

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO

Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica- PIBIC
EDIÇÃO 2013/2014

Relatório Final

Cor e Percepção:

um estudo da interpretação do meio urbanístico-arquitetônico, baseado na obra
'Noturnos', de Cássio Vasconcellos

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral

Aluno bolsista: Renan Santos Gomez | nºUSP: 7960140

Relativo aos trabalhos realizados de agosto de 2013 a julho de 2014.

Índice

INTRODUÇÃO	3
OBJETIVO.....	5
METODOLOGIA.....	6
1. COR E LUZ	7
2. RELAÇÕES DO APARELHO ÓPTICO HUMANO COM A LUZ	12
2.a <i>O homem e a cor</i>	14
2.b <i>Relações entre cores</i>	15
3. COR E PENSAMENTO.....	19
4 FORMA	26
5 COMPOSIÇÃO PICTÓRICA ATÉ A CIDADE	29
6. NOTURNOS.....	34
CONCLUSÃO	73
BIBLIOGRAFIA.....	74

Introdução

Esta pesquisa está vinculada aos estudos de representação e linguagem desenvolvidos no Grupo de Pesquisa N.ELAC – IAU.USP (Núcleo de Apoio à Pesquisa para os Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade). Os trabalhos do grupo procuram enfatizar os processos cognitivos presentes tanto na percepção da cidade e da arquitetura, quanto nos processos projetuais, procurando-se caracterizar as perspectivas teóricas e práticas existentes na relação dos meios de representação com o ensino de Arquitetura e Urbanismo, atentos às relações processuais e metodológicas existentes entre elas.

O foco da presente proposta de pesquisa é criar um entendimento sobre as possibilidades significantes que o uso das várias combinações de luz e das cores – portanto, matiz, valor e croma (segundo o sistema de Albert Munsell¹) – têm sobre a alteração da percepção sobre uma forma e/ou imagem, sua interpretação geral e/ou até mesmo sobre a atenção do observador a detalhes. O estudo da série ‘Noturnos’ (1998 - 2004), do fotógrafo Cássio Vasconcellos, será adotado como o objeto principal dessa investigação. “Sua percepção plástica do caótico espaço urbano é capaz de nos transportar para um mundo de luzes que se articulam numa atmosfera plural pelas tensões que dela emanam.” (FERNANDES Jr, 2011, sem página)

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

Ao andarmos pelas ruas, folhearmos um livro, checarmos nosso e-mail – atividades cotidianas e banais – não costumamos, em geral, atentarmos para aquilo que nos cruza o olhar – uma propaganda, um jardim, uma pessoa – e que marca aquele objeto nos deixa, uma vez que por nós foi capturado. A quantidade de informação que temos acesso de forma involuntária resulta em um olhar distraído como forma de sobrevivência psíquica, uma atitude *blasé*, nos moldes definidos por George Simmel (1902) no começo do século XX com advento das metrópoles modernas. “Cássio Vasconcellos faz aflorar um estranhamento desses elementos do cotidiano. Ele retira as coisas do tempo e do lugar: tudo parece em suspensão.” (BRISSAC, 2011, sem página)

Fazendo uso de holofotes e a sensibilidade, alterada pela noite, do filme fotográfico de sua Polaroid, o fotógrafo cria imagens totalmente diferentes da realidade. Faz delas visíveis, adicionando elementos que criam um contraste e um impacto: cores quentes e frias se justapondo, homogeneização dos matizes presentes na paisagem a se fotografar, entre outros. “Tentei resgatar o que está invisível ou o que não é tão explícito.” (Vasconcellos, 2002, p.6)

¹ Os nomes utilizados hoje nos programas de manipulação digital de imagens contemporâneos são, respectivamente, tom, brilho e saturação.

A questão da percepção é o foco de interesse da pesquisa. Em um ambiente, seja uma edificação ou a própria cidade, dotados de diferentes níveis de informação visual, obtém-se variados modos de relação e apreensão do campo plástico por parte do espectador. A discussão gira em torno dessas possibilidades de conexões entre a forma, a composição cromática sobre a forma e o impacto que essa manipulação visual das cores do objeto causa no indivíduo contemplador.

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

Como parametrização dessa pesquisa é necessário fundamentar o debate das relações entre cor e forma. Entender as relações da natureza da cor, e adotar uma série de recortes teóricos feitos por alguns intelectuais que estudaram a área durante sua vida parece o mais cabível para avançar no entendimento da cor e da forma. Goethe, Fernand Léger e alguns postulados dos artistas plásticos das vanguardas modernas, do começo do século XX, entre outros, terão aqui alguns de suas teorias percorridas, pois parecem ainda fundamentar posturas mais atuais, tal como a abordagem da Semiótica da Cultura desenvolvida por Luciano Guimarães (2000).

Para uma compreensão organizada do assunto, começaremos pelas propriedades físicas básicas da cor e das diferentes relações que o olho tem com elas. A partir daí, discorreremos mais aprofundadamente sobre as diferentes propriedades da luz e da matéria e o que a interação entre elas causa ao observador.

Os postulados modernos sobre cor e forma serão visitados, e uma abordagem sobre a cidade e o espaço em geral como campo de ação em relação ao corpo humano será feita a partir do estudo de outras vanguardas e sobre o caminhar como prática estética proposto por Francesco Careri, e, por último, uma análise da obra de Vasconcellos será feita combinada a uma prática investigativa do livro, criando comparações e abordando em exercício as questões estudadas.

Objetivo

Apreender, a partir dos estudos sobre a aplicação de luz e cores na obra de Cássio Vasconcellos – Noturnos – técnicas e artifícios para destacar objetos e imagens, seja em seus aspectos formais, seja de seus arredores; criar condições para uma alteração da percepção plástica desses objetos, de sua interpretação em relação a seu meio e/ou uma nova leitura de suas linhas e formas, baseado na manipulação das luzes que os atingem e cores que deles saem.

Metodologia

As atividades de pesquisa se organizaram em três eixos: Repertório, Análises e Proposições. A partir de uma revisão bibliográfica sobre os temas a serem mobilizados na compreensão da obra, se seguiu uma fase de análise iconográfica da série *Noturnos*, adotada aqui como objeto de estudo.

O terceiro conjunto de atividades foi caracterizado como uma prática investigativa que envolveu a produção de imagens e vivência do meio e das práticas estudadas, visando comparação entre teoria e exercício.

Por fim, esse conjunto de questionamentos foi articulado em um momento de síntese, expresso por meio do relatório final e da participação em um congresso, a saber, o Graphica 2013, em que foi apresentada uma síntese parcial das atividades científicas e conclusões alcançadas.

Das três partes das atividades programadas, todas foram devidamente contempladas: a revisão bibliográfica, que foi expandida para um alargamento do campo inicialmente proposto de pesquisa e incorporando novas perspectivas analíticas, a análise iconográfica e a prática investigativa, dada por uma viagem à cidade de São Paulo em uma atividade de reprodução de material sob perspectivas comuns, servindo de experiência e teste para as expansões bibliográficas e comparação para as análises iconográficas.

1. Cor e luz

Ao definirmos cor, é necessário primeiramente que seja lembrada sua relação direta com a luz. A cor, na verdade, é uma sensação ocasionada pela interação do olho e a luz (GUIMARÃES, Luciano. 2000, p.14); o primeiro decifrando o fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da retina, que seleciona os estímulos vindos do feixe luminoso.

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

De maneira introdutória, deixemos aqui uma explicação breve sobre a natureza física da cor. A cor é entendida como luz em certo comprimento de onda. Na escala de luz visível, do violeta até o vermelho. A composição do valor da cor parte de forma diferente de acordo com o meio: nas cores-luz, de mistura aditiva ou nas cores-pigmento, de mistura subtrativa, que serão melhor abordadas logo nesse capítulo. Segundo Itten:

Todas as cores dos pintores são pigmentos, ou corpóreas. São cores que absorvem luz, e suas misturas são governadas pelas regras de subtração. Quando cores complementares ou combinação das três primárias são misturadas em determinadas proporções, a resultante subtrativa é o preto. A mesma mistura em cores prismáticas, não corpóreas, levará ao branco como resultante aditiva. (ITTEN, Design and Form: the basic course at the Bauhaus. Apud: BARROS, 2006, p.73)

Para Goethe (1993, p.101), esse atestamento é ilusório; a condição teórica da formação do preto (ou, como muitos também acreditam, do branco) a partir da mistura das cores-pigmento é impossível. Todas as cores, por categoria, são mais claras que o preto e mais escuras que o branco. A mistura total de todas as cores, sendo elas mais claras que a representação das trevas e da total ausência de luz, jamais o formariam. O que ocorre, em vez disso, é a formação de um tom intermediário encontrado exatamente no meio de toda a escala presente entre o preto e o branco absolutos: o cinza-neutro, dividindo um sem-número de outros cinzas, mais escuros para um lado, e mais claros para o outro, quando unidas as três cores primárias. No caso das cores-luz, o que ocorre é a formação do branco (PEDROSA, 1999. p. 17). Isso é possível por conta da mistura de cores, nesse caso, ser aditiva. A luz sendo luz e as trevas, ausência dela, ao se adicionar um feixe vermelho, um verde e um azul de luz em um mesmo ambiente, teremos uma somatória da claridade dos três feixes. As figuras 1.1 e 1.2 Ilustram essas relações de mistura:

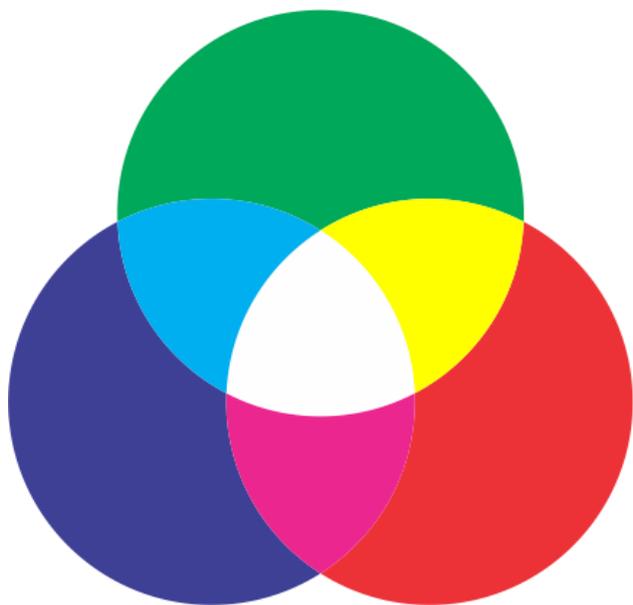


Figura 1.1. Cores-luz primárias. Percebe-se aqui que a luz branca, então, pode ser decomposta em outras três, vermelha, verde e azul, todas menos claras que essa primeira. Baseado em PEDROSA, Israel, p.19

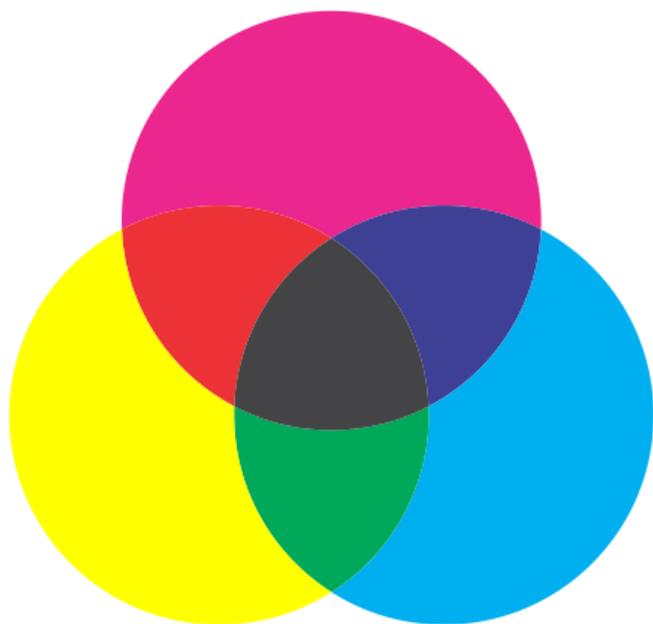


fig. 1.2. Cores-pigmento primárias. A ilustração das cores ditas subtrativas também explicita a fusão das características de cada cor até se tornarem cinza. Baseado em PEDROSA, Israel, p.19

As cores-pigmento são divididas em três primárias: magenta, ciano e amarelo. Aqui, magenta é um tom avermelhado que se aproxima do rosa, e ciano, uma espécie de azul claro que tende ao verde em relação ao azul. Essas cores são componentes do sistema CMYK ('Cian', 'Magenta', 'Yellow' e 'Key', onde 'key' seria o preto), presente nas artes gráficas e nos cartuchos de impressora, e denominam-se cores-pigmento translúcidas ou transparentes.

As cores-luz dividem-se em vermelho, verde e azul. O azul, aqui, é um azul violetado, e esse sistema de cores, denominado RGB (Red, Green e Blue) está presente nos programas de edição de imagens de computador tais como o photoshop e nos aparelhos televisores.

A partir disso, podemos formar o bem-conhecido círculo cromático. Esse método de organização das cores divide radialmente as cores primárias, ligando-as e explicitando os produtos - tons secundários, terciários - formados pela mistura de seus componentes.

O centro do círculo é o lugar em que deveria estar colocado o cinza-neutro, mistura de todos os tons e representação de harmonia total entre as cores (BARROS, Lilian, 2006, p. 94). As cores diametralmente opostas dentro desse círculo denominam-se 'complementares'. Os efeitos da complementaridade das cores serão estudados logo mais.

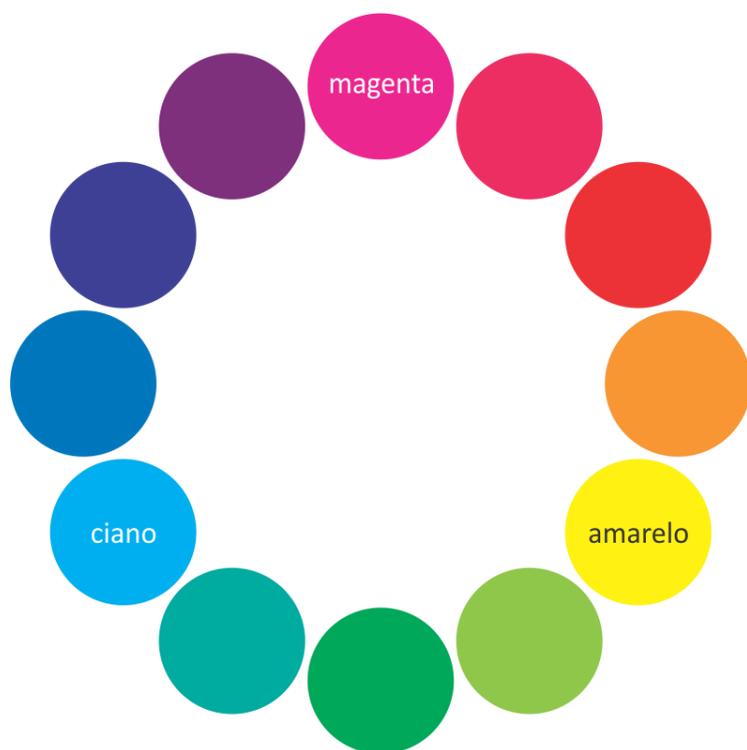


Fig.1.3. Círculo cromático com 12 cores – primárias, secundárias e terciárias. Baseado em PEDROSA, Israel, 1999, p.21

Há, em Israel Pedrosa (1999, p. 18), também a apresentação das cores-pigmento opacas, destinada aos químicos e artistas de cavalete, com algumas alterações com relação ao posicionamento das cores primárias. Um azul intermediário ao ciano e ao do sistema RGB é estabelecido, mantendo-se o

amarelo e adotando o vermelho no lugar do magenta. Pedrosa explica que essas cores também formam o cinza-neutro quando adicionadas umas às outras.

Não há dúvidas que trata-se, aqui, de uma aproximação inconsciente ao sistema CMYK. As cores primárias, tendo infinitas gradações entre uma e outra, e a pintura existindo desde datas muito longínquas na história da humanidade, dificilmente seriam perfeitamente estabelecidas. Goethe mesmo explicita isso em um de seus escritos:

551 Já que cada mistura pressupõe uma especificação, ao nos referirmos a ela estamos no campo atomístico. Antes de produzir novos matizes por meio da mistura, certos corpos devem estar em qualquer um dos pontos de especificação do círculo cromático.

552 Em geral, amarelo, azul e vermelho devem ser considerados cores básicas puras, prontas. Vermelho e azul produzem violeta; vermelho e amarelo, laranja; amarelo e azul, verde.

553 Muitos esforços já foram feitos para determinar numericamente, de modo aproximado, essa mistura, seu peso e volume, mas pouco resultado se obteve.

554 A pintura como tal se apoia na mistura desses corpos cromáticos específicos, individuais, assim como nas suas infinitas possibilidades, que somente podem ser percebidas por um olho treinado e sensível, e obtidas por critério deste. (Goethe, 1993, p.101)

Em Da Vinci (2000, p.86, p.115, entre outras), vemos a utilização dos mais diversos e desconexos materiais para a fabricação de cores opacas, ficando aqui também a dúvida de quais parâmetros foram tomados para se estabelecer quais cores eram as primárias e quais os níveis de aproximação que os vários diferentes autores que estudaram a cor, ao escreverem e ilustrarem sobre as cores primárias, permitiram que fossem utilizados. Hoje sabe-se que o vermelho não é cor primária em cor-pigmento, e segundo Pedrosa (1999, p.152) o círculo cromático sofria disposicionamentos desde 1730, com J.C. de Le Blon.

De qualquer maneira, os dois primeiros sistemas serão os mais utilizados, haja vista que a importância das artes gráficas nos dias de hoje pede uma atenção maior a eles, e, principalmente, a relação visceral desse trabalho com a fotografia e com a página impressa - que se utilizam largamente e dependem desses sistemas - implica numa privilegição dos dois sistemas.

Como Pedrosa (1999, p.19) explica também, os dois primeiros sistemas se relacionam diretamente. A figura 1.4 mostra que, ao se direcionar sobre a superposição de três filtros coloridos magenta, amarelo e ciano uma luz branca, ela será interceptada, restando apenas um cinza-neutro como resultado final.

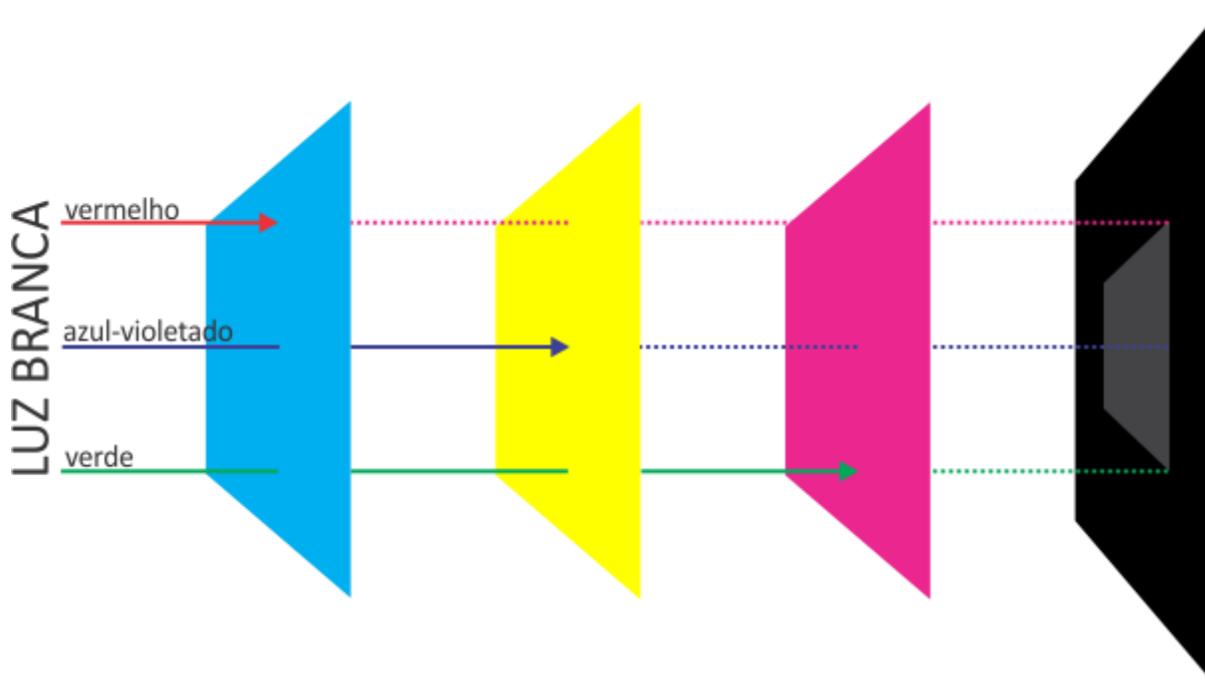


Fig. 1.4. Filtros de cores primarias neutralizando a luz branca. Baseado em PEDROSA, Israel, 1999, p. 19

Há, porém nesse experimento, algum problema com relação à teoria e a prática, ou com a qualidade do discurso. Segundo uma série de anotações de Wittgenstein (1977, p.23), a luz é incolor. De fato, não enxergamos a luz branca. Se branca fosse, provavelmente parecer-nos-ia leitosa. O mesmo ocorre com um vidro translúcido vermelho ou verde: É inconcebível ao olho humano perceber um vidro transparente como 'branco'. Mas um vidro verde pode perfeitamente ser transparente, e filtrar partes da luz 'branca' que por ele passa, fazendo-nos enxergar os objetos por detrás dele como esverdeados. Se um vidro fosse de fato branco, não poderíamos enxergar nada que se estendesse por detrás dele.

Além disso, Wittgenstein também discorre sobre o cinza e o preto. Não conseguimos definir ou imaginar uma luz acinzentada, muito menos luz preta. Nada que possui tal característica brilha, muito menos emana luz. Coisas cinzentas parecem iluminadas, mas não luminosas. Como, então, o resultado do experimento descrito por Pedrosa pode produzir cinza como fecho de luz? Os filtros talvez não devessem apagar por completo toda a luz que os atinge? A luz branca, não sendo de fato branca, mas composição aditiva das três cores primárias RGB, não seria interceptada por completo ao fim dos três filtros?

Nota-se, aqui, que as primárias estabelecidas por Pedrosa no sistema RGB são as secundárias do sistema CMY, e vice-versa, e, assim, a cor complementar de cada primária, responsável por sua neutralização, é sempre uma cor secundária.

Uma vez entendidas satisfatoriamente as primeiras e mais básicas relações entre cor e luz e das diferentes cores entre si, andemos mais um passo.

2. Relações do aparelho óptico humano com a luz

O olho trabalha com a diferenciação dos objetos que se formam em nossa retina. Fundamentalmente, reconhecemos objetos e profundidades a partir do contraste. Assim, sombra e cor são essenciais na nossa percepção do mundo – que vêm a nós na forma de luz, ou falta dela.

O olho deve sua existência à luz. De órgãos animais a ela indiferentes, a luz produz um órgão que se torna seu semelhante. Assim o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa. (GOETHE, 1993, p.44)

Para Goethe (1993, p. 45), a cor é ‘natureza na forma de lei para o sentido da visão’, e trata-se de um fenômeno elementar que nos permite comunicar com o universo que nos rodeia. Tal afirmação é reforçada aqui, juntamente com a intenção da interação desses estudos com a pintura e, por que não, com as artes em geral.

Dizíamos que a totalidade da natureza se revela ao sentido da visão através da cor; agora, por estranho que pareça, afirmamos que o olho não vê forma alguma, uma vez que somente claro, escuro e cor constituem, juntos, aquilo que distingue para a visão um objeto de outro e uma parte de um objeto de outra. E assim construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor, e com eles também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real. (GOETHE, 1993, p. 26)

Sabendo disso, procuremos entender como funciona a luz. Ao falarmos da luz como verde, vermelha ou azul, estamos tomando o raio luminoso como percepção e não como existência. Os raios não são de fato coloridos. Não passam de um movimento vibracional que desperta, ao excitar o aparelho óptico humano, a sensação desta ou daquela cor (GUIMARÃES, 2000, p. 14). O mundo é incolor, e está formado por matéria incolor e energia também incolor. A cor só existe como impressão sensorial do contemplador (KÜPPER, 1995, p.21) . O olho, grosseiramente falando, é uma espécie de câmara escura dotada de um ‘jogo de lentes’, que recebe essas vibrações e as decodifica, enviando-as ao cérebro, e este, finalmente, é responsável por entendê-las. Esse processo é o que nos permite enxergar.

O olho humano possui forma esférica, e é revestido por um invólucro branco denominado esclerótica, responsável por protegê-lo. Na frente, a córnea, convexa, guarda os mecanismos que vêm atrás: a íris, que limita os feixes luminosos que penetram no olho, como faz um diafragma de câmara fotográfica; e o cristalino, lente que regula o foco das imagens e separa a câmara anterior e posterior do olho. Da câmara posterior, temos, além de outros tecidos, a coroide e a retina:

A face interna da esclerótica é forrada pela coroide, constituída por vasos sanguíneos que alimentam o olho, sendo sua superfície exterior revestida por uma membrana fotossensível, denominada retina.

A retina compõe-se de duas camadas; a camada superior, ou pigmentar, e a inferior, ou nervosa, que é um desenvolvimento do nervo óptico. Na superfície da retina, nota-se uma divisão de duas áreas compostas pelos elementos fundamentais da percepção visual, os cones e os bastonetes. A parte central da retina, ou fóvea retiniana, é constituída pelas fibras nervosas denominadas cones, devido à sua forma. Os cones, em número aproximado de 7 milhões, são os responsáveis pela visão colorida. Envolvendo a fóvea, encontram-se os bastonetes, cerca de 100 milhões, sensíveis às imagens em preto e branco. No fundo do olho, correspondente à parte central da retina, há uma interrupção dos cones e bastonetes, num ponto, denominado ponto cego, correspondente à localização do nervo óptico. É por este nervo que as impressões visuais se transmitem ao cérebro. (PEDROSA, 1999, p. 32)

Segundo Thomas Young (PEDROSA, 1999, p. 33), a fóvea é constituída de três espécies de fibras nervosas que sensibilizam-se ao máximo por diferentes faixas de comprimentos de onda e, portanto, por três sensações diferentes. Cada grupo corresponde ao vermelho (ondas longas), verde (ondas médias) e azul-violeta (ondas curtas), sensibilizando-se, cada um, secundariamente aos outros comprimentos de onda.

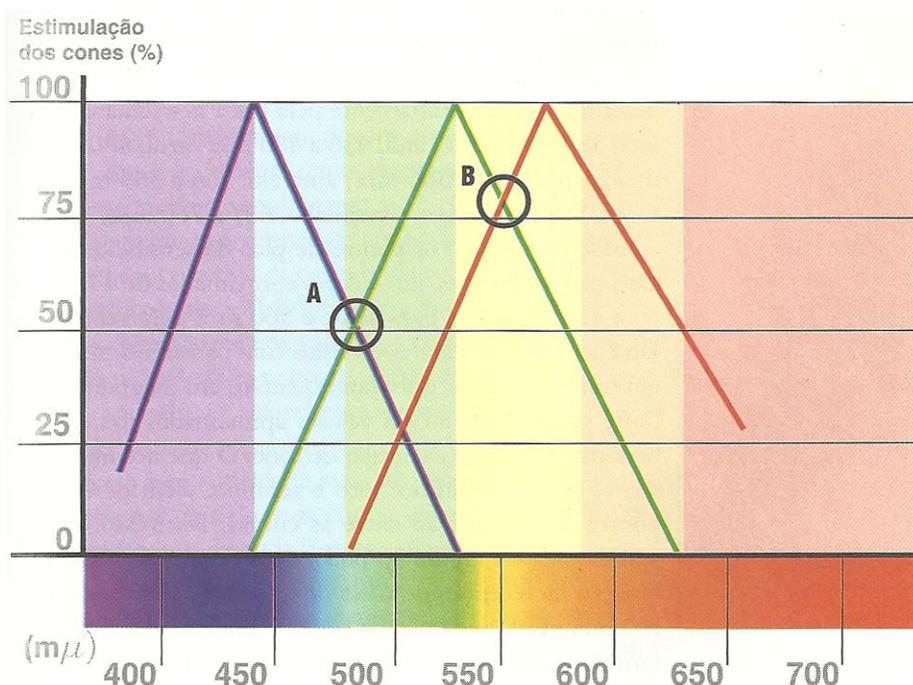


Fig. 2.1. Gráfico da estimulação dos cones. Retirado de GUIMARÃES, Luciano, 2000 p. 35

Uma qualidade da retina que é fundamental para o fenômeno da visão, é sua capacidade de adaptar-se de maneira progressiva às diferentes quantidades de luz que nela chegam. Os cones conseguem aumentar sua sensibilidade em algumas dezenas de vezes num ambiente escuro, em comparação à luz do dia, e os bastonetes, apesar de mais lentos nos processos de adaptação, conseguem atingir várias centenas de milhares de vezes maior capacidade de sensibilizar-se (PEDROSA, 1999, p. 32).

Por conta da necessidade de certo tempo para adaptação aos diferentes níveis de intensidade luminosa, a retina está sujeita ao efeito do deslumbramento (PEDROSA, 1999, p. 33). Claridades excessivas sobre uma retina sensibilizada causam uma impressão de branco, e deixam um fantasma do objeto brilhante que aos poucos vai mudando de cor e se apagando. Esse fenômeno, alvo de estudos para muitos estudiosos da cor, entrará em discussão aqui e teremos expostas explicações mais aprofundadas e aplicações diversas, mostradas dentro da pesquisa.

2.a O homem e a cor

Como já levantado aqui através de Goethe, percebemos formas e objetos através do contraste. Vários outros autores já haviam percebido a necessidade do contraste para a percepção de objetos e formas para o olho humano, como Da Vinci (2000, p. 128) e Johannes Itten (Johannes itten, *The Art of Color: Subjective Experience and Objective rationale of Color*, apud. BARROS, 2006, p.97), por exemplo.

Itten chama de ‘agente da cor’ o pigmento, embora seja categórico que seu papel não é fundamentalmente o que determina a cor que enxergamos. Levando-se em conta a necessidade de comparação do ser humano para relacionar-se com o mundo, pode-se perceber que a mente, ao criar a cor, não o faz de maneira absoluta e física, mas sim como realidade psicofisiológica.

Outros estudiosos anteriores também se atentaram a esse fato e puderam perceber que o olho, de fato, não se atém à qualidade compositiva dos pigmentos visualizados, e sim adapta-se à sua relação com os pigmentos que se contrastam, e o que se enxerga, de fato, é um efeito cromático.

Isso cria relações interessantes entre cores justapostas, alterando seus efeitos sobre nós e nossa percepção delas:

Entre as cores de brancura equivalente parecerá mais clara aquela que estiver sobre um campo mais escuro. O negro, se visto em campo de maior brancura, parecerá mais tenebroso. O vermelho, se visto em campo amarelo, parecerá mais vivo; e o mesmo ocorrerá com todas as cores que estiverem circundadas por cores contrárias. (Da Vinci, 2000, p.110)

Goethe também fala sobre as relações de contraste e alguns efeitos presentes nelas. No caso, ele fala sobre a sobreposição de preto e do branco, e como a comparação e duas imagens idênticas mas com preto e branco opostos gera uma impressão de diferença de tamanho:

16 Um objeto escuro parece menor que um claro do mesmo tamanho. Observando simultaneamente de certa distância um círculo branco sobre um fundo preto e um preto sobre um fundo branco, ambos do mesmo diâmetro, temos a impressão de que o último é aproximadamente um quinto menor que o primeiro. Se a imagem preta for aumentada nessa proporção, elas parecerão iguais. (GOETHE, 1993, p.54)

Além dessas, existe uma sucessão de outras mudanças criadas pelo cérebro humano quando o assunto é enxergar cores. Ainda segundo Goethe, a partir de experiências de vida e outras científicas, o olho, quando exposto a uma certa cor, procura um estado de equilíbrio com relação a ela, produzindo sua complementar (GOETHE, 1993, p.54). Desse modo, ao depararmos com uma composição fundamentalmente verde, teremos, por certo intervalo de tempo, nosso olho forçado à oposição, e os objetos vistos no futuro imediato a essa experiência terão um tom próximo ao magenta integrado à percepção, alterando a recepção da sua informação cromática. Essa cor ilusória que vemos nesse fenômeno pós-imagem será sempre a cor complementar àquela observada, a cor que, rudimentarmente, “é a soma das cores que faltam à cor observada para completar o quadro das três primárias” (BARROS, Lilian, 2006, p.89).

55 (...)Podemos nos convencer disso colocando vidros coloridos diante dos olhos. Se olharmos por algum tempo uma lâmina de vidro azul, o mundo em seguida aparecerá, ao olho desarmado, como se tivesse sido iluminado pelo sol, mesmo se o dia estiver cinzento e não houver cor, como no outono. Do mesmo modo, se as lentes forem verdes, veremos, a seguir, os objetos

rodeados por um brilho vermelho. Diante disso, acredito não ser conveniente para o tratamento dos olhos a utilização de lentes ou papéis verdes, pois toda especificação cromática força o olho e o obriga à oposição.

56 Vimos até aqui como as cores antagônicas se exigem sucessivamente umas às outras na retina; resta ainda demonstrar que tal exigência legítima pode se dar também simultaneamente. Se uma imagem colorida se imprime numa parte da retina, a parte restante logo se dispõe a produzir a cor correspondente. (GOETHE, 1993, p. 65)

Este segundo efeito abarcado por Goethe, denominado por Itten de ‘contraste simultâneo’, é o mesmo efeito, porém ocorrendo com duas cores interferindo uma à outra. Quando essa interferência acontece entre duas cores complementares colocadas juntas, elas se intensificam.” (...) A ocorrência de contraste simultâneo e sucessivo sugere que o olho humano está satisfeito, ou em equilíbrio, apenas quando a relação complementar se estabelece.” (Johannes Itten, 1973 apud. BARROS, 2006, p. 90)

Aqui Itten apresenta-nos o conceito de harmonia cromática. Para promover essa condição, de equilíbrio psicofisiológico do olho, a totalidade cromática é necessária. Itten defende que o cinza-neutro, caracterizado na mistura ideal das três cores primárias² é o único tom que não estimula a criação dessas ilusões ou fantasmas cromáticos pelos nossos olhos, sendo, desse modo, uma cor que provoca - e é provocada pelo - equilíbrio.

2.b Relações entre cores

Antes de prosseguir com a harmonização, daremos atenção a uma pequena lista, adotada por Itten a partir das aulas de Hölzel (BARROS, 2006, p.96), da teoria dos sete contrastes cromáticos, por conta de sua relevância para com esse momento exato. É aqui que os contrastes, estudados isoladamente, começarão a ter efeito visual, expressivo e simbólico. Os sete contrastes apresentados em sua teoria são:

- 1 De cores puras: Trata-se do contraste entre as cores do círculo cromático: puras e saturadas.
- 2 De claro-escuro: Explora a luminosidade das cores. Clareando-se com branco ou escurecendo-se com preto, pode-se criar novas relações entre as cores do círculo cromático, e explorar seus valores tonais (fig. 2.3).
- 3 Quente-frio: Um conceito que ainda será apresentado com maior cuidado, tem suas relações criadas de acordo com a temperatura das cores do círculo cromático. Apresenta intensificação acentuada quando se opõem as cores laranja-vermelho, cores quentes, a azul-verde, cores frias. Porém, como muito do que se apresenta aqui, depende-se fundamentalmente da comparação para estabelecer essas relações. Um roxo, cor fria, pode parecer quente se estiver ao lado de um azul.
- 4 Complementar: Quando misturamos matizes opostos no círculo cromático, temos a anulação de ambos e a criação do cinza-neutro. Contudo, se sobreusermo-los, eles se intensificarão ao máximo.

²O tom cinza-médio ou cinza-neutro especificado também pode ser alcançado a partir da mistura do branco e do preto.

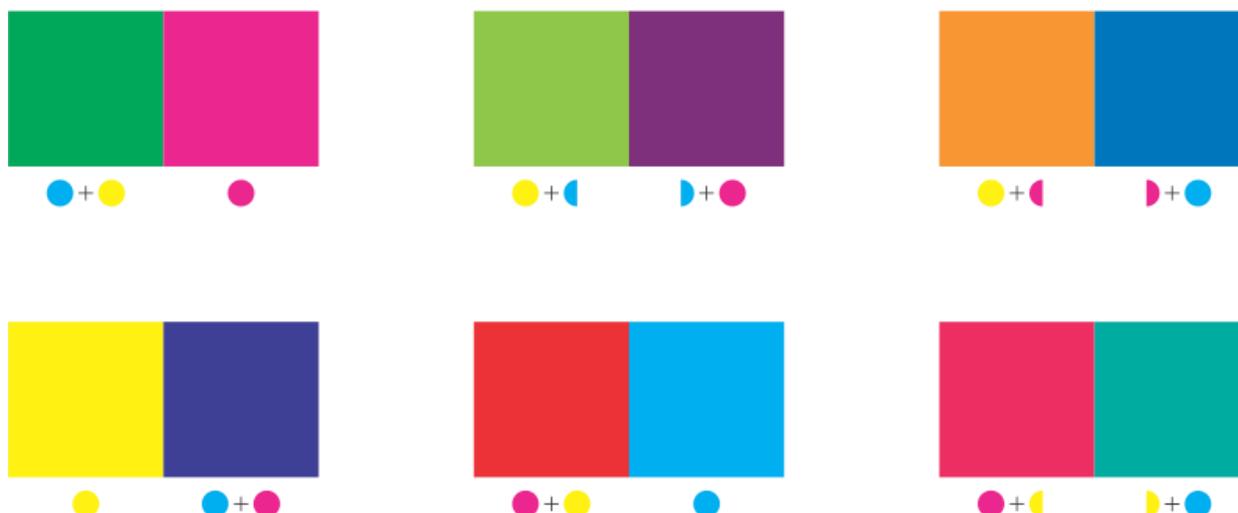


Fig. 2.2. Relações entre cores complementares presentes no círculo cromático. Baseado em BARROS, 2006, p. 90 e 91

- 5 Simultâneo: efeito já discorrido no texto, resultante da criação da cor complementar à observada pelo olho e que modifica as duas cores justapostas pela interferência de uma na outra. Observe que o contraste complementar é uma espécie de contraste simultâneo.
- 6 De saturação: É o contraste entre cores mais e menos puras. Diz-se que uma cor é dessaturada quando ela possui boa quantidade de preto, branco ou sua complementar em sua composição. (BARROS, 2006, p. 98)
- 7 De quantidade/extensão: relaciona-se às quantidades de cada cor presentes em uma composição. Para a obtenção de harmonia cromática nesse caso, deve-se atentar para as diferentes intensidades de cada cor presente na composição, respeitando uma certa regra de proporções. Em Barros (2006, p.99), cores mais luminosas devem ocupar menos área em relação às cores mais escuras.³

Essas novas informações abrem infinitas novas possibilidades. Temos agora, harmonizações que podem ser baseadas em diferentes características das cores, e, inclusive, ao mesmo tempo. Surge, agora, a possibilidade de se comparar cores, além de através de seus matizes, através de seus níveis de preto e/ou branco (saturação, segundo o sistema elaborado por Albert Munsell).

³ A razão de cores exata não será ilustrada por conta de uma série de pequenos desafios impostos pela autora, em seu livro, com relação à precisão dos tons. Em sua obra, ela decide por suprimir as cores-pigmento opacas, muito provavelmente por conta das imprecisões que elas geram com relação aos outros sistemas de cor. Assim, ao mostrar as teorias dos autores da Bauhaus e de Goethe, que, por suas épocas e interesses, trabalhavam com as cores-pigmento opacas, ela por muitas vezes substituiu o vermelho por magenta, mantendo as outras relações antigas de cores na representação. Com isso, a autora, aparentemente, estabelece um limbo cromático na sua teoria, tornando difícil a especificação correta de algumas das suas informações. Uma regra de proporções imprecisa, aqui, portanto, não parece fazer sentido.

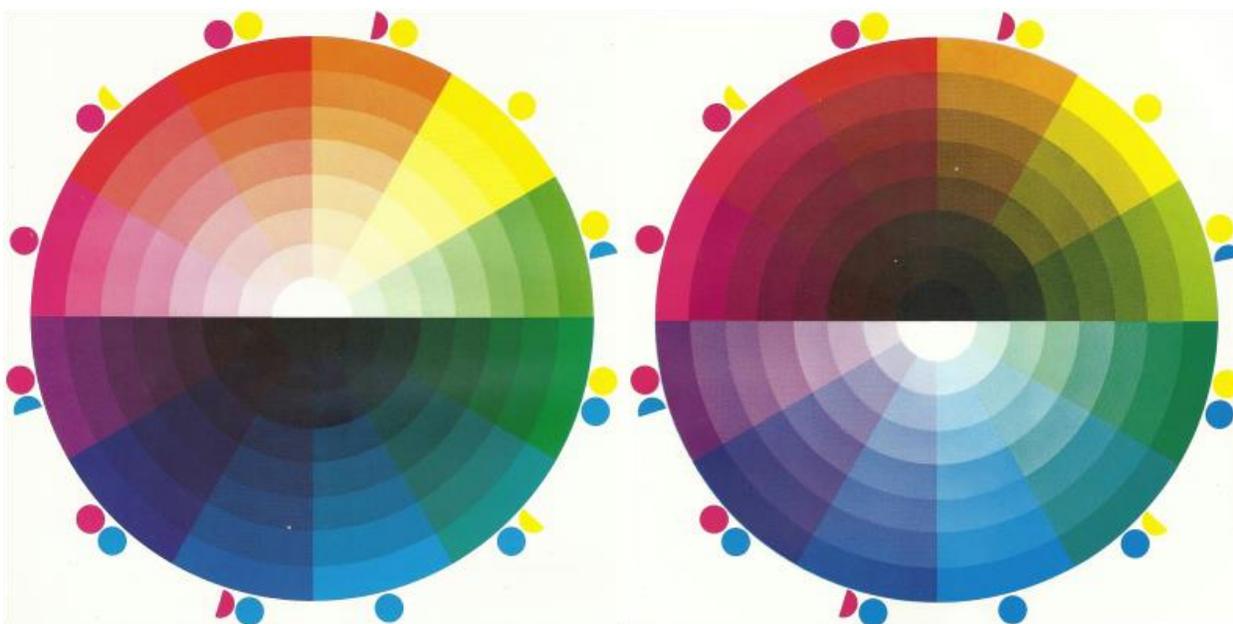
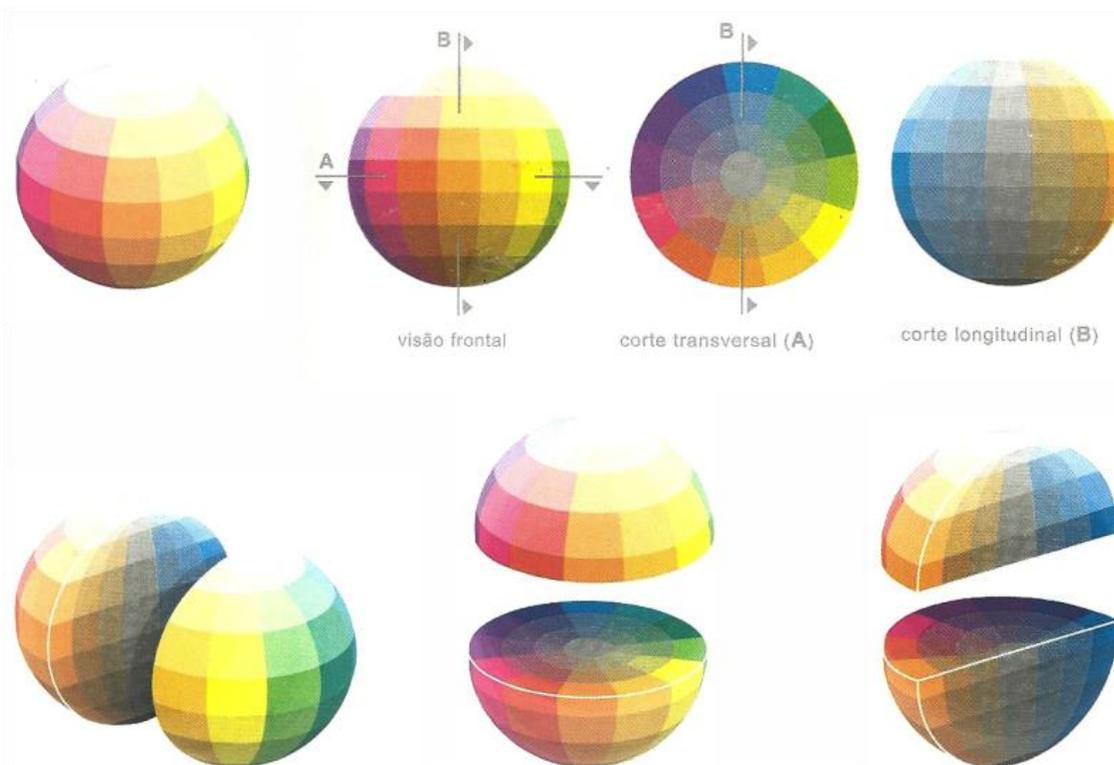


Fig. 2.3. Círculos de Harmonização. As cores e os valores estão colocados opostos diametralmente dentro de seu círculo, levando-se em conta, agora, a oposição claro-escuro que a dessaturação (pelo branco) e o rebaixamento (pelo preto), presentes em cada cor, gera. Note a oposição saturada nos círculos periferais, e a gradação que ocorre até a oposição branco-e-preto, no círculo central. Retirado de PEDROSA, Israel, 1999, p. 154 e 155.

Nesse momento, vale a pena exibir outros dois modelos que possuem demonstrações diferentes das relações entre cores: a esfera cromática de Philipp Otto Runge e a estrela cromática de Itten.



Esquema representativo da esfera cromática de Runge. Retirado de BARROS, 2006, p. 101 e 102.

Fig. 2.4.

Nesse modelo, temos a distribuição das cores saturadas ‘puras’ ao redor do ‘equador’ do modelo. Na superfície, o direcionamento para os polos mostra as gradações de cada uma em direção ao branco e ao preto, enquanto que, da superfície ao centro, ao repartir a esfera, podemos visualizar corretamente as relações de escala de cinza do branco ao preto (sentido norte-sul), ou das relações, em proporção, de complementaridade: Ao compararmos, por exemplo, diametralmente a relação amarelo e azul-violetado (duas complementares entre si), podemos visualizar o efeito que uma mistura com pouco amarelo e muito azul (ou vice-versa) cria, e o acinzentamento gradual das duas cores conforme as proporções de misturas se equalizam para ambos os lados. Dessa maneira, o centro ou núcleo da esfera encontra-se preenchido pelo cinza-neutro, mais uma vez confirmando-se como representação última de harmonia entre as cores.

A estrela cromática de Itten é uma organização de parte das informações da esfera de Runge que permite a visualização de todas as gradações do preto ao branco dentro do círculo cromático em uma só imagem. Dividindo-se o hemisfério mais escuro a partir dos meridianos que separam cada uma das 12 cores estabelecidas, e abrindo-os no mesmo plano do hemisfério mais claro, temos uma estrela de doze pontas que correlaciona todas as cores do círculo cromático em todas as suas intensidade de luz e escuridão.

Por ser uma representação superficial das relações gradativas de cor, englobando apenas as quantidades de preto e de branco separadamente, as informações encontradas no núcleo da esfera de Runge não se encontram nesse modelo. O cinza, então, fica de fora.

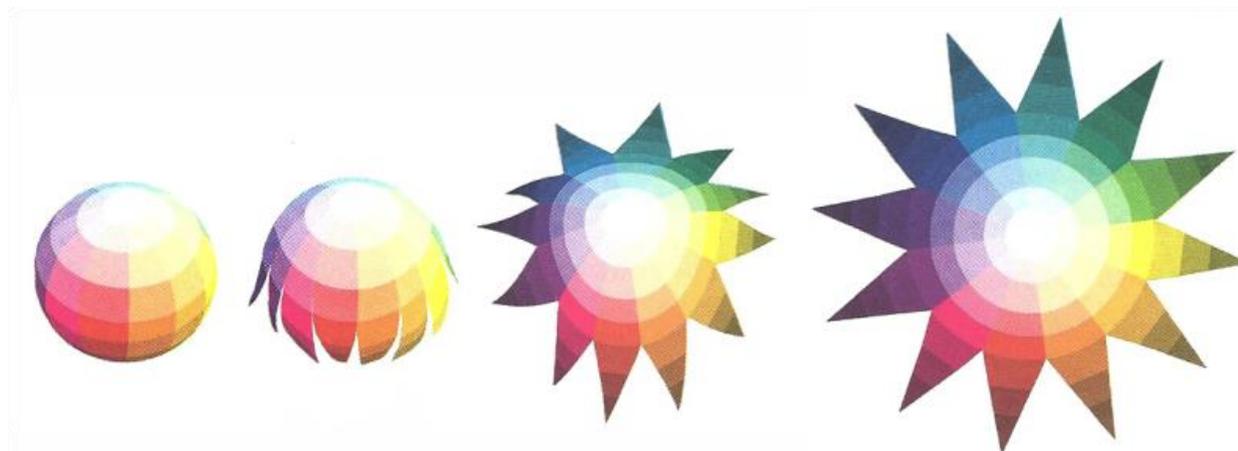


Fig.2.5. Formação a partir da esfera de Runge e representação da esfera cromática de Itten. Retirado de BARROS, 2006, p. 103

Desse modo, podemos especificar absolutamente qualquer cor através de três parâmetros. No sistema de Albert Munsell: matiz (tom; posição da cor no espectro eletromagnético), valor (brilho; atenuações ascendentes e descendentes), e croma (saturação; proximidade da cor espectral com sua correspondente em uma escala de tons de cinza).

3. Cor e pensamento

Agora que pudemos percorrer satisfatoriamente as características físicas da cor material e no estado de luz, e das diferentes maneiras como nosso aparelho óptico as percebe, podemos tentar entender como uma composição pictórica age sobre a psique humana.

A cor é uma necessidade vital. É uma matéria-prima indispensável à vida, como a água e o fogo. Não é possível conceber a existência dos homens sem um ambiente colorido. As plantas, os animais se colorem naturalmente; o homem se veste com cores.

Sua ação não é só decorativa, é psicológica. Ligada à luz, ela se torna intensidade, se torna necessidade social e humana.

O sentimento de alegria, de emulação, de força, de ação se acha fortalecido, ampliado pela cor. (Léger, Fernand, 1989, p. 93)

Em Klee, segundo Rainer Wick, o processo da composição pictórica tem três importâncias interdependentes: “a relação arte e natureza, a problemática do movimento, e a importância da intuição e do intelecto no processo artístico.” (Rainer Wick, *Pedagogia da Bauhaus*, apud. BARROS, Lilian, p. 115) A imagem é criada, de maneira totalizante, pela ação do homem, impulsionada por esse tripé: as características próprias dos elementos compositivos engendradas neles mesmos, combinadas à experiência humana e às relações universais da natureza. Essa relação geraria decomposições formais e de significado que, ao menos, tentam suprimir a realidade e sintetizar, nelas mesmas, o inconsciente, como forma de abordar a temática da operação artística no plano pictórico dos significados – uma volta às origens de toda a expressão.

As cores, dentro disso, são uma relação conjunta de si mesmas. Em meio a seus pensamentos e introspecções, Klee buscava o inconsciente desconhecido: os valores da experiência humana e as relações universais da natureza.

Eu me coloco num remoto ponto de partida da criação, onde estabeleço fórmulas a priori para homens, animais, plantas, pedras e os elementos, e para todas as forças potencialmente ativas. Mil questões se aquietam, como se tivessem sido resolvidas. Nem ortodoxos nem hereges existem aqui. As possibilidades são infinitas e acreditar nelas é tudo que vive criativamente em mim. (Christian Geelhaar, apud. BARROS, Lilian, p. 114)

Para Rainer Wick, “Klee entende a arte como instrumento com o qual se torna possível transcender ao aqui e agora, desviar-se da realidade cotidiana, do ‘cinza dos dias úteis’ e levar um consolo ao homem.” (Rainer Wick, *Pedagogia da Bauhaus*, apud. BARROS, Lilian, p. 115) Ao mesmo tempo, para Werner Haftmann, Klee alcançava a supressão da realidade porque penetrava-a criticamente e transportava-a ao plano pictórico dos significados.

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

A cor é [...] um meio para se exercer influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa. (Wassily Kandinsky, apud. Rainer Wick, apud. BARROS, Lilian, 2006, p.163)

Contudo, Fernand Léger também lembra, a cor não precisa ser, impreterivelmente, um elemento poético e que possui influência no sentimento tão fortemente como querem os artistas da Bauhaus:

A cor pode entrar em jogo com uma força surpreendente e ativa, sem que seja preciso acrescentar a ela elementos instrutivos ou sentimentais. Podemos destruir uma parede pela aplicação de tons puros. Podemos, simplesmente, ilustrá-la. Podemos fazer essa parede avançar, recuar, torna-la visualmente móvel. Tudo isso com a cor. Podemos (...) criar um acompanhamento colorido. (Léger, Fernand, 1989, p. 98)

Essas e outras afirmações nos dão uma noção do poder e da importância das cores. Aqui, trabalharemos com teorias que, se não conseguem, ao menos buscam a universalidade na especificação dos diferentes impactos que a cor nos proporciona, pois, obviamente, existem significados e variações de entendimento das cores que se alteram e se deformam por conta da força cultural que elas, com o tempo e com as diferentes civilizações, carregam: as cores têm, por seu uso, significados históricos, dos quais não trataremos aqui.

Trabalhemos, primeiramente, apenas com a cor, ignorando, por enquanto, a forma. “Aquele que primeiro desenha as linhas e depois adiciona cor nunca terá sucesso na produção de um efeito cromático claro e intenso.” (ITTEN, 1973, p.20)

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

Em Kandinsky, temos uma avaliação individual das diferentes características e efeitos gerados pelas cores mais importantes do círculo cromático. Algumas outras também serão percorridas rapidamente, por questão de sua importância e pertinência.

Antes de começar a listar as cores de Kandinsky e suas propriedades, vale denotar que ele dava a cada uma várias características diferentes, a saber, movimento, simbolismo, temperatura, estado de espírito e som musical, conforme denotado em Barros (2006, p. 184 e 185.).



Branco (BARROS, 2006, p. 189 – 191)

Movimento: Movimenta-se excentricamente, mas não possui movimento horizontal. Possui característica de resistência.

Simbolismo: Nas associações de Kandinsky, branco significa pureza, 'sem mácula'. Representa o início, o nascimento, a alegria e a eterna possibilidade.

Temperatura: As relações de temperatura, para Kandinsky, provém da oposição do amarelo e do azul, que veremos logo mais. Segundo Barros (2006, p. 191), falta ao branco essa característica. Não é quente nem frio. Não obstante, em seu livro 'Ponto, Linha, Plano' (p. 66), Kandinsky comenta que ele parece quente.

Som musical: Representa um silêncio, uma pausa, que pode ser quebrada a qualquer momento.

Estado de Espírito: Expectativa.



Preto (BARROS, 2006, p. 191-193)

Movimento: Movimenta-se concentricamente, sem força ativa, e, assim como o branco, sem movimento horizontal. Representa o vazio e a falta de resistência, o infinito na escuridão.

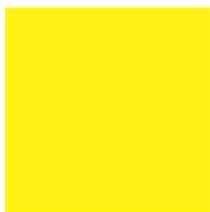
Simbolismo: É um nada sem possibilidades. Kandinsky compara o preto a um cadáver, associando-o à morte e ao término. "uma fogueira extinta, consumida(...)" (1990, p. 90)

Temperatura: tal como o branco, o preto, para Barros (2006, p. 192), não é quente nem frio, mas Kandinsky, em seu 'Ponto, Linha, Plano' (p. 66), diz que o preto, interiormente, parece frio.

Som musical: O preto é o silêncio absoluto e a pausa definitiva.

Estado de Espírito: Em seu livro, o preto não é devidamente caracterizado. Pode-se, contudo, desfiar outros aspectos da sua fala que serão colocados nos próximos momentos, tais como o desespero e sufocação que tomam o cinza conforme ele se escurece, ou ainda, a tristeza profunda que o azul adquire quando se enche de preto.

A mistura entre preto e branco, opostos completos das cores não-cores, produz o cinza e a anulação de seus movimentos, tornando-se uma "imobilidade sem esperança". (BARROS, Lilian, 2006, p. 191) Ao escurecer, como já dito aqui, as sensações que crescem são de desespero e sufocamento, enquanto que, ao clarear, a sensação de esperança é gradativamente retomada.



Amarelo (BARROS, 2006, p. 185 – 187)

Movimento: o movimento irradiante do amarelo caracteriza-se pela excentricidade e projeção horizontal na direção do espectador. Carregado de materialidade e dispersão de força além de seus limites.

Kandinsky vê afinidade entre o amarelo e o branco, porém não a vê entre o amarelo e o preto. Segundo o artista, suas propriedades excêntricas se potencializam com a adição do branco, enquanto que, com o preto, o tom se desfigura em uma cor suja que tende a um tom desagradável de verde e deixa facilmente de ser amarelo.

Simbolismo: a cor é essencialmente material, tida como explosão de energia e desperdício de forças.

Temperatura: É a mais quente das cores.

Som musical: Kandinsky associa essa cor a sons extremos agudos.

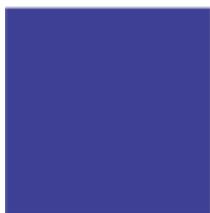
Estado de espírito: Incorpora um estado de explosão emocional. Representa a loucura, a fúria. A cor, com sua intensidade, extravagância e fascínio, impõe-se como um fator de excitação e tormento.

Goethe, na sexta parte de sua *Farbenlehre*,⁴ anui com muitas das informações dadas por Kandinsky sobre as propriedades do amarelo:

766 No seu mais alto grau de pureza tem sempre consigo a natureza do claro, possuindo um aspecto sereno, animado, levemente estimulante.

768 Condiz com a experiência que o amarelo produza uma impressão calorosa e agradável. Por isso, também na pintura pertence à parte iluminada e ativa.

770 Embora esta cor, em estado puro e nítido, seja agradável e reconfortante e tenha a nobreza e serenidade em sua máxima intensidade, é, ao contrário, extremamente sensível e produz um efeito bastante desagradável ao se sujar ou inclinar para o lado negativo. Por esse motivo a cor do enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável. (Goethe, 1993, p.130)



Azul (BARROS, 2006, p. 187 – 189)

Parece importante lembrar que, neste caso, o azul especificado por Kandinsky é o das cores-pigmento opacas. Aliás, os tons aqui mostrados serão todos referentes às cores-pigmento opacas, mas, mesmo assim, de grande valia ainda para com as análises que serão feitas mais à frente. A obra e o discurso, aqui, não perdem em qualidade por conta da questão cultural do uso de cores –vermelho, azul, laranja etc. – que, apesar de serem formadas por ciano, magenta e amarelo, fundamentalmente,

⁴ Nome original de sua obra Doutrina das Cores.

possuem ocorrência considerável nos meios de informação, natureza, obras de arte e mensagens visuais em geral.

Movimento: O azul, opondo-se ao amarelo, possui movimento concêntrico, absorvente. Seu movimento horizontal se dá na direção oposta à do amarelo, afasta-se do homem físico, buscando, segundo Kandinsky, o lado espiritual do espectador.

Simbolismo: O azul possui afinidade com o preto. Sua profundidade intensifica-se em seu escurecimento, assim como sua imaterialidade, tendendo cada vez ao infinito. Ao misturar-se ao branco, o azul perde gradativamente seu movimento de afastamento, sua profundidade e concentricidade. O azul, ao clarear-se, estagna-se ou tende a um estado de sobrestar.

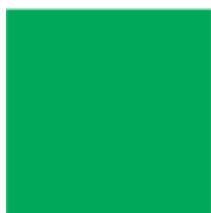
Temperatura: O azul é a mais fria das cores.

Som musical: Aos ouvidos de Kandinsky, o azul apresenta diferentes sonoridades. Sua afinidade com o preto, porém, ao escurecer-se e intensificar-se em seus significados, adquire cada vez mais um tom grave.

Estado de Espírito: Traz calma e paz de espírito em sua introspecção, mas por vezes, ao misturar-se ao preto, adquire tom de tristeza.

Há um conjunto de avaliações sobre as características do azul por Goethe que parece pertinente e reforça os dizeres de Kandinsky sobre essa cor:

- 778 Assim como o amarelo sempre implica numa luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro.
- 779 Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso.
- (...)
- 782 O azul nos dá uma sensação de frio, assim como nos faz lembrar a sombra. Já se sabe como é deduzido do preto.
- 783 Quartos revestidos com papel azul puro parecem, de certo modo, amplos, embora vazios e frios.
- 784 O vidro azul mostra os objetos numa luz triste. (GOETHE, 1993, p.132)



Verde (BARROS, 2006, p. 193 e 194)

Movimento: O verde representa um equilíbrio entre forças opostas, pois trata-se da mistura entre amarelo e azul. Os movimentos horizontais, excêntricos ou concêntricos, portanto, se anulam. Estamos dizendo isso do verde perfeitamente equilibrado entre os dois tons.

Simbolismo: Representação de passividade e calma satisfeita. Liga-se à natureza em sua vitalidade e exuberância, e adquire proporcionalmente às características do amarelo se tende a esse tom, e à do azul se inclina-se a esse lado.

Temperatura: Mais uma vez, o verde está em equilíbrio, não sendo quente nem frio.

Som musical: O verde toca como um violino, sem extremos de graves ou agudos, com sons calmos e amplos, ao ouvido de Kandinsky.

Estado de Espírito: Realização e satisfação plenos, sendo passivo e parado.

Goethe também atesta sobre o verde de maneira similar a Kandinsky:

802 Nosso olho tem uma satisfação real com essa cor. Se ambas as cores primárias mantêm um equilíbrio perfeito na mistura, de modo que não se note uma antes da outra, o olho e a alma repousam nessa mistura como se fosse algo simples. Não se deseja, nem se pode ir além: é por isso que na maioria das vezes se escolhe papel de parede verde para aposentos muito utilizados. (1993, p. 134)



Vermelho (BARROS, 2006, p. 194 - 197)

Movimento: Sobre essas propriedades do vermelho, Kandinsky o coloca em um estado intermediário, também, porém não de passividade, mas sim de potência. O vermelho contém sua força em si. Curiosamente, Kandinsky fala, em seus escritos, sobre um vermelho ideal, ao mesmo tempo quente e frio, cheio de possibilidades interiores. Estaria ele mais próximo aqui de descobrir o magenta?

Simbolismo: Cheia de vida, agitada e efervescente, ardente são alguns dos adjetivos dados a essa cor. “Transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada sobretudo para si mesma, e para qual o exterior conta muito pouco”. (Kandinsky, Wassily 1990, p. 50)

A mistura com preto magoa a potência inerente ao vermelho, atordoando-o e destituindo parte de sua força. Endurece e estagna-se.

Temperatura: O vermelho descrito por Kandinsky, apesar de ser fundamentalmente quente, pode também se tornar frio.

Som musical: Aqui, Kandinsky descreve vários tipos de vermelho com várias sonoridades, que passam desde uma estridente fanfarrinha nos seus tons mais amarelados, até uma tuba quando ele escurece e toma tom amarronzado.

Estado de espírito: Os diferentes tons de vermelho também evocam diferentes estados de espírito. O vermelho amarelado indica força, energia, alegria, entre outros. Um vermelho médio apresenta uma paixão contida. Por último, um que cai para o azul “representaria uma paixão abafada, uma brasa que se apaga na água.” (BARROS, 2006, p. 196 e 197)

Em Goethe:

787 O azul se intensifica suavemente até o vermelho e, mesmo encontrando-se do lado passivo, conserva algo ativo. Seu estímulo é, entretanto, de um tipo inteiramente diferente do amarelo-avermelhado: inquieta mais do que anima. (GOETHE, 1993, p. 132)

Ao falar sobre as gradações do azul até o vermelho, Goethe passa por dois tons intermediários entre o vermelho e o azul. “Tal inquietude aumenta à medida que a intensificação progride (...)” (GOETHE, 1993, p.133) percorrendo por essa curiosa característica e que nos faz lembrar, ao mesmo tempo, do magenta e da descrição do vermelho ideal de Kandinsky. De qualquer modo, não podemos aqui afirmar que os tons descritos por Goethe e Kandinsky sejam os mesmos e de fato o magenta ou algo suficientemente próximo.

O violeta e o laranja, em questão de movimento, simbolismo e temperatura, adquirem parcialmente as características das cores que os formam. Porém, o equilíbrio dessas duas cores dentro

de sua nomenclatura é problemático, haja vista que os limites dessas duas cores dentro do espectro são imprecisos. Até onde um laranja é laranja e não amarelo? E quanto é preciso para um violeta ser violeta entre o vermelho e o azul?

O laranja, em estado de espírito, para Kandinsky, representa saúde e força, enquanto que o violeta é um vermelho triste e apagado, sem energia, doentio.

Uma vez averiguados alguns postulados e teorias que dizem respeito à cor e seus impactos psicológicos universais, temos condições de prosseguir a mais uma etapa no processo de entendimento das propriedades psicológicas imagéticas e dos métodos de alteração da percepção plástica de objetos e processo de releitura das imagens.

4 Forma

Para tomar parte no desenho da composição pictórica, é necessário que se caminhe para além do círculo fechado da discussão das cores. É indispensável que se agregue ao conteúdo e se relacione aos saberes da cor, também, as outras partes que compõem a imagem.

O princípio da ciência da pintura é o ponto; seguem-no a linha, a superfície e o corpo, que de tal superfície se veste. Isso diz respeito, particularmente, àquilo que é representado, isto é, ao corpo, pois, sem dúvida, a pintura não compreende senão a superfície sobre a qual se representam as figuras de quaisquer corpos visíveis. (VINCI, 2000, p. 54)

Começemos com o ponto, unidade mais básica e irredutível da marcação de um lugar no espaço. O ponto geométrico é basicamente indivisível e invisível, não possuindo materialidade nem dimensões. O ponto, marca de pausa, interrupção, pontuação por si só. Evoca o silêncio lacônico e a retenção, mas, no entanto, o ponto fala. O ponto, antes de mais nada, é informação. E, como informação primeira e básica, deve ser por onde abriremos o discurso que nos levará à forma e seus significados.

Os tratados de Alberti (Della pittura) e de Piero dela Francesca (De prospectiva pingendi) também começam por um comentário sobre o ponto, a figura geométrica mais inefável, reduzida e absoluta. . (VINCI, 2000, p. 53)⁵

Não obstante, o ponto carrega consigo algo de significativo. Ao transportá-lo para as artes plásticas, o ponto possui peso, e possui também ressonância. Sua clareza e sua força estão encerrados em uma pequena área, mas suficiente para que ele seja notado e que suas necessidades interiores sejam impacto para todo o espaço que o encerra.

As dimensões e as formas do ponto variam, mudando também sua ressonância relativa e torna imprecisa a definição do ponto como pequena forma de base. Sua área pode aumentar e o ponto, por sua vez, tornar-se superfície, e seu limite entre ser ponto e superfície também estará dependente de sua relação com o campo que o encerra e com as outras formas que compartilham esse espaço. Isso permite uma liberdade considerável ao ponto, gerando a ele diversidade e complexidade, e, para as formas abstratas, exemplo de profundidade e força de expressão.

Passemos agora à linha:

A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.

A linha é, portanto, o maior contraste o elemento originário da pintura que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário. (KANDINSKY, 1996, p. 61)

As forças externas que fazem do ponto uma linha são de infinitas possibilidades. Uma ou várias forças que carregam um ponto podem deixar uma infinidade de rastros, dependendo de seu número direcionamentos, alternância, entre outros.

⁵ Nota de rodapé adicionada por Carreira.

Quando um ponto sofre intervenção de uma força só, cria-se uma linha reta. Sobre as definições relacionadas a 'movimento' nas linhas, Kandinsky defende que o termo é impreciso e deve ser substituído por 'tensão', haja vista que nesse termo representaria, a linha reta, a maneira mais concisa de possibilidade de movimento, caracterizando seu papel como força ativa. Para fechar o conceito de movimento, adiciona-se o termo 'direção', o que a diferencia inevitavelmente do ponto, que, fechado em seu peso imóvel, não possui direção específica.

Existem três tipos de linha reta, relativas a seu posicionamento com relação a si mesma:

A linha reta horizontal: Corresponde à noção de horizonte, de repouso. Nela, está a superfície ou linha sobre a qual o homem repousa ou morre. É, portanto, uma base de sustentação fria, fazendo, portanto, com que suas ressonâncias sejam o frio e o plano;

A linha reta vertical opõe-se à horizontal, representando ascensão, movimento vertical, atividade e sendo "a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos quentes." (Kandinsky, 1996, p.62)

Por último, há a diagonal, convencionada a 45° e, portanto, inclinada igualmente em relação às duas primeiras retas, possuindo partes iguais de quente e frio em união.

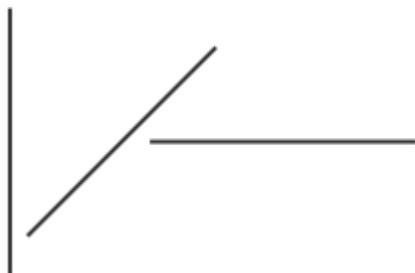


Fig. 4.1. Modelos de linhas retas geométricas. Baseado em Kandinsky, 1996, p. 63

Todas as outras linhas rectas não são mais do que desvios mais ou menos importantes da diagonal. As suas diferenças de inclinação para o quente e para o frio definem as suas sonoridades interiores. (Kandinsky, 1996, p.63)

Ao inserir as linhas num plano, percebe-se, segundo Kandinsky, que suas tensões trabalham sobre o plano, não possuindo capacidade de desprender-se horizontalmente ao contrário das cores amarelo e azul, por exemplo, que avançam e recuam, respectivamente. Ao espalhá-las livremente sem um centro comum, dentro do plano, as linhas retas geométricas relacionam-se frouxamente com o espaço que as encerra:

(...) fazem menos corpo com o plano e, por vezes, parecem trespassá-lo. Estas linhas são completamente estranhas ao ponto ancorado no plano e já não possuem nada da calma inicial do ponto.

Num plano delimitado a relação frouxa apenas é possível se a linha é colocada livremente, isto é, sem tocar os limites exteriores do plano. (Kandinsky, 1996, p.65)

Começamos a relacionar as linhas e seus posicionamentos às cores. Kandinsky, relacionando a vertical ao calor, e a horizontal ao frio, posiciona essas duas linhas em consonância, respectivamente, ao amarelo e ao azul. Kandinsky também associa ângulos e, com isso, as formas geométricas às cores,

também. Para ele, ângulos agudos são mais bem relacionados ao calor e, portanto, ao amarelo, e ângulos obtusos ao azul, deixando, portanto, os ângulos retos em um valor médio, representando a cor vermelha. Desse modo, as figuras geométricas básicas podem, também, possuir afinidade a uma ou outra cor:

O triângulo equilátero, formado por linhas basicamente dispostas em ângulos agudos, e possuindo uma certa verticalidade latente, possui afinidade ao amarelo.

O círculo, virtualmente decomposto em uma infinidade de ângulos obtusos e tendo propriedades fundamentalmente concêntricas, relaciona-se ao azul.

O quadrado, formado por ângulos retos e tendo um balanço perfeito entre peso e direção de um número igual de linhas retas verticais e horizontais idênticas, possui afinidade com o vermelho.



Fig. 4.2. Relações entre formas geométricas e as cores.

Dessa maneira, podemos delinear diferentes percepções em uma obra apenas a partir de pontos, linhas e formas. Esses direcionamentos, de qualquer maneira, são e sempre foram importantes para resguardar na obra de arte qual espécie de sentimento ou inclinação ela vai tirar do observador. As ascensões, temperaturas, recuos, atividades e passividades são formadas, primariamente, por essas operações plásticas básicas dentro do plano. Cada ponto, linha ou forma geométrica são, para Kandinsky, um meio de “mínimo esforço para que se consiga um máximo de efeito.” (Kandinsky, 1996, p. 108) Da Vinci, em meio a seus escritos, também comenta sobre os impactos da obra sobre o observador, no que tange a representação pictórica e os significados das operações plásticas:

Os movimentos dos homens deverão corresponder à sua dignidade ou baixaza. Aqui (no olho) as formas, as cores, os caracteres do universo são todos reduzidos a um ponto, mas a um ponto de grande maravilha. Oh, admirável, magnífica necessidade! Obrigue por sua lei que todos os efeitos participem de suas causas pelo caminho mais curto. Esses são os milagres (...) que em tão estreito espaço podem ocorrer e recompor sua dilatação (da pupila). (VINCI, 2000, p. 116)

5 Composição pictórica até a cidade

Define-se composição por uma sujeição intimamente indispensável dos elementos independentes e da construção para um fim pictural preciso.

Começemos pelo 'plano original' (P.O.). Basicamente, trata-se da superfície material a comportar a obra. Um P.O. geralmente é composto por linhas horizontais e verticais que o delimitam. Um P.O. com maior verticalidade ou horizontalidade (predomínio em tamanho da extensão vertical ou da horizontal) também possui sonoridade quente ou fria. Dessa forma, a composição a ser composta pelos elementos colocados dentro do P.O. já estarão sob influência de sua atmosfera mais ou menos quente ou fria. Um P.O. mais objetivo e equilibrado, portanto, deve ter a forma de um quadrado.

O que interessa não é só a natureza dos diversos elementos mas também, a própria natureza do P.O. que tem uma importância capital e que deve ser considerada como um fator independente das forças do artista.

Por outro lado, este facto é uma fonte de grandes possibilidades composicionais – o meio para o fim. (Kandinsky, 1996, p. 114)

As arestas do P.O. Também possuem sonoridades próprias, o que, dentro de sua própria atmosfera, também é fator determinante para a percepção dos elementos colocados nele, a saber:

O cimo, aresta superior, o baixo, aresta inferior, a direita, que encontra-se ao nosso lado esquerdo, e a esquerda, que encontra-se em frente ao nosso lado direito.

O cimo, segundo Kandinsky, evoca flexibilidade, leveza, ascensão e liberdade. Movimentos de ascensão e queda, aqui, ganham intensidade. A esquerda segue inclinações semelhantes, mas em menor escala que no cimo. O baixo opõe-se ao cimo, puxando para si densidade, peso, limitação. O lado direito também segue caminhos parecidos, mas também em menor escala.

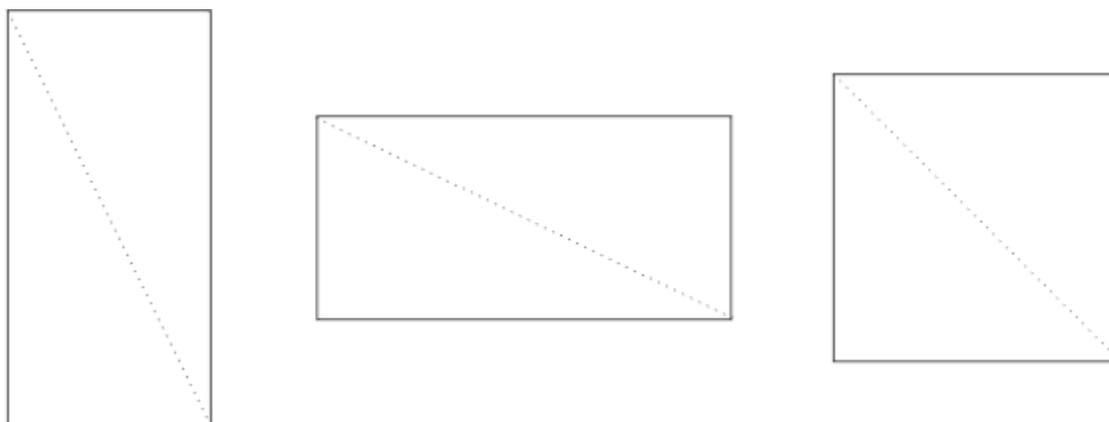


Fig. 5.1. Baseado em Kandinsky, 1996, p. 122

Tais informações presentes nas composições são fatores decisivos para criar algo a se olhar; ao criar uma composição qualquer ela que seja, estamos criando informação. Informação, esta, visual. Informação que escolhemos ou não ver. Porém, estabelecer essa comunicação não exige apenas da composição. É sabido que, quando olhamos, é requerido de nós atenção para, de fato, olhar. Segundo John Berger:

Essa visão que chega antes das palavras, e que quase nunca pode ser por elas descrita, não é uma questão de reagir mecanicamente a estímulos. (Só pode ser pensada dessa maneira se isolarmos a pequena parte do processo que concerne à retina ocular). Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance – ainda que não necessariamente ao alcance da mão. Tocamos alguma coisa é situar-se em relação a ela. (...)

nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. (ALBERTINO, 2006, sem página)

A imagem se comporta, para nós, sempre como mensagem. Todos esses elementos plásticos comentados até agora são signos e símbolos, que, arrumados de uma maneira ou de outra, criam novas mensagens e percepções mais ou menos complexas. Segundo Martine Joly:

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de vários signos equivale a considerá-la como uma linguagem e portanto, como uma ferramenta de expressão e comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem (...).(ALBERTINO, Simone, 2006, sem página)

Uma obra de arte, composição pictórica ou qualquer mensagem visual que estiver colocada em meio a um campo plástico saturado de informações será influenciada por esse meio, por vezes, muito mais do que ela o influencia. Exatamente como uma cor colocada lado a lado com outra é influenciada por esta. Portanto, para compreender uma mensagem visual ou um signo, temos que nos atentar com tudo em que ela se encerra.

Segundo Rosalind Krauss (2002, p. 148), existem três espécies de signos fundamentais e que usaremos na avaliação dos retratos em Noturnos: No primeiro, a relação entre significante e referente se dá de maneira arbitrária. É o que ocorre, por exemplo, nas palavras. Segundo ela, C.S. Pierce nomeia como *símbolos*. No segundo, a relação de signo é por similitude ao referente, criando procuração. Exemplo disso são mapas, placas de trânsito e quadros. A esse tipo de signo, Pierce denomina *ícones*. Por último, o *índice*, o referente é evocado por intervenção ou rastro, tendo subgrupos: deícticos, sincategoremas e sintomas, caracterizados respectivamente por apontar o objeto ou direção indicada (ex: flechas); ser vazio de significado e apenas servir como ligação ou ferramenta de contiguidade espacial ou temporal (ex: palavras como *aqui, hoje, isto, aquilo*); manifestação externa de uma causa interna (ex: a fotografia como ato e produto)

Hoje, o campo pictural das cidades, por muitas vezes, carrega um excesso insuportável de informações. Propagandas, carros, veículos, pessoas, edificações, redes. Os cheiros e barulhos, os movimentos e a pressa, tudo influencia o indivíduo passante a não se ater e a não dar atenção. A cidade, como mensagem, é uma grande manada de animais a correr na sua direção, e a reação primeira defensiva do nosso cérebro é fugir. Prefácio da Doutrina das cores organizada por Marco Gianotti:

(...) Apenas olhar para as coisas não pode ser um estímulo para nós. Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese(...) (GOETHE, 1993, p.37)⁶

Buscamos recuperar, aqui, esse olhar e essa percepção, e temos as ferramentas suficientes para isso. Temos, primeiramente, um problema de pregnância.

⁶ Citação de parte da introdução, escrita por Marco Gianotti, organizador.

De acordo com a Gestalt, a arte se funda no princípio da pregnância da forma. Ou seja, na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade e, por isso, considerados indispensáveis – seja em uma obra de arte, num produto industrial, numa peça gráfica, em edifício, numa escultura ou em qualquer outro tipo de manifestação visual (...). (GOMES FILHO, 2009, p. 17)

A pregnância da forma é a Lei Básica da Percepção Visual da Gestalt, dessa forma definida por Gomes Filho:

As forças de organização da forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitam as condições dadas, no sentido da harmonia e do equilíbrio visual. Qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas. (GOMES FILHO, 2009, p. 36)

Em outras palavras: composições que possuem estrutura mais simples, equilibrada, homogênea e regular são objetos possuidores de boa pregnância. Suas partes ou unidades compositivas procuram ser organizadas e descomplicadas, de maneira harmônica, clara e unificada. Isso contribui para uma fácil e rápida legibilidade das informações contidas no arranjo pictórico.

As imagens encontradas em Noturnos avançam na resolução do problema de pregnância encontrado nas cidades. Em parte por conta dos filtros da Polaroid e a noite, em parte por conta dos holofotes coloridos, as imagens aqui têm muito de sua informação visual fundida em partes maiores e mais legíveis, haja vista que, iluminados em grande parte por luz monocromática –por vezes verde, por outras vermelha- os objetos fotografados não absorvem ou refletem de toda sua cor completa, homogeneizando-se.

A tempo: o estudo e discurso sobre o ato de caminhar, de relacionar-se com a cidade, ainda não foi comentado, e esse é o momento oportuno.

No livro ‘Walkscapes – caminhar como prática estética’, encontramos grande relação de discurso com os processos envolvidos na realização de Noturnos. O livro de Francesco Careri traz ideias que convidam a atravessar a leitura banal do espaço e efetivar um ‘percurso exploratório’, onde o ato de percorrer as páginas do livro e o de percorrer os territórios urbanos são trazidos para muito perto um do outro.

O tratamento sobre a prática do caminhar delinea como a atividade do passeio a pé pode ser decisivo conforme nos debruçamos sobre territórios que não se encerram em métricas rígidas. O estudo, ao cruzar a mobilidade do ser humano e a formação dos espaços geográficos, defende o ato de caminhar como modificador efetivo da paisagem.

Introdutoriamente, o autor de Walkscapes lista alguns termos verbais que foram só recentemente adicionados ao dicionário da arte e que são potenciais instrumentos de exploração e transformação dos espaços nômades da cidade contemporânea. ‘Orientar-se’, ‘vagar’, ‘perder-se’ são exemplos desses termos. Ele cita como, desde os primórdios da humanidade, foi o ato de caminhar que permitiu ao ser humano nômade a “construir a paisagem natural de seus arredores” (Careri, 2002, p. 19), em seu primeiro ato estético, penetrando os territórios do caos e construindo uma ordem na qual desenvolver a arquitetura dos *objetos situados*,

O início do discurso de Careri se dá em um processo arqueológico, buscando referências no homem nômade do neolítico e suas práticas, citando o *menhir*, - grande bloco vertical de pedra colocado pelo homem no percorrer dos caminhos – que, ao que tudo indica, servia de referência, de fronteira e ponto mercante, estabelecendo-se como o primeiro elemento arquitetônico criado pelo homem e, segundo Careri, indicação de conexão primária e profunda do nascimento da arquitetura com o caminho e ‘espaço de ir’ em detrimento do ‘espaço de ficar’ e a necessidade de se assentar, de se acomodar creditada ao nascimento da arquitetura.

O espaço sedentário é *estriado* por paredes, cercamentos e rotas entre cercamentos, enquanto o espaço nômade é suave, marcado apenas por ‘traços’ que são apagados ou alterados com a jornada. (CARERI, 2002, p. 38. Tradução do autor)

Dessa forma, o autor opõe o espaço nômade, menos denso, fluido e *vazio*, ao espaço sedentário, denso, sólido e *cheio*, e aponta que, na cidade nômade, o mais estável sinal no vácuo é o que a compõe, o *caminho*, que, sinuoso, é desenhado pelos sucessivos pontos em movimento: os pontos de saída e chegada, defende, são menos importantes do que o espaço entre eles, o *espaço de ir*, essência do nomadismo e lugar para a celebração do *eterno vagar*.

O fascínio pelo movimento passa por Marcel Duchamp e análise do movimento na pintura “Nu descendo a escada” (1912), chegando até as deambulações dadaístas e à teoria da deriva situacionista que marcava o caminhar como uma manifestação da antiarte. Cabe notar nesta parte um detalhamento interessante, que tange a abundância de analogias do corpo que as vanguardas teceram: a cidade percebida como líquido amniótico pelo Movimento DADA, labirinto inconsciente e ébrio no Surrealismo, como um corpo adormecido espelho da alienação capitalista aviltada pelo grupo Situacionista. (COSTA, in Revista Redobra, 2013, p. 249)

A citação faz referência ao capítulo ‘Anti-Walk’ do livro de Careri, ao qual vamos nos ater, principalmente, às ideias dos movimentos Surrealista e Situacionista. Segundo Careri, o caminho Surrealista foi posicionado fora do tempo, e o espaço é um objeto ativo, “produtor autônomo de afeições e relações. É um organismo vivo com sua própria personalidade.” (CARERI, 2002, p. 82).

A exemplo disso, temos a obra ‘*Paris de Nuit*’ (Paris à Noite), de Brassäi, e que segue cunho surrealista retratando uma Paris metamorfoseada pela noite através de fotografias tiradas durante deambulações. Em muito a obra se assemelha aos retratos de Noturnos, expondo significados poéticos e de forma na vida que submerge na cidade depois que o sol se vai e as lâmpadas nas ruas são acesas. Alterações profundas causadas pela noite são percebidas na série, revelando uma possibilidade de leitura na fotografia que interpõe imagem, conhecimento, discurso e a suposta realidade, como avalia Rosalind Krauss em seu ‘O Fotográfico’ (2002), ao exemplificar o assunto com uma fotografia de Léon-Paul Fargue⁷ tirada por Brassäi:

Qual é a leitura correta dessa fotografia? Uma leitura despojada, sem maior preocupação com o contexto e que conduz a um realismo do tipo “É assim que era?” (...) Não se trata aqui de uma questão puramente retórica, embora sugira que para toda

⁷ Léon-Paul Fargue, Surrealista, foi companheiro de andanças noturnas de Brassäi, sendo seu guia nas caminhadas que resultaram em *Paris de Nuit* (Paris à Noite)

fotografia possam existir várias perspectivas – e o realismo ingênuo não passa de uma delas. (KRAUSS, 2002, p. 145)

Ou ainda:

O que atrai na fotografia é precisamente esta possibilidade de penetrar nos fenômenos, de ocultar suas formas. Ah, que presença impessoal, que incógnito perpétuo! (Brassaï apud. Lemagny e Rouillé, 1988, p.122)

Os surrealistas acreditavam que o espaço urbano, segundo Careri, podia ser atravessado como nossa mente, que uma realidade invisível pode se revelar na cidade, em uma pesquisa que é uma certa investigação psicológica da relação homem-realidade urbana. A partir da fotografia, o enquadramento da realidade é altamente mutável, subjetivo.

Com os Situacionistas, as caminhadas ganharam novo nome, *dérive* (derivas), que tentavam fazer uma investigação *psicogeográfica* no indivíduo, isto é, “investigar os efeitos psíquicos do contexto urbano no indivíduo” (CARERI, 2002, p.90).

A *derivé* é a construção e implementação de novas formas de comportamento na vida real, a realização de um meio alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida situado fora e contra as regras da sociedade burguesa, com o objetivo de ir além das deambulações dos Surrealistas. (Idem)

A principal mudança da *derivé* para com a deambulação é a importância do inconsciente e do acaso nos passeios, que, no caso Situacionista, busca transformar a interpretação da cidade já existente no Surrealismo em um método objetivo de exploração urbana: “o espaço urbano é mais um *terreno objetivo passionnal* que um *subjetivo-inconsciente*.”

Discutida a experiência do caminhar, podemos nos debruçar à obra de Vasconcellos também pensando nos processos e nos significados e auras possíveis de se retirar das fotos. Isso ajudará a aprofundar os discursos sobre o espaço e a cidade, seu crescimento e a relação fotógrafo-paisagem tão importante para a realização do livro *Noturnos*.

6. Noturnos

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

Sua percepção plástica do caótico espaço urbano é capaz de nos transportar para um mundo de luzes que se articulam numa atmosfera plural pelas tensões que dela emanam. (FERNANDES, 2002, sem página)⁸

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

Aqui, podemos nos atentar para a quantidades de informações – placas, propagandas, edifícios, postes, fios, luzes, pessoas e carros em movimento – como um problema de pregnância. O cérebro, saturado de mensagens visuais distintas e não relacionadas, ao captá-las todas ao mesmo tempo, é incapaz de apreender todo seu conteúdo, deixando o observador em uma situação de experimentação rasa do ambiente urbano. O indivíduo da cidade caminha por ela sem vê-la.

Cássio Vasconcellos faz aflorar um estranhamento desses elementos do cotidiano. Ele retira as coisas do tempo e do lugar: tudo parece em suspensão. (BRISSAC, 2011, sem página)⁹

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

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

⁸ Site do Fotógrafo.

⁹ Site do Fotógrafo.

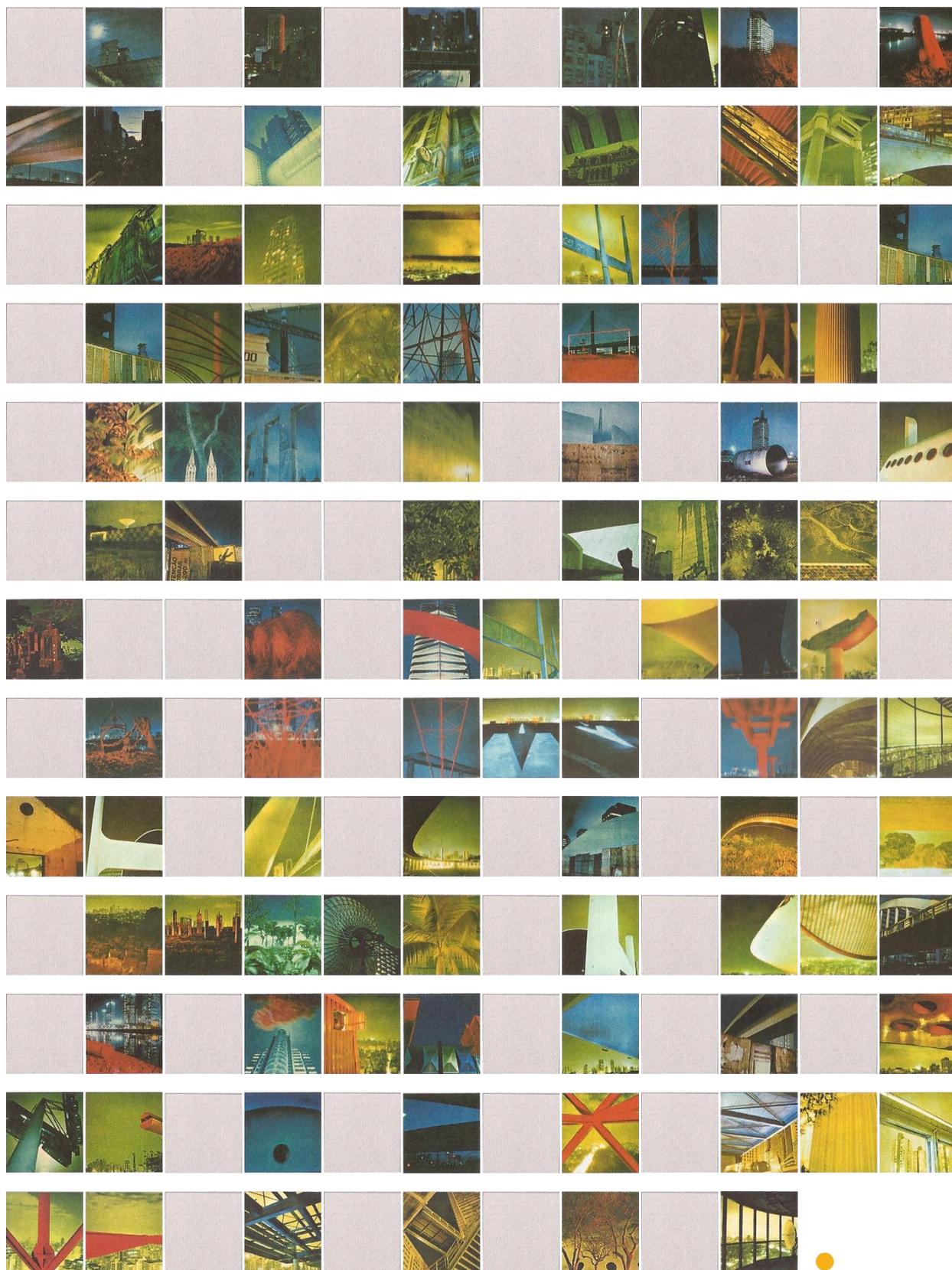


Fig. 6.1. Índice visual do livro 'Noturnos'. Retirado de VASCONCELLOS, 2002, (montagem autor)

Em questão de sequência, é válido notar que, com raras exceções, as fotos não estão expostas em ordem cronológica. Observando a sequência das fotos que Vasconcellos organizou e sua disposição no decorrer das páginas do livro 'Noturnos', observamos uma série de diferentes espécies de combinação dos elementos que compõem cada par de página.

Um livro é consumido sempre duas páginas de cada vez, obrigando a visualização das imagens sempre relacionadas ao espaço de duas páginas como Plano Original, com exceção de sua capa e contracapa. O autor do livro estudado sabe disso, e se aproveita desse meio de leitura para criar relações diferenciadas a cada ocasião, a saber: relação horizontal entre duas fotos, relação entre foto à esquerda e fundo à direita e, finalmente, entre foto à direita e fundo à esquerda.

As alterações entre esses três tipos de organização das fotos produzem, em seus respectivos momentos, relações de cor e forma dentro do Plano Original, e que alteram a percepção de cada uma das fotografias e seus componentes específicos de acordo com seu posicionamento, e, no caso das situações com duas fotos, também de acordo com as relações de contraste ou de semelhança em cada imagem.

A cada virada de página, são produzidas quebras e sequências que aliam as características das fotos às mudanças de situação que vão se mostrando. Vasconcellos alterna a posição das fotos e o espaço vazio que as acompanha, ou até coloca duas imagens lado a lado, tornando-as simultaneamente visualizáveis, contribuindo para tornar a experiência da obra mais instigante, indo além de uma simples exposição de imagens dentro de seu livro. Observando a figura 6.2, uma sequência de imagens, notamos esse processo singular de desvendar a obra.

A mudança perceptiva ocasionada pela troca do posicionamento é clara ao comparar a segunda e terceira imagens da sequência: apesar de muito semelhantes, sua posição no plano original determina categoricamente sua relação com o campo vazio. Nessa comparação, é possível acompanhar a mudança no papel da faixa azul-clara (formada pela passarela treliçada) conforme ela se relaciona com o campo plástico que a envolve.

Na foto que encontra-se à esquerda do plano original (lembrando que a esquerda do plano original está à direita do observador, e vice-versa) o movimento de queda da faixa é amortecido. Estando mais perto do cimo e deslocada à esquerda do P.O., ela ganha movimento de ascensão, peso e importância quando suas linhas apontam para o centro do P.O., em uma atmosfera de estruturação sólida.

O contrário ocorre na próxima foto: à direita do P.O. e com sua marcada faixa diagonal estampada perto do baixo, seu movimento de queda é acentuado, minguando a composição para o centro-baixo do P.O. até a interrupção causada pelo pilar de concreto, que, materializado em um azul-claro que se destaca do escurecido fundo amarelo-verde sujo da composição.

Outras mudanças perceptivas também ocorrem, como veremos mais à frente, nas situações com duas imagens apresentadas simultaneamente, que, ora constroem uma percepção a partir de semelhança, ora se opõem e intensificam-se individualmente, ou ainda atenuam suas características mutuamente na sua relação de proximidade e contraposição.

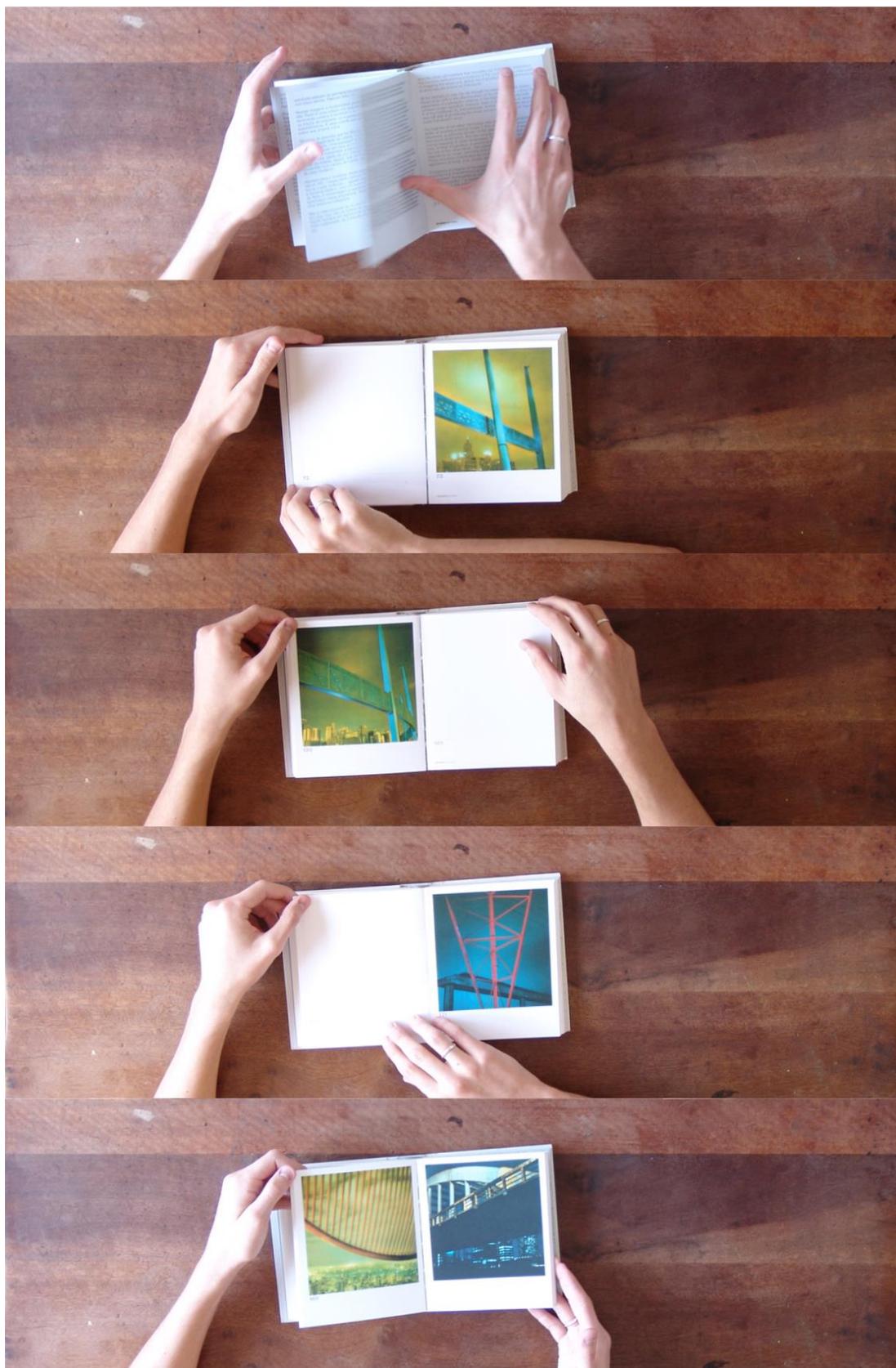


Fig. 6.2. Sequência de fotos do manuseio do livro *Noturnos*, de Vasconcelos.

Para criar com sucesso todas essas relações, a ordem cronológica da tiragem das fotos é, quase sempre, completamente ignorada, e o critério de ordenação parece vir de dentro do artista. Esse processo fica claro ao se observar os mapas das viagens noturnas e contrapor a sequência das fotos durante os passeios noturnos com a disposição das imagens dentro do livro. (fig. 6.3)

Os mapas, porém, não especificam a ordem cronológica de cada passeio separadamente, denotados pelas setas que percorrem a cidade, identificadas por cores. Dessa forma, a ordem cronológica só pode ser estudada separadamente dentro de cada um dos passeios.

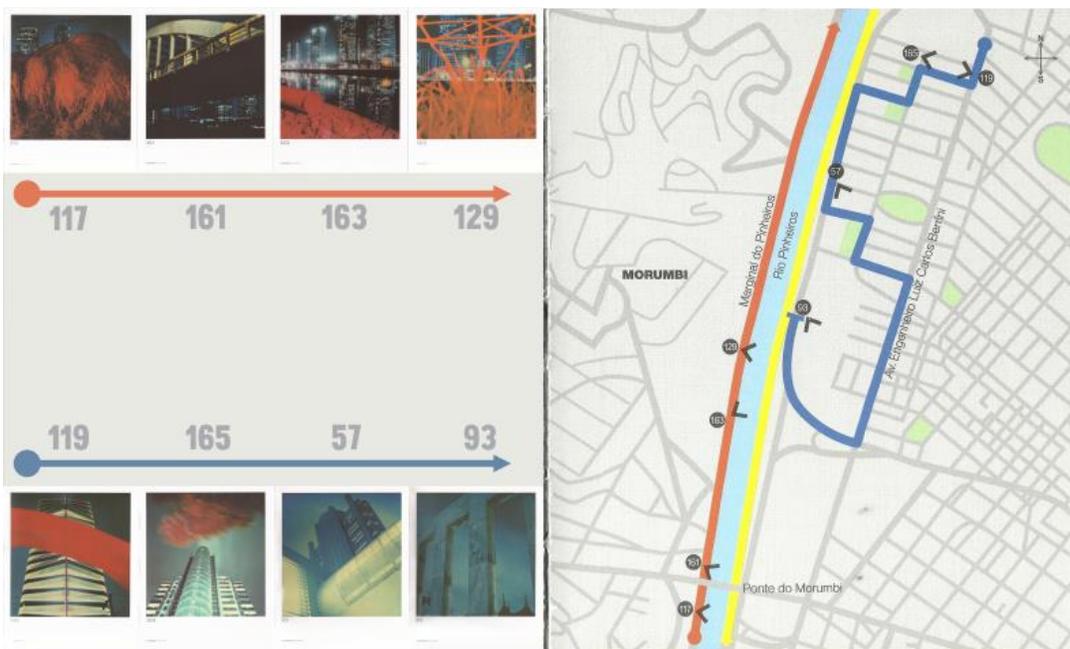


fig. 6.3: imagens e percursos do livro noturnos (Pinheiros). Mapa e fotos retirados de VASCONCELLOS, 2002. (montagem autor)

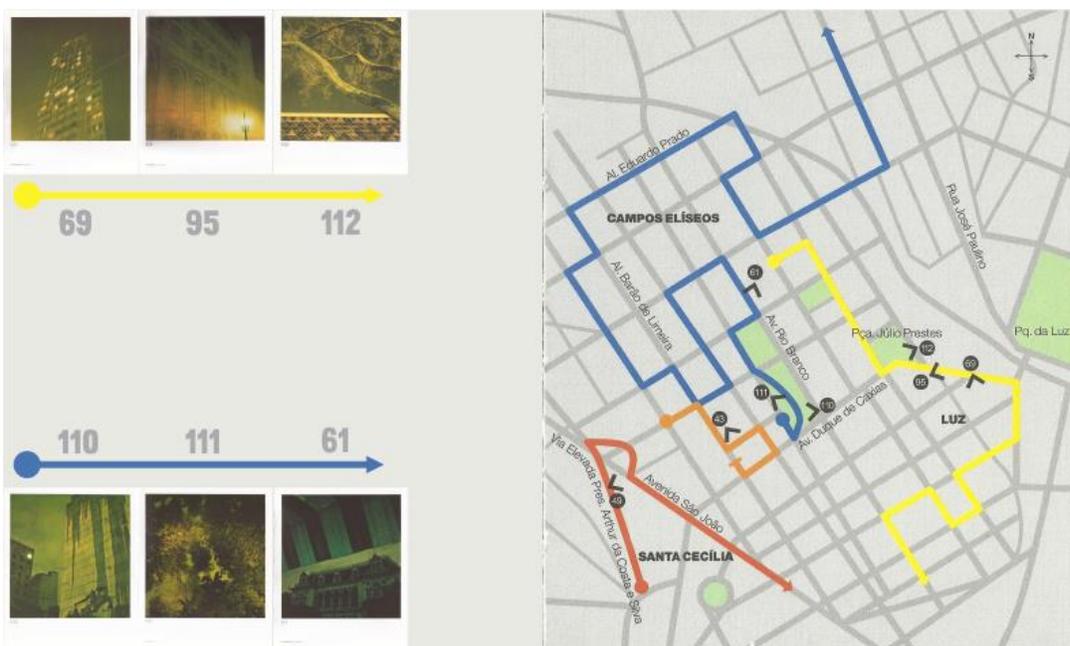


fig. 6.4: imagens e percursos do livro noturnos (Luz). Mapa e fotos retirados de VASCONCELLOS, 2002. (montagem autor)

Para essa próxima fase, é interessante expor essa parte da pesquisa através de um relato pessoal. Tentando reproduzir alguns desses passeios noturnos de Vasconcellos, porém de dia, para tirar fotos o mais similares possíveis sem os adventos do artista que tornaram sua obra tão singular, foi necessário viajar a São Paulo e desvendar uma cidade pouco conhecida para o autor desse relatório. Lá, foi possível sentir a poderosa capacidade de Vasconcellos em conseguir belas imagens, e seu tato para descobrir ângulos de câmera que possibilitassem enquadramentos diferenciados.

O autor de *Noturnos* não se importou com o lugar-comum e posições confortáveis para tirar suas fotos, e, ao que pareceu, até procurou evitar esse tipo de situação. Das fotos reproduzidas para análise, muitas vezes, me vi sendo obrigado a subir em canteiros e desviar dos carros apressados da grande cidade, tirando fotos no meio da pista de automóveis ou me debatendo em solicitações burocráticas para ter permissão de fotografar em propriedade privada.

O fato de o trabalho ter sido realizado à noite não foi por acaso. Fui envolvido pelo lirismo noturno, que é quando os sonhos se fazem. A poesia e a atmosfera única captadas nas imagens não são encontradas, na mesma proporção, à luz do dia.”
(VASCONCELLOS, 2002, p.8)

Reproduzir de maneira aceitável os enquadramentos do fotógrafo na luz do dia, acompanhando a citação do fotógrafo, foi indispensável para o andamento da pesquisa e desenvolvimento do discurso sobre a cor e a forma. A intenção, aqui, é testar essa afirmação e provar um ponto, contrapondo as diferentes situações de apresentação da imagem e mostrar concretamente o potencial que a cor tem em modificar em diferentes níveis a percepção sobre uma imagem, tanto poeticamente quanto perceptivamente.

Por fim, a experiência de percorrer São Paulo pelo livro de Vasconcellos e depois a pé e por trás da lente da câmera chamou minha atenção com relação à viagem no tempo que as duas experiências me deram. Ao tentar fotografar e absorver a aura da cidade, pude sentir de perto as palavras que li em seu livro:

Eu nunca havia feito uma série tão extensa sobre um mesmo tema, mas São Paulo é assim, gigantesca, imensurável. Uma metrópole que nunca para. Mesmo que ela estagnasse, por um minuto que fosse, sua imensidão não me deixaria sentir o todo. A cidade continua me seduzindo, e, embora eu tente, sua constante mutação não me permite decifrá-la. (VASCONCELLOS, 2002, p. 10)

Constante mutação, inclusive, é o que mais se percebe nas fotografias reproduzidas. Vasconcellos faz uso, além da cidade em si, de suas peças e componentes que ativa ou passivamente participam de seus processos de mutação para compor sua obra. Grande parte das fotografias do autor têm em sua composição, com papel fundamental na foto, inclusive, objetos passageiros ou em processo de mudança. Maquinários, árvores, obras em construção. Muito do que encontrei (ou esperava encontrar) pelo caminho, depois de doze anos do lançamento do livro, estava severamente modificado pela ação humana ou havia sido até demolido, impedindo uma reprodução de grande parte das imagens pretendidas para o avanço na pesquisa.

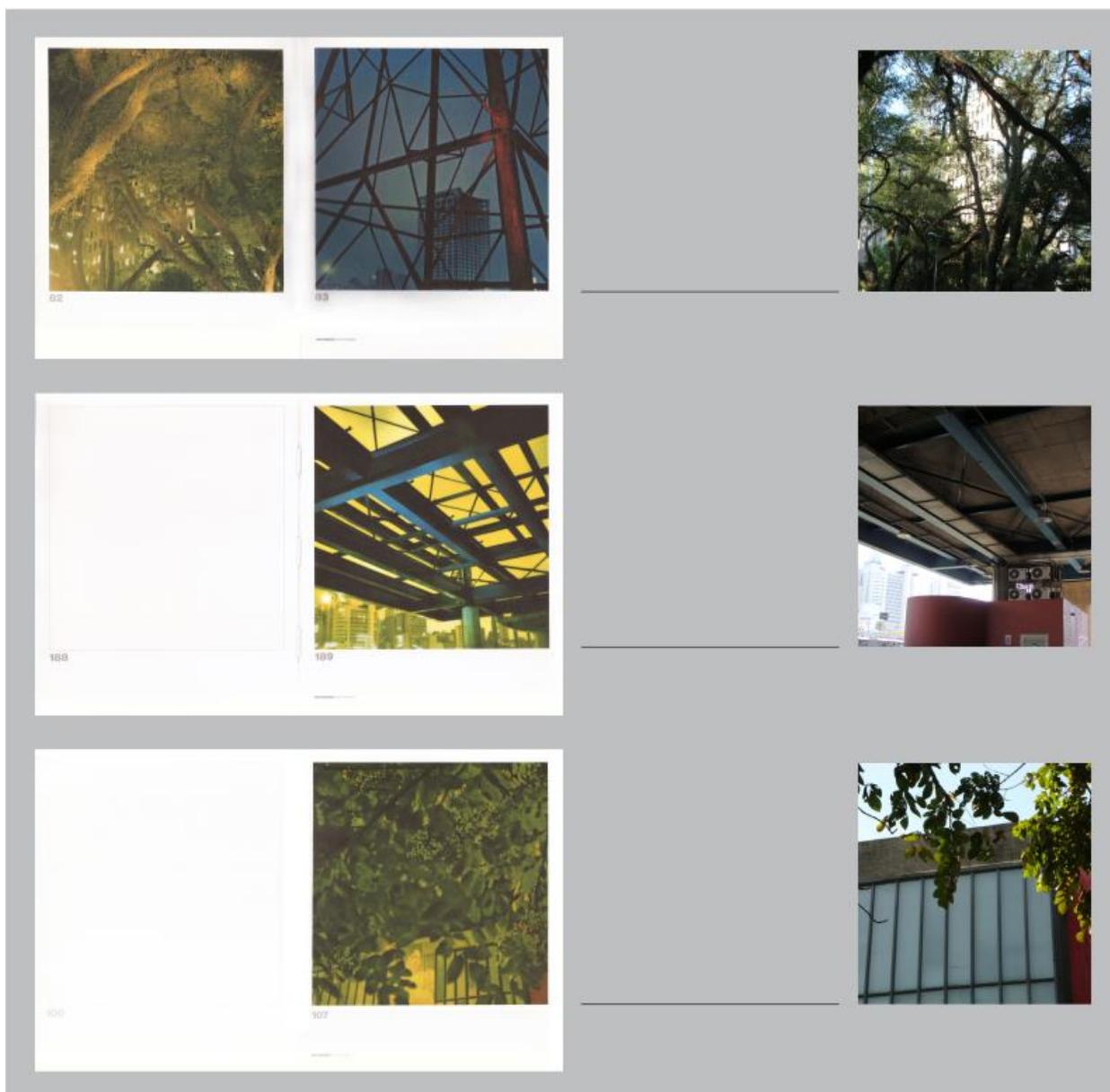


Fig. 6.5: Páginas do Noturnos e a situação das imagens nelas contidas após 12 anos do lançamento do livro. (Montagem autor)

Na figura 6.5, temos exemplos fotografados contrapondo a fotografia dentro das páginas de Noturnos com a nova versão tirada para a pesquisa. Os elementos presentes na composição, muitas vezes, são uma combinação de passageiro e de afixado, tornando a foto uma ode ao aqui e agora – sua reprodução, tal como ela é, nunca mais poderá ser feita. Na figura 6.6, temos outros exemplos de páginas cujas figuras deram um empréstimo de importância e visibilidade a vários outros objetos fotografados e que, no dia-a-dia são ignorados por grande parte da população, que passavam por processo claro de mudança – no caso de construções - ou que encerram situações que, mesmo aparentemente sólidas, se extinguiram com o crescimento da cidade – caso interessante de se abordar nas imagens dos fura-filas.

Ao definir o conceito de entropia para a paisagem urbana, um estado de potencial de crescimento e/ou mudança, Careri faz uso de Robert Smithson e Lévi-Strauss, opondo as margens da

cidade e o centro como situações de territórios *quentes* e *frios*, respectivamente: um território *frio* possui pouca entropia: já carrega uma condição de normalidade, de funcionamento estabilizado, enquanto o *quente* – as fronteiras da cidade em formação – possuem grande probabilidade e rapidez de crescimento. Careri aponta, ao discorrer sobre entropia e sua relação com o adensamento e ocupação do espaço transformado em urbano, que o espaço do centro, frio, quando se transforma, o faz de maneira totalmente controlada e supervisionada pela cidade, enquanto que nas bordas do organismo vivo que é a cidade, a mutação e o crescimento se dão de maneira espontânea e de difícil controle.



fig.6.6: fotos do livro *Noturnos* que se mostraram como possíveis ações entrópicas na cidade de São Paulo. (Montagem autor)

O que seriam então os fura-filas e complexos viários demolidos, os erguidos e os ainda em construção na cidade, que passam alto sobre as cabeças dos transeuntes no chão, senão uma mostra de descontrole da cidade sobre o crescimento dela própria dentro de seu próprio centro? A estação rodoviária da Luz, outro exemplo, fotografada na página 112 do livro, primeiro transformou-se em shopping voltado para o setor de confecção, passou por fase de abandono e, por fim, foi demolida para a criação de um centro cultural, buscando inverter a degradação do bairro central da cidade de São Paulo impulsionada pela existência da própria edificação. Essas intervenções, a grande maioria com propósito de remediação a uma situação de descontrole causada, vejamos, pelo intenso *deslocamento de pessoas* dentro do território urbano, seja ele a pé, de ônibus ou de metrô, são mostra de como São Paulo ainda mostra-se em constante movimento e metamorfose.

É nesse ambiente que, apesar de fechado dentro da imensidão de São Paulo, ainda consegue ser altamente entrópico, Vasconcellos sai às ruas de São Paulo para fotografar e fazer da cidade escultura, transformar em elemento artístico o banal, o espaço público e o inutilizado. Tal qual Brassai em Paris de Nuit, ele modifica toda a percepção de cidade, até de maneira mais radical, removendo qualquer presença humana e, através da manipulação da cor, altera a caracterização dos objetos.

Por opção, minhas fotos são silenciosas como a noite tende a ser. Não porque não há pessoas nelas, afinal meu objetivo foi captar os vestígios humanos e não personagens. E sim porque a vida e a inquietação da cidade estão apenas implícitas no cenário. Em meio a esse mistério, percebe-se a tensão marcante, com planos de enquadramento que se integram e se contrapõem como prédios e árvores, formas sólidas e nuvens. (VASCONCELLOS, 2002, p. 8 e 10)

Nas próximas páginas, uma avaliação será feita sobre algumas das páginas do livro Noturnos, buscando provar uma série de pontos já levantados nessa pesquisa. A potencialidade da cor sobre a forma, a ação da forma em si, a inter-relação entre cores, os diferentes signos ocultos dentro de cada imagem, o Plano Original, a paisagem e sua transformação pela ação do fotógrafo, etc. com alguns relatos pessoais sobre a experiência de caminhar na cidade.

Para tanto, ao menos inicialmente, teremos alguns exemplos estudados a partir de uma ficha característica organizada como é descrita a seguir. No topo da ficha, teremos o par de páginas que funciona como Plano Original, e a fotografia (ou as fotografias) que nele se encontram. Em cada página, apenas uma das fotografias (no caso de página dupla) será analisada com a profundidade que a ficha permite.

Logo abaixo da imagem estudada, para termos de comparação, teremos a fotografia tirada durante o dia, fazendo o contraponto entre as formas e linhas do objeto em uma situação normal com o objeto modificado pelas intervenções de Vasconcellos no ambiente noturno. Ao lado disso, uma versão vetorizada da foto noturna é exposta, visando simplificar e expor com maior clareza as relações de cor e forma e das cores entre si e suas nuances dentro da composição. Por fim, para situar o leitor no espaço urbano de cada fotografia, uma montagem indicando a direção horizontal do ângulo da foto e ponto de referência em um mapa cartográfico é colocada na parte de baixo da ficha. Todos os mapas, a partir daqui, foram retirados do serviço de mapas do Google¹⁰ e editados para os devidos fins.

¹⁰ Disponível em <https://www.google.com/maps/> acessado em 25/07/2014

As fichas estão colocadas na ordem da tiragem de fotos, e os caminhos percorridos pela cidade, marcados na imagem a seguir (fig. 6.7):

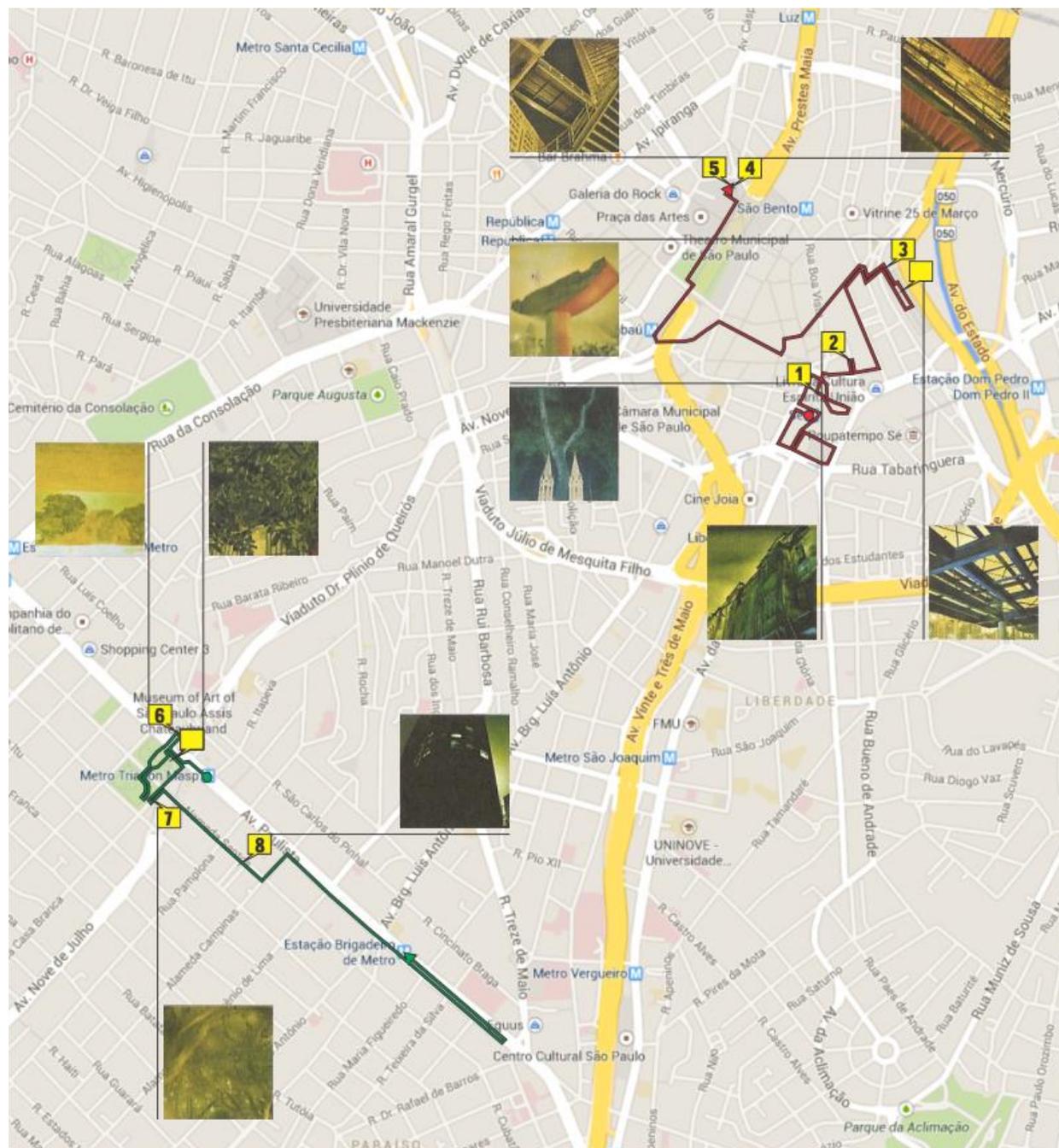
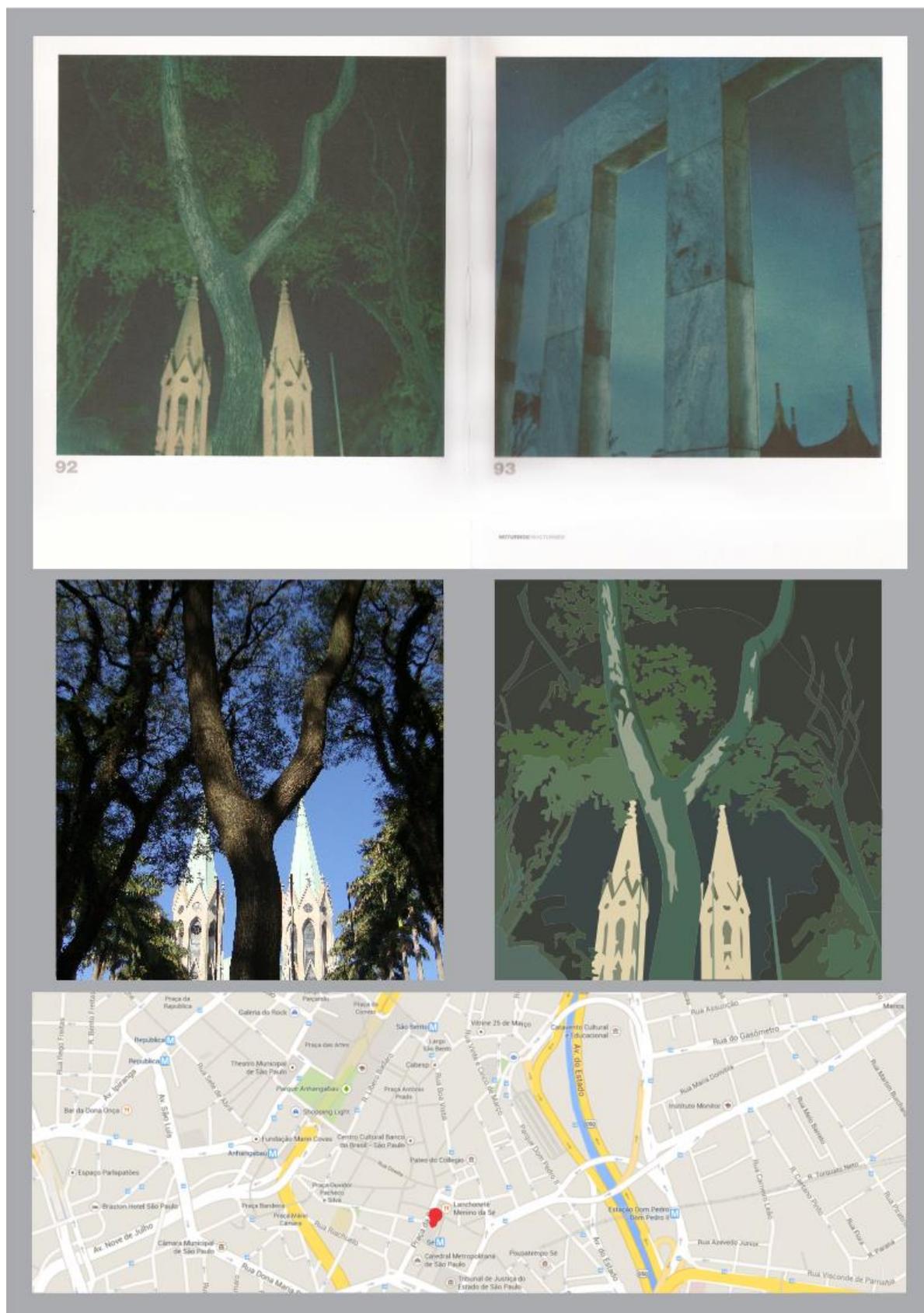


fig. 6.7: mapa com os percursos realizados, indicando a ordem de tomada das fotos de Noturnos para reprodução.



1.

É importante começar, aqui, pela relação entre as fotografias dispostas nas páginas de Noturnos. Esse é um dos casos, como já havia sido comentado anteriormente, de uso de duas fotos de situações e localidades completamente diferentes.

O desenvolvimento geral nas duas fotos dentro do livro é através de linhas verticalizadas, e a presença do azul transforma a atmosfera em um ambiente introspectivo e triste. Interessante salientar como, porém, essa atmosfera possui diferentes intensidades nas duas fotos, por conta da presença, na esquerda do P.O., do branco no céu, que materializa o fundo e a estrutura em primeiro plano, e a escuridão que toma a foto à direita do P.O., influenciada pela estagnação que é a presença do verde. A atmosfera de ambas as fotos sofre suplementação de sua adjacente, contribuindo para uma atmosfera introspectiva e triste em ambas as fotografias, tanto separadamente quanto no conjunto.

Isso dá a entender a intenção que vai além da estética que existe por trás da obra. Essa escolha organizacional do fotógrafo é responsável por potencializar a importância da imagem para Vasconcellos. Mas isso não quer dizer que o fotógrafo não se importou com os processos, muito pelo contrário:

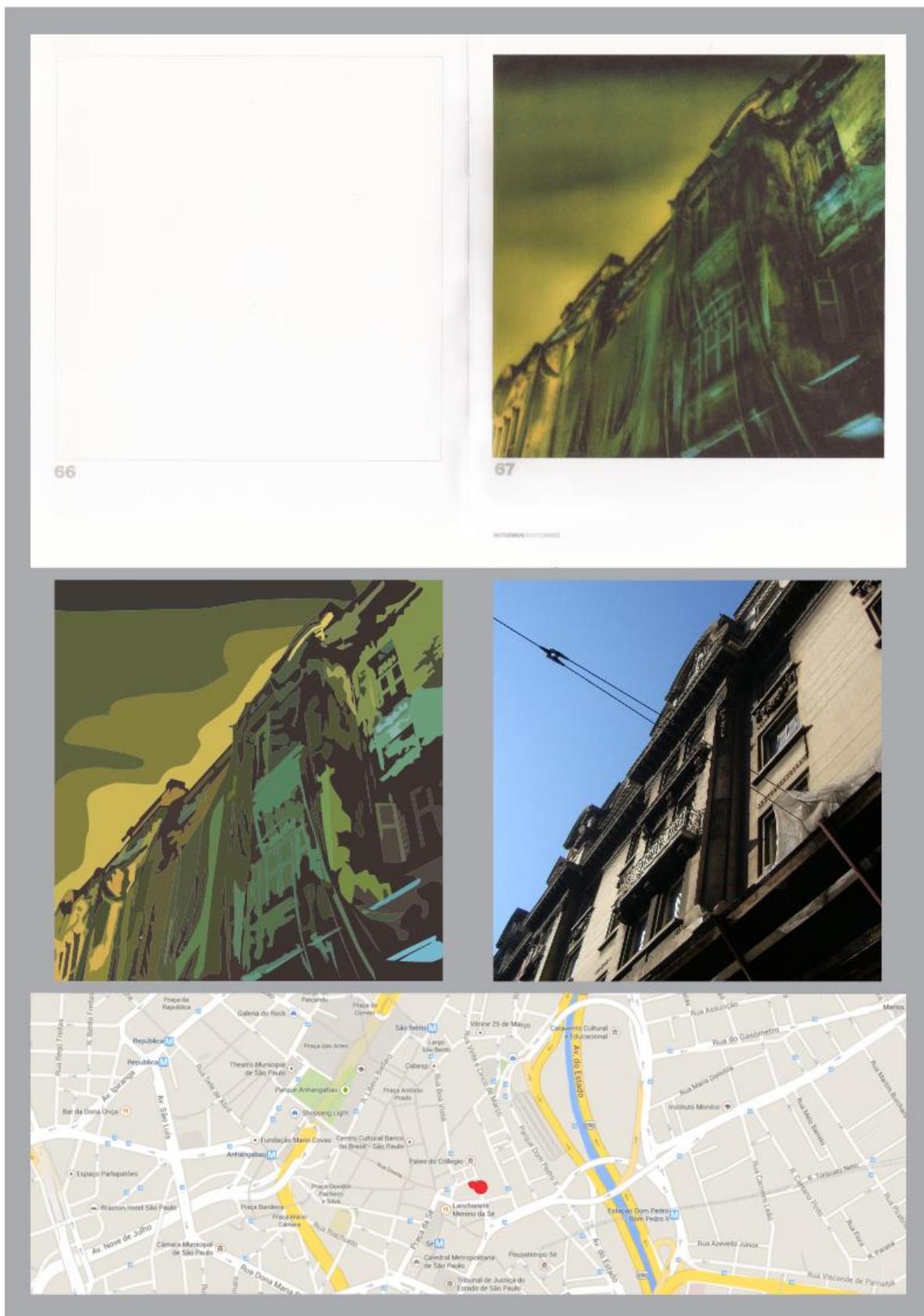
Como uma marca registrada, procuro a singularidade, o limite entre o real e o imaginário. Nessas fotos, particularmente, busquei formas de retratar uma visão pessoal e distinta. Tentei resgatar o que está invisível e o que não é tão explícito. Encontrar na fotografia a beleza escondida no comum, no caos, no feio...

Assim, a viagem do livro é visual, não documental. Sem títulos ou legendas, as fotos têm um certo estranhamento que provocam a imaginação e geram surpresa. Há ainda a magia do processo instantâneo. Um olhar, um clique, um som mecânico, e segundos depois a imagem surgia em minhas mãos, sem manipulações ou interferências. (VASCONCELLOS, 2002, p.6)

A foto comparativa, durante o dia, mostra um ambiente em que as árvores já cresceram visivelmente mas que ainda é reconhecível, em uma atmosfera alegre e calma e que ainda mantém a divisão das importâncias da foto divididas principalmente entre as torres e o tronco de árvore centralizado em primeiro plano, porém com pesos notoriamente diferentes.

Na fotografia de Vasconcellos, as torres da Igreja da Sé, 'branqueadas' e sobrepostas a um conjunto de profundos tons de azul, ganham uma materialidade tão forte que aparentam até estar à frente da árvore no centro da primeira foto. A relação de contraste, aqui, é potente suficiente para que mal se perceba que as cores reais das torres passam por um rosado-claro, que, influenciado pelas altas quantidades de branco em si e pela atmosfera geral, tem um caráter –mais quente que o resto, mas, ainda assim – gélido.

Os elementos circundantes, em comparação com a foto diurna, são apagados pelo breu, conferindo maior destaque ao tronco em primeiro plano, e definindo um eixo central que, na foto diurna, se perde e se espalha para as laterais junto com as folhagens das outras árvores. A foto, dessa maneira, perde profundidade, e os objetos centrais, projeção horizontal.



2.

O ambiente fantasmagórico da figura capturada aqui é potencializado, primeiramente, aproveitando-se de sua reconhecível configuração de edifício abandonado, e depois pela segunda pele que o recobre com leveza, trazendo referências como as teias de aranha e a representação de assombrações espectrais. Isso tudo se ergue em agitação ou, ao menos, a potencialização disso, sobre linhas gerais verticalizadas, seja com salpicados de azul-claro e verde-claro à extrema direita do P.O. e demarcando as proeminências da edificação – lembrando o poder de materialidade encontrado no branco e a caracterização de desprendimento da direita do P.O. – fazendo-a avançar na direção do leitor e ser atirada com toda força para frente pelo amarelo presente em todo o entorno da edificação, que, claramente saindo de um plano atrás, a empurra em direção à materialidade e ao observador, seja nas edificações vizinhas, seja no céu claustrofóbico que se retorce como mais um véu agourento em vias de cobrir a todos – tanto observador quanto prédio.

Somando-se a isso, uma linha de grande peso – a que divide edificação e céu – também trabalha na materialidade da composição, indicando mais um movimento de ascensão.

O clima desconfortável encontrado no livro, durante o dia, se perde totalmente. O verde sujo e doente que compõe o quadro geral da fotografia já não existe, e o céu, de forte azul divide em muito as atenções com o prédio em si, que, de cor neutra e apagada, só conquista seu espaço graças ao espaço que ele toma dentro do enquadramento da fotografia. A edificação, com algumas mudanças e em fase final de reforma, já não tem mais véu para cobrir as possíveis ameaças que se esgueiram pelas janelas, restando apenas uma lembrança disso dependurada sobre as proteções de madeira que previnem quedas acidentais em obras de vários pavimentos.

Essa foto em particular, apesar de ter aparência mais agradável na versão diurna, teve interessante respaldo para mim. Por ser necessário que se tomasse o quadro do meio de uma rua movimentada, transferindo a iminência de um ataque de cunho sobrenatural da composição para um deveras sólido na vida real, pensar pela primeira vez, durante a experiência de reproduzir uma versão diurna de Noturnos, na questão do caminhar como prática estética, teve ligação direta com a relação entre fotografia e realidade comentada por Brassai. O prédio, em uma atmosfera de toda calma, passa alheio a todo o caos que circula a poucos metros de suas portas. Além disso, fazer uma comparação da realidade da cidade à noite significa uma outra circunstância e uma outra experiência, em uma situação de fluxo diminuído de automóveis e sem uma preocupação latente de ser atropelado pelo ritmo enlouquecido da cidade a trabalho.

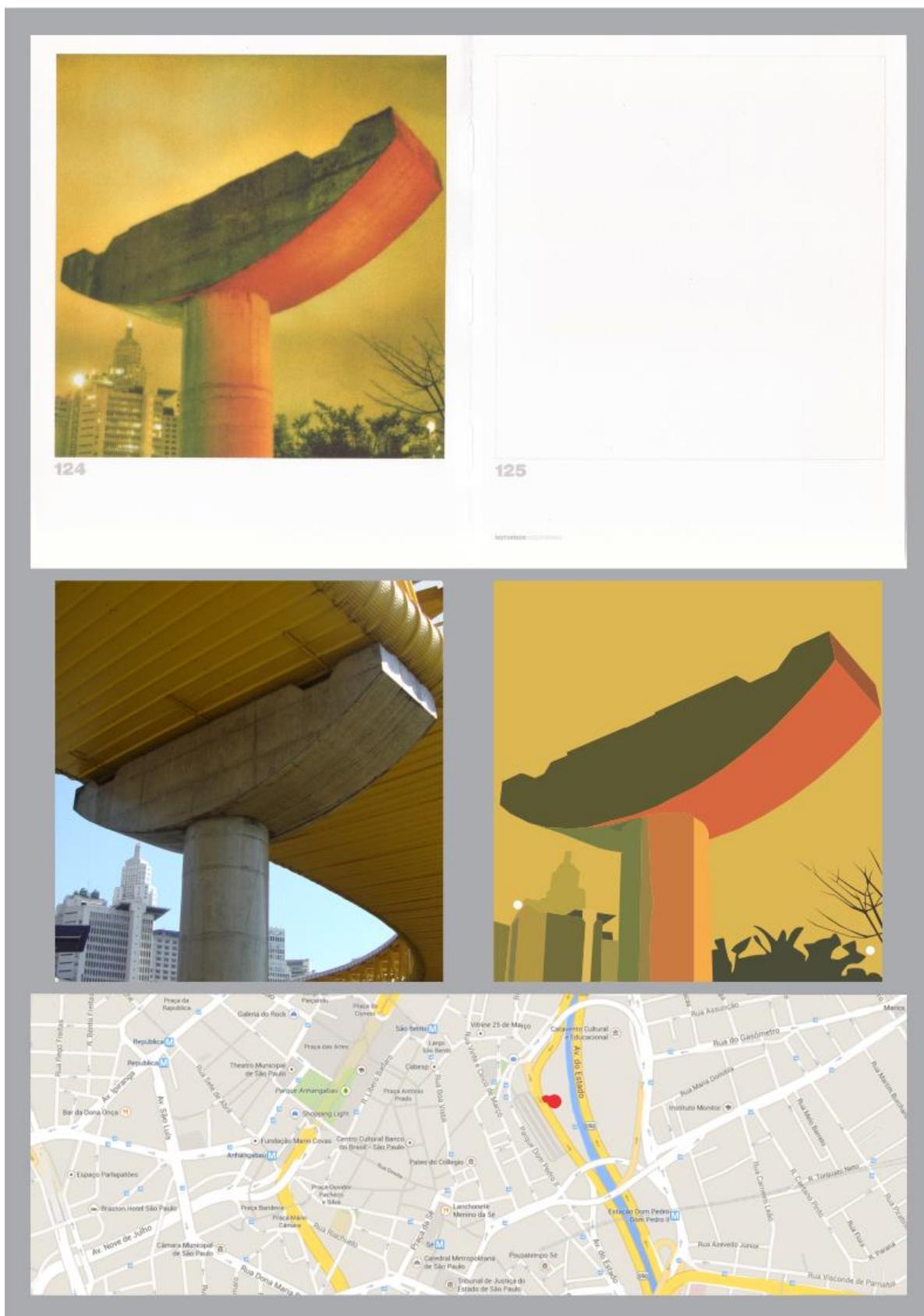


Fig. 6.10. Ficha de análise das páginas 124 e 125 do livro *Noturnos*.

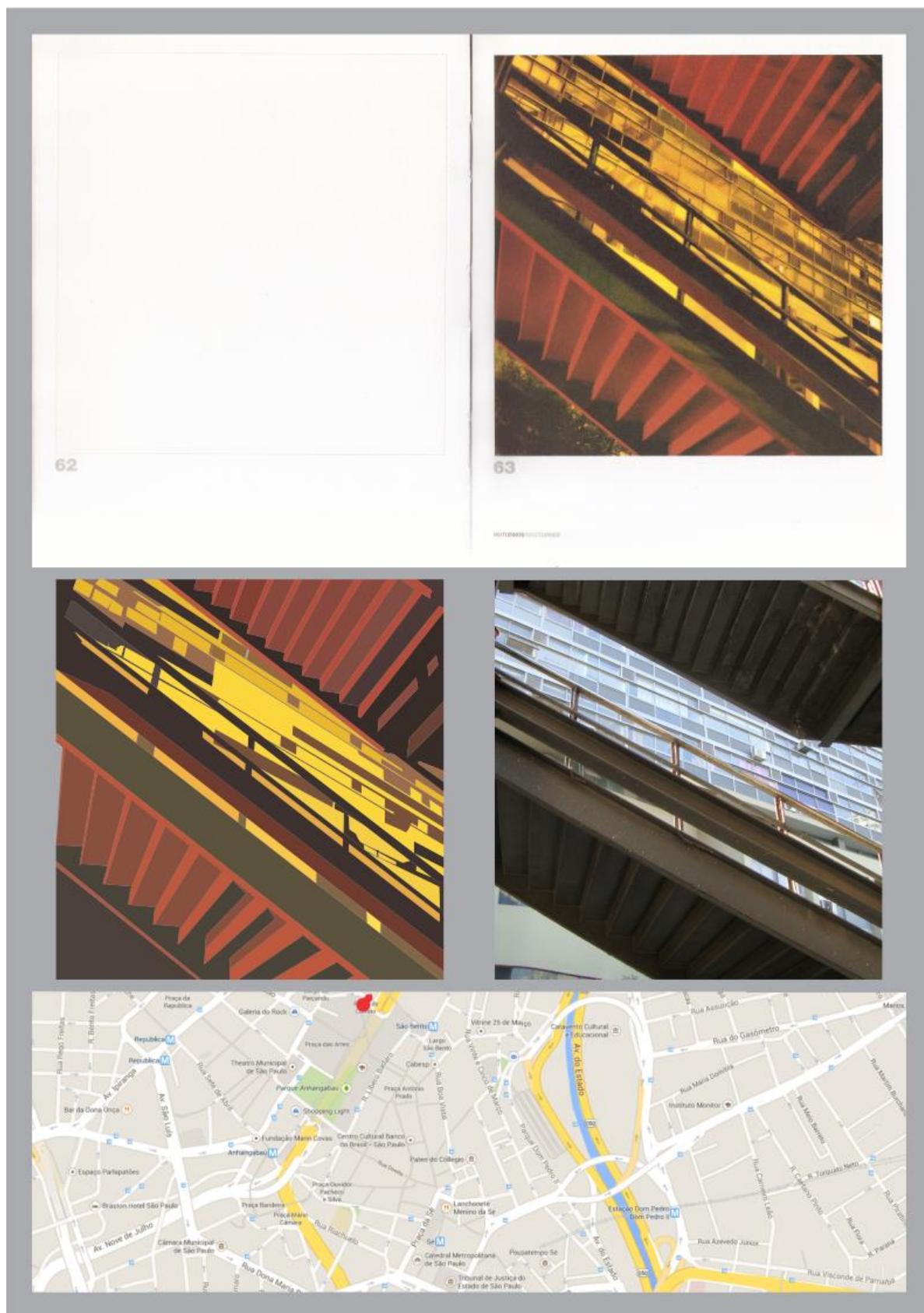
3.

É difícil de acreditar que uma peça tão simples de concreto pode ter sofrido alterações tão bruscas apenas com jogos de luz. Envolta em um fundo amarelado, a estrutura é metade ascensão e movimento, metade estagnação. O pilar, fundamentalmente um componente vertical, dá à linha diagonal formada pelo apoio superior e que forma, por fechamento, um triângulo retângulo no quadro superior da página um ar de índice para o céu, materializado em sua cor e parecendo ser sustentado pela estrutura, e as variações gradativas de claro-escuro desse céu parecem acompanhar perpendicularmente o direcionamento da peça estrutural. Curiosamente, o objeto que, anos depois, estaria sendo sustentado por essa mesma peça de concreto, continua sendo amarelo e relacionando-se a ela de forma similar.

Uma dualidade interessante se faz nos objetos secundários dispostos ao fundo. Separados pelo pilar da estrutura em primeiro plano, os conjuntos cidade e vegetação caracterizam-se na forma e na cor de maneira absolutamente oposta. De um lado, um ponto de luz presente como se simbolizasse vida e, com ele, temos uma massa de edificações que ergue-se verticalmente, sólida e em tonalidade semelhante à do fundo geral da foto, enquanto, do outro lado, um outro ponto de luz, mais fraco e mais baixo, e acompanhando-o, a folhagem que mantém-se em um plano geral horizontal, enegrecida e que se esmorece conforme ganha a pouca altura que possui.

Essa dualidade, colocada dessa forma na foto, parece indicar a vitória gradual do crescimento da cidade sobre a natureza. O amarelo dos prédios toma conta dos céus, e parece que irá engolir tudo, em sua vivacidade característica da cor. A natureza, acuada e enegrecida, se despede aos poucos, e, em primeiro plano, temos um projeto de conquista da selva de pedra bem à frente, banhada em vermelho vivo.

Novamente, o significado retirado da foto se concretiza de maneira curiosa e, ao mesmo tempo, triste, na reprodução diurna. A cidade prevalece e a vegetação realmente se foi. A cidade amarela, dentro do quadro, conquistou até mesmo o céu, cobrindo a vista com o fura-fila.



4.

Esse exemplo torna mais do que claro o poder já citado de projeção horizontal do amarelo em direção ao expectador. As relações surreais de cor confundem e dificultam ao cérebro perceber o que realmente se passa ali. As janelas do prédio ao fundo praticamente atravessam as escadarias, sobrepondo-se a elas como elemento da composição, ainda mais por apresentar-se no canto superior esquerdo da fotografia e tomar linearmente o centro da imagem, buscando o primeiro plano a qualquer custo.

A tensão descendente criada pelas linhas paralelas e perpendicularizadas nos componentes das escadas rubras em contraste com o fundo tornam a imagem um misto de velocidade e quebra, que instiga o olho pela dificuldade de definição das relações de profundidade e incita um jogo de movimento rápido do olhar. A atmosfera geral é quente, movimentada e expansiva, não sendo influenciada com força suficiente por sua posição no P.O.

A imagem, de dia, perde toda a sua complexidade e encanto. Um simples conjunto de lanços de escada amarronzados em frente a uma fachada envidraçada de um prédio moderno, e da imagem não se faz mistério nenhum.

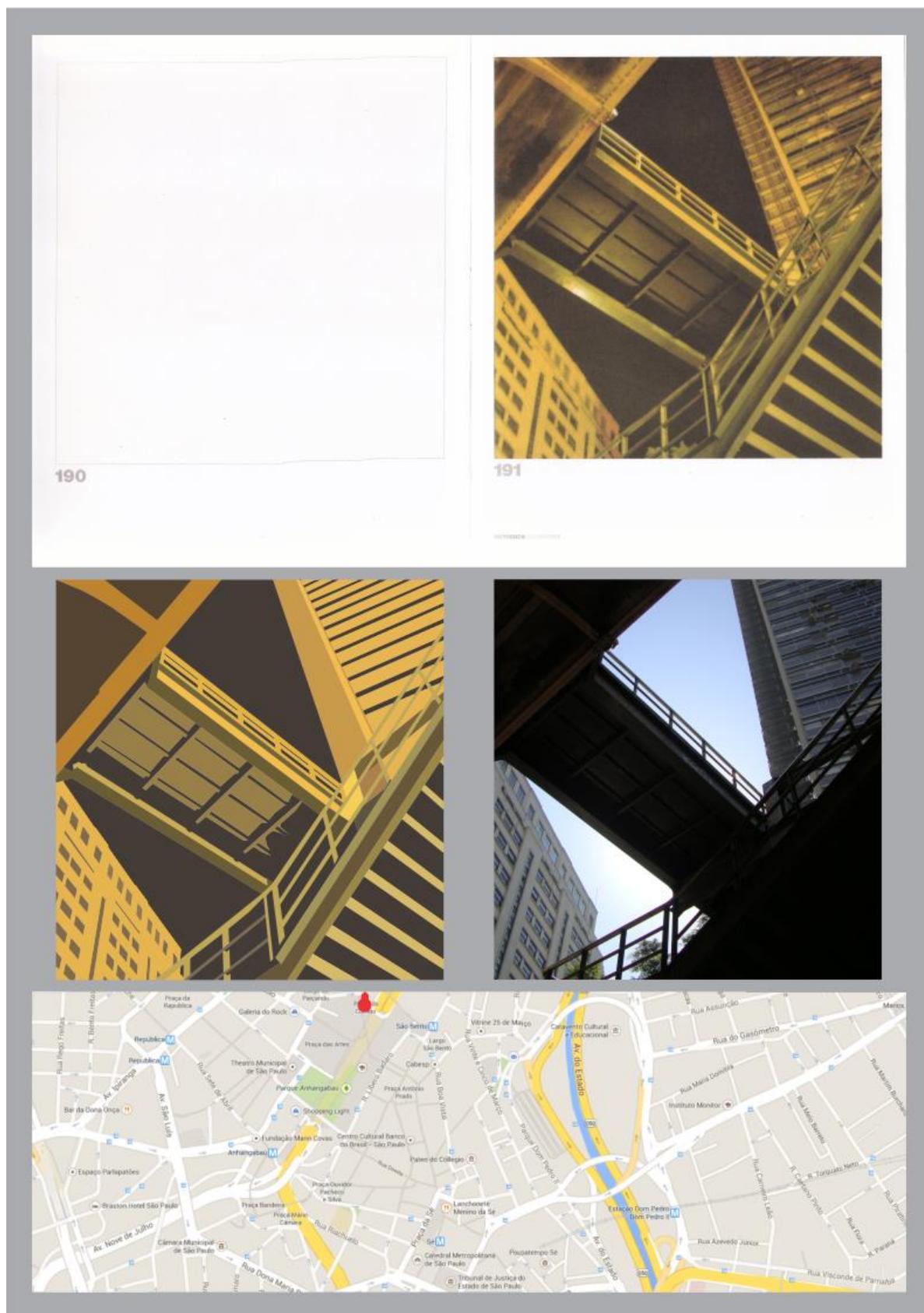


Fig. 6.12. Ficha de análise das páginas 190 e 191 do livro *Noturnos*.

5.

Esta fotografia é uma das minhas preferidas da série. Durante o processo de fotografar, encarei a cidade nômade com os meus próprios olhos e pude entender a potencialidade de modificação do espaço vazio e esquecido da cidade. A estrutura fotografada é uma espécie de viaduto metálico feito apenas para pedestres, e que não tive o tempo para atravessá-lo e ver onde daria. Perto do meio dia, a escadaria, a estrutura em si e seus arredores era um borbulhar de pedestres apressados subindo e descendo, saindo para seu horário de almoço.

Embaixo dos pilares da grande passarela metálica fotografada, em um espaço que qualquer um consideraria morto, um grupo muito limpo e asseado se divertia vendo seus dois pequeninos filhotes de cachorro brincando em um berço apropriado, enquanto preparavam um almoço em um pequeno fogão a gás. Ali, uma barraca jazia também sob a cobertura, e o sistema de vigas da estrutura servia de prateleira para objetos pessoais. Uma visão tão incomum para os meus olhos me deixou perplexo, e me indagando a que níveis o discurso da cidade nômade em Walkscapes deveria chegar, e se Careri haveria pensado a prática de transurbância utilizando-se, desfrutando do espaço aberto, do espaço nômade da cidade daquela forma.

O enquadramento da foto, em si, na página de Noturnos, é bastante instigante, também. A sucessão de blocos de cor praticamente homogênea com informações rítmicas compreendidas dentro de cada um fazem um pequeno embaralhamento do que é o quê na composição. Os planos dispostos em todas as direções no quadro dão voltas dentro da fotografia, levando o olhar, sucessivamente, para variadas direções, sem necessariamente uma pausa. A cor amarela, novamente, confere materialidade e movimento, e o fundo escurecido faz simplesmente o papel esperado de figura de fundo.

A relação entre os objetos componentes do enquadramento se dilui na versão diurna da foto, já que as cores não mais se homogeneizam e, com a luz ofuscante do sol, a escada perde boa parte de suas informações.

O amarelo-dourado que toma conta da foto de Noturnos, por estar situado à esquerda do P.O., ganha um pouco mais de destaque, e as sucessões de direcionamentos das linhas sugerem o uso do espaço fotografado visto durante o dia: movimentação constante, rápida e multidirecional, contudo organizada em caminhos específicos.

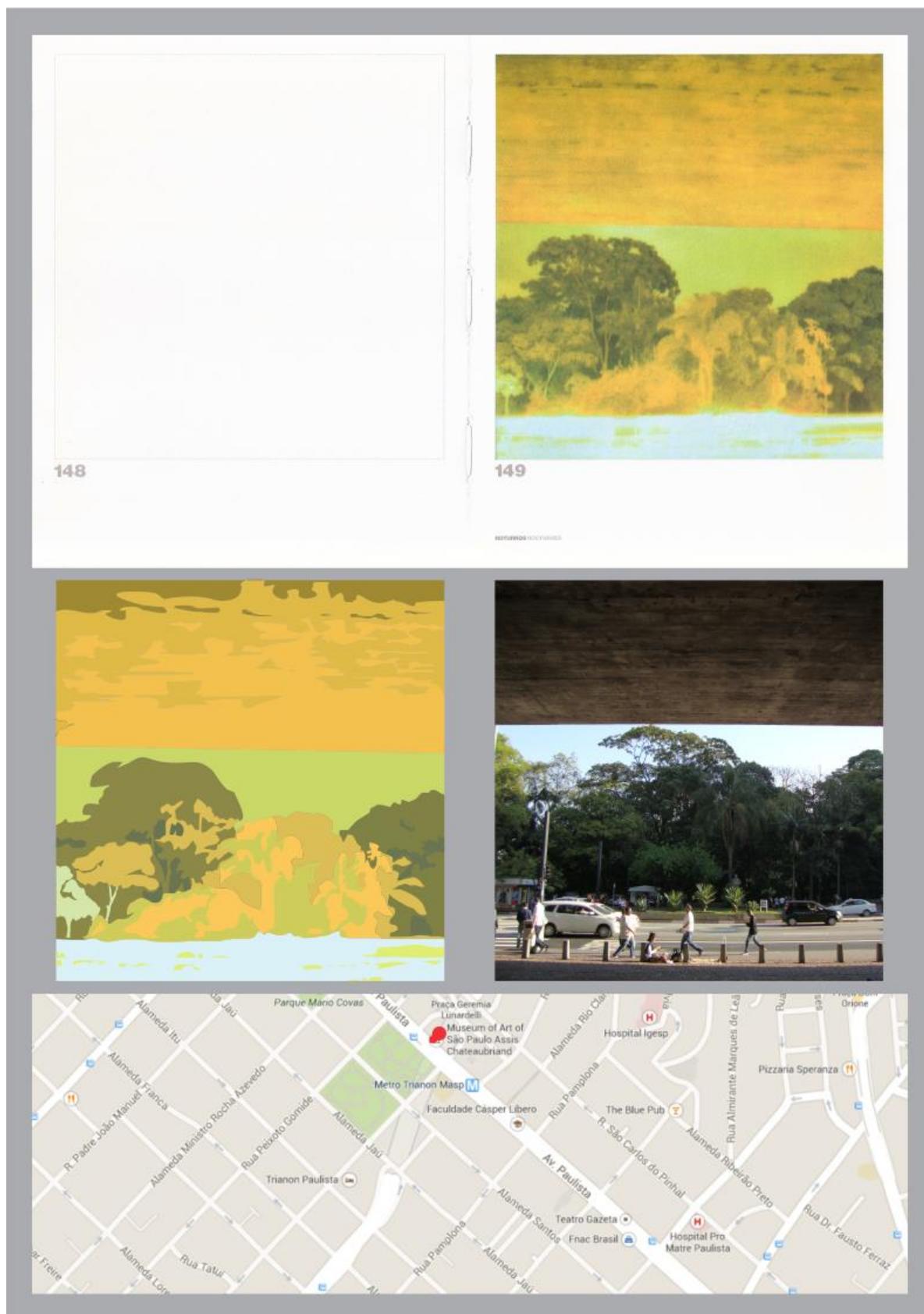


Fig. 6.13. Ficha de análise das páginas 148 e 149 do livro *Noturnos*.

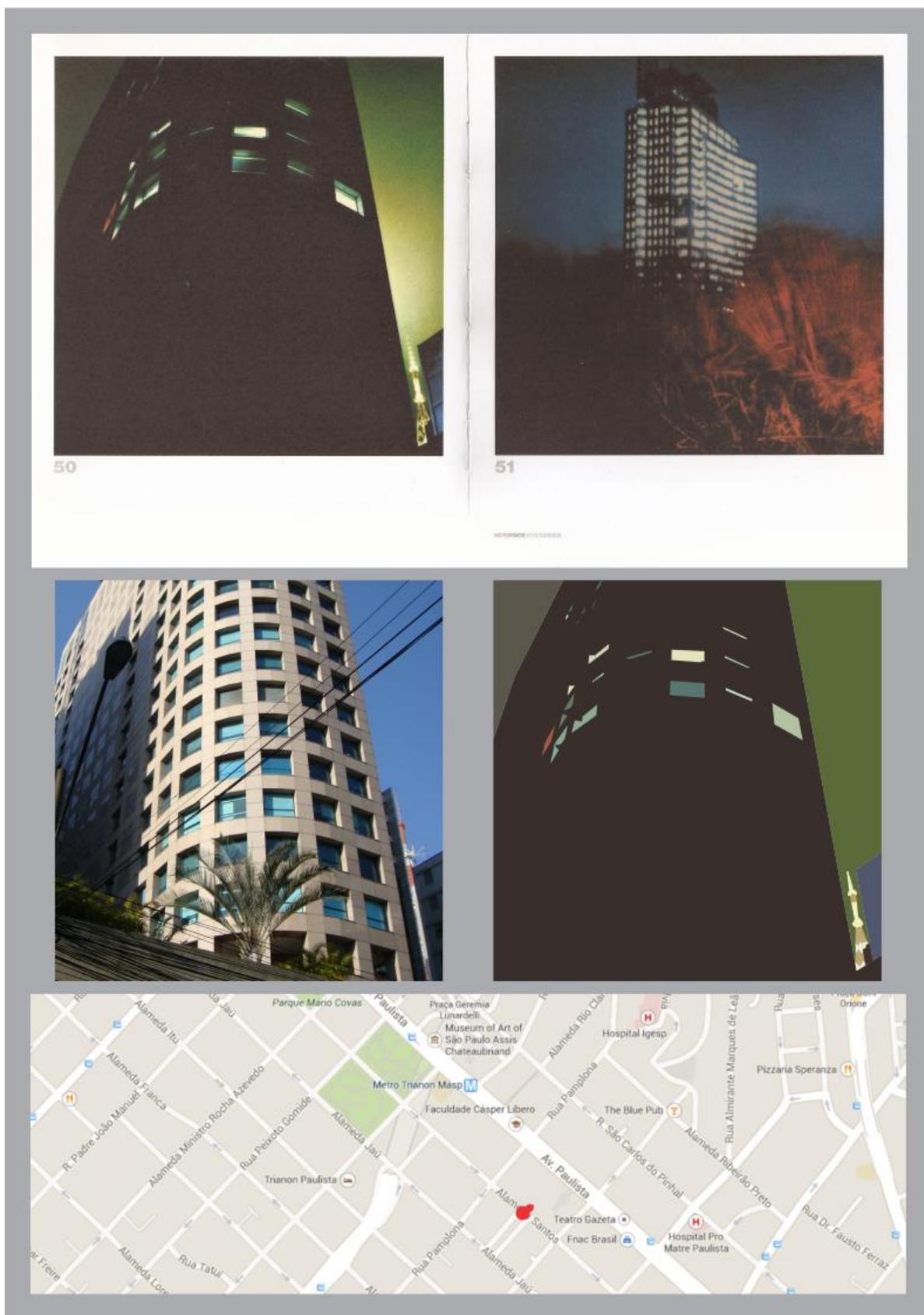
6.

Novamente, a informação visual cresceu. A utilização de plantas como componentes da composição por Vasconcellos cria uma interessante quebra da conformação horizontal e em linhas retas na foto. Podemos separar essa fotografia em cinco componentes básicos: o chão azul-esbranquiçado no baixo, A vegetação amarelo-limão no centro e primeiro plano da foto, a vegetação secundária, céu e, no cimo, o teto do vão do MASP.

Sem dúvida, o vão e o chão localizados, respectivamente, no cimo e no baixo, conferem apenas enquadramento à informação visual irregular criada pela vegetação, tendo suas características cromáticas intensificadas por sua posição.

A fotografia diurna continua possuindo a noção de enquadramento da vegetação supracitada, e o que muda, basicamente, é a aparente imersão dos objetos contíguos uns nos outros, causada pela homogeneização das cores na fotografia de Vasconcellos.

A relação entre cores é de absorção do amarelo pelo verde e pelo azul-claro no baixo, e as linhas gerais e as cores são discordantes e se oprimem mutuamente, tornando o amarelo que existe na composição uma coisa quase morta, limitando-se a um pequeno e simples jogo de materialidade.



7.

Um pequeno exemplo de relação entre duas fotografias é esta imagem. O fundo verde da imagem da direita contrabalança as cores vermelha e azul da foto à esquerda, aproximando o conjunto de uma totalidade harmônica. Apesar de terem sido tiradas em locais diferentes, elas também dialogam na questão da forma: a massa vertical salpicada de pontos luminosos presente nas duas fotografias do primeiro par passa a impressão de que trata-se do mesmo prédio. A fotografia de fundo verde, porém, é dotada de uma verticalidade mais acentuada que a segunda foto, haja vista que a divisão azul-vermelho de presença fortíssima se dá em uma linearidade horizontal.

Adicionando-se como comentário individual: não fossem a sequência de pontos de luzes formando uma linha curva à frente do prédio da primeira imagem, e que é fortemente percebida na fachada toda do prédio dentro da foto diurna, a massa negra que o delimita jamais teria volume, assim como aconteceria na página 51, caso o segundo prédio não estivesse completamente aceso. A presença da luz nas fotos silenciosas de Noturnos indicam sutilmente a ainda viva atividade humana na cidade noturna. Embora estagnadas e fora do horário comercial, ambas as edificações comerciais, com sua luminosidade combinada à sua fortíssima ascensão vertical no plano, sugere que a cidade continua, sim, viva e em movimento.

Relação parecida se dá nessa fotografia, encontrada em Paris by Night, de Brassai, em que o topo da catedral de Notre Dame se envolve em trevas a ponto de não se possuir mais informação alguma com relação a sua forma, volume etc., apesar de, no resto de seu corpo, a luz ser suficiente para denotar alguns de seus detalhes.

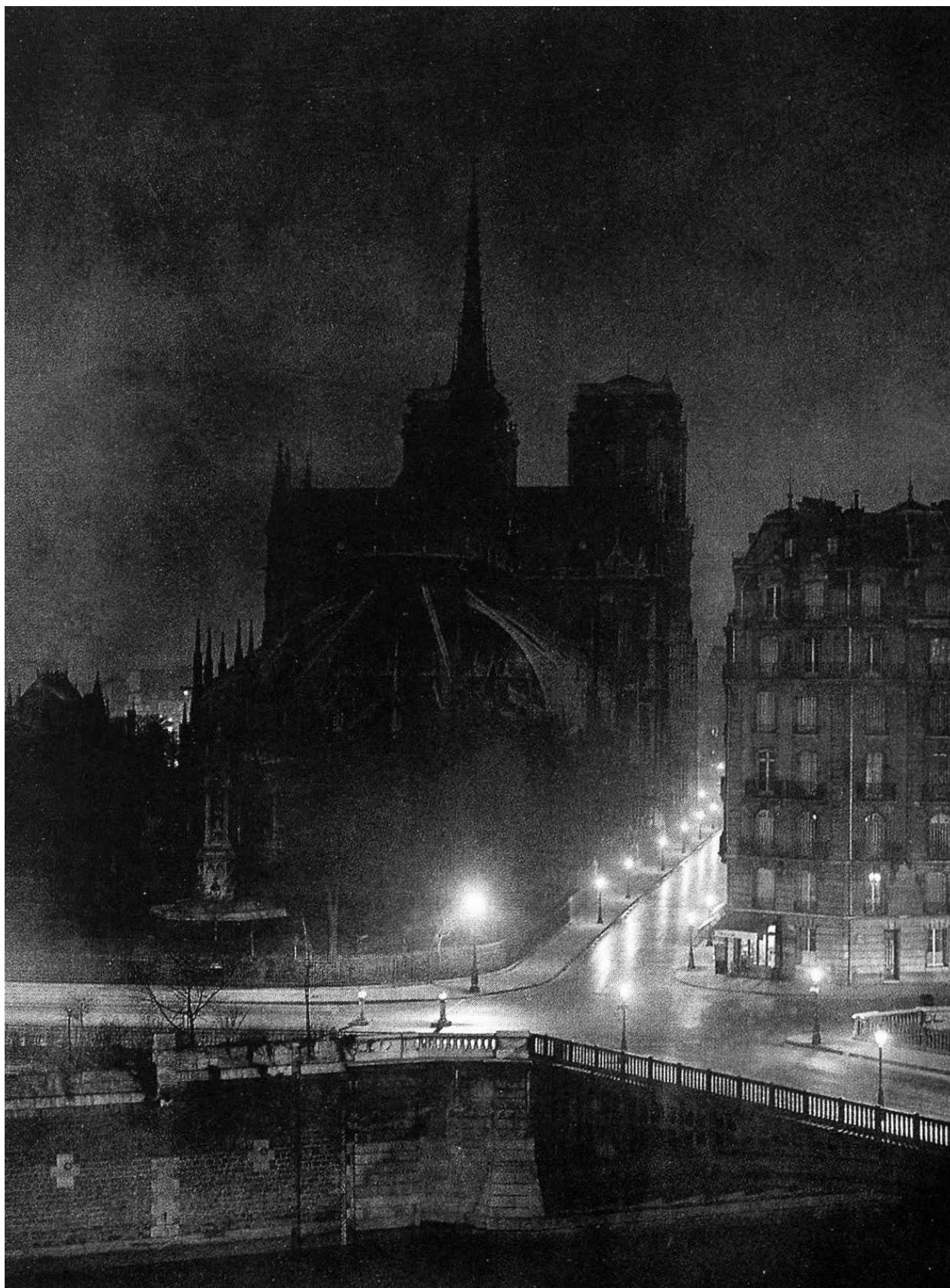
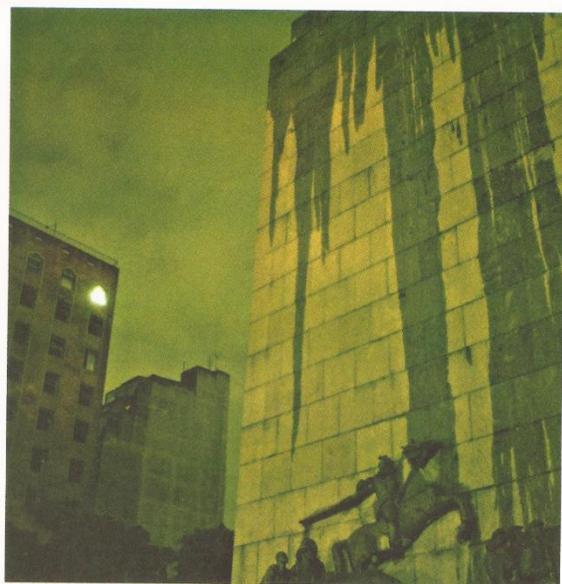
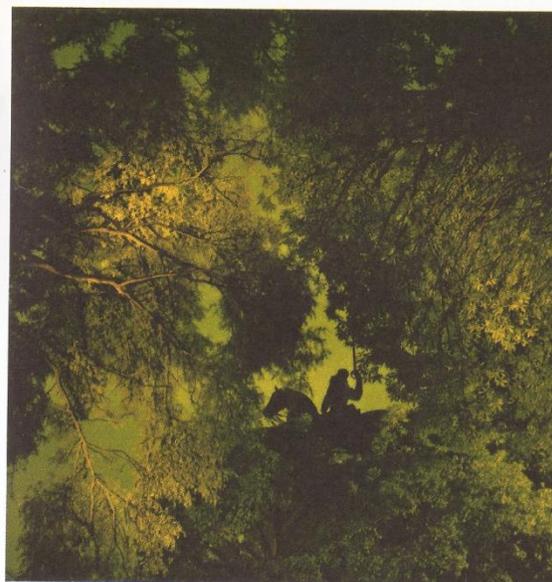


Fig. 6.15: Notre Dame (Brassaï, 2001, p. 7)



110



111

Fig. 6.16. Páginas 110 e 111 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

Uma vez provada real a importância da cor em sua relação com a forma na produção de novos significados de maneira suficiente, a contraposição com versões diurnas das fotografias já não se faz mais estritamente necessária, sendo, a partir de agora, abandonada para as próximas análises. Além disso, o olho, treinado a olhar atentamente a cor como tal, também deve estar capacitado de enxergá-la com grau aceitável de exatidão mesmo sob influência de outras vizinhas, reconhecendo linhas e formas a partir de contraste. Portanto, abriremos mão também das vetorizações a partir de agora.

Outra combinação interessante de diferentes fotos é esta. Foram tiradas do mesmo lugar - a Praça Princesa Isabel - e a presença massiva do verde cria uma atmosfera de repouso. Essa cor, mistura do amarelo e do azul, é o encontro de forças contrárias que, portanto, caracteriza-se como equilibrada. O efeito potencializa-se, por terem tons parecidos e ocuparem uma área maior do campo plástico - a área das páginas do livro *Noturnos*; as diferenças principais entre elas são os objetos e a intensidade da claridade: a foto da esquerda, dotada de algumas linhas quase verticais muito fortes na composição, direcionam o olhar do observador ao céu. Ao mesmo tempo, o pequeno clarão vindo da janela do prédio à esquerda, e seu alinhamento ao pequeno prédio ao fundo sugerem uma continuidade que aponta para a estátua do cavaleiro - um sincategorema - que, escurecida e deixada no baixo da foto, ainda mal consegue se erguer.

A outra imagem, em comparação com a foto à sua direita, possui uma certa presença do amarelo, fazendo, portanto, com que essa imagem seja dotada de alguma energia e movimento. O amarelo, porém, escurecido em alguns pontos, mescla-se ao verde em sua versão suja e desagradável. As manchas escuras e formas difusas possuem ares um tanto mórbidos e causam certo receio - o poder de projeção horizontal do amarelo presente na composição e sua materialidade indicam que algo - talvez a silhueta negra armada ao fundo - pode nos perceber e se atirar em nossa direção a qualquer momento.

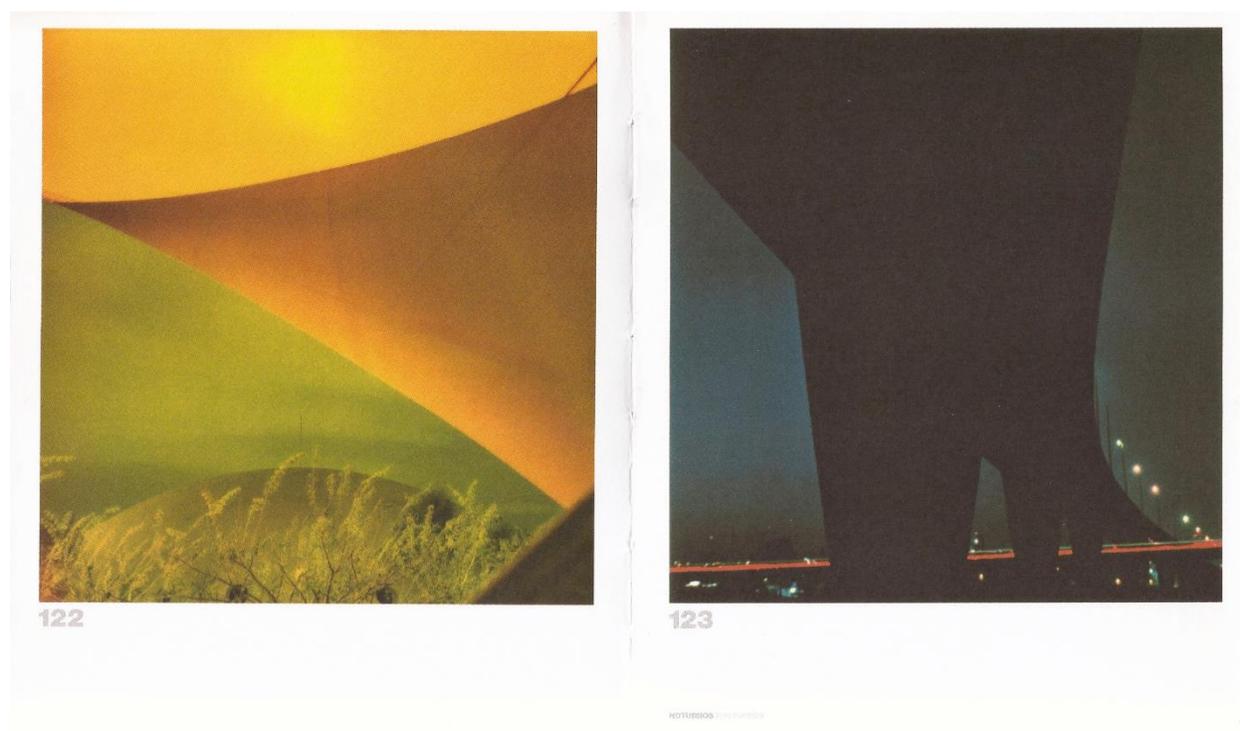


Fig. 6.17. Páginas 122 e 123 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcelos.

Nessa sequência de fotos, assim como ocorre nas páginas 50 e 51 do livro, as duas cores se contrabalançam e fomentam diálogo de complementaridade, dessa vez mais agressivo por conta da alta saturação das cores das imagens. Além disso, vê-se que a luminosidade do amarelo projeta ativamente a estrutura de forte tom na direção do observador, na frente do fundo esverdeado, em contraponto ao azul da foto da direita, que, dotado de muito preto, afasta-se para longe em uma escuridão demasiado triste.

Vale também denotar o diálogo entre curvas presentes em ambas as fotografias. O viaduto enegrecido e as estruturas amareladas curvas presentes na foto, vistos juntamente, sugerem uma fluidez das linhas e planos, diagonalizados, em direcionamentos e continuidades interessantes: a partir do canto superior esquerdo (direito, segundo a teoria do plano original de Kandinsky), os espaços abertos se confluem todos em um movimento de descida até o baixo da figura da página 123.

É também palco de interesse a dualidade oferecida pela presença da oca na página 122 como um objeto horizontalizado e tendendo para o verde, sugerindo estado de repouso. No baixo da outra foto, uma linha vermelha formada pelos faróis dos carros em velocidade criam a discordância, apesar de não muito potente, com esse estado do baixo da primeira foto.

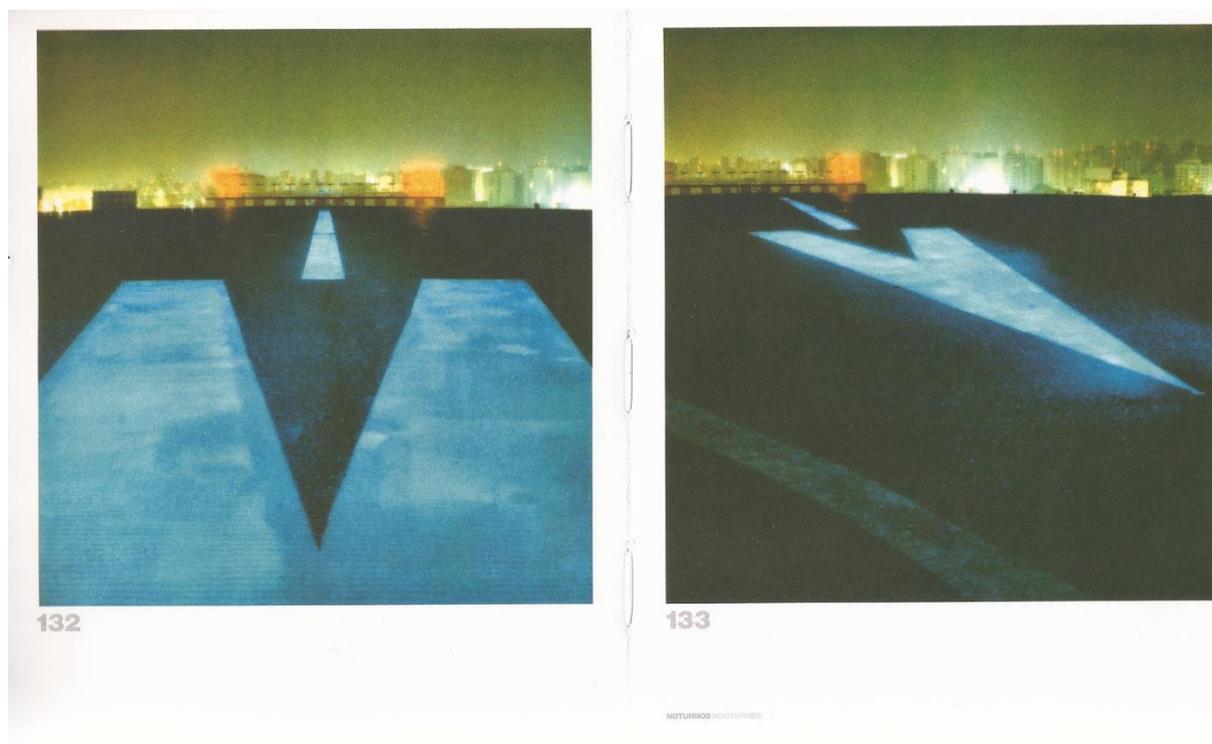


Fig. 6.18. Páginas 132 e 133 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

Tirado no aeroporto de Congonhas, esse par de fotos cria um entendimento do objeto fotografado, que é exposto duas vezes, lado a lado e em posições diferentes. Nota-se, nesse exemplo, que o azul, quando clareia-se, perde o tom de profundidade visto nas fotos anteriores, e materializa-se com força, graças à ação do branco presente nele. Isso se deve também ao forte contraste com o fundo das duas fotos, que são dotados de certa escuridão e estagnação por conta dos altos níveis de preto e do verde presente acima linha do horizonte. Apesar disso, a parte de cima da foto ganha um pequeno indício de movimentação expansiva e calor pelas pontilhadas amarelos e brancos. A maior parte deles é tão pequeno que é necessário que se aproxime o olho das fotografias e se force um pouco a vista, na ordem de poder visualizá-los.

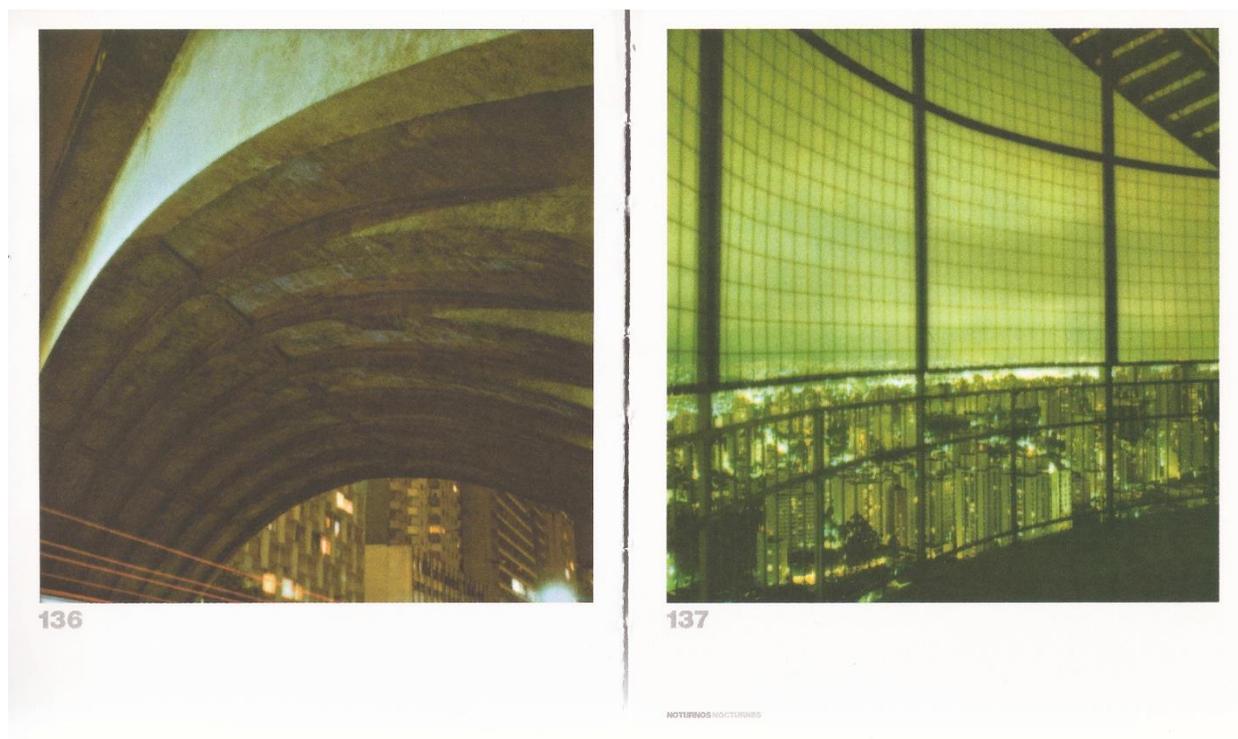


Fig. 6.19. Páginas 136 e 137 do livro Noturnos, de Cássio Vasconcellos.



Fig. 6.19. Páginas 160 e 161 do livro Noturnos, de Cássio Vasconcellos.

Relações parecidas porém fundamentalmente diferentes são obtidas nessas duas sequências de páginas. Na primeira dupla, os tons de cores, sujos em grande parte da área total, tornam a atmosfera enjoativa e desagradável. Há um atravancamento das linhas curvas, pela mudança abrupta e desconexa da foto da direita para com a da esquerda, visivelmente se tratando, inclusive, de localidades distintas. Contudo, elas conversam entre si e se relacionam pela presença de sucessões de curvas ritmadas e conectadas umas às outras, que atravessam o campo plástico de um lado ao outro. A serenidade e calma transmitida pela foto à esquerda do P.O., de certa forma, convence a linha curva e cheia de tensão e mudanças de direção a se acalmar, porém não completamente.

Na segunda sequência, as duas imagens formam uma composição com caráter de simetria, a partir de um eixo central – o centro do caderno, com a conexão entre as páginas. As figuras em primeiro plano saltam em direção ao observador, criando diferentes profundidades que não condizem com o real, justamente por culpa das cores: Na foto amarelada, o contraste entre verde e amarelo não se faz tão presente, aproximando o horizonte e a cidade ao espectador, apesar de ainda manter certa distância do arco amarelo em primeiro plano. Mas os dois se aproximam o suficiente para fazer parecer com que a profundidade notada na figura seguinte pareça bem maior do que na primeira. Só não nos enganamos totalmente por já saber como é um prédio e, por comparação do tamanho das luzes das janelas, perceber o falso afastamento do fundo da composição criados pelo preto, pelo azul e pela presença do amarelo na ponte de concreto em primeiro plano.

Esse arranjo pictórico, além disso, também trabalha com a oposição completa no círculo cromático, deixando o plano original polarizado entre amarelo à direita e azul à esquerda (lembrando sempre que os conceitos de direita e esquerda no P. O. de Kandinsky são inversos ao observador que está de frente para ele).

Aqui, também, há alguns leves alinhamentos que parecem secundários, tais como a linha do horizonte, que, apesar de um pouco difusa, parece coincidir nas duas fotografias, criando uma região dividida, no baixo da sequência, entre uma calma desfeita pelas luzes que pulsam na cidade esverdeada e uma morte que se levanta através das edificações acesas em direção à figura em primeiro plano.



Fig. 6.20. Páginas 152 e 153 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

Primeira foto: o céu amarelo, por estar no cimo, é intensificado em projeção horizontal e temperatura, somando-se aos pilares de concreto distribuídos de maneira organizada porém aparentemente aleatória no campo plástico. O laranja adicionado à composição mantém e acentua o tom alegre geral que permeia a composição. No baixo da foto, a cor preta toma o espaço, destruindo a noção exata de perspectiva, afundando e apagando o baixo em um infinito de estagnação e esquecimento da falta de informação visual.

Segunda foto: A estrutura circular cria uma atenuação dos significados e afinidades entre cor e forma relacionados à teoria de Kandinsky. Por ser branca, e não azul, ela ganha destaque mesmo sendo quase figura de fundo, projetando-se materialmente e aquecendo levemente a atmosfera da fotografia. Delimitando fundo azul e passivo, encerrado no cimo, ela confere destaque aos elementos arbóreos que delineiam ascensão e mais temperatura, desabrochando em maiores ou menores explosões individuais de novas linhas.

O amarelo e o laranja presentes na composição à direita do P.O. quase fazem esquecer a solidão e abandono do canteiro de obras parado. As relações de cor entre as imagens, apesar de não alcançarem complementaridade, chegam razoavelmente perto disso, conseguindo opor claro e escuro também entre esquerda e direita, cima e baixo, numa combinação agradável, alegre e cheia de tensão direcionada à ascensão. Curioso como a foto à nossa direita, que, parcialmente, retrata a natureza e a vida, aparenta um frio e uma estagnação quase triste em relação à da esquerda, que trata-se de um canteiro de obras aparentemente abandonado. Isso prova como a manipulação das cores consegue modificar as percepções, até estagnando o incessante crescimento da natureza e alegrando e movimentando o abandonado e triste.



Fig. 6.21. Páginas 94 e 95 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

O jogo de luzes nessa composição torna a imagem do prédio por trás do pano como a de um fantasma. Perdido atrás da diluição das luzes que o atingem, o prédio parece ter, não janelas e portas, mas uma textura pintada e semitransparente. A escuridão que toma o corpo do prédio dá uma dimensão agourenta e doente à composição, que só vê algum movimento no clarão amarelo retido no baixo da fotografia. Contribuindo com essa atmosfera morta, a foto encontra-se deslocada à esquerda do P.O. do caderno, o que contribui para um amortecimento maior da luz do poste e para a intensificação do clima de tensão desagradável que suga para a escuridão infinita as linhas verticais que se apresentam fracas sob a parede de panos e tomam movimento de descida pela continuidade dos arcos das janelas.

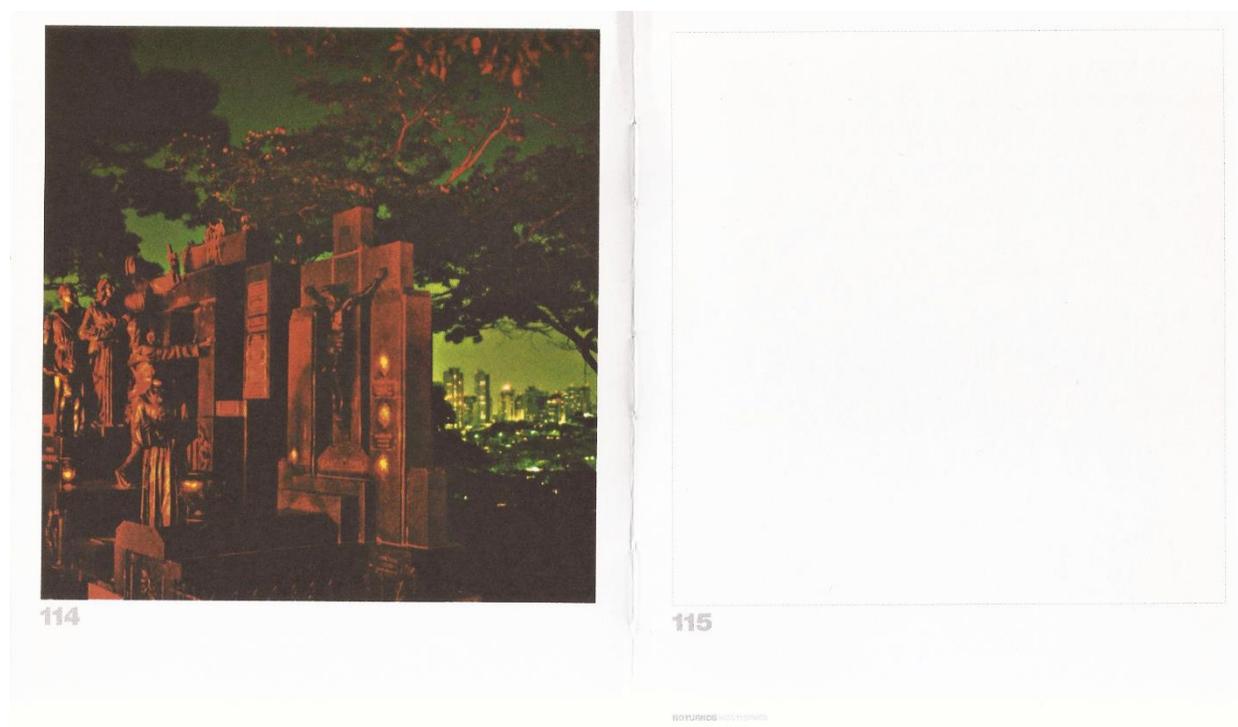


Fig. 6.22. Páginas 114 e 115 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcelos.

O vermelho em primeiro plano, em contraponto ao verde predominante e calmo do fundo, faz crescer energeticamente o amontoado de lápides do cemitério. As copas das árvores, densas nuvens negras que barram o movimento de ascensão das linhas que compõem os elementos avermelhados, dão profundidade e tom grave à composição. As estátuas inertes que, provavelmente, formariam um excesso de informações cromáticas vistas à luz do dia, sob o holofote tornam-se um jogo de formas homogêneas e legíveis que indicam movimentação expansiva. A cidade, ao fundo, por estar brilhando um leve amarelo, ganha alguma notoriedade e contrapõe-se, ao mesmo tempo que é concomitante ao cemitério: é vida e calor, mas encontra-se como figura de fundo. Enquanto que as lápides trazem à tona a morte e o pós-vida, encontram-se como papel principal, cheias de movimento e energia. Ambos elementos citados conformam, porém verticalidade e, portanto, ascensão.



Fig. 6.23. Páginas 56 e 57 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

Ao contrário da última foto, essa, pelas relações de cor, torna-se gélida, dividindo-se em um baixo um pouco mais expansivo e materializado, com movimento de ascensão/repouso quase neutro, tendendo levemente à horizontalidade, e um cima que acentua a atmosfera de estagnação gélida da composição, com o contraponto de um movimento de ascensão, denotado pelo prédio ao fundo, parcialmente mortificado pela presença do azul, que, apesar de razoavelmente claro, ainda resguarda suas propriedades. O tom geral passivo da imagem é acentuado por sua posição no plano original.



Fig. 6.24. Páginas 168 e 169 do livro Noturnos, de Cássio Vasconcellos.

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



Fig. 6.25. Páginas 176 e 177 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

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

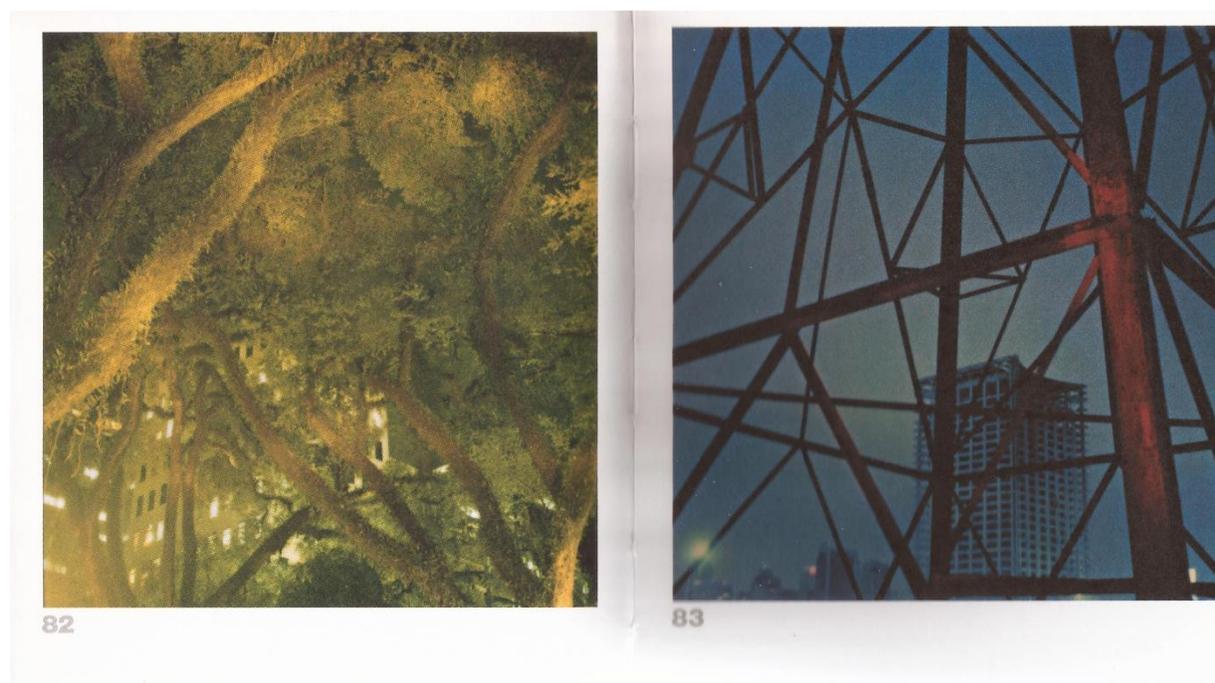


Fig. 6.26. Páginas 82 e 83 do livro *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos.

Esse conjunto ganha destaque pela relação de informações plásticas dadas em grande quantidade na foto, possuindo um contraponto fundamental entre natureza e obra humana, entre orgânico e geométrico, e, por fim, entre as cores gerais presentes na composição. O emaranhado de galhos e copas de árvores, por conta do amarelo que toma toda a foto à direita do P.O., ganha projeção horizontal rapidamente e atira-se à frente de maneira selvagem. As relações de tensão e peso dentro da página 82 ficam equilibradas pela oposição entre massa de árvores e as luzes das edificações.

Na foto da página 83, Há também uma relação de tensões e pesos, mas, dessa vez, dadas pelas duas barras de ferro mais grossas que tomam a frente na composição, e o ponto de minguada luz amarela, que, graças à linha que o atravessa, aponta em direção ao emaranhado de metais que o circunda lateralmente e na parte de cima.

Nota-se também que a figura possui uma maior calma e introspecção em relação à primeira comentada, mas também possuindo uma forte e agressiva, quase ameaçadora, projeção horizontal na direção do observador dos objetos vermelhos em destaque, por conta do contraste entre a cor rubra e o azul.

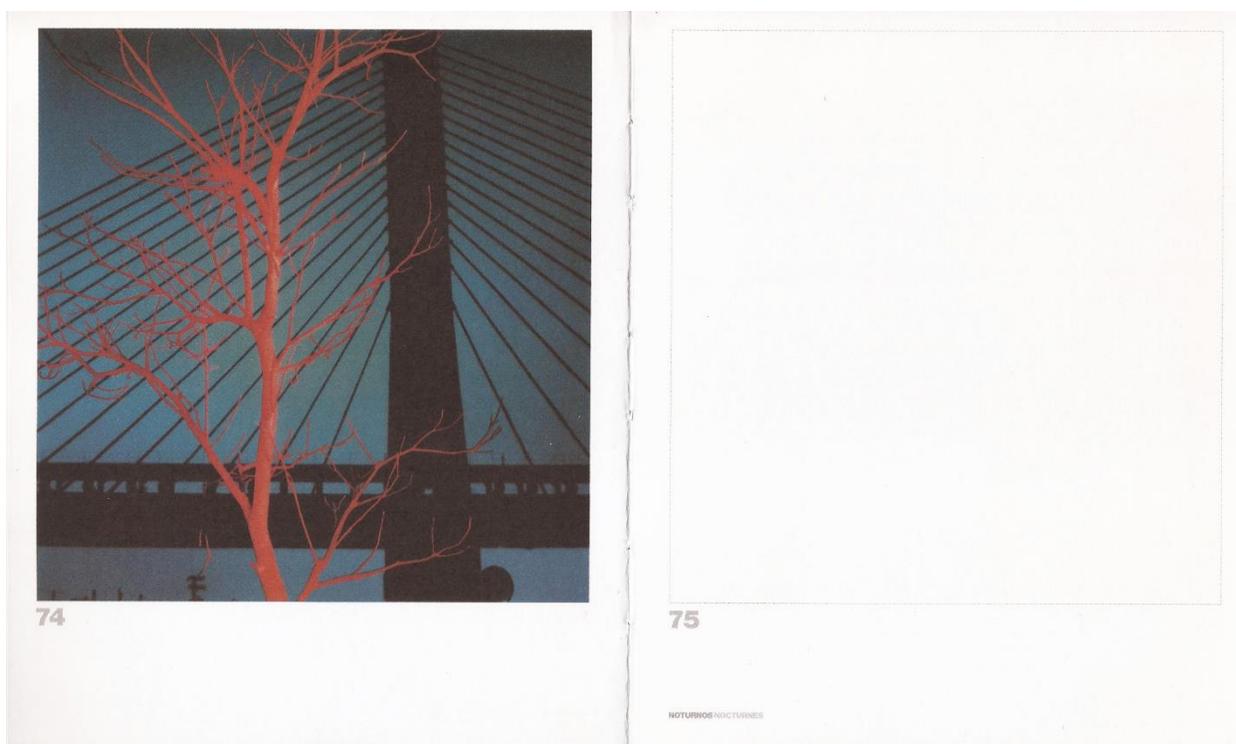


Fig. 6.27. Páginas 74 e 75 do livro Noturnos, de Cássio Vasconcellos.



Fig. 6.28. Páginas 164 e 165 do livro Noturnos, de Cássio Vasconcellos.

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

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

Conclusão

O estranhamento necessário ao desenvolvimento de um olhar crítico sobre a realidade pode ser alcançado por diversas estratégias. Nesse texto apresentamos uma primeira análise o processo adotado por Cássio Vasconcelos em seu livro “Noturnos”. Podemos entender que, nesse caso, os recursos linguísticos utilizados operam no registro da condição primeira da percepção. As cores e formas parecem *falar* diretamente ao nosso modo de olhar as coisas. Uma experiência de pura qualidade. Ao deslocar os fatos urbanos de suas características habituais e poucos visíveis, o fotógrafo aparenta nos oferecer uma situação ideal para que, ao estranharmos o cotidiano, possamos estar sensíveis à atribuição de novos significados para a paisagem urbana. As fotografias de Cássio Vasconcelos não inaugurariam novos discursos sobre a cidade, mas sua razão de ser seria operar no distanciamento desses discursos para que novos possam aparecer.

Além disso, o discurso procurado para a prática do caminhar como prática artística também ficou entendido, aqui, como elemento fundamental no entendimento da paisagem, sua travessia, seu uso e subsequente transformação, sendo, também, parte importante, na visão de arquiteto e urbanista, na criação de estranhamentos e revelação de interesse sobre um objeto ou imagem e, por que não, de um interesse sobre a cidade e sua transformação. A fusão desses conhecimentos revelou uma necessidade de contrapor vida e arte no cotidiano urbano, na ordem de atingir as massas que transitam próximas aos vazios da cidade sem aproveitar sua potencialidade no curso de seus caminhos.

Bibliografia

- ALBERTINO, Simone, **Seminário Imagem e Percepção: a cor e o olhar**. In: Aula, Prof. Luiz Antônio L. Coelho, O simbólico no discurso visual, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Programa de Pós-Graduação, 2006.
- BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006
- BRISSAC, Nelson. **Noturnos**, 2011. Disponível em: <<http://cassiovasconcellos.com.br/noturnos/>> acesso 24/04/2013, às 14:38:00
- Brassaï, **Paris By Night**. Bulfinsh Press, 2001
- CARERI, Francesco, **Walkscapes: el andar como práctica estética**. Barcelona : G. Gilli, 2002
- COSTA, Thiago de Araujo, **O engajamento dos corpos nos percursos urbanos**, resenha. In: Revista Redobra nº 11, 2013. Disponível em http://www.redobra.ufba.br/?page_id=109 acesso em 28/06/2014
- FERNANDES Jr, Rubens. **Enigmas**, 2011. Disponível em: <<http://cassiovasconcellos.com.br/noturnos/>> acesso 24/04/2013, às 14:38:00
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Doutrina das cores**. Apresentação, seleção e tradução Marco Gianotti. São Paulo : Nova Alexandria, 1993. (título originalmente publicado entre 1749 - 1832)
- GOMES Filho, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 6ª Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como Informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores** - São Paulo : Annablumme, 2000.
- ITTEN, Johannes. **The art of color: the subjective experience and objective rationale of color**, Trad. Ernst van Haagen, New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto Linha Plano**. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée, Barcelona: G.Gilli, 2002
- KÜPPERS, Harald. **Fundamentos de la teoria de los colores**. Versão castelhana: Michael Faber-Kaiser. 5ª edição. México : Ediciones G. Gili, 1995.
- Léger, Fernand, 1881-1955. **Funções da pintura** / Fernand Léger ; Introdução de Eduardo Subirats ; [tradução Eduardo Brandão]. – São Paulo : Nobel, 1989.
- Lemagny, Jean-Claude & Rouillé, André. **Historia de la Fotografia**, Ediciones Martinez Roca, 1988.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 7ª Edição, 1999.

RUSSO, Natália. **Desconstruindo a Luz**. 2010. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/desconstruindo-a-luz/>> acesso em 29/07/2014

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

SOUZA, Lillian Andreza dos Santos. **Cidades (in) visíveis: imagens, caminhos e representações** – Campinas, SP, 2010.

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

VINCI, Leonardo. **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura**. (Organização: Eduardo Carreira). Brasília: Editora Universidade de Brasília : São Paulo : Imprensa Oficial do Estado, 2000

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Trad. Filipe Nogueira e Maria João Freitas. Lisboa: Edições 70, 1977.