



DA PINTURA E DA COR: FILOSOFIA.

Simone Vacaro Fogazzi. UFRGS
Paola Zordan. UFRGS

RESUMO: o presente artigo percorre aspectos filosóficos sobre a pintura, desde sua concepção mais remota até o modernismo. Traz apontamentos de Goethe, Nietzsche, Lichtenstein, Deleuze, Guattari e outros, situando a querela do desenho e da cor no século XVIII. Aborda as pesquisas sobre a cor na ciência, na filosofia e na arte, citando importantes pintores, como Klee e Kandinsky, entre outros, afirmando as relações intrínsecas entre pesquisas em arte sobre a cor e seus usos e as maneiras criadas por estes para ensiná-la. Por fim versa sobre concepções filosóficas na perspectiva da diferença, mostrando a sensação como a via direta de apresentação das forças apreendidas na pintura.

Palavras-chave: Filosofia. Pintura. Cor. Ensino. Sensação.

ABSTRACT: *this paper examines the philosophical aspects of painting, from its earliest conception to modernism. Presents points of view by Goethe, Nietzsche, Lichtenstein, Deleuze, Guattari and others, situating the quarrel of the drawing and color in the eighteenth century. Discusses the research about color in science, philosophy and art, citing important painters such as Klee and Kandinsky, among others, affirming the intrinsic relationships between research in art about color and its uses and ways created by them to teach paint. Finally explains how the philosophical conceptions of difference show the sensation as direct way for show the forces seized on the painting.*

Key words: *Philosophy. Painting. Color. Learning. Sensation.*

Na filosofia de Platão, a pintura é considerada uma das artes que não tem origem divina. Por estar vinculada ao fazer manual, foi-lhe atribuída uma impossibilidade de contemplação das ideias, até mesmo de teorização (LICHTENSTEIN, 2006, V1, p. 13). Segundo Deleuze o platonismo, por meio do método da divisão, busca “selecionar linhagens (...) o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (2007, p. 260). No mito platônico a pintura não era uma “arte”, apenas a imagem da imagem do modelo ideal que habitava o plano metafísico, este apenas representado pela imagem falsa, mentirosa e enganadora da pintura, sendo ainda, sedutora pelo seu colorido. Esta filosofia declarou a pintura como simples cópia de segunda mão de uma imagem ideal, portanto, inglória. Esta inferiorização social levou os artistas a demonstrarem sua nobreza através do virtuosismo pictórico, da

habilidade na invenção, entre outros aspectos. Mas não apenas com Platão viu-se florescer a filosofia na Grécia antiga, outras correntes filosóficas emergiram neste espaço e neste tempo, e, entre estas, os sofistas. Estes, por sua vez, expressando-se por meio de *topos*, conferiram à atividade pictórica origens míticas, religiosas e sapienciais. Segundo Lichtenstein (2006, V1, p. 19): “Um *topos* é uma proposição, uma fonte de argumento, que pode ser uma ideia, um relato mitológico ou um lugar de origem.” Dos diversos *topoi* constitutivos da ideia da pintura, relatados pelos sofistas, destaca-se o mito do “Deus Pictor”. Este mito, do “Deus Pictor” ou “Deus artiflex”, segundo Platão, remontaria à Simônides de Ceos, tendo sido transmitida por Horácio no século I: “O espírito é menos vivamente impressionado por aquilo que o autor confia aos ouvidos que por aquilo que este põe diante dos olhos, essas testemunhas irrecusáveis” (LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 9). O mito apresenta a pintura como o *livro do mundo*, do qual Deus é o autor, e aparece na doutrina do *Ut pictura poesis*, “um poema é como um quadro”, de Simônides. Retomada no Renascimento, por Alberti, esta doutrina foi colocada nas premissas do humanismo, e defendeu a ideia da pintura com arte “liberal”, não obra de operário, mas de homem livre, culto e letrado (LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 9-12), dando espaço para o que constitui, desde o período proto-barroco, as Belas Artes.

Um percurso não retilíneo este de a arte ser obra liberal, fruto de um homem livre, pensante, diferente de quem apenas executa, com mérito técnico, mas sem mérito intelectual, do qual destaque dois momentos na história. Na Itália, durante o Renascimento, em um longo processo autônomo, que colocou os pintores em uma atividade vinculada ao bem pintar e ao bem falar, ou seja, a união de prática e teoria, de pintura e discurso, e na França, por imposição do Rei, através da criação da Real Academia de Pintura e Escultura, em 1648 (LICHTENSTEIN, 1994, p. 143-148).

De artesãos a artistas, os pintores ocidentais vivenciaram na Itália um novo estatuto, em que Alberti teve um papel fundamental, ao escrever “como pintor” (ALBERTI apud LICHTENSTEIN, 1994, p. 146), tendo deixado valiosos textos sobre a atividade artística da pintura, incluindo concepções filosóficas. Na França, a criação da Academia foi projeto de alguns pintores, ameaçados pelos tribunais de perderem privilégios concedidos pelo Rei. A mesma deveria formar estudantes e produzir teorias sobre Arte, funções primeiras, porém paralelamente conservou a

liberdade de criação artística de seus membros, uma vez que não precisariam se render às demandas do mercado. A academização da atividade artística, por sua vez, foi um processo longo, em que incluiu multas por faltas e obrigações de cunho textual, entre outras coisas.

Como se pode ver, as duas tradições, de desenvolvimento autônomo e fruto de ato político, trouxeram o estatuto de obra intelectual à uma atividade vista, desde a Antiguidade, como apenas manual. No entanto quando a pintura já era considerada como uma das Belas Artes, no âmbito acadêmico, estando a Academia já politicamente fortalecida, inaugura-se um embate político entre desenhistas e coloristas, por volta de 1650, centralizando as questões da dignidade da pintura (LICHTENSTEIN, 1994, p. 149). Os teóricos do Barroco, movimento que se desenvolveu após o Renascimento, difundiram amplamente um antigo mito: a ideia do mundo como *Speculum Dei* (LICHTENSTEIN, 1994, p. 131), com o claro objetivo de legitimar a atividade figurativa da pintura. Porém, se a comparação com a palavra legitimou a pintura, no claro desejo de ascensão social, também a aprisionou no dogma da narrativa e representativa, tendo sido por muito tempo considerada uma forma de narrar a história, os fatos. Leonardo da Vinci dizia que se a pintura é poesia muda, como era dito na época, a poesia é pintura cega. Isto exemplifica a rivalidade entre imagem e palavra à época (LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 13). Foi um longo percurso para a pintura se liberar da imposição da verossimilhança, como representação do real. Caminho que passou por Descartes tendo, em sua definição da ideia, dito dos pensamentos: “que são como que imagens das coisas” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 134), e comparado as criações de figuras nunca antes vistas pelos pintores como sendo reais, “pelo menos pelas cores, que sempre são reais” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 135). A imagem, a partir deste argumento, passa a ser considerada real e não apenas representação. Todavia se este argumento abriu caminho para se pensar a imagem, não reverteu totalmente os princípios do platonismo, que ainda hoje reverbera no pensamento quando se vê tantas imagens modelos se repetindo. Tarefa, segundo Nietzsche, para sua filosofia e para a filosofia do futuro (apud DELEUZE, 2007, p. 259). Paralelamente, foi possível pensar a imagem sob novos aspectos, em busca de reverter o idealismo platônico que ainda predomina no pensamento ocidental. Pensamento este que circula entre a ideia de cópia e simulacro. Simulacro é uma imagem cuja similitude com a ideia se degradou

ao copiar a cópia. Cópia corrompida, sem nenhuma ou muito pouca semelhança com a ideia original, o que para Platão é deplorável, para Nietzsche é a própria potência da criação. O pensamento contemporâneo de Nietzsche possibilita que os estudos de Jacqueline Lichtenstein apresentem a pintura como jogo de espelhos mágicos, que tornam visível o invisível presente nos simulacros “exibição real de uma presença simulada” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 180). No rompimento deste modo de ver a pintura, revertendo-o numa valorização do simulacro, os pintores debateram-se em valiosos combates estéticos e filosóficos (DELEUZE, 2007, p. 263-268).

Dentre esses embates, que estabeleceram-se nos períodos do Renascimento e do Barroco, o mais relevante orbitava em torno da disputa entre desenho e cor na primazia da pintura. Embutidas nas querelas estavam problemas muito maiores. Os coloristas questionavam o domínio do discurso, a hegemonia de uma concepção metafísica da imagem e o primado da ideia - questões que embasavam o desenho e suas construções lineares enquanto atividade do pensamento racional. Ainda, questionavam as regras e a moral, defendiam as qualidades do sensível, da dissimulação, dos prazeres, da sedução. Os que louvavam a cor eram acusados, pelos apologistas do desenho, de serem sofistas.

Compreende-se a escolha do elogio da cor, pela impotência da palavra em dizê-la e às emoções que ela sugere. A cor recusa as aparências, persegue os simulacros e abala os domínios da verdade (da representação estritamente gráfica) na pintura. Mas um longo percurso foi necessário, tanto nos caminhos da estética como e da retórica, para que as representações, narrativas e o figurativismo verossímilante deixasse de predominar na seara da pintura. Segundo Lichtenstein (2006, V.9, p. 9-18), os coloristas e os partidários do desenho trocavam argumentos que ora afastavam, ora aproximavam os dois partidos, nos planos teóricos e práticos da pintura. Os coloristas afirmavam ser a cor que dava vida as formas, que possibilitava a pintura da carne, da representação do movimento, da ilusão do vivo, originando prazer em relação ao figurado. Os desenhistas defendiam ser o desenho a arte do intelecto, que permite o ato da abstração em relação ao *phantós* do sensível, projeto que não é matéria nem corpo, porém ideia concebida de acordo com a forma “verdadeira” e suas regras. Estes argumentos demonstram a divisão

entre artistas na época em que os debates mais se acirraram. Porém o desenho foi associado, neste período, há habilidade de produzir uma semelhança com o mundo real. Ainda, podem-se perceber, a despeito de muitas concepções modernas, que a pintura é considerada boa e admirável quando, no desenho consegue o efeito de verossimilhança, mesmo que nas cores seja desejável a expressão mais livre e a pura sensação.

Roger de Piles, no século XVII, rompe com a lógica platônica que regia o pensamento vigente, que consistia em condenar o sensível e os prazeres do sensível ligados a cor – a “bela feiticeira”. Piles assume as acusações contra a cor, revertendo a lógica platônica, afirmando ser esta o traço essencial da pintura, fonte de prazer do espectador, criando assim uma filosofia da sedução e do prazer.

Foi com o advento do modernismo, sob a aceitação da limitação de cada linguagem da arte, que as rivalidades entre estas foram abolidas, dando lugar a um desenvolvimento autônomo a cada uma (GREENBERG apud LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 15). Na pintura isso possibilitou que as pesquisas da imagem fossem muito além. E o simulacro pode ser pensado sem o peso da condenação platônica, que o reduzia a última escala de representação. Obtido por subversão ou artil, pelo catecismo o simulacro foi até mesmo considerado demoníaco, por seu caráter de dissimilitude, (DELEUZE, 2007, p. 263-264). Há no simulacro um devir-louco, que afirma as aparências e nega a semelhança. Uma afirmação da diferença. Ao apresentar pontos de vista diferenciais, que incluem o observador, que transformam e deformam (DELEUZE, 2007, p. 264), uma potência para a produção de efeitos é encontrada no simulacro, que livre de toda e qualquer representação, torna-se potencialidade para presentificar o novo. Como signo de múltiplos referentes, máscara e disfarce, está ligado ao eterno retorno e a divergências do caos (DELEUZE, 2007, p.168-170).

No plano teórico a cor continuou seu caminho no pensamento estético e filosófico, incluindo os estudos da física moderna a partir de Newton, o qual, influenciado por Descartes, se dedicou a formular uma teoria das cores, baseado em estudos sistemáticos dos fenômenos luminosos, influenciando os pintores impressionistas. Newton avançou no estudo sistemático e controlado do fenômeno luminoso da cor, sendo conhecido pelo diagrama que leva seu nome, o *Disco de*

Newton, junto ao qual expõe suas conclusões de forma organizada. Entre nós, brasileiros, Israel Pedrosa é o nome que se destaca, por ser autor da *teoria da cor inexistente*, onde consegue controlar os efeitos de pós-imagem da cor como fenômeno físico (GUIMARÃES, 2012, p.67). Este efeito consiste na percepção da cor complementar de uma cor, que se forma ao redor da área pintada quando olhamos fixamente por um momento. A cor complementar se forma ao redor, sem a presença de cor química ou física, apenas pela percepção orgânica do olho. Efeito ótico percebido há muito pelos pintores, sem nunca ter sido controlada até Pedrosa. Com Isaac Newton temos uma visão científica das cores. Com Goethe temos uma visão filosófica e psicológica, que relaciona as cores com os humores e com os temperamentos. Na Bauhaus, escola de artes aplicadas da Alemanha da década de 30, a pesquisa cromática se estabelece na relação com a cor matérica, com a tinta. Nesta escola, onde muitos professores artistas se tornariam, após seu fechamento pelo nazismo, em artistas professores renomados justamente pelos estudos e aplicações da cor em seus trabalhos, vemos o desenvolvimento de complexas teorias da cor relacionadas com sua aplicação pedagógica e artística, conforma a visão pessoal de cada professor. Kandinsky a relaciona com a sinestesia e o movimento, Itten tem uma visão mais intuitiva que estabelecia níveis e relações entre as cores, Paul Klee foca nas forças das cores e Albers tem uma visão de maior complexidade. Fora desta escola, vemos durante o período artístico modernista, artistas que veem na cor a matéria que modela o espaço e o tempo pela luminosidade ou pela saturação. Cézanne a relaciona com a sensação colorante (e não colorida), Alberti com os elementos essenciais e Leonardo da Vinci com um efeito de coloração do ar ao seu redor.

Na perspectiva da física, a cor advém da luz. E a luz é emanção da matéria. Segundo os mais recentes estudos da física ótica¹, os corpos são feitas de matéria e a matéria é substância e luz. Substância são as partículas constituintes do átomo e luz são as emanções de radiação eletromagnética. Luz, então, é a expressão da matéria, que é composta de substância. Desta forma toda cor é expressão, uma vez que é parte da luz. Ora, todo corpo é matéria e todo corpo emana luz quando tem uma temperatura superior a zero absoluto (-273°C), pois somente os corpos em temperatura de zero absoluto não emitem radiações. Para a percepção humana as emanções muito baixas e as muito altas, não são percebidas pelo nosso órgão

óptico, o olho. Estas correspondem às cores infravermelhas e ultravioletas, de forma que deduz-se que há cores invisíveis ao olho humano. Porém ao pressionamos o olho, próximo do nariz, percebemos cores mesmo na mais completa escuridão. Esta experiência apresenta a sensação luminosa como independente de uma fonte de luz, conferindo à cor uma independência relativa à luz externa.

Há na física, também, um conceito interessante sobre os corpos, que é o de antimatéria. Sabemos que os átomos são compostos de partículas e de vazio. Muito mais vazio que partículas. Este nada, este vazio, no espaço entre as partículas, é denominado de antimatéria. Ora, a luz é emissão de energia, que advém do movimento das moléculas, e ela procede em fluxos multidirecionais, ou seja, tanto emite luz quanto absorve, movimento contínuo. Podemos pensar, com Pedrosa, que a sensação colorante, possa ocorrer neste “vazio” e fazer “vibrar” a matéria, neste fluxo (2010, p. 28-30). Assim compreendemos que todo corpo emite cor, colore os outros corpos e é colorido por eles. Uma reverberação da sensação colorante da cor. Desta forma somos “coloridos” pela pintura ao experimentamos a sensação na cor, como nas figuras, nos espaços e nas forças constituídas por ela. Também similarmente, quando afetados por traços, somos “desenhados”, ou seja, quando a sensação das figuras, das forças constituídas por linhas nos afetam. Deste modo desenho e cor, pela sensação, engendram a aprendizagem do mundo.

O conhecimento da física ótica, estudada primeiro pelos babilônicos, teorizada pela escola de Platão, pesquisada por Descartes e Newton e, recentemente, por Max e Hertz, foi percorrida por inúmeros sábios e muitas das pesquisas de alta complexidade têm sua ontogênese na sabedoria intuitiva acumulada ao longo de séculos (PEDROSA, 2010, p.38), fortemente expressa pelos alquimistas (GOMES, 2004, Cm 5-6). Não é de se espantar que os resultados destas pesquisas, que foram consideradas antagônicas por longo tempo, tenham sido revistos pela ciência contemporânea. De forma que hoje se sabe que as contribuições destes sábios não eram contraditórias, mas operaram por complementaridade. Mais de um século separam Leonardo da Vinci e Newton, porém em períodos de tecnologias diversas, ambos descobriram pela experiência que a luz branca era fonte de todas as cores do espectro solar (PEDROSA, 2010, p.32-33). O artista Leonardo da Vinci, grandemente influenciado pelas ideias de

Alberti, sábio renascentista, dentre outras coisas expressava a ideia de que o ar era azul. Para Leonardo, que em parte de seus estudos pesquisou a perspectiva ótica, a luz e a cor estavam intimamente ligadas, sendo que a cor deveria atuar em relação a um efeito de perspectiva aérea. Para ele, a luz era azul. Sua conclusão era baseada na observação que, com a distância, os objetos adquiriam uma tonalidade azulada. Efeito visível em montanhas muito distantes. No primeiro século de nossa era, Plínio afirmou que a cor do ar era verde. Alberti classificava as cores em quatro primárias ou indecomponíveis, ligadas aos elementos essenciais, ou seja, terra, água, fogo e ar. Sendo o vermelho ligado ao fogo, verde à água, cinza à terra e azul ao ar. Diferentemente de Aristóteles, Leonardo não acreditava que a cor fosse atributo do objeto “Todo objeto que se move com rapidez parece tingir o ar com sua própria cor” (DA VINCI apud PEDROSA, 2010, p.50), ou seja, a cor emana do objeto e dele independe. Porém foi Aristóteles que organizou o que hoje conhecemos como as “sete cores do arco-íris”, baseado na observação da refração da luz na natureza.

Mas não basta, para uma visão global, perspectivada, estudar a cor como fenômeno físico e químico, sem também voltar-se para o órgão humano que percebe a cor: o olho, ou seja, e estudar a cor como fenômeno fisiológico, como também estudar seus efeitos psicológicos. Percebemos a cor, a luz e a sombra como fenômenos visíveis. A cor é percebida por células fotossensíveis localizadas na retina, umas são chamadas de *cones*, sensíveis à cor, e outras são os *bastonetes*, sensíveis ao claro e ao escuro. Os cones são de três tipos, cada um sensível a uma sensação diferente de cor-luz: azuis (ondas curtas), verdes (ondas médias) e vermelhas (ondas longas). A cada comprimento de onda corresponde uma sensação de cor, de modo que sensibilização, em graduações diferentes, dos cones nos permite “enxergar” as diferentes tonalidades. Este princípio orgânico é utilizado analogicamente em aparelhos de comunicação visual. A teoria do princípio tripartido do olho surgiu em 1802, através de estudos realizados por Thomas Young, tendo sido corroborado por Hermann Helmholtz em meados de 1850 e, atualmente, com os estudos de David Hubel, neurofisiologista, prêmio Nobel de 1981 (BARROS, 2009,p. 310).

Deve-se a Goethe, romântico, a mudança do um ponto de vista exclusivo da ciência. O filósofo alemão formula uma teoria das cores baseada muito mais nos

efeitos na percepção humana. Contrário aos pressupostos utilizados por Newton, o mecanicismo e o determinismo, vigentes à época, Goethe inicia suas pesquisas que seguem até o fim da sua vida, combatendo o dogmatismo de Newton e estudando o fenômeno da cor propriamente dita, à luz do dia, considerando a sombra como componente da percepção. Dentre estes estudos destacam-se o agrupamento de certas cores, sob o aspecto de seus efeitos: são as cores fisiológicas, que abarcam o estudo do efeito das cores sobre os humores. Atualmente compreende-se a contribuição de ambos, tendo Newton, como físico, se preocupado com a origem da cor - a luz, e Goethe, filósofo da natureza, com o sentido, ou seja, o fenômeno da cor, sua percepção e sensação sentida na carne. Compreende-se o confronto destes devido às visões de mundo muito diferentes: a ciência mecanicista e a *Nathurphilosophie* (BARROS, 2009, p.270-277). Apesar de Goethe ser mais conhecido por sua obra literária, seu livro *Doutrina das Cores*, é ainda hoje, um livro pouco palatável devido em parte à agressividade deste em direção à Newton, que causa reservas antecipadas na comunidade científica, à época, e da qual se encontra vestígios ainda hoje, e, em parte, a seu caráter hermenêutico, que dificultou sua compreensão por muitos e prejudicou sua divulgação (BARROS, 2009, p.270).

A partir deste livro, os estudos sobre a cor aprofundaram-se também em direção ao órgão receptivo: o olho, ou seja, sobre a percepção orgânica, a cor-fisiológica, e seus efeitos sobre a psique, a cor-psicológica. Segundo Gianotti (GOETHE, 1993, p. 13-14), Goethe afirmava ser a sensibilidade uma receptividade do ser e uma impulsividade também, de forma que a cor eram efeitos (ações) e experiências (paixões) da luz.

Os saberes sobre a cor, quando aplicados em metodologias de ensino, são percebidos em dois aspectos: uma preocupação com o domínio da técnica e os conhecimentos baseados na física e na química, e outra preocupação com o desenvolvimento criativo de sua aplicação. Estes dois aspectos são visíveis nos professores-artistas e, mais tarde, artistas-professores da mais famosa escola de artes aplicadas: a Bauhaus, escola de artes e arquitetura alemã, cujo objetivo foi a democratização da arte através de sua integração com a produção industrial. Os mestres da cor obrigaram-se a criar procedimentos didáticos e teorias sobre o assunto visando a preparação dos estudantes. Os estudos de Lilian Barros (2006),

apontam para uma relação intrínseca entre as teorias e procedimentos didáticos destes professores artistas.

Johannes Itten, suíço, professor do ensino elementar e secundário, utilizava um raciocínio pedagógico indutivo, observando e estimulando os talentos naturais, considerava a prática como auto-conhecimento e considerava uma aventura o ato de ensinar, criou a teoria da criação intuitiva centrada na expressão individual. Sua postura didática visava liberar as forças criativas, incentivar a vocação e integrar princípios objetivos e subjetivos do design.

Joseph Albers, alemão, era professor de ensino elementar antes de ser professor de Arte. Utilizava um raciocínio pedagógico indutivo, onde a experimentação de materiais era o mais importante. Importava a economia da criação: o material e a função engendram a forma. Ensinava sobre as propriedades das cores através de procedimentos indutivos, verdadeiros desafios experimentais, na Bauhaus e posteriormente na Universidade de Yale (USA). Foi precursor do movimento Op-art.

Destaque-se, na Bauhaus, os professores-artistas Paul Klee e Wassily Kandinsky, por buscaram estudar as cores com enfoque no processo criativo e por dirigirem-se aos estudos de Goethe. A teoria da criação que atravessa a forma de ensino destes dois artistas baseia-se na investigação de todos os elementos básicos da composição visual, a saber: cor, ponto, linha e plano. Como professores-artistas também escreveram importantes livros sobre suas teorias que ainda hoje são fonte de pesquisas.

Kandinsky, que descobriu na cor importante ferramenta para se liberar da representação do objeto (BARROS, 2009, p. 157), desenvolve o princípio da necessidade interior, que consiste em “se tocar com um certo propósito a alma humana”, ou seja, elaborar as cores (sensação) de maneira a, através dos olhos (do observador), tocar a alma de formas diferentes, com propósitos definidos (KANDINSKY apud CHIPP, 2006, p. 151-152). Em sua obra *Olhar sobre o passado* indica a ressonância da matéria e a ressonância interior (KANDINSKY apud CHIPP, 2006, p. 130), que encontra similitudes nos conceitos de *exo-sensação* e *endo-sensação* descritos por Deleuze e Guattari (1997, p. 239-240), bem como os

problemas das instituições educativas vigentes à época, numa crítica mordaz sobre a morte dos talentos nestas. A arte como ampliação da consciência também é atribuída a Kandinsky (ARGAN *apud* BARROS, 2009, p.159-160). Para Deleuze e Guattari, a endo-sensação relaciona-se com as composições no plano finito, no território: no caso da pintura onde há traços, cores e figuras, num sistema que opera com isolamentos e junções. Enquanto que a exo-sensação liga-se com o plano de composição infinito, na desterritorialização: os vazios, os acasos e as forças, num sistema que ora funde, ora decompõe, ora captura ou deixa escapar, ora seduz para o desconhecido ou destrói o já conhecido.

Imagens que apresentam o movimento da cor de Kandinsky mostram forças que ora convergem e interiorizam, ora divergem e escapam. Na cor são compostos que operam por oposição ou analogia, em relação com todas as cores presentes na pintura. Goethe também estruturou quadros comparativos da influência da cor sobre a psique, tendo elaborado a “rosa dos temperamentos” em 1799 e o “diagrama dos poderes da alma”, em 1807. Klee também criou uma figura que sintetizava seus estudos sobre a cor, chamando-a de estrela totalizante, onde tentou relacionar as cores do espectro solar com os valores de claro e escuro. Tais diagramas, de cunho menmotécnico e didático, podem ser encontrados no livro *A Cor no Processo Criativo, um estudo da Bauhaus e a teoria de Goethe*.

Todos estes estudos aprofundados sobre a cor estão associados, em maior ou menor grau, a outros aspectos sensíveis a serem aprendidos junto à pintura: o traço, a luz e a sombra. Matéria de todos os pintores, estes quatro elementos são dispostos em uma superfície para que a sensação atinja outra superfície: a pele. Pintura, independente da matéria que é composta, apresenta-se através da sensação. É através do olho que a sensação percorre e atravessa a pele, atingindo o nervo. No entanto, a sensação não é idêntica ao material. O material participa da sensação e limita a sua duração, enquanto ele durar. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 216), o que se conserva na pintura, não é o material, é a sensação, mesmo que esta dependa da durabilidade daquele. Quando o material entra na sensação, quando não se distingue mais onde termina um e começa outro, ou até mesmo quem é o que, a pintura atinge a zona de indeterminação da vida. Potência da pintura, que é a capacidade de ser um fundo onde as formas se dissolvem e onde a

zona de indiscernível surge (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 225). É então que toda matéria se torna expressiva. Como dizia Cézanne “a sensação não é colorida, é colorante” (apud DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 217). Trata-se de uma sensação viva que é expressão de imanência do vivido, do sentir e do sentido. Vida empírica paradoxalmente transcendental tida aqui de forma completamente diferente a do platonismo. Em Platão, o transcendente é um mundo inacessível, onde as ideias vivem, onde os modelos estão inatingíveis, apenas vislumbrados como “sombras” na mente de poucos, na dos filósofos, obviamente. Aqui, com Nietzsche (2007, p. 23), o transcendental constitui um plano que participa da existência, de forma paralela ao atual, ao real, ao imanente, ao corpo. Não é a transcendência platônica, para Nietzsche própria dos fracos, ou seja, os que vivem na ideia de uma existência outra, em outro plano, transcendente, no qual as dores e tristezas da vida são inexistentes. Um plano onde os fracos, os não lutadores, são recompensados pela sua resignação e seu ressentimento pelos fortes é vingado (NIETZSCHE, 2008, p. 299).

Convém salientar que, com o pensamento da diferença, são atmosferas de forças externas que, no encontro com a carne, com as forças internas (potências do ser) o corpo estabelecerá um corpo sem órgão (CsO)², mais ou menos intenso, para percorrer o corpo, em cujo fluxo o ritmo revelará os níveis e ordens. Por ser uma questão de intensidade, a passagem da sensação é sentida como uma queda, algo apreendido em um instante, uma tensão experimentada na mudança de nível da sensação. Queda que é o movimento de passagem de um nível ao outro, intrínseco à sensação, mesmo quando num nível superior. A queda dá vida à sensação, no sentido de uma experimentação, à maneira de um movimento, por isso, de Vida (DELEUZE, 2007, p. 279-280).

A sensação não tem a necessidade de uma narração, pois atua diretamente no sistema nervoso. Ela corta a consciência, traz o impensável, o imperceptível, o singular. Transmite as forças atuantes que não foram percebidas pelo ser. A sensação quando percebida, com Bergson (2010, p. 279-280), já é memória, pois a sensação não é percebida, é sentida. A narração e a representação foram percebidas pelos pintores que buscaram apresentar estas forças, agentes no mundo, como obstáculos à via direta da sensação que desejavam expressar, uma

vez que estas conduzem pelo cérebro, impedindo o impacto rápido, a “mordida” da sensação. A narração percorre um caminho organizado pela razão, enquanto a sensação direta é um “soco” na carne, no nervo. A representação de um corpo, na pintura, está endurecida pelos esquemas que a razão engendra, mas a apresentação da figura, construída pela carne e como carne, atinge a carne diretamente, sem desvios.

NOTAS

¹ Os físicos Max e Hertz descobriram que a matéria se constitui de luz e substância.

² O CsO é um termo que surge com Antonin Artaud, que expressa a intensidade de um instante percorrido o organismo como uma onda, desorganizando os sentidos e desenhando níveis e limites imprecisos, conforme sua amplitude. Uma reverberação da força exterior quando se encontra com a potência do corpo mesmo, com o impulso vital, que não pode ser medida ou pesada, apenas experimentada, ou seja, é uma realidade ao nível da potência, intensiva. Para este instante passageiro, do encontro das forças com a onda vital, faz-se um CsO, um órgão provisório DELEUZE, 2007 , p.51-56.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 4ª edição, 2010.

BARROS, Lilian R. M. *A Cor no Processo Criativo, um estudo da Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 3ª edição, 2009.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. Col. Petre Selz e Joshua C. Taylor. Trad. Waltersir Dutra...et al. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

GOMES, Paola.B.M.B. *Arte e Geo-educação: perspectivas virtuais*. Porto Alegre: FACED/UFRGS, 2004. 378 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das Cores*. Apres., trad., sel. e notas Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandrina, 1993.

GUIMARÃES, Jane Rodrigues. *A cor filosófica em Deleuze: pensamento e conceito*. Porto Alegre: FACED/UFRGS, 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de

Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). *A Pintura - Vol. 1: O Mito da Pintura*. Coord. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *A Pintura - Vol. 7: O Paralelo das Artes*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *A Pintura –Vol. 9: O Desenho e a Cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *A Cor Eloqüente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A Vontade de Poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Apres. Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. 10ª Ed, 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

Simone Vacaro Fogazzi

é Mestre em Educação, Especialista em Museologia – Patrimônio Cultural e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora de Artes Visuais do Colégio de Aplicação da UFRGS e Coordenadora do Programa Arte na Escola UFRGS.

Paola Zordan

é Doutora e Mestre em Educação, Bacharel em Desenho e Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da área de Didática das Artes do Departamento de Ensino e Currículo da UFRGS e supervisora de Estágio de Docência do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Professora do Programa de Pós-graduação em Educação na linha Filosofias da Diferença e Educação.