

RUI BARREIROS *Luz e cor, signos de representação* DUARTE

1. *Luz, cor e colorido*

O espaço arquitectónico constitui um domínio repartido entre a abstracção e a percepção, e em primeira instância, é tornado visível e moldado pela luz. A luz e a cor constituem na natureza um conjunto inseparável, mas tanto na pintura como na arquitectura, —mesmo partindo duma conceptualização baseada na *mimesis*—, a introdução do conceito de colorido, cria uma diferenciação que tem sido explorada de formas muito diversas.

Leon Kassovitch, refere relativamente à pintura que o colorido é produzido a partir da separação entre a cor local —que é a que existe na natureza em todas as coisas—, e o claro-escuro que é organizado a partir da conveniência em distribuir as luzes e as sombras. Assim, «o colorido está para a cor como a pintura para o visível» e «a diferença entre cor e colorido é de correlação.»¹

Esta questão também se aplica à arquitectura e às artes visuais em geral, pois parte da interpretação dum olhar sensível e dum processo de controlo racional e emotivo das relações que se estabelecem entre luz e sombra.

¹ Kossovitch, Leon, «*A emancipação da cor*» - In: A.A.V.V., «*O Olhar*», Companhia Das Letras, São Paulo, Brasil, 2002, p. 204.

Os atributos resultantes da sua interacção com o homem, definem múltiplas valências que os arquitectos conceptualmente equacionam, pois para além da racionalidade da escala, das proporções e dos ritmos, há o sensível diferencial que se estabelece entre as qualidades da luz e do espaço. Assim, a sua interacção com a percepção faz ressaltar a matéria poética em que a cor e o colorido imprimem qualidades ambientais particulares no espaço criado.

«A cor vem analisada principalmente no conceito abrangente de recepção de luzes, que, com os de distância e ângulo do olhar, definem as qualidades variáveis; as permanentes, “perpétuas”, isto é, as linhas de contorno e seus ângulos, definem a superfície como tal, excluído o olhar. São variáveis as qualidades que, não pertencendo à superfície, modificam-na;»² assim, podemos distinguir entre recepção das luzes que nos remete directamente para o suporte onde se cria o claro-escuro, e o que define a posição do observador, tendo em conta o ângulo e a distância de visão, que qualificam as superfícies como aparência, e que gera a perspectiva.

² *Ibidem*, p. 184.

As qualidades do espaço interrelacionam-se também com as propriedades da matéria, inscrevendo-se nas suas superfícies várias qualidades de texturas, transparências, geometrias e organicidades, onde se definem as ambivalentes relações entre a linha e a mancha agarrando o olhar, ou fazendo-o pesquisar um devir sensível e mutável. Este espírito barroco, faz da superfície que define o limite entre o espaço e a matéria, o receptáculo onde se moldam as metamorfoses que tensionam a massa e o espaço.

Mas o espírito das ilusões com o seu aspecto lúdico de festa e de representação, estrutura-se a partir do uso das cores e da vacilação do suporte donde se autonomizam imagens e volumes no chamado «*tromp l’oeil*».

Há diversos factores que subvertem ou anulam as superfícies; através da imanência ou da projecção de imagens e de cores, de profundidades e enquadramentos perspécticos, de temporalizações que provocam diversas reacções emotivas no espectador, ou de contextualizações.

2. As qualidades da luz natural

Complementarmente, existe outro aspecto que, apesar de essencial, é pouco enunciado em arquitectura, e que decorre das qualidades luminosas da própria luz natural. Há uma grande diferença entre a luz analítica seja ela da Escócia ou da Finlândia —poeticamente captada na arquitectura por Alvar Aalto—, ou uma luz dura e intensa, à qual se

reporta a definição de arquitectura de Le Corbusier como sendo «esse sapiente jogo de volumes posto magistralmente em equilíbrio debaixo do sol». Um sol sempre a 45º, propiciando expressões dum dramatismo existencialista nas sombras projectadas que recortam os contrastes das massas, enfatizam os vazios e moldam o tempo e os silêncios nas metamorfoses das superfícies e volumes.

A escola de pintura de Veneza apreendeu a densidade psicológica da luz mediterrânica para lhe conferir um sentido material como atributo da espessura dramática do vazio ausente. Mas também a *mistura óptica* que se tornou uma das valências do neo-impressionismo, adicionava à cor a luz para se obter uma maior luminosidade.

Na arquitectura, as qualidades da luz relacionadas com as superfícies variam entre a sua absorção e incorporação, passando pela sua vibração e devolução reflexiva seriando contextos em sobreposição, por vezes criando condições para serem repetidos caleidoscopicamente, deixando os jogos de efeitos em aberto. Também por irradiação, se exprime o fulgor e a resplandescência nas metamorfoses das formas ao cair da tarde com o seu lusco-fusco, tal como são apresentadas feericamente nas arquitecturas de Frank Gehry. Assim, a questão da dimensão do objecto, do tipo de luz, do ângulo de implantação e colocação face à incidência do sol, são aspectos que devem ser devidamente acautelados e valorizados em arquitectura.

Cada caso é diferente, não só pelo ambiente mas pelos propósitos a que se destina, pelo que explorar as texturas tanto no interior como no exterior da arquitectura, constitui uma matéria da invenção que deve tirar partido das qualidades e tipo de luz, seja ela razante, coada, filtrada, difusa, irradiante, fragmentada, acelerada, ou exista como contra-luz.

A *luce Bernina*, «utilizando várias fontes visíveis de LUZ, criava primeiro um ambiente de base com LUZ DIFUSA, homogénea, geralmente vinda do Norte, com a qual iluminava e dava claridade ao espaço. De seguida, depois de o centrar geometricamente com as formas, zás!, rompia num ponto concreto ocultando a fonte aos olhos do espectador, produzindo um cilindro de LUZ SÓLIDA (*luce gettada*) que surgia como protagonista daquele espaço. O contraste, contraponto entre os dois tipos de LUZ, tensionando endiabradamente aquele espaço, produzia um efeito arquitectónico surpreendente. Exemplo paradigmático desta operação é a igreja de Sant' Andrea al Quirinale.»³

A conjugação entre vários tipos de luzes e o seu doseamento, aprofundam as qualidades poéticas do espaço, envolvendo uma estrutura alargada

³ El Croquis N.º 93, 1998, V, «...hacia una poética de lo concreto»: Steven Holl 1996 / 1999, p. 86.

onde se definem os objectivos do seu uso. Deste modo, as dimensões psicológica e simbólica do homem têm de estar devidamente representadas, para além de funcionalidades redutoramente físicas.

Assim, por exemplo, nos espaços interiores há que considerar as opções e o partido que se pode tirar da luz parietal ou zenital que lhes confere maior sacralidade. Desde os zimbórios das cúpulas das igrejas explorados por Guarino Guarini, —com cristais que se tornam resplandescentes sob a luz representando simbolicamente o Espírito Santo, e onde a luz parietal do tambor solta a cúpula—, até à luz zenital e parietal explorada por diferentes arquitectos em edifícios religiosos e institucionais desde o Movimento Moderno como Alvar Aalto, ou nas arquitecturas mais recentes, o domínio do simbólico e a emoção permanecem superintendendo as qualidades representativas dos espaços.

Um exemplo de uso da contra-luz conjugada com um campo de efeitos reflexivos e com a fonte de cor pura, foi implementado na Capela de St. Ignatius na Universidade de Seattle, Washington, nos Estados Unidos (1995/1997) de Steven Holl. Tirando partido de diferentes tipos de luzes, captadas de orientações este e oeste, «o conceito de Luzes Diferentes é levado ainda mais longe com a combinação dialéctica entre uma lente de cor pura e um campo de cor reflectido no interior de cada volume de luz. Em frente aos janelões de cada “garrafa de luz” coloca-se uma superfície reflectante tendo na parte traseira uma cor brilhante. Só a cor reflectida pode ser vista do interior da capela. Esta luz coloreada toma vida quando uma nvem passa ocultando o sol...».⁴

Luz, tempo e representação

A luz e o tempo mantêm também uma relação profunda entre si. Através do *cronos*, as vibrações e transformações mudam a qualidade do visível para além do observador mas, como refere Campo Baeza, a cor branca remete para o que é perene e eterno. Há uma incontornável inevitabilidade posicional hegeliana que é ideolgia, identitria e abstracta neste tipo de afirmação selectiva, colocando este ponto de vista no lugar do arquétipo, excluindo todos os outros.

Será também este o substracto da representação depurada na Igreja de Marco de Canavezes de Siza Vieira, cujos signos se manifestam através do modo de se conjugarem as formas entre si e com o contexto, e das qualidades da luz na variação tonal dos brancos nas superfícies planas,

⁴ Baeza, Alberto Campo - Trad. portuguesa: «*a ideia construída*», Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2004, p. 19.

puras e empenadas, e na vibração textural dos azulejos brancos existentes nos lambrins interiores.

«A cor branca na Arquitectura, mais claramente do que na Pintura, é muito mais que uma mera abstracção. É uma base firme e segura, eficaz para resolver problemas de luz: para apanhá-la, para reflecti-la, para fazê-la incidir, para fazê-la deslizar. E uma vez controlada a luz e iluminados os planos brancos que o definem, o espaço fica dominado.»⁵

⁵ *Ibidem*, p. 31.

Será também esta a representação espacializada do quadro de Malevich «quadrado branco sobre fundo branco».

A representação do tempo tem-se manifestado desde o simbolismo das pinturas das grutas da pré-história, passando por exemplo pela arquitectura funerária egípcia onde as cores e os desenhos funcionavam como representação eterna dum universo análogo, de uma realidade que se separava das mutações exteriores.

Assim, a representação do tempo nos espaços interiores, pode criar cosmogonias próprias, valências e constâncias temporais que evitem qualquer tipo de metamorfoses do espaço e da luz, tal como acontece nas galerias de arte ou nos museus. São espaços onde interessa transmitir ambientes da forma mais homogênea possível, não se sabendo por vezes se a luz é natural ou artificial, de modo a que nada a possa denunciar, para realçar a intemporalidade das obras em presença, ou apenas para criar um adequado enquadramento que valorize a exposição.

É aqui que a cor branca na arquitectura constitui o factor contextualizador mais abrangente enquadrando as pinturas a expor, criando a disponibilidade necessária para que se possa conseguir uma adequada conjugação entre a arquitectura e a pintura.

Mas também é fundamental saber o tipo de pintura que se vai apresentar, pois estabelece-se uma relação interactiva entre as superfícies de suporte que vão ser alteradas, sendo necessário conhecer a verdadeira dimensão das obras e quais os seus limites.

Deve então ficar bem clara a diferença que há entre pintura a expor e mural, entre o que é mutável ou o que constitui uma característica espacial própria.

Cumulativamente, há uma outra valência que se introduziu a partir dos pretéritos anos 50 ou 60, que decorre do protagonismo que os *marchands*

e os curadores das exposições adquiriram face aos artistas, fazendo com que a parede passasse a ser vista como um território a conquistar, onde a obra já não ocupa apenas um lugar, mas em que a parede passou a constituir o campo ideológico onde se debatem tendências opostas.

Esta circunstância reflecte mudanças posicionais de campo entre o que são atitudes iconoclastas relativamente à arquitectura, tal como foi comentado no ensaio «*Ornamento e delito*» de Adolf Loos, ou o antagonismo radical entre geometrias e cor que reflectem os opostos conceptuais entre linha e mancha, signos respectivamente da racionalidade e das sensações, da fixação ou do deambular do olhar num constante devir, onde tudo se sugere e nada se define.

Mas com as novas formas livres das pinturas que ultrapassam a dimensão física da própria parede, há que repensar o entrosamento entre os objectos, o suporte e a sua articulação no espaço arquitectónico, factores com que se debate a exposição e que são frequentes também nos museus.

Há que repensar também a utopia formal do grupo *De Stijl* no início do século xx, que levou Mondrian a declarar:

«Pela associação da arquitectura, da escultura e da pintura, será criada uma nova realidade plástica. Pintura e escultura não se manifestarão como objectos separados, nem como 'arte mural', que arruína a própria arquitectura, nem como arte "aplicada", mas por serem meramente construtivas ajudarão a criar um entorno não simplesmente utilitário ou racional, mas também puro e perfeito por sua beleza.»⁶

As teorizações neste domínio espacial devem ser também meditadas à luz das novas possibilidades tecnológicas, dos experimentalismos e da comunicação, que se referenciam aos signos da pós-modernidade onde os discursos também se autonomizam em si, e por vezes flutuam fazendo emergir novos sentidos, deixando de existir um fio condutor que estruture um sistema integrado.

Depois de se pôr em causa o sujeito, de se estabelecer o lugar do Olho e do Espectador, de se recolocar a cor no domínio duma lógica sensível, percebe-se melhor que todos os modelos tentem impor a sua validação, um sistema de representação do mundo onde se inscreve em última instância o Poder, seja ele religioso, económico ou político.

Provocação e intersubjectividade são factores determinantes para a comunicação e criação de uma ideia de verdade. Os tipos e qualidades da representação variam, mas ela mantém-se sempre como mito.

⁶ O'Doherty, Brian - Trad. brasileira: «*No Interior do Cubo Branco: a Ideologia do Espaço da Arte*», Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 2002, p. 98.

Bibliografia

Baeza, Alberto Campo, *A IDEIA CONSTRUÍDA*, Caleidoscópico, Casal de Cambra, 2004.

El Croquis N.º 93, 1998, V, ...*HACIA UNA POÉTICA DE LO CONCRETO*: Steven Holl 1996 / 1999.

O'Doherty, Brian, *NO INTERIOR DO CUBO BRANCO: A IDEOLOGIA DO ESPAÇO DA ARTE*, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 2002.