Norma Maria Mobilon

**Cor e imagem impressas:
desdobramentos de um estudo em azul**

São Paulo
2010

Norma Maria Mobilon

**Cor e imagem impressas:
desdobramentos de um estudo em azul**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac.

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for the publication cataloging information.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac

Resumo

Esta dissertação é parte inseparável da caixa-portfólio na qual encontra-se anexada, cujo conteúdo, constituído de quinze estampas originais em pequenas dimensões, apresenta-se como uma síntese da produção visual (em torno de oitenta estampas) realizada no período de 2006 a 2010. Tendo como suporte a gravura em metal, a produção desdobrou-se a partir do embate entre a cor e a imagem impressa. Ao utilizar a cor impressa — a partir dos azuis — com foco em sua luminosidade e opacidade, produziu-se um local singular para a imagem, que se encontra imersa na vibração da cor. Ao transitar pelas luminosidades limítrofes dos azuis e de suas intensificações, passando pelas penumbras violáceas até os negros; ao imprimir imagens e planos sobre a semiescuridão, encontramos vestígios de luz, vestígios de imagens. Há uma proposição perceptiva em andamento que conduz o olhar a uma experiência temporal. Nesses locais luminosos onde a imagem se oculta, quase desaparece e às vezes se ausenta podemos refletir sobre o papel da imagem nos campos de cor.

Palavras-chave: cor, imagem, gravura, azul, metal, duração.

Abstract

This dissertation is an inseparable part of the portfolio box in which it is attached, whose contents consist of fifteen original prints in small sizes which presents itself as a synthesis of visual production (around eighty prints) conducted from 2006 to 2010. Having the engraving as a support, the production unfolded as a result from the clash between the color and the print image. By using the color — printed from the blue — with a focus on its luminosity and opacity, there has been a natural place for the image, which can be found immersed in the vibration of color. While transiting the luminosities of the blue border and its enhancements, passing through the violet shadows to blacks, and plans to print pictures on the demi-darkness, we find traces of light and traces of images. There is a perceptual proposition in progress that leads the eye to a temporal experience. In such places where the bright image is hidden, almost disappears and sometimes is absent, we can reflect about the role of image in the fields of color.

Keywords: color, image, engraving, blue, metal, time.

Sumário

1	Introdução	7
2	Da transição dos negros para a cor	9
2.1	O azul como primeira derivação dos espaços noturnos e o embate entre cor e imagem	9
3	Dos procedimentos e outras considerações.....	10
4	Do embate entre cor e imagem desdobram-se 5 grupos de gravuras:	
4.1	SORRISO	12
4.2	AZULEJOS	13
4.3	JANELAS E PAISAGENS	15
4.4	IMAGENS EVANESCENTES	17
4.5	ESCURIDÃO	
	1/3 de como representar uma noite	18
	2/3 furta-cor	19
	3/3 a presença fantasmática da imagem	20
5	NEGRO	21
	Posfácio	
	Considerações sobre a imagem	21
	Apêndice	22
	Bibliografia	26
	Gravuras	27
	Exposição	38
	Agradecimentos	40

Cor e imagem impressas: desdobramentos de um estudo em azul

Os efeitos de uma obra nunca são uma consequência simples das condições de sua produção. Ao contrário, pode-se dizer que uma obra tem como objetivo secreto levar a imaginar uma produção dela mesma, tão pouco verdadeira quanto possível.

Paul Valéry¹

Introdução

O primeiro contato com a arte foi através da pintura. Os inúmeros autorretratos realizados entre 1983 e 1996 são testemunhos desse envolvimento. Munch, Matisse e os expressionistas alemães eram minhas referências. Havia um constante embate entre a imagem e o espaço, entre a figura e a paisagem. O contato com a natureza no antigo estúdio na chácara de meus pais favorecia o mergulho na luz cambiante e inapreensível, nos azuis mais raros. Era satisfatório apenas contemplá-los. Em 1987, houve um breve contato com a gravura em metal no ateliê do Museu Lasar Segall. No período, produzi algumas pontas-secas.

¹ Paul Valéry, *Variedades*.

Em 1999, quando participei do Projeto Arte e Movimento, fui orientada por Marcello Grassmann. Durante quinze intensos dias, retomei o contato com a gravura. As gravuras desse período apresentam uma figuração imersa em grandes áreas de planos negros e manchas luminosas obtidas através dos procedimentos da água-tinta. A atração pelos planos de água-tinta indicou, posteriormente, uma possível mudança de rumo. A aproximação com a cor se deu primeiramente com a utilização de papéis coloridos, depois com a impressão utilizando outros pigmentos além dos pretos até a resolução de imprimir os planos com cores francamente luminosas. A presente pesquisa representa uma retomada — não da pintura — da experiência que só a cor pode proporcionar. É justamente ao operar através dos meios gráficos que a cor parece se afirmar em sua plenitude. Isto explica, em considerável medida, a preferência de Albers ² pela utilização de papéis impressos e pela serigrafia para os seus

experimentos cromáticos. O jogo entre cor e imagem gerou um embate. De tal conflito desdobrou-se uma produção e questões que se insinuavam na produção anterior. Essa experiência com a cor saturada parece atingir os limites de suas possibilidades gráficas. A cor determinou outra figuração e outra localidade para ela. Este “lugar” não poderia ser apenas cenário para acomodar a imagem. Deveria ser um local continuamente descoberto, entrevisto, percebido vagamente, iluminado ou transmutado em penumbra e escuridão. Um local no qual refletiríamos sobre o papel da imagem nos planos de cor intensa, não isentos de carga simbólica.

A cor — segundo uma afirmação de Josef Albers — é o mais relativo dos meios empregados pela arte. A imagem nesta pesquisa procura espelhar a mesma relatividade num mesmo estado quase inapreensível.

2 [...] Em nossos estudos prefere-se o papel colorido à pintura por várias razões de ordem prática. O papel proporciona inúmeras cores, dentro de uma extensa gama de matizes e tintas, dispostas para seu uso imediato [...] Quais são as vantagens de trabalhar com papel colorido? Primeiro, o papel colorido evita a mescla desnecessária das pinturas, que frequentemente resulta difícil, lenta e fatigante, não somente para os principiantes. Segundo, ao expor os estudantes aos fracassos desalentadores da mescla e da coordenação imperfeita de pinturas e papéis danificados, não somente perdemos tempo e material como também, o que é mais importante, ganhamos em interesse ativo e continuado. Terceiro, o papel colorido possibilita o emprego repetido de exatamente a mesma cor sem a menor variação de tom, luminosidade e qualidade de superfície. Josef Albers, *La Interacción del Color*, p. 18, tradução nossa.

Da transição dos negros para a cor

De 1999 a 2006, os negros, as manchas luminosas e a linha incisiva da ponta-seca foram constantes em minha produção gráfica. As cores apareceram na sequência de uma expansão das áreas negras com uma consequente redução da mobilidade da imagem e de sua presença. As imagens reduziram-se a pontos de luz na trama escura. “Enquanto um campo escuro se alonga em direção a alguma profundidade, pequenos brilhos nos lembram os vestígios da luz, mas vestígios ali, no escuro...”³ Os negros, cuja opacidade remeteu à ideia de uma espacialidade, constituíram o principal estímulo para as experiências com a cor impressa.

3 Milton José de Almeida em fragmento do texto de apresentação do catálogo da exposição de Norma Mabilon na Galeria de Arte do Espaço CEMIG, Belo Horizonte, 2005.

O azul como primeira derivação dos espaços noturnos e o embate entre cor e imagem

Ao contrário do que a maioria das pessoas pensa, considero que a cor tem uma força muito mais misteriosa e talvez mais dominadora: ela atua, por assim dizer, à nossa revelia...

Eugène Delacroix ⁴

No início das experiências com a cor impressa, em meados de 2006, o trabalho centrou-se sobre a cor azul e suas relações e aproximações com os pretos. Durante as primeiras impressões de imagens sobre papéis azuis e, em seguida, sobre os planos impressos em cor azul, foram observados alguns efeitos instigantes que serão abordados ao longo da exposição deste trabalho. Efeitos ou eventos que constituíram o início de uma pesquisa gráfica em cor.

Logo nas primeiras impressões em preto sobre azuis intensos — como, por exemplo, o azul-ultramar e o azul-da-Prússia — ficou claro que o

4 Eugène Delacroix, *Diário* (extractos).

trabalho operava ainda na dimensão de certa escuridão luminosa.⁵ Naturalmente, houve um retorno aos negros. A trilha percorrida foi a dos vestígios da luz na aparente escuridão. A busca dos limites dessa luminosidade na obra impressa direcionou o trabalho. Surgiu uma questão durante a transição de um trabalho figurativo — voltado para os contrastes de preto e branco — para um trabalho que se constrói a partir de planos de cor: a persistência da imagem... e qual papel a imagem desempenharia a partir daí? Essa questão tornou-se mais enigmática a cada nova experiência, e em alguns momentos levou a um verdadeiro impasse. Iniciou-se um embate entre a presença física da cor, sua volumetria e a imagem.

Dos procedimentos e outras considerações

Nesta pesquisa as cores não foram obtidas através de impressão tri ou policrômica,⁶ o jogo restringiu-se às sobreposições de tonalidades próximas.

Os procedimentos calcográficos possibilitaram a obtenção da desejada densidade cromática; é com essa linguagem que o trabalho se desenvolve.⁷

A água-tinta proporcionou a solução para os planos de cor. No entanto, como algumas cores são mais transparentes que outras, houve necessidade de aliar a água-tinta a um entintamento e uma limpeza adequados da respectiva matriz. As transparências foram desejadas nos planos de sobreposições apenas nas matrizes que contêm barras e imagens.

6 A invenção da gravura à cores por Jakob Christoph Le Blon, no século XVIII [...] preparou o caminho para a teoria das cores primárias e complementares que ainda não estava definitivamente formulada. Utilizando três chapas com as três cores primárias; vermelho, azul e amarelo, superpondo-as, foi possível reproduzir todas as cores do espectro. Michel Pastoureau, *Blue: The History of a Color*, p.120 -121, tradução nossa

7 A gravura em metal opera por profundidades, seja as da incisão da linha gravada a buril ou ponta-seca, ou as obtidas através de mordentes como na água-forte e na água-tinta, ou de qualquer intervenção sobre a superfície do cobre

5 “Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro [...] já se sabe como é deduzido do preto.” Johann Wolfgang von Goethe, *Doutrina das cores*.

Na experiência com os pretos foi possível observar que, através das interações de diferentes tonalidades — diferentes azuis acrescidos de preto —, constituíam-se as profundidades, o que se mostrou bastante desafiador. Foram utilizadas tintas apropriadas para talhe doce: azul-ultramar, azul-da-Prússia, azul-cobalto, azul-cerúleo e azul-ocean; assim como pretos, branco-de-zinco, vermelho e magenta.

Uma das questões iniciais suscitadas pelas experiências diz respeito a um fenômeno observável quando se imprime uma imagem em preto sobre um plano azul-ultramar⁸ saturado. A imagem perde definição, é envolvida pela luminosidade da cor, quase desaparece ou torna a sua percepção difícil. Esse efeito gerou outra questão de interesse para a pesquisa: os limites da visibilidade da imagem (o seu quase desaparecimento). Essa presença furtiva da imagem ocorria nas gravuras anteriores através de veladuras, tramas e da transição das áreas luminosas às áreas negras. Ao abandonar a esfera das relações abstratas, a imagem parece situar-se nas dimensões fenomenológicas da cor. Instaurou-se outro dinamismo. Nesse processo, o interesse por algumas teorias e tratados sobre cor foi natural e, muitas vezes, inevitável.

8 “El azul ofrece, en cambio, buena memoria para las formas y escassa visibilidad para el color, aunque sus radiaciones posean el maximo campo de visibilidad en la retina.” S. Fabris e R. Germani, *Proyecto y Estética en las Artes Gráficas*, p. 100.

Do embate entre cor e imagem desdobram-se cinco grupos de gravuras:

SORRISO

AZULEJOS

JANELAS E PAISAGENS

IMAGENS EVANESCENTES

ESCURIDÃO

Os respectivos grupos (ou sequências) constituíram-se ao longo da produção como os afluentes de um rio. No início, o trabalho era produzido ao sabor da experimentação; a paleta apresentava-se tão surpreendente quanto os efeitos das imagens impressas. As imagens eram dispostas no chão em diferentes combinações. Apresentavam-se como uma Babel de azuis, pretos e imagens de vibrações diversas e luminosidades variáveis. Antevia-se um grande painel, mas que necessitaria de uma orquestração. Ao eleger uma ou outra imagem, intervir nas matrizes, construir com imagem e plano, retirar a imagem, intensificar os azuis, um pensamento imagem/cor se delineou. Aos poucos, aquele painel indeterminado encontrou o seu fluxo. As imagens/cor foram

separadas por grupos e, como tais, adquiriram significados próprios, inseridas em seus específicos habitats luminosos. Uma vez sequenciadas, foi possível estabelecer uma certa previsão, tal qual uma vista aérea que permite delimitar os terrenos ainda não explorados e os limites das investidas.

Toda a produção de imagens nesta pesquisa é consequência de uma demanda do grupo ou sequência. Basta variar os elementos e um mundo se instala. Quando a imagem desaparece (ou quase), ou ainda quando interage com planos e cores, um evento se inicia.

SORRISO

variações de azul sobre um mesmo tema

...tous ses dents étaient des idées. Des idées!

Edgar Allan Poe ⁹

As primeiras experiências com a cor e a imagem impressas compõem a sequência denominada SORRISO. Trata-se de uma matriz trabalhada a água-forte, água-tinta e ponta-seca, anteriormente impressa apenas em preto, produzida durante o período das gravuras negras (de 1999 a 2006). É possível afirmar que quase todas as tonalidades de azul encontradas nas outras sequências estão presentes neste conjunto. Esta é uma gravura que contém uma única área que se reserva da trama fechada. A primeira e instigante impressão da matriz em preto sobre um plano impresso em azul-ultramar fez oscilarem as linhas da imagem. Essa (aparente) fuga da imagem do campo visual foi o estímulo para a pesquisa com a cor azul subsequente. SORRISO (*variações de azul sobre um mesmo tema*) apresenta-se como uma pequena janela ou abertura que permite a passagem da luz. Esta luz vem e invade não por entre os dentes, mas através de toda a arcada.

⁹ Edgar Allan Poe, *Contos de terror, de mistério e de morte*, “Berenice”, p. 19.

É um acender e apagar de luzes. É penumbra. É incerto situar este sorriso. Está no plano... está além... e aquém.¹⁰ Esta constatação conduziu a Albers, inicialmente através de duas de suas serigrafias, *Nº VII* e *Nº X* do portfólio *Variants*¹¹, com interações de vermelhos e azuis respectivamente e posteriormente à sua “Interação da Cor”. O desejo era compreender alguns fenômenos, como o das *luminosidades iguais* ou *quase-iguais*.¹²

AZULEJOS

imagem suspensa no plano/cor

Um exemplo de elemento espacial é o de uma mancha difusa, como uma nuvem, feita com o pincel cheio de tinta variando a intensidade.

Paul Klee ¹³

A nuvem aqui não é feita apenas com o pincel, nem paira isenta sobre a imensidão azul. A nuvem é um sopro. São grãos de breu tocados pelo pincel embebido em percloro de ferro (lavis). O controle das intensidades se dá lentamente, olhando-se o relógio, verificando as áreas que escurecem. A nuvem, neste caso, é um hálito. O hálito é uma cor. Escapa de uma arcada, seca em suas linhas mínimas. E só. Nada mais paira no azul. Abre-se uma arcada e dali escapa uma nuvem de breu, convertido em cor sobre cor, que também é grão.

Um crânio de perfil composto de pontos apresenta-se estático na lateral direita do plano azul. Quase se dissolve para, em seguida, mimetizar algo como um espanto; a arcada inferior quase desaparece. Numa suposta queda, parece se deixar absorver pela cor. A imagem opera como um vestígio, e esta configuração foi determinada pela cor. A cor, em sua volumetria, produz outro pensar figurativo. A cor não se aplicaria aqui como volume de um

¹³ Paul Klee, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*

¹⁰ Segundo Josef Albers, há duas condições para se obter uma volumetria cromática total, uma das quais afirma que “o plano do quadro pode ser interpretado tanto como profundidade ou rebaixamento *além* quanto como emergência e progressão *aquém* do próprio plano”. Citado por Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, p. 615

¹¹ Fritz Eichenberg, *Masterpieces of Lithography & Silkscreen*

¹² No capítulo intitulado “*Intensidade luminosa igual, limites desvanecidos*”, Josef Albers afirma que “esse surpreendente fenômeno, o mais apaixonante de todos os efeitos cromáticos, depende, como todos os demais, de certas condições [...] Está restrito às cores vizinhas, adjacentes, e depende decisivamente da igualdade de intensidade luminosa. Somente uma verdadeira igualdade de claridade ou uma igualdade de escuridão produz o efeito buscado”. Albers nos adverte que “poucas pessoas, inclusive muitos coloristas e pintores, viram alguma vez duas cores adjacentes de valor luminoso verdadeiramente igual”, e mesmo nas experiências realizadas por seus alunos não foi possível afirmar com certeza sobre o resultado obtido. Portanto, nos casos de difícil decisão, Albers e seus alunos denominaram os efeitos aproximados *intensidades luminosas quase-iguais*. *La Interacción del Color*, p. 84, tradução nossa

objeto justaposto ao volume de um plano. Tal construção não corresponderia ao pensamento gráfico que se desenvolve. Certa flutuação da imagem e aparência de imaterialidade — tão próprias das artes gráficas — parecem atuar de forma quase independente. Os azuis desta sequência foram obtidos com a adição de branco; apresentam a aparência de esmalte.

Os azuis acrescidos de branco remetem às superfícies dos azulejos, tornam-se opacos. A imagem impressa sobre essas superfícies de cor uniforme e luminosa parece não se agregar ao plano. A imagem permanece suspensa, solta, pairando na superfície. A repetição de determinada imagem justifica-se pela busca de diferentes graus de equalização com a cor do plano. São variações luminosas. Não se cogita aqui alguma narração; mais adequado será apontar para uma “duração”. Paul Valéry nos lembra que “duração” *provém* de “duro”.¹⁴ “O que volta, por outro lado, a dar valores duplos a certas imagens visuais, táteis, motrizes, ou às suas combinações.”¹⁵

O sopro da arcada indica sua localização espacial, indica sua suspensão. Suspensão e contenção estão, no caso, estreitamente relacionados. Não se procurou um desfecho. Esses azuis, por sua vez, nos dão uma sensação de afastamento. A sua tepidez nos lança no silêncio de um local sem gravidade.¹⁶

14 Do latim *duraturus*, “que há de durar” (particípio do futuro ativo de “durar”).

15 Paul Valéry, *Variedades*, p.135.

16 “Do mesmo modo que o céu e as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós.” Johann Wolfgang von Goethe, *Doutrina das cores*, p. 143.

JANELAS E PAISAGENS

dos limites e umbrais

A construção já aparecia nos autorretratos. Nós nos detemos nos limites verticais; o ar torna-se denso além, ultramar. Uma parada, um olhar. A barra vertical, o azul. Confinam-se o espaço para torná-lo visível. A imagem está submersa nesse espaço. As barras verticais e horizontais impressas em preto sobre azuis intensos vibram nos limites dos planos que se encontram... e podem esconder imagens.

As matrizes contendo as barras, em número reduzido, foram impressas sempre numa tonalidade mais escura. As tramas da ponta-seca e o grão da água-tinta imprimem-se como faixas translúcidas, somam-se às escuridões. Vestígios de azul escapam através da fina grade. O relevo seco obtido da impressão de áreas não entintadas constitui outra dimensão do plano/cor, sutil, só perceptível com o movimento exploratório do olho.

Em JANELAS E PAISAGENS os azuis são intensos. Tal efeito é potencializado por planos horizontais e verticais impressos sobre esses azuis em tonalidades mais escuras. Os planos vibram em seus limites, fazem ver a cor. Os azuis se aprofundam, como o céu visto do parapeito ou das bordas de alguma janela.^{17 18}

imagem que poderia se desdobrar numa sequência de sutis alterações em seu aspecto. A imagem talvez permaneça, não para ser simplesmente observada. Ao se deixar envolver pela cor e quase se equalizar à atmosfera luminosa do plano, parece se apagar a fronteira entre o ver e o ser visto.

A imagem observada se volta para o observador

Em “O Olho e o Espírito”, Merleau-Ponty sugere que “poder-se-ia buscar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão e como que sua iconografia”. Na sequência JANELAS E PAISAGENS, algumas imagens parecem ora espiar e mirar o espaço, ora espiar e mirar através do espaço no qual se inserem. Os olhos vazios da imagem fitam através das bordas, através da luz colorida, estão inundados de cor.

A concepção da imagem, aos poucos, comprometeu-se com o “espírito” da cor. Da cor, de seu clima, de sua temperatura, de sua claridade ou escuridão corresponderia uma determinada

17 “Se a escuridão do espaço infinito é vista através de vapores atmosféricos iluminados pela luz do dia, surge a cor azul.” Johann Wolfgang Von Goethe, *Doutrina das cores*, p.89.

18 “Digo que o azul com que o ar se apresenta não é a sua cor natural, e sim causado pelo vapor de água ao dispersar-se em diminutíssimos e imperceptíveis átomos que impedem a confluência dos raios solares e se enchem de luz sob as infinitas e escuras trevas da esfera de fogo que desde o alto os compreende” Leonardo da Vinci, *Códice Hammeri*, citado por John Gage em *Color y Cultura*, p. 133, tradução nossa.

IMAGENS EVANESCENTES

A teoria da arte chinesa discute o poder de expressar pela ausência de pincel e tinta. “Figuras, embora pintadas sem olhos, devem dar a impressão de olhar; sem ouvidos, devem parecer que escutam... Há coisas que dez mil pinceladas não podem representar, mas que se capturam com uns poucos traços singelos, desde que acertados. É a isso que se chama dar expressão ao invisível.”¹⁹

A arcada, em suas linhas mínimas, sopra, agora semioculta por uma faixa vertical. Já não está só no plano/cor. Há uma barreira que sugere um umbral. Janela? O azul se intensificou (ganhou mais luz), converteu-se em violetas, púrpuras. Seu estímulo “inquieta mais do que anima” — assim Goethe descreve os efeitos do azul-avermelhado. Afirma que esse azul, próximo ao vermelho, “mesmo encontrando-se do lado passivo, conserva algo ativo”.²⁰ A imagem encontra-se na ambivalência dos violetas e púrpuras. Estas cores situam-se entre a luz e a escuridão no espectro, são penumbra; a imagem impressa sobre elas quase se dissolve.

¹⁹ Trecho de *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679-1701, citado por E. H. Gombrich em *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*.

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe. “Sexta Seção, Efeito Sensível-Moral da Cor”, em *Doutrina das cores*, p.143.

Nesta sequência prevalecem as barras verticais que ocultam parte da imagem. Parece haver uma misteriosa relação entre esse caráter inquietante dos violetas e púrpuras com um certo verticalismo. As barras verticais, em determinado momento, encontram-se paralelas, confinando a imagem. Na medida em que a cor esquenta, o espaço se confina. A impressão das barras verticais era, no momento de sua realização, como a direção principal a ser seguida. As barras estabeleceram um ritmo, um caminho. Elas aparecem em outras sequências, mas em IMAGENS EVANESCENTES elas protagonizam o jogo cor/imagem.

ESCURIDÃO

1/3 de como representar uma noite

Ao pintar, por exemplo, um pano negro, deve-se eleger uma cor próxima à do mar profundo e tenebroso.

Leon Battista Alberti²¹

As faixas horizontais cintilam, negras sobre a superfície negra. O olho procura outro ângulo. As faixas impressas sobre o negro-azulado permitem distinguir, vez ou outra, os limites. Noite sem lua. As superfícies apresentam-se opacas, vistas de frente, atraem o olhar para dentro. O olhar percorre a cambiante presença dos planos ou se detém na tênue luminosidade azul. Os planos impressos em azul-ultramar e azul-da-Prússia, acrescidos de preto, aparentam superfícies intransponíveis. Imprimindo-se a matriz com as barras horizontais ou verticais, em negro, sobre

²¹ Leon Battista Alberti, *Da pintura*, citado por John Gage em *Color y Cultura: La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, p. 118, tradução nossa.

estas superfícies, os vestígios de azul se fazem visíveis. Estamos diante de uma janela que dá para o azul da noite mais profunda. Neste movimento de ir e voltar além e aquém da superfície, o tempo se prolonga, ou melhor, não se conta. O pêndulo, o negro. As bordas, a escuridão.²²

ESCURIDÃO

2/3 furta-cor

Os fenômenos da persistência da imagem ou das ilusões produzidas pela cor são chamados por Josef Albers eventos efetivos. Albers esclarece que essa classe de eventos parece paralela à expressão comum “o que sucedeu efetivamente, isto é, o que sucedeu no tempo, o que passou, o que se moveu, o que se desenrolou”. Ele descreve como exemplo que, “quando vemos transparente uma cor opaca, ou quando percebemos a opacidade como translucidez, é que o que o olho recebeu inicialmente se transformou em nossa consciência em algo distinto”. O mesmo sucede “quando vemos os limites precisos de um contorno duplicados ou desvanecidos”.

Do cambiante jogo de superfícies espreita-se a sombra. O olhar percorre as barras horizontais, desloca-se para dentro do mais escuro, compraz-se nos limites vagamente percebidos. O olhar desliza sobre as barras ou a imagem quando a luz é refletida, mergulha no silêncio quando a luz é absorvida. Brilho e opacidade se alternam, barreiras e aberturas. Na aparente fuga do campo visual, barras e imagens operam como furta-cor.

²² Sobre as experiências com os negros é interessante citar uma passagem no texto do catálogo de Ad Reinhardt (1913-1967), *The Limit of Almost*, escrito por Yve-Alain Bois e que chamou a atenção no transcorrer da pesquisa: “Para o espectador de uma tela negra, só existem duas opções: ou, por pressa, não se vê nada ou gasta-se alguns minutos (1958), um quarto de hora (1960), meia hora (1967) na frente de cada tela [...] E o que se vê? Primeiramente, não há nada, mas gradualmente, naturalmente, se discerne um quase nada, entidades evanescentes, fantasmas de cores e formas; nunca poderá ser uma certeza absoluta ter visto. Alguns comentadores (Colt, Ashton, Lippard) têm rigorosamente descrito suas experiências hipnóticas em frente a um preto de Reinhardt. Todos têm insistido sobre a temporalidade que está implícita: esta é, penso eu, uma das mais extraordinárias características dos últimos trabalhos de Reinhardt. A única forma de sua arte conseguir excluir o tempo, isto é, a ilusão do tempo (dynamismo, narração), foi a de incorporá-lo ao modo de recepção de seu trabalho.” *Ad Reinhardt*, p. 28, tradução nossa.

ESCURIDÃO

3/3 a presença fantasmática da imagem

O que aqui conta, desde o princípio até o fim, não é um suposto conhecimento de uns supostos eventos, e sim a visão, ver. Ver implica aqui Schauen (como em Weltanschauung),²³ e segue associado à fantasia, à imaginação.

Josef Albers

A imagem aparece, por assim dizer, à medida que o olhar persiste. Deixa-se insinuar na superfície; seu relevo apresenta-se variável, sujeito à incidência da luz. Na escuridão azul, a imagem é o elemento perturbante, aparece e desaparece, insinua-se na penumbra. O olhar, ao buscar a imagem, inicia um silencioso encontro. Um vestígio de luz sinaliza alguma espacialidade, alguma presença.

A imagem na luz escura, ao espelhar-se na impassividade da cor, suspende todo o pathos e galga uma crescente aparência de imaterialidade.

²³ Josef Albers utiliza o conceito *weltanschauung* em sua “Interação da cor”. O termo alemão, de amplos significados, pode ser interpretado como a capacidade humana de perceber a realidade sensível, ou cosmovisão, e foi utilizado pela primeira vez por Wilhelm von Humboldt (1767-1835).

NEGRO

Do negro para a escuridão, a experiência seguiu a trilha das luminosidades, buscou a “espessura” da cor. A cor foi abrindo áreas de luz, elementos construtivos surgiram gerando soluções ao propor “locais” para a imagem. O azul não negou em momento algum a força dos negros — pelo contrário, apresentou as suas temperaturas, as suas densidades em tempos diversos. A experiência aponta para possibilidades infinitas de transições luminosas. Há profundidades a explorar, há locais mais recuados para situar a imagem.

Posfácio

Considerações sobre a imagem

A imagem parece ter se distanciado. Aquele crânio que, nas gravuras anteriores, em preto e branco, projetava-se em direção à luz, revelava-se em volume e se envolvia em uma ação agora se afasta, é envolvido pela cor. Ao ocupar esse local intermediário, prevalece o silêncio. Na penumbra antevê-se um maxilar. Mostra-se a arcada em sorriso inerte. Negro sobre negro. Azul sobre azul. Tripulante estrangeiro a ocultar-se nas fendas, a espiar entre mastros e pilastras. Alça-se a imagem para além de uma visão clara. Há um estrito limite permitido de aparição. Constitui exercício rigoroso localizá-la nesses estreitos. Quase exaustivo. Exercício de contenção. O crânio destitui-se, desprega-se, abandona-se. A cor o mantém à distância.

Apêndice

ANOTAÇÕES ESPARSAS SOBRE OS AZUIS

As anotações que se seguem não pretendem conduzir a nenhuma conclusão. Não é intenção deste trabalho um estudo rigoroso e histórico sobre a cor azul. Tal estudo seria algo vasto, considerando a variedade das questões e referências encontradas. Essas informações foram recolhidas, em sua maioria, do estudo sobre a cor azul de Michel Pastoureau, dos estudos sobre cor e cultura de John Gage, da *Doutrina das cores* de Goethe e do curioso tratado sobre o simbolismo das cores do autor do século XIX, barão Frédéric Portal. A seleção das informações seguiu somente um critério: aquele que aproxima os conteúdos estudados do viés poético da pesquisa — luz, luminosidade, transição de tonalidades, penumbra, escuridão —, portanto, de certa forma, um tanto arbitrário. Ao eleger determinadas informações em detrimento de outras, revelou-se uma tendência a agrupar, como numa escala, brilhos, qualidades e tonalidades cromáticas. Desde as primeiras experiências com o azul, o que mais chamou a atenção foi a dificuldade em fixar qualquer imagem em sua luminosidade. Algo sempre se apresentava deslocado, recuado, turvo, fugidio, vibrante como a própria trajetória da percepção da cor, de sua fabricação, nomeação, utilização e simbologia.

Um arco-íris sem azul

As opiniões antigas propuseram de três a cinco cores para o espectro, com exceção de Ammianus Marcellinus, que elevou este número para seis. Curiosamente, nenhum autor antigo, seja grego ou romano, mencionou a cor azul no arco-íris. Xenophanes, Anaximenes e, posteriormente, Lucrécio

mencionaram somente vermelho, amarelo e violeta. Epicurus descreveu o vermelho, o verde, o amarelo e o violeta. Sêneca, por sua vez, descreveu púrpura, violeta, verde, laranja e vermelho, e Ammianus Marcellinus, púrpura, violeta, verde, laranja, amarelo e vermelho. Nem mesmo os grandes pensadores do século XIII, como Robert Grosseteste, John Pecham, Roger Bacon, Thierry de Freiberg, Witelo — embora tenham avançado no entendimento do arco-íris —, em comentários sobre a obra *Metereologica*, de Aristóteles, e sobre o tratado de óptica *Alhazén*, como os antigos, descreveram o azul no espectro como nós o percebemos.

Termos cambiantes para uma cor distante

O termo *tekhélet*, na Bíblia hebraica, refere-se provavelmente a um denso e profundo tom de azul. O termo pode denotar, por outro lado, algum tipo de corante derivado de um animal marinho, talvez o múrice (murex). Os estudos parecem apontar para o fato de que nenhum dos crustáceos (incluindo o múrice) utilizados para corantes no Mediterrâneo Oriental durante o período bíblico, produziu claramente um corante estável e definido. Pelo contrário, esses moluscos forneceram uma ampla gama de tons, entre os quais vermelho, preto, azul e inúmeras tonalidades de violeta, às vezes até o verde e o amarelo. Os termos gregos *glaukos* e *kyaneos*, são as expressões mais utilizadas para o azul. Durante o período homérico, o termo *kyaneos* — provavelmente referia-se originalmente a um mineral ou um metal, evocando mais a “sensação” da cor do que a sua tonalidade real — denotava tanto o azul brilhante da íris quanto os vestuários negros do funeral. Nunca o azul do céu ou do mar. Dos sessenta adjetivos que descrevem os elementos e as paisagens na *Ilíada* e na *Odisseia*, apenas três apresentam-se como termos

para a cor. São mais numerosos os termos que evocam os efeitos de luz ou luminosidade. Na Grécia, durante os séculos V e IV a.C., *kyaneos* significava uma cor escura: azul profundo, violeta, marrom e preto. O termo *glaukos*, que existia no período anterior, foi muito utilizado por Homero, e pode referir-se ao cinza. Ao invés de denotar uma determinada cor, *glaukos* exprime a ideia de uma debilidade da cor ou fraca concentração. Prestava-se a descrever a cor da água, dos olhos, das folhas ou do mel.

Se o azul é uma cor que parece recuar, a cor também comportou-se caprichosamente ao oferecer inúmeras dificuldades quanto a uma nomeação definitiva.

ISATIS, ÍNDIGO, MUREX, LÁPIS-LAZÚLI, AZURITE

As dificuldades em nomear a cor parecem seguir *pari passu* as dificuldades em extraí-la e produzi-la. O azul ultramar, por exemplo, durante séculos foi o mais valioso dos pigmentos tradicionais. A preciosidade do ultramar não resultou apenas da qualidade e durabilidade do pigmento, mas também dos esforços para extraí-lo e produzi-lo. Verdadeiras jornadas eram empreendidas além-mar em busca de suas fontes, como a do vale Kokcha, no Afeganistão. Acredita-se que essa mina fornecia a maior parte do lápis-lazúli usado na Europa durante a Idade Média e o início da Idade Moderna. O pigmento produz uma ampla gama de azuis de impressionante intensidade, e foi utilizado em pequenas áreas, como nas pinturas de muitos manuscritos dos séculos XII e XIII. O azurite é um nome moderno para um azul mineral. Também foi chamado *lapis armenus* pelos gregos e romanos pelo fato de importarem o mineral da Armênia. A base do azurite é o carbonato de cobre associado com malaquita; o pigmento produz um azul profundo similar ao

lápiss-lazúli. Suas fontes situavam-se na Hungria e na Alemanha, e há registros de fontes na América Central, provavelmente no Novo México.

Woad foi um pigmento obtido das folhas do *isatis tinctoria*, e possui uma longa história de uso. Durante séculos esta planta foi cultivada (e a cor, preparada) na Inglaterra. Os celtas e os alemães utilizavam isatis como fonte de seus corantes azuis para tecidos. Os romanos (como os gregos) raramente utilizavam o azul para tingir tecidos; consideravam o azul uma cor escura e associavam-na ao Oriente e aos bárbaros. As plantas do gênero *indigofera* contêm um glicosídeo incolor que, quando extraído, precipita-se sob a forma de um pigmento azul-escuro. O índigo têm sido utilizado desde o Neolítico em regiões onde se cultiva a planta, e o índigo indiano chegava à Europa via terrestre. Acreditou-se, durante um longo período (até o século XVI), que o índigo era uma pedra —*lapis indicus*— por chegar à Europa em forma de grandes blocos compactos. Plínio, no entanto, em sua *História Natural*, sabia que o pigmento não era oriundo de uma pedra. Ao referir-se ao *indicus*, proveniente da Índia, descreveu-o como uma espécie de espuma ou depósito que se solidificou, negro em aparência, mas quando diluído, convertia-se em púrpura e cerúleo: "*Ex-India venit indicus, arundinum spumae adhaerescens limo; cum teritur, nigrum; at in diluendo mixturam purpureae caeruleaeque mirabilem reddit.*"¹

O azul parece sempre ocupar esse vasto horizonte; atravessa-se o mar para alcançá-lo sem, no entanto, apreendê-lo.

¹ Plínio, *História Natural*, vol. 35, cap. 27, parte I, citado por Michel Pastoureau em *Blue: The History of a Color*, p. 183 (tradução nossa).

CAERULEUS, CAESIUS, GLAUCUS, LIVIDUS, VENETUS, AERIUS, FERREUS

A imprecisão terminológica é observada no latim antigo e, mais tarde, em sua forma medieval. Desta forma, os termos atribuídos à cor azul, ligados às suas qualidades materiais, à sua luminosidade e às sensações que produzem, conduzem-nos a um universo de visões. As imagens se sucedem suntuosas: a visão aérea, o ar, a atmosfera; as silhuetas negras que obscurecem e fazem a atmosfera pesar; a lividez hiberna que turva e torna a visão imprecisa.

BLAVUS e AZUREUS

A lacuna no vocabulário latino da cor foi preenchida por duas palavras estrangeiras para o azul: a germânica *blavus* e a árabe *azureus*. Estas palavras substituíram as suas antecessoras latinas em todas as línguas românicas. Assim, no idioma inglês, como no francês, italiano e espanhol, as palavras mais comuns que denotaram a cor azul não foram herdadas do latim, mas do alemão, azul (*blau*), e do árabe, *azure* (*lazaward*).²

ALGUMAS SIMBOLOGIAS

AZUL

No que concerne ao simbolismo da cor, John Gage nos adverte que este tem permanecido inevitavelmente local e contextual. Os egípcios produziam esplêndidos tons de azul e azul-esverdeado com silicato de cobre, cores encontradas em pequenos objetos funerários. Frédéric Portal faz referência aos deuses egípcios Knef, o criador do universo, e Amon — cujo nome significa “oculto” e pode ter sido originariamente um deus invisível, deus do ar.

² Id., p.26.

Ambos podem aparecer pintados de azul. Na iconografia hindu, é azul o carneiro que conduz o deus Agne e azul é o corpo de Vishnu. As roupas de Cristo, em algumas pinturas do início da Era Cristã, são azuis. Segundo Pastoureau, tanto para os egípcios quanto para os outros povos da Ásia Central e do Oriente Médio, ao azul eram atribuídos poderes benéficos, os quais acreditavam dissipar o mal e trazer prosperidade. Segundo os estudos de Frédéric Portal, o azul na China é a cor atribuída aos mortos.

Em uma Bíblia latina do século X, o Jesus na tumba é descrito rodeado de fitas azuis e seu rosto é azul; também o Breviário de Salisbury contém várias miniaturas nas quais pode-se ver féretros cobertos com um pano fúnebre azul, vermelho ou violeta. Portal afirma ainda que o violeta, composto de vermelho e azul, também foi uma cor fúnebre.³ O que se constata nos respectivos autores é que a cor azul, em diversas culturas, esteve sempre associada ao ar, ao céu, ao mundo imaterial e ao transcendental, à imortalidade e à verdade divina. Pastoureau, no entanto, nos adverte sobre alguns prováveis erros contidos nas traduções medievais latinas da Bíblia: nessas traduções foi introduzido um grande número de termos designando cores em substituição às palavras que nos idiomas hebraico, aramaico e grego referiam-se somente à matéria, luz, luminosidade, densidade e qualidade. Quando um termo hebraico significava “brilhante”, no latim era convertido muitas vezes para *candidus* (branco) ou mesmo *ruber* (vermelho). Quando, no hebraico, aparece o termo “sujo” ou “escuro”, no latim foi traduzido como *niger* ou *viridis*, que nos vernáculos tornou-se preto e verde.

³ De acordo com o estrito protocolo veneziano sobre a vestimenta no Alto Renascimento, tanto o escarlate quanto o púrpura intenso (*pavonazzo*) podiam ser cores de luto. John Gage em *Color y Cultura*, p.130, tradução nossa.

PÚRPURA

“Através de um vidro púrpura, uma paisagem bem iluminada se apresenta com uma luz terrível. É bem possível que, no dia do Juízo Final, essa tonalidade se espalhe pelo céu e pela terra.”⁴ O púrpura na visão de Goethe possuía esse caráter de catástrofe iminente, uma luz que parece prestes a se precipitar, seja na escuridão, seja em alguma claridade cegante. Situa-se na posição intermediária, cambiante entre treva e luz. A cor púrpura, em contrapartida, foi associada à nobreza, e era a cor mais valorizada na Antiguidade. Mais tarde, foi a cor adotada pelo alto clero. Plínio refere-se ao púrpura como uma cor preciosa, de alto custo, utilizada pelos romanos em emblemas associados à nobreza, ao poder e à autoridade.⁵

4 Goethe, em sua Doutrina das cores, chamou “púrpura” um vermelho brilhante extraído do molusco múrice, em homenagem ao púrpura antigo (púrpura de Tiro, antiga cidade fenícia no Líbano, na costa do mar Mediterrâneo (John Gage, em *Colour in Art*, p.148). Plínio, ao mencionar o púrpura de Tiro, caracterizou várias de suas nuances, chamando-o um franco vermelho (*rubeus*). *História Natural*, XI, xxxviii, citado por John Gage em *Color and Culture*, p. 25, tradução nossa.

5 John Gage chama a atenção para a qualidade mais notada no púrpura tanto por Plínio quanto por outros autores: o seu brilho, visto como algo milagroso, capaz de incorporar as trevas e a luz, ou seja, todo o universo da cor. John Gage em *Color and Culture*, p. 25, tradução nossa. Goethe, na Sexta Seção de Doutrina das cores — “Efeito sensível-moral da cor”, refere-se à origem prismática do púrpura e afirma “que essa cor contém, em parte actu, em parte potentia, todas as outras cores”. *Doutrina das Cores*, p.144.

John Gage afirma que o simbolismo religioso da cor no Renascimento estava subordinado à semiologia mais secular do valor material. No século XII, Hugo de São Victor afirmava que o papel de Maria como Rainha Celestial fazia com que o púrpura fosse uma cor especialmente apropriada a ela. Na tradição bizantina, Maria é representada muitas vezes vestida de púrpura. Durante o século XV, na Holanda, o escarlate era a tinta têxtil mais valiosa; Maria era frequentemente representada vestida dessa cor. Ao considerar as amplas conotações do termo em latim *purpureus*, o autor interpreta o escarlate como púrpura. Nos contratos italianos, com frequência, estipulava-se que o manto da Virgem deveria ser do mais caro azul ultramar. Para John Gage, parece que os pintores ocidentais encontraram no ultramar um pigmento equivalente ao púrpura imperial, com seus reflexos purpúreos. Este aspecto do azul ultramar também foi observado na cor de origem sintética utilizada na pesquisa — o ultramar francês é produzido à base de soda, sílica, alumínio e enxofre —, sendo que os reflexos avermelhados indicam a presença de maior proporção de enxofre que de alumínio. Cennino Cennini chamava o ultramar “si bello violante”, além de enfatizar o fato de ser um pigmento muito caro.

Bibliografia

ALBERS, Josef. **La Interacción del Color**. Madri: Alianza Forma, 2007.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DELACROIX, Eugène. **Diário (extractos)**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

EICHENBERG, Fritz. **Masterpieces of Lithography & Silkscreen**. Londres: Thames and Hudson, 1978.

FABRIS, S., e GERMANI, R. **Color, Proyecto y Estética em las Artes Gráficas**. Barcelona: Edebé, 1973.

GAGE, John. **Colour in Art**. Londres: Thames & Hudson, 2006.

_____. **Color y Cultura: La Práctica y el Significado del Color de la Antigüedad a la Abstracción**. Madri: Ediciones Siruela, 2001.

_____. **Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. Londres: Thames and Hudson, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Doutrina das cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HARLEY, R. D. **Artist's Pigments c. 1600 – 1835: A Study in English Documentary Sources** (2ª ed. revisada). Londres: Archetype Publications, 2001.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PASTOUREAU, Michel. **Blue: The History of a Color**. Londres: Princeton University Press, 2001.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PORTAL, Frédéric. **El Simbolismo de los Colores: En la Antigüedad, la Edad Media y los Tiempos Modernos**. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2005.

REINHARDT, Ad, Museum of Modern Art (New York, N.Y.), Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.). **Ad Reinhardt**. Nova York: Rizzoli, 1991.

_____. **Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt** (ed. e intr: Barbara Rose). Los Angeles: University of California Press, 1991.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

gravuras

sorriso

azulejos

janelas e paisagens

imagens evanescentes

escuridão

sorriso

azulejos

janelas e paisagens

imagens evanescentes

escuridão

exposição Cor sobre Imagem

realizada de 7 de agosto a 2 de setembro de 2010
na Graphias Casa da Gravura, São Paulo

- 42 gravuras em metal
- impressas em cores sobre papel Hahnemühle
- dimensões: 30 x 40 cms cada gravura
- referentes aos cinco grupos da presente pesquisa

agradecimentos

à

Marcello Grassmann pelas longas conversas desde 1999;

Omar de Souza pela revisão do texto;

João Bosco Rangel pelas fotografias da exposição;

Whal Chacon pela diagramação e composição gráfica.

aos amigos

Paulo Penna, Carolina Lopes, Gláucia Nagem

e a todos que apoiaram a minha produção

ao meu pai

à minha mãe (in memoriam)

ao orientador

Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac