

## O corpo da cor

The body of color

MARCO GIANNOTTI<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, Brasil

### RESUMO

O artigo “O Corpo da Cor” apresentado pelo pesquisador Marco Gianotti, faz um recorte sobre as cores químicas na arte contemporânea. O desenvolvimento do texto é permeado por diversos apontamentos teóricos, associados e exemplificados por meio de obras de arte de alguns artistas situados em tempos e espaços distintos. Ao final, o autor nos encaminha seu ponto de vista, afirmando que embora frequentemente tenha-se chegado a um limite, onde a cor efetivamente parece se diluir no espaço como um raio de luz, é inegável que esta nova concepção cromática está relacionada com uma mudança de atitude do artista contemporâneo diante da obra de arte. A utilização da cor neste caso não se resume a pesquisas sobre a harmonia cromática. Através da cor temos a constituição de um novo objeto plástico, uma vez que as cores têm uma presença objetiva e fundante na obra de arte contemporânea. Assim, a relação entre a obra e o observador se transforma por completo. O espaço não é mais concebido como um espaço ideal, a priori, uma forma pura da intuição a ser preenchida, mas como algo que deve ser concebido como um processo, um espaço aberto a novas experimentações.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, pintura, cor.

### ABSTRACT

The article “The Body of Color”, presented by researcher Marco Gianotti, focuses on chemical colors in contemporary art. The development of the text is permeated by several theoretical notes, associated and exemplified through works of art by some artists located in different times and spaces. In the end, the author gives us his point of view, stating that although a limit has often been reached, where the color effectively seems to be diluted in space like a ray of light, it is undeniable that this new chromatic conception is related to a change in the attitude of the contemporary artist towards the work of art. The use of color in this case is not limited to research into chromatic harmony. Through color we have the constitution of a new plastic object, since colors have an objective and fundamental presence in contemporary works of art. Thus, the relationship between the work and the viewer is completely transformed. Space is no longer conceived as an ideal space, a priori, a pure form of intuition to be fulfilled, but as something that must be conceived as a process, a space open to new experiments.

### KEYWORDS

Contemporary art, painting, color.

---

<sup>1</sup> Doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Artista visual / pintor. Docente do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP.

486. Denominamos químicas as cores estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixas, que neles se intensificam, deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, às quais, por essa razão, atribuímos uma certa qualidade imanente. Em geral, caracterizam-se pela durabilidade.

489. As cores podem se fixar nos corpos com maior ou menor duração, de modo superficial ou penetrante. Goethe <sup>2</sup>

Após ter definido na introdução da sua *Doutrina das cores (Farbenlehre, 1810)* que a cor é “um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão”, Goethe (1749-1832) nos diz que há três formas de manifestação da cor. Em primeiro lugar “na medida em que pertencem ao olho e dependem da sua capacidade e agir e reagir”. Em segundo lugar, “na medida em que as percebemos através de meios incolores ou com o auxílio destes. Por fim, são dignas de nota na medida em que podemos pensá-las como fazendo parte do objeto. Chamamos as primeiras de **fisiológicas**, as segundas de **físicas** e as terceiras de **químicas**. As primeiras são constantemente fugidias, as segundas são passageiras, embora tenham certa permanência, e as últimas têm uma longa duração.

Dessa forma, a cor não é simplesmente causada pela luz, devendo ser pensada em sua relação com o órgão específico da visão: “Estão numa pista falsa, na medida em que procuram em Newton a causa essencial da luz em uma modificação original e particular dela, enquanto ela reside na modificação particular e original da retina”<sup>3</sup>.

Em sua batalha campal contra Newton, ele propõe então uma interpretação das cores a partir do órgão da visão, que não pode ser identificado apenas como um conjunto de prismas e lentes, pois o olho é um órgão vivo. A investigação ao ar livre, onde o olhar reencontra a natureza, parece fasciná-lo. Na verdade, ele já estava procurando distinguir as condições ou esferas em que este fenômeno aparece. Logo, a polêmica se torna sem sentido na medida em que não precisamos mais de um critério único de identificação das cores: o conceito físico de refração da luz não exclui necessariamente a interpretação da cor como um fenômeno fisiológico.

Goethe denominava as cores que têm mais duração na retina de cores **químicas**. Desse modo, elas estariam ligadas essencialmente a seu meio material, como o vermelho do cinabre e o preto do carvão. A cor é percebida somente quando

---

<sup>2</sup> GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 127.

<sup>3</sup> GOETHE. Carta a Schopenhauer, apud *Doutrina das Cores*, op. cit., p. 19.

constatamos sua presença em um objeto determinado<sup>4</sup>. Neste caso o fenômeno cromático não é mais utilizado como uma espécie de catalisador da retina, mas como algo que engloba simultaneamente todos os sentidos, não apenas o da visão.

Este artigo se propõe realizar um breve recorte sobre as cores **químicas** na arte contemporânea, mas creio que vale apenas tecer algumas considerações complementares

Desde a Antiguidade existem tecnologias para maquiagem e adornar o corpo humano, especialmente entre as mulheres. Graças à arqueologia foram descobertos acessórios e cosméticos que remontam a 5000 a.C. No Egito, há cerca de 3000 mil anos, a maquiagem nos lábios evitava que seres malignos pudesse entrar no corpo pela boca. Já o khôl (mistura de chumbo, betume e madeira queimada com gordura animal) era aplicado ao redor dos olhos com uma linha longa e larga a fim de engrossar as sobrancelhas. Tinha como objetivo proteger de maus agouros. Além disso, o círculo escuro desenhado ao redor do olho absorvia a luz solar e, portanto, minimizava o reflexo no olho e ainda protegia da agressão do vento e da areia. A maquiagem também continha plantas medicinais para prevenir a inflamação nos olhos

5.

Havia um tempo em que Wayana não se pintava. Certo dia, uma jovem ao se pintar viu boiando n'água vários frutos de jenipapo recobertos de figuras – Ah! Para eu me pintar – exclamou. Nessa mesma noite, um rapaz procurou a na aldeia até a encontrar. Tornaram-se amantes, dormindo juntos noite após noite. Entretanto, ao alvorecer, o jovem sempre desaparecia. Uma noite, contudo, o pai da moça rogou-lhe que permanecesse. E ele ficou. Quando clareou perceberam que seu corpo era inteiramente decorado com meandros negros. Como o acharam belo, pintou a todos, ensinando-lhes esta arte. Um dia o jenipapo terminou. O jovem desconhecido chamou a amante e foram a sua procura. Próximo ao jenipapeiro, pediu-lhe que o aguardasse, enquanto colhia os frutos. Ela não o obedeceu, foi vê-lo subir na árvore. O que viu, entretanto, não foi o amante, mas uma imensa lagarta, toda pintada com os mesmos motivos. Enfurecida, disse-lhe para nunca mais voltar a sua aldeia, pois seus irmãos iriam matá-lo. Arrecadou os frutos que estavam no chão e regressou sozinha. Foi assim.<sup>6</sup>

Este mito sobre os tempos primordiais foi contado à etnóloga Lucia Hussak van Velthem e revela o poder simbólico da pintura corporal para os Wayana, um grupo indígena de língua caribe, que habita o Brasil ao norte do Pará. Em 1990, a população

---

<sup>4</sup> “Uma cor nunca é simplesmente cor, mas cor de um certo objeto.” MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, 1945, , p. 318.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://carolinemaquilleuse.fr/Histoiredumaquillage.html>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

<sup>6</sup> VELTHEM, L. H. van. Das cobras e lagartas: iconografia Wayana. apud VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena. Estudos de Antropologia estética*. Disponível em: <[www.etnolingua.org/biblio:vidal-2000-grafismo](http://www.etnolingua.org/biblio:vidal-2000-grafismo)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

total era estimada em 328 indivíduos. O jenipapo, que advém do termo tupi yandĩ'pawa, é um fruto não cultivado de uma árvore que chega a vinte metros de altura e se encontra na Amazônia e na mata atlântica. Em guarani, jenipapo significa "fruta que serve para pintar". Isso porque, do sumo do fruto verde, se extrai uma tinta que pode ser utilizada na pele. O jenipapo é usado por muitas etnias da América do Sul para pintura corporal e some depois de aproximadamente duas semanas. A bela coloração azul-escura formada deve-se ao contato da genipina contida nos frutos verdes com as proteínas da pele, sob ação do oxigênio atmosférico. A pintura corporal é feita sobretudo em rituais e é utilizada não só como um meio de se conectar a seres sobrenaturais via mapas cosmológicos, mas também para afirmar a identidade do povo em seus corpos e artefatos. Outros vegetais, como o urucum, de um tom avermelhado, também podem ser utilizados. Já no primeiro relato de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) sobre a "descoberta" do Brasil, de 1º de maio de 1500, é possível notar o estranhamento dos portugueses com essa nova forma de adornar o corpo:

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. [...] Aí andavam outros, quartejados de cores, a saber, metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, a modos de azulada; e outros quartejados de escaques. [...] Este que os assim andava afastando trazia seu arco e setas, e andava tinto de tintura vermelha pelos peitos, espáduas, quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor. E a tintura era assim vermelha que a água a não comia nem desfazia, antes, quando saía da água, parecia mais vermelha.<sup>7</sup>

A cor fica impregnada no corpo humano, criando um **corpo da cor**. Os pigmentos liquefeitos, aplicados com pincéis de cabelo humano, são de diferentes origens minerais e vegetais, compondo uma paleta variada: vermelho vivo, vermelho-castanho, ocre, branco, cinza-azulado e negro. A iconografia aplicada nos corpos não é utilizada por seu aspecto decorativo, mas sobretudo como um meio de comunicação com os espíritos – seu conhecimento requer maestria e é de domínio do xamã<sup>8</sup>. A pintura, entretanto, é realizada por indivíduos dos dois gêneros, sendo que as mulheres pintam com a ponta dos dedos e com pincéis e os homens utilizam um instrumental mais restrito. Há também motivos de guerra que permitem uma

---

<sup>7</sup> CAMINHA, P.V. Biblioteca Nacional. [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf)

<sup>8</sup> Os Siona reconhecem diferentes status de acordo com o grau de conhecimento xamanístico. Os desenhos Yajé são um método de transmitir este conhecimento. LANGDON, J. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, op. cit., p. 85.

identificação étnica perante o inimigo. O tingimento e as incisões de pele transformam assim o corpo nu da natureza num corpo revestido de simbolismo e cultura. Os elementos da natureza são transformados artesanalmente e aplicados nos corpos com formas simbólicas. A cor passa a fazer parte de um corpo, de uma única cultura.

Charles Baudelaire (1821-1867), em seu estudo *O pintor na cidade moderna* (1863), faz um elogio à maquiagem: a mulher “deve ser mágica e sobrenatural, deve chocar, deve dourar-se para ser adorada”<sup>9</sup>. Várias são as práticas empregadas pelas mulheres para consolidar e divinizar, por assim dizer, uma beleza frágil. Os procedimentos são inumeráveis, mas aqui vamos nos restringir a maquiagem, cujo fim é, segundo Baudelaire, fazer desaparecer da face as manchas que a natureza semeou de maneira ultrajante. Cria-se também uma unidade abstrata no grão e na cor da pele que aproxima o ser humano da estátua, dando-lhe a aparência de um ser divino e superior<sup>10</sup>.

Em Nova York, até 1910, a maquiagem era considerada amoral e reservada para prostitutas. A partir desse período, no entanto, as mulheres militam por sua independência. Elas paralisam a cidade em 1912 pelo direito de voto, corajosamente usando um batom escarlate. O make-up é democratizado e passa a ser vendido a preços baixos em lojas de departamento. Surgem os primeiros institutos de beleza.

Com o advento do cinema, a maquiagem passa a ser largamente empregada para ressaltar a expressão dos atores. Na década de 1960, o artista americano da arte pop Andy Warhol (1928-1987) produziu uma série de retratos da Marilyn Monroe (1926-1962), que revelavam a impressão em silkscreen da maquiagem da atriz, como uma máscara copiada sobre a tela. A pintura se transformava em maquiagem e vice-versa. Com esse procedimento, Warhol revelava os artifícios que caracterizavam a cultura norte-americana da época e colocava, deste modo, a concepção presencial do retrato em xeque: afinal de contas a imagem divinizada de Marylin adquire tamanha força e autonomia que a atriz Norma Jeane Mortenson (1926-1962). não parece suportar. O artista não pinta a atriz viva, mas justamente após ter cometido suicídio. A primeira versão realizada em 1962 justamente a retrata num fundo dourado como um ícone. Está série justamente faz parte de um conjunto de obras intitulado “Death Series” (série sobre a morte) que retrata Elizabeth Taylor após um colapso nervoso no filme Cleópatra (1963) e Jacqueline Kennedy após a morte do presidente em 22 de

---

<sup>9</sup> BAUDELAIRE, C. Le peintre dans la vie moderne. In Oeuvres. Paris: Pléiade, 1954.

<sup>10</sup> Ibid., p. 913.

novembro de 1963.

Hoje em dia, designers como Issey Miyake (1938) são reverenciados no Japão pela sofisticação no tratamento cromático dos tecidos para a indústria da moda. É preciso lembrar que esta, assim como a indústria de cosméticos, é uma das mais poderosas do mundo, e tem uma demanda cada vez maior por novas cores fabricadas. A indústria de cosméticos e da moda hoje em dia é responsável em grande parte pelo advento de novas cores e corantes, que, quando aplicados nos corpos, os transformam por completo.

Os pintores modernos percebem efetivamente que não existe uma correlação fixa entre a pintura (de duas dimensões) e o mudo percebido. Certos mecanismos visuais, tais como constância cromática e visão seletiva, não podem ser projetados diretamente em uma superfície plana. A pintura afirma sua autonomia no início do século XX quando a cor é interpretada como um fenômeno vivo que existe por si mesmo, ou seja, a cor não é mais utilizada como cor local, um simples meio de representar o mundo sensível: o azul do céu, o verde da relva, o marrom para a terra. A construção do espaço pictórico é mediada tanto pelo trabalho do artista como pela experiência do olhar do observador. O olhar se torna móvel e ubíquo e a cor começa a ser pensada à revelia de um ponto de vista fixo ou até mesmo de uma figura desenhada previamente. A visão representa a possibilidade de apreendermos as coisas ao nosso redor distante do modelo estático da perspectiva. A tela torna-se um terreno livre para as experiências cromáticas. O pintor moderno evita reproduzir nos quadros as mesmas cores que vê. A pintura é uma realidade vivente e autônoma, e não apenas uma representação. orna-se possível experimentar diferentes abordagens espaciais da cor.

Se fizermos um retrospecto da pintura ocidental a partir do Renascimento, poderíamos dizer que num primeiro momento, o olhar é regido pelas leis da perspectiva, o ponto de vista se espelha no ponto de fuga virtual; e as cores, em maior ou menor grau, tendem a ser monitoradas por um desenho previamente dado. Num segundo momento, a partir do Barroco até o Impressionismo o olho é interpretado como um instrumento ótico móvel e a retina como um órgão capaz de produzir as cores. Já no Modernismo a superfície da tela passa a espelhar a retina, visto que ambas produzem cores em um espaço bidimensional, seja na superfície da tela, seja na própria retina. Nesse instante, as cores ganham mais autonomia, na medida em que passam a sugerir um espaço a partir de suas relações. Em seguida, quando o

vínculo entre a visualidade pictórica e o mundo percebido se quebra, as cores passam a ser entendidas como elementos construtivos capazes de estabelecer novas relações espaciais à revelia de um mundo previamente representado. Essa conquista do espaço começa com a afirmação da autonomia da pintura ante o mundo percebido. Nesse sentido, a pintura tende a se firmar como tinta aplicada na superfície da tela. Não que os artistas desconhecessem que toda pintura é feita sobre um plano bidimensional—a pintura sempre jogou com esta ambiguidade entre um mundo representado em duas dimensões e o espaço percebido em três dimensões —, mas, dado que a pintura é vista como uma pintura, distante de um correlato ótico da nossa visão tridimensional os pintores modernos tendem a salientar o que uma pintura tem de particular, ou seja, o fato de situar-se apenas em dois planos.

Este breve recorte temporal deve ser entendido como um preâmbulo necessário às novas possibilidades que se abriram a partir de então para o uso da cor. É preciso salientar que esses processo de “objetivação” da cor cada vez mais exigem do espectador uma cumplicidade fisiológica, subjetiva.

Talvez fosse mais correto dizer que as pinturas refletem cada vez mais uma consciência crítica do artista sobre as potencialidades espaciais da cor. Tais processos não podem ser compreendidos em hipótese alguma como uma teleologia da cor: cada momento é um recorte que contém sua forma de saber. Mas, uma vez que a arte questiona a si mesma, é natural que uma percepção crítica da cor esteja cada vez mais presente nas obras.

Através das cores é possível modificar sensorialmente as condições de percepção do mundo exterior, de modo que a percepção de uma obra não pode ser mais tão facilmente abstraída do lugar que ocupa no espaço. Esse processo de “objetivação” da cor encontra dificuldades em lidar justamente com seu caráter efêmero e luminoso, pois seu uso reiterado e monocromático acaba diluindo a cor como um fenômeno visual que existe sempre ao interagir com outras cores. Kazimir Malevich (1878-1935) percebeu isso, chegando ao extremo de dizer que o que o interessava não era a cor, mas sua transformação em algo supremo

A partir da década de 1960, quando se demarca a passagem para a arte contemporânea, podemos justamente testar um novo modelo para se refletir sobre a percepção da cor, justamente quando ela se apresenta como pigmento, **corpo da cor**. Neste sentido, o olho está impregnado das outras sensações: “percebe o que é duro e o que é macio, o que é poroso e o que é impenetrável, o que é quente ao tocar e o

que é frio”<sup>11</sup>. Vários artistas deste período incorporam esta nova concepção visual, de modo que a mediação entre a obra e o ambiente não é mais exclusivamente feita pelo olho, mas pelo corpo inteiro.

Artistas como Alberto Burri (1915-1995), Jean Dubuffet (1901-1985) ou Antoni Tàpies (1923-2012) exploram diversos materiais: plásticos, lonas, placas de terra, madeiras. A cor é vista conforme o material em que se apresenta: a diferença entre os materiais, entre o que é maleável e o que é duro, entre o que é opaco e o que é transparente, é mais importante do que as relações cromáticas propriamente ditas. A dimensão sinestésica da cor passa a ser cada vez mais explorada.

Mira Schendel (1919-1988) escolhe a têmpera, técnica que permite manter o pigmento com todas suas propriedades cromáticas sob um aglutinante. A presença do pigmento é enfatizada, dessa forma, como elemento primordial da cor. De 1954 a 1956, a artista faz pinturas encorpadas em tons geralmente sombrios, como cinza e ocre, de matéria densa e opaca, sobre madeira ou tela. Mira explora as diferenças de opacidade e brilho que cada cor pode ter, realizando uma alquimia cromática nos materiais. Ao visitar o estúdio de jovens pintores da geração 80 80, Mira olhava longamente para as pinturas e dizia: “um bom trabalho tem que *respirrrrr*”. A cor, o pigmento, tem sempre que dar a sensação de sair da superfície pictórica e ir para o ambiente. Neste momento, começava a discorrer sobre fenomenologia, sobre a *corporeidade* da obra de arte, conceito que tinha descoberto especialmente com o filósofo alemão Hermann Schmitz (1881-1960). Dessa forma, ela nos ensinou a olhar para a arte de maneira diversa, resgatando a dimensão sensível e sinestésica de uma obra de arte. Os conceitos empregados em sua construção deveriam ser apreendidos não a priori, mas de maneira reflexiva, no embate corpóreo entre espectador e a obra. A artista ficava meses a fio matutando como seria sua nova série de pinturas, e sempre fazia uma série fechada para não se repetir. Trabalhava incansavelmente durante um mês e logo apresentava um novo conjunto bastante distinto da série anterior. Se a série anterior era branca e preta, pautada no desenho como força motriz, Mira tentaria explorar o contrário numa nova série: a cor com diversos índices de refração da luz, conforme a técnica empregada.

A produção artística de Mira Schendel foi marcada assim pela constante experimentação. Sua obra é constituída por múltiplas séries que apresentam

---

<sup>11</sup> DUBUFFET, J. In: DAMISCH, H. Fenêtre jaune cadmium. Paris: Éditions du Seuil, 1984. p. 116.



experiências bastante diversas quanto a formato e dimensões. Na década de 1960 ela utiliza em suas pinturas tons terrosos e materiais como cimento e areia. A artista mistura técnicas e usa diferentes suportes e materiais, como gesso, cimento, areia e argila, com o que obtém superfícies densas e evidencia o suporte como constituinte ativo da obra. Muitas vezes, utiliza o formato vertical e o círculo, que remetem claramente à arte japonesa, com a qual Mira sempre flertou, principalmente por seu potencial gráfico. Já na década de 1980 trabalha com a folha de ouro sobre fundos cromáticos feitos à base de têmpera, busca assim a cor no limiar de sua transformação em luz. Quando aplica folhas de ouro aplicadas sobre um fundo bem saturado cromaticamente, além de criar um jogo entre o brilho e a opacidade, investe de vários sentidos a geometria aplicada: um círculo dourado por exemplo aparenta ser um pôr do sol amarelado; o que poderia ser kitsch, por instantes, evoca o sublime, embora sua dimensão simbólica reiterada pelo ouro nos lembre de que estamos concretamente apenas diante de uma pintura. A cor está no limiar da sua transformação em luz. Para Mira, o quadro não se faz mais pela relação de cores. A cor se torna um veículo e cada matiz determina um caminho diferente de formalização da pintura. Mira sempre soube utilizar a cor como afirmação de sua existência efêmera. Os fundos monocromáticos se tornam quase uma passagem para algo mais sublime. Para Mira, o quadro não se faz mais pela relação de cores., mas pelo contraste de materiais, as diferenças de opacidade e brilho. A cor se torna um veículo, por meio do qual cada matiz determina um caminho diferente de formalização da pintura. Mira sempre soube utilizar a cor como afirmação da sua existência efêmera. Mas para sublinhar a sua corporeidade do pigmento escolha empregar da têmpera no lugar do óleo, pois esta técnica permite que a cor respire, pulsando no espaço <sup>12</sup>.

Nos *Parangolés* (1965), Hélio Oiticica (1937-1980) busca uma relação do corpo com o ambiente cada vez maior. É o corpo que se transfigura em obra, que sofre a intervenção do artista. A obra de arte é para Oiticica um motivo para se agir no mundo<sup>13</sup>. Ao se tornar um meio de ação, a obra se dilui numa forma de

---

<sup>12</sup> Isso me lembra um dos ensinamentos mais importantes que tive de Mira Schendel: ao olhar uma pintura, ela sempre procurava constatar se a pintura de fato respirava, e nos incentivava a respirar fundo antes de olhar para uma obra, a fim de perceber sua “corporeidade”.

<sup>13</sup> “A liberdade crescente das manifestações de criação humana começa a exigir novas estruturas, novos objetos, de modo cada vez mais direto: nascem as apropriações de objetos, objetos metafóricos, objetos estruturais, objetos que pedem manipulação etc. O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não simplesmente como “obras”: e esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora “ação” ou um “exercício para um comportamento” que passa a importar: a obra de arte criada, o objeto de

comportamento<sup>14</sup>. A respeito dos penetráveis de Oiticica, Mario Pedrosa (1900-1981) diz: “Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava a cor. O contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos de contato, da fricção entre o sólido e o líquido, quente e frio, liso e rugoso, áspero e macio, poroso e consistente... ele reduziu a cor a puro pigmento”<sup>15</sup>. Nos Bóides, desenvolvidos no âmbito do Programa Ambiental, entre os anos de 1965 e início de 1967, observa-se a volta ao uso do pigmento puro como matéria luminosa. O termo remete a um “grande bloco (pedaço de antigo planeta) que se fragmenta na atmosfera terrestre e origina aerólitos, meteoritos ou uranólitos, que caem para a Terra, na forma de globos brilhantes que por vezes deixam um rastro Luminoso”<sup>16</sup>

O uso do pigmento puro sem a mediação do óleo faz com que com que as cores impregnadas em diferentes materiais tenham uma intensidade luminosa que parece desafiar a visão. A existência precária e instável do pigmento cria uma tensão permanente entre a superfície da tela e o ambiente, uma vez que as cores parecem se desgarrar dos corpos. O que acontece quando a cor não deve ser mais contemplada? Ela separa-se da obra de arte e volta a fazer parte do mundo. A cor se transforma em matéria, e a matéria em luz<sup>17</sup>. Uma luz que desafia qualquer olhar: a cor é vista isoladamente como matéria, pigmento.

A cor, que ao “objetivar-se” e sair do sujeito corria o perigo de se diluir no espaço, na atmosfera, passa a ser percebida de diferentes formas, conforme se apresenta nos objetos. Se inicialmente parece estar intrinsecamente ligada ao material em que está presente, à medida que o fenômeno cromático parece se desgarrar dos corpos e saturar o ambiente, só pode ser decifrada em função do contexto espacial em que aparece<sup>18</sup>.

---

arte, é uma questão superada...” OITICICA, H. In: FAVARETTO, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992 p. 97.

<sup>14</sup> “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 a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa, sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental.” OITICICA apud FAVARETTO, a invenção de Hélio Oiticica, EDUSP, 1992., p. 87.

<sup>15</sup> PEDROSA, M. apud OITICICA Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 11.

<sup>16</sup> <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/b%C3%B3li>

<sup>17</sup> “Os bóides de Hélio Oiticica [...] tinham a capacidade de produzir cores encardidas. A saturação causada pelo acumulo de pigmentos criava tal interpenetração de cor e matéria que se tornava impraticável identificar, sem mais, cor e luz.” NAVES, R. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996. p. 241.

<sup>18</sup> Wittgenstein mostra como nossos conceitos de cor se relacionam diferentemente conforme o contexto espacial: “Nossos conceitos de cor relacionam-se ora a substâncias (a neve é branca), ora a superfícies (esta mesa é marrom), ora à iluminação (no crepúsculo avermelhado), ora a corpos

Carlos Vergara (1941) atinge seu ápice quando emerge na cor<sup>19</sup> abre mão de uma paleta diversificada. Não se trata de uma abordagem impressionista que busca tornar visível a apreensão do mundo exterior, mas antes de buscar a cor no lugar em que ela foi produzida. Neste sentido, ele se aproxima das pesquisas cromáticas de Hélio Oiticica (1937-1980), principalmente nos Bólides (1963), em que há o trabalho com o pigmento puro. Se sua pesquisa não abandona a superfície planar da pintura, como faz Oiticica, suas pinturas, devido a sua grande escala, possuem uma dimensão arquitetônica que impressiona. Vergara leva a prática da monotipia ao extremo, buscando assim um aspecto inicial na pintura que permite uma volta à figuração sem cair nas malhas de uma representação tradicional. As imagens não são representadas, são feitas a partir dos decalques dos objetos pigmentados com a cola sobre entretela. Sua busca por um lugar onde a cor existe de forma plena de certa forma lembra a busca pela luminosidade de grandes coloristas, como Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Klee (1879-1940) e Henri Matisse (1869-1954), que foram buscar no Mediterrâneo uma presença cromática intensa, diversa daquela encontrada na Europa do norte. O mesmo périplo foi feito por Goethe (1749-1832), que vai deparar com o colorido da paisagem e da pintura em sua viagem à Itália entre 1786 e 1788. A partir daí é que o poeta se interessa pelos estudos cromáticos.

"Emergir na cor", como afirma Vergara, implica vivenciá-la no lugar em que

---

transparentes. E não há também um emprego relativo a um lugar no campo visual, logicamente independente do contexto espacial?". WITTGENSTEIN, L. WITTGENSTEIN, Anotações sobre as cores. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Fundamentos da linguagem Visual UNB, edições. 70 Observação importante: esta tradução foi traduzida da edição francesa feita por Anscombe. Para pesquisa utilizei a versão original em alemão Remarques sur les couleurs = Bemerkungen über die Farben / Ludwig Wittgenstein ; éd. par G. E. M. Anscombe ; trad. de l'allemand par Gérard Granel. # 255. III.

<sup>19</sup> Fui emergir na cor. Fui para lá e assim conheci uma mina de amarelo, a limonita, que é o óxido de ferro, e achei também uma fábrica de cerâmica e uns fornos onde eles calcinavam o amarelo para fazer o vermelhão. A partir dali, fiquei amigo de pessoas da região e comecei a ir com frequência. Em 1970, fui mas não fiz nada, só peguei o pigmento, vim para o Rio e misturei com areia. Fiz umas garrafas, uns potes de cor natural. Mais tarde, em 1989, quando estava chateado com o que estava fazendo, falei: vou voltar para as minas. Joguei o trabalho na estaca zero e decidi reinventar minha pintura. Fui só com a minha resina vinil e as telas. Lá percebi que havia uma pintura, resultado da moagem dos pigmentos que se depositava sobre tudo. Tinha uma camada de pintura que eu capturava com a tela. Era impressionante. As bocas de forno, aquilo que você vai ver aqui no meu ateliê, eram coisas muito eloquentes, muito fortes mesmo. Me tocaram muito. Numa das viagens a Minas Gerais, passando de carro por Congonhas do Campo, encontrei uma equipe do IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] que estava restaurando os Passos do Aleijadinho pintados pelo Mestre Athayde. Cheguei, me apresentei aos restauradores e perguntei: "Que pigmento é este?" Então eles responderam: "Óxido de ferro, desta região de Minas Gerais". Naquele momento me mostraram o seguinte: na verdade a pintura no Brasil é inventada por Athayde, no século XVII em Minas Gerais. A pintura brasileira começou lá...

Carlos Vergara

MARIANO, F. S. Presença: entrevista com Carlos Vergara. ARS, ano 12, n. 23.

ela nasce, não apenas como fruto da percepção, mas no seu manuseio como pigmento puro. A cor emerge num duplo sentido: ao sair da boca de forno que queima os pimentos e ao impregnar a entretela aplicada sobre a superfície pictórica. A imagem resultante aparece como fruto do ato físico de calcar uma superfície sobre a outra. Pelo fato de a impressão nunca ser homogênea, temos a sensação de que a imagem está sempre nascendo e se apagando, como um pequeno pedaço de carvão incandescente no interior de um forno a lenha. O óxido de ferro presente em Minas salienta a particularidade das cores brasileiras, visível em nossa terra. Por outro lado, remete aos primeiros pigmentos produzidos pelo ser humano, há cerca de 10 mil anos, que podem ser vistos na Serra da Capivara.<sup>20</sup>

A partir da década de 1960, há uma reviravolta na maneira como a obra interage com o observador: se durante o Modernismo as obras parecem ser autossuficientes e revelam a presença de um sujeito criador, no momento posterior surge um novo modelo do sujeito, não transcendente, entrópico, dividido e descentralizado. O crítico Michael Fried (1939), muitas vezes com certa razão, deplora a “teatralização” das artes plásticas, quando a obra não parece mais se sustentar mediante suas qualidades intrínsecas (qualidades óticas puras) e só adquire significado na medida em que o espectador adiciona à obra sua experiência tanto temporal como espacial. Ao se contrapor a uma experiência visual que se desenrola no tempo do espectador e que torna a arte “teatral”, ele se apoia em certas obras que buscam autonomia e aparecem de imediato para o espectador. Estas obras, segundo Fried, reiteram um presente instantâneo, como se não tivessem duração, algo que entra em choque com sua própria objetividade (*objecthood*). Embora radicalmente abstratas – portanto, nada teatrais –, muitas destas pinturas, como as de um movimento chamado *hard edge*, são tão áridas que parecem expulsar o olhar. Os artistas que buscam uma arte “resistente” à interferência do espectador muitas vezes criam obras que resultam num formalismo vazio. A experiência estética ou contemplativa torna-se então rarefeita, pois não há nenhum mistério a ser desvendado, tudo parece já decifrado de antemão. Entretanto, já há alguns anos, Fried fez uma reavaliação crítica de seu pensamento, reconhecendo que a arte caminhou para um sentido oposto daquele que ele tinha previsto<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> ICMBio. Visite os parques. Disponível em: <[www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara.html](http://www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara.html)>. Acesso em: 10 jan. 2018.

<sup>21</sup> FRIED, Michael. Art and Objecthood, Univesrity of Chicago Press

Embora frequentemente tenha-se chegado a um limite, onde a cor efetivamente parece se diluir no espaço como um raio de luz, é inegável que esta nova concepção cromática está relacionada com uma mudança de atitude do artista contemporâneo diante da obra de arte. A utilização da cor neste caso não se resume a pesquisas sobre a harmonia cromática. Através da cor temos a constituição de um novo objeto plástico, uma vez que as cores têm uma presença objetiva e fundante na obra de arte contemporânea. Assim, a relação entre a obra e o observador se transforma por completo. O espaço não é mais concebido como um espaço ideal, a priori, uma forma pura da intuição a ser preenchida, mas como algo que deve ser concebido como um processo, um espaço aberto a novas experimentações.

## Referências

BAUDELAIRE, C. Le peintre dans la vie moderne. *In*: BAUDELAIRE, C. **Oeuvres**. Paris: Pléiade, 1954.

CAMINHA, P.V. **Biblioteca Nacional**. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf)

DUBUFFET, J. *In*: DAMISCH, H. **Fenêtre jaune cadmium**. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**, essays and reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

ICMBio. **Visite os parques**. Disponível em: <[www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara.html](http://www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara.html)>. Acesso em: 10 jan. 2018.

LANGDON, J. A cultura Siona e a experiência alucinógena. *In*: VIDAL, L. (Org.). **Grafismo indígena**. Estudos de Antropologia estética. Disponível em: <[www.etnolinguistica.org/biblio:vidal-2000-grafismo](http://www.etnolinguistica.org/biblio:vidal-2000-grafismo)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

MARIANO, F. S. Presença: entrevista com Carlos Vergara. **ARS**, ano 12, n. 23.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard, 1945.

NAVES, R. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

VIDAL, L. (Org.). **Grafismo indígena**. Estudos de Antropologia estética. Disponível em: <[www.etnolinguistica.org/biblio:vidal-2000-grafismo](http://www.etnolinguistica.org/biblio:vidal-2000-grafismo)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

WITTGENSTEIN, L. **Anotações sobre as cores**. Lisboa: Edições. 70, 2018. Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea.

## Sobre o autor

Marco Giannotti é pintor e professor da Escola de Comunicação e Artes da USP. Em 2005 defendeu sua tese de livre-docência intitulada "A sombra da imagem". Possui doutorado em artes e mestrado em filosofia. Coordena o grupo de pesquisa sobre a cor no departamento de artes plásticas da USP. Participou de diversas exposições nacionais e internacionais. Foi professor visitante em universidades dos Estados Unidos, China, Itália e Polônia. É autor dos livros: Passagens e Breve história da pintura contemporânea e organizador do livro "Reflexões sobre a cor".

marcoggiannotti@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9886309524100476>

<https://orcid.org/0000-0003-3646-9217>

Recebido em: 12-12-2023

## Como citar

GIANNOTTI, Marco (2023). O corpo da cor. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-73352>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.