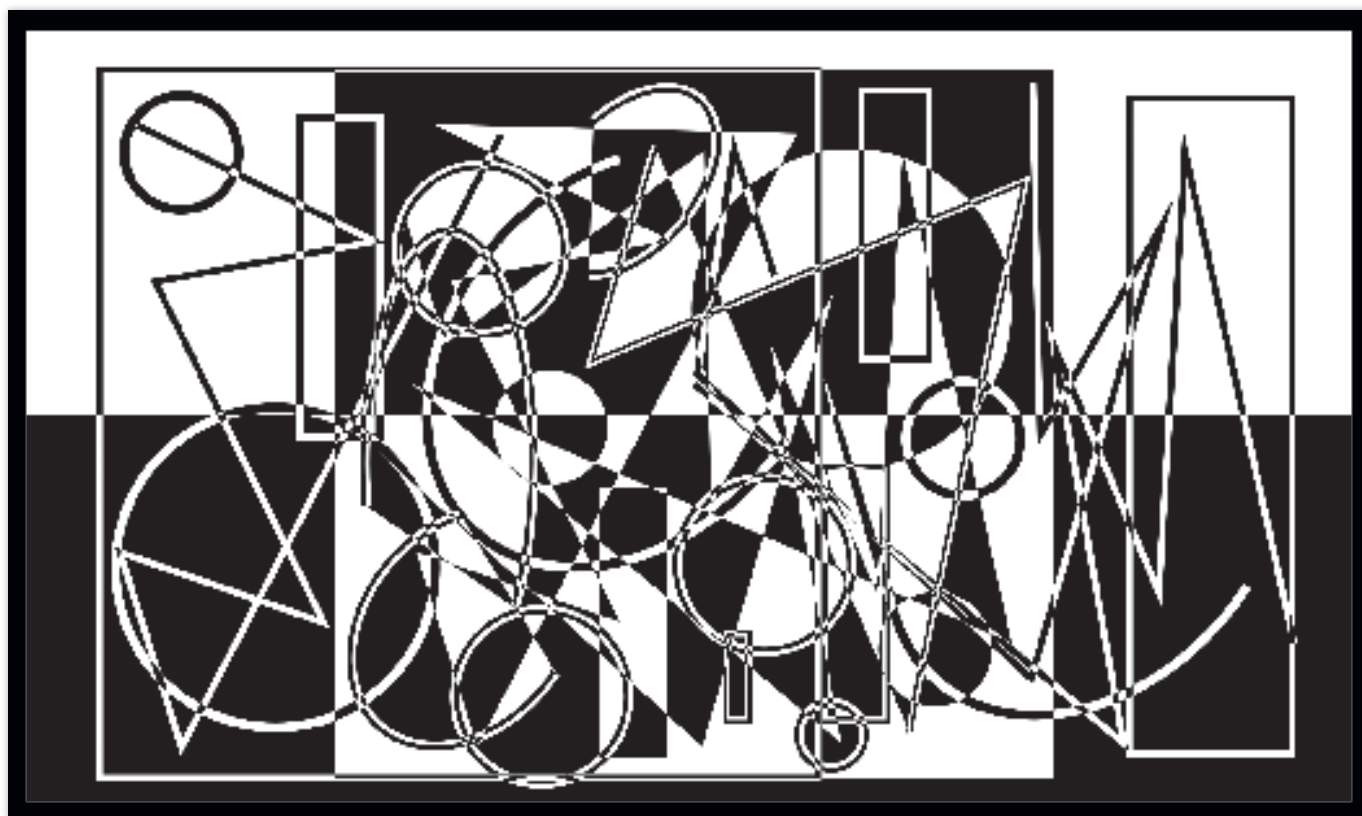


Das técnicas aos significados

Por Valmir Perez

Vivendo num mundo de contrastes



TODO O NOSSO SISTEMA DE EDUCAÇÃO E DE CULTURA – CREIO que principalmente nosso sistema de ensino das artes aplicadas – necessita urgentemente de renovação. Tal renovação, não deve e nem pode se alicerçar apenas nos métodos, mas, inevitavelmente, se deseja objetivar avanços significativos na formação de artistas e designers, deverá se embasar na transformação da visão simplista que denota hoje, enquanto portadora de um paradigma, cuja bandeira é a desmaterialização da ideia de arte como poder de linguagem e ação. Mais ainda! Visão essa que está levando os estudantes e futuros profissionais a refletirem

sua arte somente até um determinado ponto linguístico, que representa apenas aspectos periféricos da expressão. A consequência disso, e que já está aí batendo às nossas portas, é a marginalização, a má formação estética também do cidadão comum. Vítima de sistemas e propostas de ensino apoiados por esses mesmos profissionais.

O fruto dessa ideia pode ser claramente apreendido nos aspectos mais subjetivos das obras que nos são apresentadas, quero dizer, mais propriamente através de seu conteúdo. Quantas e quantas obras modernas, manifestações ditas artísticas,

com “A” maiúsculo, consagradas pelos “cabeças falantes” da mídia (e aqui se pode generalizar), trazem ao público, além da mensagem superficial, uma mais profunda e que tem a ver com os caminhos de nossa sociedade, das nossas relações com a macro complexidade.

O conteúdo a que me refiro não se encontra e nem pode ser percebido através das simples referências provindas das franjas das sensações. Definitivamente não! Isso seria perceber e entender muito pouco sobre as infinitas possibilidades de ação disponíveis através do fazer artístico. Refiro-me àquele conteúdo mais profundo, o que permeia as situações mais complexas, mais dinâmicas de nossa existência.

É o caso, por exemplo, das musiquetas que aparecem de repente nos meios de comunicação, que na virada do dia para a noite se transformam em verdadeiras febres. Shows de manipulação mental cujo personagem principal é o público. Percebemos claramente que a linguagem dessas obras, mesmo apresentando nível estético tão primário, pode ser revista a fim de revelar sua interioridade, suas demais subjetividades e, o mais importante, as intenções dos mágicos atrás das cortinas.

Ao receber impulsos como esses, uma parcela da população será automaticamente levada a sentir e refletir apenas nesse nível primário, ou seja, a franja conceptual. Respondendo também automaticamente à chamada, enlevados por essas sensações mais rudes. Já outra parte da população assistirá a isso com certa preocupação, sabendo que determinadas sensações ali estimuladas, indubitavelmente desencadearão macroprocessos mais profundos e, definitivamente, preocupantes. Esses últimos perceberam o conteúdo mais sutil, mais profundo. É certo que a grande maioria das pessoas expostas a tais estímulos ficarão propensas a demonstrar reações mais condizentes com a proposta estética oferecida e serão levadas a reagir fortemente sob sua influência em quaisquer outros momentos. É certo também que a outra parcela, a que “compreendeu” os significados de maior alcance dos que ali se apresentam, ficará mais imune a essas reações automáticas.

Agora voltemos ao ponto da arte e design como ferramenta de linguagem e ação. Os estí-

mulos provocados através da linguagem artística, seja ela qual for, estão diretamente ligados às técnicas utilizadas. Essas técnicas, que resumidamente podem ser definidas como o conjunto de todos os procedimentos utilizados pelos cientistas, artistas, etc., visando um determinado objetivo¹, são também os “saberes” que nos levam a corretamente utilizar os instrumentos, os materiais. No caso das artes aplicadas, é conhecer os meios materiais e também os subjetivos, a fim de criar com esses materiais, processos e subjetividades, mensagens que possam ser recebidas através dos canais perceptivos humanos.

No caso específico das artes visuais, a linha, a forma, a textura e todos os demais elementos da linguagem visual se apresentam como os recursos “materiais” com os quais criamos significado. Creio que isso já se mostra bastante claro a todos, mas o que na maioria das vezes não é compreendido, como deveria ser, é a questão de que esses significados apresentam níveis sobrepostos que abrangem desde as sensações mais primárias ou locais até as mais complexas, ou abrangentes, de caráter universal.

O significado de Guernica², do artista Pablo Picasso, diz muito mais do que apenas aquilo que pode ser visto e compreendido como simples composição cubista. Os corpos retorcidos e expressivos falam sobre um determinado acontecimento, de um determinado povo em determinada época de sua história. A materialidade da obra e seu conteúdo estético estão aquém de sua subjetividade mais profunda. No caso, o horror da repressão política através da violência descomunal sobre uma população indefesa.

Então, temos aí, como outro exemplo, uma obra que apresenta significados em diferentes níveis. Assim também podem se apresentar as obras realizadas pelos designers de iluminação. A compreensão disso é fundamental e, em conjunto com as técnicas, levam às condições de controle expressivo das obras. Mas existem certos tipos de técnicas que são de fundamental importância para o controle dos significados. Nas palavras de Dondis,

“O controle mais eficaz do efeito visual encontra-se no entendimento de que existe uma ligação entre mensagem e significado, por um lado, e técnicas visuais por outro. Os critérios

sintáticos oferecidos pela psicologia da percepção e a familiaridade com o caráter e a pertinência dos elementos visuais essenciais proporcionam a todos os que buscam o alfabetismo visual uma base sólida para a tomada de decisões compositivas. Contudo, o controle crucial do significado visual encontra-se na função focalizadora das técnicas. E, dentre todas as técnicas visuais (...) nenhuma é mais importante para o controle de uma mensagem visual do que o contraste.”³

Dizemos que vivemos num mundo de contrastes. Nada mais justo e correto quanto esse antigo adágio. Somos altos e baixos, pobres e ricos, belos e feios, doentes e sadios, sábios e idiotas, justos e injustos, francos e mentirosos, altruístas e egoístas. Vivemos rodeados pela infinidade das mais possíveis disparidades, sejam elas, sociais, climáticas, geológicas, cromáticas, sonoras, luminosas, formais, etc.

Mas essa imposição existencial que obrigatoriamente nos determina as condições de vida nesse planeta e, é claro, acabam se tornando indubitavelmente as causas de nossas lutas internas e externas, de nossa feliz ou infeliz estadia nesse canto da galáxia, por outro lado criou em nós todos os valores e significados que determinam como somos até o presente momento da evolução. Foi também através desse contínuo exercício que aprendemos, durante as eras gastas em nossa adaptação natural, que algo é melhor, ou mais alto, ou mais belo, ou mais saboroso ao paladar, ao olfato, ao tato, etc.

Ademais, podemos reparar que situações que oferecem aos nossos sentidos sensações muito parecidas ou homogêneas, durante um determinado tempo, nos farão sentir uma espécie de anestesiamiento sensível, uma espécie de amortecimento vibratório. Em outro caso, em situações onde reina a confusão de informações, sejam elas também sonoras, visuais, táteis, etc., ou seja, quando esses estímulos nos chegam todos juntos, ao mesmo tempo, torna-se mais difícil a compreensão dos acontecimentos. Torna-se mais laborioso nosso entendimento dos significados. Isso se dá porque essas duas situações apresentam estímulos pouco contrastantes. No primeiro caso, temos a falta quase completa de contrastes; e no segundo, os contrastes não podem ser percebidos devido à sobreposição dos estímulos.

Portanto, o contraste enquanto estímulo sensorial é por si mesmo um intensificador de significados e um elemento simplificador na comunicação. Os contrastes que se apresentam ininterruptamente durante a nossa existência acabam por também nos levar à busca da harmonia, tal como a busca pela harmonia visual, como uma força que nos impulsiona ao equilíbrio. Essa ideia, inclusive, foi intensamente defendida por Yllya Prigogine e outros filósofos e cientistas, ontem e atualmente, os quais pesquisam sistemas complexos que apresentam caráter autorregulador⁴.

Essas teorias reconhecem no equilíbrio - desequilíbrio, contraste - harmonia, forças que se autoestimulam e se autorregulam constantemente. Seguindo ainda o pensamento de Dondis, descobrimos que,

“Embora, no rol das técnicas, a harmonia seja colocada como polaridade de contraste, é preciso enfatizar muito que a importância de ambos tem um significado mais profundo na totalidade do processo visual. Representam um processo contínuo e extremamente ativo em nosso modo de ver os dados visuais e, portanto, de compreender aquilo que vemos. O organismo humano parece buscar a harmonia, um estado de tranquilidade e resolução que os zen-budistas chamam de “meditação em repouso absoluto”. Há uma necessidade de organizar toda espécie de estímulos em totalidades racionais, como foi demonstrado pelos experimentos dos gestaltistas. Reduzir a tensão, racionalizar, explicar e resolver as confusões são coisas que parecem, todas, predominar entre as necessidades do homem. Só no contexto da conclusão lógica dessa indignação incessante e ativa é que o valor do contraste fica claro. Se a mente humana obtivesse tudo aquilo que busca tão avidamente em todos os processos de pensamento, o que seria dela? Chegaria a um estado de equilíbrio imponderável, estável e imóvel – ao repouso absoluto. O contraste é uma força de oposição a esse apetite humano. Desequilibra, choca, estimula, chama a atenção. Sem ele, a mente tenderia a erradicar todas as sensações, criando um clima de morte e de ausência de ser...”⁵

Apenas curiosamente, pergunto aqui, o que vem a ser a não-visão? O que é estar imune à percepção visual das coisas? Isso é interessante porque geralmente pensamos que a ausência

da visão é algo que está somente e diretamente relacionada a problemas com o nosso sistema fisiológico visual. Claro, isso é verdade, mas não toda a verdade. Vamos supor que vivêssemos num mundo que nos apresentasse apenas uma variação cromática. Por exemplo, tons muito próximos de azul. Não seríamos cegos no sentido absoluto da palavra, mas não teríamos a capacidade de discernir as coisas desse mundo como discernimos aqui na Terra. Estaríamos despojados da percepção visual como a conhecemos. Viveríamos num mundo de uma única cor e muito poucos tons. Um mundo sem contrastes, portanto, um mundo cromaticamente monótono e desinteressante.

Essa é a importância primeira das relações de contraste visual. Esse exemplo também pode servir aos nossos outros canais de percepção: olfato, paladar, tato e audição. Sem contrastes, nada pode ser reconhecido. Não existe meio de comparação, portanto, de diferenciação. Não poderíamos discernir os padrões que se nos apresentam. Não poderíamos classificá-los e lhes atribuir significados. Em situações de pouco ou nenhum contraste, a comunicação e os meios de evolução perceptual serão ínfimos. A linguagem e, obviamente, a relação dos seres que, em ambientes como o desse exemplo fossem submetidos, apresentariam certamente níveis muito básicos e indubitavelmente comprometedores, transformacionalmente falando.

Provavelmente, se isso tivesse se dado aqui, na Terra, a evolução teria sido muito mais lenta, e talvez impossível se as criaturas que aqui se encontram não tivessem sido submetidas a altos níveis de contrastes sensoriais durante sua jornada evolutiva. O contraste é, por si só, um enorme manancial de possibilidades compositivas e também uma das mais, se não a mais eficiente, ferramenta de linguagem, além de funcionar como um acelerador nos processos evolutivos.

Artistas e designers têm às mãos, através da técnica de manipulação de contrastes visuais, domínios infinitos de possibilidades de comunicação para utilizarem no universo de suas composições, de suas criações. O significado se torna mais explícito quando apresentado através de relações contrastantes; ao contrário, mais implícito, quando apresentado através de relações mais harmônicas e afins. Mais ainda,

“...os mesmos meios que o organismo humano se vale para decodificar, organizar e dar sentido à informação visual, na verdade a toda informação, podem

prestar-se, com grande eficácia, à composição de uma mensagem a ser colocada diante de um público. Em suas ramificações psicológicas e fisiológicas, o processo de input informativo humano pode servir de modelo para o output informativo.”⁶

Em outras palavras, artistas e designers podem e devem aprender e usufruir das técnicas de contraste e harmonia, de aguçamento e nivelamento, encontradas nas relações entre estímulo - reação. É através da observação do comportamento e reação das pessoas e coletividades perante determinados estímulos visuais que os profissionais da comunicação visual atentam para os caminhos os quais devem seguir as suas linhas compositivas. Trataremos aqui de alguns exemplos mais comuns, mas isso não significa esgotarmos e nem mesmo nos aprofundarmos em aspecto tão amplo dessa área do conhecimento, mas poderá servir como impulso ao avanço particular do leitor em suas futuras pesquisas e criações.

São inúmeras as formas pelas quais se pode utilizar os elementos visuais na criação de relações contrastantes. Uma delas é através da contraposição de elementos simples, tais como: linhas curvas e círculos, e, em oposição, linhas que apresentam ângulos agudos. As linhas curvas e os círculos denotam um caráter mais sensual, humano e tranquilo. Ao contrário, linhas agudas, as quais invadem grosseiramente esse universo, denotam maior violência e agressividade.

Ambas, no entanto, através desse conflito de contrastes inseridos num mesmo universo “vivencial”, resultam em muito mais força expressiva como um todo (figura 1).

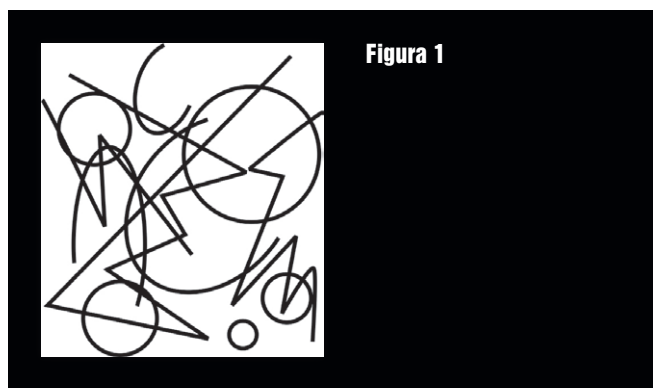


Figura 1

Se submetidos à convivência em meios semelhantes, a força expressiva se atenua. Os elementos são esteticamente muito próximos, estão como que inseridos numa mesma família, harmonizados. Não

há conflito, não há contrastes, a força expressiva é menor, como nas figuras 2 e 3.

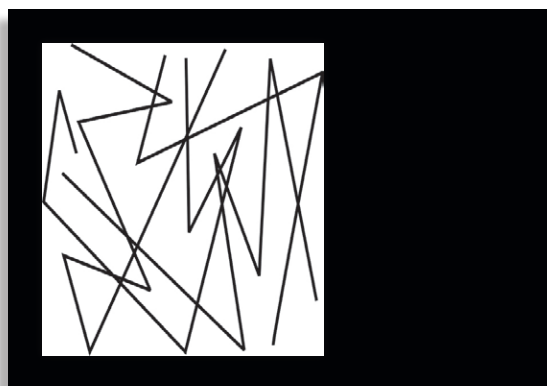
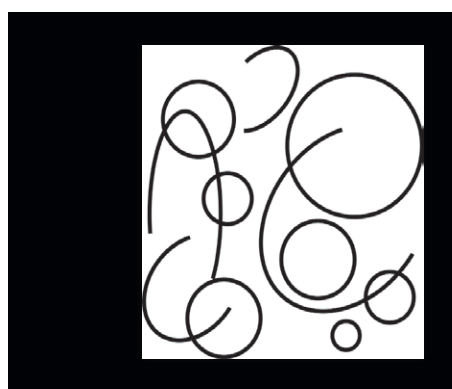


Figura 2

Figura 3



O contraste de proporção nos revela mais significativamente a grandeza e a pequenez das formas. Artistas visuais, ao utilizarem a técnica de contrastar elementos através de suas dimensões, deverão sempre prestar atenção ao integrar esses todos compositivos com os campos totais, nos quais esses elementos estarão inseridos, ou seja, o campo é o espaço onde esses elementos se tornam vivos, mas também se tornam parte dessa totalidade expressiva, como em qualquer caso compositivo-visual, porém, aqui, objetivamente, a dimensão é a proposta contrastante, e o espaço por si só já nos remete a uma determinada dimensão. É preciso então incluí-lo na proposta subjetiva da composição. Fazê-lo tomar parte integrante e não concorrente da mensagem principal.

Elementos confrontados em uma determinada composição, através de dimensões contrastantes, e que estejam inseridos em campos (espaços) amplos demais, tornam-se pequenos, e, conseqüentemente, podem perder parte significativa de sua força expressiva. O contraste entre esses elementos ainda existe, mas apresentará menos impacto visual, como no caso da figura 4.

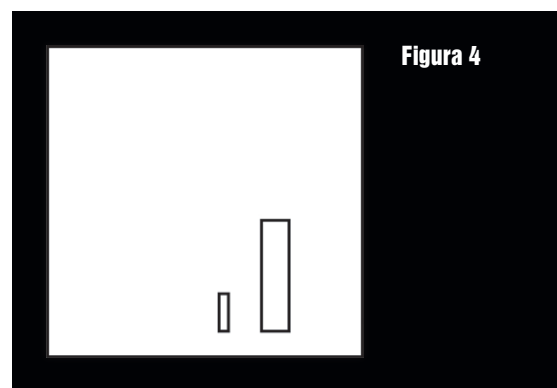


Figura 4

Por outro lado, se esses elementos contrastantes estiverem inseridos dentro de determinado campo, mas as suas dimensões afrontarem esse campo, mudam-se as forças internas e, conseqüentemente, também as forças expressivas. Esse tipo de diferenciação é percebido de maneira bastante sutil, mas é também bastante eficaz. Sentimos que no primeiro caso (figura 4), existe contraste entre os elementos, mas eles estão mais soltos e, no segundo caso (figura 5), os elementos contrastantes estão mais restringidos, e o campo, preenche dessas formas, sente a influência e força do elemento maior, que também se impõe sobre o menor.

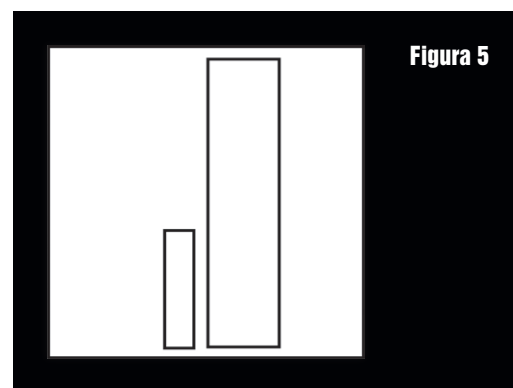


Figura 5

Outra forma de se criar significados através dos mecanismos visuais é através das relações de contrastes das escalas cromáticas. Mas devemos levar em consideração que, atualmente, mesmo com os inumeráveis recursos disponíveis para a cromatização, tanto no universo pigmentoso (sistema subtrativo) quanto no universo do sistema aditivo (da luz), o tom é e sempre será mais importante do que a cor enquanto instrumento de estímulo perceptivo, pois,

“O tom supera a cor em nossa relação com

o meio ambiente, sendo, portanto, muito mais importante que a cor na criação do contraste. Das três dimensões da cor (matiz, tom e cromia), o tom é a que predomina. Johannes Itten fez uma abordagem estrutural do estudo e uso da cor com base em muitos contrastes, enfatizando basicamente a oposição entre claro - escuro.”⁷

Ainda antes da importância da cor, está a importância do contraste de gama. Johannes Itten⁸ também mostrou com suas pesquisas que a oposição entre cores quentes, que vão dos vermelhos aos amarelos; com as cores frias, dos azuis aos verdes, é mais forte do que os contrastes obtidos através da confrontação apenas de cromatismo.

Nas relações por contraposição de valores cromáticos, os níveis mais altos de contrastes serão conseguidos através das composições construídas através de cores complementares, encontradas no círculo cromático, mas ainda com relação direta ao gama quente-frio das teorias de Itten, o qual demonstra inclusive essas oposições no seu famoso disco de cores (figura 6).

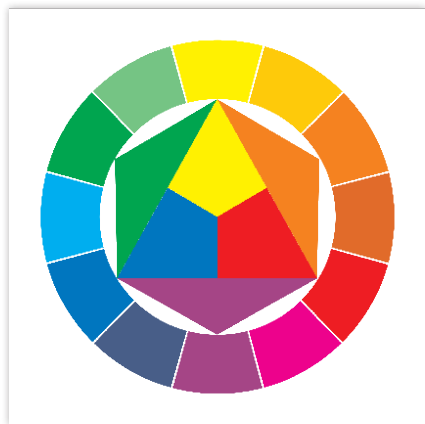


Figura 6

Cabe agora, portanto, avançar um pouco nesse assunto e incluir aqui algumas considerações sobre de que modo podemos relacionar o que afirma Itten, ou seja, a força estimulante encontrada na oposição de gama cromática (quente e frio), com a velha amiga conhecida dos lighting designers: a temperatura de cor.

Sabemos que muita gente acaba se atrapalhando ao relacionar temperatura de cor (figura 8) com sensações térmicas provocadas em nós pelas cores. A temperatura de cor se relaciona à temperatura de um determinado material hipotético denominado de “corpo negro radiador”. Já a sensação de temperatura da cor (figura 7),

se refere à gama de cores que estimulam nosso sistema psicofísico. Muito comumente, pessoas que não estão tão bem familiarizadas com esses termos e seus significados acabam se confundindo, principalmente porque as temperaturas de cor mais quentes são apresentadas nas escalas contrárias às das sensações de cor. Os azuis de nossas fontes, denominadas de cores quentes, são as cores frias da escala de sensações, enquanto as cores frias da escala Kelvin (avermelhadas e amareladas) são as cores quentes da escala de sensações.

Depois disso aclarado, seria então oportuno verificarmos a importância dos contrastes de temperatura de cor nos projetos. Utilizando as técnicas de contraste, designers de iluminação podem criar significados sutis de linguagem, simplesmente trabalhando com diferentes temperaturas de cor e, é claro, criando diferentes níveis de sensação de cores dentro de suas composições. Espaços contendo luzes de temperaturas contrastantes tendem a se fortalecer expressivamente e criando no espectador interesse, estimulando a sua atenção para essa diferença, enquanto espaços com as mesmas temperaturas de cor tendem a se harmonizar, criando, inclusive, em determinadas situações, ambientes monótonos e sem vida, sem estímulo visual.

A intensidade e brilho das fontes é também uma ferramenta fantástica que os designers de iluminação podem e devem usar em seus projetos. Composições com diferentes intensidades lumínicas geralmente criam campos visuais de interesse muito fortes. Esse é apenas um exemplo das muitas formas de uso dessa técnica. Não é tão raro observarmos edifícios cujo projeto de iluminação está apagado em relação ao seu entorno. Isso é mais sério ainda quando esse projeto é voltado ao universo corporativo. Um edifício sem vida, sem expressão, apagado em relação a



Figura 7

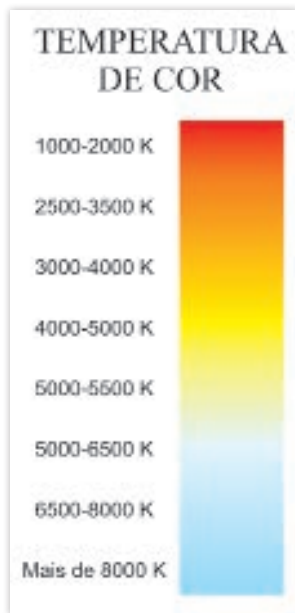


Figura 8

trazida à tona pelo conjunto dessas singularidades, e acabam por revelar o conteúdo profundo a que me referi no início deste texto.

Não há dúvida de que olhos mais atentos conseguem perceber as nuances mais tênues do texto compositivo das obras. Por outro lado, saber usar as técnicas para criar esses significados mais sutis é compreender com profundidade o jogo das forças vivas do mundo das formas, e isso somente é possível quando observamos as nossas próprias sensações nesse mundo de contrastes. ◀

Valmir Perez

é lighting designer, graduado em Artes e mestre em Multimeios. É responsável pelo Laboratório de Iluminação da Unicamp, onde desenvolve projetos de iluminação, captação de imagens e de softwares, além de ministrar cursos, workshops e palestras. Contato – valmirperez@gmail.com/ www.iar.unicamp.br/lab/luz.



seu entorno, torna-se morto.

Mas isso não quer dizer, então, que designers devam transformar os ambientes em verdadeiros nichos de brilho e ofuscamento, transformando as cidades em lugares agressivos e concorrentes. Não! Pelo contrário, creio, inclusive, que em determinado momento serão necessários estudos visando a criação e o aprofundamento das normas reguladoras dos níveis de iluminamento e ofuscamento no público.

O assunto abordado nos oferece um campo muito amplo de pesquisa e discussão. Nem sequer podemos aqui pensar em esgotá-lo. Em projetos de iluminação, visando determinadas aplicações específicas, o movimento e intermitência de luzes é um ótimo exemplo disso. Luzes em movimento ou em estado de intermitência são usadas como iluminação de alerta e segurança exatamente por apresentar contrastes de “comportamento”, atraindo fortemente a visão e atenção do espectador.

De outro modo, efeitos de emissão de fontes pontuais em espaços iluminados por luzes gerais e homogêneas também atraem a atenção e se reforçam. Aplicadas com discernimento podem criar além de efeitos esteticamente belos, mensagens sutis e estimulantes. E é por isso que, os projetistas devem estar atentos, pois, o conjunto dessas estratégias aplicadas singularmente em cada palmo de um projeto precisa estar relacionado com o todo desse mesmo projeto. A mensagem sutil maior que encontramos nas obras é

1 Técnica (do grego, τέχνη (téchne) 'arte, técnica, ofício', a palavra se origina do grego techné cuja tradução é arte, portanto, a técnica confundia-se com a arte, tendo sido separada desta ao longo dos tempos) é o procedimento ou o conjunto de procedimentos que tem como objetivo obter um determinado resultado, seja no campo da Ciência, da Tecnologia, das Artes ou em outra atividade. Wikipédia A Enciclopédia Livre. <http://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9cnica> em 30 de maio de 2012. 2 Guernica é um painel pintado por Pablo Picasso em 1937, por ocasião da Exposição Internacional de Paris. Foi exposto no pavilhão da República Espanhola. Medindo 350cm x 782cm, esta tela pintada a óleo é normalmente tratada como representativa do bombardeio sofrido pela cidade espanhola de Guernica, em 26 de abril de 1937, por aviões alemães apoiando o ditador Francisco Franco. Atualmente, está no Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, em Madrid. Wikipédia a Enciclopédia Livre. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(quadro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_(quadro)) em 04/06/2012. 3 DONDIS, D. A. (Donis A.). Sintaxe da linguagem visual. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007. Pág. 107. 4 A auto-organização é a propriedade de alguns sistemas físicos com muitos constituintes de exibirem comportamentos que não são facilmente previsíveis tendo conhecimento apenas das interações entre os constituintes desse sistema. Podemos dizer então que a auto-organização é a capacidade apresentada por alguns sistemas de criar padrões de comportamentos não previsíveis, descentralizados. Em alguns casos de crescente adaptabilidade, os sistemas auto-organizativos são caracterizados por apresentar descentralidade na organização dos padrões de comportamento que são formados pelas interações locais de seus constituintes. Wikipédia a Enciclopédia Livre. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Auto-organiza%C3%A7%C3%A3o> em 04/06/2012. 5 Op. Cit. Pág. 108. 6 Op. Cit. Pág. 121. 7 Op. Cit. Pág. 125. 8 Johannes Itten (11 de novembro de 1888, Süderen-Linden, Suíça; — 27 de maio de 1967, Zurique) foi um pintor, professor e escritor suíço associado à escola Bauhaus. Em suas pesquisas desenvolveu o disco de cores, que ainda hoje permite descobrir combinações harmoniosas entre cores (os sete contrastes de cor). Wikipédia a Enciclopédia Livre. http://pt.wikipedia.org/wiki/Johannes_Itten em 04/06/2012.

BIBLIOGRAFIA

DONDIS, D. A. (Donis A.). Sintaxe da linguagem visual. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.
 GUIMARÃES, Luciano. A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2004. 147 p., il. ISBN 857419168x (broch.).
 PEDROSA, Israel. Da cor a cor inexistente. 3. ed. Brasília, DF: UnB : Rio de Janeiro: L. Christiano, c1982. 219p., il.
 DONDIS, D. A. (Donis A.). Sintaxe da linguagem visual. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007. 234p., il. (Coleção A). ISBN 8533605838 (broch.).