

LUZ, SOMBRA E IMAGEM - O PERCURSO HISTÓRICO E SIMBÓLICO DA COR NA PINTURA

LIGHT, SHADOW AND IMAGE - HISTORICAL AND SYMBOLIC JOURNEY OF COLOR IN PAINTING

Erica Franzon¹

1. Docente do Curso de Jornalismo da Universidade Sagrado Coração. Mestre em Comunicação pela FAAC – UNESP e especialista em Teorias do Jornalismo pela UFSC. Integrante do GPECOM – Grupo de Pesquisa Comunicação, Mídia e Sociedade. Email: esfranzon@yahoo.com.br

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

RESUMO

Este artigo tem como finalidade ampliar os conhecimentos acerca do discurso da imagem, investigando especificamente os efeitos de luz e sombra, especificamente no quesito cor. O trabalho busca aprofundar os estudos sobre o texto imagético, como recorte, a pintura, resgatando sua natureza cultural, interdisciplinar e comunicativa. Como base teórica, apoiou-se nos estudos de Semiótica da Cultura e Teoria da Mídia para escavar significados e compreender as camadas simbólicas que permeiam os textos/imagens construídos pelo homem desde os primórdios.

Palavras-chave: Luz e sombra. Pintura. Cor. Imagem.

Recebido em: 28/10/2011
Aceito em: 25/01/2012

ABSTRACT

This article aims to increase knowledge about the discourse of the image, specifically investigating the effects of light and shadow, specifically the color issue. The work seeks to further study the imaging text, such as trimming, painting, restoring its cultural, interdisciplinary and communicative nature. As a theoretical basis, relied on studies Semiotics of Culture and Media Theory to dig and understand the symbolic meanings layers that permeate the texts / images constructed by man since the beginning.

Keywords: Light and shadow. Paint. Color. Image.

Introdução

A disputa entre luz e sombra, do nascer ao pôr do sol, representada pelo ritual diário de nascimento e morte, às batalhas religiosas travadas entre bem e mal; batalhas reais e espirituais, emplacadas pelo homem ao longo dos séculos, com o objetivo de garantir a imortalidade, mesmo que simbolicamente -, tem construído sensibilidades e formas de apreensão, compreensão e expressão do real. Não se pode falar em luz, sombra e imagem, sem apresentar referências da atuação da luz e da sombra na pintura – imagem tradicional - um dos meios de expressão mais antigos criados pelo homem.

O presente estudo buscou no passado, por meio de estudos da Semiótica da Cultura e Teoria da Mídia, as bases para a compreensão do fenômeno cromático e atuação da luz na imagem tradicional. É, portanto, uma busca pelas referências externas da luz e da sombra primordialmente aplicados na fotografia jornalística, uma imagem técnica.

Do escuro da mente à escuridão das cavernas, a imagem habitou o mundo e foi por ele se propagando. Nesse cenário, a pintura constitui a manifestação visual primordial do homem no campo das artes; cuja manifestação baliza o registro de imagens em superfícies e aponta caminhos para compreender os elementos constitutivos da imagem que promovem sentido e provocam emoções.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

O uso estético e sensorial da cor

O fenômeno da luz e da sombra transita da esfera da natureza para a esfera da arte quando o homem desenvolve a pintura. As primeiras referências plásticas, tanto na arte rupestre e parietal das grutas como nos utensílios portáteis, surgiram no Paleolítico (Idade da Pedra Lascada), que tem início há cerca de dois milhões de anos estendendo-se até 8000 a.C. As manifestações artísticas da pré-história que chegaram à atualidade foram apenas àquelas executadas sobre suportes duradouros como a pedra, a argila e o osso. A arte desse período é a mais antiga que se tem conhecimento e manifesta-se de acordo com as possibilidades técnicas da época. A finalidade primordial do artista paleolítico era determinar o contorno do que queria representar. O enchimento do interior nasceu depois, com o intuito de dar volume para as figuras. De acordo com Ponce de León², os homens primitivos “não pintavam em busca de beleza, mas sim como suporte de uma idéia”.

De acordo com os estudos da Semiótica da Cultura, desde os primeiros registros da cultura humana, o olhar está no centro das experiências do homem com o mundo. Não é à toa que a visão é o sentido de alerta; graças à visão o homem podia avistar o perigo de longe, se preparar e atacar ou se esconder. Por meio da visão é que se tornou possível ver e representar o visível das imagens exógenas (da realidade externa), como o invisível, das imagens endógenas (imagens internas, criadas no escuro da mente).³

As representações em numerosas cavernas, Lascaux, Gargas, Altamira, El Castillo, São Raimundo Nonato e tantas outras, no mundo todo, as representações imagéticas profusamente presentes em tumbas egípcias, os registros em cerâmicas ou em relevos em distintos pontos do mundo e diversas culturas atestam que o homem já convive de longa data com ambientes de imagens. Muitos templos pagãos primitivos e templos cristãos também tiveram na representação visual bidimensional (afrescos e pinturas) e tridimensional (estatuária e relevos) seu principal recurso expressivo (BAITELLO, 2007a, p. 6).

2 PONCE DE LÉON, Paz Garcia. *Breve história da Pintura*. Editorial Estampa. Lisboa, 2006, p. 10.

3 O conceito de imagens endógenas e exógenas foi proposta Hans Belting. As imagens endógenas são aquelas que povoam nossa mente, está nos sonhos, no imaginário, na nossa visão interior. As imagens exógenas habitam o mundo exterior, estão sobre suportes materiais fixos ou móveis, e são vistas por meio dos nossos órgãos dos sentidos.

O que se pode afirmar é que não foram os registros orais, mas as inscrições visuais as principais formas de transmissão de informações. Para W.T. Mitchell (1986) as imagens devem ser encaradas como uma *grande família*, passível de ser estudada a partir de uma árvore genealógica. A partir da imagem enquanto semelhança define cinco grandes ramos: imagem gráfica (desenhos, estátuas); imagem óptica (espelhos, projeções); imagem perceptiva (aparências, informação sensorial); imagem mental (memórias, ideias, sonhos) e imagem verbal (metáforas, descrições).

Para Kamper⁴, a palavra imagem, do alemão *Bild*, tem um significado ambivalente. De um lado, *bilidi* (antigo alemão), é “sinal”, “essência”, “forma”; de outro é “imagem, cópia, reprodução”. De acordo com seu significado, a imagem tem pelo menos três funções: a de presença mágica, a de representação artística e a de simulação técnica.

Do passado até o presente houve o aperfeiçoamento de técnicas de pintura e toda uma tecnologia que envolve a criação de pigmentos e suportes para fixar o desenho. Para gravar as figuras nas paredes, os antigos utilizavam a cor, a linha e o volume. Os pigmentos eram extraídos de elementos encontrados na natureza. Os tons ocre, que iam do vermelho-escuro ao amarelo, eram obtidos a partir de terras naturais e a cor preta, a partir do óxido de manganês e do carvão vegetal. Aplicavam as cores, sob a forma de pasta, misturadas com gordura e resina dissolvidas na água, diretamente sobre a superfície. O significado da arte paleolítica representada por meio de figuras animais, humanas e símbolos, muitas vezes sobrepostos num mesmo painel, em locais de difícil acesso no interior de cavernas, por exemplo, levam a supor que algumas paredes tivessem “valor mágico”. (PONCE DE LEON, 2006, p. 12).

Existe uma fundamentação mítica nas cores da pintura paleolítica que vai do ocre à cor negra, que segundo Baitello (2010, p. 7-8), encontra explicação no profundo enigma do homem arcaico diante do sangue vermelho, quando fresco e vivo, e negro, quando seco e morto. Ao coagular e oxidar o sangue vivo escurece e atinge um negro profundo. A associação do vermelho com a vida é encontrada em pinturas desse período, onde a cor ocre, mistura de vermelho e marrom (sangue e terra), é vista no nariz e na boca de mortos, afirmando

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

4 Do texto: *Imagem*. Extraído do livro “Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropológica. A cura di Christoph Wulf. Ed. Mondadori. Milano. Italia. 2002. <<http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html>> Acesso em: 18 jan. 2012

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

essa possível associação com sopro de vida ou com a fala. Leroi-Gourhan (*apud* BAITELLO, 2010) constata que o principal símbolo paleolítico deve ser sido “assimilado ao sangue e à vida”, ao observar a presença do ocre em 17 dos 27 sepultamentos de sítios paleolíticos, bem como o uso de traços ocre partindo do focinho de numerosos animais, como a representar a respiração, o espírito, o pneuma⁵.



Pintura em Lascaux de mãos humanas



Pintura em Lascaux de um bisonte

5 Pneuma é a palavra grega para “respiração”, que metaforicamente descreve um ser de espírito ou influência. Pneumatologia é o estudo de seres espirituais e phenomena, especialmente as interações entre os humanos e Deus.

Outro tipo de representação significativa no interior das cavernas é a figura de mãos humanas. Todas as civilizações, com maior ou menor sutileza, utilizaram a linguagem das mãos e dos gestos como forma de expressão. Há inúmeras simbologias ligadas aos gestos feitos com as mãos. Na África, a mão esquerda colocada dentro da mão direita com os dedos dobrados é sinal de submissão. Em Roma, guardar a mão sob a manga da roupa denotava respeito. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p. 590)

A mão é, às vezes, comparada com o olho: ela vê. É uma interpretação que a psicanálise reteve, considerando que a mão que aparece nos sonhos é equivalente ao olho. Daí o belo título: *O cego com dedos de luz*. Segundo Gregório de Nissa, as mãos do homem estão do mesmo modo ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas tem como fim a linguagem. (IBID, p 592)

A respeito do ocre avermelhado na pintura paleolítica V.V.Ivanov (1983, p. 107 *apud* BAITELLO, 2010, p. 8) observa que, em Castilho, figuras femininas eram preenchidas em cor vermelha, e as masculinas, em cor negra. Em Lascaux, o contraste vermelho-negro está relacionado com diferentes representações de cavalos, bisões -, prováveis símbolos da fertilidade. A partir de reflexões de Georges Bataille sobre as pinturas rupestres paleolíticas, Baitello (2010) assinala o que está por trás dessa relação entre o ocre/terra/sangue e o carvão/fogo/imagem, elementos essenciais e significativos para o homem paleolítico.

A cor preta, na linguagem heráldica, é também chamada de *sable*, palavra francesa que significa “areia” e tem afinidade com a terra estéril, normalmente representada pelo ocre amarelado substituto do preto, para certos povos ameríndios e tibetanos, o mesmo amarelo de terra ou de areia que representa o norte, o frio e o hibernar. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p. 741),

Contornos negros das figuras e preenchimento de superfícies em ocre-terra não deixariam transparecer também uma complementaridade entre as duas cores, uma dualidade primordial que em outras culturas muito mais tarde se transfigura em oposição negro-branco, ou negro-amarelo, ou ainda negro-ouro? Da terra, suas cavernas, seus sismos e suas entranhas (devoradoras) e sua fertilidade ocre, seus refúgios e seus abrigos protetores nasceria o ocre (ou o branco, ou o amarelo, ou o ouro, suas variantes) (BAITELLO, 2010, p. 9).

A ação primária para a obtenção de pigmentos é dominada progressivamente, na medida em que a cor ganha uma subjetividade mais intencional ao ser utilizada em atos religiosos, comemorativos,

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

guerreiros e fúnebres. Assim como aconteceu com o traço e o desenho, o domínio da cor demorou milênios.⁶ Na pintura, as intencionalidades das cores, da luz e das sombras, ganharam, além dos efeitos estéticos, um status sensorial.

Percebemos que sempre que se pretende criar um clima misterioso, assustador, tem-se pouca luz, ou seja sombras e escuridão nos causando sensação de pânico, medo, apreensão, etc, e em cenas leves, felizes, tudo é muito iluminado para que haja uma certa sensação de bem-estar, para que possamos perceber tudo que acontece na cena, para que nada passe despercebido pelos nossos olhos, a claridade está relacionada ao conhecimento, a tranquilidade, paz, felicidade.⁷

O artista, munido de percepção e sensações, fazia o jogo de contrastes e cores, texturas e densidades, brincando com as intencionalidades de luz e sombra para criar profundidades capazes de levar o espectador a uma experiência sensível espaço-temporal. O domínio das técnicas de iluminação, seja na pintura, teatro, fotografia e cinema, ajudou a criar o clima desejado para provocar determinado tipo de emoção.

A natureza cultural da cor e o jogo de luz e sombra

Estudos sobre a cor como o do pintor italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), no livro *O tratado da pintura e da paisagem – sombra e luz* apontam para uma *Teoria das Cores*, da qual muitos estudiosos se basearam posteriormente. Os escritos teóricos de Leonardo, embora relacionados com elementos da ótica, da física, da química e da fisiologia, também se dirigiam aos pintores da época. Outro legado teórico é *Doutrina das Cores*⁸ (*Zur Farbenlehre - 1810*), de Johann

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

7 SPURI, Karine. *Uma reflexão sobre a luz, dentro e fora do teatro, e o trabalho iluminador*. <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=253> Acesso em: 9 out. 2011.

8 Goethe apresenta uma espécie de história do *Kolorit*, ou seja, do uso das cores nas artes plásticas. Ele fez uma série de experimentos, um deles demonstrou que as cores surgem não da decomposição da luz (como afirmava a teoria de Newton), mas “no claro e escuro” (*am Hellen und am Dunkeln*). Na verdade, Goethe foi mais longe ao afirmar que tudo o que se vê surge exatamente deste jogo entre o claro e o escuro. Sua teoria das cores leva

Wolfgang von Goethe (1749-1832), na qual descreve o uso das cores nas artes plásticas e discute a hipótese levantada por Plínio (23-79 d. C.)⁹ de que a pintura teria origem no esboço traçado em torno da sombra de um corpo humano, não pela motivação de desenhar uma silhueta, mas pelo gesto de desenhar uma figura sobre uma superfície (*Gestalt*). Debray (1994, p. 38) sobre o princípio da pintura a partir de uma representação que tenta tornar presente o ausente, por meio da figura desenhada na parede, diz que a intenção não é apenas evocar, mas substituir, para preencher uma carência: “Assim pintada e esculpida, a imagem é filha da saudade.”

Essa hipótese descreve, além de uma origem histórica da pintura, a técnica utilizada pelos primeiros pintores gregos na tentativa de imitar, por exemplo, a cor da pele humana, com um tipo de lápis de cor primitivo feito com lascas de rochas e casco de cerâmica.¹⁰

As sombras bem estudadas são uma característica do Renascimento, mas nenhum outro pintor ou filósofo preocupou-se tanto com o problema como Leonardo. Mais que qualquer outro, ele percebera no conflito luz e trevas o meio de revelação dos fenômenos cromáticos e o núcleo da linguagem plástica e psicológica (Ibid., p. 46).

Consta que um dos primeiros indícios de pintura, numa necessidade do homem de fixar imagens em um meio de transporte, são as figuras que retratam corpos humanos, na cor preta, feita a partir de uma técnica de projeção de sombras sobre os antigos vasos gregos. Essas figuras podem demonstrar a hipótese levantada por Plínio sobre o surgimento da pintura. Para Goethe, o fenômeno das cores, não apenas na pintura, mas em toda a esfera da intuição humana, baseia-se no jogo de luz e sombra, ou na dialética do claro e escuro. Segundo ele, a evolução da arte da pintura se dá não com o acréscimo de uma gama de cores, mas com o aperfeiçoamento do desenho

em conta a complexidade do olho humano; discute a percepção de cada cor em função de sua contextualização no espaço em que está sendo percebida; leva em conta o princípio do claro-escuro e, principalmente, observa o efeito psicológico de cada cor sobre a subjetividade humana.

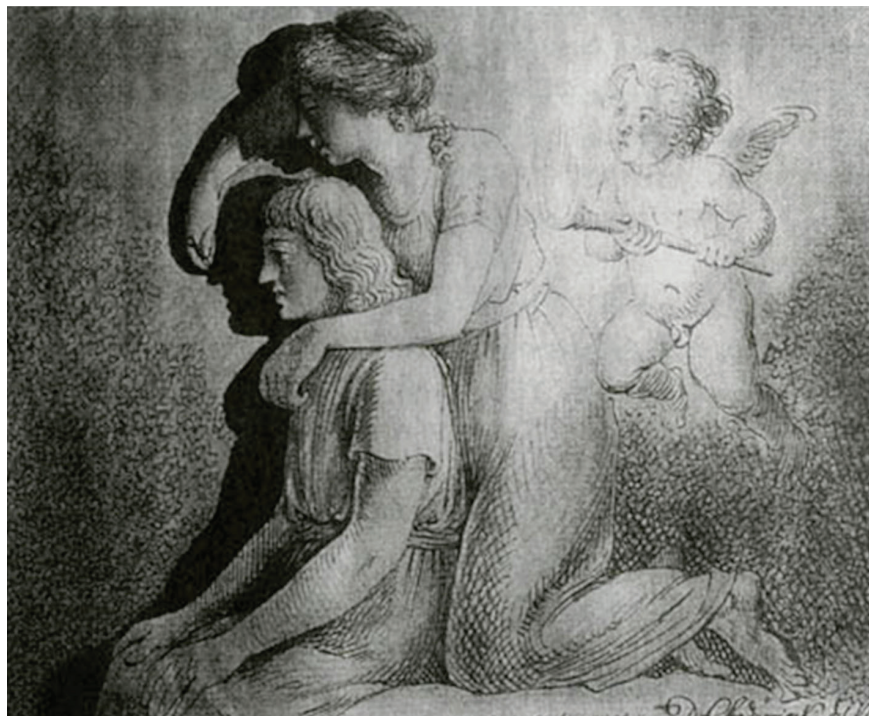
9 Plínio, o Velho é autor de uma obra enciclopédica, *História Natural*, que trata da arte antiga. É tida como a primeira enciclopédia de que se tem notícia. No livro XXXV, Plínio “atribui a invenção da pintura” à filha de um oleiro de Corinto. A moça, apaixonada por um jovem que estava deixando a cidade, desenhou o contorno do rapaz na parede. A sombra teria sido projetada com luz de velas. O pai aplicou argila sobre o esboço do qual fez um relevo e deixou endurecer ao fogo. <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/Plinio-o-Velho.pdf>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

10 GONÇALVES, M.C.F. Helgel leitor de Goethe: entre a física da luz e o colorido da arte. Revista Eletrônica Estudos Hegelianos. Ano 5, No. 8, junho, 2008: 35-56.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

a fim de ampliar o campo de perspectivas e conferir maior volume às figuras inicialmente pintadas em preto. Nos vasos pintados com figuras alaranjadas sobre um fundo negro, com o uso da técnica em *degrade*, as partes mais claras refletem mais a luz, enquanto as mais escuras concentram mais a sombra.¹¹



Daniel Chodowiecki, A invenção da pintura segundo Plínio, 1787.

Gonçalves indica que essa teoria já teria sido fundada por Johan Kepler (1571-1630) e o próprio Goethe em sua parte histórica sobre o fenômeno das cores teria utilizado a máxima de Kepler “*Color est luz in potentia*”, traduzido para o alemão como “*Farbe ist Licht in Wirksamkeit*”, “Cor é luz em sua eficácia”. Em sua interpretação sobre a obra de Goethe, Kepler conclui que a cor surge a partir de diferentes níveis de claridade à qual está exposta, de acordo com sua transparência ou opacidade, no limite entre a luz e a sombra, no jogo entre claro e escuro (Ibid., p. 45).

Segundo Hegel¹² (2002, p. 206 *apud* GONÇALVES, 2008, p. 46), a pintura não precisa de três dimensões para ser visível porque

11 GONÇALVES, M.C.F. op. cit., p. 44-45

12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Cursos de Estética*. Volume IV. Trad. M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2002.

as gradações do claro e escuro produzem uma *aparência intencional* do objeto real. O uso correto de cores pelos pintores faz com que a superficialidade contraste com uma profundidade aparente sugerida pela gradação dos tons claros e escuros. Essa capacidade de gerar formas por meio do jogo de luz e sombras torna o processo de criação subjetivo – assunto tratado por Goethe.

Na luz a natureza começa pela primeira vez a ser subjetiva e é, pois, o eu universal físico, que certamente não se impeliu nem para a particularidade nem se contraiu para a singularidade e para o fechamento pontual em si mesmo, mas para isso supera a mera objetividade e exterioridade da matéria pesada e pode abstrair da totalidade sensível, espacial, dela (HEGEL, 2002, p. 205 *apud* GONÇALVES, 2008, p.49).

Pedrosa¹³ afirma que ao longo do tempo o homem atribuiu um caráter simbólico às cores, de acordo com o nível de desenvolvimento social e cultural de cada sociedade. Os elementos da simbologia da cor “resultam da adoção consciente de determinados valores representativos, designativos ou diferenciadores, emprestados aos sinais e símbolos”. A cor branca assim como a luz exprime pureza, verdade e sabedoria. Evoca os lugares altos: as divindades aparecem do céu. Se a cor branca está associada à sabedoria e à pureza, seu sentido também denota felicidade. A cor preta é a representação da sombra uma vez que é a ausência de cor e de luz. Em física, a substância preta é a que absorve todas as luzes e não transmite nenhuma. Desse modo, o preto torna-se o símbolo da negação, identificado com a ideia de morte, o oposto da vida.

Sobre a significação das cores, Pedrosa analisa que muitos dos significados das cores guardam o sentido original, enriquecidos com a evolução espiritual dos povos. A cada nova sociedade, os símbolos se tornam mais requintados e abstratos.¹⁴ Em algumas culturas a cor branca, da neve em regiões frias, difere da ideia de pureza e está associada à morte, ausência de vida, assim com a cor preta, que para povos do Egito e partes da África, por exemplo, foi considerada símbolo da fertilidade da terra e da fecundidade. Portanto, o que dá “qualidade e significado ao símbolo”, o que o torna “significante e durável” é o “ato coletivo de função social, para satisfazer as necessidades de representação e comunicação”.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

13 PEDROSA, Israel. Op. cit., pp. 117 – 119.

14 Idem. p. 99.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

O preto encontra sua maior força e presença em oposição ao branco. Sendo um ponto extremo como o branco, tanto poderá marcar o início como o fim da gama cromática, no que tange ao rebaixamento ou iluminação dos matizes na escala de valores. Quando se toma a luz como ponto de partida, o preto será o ponto extremo final da escala; a partir da privação da luz, será o ponto inicial.¹⁵

A compreensão da cor como fenômeno visual apresenta uma variedade de conceitos que passam pelas linhas teóricas da física, fisiologia, filosofia, estética e semiótica. Entre estes, destacam-se:

- a cor como propriedade dos corpos, segundo o conceito de Aristóteles;
- a cor como luz, segundo a física na teoria de Newton;
- a cor como ação da luz sobre a visão, na doutrina de Goethe;
- a cor como sensação, na teoria perceptiva de Descartes e Berkeley;
- a cor como fenômeno da percepção e da cognição, nos estudos de Schopenhauer.

Para Guimarães (2004, p. 12) considera “a cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro”. A aparência da cor pode ser definida considerando-se três características principais:

- matiz: é a própria cor definida pelo comprimento de onda, a cor como é conhecida (azul, amarelo, vermelho etc);
- valor: é a luminosidade da cor, ou seja, o quanto a cor se aproxima do branco ou do preto;
- croma: é a saturação ou seu grau de pureza.

Guimarães (2005, p. 59)¹⁶ explica que para compreender o uso cromático em determinado texto midiático ou da cultura é preciso “resgatar a natureza cultural da cor”, conhecer sua aplicação a partir de seu “percurso histórico”, bem como “dominar os códigos específicos da cultura cromática de cada sociedade”. Segundo Guimarães, a cor funciona como um mediador de compreensão praticamente ins-

15 PEDROSA, Israel. Op. cit. p. 119

16 GUIMARÃES, Luciano. *O sistema simbólico das cores no jornalismo*. In: CONTRERA, Malena Segura, GUIMARÃES, Luciano; PELLEGRINI, Milton; SILVA, Maurício Ribeiro. *O espírito de nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia*. São Paulo: Annablume: 2005. p. 51-59.

tantânea dos textos “jornalísticos, no entanto seu uso não está sendo muito eficaz. Ao considerar o valor simbólico do sistema de cores, seu uso tanto pela mídia como em outros textos visuais e artísticos, pode incorporar significados, organizar e hierarquizar informações. Sobre o processo de produção e recepção de imagens, Guimarães explica que a cor¹⁷ pode incorporar valores, regras e códigos que são constituídos por sistemas ou campos semânticos de origens diversas, no entanto, como “cada sistema ou campo interfere na maneira como a cor se manifesta”, muitas vezes, “a vinculação original fica obscurificada”. Ele sugere um agrupamento em subsistemas:

Até uma cor resplandecer com vigor na tela ou na página impressa, ela passa por uma série seletiva de adequações, tanto na produção quanto na recepção da informação. Os resultados dessas adequações aos códigos, sistemas ou campos utilizados, formam camadas de significação que determinam a estrutura narrativa de determinado produto da comunicação. Ao nos depararmos com um texto cultural da mídia, será então necessário distinguir a participação de cada uma dessas camadas - que funcionam como filtros - na construção da expressão da cor.¹⁸

No entanto, a cor também varia de acordo com a natureza e a qualidade da fonte luminosa (GURAN, 1992, p. 35). No caso da pintura, os efeitos ficarão por conta das nuances de luz e sombra. Na História da Arte, a junção das palavras “luz” e “sombra” remetem a um procedimento em pintura, onde a atenção do artista dirige-se aos contrastes luminosos, na tentativa de transmitir maior veracidade ou “maior ilusão”. A intenção reside em convencer o observador de que o que se passa na bidimensionalidade de uma superfície são situações espaciais, no sentido tridimensional, que simulam altura, largura e profundidade.¹⁹

Nas obras do renascentista Piero della Francesca (1415 – 1492) a luz determinou a criação do espaço, atuando sobre as figuras e reduzindo-as “a uma notável simplificação volumétrica”, que

17 Guimarães (2002, p. 94) ao apoiar-se na teoria de Bystrina sobre a propriedade assimétrica do código cultural, segundo a qual “[...] normalmente, o signo que recebe valor negativo é mais forte.”, afirma no caso das cores que o escuro, sendo signo negativo é, portanto, mais forte.

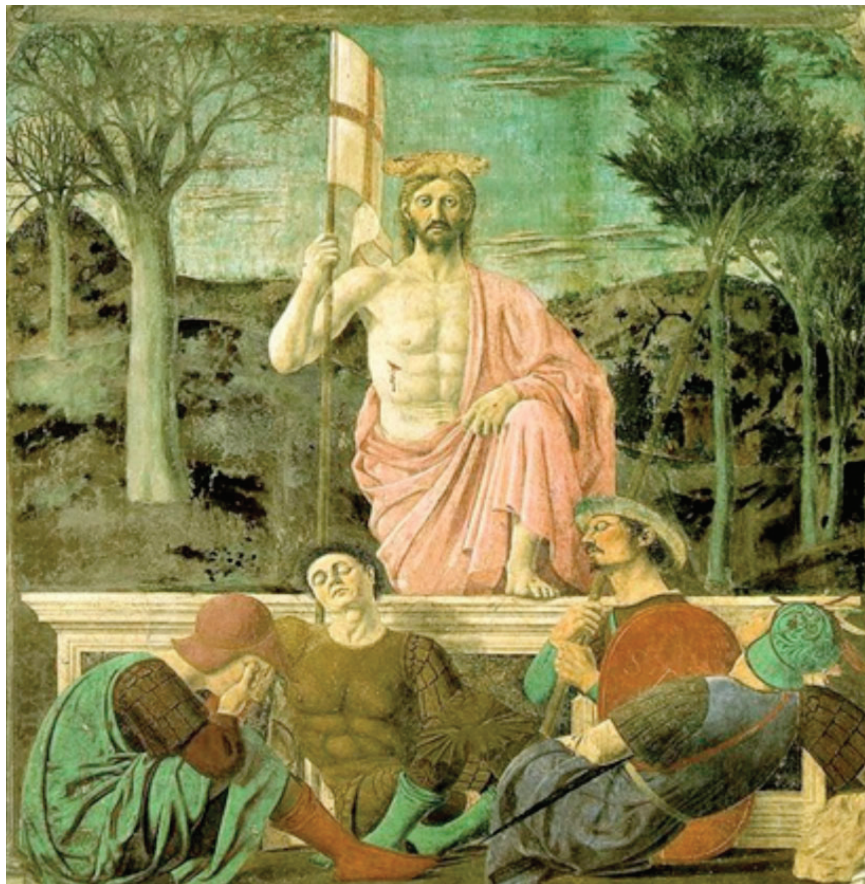
18 GUIMARÃES, L. *Contraste de cores e de culturas*. Revista de Semiótica, Cultura e Mídia – Ghrebh. <<http://revista.cisc.org.br/ghrebh2/artigos/02lucianoguimaraes032003.html>> Acesso em: 08 maio 2010.

19 DIAS, Geraldo Souza. *Luz e sombra: suas implicações históricas*. Texto elaborado originalmente para a prova escrita do Concurso de Livre-Docência em Pintura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, realizado em 24 de outubro de 2006, p. 55.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

conferia “uma aparência escultória”; nas obras do também renascentista italiano Rafael Sanzio (1483 - 1520), a luz aparece de forma expressiva, como em *Transfiguração*, onde a iluminação revela a procedência divina de Jesus.²⁰ Os exemplos de Piero e Rafael mostram diferentes funções de uso da luz na pintura, a primeira como estratégia para definir contornos e dar volume e, na figura 03, a luz é utilizada de forma subjetiva. Neste caso, a iluminação sugere um significado para luz, o mesmo de seu sentido original e arcaico ao fazer uma analogia do bem.



Piero della Francesca - A ressurreição de Cristo, 1463.

20 PONCE DE LÉON, Paz Garcia. Op. cit., p. 61.



Rafael Sanzio, Transfiguração, 1517 – 1520.

Pedrosa (p. 44) explica que no decorrer do século XVIII o Barroco representou um novo dinamismo para a pintura com contrastes mais fortes, maior dramaticidade e realismo às cenas. O pintor italiano Michelângelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571-1610) explorou magistralmente o uso da luz e sombra, do claro e escuro. Nas obras de Caravaggio, “a violência da luz brotando das sombras intensas” expressam realismo e dão um aspecto monumental aos personagens, criando o estilo “luminista”, que influenciou pintores como Velázquez, Van Dyck, Rembrandt, Vermeer.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

Foi então que a luz se converteu na verdadeira protagonista dos seus quadros, modelando as figuras e criando espaço. As cenas eram iluminadas por um único foco de luz exterior, que, de cima, fazia ressaltar a expressão das mãos e dos rostos das personagens e determinava as situações. Todavia, a luz intervinha também simbolicamente, pois o forte contraste entre luz e sombra conseguia exaltar o dramatismo das cenas, criando um grande efeito espiritual que comovia o espectador.²¹

Spuri indica que o caráter sombrio do trabalho de Caravaggio, onde as formas e volumes são absorvidos pela escuridão, cuja peculiaridade é explicada pelo fato de que a maioria de sua pintura foi feita para a Igreja Católica, na época da contra-reforma, onde a igreja precisava arrebatar fiéis simpatizantes do protestantismo. Seu estilo, oposto ao do Renascimento, primava por uma realidade onde as trevas eram a própria realidade.



Caravaggio, em *A ceia de Emaús*, os efeitos de iluminação e o uso marcante de luz e sombra dão a sensação de movimento e realismo à cena, 1602.

21 PONCE DE LÉON, Paz Garcia. Op. cit., p. 117

Considerações finais

A evolução no modo de representar as imagens está diretamente ligada ao avanço do conhecimento em geral no século XVII, onde artistas e cientistas passam a utilizar os mesmos recursos técnicos para experimentar e validar as descobertas. Nesse cenário, a mimese artística passa a ser a nova criação do mundo e, nos holandeses, a imagem se coloca no lugar dos olhos como um espelho refletindo com fidelidade o mundo exterior. Segundo Alpers (1983), essa intenção de reproduzir o “olhar puro” foi uma característica do momento histórico onde a difusão de aparelhos óticos, lentes, lupas, microscópios e telescópios motivavam uma nova forma de olhar (*apud* GEBAUER E WULF, 2004, p. 76).

As pinturas produzidas, por exemplo, pelos artistas holandeses desse período estabelecem um vínculo entre o conhecimento técnico e científico. Entre esses artistas, Johannes Vermeer (1632-1675) teve a luz como grande aliada a partir da técnica da iluminação projetada com uma *câmera escura*²² (precursora da fotografia). Além de trabalhar com as técnicas desenvolvidas anteriormente por outros pintores, Vermeer introduz o conceito de sombra e os reflexos da iluminação para representar o ambiente real. O efeito que o pintor obtinha com o dispositivo era um posicionamento preciso dos objetos em suas pinturas, onde os efeitos da luz resultavam em uma composição de cores e perspectiva que não eram notados a olho nu, sem auxílio desse dispositivo. Na figura abaixo *A moça com brinco de pérola*, o posicionamento da moça foi estrategicamente pensado pelo pintor de forma que seu rosto ficasse iluminado e, no limite entre a luz e a sombra, surgisse o ponto luminoso da pérola ocupando o ponto central do quadro. Os efeitos de iluminação utilizados por Vermeer, devido seu domínio da luz, resultam em pinturas próximas da realidade visual, com cores parecidas com a que os olhos captam.

22 Câmera escura ou câmara escura (do latim *camara oscura*) é um tipo de aparelho óptico baseado no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. Ela consiste numa caixa (ou também sala) com um buraco no canto, a luz de um lugar externo passa pelo buraco e atinge uma superfície interna, onde é reproduzida a imagem invertida. O mesmo pode ser feito em um quarto escuro, com um pequeno buraco, no qual se coloca um vidro convexo ou plano-convexo para transmitir os raios dos objetos para um pedaço de papel ou pano plano. As imagens projetadas são semelhantes à imagem real, mas seu tamanho é diminuído, assim como a intensidade da luz e da cor.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.



A moça com brinco de pérola (1665) é a única figura de Vermeer com essa proximidade do espectador e destacada do fundo que não permite uma ambientação espacial. Eisler lembra que o “preto do fundo não é sombra, mas cor.” (PONCE DE LÉON, 2006, p. 25).

Ponce de Léon (2006) relata que o pintor holandês Rembrandt Van Rijn (1606-1669) utilizava-se de tons claros e escuros para diluir contornos e destacar claridades em pinturas precisas e intimistas. O pintor resgatou o jogo entre claro e escuro proposto por Caravaggio, com a intenção de produzir efeitos dramáticos e dar ao quadro um significado tanto visual como espiritual. O contraste de luz e sombra em Caravaggio é marcado e intenso, em Rembrandt a luz é mais difusa e misturada. O espanhol Francisco de Goya (1746-1828) utiliza-se da luz e sombra como alusão ao horror em sua obra *Os fuzilamentos do Três de Maio de 1808*.



Rembrandt, Lição de Anatomia, 1632.



Goya, os Fuzilamentos do Três de Maio de 1808, 1914.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

A cena é iluminada por um lampião como única fonte de luz, mostrando na penumbra os soldados com as armas apontadas. Na figura central, um espanhol com braços abertos como na imagem de Cristo crucificado é destacado por fecho de luz intenso vindo do lampião. Os demais elementos, em expressões de desespero e horror ficam quase que na penumbra. (pp.126-145).

Goethe (1992, p. 306), admirador dos pintores holandeses, acreditava que a pintura só tinha êxito quando o artista dominava a técnica de luz e sombra. “Apenas por meio da concordância de luz e sombra, da atitude, da verdadeira e característica aplicação das cores, a pintura pode aparecer (...) como completa”. Em *Lição de Anatomia*, a expressão da carne humana ilustrada no contraste da pele dos estudantes de medicina com a palidez do cadáver, da carne morta é, segundo Goethe, um dos maiores desafios da pintura superados por Rembrandt. Na mesa de exame, o cadáver recebe um foco de luz direcionado para a região examinada pelos estudantes, onde se nota a gradação de cores, que vai da esverdeada à púrpura. (apud GONÇALVES, 2008, p. 49). Hegel (2002, p. 232), também apreciador da arte holandesa, afirma em sua *Estética* a importância do domínio da utilização da cor na pintura, que segundo ele “leva a plenitude da alma à sua aparição propriamente viva.” (apud GONÇALVES, 2008, p. 51).

Referências

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993

BAITELLO JR., Norval. **Para que servem as imagens mediáticas. Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções**. São Paulo: CISC, 2007a.

_____. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre cultura, comunicação e mídia**. 2ª Ed, São Paulo: Annablume, 1999.

BAXANDALL, Michael. *Sombras e Luzes*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagem**. Trad. Gonzalo Vélez Espinosa. 3ª ed. México: Katz, 2010.

BERGSTRÖM, Bo. **Fundamentos da Comunicação Visual**. São Paulo: Edições Rosari, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 160ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004.

BURKERT, Walter. *A criação do sagrado. Vestígios biológicos nas antigas religiões*. Lisboa: Edições 70, 2001

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia, 1995.

CONTRERA, Malena Segura, GUIMARÃES, Luciano; PELLEGRINI, Milton; SILVA, Maurício Ribeiro. **O espírito de nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia**. São Paulo: Annablume: 2005. p.51-59.

CONTRERA, M. BAITELLO, N. (2010) **Na selva das imagens, algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação**, <http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_4/malena.pdf>

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas**. Martins Fontes, 2010.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GONÇALVES, M.C.F. Helgel leitor de Goethe: entre a física da luz e o colorido da arte. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, Recife, ano 5, n. 8, p. 37-56, 2008.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percorso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

FRANZON, Erica. *Luz, sombra e imagem - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura*. Mimesis, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.

GHREBH – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. *Mídia, luz e sombra*. [Editorial]. São Paulo, v.1 n.15, maio, 2010.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. GUIMARÃES, L. A imagem e o retângulo: experiências com a binariedade dentro-fora no jornalismo de turismo. **Sig-nificação**, São Paulo, n. 28, 2007.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, Melhoramentos, 1993.

MITCHELL, W.J.T. (1986) **Iconology**. Chicago, University of Chicago Press.

PONCE DE LÉON, P. G. **Breve história da Pintura**. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc; 2002, vol. 1.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir**. São Paulo: Annablume, 2006.

