

## COR. ARTIFÍCIOS DA COR NO DESIGN E NAS ARTES<sup>1</sup>

Fernando Poeiras

Para a Lina e para o Tocas,  
que cozinham doces misturando cores.

<sup>1</sup> Um agradecimento muito especial a Maria João Durão e ao seu gosto pelos artifícios da cor. Um agradecimento também a dois amigos: ao designer Nuno Lourinho que me ensinou a apreciar os artifícios “quase inaparentes” da cor, e ao artista Pedro Cabral Santo que me mostrou que os artistas veem sempre “artifícios”.

<sup>2</sup> Para uma notável sustentação do “ser senciente” do homem, leia-se o livro *Pensar* de Hannah Arendt. Maria João Durão, nessa linha de pensamento, mas numa perspectiva operatória da cor, insiste no caráter necessariamente sensorial e conceptual, e interdisciplinar, das abordagens da cor.

Branco, chumbo, cinza, *blues*, esmeralda, azul cueca, cores políticas, laranja, verde-água, amarelado, azulão, destoar, baio, cores smic, vermelho africano, albino, pastel, paleta bizantina ou egípcia, amizades coloridas, cores dos anos 70, “sangue de boi”, luto, prateado, cor ambiente, beringela, o amarelo de Van Gogh, cores nacionais, sensações colorantes de Cézanne e pensamentos coloridos de Malevitch. A nossa linguagem, na medida em que acolhe as nossas experiências da cor evitando a depuração imediata destas no sensorial e no mental, dá-nos conta da multiplicidade real de experiências da cor. Sendo seres sencientes – que são num e de um mundo - os homens percebem, sentem, agem e pensam nas aparências.<sup>2</sup> Por isso, o fenómeno “azul cueca” existe, tal como o fenómeno “azul Klein”, ou a “paleta smic de azuis”. Todos esses fenómenos existem, mas de modos diferentes: na existência efémera de uma comunidade de riso, na comunidade educada na atenção e reconhecimento da singularidade pictórica, ou na comunidade física e fisiológica (mais universal, mas antropológica). A nossa linguagem testemunha assim que a cor é, de entre as aparências, talvez a aparência mais fugidia, transitória e impura. Alain, a propósito do uso particular da cor na pintura (o domínio da “representação colorante”) destacou esses *qualia* aparentes que estão presentes nas dissemelhantes manifestações da cor:

*“A cor é o único meio do verdadeiro pintor. Visa fazer um objeto apenas com caminhos coloridos; um objeto quer dizer qualquer coisa que tem o seu lugar, grandeza, forma e natureza, tudo isto expresso pelo que há talvez de mais fugitivo na aparência”.*<sup>3</sup>

Neste ensaio, importa-nos apreender algumas das experiências abertas pelas coloridas aparências da cor e os seus modos de construção, os artifícios da cor.

Encontramos ainda na linguagem,<sup>4</sup> seja quotidiana<sup>5</sup> ou teórica<sup>6</sup>, seja poética ou literal,<sup>7</sup> uma tentativa de delimitar e fixar essas coloridas aparências da cor. O nome correto da cor pretende apenas estabelecer fronteiras entre grandes categorias da cor, sobretudo as cores básicas. Mas ficam de fora desse nominalismo “rigoroso” aquelas distinções que diariamente se fazem, e que não cabem em nenhum léxico único (como o azul acinzentado), aquelas nomeações cuja extensão está incluída em outras classes (como o *bordeaux*), ou aquelas distinções de cor que designam classes muito particulares de cor, como as que se atribuem aos cavalos: ruano, alazão, baio, etc.. A linguagem da classificação, sobretudo o gosto pelos substantivos, entra necessariamente em conflito com a cor quando se trata de, pela palavra, compreender a singularidade de uma experiência. Talvez precisemos, para descrever as experiências das coloridas aparências da cor, de uma linguagem adequada, como refere Michael Taussig no seu comentário a Goethe:

*“Isto revelaria a ingenuidade das suas experiências com a cor que convertem a física em poesia de tal forma que a linguagem da natureza e a natureza da linguagem se tornam uma.”*<sup>8</sup>

Difícilmente poderíamos atribuir uma qualquer ingenuidade a Goethe, mas antes a inocência de acreditar nas aparências,

<sup>3</sup> ALAIN, *Le système des beaux-arts*: France: Gallimard: 246.

<sup>4</sup> Talvez seja Wittgenstein a formular com mais clareza a irredutibilidade da cor ao domínio verbal e as “ilusões” sobre a cor introduzidas pela linguagem. José Gil, prolongando em vários aspetos a abordagem de Wittgenstein, destacou as múltiplas relações entre a “macro percepção” (fundamentalmente organizada pela linguagem verbal) e a “micro percepção” ínsita na cor, atribuindo ainda à cor a potência dinâmica (um afeto) de ser sempre “cor-atmosfera”, i.e., uma sempre presente, envolvente e movente nuvem de micro percepções (cf. GIL, J. (1996) *A Imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água).

<sup>5</sup> Diane ACKERMAN, em “Uma história natural dos sentidos”, inventariou muitas diferenças lexicais na nomeação da cor: diferenças históricas e geográficas. Alguns autores enfrentaram a linguagem quotidiana da cor e viram nela apenas variações lexicais na diversidade de referentes nomeados, enquanto outros, nomeadamente Umberto Eco, argumentaram a existência de diferentes organizações do conteúdo.

<sup>6</sup> A Vários pintores coloristas, em particular Malevitch, compreenderam bem o papel do *pathos* da cor para alguns movimentos do pensamento. Contudo, para além desse *pathos* da cor comum, seria necessário distinguir os afetos coloridos do pensamento teórico. Esses afetos coloridos que estimulam e orientam o pensamento são muito distintos, delimitando experiências distintas da cor, e repartem o sensível e o inteligível de diferentes modos. Encontramo-los no vitalismo de Nietzsche (de “vermelho de carne e sangue”), no materialismo animista de Walter Benjamin (do néon “charco de fogo que se espelha no asfalto”) e em muitos outros, desde Platão (conhecedor das formas cruamente definidas pela luz clara e forte do mediterrâneo, como sublinhou Giorgio Colli).

<sup>7</sup> Goethe, como veremos adiante, estabeleceu a indissolubilidade entre uma poética e a cor, tanto na prática da cor como no discurso sobre a cor. Essa desejável poética ultrapassou hoje os limites de uma qualquer poética “natural”.

<sup>8</sup> TAUSSIG, M., “My Cocaine Museum”, in *Open City*, n<sup>o</sup>11: 80.

no que se manifesta e no que nos acontece. Precisamos dessa inocência, sob pena de perdermos a relação com a experiência da cor, e, mais geralmente, com o mundo.

No interior de uma possível história da cor,<sup>9</sup> a história das substâncias colorantes (tintas, pós, pigmentos, etc.) desempenharia um papel fundamental. Da pré-história aos nossos dias, a transformação das substâncias colorantes é uma condição para a operacionalização crescente da distinção cor natural/cor artificial, desenvolvendo-se múltiplos instrumentos, materiais, técnicas e práticas a par dessas substâncias colorantes.<sup>10</sup> Todos estes elementos participam na composição da impureza das coloridas aparências da cor: cores a óleo ou acrílicas? Cores pintadas ou impressas? Impressão direta da cor? A operacionalização crescente da distinção natural/artificial é uma condição para a conquista de outros territórios e o desenvolvimento de várias práticas da cor, mas não necessariamente dos artifícios de cor. O aumento do número e da diversidade de substâncias, ou de instrumentos e técnicas, não implica consequentemente uma maior experimentação sobre a construção de experiências pelas manifestas coloridas aparências da cor.

A composição industrial de substâncias colorantes é exemplar para prosseguir este argumento. A industrialização da cor talvez possa ser vista como mais uma tentativa de reduzir essa heterogeneidade (que compõe a colorida aparência da cor) a uma síntese homogênea: isolar e fixar, identificar e classificar, manipular instrumentalmente as “cores”. A história da industrialização das substâncias colorantes é marcada por uma tendência para a criação de sínteses homogêneas de “cores” definidas por critérios físico-químicos (desejavelmente universais) e também fisiológico-antropológicos<sup>11</sup> (o exemplo mais destacado desses esforços

é o sistema smic: uma sistematização técnico-operatória de sínteses homogêneas de “cores”). Contudo, a estratégia de industrialização da cor é muito mais complexa. A industrialização da cor acolhe simultaneamente um desejo de classificação universal (mas deixa de lado cores, como o sangue de boi pelo excesso de chumbo na sua composição), e um desejo de diferenciação, que pratica a combinação da cor com muitos outros códigos (i.e., não físico-químicos ou universais). O “beringela” e o “vermelho africano” (criado pelo OMA) são tendências de cor; implicam outra composição da cor, ora compondo-a com códigos naturais ingênicos (o calor e o brilho acetinado do legume), ora compondo-a com códigos do imaginário étnico (a cor reconhecidamente “africana”). Estas “cores” são ficções industriais (coloridas), que escapam às classificações físico-químicas da cor, mas nem por isso são cores menos “aparentes” à nossa experiência.

Ao tomarmos como objeto as coloridas aparências da cor escolhemos a tradição de pensamento sobre a cor herdeira de Goethe (a cor enquanto efeito aparente), embora não nos possamos verdadeiramente desembaraçar de Newton (a cor enquanto fenómeno demonstrável). A ambição de Newton era a de fazer entrar a cor no domínio da experiência verificável: mensurável, analisável, sujeita a teste e demonstrável (o que implicou, de facto, a construção de outras aparências para a cor, através de múltiplos objectos: do “prisma” até ao “anomaloescópio” médico, passando também, em parte, pela sistematização técnico-operatória smic). As experiências da cor, com Goethe, tomavam antes impulso no “mistério das aparências” da cor: no artifício, no ilusionismo, nas impressões e sensações que estimulam a nossa recetividade à cor e à resolução desse “mistério do aparecer” pelo pensamento - a cor sensorio-mental. Das bolas de sabão à pintura, o que atraía Goethe eram as

<sup>9</sup> Possível mas improvável, se considerarmos as múltiplas práticas da cor. Os recentes estudos (a este propósito veja-se, sobretudo, o programa iniciado em 1981 por Volkmar Von Graeve) sobre a estatuária policroma grega não nos parecem tão relevantes por tentarem repor uma verdade histórica em oposição ao (falso) cânone grego, mas, sobretudo, por revelarem uma organização do trabalho nas artes particular: a complementaridade entre a pintura e a escultura orientou o ofício da cor, desde a escolha dos materiais às técnicas empregues. Dito de outro modo, sendo indissociáveis, na estatuária policroma, nem a pintura nem, tampouco, a escultura chegaram até nós. O que, por outro lado, em nada diminui o que chegou.

<sup>10</sup> É importante sublinhar que as práticas da cor co-implicam todos estes elementos (materiais, técnicas, e instrumentos), formando um sistema determinado. Por exemplo, na escultura, a valorização da cor natural dos materiais dá-se sobretudo no Renascimento. Essa valorização é consequente para a cor (que deixa de ser aplicada e passa a “material”), e também para os próprios materiais, que passam

a ser cuidadosamente selecionados pela sua auto-suficiência e pureza da sua cor “natural”. Paola Antonelli, por seu lado, sublinhou o modo como a procura de uma qualquer “verdade dos materiais” limitou a exploração dos materiais e da cor no Design.

<sup>11</sup> O carácter antropológico destas classificações tende a ser escondido sob a autoridade “científica” destas sistematizações. Não é possível aqui inventariar os diferentes argumentos científico-antropológicos que legitimam a sistematização técnico-operatória da cor. Lembremos apenas que contrastam extravagantemente com as igualmente “científicas” demonstrações da cor pela etologia. Por exemplo, a cor para os pássaros, na medida em que estes são sensíveis a feixes e reflexos ultravioleta, só muito grosseiramente se pode comparar à cor para os humanos, fazendo também cair por terra o argumento de que o claro/escuro da luz-forma é o elemento fundamental para a sobrevivência, pelo simples facto de que os pássaros não “veem” dessa forma (está um, lá fora, de gritante saúde, a incomodar a redação deste texto).

<sup>12</sup> Retomamos aqui o “contraste” de experiência

experiências e experimentações sobre as aparências da cor e o seu reverso “pensativo”. Estas duas formas de pensar a cor<sup>12</sup> estabelecem relações adequadas apenas com diferentes práticas da cor, com diferentes objetos, e com diferentes artifícios de cor. Contudo, cremos existir, sempre que a cor se torna efetivamente uma experiência-acontecimento (uma diferença que faz diferença pela cor), um gosto pelo “efeito”, pelo jogo das aparências. O que pretendemos neste ensaio é fazer uma breve incursão por algumas dessas experiências da cor que escapam às medidas predominantes da cor naquilo em que essas experiências podem permitir a compreensão de algumas coloridas aparências, e também dos artifícios da cor, da construção da “cor”. Mas, primeiro, é necessário fazer algumas distinções.

Como afirmámos, de entre as aparências, a cor é, talvez, a aparência mais fugidia e volúvel, e, também eventualmente, a mais impura; aspetos que em conjunto fazem as suas coloridas aparências. Impura, porque a cor é sempre um composto heterogéneo, a cor é sempre composta por diferentes elementos, sejam eles internos (da substância à saturação), ou externos (do contraste ao clima, ou das tendências comerciais aos códigos sociais e culturais). Por esta razão, falarmos de cores puras é sobretudo uma ilusão introduzida por discursos e práticas de sistematização, que recobrem com a classificação dos nomes e das sínteses homogéneas a colorida aparência da cor. Se quisermos, no entanto, ser fiéis às nossas diferentes experiências dessa colorida aparência, somos conduzidos (mais do que à distinção entre “cor” e “cor aparente”<sup>13</sup>) a distribuir essas experiências entre dois pólos extremos: a “cor-quase inaparente” e a “cor-aparecer”. Entre a “cor-quase inaparente” e a “cor-aparecer” encontramos um vasto conjunto de manifestações da cor, que importa diferenciar.

Analisaremos algumas práticas da cor enquanto práticas de construção de artifícios, i.e., diferentes construções de espaço-tempo para a experiência, através da cor. Ao tomar como objeto estas diferentes experiências da cor, afastamo-nos de uma perspectiva universal, mas abstrata, da cor, e, também, de uma perspectiva excessivamente empirista, a que apenas reconhece a manifestação particular e “casuística” da cor. Como proceder para fazer esta análise? Podemos descrever diferentes regimes de cor para sublinhar o caráter pragmático (o seu valor de uso): desde os regimes de ofício-prática (por exemplo, de pintura ou de impressão) aos diferentes regimes de composição da cor, como, por exemplo, os regimes de contraste, ou os de claro-escuro (presentes em diferentes ofícios).

Algumas distinções permitem-nos definir esses regimes,<sup>14</sup> ou modos de uso, para construir a aparência colorida da cor. Frequentemente, surgem pares concetuais como o regime de contraste,<sup>15</sup> o regime de claro/escuro,<sup>16</sup> de frio/quente, de pesado/leve, opaco/translúcido,<sup>17</sup> de gradação/distinção,<sup>18</sup> de saturação/diluição;<sup>19</sup> ou, ainda, regimes marcados por campos práticos da cor, mas com alguma correspondência entre esses campos: bidimensional/volumétrico (3d)<sup>20</sup>, ou bidimensional/ilusório (2d)<sup>21</sup>; ou, ainda, regimes com difícil correspondência, de tal modo estão marcados pelos ofícios da cor: regime aberto/fechado, vazio/cheio, expansão/contracção.<sup>22</sup> Só é possível descrever rigorosamente os diferentes regimes de cor dentro da comparabilidade oferecida pelo (diferente) uso dos (mesmos) meios (sejam as substâncias e materiais empregues, os instrumentos, as técnicas, etc.). O que nos coloca óbvias e demoradas dificuldades.

De facto, parece-nos necessário, para uma análise dos fenómenos experienciados da aparência da cor, reportar a cor

da cor expressa pelos dois autores (Newton e Goethe) conforme é apresentado por Maria João DURÃO em “Color in Space Architecture”, e que vai além do problema (recorrente) da distinção entre mistura aditiva e mistura subtrativa da cor.

<sup>13</sup> A distinção entre a “cor” e a “cor aparente” é já uma maneira de organizar a “colorida aparência” da cor; e essa organização não nos parece ser a mais produtiva, nem a mais rigorosa, na medida em que diminui as aparências da cor, elidindo o seu caráter impuro.

<sup>14</sup> Os regimes são sempre modos de uso. Os conceitos da teoria da pintura foram muitas vezes aplicados inadequadamente em outros campos da prática da cor. Contudo, a pintura colorista explora efetivamente os puros artifícios da cor-pintada, explora a potência plástica, virtual e intensiva da cor. Por isso, os exemplos que se seguem são maioritariamente retirados das artes da pintura.

<sup>15</sup> Muito além da cor aparente, J. Albers explorou um regime particular de contraste-diferenciação da cor, explorando múltiplas construções da cor-relacional. Este regime

de contraste é distinto do regime de contraste “choque cromático”, tal como é praticado, por exemplo, na publicidade (Abraham Moles). Este último regime experimenta e melhora a “performance” da velocidade de percepção quotidiana da cor (que é, de entre as aparências, das mais rapidamente percebidas).

<sup>16</sup> O pontilhismo praticou um regime próprio de luz/sombra, de luz irradiando do pigmento colorido, e da composição resultante desses muitos pontos-luz; regime muito distinto do claro-escuro graficamente demarcados, praticado por algum cinema expressionista alemão (Cf. “Gabinete do Dr. Caligari”).

<sup>17</sup> Rothko explorou um regime particular de opaco/translúcido de “aparência nebulosa”, através da sobreposição de múltiplas, diferentes e transparentes manchas de cor.

<sup>18</sup> Nomeamos apenas um regime em que a diferenciação distante é conseguida por uma caleidoscópica gradação próxima, assinando-o com o nome do autor: regime Bronzino.

<sup>19</sup> Cores saturadas até à autoria: amarelo de Van Gogh, azuis de Gauguin ou Klein.

à sua função (numa qualquer construção ou artifício). Talvez surjam, assim, outras distinções operativas da cor. Tentemos, pois, antes de mais, definir alguns regimes funcionais da cor em correspondência com os artifícios, a sua construção. As coloridas aparências da cor não se organizam do mesmo modo caso consideremos o espaço-tempo físico (objetivo), o espaço-tempo quotidiano (não-objetivo ou pré-objetivo, nas palavras de M. Heidegger), o espaço-tempo plástico (virtual, nas palavras de S. Langer), ou o espaço-tempo intensivo (ou da afeção, nas palavras de G. Deleuze).<sup>23</sup> Estes diferentes espaços coexistem no nosso mundo de lúdicas aparências,<sup>24</sup> rivalizam entre si, e adquirem maior ou menor predominância de acordo com uma determinada construção de cor (artifício). A cor quase inaparente – sobretudo no espaço objetivo e quotidiano – e a cor-aparecer – sobretudo no espaço intensivo e no espaço virtual – seriam assim os pólos dos artifícios da cor, da construção do espaço-tempo pela cor.

É frequente, tanto na teoria da arquitetura como na do design, organizar a discussão do tema da cor em torno de distinções como: a) desenho (ou forma, ou estrutura)/cor; b) cor do material/cor aplicada; c) cor da superfície/construção da forma; d) cor interior/exterior (par operatório da arquitetura que tem uma importância equivalente ao par forma/fundo da pintura); etc.. Estas distinções, sendo operatórias num modo de construção, não são arbitrárias (apesar de históricas),<sup>25</sup> mais, não são negligenciáveis: o quotidiano, na medida em que é utilitário, implicaria um lugar subordinado da cor às “formas funcionais”<sup>26</sup> e a subordinação da cor à luz enquanto elemento definidor das volumetrias.<sup>27</sup> Como escreveu G. Mack: “Em cada um dos casos, o espaço tridimensional real é sublinhado, quebrado, complementado, contradito pelo efeito espacial da cor.”<sup>28</sup> À primeira vista, restaria

assim à cor explorar uma visualidade bidimensional na construção do espaço-tempo objetivo, através de diferentes práticas, práticas que se repartem entre a “ornamentação” e o “ilusionismo”. Essa ilusão visual pelo uso da cor pode funcionar para sublinhar, demarcar ou destacar a volumetria e as relações espaciais objetivas, mas apenas na medida em que rivalizar com esse espaço-tempo objetivo, através de diferentes estratégias, que, no limite, contrariam as relações espaciais e volumétricas (estabelecidas pela forma funcional ou pelo conceito da construção) se revelará mais produtivo para compreender os artifícios próprios da cor.<sup>29</sup> Mas, mesmo neste último sentido, a cor continuaria a ser sobreposta, o artifício da cor seria uma construção “segunda” sobre o espaço-tempo objetivo.

No entanto, se quisermos explorar a potência de artifício da cor, nestas áreas de prática da cor, talvez não seja suficiente entender a cor enquanto qualificação do espaço objetivo (como é feito nas distinções anteriores, mesmo que rivalizando com esse espaço) mas enquanto construção do espaço-tempo cotidiano, pré ou não objetivo. O espaço-tempo cotidiano é entretido por relações funcionais essencialmente utilitárias, podendo a relação da cor com a “forma funcional” ser entendida agora de outro modo. Antes de mais porque a cor se combina neste espaço-tempo cotidiano com elementos funcionais pré-formais: neste espaço, os pequenos “acontecimentos” de cor, por menores que sejam, compõem-se com os nossos ritmos (tendencialmente automáticos) sensorio-motores cotidianos (i.e., a subordinação útil e cotidiana dos órgãos sensoriais à ação operatória, nos nossos múltiplos afazeres). Essa composição introduz ritmos, regulares ou irregulares, de-formando hábitos e rotinas; podemos assim delimitar um domínio da cor-ritmos funcionais utilitários. O habitual impregna e conforma as

<sup>20</sup> A casa “Chautauqua Boulevard” dos Eames é um notável exemplo da exploração deste par, usando a cor aplicada, a dos materiais, e a luz natural; os espaços funcionais-experimentais e psicadélicos de Panton fornecem outra via de exploração.

<sup>21</sup> O regime pop de “cores planas”, como que impressas, ou o uso do “aerógrafo” para a construção vítrea e ilusionista da cor no hiperealismo, fornecem-nos exemplos de dois regimes bidimensional/ /ilusão; regimes em que os “instrumentos” e o seu uso na construção da cor desempenham um papel fundamental.

<sup>22</sup> Friedrich explorou um regime sublime (infinito “sem medida”) de expansão colorida.

<sup>23</sup> Estes quatro espaços são recorrentes, mesmo que implicitamente, na análise da cor. Não iremos aprofundar estas distinções, mas parecem-nos fundamentais para delimitar a função diferente e a construção diferente dos artifícios da cor. Estes espaços estão sempre presentes, e em diferentes graus; por isso, o espaço cotidiano útil não é “utilitarista”, também apresenta diferentes ponderações (Cf. nota seguinte).

<sup>24</sup> Como escreveu Hannah ARENDT no livro *A vida do espírito. Pensar* (vol.1): “Nada é talvez mais surpreendente neste nosso mundo do que a quase infinidade das suas aparências, o puro valor lúdico das visões, sons e cheiros delas, algo que quase nunca é mencionado pelos pensadores e filósofos”: 30.

<sup>25</sup> Talvez a compreensão mais produtiva da relação entre a cor e as formas funcionais não deva ser procurada no (suposto) “mandamento branco” modernista. Historicamente, a conceção/prática ornamental da cor surge com a alteração das condições de construção em que a cor, sucessivamente, se isolou e se deslocou para um layer, como demonstrou Gehard Mack (cf. in Koulhas, R. et al. (2005) *Colours*. Basel, Berlin. Boston: Birkhauser Publishing).

<sup>26</sup> Usamos o termo no sentido proposto por Leroi-Gourhan, e não tanto por Kant, na medida em que para este último o sentido funcional da forma seria apreensível pela visão, enquanto para o primeiro autor essa inteligibilidade deriva (essencialmente) da utilização, da mão e do corpo.

<sup>27</sup> Essa experiência da cor, ou melhor, da luz/sombra, é naturalmente mais

nossas formas de sentir, de pensar e de agir, por isso, podemos dizer com José Gil que “o espaço das funções utilitárias, exterior ao museu ou à galeria, é o espaço que o espectador traz do exterior juntamente com o seu corpo.”<sup>30</sup> Neste outro espaço, o uso da cor, mesmo que quase inaparente,<sup>31</sup> é muito significativo, construindo os artifícios de uma cor-ritmo funcional. Assim, o “destoar”, a “cor eficiente”, a “cor-ação, útil ou operatória”, etc., adquirem neste domínio do espaço-tempo quotidiano um relevo quase inaparente. Talvez seja, mais do que na arquitetura, no design gráfico e no design de produto que encontramos estas práticas da cor. Não será por isso estranho que Paul Overy,<sup>32</sup> na sua análise de usos da cor na construção de objetos quotidianos, observe a persistência de ações elementares (úteis) na cor: sinalizar, assinalar, atrair e repelir, orientar, etc.. Estas ações da cor no espaço quotidiano operam pequenos acontecimentos pela cor, que ritmam, regular ou irregularmente, as rotinas, seja pela composição da cor com códigos (supostamente) naturais (de sobrevivência), seja com códigos “orgânicos”<sup>33</sup> (vitais), ou, ainda, com códigos claramente sócio-culturais (de formas de utilização, de simbolização, etc.). Assim, somos conduzidos a distinguir, no âmbito dos ritmos funcionais, outros regimes de uso da cor quase inaparentes, distribuídos entre o habitual e o inabitual. Esses regimes funcionais utilitários organizam desde o regime do esquema de cores (escolhas de cor, o branco eficientemente assético e higiénico, hipersensível aos diferentes rastros do uso, ou, em correspondência oposta, o preto inútil luxo social do papel higiénico transformado em consumível de cuidados pessoais); os regimes funcionais utilitários organizam também os regimes de contraste (desde a demarcação funcional entre as áreas de informação e trabalho e as de lazer-fruição da cor na arquitetura de Foster, ou a inteligibilidade imediatamente útil do contraste cor-funções operatórias nos produtos industriais de Dieter

Rams). O que é mais comum a estes diferentes regimes da cor no espaço-tempo cotidiano é serem “soluções de cor” para os ritmos da nossa vida cotidiana utilitária. Overy apreendeu bem a prática de encontrar “soluções de cor”:

*“Mesmo se no design final de vários projetos o uso da cor pode parecer minimal, isto foi conseguido no termo de um processo de modelização, visualização, discussão e testes. (...) As soluções não podem ser replicadas, copiadas ou transferidas de um projeto para outro. Chegar a uma “solução de cor” é um processo demorado de exploração, curiosidade e reexame, específico de cada projeto.”<sup>34</sup>*

Ora, esta solução, testada mas não demonstrada, é solução para o problema da marcação, mais ou menos sincopada, dos ritmos cotidianos utilitários (teste de reconhecimento ou de não reconhecimento, de uso, de operatividade, etc.).

Os artifícios cotidianos da cor exibem, predominantemente, pequenos acontecimentos coloridos, mas também formam a escola de novas pedagogias da experiência da cor:

*“Ao mesmo tempo somos crescentemente expostos a cores luminosas, enquanto o virtual invade rapidamente a nossa experiência consciente – cor na TV, vídeo, computadores, filme – todas potencialmente “melhoradas” e assim mais intensas, mais fantásticas, mais glamorosas do que qualquer cor real em qualquer superfície real. Cor, tinta e cobertura tornaram-se em comparação mate e entediantes. (...) Mas talvez a cor possa regressar – não com a intensidade exuberante dos anos 60 ou 70, mas com mais impacto do que nos sedados 90 – apenas através do impacto de novas tecnologias e novos efeitos. Num mundo em que nada é permanente, a permanência da cor é um pouco ingênua; talvez possa mudar. Num mundo em que nada é o que parece, o caráter direto da cor parece simplista – talvez possa criar efeitos mais complexos.”<sup>35</sup>*

frequente e estruturante na arquitetura e no design de interiores do que no design de produto.

<sup>28</sup> MACK, G., in *Colours*: 9.

<sup>29</sup> Um exemplo simples dessa contradição construída: a parede individual deixa de ser a unidade de cor.

<sup>30</sup> GIL, J., *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água: 89.

<sup>31</sup> “Quase inaparente” é já uma manifestação da cor, não é a “cor inaparente”, invisível mundanamente.

<sup>32</sup> Cf. OVERY, P., in *Colours*.

<sup>33</sup> Neste sentido, talvez as “cromoterapias” atuais ofereçam alguma informação adicional ao riso. São múltiplas as experiências orgânicas da cor, algumas das quais presentes nos mais vulgares *comics*: a palidez, o vermelho de esforço, de raiva ou vergonha (sendo vermelhos distintos), mas também são múltiplas as correspondências entre o domínio orgânico e a natureza, em particular com fenômenos atmosféricos: da “nuvem negra” à “neblina melancólica”. Neste último domínio (da cromoterapia) destacamos a pintura romântica de Friedrich, para os menos dados à leitura dos *comics*.

<sup>34</sup> Cf. OVERY, P., in *Colours*: 132.

<sup>35</sup> Cf. KOOLHAS, R., in *Colours*: 12.

A questão central colocada por R. Koolhaas é a de extrair consequências práticas dos novos efeitos da cor, i.e., a possibilidade de explorar novas potências do artifício pela cor.

Tentemos, agora, analisar as transformações dessa apercepção (mundana) da cor. Num pequeno texto, “Estas áreas são para alugar”, contido em “Rua de Sentido Único”, Walter Benjamin faz antecipadamente uma bela análise deste diagnóstico de Rem Koolhaas: o mundo em que nos movemos hoje é um mundo em que a perspectiva, a escolha de um ponto de vista fixo e único, cedeu lugar a um cromatismo generalizado, caótico, destruidor de fronteiras, um mundo em tudo semelhante ao néon publicitário. Mudou assim o exercício do olhar (já não nos exercitamos na escolha da “perspetiva”), mudou o uso da palavra (já não trocamos tanto a palavra crítica e argumentativa em correspondência com o ponto de vista escolhido), mudou o pensamento (já não meditamos, nem procuramos as diversas formas de auto-escopia interior). Estas experiências (estes modos, do olhar, do discursar e do pensar, coerentemente unidos numa forma de subjetividade) já não teriam o seu lugar mundano num mundo em que as mercadorias por todo o lado se tornaram sensíveis, e, sobretudo, se tornaram estimulantes, também e sobretudo pela cor. Mudou assim, sob os pequenos acontecimentos do espaço-tempo quotidiano, a forma da nossa apercepção (mundana e não apenas quotidiana) da cor.

Como Benjamin soube ver, logo nos anos 20, esse mundo que então começava a nascer iria edificar outras escolas, disciplinas e exercícios para a nossa experiência mundana da cor. E talvez as crianças de hoje conheçam melhor a fluorescência colorida do néon, ou a cor iridescente e intermitente tele-vista diariamente, do que o verde natural da relva a que alude (nostalgicamente) um Stan Brakhage. Em todo o caso, estamos hoje, mais do que outrora, familiarizados com esses “reflexos” e “projeções” de cor, que os objetos irradiam de si e a que se sujeitam; enquanto (consequentemente) a cor-superfície se torna cada vez menos sensível para nós. As expressões hoje frequentes de “cor ambiente”<sup>36</sup> ou “atmosfera tonal”, no Design, testemunham essa nova sensibilidade à cor, que vai além da distinção proposta por Goethe entre cores transparentes e cores opacas. A “suspensão” da cor transparente deu lugar agora à sua projeção intensa, muito para além dos

televisores, a cor tornou-se, por todo o lado, tele-sensível. As manifestações mundanas dos aparências coloridas da cor, produzidas tecnicamente, mudaram o nosso mundo cromático, e, nele, a nossa apercepção da cor.

Uma das transformações que nos parece mais significativa para esclarecer a nossa atual sensibilidade à cor, ou às suas novas aparências, é dada por uma anomaloescopia, ou melhor, um complexo de anomaloescopias presente na epilepsia. O que nos importa aqui considerar não é o caráter accidental da crise epilética, mas o caráter essencialmente “epilético” de certos usos da cor.<sup>37</sup> Ou seja, o que nos importa considerar é uma certa pedagogia (sobretudo tele-visual) da epilepsia, um treino particular da nossa sensibilidade à cor, e a algumas das suas impuras qualidades.<sup>38</sup>

Em 1997, cerca de 570 crianças foram internadas no Japão na sequência de crises epiléticas espoletadas por uma popular série de animação manga: Dragon Ball. Uma equipa médica identificou a sequência que provocou as crises e novamente esse excerto da animação foi apresentada a epiléticos com fotosensibilidade. Nos resultados da pesquisa destacou-se a cor vermelha e o contraste cromático como alguns dos “gatilhos” espoletadores das crises. Os investigadores especularam sobre o maior comprimento de onda do vermelho nas diferentes frequências de luz visível que criam as cores variantes; este comprimento de onda sobreestimularia os cones retinianos e consequentemente estimularia uma sobrecarga cerebral de imagem a interpretar. Em 2004, centenas de pessoas, novamente no Japão, deram entrada nos hospitais com crises epiléticas depois de verem intensos *flashes* vermelhos e brancos noutra popular série manga: Pokemon. O curioso, desta vez, é que muitas das pessoas (76%) nunca tinham tido crises epiléticas na sua vida, e a atenção dos especialistas,

<sup>36</sup> São muito pertinentes as diferentes caracterizações “meteorológicas” da cor que surgem hoje. Seria importante diferenciá-las, na medida em que abrem a compreensão (e a prática) a um espaço-tempo envolvente e intensivo (mais ou menos estável), mas também “quase inaparente” da cor. Assim, a cor-atmosfera (feita de micro-percepções variáveis e impregnantes, resultado da troca entre o interior e o exterior) é diferente da cor-ambiente (espécie de velatura tonal que recobre envolvendo), e da cor-clima (um regime de luz-cor característico), ou outras designações. Os termos agora empregues são meramente aproximativos a estes diferentes fenómenos de aparência da cor, e ao seu diferente grau de “estabilidade”, envolvimento e intensidade.

<sup>37</sup> Não nos ocupamos aqui tanto com as causas da crise mas com o gosto por aquilo que espoleta essas crises. Os testemunhos dos epiléticos são claros: *gostam* das variações cromáticas súbitas, das cores vibrantes, das cores luminosas e projetadas. Muitos relatos desta natureza estão coligidos em *The Brainstorms Village. Epilepsy in Our World*.

<sup>38</sup> Gilles DELEUZE em “Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme

et voyage”, in (1990) Pourparlers. Paris: Minuit faz (a propósito da relação entre o cinema e o vídeo, e em particular do tele-filme) algumas anotações à passagem atual de uma sensibilidade histórica (o sentir demasiado) a uma sensibilidade epilética (a sobrecarga cerebral, a estimulação psíquica pelas novas imagens). Para Deleuze, as novas imagens (digitais e vídeo) não colocam problemas à receção pela visão mas a uma receção mais difusa: a consciência e a atenção. A hipótese de que a televisão produz não tanto “imagens” mas “estados de consciência” é comum a vários autores, mas Deleuze identifica uma forma de sensibilidade adequada a esses estados de consciência. É nesse contexto que a noção de epilepsia nos parece fértil. Procuramos aqui desenvolver algumas notas às indicações do autor.

<sup>39</sup> A “neutralidade” mundana do preto, branco e cinzento é testemunhada pela própria expressão televisão a cores por oposição à televisão (a preto e branco), a oposição entre cromático e acromático. No entanto, a intuição de que o preto e branco são tudo menos “neutros” sempre foi clara para os artistas. Eisenstein, por exemplo, temia que a introdução da cor conduzisse o cinema a um “realismo” anti artístico. Os limites

desta vez, foi dirigida para a intermitência e intensidade cromática. As cores associadas ao “flicker vision” psicadélico (industrializado nos anos 60 e 70 pelos jogos de luzes e bolas de espelhos das discotecas, e por múltiplos objetos quotidianos, sobretudo de design de luz, por exemplo, candeeiros rotativos ou candeeiros de múltiplas cores) tinham espoletado as novas crises. As experiências da televisão a cores, e não a “neutra” televisão a preto e branco,<sup>39</sup> e sobretudo os formatos de vídeo-clip dos desenhos animados manga, ou as experiências visuais dos jogos de computador, são cada vez mais as de um caleidoscópio cromático cintilante, um foco radiante que marca o ritmo a diferentes estados de consciência e de espírito.

Mais do que procurar as causas neuro-fisiológicas destes fenómenos, importa-nos caracterizar a aparência e a construção das mesmas: o estímulo cromático, na educação da nova sensibilidade epilética, torna-se sobretudo excitação e sobrecarga cromática do cérebro-corpo (exatamente como a batida de uma *rave* o é). Em frente de uma televisão, ou sob um néon publicitário, é o corpo e o cérebro que se tornam num ecrã sobre o qual se projetam as intensas e rítmicas cores. A cor torna-se des-reguladora da atenção e dos estados de consciência (e também, mas não tanto, dos estados anímicos e de alma, como no romantismo). Essas experiências são novas escolas que vão formando e exercitando formas de sensibilidade “epilética” às aparências mundanas da cor. A cor torna-se aí “projétil” e “sobrecarga”, dirigindo-se intensamente à consciência do recetor, uma consciência de “estados de espírito” que já não é assim feita pela demarcação das linhas claras e distintas da “lucidez”. O espaço-tempo mundano, ainda que eventualmente subordinado às formas funcionais quotidianas, é, assim, inseparável do espaço-tempo objetivo, mas também do espaço-tempo intensivo,

e da combinação conflituosa das diferentes forças desses artifícios na nossa vida. A questão, por nós sempre retomada, é a de esclarecer os modos do “aparecer” das coloridas aparências da cor, através da construção prática dos seus diferentes artifícios. Passemos agora, no pólo oposto da cor quase inaparente, ao momento do excesso do aparecer e o acontecer da cor: a cor-aparecer.

*«Imagine um olho não governado pelas leis da perspectiva ou pela linguagem, um olho que quer conhecer o mundo pela aventura da percepção. Quantas cores existem na relva para o bebê que gatinha, inconsciente do “verde”? Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo”.»*

Stan Brackage

Este excerto, colorido por uma cómica ingenuidade e não pela alegre inocência de Goethe, remete-nos contudo para a “aventura da percepção”<sup>40</sup> através da cor; uma aventura de um olhar já não governado pela linguagem ou pela perspectiva, ou seja, por diferentes sistemas de representação. As “aventuras” seriam esses movimentos da percepção suficientemente agitadores para abalar a mera reprodução dos pensamentos e percepções predominantes, introduzindo, sobretudo pela arte, uma pequena anomalia escópica, um desvio à re-presentação. Uma aventura, como as amígdalas (incluindo as coloridas), é sempre essa pequena viagem à terra de ninguém, mas uma aventura perceptiva é uma fuga ao pensamento que substitui as aparências e a sua experiência pela prioridade do inteligível e do juízo; uma fuga ao pensamento que põe de lado essa outra abertura à experiência das coisas, i.e., a experiência proporcionada pela sensação e pelas cores; uma fuga ao pensamento que procura elidir tudo aquilo que faz da experiência sensível uma paisagem aberta que nos furta ao mundo objetivo (ou demasiado objetivo, o mundo de

impostos pelo preto e o branco eram para ele antes uma condição da liberdade de criação da imagem cinematográfica. É interessante verificar no cinema, após a introdução da cor, o regresso sistemático ao problema do monocromatismo em autores como Godard, Antonioni ou Sukorov, também claro como uma espécie de reação ao hiper cromatismo da televisão.

<sup>40</sup> Usamos o termo na acepção que lhe dá André Parente a partir do seu comentário às máquinas óticas, marcadamente inspirado pela questão do simulacro em Deleuze (Cf. PARENTE, A. (org)(1998) “A imagem-máquina”. Petrópolis: Ed. Perespectiva).

<sup>41</sup> Cf. ARENDT, H. (1992) "A crise da cultura" in *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

automatismos de re-conhecimento ou da mera reprodução daquilo que já sabemos ou pensamos saber), mas também que nos furta a nós mesmos (à eterna e entediante repetição de nós próprios, das nossas percepções, sensações e juízos sobre o mundo).

A cor-aparecer serve-nos assim para designar essas oportunidades de uma viagem pelo mundo, mas um mundo além do que já sabemos sobre ele e daquilo que já somos nele. Essa viagem tem várias estações. Se o ver quotidiano é tendencialmente transitivo (ver algo), o aparecer-acontecer da cor é intransitivo (ver a cor), e instaura (fim e início da viagem) um puro artifício (a cor-aparecer cujo olhar adequado é um jogo pensativo do "ver-se a ver"). Essas experiências não são assim privilégio de um estado pré-verbal ou pré-cultural, de que o bebé seria o representante dentro da sociedade humana. Essas experiências manifestam-se nas aparências, e elas exigem recolher das crianças o seu gosto por aprender, e não um suposto estado selvagem infantil (é esta, de resto, a diferença fundamental entre a crença ingénua e a crença inocente nas aparências). Essas experiências são essencialmente proporcionadas por esses objetos radicalmente livres, cuja finalidade própria é serem sem qualquer finalidade, opondo-se assim a qualquer forma funcional, como excelentemente escreveu Hannah Arendt.<sup>41</sup> Os objetos de arte, através do seu fazer próprio (da sua produtividade inútil que constrói, sobretudo, um espaço-tempo virtual e intensivo), abrem-nos outros artifícios da cor.

Os pintores, ou melhor os pintores coloristas, desenvolvem, através do seu ofício de ver e fazer ver, uma espécie de anomaloescopia própria, que rivaliza com o mundo da representação, mas que é também mais profunda do que o ilusionismo da cor aparente (embora esse ilusionismo esteja também muitas vezes presente). A viagem proposta pelos

coloristas constrói, como mostrou Alain, uma espécie de hipertrofia cromática: a absorção do mundo na cor. Uma das melhores apresentações, da intuição que move os pintores coloristas é, regressando às imagens infantis, a Pantera cor-de-rosa: pinta, no fim do genérico, o mundo de uma só cor, a sua. O facto significativo não é tanto o monocromatismo dessa personagem dos desenhos animados, mas a construção de um mundo pela cor (pan-cromatismo), e um mundo que assim já não se lhe opõe (como o mundo “objetivo”) mas um mundo em que a personagem se dilui. Nele, a Pantera cor-de-rosa torna-se impercetível.<sup>42</sup> Como escreveu Manuel Castro Caldas:

*“Colorista seria esse pintor cuja cor, após passar no material e emergir na forma, nos faz aceder àquilo que no quadro não (nos) é destinado mas, pelo contrário, nos coloca face a face com a coisa intratável, nosso (novo) destino. O equivalente da matéria mater-ando (mattering, este ambíguo gerúndio em que a matéria faz ela própria, ou é levada a fazer, o que ela já é) seria então qualquer coisa como a cor colorando (e não colorindo). Trata-se de assumir, não necessariamente que a cor é matéria, mas que o pintor pode levar o material a retroceder na sua predestinação, separando o «pré» do destinado, extraindo a matéria do material.”<sup>43</sup>*

Para o pintor colorista, o espaço-tempo propriamente pictórico – as relações entre a forma e o fundo, luz e sombra, claro e escuro, ou seja, as diversas qualidades daquilo que Susanne Langer designou como o “espaço virtual artístico” – é extraído e construído por relações e operações de cor. Pintores coloristas como Cézanne, Van Gogh, Turner, Monet, Klein, Rothko, Malevitch, ou Bacon apresentam assim um espaço pictórico virtual e singular: colorista. Gilles Deleuze, no livro *Francis Bacon – Lógica da sensação*, reelabora o conceito de “modulação tonal” a partir da análise da pintura

<sup>42</sup> Parafrazeamos aqui uma referência à pantera cor-de-rosa feita por Gilles Deleuze num curso de Vincennes. Não conseguimos para esta publicação referenciar a edição on-line do curso; a soberania desta intuição de Deleuze fez-nos momentaneamente esquecer as obrigações da escrita académica.

<sup>43</sup> Cf. CALDAS, M.C. (2007), *O quadro e a moldura (notas sobre Fernando Calhau)*.

<sup>44</sup> Assim como no design o teste é fundamental à solução de cor, as técnicas de “retoque” são um operador da modulação tonal, como destacou Alain. O pensar-fazer por retoque faz apelo à mão (e não tanto à função delimitadora da visão) e denuncia a ausência do plano de desenho, por isso é preciso ensaiar e tatear o pensamento e a prática da cor.

<sup>45</sup> DELEUZE, G. (2011) , *Francis Bacon: logique de la sensation* (2 vols). Paris: Éditions de la Différence.

de Bacon, para dar conta desse problema de construção do espaço-tempo virtual e pictórico através da cor, um problema próprio dos pintores coloristas.

Deleuze identificou dois usos da cor predominantes ao longo da história da pintura: ou o privilégio de relações entre os valores das cores (o claro-escuro), como seria característico de boa parte da tradição pictórica, ou o privilégio das relações entre tonalidades (a modulação tonal). Um exemplo meramente preparatório: de acordo com a prática, ou o amarelo é mais claro ou mais escuro, ou então pratica-se e assiste-se ao esverdear ou avermelhar do amarelo, o qual também amarela. Importa-nos considerar agora a modulação tonal, ultrapassando o prévio estado preparatório. A modulação tonal (pelas suas técnicas privilegiadas de sobreposição, justaposição e mistura de tintas, e também pelo “retoque ilimitado”<sup>44</sup>) constrói um espaço em que as diferenças perceptíveis no espaço pictórico são um efeito de variações cromáticas: “(...) a fórmula do colorista é a seguinte: se impelirmos a cor até às suas puras relações internas (frio/quente; expansão/contração) então podemos obter tudo”<sup>45</sup>. O colorista, por modulação tonal, não procura tanto a cor aparente mas antes produzir um sistema singular de “cor diferencial”.

Para compreender essa modulação tonal que Deleuze apresenta, a expressão significativa não nos parece ser tanto a tonalidade mas as “puras relações internas”, que são a expressão (mais interior ao processo de pintura e abstrata) das diferenças de tonalidade. É na pura interioridade das relações estabelecidas pela pintura que se produzem as diferenças cromáticas significativas para a percepção, ou melhor, para a sensação: sentir a modulação de cor percorrendo o artifício da cor diferencial. O artifício pictórico dos coloristas

moduladores é construído por essas relações diferenciais (e apenas nesse sentido diferencial a pintura se torna uma variação de tonalidades), constituídas entre polaridades: como o quente e o frio, ou contração e a expansão. O artifício pictórico descobre e cria as qualidades diferenciais do jogo de cor, produzidas internamente nessas relações.

Assim, se Bacon se destaca como colorista, na análise de Deleuze, é porque a estrutura pictórica se torna variação interna da intensidade cromática, as figuras pictóricas se tornam “tons quebrados”, e o contorno torna-se linha colorida. Estrutura, Figura e Contorno tornam-se efeitos de cor, subsumidos na “sensação colorante”, que, para Deleuze, caracteriza a lógica da pintura de Bacon: um modo de pensar, de apresentar e de sentir a cor. Mas Deleuze destaca ainda uma outra característica sensível-cromática da pintura de Bacon: um espaço háptico distinto do espaço puramente ótico; sendo esse espaço háptico também um efeito da técnica do colorista. O uso da cor em Bacon apelaria a uma qualidade tátil da visão assim como a luz apelaria a uma qualidade ótica da visão. Nos quadros de Bacon, o nosso olhar comporta-se tatilmente, como se diante de um grande plano ou de um baixo-relevo, mas, novamente, por um artifício puramente cromático. A justaposição de puros tons, combinados gradualmente sobre uma superfície plana, cria esse espaço de cor-volume, um espaço háptico a que corresponde uma função, ou comportamento, tátil do olhar. Cor-volume, não luz-volume, e olhar tateante formam assim contrapontos na experiência da sensação colorante (herdeira de um certo Cézanne).

Em conclusão, o colorista faz a passagem ao limite da cor aparente: da cor aparente (dos seus atributos de saturação, claridade, tonalidade) à percepção - como, por exemplo, nas “impressões” dos Impressionistas - passamos às puras aparências, à sensação, produzidas pela e na cor, atributos que são descobertos e produzidos em cada caso, por cada colorista, na construção singular do seu jogo ou artifício cromático. Essa prática do colorista, esse exercício de manifestação, ou de construção do artifício da cor, é sempre, na arte, uma prática singular. É essa a aventura limite do espaço-tempo virtual: sustenta-se pelo auto-aparecer (é pura aparência). O espaço-tempo criado intensivamente<sup>46</sup> adquire “sentido” não se referindo a quaisquer coordenadas prévias, mas através do movimento que une

<sup>46</sup> Usamos aqui o conceito no sentido deleuziano, embora ele tenha outras formulações na teoria da arte e da pintura igualmente relevantes, como a distinção entre empatia e abstração de Worringer, ou entre movimento e movente (*pathos*) de Erwin Strauss ou H. Maldiney.

<sup>47</sup> BENJAMIN, W., “Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children’s Books”: 264.

o advir - a autogênese do espaço-tempo (determinando as suas próprias coordenadas) - e o devir afetivo – o movimento de si. É essa a aventura limite do espaço-tempo intensivo.

Regressemos, depois de termos comentado brevemente a construção artística da singularidade dos artifícios de cor (que fixam a fragilidade, a volubilidade e a impureza da cor dando-lhe uma potência maior), à composição sempre impura da cor, interna e externamente. Essa composição constrói-se também connosco, com o nosso devir e com as nossas diferentes faculdades. Contrariamente ao que pretende sublinhar excessivamente Taussig no seu comentário a Goethe e a Benjamin, e apesar de alguns textos de Benjamin apontarem nessa direcção, Walter Benjamin apresenta mais nuances na sua apreciação das cores do que a mera oposição da linha à mancha de cor. Quando Benjamin distingue na pintura, na aguarela e na ilustração infantil diferentes usos de cor, fá-lo de acordo com as diferentes funções que esses usos adquirem para a sua correspondente experiência da cor:

*“A tinta aplicada nas aguarelas, difere das cores da pintura, que deixam marcas. (...) Nas ilustrações dos livros infantis, o objeto e a grande autonomia do medium gráfico (gravado ou impresso) assegura que não há a síntese do coração e da imaginação que a pintura assegura pelas marcas. Pelo contrário, aqui a imaginação pode ser deixada livre, para que possa produzir no seu próprio medium o que o espírito do desenho tem em mente.”<sup>47</sup>*

As cores aplicadas (aguarela), marcadas (na pintura) ou contornadas (na ilustração) apelam a diferentes experiências, i. é., a diferentes relações entre as faculdades humanas que estão em relação com esses usos da cor. Se a ilustração infantil parece a Benjamin um caso particular do uso da cor (o colorido maravilhoso), é porque na ilustração

(maravilhosa) o imaginar infantil torna-se um exercício de pura fantasia e receptividade, um exercício liberto de qualquer tarefa de conhecimento (do mundo objetivo), liberto da memória (e, portanto, do passado, ou, possuindo memória, é a do momento sensual, a “memória do Paraíso” como diz Benjamin). O “imaginar tumultuoso” é posto em cena pela imersão infantil no colorido maravilhoso da ilustração:

<sup>48</sup> BENJAMIN, W., “A Glimpse into the World of Children’s Books”: 435.

*“Os objetos não vêm ao encontro da criança nas páginas do livro; ao invés a criança que olha entra nessas páginas, na imersão, como numa nuvem, com o tumultuoso mundo colorido das imagens. Sentada diante do seu livro ilustrado, ela faz a visão taoista da perfeição tornar-se verdade: ela ultrapassa a barreira ilusória da superfície do livro e passa através das texturas coloridas e das radiosas pinturas para entrar no palco em que os contos maravilhosos ganham vida.”<sup>48</sup>*

Se a natureza da ilustração maravilhosa se dirige à interioridade infantil, se ela cultiva um modo de ver localizado na cor, na sensualidade da sua presença, e nessa presença a vida sonhada que os objetos têm na mente das crianças é posta em cena, outros objetos, outros usos da cor criam outras pedagogias, para outras faculdades. Dito de outro modo: a impureza da cor é também a nossa impureza, a combinação de cores é também a combinação da cor com as nossas experiências, através de agenciamentos múltiplos que tentámos aqui (em esboço) cartografar e organizar pelo modo como a cor se combina ou constrói vários tipos de espaço-tempo. Sendo a cor, de entre as aparências, talvez a mais frágil, volúvel e impura, nela o homem senciente encontra a identidade do ser e do aparecer, e a igualdade de si à múltipla aparência.

<sup>49</sup> Exímia praticante, Diane ACKERMAN escreveu, em *Uma história natural dos sentidos*: “A cor que vemos é sempre reflectida, a que não fica quieta nem é absorvida. Vemos a cor rejeitada e dizemos “a maçã é vermelha”. Mas a verdade é que uma maçã é tudo menos vermelha”: 262. Quando se tenta traduzir a verificação científica em experiência quotidiana, elidindo a sua diferença de espaço-tempo, sobra pouco mais do que uma “curiosidade”, sustentada menos pelo que se fica a saber e mais pelo prazer ocioso do “desengano”. A autora poderia ter seguido o exemplo de Mark Twain, citado pelo próprio. Comentando alguns trabalhos finais de Turner, Twain descreveu-os como: “um gato amarelo a ter uma síncope dentro de uma tigela cheia de tomates.” O humor de Twain aproxima-nos pelo desentendimento (o anedótico doméstico) o distante espaço virtual e intensivo da pintura de Turner, sem contudo sacrificar completamente as aparências: Turner é (também) um jogo lúdico de cor-movimento.

### “Quem roubou as cores? Devolvam as cores.”

William Burroughs

As relações entre o sensível e o inteligível sempre foram alvo de divisões conflituosas, e nessa luta por traçar fronteiras claras a cor foi habitualmente colocada entre as qualidades secundárias: aquelas que podendo variar deixam o “modelo” incólume. Essa conceção da cor sustenta-se em algumas experiências particulares da cor, que dificilmente podem ser abandonadas, mas que se pretenderiam universais. Assim, logo no início, a alegoria da caverna distribui o claro-escuro do mundo entre a luz solar (da verdade) e as sombras (da aparência) nos seus vários graus. Platão não era um pensador-colorista, mas Nietzsche era-o: onde um procurou linhas definidas com espírito de geómetra, o outro pedia “olhos para as nuances”, para a gradação de cinzentos da história humana, e ouvidos para as palavras “vermelhas” de carne e sangue; entediava-o o “azul celeste” dos idealistas, mas alegrava-se com o “azul frio das montanhas”. Nietzsche é um pensador mais “vitalista”, por isso a experiência da cor é, para ele, sempre um teste anímico: que escolhas e usos da cor convêm ao realismo, mas também ao seu organismo, à sua alegria e à sua vida? Assim, com Nietzsche, surge-nos uma pedagogia da cor (um aprender a ver), e uma dietética (uma outra fisiologia da cor, distinta da de Newton: aprender a escolher encontros e alimentos cromáticos – o céu limpo mediterrâneo e não o céu chumbo alemão). Cada um destes autores fez um recorte da manifestação e do inteligível, e entre a manifestação e o inteligível.

Neste ensaio, não nos ocupámos da demonstração da cor (na linha de investigação de Newton), ou da sua popular divulgação sob a forma de “curiosidades agnósticas”<sup>49</sup>, nem tão pouco do oculto desconhecido da cor (na linha

de diversos estudos culturais como os de Umberto Eco). Ocupámo-nos das diferentes experiências das coloridas aparências da cor e dos seus modos de construção, os artifícios da cor. Os artifícios, como as aparências da cor, são inesgotáveis: a “modulação tonal” dirigida ao sentir, em Bacon, o “colorido maravilhoso” dirigido à imaginação infantil, a “sobrecarga cromática” projetada sobre a consciência do “epilético”, a “cor demarcação funcional”, de Dieter Rams, ou as mais modestas e vagas nuances da vibração de cor que o daltônico vê (não nos importa, deste ponto de vista, o que uma anomaloescopia não vê, mas o que vê destacadamente nos artifícios de cor), são algumas dessas experiências dos artifícios da cor. O nosso propósito não foi o de (romanticamente) nos opormos à demonstração, ou à ciência da cor, mas o de afirmar as aparências da cor. Pelo nosso lado, importa-nos o artifício superficial e manifesto da cor, nos seus múltiplos graus e nas suas múltiplas construções (através de substâncias, técnicas, práticas, movimentos de descodificação e codificação da cor). E, para não abandonar as aparências, interrogar a maneira como esse artifício se exprime na nossa vida.

Para concluir, regressamos à linguagem e à cor, e a voltar a questionar o lugar da cor no mundo. Escolhemos William Burroughs, porque o autor é um notável escritor colorido e colorista. Para Burroughs, o “roubo da cor” é o roubo da experiência incarnada e da experiência sensível num mundo que se tornou crescentemente abstrato. A ausência de cor no mundo não é o acromático preto, branco e cinzento, mas antes a privação da experiência das aparências. No seu livro *Terras do Poente*, o autor apresenta-nos dois dos seus gatos: um gato branco, outro preto. Margaras, o gato branco, que “não tendo cor, pode tomar todas as cores ... move-se nas ruas ventosas entre jornais esvoaçantes, pedaços de

<sup>50</sup> BURROUGHS, W.  
(1990), *As terras do poente*. Lisboa: Editorial  
Presença: 199

<sup>51</sup> Pelo volume de notas de roda pé neste ensaio, é fácil concluir que regressaremos, logo que possível, a este tema.

música, papéis prateados no vento”, e Smoker, o gato preto abandonado, que o escritor recolheu, cujo “pelo era negro-fuligem, brilhante, os olhos brancos, luzidios, cintilantes no escuro. Smoker, criatura das profundezas sem luz, onde a vida tal como nós a entendemos à superfície não pode existir, trouxe consigo luz e cor.”<sup>50</sup> Do preto e do branco, o escritor recolheu o fortuito colorido das suas imagens, agrupou as associações cromáticas (tal como existem as associações de palavras) e reviveu neles as metáforas da luz e da cor. Literalmente, um gato é branco, o outro é preto. Se acreditássemos na ingenuidade literal dos filisteus, nada restaria da prosa de Burroughs nem desses gatos.<sup>51</sup>

## BIBLIOGRAFIA

**AAVV (2008)** *Descubrir el Arte nº 117*. Grupo Unidad Editorial Sociedad de Revistas: Madrid.

**ACKERMAN, D. (1998)** *Uma história natural dos sentidos*. Lisboa: Temas & Debates.

**ALAIN, (1926)** *Système des beaux-arts*. France: NRF- Gallimard.

**ARENDT, H.** “A crise na cultura: sua importância social e política”, in (1992) *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva: 188-221.

**ARENDT, H. (2000)** *A vida do espírito – volume I Pensar*. Lisboa: Editora Piaget.

**BENJAMIN, W.** “Aphorisms on Imagination and Color”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge London: Ed Belknap.

**BENJAMIN, W.** “A Child’s View of Color”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge London: Ed Belknap: 50-52.

**BENJAMIN, W.** “Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children’s Books”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge London: Ed Belknap: 264-66.

**BENJAMIN, W.** “Painting, On Signs and Marks”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge London: Ed Belknap: 83-87.

**BENJAMIN, W.** “Old Forgotten Children’s Books”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge, London: Ed Belknap: 406-13

**BENJAMIN, W.** “A Glimpse into the World of Children’s Books”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge London: Ed Belknap: 435-40.

**BENJAMIN, W.** “One-way Street”, in (1999) *Selected Writings*, volume 1 (1913-1926). Harvard, Cambridge London: Ed. Belknap: 444.

**BURROUGHS, W. (1990)** *As terras de poente*. Lisboa: Ed. Presença.

**CALDAS, M. C. (2007)** *O quadro e a moldura (notas sobre Fernando Calhau)*, Lisboa: texto da conferência realizada na Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do colóquio «Fernando Calhau: convocação, leituras».

**DELEUZE, G. (1981)** *Francis Bacon: logique de la sensation* (2 vol.). Paris: Éditions de la Différence.

**DELEUZE, G.** « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage » in (1990) *Pourparlers*. Paris : Les Éditions de Minuit: 97-112

**DURÃO, M. J., (2000)** *Colour and Space: An Analysis of the Relationships Between Colour Meaning Expression and the Perception of Space*. Tese de doutoramento Universidade de Salford, Manchester, Inglaterra.

**DURÃO, M. J., (2002)** “Colour in the Built Environment”, in *FABRIKART-Arte, Tecnologia, Industria, Sociedad*. nº2. Ed. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

**DURÃO, M. J., (2005)** “Abordagem conceptual e sensorial à cor na sua aplicação à arquitectura industrial”, in *FABRIKART-Arte, Tecnologia, Industria, Sociedad*. nº5. Ed. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

**ECO, U. (1987)** *As formas do conteúdo*. Petrópolis: Vozes.

**GIL, J. (1996)** *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água.

**GIL, J. (2005)** *Sem título. Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d'Água.

**LANGER, S. (1953)** *Sentimento e forma*. Brasil: Editora Perspectiva.

**KOOLHAS, R. et al. (2005)** *Colours*. Basel, Berlin, Boston: Birkhauser Publishing.

**PARENTE, A. (org.) (1998)** “A imagem-máquina”. Petrópolis: Ed. Perspectiva.

**SOURIAU, Ét. (1990)** *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF.

**TAUSSIG, M.** “My Cocaine Museum” in (2000) *Open city*, nº11. New York: Ed. Open City: 69-86

**SCHACHTER, S. C. (2003)** *The Brainstorms Village. Epilepsy in Our World*. Philadelphia: Lippincott Williams & Williams.