



Ensaio sobre o amarelo
Essay about the yellow color

Tamara Silva Chagas¹

Resumo: Este texto aborda as características sensoriais e afetivas da cor amarela a fim de trazer à tona possíveis interpretações para seu uso na pintura de Van Gogh. Para tanto, em primeiro lugar, revisaremos alguns conceitos básicos pertencentes à Teoria da Cor. Em seguida, mostraremos as qualidades do amarelo, baseando-nos nas ideias de Eva Heller sobre o tema. Ao final, faremos uma reflexão sobre os efeitos da referida cor utilizada em algumas obras do pintor holandês.

Palavras-chave: amarelo; teoria da cor; pintura; artes visuais.

Abstract: This essay is about the sensory and affective features of the yellow color. It aims to bring out possible interpretations for its use in Van Gogh's painting. So, firstly, we will review some basic concepts belonging to Color Theory. Then, we will show the yellow color qualities based on Eva Heller's ideas on the subject. At the end, we will make an analysis on the effects of yellow used in Van Gogh's paintings.

Keywords: yellow, Color Theory; painting; fine arts.

Nature rarer uses Yellow
Than another Hue.
Saves she all of that for Sunsets
Prodigal of Blue.

Spending Scarlet, like a Woman
Yellow she affords.
Only scantily and selecty
Like a Lover's Words.
(Emily Dickinson)

1. Introdução

Vista como uma cor ambígua, o amarelo remete-nos a sentimentos conflitantes (HELLER, 2013, p. 152). Seu sentido volúvel faz nascer em nós tanto sensações e sentimentos positivos, tais como alegria e vivacidade, quanto negativos, como inveja e decadência. E se o azul é visto por muitos como a cor da tristeza (em inglês, "blue" possui esse significado), podemos dizer que em Van Gogh ela é também a cor da melancolia. Uma melancolia não tão simples, mas complexa. Isso porque, em essência, é igualmente alegria e vigor, conforme percebemos. O amarelo do pintor holandês

¹ Pesquisadora Independente em História da Arte. Mestre em História da Arte (Universidade Federal do Espírito Santo, 2012), bacharel em Artes Plásticas (Universidade Federal do Espírito Santo, 2008) e graduada em Gestão de Recursos Humanos (Universidade Vila Velha, 2019).

parece operar como um embate entre forças contraditórias, contudo, não excludentes. Forças essas que dialogam com vivacidade e se complementam.

É possível dizer que há consonância entre os múltiplos sentidos do amarelo em Van Gogh e o proposto diagnóstico póstumo do artista, visto pelos médicos atuais como um portador do Transtorno Afetivo Bipolar (LARA, 2009, p. 150). O uso de cores vibrantes é um indício disso consoante Lara (2009, p. 150). Fazer essa correlação não é resumir o pintor à sua provável doença. Mas ver como sua condição, unida à sua força vital, levou-o a cultivar uma energia criativa tão grande que culminou em obras memoráveis e cativantes, submersas em uma aura concomitantemente de melancolia e êxtase.

2. Uma breve revisão sobre teoria da cor

A teoria da cor é a área de estudo que trata da análise relativa à natureza das cores e, igualmente, à sua formação, significados, experimentação, aplicações, características, efeitos e combinações. Nomes célebres das artes e das ciências contribuíram para esse campo do saber, tais como: o pintor e inventor Leonardo Da Vinci, o escritor Goethe e o físico Isaac Newton.

Segundo Israel Pedrosa, “a cor não tem existência material” (PEDROSA, 2002, p. 17). Ela é fruto da percepção ocasionada pela incidência da luz direta ou refletida pelos objetos nos olhos. À sensação provocada por tal estímulo damos o nome de cor.

Há muitos modelos cromáticos usados, cada um para uma função diferente. Por exemplo, podemos citar: 1. o CMYK, utilizado na impressão gráfica e composto pelo preto e por mais três cores básicas, a saber, o ciano, o magenta e o amarelo; 2. o RGB, aplicado nas peças realizadas para televisores e computadores, o qual conta com o vermelho, o verde e o azul como cores básicas; 3. e o RYB (vermelho, amarelo e azul), que, apesar de cientificamente incorreto, é o de uso mais recorrente entre pintores e demais artistas plásticos.

Nesse contexto, é importante explicitar alguns conceitos relevantes para o estudo da teoria da cor. A ideia de matiz, por exemplo, faz referência à cor pura, ou seja, àquela a que não se adicionou preto ou branco. É a característica específica de cada cor, que permite às pessoas discriminá-la das demais.

A saturação, por sua vez, é a intensidade da cor. O aumento dessa dimensão deixa-a mais vibrante. Em contrapartida, sua diminuição a “enfraquece”, tornando-a, assim, mais próxima ao cinza. O brilho ou valor determina sua luminosidade. Já a tonalidade faz alusão à quantidade de preto ou branco presente na cor. Dizemos que se está “queimando a cor” quando se acrescenta o preto a ela. Falamos “lavando a cor” quando se adiciona o branco.

O termo geratriz se refere a cada uma das cores primárias: o amarelo, o vermelho e o azul. A soma de duas geratrizes em partes iguais resulta nas cores secundárias: o laranja (amarelo mais vermelho), o verde (amarelo mais azul) e o violeta (vermelho mais azul). A mistura de uma cor primária com uma secundária dá origem às seis cores terciárias, que são: o amarelo-alaranjado, o vermelho-alaranjado, o vinho, o azul-violeta, o azul-esverdeado e o amarelo-esverdeado. As cores quaternárias são três: o ardósia, o castanho e o citrino. Elas surgem da junção de duas cores secundárias (ARNHEIN, 2005, p. 321-342).

Quanto à temperatura, podemos dividir as cores em quentes e frias. De um lado, durante o processo perceptivo, as cores quentes parecem saltar aos olhos, dando a impressão de que estão em primeiro plano. Por outro, as cores frias aparentam estar mais distantes, conectadas ao fundo da imagem.

As cores quentes são vibrantes, sensuais, remetem ao calor, ao verão, à vida e à alegria. Em oposição, as cores frias são sóbrias e causam impressão de higiene, calma, suavidade, e, também, tristeza. Por exemplo, na língua inglesa, o azul (blue) é sinônimo de melancolia. Podemos ver os resultados da influência da aplicação das cores quentes e frias em duas obras do grande pintor romântico espanhol Francisco de Goya y Lucientes: as famosas e polêmicas “Maja Desnuda” e “Maja Vestida”. Na primeira, uma mulher jovem é retratada nua com cores frias. Na segunda, a mesma mulher, agora vestida, é pintada com cores quentes. Os historiadores da arte não hesitam em declarar que a vestida, apesar de coberta, é mais sensual que a nua. Esse efeito se deve justamente ao uso das cores quentes.

O círculo cromático é uma forma bastante comum de representar as primárias, secundárias e terciárias. As cores diametralmente opostas no círculo cromático são chamadas de complementares. Um par de complementares é sempre formado por uma cor primária e uma secundária ou duas cores terciárias. São complementares: o amarelo e o violeta; o vermelho e o verde; o azul e o laranja. A mistura entre duas complementares ou entre as três primárias resulta no que se denomina de “cinza cromático”, o qual tem por característica, ao contrário da neutralidade do cinza formado pela mistura entre branco e preto, ser vibrante e, por isso mesmo, é muitas vezes aplicado pelos pintores em suas obras.

O círculo cromático é um instrumento bastante útil para o estudo e a aplicação dos chamados esquemas harmônicos. Esses últimos são uma ferramenta de emprego interessante para os artistas. Tais esquemas podem ser divididos em: harmonia consonante – ou seja, entre cores que se relacionam –, a qual é marcada pela presença de uma cor primária no ínterim da estrutura de todas as demais cores ou tonalidades da composição; harmonia dissonante, na qual há uso de complementares; e harmonia assonante, caracterizada por ter várias cores tônicas (protagonistas), com o predomínio das primárias (PEDROSA, 2003, p. 130). O esquema harmônico neutro (ou escala acromática) é formado pelo cinza resultante da mistura entre preto e branco, além de suas diversas tonalidades. Por sua vez, o esquema harmônico monocromático constitui-se por apenas uma cor e suas várias tonalidades. Já o esquema harmônico análogo faz uso das cores ditas análogas. Essas últimas são vizinhas no círculo cromático. Elas possuem uma cor estruturante em comum. O esquema harmônico análogo é formado por até três cores vizinhas no círculo cromático.

O Esquema harmônico complementar é formado por um par de cores complementares, isto é, diretamente opostas no círculo cromático. Por seu turno, o esquema harmônico de complementares divididas é constituído por uma determinada cor e as duas cores vizinhas à sua complementar. É utilizado como uma maneira de reduzir um pouco o impacto do contraste causado com a justaposição do par de complementares. O esquema harmônico duplo complementar contém duas cores adjacentes e suas complementares.

O esquema harmônico de complementares mútuas é constituído por três cores equidistantes mais a complementar da cor central em relação às demais. Às vezes, o contraste das complementares é minimizado com a substituição de uma delas por uma cor vizinha. A tal esquema harmônico damos o nome de complementares próximas.

Já o esquema de trios harmônicos é formado quando se insere um triângulo equilátero ou isóscele dentro do círculo cromático. E os esquemas de quartetos, quintetos ou sextetos são criados quando se inscrevem quadrados, retângulos, pentágonos, hexágonos e demais formas geométricas regulares no interior do círculo cromático. Por fim, a policromia é caracterizada pela utilização de diversas cores.

Existe uma gama variada de amarelos. Alguns deles são tóxicos, como o amarelo cromo, de barita e de Nápoles. Uma opção é o amarelo cádmio, mais caro, porém não venenoso. O amarelo cromo, por exemplo, foi amplamente usado por Van Gogh por ser mais barato que as outras alternativas, fato que acarretou, segundo Heller (2013, p. 175), na perda da luminosidade da cor: com o tempo ela se transformou em ocre, pois tende a escurecer.

A luz solar, que é branca, decompõe-se em sete cores visíveis conforme Newton: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil (ou índigo) e violeta (RIBEIRO, 2017, p. e4604-4). Cada cor tem um comprimento específico de onda de luz. O amarelo se localiza entre as faixas 565 nm e 590 nm do espectro de cores visíveis. A unidade que se usa para medir o comprimento de uma onda é o nanômetro (nm), que equivale a 1×10^{-9} m. A frequência do feixe de luz amarelo se encontra entre 530 THz e 510 THz (terahertz) (COR EM SISTEMAS DIGITAIS, acesso em: 23 maio 2016, p. 4).

Se, por um lado, o amarelo-pigmento é uma cor primária, indecomponível, por outro, o amarelo-luz é uma cor secundária, formada a partir da mistura do verde com o vermelho. Sua complementar como cor-pigmento é o violeta. Como cor-luz tem como complementar o azul-violeta. Trata-se da cor mais clara, aquela que mais se aproxima do branco. Em pintura, é comum o uso do amarelo para representar a luz.

Em geral, os amarelos terrosos, mais próximos do ocre, são opacos, enquanto os amarelos mais luminosos variam entre a opacidade e a semitransparência. A indústria fornece uma paleta de tintas sintéticas amarelas na qual estão presentes, geralmente: o amarelo limão, o amarelo cádmio claro, o amarelo cádmio, o amarelo cádmio escuro, o amarelo permanente escuro, o amarelo Nápoles (e suas variações), o amarelo ocre e o amarelo indiano.

2. O amarelo segundo os sentidos e os afetos

O amarelo é uma cor quente que está historicamente associada ao sol, ao ouro, ao fruto maduro, ao açafrão, à gema do ovo, ao enxofre e ao girassol. Ele remete à energia, ao brilho, ao calor e ao verão. No contexto dos quatro elementos, está ligado à "terra". Além disso, remete a uma série de questões: felicidade, glória, cultura, harmonia e sabedoria (HELLER, 2013, p. 171). Em muitas ocasiões, são atribuídas a ele conotações positivas. Na China, a cor está relacionada à positividade e prosperidade, sendo associada à família imperial e de uso exclusivo dela (HELLER, 2013, p. 171). Para o Islamismo, por sua vez, ela simboliza a sabedoria.

Vale lembrar que a cor é geralmente relacionada à Ásia, de forma que representa tal continente na bandeira Olímpica. É também a cor da espontaneidade e da impulsividade (HELLER, 2013, p. 164). O amarelo também transmite leveza, pois está relacionado à luz – “branca” – devido à sua alta luminosidade, de forma que o caráter imaterial dessa última é herdado pelo amarelo. Tal cor, por seu turno, parece quase incorpórea de tão clara e radiante.

O amarelo transmite ao espectador uma sensação de proximidade: ele salta aos olhos, irradiando-se a ponto de parecer maior do que realmente é. Expansividade, extroversão, criatividade, vibração e otimismo são características associadas ao amarelo. Também se costuma relacionar tal cor à aurora, aos campos de trigo e à riqueza.

Por outro lado, o amarelo possui conotações negativas bastante relevantes na cultura ocidental. A cor em questão indica traição, inveja, falsidade, ciúmes, hipocrisia, desconfiança e insanidade (HELLER, 2013, p. 159-60). Também remete à decadência (HELLER, 2013, p. 174). Ressaltamos que em inglês o termo *yellow* significa “covarde”. Eva Heller (2013, p. 160) enfatiza que o amarelo transmite insegurança justamente por seu caráter volátil, demasiado influenciável pelas demais cores: apenas uma pequena quantidade de azul ou vermelho é necessária para mudar completamente sua qualidade.

O amarelo chama a atenção, por isso, está presente nas placas de trânsito. No semáforo, ele indica espera. É igualmente usado na demarcação de áreas contaminadas por doenças contagiosas com o sentido de advertência e perigo. Nesse sentido, sua associação com o preto gera um resultado de alto contraste visual usado para distinguir substâncias venenosas, explosivos e elementos radioativos (HELLER, 2013, p. 164).

Além disso, o amarelo é associado ao temperamento colérico, relatado na teoria dos quatro fluidos corporais (humores) de Hipócrates, filósofo grego da Antiguidade e “Pai da Medicina”. São eles: o temperamento sanguíneo, relacionado ao sangue; o fleumático, relativo ao fleuma; o melancólico, ligado à bÍlis negra; e, enfim, o colérico, conectado à bÍlis amarela.

Na Idade Média, a cor era relegada aos judeus, mendigos e prostitutas, tonando-se um símbolo discriminatório (HELLER, 2013, p. 168). Durante a Segunda Guerra Mundial, os judeus foram obrigados a usar uma estrela de Davi amarela presa às suas vestimentas. Na heráldica, usamos geralmente o dourado em lugar de tal cor, pelo fato de o primeiro ter gozado de maior nobreza à época (PEDROSA, 2002. p. 107-119).

O amarelo se trata de uma cor ambígua cujo significado é, frequentemente, instável (HELLER, 2013, p. 152). É interessante notar que à tal cor é, por vezes, atribuídas qualidades contraditórias; o mesmo amarelo que sintetiza a jovialidade (HELLER, 2013, p. 153) também remete ao envelhecimento (HELLER, 2013, p. 174). Tudo depende de seu contexto e do observador.

3. O amarelo em três pinturas de Van Gogh

O amarelo é uma cor expansiva, luminosa e que dá leveza à composição. Muitos pintores a utilizaram. Na obra “Noite estrelada”, de 1889, do holandês Vincent Van

Gogh, por exemplo, o amarelo aparece, ao lado do branco, sob a forma de luz, em contraste com o céu noturno azul-escuro e com a paisagem também azulada.

Nesta pintura, o amarelo se move, envolvendo tudo ao seu redor. Sua luminosidade, antes de vir a primeiro plano, encorpa o azul em sua lógica vivaz, transformando-se, parece-nos, em impulso criador, dotado de uma energia incansável. Ele convida o azul celeste a participar de seu espetáculo de dança, sendo a força motriz da composição, na qual é também protagonista. Isso porque as estrelas, a lua e o céu ocupam dois terços da obra, de forma a dominar o espaço pictórico.

A gestualidade do pintor, associada ao uso expressivo das cores, atribui ao quadro um caráter vibrante. As estrelas, construídas a partir de uma mistura de amarelo e branco, parecem se mover, tamanha a energia conferida a elas. A pureza simbólica e o sentido incorpóreo do amarelo dão à imagem uma aura talvez mística.

A cidade, abaixo, parece apartada da mística energia que a permeia: uma mágica vida noturna que se abre com os corpos celestes amarelos que a tudo envolvem, criando uma nova e única realidade, um mundo construído sob a égide de uma aparente perpétua energia impulsionadora, espetáculo acessível apenas à noite, quando as trevas permitem que toda uma complexa e ativa vida estelar, que, apesar de estar lá, é impossível de ser percebida durante o dia, seja passível de ser contemplada.

Uma semelhante energia envolvente podemos ver em “Campos de trigo com ceifeiro e sol”, de 1889. Aqui a cor estudada envolve toda a composição, em contraste com a restrição apresentada na obra anterior, à lua, às estrelas e ao espaço que as circunda. O sol, o céu, as montanhas, os campos de trigo: tudo, nesta segunda pintura, é permeado pela vivacidade do dourado. O amarelo, com sua natureza expansiva, acaba por se projetar para fora do quadro, rumo ao espectador, envolvendo-o, de tal forma que parece destacar a afetuosidade da cor.

Mais que uma paisagem vista, segundo nossa perspectiva, os campos de trigo de Van Gogh são uma paisagem sentida, uma imagem constituída de afeto. O amarelo e a gestualidade com o qual é aplicado é que dão tal carga emotiva à pintura, a qual parte do artista, mas é também compartilhada pelo espectador no momento em que esse último permite-se cativar pela obra.

Aqui a energia do amarelo envolve a composição por completo: em lugar de uma cidade silenciosa sob a efervescência do céu noturno, os campos de trigo, o céu e os demais elementos são radiantes e repletos de vivacidade, de maneira a dar à vida um sentido claro e coeso, a certeza de que é bela e uma dádiva, à primeira vista. O amarelo revela, assim, a alegria de viver, o acalanto de uma paisagem aconchegante e maternal. No entanto, essa alegria de viver cai por terra com ao avistarmos a contrastante figura do ceifador, lembrando-nos da certeza também da morte. Toda felicidade é efêmera, fugidia.

Em “Vaso com quinze girassóis”, de 1888, o pintor consegue subverter, em nosso entender, o sentido atribuído ao amarelo em relação à primeira pintura vista anteriormente. O amarelo, da mesma forma que nos “Campos de trigo...”, é, tanto nessa obra quanto nas demais da série de girassóis, protagonista absoluto.

A ambivalência da cor é aqui também salientada. Por um lado, ela é quente, alegre e envolvente. Por outro, o talento de Van Gogh se manifesta ao emprestar ao amarelo,

que também é signo do fruto já maduro, o sentido da morte e da melancolia – muitas vezes associadas ao azul –, ao representar girassóis secos dourados, no final de seu ciclo de vida. É próprio do artista, como criador, subverter todos os significados a priori das cores que usa, pois está aí a potência do ato criativo: causar certo grau de estranheza para retirar o espectador de sua zona de conforto.

O girassol parece nos remeter à alegria em um primeiro momento. Todavia, é válido lembrar a origem mitológica da flor: Clítia, apaixonada por Hélio e tendo seu amor não correspondido, foi transformada em girassol pelo deus grego solar. Por isso, está sempre a seguir o sol, imersa em sua tristeza por não o ter. De modo semelhante Van Gogh imprime o desalento em suas flores. A ambiguidade do amarelo passa-nos uma impressão talvez angustiante de uma promessa de alegria impossível de ser concretizada, pois nos transmite a dor do sofrimento inevitável, que é próprio da vida. Logo, o amarelo nesta pintura de Van Gogh parece oscilar entre duas valências, positiva e negativa, entre a melancolia e o regozijo. Enfim, entre dois polos opostos, tal qual sugerem hoje os especialistas em saúde mental sobre o humor do pintor holandês aqui citado. E, de igual maneira, complementares e dialogantes, como os humores que, embora transitando de um extremo ao outro, integram uma mesma e única personalidade.

Conclusão

O amarelo é, então, uma cor que abarca múltiplos sentidos. Por um lado, ela é signo de alegria e jovialidade; por outro, ela é o fruto maduro e a expectativa do fim. Em Van Gogh podemos perceber, pensamos, tal dicotomia. Da vivacidade de seus campos de trigo e céus estrelados, passamos à melancolia dos girassóis secos. Uma energia instável e ambígua que simboliza tanto a vida quanto a morte. Sendo assim, é rica em sentidos e aberta à experimentação pelos pintores atuais como fonte de multiplicidade interpretativa. Um enigma a ser resolvido não pela fixação de um único sentido, mas pela sugestão de possíveis soluções, sempre transitórias, tal como a essência própria da cor.

Bibliografia

- ARNHEIN, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 2005.
- COR em sistemas digitais. Disponível em: <http://webserver2.tecgraf.puc-rio.br/~mgattass/cg/pdf/02_Cor.pdf>. Acesso em: 23 maio 2016. p. 4
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/404244/A+Psicologia+das+Cores+Eva+Heller.pdf>>. Acesso em 27 abr. 2018.
- LARA, Diogo. **Temperamento forte e bipolaridade**. 10. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Cristiano, 2002.
- _____. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2003.
- RIBEIRO, Jair. **“Sobre as cores” de Isaac Newton: uma tradução comentada**. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 39, n. 4, 2017. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/rbef/v39n4/1806-1117-rbef-39-04-e4604.pdf>>. Acesso em:
28 abr. 2018.