



Este artigo trata da relação do estudo da luz e sombra em pintura e da oposição entre desenho e colorismo, ainda presente no ensino de arte.

Sabe-se que nossa visão é um fenômeno corpóreo-sensível-cognitivo, fisicamente resultante do encontro da luz — não a emanada diretamente de uma fonte, mas a refletida de seu prévio encontro com os objetos do mundo — com determinadas células de nosso olho especializadas funcionalmente de acordo com sua sensibilidade quer à cor, quer à forma, os chamados cones e bastonetes. Essa denominação, baseada na observação formal desses pequenos aparelhos ao microscópio, faz agora o caminho inverso: coube ao oftalmologista, além de ter estado atento às funções fisiológicas das tais células, encontrar no repertório formal das construções geométricas euclidianas figuras muito próximas àquelas por ele descobertas.

Embora tenha prevalecido tal divisão — cartazes com a representação das tais células fazem parte da imagem de olhos, em tamanho A1, que decoram as paredes das salas de espera nos consultórios dos oculistas — busca-se hoje uma compreensão mais íntegra do fenômeno da visão: a presença da cor, por exemplo, deixou de ser um incômodo para os modelos baseados unicamente na percepção dos contornos formais, ou, por outro lado, o conhecimento mais bem comprovado da diversidade luminosa das cores permitiu “traduzi-las” em situações acromáticas, como a fotografia em preto e branco.

Na História da Arte, a junção das palavras “luz” e “sombra” remete a um procedimento em pintura, onde a atenção do artista dirige-se aos contrastes luminosos, na tentativa de transmitir maior veracidade. Em realidade, deveríamos falar em maior ilusão, pois é o bom ilusionista quem consegue nos fazer crer que o que se passa na bidimensionalidade de um recorte de superfície são situações espaciais, no sentido de tridimensionais, ou seja, altura, largura e, principalmente — e nisto residia a apreciação da obra de um pintor de acordo com sua capacidade de convencimento de uma mentira —, a profundidade.

Do período clássico das Escolas de Arte -- as Academias -- sobrevivem algumas noções didáticas, segundo as quais o quesito “Luz e Sombra” compõe capítulo da formação do artista, e, para realizá-lo, o professor retira do armário sólidos geométricos em gesso, dispõe-os sobre a mesa próxima à fonte de luz -- a janela -- sobrepondo-os de modo que alguns projetem suas sombras sobre os

outros ou sobre a mesa, e pede aos estudantes que os copiem em folhas de papel. Tal exercício, no mais das vezes, é feito em branco e preto, usando-se lápis ou carvão. A ausência de cor -- tanto nos sólidos, como nos meios artísticos com os quais o exercício “luz e sombra” deverá ser realizado, geralmente papel e lápis, às vezes o esfuminho para esmaecer os contrastes -- remete-nos à já referida dualidade de nossa compreensão da visão.

O fascínio que sempre nos exerceu a pintura de Caravaggio foi muitas vezes atribuído à estranha luz que banha seus personagens, resultante, talvez, de encenações noturnas — à luz de velas — em seu atelier. Percebe-se, além disso, uma acurada observação formal e a conseqüente reprodução das diversas gradações de luminosidade, que poderiam resultar de exímios desenhos. Entretanto, desconhecem-se desenhos de autoria de Caravaggio.

Esse fato, assim como a relação mais passível de comprovação entre as cenas de interiores e exteriores da cidade de Delft do pintor seiscentista Vermeer e o uso de aparelhos óticos de registros de luz como a câmara escura, ou ainda a possibilidade de que os drapejados nas vestes dos personagens de Ingres e a verossimilhança quase “fotográfica” de seus rostos se pautassem por registros de um outro aparelho ótico -- a câmara clara -- levaram o artista britânico David Hockney¹ a lançar uma hipótese algo controversa, de acordo com a qual, independentemente do uso comprovado de aparelhos e lentes, a capacidade de observar e reproduzir gradações luminosas, em conjunto com a capacidade de reprodução formal, constituiria para os artistas um “conhecimento secreto”, uma base sólida para a “genialidade” que a sociedade lhes atribua.

1. HOCKNEY, David. *O Conhecimento secreto – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Entre os pontos que geraram polêmica em torno do livro de Hockney, destaca-se a comparação dos desenhos de Ingres — este sim produziu muitos e maravilhosos desenhos — com os de Andy Warhol, surgidos num período em que o artista pôde despidoradamente fotografar um objeto ou uma cena de rua, por exemplo, projetá-los numa tela branca e com pincel fino pintar muito convincentemente o mundo “real”.

É claro que estudos acurados de luz e sombra fizeram parte da formação do artista da Renascença e do Barroco. Belíssimos desenhos de Leonardo, Michelangelo, Rafael, Rembrandt — muitos deles executados como preparação para as telas — ajudam-nos a entender melhor o procedimento em *chiaroscuro* na pintura. Dificilmente poderemos circunscrever o talento desses artistas ao emprego de auxílio mecânico, o que seria, aliás, totalmente irrelevante. O que importa é perceber aqui a estruturação da imagem pintada a partir de representações acromáticas — os chamados valores tonais —, no período clássico da pintura, como o domínio técnico e científico de uma época para o entendimento do fenômeno da visão e da representação do mundo visível.

É pertinente, nesse sentido, o comentário do também pintor britânico Constable ao descrever suas reações ao “diorama” — espécie de lanterna mágica

comum nas exposições universais da década de 1820:

“É em parte uma transparência: o espectador está numa câmara escura, e é muito agradável, a ilusão é muito admirável. Escapa, contudo, ao campo da arte, porque seu objeto é a impostura. A arte agrada por recordar, não por enganar”.²

Gombrich atualiza esse comentário de Constable ao substituir a palavra “recordar” — que, em última instância, vincularia nossa capacidade perceptiva à experiência vivida e conservada na memória — pela palavra “sugerir”.

No capítulo “Da Luz à Tinta”³ de seu estudo sobre a ilusão na arte, o historiador londrino apresenta e discute uma pintura paisagística de Constable, “Wivenhoe Park”, de 1818, à luz de duas fotografias recentes do local da cena pintada, reveladas a partir do mesmo negativo em papéis que proporcionam diversos graus de contraste, comparando-as também com uma pintura e dois desenhos do artista de um outro local, “Dedham Valley”. A foto de menor contraste luminoso permite-nos conferir algumas ramificações nas copas das árvores que avançam sobre a cena, estrias de relvas em situações distintas de iluminação, formações de arbustos que deixam surgir ao fundo, em função de um distanciamento entre eles, a imponente construção palaciana. Entretanto, a falta de contraste luminoso não consegue arrebatar-nos com o mesmo vigor que a outra foto, cujo contraste bem pronunciado sacrificou muitos dos pormenores que acabo de descrever.

Também os dois desenhos a lápis do artista de “Dedham Valley” — um executado com lápis de ponta mais dura, uma ponta de prata talvez, o que lhe permitiu maior rigor na reprodução dos detalhes, mas pouca expressão emocional, e o outro, com lápis mole, macio, bem escuro e mais cru, o que lhe permitiu menos detalhes, mas uma expressividade maior e mais eficaz à nossa percepção.

“Pintar é uma ciência”, diz Constable, “e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza. Por que então não pode o paisagismo ser considerado como um ramo da filosofia natural, da qual os quadros não passam de experiências?”.⁴

Por ironia, é justamente a pintura paisagística, executada a partir de Corot pelo grupo de pintores que pintavam a *plein air* vistas da Floresta de Fontainebleau⁵, que dará ensejo ao trabalho dos pintores impressionistas responsáveis pela destruição da antiga dualidade entre desenho e colorismo, e ao surgimento da chamada pintura moderna.

A paisagem representara sempre um gênero mais difícil de se orientar por um modelo, como teria sido o estudo anatômico para a figura humana, por exemplo. A visão seletiva e imóvel proporcionada num ambiente interno que, ainda por cima, apresentava um assunto focal, reforçada pela própria construção de um arcabouço de linhas perspectivas em sintonia com o espaço arquitetônico do local, desmanchar-se-ia necessariamente em campo aberto.

2. CONSTABLE, John *apud* GOMBRICH, E. H.. *Arte e Ilusão – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 31.

3. GOMBRICH, E. H.. *Op. cit.*, p. 27-53.

4. CONSTABLE, John *apud* GOMBRICH, E. H.. *Op. cit.*, p. 29.

5. REWALD, John. *The History of Impressionism*. Nova Iorque: Harper & Row, 1981.

6. ZOLA, Émile *apud*
GOMBRICH, E. H..
Op. cit., p. 55.

7. TASSINARI,
Alberto. *O Espaço*
Moderno. São Paulo:
Cosac & Naif,
2002, p. 17.

8. HAUS, Andreas.
[informação verbal].
Palestra proferida em
São Paulo, no Centro
Universitário Marian-
tonia da Universidade
de São Paulo, em 20
de outubro de 2006.

Novos estudos de combinações cromáticas, além de um novo espírito de época mais subjetivo que permite, por exemplo, ao escritor francês Émile Zola redefinir o conceito de obra de arte como “um canto da natureza visto por um temperamento”,⁶ serão os pontos de partida para uma nova pintura, não mais calcada na representação objetiva do mundo, tarefa cada vez mais atribuída à fotografia -- que experimentará, também no período, uma crescente popularização.

A pintura moderna, que tem em Cézanne uma espécie de divisor de águas, ter-se-ia formado, de acordo com o crítico e teórico brasileiro Alberto Tassinari, “tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu”.⁷

Isso implicou, por um lado, no progressivo dismantelamento da pintura atrelada à representação do mundo, culminando com a possibilidade de seu entendimento lingüístico autônomo e, na História da Arte, com o aparecimento da pintura não representacional, por outro, na redefinição do estudo da luz na pintura; na minha opinião, ainda essencial.

Se, do ponto de vista filosófico e mesmo pedagógico, parece obsoleto um entendimento de pintura e um domínio técnico baseado num procedimento artificial que elimina a cor para poder se concentrar na forma, esta idéia, na contramão de significativas experiências européias e americanas, ainda fundamenta a atual grade curricular de disciplinas do curso de artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Basta lembrar que o encontro do estudante de artes com a pintura ocorre somente no terceiro ano, já que se acredita que nos primeiros dois anos eles adquirem uma base “sólida” em desenho para melhor poderem se dedicar à pintura. Vemos novamente aqui a dissociação da visão em duas compreensões.

Para finalizar, gostaria ainda de me referir a um outro tópico também muito importante no trabalho de pintura -- a superfície -- e que não deveria ser tratado de maneira independente das questões da luz e da sombra.

O artista húngaro László Moholy-Nagy, que se ocupou a exaustão com o estudo da luz na pintura, necessitou de uma compreensão da superfície das coisas a partir da incidência da luz sobre elas para poder ilustrar sua teoria da transformação da visão à distância [*Fernsicht*], passando pelo tato, para poder nos trazer uma visão próxima [*Nahesicht*], mais humana e adequada.⁸A seu modo, suas experiências contribuíram para aquilo que passou a ser entendido como a própria desmaterialização da obra de arte.

O artista contemporâneo em sua busca expressiva pode até dispensar a pintura, entendida como uma técnica de reprodução que envolve pincéis, tintas e solventes — para não falar também do desenho — para poder se concentrar na luz e na sombra como problemas plásticos em si, a exemplo da obra do artista

norte-americano Dan Flavin e do francês Bertrand Lavier. Mesmo aqui, entretanto, a pintura permanece enquanto princípio ordenador e modelo de compreensão do mundo.

* Texto elaborado originalmente para a prova escrita do Concurso de Livre-Docência em Pintura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, realizado em 24 de outubro de 2006, e aqui reproduzido com mínimas alterações.

Geraldo Souza Dias é pintor e professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.