

# LUZ E SOMBRA NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA: LIÇÕES PARA A ILUMINAÇÃO ARQUITETÔNICA

## ***LIGHT AND SHADOW IN PICTORIAL REPRESENTATION: LESSONS FOR ARCHITECTURAL LIGHTING***

Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza

*Sonia Rejane é arquiteta e urbanista graduada na Universidade de Brasília, UnB, professora no Instituto de pós graduação IPOG, mestranda em Estética, Hermenêutica e semiótica pela FAU/UnB, com especialização em iluminação pela Universitat Politècnica de Catalunya - UPC, Barcelona, e com especialização em Interior and Product Design na Accademia Italiana Scuola di Design Moda e Fotografia, Firenze.*

### Resumo

Este artigo trata da abordagem das sombras pictóricas no mundo ocidental no período medieval até o expressionismo alemão do início do século XX, vendo a maneira com que se estabeleceram as mudanças do agente ativo, a luz, na representação de obras de arte. Utilizaremos exemplos de artistas como Cimabue, Leonardo Da Vinci, Caravaggio, Jacques-Louis David, Claude Monet e Edvard Munch para identificar como esses artistas representavam a luz em suas obras, e compará-las com cenas urbanas e arquitetônicas, com o intuito de extrair da arte maneiras de se pensar sombras em nossos espaços.

*Palavras-chave: Sombras; Luz; Arte; Iluminação pictórica; Arquitetura.*

### Abstract

*This article brings the approach of pictorial's shadows sense the medieval period up to the German's Expressionismo on the earlies twentieth century. The changes of one active agent on art, the light. We will use examples from artists like Cimabue, Leonardo Da Vinci, Caravaggio, Jacques-Louis David, Claude Monet and Edvard Munch to identify how these artists represented light and compare them with urban and architectural scenes. The intention is to extract from art some ways how to use shadows in our spaces.*

*Keywords: Shadows; Light; Art; Pictorial lighting; Architecture.*

## ENSINAMENTOS DA ARTE

**Analisando a trajetória que a arte pictórica percorreu no mundo ocidental, desde o Medievo até o mundo moderno, é possível traçar um paralelo entre arte e iluminação e entre iluminação e arquitetura. Em um quadro, a sombra-pigmento aplicada sobre aquela superfície é uma ferramenta. Na arquitetura, é a sombra-luz que invade as cenas revelando os ambientes. Ambos podem causar angústias ou na mesma quantidade prazeres em seus usuários, evidenciando texturas, formas, superfícies. A ideia seria nos debruçar na importância de aprendermos com a arte a maneira de como as sombras podem ser utilizadas como agente ativo em espaços arquitetônicos e urbanos. Em consonância com a representação pictórica, é possível identificar que a iluminação contribuiu para caracterizar o estilo artístico de cada época. Toda obra de arte tinha seu próprio repertório de materiais disponíveis, que condicionava, conseqüentemente, o modo de obter-se um resultado de uma cor para configurar a luz, bem como o modo de distribuição que esta tinha em cada imagem.**

A partir do século XXI, tem-se presenciado um avanço sem precedentes nas tecnologias de iluminação arquitetural como uma ferramenta de criação para arquitetos e iluminadores. Esses avanços também aconteceram em outras épocas. Um dos focos desse artigo são exatamente as mudanças pelas quais a iluminação pictórica se transformou nas distintas épocas. Acredita-se que, entendendo esses princípios revelados nos movimentos artísticos, eles, de alguma forma, poderão ser utilizados para criar uma linguagem e uma expressão visual nos projetos de iluminação arquitetônica. A imagem revela elementos que o conceito não alcança, na mesma proporção em que a conceptualização aponta coisas que lhes são próprias, e que não ficam tão claras em uma linguagem teórica. A teoria é como um instrumento musical, ela tem que funcionar para se ouvir a sinfonia.

Nos séculos IV ao XIV, numa época em que muitos eram iletrados, as artes visuais eram o principal método para comunicar ideias. A esta arte também cabia uma função narrativa e didática. Temas históricos e, sobretudo, bíblicos eram abordados com frequência pelo regime da Igreja Católica, a qual detinha poder e riqueza para remunerar seus artesãos. As encomendas eram vastas. Logo, a arte medieval teve forte marca temática: a religião. Para demonstrar de que forma a luz foi representada na Idade Média, é necessária atenção ao modo como Santo Agostinho (354-430) conclui em *Quaestio*, discursando sobre a relação entre alma humana e ideias divinas:

A alma humana dotada de razão se eleva acima de todas as coisas que Deus criou. Ela é a mais próxima de Deus, quando é pura.

Na medida em que está ligada a Deus no amor, é por ele atravessada de luz espiritual. Iluminada por esta luz, ela vê as ideias divinas, não com olhos carnis, mas mediante aquilo que lhe é mais elevado e destacado, mediante a inteligência, e na visão destas ideias será feliz. Estes protótipos e pensamentos divinos podem ser chamados de *Ideae* ou *Formae* ou *Species* ou *Rationes* ou de muitos outros nomes, mas apenas a muito poucos é concedido ver o que é verdadeiro.<sup>1</sup>

Nesse trecho destaca-se a importância da percepção, sobretudo nas palavras derivadas desse tema, como luz, iluminação, visão. Apenas nesse fragmento do texto da conclusão pode-se contar seis vezes essas palavras, representando, de certa maneira, sua relevância para época. Portanto, era uma época predominantemente visual, justamente pelo uso da figuração de imagens nas obras para atingir o cidadão comum. Existiam algumas regras de representações pictóricas nesse período, como, por exemplo, quanto mais importante era a figura mais ao centro e maior estava representada no quadro. Nessa época surgem as auréolas ao redor das cabeças de santos e santas, significando a luz interior, que Agostinho defendia como uma característica daquelas divindades. Como antes não havia esse recurso de destaque das figuras religiosas, pode-se deduzir que, na Idade Média, a luz estava associada à espiritualidade do mundo divino, ou à alma daqueles poucos iluminados que desfrutariam a vida eterna no paraíso.

A iluminação natural não era representada de forma alguma. Não havia a preocupação de representação de luz ou sombras provindas da natureza, como na pintura de Cimabue (1280-1290), intitulada de *Maestà di Santa Trinita*<sup>2</sup>, e ilustrada abaixo na figura 01. A cor utilizada geralmente estava nos matizes de amarelos e dourados, representação da riqueza, do ouro, e também a cor das velas e candelabros, que deixam os ambientes mais acolhedores e, por outro lado, sombrios. Para Santo Agostinho, as coisas eram imutáveis, nesse sentido as pinturas estavam, em sua grande maioria, com a iluminação homogênea sem destaques ou nuances. Perez explica a falta de iluminação dramática em um objeto:

Se eu ilumino um objeto com luzes no entorno, diminuindo as sombras através de uma iluminação difusa que chamamos de iluminação geral, acabo destruindo as expectativas e, ao mesmo tempo, os contrastes de sua forma, a riqueza de suas diferenças e complexidades formais. O objeto é revelado em sua intimidade, porém, perde grande parte da sua riqueza dramática revelando-se por inteiro, sem nuances, com perspectiva pobre, nua e crua e, conseqüentemente, desinteressante.<sup>3</sup>

1 GRABMANN, 1993, pág. 32.

2 Vasari atribuiu esta pintura a CIMABUE (entre os anos de 1280-1290), e atribuição foi confirmada pela maioria dos estudiosos modernos, embora as datas ainda permaneçam controversas.

3 PEREZ, 2007, p. 79.

Ao combinar as ideias que Santo Agostinho propunha como pensamento, a pintura religiosa produzida durante a Idade Média sugere que o ambiente divino fosse eterno e sempre iluminado, onde as sombras não eram representadas. Mas, assim como o tempo, a iluminação natural permanece em constante mudança. Isso não era admitido neste período. Deus era a luz, as sombras estavam no inferno. O que revela uma contradição no catolicismo, quando se aborda a questão do arrependimento, porque se supõe que tenhamos que mudar nossa maneira de pensar sobre aquele assunto a ser perdoado, esquecido, substituir algo em nossa alma, o que a coloca no tempo – portanto, alma não eterna, e, conseqüentemente, iluminação passível a mudanças em suas nuances. Essas mudanças seriam objetos de estudos assediados por artistas nos períodos seguintes.

4  
KOTHE, 2012, pág. 20.



Figura 01

Nos séculos seguintes, XV e XVI, a experiência das grandes travessias marítimas trouxe um olhar mais natural no modo da interpretação dos artistas. Cada viagem revelaria uma luz distinta no horizonte. Assim, os renascentistas não abandonaram a pintura com temas religiosos, mas também pintavam agora obras com elementos mais naturais: vegetação, animais, frutas e figuras humanas. Representavam a luz natural como ela

de fato é, predominantemente difusa, entrando sem permissão nas casas, nos palácios, nas igrejas, refletindo-se no solo e retornando para o espaço em que estamos. O olhar do artista começa a captar essa luz translúcida e difusa, uma mimese do mundo real. O texto contemporâneo de Kothe sobre a mimese revela que: *Há e não há mimese no processo cognitivo. Há porque se tem algo que semelha uma “cópia” miniatural da coisa na mente em forma de percepção; não há, pois nunca se copia exatamente a coisa, mas se faz dela uma interpretação e uma conversão para aquilo que ela a rigor não é.*<sup>4</sup>

Contudo, o artista renascentista não abandona aquela luz amarela, medieval e divina, principalmente na representação das auréolas que ainda persistem. Nesse momento, representa-se o céu, sua abóbada azulada, fruto da colisão de raios solares com moléculas de ar, água e poeira, os quais dispersam o comprimento de onda azul da luz. Mostra-se com clareza o contraste de luz e sombras naturais incidindo em vestimentas e lugares, como se o pintor estivesse como um observador de uma cena cotidiana e natural à luz do dia.

Os estudos de Leonardo Da Vinci (1452-1519) caracterizam sua ciência envolvida na interação entre observação e teoria. Tinha uma observação aguçada ao discernimento dos efeitos de luz e sombras. Estudava como diferentes tipos de sombras eram produzidas e utilizou isso como principal ferramenta de modelagem para dar a sensação de volume aos objetos que pintava. Acreditava que entre a luz e a escuridão havia uma variação infinita porque sua quantidade é contínua. Ressaltava a importância das fronteiras entre objeto e fundo, dizendo que as sombras e luzes desenhadas deveriam se mesclar sem linhas, como à maneira da fumaça que se perde no ar. Daí surge um vocabulário vanguardista como *smufato* (literalmente “esfumado”, algo que se desfaz como fumaça) e *chiaroscuro* (“claro-escuro”, o uso de contrastes entre luz e sombra).

A obra *Anunciação* (Figura 02), de Leonardo Da Vinci, de 1492, pode exemplificar bem essas características, as quais atribuem a esta época uma abertura para a representação da luz com tonalidades da cor branca translúcida, traduzindo a luz difusa do sol. Percebia que a luz refletida por um objeto pode realçar sutilmente uma sombra ou iluminar a parte de baixo de um rosto ou corpos. Observava como a cor de um objeto é afetada por uma sombra jogada sobre ele. Sobre suas descobertas Isaacson afirma que Da Vinci foi o precursor do estudo complexo das sombras:

Ele começou a trabalhar com as complexidades do sombreamento quando desenhava as dobras dos tecidos como

forma de exercício no atelier de Verrocchio. Acabou aprendendo que o uso de sombras, e não de linhas, era o segredo para modelar objetos tridimensionais em uma superfície de duas dimensões. O objetivo fundamental de um pintor, declarou Leonardo, era “fazer uma superfície plana exibir um corpo como se tivesse sido modelado e separado do plano”. Leonardo sabia que a essência da boa pintura e a chave para fazer com que um objeto parecesse tridimensional é reproduzir as sombras corretamente; (...) Leonardo estudou as obras de Aristóteles sobre as sombras e as combinou com uma variedade de experimentos criativos envolvendo lamparinas e objetos de diversos tamanhos. Ele identificou várias categorias de sombras e rascunhou um capítulo para cada uma delas: sombras primárias, produzidas por uma luz direta sobre um objeto; sombras derivadas, resultantes da luz ambiente espalhada pela atmosfera; sombras tingidas sutilmente pela luz refletida por objetos próximos; sombras compostas, geradas por múltiplas fontes de luz; sombras criadas pela luz suave da alvorada ou do pôr do sol; sombras feitas pela luz filtrada por tecidos e papéis e muitas outras variações.<sup>5</sup>



Figura 02

O movimento artístico seguinte, o Barroco, prossegue com a ideia da representação natural, por muitas vezes estigmatizada como não real, como uma luz incidente em um ambiente sendo por uma janela por onde raios solares entram, ou também por uma fonte de uma chama acesa de uma vela ou lâmpada a óleo.

Porém, na Arte Barroca, século XVII e XVIII, surge algo peculiar para o estudo de contrastes na representação pictórica: o universo colorido das sombras, exaltando sombras e penumbras como produtos da ausência de incidência direta das luzes. Isso não significa que tais sombras não possuam quantidade de luz e cor, ao contrário disso, possuem o reflexo dos elementos de seu entorno sobre os objetos não atingidos pela iluminação da fonte principal. Isso proporcionou ao artista a experiência de escurecer a cor com o matiz ideal, sem, contudo, ter que adicionar tinta cinza ou preta, criando assim a ilusão da realidade. Adicionam o mesmo matiz até a sua saturação, ou seja, a exemplo da cor amarela

adiciona-se a cor ocre para escurecê-lo. Arnheim cita o texto *Le ton vrai de l'object*:

Delacroix admitiu a existência de tal tom verdadeiro (*Le ton vrai de l'object*) e observou que ele é encontrado próximo do “ponto luminoso”, isto é, o brilho. Mas talvez esse tom não esteja realmente presente no objeto percebido, e a claridade do objeto e a cor do objeto sejam, ao invés, valores médios, que servem como denominadores comuns dos vários tons.<sup>6</sup>

Pode-se afirmar que a representação da luz no Barroco adotou uma referência de luz focal e não mais difusa. Posto isso, as áreas mais distantes deste ponto central ficam menos iluminadas. O efeito visual desse fenômeno é a predominância de contrastes entre áreas iluminadas e áreas não iluminadas. Um dos mais importantes representantes desse período é a pintura barroca de Caravaggio (1571-1610). Suas obras, em sua grande maioria, trazem a luz como componente essencial. Ele utiliza grandes contrastes de luz e sombras com o objetivo de obter maior dramaticidade. Sendo também excessivo e ilusionista, o artista propõe uma luz abundante para definir os espaços de seus quadros, em termos contemporâneos: luz cênica. Com o contraste, Caravaggio define áreas de interesses, áreas dinâmicas, obrigando o olhar do espectador a se apresentar igualmente não estático. Para Perez:

Os quadros do artista são em sua grande maioria quadros de cenas pintadas, onde a luz é elemento primordial. Para isso, Caravaggio utiliza em muitos casos, apenas uma fonte de luz, geralmente em diagonais (outra característica da Arte Barroca), com níveis de iluminação maiores que incidem sobre aquilo que considera mais importante. Essa mesma luz vai se diluindo, revelando camadas espaciais de menor importância. Isso acaba direcionando o olhar do apreciador para regiões de menor importância e de maior tensão emocional. Aquilo que fica mais ou menos velado contrasta fortemente com o revelado, provocando uma descompensação em nossa percepção visual das cenas.<sup>7</sup>

O pintor, em sua obra *Vocação de São Mateus* (1599-1600) na figura 03, representa a luz na diagonal, em posição descendente da direita para esquerda, a qual também divide a obra em dois planos, o superior e o inferior. Cristo apontando para São Mateus, chamando-o ao Apostolado, ainda possui auréola, agora demasiadamente discreta, para distingui-lo dos homens comuns. Onde a luz é incidente, se veem texturas, e até mesmo dobras nos tecidos, e onde não está apenas a saturação do matiz, escondendo o que é de menor importância na obra. A luz é representada e não natural, pode-se afirmar que é constricta e captura o olhar do observador.

## LUZ E SOMBRA NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA: LIÇÕES PARA A ILUMINAÇÃO ARQUITETÔNICA

5  
ISSACSON, 2017, p. 291.

6  
ARNHEIN, 1980, p. 300-301.

7  
PEREZ, 2007, p. 78.





Figura 03

8  
LONGHI, 2012, pág. 66.

Caravaggio não invocava a beleza ideal, mas a arte em si. Não estava interessado em divinizar as imagens com a luz e sim na busca da verdade real em suas obras. Verdade em que acreditava estar no mundo físico, sem artifícios, sem máscaras, sem ilusões. Luz para mostrar e revelar e não para mentir. Não estava presente para ladear as cabeças de indivíduos transformando-os em santos, seres divinizados por uma áurea de superioridade. Neste sentido, o artista estava à procura de sua própria verdade. Caravaggio anuncia o pensamento baumgartiano de que a fantasia seria um modo de conhecimento, que havia uma predisposição natural da imaginação, da recuperação da memória ao aprendizado do Belo. Para Baumgarten, o belo é fruto de um consenso, o que não significa gosto individual e sim um acordo que exige das pessoas destreza, perspicácia, imaginação, criatividade,

gosto refinado e apurado para reconhecer e expressar a força e a elegância do belo.

Segundo Roberto Longhi<sup>8</sup>, Caravaggio experimentava em sua obra uma espécie de magia natural. Tinha uma visão única, talvez por suas próprias experiências onde habitasse, caminhasse, vivesse. Pretendia atingir algo ainda inédito:

Mas o fato de que o pintor, carregado com os estratos sucessivos da execução o quadrante da divisão entre luz e a sombra, veio a reforçar cada vez mais a fatal relevância do acontecimento, é o sinal de uma nova experiência fundamental que se segue á do “espelho” dos anos de adolescência: a experiência de uma “câmara escura” para fins pictóricos (leia-se poéticos). Essa nova experiência de Caravaggio não nega a constante sucessão das ideias artísticas;

pelo contrário, tal como a perspectiva nos tempos de Brunelleschi, ela acompanha marginalmente as indagações da nova época, que oscilam entre o naturalismo, experimentalismo e a magia. (...) e quando lemos numa biografia de 1620 essa descrição do estúdio, do atelier de Caravaggio: “Um feixe unido de luz que vem do alto sem reflexos, como seria num quarto com as paredes pintadas de preto de maneira que, assim ficando os claros muito claros e as sombras muito escuras, elas venham a dar relevo à pintura, mas de modo não natural, nem feito nem pensado por outro século ou por pintores mais antigos, não surpreende que a definição seja muito semelhante à da *camera obscura*.”<sup>9</sup>

O que dependia até então das mãos habilidosas de artista para serem retratados pareceria estar chegando ao fim. Em 1820 inventa-se e populariza-se a fotografia. As pinturas buscavam representar a realidade, porém a máquina de fotografar iria capturá-la de fato. Mas vale lembrar que a máquina de fotografar iria retratar as cores somente no próximo século. Novamente na pintura a luz difusa e natural, influência do Renascimento, retorna.

Do ponto de vista da percepção, seguramente essa época contribuiu com inúmeras descobertas, como as lâmpadas que permitiram maior nitidez noturna, talvez por que tenha precedido a época do mundo industrial que acenava neste mesmo século. Quando a curiosidade e a investigação floresciam na normatização da ciência, estes tornam possível a invenção da lâmpada a gás (1792) e, no início do século XIX, a lâmpada elétrica (1808).

O Neoclassicismo defende os princípios de moderação, equilíbrio e idealismo como uma reação contra os excessos do ornamento e dramaticidade do Barroco. Na iluminação pictórica não poderia ser diferente. Para exemplificar essa época, analisou-se uma imagem representando a “Morte de Marat”, de Jacques-Louis David (1748-1825), figura 04, que apresenta cenas da arte religiosa: a posição de corpo *pathos* nos remete à tradição da *Pietà* de Michelangelo, semelhante ao de santos martirizados representados já no Barroco. Numa síntese, pode-se afirmar que o Neoclassicismo apresenta uma representação da luz com tonalidades da cor branca translúcida, de influência renascentista, e que traduz a luz solar difusa no ambiente com expressões de sombras que não interferem na visualização das obras.

A pintura de David retrata um único momento em suspense. O pintor elimina detalhes, exclui ornamento da decoração ou de qualquer outra parte do ambiente. Pode-se notar como a obra foi composta de maneira a enfatizar o vazio. Toda metade superior é escura, contendo pouca nuance de luz para a percepção de profundidade. O foco

Figura 04



principal e iluminado é a própria cabeça de Marat e que distingue o primeiro plano. Seria habitual ter este ponto focal no centro, no entanto, foi deslocado à margem esquerda, onde se concentra a incidência do brilho, a claridade. Conforme Sacchettin:

Nesta tela, a cor é usada para articular as formas, e ressalta a austeridade delas. A gama cromática, em que brancos e marrons predominam, é bastante restrita e explorada com astúcia: os lençóis brancos refletem a palidez do corpo, o verde da toalha empresta um tom tranquilo à cena e serve de fundo para a caixa de madeira do primeiro plano, enfatizando o relevo. Por fim, a série de tons rebaixados acaba por realçar (ou denunciar) os pequenos toques vermelhos de sangue na faca, na ferida e na água.<sup>10</sup>

Para Kant (1724-1804), a obra de arte é necessária para acender a percepção do prazer; a arte se torna bela quando se torna natural – imita a natureza. A arte não pode ser considerada inferior comparada às demais ciências. Segundo Durant (2001):

Nunca um sistema de pensamento dominou tanto uma época como a filosofia de Immanuel Kant dominou o pensamento do século XIX. Depois de quase sessenta anos de silencioso e solitário desenvolvimento, o fantástico escocês de Koenigsberg despertou o mundo de seu “sono dogmático”; em 1781, com a sua famosa Crítica da Razão Pura; e daquele ano até a nossa época, a filosofia crítica vem dominando o poleiro especulativo da Europa. A filosofia de

9

*Camera obscura* em latim, ou câmera escura é um tipo de aparelho óptico baseado no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. Ela consiste numa caixa (ou também sala) com um orifício no canto, a luz de um lugar externo passa pelo mesmo e atinge uma superfície interna, onde é reproduzida a imagem invertida e enantiomorfa.

10

SACCHETTIN, *s/d*.

Schopenhauer subiu a um curto poder na onda romântica que irrompeu em 1848; a teoria da evolução varreu tudo que viera antes, depois de 1859; e o estimulante iconoclasmo de Nietzsche ganhou o centro do palco filosófico quando o século chegou ao fim. Mas esses foram fatos secundários e superficiais; por baixo deles, a forte e contínua corrente do movimento kantiano seguia em frente, sempre mais larga e mais profunda; até hoje, seus teoremas essenciais são os axiomas de toda filosofia madura.<sup>11</sup>

Era de se esperar uma grande revolução no pensamento humano. E nesse contexto surge, na primeira metade do século XIX, o Romantismo e o Realismo, influências opostas. O primeiro nasce na literatura e se alastra para as demais vertentes artísticas, dentre elas a arquitetura, a música e a pintura. Versava sobre uma imagem fantasiosa ou de uma sociedade ideal. O segundo também se origina na literatura e mostra a realidade do mundo, com conflitos internos oriundos das relações dos conflitos sociais, trabalhadores e homens do campo.

Em concordância ao Barroco, a luz pictórica no Romantismo apresenta-se com tonalidades amareladas, todavia trazendo distinção no modo que se apresentam: vários pontos de luz e sombras em alguns lugares da tela, como se disputassem um lugar na obra. Calculadamente, tal qual a luz natural diurna, a luz vem de uma única fonte; reflete-se, porém, em vários pontos, projetando manchas, sombras reais e não mais forçadas como no Barroco. Segundo o artigo de Derze:

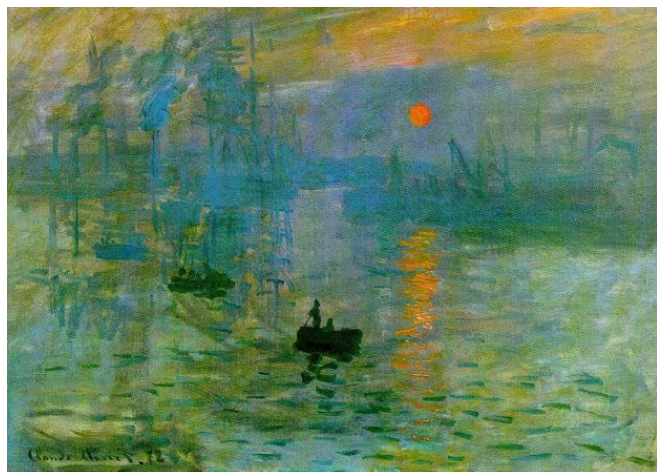
É como se a luz romântica fosse uma releitura da pintura barroca (...) A diferença é que enquanto na luz barroca a luz incide numa área específica da tela em oposição à outra área da mesma, onde não incide luz, na luz romântica são vários pontos onde a luz incide na tela em oposição a pequeninas áreas onde a luz não alcança, ou áreas cobertas por manchas de sombra.<sup>12</sup>

Na segunda metade do século XIX, surge uma relação de contestação entre Romantismo e Realismo, novamente uma pintura que pretende mostrar a realidade da vida cotidiana, porém com consequências ainda não experimentadas nas épocas passadas. Desse embate, surgirão várias vertentes como: Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Cubismo, Pontilhismo, Futurismo, Primitivismo, Construtivismo, Dadaísmo, Surrealismo. Assim surge a construção da arte moderna.

Encaixa-se aqui uma nova comparação entre Impressionismo e Expressionismo. O impressionismo francês surge como resposta ao academicismo e à rigidez estética. Cansados de pintar em seus ateliers, pintores e escultores estudavam luz e sombra *in loco natura*. Por vezes retratavam a mesma paisagem em vários momentos

do dia, utilizando a diversidade lumínica do sol em todos seus matizes e nuances. Seus artistas são pesquisadores da luz, comungam pela apreensão da realidade externa sob sua própria ótica do que parece ser, enquanto o expressionismo alemão surge como resposta dessa resposta.

Figura 05



O termo “impressionista” surgiu durante uma exposição realizada em 1874, quando o quadro *Impressão, Nascer do Sol* (Figura 05), de Claude Monet (1840-1926) – pintor francês considerado um dos mais importantes pintores da Escola Impressionista – foi criticado por retratar a “impressão” de uma cena e não a realidade. Como o próprio nome sugere: impressão lida como o momento, a nossa relação com o instante. O termo que fora usado pejorativamente se tornou corrente e Monet passou a ser considerado uma sumidade da Escola Impressionista, uma das mais importantes da história da pintura. Ele usou nessa obra sua típica pincelada “interrompida”. Pode-se afirmar que o movimento Impressionista foi o precursor do movimento moderno. Os artistas, cansados das representações tradicionais acadêmicas, voltaram-se para o externo. O desejo era de inovar. Pintavam no campo, e não mais em ateliers. Enfatizavam a luz genuína no movimento natural e queriam experimentar o instante exato de cada tempo. Encontram-se muitas representações de um mesmo tema e pintado no mesmo local, mas em tempos diferentes do dia, justamente para apreender melhor cada momento de luz natural. Tanto o Impressionismo como o Expressionismo romperam a barreira rígida de visões do mundo em sua época.

O expressionismo alemão não teve precedente. À sociedade artística mais interessava a interiorização da criação do que a sua exteriorização, imprimindo nas artes uma reflexão individual e subjetiva. Os artistas procuravam retratar as inquietações do ser humano do início do século XX. Foi sem dúvida uma reação ao Impressionismo, uma atitude em prol dos valores humanos numa época em que



politicamente isto era o que menos interessava. O Expressionismo distorce, deforma a realidade propositadamente. O mundo apresentado em suas obras não é mostrado de forma naturalista, como uma realidade objetiva e imutável. O artista expressionista pinta a realidade que percebe, marcada de ilusões, angústias, paixões, crises pessoais, dúvidas e tantas outras indagações do ser.

Edvard Munch (1863-1944), em seu quadro *O grito* de 1893 (figura 06), representa uma figura esquelética, de sexo indefinido, deformada pelo próprio grito de horror, que expressa em seu corpo uma angústia que envolve a paisagem. Ao fundo, dois homens de fraque e cartola afastam-se, indiferentes, como se nada estivesse acontecendo. A iluminação nas obras é da mesma maneira interpretada pelo artista: sem distinção de uma formalidade única. Cada obra tem sua interpretação lumínica e até mesmo a ausência dela. As luzes naturais e artificiais se confundem nas narrativas. As cores são da forma que o artista interpreta com peles verdes ou céu vermelho, sem a rigidez da reprodução do real. Como podemos ver em *Inveja* (Figura 07), *Melancolia* (Figura 08), *Separação* (figura 09), *Amor e dor* (Figura 10) e *Ansiedade* (Figura 11). Suas obras também demonstram o estado de espírito vivido na época em que foi realizado.

Nesse momento, o capitalismo começava sua decadência, a humanidade entrava em uma fase de angústias, de medos, de indefinições, de crises econômicas e sociais, e de busca de soluções radicais para esses problemas. Iriam surgir importantes correntes estéticas, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Cubismo.

O homem não é mais um indivíduo preso a um dever, a uma moral, a uma família, a uma sociedade; ele escapa a qualquer lógica. Percebe-se aí uma importante contradição: de um lado, temos um subjetivismo levado às últimas consequências, o individualismo, quase a alienação. De outro lado, o indivíduo enquanto agente de construção e transformação da realidade. A arte não é a própria realidade, assim como a imagem de uma pessoa no espelho não é a própria pessoa. Pode até ser uma verossimilhança, mas nunca será o objeto original e nem poderá tomar o seu lugar. A expressão tem liberdade, mas fica presa dentro de suas próprias pré-ocupações.

Entende-se que a arte é um reflexo, ainda que deformado, do mundo exterior, produto de sua época social. Mas não surge mecanicamente desse reflexo. A luz e as sombras representadas na arte também são filtradas pelas ideias, sentimentos, experiências, dúvidas, angústias dos artistas, assumindo uma forma artística própria de cada tempo.



Figura 06



Figura 07



Figura 08



Figura 09

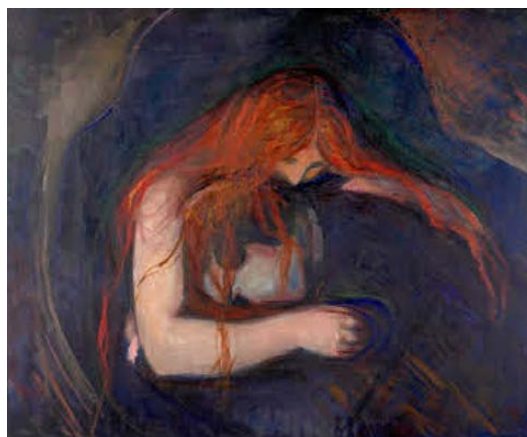


Figura 10



Figura 11



## LIÇÕES PARA ARQUITETURA

**Por meio dos estudos da luz e sombras, representadas nessas obras de artistas renomados, podemos nos debruçar em espaços arquitetônicos e traçar um paralelo de como algumas técnicas funcionariam na tridimensionalidade. Técnicas como: angulação da incidência de luz nas cenas, contraste de fundo e frente, contorno das formas, esfumaçamento, etc.**

A exemplo dos estudos de Da Vinci, que percebeu de várias maneiras as sombras, podemos aplicar esses achados em nossos prédios ou espaços urbanos: sombras primárias produzidas por janelas com vidros transparentes que quase não filtram a luz; sombras derivadas que invadem os espaços tendo como primeiro contato um *brise-soleil* que protege a fachada; sombras tingidas refletidas por prédios tão próximos que um servirá de rebatedor ao outro; sombras compostas geradas por múltiplas fontes de luz que o arquiteto resolver experimentar, e sombras naturais ou forçadas, permitidas pelo partido formal arquitetônico.

Como a rua de uma cidade antiga, com suas dimensões largas ou estreitas, seus espaços alternados de escuridão e iluminação são muito mais misteriosos e convidativos do que as ruas de algumas cidades atuais que possuem luz mais intensa e homogênea. A imaginação e a fantasia são estimuladas pela luz fraca e pelas sombras; a bruma e o entardecer estimulam o sonho. A luz forte revela e paralisa o usuário em fazer coisas que não quer que sejam vistas. Notam-se que as sombras podem ser fator contemplativo no espaço urbano (figuras 12 e 13). A presença tênue das sombras traz acolhimento, enquanto uma quantidade de luz abundante desperta a população. É na utilização do fator invisível, as sombras, que o arquiteto explora seu cenário.

13  
PALLASMAA, 2011, p. 44.



Figura 12



Figura 13

A iluminação artificial também é alvo de tratamento artístico consciente em muitas cidades, a exemplo da cidade francesa de Lyon, onde adotou-se uma política de iluminação artística urbana que leva em conta tanto a disposição como a cor emitida pelos aparelhos luminotécnicos, transformando o cenário urbano noturno em grande espetáculo para turistas e cidadãos. A cidade de Melbourne, na Austrália, possui um programa político intitulado *Luz como Arte*, o qual fundamenta-se na iluminação artificial como fonte de expressão artística em si. Também na praça da prefeitura de Sankt Pöltren, na Áustria, no emprego de uma iluminação indireta e a variação de cores conforme a época do ano, pode-se perceber essa intenção de uma expressão artística sintonizada com os eventos que acontecem naquele espaço urbano. Estes são exemplos de como a iluminação pode ser artística e não apenas um adorno.

A arquitetura nos permite perceber a dialética da mudança e da permanência, da luz e das sombras. Ela nos insere no mundo físico através de sua materialização. Pallasmaa arquiteto e teórico finlandês descreve bem a imagem de névoas e sombras, enfatizando consistentemente a importância da identidade humana na experiência sensorial:

As névoas e o crepúsculo despertam a imaginação, pois tornam as imagens visuais incertas e ambíguas: (...) Similarmente, a força extraordinária do foco de luz e sua presença nas pinturas de Caravaggio e Rembrandt surgem da profundidade da sombra na qual o protagonista está inserido, como um objeto precioso em um pano de fundo de veludo escuro, que absorve toda a luz. A sombra dá forma e vida ao objeto sob a luz. Ela também cria o ambiente no qual surgem as fantasias e os sonhos. Da mesma maneira, a arte do claro-escuro é um talento do mestre-arquiteto. Em espaços de arquitetura espetaculares, há uma respiração constante e profunda de sombras e luzes; a escuridão inspira e a iluminação expira a luz.<sup>13</sup>

Arquiteto autodidata, Tadao Ando projetou uma obra-prima: a Igreja da Luz (figuras 14 e 15), apelido dado à igreja protestante em Kasugaoka na pequena cidade de Ibaraki. Apelido este que lhe foi atribuído em razão à escolha de seu partido formal. Utiliza iluminação natural para representar a cruz existente em altares cristãos. Num ato poético, permite que a parede-altar se transforme no objeto mais simbólico daquela religião. Não se trata de uma simples abertura rasgada na parede de concreto, mas sim de planos separados por fendas por onde a luz natural adentra o espaço, causando surpresa aos visitantes. Com sua formação contemporânea, o teórico Wisnik comenta a diferença do pensamento ocidental e oriental sobre as sombras:

Em uma operação formal profundamente sintética, Tadao Ando conseguiu transformar o objeto-amuleto cristão em espacialidade, traduzindo a herança de uma cultura icônica e objetual em termos mais abstratos e espaciais, isto é, arquitetônicos. Sua particular interpretação espacial do cristianismo é evidentemente filtrada pela cultura oriental, quer dizer, pela especial importância que os orientais atribuem à relação entre luz e sombra – em que a luz é uma presença discreta que surge para valorizar a sombra, por oposição à adoração ocidental da luz onipresente da razão “esclarecida”. Pois para os orientais, mais uma vez segundo as palavras de Tanizaki, “a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias”.<sup>14</sup>

Fotos: Naoya Fujii



Figura 14



Figura 15

O olho analisa, controla e investiga. É o órgão que mede distâncias e separa o interno do externo. Mas seu paradoxo se revela quando fechamos os olhos enquanto dormimos, ouvimos uma música ou acariciamos uma pessoa amada. Nesse instante, suprimos os olhos. As sombras e a escuridão são essenciais porque diminuem a precisão da visão, permitem que a profundidade e a distância se tornem indeterminadas e nos convidam a uma visão fantasiosa e inconsciente. Assim pode ser na arquitetura.

14

WISNIK, 2018, p. 189.

## REFERÊNCIAS LIOGRÁFICAS

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*. Califórnia: Ed. Cengage Learning, 1980.

DERZE, Farley. *A representação da luz na pintura ocidental*. São Paulo: Ed. Música e tecnologia, 2012.

DURANT, Will. *A história da Filosofia*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

GRABMANN, Martin. *Cadernos de trabalho CEPAME II (1)*, 1993.

ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. Tradução André Czarnobai. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca Ltda, 2017.

KOTHE, Flávio R. “Imagem e Conceito”. Brasília: *Cadernos Paranoá*, 2012.

LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Ed. Bookman, 2011.

PEREZ, Valmir. *Luz e Arte*. São Paulo: Lume Arquitetura, 2014.

SACCHETTIIN, Priscila. *Cartas da Pintura (12)*. Disponível em <https://www.correioims.com.br/uncategorized/cartas-na-pintura-12-por-priscila-sacchettin/> Acesso em: 16 abr. 2018.

WISNIK, Guilherme. *Espaço em obra. Cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2018.