







LIVIA PAOLA GORRESIO



SENTIMENTO DA COR

SÃO PAULO
2021









UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SENTIMENTO DA COR



Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior.



LIVIA PAOLA GORRESIO

SÃO PAULO
2021





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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gorresio, Livia Paola

Sentimento da Cor / Livia Paola Gorresio ; orientador,
Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior. -- São Paulo, 2021.
166 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Cor 2. Percepção 3. Símbolo 4. Pintura I. Salinas
Fortes Júnior, Hugo Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



BANCA EXAMINADORA



Para os meus anjos,
Zilda e Riccardo Gorresio.
E para os grandes artistas,
Alba e Armando Gorresio.



AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Hugo Fortes, pela clareza do pensamento, caráter, cuidado, trocas, por sua orientação atenciosa e interesse verdadeiro.

À toda equipe do Pivô Pesquisa e ao a.area, principalmente à Fernanda Brenner, Marcela Vieira, Livia Benedetti e ao Tiago Mesquita por todo o incentivo.

Ao Prof. Dr. Marco Giannotti, por me introduzir aos pensamentos e estudos sobre a cor.

Ao Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias, pelas primeiras orientações e direcionamentos, pelas conversas e encorajamento.

Ao Prof. Dr. Marcos Moraes pela amizade, sabedoria, mente criteriosa e por toda ajuda sempre disponível e amável.

Aos professores da Escola de Comunicações e Artes, Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, Prof. Dr. Sonia Salzstein, Prof. Dr. Kaira Cabañas, Prof. Dr. Mario Henrique Simão D'Agostino, Prof. Dr. Lucia Koch.

Aos artistas, curadores e pensadores Carlito Contini, Rodolpho Parigi, Caetano de Almeida, Sandra Cinto, Eduardo Sabeta, Baixo Ribeiro, Mariana Pabts Martins, Paulo Nimer Pjota, Jarbas Horta, Emmanuelle Grossi, Carla Chaim, Thais Rivitti, Tania Rivitti, Newton Campos, Tais Cabral, Raquel Magalhães, Fabíola Tasca, Alisson Damasceno, Junia Penna, Mariana Hauck e Fernando Motta pelos ricos momentos e trocas.

Aos meus queridos amigos Angela Martins, Henrique Martins e Tatiana Modenesi por me acompanharem sempre de perto, animados e cuidadosos.

À designer Mariana Julião por todo o talento e doçura. Ao fotografo Everton Ballardin pela amizade e imagens sempre perfeitas.

À Karina de Andrade, secretária do departamento de pós-graduação em Artes Visuais, por toda a ajuda, atenção e simpatia.

Aos meus amigos e familiares que sempre me dão força e alegria para continuar.

À todas as flores que encontrei no caminho, resgatando a minha fé no mundo todos os dias.



RESUMO

Esta pesquisa busca investigar a percepção das cores no âmbito visual, mas sobretudo, no campo simbólico, tendo como intenção reunir estas duas perspectivas do pensamento sobre a cor dentro do campo das artes visuais.

Na tentativa de unir estes dois extremos, primeiramente fiz um levantamento histórico, salientando os sentidos dados à cor azul ao longo do tempo, podendo assim situar as minhas criações produzidas com esta cor. Posteriormente, reflito por meio de aproximações sobre as minhas obras e as de outros artistas cuja a cor, é o fundamento da obra, contextualizando assim, a minha produção.

Saliento nesta tese a compreensão da cor não só como um estímulo visual, ou seja, pura visualidade, mas preponderantemente, como característica psicológica que se revela através dos símbolos e estados emocionais. Sendo o carácter psicológico da cor, o simbólico, a questão que vem se colocando cada vez mais presente na minha produção.

Palavras chave: Cor, Percepção, Pintura, Símbolo.



ABSTRACT

This research seeks to investigate the perception of colors in the visual sphere, but above all, in the symbolic field, with the intention of bringing together these two perspectives of thought about color within the field of visual arts.

In an attempt to unite these two extremes, I first made a historical survey, highlighting the meanings given to the color blue over time, thus being able to situate my creations produced with this color. Later, I reflect through approximations about my works and those of other artists whose color is the foundation of the work, hereby contextualizing my production.

I emphasize in this thesis the understanding of color not only as a visual stimulus, that is, pure visibility, but also predominantly, as a psychological characteristic that is revealed through symbols and emotional states. Being the psychological character of color, the symbolic, the question that has been becoming more and more present in my production.

Keywords: Color, Perception, Painting, Symbolic.



SUMÁRIO

Apresentação	21
Cor, luz e sombra	23
LIVRO AZUL	31
Introdução	33
Capítulo 1. Eterno Infinito	35
Capítulo 2. Minhas obras azuis	37
Capítulo 3. Uma história sobre o azul	59
LIVRO COLORIDO	97
Introdução	99
Capítulo 1. Minhas obras coloridas	101
Capítulo 2. Sentimentos da Cor	137
Considerações Finais	155
Referência Bibliográfica	159



APRESENTAÇÃO

Foi pelo interesse sobre percepção das cores que a minha produção teve início, em 2008. Pois, ao mesmo tempo que esta pesquisa me alimentava e estimulava a produzir, ela também me conduzia a reflexão sobre como a minha produção poderia ser inserida dentro do campo das artes visuais.

As concepções que direcionam a realização desta tese são a continuação da pesquisa de mestrado feita no Chelsea College of Arts and Design, em Londres, concluída em 2010, sobre a percepção das cores baseada nas teorias cromáticas de Michel Chevreul e Charles Henry. Porém, no decorrer do tempo novos questionamentos se colocaram presentes com relação às cores, uma vez que elas foram se revelando como uma espécie de linguagem, ainda muito misteriosa para mim, dirigindo a minha produção.

Sendo assim, esta tese surge da vontade de compreender a natureza das cores, as quais para mim são muito mais que substâncias químicas ou frações da luz. Nesta busca pela compreensão sobre a natureza das cores, ou seja, sua essência, a teoria que mais ecoou em mim foi a *“Doutrina das Cores”* de Johann von Goethe. Foi ela determinante para que eu privilegiasse a cor azul na minha pesquisa. Para Goethe o azul é a cor originária, aquela que uma vez unida ao amarelo, formam juntas todo o círculo cromático. Por isso a existência do primeiro texto de abertura chamado Cor, Luz e Sombra.

Vale ressaltar que minha produção não se restringe apenas ao azul, mas sim a todas as cores. No entanto foi o azul que me trouxe até aqui, foi ele que conduziu. Sendo assim, busquei me aprofundar sobre a compreensão da natureza da cor azul em seus aspectos mais profundos, como o seu simbolismo e sua atuação em nós. Desta forma, elaboro esta pesquisa, para a partir dela poder responder, através de evidências e conhecimentos fundamentados, aquilo que antes apenas pressentia.

Iniciei então, primeiramente o Livro Azul, uma pesquisa histórica sobre o azul dentro da história da arte ocidental, fazendo um levantamento dos sentidos dados a esta cor por vários artistas das mais variadas épocas, desde da Antiguidade até os tempos atuais. Este levantamento histórico serve de evidência para compreendermos a natureza das cores, isto é, assim como Goethe demonstrou, que as cores são um *Urphanömen*, uma natureza latente, a essência natural que há por debaixo de cada fenômeno. Neste livro estão as minhas obras azuis acompanhadas de uma reflexão textual sobre cada uma delas.

Ao finalizar este primeiro livro, percebi que ainda existia outro elemento fundamental para ser analisado, as minhas obras coloridas. Desta forma, surge a segunda parte desta tese, chamada Livro Colorido. Nele encontramos a reflexão textual sobre as minhas obras coloridas pontuando paralelos entre referências teóricas e produções artísticas de outros artistas, com o intuito de contextualizar a minha produção dentro do campo das artes visuais.

COR, LUZ E SOMBRA

A relação entre cor, luz e sombra sempre foi um assunto muito presente nos debates sobre a cor durante séculos. Contudo, no século XVIII, assim chamado século da luz, por excelência, a cor ganhou uma outra compreensão. Neste século a cor passa, sob a perspectiva da ótica, a ser abordada em relação unitária à luz. Esta mudança importante na Europa é decorrente da publicação de “*Óptica*” (1704) de Sir Isaac Newton. (Newton, I. 1996)

A título de contextualização apenas, a cor, até então, era compreendida sob a perspectiva medieval aristotélica. A concepção da cor de Aristóteles era a visão dominante durante toda Idade Média até o século XVIII.

Podemos encontrar referências sobre a cor em várias obras de Aristóteles, em “*De Anima*”, “*Parva Naturalia*”, “*Coloribus e Metereologia*”. Em seu tratado “*Do sentido e dos Sensíveis*”, em “*Parva Naturalia*”, Aristóteles coloca que as cores surgem da mistura da luz e da escuridão. As cores dependem da proporção destes dois polos extremos. De acordo com essa concepção, as cores são proporções simples, tal qual harmonias musicais. (ARISTÓTELES, 2012, p.48-49)

No seu texto “*Coloribus*”, Aristóteles relaciona as cores com os quatro elementos da natureza, para o ar as cores brancas,

para o fogo as cores solares e douradas, para a terra também os brancos. No item 793b, Aristóteles aponta um novo elemento quanto à classificação das cores. A cor nunca é vista como ela é, ela sempre é uma mistura, e, se não misturadas entre elas, são mesmo assim, uma mistura dos raios de luz com aqueles das sombras, sempre se apresentando diferentemente daquilo que realmente são. (ARISTÓTELES, 1955, p.17; Trecho parcialmente traduzido para o português.)

Ao apresentar, em diferentes contextos, vários sistemas sobre as cores puras, Aristóteles mostra ter ideias divergentes, confundindo, assim, seus leitores. Contudo, suas considerações sobre a luz que surgem no livro “*Do sentido e dos Sensíveis*”, foi a teoria sobre a luz mais revista até o século XVIII, segundo Luís Miguel Bernardo, em “*História da Luz e das Cores*”, sendo considerada “a única explicação verdadeiramente credível” (BERNARDO, 2009, p.48).

Durante o século XVII, no entanto, podemos ver as primeiras mudanças no entendimento da cor. O matemático Johannes Kepler argumenta, em 1604, que a diferença entre as cores aparentes e as cores verdadeiras são infundadas, e que todas as cores, exceto o branco e o preto são transparentes. Já Descartes em sua obra “*Dióptrica*” (1637), defende que as cores não dependem da interação entre o preto e o branco, mas de vários níveis de interação de refração da luz e que elas, inclusive estariam relacionadas diretamente à luz. (KOBAYASHI, M.1996)

Bartholin escreve em “*Specimen Philosophiae Naturalis*” (1703), que as cores eram igualmente reais, e que o preto e o branco não eram cores, uma vez que não surgiam da refração da luz, que é para ele a causa da cor e, que as cores primárias eram o vermelho, amarelo e o azul. Sendo esta teoria uma das que mais irá influenciar Newton. (GAGE, 1999, p.153)

Neste sentido podemos ver o problema que a época das luzes deixou para o nosso entendimento da cor, retórica que impera até hoje quando afirmamos que: *cor é luz*. Afirmação duvidosa a qual precisa ser revista e argumentada, para que haja uma compreensão ampliada do assunto. Sobretudo porque é de suma importância entendermos que as cores possuem uma qualidade essencial para além de sua aparência.

Desta forma, neste texto pretendo revisitar esta importante informação sobre a cor dentro do pensamento ocidental que revela a relação da cor com a sombra. Portanto, dando ênfase à escuridão, que em outras palavras, refere-se ao mundo invisível, ou ainda, a tudo aquilo que foge das questões materialistas e quantitativas.

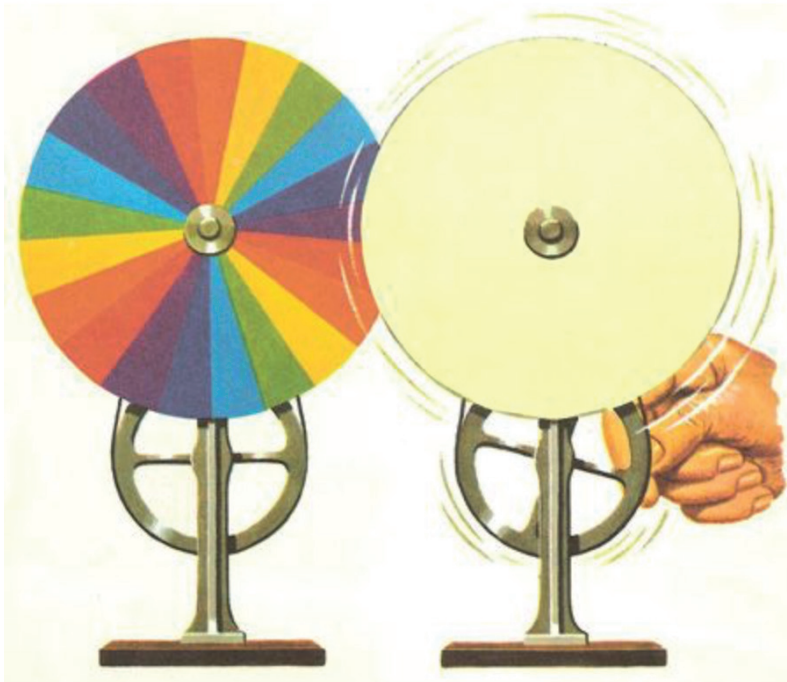
Sendo assim, analisarei adiante os dois autores que fundam esta discussão entre a luz e sombra na constituição da cor. Enquanto Isaac Newton se aprofunda em sua teoria da cor voltado para os aspectos mecanicista, matemático e quantitativo, Johann von Goethe, por outro lado, irá voltar sua análise sobre as cores considerando os aspectos naturais, subjetivos e qualitativos.

Este tema foi escolhido pois, foi de suma importância para mim durante o meu percurso como artista, uma vez que a compreensão das cores sob o ponto de vista romântico, ou seja, qualitativo, me ajudou a formular os conceitos que estão hoje presentes no meu processo de criação.

No ano 1704, uma nova abordagem em relação à cor e à luz é apresentada ao mundo. Chamada *Óptica* (1704), uma pesquisa polêmica do inglês Isaac Newton é publicada. Nela, Newton refere-se à luz e à cor dentro do escopo objetivo e quantitativo das ciências naturais, utilizando aparatos construídos para a investigação da cor, como o prisma.

Em 1666, Newton já havia iniciado seus experimentos com a refração da luz. Com a ajuda do prisma, ele conclui que os diferentes tipos de refração da luz não poderiam ser modificados por outras refrações, nem mesmo por reflexões, exceto pela mistura com outros raios emitidos por outros prismas paralelamente. Newton, encontra uma constante em seus experimentos com o prisma, percebe que o feixe de luz se dividia sempre em sete cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta-purpura. Para Newton, todas as cores que surgiam da refração da luz eram primárias, homogêneas e simples.

Newton posteriormente nota que estes sete raios quando misturados em uma certa proporção e colocados em movimento se tornam mais claros, quase desaparecendo da visão. Surge o *Disco de Newton*, também conhecido como “*Disco de Desaparecimento da Cor*”.



Círculo de Newton. As sete cores em movimento se sobrepõem, passando a vê-las em tom esbranquiçado. Fonte: Página Projeto IDIS, Faculdade de Arquitetura e Design de Buenos Aires¹.

1. Disponível em: <<https://projectoidis.org/propuesta/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

No entanto, em seu experimento com o prisma, Newton para determinar as partes constituintes do espectro cromático pede ao seu serviçal “cujos olhos eram mais apurados que os dele”, para julgar a experiência com o prisma (SHAPIRO, Alan.1984).

Tal experimento é considerado hoje uma história de ficção, uma vez que a análise do objeto observado era independente do observador, haja vista que mesmo tendo chamado seu auxiliar para analisar o experimento, não se deu conta da importância do observador na experiência. Contudo, a obra de Newton é inaugural, pois sem mesmo considerar a questão sobre o subjetivo em suas experiências e análises, provoca o início de uma série de discussões sobre este mesmo tema.

Newton só estava interessado em fazer uma análise das leis quantitativas, apesar de ter questionado sobre as cores presentes nos sonhos, ou sobre aquelas enxergadas por homens cujos olhos viam as cores diferentes daquelas que se apresentavam a sua frente (daltônicos) ou, até mesmo, as cores vistas pelos loucos, uma vez que enxergavam cores no mundo, as quais não estavam lá (alucinações).

A maior contribuição para este estudo sobre a percepção das cores, a qual enfatiza o subjetivo, seria a “*Doutrina das Cores*” (1810) de Johann Von Goethe. Goethe seria um dos fundadores do movimento romântico, que surgia em oposição a visão mecanicista e materialista da realidade.

Sabemos que a tônica diferencial da visão da realidade no romantismo em relação à visão mecanicista é que o real é pensado como um organismo compreendido como um todo pré-existente a suas partes, dotado de inteligência, sentido e movimentos próprios. Diferentemente da visão mecanicista que vê a realidade como uma ordem matemática e fragmentada, uma mecânica animada por um espírito de outra ordem.

Para Goethe, inaugurador do pensamento romântico, a realidade compreendida como Natureza não é considerada em seus aspectos fragmentários, “mas como coisa atuante e vivente, procurando apresentá-la como uma totalidade que se esforça por evidenciar-se por suas partes”. (GOETHE, J. 1997, p.8) . Diz Goethe em *Natura* (1780):

“Natureza! Estamos cercados e envoltos por ela – incapazes de afastar-nos dela e também incapazes de aprofundar-nos nela. Sem pedir e prevenir, ela nos acolhe no circuito de sua dança e nos arrasta até ficarmos cansados e cairmos em seus braços”. (GOETHE apud STEINER, 2007, p.5).

Portanto, Goethe estava convencido de que a cor era um fenômeno vivente, ou seja, era a própria natureza em atividade. Enquanto Newton se concentrou em encontrar uma definição teórica da cor, Goethe explorou as cores como processos dinâmicos vivos. Em todos os lugares, em prismas, em fenômenos celestes, na natureza, ele reconheceu o nascimento, as combinações, a morte

e o renascimento das cores. Os fenômenos eram verificados sob a luz do dia e noite, na natureza.

Enquanto a ciência natural não mostra interesse a respeito da escuridão, no quesito da cor, considerando a escuridão um mero espaço com ausência de luz, na visão romântica a escuridão é incluída no processo para o surgimento da cor. A cor é resultante do encontro da luz com a escuridão. Diferentemente de Newton, que divide em sete cores o feixe de luz, Goethe, por outro lado, defenderá que é durante a interação das polaridades dos dois tons extremos, a ver, o amarelo (luz) e o azul (escuridão), que surgem todas as cores. Para Goethe, por fim, as cores são resultado das infinitas variações de interação entre elas mesmas.

Em seu círculo cromático Goethe descreve que o azul seria a escuridão clareada e o amarelo a luz escurecida, uma vez que as cores surgem da relação que possuem com as sombras. Em sua *Doutrina das Cores* (1810), no capítulo VI. *Sombras*, define então ser a própria cor algo sombreado e, sobretudo, um eterno encontro da interação entre forças opostas:

[65] Durante o pôr do sol, coloque uma vela fraca acesa sobre um papel branco e, entre ela e a luz do sol poente, um lápis em pé, de modo que a sombra que a vela projeta possa ser clareada, mas não anulada, pela fraca luz do dia, e a sombra aparecerá com o mais belo azul.

[66] Que essa cor seja azul, logo se percebe.

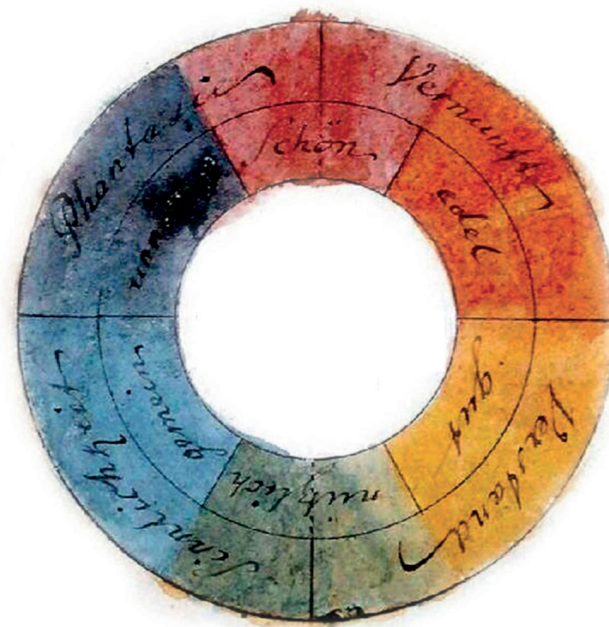
Mas somente se prestarmos atenção é que nos convenceremos de que o papel branco atua como uma superfície amarelo-avermelhada, sem a qual não haveria aquele azul complementar no olho.

[69] Uma importante consideração à qual voltaremos com frequência deve ser feita aqui. A própria cor é um sombreado (σκίερον). Por isso, Kircher está coberto de razão ao chamá-la de *lumen opacatum*. Na medida em que é semelhante à sombra, a cor, tão logo haja motivo, a ela se une, aparecendo nela e por meio dela. Nas sombras coloridas, devemos aludir a um fenômeno cuja dedução e desenvolvimento só poderão ser empreendidos mais tarde.

Neste sentido, podemos entender que uma luz obscurecida excita o amarelo no olho, enquanto a escuridão, quando clareada, produz o azul. As diferentes proporções de luz e sombra distinguem uma cor da outra. O azul é a cor mais negativa porque contém mais sombra, enquanto que o amarelo é a mais positiva, já que é a cor mais próxima da luz.

Portanto a interação entre o azul (escuridão) e o amarelo (luz), tomam o lugar fundamental para o surgimento de todas as cores do espectro. A partir desta união, conseqüentemente, surge o processo de intensificação das cores – *Steigerung*, palavra alemã que ganha tradução em inglês: *to make arise*, em português: *fazer surgir*, para o português é traduzida como “intensificação”. (Goethe, 2013, p. 149)

É por meio deste processo de relacionamento entre as polaridades cromáticas puras, o amarelo e o azul, surge (*steigerung*) uma terceira cor, primária, porém, não pura, o púrpura (magenta) e o verde, nas duas extremidades. O círculo cromático de Goethe é uma espécie de indicativo das interações entre as duas cores puras intensificadas, o azul (ao violeta) e o amarelo (ao laranja), sendo as duas sintetizadas, o púrpura (magenta), acima e, o verde, abaixo.



Círculo simétrico das cores associadas às qualidades simbólicas, 1809. Johann von Goethe. Fonte: Página Tate Museum².

2. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558/how-spin-colour-wheel-turner-malevich-and-more>>. Acesso em: 19 out. 2020.

Em seu círculo, Goethe além de estabelecer relações entre as cores opostas, passa a indicar as possibilidades de combinação entre elas, apontando desta forma, o processo para o surgimento de todas as cores intermediárias.

Dentro deste círculo cromático acima, podemos ler algumas palavras que se referem à moral, correlacionando às cores. No círculo externo, na área vermelho lemos a palavra: Razão, na área amarela: Inteligência, na área verde azulada: Sensualidade e Sentidos e na área roxa: Fantasia. Na parte interna do círculo, lemos para o púrpura: belo, vermelho: nobre, amarelo: bom, verde: útil, azul claro: vulgar ou comum e para o azul escuro: supérfluo. Para Goethe as cores possuíam um juízo moral, elas poderiam ser relacionadas ainda com as quatro qualidades do homem: colérico, fleumático, sanguíneo e melancólico.

Enquanto Newton se preocupou com a matemática da óptica sem analisar a subjetividade do observador, Goethe, refere-se à visão como um fenômeno que é fruto do encontro do mundo interior (subjetividade) e do exterior (objetividade). Goethe propõe à leitura que a apreensão das cores só é possível porque tanto o observador quanto a cor são da mesma natureza. (GOETHE, 2013, p.41)

Para Goethe as cores eram, como ele denominou um *Urphanömen*, o fenômeno primordial, aquilo que surge antes (*ur*) os fenômenos (*phanömem*). Segundo Goethe:

[174] Denominaremos básico e primordial aquele importante fenômeno já antes discutido de modo genérico, e que aqui nos seja permitido expor o que sabemos a seu respeito.

[175] Os casos que constatamos na experiência são, em sua maioria, aqueles que, com alguma atenção, podem ser compreendidos sob rubricas empíricas, gerais. Estas, por sua vez, estão subordinadas a rubricas científicas, que remetem a algo mais amplo, na medida em que se conhecem mais de perto certas condições imprescindíveis àquilo que se manifesta. A partir daí, tudo se submete às leis e regras superiores, que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição. Nós os denominamos fenômenos primordiais, pois nada no mundo fenomênico lhes é superior, ao contrário, partindo deles é possível descer gradualmente até o caso mais comuns da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente feita até agora. O fenômeno primordial é, pois, tal qual o apresentamos. Por um lado, vemos a luz, o claro; por outro, a escuridão, a sombra.

A turvação se intercala entre eles, e as cores se desenvolvem a partir desses opostos com a ajuda de sua mediação, como que num antagonismo cuja alternância remete imediatamente a algo comum. (GOETHE, 2013; p.116-117)

O fenômeno primordial é a condição de possibilidade dos fenômenos da natureza. No campo do conhecimento o fenômeno primordial é a relação unitária entre sujeito e objeto. Por isso, o sujeito só reconhece a cor porque é parte dela.

Sob a visão de Goethe, a cor em si, o fenômeno e, a cor que percebemos, é a mesma coisa. Existe nesta visão de Goethe, a teoria do conhecimento romântica, a inextricável unidade entre objeto e o sujeito.

No capítulo chamado *Efeito Sensível-Moral da Cor*, Goethe nos apresenta a relação entre o fenômeno e o efeito da cor em nós:

[758] Já que ocupa um lugar tão elevado na série de fenômenos naturais originários, preenchendo com uma diversidade bem definida o círculo simples que lhe foi designado, não devemos nos surpreender ao percebermos que a cor, em suas manifestações mais gerais e elementares na superfície de um material, sem nenhuma relação com a qualidade ou forma dele, produz sobre o sentido que lhe é mais adequado, a visão, e, por meio deste, sobre a alma, um efeito que, isoladamente, é específico e, em combinação, é em parte harmônico, em parte característico, mas também desarmonico, embora sempre definido e significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser

utilizadas para os mais altos fins estéticos.

[759] As pessoas em geral sentem grande prazer com a cor. O olho necessita dela tanto quanto da luz. Vale lembrar o rejuvenescimento que se sente, num dia nublado, ao ver o sol iluminar uma parte isolada da paisagem, tornando as cores visíveis. As virtudes terapêuticas atribuídas às pedras preciosas coloridas podem ter surgido do sentimento profundo desse prazer indescritível. (GOETHE, 2013; p.139)

Vemos em Goethe que a natureza nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimos específicos. A cor é capaz de nos afetar pois nos identificamos ao vê-la, reconhecemos a nossa própria natureza nelas.

Neste sentido, Goethe foi capaz de criar uma distinção entre o simbolismo e alegoria da cor. Enquanto o simbolismo coincide inteiramente com a natureza da cor, a sua essência, na alegoria o significado deve ser previamente comunicado antes mesmo do observador saber o que ela deve significar” (Goethe, 2013, pg. 916-7). Para Goethe o vermelho, por exemplo, tem a capacidade de exaltar os desejos humanos, independentemente do intuito de seu uso.

É preciso salientar a esta altura, como o estudo da cor por estes dois pensadores revela diferentes visões de mundo. Uma iluminista, Newton, e a outra Romântica, Goethe.

Goethe promoveu através do estudo das cores uma nova visão de mundo, colocando em questão a teoria óptica de Newton, abrindo-se para um entendimento sobre percepção das cores, operação complexa que tocou os confins da física, da fisiologia e da psicologia. Goethe provou o irrealismo da teoria newtoniana que excluía todo o obscuro do mundo e suas sombras, forçando coincidir o campo visual com sua compreensão mental físico-matemática.

Quando Goethe atacou resolutamente a teoria newtoniana, pondo em questão a despótica visão iluminista de mundo, sustentou uma polêmica que durou a sua vida inteira, traduzida em experiências minuciosas e pacientes na natureza. Sendo assim, Goethe considera em suas observações a questão do obscuro, o oculto na natureza. (GUSDORF, 1993)

Goethe, como o pensador que inaugura o movimento romântico, não poderia ter deixado de lado a questão da escuridão, ou seja do obscuro, na constituição da cor. A questão do obscuro perpassa todas as áreas do pensamento romântico. Daí a relevância da pesquisa sobre o azul, o polo negativo.

Segundo Goethe, como já falamos, a cor nasce do encontro entre a luz e escuridão. Os românticos consideram os dois polos para o surgimento da cor, o negativo e o positivo. *A Doutrina das Cores* remonta à lei geral das polaridades, a qual está fundada toda a lei natural.

Goethe nos faz compreender a expressão particular do Universo através da linguagem da Natureza. Sua teoria celebra a consciência sensível, ela o explora, no entanto, considerando a existência uma verdade original que se revela através dos fenômenos.

Por isso, é preciso ter em nota o problema que ocorre ao retirarmos a sombra, o polo negativo como parte constituinte da cor. Estaríamos desta forma extirpando parte de sua natureza, seria como uma árvore sem raiz.

Assim sendo, já que a cor é um símbolo vivo, é conclusivo perceber que ela atua em nós, alterando os estados da alma. As cores são espelhos de nós mesmos. Por isso, a relação que possuímos com a cor é em si mesma o próprio processo de integração do homem no mundo.

Em minha obra, meu intuito é utilizar as cores para reafirmar esta conexão, evidenciando a verdade originária, oferecendo ao espectador um momento de harmonia e pertencimento em relação ao mundo, o retorno à casa, seu lar. Reconheço, portanto, essa vinculação ao pensamento romântico em meu trabalho, como veremos a seguir.

LIVRO AZUL



INTRODUÇÃO

Foi buscando melhor compreender os sentidos atribuídos à cor azul que dei início à pesquisa desta tese de doutorado, uma vez que a cor azul se tornara muito presente em minha produção desde 2008, desde a minha obra inaugural chamada Flux. Assim surgiu o meu questionamento: Qual seria o sentido, ou os sentidos dos azuis em minhas obras?

Sendo assim, diante da necessidade de entender a cor azul em seus aspectos mais profundos, como o seu simbolismo, elaborei esta pesquisa, para a partir dela poder responder, através de evidências e conhecimentos fundamentados, aquilo que antes havia sido apenas pressentido. Iniciei então, primeiramente, uma pesquisa histórica sobre o azul dentro da história da arte ocidental, fazendo um levantamento dos sentidos dados a esta cor.

Neste Livro Azul, primeiramente encontramos as imagens das séries feitas em lápis de cor, grafite e aquarela, ambas durante o ano de 2015, chamadas “*minhas flores azuis*” e “*uma série sem título*”,

a qual me conduziram até aqui. Elas foram feitas com inúmeros tons de azul, os quais abrangem todo um espectro de tons, como os cians, cobaltos, índigos e violáceos.

No segundo capítulo, apresento as minhas outras obras azuis com uma reflexão textual sobre cada uma delas. Ao final, no terceiro capítulo, apresento a minha pesquisa histórica sobre o azul dentro das artes visuais. Apontando primeiramente algumas obras feitas com a cor azul na antiguidade até o séc. XX, as quais servem de fundamento para compreendermos os significados da cor azul. Posteriormente, privilegiei com análises mais profundas, as obras azuis dos artistas Pablo Picasso, Yves Klein, Wassily Kandisky e Anish Kapoor. Estes artistas foram escolhidos pois suas obras azuis apresentam semelhança de sentido em relação às minhas obras, como também se configuram nas artes visuais, como figuras fundamentais para o entendimento dos sentidos da cor azul. Ao final, me ative a refletir sobre as obras azuis feitas recentemente pelas artistas brasileiras Amélia Toledo, Sandra Cinto e Adriana Varejão, obras cujos significados do azul retomam as minhas reflexões feitas até então, porém agora no contexto brasileiro.



CAPÍTULO I.

ETERNO INFINITO



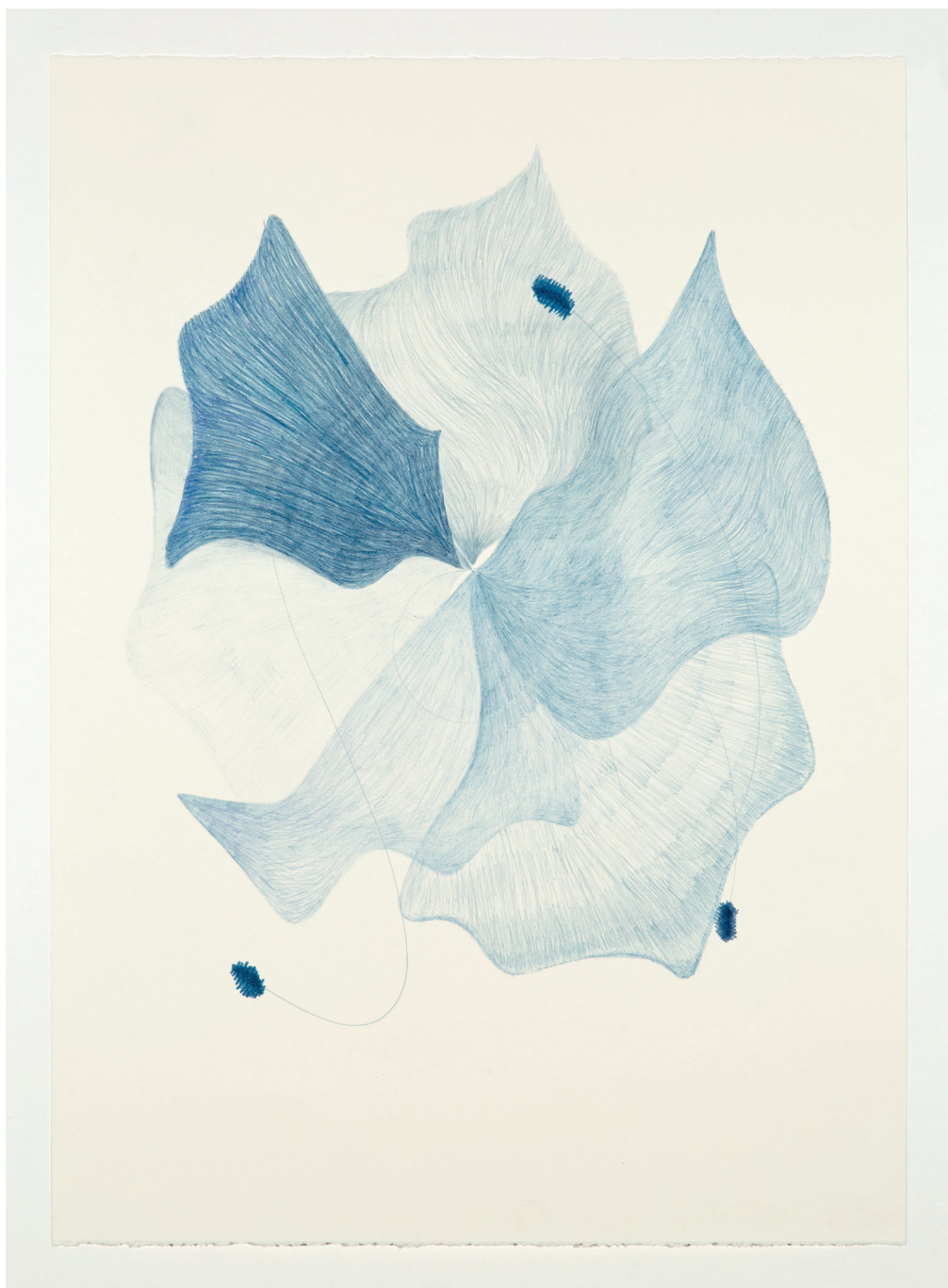
MINHAS FLORES AZUIS

(2015)

Estes desenhos nascem da observação de naturezas mortas, flores e galhos secos colhidos durante a época de outono, na cidade de São Paulo. A falta do colorido aponta a morte que ocorreu. Enxergo todas cinzas, quase num azulado indescritível.

Desenho elas em grafite e lápis de cor azul.

Há falta. Para onde foi a cor?



Livia Paola Gorresio
Minha flor azul
2015
Lápis de cor azul sobre papel 70 x 50 cm

Livia Paola Gorresio
Minha flor azul em preto e branco
2015
Lápis grafite sobre papel 70 x 50 cm





Livia Paola Gorresio
Arranjos ao acaso
2015
Lápis grafite sobre papel 70 x 50 cm

Livia Paola Gorresio
Arranjos ao acaso
2015
Lápis grafite sobre papel 50 x 35 cm





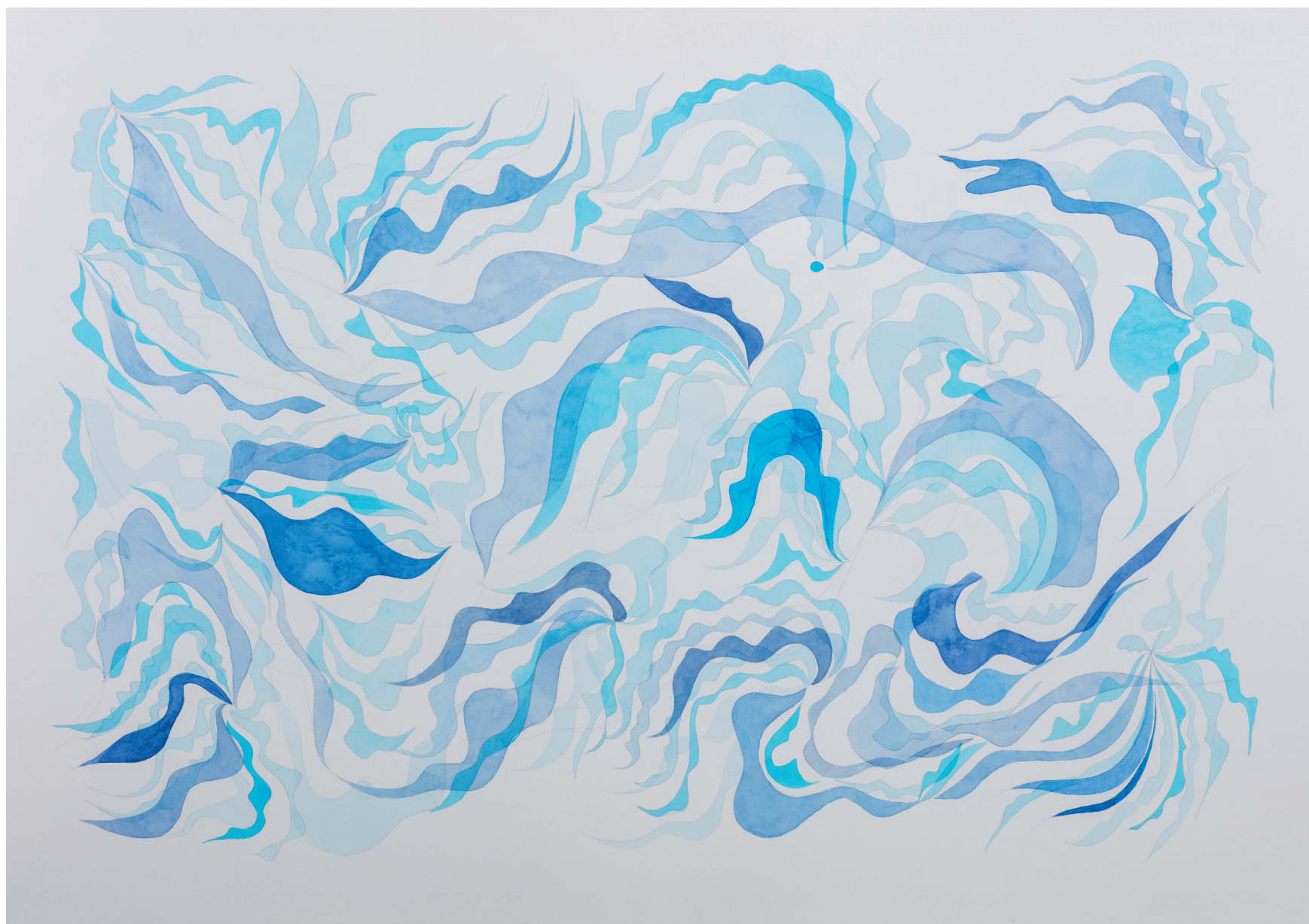
Livia Paola Gorresio **Arranjos ao acaso** 2015 lápis grafite sobre papel 35 x 50 cm

UMA SÉRIE SEM TÍTULO

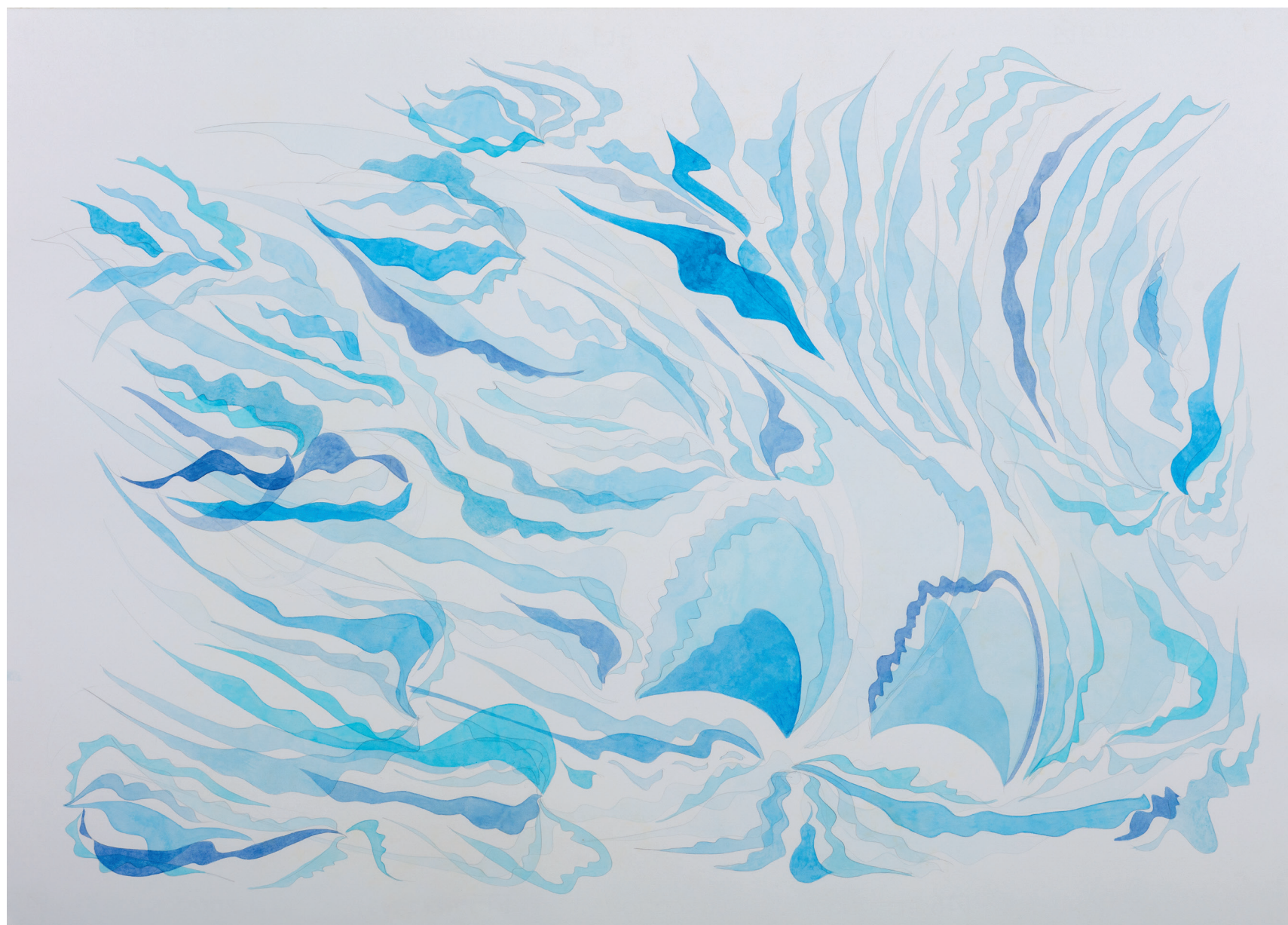
(2015)



Livia Paola Gorresio **SEM TÍTULO** 2015 Aquarela sobre papel 70 x 104 cm



Livia Paola Gorresio **SEM TÍTULO** 2015 Aquarela sobre papel 70 x 104 cm



Livia Paola Gorresio **SEM TÍTULO** 2015 Aquarela sobre papel 70 x 104 cm

Livia Paola Gorresio
SEM TÍTULO
2015
Aquarela sobre papel 104 x 70 cm





Livia Paola Gorresio
SEM TÍTULO
2015
Aquarela sobre papel 104 x 70 cm

CAPÍTULO 2.

MINHAS OBRAS AZUIS





Livia Paola Gorresio
Flux, 2008
163x152 cm
Colagem: papel kraft e tinta acrílica sobre tela

{FLUX, 2008}

O primeiro questionamento que surgiu em meu processo de produção em artes visuais foi questão da criação, do impulso criativo. Neste sentido, nenhuma outra cor, se não o azul, poderia expressar isto de maneira tão poderosa. Uma vez que a cor azul, como demonstrado durante a pesquisa histórica desta cor, é símbolo do espaço vazio como potencial, de onde tudo surge.

Foi na “*Doutrina das Cores*”, de Johann von Goethe que pude encontrar a melhor resposta para esta questão do azul como potência. Sob a perspectiva romântica de Goethe, a cor azul é a cor que mais se aproxima da escuridão. Enquanto o amarelo é a luz branca escurecida, o azul é a escuridão clareada. Juntas, o azul com o amarelo, surgem todas as cores. (GOETHE, 2013; p.206).

A partir deste conhecimento pude fundamentar a minha questão sobre a potência criativa. A obra *Flux* foi uma das minhas primeira obras. Ela é a expressão do puro impulso criativo, a energia vital em latência – a origem.



Livia Paola Gorresio
Flux Cube, 2009
3 x 3 x 3 cm
Escultura interativa / colagem: papel kraft e tinta acrílica sobre tela

{FLUX CUBE, 2009}

Posteriormente, a questão sobre a obra Flux ganha outra dimensão com o *Flux Cube*. O quadro excede o seu limite bidimensional passando a fazer parte do mundo tridimensional. A pintura se expande tornando-se material e real, ela não é mais uma imagem para aquele que a observa, ela pode ser experienciada.

Flux Cube é uma obra aberta, capaz de ser rearranjada infinitamente por outros. Passo aqui a potência do fluxo para outras pessoas, qualquer um que queira experienciar a potência criativa. Segundo Jean Chevalier, o cubo representa “a totalidade terrestre e celeste, o finito e o infinito” (Chevalier, J. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Jupter, 1982; p. 228.).



Livia Paola Gorresio
Balança. pp.6, 2013
15 x 60 x 4 cm
Escultura interativa / aço inox e madeira pintada com tinta acrílica

{A BALANÇA PP. 6, 2013}

Durante a interação com a obra chamada balança pp.6. a compreensão das estruturas ganha outros caminhos.

Enquanto o cubo é estrutura rígida e imóvel, a balança, no entanto, quando deixada sozinha, passa a se movimentar, na busca de pesar a si mesma até alcançar o equilíbrio.

Sendo assim, nesta obra azul faço uma reflexão sobre os pesos que constituem a nossa própria estrutura, o homem que pondera seus fluxos e “cargas” em busca do equilíbrio e harmonia interior. A balança é conhecida como o símbolo da justiça, da medida, da prudência e do equilíbrio, já que sua função corresponde precisamente em pesar os atos. O azul da balança sugere ao espectador/participante à voltar-se para dentro, ao seu mundo interior, através de uma atividade meditativa.



Livia Paola Gorresio
Physis, 2013
32 x 24 cm
Lápis de cor azul sobre papel

{PHYSIS, 2013}

“Physis kryptesthai philei”

A Natureza (a verdadeira constituição das coisas)
gosta de ocultar-se.

Heráclito

(KIRK, 1994, fr.123 *Temístio*)

A obra *Physis*, cujo nome me ocorreu intuitivamente, significa Natureza, ela possui o N maiúsculo, pois remete à concepção de natureza como divina. Este conceito de Natureza pode ser encontrado no Romantismo alemão, que segundo George Gusdorf é um movimento cujo intuito é restaurar a primitiva aliança do homem com a Natureza.

Physis foi representada por um portal, feito de cor azul em três tons. O portal se forma ao delinear os limites do papel, deixando o núcleo central em branco, um convite à travessia. Para onde este portal nos leva?

Ao pesquisar o simbolismo do portal, pude entender que ele evoca a ideia de transcendência, a possibilidade de elevação da consciência. O portal é convite de passagem para o além, simboliza o processo de iniciação aos mistérios. (RONNENBERG, Ami. *The Book of Symbols: Reflections on archetypal images*. London: Taschen, 2013; p. 558).



Livia Paola Gorresio
Minha flor azul, 2015
Lápis de cor azul sobre papel

{FLOR AZUL, 2015}

A flor azul aparece na minha obra como uma espécie de revelação, em 2015, e é a partir dela que iniciou toda esta pesquisa cujo intuito foi compreender o sentido da cor azul. A flor apresenta-se a nós como símbolo da sensibilidade, da natureza infinita, dos sentimentos e da ordem oculta e perfeita da natureza. Por isso, simboliza a sua força superior, capaz de transformar e reger a vida.

A imagem da flor, em sua beleza e pureza, representa o surgimento de uma nova consciência. É nesta vereda que a minha proposta de arte passou a se dar, uma vez que proponho em minhas obras, através do uso das cores, o caminho do despertar de uma consciência sensível.

Neste sentido vale lembrar as palavras de Novalis. O poeta romântico que abre o nosso caminho para a sensibilidade através da experiência com os nossos sentidos durante a busca de uma flor azul:

(...) Não são os tesouros que fizeram despertar uma ânsia, pois bem longe me encontro de toda a cobiça, mas possuo a nostalgia de poder ver a flor azul. Isto não cessa de acompanhar minha imaginação, nem outra poesia ou pensamento se não ela. Nunca havia experienciado tais sensações: parece como se até o momento estivesse dormente ou como se, através dos

sonhos, fui transportado para outro mundo; pois no mundo que vivo, até agora: Quem já se preocupou com as flores? Eu nunca ouvi falar de uma paixão tão estranha por uma flor (...). (NOVALIS, Georg. *Enrique de Ofterdingen*. Trad: German Bleiberg. Buenos Aires: Editora Austral,1951; p.8)

O objetivo das minhas obras a partir deste momento passa cada vez mais a considerar o outro, não apenas no sentido de interação apenas, uma experiência comum, mas no sentido de transformação do outro. A cor como caminho para a sensibilização do ser, um encontro harmônico e liberdade. A flor surge na primavera e com ela há uma chance para o novo. Não existe nenhum outro sinal tão forte de renovação no mundo, de despertar e renascimento como o da flor. As flores são incorporadas em rituais de sacramento por todo o mundo, ela é emblema do amor, de Eros, da beleza, fertilidade, perfeição e pureza, contentamento e ressurreição.

Visualmente encontradas diante dos nossos olhos sob a luz do dia, porém, enraizadas na escuridão do mundo invisível, embaixo da terra. A flor simboliza a ponte entre o mundo visível e o invisível, pois vive no campo latente em potencial da fecundidade. (RONNENBERG, Ami. *The Book of Symbols: Reflections on archetypal images*. London: Taschen, 2013; p. 150). A flor é uma espécie de revelação destes mundos inferiores e obscuros tão preciosos, que permanecem não revelados até certo momento.

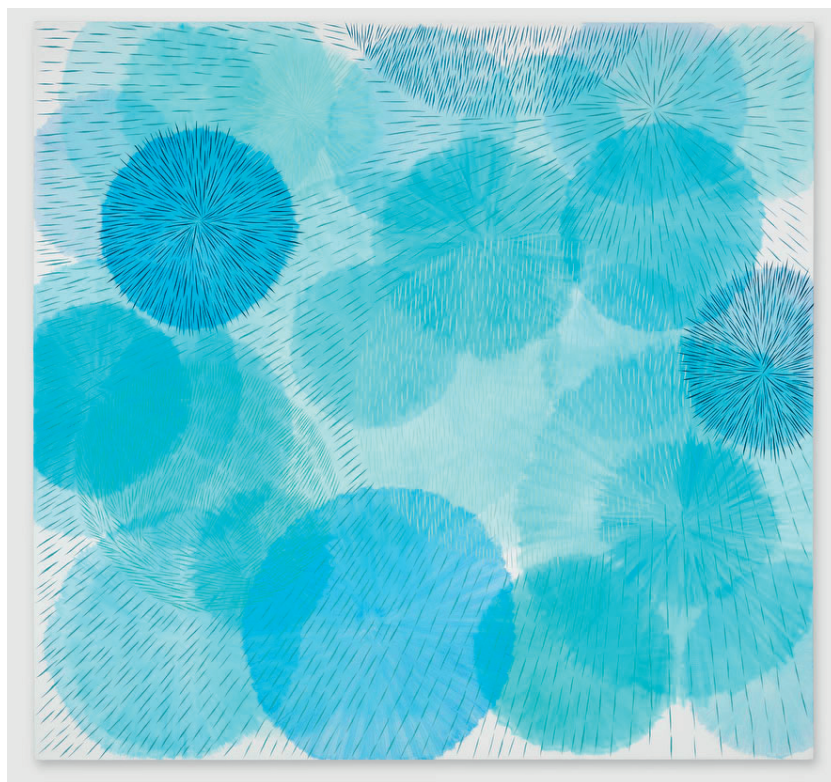


Livia Paola Gorresio
Jardim Amargo, 2016
Colagem: pigmento, resina e papel sobre tela

{JARDIM AMARGO, 2016}

Jardim Amargo é um jardim feito de flores azuis, o jardim amargo da morte.

A perda, a tristeza, o fim.



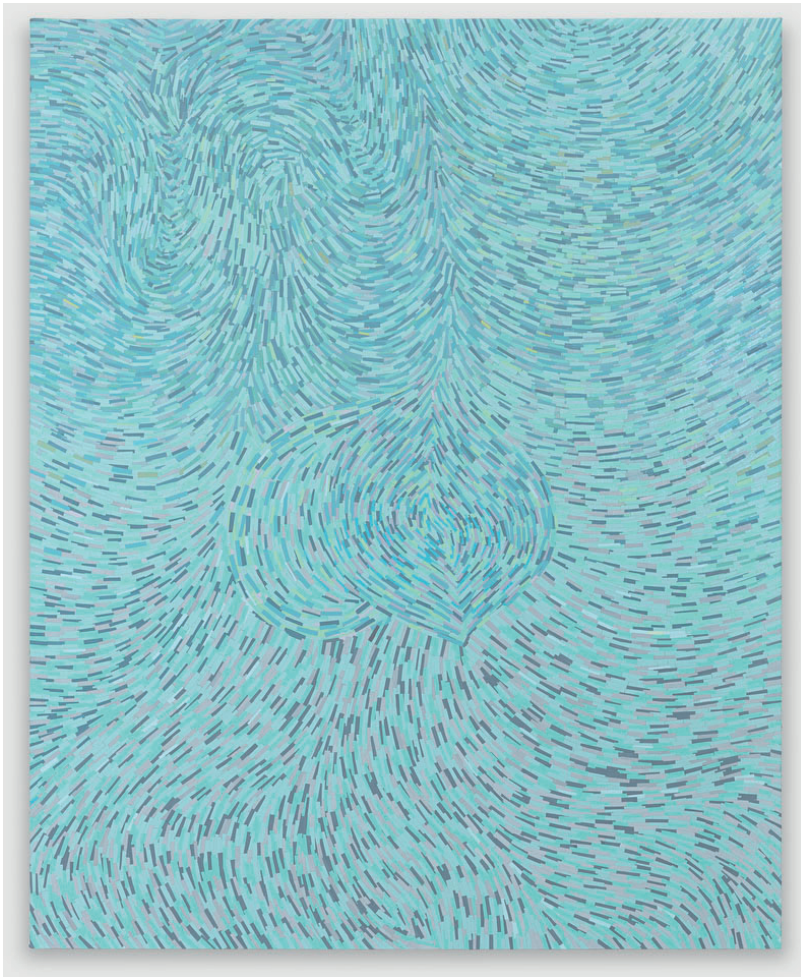
Livia Paola Gorresio

Cobalto, 2015

Papel kraft pintado com tinta acrílica e colado sobre tela pintada com tinta óleo e acrílica

{COBALTO, 2015}

Este universo obscuro, porém, de onde tudo provém, é representado na obra *Cobalto*. Feita de um azul claro e vívido que remete à imensidão, o infinito durante um lindo dia, o espaço azul do céu em todo seu esplendor.



Livia Paola Gorresio
Semente, 2018
160 x 130 cm
colagem: papel kraft e tinta acrílica sobre tela

{SEMENTE, 2018}

Semente tem como proposta refletir sobre o azul como força originária e originante, dentro da doutrina romântica que defende ser o azul a cor símbolo do vazio em potencial de onde tudo surge e retorna eternamente. A cor azul, a mãe, o interior infinito, o cosmos, o grandioso mistério da vida, fluxo eterno da natureza.

CAPÍTULO 3.

UMA HISTÓRIA SOBRE O AZUL



CAPÍTULO 3

UMA HISTÓRIA SOBRE O AZUL

3.1. ANTECEDENTES

A LINGUAGEM DA COR

É interessante notar que as cores na Antiguidade caminhavam juntas na pintura e na escultura. A policromia encontrada nos frisos do *Parthenon* é prova disso (GAGE, 1999). Ali encontramos um intenso azul, como também uma grande quantidade de vermelhos e amarelos (JENKINS; MIDDLETON, 1988). Porém a referência que possuíamos frente às cores hoje, não são as mesmas de outrora, sendo assim para entender qual seria o lugar do azul daquela época é preciso delinear alguns pontos importantes.

O primeiro entre eles é o problema na filologia¹, uma vez que a linguagem cromática não pode ser interpretada como um índice

1. Filologia é o estudo da linguagem em fontes históricas escritas, incluindo literatura, história e linguística.

direto da percepção. Por outro lado, o hábito de compreender uma cor, na Antiguidade, estava intrinsecamente relacionado à atuação da luz (GAGE, 1999; p.212). Esta característica, dentre claros e escuros é a que mais interessava aos gregos antigos, podendo ser encontrada nas teorias da cor formuladas ali. Desde os primeiros pensamentos encontrados nos documentos escritos pelo filósofo pré-socrático Alcmeão de Crotona, a ideia da antítese entre o preto e o branco, ou seja, entre a luz e a escuridão, sempre estiveram em destaque, o que nos afasta ainda mais da atual compreensão sobre a cor.

Por outro lado, é preciso também, colocar em evidência a investigação sobre o fenômeno grego a respeito da cegueira para o azul ou, da insensibilidade para perceber a diferença entre o azul e o amarelo (GROSSMANN, 1988). O pesquisador inglês W. E. Gladstone em sua pesquisa, chamada *Percepções e usos da cor feitos por Homero*, conclui que o sistema das cores consistia nas relações entre luz e escuridão e que o órgão responsável pela leitura das cores, não teria se desenvolvido muito até a época de Aristóteles. Curioso é notar que, no entanto, as cores azuis e amarelas, juntamente com as outras, eram frequentemente usadas desde as primeiras pinturas gregas, sendo assim, a teoria de Gladstone acabou sendo contestada pelas escolas posteriores que se preocuparam em esclarecer o uso dessas cores nos artefatos coloridos. (GLADSTONE, 1858)



O mergulhador saltando no mar da Eternidade. Túmulo do Mergulhador é um monumento arqueológico construído por volta de 470 a.C.. O sítio foi encontrado pelo arqueólogo italiano Mario Napoli, em 3 de junho de 1968, durante a escavação de uma pequena necrópole a cerca de 1,5 km de Poseidona. Fonte: Página Organização Museológica de Paestum².

Porém ao observarmos Homero, voltamos a refletir, pois dentre seiscentos adjetivos que foram utilizados para qualificar os elementos naturais da paisagem na *Ilíada* e na *Odisseia*, os termos que se referem à luminosidade e, não às cores diretamente, são extremamente numerosos.

No grego, onde o léxico das cores se colocou durante muitos séculos antes de se estabilizar, as duas palavras mais frequentemente empregadas para designar o azul foram *glaukos*

². Disponível em: <<http://www.paestum.org.uk/museum/classical/>> Acesso em: 19 out. 2020.

e *kyaneos*. O termo *kyaneos* designava uma cor escura, o azul escuro, mas também o violeta, o negro e o marrom, sendo assim, pode se dizer que esta palavra refletia mais o “qualidade” da cor do que uma indicação de sua coloração. Quanto a *glaukos*, termo que existia desde a época arcaica e, do qual Homero faz um grande uso, servia para exprimir tanto o verde, como o cinza ou o azul e, às vezes, também o amarelo e o marrom. Na verdade, este último termo traduzia a ideia de palidez ou de fraca concentração da cor, mais do que de uma coloração categoricamente definida e forte. Por isso, foi muito empregado para nomear também a cor da água, assim como a dos olhos, das folhas ou do mel. Inversamente, para qualificar a cor manifestamente azul de certos objetos, vegetais ou minerais, os autores gregos empregavam, às vezes, os termos de cores que não se inscrevem no léxico dos azuis. Para tomar como exemplo das flores, a íris, a vinca e o mirtilo podiam ser classificadas de vermelhos (*erythros*), verdes (*prasos*) ou negros (*melas*) (PASTOUREAU, 2000; p. 13-20).

É interessante notar que na época homérica, jamais encontraram qualificados os azuis do céu e nem aqueles do mar. Muito pode ser pelo fato das cores do mar e do céu não estarem inscritas apenas em gamas de azul, mas num espectro cromático muito maior.

A partir daí se colocou a questão, no final do século XIX e no início do século XX, sobre se os gregos viam o azul como nós o vemos hoje. Estas teorias também confundem o fenômeno

da visão, fundamentado em grande parte pela biologia, como aquele da percepção, comprovado, em grande parte, pela cultura. Além disso, esquecem-se e ignoram o ponto, às vezes, mais importante a ser considerado, que existe em toda época, em toda sociedade e em todo indivíduo, ou seja, a diferença entre a cor “real”, a cor percebida e a cor nomeada.

Essa mesma dificuldade em nomear o azul se encontra também no latim clássico e, mais tarde, no latim medieval. Naquele momento, existia uma grande quantidade de termos: *caeruleus*, *caesius*, *glaucus*, *cyaneus*, *lividus*, *venetus*, *aerius* e *ferreus*, todos polissêmicos, cromaticamente imprecisos e de emprego discordantes.

Do mais raro entre eles, o *caeruleus*, que etimologicamente evoca a cor da cera (*cire*), que fica entre o branco, o marrom e o amarelo, podendo vir a designar também, por outro lado, certas nuances de verde e de preto, para depois chegar até as gamas dos azuis. Ou seja, é justamente o caso em que o termo se torna tão genérico que passa a designar outras cores além do azul.

Essa imprecisão e instabilidade do léxico dos azuis é reflexo do pouco interesse que os autores romanos e, em seguida no começo da Idade Média cristã, davam a essa cor. Os romanos não eram “cegos para azul”, assim como foram considerados os gregos e como acreditaram alguns eruditos do século XIX, mas eles eram indiferentes, ou pior, hostis a esta cor. De fato, em Roma, vestir-se de azul era, em geral, um ato de desvalorização

ou, muitas vezes, algo excêntrico, sobretudo na República e no começo do Império, sendo uma cor também utilizada como sinal de luto. O azul para os Romanos, tratava-se de uma cor vista como algo sem graça quando apresentada clara, ou inquietante quando escura; e, neste último tom escuro e frio, frequentemente associava-se à morte e aos enfermos. Quanto a ter os olhos azuis, era quase uma desgraça física. Na mulher era a marca de uma natureza pouco virtuosa; no homem, um traço bárbaro ou ridículo (PASTOUREAU, 2000).

Mais tarde, duas palavras favorecerão a introdução de novos léxicos para designar azul; uma, vinda das línguas germânicas, “*blavus*” e a outra árabe, “*azureus*”. Palavras que terminaram por tomar frente sobre as outras, impondo-se sobre as línguas romanas. Assim, em francês, como no resto dos povos vizinhos, em italiano e espanhol, as duas palavras correntes para designar a cor azul foram herdadas do alemão e do árabe: “bleu” – blau e “azur” – lazaward. (PASTOUREAU, 2000; p. 26).

Uma outra palavra que suscita controvérsias é a palavra *Tekhélet*. Muito presente na Bíblia hebraica, palavra que para alguns tradutores, filólogos e exegetas foi compreendida como uma forma de expressão para denominar a cor azul. Por outro lado, outros mais prudentes, compreenderam-na como uma forma de denominar um material corante de origem animal extraído do mar, o *Murex*. Estes moluscos oferecem tons que transitam do vermelho ao preto, passando por todas as gamas de azuis até chegar à púrpura, sem mesmo excluir certos reflexos ou tons,

inscrevendo-se naqueles dos amarelos e dos verdes. Sendo assim, sabe-se hoje que associar a cor originada do *Murex* à cor azul, é filologicamente errado (PASTOUREAU, 2000).



Murex Bolinus Brandaris. Fonte: Página Organização I Naturalist³.

As palavras para nomear o pigmento ou corante criados não estavam separados da substância de que eram feitas, o que demonstra a necessidade de utilizar o nome do material ou coisa para descrever a sua aparência (GAGE, 1999).

3. Disponível em: <<https://www.inaturalist.org/taxa/59285-Bolinus-brandaris>>. Acesso em: 10 out. 2020.



Basílica de San Vitale. Ravenna, Século 6 DC. Fonte: Página UNESCO⁴.

O verdadeiro tingimento duplo de púrpura tinha grande valor, assim como o ouro e, mais para frente o lápis-lazúli. Primeiro, porque eram muito difíceis de serem encontrados, como também, muito raros. Os Fenícios eram os únicos que sabiam produzir, guardando em segredo os processos de sua manufatura por muitos séculos (JENSEN, 1963).

A cor que mais se aproxima de um tingimento com o Murex, que se tem registro na história, pode ser encontrada nos mosaicos da Basílica de San Vitale, em Ravenna. Nestes mosaicos, o manto imperial de Theodora pode ser comparado ao resultado em

4. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/documents/111578>>. Acesso em: 19 out. 2020.

tingimento feito com o molusco, um manto imperial de cor púrpura, mas novamente, é preciso considerar a reinterpretação desta cor agora para as pastilhas.

Podemos notar assim que o azul na Antiguidade é uma cor incompreensível, ou ao menos inominável, variando em tons entre amarelos, verdes, vermelhos, púrpuras e pretos. Fatos que deixam para nós ainda mais dúvidas quanto à percepção, atividade e existência desta cor, durante esta época da história.

PIGMENTO NATURAL: VEGETAL

Para conduzir o estudo sobre o azul, foram considerados os pigmentos e corantes naturais responsáveis por inserir a cor na vida cotidiana, seja nas vestimentas, seja na arte. O primeiro e principal pigmento corante utilizado na Antiguidade foi a *Isatis tinctoria* L. (1753), denominada muitas vezes de índigo, uma espécie de planta com flor da família Brassicaceae, conhecida pelo nome de *Pastel* ou *Guede*.

A tintura com este corante é conhecida desde o neolítico nas regiões onde o arbusto cresce. Esta planta, uma herbácea bial originária do sudoeste e centro da Ásia, da África e do Oriente-Médio, ao longo do tempo foi trazida para as regiões temperadas da Europa, sendo utilizada como planta tintureira e medicinal.



Arbusto da *Isatis Tinctoria*. Fonte: Página Le Musée du Pastel ⁵.

O nome comum *Pastel* deriva do termo latino do corante, as folhas da *Isatis Tinctoria* são esmagadas por moendas, movidas por força animal, até obter uma pasta azul que, depois de muita trabalhada e seca, ganha a forma de um bloco compacto. Este aspecto final confundiu muitas pessoas durante tempos, chegando a ser considerada um mineral por longos períodos. Segundo o físico, farmacêutico e botânico grego, Pedanius Dioscorides muitos a igualaram a uma pedra semipreciosa, vizinha do lápis-lazúli. Essa errônea crença da natureza mineral do índigo perdurou na Europa até o século XVI (PASTOUREAU, 2000).

5. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20161117130930/http://www.terredepastel.com/le-museum/>>. Acesso em: 10 out. 2020.



Isatis tinctoria em bloco. Fonte: Página Le Musée du Pastel⁶.

Durante a Idade Média e a Renascença, a *Isatis tinctoria* foi intensamente comercializada, mas a partir do comércio crescente com as Índias e as Américas, um outro tipo de azul passou a ser produzido a partir da espécie tropical chamada *Indigofera tinctoria*. Esta última produz um azul semelhante, porém mais concentrado e forte, denominado anil.

A introdução do azul anil derivado da planta tropical foi subsequente ao desenvolvimento das técnicas de síntese química das anilinas e de outros corantes sintéticos, ocasionando o fim quase total desta cultura e, por fim o abandono dos engenhos que produziam esta tinta.

6. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20161117130930/http://www.terredepastel.com/le-museum/>>. Acesso em: 10 out. 2020.



Florescência da *Indigofera Tinctoria* L. Fonte: Revista Jardins⁷.

O azul da planta tropical, *Indigofera Tinctoria* L. , dá aos tecidos de seda, lã e algodão uma tintura profunda e sólida, além de penetrar mais facilmente na fibra dos tecidos. Frequentemente, mergulha-se o tecido dentro do recipiente cheio de corante e depois o expõe ao ar livre, o suficiente para a cor fixar no tecido. Se o tom ficar claro, repete-se a operação muitas vezes até atingir o tom de azul desejado, cada vez mais escuro.

No entanto, é importante ressaltar que no Brasil e no mundo, mais precisamente nestes últimos 10 anos, começam a ressurgir atividades e intenções de fazer renascer o uso tintureiro do Gue-de da *Isatis tinctoria* como também do Índigo tropical, o anil, da *Indigofera tinctoria*.

7. Disponível em: <<https://revistajardins.pt/azul-indigo-um-corante-origem-vegetal/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Na Alemanha, há um movimento na moda, por exemplo, de proteger o tecido da lã e isto só é possível se não houver o uso dos produtos químicos sintéticos que danificam os fios ao longo do tempo. No Reino Unido, a produção também tem crescido, visando a fabricação de tintas para impressão, uma vez que ela é biodegradável e não poluente (THORPE E INGOLD, 1923; p. 23).

PIGMENTO NATURAL: MINERAL

Sobre as pedras preciosas, a Bíblia, por exemplo, fala mais do que sobre as tinturas, mas como vimos, temos delicados problemas de tradução e interpretação (PASTOUREAU, 2000; p.21). A safira, notadamente a pedra mais frequentemente mencionada pelos livros bíblicos, como em *Êxodos 28,18; 39,11*, não corresponde nem sempre à safira que conhecemos, pois se confunde muito com o Lápis-lazúli. (TRIPLETT, 2008, p. 163-180)

É também assim para os gregos e romanos, e toda a Idade Média. As duas pedras, geralmente consideradas de igual preciosidade, são bem conhecidas e comumente confundidas pela maior parte dos enciclopedistas e dos lapidadores. Os termos que ora designavam uma, ora designam a outra (*azurium, lazuriam, lapis-azuli, lapis-scythium, sapphirum*). Ambas são utilizadas nos ornamentos e nas artes suntuosas, mas só o lápis-lazúli fornece o pigmento dos pintores.



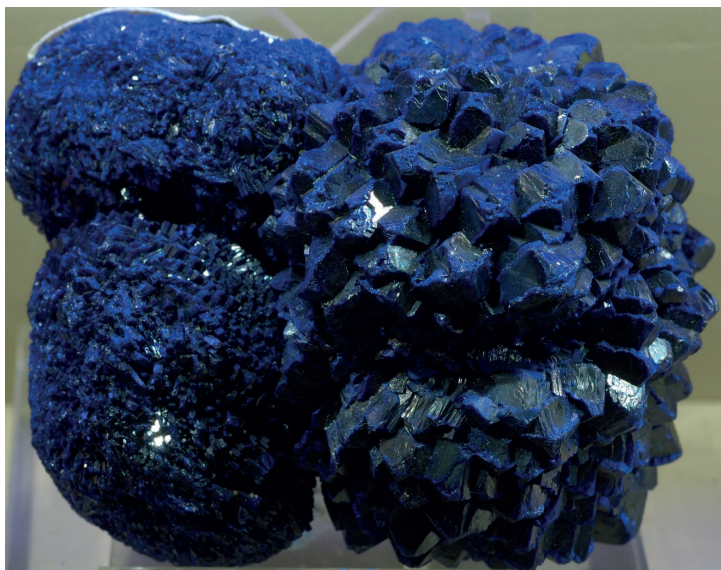
Lápis-lazúli. Fonte:Wolfstone⁸.

O lápis-lazúli vem do Oriente. É uma pedra muito dura, hoje considerada “semipreciosa”, em seu estado natural, apresenta um azul profundo, com veios brancos ligeiramente dourados. As principais jazidas de lápis-lazúli encontravam-se na Sibéria, na China, no Tibet, no Irã e no Afeganistão, sendo os dois últimos países os principais fornecedores da pedra ao Ocidente Antigo e Medieval.

Esta pedra sempre foi muito cara, não somente porque era difícil de ser encontrada e vinha de longe, mas também porque sua transformação em pigmento demandava um longo trabalho. Além disso, as operações de torná-la uma pasta, permitindo transformar o mineral em pigmento utilizável para as pinturas, são lentas e complexas. O lápis-lazúli contém um grande número de impurezas, portanto, era necessário eliminá-las e purificá-lo.

8. Disponível em: <<https://wolfstone.fr/lapis-lazuli/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Os gregos e os romanos não faziam este procedimento com destreza. Frequentemente se contentavam em apenas torná-la uma pasta em seu todo. Contudo, os artistas medievais encontraram posteriormente novos procedimentos à base de cera e alvejante para livrar o lápis-lazúli de suas impurezas (PASTOUREAU, 2000; p.22 apud VON ROSEN,1998). Mas, enquanto o pigmento do lápis-lazúli produz tons azuis de grande variedade e de bela intensidade e apresenta-se altamente estável diante da luz, seu poder de cobertura é fraco.



Azurita. Fonte:Wikipédia, imagem de Shilu Copper Mine, Guangdong, China⁹.

⁹. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Azurita_-_/media/Ficheiro:Azurite_from_China.jpg>. Acesso em: 10 out. 2020.

Menos cara era a azurita, o pigmento azul mais utilizado na Antiguidade Clássica e no mundo Medieval. Um mineral composto de carbonato básico de cobre. Sua estabilidade é menor que a do lápis-lazúli, pois facilmente pode se transformar em verde ou preto, sobretudo quando mal preparada, seus azuis ficam ainda menos belos. Era também difícil de triturar e abrir, resultando em uma pintura granulosa e espessa.

Os povos antigos sabiam igualmente fabricar pigmentos azuis artificiais à base de limalha de cobre misturada com areia e potássio. Os egípcios, notadamente, produziram esplêndidos tons de azul e de azul-verdeado a partir dos silicatos de cobre. É comum encontrar sobre os pequenos mobiliários funerários, a cor azul nas estatuetas e figuras, as quais são frequentemente revestidas por uma espécie de película que lhes dá um aspecto vítreo precioso.

Simbolicamente para os egípcios, assim como para os povos do Médio Oriente e Próximo, o azul era uma cor benéfica que afastava as forças do mal. Sabe-se que no Egito Antigo os mortos, em seus túmulos e caixões, eram envoltos com a cor azul e dourado e, suas vestes e máscaras eram pintadas destas cores para os ritos de passagem.

O NASCIMENTO DAS CORES LITÚRGICAS

No simbolismo e na sensibilidade da alta Idade Média ocidental, o azul permanece uma cor pouco valorizada, tal como na Roma Antiga. Ao menos não é considerada importante, tal como as três cores que organizam ainda os códigos da vida social e religiosa: o branco, o preto e o vermelho. O azul é considerado menos ainda que o verde.

O azul não é nada, ou pouca coisa, é apenas a cor do céu, mas que para muitos autores e artistas seria mais frequentemente retratado com o branco, o vermelho ou o dourado. Essa pobreza simbólica não impede o azul de estar presente na vida cotidiana. No entanto, não era visto jamais dentro das cortes, era uma cor desprezada pelos grandes homens, usada apenas pelos camponeses permanecendo assim até o século XII. Na igreja, durante mais de um milênio, isto é, até os vitrais de fundo azul da primeira metade do século XII, o azul permaneceu uma cor rara.

TEOLOGIA DA LUZ

O azul cumprirá com o papel de luz divina alguns decênios mais tarde nos vitrais do século XII. Um azul claro e luminoso, praticamente inalterável, que não fará mais par com o verde, como era o caso sempre nas pinturas da alta Idade Média, mas com o vermelho.

Esse lugar entre o azul e o fundo das imagens se ligará à uma

nova teologia da luz. Contudo, salientamos, desde já, que essa mudança gerou violentas controvérsias, retomadas, muitas vezes, durante grande parte da Idade Média, e mesmo além, dividindo os homens da Igreja ao propósito da cor e de seu lugar nos templos e nos cultos. Para a teologia medieval, a luz é somente uma parte do mundo sensível que é visível e, ao mesmo tempo imaterial. É “a visibilidade do inefável” – Santo Agostinho. (PASTOUREAU, 2000; p.35). Daí uma questão: A cor, se ela é luz, é ela também imaterial? Ou ela é apenas matéria, simples invólucro vestindo os objetos? Para a Igreja o assunto é importante.

Se a cor é luz, ela participa do divino por sua natureza. Sendo assim, cor e luz são indissolúveis. Mas se, ao contrário, a cor é uma substância material, um simples embrulho, ela não é emanção da divindade, mas um artifício fútil acrescentado pelo homem à Criação. Por isso, seria necessário rejeitá-la, combatê-la, bani-la do templo, pois ela é imoral e nociva, sendo um obstáculo aos *transitus* que devem conduzir o homem a Deus.

Estas questões são debatidas entre os séculos VII-IX, período no qual os teólogos possuem um papel concreto na vida cotidiana, refletindo sobre o culto e sobre a criação artística. Sendo assim, as respostas que são obtidas destes debates determinaram o lugar da cor no comportamento do bom cristão, nos lugares que eles frequentavam, nas imagens que eles contemplavam, nas vestimentas que usavam e nos objetos que manipulavam. Condicionando assim, também e, sobretudo, o lugar e o papel

da cor na Igreja e nas práticas artísticas.

Desta forma, enquanto o prelado cromófilo, os amates da cor, irão assimilar a ideia de cor e luz, o prelado cromofóbico, fóbicos da cor, só verão nas cores a matéria e o pecado. Numerosos são os que, como Claude, bispo de Turin no começo do século IX, e depois São Bernardo, no século XII, pensam que a cor não é luz, mas sim, é matéria. Portanto, qualquer coisa vil, inútil e desprezível. Até o século XII, essas controvérsias nascidas no início da época carolíngia durante a querela das imagens, serão retomadas periodicamente em primeiro plano, opondo os prelados cromófilos aos prelados cromofóbicos.

Este assunto é importante pois nos dá base para compreender a questão da cor em seu mais amplo aspecto, desde a superficialidade até a espiritualidade, e sobretudo a presença da cor no espaço e nas obras de arte.

O mais célebre entre os cromófilos é o Abade Suger que, entre 1130 e 1140, rebatizou a Abadia de Saint-Denis, oferecendo à cor azul um lugar considerável. Sua concepção para a utilização da cor azul aparece muitas vezes em seus escritos, notadamente em *De Consecratione: matereria saphirorum* (SUGER, 1867). Ali encontramos um trecho que Suger descreve seu sonho em construir uma igreja com pedras preciosas, semelhante àquela da Jerusalém celeste vista por Isaías e São João, uma igreja repleta de safiras azuis, para ele, a mais bela das pedras. (TRIPLETT, 2008)

Para ele, como para os grandes abades de Cluny dos séculos precedentes, nada será suficientemente belo para a casa de Deus. Todas as técnicas, suportes, pinturas, vitrais, esmaltes, tecidos, pedrarias, ourivesaria, foram solicitadas para fazer da basílica um templo da cor, pois luz, beleza e riqueza são consideradas por Suger, meios necessários para venerar a Deus, exprimindo-se, primeiramente, através da cor azul (VERDIER, 1975; p.703 & CROSBY, 1981).



Catedral de Saint-Denis. Paris. Fonte: Página Archdaily Brasil¹⁰.

10. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/802578/classicos-da-arquitetura-basilica-de-saint-denis-abbot-suger>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Doravante, o azul ganha um lugar importante, um papel essencial pois, como o ouro, passa a ser considerado luz divina e celestial, sobre a qual se inscreve tudo o que é criado. O azul passa a suscitar o Sagrado, a única cor capaz de permitir a luz de Deus entrar na igreja (GAGE, 1999; p. 69).

O mais belo exemplo é, talvez, a Santa Capela de Paris, concebida e construída no meio do século XII, dentro do período gótico. Nela há sempre, entre o azul e o vermelho dos vitrais, uma associação conferindo ao espaço interior das igrejas um aspecto violáceo luminoso.

VESTES DE MARIA

Foi necessário esperar o século XII para que na pintura ocidental a Virgem Maria fosse prioritariamente associada à cor azul. Primeiramente a ideia que domina o azul de Maria está associada à aflição, ao luto, pois a imagem da Virgem traz consigo a ideia da perda de seu Filho. Essa percepção já era presente na arte paleocristã, quando, na Roma imperial, trajava-se vestimentas pretas ou escuras nas ocasiões funerárias de parentes e amigos (ANDRÉ, VOIR J., 1949; p.72).

Todavia, na primeira metade do século XII, essa paleta foi se reduzindo, e o azul, por fim, tendeu a tomar sozinho este papel, atribuindo qualidade à Maria e ao luto. Por outro lado, durante os séculos depois, o azul vai clareando, tornando-se mais leve,

menos triste e escuro; vai se tornando uma cor aberta e luminosa. Os mestres dos vitrais e os iluminadores se esforçaram por colocar em acordo esse novo azul de Maria com uma concepção nova da luz que os prelados batizaram da herança recebida de seus antecessores teólogos.



Giotto di Bondone, Afrescos na Cappella dell'Árena, Pádua, 1303-05. (acima) Ressurreição e Non me tangere. (abaixo) Ascensão. Fonte:

ZUFFI, S. 2012.

O extraordinário desenvolvimento do culto a Maria assegurou a promoção desse novo azul e o estendeu a todos os domínios da criação artística religiosa. Outro exemplo para análise, é a pintura feita por Giotto de Bondone, entre 1302 e 1305-6, em uma pequena capela chamada Capela Scrovegni em Pádua, na Itália Sententrional. Os afrescos foram inspirados na vida da Virgem e de Cristo.¹¹ Na maioria deles Maria foi pintada com seu manto em rosa, símbolo da alegria e do amor, em outros, suas vestes se apresentam em azul, por exemplo nos quadros onde existe o luto e a separação. Em mil anos, nada igual fora feito. Giotto redescobre a arte de criar ilusão e profundidade numa superfície plana, transformando a noção de pintura. Tal como se a história sagrada estivesse acontecendo diante dos olhos¹².

11. Uma restauração foi realizada em 2001 pelo Instituto Centrale del Restauro de Roma, sob a direção do historiador da arte e restaurador Giuseppe Basile. Segundo o pesquisador, o conjunto de pinturas trata de “um exemplo muito raro de pintura mural em que foram usadas quase todas as técnicas então conhecidas: o a fresco, à tempera, como também técnica a secco e à óleo, as quais foram redescobertas por Giotto depois de séculos de esquecimento, o antigo estuque romano que era utilizado para pintar o aspecto de mármore”. Disponível em: <www.giuseppebasile.org/restauri/la-cappella-degli-scrovegni/8-la-cappella-degli-scrovegni-i-caratteri-della-realizzazione-pittorica>. Acesso em: 9 jan. 2018.

12. Giotto preferiu seguir os conselhos dos frades pregadores que exortavam os fiéis a visualizar mentalmente, quando liam a Bíblia e as lendas dos Santos, como teria sido a cena da fuga para o Egito da família de um carpinteiro ou a do Senhor sendo pregado na cruz. Giotto não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos (GOMBRICH, 1999, p.201-205).

3.II. RECONFIGURAÇÕES

O AZUL NO COTIDIANO

A partir do século XII, o azul deixa de ser a cor de importância menor ou de um pobre renome no Ocidente como foi durante a Antiguidade Romana. Ao contrário, o azul, aos poucos, vai se tornando a cor da moda, aristocrática, e até mesmo a cor mais bela, segundo alguns autores. Em algumas dezenas de anos seu *status* muda, o valor econômico aumenta, sua moda nas vestimentas se acentua, seu lugar nas criações artísticas se faz invasivo. A espantosa e súbita promoção passa a ser testemunha de uma reorganização total da hierarquia das cores nos códigos sociais, nos sistemas de pensamento. Essa nova ordem das cores, em que as primícias se fazem sentir desde o fim do século XI, não diz respeito somente à cor azul, e sim à todas as cores, mas a sorte reservada ao azul é notável. (PASTOUREAU, 2000; p.50).

Na Holanda do século XVII, após a Guerra dos Dezoito Anos, período marcado pelas lutas por sua independência, nasce a República Holandesa. Uma sociedade próspera, cujo período de estabilidade crescimento é chamado de *Idade de Ouro*, caracterizado pelo avanço na ciência e nas artes, num nível muito superior em relação à toda Europa. (GOMBRICH, 1999; p.413)

A súbita quebra com os padrões monarquistas e a cultura protestante deixou os holandeses sem opção se não aquela de se reinventarem completamente. A pintura religiosa entra em declínio e novas formas de arte surgem. Os artistas do sul demonstraram-se em destaque em relação as cidades ao norte. A arte Flamenca, própria da região dos Flanders, atual região norte da Bélgica, é comumente relacionada à arte Barroca, porém esta não possui em sua essência a idealização esplendorosa do amor como no Barroco, mas sim, a sobriedade da vida cotidiana dentro de uma perspectiva vista realista, própria dos valores calvinistas. Para o protestante, sobretudo o calvinista, cumprir em vida a sua vocação divina é estar voltado ao trabalho e à vida asséptica do cotidiano, sendo um dever religioso vedar qualquer tipo de usura. (SCHNEIDER, N., 2010).

As autoridades frequentemente toleravam os católicos na região, sob a condição que praticassem suas reuniões dentro de suas casas ou em pequenas capelas. Mas, mesmo com a reforma protestante, um terço da população continuou sendo católica. Johannes Vermeer, artista holandês, embora tenha sido batizado na igreja protestante converteu-se ao catolicismo, provavelmente antes do seu casamento em 1653. Assim como muitos outros artista da época, Vermeer desenvolveu novas formas de expressão no campo da pintura devocional, pois enquanto os calvinistas enfatizavam as palavras e os textos bíblicos, os católicos acreditavam no poder das imagens para conduzir a meditação, como caminho para o entendimento das mensagens religiosas. (Harrington, 2021).

Sua conversão ao catolicismo transformou não só sua vida familiar como sua pintura, desde o início da sua carreira, sendo comissionado frequentemente a pintar imagens de veneração. Nesta pintura ao lado, chamada *A Leiteira*, podemos compreender a dimensão religiosa que ela possui através da presença das cores azuis e dourados, iluminadas por uma claridade misteriosa que adentra pela janela.

Segundo o historiador de costumes Marieke de Winkel, os aventais utilizados pelas trabalhadoras eram comumente tingidos com pigmentos vegetais, a *Guede* extraída da *Isatis Tinctoria*, como vimos no primeiro capítulo, até atingirem um azul escuro. Uma vez que o azul seria o único tingimento disponível na região para preparar um uniforme capaz de esconder as manchas produzidas durante o trabalho. (WINKEL, 2006; p.46).

Estas roupas azuis foram pintadas pelo artista com o pigmento azul ultramar, feito de lápis-lazúli¹³, o mesmo utilizado igrejas católicas até então, utilizados para designar o sagrado, nas pinturas dos céus e nas vestes de Maria e do menino Jesus. Vemos aqui a transposição dos valores e sentidos da cor. Temos nesta pintura a imagem da serviçal vestida com azul junto ao amarelo-dourado apresenta-se como uma releitura das pinturas sagradas, transpondo agora o plano celestial para o cotidiano.

13. Pigmento muito provavelmente, comprado pelo seu patrocinador devido ao preço dele. (WHEELOCK e BROOS, 1995; p.87).



Johannes Vermeer. *A Leiteira*, 1660. Fonte: Página Rijksmuseum¹⁴.

14. Disponível em: <[https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/johannes-vermeer/objects - /SK-A-2344,0](https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/johannes-vermeer/objects/-/SK-A-2344,0)>. Acesso em 10 out. 2020.

O CARO AZUL

A promoção do azul nos séculos XII e XIII não se expressiu somente na arte e nas imagens. Ela tocou todos os domínios da vida social, agindo profundamente na sensibilidade, abrangendo consequências econômicas importantes. É o caso dos brasões, que aparecem por toda a Europa ocidental durante o século XII, por onde sua difusão foi rápida, tanto no plano geográfico como no social.

No século XVIII, a onda das novas nuances do azul, tanto na tintura quanto na pintura, contribuiu para torná-la, definitivamente, a cor preferida por toda a Europa, mas especialmente na Alemanha, Inglaterra e França. Nestes três países, desde os anos 1740, a moda fez do azul uma das três cores mais usadas, junto com o cinza e o preto, notadamente nas cortes e nas primeiras cidades. Um fato revelador dessa nova paixão, está ligado, em partes, à liberdade enfim dada aos tintureiros para utilizar livremente o azul.

Era raro que nas classes superiores da sociedade se usassem vestimentas azuis celeste e azul claro, pois estes eram trajés dos camponeses, tingidos artesanalmente com a *Guede* de qualidade medíocre, penetrando mal nas fibras dos tecidos e se descolorindo facilmente com os alvejantes e a exposição ao sol, tornando o azul inicialmente intenso ao longo do tempo num azul claro, certamente, mais acinzentado. (PELLEGRIN, 1992; p.39)

Na corte, o azul se coloca progressivamente em moda, em tons claros, às vezes, muito claros, os quais foram primeiramente utilizados nas vestes das mulheres e depois nas dos homens. Essa moda se estende ao conjunto da nobreza e às classes burguesas. Ela se instala duramente em certos países (Alemanha, Suécia), onde o seu uso se prolonga até os primeiros anos do século XIX.



Jean Auguste Dominique Ingres, Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn Princesa de Broglie, 1851–53. Fonte: Página Met Museum¹⁵.

15. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/459106>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Essa moda rompe com os preceitos e ordens anteriores, sendo muito bem-sucedida e confirmada, uma vez que pode ser verificado o acréscimo do léxico dos azuis nas diversas línguas, na medida em que ele se diversifica consideravelmente, como mostra nos dicionários, nas enciclopédias e nos manuais de tinturaria. (JAOUL e PINAULT, 1982; p.135-141)

Outro exemplo mais notável é o célebre hábito azul e amarelo de Werther, que Goethe descreve no romance epistolar chamado *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, publicado em Leipzig, em 1774: “(...)Eu de fraque azul, com um gilet e culotes amarelos(...)”. (GOETHE, 2001; p.26)

O extraordinário sucesso do romance seguiu e lançou em toda Europa a moda do azul. Até o ano 1780, numerosas pessoas jovens imitaram o herói amoroso e desesperado, e vestiram um fraque ou vestido azul, junto com um gilet ou culotes amarelos. Goethe dota seu herói de uma veste azul porque esta era a cor da moda na Alemanha ao longo dos anos 1770, mas o sucesso de seu livro reforçou essa moda, estendendo-se para toda a Europa, contribuindo para a expansão além do mundo do vestuário, chegando às artes, como a pintura, a gravura e a porcelana.

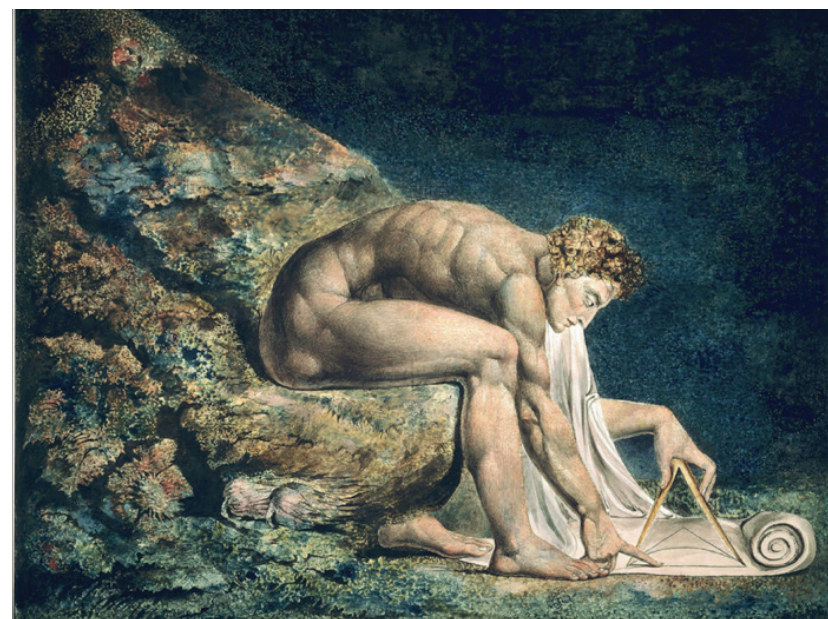
As relações entre Goethe e a cor azul não se limitaram aos *Sofrimentos do Jovem Werther*. Não somente o azul aparece nos poemas da juventude, como nos de todos seus contemporâneos, Goethe sobretudo faz do azul uma das cores mais importantes dentro de suas teorias sobre a cor, junto ao amarelo, sendo essas as duas únicas cores puras de todo o espectro cromático.

O AZUL ROMÂNTICO

A sensibilidade romântica trouxe à simbologia das cores uma atenção particular. Antes da primeira geração romântica as conotações ao colorido não eram totalmente ausentes dentro da criação literária, mas foram raras. Sendo assim, a partir de 1780 é que elas crescem. E entre as cores colocadas em cena pelos escritores e poetas, uma é mais importante que todas as outras pela extensão de suas gamas e do conjunto de suas virtudes: o azul.

Dentre os artistas românticos temos em destaque o inglês William Blake, artista, escritor e poeta, o qual utilizou os tons de azul como pano de fundo, para aludir o mundo dos sonhos, dos céus e da imaginação. Blake teve uma relação complexa com a filosofia iluminista, pois acreditava que os fundamentos da existência humana caminhavam em direção oposta ao racionalismo e ao empirismo estabelecido por Isaac Newton. (GALVIN, 2004; p.54). Segundo seus valores religiosos, acreditava ser o Iluminismo um caminho cruel, feito por tiranos que dizimavam a ideia de Paraíso e Harmonia no interior do homem¹⁶.

16. I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe / And there behold the Loom of Locke whose Woof rages dire / Washed by the Water-wheels of Newton: black the cloth / In heavy wreaths folds over every Nation; cruel Works / Of many Wheels I view, wheel without wheel, with cogs tyrannic / Moving by compulsion each other, not as those in Eden, which, / Wheel within Wheel in freedom revolve in harmony & peace. (GALVIN, 2004; p.15-16)



William Blake. *Isaac Newton*, 1805. Fonte: Página da Tate Museum¹⁷.

Esta obra chamada *Isaac Newton* é uma monotypia feita por William Blake, completa em 1795, mas refeita em 1805. Faz parte das 12 grandes gravuras em cor criadas entre o referido período, incluída na série sobre imagens bíblicas chamada *Nebuchadnezzar*.

Nesta obra Isaac Newton é mostrado nu, envolto por um azul extremamente escuro, debruçado sobre suas teorias, sentando numa alga colorida, aparentemente, numa cena perto ou dentro do mar. Sua atenção está voltada para seus desenhos e diagramas,

17. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-newton-n05058>>. Acesso em: 10 out. 2020.

deixando todas as cores para trás¹⁸. Nesta obra a oposição de William Blake frente ao Iluminismo é demonstrada na parte inversa da gravura, na qual se encontra escrito: “O homem que vê o infinito em tudo aquilo que existe a sua volta, consegue ver Deus. Aquele que apenas vê seus axiomas, consegue apenas ver a si mesmo”¹⁹. O infinito é representado por um azul escuro que o envolve nesta cena, um azul profundo e misterioso que parece não ter fim, o qual Isaac Newton ignora nesta cena.

Para William Blake, as teorias científicas e racionais de Newton eram ofensivas, pois reduziam o homem à esterilidade, à cegueira e às atividades mecanizadas. Esta obra é claramente uma crítica, representa como Newton deixava para trás todo o colorido da natureza, enfatizando ao invés disso, o repressivo espírito da razão, simbolizado através da presença de uma ferramenta que é emblema do materialismo, o compasso. O azul aqui traz o sentido do oculto, o inconsciente, as emoções, os sentimentos, o lado invisível do homem, ignorados por Newton (BURWICK, 1986; p.8).

O romantismo devotou um culto à cor azul, especialmente o romantismo alemão. Sobre este terreno, o texto emblemático, senão fundador, é o romance inacabado de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, publicado postumamente, em 1820, por Ludwig

18. Isaac Newton. Display caption. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-newton-n05058>>. Acesso em: 10 junho. 2019.

19. Trecho encontrado dentro de uma série de Aforismos filosóficos escrito por William Blake, em 1788, que acompanham as gravuras.

Tieck, seu amigo mais próximo. Este romance conta a estória de um trovador da Idade Média que parte em busca de uma pequena flor azul vista nos sonhos, flor que encarna a poesia pura e a vida imaginada. O sucesso dessa pequena flor foi considerável, tornando-se a figura simbólica do romantismo alemão (PASTOUREAU, 2000; p.120).

Novalis abriu o campo para a literatura da imaginação, voltando sua obra para assuntos sobre o desconhecido e encantamento para com a Natureza. Em sua obra *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis conta sobre a incessante procura por uma flor azul, que no decorrer do livro se apresenta de forma abstrata através de narrações sobre seus sonhos e visões, as quais vão ao longo do livro tornando-se cada vez mais densas e imprecisas, até a morte prematura do autor, deixando assim o livro inacabado. Esta obra é de suma importância para compreendermos a noção romântica do azul, uma vez que ela inaugura uma nova visão sobre o homem em relação aos sonhos, à morte, como também à natureza humana e ao inconsciente. Segundo Novalis:

(...). Não são os tesouros que fizeram despertar uma ânsia, pois bem longe me encontro de toda a cobiça, mas possuo a nostalgia de poder ver a flor azul. Isto não cessa de acompanhar minha imaginação, nem outra poesia ou pensamento se não ela. Nunca havia experienciado tais sensações: parece como se até o momento estivesse dormente ou como se, através dos sonhos, fui transportado para outro mundo; pois no mundo que vivo, até agora: Quem já se preocupou com as flores? Eu nunca ouvi falar de uma paixão tão estranha por uma flor. (...) Gostaria de estar louco, pois a vi com muita nitidez, e desde então tudo resulta mais familiar. Pois eu ouvi falar que

em tempos remotos que os animais, as árvores e as rochas falavam com os homens. E esta é a minha sensação, é como se todos quisessem falar comigo, agora mesmo. E como se pudesse adivinhar que querem me dizer. Deve haver muitas palavras que eu desconheço; se soubesse de todas, é certo que compreenderia melhor o que querem me dizer. Antes gostava de dançar agora prefiro a música (...). (NOVALIS, 1951; p.8)

As figuras místicas e os gênios brilhantes foram os heróis do Romantismo. Jovens com expressões de entusiasmo ou com olhos sonhadores. Os artistas que morriam ainda jovens na consciência melancólica do seu isolamento social povoavam as galerias de retratos por volta de 1800: o poeta inglês Lord Byron, o menino prodígio da música Mendelssohn e os jovens pintores Géricault e Caspar David Friedrich.

Talvez uma das mais belas elucidaciones do homem experienciando a imensidão sublime, força da própria interioridade desenvolvida a partir do contato com a Natureza, pode ser encontrada nas obras de Caspar Friedrich. Para ele, um pintor que não tivesse um mundo interior não deveria pintar. (WOLF, N, 2003, p. 73)

Na obra *O Viajante sobre o Mar de Névoa*, as zonas de cores azuis se distribuem em camadas horizontais até o céu, em tons cinzentos elas circundam o corpo do viajante colocando-o como parte integrante de toda a atmosfera circundante. As nuvens para o artista não deveriam ser compreendidas como índices da Meteorologia, faculdade do conhecimento que era naquele momento desenvolvida pelos holandeses, mas como formas

ocultas por camadas de simbolismo. (WOLF, N, 2003)



Gaspar Friedrich. O Viajante sobre o Mar de Névoa, 1818. Fonte: WOLF, N, 2013, p. 58.

Friedrich se coloca a observar o mundo para além das névoas azuis que vivem nos picos da montanha, se atendo a considerá-las como reinos etéreos, plenos de quintessência²⁰. Aqui vemos o azul como um espaço infinito, que uma vez experienciado pelo viajante, o conduz à uma participação mística com Deus. Aqui o azul ganha pela primeira vez a cor do elemento etéreo, considerado na Antiguidade clássica por Aristóteles o elemento mais perfeito de todos os elementos e aquele que ganha a forma mais perfeita, a do círculo – símbolo da totalidade.

3.III. SÉCULO XX

PABLO PICASSO (1881-1973)

“A verdade é que não tive a intenção de pintar símbolos, simplesmente pintava as imagens que surgiam diante dos meus olhos. Deixo para os outros a missão de encontrar os significados ocultos que estão nas obras. Para mim um quadro deve falar por si só.”

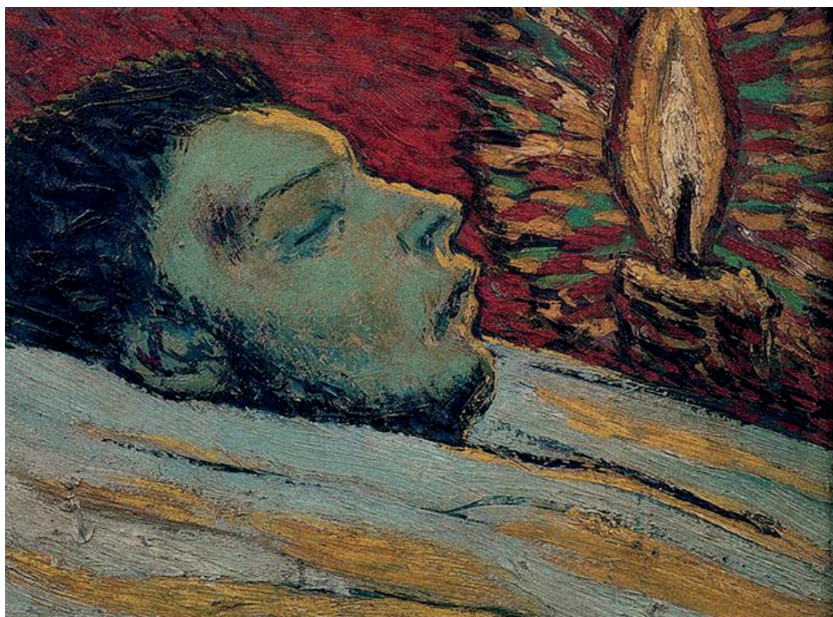
Pablo Picasso

20. Tal pensamento, está vinculado à noção do mundo aristotélico que é formado por duas regiões distintas. A primeira região é formada pelos quatro elementos de Empédocles, ordenados respectivamente de acordo com o peso que cada um deles possui, fogo, terra, ar e água. A segunda região é formada por um quinto elemento, ou quinta-essência – o éter. Este elemento é responsável por tudo o que existe no céu, incluindo os planetas e as estrelas. A região celeste seria então a mais perfeita, composta de um elemento perfeito, devendo assim possuir a forma do mais perfeito dos sólidos: a esfera, cujo movimento é circular e eterno. (CAMPOS, A; RICARDO, E, 2014.)

Nos aproximamos do século XX, o azul também passa a aparecer como força expressiva no trabalho de diversos artistas. É bastante conhecida, por exemplo, a fase azul do artista espanhol Pablo Picasso. O período azul de Picasso foi produzido durante os anos de 1901 e 1904, entre a Espanha e a capital francesa, Paris. Neste momento Picasso se distancia dos ricos coloridos de sua fase pré-fauvista e expressionista e mergulha num azul profundo, que unido aos verdes e vermelhos escuros e frios, passam juntos a expressar um período de depressão devido aos incidentes trágicos de sua vida (BLUNT E POOL, 1962; p.10-15).

Esta fase se inicia após o suicídio de seu amigo, artista e companheiro, Carles Casagemas, ocorrido em 17 de janeiro de 1901, em Paris. O suicídio de Casagemas, por sua vez, transforma a maneira de Picasso enxergar a vida e a si mesmo, ocasionando uma grande transformação em sua obra.

Na imagem a seguir, podemos ver o quadro chamado *A Morte de Casagemas*, 1901. Nesta obra verificamos ainda os traços de sua fase anterior expressionista, formada por camadas espessas de tinta, mas que, no entanto, já se apresentava em uma atmosfera gélida com a presença de azuis frios, levemente iluminados por pontos amarelos, num fundo em vermelho escuro, representando justamente o aspecto sombrio da morte de seu amigo. A partir deste momento, o azul passa a ser frequente em suas obras, representando a falta de calor e de desamparo, sentimentos que tomam sua vida neste período e fundam um novo olhar sobre o azul.



Pablo Picasso. A Morte de Casagemas, 1901. Fonte: Página Artsy²¹.

Seus gélidos azuis, não só retratariam a qualidade fria da tristeza como também o carácter sombrio da perda, apontando para os seus próprios medos e dúvidas perante os destinos da vida.

Outra obra muito importante desta fase é a obra chamada *Anunciação*, 1901. Esta pintura que foi denominada por seus amigos mais próximos como “*O Enterro de Casagemas*”. Nela podemos ver o sepulcro de seu amigo na extremidade abaixo do quadro, e acima, no alto do céu, algumas mulheres nuas, crianças e mães se colocam envoltas por um cavalo branco.

21. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotional-turmoil-picassos-blue-period>>. Acesso em: 10 out. 2020.

A ideia em burlar a hierarquia e os valores da sociedade fica evidente aqui, onde através do azul Picasso une em uma cena, sob o tema religioso, o sepulcro e a confissão com a imagem das prostitutas e do cavalo no céu (LEIGHTEN, 1989; p. 6-10). Os tons em azul conseguem expressar este ambiente celeste, que unido aos tons cinzentos são capazes de adensar o drama da vida e da religião, o pecado, a culpa, o medo e a salvação.

Diante da sua depressão, Picasso faz seu auto-retrato em azul ainda no mesmo ano de 1901, quando depois da morte de seu amigo, se instala no mesmo estúdio que era dele em Paris. Neste momento Picasso passa a escrever sobre as noites de Paris lembrando a sua alegria junto ao amigo.

Nesta obra abaixo, podemos ver Picasso em seu autorretrato com um semblante envelhecido, onde sua pele clara e seus lábios vermelhos confirmam o olhar exausto. A roupa, por sua vez, é retratada em tons de azul índigo, os quais adensam o sentimento de tristeza e solidão e assombram ainda mais a atmosfera vazia e silenciosa do seu recinto. Outra importante informação para nós seria a que Picasso teria o hábito de pintar suas telas à noite, sob a luz cândida da lâmpada de parafina, oferecendo as obras um tom ainda mais dramático na maneira de pintar seus azuis (BERNARDI, 2018).



Pablo Picasso. Anunciação (O Enterro de Casagemas), 1901.
Fonte: Página Warburg²².

22. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/l-46.jpg>>.
Acesso em: 10 out. 2020.



Pablo Picasso. Auto-retrato, 1901. Fonte: Fonte: Página Artsy²³.

Ainda em 1901, durante o outono, Picasso visita um hospital, que ao mesmo tempo funcionava como uma prisão de mulheres em Saint-Lazare. Ali o artista presencia a tristeza da mulher, vendo prostitutas presas, muitas vezes encarceradas com seus filhos e mulheres gravemente doentes²⁴. A partir desta ocorrência, Picasso se vê num momento de profundo desespero diante da vida. As imagens do desamparo humano tomam o lugar das suas telas, tornando sua arte um meio para comunicar e comover a dor do mundo, trazendo à tona os mais puros sentimentos de compaixão. E tudo sempre muito azul em tons gélidos e escuros.

23. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotional-turmoil-picassos-blue-period>>. Acesso em: 10 out. 2020.

24. RICHARDSON, 1991: 218-224.



Pablo Picasso. Mãe e Filho, 1902. Fonte: Página Warburg²⁵.

25. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/8-45.jpg>>. Acesso em 10 out. 2020.

Anos depois Picasso passaria a desdenhar suas obras dizendo que sua época azul “não eram nada mais do que sentimentos”²⁶. No entanto, todo o sentimento traduzido nestas formas azuis incorpora a transformação profunda que ocorre em sua maneira de expressar sua arte e ver a vida. Sentimento esse, originário de uma série de reflexões sobre a metafísica que envolveu a morte como a sua percepção da matéria para além das noções de realidade compreendidas até então e posteriormente reveladas no seu período cubista.

Sob essa perspectiva a cor azul poderia ser vista como a cor que melhor representaria o desconhecido, o enigmático e o mistério. Essa obra é o ponto culminante na expressividade dos azuis e seus conceitos. Neste sentido seria a cor azul, a cor que melhor representaria a morte, como também a ascensão? Expressando, como uma metáfora, a estrada da vida como um grande mistério a ser percorrido?

Como pude observar em suas obras deste período, acredito que a cor azul na obra de Picasso abarca o sentimento do luto, os valores morais e religiosos, como também o ocultismo. Esta cor por ter uma herança hierárquica religiosa da igreja, cuja qualidade é fria, traduz o luto e a tristeza, mas, ao mesmo tempo, carrega nela mesma a qualidade para o despertar da compaixão frente ao sofrimento humano. Por outro lado, o azul na obra de Picasso, também nos remete a incerteza da vida, expressa através dos conhecimentos místicos das cartas e dos sábios, as

26. RICHARDSON, 1991: 218-224.

quais revelam a duplicidade que há em tudo o que está ainda em aberto na vida.

O período azul de Picasso, é acima de tudo, um chamado para observarmos novamente o humano sob outra perspectiva, à medida que o artista une os conhecimentos religiosos e místicos com os políticos e sociais. Dentre as palavras utilizadas por Picasso para descrever seu período azul, diz o artista: “o que importa é somente o amor”. A partir desta frase, podemos compreender sua forma de expressar os sentimentos através do azul, para daí rever os nossos valores e credos, assim como sentir a dor e o sofrimento humano de maneira mais urgente. (RICHARDSON, 1991; pág. 218-224)

WASSILY KANDISKY (1866-1944)

“A cor exerce uma influência direta sobre o espírito. A cor é a tecla. O olho é o martelo. O espírito é o piano com inúmeras cordas. O artista é a mão que oportunamente faz vibrar o espírito do homem segundo o seu capricho, através desta ou daquela tecla”

Wassily Kandisky

Para Wassily Kandisky, Moscou, a sua cidade natal, seria uma de suas principais fontes de inspiração, desde o contato com a interioridade até o calor familiar, como a paixão pela cor, música

e os mitos. Embora Kandisky fosse um moscovita de coração, ele teve sua formação também dentro da cultura alemã.

Kandisky foi um grande leitor de Johann von Goethe, como também de Emmanuel Kant. Tais conhecimentos tornaram-se parte de sua vida, porém à medida que Kandinsky vivenciava o desmoronamento dos valores humanos do mundo em guerra, sua necessidade em buscar outras filosofias não fundamentadas no idealismo kantiano, o aproximou mais dos conhecimentos românticos, como também, do ocultismo e do misticismo, como da doutrina teosófica.

O sentimento da mudança dos tempos, bem como da convicção de que a humanidade necessitava de uma introspecção espiritual, levou Kandisky a unir as questões religiosas e ocultistas com a arte, fundamentando sua obra partir dos conhecimentos espirituais. Como disse Kandisky: “Quando a religião, a ciência e a moral (esta última pela mão rude de Nietzsche) são abaladas, e quando os apoios exteriores começam a ruir, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e dirige-o para si mesmo”. (KANDISKY, W. 1996, p. 10).

A Teosofia, por sua vez, seria um amálgama de variadas vertentes filosóficas decorrentes de diferentes religiões, cujo objetivo é criar pontes entre os credos da igreja com os progressos científicos, integrando a própria ciência com as ideias já estabelecidas pela religião, pela filosofia e pela arte. A Sociedade Teosófica, foi fundada no final do século XIX, por volta 1875, pela russa

Madame Helena Petrovna Blavatsky. (BLAVATSKY, H.P. 1980). Os primeiros traços deste interesse voltado ao espiritualismo dentro da obra de Kandinsky se mostram muito cedo, como vemos em sua fase simbólica e, mais tarde, a correlação entre as vibrações da cor e do som, relacionando ambas com as formas geométricas.

De acordo com a Teosofia, Kandisky acreditava-se que as cores eram capazes de afetar o observador, transformando-o profundamente – “o olho sente a cor”, dizia Kandisky. Em suas palavras: “o olho experimenta suas propriedades, e é fascinado por sua beleza. Através da cor o homem pode ser estimulado ou acalmado”. (KANDISKY, W. 1996, p. 80).

Para Kandisky, quanto mais cultivado era o espírito do homem, mais a cor exerceria forças nele, sendo assim, mais profunda seria a emoção que a cor provocaria na alma.

Para uma melhor compreensão sobre as forças vibracionais que existem nas cores, é necessário demonstrar como ele as reduziu num esquema simples, dividindo-as primeiramente, entre quentes e frias. Esquema este que ele chamou de *Primeiro Grande Contraste*:

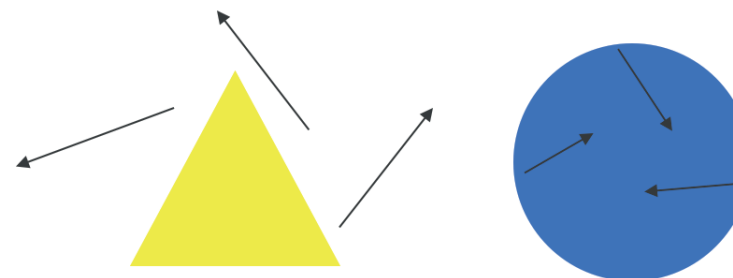
(...) 1º- o calor e a frieza do tom colorido e, 2º- a claridade ou obscuridade desse tom. Cumpre entender por calor e frieza de uma cor esta de acordo com a sua tendência que possui para o amarelo ou

para o azul. (...) Esse tom torna-se mais material ou mais imaterial. O quente tende a aproximar-se do espectador, ao passo que, o frio se distancia (...). (KANDISKY, W. 1996, p. 88, 89).

Para Kandisky, a qualidade das forças de uma cor, ou seja, a sua vibração, estaria principalmente relacionada às suas qualidades de quente ou frio, sendo este primeiro aspecto de suma importância para a concepção de sua, então chamada, *Primeira Esquemática*. Esta tinha como estrutura fundamental a polaridade amarelo (calor) e azul (frio).

Mais para frente, no seu segundo esquema, Kandisky atribuiu valor na diferença entre o branco e o preto, chamando este esquema de *Segundo Grande Contraste*. Neste, Kandisky analisa a tendência que as cores possuem em relação ao claro (amarelo) e o escuro (azul).

Vejamos como exemplo a imagem a abaixo.



Tanto na relação de calor e frio, como de claro e escuro, Kandisky coloca a questão da cor em relação aos movimento de expansão e retração. Para ele a cor é vibração, força – uma energia. Sendo a polaridade essencial, amarelo e azul, o fundamento antagônico essencial traduzido nos movimentos excêntrico e concêntrico, respectivamente.

Ao fixarmos o olhar no triângulo amarelo, vemos esta cor expandindo, o amarelo irradia, emite calor, avançando o espaço circundante. O amarelo atinge aquele que o observa, por isso que para Kandisky, essa cor estaria associada à forma do triângulo ou pontiaguda. Enquanto que ao observarmos o círculo azul, notamos que ele se contrai, pois é uma cor fria. À medida que o azul se distancia do observador, Kandisky conclui que esta cor estaria relacionada ao formato circunscrito, num movimento dirigido para o seu próprio centro.

Foi a partir do princípio do movimento da cor que Kandisky desenvolveu sua teoria e plástica, fundamentadas no conhecimento espiritual teosófico, o qual defendia que à medida em que deixássemos as cores agirem sobre nós, poderíamos nos transformar. O amarelo para Kandisky tem a propriedade de excitação, está associada à matéria, à razão, para ele, ela é uma cor “terrestre e material”. Já o azul seria a cor “celeste”, a cor imaterial, aquela que apazigua e acalma à medida em que nos aprofundamos em sua infinitude. (DÜTCHING, H. 2000)

Para Kandisky esta ação da cor no homem era para ser

estimulada, acreditando que se deixássemos o azul agir sobre a alma, o homem seria atraído para o infinito, o infinito dentro de si mesmo. Para ele: “o azul seria a cor mais espiritual, ela é a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra céu”. (KANDISKY, W. 1996, p. 88). Para o artista, este despertar do homem em relação à cor permitiria à humanidade se transformar e evoluir. Tanto no livro “*Do Espiritual na Arte*”, quanto na publicação do seu almanaque “*O Cavaleiro Azul*” encontramos este propósito delineado.



Wassily Kandisky. Capa do almanaque do Cavaleiro Azul. (Blaue Ritter), 1912. Fonte: Página Artsy²⁷.

27. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/wassily-kandinsky/holz-schnitt-für-den-almanach-der-blaue-reiter-vZVcHlwWmvxQT9JSEgCpEQ2>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Sendo assim, dentro deste contexto antipositivista, em dezembro de 1911, foi inaugurada a primeira exposição da redação do *Cavaleiro Azul* (Der Blaue Reiter), junto com seus amigos Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter, Henri Rousseau, entre outros. A exposição deste grupo de artistas tinha como principal intuito apresentar uma nova arte espiritual.

O almanaque teria o tema principal o *Cavaleiro Azul*. Este tema já era muito presente na obra de Kandisky, cujas imagens remetiam à São Jorge. Uma história mítica e religiosa sobre um príncipe cavaleiro cuja missão é combater o dragão. Segundo Kandisky, este conto estaria intrinsecamente ligado ao desafio do homem de hoje em fortificar o seu espírito e combater a visão materialista do mundo. O azul por sua vez seria parte do processo, uma vez que possuía em sua natureza a força espiritual, imaterial e celeste. (DÜCHTING, H. 2000: 42)

O intuito de Kandisky através de suas obras do período do *Cavaleiro Azul* era conduzir o observador na busca do sentido mais profundo no interior das imagens, deixando que estas atuassem no observador, conduzindo-o para além de uma materialidade reconhecível. Vemos então, o mundo da fantasia, da música e dos mitos como tema central em suas obras, utilizadas no desejo de mostrar ao homem esses universos mais sutis, e afastá-lo do materialismo.



Wassily Kandinsky, *O Cavaleiro Azul*, 1903. Fonte: Página Sothebys²⁸.

Além disso, para Kandisky, o artista deveria trabalhar a si mesmo, aprofundar-se, cultivar sua alma e enriquecê-la. Para o artista o azul representa essa busca interior, esse estado de meditação para consigo mesmo. Em suas palavras: “É por meio da intuição e do som de sua voz interior que o artista encontra a sua missão, a voz interior da alma revela-lhe qual é a forma que convém e onde deve procurá-la”. (KANDISKY, W. 1996, p. 128).

28. Disponível em: <<https://www.sothebys.com/en/art-movements/der-blaue-reiter>>. Acesso em: 11 out. 2020.

Na obra de Kandisky, vemos a cor se desprender da matéria e da forma tornando-se imaterial, um timbre — uma vibração. A cor passa, então, a viver no espaço independente da forma a que ela está agregada, tornado-se abstrata e, portanto, autônoma. Podemos dizer assim que inaugura a arte abstrata.

YVES KLEIN (1928-1962)

A partir de Kandinsky a cor tomará um novo lugar na arte. A cor ganha autonomia, passando ela mesma a ser o assunto fundamental da obra de arte.

Na obra de Yves Klein, vemos a cor se apresentar de forma pura através do pigmento em pó. Em sua obra, a cor se desprende da forma e alcança o espaço, tornando-se ela mesma a experiência essencial para a compreensão da obra.

Ainda adolescente Yves Klein (1928-1962) disse “ter assinado seu nome no lado de baixo do céu durante uma fantástica jornada realístico-imaginária, enquanto criava uma espécie de ódio pelos pássaros pretos que sobrevoavam seus olhos, poluindo sua visão do puro azul do céu sem nuvens” (COTRIM, C.; FERREIRA, G. 2006, p.63).

Para ele, o pintor do futuro seria um colorista nunca antes visto. O seu interesse a respeito das questões relacionadas à imaterialidade e aos processos ritualísticos, conduziu o artista a

uma poética cromática singular. Suas referências são inúmeras. Em suas palavras:

“Delacroix, por exemplo, o campeão das cores, cujo trabalho mora na pintura lírica. Ingres, o campeão da arte acadêmica, quem perseguiu a pesquisa da linha até suas últimas consequências. O que, em contraposição, me conduziu a levantar a questão sobre a crise da forma. A beleza e a grandiosidade dramática de Malevich e o insolúvel problema de organização do espaço de Mondrian. E, finalmente, e acima de tudo, a descoberta tão chocante dos afrescos da Basílica de São Francisco de Assis. Inescrupulosos monocromos, uniformes e azuis, os quais podem ser atribuídos a Giotto, ou a um de seus aprendizes, possivelmente seguidores de Cimabue, ou aos estudantes da Escola de Siena, onde o azul a que me refiro é simplesmente igual, possuindo a mesma qualidade e característica dos azuis dos céus de Giotto. Todos os quais podem ser vistos nesta mesma basílica, admirados do chão. Provavelmente Giotto tinha em sua mente a intenção figurativa de mostrar um límpido céu azul sem nuvens, drasticamente monocromático”²⁹.

29. Yves Klein. Conférence à la Sorbonne, 3 jun.1959. Paris, France: Centro Nacional de arte e Cultura, 1959. 12 x 12”. 2 LP de vinyl. Edição numerada de 500 cópias. Disponível em: <www.artep.net/kam/yves.wav. Acesso em: 28. dez, 2018.

Neste sentido, Klein perseguiria em sua obra a questão do vazio e do imaterial, o corpo para além da matéria, o universo dos sentidos e da sensibilidade.

Podemos ver isto na força intrínseca dos monocromos de seu período azul. Mais de 200 monocromos azuis foram produzidos por Klein, os quais eram para ele como “espaços puros impregnados de valores imateriais”. Espaços estes que para ele se encontravam num lugar muito além daquilo que podemos ver ou tocar. Foi em seu ateliê, depois da retirada de quase todas as suas obras anteriores que ele sentiu “o grande vazio”, ali ele iniciou a criação dos seus monocromos – “ali o vazio azul floresceu” (COTRIM, C.; FERREIRA, G. 2006, p.63).

Posteriormente, os monocromos azuis estabeleceram uma estreita relação com a música, como na obra *Anthropométrie de L'Époque Bleue*, feita às 10 horas do dia 9 de março de 1960 na Galeria de Arte Contemporânea Internacional Maurice Arquian, em Paris. Foi uma elaborada performance com a presença de modelos, para ele consideradas como “pincéis vivos”. As modelos banhavam seus corpos em tinta azul e marcavam suas formas sobre telas brancas, enquanto um grupo de músicos³⁰ junto com alguns cantores, tocavam a *Sinfonia Silenciosa - Monotônica*³¹.

30. Os instrumentos tocados pelos músicos eram violinos, violoncelos, contrabaixos, saxofones e flautas.

31. KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea. Nova York, 1961. Para ouvir: www.artep.net/kam/yves.wav. Acesso em: 13. abril, 2017.



Yves Klein. Anthropometria: Princesa Helena, 9 de Março, 1960.
Fonte: Página Yves Klein³².

O silêncio assim como o azul, para Yves Klein, remete à questão do infinito, o espaço sem fim. O universo escuro e silencioso

32. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1/anthropometries/947/princesse-helena/?of=23>>. Acesso em 14 out. 2020.

das esferas, assim como o silêncio infinito e obscuro do nosso interior excedem os limites do corpo. Segundo Klein, o silêncio é o momento mais importante em sua obra monotônica, uma vez que é para ele o verdadeiro momento de felicidade.

O azul, portanto para Yves Klein pode muito bem ser compreendido neste sentido em relação ao imaterial e ao abstrato. Em sua obra chamada *espaço pictórico sensível* como Klein os chamou, o homem que vivencia o azul, segundo o pintor, “ele é banhado por esta sensibilidade, esta energia espiritual imaterial, sendo capaz de se misturar neste todo imenso, sem fim” (RESTANY, P., 1982).

Klein cria as *esculturas aéreas*, nas quais seu principal desejo era expressar a ideia de leveza flutuante, através da qual conheceríamos a força de atração que nos direcionaria ao reino superior, lugar onde as forças terrestres seriam superadas e onde seria possível “levitar em total liberdade física e espiritual”. (RESTANY, P., 1982).

Durante a produção em seu estúdio, Klein sempre utilizava esponjas, as quais evidentemente se tornaram azuis. Para ele a esponja tinha a extraordinária capacidade de absorver e se tornar impregnada com qualquer coisa que fosse fluida³³.

33. Yves Klein. Conférence à la Sorbonne, 3 jun.1959. Paris, France: Centro Nacional de arte e Cultura, 1959. 12 x 12”. 2 LP de vinyl. Edição numerada de 500 cópias. Disponível em: <www.artep.net/kam/yves.wav>. Acesso: 28. dez, 2018.



Yves Klein. *Acorde Azul (RE 10)*, 1960. Fonte: Página Yves Klein³⁴.

34. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/13/sponge-reliefs/789/l-accord-bleu-blue-chord/?of=2>>. Acesso em: 14 out, 2020.

Em seus monocromos Klein também procurou investigar o material utilizado, assim como o efeito visual dele. O artista notou que o pigmento em pó, quando associado ao veículo e aplicado sobre a tela, perdia sua luminosidade e irradiação original. E isso o levou a formular uma mistura de componentes que permitisse reproduzir fielmente a intensidade luminosa que a cor possuía em seu estado inicial, assim como um pigmento puro. Com a colaboração de um químico, Klein desenvolveu uma solução semelhante ao azul ultramar, uma tinta extremamente saturada, composta pelo elemento químico do éter e derivados do petróleo.

O IKB, azul inventado e registrado, teve como objetivo transmitir todo o pensamento contido nos chamados *estados pictóricos imateriais*, através dos quais Klein dizia ser capaz de manipular as forças do vazio, podendo se igualar a um processo de transmutação.

Este processo, que muito se assemelha ao processo alquímico de transmutação da matéria, ganha ainda outro lugar, à medida que somente o alquimista mais evoluído poderia alcançar o ouro. No entanto, durante este processo de transformação da matéria, teríamos que levar em consideração a transmutação do próprio alquimista, uma vez que não era apenas sua astúcia mecânica que geraria esta pedra cara, mais seu âmago e sua essência mais profunda e evoluída. O ouro só poderia ser alcançado quando o alquimista em si mesmo alcançasse a mesma qualidade.

Ao nível simbólico da cor, podemos ver a questão da desmaterialização em toda obra de Klein na utilização da tríade cromática: azul, rosa e dourado. Esta cromática se revela até o final de sua obra, para finalmente serem colocadas dentro de um poderoso contexto místico no santuário de Santa Rita de Cascia, localizado no alto das colinas da região de Úmbria. A obra seria uma expressão votiva, chamada *Ex-voto*, por onde Klein pediu por sua proteção, como também de suas obras de arte, mas por onde também agradeceu pelas forças superiores dadas a ele em vida, antes de morrer.



Yves Klein. Ex-votos dedicado a Santa Rita de Cássia, 1961.

Fonte: Página Yves Klein³⁵.

35. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/13/sponge-reliefs/789/l-accord-bleu-blue-chord/?of=2>>. Acesso em 14 out. 2020.

Trata-se de uma pequena caixa de vidro, dividida em três nichos, contendo pigmento azul IKB e rosa e, folhas de ouro, contando com mais três pequenas barras de ouro incrustadas na parte inferior³⁶. O santuário foi um dos últimos lugares visitados pelo artista antes de sua prematura morte em 1962. As cores escolhidas lembram as cores dos vitrais das igrejas góticas do século XII em que os azuis em conjunto com os vermelhos e amarelos, formam um aspecto violáceo no ambiente iluminado pela luz. Yves Klein explorou as relações entre os processos ritualísticos com o uso dos materiais e das cores, retomando na arte moderna o lugar para questões sobre o espiritual³⁷.

ANISH KAPOOR (1954*)

“A única razão em produzir arte é relacioná-la com a Mitologia”.
Anish Kapoor

36. Trata-se de uma expressão moderna que fala da relação entre o frágil mundo dos homens e o inexorável mundo dos deuses. É uma relação cujo modelo estrutural se mantém semelhante em diferentes matrizes religiosas, desde a Antiguidade.

37. Sendo o azul, rosa e dourado as cores utilizadas por Yves Klein durante toda a sua vida. Para Yves Klein o ouro principalmente é símbolo da espiritualidade, comum a todas as épocas e todas as culturas. YVES, K. Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits. ENSBA, Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 243.

Para entender os aspectos e sentidos dados aos azuis na obra de Anish Kapoor, precisamos rever a importância da batalha entre a luz e a escuridão em sua obra, tão como a presença do mito de criação, a questão do Self e a força da herança histórica da arte.

Filho de pai indiano e mãe judia de origem inglesa, Kapoor desenvolve suas obras criando paralelos entre a mitologia antiga, a psicologia moderna e a arte, aproximando-se destes conceitos através de uma prática de trabalho altamente tecnológica, unindo o homem contemporâneo ao antigo.

A arte para Kapoor opera como um mistério. A arte é para ele uma espécie diferente de luz, a qual ilumina tudo aquilo que não pode ser visto, pois elucida o mundo invisível, fazendo submergir tudo aquilo que está oculto. Para ele, produzir arte é se envolver com a mitologia, uma vez que ela vive no reino luminoso, mitológico e sublime. Em suas obras, Kapoor não faz referência apenas à cor azul, mas, também à multiplicidade cromática, junto ao vermelho e o amarelo. Contudo, a cor azul ganha um lugar especial em suas obras, o lugar simbólico da força criadora e da morte.

Entre os anos de 1980 e 1990 Kapoor produziu um corpo de desenhos com referências extremamente simbólicas. Imagens de cavernas, montanhas, orifícios, relevos e formatos que lembram os órgãos sexuais masculinos e femininos. Nesta obra chamada *Céu* (1986), Kapoor delinea o formato de uma vulva em azul no alto do monte, o que nos faz refletir sobre o símbolo

da montanha, da mulher e do céu, todas as imagens interligadas pelo mesmo sentido simbólico do azul, presente na imagem da virgem, nos céus e nas montanhas.



Anish Kapoor. Céu, 1988. Fonte: Página Anish Kapoor³⁸.

Para Kapoor a relação frente ao desconhecido é animadora e, nada mais é que a nossa própria relação com o lado oculto presente também no processo de criação de uma obra de arte. Segundo Kapoor:

38. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/4632/sky>>. Acesso em: 14 out. 2020.

“Uma das coisas que estou sempre procurando é ver para onde os desenhos vão, se eles se abrem mais para uma linguagem, ou a reinterpretam, ou ainda, se a redescobrem. Eu infelizmente ainda não vejo a resposta, pois acredito que estes desenhos abandonaram o lugar de significado-cognitivo direto. Mas acredito que este lugar nebuloso do desconhecido é bom”. (Texto parcialmente traduzido; COENEGRACHTS, 2005; p.184.)

O nebuloso em seu processo criativo é bem vindo, Kapoor acredita que seus desenhos refletem sobre este processo de criação, que surge de um núcleo obscuro expandindo o espaço circundante de maneira imprecisa e indireta.

Podemos ver que em volta do núcleo extremamente preto existe um campo azulado que vai se expandindo, como uma espécie aura, até a extremidade clara de todo o papel. Existe um aspecto que confere uma relação entre o mito de criação que define que a escuridão existia antes da luz, e que tudo o que existe é decorrência dela: a escuridão clama pela luz e tudo se faz³⁹.

39. Não é por acaso que na Teogonia de Hesíodo, Caos gera sozinho as trevas profundas, Érebo (o crepúsculo) e Nix (a noite), enquanto de Nix nasceu a luz radiante, Éter e Hemera, as forças da claridade. A matéria informada, confusa e opaca, o Caos, gera primeiramente as trevas. É que para Hesíodo o cosmo se desenvolve ciclicamente, de baixo para cima, passando das trevas à luz. (BRANDÃO, 1992)



Anish Kapoor. Sem título. Guache sobre papel. 1997. Fonte: Página Anish Kapoor⁴⁰.

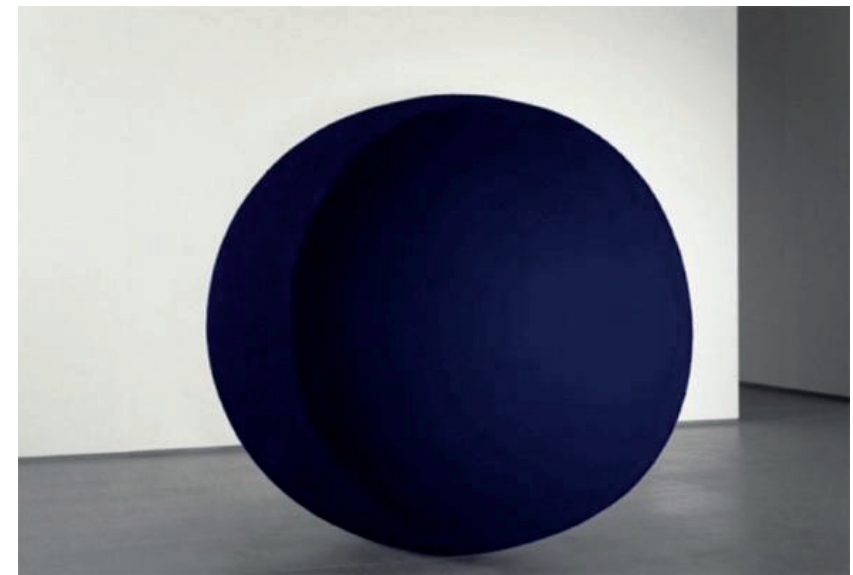
Nesta série de desenhos Kapoor deseja elucidar de forma prática este encontro da luz com a escuridão, através das manchas imprecisas. Kapoor nos aponta a ideia de que para compreendê-las precisamos refletir sobre a nossa origem, pode se dizer que a “Genesis” está presente nessas obras (COENEGRACHTS, 2005; p.192).

O buraco negro central, nos remete ao espaço onde o tempo cessa, de onde tudo nasce e para onde sempre tudo retorna.

40. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/835/untitled-51>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Existe uma preocupação alquímica neste desenho, enquanto a luz carrega consigo o sentido de medida, de espaço e tempo, tudo aquilo que vive dentro do buraco negro está oculto para nós. Este retângulo negro representa para nós tanto a possibilidade e nascimento, a criação da vida, como de extinção, o fim. (CELANT, 1998).

Em outra perspectiva, a obra escultórica em azul chamada *Mother as a Void* (1988) nos faz compreender este sentido simbólico da escuridão. Pois ao mesmo tempo que ela é o útero, o espaço vazio em potencial, ela é a morte — o eterno retorno.



Anish Kapoor. *Mother as a Void*, 1988. Fonte: Página Anish Kapoor⁴¹.

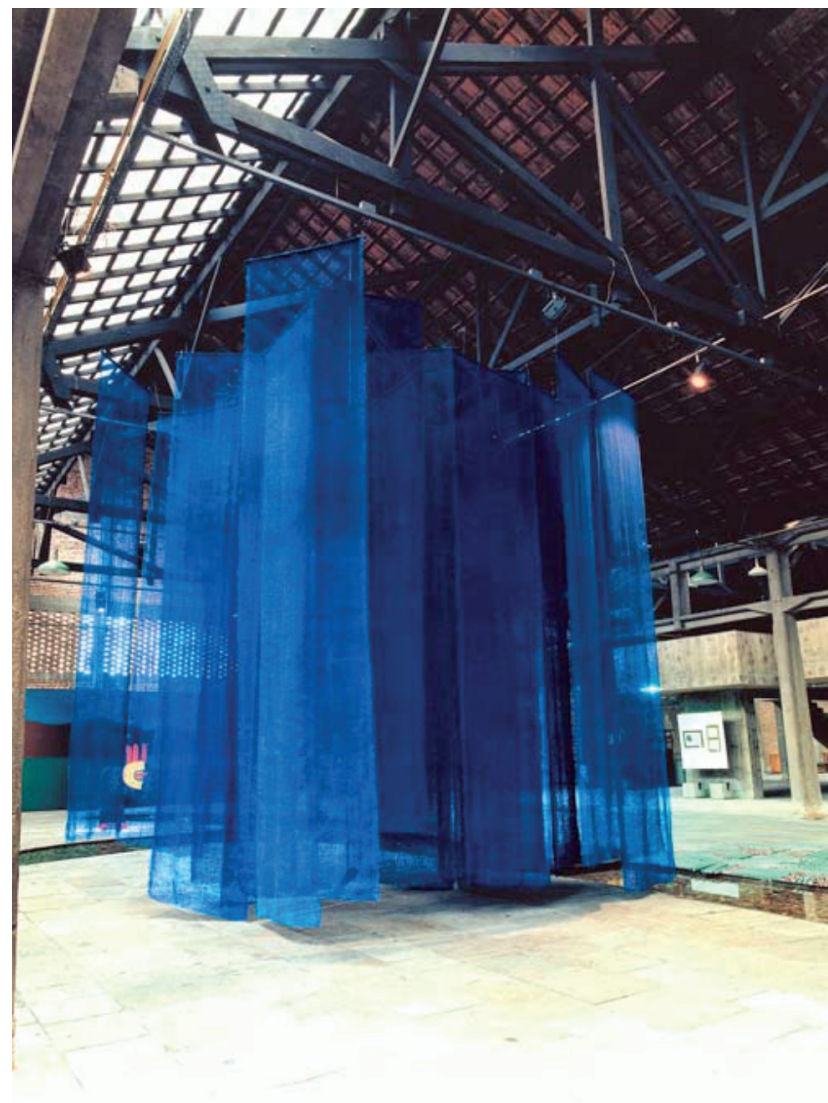
41. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/389/mother-as-a-void>>. Acesso em: 14 out. 2020

3.IV. AZUIS NO BRASIL

Tendo em mente que a nossa herança cultural e visual está intrinsecamente relacionada às questões e desenvolvimento das artes européias, veremos aqui como os azuis irão ser conjugados na arte brasileira de forma coerente com toda a história que pudemos analisar até então.

No Brasil, vemos que os azuis nunca tiveram tanta importância simbólica como na arte contemporânea, isto é, tornando-se tema central para a produção artística, cujas pesquisas estão sedimentadas nas questões religiosas, como também, espacial, social e política. Veremos adiante a obra das artistas Adriana Varejão e Sandra Cinto, cujos azuis se configuram de forma consciente, contextualizados no âmbito histórico cultural e visual, tornando-se parte fundamental do complexo simbólico da cor azul no Brasil e no mundo. A escolha por artista mulheres se fez intuitivamente, mas sobretudo pela força do trabalho delas. Por outro lado, o azul, símbolo do feminino, se revela aqui de maneira factual.

AMELIA TOLEDO (1926-2017)



Amelia Toledo. Oceanico, 1990. Fonte: Página Amélia Toledo⁴².

42. Disponível em: <<https://ameliatoledo.com/obra/escultura/>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Desde os anos 1960, Amelia Toledo sobrepõe elementos naturais e industriais em esculturas e instalações que buscam trazer ao observador tanto experiências pessoais quanto relações entre objeto, entorno e paisagem. Para tal, as superfícies espelhadas e os minerais são utilizados para criar jogos de reflexos, ressonâncias e potencializar o impacto sensorial dos materiais utilizados. Ao longo de toda sua pesquisa, foi essa abordagem experimental em relação aos materiais que fundamentou sua carreira. Além de objetos tridimensionais, tal abordagem também foi empregada em aquarelas e pinturas a óleo.

Na obra *Oceânico*, a concentração no problema do espaço sob o ângulo específico do pensamento escultórico de Amelia Toledo pode passar a falsa impressão de que sua produção pictórica, retomada depois da década de 1980, para não mais ser deixada de lado, não possui a mesma força. Ao contrário, sua contribuição está entre as mais substantivas de sua geração.

O diálogo do corpo com o espectador, vai se intensificando ao longo dos anos, à medida que a artista vai abrindo uma nova dimensão em sua obra, permitindo que a pintura acontecesse para além da tela presa ao chassi. *Oceânico* é uma instalação que se junta à família de obras chamada *Penetráveis*, feitos também por Hélio Oiticica e Rafael Jesus Soto. Esta obra é praticamente um cubo de aresta de 5 metros, composto por longas faixas de aniação tingidas de azul e suspensas no espaço. Dona de uma verticalidade monumental, acentua a sensação que a cor está invadindo o nosso corpo e nos conduzido ao alto. (FARIAS, 2004)

SANDRA CINTO (1968*)



Sandra Cinto. *Passage: A Day in Eternity*. Japão, 2015. Fonte: Página Fidalga⁴³.

O espaço infinito e místico do azul tomará um lugar importante na obra da artista Sandra Cinto. O espaço celestial, um céu feito ora com azuis calmos, ora de espaços escuros iluminados de estrelas metálicas brilhantes. Em sua obra há a expansão do desenho no espaço, tomando conta de maneira brutal enquanto, ao mesmo tempo, ocorre de forma singela e delicada.

43. Disponível em: <<http://ateliefidalga.com.br/galerias/sandra-cinto>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Seu processo de desenhar se manifesta de maneira devota, seus azuis são revelados em mares tempestuosos, refletindo a incomensurável força da natureza. (MELIM, 2008)

O sublime, na obra de Sandra Cinto, dispõe-se para aquele que a observa, oferecendo sentido para o processo de imensidão interna e a paisagem funciona com um espelho da interioridade. O azul celeste se dá no espaço etéreo que ecoa no silêncio daquele que o contempla. Na obra *Passage: A Day in Eternity*, um ambiente azul é concebido em uma sala que convida os corpos a repousar em um calmo sonho. (CHIARELLI, 2002).

ADRIANA VAREJÃO (1964*)



Adriana Varejão. *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004-2008.
Fonte: Página Inhotim⁴⁴.

44. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/celacanto-provoca-maremoto/>>. Acesso em: 14 out. 2020.

O azul na obra de Adriana Varejão revela o paradoxo dos processos históricos no desenvolvimento da sociedade brasileira. Subvertendo os usos dos azuis próprios do estilo barroco dos azulejos portugueses, Adriana Varejão reformula a narrativa original da história colonial, passando a discutir sobre as hierarquias e injustiças no decorrer do processo civilizatório do país.

Desde a cidade de Ouro Preto às piscinas de hoje, pinturas, esculturas e instalações são concebidas de forma bidimensional e espacial. O contraste entre o branco e o azul, a presença do craquelado cerâmico e o complexo de signos e interpretações históricas passam a criar juntos novas narrativas. (DRUMMOND, 2008; SCHWARCZ e VAREJÃO, 2014).

Em seus azulejos brancos craquelados, pincelados por vários tons de azul, Adriana exalta o sensorial através da pulsação matérica em suas obras, criando diálogos transversais entre o legado barroco e as cicatrizes inscritas de um passado lamentável. Seus azulejos azuis revelam-se de certa forma como um machucado de um falso azul, cuja espiritualidade mentirosa extinguiu no povo originário da terra Brasil, revelado na cor visceral do vermelho, símbolo da terra e do corpo.

LIVRO COLORIDO



INTRODUÇÃO

Neste Livro Colorido faço uma reflexão sobre as minhas obras coloridas sob a luz de vários autores e artistas cujas experiências e produções com as cores se aproximam das minhas. Uma vez que é a partir deste processo de aproximação que encontro o caminho para a compreender melhor as cores em minhas obras.

As obras que compõem esta parte da tese variam entre colagens de papel e tinta acrílica sobre tela, nanquim e guache sobre papel, objetos tridimensionais e instalações feitas de madeira e tecido, imagens feitas por recursos digitais e um vídeo.

Primeiro apresento as obras que antecedem esta tese, produzidas entre 2008 e 2013, as quais servem de base para compreendermos melhor o meu processo de criação com o colorido até hoje. Nesta primeira parte retomo as questões sobre as cores complementares, os processos de percepção da cor e a questão sobre o seu aspecto imaterial, pontuando os artistas e estudiosos da cor cujas produções se aproximam das minhas.

Ao final, apresento um texto sobre as pinturas digitais e o vídeo que foram produzidos durante o ano de 2020, concluindo assim, esta pesquisa de doutorado. Estas obras possuem como referência principal os estudos feitos sobre a teoria das cores dentro do campo da Antroposófica, tenho como intuito tornar claro ao leitor a influência deste campo do conhecimento dentro da minha produção hoje.

No meu processo de criação as imagens eclodem de forma repentina, elas vêm prontas, surgem a partir de um ímpeto criativo, cuja origem é desconhecida e que opera involuntariamente dentro de mim. Acredito que cabe ao artista captar a eclosão destas imagens, acolhendo a emergência no instante de sua aparição, para depois então, produzi-la. Não obstante, cabe posteriormente, também ao artista, refletir sobre o porquê da existência de sua obra, sem ignorar o contexto cultural onde desenvolve o seu fazer.



CAPÍTULO I.

MINHAS OBRAS COLORIDAS



CAPÍTULO I

MINHAS OBRAS COLORIDAS

I.I. FUNDAMENTOS: A COR ACIDENTAL

“São chamadas cores adventicii por Boyle; imaginarii e phantastici por Rizetti; couleurs accidentelles por Buffon; cores aparentes por Scherffer; ilusões de ótica e visão enganosa por muitos; vitia fugitiva por Hamberger e ocular spectra por Darwin” (GOETHE, 2013, p. 79).

As minhas primeiras colagens realizadas entre 2008 e 2014, refletem sobre as pesquisas cromáticas que afirmam ser a percepção das cores algo fugidio, considerando que a nossa percepção de cor varia de acordo com aquela que se apresenta ao seu lado, ou seja, a partir de aproximações.

Este fenômeno entre as cores já havia sido analisado pelos pintores venezianos e tintureiros em suas funções, como também por Leonardo da Vinci. Chamadas de *cores acidentais* por Da Vinci, o entrecruzamento cromático poderia ser

observado no céu, ao nascer e pôr do sol, como também através de experimentos feitos com papéis pintados, colocados lado a lado. Segundo Petrini:

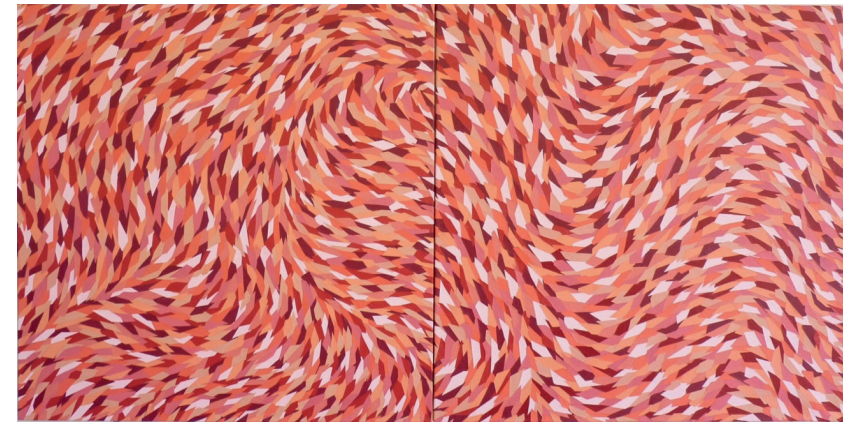
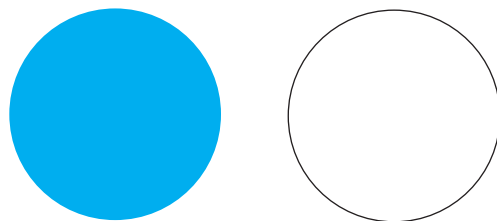
“(…) Existe uma reação mútua entre as cores quando colocadas perto umas das outras, tanto é que a aparência delas são por vezes pouco perceptíveis. Este assunto é há muito tempo conhecido pelos pintores, chamado de contraste. Eles notaram, por exemplo que um tom bem leve de azul se transforma em um azul um pouco mais delicado quando circundado por uma luz bem tênue com um tom violeta-avermelhado. Não há nuances que não podem ser transformadas em outro delicado ou vívido tom quando colocadas perto de sua cor complementar. Você pode também notar uma mudança no tom de uma cor dada igualmente quando contrastada por uma outra vizinha colocada sobreposta, ou quando circundada nos cantos. Um cartão laranja sobre um vermelho de fundo pode ser visto quase como amarelo; mas num fundo amarelo a mesma será notada com vermelha. Se outra vez, ela for colocada sobre um fundo verde, ela será notada como um vermelho escuro, e sobre um fundo violeta ainda o mesmo cartão laranja será notado como um amarelo limão ou uma cor sulfúrica. Mas sobre quando colocada por sobre um fundo de cor índigo ou roxo, ela retornará a surgir na sua

própria cor, como se estivesse colocada por sobre um fundo branco, mas certamente mais intensa que neste ultimo caso”. (Texto parcialmente traduzido. PETRINI, Pietro. *De i colori accidentali della luce, ossia dela generazione de i colori ne'vari accidenti d'ombra e di luce*. Pistoia, 1815, p. 50)

Podemos verificar que este princípio da lei dos contrastes, é uma lei pela qual a visão equilibra as partes constituintes dos objetos observados até alcançar um nível de total harmonia, isto é, até atingir um estado visual de compensação satisfatório.

Isto fica evidente quando a visão é estimulada por uma cor, a partir daí a própria busca num espaço em branco compensa aquele estímulo, visualizando ali a sua complementar, por um curto período de tempo. Como vemos no exemplo abaixo.

Sugiro a experiência de fixar o olhar neste círculo azul por 30 segundos e posteriormente fixar o olhar no espaço ao lado, em branco. Veremos surgir ali, neste espaço em branco, um círculo amarelo. Este fenômeno pode ser chamado de cor pós-imagem, esta cor é formada pela nossa visão, no intuito de equilibrar o estímulo recebido, até atingir um estado harmônico.



Livia Paola Gorresio. **Flamour**, 2009.

Papel kraft e tinta acrílica sobre tela. 100 x 200 cm.

Nesta obra chamada *Flamour* expresse as minhas sensações referentes à cor vermelha, considerando também tudo o que esta cor pode significar. Com a sua presença levo o espectador a enxergar um mundo vermelho, a imergir nesta cor. Segundo a teoria dos contrastes, supostamente, o espectador ao deixar o quadro, depois de ser estimulado com a cor vermelha, buscaria involuntariamente compensar o estímulo recebido no ambiente a sua volta.

Uma contribuição muito significativa para entender melhor este assunto a respeito da compensação visual, é *Doutrina das Cores*, de Johann Von Goethe. No capítulo chamado Cores Fisiológicas. Goethe diz:

[1.] Trataremos dessas cores em primeiro lugar, pois pertencem, no todo ou em grande parte, ao sujeito, ao olho. São o fundamento de toda a doutrina e nos revelam a harmonia cromática, que deu origem a tantos conflitos. Foram até agora consideradas supérfluas, contingentes, como ilusão e deficiência. Os fenômenos dessas cores já eram conhecidos em tempos remotos, mas, como não se conseguia captar seu caráter evanescente, foram banidos ao domínio dos espectros inoportunos, tendo, neste sentido, diferentes denominações.

[2.] São chamadas cores adventicii por Boyle; imaginarii e phantastici por Rizetti; couleurs accidentelles por Buffon; cores aparentes por Scherffer; ilusões de ótica e visão enganosa por muitos; vitia fugitiva por Hamberger e ocular spectra por Darwin.

[3.] Nós as chamamos de fisiológicas, pois pertencem ao olho saudável e são consideradas condições necessárias à visão; indicam uma viva alternância interna e externa no olho. (GOETHE. J, 2013, p. 77).

A cor para Goethe, como já vimos aqui, era viva. Goethe estava convencido de que a cor era um fenômeno vivente, ou seja, era a própria natureza em atividade, passando a explorar as cores como processos dinâmicos vivos.

Posteriormente, este tema ganha novos caminhos, como

podemos ver na obra de Michel Chevreul que irá garantir em seu livro *A Lei dos Contrastes Simultâneos*¹ um discurso aprofundado sobre as cores acidentais e os processos da percepção. Chevreul defendeu a lei dos contrastes simultâneos, primeiramente publicada em Paris, em 1839, cuja tese está fundamentada na observação do comportamento das cores.

Sobre a percepção das cores, Chevreul aponta que a nossa capacidade de compreensão do mundo a nossa volta reside na habilidade de perceber contrastes, seja de cor e luz, seja de qualquer espécie de quebra ou diferença de direção ou de forças (CHEVREUL, 1855, p.391). A lei dos contrastes nada mais é que a lei da natureza, que é revelada no balanço das polaridades extremas até atingir equilíbrio.

Vemos o assunto sobre a percepção das cores complementares surgir ao longo de todo o livro, o qual está voltado para análise das cores no cotidiano, como na decoração, na tapeçaria, no paisagismo, na moda e etc. Vemos no capítulo sobre moda, cujas análises se atem às vestimentas e acessórios, Chevreul descrever o comportamento do azul em relação ao amarelo. Ali podemos entender melhor sua pesquisa, que visa demonstrar passo a passo todas as experiências feitas com os objetos coloridos que compõem o dia-dia. Leiamos o item 663:

1. Esta pesquisa cromática foi dividida em partes diferentes, todas aplicadas ao mundo construído, seja na arquitetura, decoração, moda, na horto-cultura ou, por fim, nos experimentos estéticos com objetos coloridos. Chevreul comenta vários aspectos em seu estudo sobre a cor como, volume, movimento, justaposição, sucessão, arranjo e tempo, como também os processos de psicológicos da percepção.

(...) Estas duas cores vão bem juntas; O azul dá ao laranja um tom amarelo, que fica muito mais evidente quando o tom deste último é mais forte, e quando o azul é mais rebaixado. Em outro caso, sob as mesmas condições, o amarelo comunica com o azul e o violeta, mesmo porque o amarelo neutraliza estes dois. Mas, se existe uma grande diferença em tom entre uma destas duas cores, o contraste aparente desta diferença provavelmente irá se tornar quase insensível. Além do que, em um certo momento, um profundo azul pode até parecer preto e menos violeta, quando o amarelo se apresenta mais fraco, tendendo para o verde (...).” (CHEVREUL, 1855, p.241).

Vemos aqui a lei dos contrastes operando de forma clara, Chevreul retoma os antigos estudos sobre a cor, oferecendo para este tema um tom mais objetivo de análise.

Nesta mesma época, surgem também as teorias elaboradas por Charles Henry, o qual virá a defender esta atividade de compensação visual da cor dentro da psicofísica:

(...) todas as nossas sensações estão conectadas à nossa habilidade de perceber contrastes, denominando tal fenômeno como energia. Onde há a quebra da continuidade, seja da luz, seja da cor, ou

de direção de forças, é onde vive a percepção, é onde existe vida (...). (ARGUËLLES, J. 1972, p. 53).

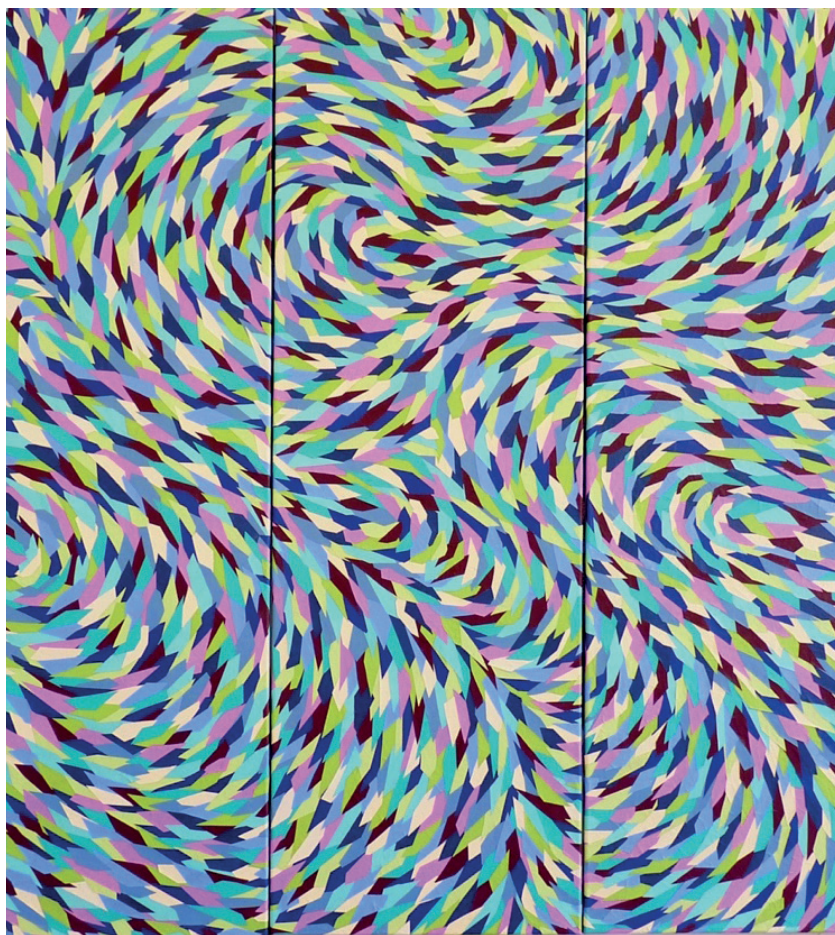
Para Charles Henry, a lei dos contrastes estava fundada na lei natural presente em tudo o que há, oferecendo a nós uma ótica mais abstrata sobre o tema. Para ele quanto maior o contraste entre as cores, maior a energia que dele reverberava.

Estas teorias foram muito importantes para o desenvolvimento do impressionismo e neoimpressionismo. Toda a atividade ótica e conceitos relacionados às cores trariam para a arte, a partir deste momento, um novo rumo.

Neste sentido podemos criar paralelos entre as minhas colagens e as obras dos artistas impressionistas e os neoimpressionistas, uma vez que o processo de pintura destes artistas impressionistas levava em consideração as técnicas e os conceitos sobre os efeitos óticos da cor através do comportamento delas na paleta. As cores puras, por sua vez, quando misturadas na tela, separadamente, induziam o olhar ao movimento. Este então, forma a imagem unido todas as partes constituintes contrastantes, através do dispêndio de energia.

Na minha obra *Vernale*, de 2009, tive o intuito de criar um todo cromático estimulante através dos contrastes das cores puras e complementares, como o azul e amarelo, tendendo para as róseas e, finalmente, os verdes. Uma das coisas que mais me interessa nesta maneira de dispor cores puras lado a lado é

provocar e estimular o olhar do espectador para a atividade energética.



Livia Paola Gorresio. **Vernale**, 2009.
Tríptico. Papel kraft e tinta acrílica sobre tela. 150 x 150 cm.

Um dos artistas que absorve tais conhecimentos é Vincent van Gogh, quem iria relacionar as cores aos sentimentos. Em uma carta escrita para seu irmão Theo, em Arles, 1888, o artista conta o fato de ter lido a obra de Charles Blanc e menciona a relação que existe entre a percepção dos contrastes presentes nas cores complementares e os sentimentos e emoções (GAGE, 1999, p. 205).

Van Gogh descreve que as cores utilizadas em sua obra retratavam as paixões do mundo. A obra chamada *O Quarto em Arles*, é uma série de três quadros, pintados entre 1878 e 1889. Diz Van Gogh:

“Eu tentei expressar a terrível paixão da humanidade através do contraste entre o vermelho e o verde. O quarto é feito de um vermelho-sangue e amarelo escuro junto com o verde ao meio, ali existem quatro luminárias de cor amarelo cítrico que brilham em tons alaranjado e verde. Em todos lugares há uma quebra e um contraste dos mais variados tons de vermelhos e verdes, como nas imagens dos homens dormindo, no vazio, num quarto qualquer, feito de violetas e azuis.” (ROSKILL, 200, p.288)

Van Gogh persiste em revelar a força que há no encontro das cores complementares na tela, utilizando as cores puras como, o amarelo e o azul, o vermelho e o verde, o amarelo e o violeta, direto

na tela. Van Gogh relatou isso em uma de suas cartas escritas para seu irmão Theo. Ele explica os processos da percepção do observador, que ao compensar todas as cores complementares do quadro através do olhar, forma internamente em si um estado de equilíbrio.

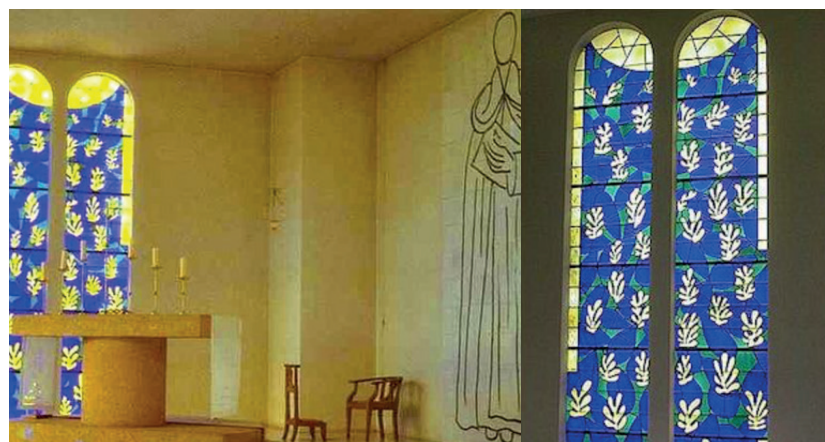


Vincent van Gogh. O Quarto em Arles, 1878. Fonte: Página Van Gogh Museum².

No meu processo de criação as teorias sobre as cores sempre tiveram importância fundamental, contudo os assuntos que mais me interessaram se referem à harmonia e aos mecanismos da percepção, considerando a potencialidade da cor como um elemento capaz de afetar o espectador visual e emocionalmente.

2. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0047V1962>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Por isso acredito que seja prudente incluir nesta análise a obra do pintor Henri Matisse, quem acabou associando em sua prática o uso das cores complementares aos estados de harmonia e prazer. Em 1908, Matisse forma em Paris uma pequena escola sobre a cor, onde as teorias de Blanc, Charles e Chevreul serão comentadas mais que qualquer outro assunto. Matisse dizia acreditar que o vermelho, o verde e o azul tinham o poder de criar todas as cores equivalentes do espectro. Em “*Notas de um Pintor*”, de 1908, o artista descreve que as cores serviam como meio de expressão e que o processo da pintura consistia sempre em encontrar o equilíbrio entre as cores ali aplicadas, uma após a outra.



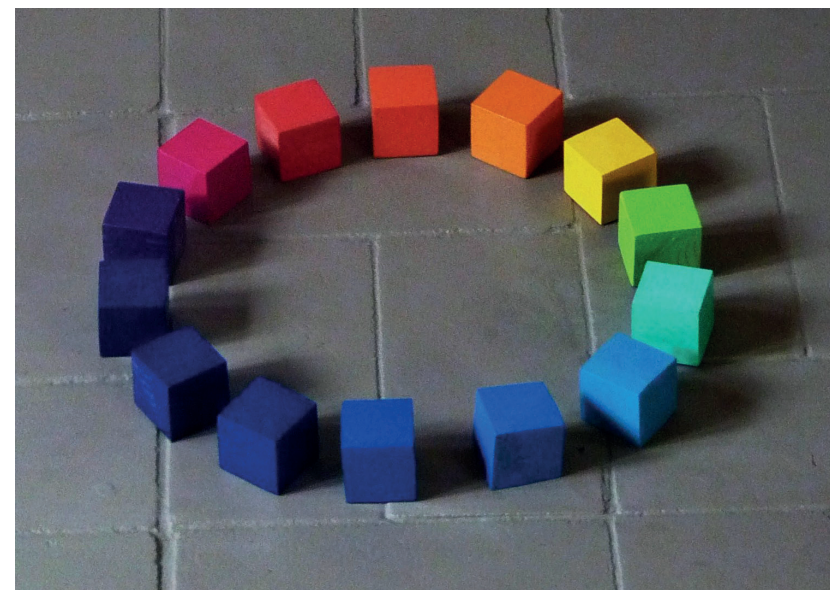
Henri Matisse, Capela dos Rosários dos Dominicanos, Vence. 1948-51. Fonte: Página Secretaria Nacional Pastoral.³

3 Henri Matisse, Capela dos Rosários dos Dominicanos. Fonte: Secretaria Nacional Pastoral, 2021. Disponível em: <https://www.snpcultura.org/tvb_capela_matisse.html>. Acesso em: 20 abril. 2021.

Em 1950, Matisse foi chamado para produzir os vitrais da Capela dos Rosários dos Dominicanos, em Vence, na França. Nos vitrais, as cores complementares operam através das luzes, transformando o interior da Capela num ambiente colorido. Contudo, para a sensível percepção de Matisse, a cor que colore o interior da capela é a cor complementar ao verde, o vermelho. A medida que o verde surge, da união entre azuis e amarelos dos vitrais, o vermelho por contraste, uma imagem vermelha se forma. Segundo Matisse:

(...) o efeito da cor tem um poder real... tanto é poder que, sob certas luzes, parecem se tornar substâncias. Uma vez, no interior da capela, eu vi no chão uma luz vermelha tão material que eu tive a sensação que aquela cor não era um efeito da luz atravessando a janela, mas que ela pertencia à alguma substância. Esta impressão foi ainda reforçada por uma circunstância particular: naquele chão, bem na minha frente, havia uma espécie de montinho de areia, justo onde a cor incidia. Isto deu a cor vermelha um poder magnífico, realmente único. Então me ajoelhei, peguei um pouco daquela areia e trouxe até bem perto dos meus olhos, soltando agora, suavemente por entre os dedos. Foi só neste momento que pude ver a tal substância em tons de areia (...). (Texto parcialmente traduzido para o português em FOURCADE, 1972, p.92.)

Matisse se aproxima das cores de modo único, para o artista elas passam a ser compreendidas como substâncias. Nesta descrição a cor ganha materialidade, o vermelho nasce no interior da Capela. Esta passagem engrandece a nossa compreensão sobre as cores, passam a ser uma realidade viva que opera no espaço do mundo. A cor se torna um corpo vivo, em atividade.



Livia Paola Gorresio. **Colour Chart Cubes**, 2008.
Esmalte sobre madeira. Objeto-potência / obra interativa.

No meu processo, os papeis pintados e recortados em pedaços, agora saltam da tela em formatos tridimensionais. A cor se torna matéria concreta. Na obra *Colour Chart Cubes*, a cor se destaca do plano bidimensional, se tornando tátil, podendo ainda, ser reordenada no espaço de maneira livre e interativa. Nesta

obra também esta contido a ideia do círculo, uma totalidade harmónica que opera por meio de suas forças complementares, equilibrando-se. Assunto que trataremos nos próximos capítulos deste livro.

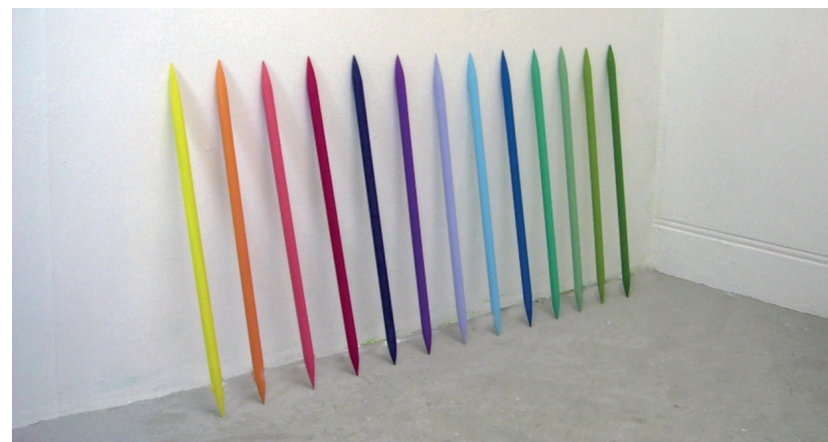
I.II. DESDOBRAMENTOS: A DIMENSÃO DA COR

(...) Uma grande ordem não seria forçosamente racional, mas sim que possua tal significado a cor que se poderia dizer que é cósmica ou sublime no seu sentido. Esse carácter da cor nasce de uma necessidade existencial, que, por ser existencial, supera ou se eleva acima do cotidiano, para emprestar à vida existencial um clímax, um sopro de Vida (...). (OITICICA, 1986, p.30)

As obras tridimensionais, instalações e happenings derivam das primeiras colagens. Elas lidam com o arranjo de cores puras e sólidas, dispostas lado a lado até formarem um todo maior. Considero que estas obras tridimensionais sejam como pinturas. São reflexos da realidade, uma vez que as estruturas e composições criadas falam sobre as vivências experienciadas no nosso cotidiano.

Nestas obras realizadas entre 2008 e 2018 utilizo a matéria prima das madeiras, em formato de quadrados e retângulos, cubos e

varas em tamanhos variados. Ao pintar, procuro encontrar uma pureza cromática, cada cor possui uma vibração própria que habita em seu interior, reverberando no espaço entorno, tema que será aprofundado adiante.



Livia Paola Gorresio. *Sharp*, 2008.
Esmalte sobre madeira. 80 x 210 x 30 cm. Objeto-potência /obra interativa.

A minha obra *Sharp* é a primeira obra em que destaco as cores do plano bidimensional para o espaço tridimensional. Uma instalação cromática no espaço, uma pintura em campo expandido. (KRAUSS, 1984).

Depois de pintar estas estruturas, as coloco no espaço e, assim, elimino o suporte da pintura. Considero ela ainda uma pintura, porém uma pintura que faz parte do mundo concreto das coisas do mundo. A pintura já não é uma janela para outra dimensão, mas sim, parte do nosso cotidiano.

A estrutura de figura e fundo do quadro da pintura é transportada para o ambiente, a figura passa a ser as estruturas coloridas pintadas e o fundo da obra, o próprio ambiente em que ela está inserida.

Aproximo as minhas instalações aos movimentos concreto e neoconcreto brasileiro, que destacam a cor do plano bidimensional da pintura para o espaço. Vale a pena ressaltar a esta altura, o artista Hélio Oiticica, cuja obra serve de referência para o meu percurso, uma vez que compreende a questão da cor em relação à sua materialidade.

Hélio Oiticica desenvolve um trajeto na busca da libertação da cor. Em sua obra busca encontrar o corpo da cor, atento à sua materialidade, ampliando a compreensão dela.

Na série Bólides, “bolas de fogo”, Oiticica coloca o espectador em contato com diferentes artefatos de vidro, plástico e cimento em que materiais como o pigmento, terra e zarcão são oferecidos para serem manipulados. Todos em tons que, para ele, se assemelham, ou estão mais próximos do que consideramos “luz”. Oiticica persegue em sua trajetória o que ele chama de “sentido de luz”. Segundo o artista:

“(…) A toda a cor primária e outras que derivam delas, pode ser dado o sentido de luz, e ao branco e ao cinza, porém, é preciso separar as cores mais abertas à luz, como privilegiadas para a experiência:

cores-luz: branco, amarelo, laranja e vermelho-luz (…)” (OITICICA, 1986, p.44).

Nessas experiências Oiticica dá a cor uma nova estrutura, um corpo. O transobjeto, como Oiticica propõe, tem como objetivo transportar o corpo da cor do mundo das coisas para o plano das formas simbólicas; sendo as cores escolhidas por ele, a ver, o branco, o amarelo, o laranja e o vermelho, metáforas da luz.

Nos Bólides de Oiticica, existe um lugar especial para a experiência da cor, a criação de um mundo ambiental. Segundo Mário Pedrosa:

“(…) As cores-substâncias se desgarram e tomam o ambiente. Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. O contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos do contato, da fricção entre sólidos e líquidos, quente e frio, liso e rugoso, áspero e macio, poroso e consistente (…)” (OITICICA, 1986, p.12).

O desdobramento de suas obras só é possível quando a obra é vista e analisada por todos os lados, retirando a cor do espaço bidimensional do quadro, através da experiências sensoriais com os elementos. As cores passam a ser experienciadas através da materialidade de cada objeto, transportando o espectador para uma outra dimensão, uma vez que as cores se desgarram das formas.



Hélio Oiticica. Bólides, 1964. Fonte: Página Itaú Cultural⁴.

É possível perceber em minhas obras, paralelos com a obra de Oiticica. A obra *Papéis*, de 2010, de minha autoria, consiste em distribuir inúmeros recortes de papéis coloridos aos visitantes da exposição, na porta de entrada da galeria. Ali, os participantes podem escolher a cor que desejam levar. Considero esta ação um experimento livre com a cor, cujo resultado se dá de forma aberta.

4. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66416/bolide-caixa>> Acesso em: 15 out. 2020.

Ao final da exposição, procuro conversar com cada participante para discutir um pouco sobre os papéis coloridos, tendo muitas respostas similares: a de que eles pensavam estar participando de um sorteio. Este fato conduziu o comportamento deles durante toda a exposição, fazendo com que as pessoas permanecessem lado a lado daquelas que possuíam as mesmas cores. A experiência com os papéis coloridos aproximaram os participantes por se identificarem com as mesmas cores.



Livia Paola Gorresio. *Papéis*, 2010.

Group Salon - South London Gallery, Londres, RU. Ação performática, dimensão variável.

Nas minhas obras trato de encontrar novas formas de expressão, libertando a arte dos moldes clássicos, conduzindo o espectador para uma espécie de transformação, a qual se dá partir da percepção, para daí, como Oiticica dizia, “se aprofundar e transformar” a si mesmo e ao mundo através das cores, o que acarretaria uma mudança na maneira de ver e viver a vida cotidiana, às vezes, tão superficialmente vivida. (OITICICA, 1986)

A minha obra *Clotuna*, de 2009, nos remete à vida cotidiana. Denomino de *Clotuna* pois para mim ela é como uma paisagem, um lugar com nome próprio. Ali, o bidimensional é reflexo do tridimensional, e vice-versa.



Livia Paola Gorresio. *Clotuna*, 2009.
Instalação de tecido de algodão pintados com tinta acrílica.
Invisible Means of Support - Club Row, Londres, RU.
Dimensão total-tridimensional da instalação: 4 x 7 x 8 m.



Livia Paola Gorresio. *Clotuna*, 2009.
Detalhe dos resquícios de tinta na parede.

Nesta instalação grandes recortes de tecido foram fixados na parede apenas com a tinta acrílica e arrancados, após a tinta secar, permanecendo finalmente ali, apenas os resquícios dela que vazaram entre a estrutura do tecido. Posteriormente esgarço os tecidos em recortes de tamanhos e formatos variados, compondo o espaço de forma aleatória e espontânea. Durante a montagem dos recortes, relembro os gestos que fazemos no nosso cotidiano, de ordenar, juntar, pendurar e estender. *Clotuna* para mim é uma paisagem cromática que nasce da superfície plana e bidimensional da parede pintada, seguindo para o mundo concreto das formas.

Sob outro ponto de vista, ainda criando paralelos, não poderia deixar de citar a obra do artista americano Ellsworth Kelly. Ellsworth Kelly se refere a Claude Monet para iniciar o discurso de sua obra, lembrando como a obra de Monet ampliou a nossa capacidade de enxergar o mundo, isto é, de ir além daquilo que estava ali entregue à nossa frente. Segundo Ellsworth, uma flor para Monet não era apenas mais uma flor, mas sim, uma profusão de cores puras em pleno movimento.

Por outro lado, para Ellsworth Kelly, a obra de Henri Matisse é também muito importante, uma vez que considera o uso das cores puras do espectro em suas obras, assim como ele fez. Ellsworth é um artista que teve como base de formação os conhecimentos sobre as teorias das cores complementares, o uso das cores puras que quando separadas e colocadas lado a lado, afetariam o espectador ocasionando nele uma espécie de sensação iluminada. Nesta obra chamada *Spectrum V*, vemos as superfícies de cor pintadas formando uma espécie de espectro que muito assemelha ao prisma quando iluminado por um feixe de luz adentrando uma sala escura.

A pureza para Ellsworth Kelly é um assunto fundamental em sua obra, tema o qual ele persegue ao longo de toda sua trajetória. Numa entrevista feita pela National Endowment for the Arts⁵ em 2014, o artista revela o seu interesse pelos processos da percepção presente na experiência de observar as cores

5. Disponível em: <<https://youtu.be/K4IGrmKGUxA>>. Acesso em: 16 out. 2020.

puras na natureza, como também nos prismas. Foi no azul pulsante dos pássaros que o artista disse ter encontrado a mais pura abstração, ainda criança.



Ellsworth Kelly, *Spectrum V*, 1969.

Fonte: Página Organização Ellsworth Kelly⁶.

Dentro desta perspectiva não poderíamos continuar esta análise deixando de lado os processos da abstração encontrados nas obras dos artistas suprematistas, Kazimir Malevich, artista com quem Ellsworth Kelly afirma ter estreita aproximação.

6. Disponível em: <<https://ellsworthkelly.org/work/spectrum-v/>> Acesso em: 16 out. 2020.

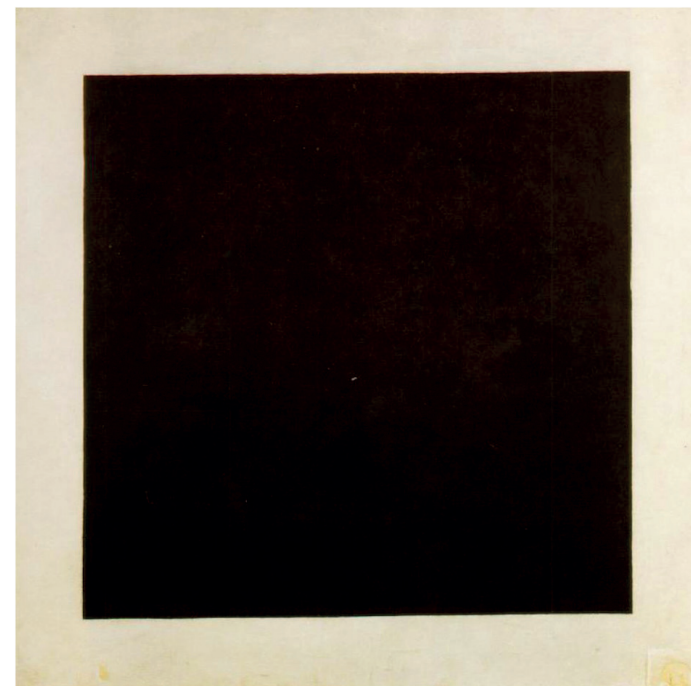
O suprematismo de Malevich se contrapõe ao intuito utilitário próprio dos construtivistas. Para ele, a humanidade deveria atingir uma real e absoluta compreensão do mundo a qual estaria arraigada nos valores eternos, e não na política ou na tecnologia. Para o suprematista, o mundo dos conceitos, da ideia e das aparências das coisas não importa, pois nada é mais real do que o mundo não-objetivo dos sentimentos, “sentimentos espirituais”. (MALEVICH, 1959, p.68).

Kazimir Malevich irá demonstrar não só o interesse pelo misticismo e pela Teosofia, como também pela obra literária de Zaumism, fontes de conhecimento que irão conduzi-lo aos processos de abstração da natureza. Os conceitos sobre o tempo e o espaço serão as sementes deste novo olhar sobre o mundo.

Malevich ao se referir sobre seu quadro chamado “*Quadrado preto sobre o fundo branco*”, de 1915, diz que “sua obra teria nascido de uma experiência de observar o céu numa noite muito escura”. O quadrado suprematista, segundo o artista “pode ser comparado ao simbolismo do homem, sua intenção não é produzir ornamentos, mas sim, expressar o sentimento da frequência”. (MALEVICH, 1959, p.8).

Quadrado preto sobre fundo branco é uma abstração da noite, um espaço preto e infinito. Uma paisagem escura, um deserto. Ela remete ao mundo bidimensional da pintura, lugar em que perdemos nossa referência concreta. O céu é também este lugar, ao olhar para ele perdemos nossos limites, adentramos o negro

do universo e nos perdemos ali. Sempre que adentramos uma cor ela se torna infinita e, ao mesmo tempo, sem dimensões.



Kazimir Malevich. *Quadrado preto sobre o fundo branco*, 1915.
Fonte: Página Tate Museum⁷.

Assim como para Malevich, para os Teosofistas o céu é este espaço infinito, espaço sem dimensão, incompreensível. Para mim, é assim igual para todas as cores.

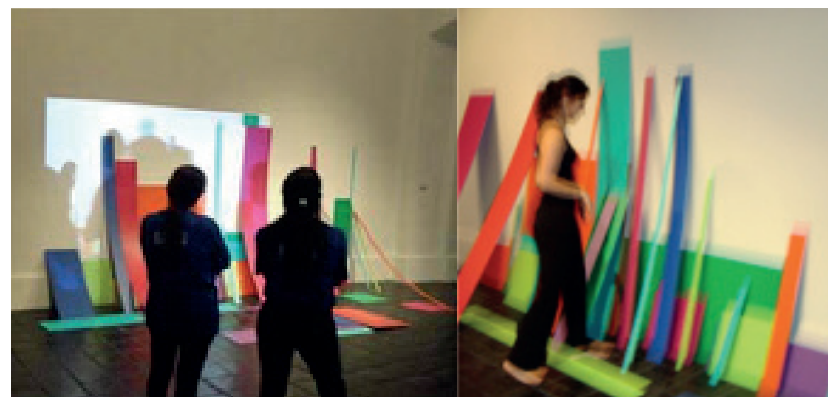
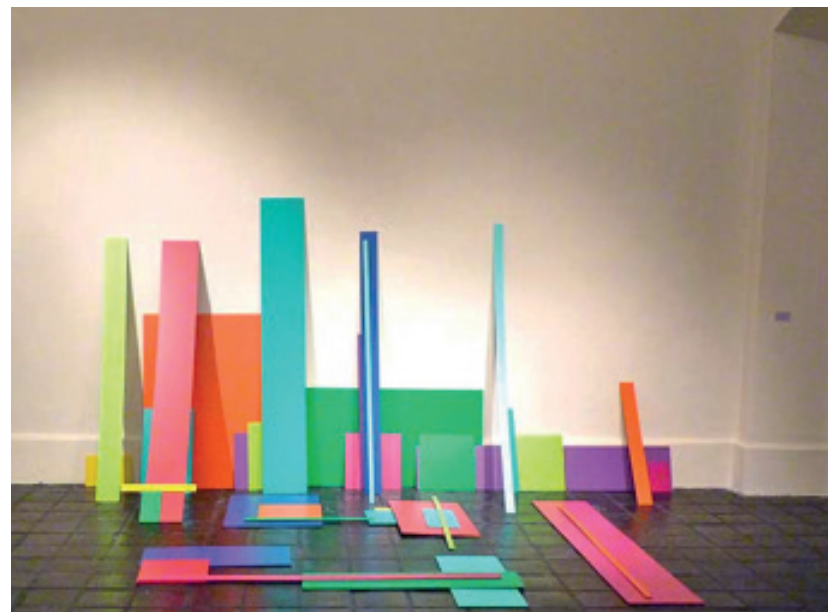
7. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>>. Acesso em: 15 out. 2020.

Para o suprematista o fenômeno visual não tem importância, o que importa são os sentimentos, que ele vem chamar de “quarta dimensão”. (MALEVICH, 1959, p.67). Na minha obra, enxergo as cores de forma semelhante, é como se eu pudesse desgarrar a cor da matéria em que ela está contida, adentrando nela, perdendo os limites da forma.

Enquanto a geometria se apresenta como um ícone que representa de forma simplificada o mundo natural, assim é igualmente para a pintura abstrata, quando as cores de uma noite escura se transformam em um quadrado preto, ou quando o corpo de um pássaro azul passa a ser uma superfície concreta pintada de azul-ultramar.

A minha compreensão da cor aqui é que ela excede às formas, ela é qualidade, não é limite. A cor transcende a materialidade das coisas do mundo tornando-se um campo vibracional, cheio de sentido, cuja dimensão é impossível delimitar.

Nesta instalação-performática, chamada *Living Vivo*, o arranjo final dos elementos feitos de madeira pintadas com tinta acrílica são rearranjados por mim. Os movimentos ocorreram durante os três primeiros dias da exposição; uma vez ao dia, com aproximadamente 10 minutos de duração. Todas as ações foram filmadas e posteriormente projetadas sobre os elementos após o quarto dia. As performances geraram um vídeo, chamado *Movimentações em 10 minutos*.



Livia Paola Gorresio. **Living Vivo**, 2011.
30°Arte-Pará, Palácio Lauro Sodré, Belém do Pará, BR. Instalação performática, área total 3 x 8 x 6 m.

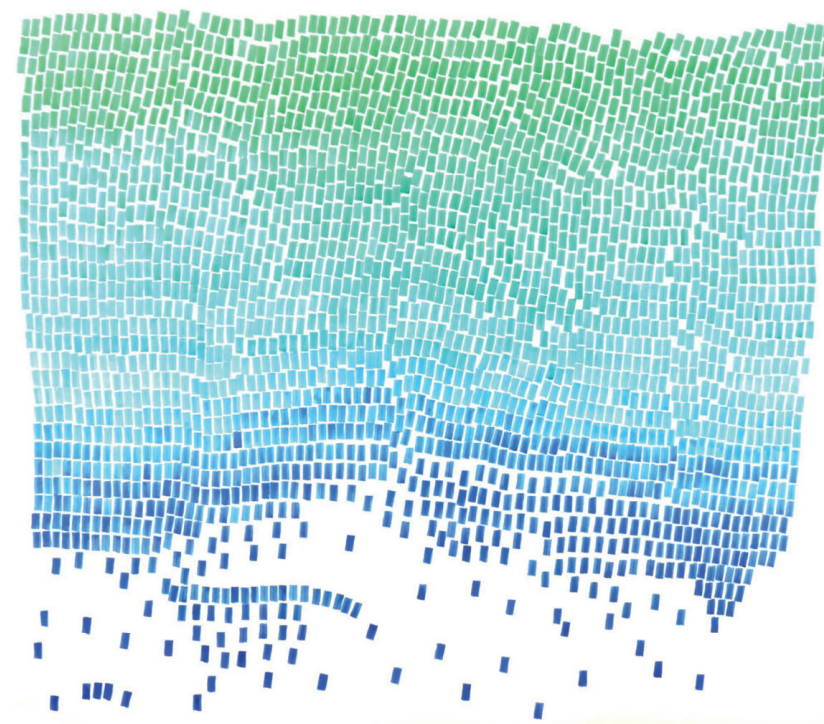
Cada elemento remete às formas que encontramos no nosso cotidiano, representas as salas que habitamos todos dias. Cada cor vibra, no espaço expandido, os limites da forma que estão contidas. Temos a sensação de nos aprofundar em cada uma delas, por meio de suas qualidades – vibrações.

I.III. TEMPORALIDADE: A COR VIVA

[735] (...) a cor se torna, na superfície dos seres vivos, uma parte importante dos signos exteriores através dos quais percebemos o que se passa no interior deles. (GOETHE, 2013, p.215-16).

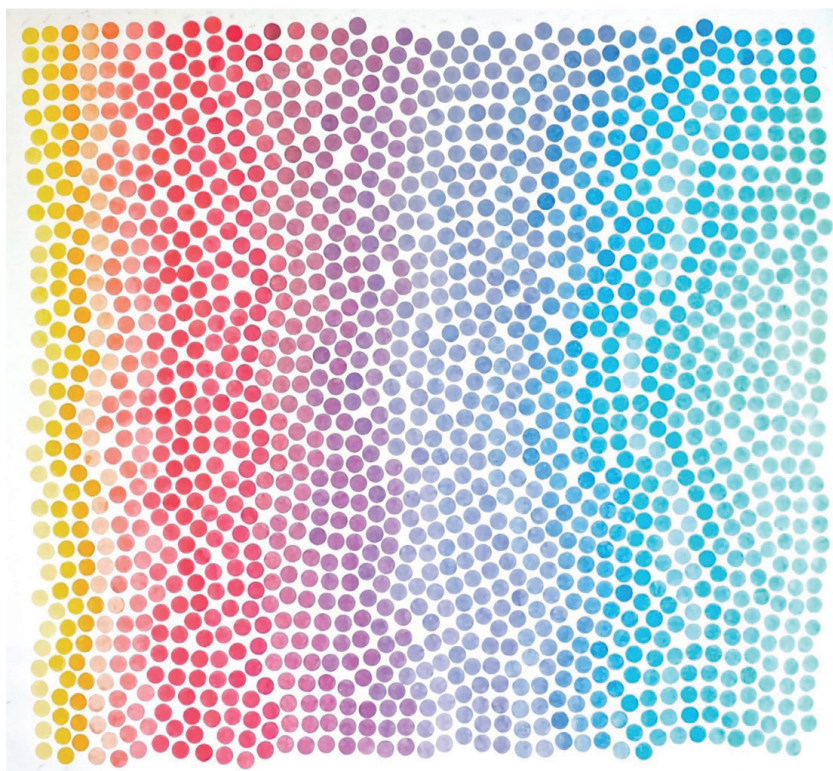
A série *EXE*. foi produzida entre 2010 e 2016. Esta série ganha este nome por ser a abreviatura da palavra experiência. As gradações cromáticas são estabelecidas por mim e produzidas com a ajuda de um conta-gotas, com o qual calculo a porcentagem de cor que progressivamente vai se alterando intuitivamente ao longo do papel.

Ela fornece uma referência importante para o entendimento da cor como um corpo fluido e natural, pois é uma reflexão prática sobre o comportamento da cor dentro de estruturas e formas. Podemos observar as cores que se desdobram em outras, evidenciando a identidade imprecisa que a cor possui como característica essencial.



Livia Paola Gorresio. *EXE I.I.*, 2011.
Nanquim sobre papel. 150 x 180 cm.

No mais, as cores dão identidade às formas. Formas que, mesmo semelhantes, passam a conter uma identidade única, um conteúdo singular, através das cores que possuem.

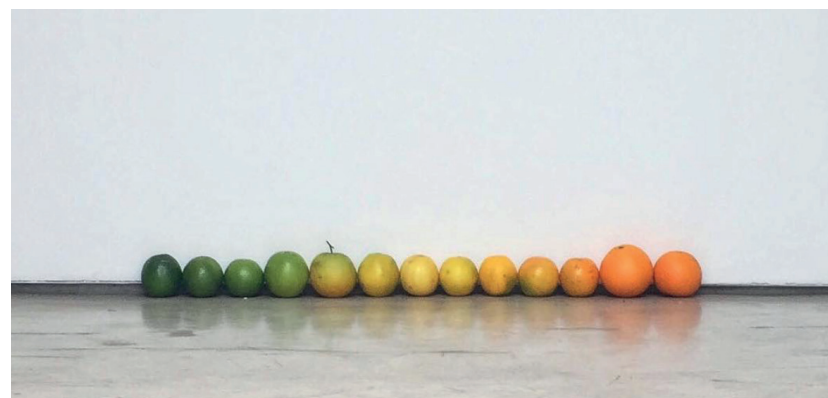


Livia Paola Gorresio. **EXE I.2.**, 2011.
Nanquim sobre papel. 150 x 170 cm.

Neste grupo de obras chamadas EXE., a cor passa a ser compreendida por mim como algo mais profundo do que um mero colorido. Ela é natureza viva.

Cada forma possui uma cor única, uma identidade, cada uma dela é um ser. Uma abstração de um pássaro, de uma flor ou da noite.

Para entender melhor esta compreensão sobre a cor, vemos nesta obra um exemplo bem nítido. Ela aponta o tempo do objeto, seu estado interno, seu tempo de vida. A cor nos fala. Ela avisa o que está contido na forma. Ela é matéria viva, sempre natural. Seu aspecto, sua vibração, nos diz sobre nós mesmos e sobre o mundo à nossa volta.



Carlos Nunes. **Laranjas**, 2017. 80 × 120 cm. Edição 1/3 + 1 AP.
Fonte: Página Artsy⁸.

Nesta obra do artista Carlos Nunes, ele nos apresenta a graduação das cores na natureza, que expressam a temporalidade da maturação da fruta, o verde avisa que o fruto ainda não está pronto, mas ainda sim vivo. O amarelo nos fala que o fruto está quase maduro, já ao chegar no laranja, a cor da fruta nos avisa que está madura.

8. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/carlos-nunes-laranjas>.
Acesso em: 15 out. 2020.

A natureza das cores nos fala. É uma linguagem intuitiva, apenas sabemos. Aprendemos com ela ao passar dos anos, e acredito que ainda haja muito para aprender sobre elas, como a capacidade de nos comunicar com os outros e compreender o mundo de forma mais ampla, ou ainda de nos curar através dela. Mas isto é assunto para o último capítulo deste livro, tema que se tornou a minha obra de conclusão desta tese.

I. IV. TRÍADE CROMÁTICA: A PARTE E O TODO

(...) a arte abstrata não é praticada para que haja um afastamento do mundo, mas sim para que haja uma penetração em sua essência, pois uma obra de arte só é arte na medida que inclui nela o aspecto vital (...) (MONDRIAN, 1945, p.43).

Duração Permanente foi uma exposição individual realizada na AM Galeria, em Belo Horizonte, em 2013. Ela é composta por dez obras feitas com lápis, papel, madeira, nanquim, tinta acrílica e aço inox. Na primeira sala vemos as obras monocromáticas: *suporte*, *acervo* e *monte amarelo*, na segunda sala, as obras monocromáticas azuis: *área azul*, as *balanças pp.6* e o desenho *Physis e*, ao final, as obras coloridas: *Be my guest* e *Labirinto* e o desenho *EXE. 1.6*.



Vista da exposição: objetos-potência/obras interativas; Suporte, Acervo; Área Azul.

Esta exposição teve como fundamento a teoria dos contrastes cromáticos, usada pela presença de no mínimo duas cores opostas e, ou complementares.

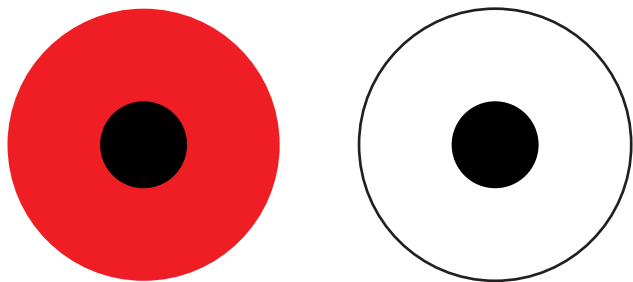
Podemos analisar esta teoria nos experimentos feitos pelo artista Josef Albers. Albers disse ter sido algo muito intrigante quando foi demonstrado através da ciência que os neurônios dentro do córtex visual realmente não são ativados em resposta frente a uma cor sozinha, mas através da justaposição de duas cores, particularmente, o vermelho com o cian (em tom azulado), o amarelo com o azul, e sobretudo, o preto com o branco. (ALBERS, 2016, p.51).

Mesmo que estas descobertas neuropsicológicas tenham sido descobertas depois das aulas de pinturas de Albers, ele sempre

esteve atento à elas. Em suas aulas oferecidas na Universidade de Yale, distribuía aos alunos papéis de diferentes cores e os instruía a colocarem um pequeno pedaço de cor sobre um fundo de outra cor, para que pudessem analisar o comportamento das cores. Através do contraste com duas diferentes cores, colocadas umas sobre outras, em devidas proporções, as mesmas poderiam se transformar e até parecer iguais. (ALBERS, 2016, p.12).

Para uma compreensão melhor de como as cores são lidas diferentemente de como elas se apresentam fisicamente, vejamos o caso dos experimentos com papéis coloridos feitos por Albers, chamado por ele cores ilusórias.

Nestas experiências, dois pedaços de papel idênticos foram recortados em formas de círculo, um vermelho e outro branco. Nos dois foram desenhados dois pontos centrais circulares com preto. A experiência consiste em olhar fixamente durante 30 segundos o ponto preto, no interior do círculo vermelho, à medida que uma luz em formato de lua aparece se movendo para fora do ponto preto, fica um pouco mais difícil fixar o olhar ali, mas mesmo assim, continue. Em seguida, mude seu foco de visão para o outro ponto, dentro do círculo branco.



Neste momento é que vemos surgir ali no interior do círculo branco, um verde ou um azul-esverdeado, ao invés de branco. Esta cor que vemos é a cor complementar ao vermelho ao lado. Este fenômeno é chamado imagem consecutiva ou contraste simultâneo, como já vimos (ALBERS, 2016, p. 29, 30).

Uma explicação plausível é que pela teoria, nossos nervos terminam na retina (cones e bastonetes), os quais são preparados para receber o estímulo das três cores primeiras: vermelho, amarelo, e azul, as quais constituem todas as cores.

Olhando fixamente para o vermelho a visão ficará cansada, estressando a parte sensitiva que capta esta cor então, quando ocorre a mudança brusca para o círculo branco, o indivíduo misturará apenas as cores amarelo e azul, assim veremos ali aparecer o verde, quase azul esverdeado, a complementar do vermelho.

De fato, o efeito de pós-imagem, ou de contraste simultâneo é um fenômeno psíquico e psicológico, que prova que qualquer olho normal, não só o mais treinado, é uma prova viva de análise sobre a verdade das cores. Albers finaliza, dizendo que aquele que afirma ver as cores independentes de seus efeitos, apenas está enganando a si mesmo. (ALBERS, 2016)

Pode-se dizer que toda a insistência na pesquisa das relações entre as cores de Albers mora dentro dos estudos feitos sobre teorias das cores de Goethe, ainda na escola Bauhaus, na

Alemanha. Para Albers:

“Goethe era muito mais que um cientista, uma vez que elevou a pesquisa sobre a cor de modo único e minucioso, me conduzindo a seguir pensando de modo ativo sobre elas, e sobretudo, não esquecendo a extrema importância que há em sua noção a respeito da relação do homem com a natureza. (MALLOY, 2015, p.15).

A cor para Goethe, como já vimos aqui, era viva. Goethe estava convencido de que a cor era um fenômeno vivente, ou seja, era a própria natureza em atividade. Goethe explorou as cores como processos dinâmicos vivos. Goethe, defende que é durante a interação das polaridades dos dois tons extremos, a ver, o amarelo (luz) e o azul (escuridão), que surgem todas as cores. Para Goethe, as cores seriam resultado das infinitas variações de interação entre elas mesmas.

Também, a regra da tríade cromática pode ser encontrada nas teorias de Johann von Goethe, Piet Mondrian e Wassily Kandisky. Existe entre estes artistas um senso comum que é o entendimento sobre as cores primárias dentro do conceito romântico que pretende, através da relação com elas, resgatar no homem a sensação da bela totalidade, tema que eu persigo na realização desta exposição.

Piet Mondrian, em fevereiro de 1921, desenvolve o projeto chamado *Neoplasticismo*, cujo nascimento se dá a partir da correspondência entre a teosofia e a arte antroposófica⁹. Mondrian através do Neoplasticismo desejava transformar o que para ele eram os dois maiores confrontos do homem. Em primeiro lugar, o conflito entre as polaridades espirituais e materiais (corpo e espírito) e, em segundo lugar, o conflito entre o homem e a natureza, a cultura versus instinto. Estes conflitos de opostos foram definidos por Mondrian como “um desequilíbrio entre a matéria e o espírito, uma desarmonia entre o homem e a natureza” (MARTIN, S., 1987, p.72).

Através do uso das cores primárias azul, amarelo e vermelho, Modrian em sua obra teria sempre consigo o desejo de reconquistar a ideia da bela totalidade. Sua obra emerge do desequilíbrio, cujo intuito é prover serenidade, ou no mínimo, possibilitar uma conexão temporal e efêmera de harmonia.

9. Having read several of your books, I wonder if you could find the time to read my brochure *Le Néoplasticisme*, which I am enclosing. I believe that Neo-Plasticism is the art of the foreseeable future for all true anthroposophists and theosophists. Neo-Plasticism creates harmony through the equivalence of the two extremes: the universal and the individual. The former by revelation, the latter by deduction. Art gives visual expression to the evolution of life: the evolution of the spirit and –in the reverse direction– that of matter. It was impossible to bring about an equilibrium of relationships other than by destroying the form, and replacing it by a new, universal expressive means. I would be pleased to hear your opinion on this subject, if you would like to respond (BLOTKAMP, 2001, p.182).



Piet Mondrian. Casa de Luz na Capela Oeste, 1909.

Fonte: Página Kunstmuseum¹⁰.

10. Disponível em: <<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/lighthouse-westkapelle?origin=gm>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Na obra de Mondrian, surge novamente o símbolo da Tríade Divina tão mencionada na Teosofia e nos credos antigos. A ideia de microcosmo e macrocosmo surge pelas cores que, unidas, formam a totalidade espectral. A tríade cromática de Mondrian expressa as substâncias essenciais, os substratos mínimos que representam o Todo. O artista declara ainda que o fato de utilizar a geometria e a tríade cromática não o separa do mundo, declarando que o intuito de sua obra era fazer o espectador penetrar na essência das coisas (MONDRIAN, 1945).



Instalação das balanças pp.6; e Área Azul. Vista da exposição, 2013. A Sala Azul é formada por 4 obras que conversam entre si: Três chapas de compensado de cedro pintadas na cor azul, uma instalação, possivelmente interativa, chamada Área Azul; duas balanças em aço inox e madeira, chamadas balanças pp. 6 (objeto-potência/obra interativa) e um pequeno desenho em lápis de cor azul, nominado Physis.



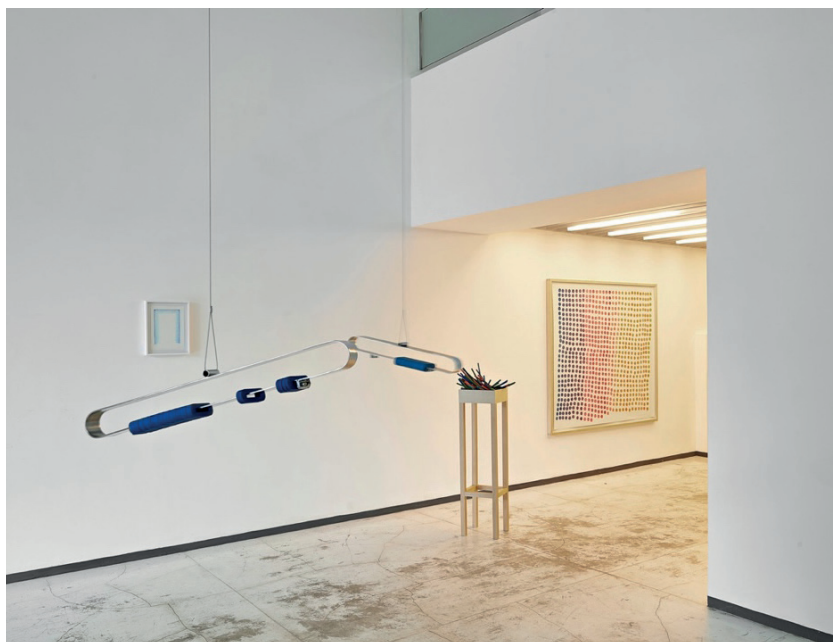
Livia Paola Gorresio. **Balança pp.6**, 2013.

Tinta acrílica sobre madeira e aço inox. objeto-potência / obra interativa.

Acredito que ao unir todas as cores primeiras no mesmo ambiente estímulo, através da relação que travamos com cada cor, a sensação de estar imerso num ambiente colorido. Retomando aqui a noção das pinceladas com cores puras dos neoimpressionistas, que quando colocadas lado a lado formam um todo cromático, que é resultado da soma de todas elas. A sala funciona como um círculo cromático, que na presença de todas as cores primeiras, formam todas as outras cores do espectro.

Transposta agora a pintura para o mundo concreto, onde as estruturas figuram no fundo do ambiente da galeria, acredito

que o espectador ao observar todas das cores colocadas no espaço, possa processar uma síntese em si provocada pela presença das cores complementares e, assim, alcançar um estado de harmonia interior.



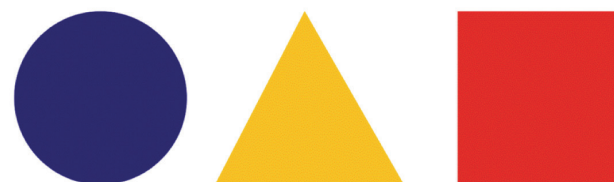
Vista da exposição: balanças pp.6, Physis, Be my guest e EXE. I.6.

Por outro lado, a essência das cores é também um assunto de análise nestas obras, tomando como referência principal, para o entendimento desta questão, os estudos sobre as cores feitos por Wassily Kandisky.

Kandisky teria como fundamento as teorias espirituais da Rússia. Foi através da Teosofia que Kandinsky encontrou a correlação entre as vibrações da cor e do som, relacionando ambas com as formas geométricas.

O sistema das cores de Kandinsky se baseia também no princípio da polaridade, considerando o arranjo do azul com o amarelo, a base fundamental para a criação de sua obra chamada *Do Espiritual na Arte*, em 1912. Para Kandisky, o azul e o amarelo, estavam ligados respectivamente, às forças centrípetas e centrífugas, as quais novamente estariam relacionadas às aquelas de quente ou frio.

Tais ideias tornam-se as bases para a primeira parte do livro *Do Espiritual na Arte*, caracterizando o azul dentro do formato esférico, o amarelo no triângulo e o vermelho no quadrado.



Wassily Kandisky. Estudos sobre os conceitos de cor e forma¹¹.

11. Esta ligação entre a cor e a forma segundo Gage, estaria relacionada à tradição do embate pela supremacia da forma com a cor nas teorias gregas de que as cores pressupunham uma forma ou material específico. (GAGE, 1999, p.207).

A essência das minhas obras monocromáticas está diretamente relacionada aos corpos/formas. O azul é o espaço, o polo negativo, representa o imaterial. Nosso olhar mergulha nele, podemos caminhar para além. O amarelo idealmente remete à luz, o polo positivo. O vermelho, ao sangue, ao corpo, a substância.



Livia Paola Gorresio. **Monte Amarelo**, 2013.
Tinta acrílica sobre madeira. 200 unidades. Objeto-potência / obra interativa.

O Todo está presente nas substâncias essenciais e nos substratos mínimos das cores primárias. A geometria destas obras, unida à ideia da tríade cromática, tem como intuito não separar o homem do mundo natural, mas sim, fazê-lo penetrar na essência das coisas.



Livia Paola Gorresio. **Acervo**, 2013.
Aço-inox e tinta acrílica sobre madeira; arranjo variável.
180 x 84 x 27 cm. Objeto-potência / obra interativa.

A tríade cromática, também conhecida como fenômeno primordial, é uma regra que não pode ser modificada. É denominada também como “Sagrada Trindade”, uma vez que é representada no exemplar do Triângulo, o qual é fundado na regra natural da união dos opostos, a partir do qual surge um terceiro (GAGE, 1999, p. 156).



Livia Paola Gorresio. **Suporte**, 2013.
Aço-inox e tinta acrílica sobre madeira; arranjo variável. 160 x 3 x 160 (a 230) cm. Objeto-potência / obra interativa.



Livia Paola Gorresio. **Labirinto**, 2013.
Papel kraft e tinta acrílica sobre tela. 150 x 150 cm.



Livia Paola Gorresio. **Be my guest**, 2013.
Tinta acrílica sobre madeira. 200 unidades. Objeto-potência / obra interativa.

Estas duas obras estão correlacionadas, uma bidimensional e a outra tridimensional. *Labirinto* é uma colagem de papel e tinta acrílica sobre tela, sua forma remete ao simbolismo do labirinto, cujo caminho é preciso decidir. Através desta colagem faço uma metáfora às escolhas da vida, aos seus impasses e ao seu dilema na busca pela saída.

A obra *Be my guest*, remete ao processo de lidar com o mundo físico, às possibilidades, às inúmeras configurações que podemos ter diante de nós, como também remete ao processo meditativo que está presente em toda escolha, consideração e busca.

O colorido aqui remete ao infinito de possibilidades, à brincadeira, ao criativo, aos processos da imaginação que conduzem a vida, em que se revelam os segredos da própria existência através das cores.

Neste sentido retomo o discurso de Hélio Oiticica, quando se refere à suas obras como não acabadas, ou seja, “abertas”, e no momento em que o artista assume o papel de proponente, ou até mesmo educador. Isto se dá uma vez que acredito que ao proporcionar ao espectador as atividades de interações de uma obra aberta, conduzo-o ao processo criativo, à meditação, à imaginação e à escolha, fazendo com que o espectador vivencie e reflita sobre os assuntos que proponho através dos elementos dados.

I. V. COR SER: O OUTRO EM MINHA OBRA

“o olho experimenta suas propriedades, e é fascinado por sua beleza. Através da cor o homem pode ser estimulado ou acalmado; quanto mais o homem cultiva o seu espírito, mais forte é a atuação da cor em sua alma”. (KANDISKY, 1996, p.73)

Poderíamos dizer que até hoje as contribuições que Kandisky nos deixou em relação à força transformadora da cor, se configuraram de maneira significativa no âmbito das teorias psicológicas e das práticas em artes visuais. Este tema cromático estaria até mesmo vinculado à reforma da sociedade, do indivíduo e de sua relação com os outros.

Com a obra de Kandisky, chegamos à compreensão de que cada cor é capaz de afetar o observador através de sua essência ou força única, podendo ainda, transformar aquele que a observa profundamente – “o olho sente a cor”. (KANDISKY, 1996, p.34). Assim, procuro refletir sobre esta capacidade de transformação do indivíduo através da força essencial da cor através de meu trabalho *Sentimento da Cor*, descrito abaixo.



Sentimento da Cor. Pinturas digital, 2020. Frame 10/60. Arquivo mp4 e jpeg.

Sentimento da Cor, de 2020, obra digital apresentada na conclusão da residência artística *Pivô Pesquisa*, torna-se a obra conclusiva desta tese de doutorado. As cores e formatos das obras apresentadas aqui induzem o espectador a lidar com a força de cada cor. Ao vivenciar as cores em sua essência, o espectador experimenta uma específica relação com cada cor, tornando sua interação para com cada uma delas um momento meditativo de imersão na cor.

Este vídeo, chamado *Sentimento da Cor*, foi exposto de forma digital dentro do site da *Pivô*, num período de grande caos social e desequilíbrio da natureza, em 2020, quando a pandemia do SARS Covid-19 tomou o mundo.



Sentimento da Cor. Pinturas digital, 2020. Frame 23/60. Arquivo mp4 e jpeg.

Nesta obra a cor ganha vida própria, vibrando e alternando a atmosfera interior e exterior do espectador. O intuito aqui é que o espectador, ao assistir as imagens em sua tela, seja conduzido à sensação de leveza e fluidez.

Podemos traçar ainda um paralelo com as obras do artista russo Marco Rothko, que em suas obras exprimi através das cores a importância da emoção e dos sentimentos relacionados à elas, possivelmente restabelecendo um reconexão com sua religiosidade. Rothko compreende que suas obras monumentais com a cor eram para ele como altares de culto.

Rothko faz o retorno à mitologia e a suas origens através das cores, as quais não eram para serem pensadas e absorvidas só se atendo à sua pura visualidade, mas às emoções e sentimentos humanos que elas invocam. Defendia que aquele cujo olhar apreendesse apenas o jogo entre as cores presente em suas telas, teria perdido o que realmente a obra significava. Christopher Rothko crítico de arte, psicólogo e filho de Mark Rothko em uma palestra feita no Museu de Wien, diz que suas obras eram como espelhos da alma, ela refletem aquilo que há no interior de cada um¹².



Mark Rothko, sem título, 1968. Fonte: Página do MoMA¹³.

12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yIG-WnSAhBs>>. Acesso: 17 nov. 2020.

13. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/37042>>. Acesso em: 17 nov. 2020.



Sentimento da Cor. Pinturas digital, 2020. Frame 34/60. Arquivo mp4 e jpeg.

Neste sentido, é semelhante o meu intuito em *Sentimento da Cor*, que é fazer com que a cor se comunique com o indivíduo, compactuando com o seu estado emocional. Este vídeo foi feito tomando como ponto de partida as teorias Antroposóficas sobre a cores, baseado nos conhecimentos da pintora Liane Collot d'Herbois, cujo intuito principal é a transformação do homem e, portanto, da sociedade.

Liane Collot tem como mestre Rudolf Steiner, que como sabemos foi um grande Teosofista antes de fundar a Antroposofia, como também um grande pesquisador da obra de Goethe. Baseado na *Doutrina das Cores* de Johann Goethe, Rudolf Steiner compreendeu que as cores atuavam na alma, assim como Wassily Kandisky e Liane Collot D'Herbois.

Na perspectiva antropológica, o amarelo e o azul representam as polaridades positiva e negativa do próprio ser humano, excêntrico e concêntrico, histérico e melancólico. Sendo assim, a teoria prática das cores de Liane Collot D’Herbois busca através do contato com as cores equilibrar estas duas forças polares (D’HERBOIS, 2016).

Kandisky também acreditava na Teosofia, tendo-a como fundamento para desenvolver sua teoria cromática descrita em seu livro, *Do Espiritual na Arte*. O artista acredita que se deixássemos o azul agir sobre a alma, poderíamos ser atraídos pela busca do infinito dentro de nós mesmos. Por outro lado, quando estimulados com a cor amarela, seríamos excitados e animados por ela ou, quando excessivamente expostos a ela, nos tornaríamos atormentados.



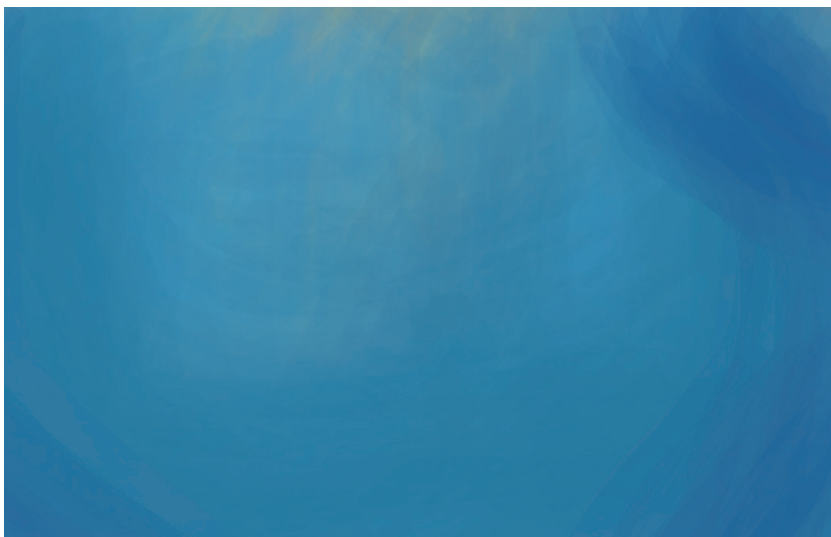
Sentimento da Cor. Pinturas digital, 2020. Frame 37/60. Arquivo mp4 e jpeg.

Kandisky acompanhava também as teorias sobre as cores que estavam sendo desenvolvidas na época pelo psicólogo Wilhem Wundt, o qual viria contribuir ainda mais para a compreensão psicológica da cor. Wundt descreve: “a transição psicológica do amarelo para o azul, do mais ativo para o mais passivo, poderia se dar de duas maneiras durante a vida de uma pessoa: a primeira, mais estável, passando pelo verde ou a mais instável, pelo vermelho, roxo e violeta”. (WUNDT, 1904, p.329).

Wundt era um romântico, quem teria acesso à obra de Goethe, cujo capítulo sobre cor e moral seria por ele ampliado. Wundt neste trecho acima, relaciona as cores aos estados psicológicos do ser humano, que uma vez em busca pela transformação de sua essência, teria que compreender os efeitos da vibração das cores dentro de si mesmo.

Em *Sentimento da Cor*, a experiência da cor é conduzida pela sequência de cores de 60 frames, as quais eu chamo de pinturas digitais. É diferente da maneira livre que Hélio Oiticica conduzia o espectador para a experiência cromática, através da obra-aberta, em minha obra há um propósito na sequência das cores.

Apresento este vídeo como resultado desta pesquisa, levando em consideração o poder harmonizador dos estados da alma através das cores. Liane Collot D’Herbois nos deixa uma grande contribuição para o assunto, ela ultrapassa o que Goethe nos deixou, conduzida pela ajuda do escritor Rudolf Steiner, o maior pesquisador da obra de Goethe. (STEINER, 1996)



Sentimento da Cor. Pinturas digital, 2020. Frame 46/60. Arquivo mp4 e jpeg.

A Antroposofia de Liane Collot D'Herbois, defende que a estrutura do homem é revelada através de três forças principais, o pensar, o sentir e o querer, estas correspondem diretamente às ações de andar, sonhar e dormir. Em sua teoria encontramos uma correlação entre as ondas e frequências de cor, com as cores encontradas durante o dia e a noite, como aquelas do amanhecer e do anoitecer. Estas possuem uma relação direta com o corpo físico, a psique, os sentimentos e as emoções e, não bastando, com os níveis suprasensíveis da nossa realidade. (LANZ, 2005)

O vídeo *Sentimento da Cor*, reflete sobre as cores que vemos surgir na atmosfera durante o dia e a noite. As cores que

surgem com a claridade da luz são caracterizadas pelas cores vermelhas, que vão gradualmente se transformando até chegar no amarelo, passando pelos verdes e turquesas, seguindo para os azuis claros, escuros e violetas, estes últimos caracterizados pela noite.

Segundo a Antroposofia, todas as manhãs experienciamos o despertar da nossa vontade consciente através da batalha com a luz, que é simbolizado pelas cores terrosas, presentes nos vermelhos e laranjas até chegar no amarelo, seguindo para o verde, turquesa e azuis claros. Em oposição, todas as noites experienciamos a sensação de leveza, caracterizado pelo estado flutuante do sono e sonho, caracterizados pelos azuis escuros e violetas.

A Medicina Antroposófica por outro lado, acredita que é na escuridão que reside o núcleo do sistema metabólico, em oposição à estrutura do sistema nervoso, o pensar (luz). No encontro da escuridão e da luz, no reino do meio, encontramos os sentimentos, que equilibra estas duas polaridades, assim chamado, sistema rítmico.

Para Antroposofia, a cor, assim como os sentimentos, é um estado de consciência que se move, medita e harmoniza as duas forças opostas do pensar (sistema neuro-sensorial) e do querer (sistema metabólico). A cor é um mundo subjetivo que flutua entre a empatia e a antipatia, sentimentos de repulsa e acolhimento, em movimento contínuo.

No mundo dos sentidos, as cores emergem no intervalo entre a luz invisível e uma escuridão invisível, criando dentro de nós um arco-íris, compreendido pelos Antroposofistas como uma espécie de medidor de sentimentos.

É nesta esfera que somos preenchidos quando lidamos com as cores, elas estão sempre em movimento, sempre se alterando, equilibrando e compensando o nosso arco-íris interior. São infinitamente imprecisas, assim como nós.

As cores possuem sempre dois lados, operam no mundo como símbolos. Para compreender melhor esta questão, lembre o símbolo, *ying-yang*. Tudo é feito de dois lados, as forças opostas estão em todos os lugares, em tudo o que há. Assim é igual para as cores.

Em *Sentimento da Cor*, as cores se movimentam, seguindo numa ordem gradual que vai se alterando ao longo do tempo. Vemos inicialmente (o) Carmim, cuja essência é um calor brilhante, mas ainda turvo, cor pesada e densa. (o) Vermelho, a cor mais forte, mais luminosa, podemos vê-la com mais clareza. (o) Laranja, cor imprecisa em contínua modificação. (o) Amarelo, cor incontrolável, forte e precisa. (o) Verde-Amarelo, o último respiro antes que a luz chegue, o último véu da escuridão, cor que forma e dissolve, aparece e some. (o) Verde Esmeralda, a própria luz. Cor que nos experimentos com o prisma, surge quando colocado num ambiente escuro, na faixa do meio, e quando colocado num ambiente luminoso, desaparece. (o) Turquesa, a

cor dos cristais, cor da pureza. (o) Azul Cobalto, a cor do céu, manto do mundo. (o) Azul Índigo, o retorno à escuridão, cor das nuvens, cores de um dia de chuva. O azul índigo é primeiro chamado para retornarmos ao sentido horizontal, o descanso. (o) Violeta, cor aquietante, a imutável suspensão, suave e doce – o lago da compaixão.



Sentimentos da Cor. Pinturas digital, 2020. Frame 58/60. Arquivo mp4 e jpeg.

Todos os frames do vídeo *Sentimento da Cor*, posteriormente são revelados tornando cada um deles, uma pintura digital, como assim os chamo. Cada pintura revela a força específica de cada cor, que num contínuo movimento, harmoniza o espectador, à medida que ele percebe ali, uma ordem natural cromática em correspondência com sua essência natural.

CAPÍTULO 2.

SENTIMENTO DA COR



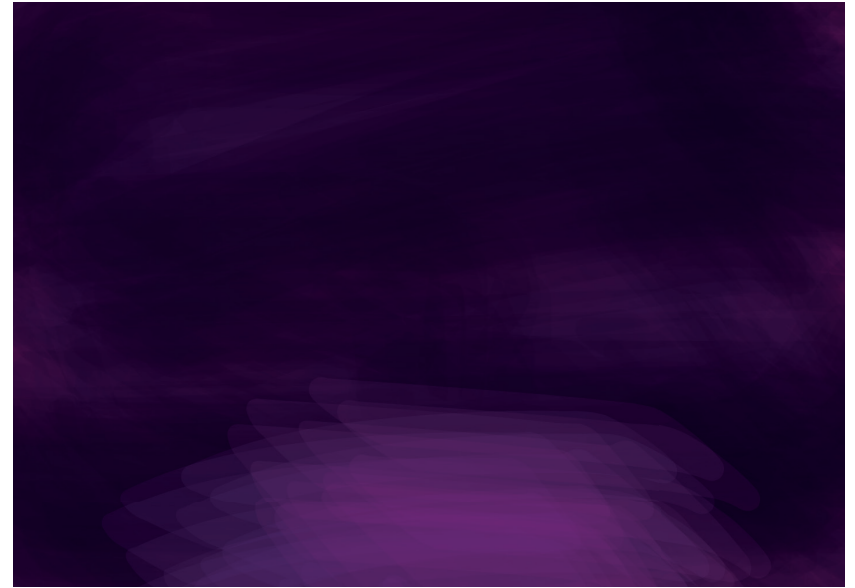
SENTIMENTO DA COR | 2020 | VÍDEO | 15'49" | COR | SEM SOM

<https://vimeo.com/422809503>

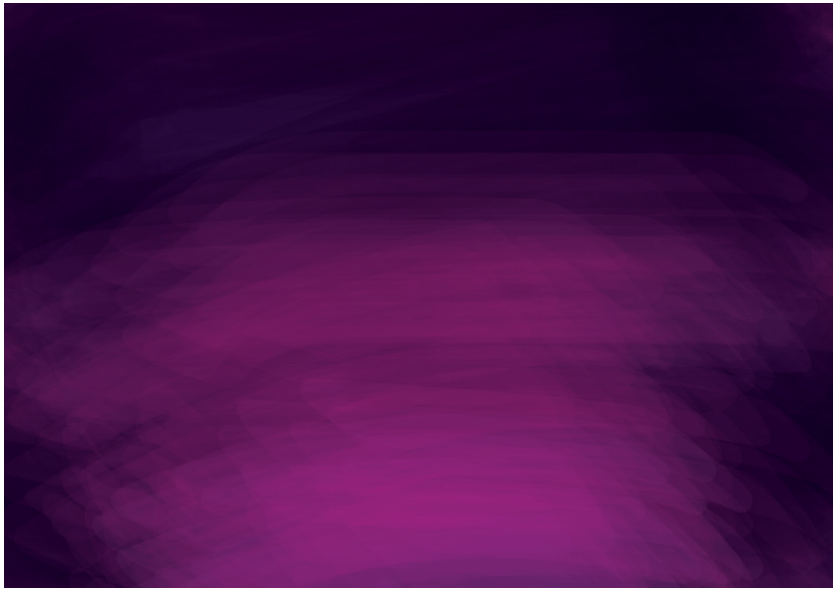




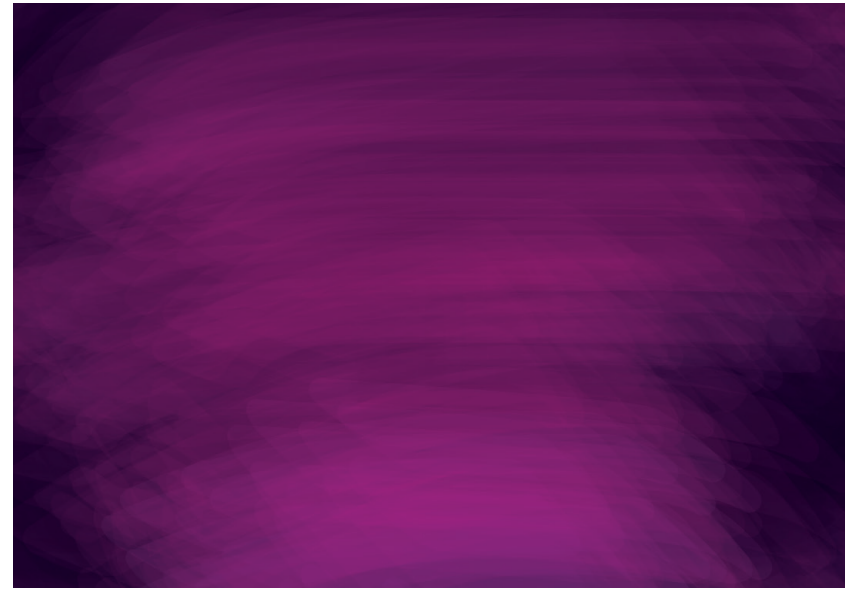
Frame 01 / 60



Frame 02 / 60



Frame 03 / 60



Frame 04 / 60



Frame 05 / 60



Frame 06 / 60



Frame 07 / 60



Frame 08 / 60



Frame 09 / 60



Frame 10 / 60



Frame 11 / 60



Frame 12 / 60



Frame 13 / 60



Frame 14 / 60



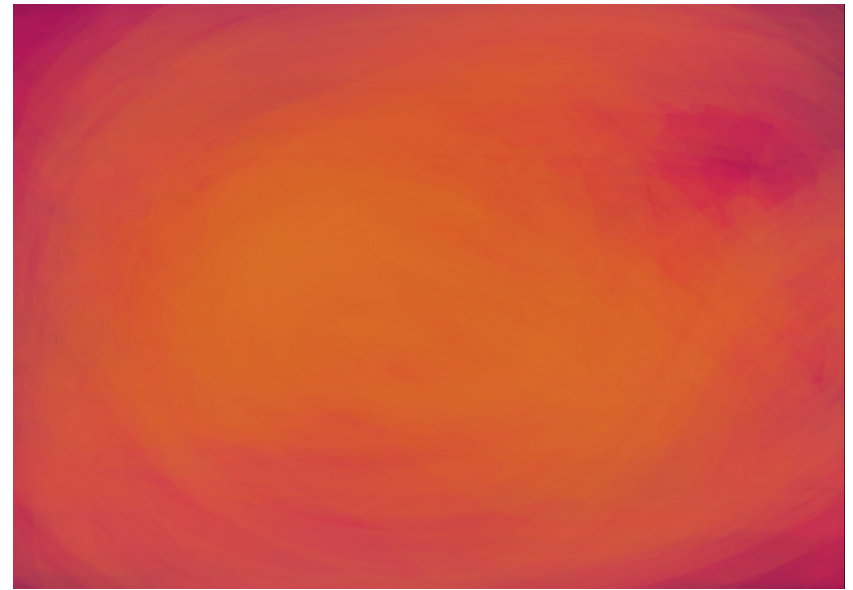
Frame 15 / 60



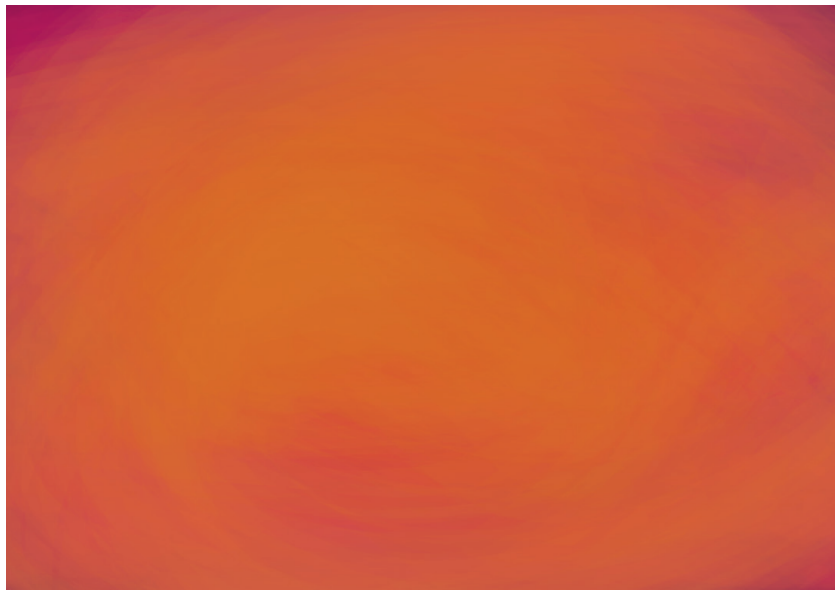
Frame 16 / 60



Frame 17 / 60



Frame 18 / 60



Frame 19 / 60



Frame 20 / 60



Frame 21 / 60



Frame 22 / 60



Frame 23 / 60



Frame 24 / 60



Frame 25 / 60



Frame 26 / 60



Frame 27 / 60



Frame 28 / 60



Frame 29 / 60



Frame 30 / 60



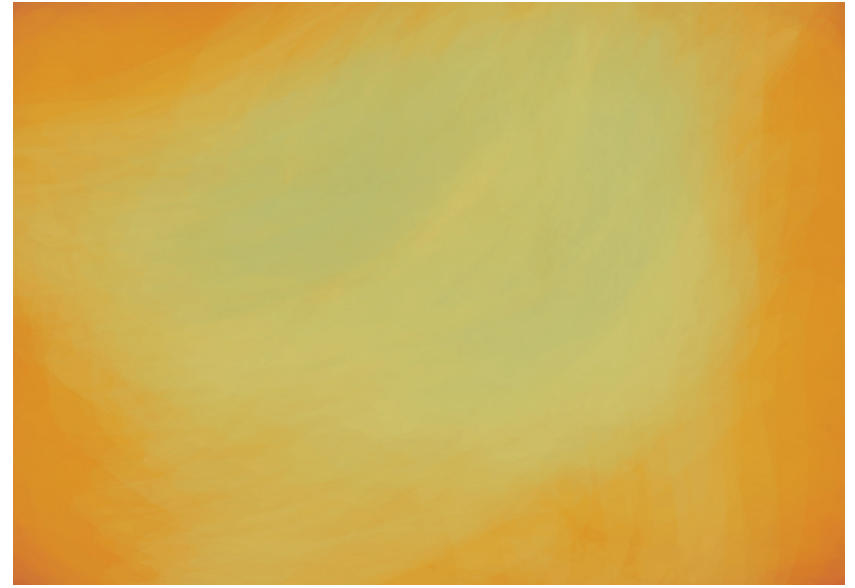
Frame 31 / 60



Frame 32 / 60



Frame 33 / 60



Frame 34 / 60



Frame 35 / 60



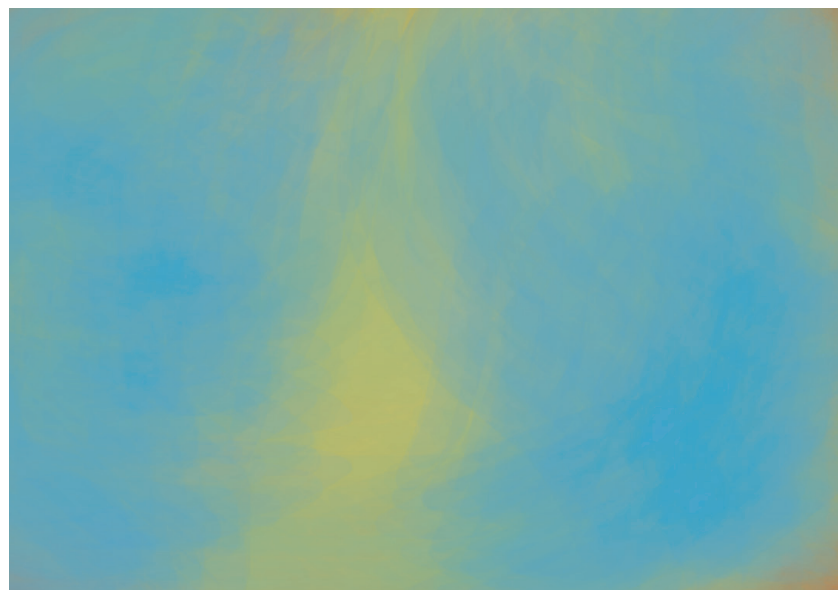
Frame 36 / 60



Frame 37 / 60



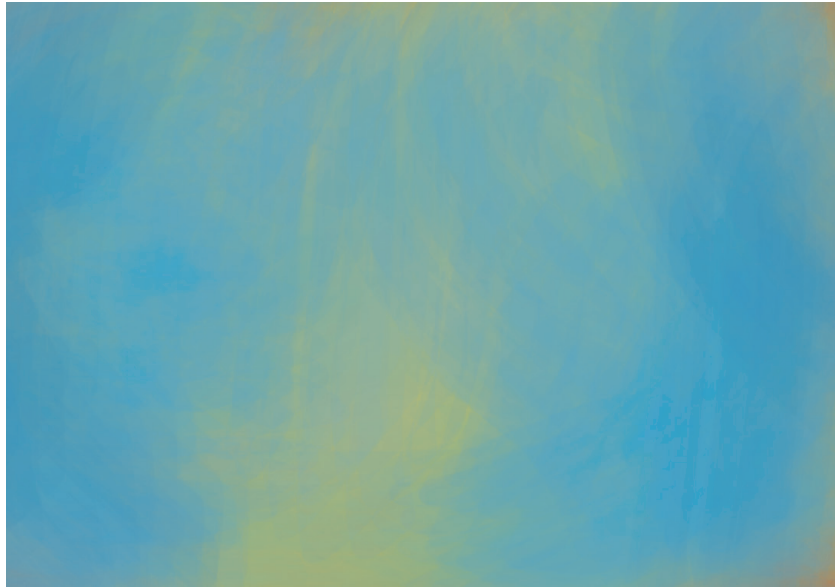
Frame 38 / 60



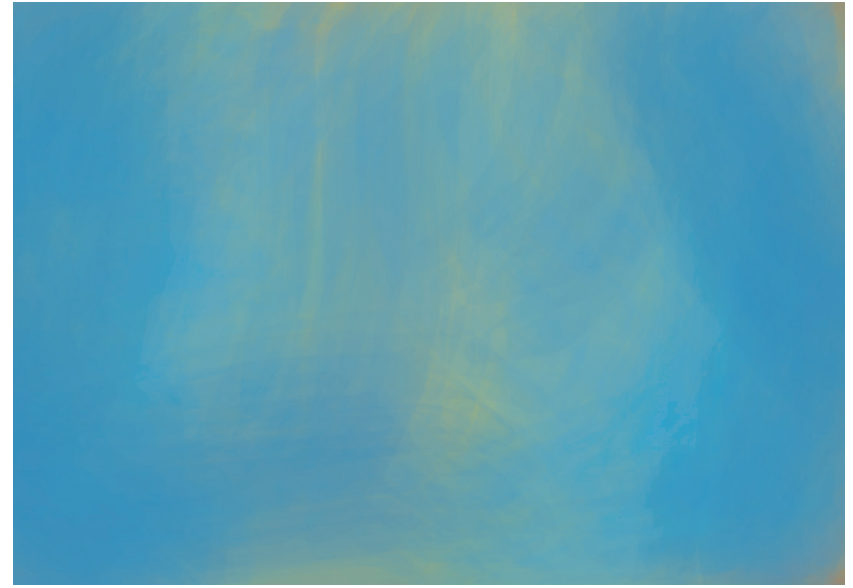
Frame 39 / 60



Frame 40 / 60



Frame 41 / 60



Frame 42 / 60



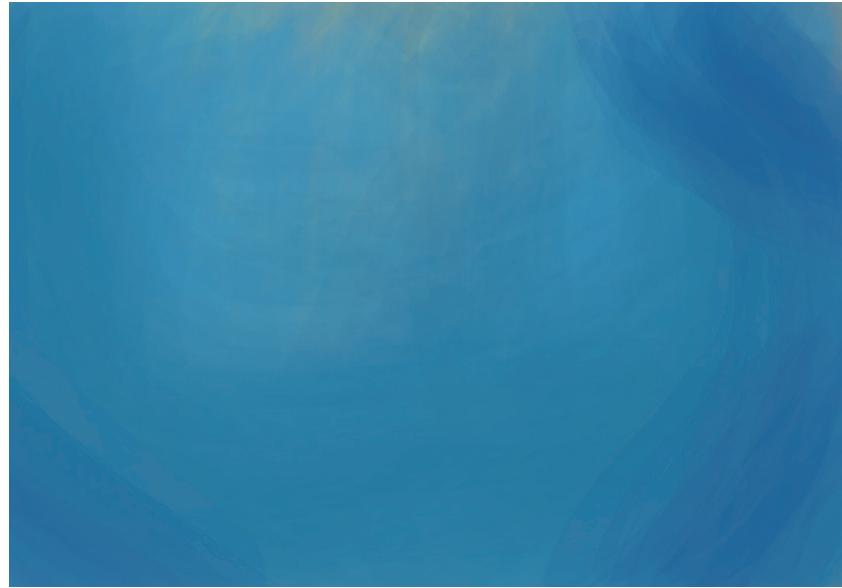
Frame 43 / 60



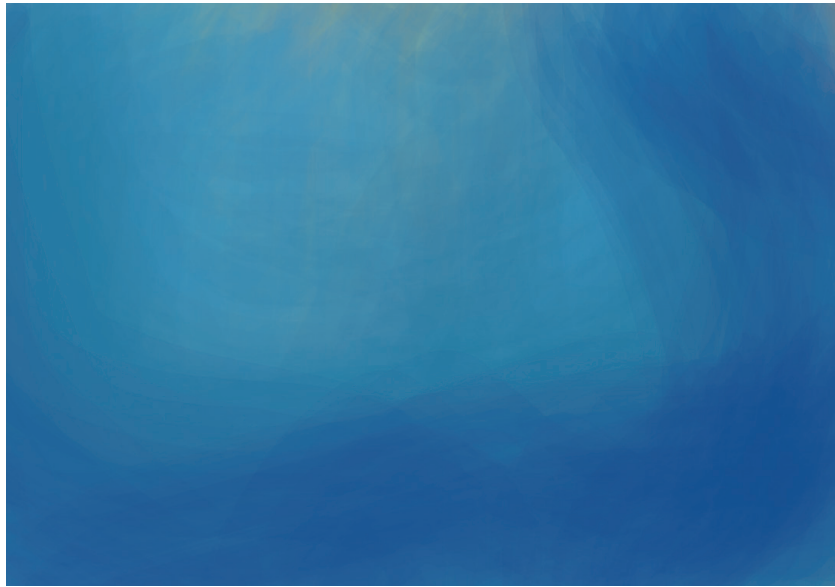
Frame 44 / 60



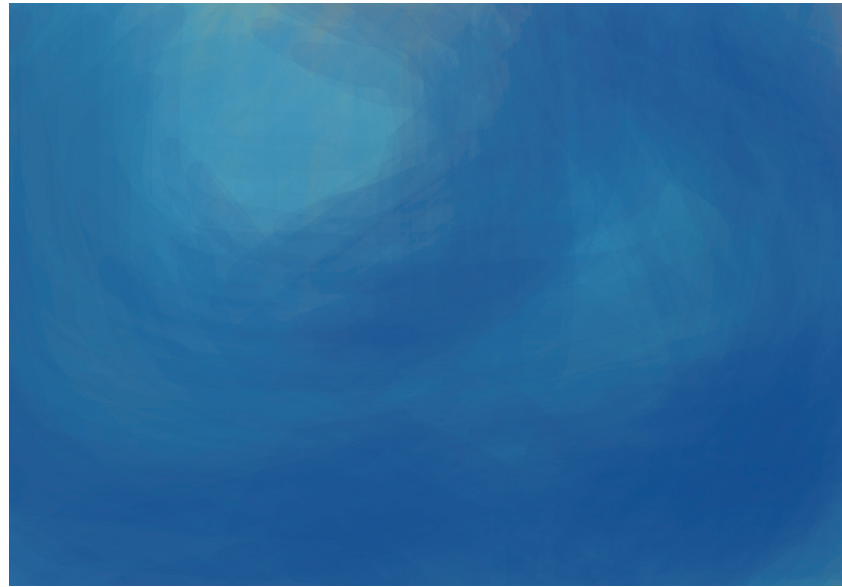
Frame 45 / 60



Frame 46 / 60



Frame 47 / 60



Frame 48 / 60



Frame 49 / 60



Frame 50 / 60



Frame 51 / 60



Frame 52 / 60



Frame 53 / 60



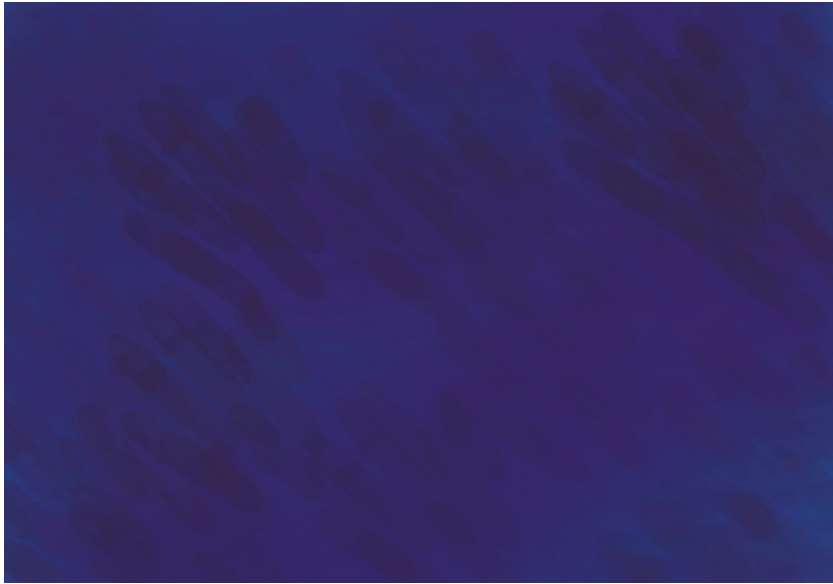
Frame 54 / 60



Frame 55 / 60



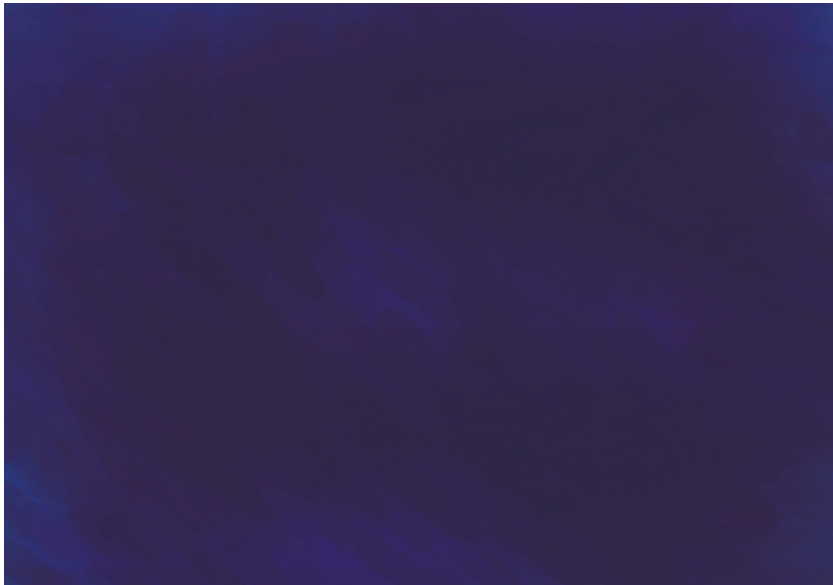
Frame 56 / 60



Frame 57 / 60



Frame 58 / 60



Frame 59 / 60



Frame 60 / 60

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta parte final procuro costurar a linha de pensamento que tece todo o processo desta pesquisa, propondo esclarecer suas fases e o método utilizado para analisar o meu processos criativo.

A pesquisa sobre a cor azul contida no *Livro Azul* teve como finalidade investigar através de um levantamento histórico a compreensão da cor como um *Urphanömen*, ou seja, encontrar uma essência por debaixo dos fenômenos — a simbólica da cor.

Neste sentido, vale retomar a importância da obra de Johann von Goethe, pois ele em “*Doutrina das Cores*” estabeleceu claramente a distinção entre o simbolismo e alegoria da cor. Quando afirma:

“ (...) Enquanto o simbolismo coincide inteiramente com a natureza da cor, a sua essência, na alegoria o significado deve ser previamente comunicado antes mesmo do observador saber o que ela deve significar (...)” (Goethe, 2013, pg. 916-7).

Seguindo esta premissa de Goethe, através da pesquisa histórica sobre o azul, pude perceber a existência da questão simbólica e não apenas alegórica.

Neste levantamento dos significados da cor azul ao longo da

história surgem os mesmos simbolismos nas mais variadas épocas culturais. Um grupo de sentidos próximos emerge para esta cor, como a imagem do feminino, a abóboda celeste, o limite, a morte, a transcendência, a escuridão, o infinito, entre outros similares as estes. Lembrando que o símbolo é uma realidade viva, impossível delimitar e definir através das palavras.

Este ponto de vista se difere da compreensão de Michael Pastoureau que considera a cor apenas como uma convenção social¹. Pois através da desta pesquisa verifiquei que esta colocação de Pastoureau é incompleta. A cor carrega uma convencionalidade quando é alegórica, mas não é só isso, pois ela também é simbólica.

Se a cor fosse apenas uma convenção social, como explicaríamos o constante significado para a cor azul em períodos tão distintos, como por exemplo, na obra *Mergulhador saltando no Mar da Eternidade* (470 a.C.) e *Antropometria* (1960) de Yves Klein? É evidente que em ambas as obras, a cor azul aponta para as mesmas questões, o infinito, o mergulho na eternidade, o limite do corpo — a morte.

Ainda em outro exemplo, verificamos a semelhança de significado nos azuis presentes nas obras *O Viajante sobre o Mar de Névoa* (1818), de Gaspar Friedrich e *Oceanico* (1990) da artista brasileira Amélia Toledo. Nelas o azul nos remete ao impulso da transcendência, à verticalidade, ligando o ser humano ao alto.

¹ PASTOUREAU, 2000.

Podemos verificar mais à frente, outra aproximação simbólica, como no caso das obras *Cavaleiro Azul* (1903) de Wassily Kandisky e as obras feitas em guache *Sem Título* (1997) de Anish Kapoor, nas quais o azul representam o contato com a interioridade. Para Kapoor, um universo nebuloso representado em tons de azuis escuro de forma abstrata, e para Kandisky, representado na forma de uma cavalo azul, abstrata ou figurada é o azul que carrega o sentido de interioridade.

Quanto aos sentidos de morte e transcendência, vemos o azul presente nas obras da fase azul de Pablo Picasso, como por exemplo *Anunciação* (1901) e nos afrescos feitos por Giotto na *Capela de Scrovegne*.(1303-05), onde o azul celeste independente do momento histórico guarda o sentido da transcendência, religião, pecado, culpa, medo e salvação.

A repetição do sentido da cor azul nas diferentes épocas culturais, como pudemos ver, é a evidência da cor como símbolo. Por isso, mais uma vez é preciso salientar a importância da obra “*Doutrina das Cores*”. Ressalto ainda, e mais uma vez, que para mim como pesquisadora e artista visual a pesquisa histórica foi de suma importância no meu processo de criação, porque através do estudo histórico, além de ter verificado a cor como símbolo, pude compreender melhor a minha produção, aproximando minhas obras com as de outros artistas, que tem a cor como fundamento de suas obras, e que, sobretudo, evidenciam a cor como substância, essência e, ou, símbolo.

Assim nasce o *Livro Colorido*, nele consigo ampliar o campo de reflexão sobre a simbólica da cor. Neste segundo livro considero as cores em sua multiplicidade, o espectro se abre para o colorido, compreendido como uma natureza viva, uma substância em atividade. Por isso, os capítulos contidos no *Livro Colorido* estão diretamente relacionados a algumas possíveis dimensões em que a cor pode atuar, tais como a atividade das cores complementares, em nós e no espaço entorno, o seu aspecto imaterial, quando a cor se forma no espaço por meio de uma contra-imagem.

Outra aproximação que demonstro através das minhas obras é a sua dimensão temporal verificada nos gradientes cromáticos que surgem na natureza, durante a maturação e, ou, transformação da matéria natural ao longo do tempo.

Também vejo a cor uma manifestação espiritual, uma vez que ela excede à forma na qual ela esta contida, ela é qualidade, não é limite. A cor transcende a materialidade das coisas do mundo.

Por fim, referente as suas qualidades, há a possibilidade da cor atuar, não só de forma visual, como também, psicológica no observador. Uma vez que a cor é uma essência e possui dentre seus inúmeros aspectos, forças capazes de alterar os estados de ânimo do observador. Lembrando que a cor atua para cada um de uma forma específica, como vimos antes, assim o azul pode atuar em nós, provocando os mais diversos sentimentos do seu campo simbólico, por exemplo, paz, tristeza, transcendência, solidão e etc. Assim é para todas as cores, elas operam

simbolicamente, ou seja, possuem em si uma polaridade latente.

Estas questões ganharam força na obra que apresento no final desta tese, o vídeo chamado *Sentimento da Cor*. É uma gradiente cromático estendido no tempo, são 15 minutos divididos em 60 frames. Neste vídeo a luz se abre num espectro colorido que reverbera para dentro de nós no escuro, a medida que as cores se apagam no tempo entre os frames.

Sentimento da Cor tem como intuito conduzir o espectador a uma experiência sensível. Num tempo desacelerado as cores vão se alterando, conduzindo o espectador à contemplação. É uma espécie de meditação sobre os gradientes que encontramos na natureza, cujo intuito é ativar as forças das cores em nós.

O que é a cor?

Sugiro olhar e sentir.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

ALBERS, Josef. *A Interação da Cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ANDRÉ, Voir J. Étude sur les termes de couleur dans *la langue latine*. Paris: C. Klincksieck, 1949.

ARGUËLLES, J. *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*. Chicago: University of Chicago Press, 1972

ARISTÓTELES. *De Anima, Livros I, II e III*. Tradução. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

ARISTOTELES. *Minor Works*. London: Harvard University Press, 1955.

BERNARDO, Luís Miguel. *História da Luz e das Cores*. Porto: Universidade do Porto, 2009.

BEUYS, Joseph. Harlan, Volker. *Qu'est-ce que l'art?* Paris: L'Arche, 1992.

BLAVATSKY, H. P. *A Doutrina Secreta: O Simbolismo Arcaico das Religiões do Mundo e da Ciência Volume 4*. São Paulo: Pensamento, 1980.

BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris: Nabu Press, 2012.

BERNARDI, Claire; Molins, Stéphanie; Philippot, Emilia. *Picasso Bleu et Rose*. Musée d'Orsay: Hazan, 2018.

BLOTKAMP, Carel. *Mondrian: The Art of Destruction*. London: Reaktion Books, 2001.

BLUNT, Anthony e POOL, Phoebe. *Picasso: The formative years, a study of his sources*. New York: New York Graphic Society, 1962.

- BURWICK, Frederick. *The Damnation of Newton: Goethe's Color Theory and Romantic Perception*. Berlin: Water de Gruyter, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. Milano: Charta, 1998.
- CHEVALIER, J. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Jupter, 1982; p. 228.).
- CHEVREUL, Michel Eugène. *Principles of harmony and contrast of colours and their applications to the arts*. London: Brown, Green and Longmans, 1855.
- CHIARELLI, Tadeu. *The Drama of Sandra Cinto*. California: Laserprint Editorial, 2002.
- COENEGRACHTS, Jill Silverman. *Anish Kapoor: Drawings*. Köln: Verla der Buchhandllung Walther König, 2005.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escrito de Artistas: anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.
- D'Herbois, Liane Collot. *Colours*. The Hague: Schneidereditionen, 2016.
- CROSBY, S.M. *The Royal Abbey of St. Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)*. New York: The Met Museum, 1981.
- DRUMMOND, Marconi; MOULIN, Fabíola. *Adriana Varejão*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
- DÜCHTING, HAJO. *Wassily Kandisky*. Berlin: Taschen, 2000.
- TRIPLETT, O. Loes. *Bíblia de Estudos Pentecostal*. Brasil: Gráfica da Bíblia, 2008.
- FARIAS, Agnaldo. *Amélia Toledo: as naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004.
- FOURCADE, Dominique. *Henri Matisse: Ecrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.
- GAGE, John. *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson, 1999.
- GLADSTONE, W.E. *Studies on Homer and the Homeric Age, vol.3*. Oxford: University Press, 1858.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Garaude Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- GOETHE, Johann Olfgang Von. *Goethe's Theory of Colours (1840)*. Translation: Charles Lock Eastlake. USA: Lector House LLP.
- GOETHE, J. *A metamorfose das plantas*. Trad. Friedhelm Zimpel e Lavinia Viotti. São Paulo: Antroposófica, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do Jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: L&PM, 2001.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Phaidon, 1999.
- GROSSMANN, Maria. *Colori e lessico: Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*. Tubingen: Narr, 1988.
- GUSDORF, Georges. *Le Romantisme: Le savoir romantique*. Paris: Payot, 1993.
- MARTIN, James S; HOLZMAN, Harry. *The New Art : The New Life, The Collected Wrings of Piet Mondrian*. London: Thames and Hudson, 1987.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KIRK, G.S; RAVEN, j. E.; SCHOFIELD. M. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- KOBAYASHI, M. *A filosofia natural de Descartes*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Rio de Janeiro: PUC, 1984.
- LANZ, Rudolf. *Noções Básicas de Antroposofia*. São Paulo: Antroposófica, 2005.
- LEIGHTEN, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, New Jersey: Princenton University Press, 1989.
- MALEVICH, Kasimir. *The Non-Objective World*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959.
- MALLOY, Vania. *Intersecting Colours: Josef Albers and His Contemporaries*. New York: Creative Commons, 2015.
- MARCHE, A. Leroy. *Oeuvres Complètes De Surger*. Paris: La Société de V 'Histoire de France, 1867.

- MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorde Zahar Editora, 2008.
- MONDRIAN, Piet. *Plastic Art*. Nova Iorque: Wittenborn, 1945.
- NEWTON, Isaac. *Óptica*. Edusp: São Paulo, 1996.
- NOVALIS, Georg. *Enrique de Ofterdingen*. Trad: German Bleiberg. Buenos Aires: Editora Austral, 1951.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PASTOUREAU, Michel *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris: Editions du Seuil, 2000.
- PELLEGRIN, Nicole. *Les Provinces du Bleu*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Marseille, 1992.
- PETRINI, Pietro. *De i colori accidentali della luce, ossia dela generazione de i colori ne'vari accidenti d'ombra e di luce*. Pistoia, 1815.
- PSEUDO-DIONYSIUS. *The Complete Works*. New Jersey, Paulist Press, 1987
- RESTANY, Pierre. *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*. New York: Wittenborn Art Books, 1982.
- RICHARDSON, John. *Picasso: Una Biografía 1881-1906*. Madrid: Aliança Editorial, 1991.
- RONNENBERG, Ami. *The Book of Symbols: Reflections on archetypal images*. London: Taschen, 2013.
- ROSKILL, Mark. *The Letters of Vincent Van Gogh*. London: Flamingo, 2000.
- STEINER, Rudolf. *Colour*. Great Britain: Cromwell Press, 1996.
- SHAPIRO, Alan. E. *The Optical Papers of Isaac Newton*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- SCHNEIDER, Norbert. *Jan Vermeer, 1632-1675: Emoções Veladas*. Hong Kong: Taschen, 2010.
- SCHWARCZ, Lilian M, e VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita: a História e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó e São Paulo Companhia das Letras, 2014.

THORPE, JF; INGOLD CK. *Synthetic colouring matters*. London: Longmans Green, 1923.

VERDIER, P. *Réflexion sur l'esthétique de Suger. Mélanges offerts à E.R. Labande*. Paris, 1975.

VON ROSEN, L. *Lapis lazuli in geologic contexts and in ancient written sources*. Partille: Paul Astroms Forlag, 1998.

WHEELOCK, Arthur; BROOS, Ben. *Johannes Vermmer*. Washington and The Hague: Yale University Press, 1995.

WINKEL, de Marieke. *Fashion and Fancy: Dress and meaning in Rembrandt paintings*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

WOLF, Nobert. *Gaspar David Friedrich*. Köln: Taschen, 2003.

WUNDT, W. *Principles of Physiological Psychology*. Translated from the Fifth German Edition (1902) by Edward Bradford Titchener. London: Swan Sonnenschein, 1904.

ZUFFI, Stefano. *Giotto, The Scrovegni Chapel*. Italy: Skira. 2012.

ARTIGOS:

CAMPOS, A; RICARDO, E. *A natureza da região celeste em Aristóteles*. Universidade de São. Revista Brasileira de Ensino em Física, v.36. n.4, 4601, 2014.)

GALVIN, Rachel. *William Blake: Visions and Verses*. Humanities, Vol.25. National Endowment for the Humanities, 2004.

JENKINS, I. D.; MIDDLETON, A. P. *Paint on the Pathernon sculptures*. Annual of the British School at Athens 83:183-207. 1988

JAOUL, Martine; PINAULT, Madeleine. *La Collection Description des arts et Métiers: Etude des Souces inédites de la Houghton Library Université Harvard*. *Ethnologie Française*, 1982.

JENSEN, LLOYD. B. *Royal Purple of Tyre*. American Institute of Biological Sciences: Ines 22, 1963.

Molly R. Harrington, *Reflections of Vermeer's Catholic Faith in His Art*, National Gallery of Art, <https://purl.org/nga/documents/literature/essays/reflections-of-vermeers-catholic-faith-in-his-art> (accessed May 3, 2021).

YVES, K. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. ENSBA, Beaux-Arts de Paris, 2003.

ÁUDIOS:

Art Work Podcast: Conversation with Ellsworth Kelly. National Endowment for the Arts. Disponível em: <<https://youtu.be/K4IGrmKGUxA>>. Acesso em: 16 out. 2020.

Yves Klein, Conférence à la Sorbonne. Paris: Centro Nacional de Arte e Cultura, 3 jun.1959. Disponível em: <www.artep.net/kam/yves.wav>. Acesso em: 28 dez, 2018.

FILMES:

Ligh, Darkness and Colour. Direção: Henrik Böëtius, Marie Louise Lauridsen, Marie Louise Lefèvre. Dinamarca: Magic Hour Films, 1998. DVD (51:15 min)

SITES:

Adriana Varejão. Celacanto Provoca Maremoto, 2004-2008. Fonte: Inhotim, 2020. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/celacanto-provoca-maremoto/>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Amélia Toledo. Oceânico, 1990. Fonte: Amélia Toledo, 2020. Disponível em: <<https://ameliatoledo.com/obra/escultura/>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Anish Kapoor. Céu, 1988. Fonte: Anish Kapoor, 2020. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/4632/sky>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Anish Kapoor. Mother as a Void, 1988. Fonte: Anish Kapoor, 2020. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/389/mother-as-a-void>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Anish Kapoor. Sem título. Guache sobre papel. 1997. Fonte: Anish Kapoor, 2020. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/835/untitled-51>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Arbusto da Isatis Tinctoria. Fonte: Le Muséum du Pastel, 2020. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20161117130930/http://www.terredepastel.com/le-museum/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Azurita. Fonte: Wikipédia, imagem de Shilu Copper Mine, Guangdong, China, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Azurita_-_media/Ficheiro:Azurite_from_China.jpg>. Acesso em: 10 out. 2020.

Basílica de San Vitale. Fonte: UNESCO, 2020. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/documents/111578>>. Acesso em: 19 out. 2020.

Carlos Nunes. Laranjas, 2017. Fonte: Artsy, 2020. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/carlos-nunes-laranjas>. Acesso em: 15 out. 2020.

Catedral de Saint-Denis. Fonte: Archdaily Brasil, 2020. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/802578/classicos-da-arquitetura-basili-ca-de-saint-denis-abbot-suger>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Círculo de Newton. Fonte: Projeto IDIS, Faculdade de Arquitetura e Design de Buenos Aires. Disponível em: <<https://proyectoidis.org/propuestas/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Círculo simétrico das cores associadas às qualidades simbólicas, 1809. Johann von Goethe. Fonte: Tate Museum. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558/how-spin-colour-wheel-turner-malevich-and-more>>. Acesso em: 19 out. 2020.

Florescência da Indigofera Tinctoria L. Fonte: Revista Jardins, 2020. Disponível em: <<https://revistajardins.pt/azul-indigo-um-corante-origem-vegetal/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Henri Matisse, Capela dos Rosários dos Dominicanos. Fonte: Secretaria Nacional Pastoral, 2021. Disponível em: <https://www.snpcultura.org/tvb_capela_matisse.html>. Acesso em: 20 abril. 2021.



Hélio Oiticica. Bólides, 1964. Fonte: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66416/bolide-caixa>>. Acesso em: 15 out. 2020.

Isatis Tinctoria em bloco. Fonte: Le Musém du Pastel, 2020. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20161117130930/http://www.terredepastel.com/le-museum/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Jean Auguste Dominique Ingres, Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn Princesa de Broglie. Fonte: Met Museum. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/459106>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Johannes Vermeer, A Leiteira. Fonte: Rijksmuseum Museum, 2020. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/johannes-vermeer/objects-/SK-A-2344,0>>. Acesso em 10 out. 2020.

Lapis Lazuli. Fonte: Wolfstone, 2020. Disponível em: <<https://wolfstone.fr/lapis-lazuli/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Kazimir Malevich. Quadrado preto sobre o fundo branco, 1915. Fonte: Tate Museum, 2020. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-11141459>>. Acesso em: 15 out. 2020.

Christopher Rothko. Fonte: Museum Wien, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yIG-WnSAhBs>>. Acesso: 17 nov. 2020.

Mark Rothko, sem título, 1968. Fonte: Página do MoMA, 2020. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/37042>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

Murex Bolinus Brandaris. Fonte: I Naturalist, 2020. <<https://www.inaturalist.org/taxa/59285-Bolinus-brandaris>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Pablo Picasso. A Morte de Casagemas. Fonte: Artsy, 2020. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotional-turmoil-picassos-blue-period>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Pablo Picasso. Anúnciação (O Enterro de Casagemas). Fonte: Warburg, 2020. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1-46.jpg>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Pablo Picasso. Autoretrato. Fonte: Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotional-turmoil-picassos-blue-period>>. Acesso em: 10 out. 2020.



Pablo Picasso. Mãe e Filho. Fonte: Warburg, 2020. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/8-45.jpg>>. Acesso em 10 out. 2020.

Sandra Cinto. Passage: A Day in Eternity. Japão, 2015. Fonte: Ateliê Fidalga, 2020. Disponível em: <<http://atelifidalga.com.br/galerias/sandra-cinto>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Túmulo do Mergulhador. Fonte: Organização Museológica de Paestum, 2020. Disponível em:<<http://www.paestum.org.uk/museum/classical/>> Acesso em: 19 out. 2020.

Vincent van Gogh. O Quarto em Arles, 1878. Fonte: Van Gogh Museum, 2020. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/S0047V1962>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Wassily Kandinsky. Capa do almanaque do Cavaleiro Azul. Fonte: Artsy, 2020. Disponível em: <[http://www.artnet.com/artists/wassily-kandinsky/holzschnitt-für-den-almanach-der-blaue-reiter-vZVcHIwWmvxQT9JSEgCpEQ2](http://www.artnet.com/artists/wassily-kandinsky/holzchnitt-für-den-almanach-der-blaue-reiter-vZVcHIwWmvxQT9JSEgCpEQ2)>. Acesso em: 10 out. 2020.

Wassily Kandinsky, O Cavaleiro Azul. Fonte: Sothebys, 2020. Disponível em: <<https://www.sothebys.com/en/art-movements/der-blaue-reiter>>. Acesso em: 11 out. 2020.

William Blake. Isaac Newton. Fonte: Tate Museum, 2020. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-newton-no5058>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Yves Klein. Antropometria: Princesa Helena, 9 de Março, 1960. Fonte: Yves Klein, 2020. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1/anthropometries/947/princesse-helena/?of=23>>. Acesso em 14 out. 2020.

Yves Klein. Acorde Azul (RE 10), 1960. Fonte: Yves Klein, 2020. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/13/sponge-reliefs/789/l-accord-bleu-blue-chord/?of=2>>. Acesso em: 14 out. 2020.

Yves Klein. Ex-votos dedicado a Santa Rita de Cássia, 1961. Fonte: Yves Klein, 2020. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/13/sponge-reliefs/789/l-accord-bleu-blue-chord/?of=2>>. Acesso em 14 out. 2020.

Design: Mariana Julião

SÃO PAULO

2021

166