



EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

A cor enquanto experiência: notas sobre cor e espaço.

Elaine Cristina Maia Nascimento

Para citar este artigo:

NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. A cor enquanto experiência: notas sobre cor e espaço. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 4, n. 7, jun. 2024.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669040720240203>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A cor enquanto experiência: notas sobre cor e espaço.

Elaine Cristina Maia Nascimento¹

Resumo

Neste artigo, investigo o papel da cor em composições visuais do teatro contemporâneo, enfatizando sua importância na criação de significados, atmosferas e emoções no espaço cênico através das imagens. Proponho uma reflexão sobre a concepção da cor não apenas como um fenômeno físico percebido pelo olho humano, mas também como um elemento estético essencial. Além de explorar os aspectos científicos, abordo a cor sob a perspectiva da experiência do espectador, fundamentada em reflexões desenvolvidas por artistas como Hélio Oiticica e Kandinsky.

Palavras-chave: Cor. Espaço. Teatro contemporâneo. Teoria das cores.

Color as experience: notes on color and space.

Abstract

In this article, I investigate the role of color in visual compositions of contemporary theater, emphasizing its importance in creating meanings, atmospheres and emotions in the scenic space through images. I propose a reflection on the conception of color not only as a physical phenomenon perceived by the human eye, but also as an aesthetic element essential. In addition to exploring the scientific aspects, I approach color under the perspective of the spectator's experience, based on reflections developed by artists such as Hélio Oiticica and Kandinsky.

Keywords: Color. Space. Contemporary theater. Color theory.

El color como experiencia: notas sobre el color y el espacio.

Resumen

En este artículo, investigo el papel del color en las composiciones visuales de teatro contemporáneo, enfatizando su importancia en la creación de significados, atmósferas y emociones en el espacio escénico a través de imágenes. propongo un reflexión sobre la concepción del color no sólo como fenómeno físico percibido por el ojo humano, pero también como un elemento estético básico. Además de explorar los aspectos científicos, abordo el color bajo el perspectiva de la experiencia del espectador, basada en reflexiones desarrollado por artistas como Hélio Oiticica y Kandinsky.

Palabras clave: Color. Espacio. Teatro contemporáneo. Teoría del color.

¹ Cenógrafa, performer e diretora de arte. É Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PosArq/UFSC e em Artes Cênicas pelo PPGT UFBA. Doutora no PosArq/UFSC, e professora substituta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFSC e no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia UFU. Foi professora do percurso de cenografia da Escola Porto Iracema das Artes (CE) e do curso de Design da faculdade Fanor Devry (CE).

✉ elanascimento@gmail.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/8088070852465658> 🌐 <https://orcid.org/0000-0002-8228-0047>



Quando exploramos a cor como um elemento dentro do processo perceptivo do olho humano, podemos entender melhor sua dimensão física. Segundo Farina (2006, p.7) “a palavra ‘cor’ é empregada para referir-se à sensação consciente de uma pessoa, cuja retina se acha estimulada por energia radiante”. Nesse sentido, a cor é entendida como o comprimento de onda percebido pelo olho humano, um tema explorado por Newton na criação de sua teoria das cores, frequentemente introduzida já no ensino fundamental. Além dos aspectos físicos, a cor pode provocar emoções através de construtos sociais e experimentações que moldam um entendimento coletivo sobre determinadas cores, conhecido como psicologia das cores. Artistas como Kandinsky e Hélio Oiticica desenvolveram teorias baseadas em suas próprias experimentações artísticas, explorando a cor como um meio de expressão. Em sua teoria sobre o teatro pós-dramático, Hans Thies Lehmann enfatiza a importância da cor na construção do espaço e da imagem encenada, enquanto nas obras de Bob Wilson a luz desempenha o papel de criadora de formas no espaço, pintando a espacialidade como um pincel.

Em todas as abordagens, a cor é um elemento de potência na construção de espacialidades e imagens, seja como cor luz, seja em sua interação com a cor pigmento dos objetos em cena. Buscando compreender essa dinâmica a partir de diversas abordagens da cor enquanto elemento expressivo, trago neste artigo a observação de diferentes teorias das cores e como tais entendimentos reverberam no design cênico. Passeando pela diferenciação entre cor luz e cor pigmento, conceitos básicos de estudos das cores, pela pintura que rompe os limites da tela e ganha espaço, como na obra de Hélio Oiticica e nas experimentações cênicas de Kandinsky, a cor aqui será abordada como elemento de construção de espacialidades, como matéria conjugada no tempo e no espaço. Para além de elemento dentro da construção da imagem, a cor pode ser observada como atmosfera, como sugestão de sentido físico e experiencial. Para isso, serão trazidos alguns exemplos que não se limitam apenas ao espaço convencional teatral, mas ao espaço em si, seja nas obras cênicas contemporâneas, seja a partir da obra de artistas que usam da cor como elemento de construção espacial de suas obras.

Appia é tido como o primeiro encenador a compreender a potência da luz como possibilidade de esculpir espacialidades através da sua interação com as formas em cena, destacando a mobilidade como uma das suas principais características. A criação de espaços baseados na composição de formas abstratas com elementos planos organizados de forma



ritmada, tais como escadas e desníveis, ganhavam profundidade e movimento através da luz. Como arte que se desenvolve no espaço e no tempo, ao contrário da pintura, arquitetura ou escultura, o teatro como arte espacial deveria se libertar do telão pintado e estático, onde sua “qualidade plástica e escultural (...) subordina-se à luz”

A cenografia dos pintores contrariava a noção de “espaço vivo” e da cor em movimento – fatores significativos para diferenciar o teatro das artes planas (...) Para explorar os valores emocionais da luz, a qualidade atmosférica e o poder de acentuar os momentos dramáticos, Appia propunha a criação de um espaço cênico mais livre, não condicionado a bidimensionalidade, com utilização de plataforma, blocos e formas abstratas, em que a luz pudesse demonstrar seu poder cenográfico. (CAMARGO, 2012, p.53)

Para Appia a cor era decorrente da luz, e possuía dois caminhos: a cor ambiente que “penetra a atmosfera e, como luz, toma sua parte no movimento e estabelece relações íntimas com o corpo” (idem), ou como oposição e reflexo, na medida em que interage com os objetos em cena e dialoga com a pigmentação deles. Nessa observação, ele aponta duas características principais da interação da cor enquanto luz: a possibilidade de criar atmosferas e espacialidades através da interação direta com o espaço, e sua interação mediada por objetos ou elementos reflexivos, criando uma incidência indireta no próprio espaço. Há aqui o entendimento de duas dimensões da percepção das cores: cor luz e cor pigmento. Por que é importante frisar tal diferenciação? Pelas possibilidades expressivas que cada uma em sua particularidade carrega, assim como na interação entre elas.

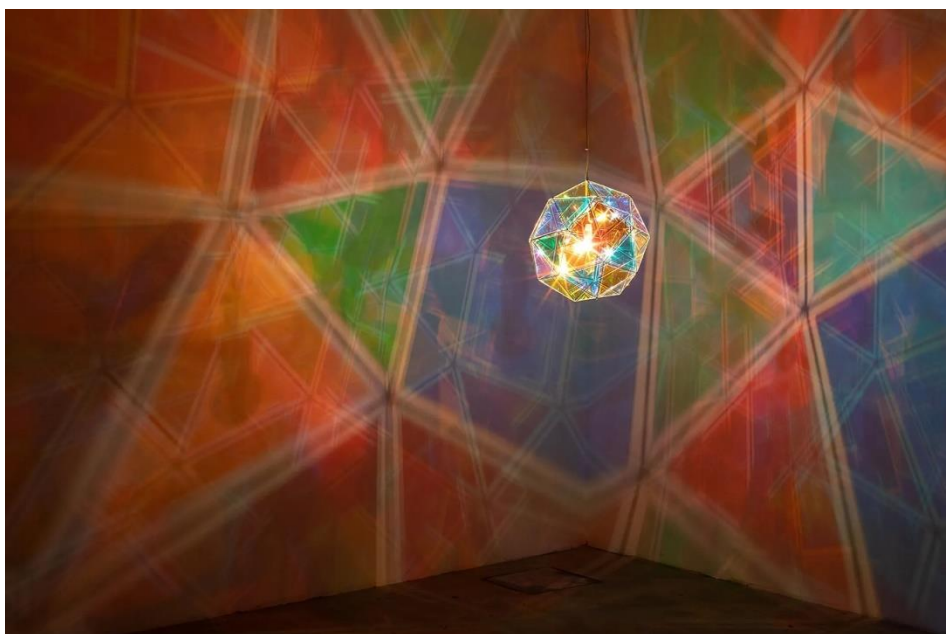
A cor enquanto fenômeno físico é percebida a partir de duas possibilidades: ou da reflexão dos raios luminosos nos objetos, que absorvem as ondas e refletem uma única, fazendo com que nossa retina perceba a cor em si, ou enquanto luz, percebida através da incidência do raio de luz. Para cada uma dessas modalidades temos um comportamento diferente da percepção da cor, onde o sistema da cor luz é o tradicional RGB dos canais e mesas de iluminação, ou telas de projeção, enquanto a cor pigmento se organiza no sistema CMYK (quando falamos da cor sintetizada pela impressão)². A cor enquanto luz tem a capacidade de preencher o espaço,

² Quando falamos do processo de sintetização da cor impressa, temos hoje o sistema CMY (cyan, magenta, yellow), sendo o K referente a cor preto. Assim como na sigla RGB (red, green, blue) que indica as cores primárias do sistema, a sigla CMYK também opera desta maneira, referindo-se às cores primárias desse sistema. Quando vamos para a cor pigmento natural, temos uma outra estruturação de cores primárias, relativas à sintetização das cores encontradas na natureza, sendo elas amarelo, vermelho e azul. Em qualquer um dos sistemas, o significado de cor primária está ligado a decomposição da cor, sendo as primárias aquelas que não podem ser decompostas. O interessante é que no sistema de cor luz (RGB), as cores



entrando em contato direto com o corpo do atuante e do público. Cria lugares de estranhamento e cheios de significados, onde tais significações podem perpassar pela experiência do corpo em contato com o espaço banhado pela cor. “É através da luz que a cor inunda o espaço”. Ela pode criar atmosferas, significados e experiências, não necessariamente ligadas à construção da ficção, como no realismo ou naturalismo, onde a luz não era apenas instrumento de visibilidade, mas era usada para replicar atmosferas reais.

Figura 1 - à esquerda "The Weather Project" e à direita "Colour Golightly Lamp", de Olafur Eliasson



Fonte: <https://olafureliasson.net/artwork/colour-golightly-lamp-2023/>. acesso: 02 de abril de 2024

O artista dinamarquês Olafur Eliasson investiga em seu trabalho possibilidades de criação de ambiências através da luz e das cores. Com a criação de elementos luminosos dos mais diversos materiais, mergulhando em leis da ótica, engenharia, mecânica e arquitetura, sua pesquisa envolve entender como a emissão da luz filtrada por elementos que lhe atribuem cor pode desenhar o ambiente, criando espaços imersivos onde a experiência do espectador está diretamente ligada à interação com a cor enquanto espaço/tempo. Em alguns de seus trabalhos o artista constrói instalações que provocam os sentidos e a percepção, onde a experiência do espaço inundado pela atmosfera criada pelas fontes luminosas e pelas cores é a obra em si, como

primárias (vermelho, verde e azul) referem-se às cores captadas pelas células oculares responsáveis pela percepção da cor.



em *The Weather Project* (2003), onde o artista instala um luminoso sol na *Tate Modern*. Ao entrar no espaço, todos os elementos perdem a cor e são percebidos em branco e preto, devido a luz amarelada da enorme esfera luminosa. Outro exemplo de seu trabalho é a instalação *Colour Golithly Lamp* (2023), onde ele brinca com a forma geodésica, criando uma espécie de luminária que reflete múltiplas cores no espaço, criando traços e desenhos na sala a partir da forma luminosa.

No espetáculo “A dama do mar” de Ibsen, Bob Wilson utiliza a visualidade como elemento de fluidez da narrativa, renunciado o lugar do texto escrito nesse processo. A composição visual do seu espetáculo tem forte inspiração pictórica, tendo como inspiração as pinturas de Cézanne. A construção de seus trabalhos explora cada elemento do espetáculo como linguagem, apontando para a visualidade como principal elo de conexão e desenvolvimento do espetáculo, organizado em quadros e fragmentos.

Wilson, pouco antes da estreia de “Einstein on the beach”, comentou como entende sua estética teatral: “eu não tenho uma mensagem, o que eu faço é um arranjo arquitetônico” (MÜLLER apud SHEVTSOVA, 2007, p. 62). Arquitetura aqui deve ser entendida como música, feixes de luz, disposição de objetos de cena, linhas traçadas no espaço por corpos em movimento. Em Wilson, todos esses elementos dão a forma do espetáculo e, dessa forma, arquitetura, construção, forma, estrutura composição, são, para o encenador, sinônimos. (BARCELOS, 2020, p. 575)

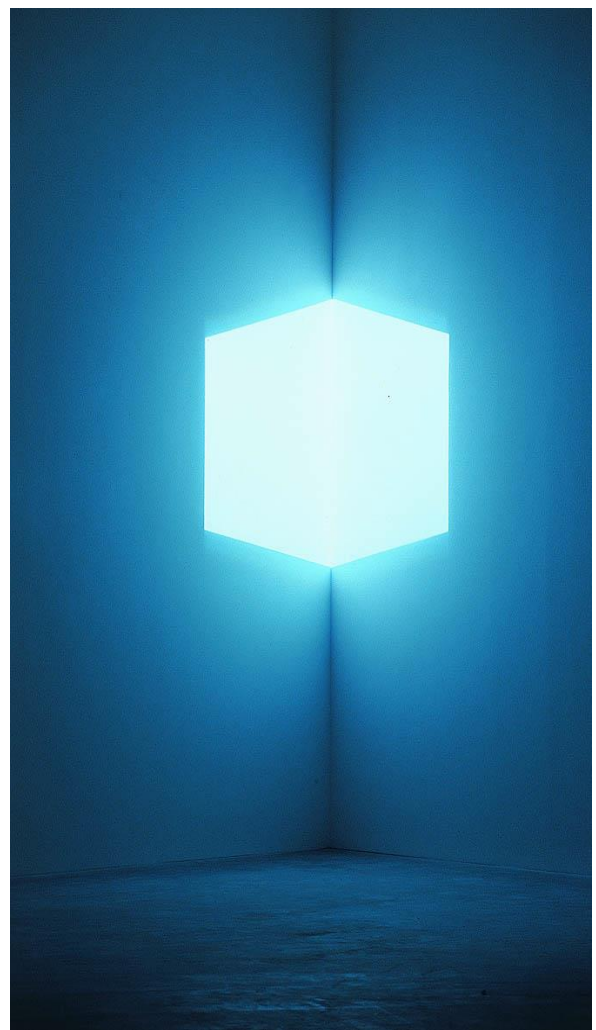
Podemos fazer um paralelo entre o entendimento do diretor sobre a construção visual do espaço como elemento determinante no seu processo, o que ele associa a arquitetura, à obra de artistas brasileiros tais como Helio Oiticica, quando especializa sua pintura a partir da composição dos *Penetráveis* (1961-1980). Wilson explora a estruturação da imagem cênica a partir da disposição de cada elemento constituinte da imagem total, onde corpo e movimento também fazem parte dessa composição. Partindo da composição de linhas e planos e no equilíbrio da imagem, inspirado nas pinturas de Cézanne, o diretor constrói imagens através de forma geométricas e trabalhadas a partir de ângulos retos. A luz e as cores aqui competem para a configuração de uma cena que flui pelo tempo através do espaço, criando ambiências³. Enquanto para Hélio a interação direta do público com a obra era de caráter essencial para a existência da

³ Aqui é utilizada a palavra ambiências ou invés de atmosferas buscando destacar a dimensão sensorial do espaço composta não apenas pelo plano visual, mas por todos os elementos que propiciam nossa percepção (luz, som, cheiros, texturas...).



mesma, Bob Wilson explora a imagem enquanto ação, que reduz a distância entre ação ficcional passada e ação presente em cena, preferindo ainda o palco à italiana para a construção emoldurada das suas imagens sem se fechar nelas. Em Bob Wilson ainda testemunhamos a cor luz transmutada em pigmento, quando pinta o espaço e os cicloramas, explorando sua qualidade pictórica: "... em vez da ilusão do espaço tridimensional, o que está sendo encenado é a planicidade da imagem, a sua realidade bidimensional e a realidade da cor como uma intervenção autônoma" (LEHMAN, 2006, p.18)

Figura 2 - à esquerda a obra "Alta Pink" (1968) e à direita "Afrum Pale Blue" (1968) de James Turrell



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/james-turrell/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>, acesso 2 de abril de 2024



Outro artista que explora a luz e a cor como elemento que desenha e dá forma ao espaço é o estadunidense James Turrell. Suas obras moldam o espaço através da luz, transformando os feixes luminosos em materialidades tridimensionais e táteis. Trabalha em suas obras com os atributos da luz, tais como intensidade, foco, dispersão e cores. Através dos recortes das projeções constrói formas geométricas precisas, que causa a ilusão de materialidade, ou caminha em sentido oposto, trabalhando com dispersão e neblina, onde a intensidade luminosa é reduzida para a criação de ambiências, onde *“the former engage light just a the limen of perceptibility, and the latter pull light from na unobstructed expanse of empty atmosphere down to na immaterial plane forming it into a film of intense color seemingly stretched across na opening”*⁴ (ADOCK, 1990, p. 2)

In working with light, what is really important to me is to create an experience of wordless thought, to make the quality and sensation of light itself something really quite tactile. It has a quality seemingly intangible, yet it is physically felt. Often people reach out and try to touch it. (TURRELL apud ADOCK, 1990, p. 2)⁵

Há em suas obras um interesse de estudo sobre nosso processo de percepção. Em 1968 participou do programa Arte e Tecnologia organizado pelo Los Angeles County Museum of Art, que tinha o objetivo de colocar empresas de tecnologia em contato com artistas. Contextualizado em uma época que a tecnologia e a arte davam os primeiros esboços de seus encontros, Turrell fez parte de um grupo de artistas interessados nos experimentos teóricos em psicologia perceptiva.

For the artists, “all information where man’s sensual awarenesses were tested” was potentially interesting. What were the scientists discovering about “degrees of awareness” and “human prowess”? What were the parameters of perceptual normalcy? The artists were also interested in abnormal perceptual situations. What kinds of anomalous sensory problems were being encountered in outer space? What kinds of high-tech materials and fabrication techniques were the engineers using to solve perceptual problems? Under the heading “materials,” the list given to Lockheed included the following items: Morano, light properties of paint, ceramics, materials

⁴ “os primeiros envolvem a luz apenas no limiar da perceptibilidade, e os últimos puxam a luz de uma extensão desobstruída de atmosfera vazia até um plano imaterial, formando-a em um filme de cor intensa, aparentemente esticado através de uma abertura.”

⁵ “Ao trabalhar com a luz, o que é realmente importante para mim é criar uma experiência de pensamento sem palavras, para tornar a qualidade e a sensação da luz em si algo realmente bastante tátil. Tem uma qualidade aparentemente intangível, mas é sentida fisicamente. Muitas vezes as pessoas estendem a mão e tentam tocá-lo.”



with abilities to diffract, diffuse, curve light—high absorption or reflectivity. Materials with special sound properties—deadening high reflectance, etc. (ADCOCK, 1990, p. 63)⁶

A obra de James Turrell traz o uso da cor como elemento essencial dentro da concepção das qualidades lumínicas. A cor enquanto feixe de luz molda as formas e delimita os espaços escultóricos que o artista cria. Ao se interessar pelo processo de percepção, investiga não apenas como o olho percebe a luz, mas como seus atributos (cor, intensidade, foco, temperatura...) ressoam nas sensações humanas. A cor aparece aqui não apenas como qualidade, mas como elemento expressivo, como realidade sensorial, que impacta tanto no formato da forma quanto na sensação que o objeto esculpido pela luz causa no espectador.

Enquanto pigmento, a cor pode estar nos objetos em cena, no cenário, figurino e adereços. A partir de sua interação com a luz, pode ganhar novos tons e significados. Os estudos de Hélio Oiticica sobre a relação entre pintura e espaço estruturam um pensamento espaço-temporal à cerca da cor. Segundo ele, sua obra era composta pelo conjunto cor, estrutura, espaço e tempo, sendo a cor elemento no espaço que definia suas estruturas. Ela não configurava como elemento posterior, composto a partir das estruturas definidas. Era a partir das cores que Oiticica definia a composição dos espaços de suas obras. Saindo da pintura e encontrando no espaço e mais tarde no corpo lugar de ação, o artista trazia:

O desenvolvimento nuclear antes de ser dinamização da cor é a sua duração no espaço e no tempo. É a volta ao núcleo da cor, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior até o seu movimento do mais estático para a duração. Na fase imediatamente anterior ao lançamento das estruturas no espaço, cheguei a “Invenções” (como as chamo hoje), em que trabalhava com a luminosidade da cor, reduzida aí ao seu estudo primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromias. Daí a forma de um desenvolvimento a que chamo nuclear; um desenvolvimento que seria como se a cor pulasse do seu estado estático para a duração como se ela pulasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. (OITICICA, 1986, p.40)

Há no pensamento estético de Oiticica um entendimento da cor enquanto matéria

⁶ Para os artistas, “todas as informações onde as consciências sensoriais do homem foram testadas” eram potencialmente interessantes. O que os cientistas estavam descobrindo sobre “graus de consciência” e “capacidade humana”? Quais foram os parâmetros da normalidade perceptiva? Os artistas também estavam interessados em situações perceptivas anormais. Que tipos de problemas sensoriais anormais estavam sendo encontrados no espaço sideral? Que tipos de materiais de alta tecnologia e técnicas de fabricação os engenheiros estavam usando para resolver problemas de percepção? Sob o título “materiais”, a lista dada à Lockheed incluía os seguintes itens: Morano, propriedades luminosas de tintas, cerâmicas, materiais com capacidade de difratar, difundir, curvar a luz – alta absorção ou refletividade. Materiais com propriedades sonoras especiais – amortecimento, alta refletância, etc.



autônoma de expressão, mas que não deixa de estar atrelada a luminosidade que, quando falamos de pigmentação refere-se à quantidade de branco presente na cor, trazendo uma variação de tonalidade⁷. A monocromia de seus planos dispostos no espaço em *Grande Núcleos* (1966) possui a intencionalidade de, através da cor, configurar a estrutura em seu limite imediato, ou seja, na espacialidade criada pela composição das peças de madeira no espaço circundante, não apenas na materialidade em si.

A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou uma ideia (...) O que digo, ou chamo de “uma grande ordem da cor”, não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamento e ideias intuitivas, para atingir seu máximo objetivo, que é a expressão. (OITICICA, 1986, p.51)

O exemplo de Oiticica pode trazer reverberações interessantes para o uso da cor no design cênico, principalmente quando falamos da cor pigmento presente no cenário, por exemplo. Não só sua aplicação, mas na maneira em que o artista usa a cor como material expressivo e de construção de espacialidades. Sua presença aural ultrapassa as formas dos planos, expandindo-se na sala e interagindo com o espectador. Na instalação de Cildo Meireles, “Desvio para o Vermelho” (1967), podemos perceber de forma didática como a cor pigmento pode modificar a percepção do espaço no que diz respeito não apenas às sensações trazidas pelas cores, mas na maneira em que sua aplicação altera a forma do espaço

Isso porque a percepção das cores e formas está condicionada não apenas a cor em si, mas na interação entre outras cores e entre formatos. Se percebemos a capacidade das cores de alterar o formato dos objetos, por que não entender que elas também podem alterar a nossa própria percepção das qualidades dimensionais do espaço físico? Não é o que fazemos quando queremos trazer a sensação de que um espaço é menor ou mais aconchegante ao pintarmos o teto ou uma das paredes na cor preta? A própria forma e volume dos objetos pode ser alterada através da cor.

⁷ Aqui é importante definir que, quando falamos de cor pigmento trabalhamos com três propriedades: matiz, saturação e luminosidade. A matiz é a cor como a percebemos, a cor em si. Saturação refere-se ao grau de pureza da cor: quanto mais saturada mais pura uma cor é, quanto menos saturada mais ela se aproxima do preto. Por fim a luminosidade ou brilho, que se refere a quantidade de branco que adicionamos à cor.



Figura 3 - Obra "Desvio para o vermelho" Cildo Meireles 1967–1984



Fonte: Arquivo pessoal do autor

A cor é uma *condição* e, como tal, uma característica do estilo de vida de uma época – integra uma determinada maneira de ver as coisas. É inegável que toda cor tem um espaço que lhe é próprio, mas é também inegável que esse espaço faz parte da cor, de acordo com as concepções culturais que o fundamentam. (FARINA, 2006, p.17)

“O olho sente a cor”, escrevia Kandinsky ao refletir sobre os aspectos da cor como material expressivo. A sensação trazida pela imagem gerada na composição de cores pode variar entre a excitação das cores quentes e a calma de cores frias. O som, o gosto e o cheiro são aspectos suscitados pelas cores, em interpretações que estão conectadas à memória emotiva ou a construção imaginária que fazemos do significado e sensação de determinada cor. Por mais que sua produção esteja ligada aos estudos da forma e da cor nas artes visuais, ele chega a escrever algumas composições cênicas nas quais explora uma linguagem plástica que projeta em textos e indicações performáticos. O mais conhecido deles, “O Som Amarelo” (ou “Sonoridade Amarela”), traz figuras abstratas, humanas e não humanas, “dispostas em jogos multissensoriais entre som, movimento e luz”. O enredo é fragmentado, e não possui uma narrativa base que guia as cenas: são “cenas independentes que alternam pantomimas, canções, seções instrumentais, e recitação de versos poéticos.”. (MOTA, 2020, p.368).

O artista relacionava a composição das formas abstratas a sonoridades, entendendo a



composição formal como uma determinada harmonia musical. Em seu manifesto teórico “Composição Cênica”, delinea os traços do que seria seu teatro abstrato, que não por acaso podemos encontrar conexão teórico-estética com sua própria teoria das formas:

A forma, no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou fortemente). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo. (...) Entretanto, apesar de todas as diferenças que a forma pode oferecer, ela jamais transporá dois limites exteriores: 1 – ou a forma, considerada como delimitação, serve, por essa mesma delimitação, para recortar na superfície um objeto material, por conseguinte, para desenhar um objeto material sobre essa superfície; 2 – ou então a forma permanece abstrata, isto é, não representa nenhum objeto real mas constitui puramente o abstrato. (KANDINSKY, 2006, p. 76-77)

Em seu manifesto ele propõe uma leitura da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, propondo a cena construída a partir dos elementos cor, movimento e música, combinação baseada no que ele define como “princípio da necessidade interior”, onde o artista seria responsável por, através dos elementos estéticos visuais, fazer vibrar a alma do espectador, em suas palavras: “a cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto o artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa” (KANDINSKY, 2006, p. 68). Mais a frente o autor substitui o termo cor pelo termo forma, definindo assim uma relação direta entre a percepção da forma através da cor. A música aparece como elemento abstrato e puro na sua noção de composição, onde a noção de vibração “rege também essa nova síntese, ou seja, uma composição harmônica ou dissonante entre as vibrações da cor, do movimento e da música” (SIMÕES, 2013, p.143). O mesmo processo de entender a abstração presente nas representações cênicas que propõe aparece na sua conceituação de forma, onde podemos fazer o paralelo entre a composição imagética de seus trabalhos visuais, presente também em suas composições cênicas.

Na teoria das cores que desenvolve, ao contrário daquela estudada por Newton que se baseia no entendimento da cor enquanto comprimento de onda, Kandinsky aborda a sensação que a cor traz como elemento fundamental de sua percepção. O artista divide as cores a partir de dois grandes grupos, definidos, no primeiro, pelo calor ou frieza do tom, e no segundo, pela clareza ou obscuridade do tom. No primeiro grupo define por calor ou frieza a tendência de uma cor adquirir um tom que se aproxime mais do amarelo (quente), que tem a tendência de se



aproximar do espectador, ou do azul (fria), com tendência oposta, de se distanciar. Ao passo que a interação entre esses dois tons produz o que ele chama de “Primeiro Grande Contraste”. Esse processo se repete ao segundo grupo, porém aqui as cores principais são a cor branca e preta, que oscilam na tendência entre o claro e o escuro, e é chamado de “Segundo Grande Contraste”. No texto de sua composição há poucos fragmentos narrativos, sendo sua maior parte composta pela descrição da transição entre imagens distintas, e o personagem principal são as próprias cores: “as cores têm um valor *per si*, possuem um som interior e até mesmo uma dramaticidade própria. De modo que sua relação em um quadro, como na vida ou no palco, tem, na ideia de composição, uma teatralidade implícita” (SIMÕES, 2013, p.144-145).

A partir da investigação desse quarteto de cores e da interação entre elas, Kandinsky apoia-se em uma abordagem que trata essencialmente da percepção e da sensação das cores. Na composição cênica citada, ele tenta levar uma ideia de teatro total a partir da interação entre sua teoria das cores e formas e a ação cênica. Impossível de ser realizado na época por limitações técnicas, seu objetivo principal com a proposta era “fecundar uma nova ideia de teatro total – que tinha por base o cruzamento de linguagens, a abstração e uma relação interior entre forma e espírito -, que terá na Bauhaus seu desenvolvimento” (SIMÕES, p. 150). De toda forma, o estudo da obra de Kandinsky me parece potencial na possibilidade de abordar elementos visuais da cena no que hoje intitulamos performativa.

A cena contemporânea fragmenta a narrativa e reestrutura a concepção de sua estrutura através da autonomia de linguagem dos elementos que a constituem. O jogo constante entre teatralidade, que denota a construção ficcional e a performatividade, que amplia a noção de ação presente, faz com que a construção da imagem visual seja principal elemento de estruturação do espetáculo. Se na virada do séc. XIX para o XX tivemos a explosão do espaço, com a introdução da noção de tridimensionalidade do espaço que questionava os telões pintados, e fazia com que a luz passasse a ser trabalhada principalmente enquanto material expressivo, não somente elemento de visibilidade, esculpindo formas e espaços no palco, na contemporaneidade esses elementos se expandem para fora da caixa cênica, significando enquanto matéria expressiva, simbólica e sensorial. Dessa forma, a cor detém em si certa performatividade, na medida em que seja pela psicodinâmica, seja pela sua qualidade física ou sensorial, constrói experiência com sua presença.



Referências

ADCOCK, Craig. James Turrell: The art of light and space. University of California Press, 1990.

BARCELOS, Carolina Montebelo. O arranjo arquitetônico de Robert Wilson: a dramaturgia visual em “Sheakespeare Sonnets” e “A dama do Mar”. In: Revista Ouvirouver, Uberlândia, v. 16, n. 2, p. 569-581, 2020.

CAMARGO, Roberto Gill. Função Estética da Luz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. Psicodinâmica das cores em comunicação. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 2006.

HELLER, Eva. A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora Olhares, 2021.

KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte e na pintura em particular. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. Martins Fontes: 2006.

LEHMAN, Hans-Thies. O teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOTA, Marcus Santos. A Sonoridade Amarela, de W. Kandinsky. Belas Infiéis, Brasília, v. 9, n. 5, p. 367-378, out./dez.,2020.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: ROCCO, 1986.

SIMÕES, Cibele Forjaz. À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível”. Tese. 384f. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2013.

Recebido em: 30/03/2024

Aprovado em: 25/06/ 2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br