Simbolismos Coloridos

José D. Gorjão Jorge
Arquitecto Prof. Associado da F.A.U.T.L.
jdgjorge@fa.utl.pt

Resumo

O que é uma *imagem*? Que elementos a constituem? Se as imagens são legíveis que tipo de leitura nos vão proporcionar? Para compreendermos o sentido da leitura de uma imagem é necessário não esquecermos de que só temos acesso às coisas do mundo através de *representações*. Em medida variável, o contacto com tudo aquilo que conhecemos acaba por ser mediado por representações e poderemos considerar que há sempre simbolismo, em menor ou maior grau, em todas as formas. Aquilo a que chamamos *forma* e que nos permite apresentar determinada coisa na sua ausência só é *forma* se aquilo que a constituir for diferente da própria substância da coisa. E, assim, é exactamente o simbolismo da forma que lhe permite ser *lida* como forma.

Por outro lado, que papel poderemos atribuir a esse outro elemento da forma que é a cor? Que estatuto deterá a cor na constituição da imagem? A cor não pode deixar de ser simbólica sobretudo no plano da significância porque é o homem, as suas emoções e as suas referências culturais que constituem o significado da cor.

Palavras chave: cor, simbolo, imagem.

Simbolismos Coloridos

As imagens falam-nos. E na sua fala utilizam línguas conhecidas e línguas desconhecidas. Dizem-nos sempre algo acerca daquilo a que se referem directamente e algo acerca delas próprias, ou seja, das condições em que foram produzidas e de quem ou o que as produziu. Há, pois, um *fluxo de informação*, como hoje se costuma dizer, entre quem as produz e nós, os destinatários dessa produção.

Mas, para nós, o que é uma *imagem*? A que tipo de construção é que ela é submetida? Que elementos a constituem? Como é que esses elementos se relacionam entre si? Será que poderemos, de facto, isolar uma imagem? Que substância entra na sua composição? E, depois, que tipo de existência para nós, seus meros consumidores, tem esta espécie de objectos? Pois, não se tratará aqui de objectos que, fundamentalmente, se oferecem ao nosso uso? Mas, se assim é, como é que uma *imagem* pode ser um *objecto*... ou o inverso? E, no plano da forma ou, mais exactamente, no plano da *percepção da forma*, como é que os elementos e as qualidades desses objectos se encontram articulados? Ou, seja,

como é que se relacionam uns com os outros para, em conjunto e portanto *como um todo*, serem deste modo apreendidos pelos seus leitores?

E, outra questão: dever-se-à considerar que as imagens se lêem? E se, com efeito, as imagens são legíveis que tipo de leitura nos vão proporcionar?

Há ainda uma outra questão que diz respeito ao carácter da própria imagem como algo que reconhecemos dentro de um *repertório de formas* que nos são familiares, digamos assim. Se as imagens evocam as coisas através de um *processo de reconhecimento* que a sua leitura desencadeia - a visão da imagem de um copo ou de um cavalo remetem para o *objecto-copo* ou *objecto-cavalo* que eu conheço, não é? - se a coisa se passa assim e se por intermédio da imagem de qualquer coisa eu actualizo a minha relação, o meu contacto, ainda que mediado, é verdade, com essa coisa - o copo da imagem possui certas características que são figuradas pelo seu desenho (a matéria de que é feito, a figura geométrica onde o seu molde se inscreverá ou alguma ornamentação exibida pela sua superfície), do mesmo modo que o cavalo desenhado pode registar pormenores anatómicos que até, inclusivamente, me são desconhecidos - se, efectivamente, eu refaço, por meio dessa figuração, o contacto com a *memória dos traços* - pois é esse o material que o meu repertório possui - que a experiência das coisas figuradas deixou em mim, - se assim, de facto, é, até que ponto posso eu considerar que há independência entre estas duas operações: a da *aquisição da memória* e a da *representação*?

Esta pergunta não é absurda, aliás. A memória não é uma coisa abstracta, que, como um fantasma, se revela hoje de certa maneira para amanhã se revelar de outra, assombrando-nos com manifestações inesperadas... Ela faz tudo isto, como todos sabemos, mas com algum auxílio. De quê? Exactamente, do modo de representação pelo qual registamos essa *substância memorial*, chamemos-lhe assim, e que vai produzir inevitavelmente uma imagem - a tal imagem de que me socorro para evocar a coisa a que se refere a imagem que eu leio, a qual deve corresponder, pelo menos aproximadamente, à outra - a que retive através da memória -, sob pena de, se tal não acontecer, essa imagem tornar-se para mim irreconhecível.

Que consequências tem tudo isto? Duas, pelo menos, que me parecem essenciais para compreendermos o sentido da leitura da imagem.

A primeira é a constatação eventualmente perturbadora do facto de só termos acesso (o tal contacto com) às coisas através de *representações* a partir do momento em que a experiência desse contacto não é directa, o que, paradoxalmente, quase sempre acontece: quando vejo um actor no palco, não consigo sentir o cheiro que se escapa das suas axilas - que, julgo poder conjecturar, ele esconderia atrás de um perfume perante a hipótese de tal possibilidade -, nem certamente poderei, também, palpar os seus músculos para

lhes avaliar a firmeza, por exemplo... Dir-se-à que não é importante para disfrutar do espectáculo dispor de tais informações. Concordo em pleno - exactamente, porque se trata de uma *representação*. Há algo que esse actor figura diferente dele mesmo: o personagem que está... a representar.

Aquilo que apreendemos do seu jogo é, de facto, uma figuração - ou, por outras palavras, uma forma com outro conteúdo diferente daquilo que esse actor "à paisana" nos facultará. E o seu jogo é um *jogo simbólico* que só não seremos levados a apelidar de mentira porque a coisa nos é oferecida como representação e não como manifestação da própria vida real. Esta é a nossa maneira de lermos a imagem que nos chega. Portanto, aquilo que, por intermédio desta leitura, estamos vendo corresponde a um *ser de ficção* criado no palco através desse jogo simbólico. O curioso é que, em medida variável, o contacto com tudo aquilo que conhecemos acaba por ser mediado por representações, já que há sempre simbolismo, em menor ou maior grau, em todas as formas.

A segunda consequência, que decorre da primeira, é ainda mais interessante. Se todas as formas são mais ou menos simbólicas, então, aquilo a que chamo forma e que me permite apresentar determinada coisa na sua ausência - a fotografia de uma pessoa, um desenho de uma paisagem ou o cantar de pássaros - só é *forma* se aquilo que a constituir for diferente da própria substância da coisa.

Não vou, por exemplo, matar um pintassilgo para depois o empalhar, exibindo-o após isso como representação do meu pintassilgo de estimação. Uma coisa é o pintassilgo, um organismo vivo, e outra é a sua representação, uma forma. Também não seria razoável que, ao produzir uma representação do pintassilgo, uma aguarela, por hipótese, fosse substituir a pintura das cores das asas por penas arrancadas às asas do próprio pintassilgo, penas essas que colaria no papel onde tivesse praticado a aguarela. Novamente, a diferença entre o representante e o representado torna-se, como diria André Malraux, a razão de ser da representação.

E, assim, verificamos que é exactamente o simbolismo da forma - e dizemos "simbolismo" no sentido de "qualidade do simbólico" - é isso mesmo que lhe permite *ser lida* como forma. Aliás, é nessa medida que a forma se torna reconhecível nessa exacta condição. O traço de giz no quadro é apenas um traço de giz, ou seja, o testemunho de um acontecimento físico: o objecto giz a riscar a superfície do quadro. É o repertório de formas, neste caso fornecidas pelo código geométrico, que lhe emprestará o carácter de representante dessa *realidade ideal* que é uma recta. A afirmação parece clara e irrefutável.

Mas,... e dever-se-à considerar que é através, portanto, do *material simbólico*, e apenas através dele, que se constituem os elementos formais? Tal como no caso da recta: é a aceitação da *diferença* entre a figuração da recta - o traço grosseiro de giz - e a própria ideia de recta como ela seria *imaginada* numa manifestação

do mundo real, - é essa mesma diferença que concederá ao traço de giz o estatuto de símbolo.

Mas se a coisa se passa desta maneira, que papel poderemos atribuir a esse outro, aparente pelo menos, elemento da forma que é a cor? Não é certamente a diferença de cores entre a representação do pintassilgo - a cor que apresenta a aguarela pintada - e a cor das penas do próprio pintassilgo que dará um carácter mais representativo à aguarela. Não, decerto. Passa-se exactamente o contrário.

Porquê? Terá a cor um estatuto diferente neste processo complexo da imaginação, aqui tomada esta palavra no sentido de *produção de imagens*? Será a cor outra coisa, que exige uma leitura diferente?

Neste aspecto do processo simbólico, será a cor algo que está a mais ou que pertence a outro qualquer processo de *aquisição de informação* que não pode ser apreciado do mesmo modo que os traços gráficos... sem cor? Ou seja, fará a cor parte desse excesso ou complemento de informação que o tal objecto-imagem transporta, pondo-o à disposição dos seus leitores - assim como um molho nas receitas culinárias? Salmão fumado, com ou sem molho de limão, nunca deixará de ser salmão fumado... Com ou sem cor, o desenho do pintassilgo permanecerá sempre um desenho do pintassilgo. É desta maneira que funciona o nosso processo de relacionamento com as imagens? É este o papel singular da cor numa qualquer representação? Mas, será também a imagem mera representação?

O que é, afinal, uma imagem? Algo que, por uma qualquer qualidade sua se assemelha àquilo de que é imagem? Se é assim, o tal elemento cor assemelha-se certamente àquilo a que se refere. Aliás, foi isso que determinou a sua aplicação na imagem - a escolha dessa e não de qualquer outra cor da paleta. Mas, perguntaremos agora, e que cor é essa? No caso da ave: a cor das penas das suas asas sob condições de iluminação específicas? Exibindo, por exemplo, a matiz média dos pigmentos das asas? Existirá, de facto, uma cor que atribuímos à experiência da visão da cor das asas do pintassilgo?

Indubitavelmente, a cor representa qualidades. De que tipo? Resposta espontânea: do tipo daquelas que reconhecemos aos materiais que, por intermédio de determinada cor em determinado contexto, são evocados exactamente pelas imagens coloridas. Isto quer dizer que é na medida em que reconhecemos nas imagens representações de certas coisas - *materiais, objectos ou formas,* quaisquer que sejam, reportados a conteúdos determinados - é nessa medida que a cor significa qualquer coisa. Mas, objectar-se-à novamente a este propósito, não significará já a cor, somente por si própria - pelo facto de lá estar e de por isso mesmo podermos vê-la, olhando para lá - não significará, pois, a cor aquilo que a distingue dos outros elementos da forma: as suas qualidades reportáveis a uma impressão sensitiva característica?

Isto quer dizer: olho para uma superfície de cor verde e reconheço o verde - melhor, a impressão daquilo a que *culturalmente* identificamos como sendo o verde. Parece lógico e por aqui explicar-se-á até o critério a partir do qual se estabeleceu na nossa língua a classificação das cores.

Coloca-se, todavia, um problema que não é fácil de resolver. E nos outros sistemas linguísticos, onde a experiência da cor se encontra segmentada diferentemente, isto é, onde a divisão do espectro visível inscreve as suas unidades em outras frequências da radiação luminosa, implicando isso a existência de outros elementos lexicais e, em consequência de tal coisa, outras percepções, instituídas pelo menos, do fenómeno cor?

Será que só somos capazes de ver aquilo que o nosso sistema linguístico descreve? Mas, se assim é, insistimos, que estatuto deterá a cor na constituição da imagem?

De que toda a cor é simbólica, ninguém tem dúvidas. Mas, que significa em rigor esta afirmação? E, depois, quando falamos de cor a que nos estamos exactamente a referir?

Abro os olhos. Vejo objectos coloridos que se recortam sobre os seus fundos respectivos. Muito bem. Identifico esses objectos. Como? Projectando neles formas cujos conteúdos, já vimos, se reportam a *classes de objectos*. São as referências genéricas que nos permitem reconhecer em cada ser de uma classe um ser dessa classe. Os fundos, em rigor, não estão lá: são as minhas condições de observação que os criam. Escolho a figura e atribuo-lhe um fundo. A imagem que me chega à retina é interpretada de acordo com os *critérios* de reconhecimento que utilizo para atribuir significado à forma dessa figura. Se for desenhador até sou capaz de, sumariamente, desenhar aquilo que vejo.

E, que vejo eu? Um desenho? Não, vejo um objecto. Então, como consigo eu desenhar? Usando um código analógico para produzir as minhas figuras. E como funciona esse código? Muito simplesmente, atribuindo valores formais às figuras que a minha percepção visual vai determinar e, depois, reproduzindo esses valores através de traços. E esses valores dizem apenas respeito aos dados dimensionais? Não, de maneira nenhuma. São, pelo contrário, uma espécie de síntese de outros valores determinados por outros códigos. Que tipo de códigos? De todos os tipos: desde os *códigos religiosos* até aos *códigos antropológicos*, passando, evidentemente, pelos *códigos estéticos*, sexuais, etc.

Então, e a cor? Permanece fora de todo o processo? Existirá, aliás, algum código da cor? Certamente que existe - vários até. Mas, para que necessitamos nós de códigos se a coisa pode ser-nos revelada espontaneamente através da percepção? Porque, simplesmente, aquilo que a cor nos revela não é uma simples experiência sensitiva.

A cor, qualquer cor, não é por si só algo de concreto. Imagine-se que se pedia a alguém para reproduzir um determinado som - uma nota musical - não existindo todavia uma *escala* onde esse alguém pudesse colocar o som que era pedido e onde o ouvinte pudesse, depois, apreciá-lo de acordo com essa ordenação. O que faz do *dó* um dó é a antecedência de um *si* e o seguimento de um *ré* na medida em que, em função disso, se opõe a um e a outro. Sem escala, não há atribuição de lugar... Se não soubermos em que posição está a linha horizontal, como poderemos traçar uma vertical? Sem posição ocupada num sistema não há valor que se possa atribuir a uma cor.

Mas, por outro lado, aquilo que uma cor significa não pode depender dos conteúdos que a experiência que dela fazemos em termos perceptivos parece apenas determinar. A *percepção* do azul, por exemplo, o que é? Ninguém consegue descrever com clareza a não ser atribuindo-lhe propriedades que objectivamente ele, azul, não tem - a não ser eventualmente no plano metafórico, o que só prova que a cor *não pode deixar* de ser simbólica sobretudo no plano da significância.

A nossa tendência será sempre para associarmos à informação cor um qualquer material, ou até mesmo a sua ausência - os casos da *madeira* para o *castanho* e do *céu* para o *azul*, por exemplo - remetendo para outras propriedades das coisas que, paradoxalmente, não são a cor.

Poder-se-à sempre objectar que a dimensão psicológica da cor define, nesta matéria, um território onde as coisas se dispõem com relativa objectividade. Talvez, mas novamente o significado acaba por ser transferido para aspectos outros, neste caso, do comportamento humano, des-semantizando, de novo, a experiência sensorial da cor - ou, se quisermos, semantizando-a a partir de outros domínios.

De facto, uma vez mais abandonamos a cor para a qualificarmos: é o homem, as suas emoções e as suas referências culturais que constituem o significado da cor. É evidente que tudo isto acaba por ter interferência no processo de leitura e produção das imagens, coloridas ou não.

A consciência desta interferência e as suas consequências são assumidas e utilizadas pelos meios de comunicação de modo muito diverso.

O cinema, como arte, acrescentou através da cor uma nova *dimensão* à imagem animada. E fê-lo, podemos dizer, literalmente. Porquê? Porque, com a sua utilização, as sombras projectadas no *écran* passaram a figurar *matérias* no espaço de representação que antes eram apenas sugeridas num espaço conotadamente fotográfico - com todas as limitações, até mesmo a um nível puramente informativo, que daí advinham.

Como? Então, uma montanha a preto e branco é diferente, sob o ponto de vista da sua função referencial, como dizem os especialistas, - é, pois, diferente a montanha *imaginada* a preto e branco da montanha *imaginada* a cores? - E, não esqueçamos, trata-se aqui do significado do objecto enquanto *objecto físico*, neste caso, acidente geográfico.

Sim, é a resposta: são efectivamente diferentes. Por uma razão muito simples, não é a coisa, o *objecto físico*, que entra em contacto connosco mas a sua *representação*. E a sua representação, já o vimos, veicula os traços pelos quais essa coisa é representável através dessa representação - ou, se quisermos falar em termos genéricos, desse *tipo de representação*.

Mas o que determina aquilo que através da representação é veiculado não é só a *lógica* desse processo de construção da imagem e o material informativo que eventualmente transporta. O seu fruidor - o espectador, cada um de nós - só em parte realiza uma *leitura técnica* da imagem. Aliás, raramente se consegue interpretar uma imagem despojando-a de tudo o que, por assim dizer, suplementa a informação técnica útil, - tudo aquilo que, nesta perspectiva, virá perturbar uma leitura que se pretende *objectiva*. E esta dificuldade advém do facto de todas as representações, como imagens (e, notemo-lo, todas as formas manifestam sempre uma espécie *tendência* para o *imagético*, até os esquemas mais agressivamente abstractos, onde não deveria haver réstia de iconicidade...) - todas essas representações são decifradas através de *códigos analógicos* por intermédio de uma operação muito complexa onde se verifica sempre um maior ou menor *desvio icónico*: no organigrama que quer significar as relações que existem entre os vários espaços de um edifício, por exemplo, não conseguimos deixar de ver um esboço de figura que corresponderá à planta do próprio edifício, contaminando os seus conteúdos lógicos com imaginações impertinentes... como se houvesse uma espécie de diabrete figurativo sempre à espreita de uma ocasião para impor este despotismo da analogia... ao qual se deve, aliás, grande parte da *operatividade* do efeito do real que, em maior ou menor grau, se pretende obter em toda a codificação visual.

Ora, mais do que qualquer outro elemento da forma, é a cor que impõe esta lógica do realismo através dos factores analógicos que, precisamente - como vimos antes - a inscrevem na imagem *como elemento da forma*. É por aí que se estabelece o tal contacto com a coisa representada.

Uma cor, de facto, não pode ser representada - como uma recta, enquanto forma, ou a esfericidade, enquanto qualidade de um sólido. Uma cor é. E isso, de facto, concede-lhe um estatuto único e incomparável no seio de todo o processo.

Esta ontologia da cor - de que todos os *mediae* têm, pelo menos, alguma consciência intuitiva - determina o uso da cor nos *textos visuais*, chamemos-lhes assim, que são mediados pelos discursos comunicativos modernos.

Como *artifício* retórico ou como suporte de *plasticidades específicas*, a cor torna-se um utensílio de grande eficácia e facílima utilização. Basta usá-la de acordo com a lógica dos diferentes meios: desde a fotografia até aos jogos suportados por dispositivos informáticos. Encontramos, deste modo, a cor desempenhando sempre os papéis que as diferentes *lógicas do realismo* lhe atribuíram nos contextos de figuração definidos por esses meios de comunicação. E o que é mais curioso é que se constata que há uma transferência, por vezes ingénua, por vezes maliciosa, de processos de um meio para outro sem quaisquer preocupações de adaptabilidade, estratégias de conversão ou subtilezas de outra ordem. O fotográfico é devorado pelo cinema e, a seguir, o cinematográfico é devorado pela televisão - e, assim, sucessivamente.

Mas, perguntar-se-à, como é isto possível, já que, no domínio da forma, esta é talvez a operação mais difícil de realizar com êxito? A resposta é muito simples. A possibilidade de assim ser está relacionada com o modo peculiar da cor significar: no triângulo lógico - em cujos vértices estão, como se sabe, a referência, o significante e o referente-, dá-se um curto-circuito entre *significante e referente*. É, pois, aquilo que antes dissemos: se a cor não for sugerida por si mesma, enquanto ocorrência perceptiva, simplesmente, *não é*. É absurdo pensar num texto que diga VERDE sem exibir nenhuma cor, querendo eficazmente evocar esse "verde". A cor não pode ser sugerida como uma nota musical numa pauta - ela ou é ou está *ausente*.

A partir disto não conseguiremos deixar de pensar que a cor pode tornar-se um instrumento poderosíssimo de expressão, talvez até o mais poderoso de todos os que se encontram naturalmente ao nosso dispor. É verdade. Mas também não é mentira que raros, muito raros, foram os seus utilizadores - artistas sempre - que manifestaram talento suficiente para explorarem este aspecto da composição do *texto visual* para, no âmbito da sua obra e suplantando a esfera do mero óbvio, conseguirem produzir sentido.