schaeffer diverge principalmente por não buscar representar o ruído, mas manipula-lo preservando sua identidade. O futurismo italiano em seus primeiros manifestos empodera a necessidade de uma nova estética musical, rompendo com a tradição europeia. Luigi Russolo (1913), no "A Arte dos Rumores" propõe a inserção de novas qualidades sonoras: o ruído, para enriquecer o limitado sons de orquestra como ele mesmo escreve que são mais de 4 ou 5 classes de instrumentos. Russolo desenvolve um aparelho para entoar harmonicamente os mais variados ruídos, o "Intonarumori". Considerando que entoar significa portanto dar um ritmo e tom, a vibração predominante. Que ao domina-lo transformará em elemento de arte. O que ainda é uma representação por meio de instrumentos. O que difere da concepção vista por Pierre Schaeffer (1966), ao tratar como objeto sonoro, que transcende sua identidade. Por meio de manipulação e métodos de gravação, será parte do material composicional, recorte do presente evento sonoro existente. Não sendo abstração e mera representação. Embora Russolo tenha influenciado Schaeffer, o tratamento prevalece a ideia de certo apego ao instrumento musical, tradição da música ocidental. Apesar dos dois compositores estejam a 4 décadas entre si, e o avanço tecnológico seja meio determinante na produção sonora, não justifica a ideia de Russolo utilizar o ruído em sua natureza, como as máquinas. Notando uma perspectiva limitada sobre sua aplicação na música.

## **RELATOS DE EXPERIÊNCIA**

CINEMA NA ESCOLA - UMA ATIVIDADE DO PIBID DE ARTE DENTRO DO TEMA "O GRITO DOS INVISÍVEIS" .....	3366
MÚSICA BRASILEIRA: BOSSA NOVA.....	3367
O VIOLINO COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO INFANTIL .....	3368

Ensino (ENAENS)

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

## CINEMA NA ESCOLA - UMA ATIVIDADE DO PIBID DE ARTE DENTRO DO TEMA "O GRITO DOS INVISÍVEIS"

DENISE PENNA QUINTANILHA

Segundo a BNCC, a educação tem como propósito "a formação humana integral e para a construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva". (Brasil, 2017, p. 7). Assim sendo, a atividade proposta pelo PIBID: "Cinema na escola", teve o objetivo de trazer para a sala de aula a discussão sobre os grupos minoritários da sociedade, suas necessidades e direitos na construção de uma sociedade mais justa, democrática e igualitária. O PIBID tem um papel muito maior do que a iniciação dos graduandos na docência. O PIBID pode, de forma dinâmica, oferecer propostas e subsídios para que a escola alcance uma educação de qualidade na construção de uma sociedade melhor. Órgão de fomento financiador da pesquisa: PIBID - MEC - Ministério da educação e cultura Foram selecionamos o curta "vista a minha pele" e o vídeo da performance "Bombril" . O primeiro narra a história invertida, de duas meninas, uma branca e outra negra, numa sociedade predominantemente negra. O outro vídeo escolhido foi a performance "Bombril" de Priscila Resende. Na rua, Priscila lava panelas usando o próprio cabelo para lustrá-las, numa referência direta ao preconceito do cabelo afro, comumente chamado de cabelo Bombril. Após a apresentação dos dois vídeos, foram abertas rodas de conversa para que os estudantes pudessem expressar sua opinião, refletindo sobre o assunto e depois escrevessem sua opinião sobre a aula. Em uma das escolas, um aluno falou sobre o preconceito que sofre dentro da classe com vários apelidos. Os próprios colegas reconheceram que falam dele com frases como: "quando ele vem de roupa preta dizemos que está sem roupa".. Em outra escola, os alunos relataram que o antigo diretor foi vítima de preconceito pelos alunos, que o chamavam de macaco preto. No início, os depoimentos foram dados em tom de muita brincadeira, mas aos poucos, os estudantes foram reconhecendo que esse tipo de atitude ofende e magoa a pessoa envolvida. Formar uma sociedade justa, democrática e inclusiva, não é um propósito simples e fácil de se alcançar. Entretanto, a escola pode torna-se um lugar de discussão e reflexão, onde crianças e jovens constroem seus próprios argumentos, delineando seu comportamento e sua visão de sociedade. A justiça, a democracia e a inclusão começam nas pequenas células sociais e a sala de aula e a escola fazem parte desse primeiro universo. A arte propicia essa discussão, esse novo olhar sobre a realidade, a imersão no imaginário onde os papéis são invertidos e as pessoas podem se colocar no lugar do outro.



Extensão (ENAEXT)

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

### MÚSICA BRASILEIRA: BOSSA NOVA

KELLY NOGUEIRA MARQUES  
GUSTAVO AGUILAR LEANDRO  
VICTOR BISPO DOS SANTOS  
CAROLINE TEIXEIRA GARCIA  
ANDRÉIA OLIVEIRA SOUZA  
LEONARDO HENRIQUE RIBEIRO PEREIRA

A Música Brasileira (Bossa Nova) compreendida na segunda metade do século XX está presente na vida da sociedade moderna em um grau elevado. Logo, revela-se como uma possibilidade para a expressão de sentido que outras formas, por exemplo, a linguagem verbal, não é capaz de exercer. Neste aspecto está o seu enorme fascínio, bem como sua capacidade como meio para a manifestação da cultura de um povo. Neste sentido, a Música Brasileira (Bossa Nova) que ouvimos, seja no teatro, cinema, rádio ou televisão, seja nos eventos culturais e etc, nos eleva a nível de interação sob várias formas que vale a pena destacar seus aspectos históricos, técnicos e estéticos. Nossos objetivos foram de capacitar os alunos para integração nos saberes musicais, ultrapassando os limites da execução, na medida em que se uniu a teoria e prática, dinamizando a cultura musical local, regional e nacional brasileira por meio da realização de atividades analíticas, escuta e prática. Tivemos como objetivos específicos: - Caracterização a partir dos períodos e das influências Brasileiras. - Distinção entre popular e erudito. - Estudos dos usos e funções da música brasileira no contexto. - Estudo da produção musical brasileira sob a ótica dos movimentos culturais, sociais, tecnológicos, econômicos e políticos marcantes da história do Brasil. - Obras e compositores brasileiros. A partir dessa experiência se rompeu a visão fragmentada do saber musical brasileiro no que visa a Bossa Nova em especial, em sua fase inicial, compreendida de 1950 a 1970. Tendo em vista que a prática musical coletiva acrescentou imenso conhecimento e uma visão mais abrangente do sistema de composição, características do estilo e período, bem como a integração entre Teoria e Prática. Órgão de fomento financiador da pesquisa: Unoeste Tivemos aulas expositivas, teóricas e práticas no qual foi possível evidenciar as características e conceitos presentes na música brasileira (Bossa Nova) na sua fase inicial e mais representativa (1950-1970). Fizemos prática musical coletiva, com repertório de renomados compositores como: Antonio Carlos Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros. Na formação ensemble: cordas, sopros, percussão e vocal.

Extensão (ENAEXT)

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Linguística, Letras e Artes

Comunicação oral

Artes

---

## O VIOLINO COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO INFANTIL

PATRÍCIA L. L. MERTZIG GONÇALVES DE OLIVEIRA

MILLA CRISTIEN GREGÓRIO ALVES SANTOS

O presente resumo visa relatar a experiência de ensinar violino para crianças sinalizando algumas as dificuldades apresentadas e as soluções buscadas pela professora. O objetivo da atividade foi proporcionar uma experiência musical significativa por meio da execução do violino. Dessa forma, além de ensinar a técnica instrumental, também foi abordado a exploração do instrumento e dos parâmetros do som (altura, intensidade, timbre e duração). Foi sempre mostrado a forma correta de segurar o instrumento e a postura corporal adequada para tocar. Crianças costumam gostar muito de tocar instrumentos musicais. Isso foi percebido durante as aulas pois o brilho nos olhos e a alegria de tocar estavam sempre presentes. A postura corporal e a falta de manejo em um primeiro momento para se pegar no arco foi uma dificuldade percebida mas, com o tempo, foram assimiladas deixando de ser um empecilho. A exploração do instrumento e a aprendizagem dos parâmetros sonoros por meio da percepção auditiva foram elementos motivadores tanto para os alunos quanto para a professora. As células rítmicas exigidas na lição 1 do Método Suzuki foram um desafio pois exigia dos aprendizes mais concentração e empenho. Isso foi conseguido porque a professora adotou formas mais lúdicas e que envolviam a criatividade ao inventar novas sequências sonoras para, posteriormente, voltar a lição conforme escrita no método. De forma geral, a experiência foi gratificante e mostrou a necessidade de refletir sobre ações para além daquilo que o método trás. Órgão de fomento financiador da pesquisa: Unoeste (SGE12361/2019)/ Patrícia Gonçalves de Oliveira Foi utilizado o Método Suzuki para violino em sua primeira a lição. Para a execução dessa música e suas variações rítmicas foi abordado, primeiramente, o parâmetro sonoro altura, o qual pode ser percebido ao tocar uma corda de cada vez indo indo grave (corda sol) ao agudo (corda mi) e vice versa. Os demais parâmetros sonoros também foram explorados no instrumento. As dificuldades apresentadas se referem a técnica da mão direita que envolve segurar o arco de forma correta. Outra dificuldade foi aprender os nomes das notas. A solução encontrada pela professora foi substituir as notas por símbolos e apontá-los para os alunos no momento da execução. Essa ação colaborou com a aprendizagem pois, além de tocar a lição respeitando a sequência de notas também foi possível criar outras sequências sonoras que, de forma lúdica, proporcionou o desenvolvimento da criatividade e a aprendizagem das notas musicais.