

A LUZ: DO RENASCENTISMO À TELEVISÃO

Fernando Pereira

Professor do IMES, Jornalista, Fotógrafo profissional.
Mestrando em Comunicação e Cultura Midiática pela UNIP.

RESUMO

No dia-a-dia, ao apreciarmos um filme no cinema ou uma novela na televisão, não nos damos conta e nem damos importância a um elemento fundamental na elaboração desses dois produtos midiáticos: a luz. Câmeras de vídeo ou de cinema, e mesmo as de fotografia, são meios de captar a luz. Conhecer e entender o que é a luz e como ela se comporta é imprescindível para quem lida com a criação e elaboração de imagens, pois trata-se de ingrediente-chave da percepção visual, na orientação de tempo e espaço, além de afetar nossas emoções. Tão importante quanto, é saber como a luz foi estudada no passado, em especial pelos grandes mestres da pintura, como Caravaggio, Da Vinci e Rembrandt. O presente texto faz uma breve abordagem de como a luz foi tratada e estudada em obras pictóricas de diferentes movimentos da história da arte.

Palavras-chave: fotografia, comunicação, luz.

ABSTRACT

This study analyses the photography and its mainly context in the media: the light. Camera, cinema and photograph can take de light and images for create communication and the visual perception. So important as much as, it is know how the light was studied in the past, in special by the big masters of the painting, as Caravaggio, Da Vinci and Rembrandt. The present text does a short one abordagem of as the light was treated and studied on the past.

Keywords: photography, communication, light.

O que é a luz? Será ela formada por ondas eletromagnéticas ou por corpúsculos carregados de energia? Durante séculos essa questão foi debatida por filósofos e cientistas e extensos trabalhos foram escritos com as mais diferentes teorias e hipóteses. Platão já dizia que a luz seria, no mundo dos sentidos, o supremo grau, o sinal absoluto de Deus. A verdade e o bem.

O fato é que por ser-nos tão familiar, não lhe damos suficiente importância no dia-a-dia, principalmente quando constatamos que hoje, mais do que nunca, vivemos sob o signo da luz. A iluminação urbana, o néon, o raio laser, a luminosidade do virtual, a decoração de interiores domésticos. Vitrines, shoppings, metrô, restaurantes, fachadas, monumentos, painéis eletrônicos, *night clubs*, outdoors, estádios, hospitais.

O que dizer então da fotografia, do cinema e da televisão, não só pela questão óbvia de que sem luz esses meios não existiriam, mas porque sua natureza incide diretamente no caráter e nas propriedades da imagem obtida e na impressão que causa nos espectadores. Fica evidente, portanto, que para os profissionais e estudantes dessas três áreas, conhecer as características e os efeitos da luz é fundamental e para isso nada melhor que estudar e entender como a luz foi tratada ao longo dos séculos pelo homem em suas representações artísticas.

A luz muda a aparência das coisas. Uma paisagem vista em um dia ensolarado pode parecer brilhante, cheia de contrastes fortes e tonalidades diferentes. Porém, vista em um dia nublado, perde essas características, tornando-se monótona e sombria. O mesmo se dá com a luz artificial nos ambientes internos e externos. Confor-

me o tipo de lâmpada, posição da luminária e quantidade de luz, o ambiente torna-se frio, quente, aconchegante ou impessoal. Além de modificar a aparência física dos objetos e dos ambientes que ilumina, a luz tem também o poder de agir sobre as pessoas, alterando seu estado de espírito e seu humor.

Estudos de iluminação ambiental mostram a importância e o poder da luz na divisão de espaços, na criação de compartimentos, na sugestão de profundidade, altura, extensão, no destaque aos objetos, no contraste de tons, na valorização dos detalhes, texturas, volume, transparência etc. A luz reinventa o objeto, como se ele estivesse sendo visto pela primeira vez. Revela sua configuração, materialidade, textura; realça os contornos, as dobras, as curvas, as ondulações, o arredondamento, largura, espessura, profundidade, cor, peso, brilho e transparência. Pode esconder também. Camuflar e disfarçar. Um espectador, mesmo sem sair do lugar, pode ter uma impressão visual completa dos objetos, como se os estivesse vendo sob todos os ângulos. Uma simples mesa, sem a menor importância perceptiva na vida, pode transformar-se em um objeto instigante, que os olhos perseguem e os dedos querem tocar.

Na luz está a natureza da imagem. De qualquer imagem. De toda imagem.

O objetivo deste artigo é mostrar, utilizando a pesquisa bibliográfica, como os procedimentos históricos da pintura artística influenciaram o conhecimento e aplicação do conceito de luz nas imagens e seus suportes.

A LUZ

Luz é um fenômeno que sempre intrigou o homem. Na Grécia antiga já se indagava a respeito de sua natureza, chegando a duas

conclusões, por vezes conflitantes, que alternavam a preferência dos estudiosos. A escola Pitagórica, principalmente com Platão, acreditava que todo objeto visível emitia uma corrente constante de partículas luminosas, que eram captadas por nossos olhos. A oposição disso veio com Aristóteles, que acreditava sair de nossos olhos uma onda vibratória que atingia os objetos e tornava-os visíveis.

Havia então duas teorias: partículas e ondas. As partículas propagavam-se como gotas saindo de uma mangueira, e as ondas, como uma pedra atirada na água. Tratava-se apenas de especulações sobre a natureza e, embora a discussão sobre a teoria de partículas e ondas tenha perdurado até o início do séc. XX, hoje sabe-se que tanto Platão quanto Aristóteles estavam certos, ainda que parcialmente.

Certo é que a luz é uma matéria quase única na natureza. Uma radiação eletromagnética tal como os raios cósmicos e as ondas de rádio e que abarca diferentes frequências e comprimentos de onda. Todavia, apenas uma pequena parte de todo o espectro é captado pela visão humana. Essa parte compreende os comprimentos de onda existentes entre os 400 e 700 nanômetros¹. Vale lembrar que é também essa pequena parte que pode ser registrada por películas fotográficas e cinematográficas.

NA LUZ A NATUREZA DA IMAGEM

A imagem é produto de um estímulo luminoso aos nossos órgãos visuais, os olhos. Aquilo que “vemos” é, na realidade, uma imagem formada no cérebro a partir desse estímulo visual, sendo o órgão cerebral, portanto, responsável pela interpretação do estímulo que nos chega. Assim, não

¹ Um nanômetro é igual à milionésima parte do milímetro.

podemos deixar de mencionar que, ao se tratar a instância imagem, quer seja ela representação estética, quer seja qualquer objeto tridimensional, partindo do objeto em si, é tratar de uma maneira invariavelmente parcial e incompleta, mesmo que se determine com exatidão o limite da observação. Isso porque não conhecemos os objetos em sua totalidade, e sim segundo o “filtro” visual que é nosso próprio olho, que consegue detectar apenas uma ínfima gama de vibrações do espectro eletromagnético.

Arnheim (1989, p. 293) nos fala que no estudo da percepção visual a luz deve ser a primeira das causas a ser estudada, “porque sem luz os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento”. Também Dondis, ao tratar a sintaxe da linguagem visual, afirma que basicamente o ato de ver envolve uma resposta à luz. Em outras palavras: o elemento mais importante nesse estado da experiência visual é de natureza tonal. Todos os outros elementos visuais nos são revelados por meio da luz, mas são secundários em relação ao elemento tonal, que é de fato a luz ou a ausência dela. A luz (Dondis, 1991, p. 30).

A LUZ NOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

Na Grécia do século VI a.C. nasceu e teve grande difusão a pintura sobre cerâmica. O contorno era traçado sobre o fundo avermelhado-escuro do vaso e, em seguida, preenchido de cor negra. Mais tarde, apurou-se a técnica com o traçado sobre a figura negra, com linhas que desenhavam suas formas internas. No século V a.C., os artistas gregos passaram a desenhar figuras coloridas, para deleite de seus conterrâneos. Todavia essas figuras careciam de volume e de perspectiva, pois os artistas e artesãos de então não se inte-

ressaram ou não “visualizaram” os efeitos da luz em seu dia-a-dia.

Em fins do mesmo século, o artista Apolidoro, de Atenas, foi o primeiro a pintar corpos arredondados em lugar de planos, obtendo tal efeito com uma graduação de luzes e sombras. A planura da base, até então respeitada, começa a ser infringida. Bastará admitir que, em um volume, a parte mais próxima dos olhos será a mais clara e que aquelas que se afastam no espaço vão mergulhando em uma sombra crescente. Esta passa, de certo modo, a ser sinônimo de profundidade. O artista percebe que, a partir desse momento, a pintura poderá imitar os efeitos da escultura e que a utilização do claro-escuro, como meio de mostrar a natureza de forma realista, abre para as artes figurativas uma fonte inesgotável de extraordinárias possibilidades. Sobre as figuras e objetos, começaram a surgir os reflexos de luz, a sombra indicando o arredondado da forma. A imagem começou a diferenciar-se muito pouco da viva realidade e rapidamente técnicas foram sendo desenvolvidas no sentido de aprimorar a imagem.

É na arte grega que vamos encontrar, por exemplo, o princípio básico da composição da imagem, até hoje utilizado na fotografia, no cinema e no vídeo, o chamado “ponto de ouro”, que é a técnica de dividir uma cena em oito linhas equidistantes tanto na horizontal quanto na vertical (Osborne, 1979, p. 82). Os artistas gregos alegavam que o centro de interesse em uma cena deveria ser colocado no ponto de interseção das linhas horizontais e verticais a 5/8 (cinco oitavos) de qualquer das margens. Com isso a cena se tornaria mais equilibrada, descartando a monotonia visual ao mesmo tempo que proporcionaria um equilíbrio visual. Os gregos focaram como principal centro de interesse o primeiro quadrante na leitura

ocidental: a primeira intersecção das linhas de cima para baixo, da esquerda para a direita, porém abriram as possibilidades para o 2º, 3º e 4º quadrantes, sendo que o primeiro ponto a ser visualizado por um observador sempre é a 1ª intersecção. Isso somado a novos estudos de luz e sombra deram vivacidade e dinâmica às pinturas e desenhos.

Todavia a arte do claro-escuro foi esquecida em certas épocas e alguns povos a ignoraram por completo (Duran, 1993, p.2). O entendimento de que a luz é um importante meio de representação e expressão da realidade foi sendo explorado aos poucos. Até o século XVII, a retratação da realidade e a representação de cenas bíblicas adotavam, quase sempre, uma luz uniforme. Contrastes e diferenças de tonalidade davam-se a partir da aparência natural das cores, e não a partir de sobreposições explícitas de luz. Em muitos quadros de Giotto (1266-1337), as sombras nas dobras das roupas, por exemplo, seguem uma causa lógica, porém, em uma relação de simples repetição (Camargo, 2000, p. 43). A luz aparecia nas representações pictóricas unicamente como simbolismo religioso.

É durante a Renascença que se fizeram importantes progressos na prática e nas técnicas das artes visuais, visando atingir um maior naturalismo, muito embora a luz ainda seja utilizada essencialmente como um meio de modelar volume. O mundo é claro, os objetos são por si só luminosos. Inicia-se nesse período a estreita conexão entre a ciência empírica e os estudos das artes. Para Hauser (1995, p. 237), Leon Batista Albert foi o primeiro a expressar a idéia da relação entre arte e ciência, “uma vez que as teorias das proporções e das perspectivas são disciplinas matemáticas”. Para o autor, Albert, o grande pai do *Tratado De Pittura*, analisa os

fundamentos teóricos da grande revolução artística que foi a descoberta da perspectiva, ou seja, uma nova forma de ver o mundo, uma experiência vinculada ao sistema de medidas e proporções geométricas, nas quais se instauram as leis da observação e da imitação.

Essas concepções clássicas de representação reforçam os tratados como os de Piero della Francesca (1415-1492) e de Leonardo da Vinci (1452-1519), este último um dos criadores da câmara obscura. É o surgimento da perspectiva científica buscando, no horizonte, os labirintos da representação. O ato de captar imagens, que define as características formais da representação – passando pela imitação, pelo irreal, em um mundo ilusionista de linhas e cores –, é a reflexão, previamente anunciada na filosofia platônica, sobre as ‘sombras’ que, no deslocamento entre escuridão e luz, penetram nas entranhas da caverna.

A Santa Ceia, de Da Vinci, é um ótimo exemplo da utilização dos princípios da matemática e geometria na composição das obras, com a apresentação do espaço e volume. Encontramos aqui um maior domínio da perspectiva e que conduziu a outro recurso, o claro-escuro, que consiste em pintar algumas áreas iluminadas e outras na sombra. O jogo de contrastes reforça a sugestão de volume dos corpos. Da Vinci dominou com sabedoria o jogo de luz e sombra, gerando uma atmosfera que parte da realidade sem deixar de estimular a imaginação do observador. Um exemplo disso é o quadro A Virgem dos Rochedos. Um conjunto de rochas escuras faz fundo para o grupo formado por Maria, São João Batista, Jesus e um anjo. Essas figuras estão dispostas de maneira a formar uma pirâmide, da qual Maria ocupa o vértice. Nossa atenção é desviada para a base do triângulo, para o Menino Jesus, o

que o torna a figura principal da composição. Leonardo conseguiu isso pela imersão do corpo do menino na luz, pela atitude de adoração de São João, pela mão de Maria estendida sobre a cabeça do menino e pela atitude protetora do anjo, que o apóia. Por sua vez, a profundidade do quadro é dada pela luz que brilha muito além da escuridão da superfície das pedras.

Todavia, um dos primeiros artistas a estabelecer um ponto definido para incidência da luz foi Jan Van Eyck (1390-1441). A presença de uma janela à esquerda, no seu “Casal Amolfini”, traz a luz para dentro de um quarto e produz sombras realisticamente motivadas. Percebe-se aí uma interferência visível sobre a claridade das superfícies mostradas e já há uma preocupação com o condicionamento, de certa forma antecipando a plástica do barroco, onde a luz é decididamente um elemento interferente na configuração do espaço (Camargo, 2000, p.43). Vale ressaltar que Van Eyck foi um dos primeiros pintores de seu tempo a utilizar a tinta a óleo, aperfeiçoando a técnica de seu uso, o que lhe abriu novas possibilidades, em especial as sutis gradações de tom e cor que dão a ilusão de luz do sol.

OS MESTRES DA LUZ

No século XVII, com o Barroco, os pintores reformularam a concepção de luz na imagem plana. Acentuaram-se o movimento, o jogo de luz e sombra, a emoção, a força dramática das figuras. A utilização acentuada de luz e sombra proporciona ainda um novo conceito: a textura da imagem. Até então as cenas eram representadas respeitando-se a simetria, triangulação e perspectiva. Agora, a textura passava a enriquecer as representações dando-lhes a impressão da tridimensionalidade. A intenção era impressionar, despertar emoções no espectador.

Quem melhor trabalhou a luz no período Barroco foi o italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610). Ele praticamente ofusca a claridade imanente das superfícies representadas, condicionando-as aos seus jatos direcionados de luz, jatos esses procedentes de fontes não explicitamente citadas. Nem janelas, nem portas aparecem nas cenas. No entanto, vê-se uma luz que incide diretamente sobre as personagens, obviamente colocada com intenção expressiva. Camargo (2000, p.45) lembra que, ao adotar a luz lateral, Caravaggio representa a realidade com a luz seletiva, recortando figuras no espaço. As transições do claro para o escuro são bruscas. Fica evidente para o expectador/observador das obras de Caravaggio que a luz não aparece como reflexo dos raios solares, mas é criada intencionalmente pelo artista, para dirigir a atenção do observador. Isso foi tão fundamental em sua obra que ele é conhecido como fundador do estilo luminista, que pode ser observado nos quadros A Ceia em Emaús, Conversão de São Paulo e Deposição de Cristo.

Outro bonito exemplo do emprego da luz feito por Caravaggio é o quadro Vocação de São Mateus. A luz que ilumina a cena vem da direita e não de uma janela na parede do fundo, como seria natural.   que, nesse caso, a luz dirige a aten o do observador para o grupo de figuras sentadas em volta da mesa. O contraste de luz e sombra valoriza o efeito plástico, pois os corpos ganham volume e a variedade das cores diminui. O que vemos nas obras do italiano   uma nova conceitua o da luz na composi o pictórica e, como bem salientou Arnheim (1989, p. 313), Caravaggio prepara os olhos para os refletores elétricos do século XX, tanto que sua técnica de ilumina o   largamente utilizada

nas produções cinematográficas e televisivas, notadamente em cenas de suspense e alta dramaticidade.

Se Caravaggio não deixa claro de onde provém a luz, deixando uma dúvida inteligente entre a intenção imitativa e a intenção puramente expressiva, o espanhol Diego Velázquez (1599-1660) condiciona suas figuras a uma clareza que provém de fontes diretamente mencionadas (Camargo, 2000, p.45). Em boa parte das obras de Velázquez há portas e distribuição de planos que justificam os efeitos. A exemplo de Caravaggio, o espanhol soube trabalhar a luz para contrastá-la com áreas de sombra. Todavia “sua” luz tem uma função diferente: ela estabelece um clima mais intimista para as cenas retratadas. Inegavelmente a luz exerceu forte fascínio em Velázquez e isso pode ser comprovado em seu mais famoso quadro, *As Meninas*. A filha de cinco anos do rei Filipe IV da Espanha, a Infanta Margareta-Teresa, está no centro da tela, cercada por sua escolta de criadas e anões. Velázquez representou a si mesmo à esquerda da tela, pintando um imenso retrato do rei e da rainha, que podem ser vistos refletidos no espelho bem atrás da cabeça da infanta. As variedades de luzes diretas e indiretas são quase ilimitadas. A iluminação lateral (que vem da direita) e os fortes contrastes de luz e sombra demonstram claramente a intenção do artista: mostrar o movimento da luz e sua infinita variedade de efeitos de forma e cor.

Vimos até aqui que a partir do Renascimento a luz foi utilizada pelos artistas como elemento fundamental na representação da realidade. Mais do que isso, tratou-se de uma evolução estética que acompanhou as transformações históricas e sociais. Em Da Vinci, a realidade é a clareza absoluta e ele deu ênfase aos detalhes nítidos, definidos e tendo por

base a linearidade e a perfeição. Já em Caravaggio e Velázquez, a luz passa a ser utilizada no sentido de selecionar o real e, ao criar fortes contrastes, produz tensão e dramaticidade.

Já em Rembrandt van Rijn (1606-1669) o que percebemos não é o contraste entre luz e sombra, mas uma gradação da clareza, utilização de meios-tons, as penumbras envolvendo áreas de luminosidade mais intensa. Camargo (2000, p. 50) nos lembra que, em Rembrandt, o que se apreende do real não é mais o detalhe, um a um como o faziam os renascentistas, mas o conjunto, também subordinado aos focos de luz incidentais, que ao mesmo tempo particulariza e reúne. É assim, por exemplo, nas telas *Mulher no Banho*, *A Ronda Noturna*, *A Aula de Anatomia do Dr. Joan Deyman* e *Os Negociantes de Tecidos*. Mas um de seus quadros mais famosos é *A Lição de Anatomia do Doutor Tulp*. Ao observarmos bem esse quadro, podemos notar que foi o trabalho do pintor com a penumbra, que indefinir os espaços - e o uso que fez da luz, intensa no cadáver e amenizada nos rostos atentos e curiosos dos ouvintes - que estabelecem o clima de descoberta e de pesquisa que a cena representa. Vemos aqui todo o simbolismo de uma época produzido por essa luz e que Arnheim (1989, p. 314) identifica como o raio de luz que leva a mensagem animadora de um além, desconhecido e invisível em si, mas que pode ser percebido pelo seu reflexo poderoso.

Diferentemente de Rembrandt, Jan Vermeer van Delft (1632-1675) trabalha os tons em plena clareza. Ele constantemente justifica os efeitos de luz colocando janelas por onde passa a luz que incide sobre os detalhes das cenas. Poderíamos dizer que ele inventou a luz difusa, também fartamente utilizada no cinema e na TV. No quadro *Mulher de Azul Lendo* uma

Carta, por exemplo, observamos o quarto inundado de luz e uma suave harmonia de cores e formas. Assim como essa obra, muitas outras pinturas de Vermeer que retratam ocupações domésticas em interiores mostram um sugestivo e delicado trabalho com os efeitos de luz. A principal característica desse trabalho com a luz é a completa e laboriosa precisão na reprodução de texturas sem contudo perder a delicadeza e a difusão. Magnífico exemplo é a tela *A leiteira*, pintada por volta de 1660.

Investigações recentes levadas a cabo pelo artista plástico inglês David Hockney sugerem que Vermeer utilizou-se da câmera escura como base para representar as cenas. A câmera escura foi inicialmente utilizada por pintores em um quarto totalmente escuro, com um pequeno furo na parede. Por este furo os raios luminosos projetavam na parede interna do quarto a paisagem “enquadrada”. Esta projeção era a referência para a representação pictórica. Supõe-se que, pela amizade entre Vermeer e Anthony van Leeuwenhoek, um cientista que estudava lentes e microscópios, o pintor conhecesse os experimentos ópticos que levaram à criação de uma câmara escura com lentes. Na realidade, um equipamento antecessor da câmera fotográfica que não tinha filmes, mas projetava a cena enquadrada em uma tela que servia de referência ao pintor. (Hockney, 2001).

Com os referenciais adequados, Vermeer trabalhou suas obras com os efeitos característicos de uma câmara fotográfica: o primeiro plano aparecia sempre em tamanho maior que o segundo plano, característica de uma objetiva grande-angular; e os pontos luminosos da cena apareciam levemente desfocados, o que a olho nu não se percebe com tamanha precisão. Os estudos de

Hockney apontam ainda para Velázquez, Caravaggio e Van Eyck como utilizadores de instrumentos óticos na elaboração de suas telas.

A LUZ NO IMPRESSIONISMO

O Impressionismo foi um movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte no século XX. Seus representantes rejeitaram a tradição, deixando de usar sistematicamente a perspectiva, a composição equilibrada, as figuras idealizadas e principalmente o *chiaroscuro* da Renascença. Ao invés disso, os impressionistas representaram sensações visuais imediatas por meio da cor e da luz. Seu principal objetivo era apresentar uma “impressão” da luz sobre tudo. Perceberam que a cor não é uma característica intrínseca e permanente, mas muda constantemente de acordo com os efeitos da luz, do reflexo ou do clima sobre a superfície do objeto. Para mostrar essas qualidades voláteis da luz, eles criaram uma pincelada distinta, curta, pontual; borrões irregulares que vibravam energia como o brilho da luz sobre a água. A uma certa distância, porém, estes borrões e manchas se fundiam dando formas mais ou menos definidas de objetos ou qualquer outra coisa retratada. (Osborne, 1979, p. 145).

Claude Monet (1840-1926), por exemplo, pesquisou intensamente a luz solar refletida nos seres humanos e na natureza. O quadro *Mulheres no Jardim* marca o início dessa fase em sua pintura. A partir daí, Monet entusiasma-se pela pintura ao ar livre, que lhe permite recriar os efeitos da luz do Sol diretamente na natureza, como podemos ver em *La Grenouilliere*. A idéia de Monet era de que a “natureza” ou o “motivo” muda de minuto a minuto, quando corre uma nuvem sob o sol ou o vento quebra o reflexo na água. (Gombrich, 1993, p. 410).

Cabe ressaltar que a cena representada por Monet também a foi por Pierre Auguste Renoir (1841-1919). Observando as duas telas, notamos bem como os dois artistas estavam empenhados em explorar as superfícies refletoras de luz na água. Em sua tela, Renoir retrata uma cena segundo a impressão determinada pela luz solar em um momento efêmero de um dia alegre. Podemos observar aí o princípio óptico do Impressionismo: as manchas coloridas unidas visualmente pelo observador compõem um todo percebido como uma reunião festiva.

Depois do Impressionismo, a pintura nunca mais seria a mesma. Os pintores do século XX ou expandiram sua prática ou reagiram contra ela. Desafiando a convenção, esses rebeldes estabeleceram o direito do artista de experimentar, porém com estilo pessoal. Acima de tudo, permitiram que a luz da natureza e a vida moderna brilhassem através das sombrias tradições seculares. Com relação ao estudo e/ou utilização da luz nas telas ou quadros, o que se pode destacar é que para os impressionistas as sombras não são pretas, nem escuras, são luminosas e coloridas. Para os representantes do movimento, uma sombra preta ou escura não era aceitável, pois tudo está banhado pela luz solar. E onde há luz não há a cor preta, pois o negro é a ausência completa de luz. Destaque também para a dissociação das tonalidades ou a mistura ótica das cores e que aos poucos foi derivando para o pontilhismo. Para obter leveza e brilho das cores, os pintores impressionistas resolveram produzir as cores conforme a natureza as produz à luz do sol. A luz branca contém sete cores: azul, vermelho, amarelo, verde, laranja, violeta e índigo. Os pintores resolveram produzir as cores misturando as cores primárias,

juntando duas pinceladas. Por exemplo: misturar o azul e o amarelo para produzir o verde. Eles dissociavam a cor, dividiam as cores e davam pinceladas miudinhas para alcançar a cor desejada.

Como dissemos acima, depois do movimento impressionista a pintura nunca mais seria a mesma e não nos furtamos de afirmar que o tratamento dado à luz na pintura após o impressionismo também nunca mais foi o mesmo. A partir de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Georges Seurat a luz, bem como as cores, passaram a ser utilizadas com propósitos puramente decorativos ou emocionais.

DA PINTURA PARA FOTO/CINE/VÍDEO

“Não há a menor dúvida de que quando se faz um desenho, uma fotografia ou mesmo quando se roda um filme, consciente ou inconscientemente, estamos diante de uma representação de dois mil anos de história”. Esta afirmação, do diretor de fotografia italiano Vittorio Storaro (1999), responsável pela fotografia de filmes importantes como *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, e *O Último Imperador*, de Bernardo Bertolucci, sintetiza bem tudo o que foi dito até aqui e reforça nossa afirmação de que profissionais e estudantes de fotografia, cinema e vídeo terão melhor aproveitamento a partir do momento em que conhecerem a luz com mais “intimidade”, e perceberem que a luz inegavelmente será a responsável por não só transmitir visibilidade cenográfica, mas também por sugerir e valorizar as ações dramáticas ou os ambientes nos quais ela ocorre, contribuindo para ressaltar aspectos significativos – formais e psicológicos – da cena concebida ou da imagem representada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIN, R. **Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Edusp, 1989.

AUMONT, J. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CAMARGO, R. G. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DONDIS, D.A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DURAN, J.J. **Iluminação para vídeo e cinema**. São Paulo: JJ Duran, 1993.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. Trad. Mere Amazonas L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GOMBRICH, E. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOCKNEY, D. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas-SP: Papirus Editora, 1996.

MOURA, E. **50 Anos Luz - Câmera e Ação**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

NEIVA Jr, E. **A imagem**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

OSBORNE, H. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1979.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STORARO, Vittorio. Revista **Fotograma**. Madri. n. 142, abril/1999.

INTERNET

(As obras citadas no texto poderão ser vistas na internet nos seguintes endereços)

www.arteplastica.com

www.louvre.fr

www.kfki.hu/~arthp/art

www.thebritishmuseum.ac.uk

www.uffizi.firenze.it

www.metmuseum.org/home.asp

<http://museoprado.mcu.es/prado>

www.tate.org.uk

www.comlab.ox.ac.uk/archive/other/museums.html

www.ibiblio.org/wm/paint/auth

www.pitoresco.com.br