A IMPORTÂNCIA DA LUZ E DA COR NA ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro [1]

Introdução

O Método Iconográfico proposto por Erwin Panofsky como forma de analisar as obras de arte, de compreender e interpretar o significado mais profundo que cada obra encerra, é um método sobejamente conhecido e com referências abundantes no domínio dos estudos em História da Arte. Trata-se de um processo muito completo no que se refere aos objetivos propostos pois, de fato, a sua aplicação permite uma compreensão aprofundada do significado da obra de arte em si mesma e explicá-la tendo em conta a época, a cultura e a sociedade onde foi criada e o local para onde foi realizada.

Porém, não se trata de uma metodologia fácil, nem de aplicação direta ou de compreensão imediata pois, para atingir os objetivos na sua total potencialidade, necessita de integrar diversas áreas do saber. Para comprovar a complexidade do Método Iconográfico de Panofsky bastará apontar dois aspetos: em primeiro lugar, o elevado número de textos que já foram publicados para o tentar «explicar» e, em segundo lugar, as diferentes interpretações feitas por diversos historiadores.

Na nossa pesquisa deparámos com algumas dificuldades práticas na aplicação do Método Iconográfico às quais fomos tentando dar resposta, de forma concreta e eficaz, beneficiando da experiência de longos anos de investigação na área da Iconografia. Uma das dificuldades que encontrámos diz respeito à análise da obra pois Panofsky não esclarece cabalmente a que tipo de análise se refere, ou quais os parâmetros que deve agregar ou excluir. Assim, fica por clarificar a importância que o autor atribui, por exemplo, a questões como a composição, a perspetiva, o movimento, o volume, a luz e a cor, elementos que fazem parte de uma análise artística e interferem diretamente na compreensão integral da obra de arte pois podem conduzir a significados ou leituras distintas conforme a utilização que deles fizer o artista, ou a interpretação do observador.

Nesta apresentação vamos centrar-nos unicamente em dois destes fatores: a luz e a cor, a fim de mostrar de que modo as caraterísticas da luz e da cor influenciam decisivamente a leitura e a compreensão das pinturas e contribuem para melhor entender a mensagem que o artista pretende transmitir.

Procuramos, pois, não somente alertar para a importância de serem consideradas as caraterísticas da luz e da cor quando se procede à análise iconográfica de uma obra de arte, como também propor alguns parâmetros de classificação a fim de facilitar a sua integração e aplicação no Método Iconográfico. Para

[1] Doutor em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal) e investigador do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (Unidade de I & D da Universidade do Porto).

concretizar tais objetivos vamos utilizar, como exemplos, unicamente obras pictóricas, não só pela facilidade que permitem na análise da luz e da cor, como pelo fato de melhor se adaptarem a uma fácil integração no âmbito do Minicurso ministrado e na respetiva apresentação oral [2].

Método Iconográfico: os 3 níveis de significado

Erwin Panofsky (1892-1968) entendia a Iconografia como sendo a ciência que propõe não somente a descrição de imagens, mas também a sua classificação, analise e interpretação a fim de compreender a mensagem subjacente e justificar as fórmulas adotadas pelos artistas. Por sua vez, a Iconologia (inicialmente denominada por Panofsky de *Iconografia interpretativa*) tem como objetivo efetuar a interpretação dos valores simbólicos e procura descobrir o significado último da obra de arte (filosófico, histórico, religioso, social …) a fim de explicar a sua razão de ser no contexto da cultura, da civilização e da época em que foi criada, independentemente da sua qualidade ou do seu autor [3].

Para poder compreender a obra de arte na sua totalidade, Erwin Panofsky propôs uma metodologia de trabalho, habitualmente denominada de «Método Iconográfico», sistematizado em 1939, e que engloba três níveis de significado, já sobejamente conhecidos e muito bem comentados por diversos autores [4]:

1- Nível Pré-Iconográfico

2- Nível Iconográfico

3- Nível Iconológico.

O primeiro nível procura efetuar o reconhecimento da obra no sentido mais elementar, recorrendo à experiência prática, etapa designada por Panofsky de *Descrição Pré-Iconográfica*, denominação correta porque trata, efetivamente, de fazer uma descrição dos elementos visíveis a fim de apresentar o significado primário e natural presente na imagem. Nesta exposição devem ser enquadrados os aspetos formais representados e facilmente reconhecíveis por qualquer pessoa de qualquer cultura, formação, nível de conhecimentos ou condição social pois incide sobre os elementos percetíveis, *de modo natural*, como seja o número de pessoas, gênero, posições, aspeto, vestes, objetos, cores, lugares, etc. Trata-se de fazer a descrição objetiva e «fotográfica» do que se observa.

O segundo nível consiste na «análise iconográfica», propriamente dita. Nesta fase, passa-se do mundo natural e objetivo, para o mundo do convencional e subjetivo a fim de descobrir o significado secundário ou convencional da obra de arte. Aqui se identifica o tema, os motivos, as figuras, o episódio

[2] Esta apresentação, apesar de possuir um caráter autônomo, foi realizada como complemento ao Minicurso de Iconografia que ministrámos e que integrou a programação do XI-EHA.
[3] Cf. PANOFSKY, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 31-38.
[4] Veja-se, por exemplo, as obras de CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. **Introducción al método iconográfico**. Barcelona: Editorial Ariel, 1998, e de HOLLY, Michael ANN. **Iconografia e Iconologia**. Milano: Jaca Book, 2000.

representado e o contexto em que o mesmo ocorre. Para o efeito é necessário recorrer a diversos elementos resultantes da experiência e da erudição individual, como sejam tradições culturais, fontes literárias ou gráficas da época (ou de épocas anteriores) e a símbolos, alegorias, personificações e atributos, ou seja, um universo de conhecimentos que, quanto mais vasto for, melhor permitirá uma interpretação correta dos elementos iconográficos.

Por último, no Nível Iconológico se procura descobrir o significado intrínseco ou conteúdo da obra de arte. Na sua plena aplicação, esta etapa permite compreender o significado último da obra no contexto em que foi criada, interpretar a mensagem profunda que o autor quis transmitir e justificar a sua existência num determinado local.

A apresentação do Método Iconográfico tal como é feito pelo próprio Panofsky, apesar de fazer alusão a «configurações de linha e de cor», ou aludir a «composições» e à «análise formal no sentido em que usava Wölflin» [5], não esclarece o destaque que deve ser dado aos elementos da composição que já referimos, em particular à luz e à cor. Para esclarecer este aspeto e realizar uma análise iconográfica o mais completa possível apresentamos algumas sugestões que constituam linhas de orientação neste processo que compõe a aplicação do Método Iconográfico.

A luz e a cor na análise iconográfica

Se observarmos a pintura que ilustramos na Figura 1 e a compararmos com outra igual, mas em que a cor vermelha foi substituída pela cor verde [Fig. 2], verificamos que o significado se altera radicalmente pelo que se torna evidente o papel primordial que o pintor atribuiu à cor. Com efeito, Paul Gauguin, ao utilizar uma cor menos realista que domina a composição pretendia reforçar o simbolismo que desejava que a pintura expressasse, mais do que mostrar preocupações em se manter fiel à realidade [6]. O vermelho remete para a visão mística, para o devaneio e o estado de arrebatamento em que se encontram as mulheres após terem escutado o sermão alusivo à passagem bíblica da luta de Jacó com o anjo. Caso a cor do fundo fosse outra, nomeadamente o verde, então o significado a que aludimos desapareceria por completo e a obra perderia o impacto que o artista pretendeu atribuir-lhe.

Uma experiência semelhante pode ser realizada no que se refere à luz e que ilustramos nas Figuras 3 e 4. Nesta última foi neutralizado o principal foco luminoso e retirada grande parte da luz própria da pintura. Facilmente se conclui que modificando o tipo de iluminação perdem-se os efeitos dramáticos e violentos da composição original e, portanto, também se alteram os sentimentos e o significado da obra. Achamos, pois,

[5] Referimo-nos às próprias expressões de Erwin Panofsky utilizadas na sua famosa obra "Estudos de Iconologia". Fizemos uso da seguinte edição desta obra: PANOFSKY, Erwin. **Estudios de Iconología** . Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 15-17.
[6] A propósito desta pintura de Paul Gauguin ver: GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003, p. 82-83.

ser conveniente elaborar um breve estudo dos fenômenos associados à luz e à cor para perceber como podem ser enquadrados na análise iconográfica e, assim, entender melhor a mensagem que o artista quis transmitir.

O binômio luz-cor é indispensável para estruturar e valorizar qualquer pintura ou escultura, não somente porque a forma é definida pela luz e pela cor, como porque a utilização destes dois elementos permite um claro diálogo entre as partes iluminadas e as sombrias, cria e modela os volumes, produzindo a noção de profundidade, aspetos que contribuem para expressar o simbolismo da obra. No âmbito desta apresentação, vamos caraterizar a luz, de forma sintética, considerando, apenas os seguintes parâmetros: 1- a origem, 2- o contraste, 3- o significado.

1- A origem da luz numa pintura pode ser classificada segundo duas variantes: «luz própria» e «luz focal». A primeira situação verifica-se quando a luz parece emanar da própria pintura, criando uma luminosidade suave, caraterística de um dia de nevoeiro, sem fortes contrastes, tal como ilustramos na Figura 5. Neste caso, normalmente, não está visível qualquer foco de luz, mas, se existir, ele não é determinante para a iluminação geral do quadro.

Quando a luz for proveniente de um foco luminoso criado pelo artista estamos perante uma «luz focal» que nos permite considerar duas variantes: na primeira, o foco está presente de forma bem visível (embora possa estar parcialmente oculto por um elemento que se interpõe em relação ao observador, como sucede na Figura 6). Trata-se de um «foco explícito» e poderá ser formado por uma vela, um candelabro, um reflexo num espelho, ou outra forma de iluminação representada na pintura, como é o caso das Figuras 3 e 6. A segunda variante ocorre quando a luz provém de uma fonte situada fora da superfície pictórica e, neste caso, denomina-se «foco implícito», pois o foco ilumina fortemente alguns elementos da composição, deixando outros em sombra ou na penumbra, mas não é visível [Figura 7].

2- Quanto ao contraste, a luz pode ser classificada como «uniforme» ou «intensa». O primeiro caso verifica-se quando existem contrastes suaves e muito atenuados porque a luz é distribuída de modo gradual, amena, homogénea, procurando criar o efeito de uma luz ambiental, como sucede na pintura de Cézanne ilustrada na Figura 8. Estaremos perante uma luz «intensa» quando existe uma iluminação que acentua os contrastes e os efeitos claro-escuro salientando a diferença entre as superfícies iluminadas e as que se encontram em sombra [Figura 9].

3- No que se refere ao seu significado poderemos classificar a luz como «conceitual» quando se trata de uma iluminação irreal, introduzida pelo artista com o objetivo de potenciar um tema concentrando a atenção do observador no(s) motivo(s) principal(ais) como se verifica na pintura de René Magritte, uma das suas várias versões de «*O Império das Luzes*» [Figura 10]. Quando esta utilização da luz conceitual é feita com uma forte motivação de ordem espiritual, poderemos, ainda, falar de «luz simbólica». É o caso de

algumas representações pertencentes ao ciclo da Natividade de Jesus nas quais o Menino parece irradiar luz, remetendo para segundo plano qualquer outro foco luminoso com um simbolismo é muito claro: o de apresentar Jesus como *Lux Mundi* e chamar a atenção do observador para a sua presença [Figura 11].

* * *

Ao tratar da cor, partimos do princípio que quem realiza a análise artística de uma obra de arte, conhece e domina conceitos elementares como, por exemplo, a noção de cores primárias, secundárias, terciárias e complementares, cores «quentes» e cores «frias», tonalidade, gama cromática, etc. De fato, a utilização destas diversas categorias de cores não deve passar despercebida ao iconógrafo que as deverá compreender inteiramente a fim de ser capaz de as descrever com exatidão, aplicando corretamente a terminologia necessária, para que a análise iconográfica resulte rigorosa e precisa. A sugestão que apresentamos para uma análise artística envolvendo a cor integra quatro vertentes: o significado das cores, o estado anímico por elas despertado, o contraste resultante do uso de complementares e o efeito térmico/espacial.

Um dos aspetos principais que é necessário ter em conta quando se procede à análise artística é o de considerar o significado atribuído a cada cor. Esta tarefa, que pode ser facilitada pela utilização de Dicionários, deverá ser cuidadosamente aplicada atendendo a dois motivos:

1- Porque uma determinada cor pode ter significados diferentes e até mesmo opostos consoante a cultura em que é aplicada. Assim, o vermelho, que pode ser visto como símbolo da vida, está também associado à ideia de sacrifício, martírio e morte, ou seja, significados opostos ao anterior. Outro exemplo pode ser visto pela cor preta que, na sociedade ocidental, de tradição cristã, é considerada própria para expressar o luto enquanto no oriente, nomeadamente na China e no Japão, o luto é assinalado pelo branco. Não basta, portanto, recorrer a um dicionário e fazer uso, indistintamente, do significado de uma cor, antes porém deve ser usado tendo em conta o tema e o respetivo contexto.

2- Porque o significado correspondente a uma determinada cor pode ter sofrido uma significativa alteração ao longo dos séculos. Tal sucedeu, por exemplo, ao cor-de-rosa que, durante o século XX, deixou de ser uma cor «masculina» para passar a ser mais associada ao gênero feminino [7]. Assim, o estudo do significado da cor sempre se deve fazer inserido na cultura e na época em que a obra foi criada.

Além desta questão absolutamente crucial para a interpretação das obras de arte, importa, ainda, considerar outros aspetos a incluir na análise artística como sejam os estados psicológicos ou anímicos transmitidos pela cor (alegria, diversão, otimismo, energia, passividade, quietude, paixão, esperança, força, distância, fantasia, magia…) que se podem definir mediante uma combinação de determinadas percentagens

[7] A este propósito ver HELLER, Eva. **Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 215- 217.

de certas cores [8]. É conhecida a sensação de festa e alegria produzida pelo vermelho, amarelo e alaranjado [Figura 12], ao contrário da impressão de quietude ou melancolia causada pela gama dos azuis e cinzentos [Figura 13], ou a noção de sofisticação e requinte produzido pelo prateado. É ainda necessário ter em conta o simbolismo das cores quando utilizadas no âmbito do sagrado, de uma determinada religião ou da liturgia pois podem possuir significados diferentes do que sucede noutras áreas, aspeto que não trataremos aqui por exiguidade de espaço.

No que se refere ao contraste das cores, diversos estudos demonstram que o maior contraste que se pode alcançar entre duas cores surge quando se utilizam as cores chamadas complementares pois elas se reforçam mutuamente [9]. Do emprego de cores complementares em pintura resultam composições com grande luminosidade, vibração e força cromática como se pode comprovar pela pintura de Vincent van Gogh que ilustramos na Figura 14.

Por fim queremos tratar, com mais pormenor, de uma questão pelo fato de ter uma aplicação mais imediata na análise artística. Referimo-nos à presença das cores ditas «frias» e cores «quentes», as quais, como o próprio termo indica, causam uma «sensação térmica», mas também um «efeito espacial», como iremos esclarecer.

No que se refere à «sensação térmica» uma cor (ou predominância de cores) pode ter como efeito produzir uma sensação de calor ou de frio. Ao conjunto de cores ditas «quentes» porque causam no observador uma impressão de calor, pertence a gama dos vermelhos, alaranjados, castanhos e certos amarelos [Figura 12]. Por sua vez, as cores ditas «frias» englobam as que produzem no observador uma sensação de frio, tais como a gama dos azuis, dos verdes e violetas.

Porém, os mesmos conjuntos de cores também podem ser responsáveis pelo denominado «efeito espacial», isto é, produzem no espectador uma sensação de «afastamento» ou de «proximidade» dos elementos. Assim, a partir da Figura 15 podemos comprovar que as cores «quentes» parecem expandir luz e aproximar-se do observador (sendo usadas por isso para o 1º plano) enquanto as cores «frias» parecem absorver luz e afastar-se do observador (usadas para os últimos planos). Todavia, o pintor em vez de optar pela predominância de uma determinada gama de cores pode criar composições em que se equilibrem as cores «quentes» e as cores «frias», resultando obras equilibradas cromaticamente e, na maior parte dos casos resultam composições bastante vivas e luminosas como se pode comprovar pela pintura de Georges Seurat que ilustramos na Figura 16.

[8] Cf. HELLER, Eva. **Psicología del color**, figuras entre texto da pág. 48 e 49.

[9] Cores complementares são conjuntos de duas cores, uma primária e outra secundária, que em si contém as três cores primárias. Assim, por exemplo o vermelho é complementar do verde (formado por amarelo mais azul) pois juntas completam as cores primárias. O mesmo sucede entre o amarelo que é complementar do violeta (azul mais vermelho) e entre o azul e o laranja (vermelho mais amarelo). As cores complementares encontram-se em lugares diametralmente opostos na Roda das Cores.

Considerações finais

Após ilustrarmos o modo como a luz e a cor podem interferir no significado próprio de uma obra de arte e contribuir para compreender a mensagem que o artista pretendeu transmitir, concluímos ser importante introduzir o binômio luz-cor na análise artística que deverá integrar o Nível Iconográfico proposto por Erwin Panofsky no seu conhecido Método Iconográfico. Para melhor poder fazer esta integração sugerimos alguns critérios a serem equacionados tanto no que se refere à luz como à cor. Em relação à luz propusemos uma classificação formada por três parâmetros: quanto à origem, ao contraste e ao significado.

No que se refere às cores, considerámos importante ter em conta 4 itens: o significado próprio de cada cor no contexto em que foi criada a obra, o estado anímico causado pelas cores, o contraste de complementares e o efeito térmico/espacial. Cada um destes aspetos tem grandes efeitos no que se refere à obtenção de determinados simbolismos e à compreensão da mensagem subjacente pelo que devem ser analisados pelo iconógrafo com a devida atenção.

Mediante alguns exemplos mostrámos como uma cuidadosa utilização do binômio luz-cor pode contribuir para salientar aspetos concretos da mensagem iconográfica pelo que se justifica perfeitamente a sua integração na análise artística realizada quando se aplica o Método Iconográfico de Erwin Panofsky.

Figura 1- Visão após o sermão (**Luta de Jacó com o Anjo**) (1888) Paul Gauguin.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.

Figura 2- Reprodução da figura anterior após alteração da cor.

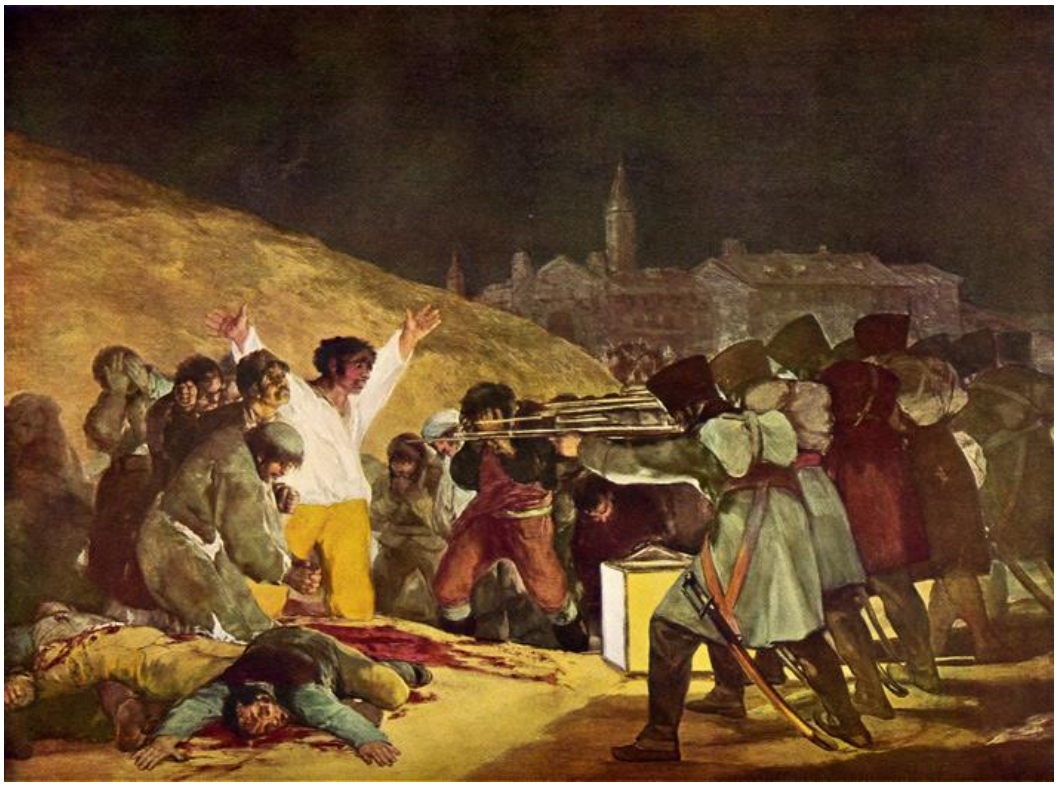

Figura 3- Fuzilamentos do 3 de Maio (1814). Francisco de Goya.
Madrid, Museo del Prado.

Figura 4- Reprodução da figura anterior após alteração da luz.

Figura 5- Rio gelado junto de uma aldeia (1648). Aert van der Neer.
London, National Gallery

Figura 6- Jesus na oficina de São José (1642). George de La Tour. Paris, Musée du Louvre

Figura 7- A vocação de São Mateus (1599-1600) Caravaggio.
Roma, igreja de São Luís dos Franceses

Figura 8- Monte de Santa Vitória (c. 1887). Paul Cézanne.
London, Courtauld Institute of Art

Figura 9- Piazza d'Italia (1913). Giorgio de Chirico. Toronto, Art Gallery of Ontario

Figura 10- O Império das Luzes. (1954) René Magritte. Venezia, Peggy Guggenheim Collezione.

Figura 11- **Adoração dos pastores** (1622). Gerard van Honthorst.
Colónia, Museu Wallraf-Richartz.

Figura 12- **Alegria de viver** (1906). Henri Matisse.
Merion (Pennsylvania), The Barnes Foundation

Figura 13- As duas irmãs (O Encontro) (1902). Pablo Picasso. São Petersburgo, Hermitage

Figura 14- A ponte de Langlois em Arles com mulheres a lavar roupa (1888). Vincent van Gogh. Otterlo (Holanda), Museu Kröller-Müller

Figura 15- Dia dos deuses (1894). Paul Gauguin. Art Institute of Chicago

Figura 16- Tarde de Domingo na ilha da Grande Jatte (1884-86). Georges Seurat. Art Institute of Chicago

Referências Bibliográficas

CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. **Introducción al método iconográfico**. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

HELLER, Eva. **Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

HOLLY, Michael ANN. **Iconografia e Iconologia**. Milano: Jaca Book, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. **Estudios de Iconología** . Madrid: Alianza Editorial, 1994.