

Cor efémera Cor Persistente

Samuel Rama

ESAD.CR 2013, Desenho Avançado

Palavras-Chave: Desenho, Espaço, Cor

Cor efémera Cor Persistente

“É o desenho que dá forma aos seres; é a cor que lhes dá vida. Eis o sopro divino que os anima”

Denis Diderot, *Ensaio sobre pintura*, 1766

“A cor local é aquela que, em relação ao lugar que ela ocupa e com o auxílio de alguma outra cor, representa um objecto singular, como um tom de pele, um tecido, uma peça de roupa ou qualquer outro objecto distinto dos demais. Ela é chamada local porque o lugar que ocupa assim o exige, para imprimir maior carácter de verdade às outras cores que lhe são vizinhas”

Roger de Piles, *Curso de pintura por Princípios*, 1708.

“As cores que vemos nos corpos não são algo completamente estranho ao olho, como se de algum modo fosse a primeira vez que tivesse tal sensação. Ao contrário, esse órgão sempre se dispõe a produzir, por si mesmo, as cores, e desfruta de uma sensação agradável, quando externamente se apresenta algo adequado à sua natureza e se fixa de modo significativo a sua capacidade de ser determinado numa certa direcção”

Johann Wolfgang Goethe, *Teoria das Cores*, 1810.

“Passem-se os olhos por uma paleta coberta de cores.

Um duplo efeito se produz:

1º- Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, e fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um gourmet, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à acção que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha.”

Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, 1911.

“As cores têm uma beleza própria que é preciso preservar, assim como na música é preciso conservar os timbres. É uma questão de organização, de construção, capazes de não alterar aquele belo frescor da cor.”

Henry Matisse, *Escritos e conversas sobre a arte*, 1945.



Fig. 1 Joahannes Itten (1888-1967) Nas suas pesquisas, Itten desenvolveu a roda de cores, que permite descobrir combinações harmoniosas de cores (os sete contrastes de cor).

Fig. 2 Joahannes Itten, A roda de cores é baseada no espectro visível e formada por 12 cores, entre elas as chamadas cores primárias - azul, vermelho e amarelo — que são muito próximas às cores primárias da teoria subtractiva — e, além disso, são usadas como cores primárias por pintores e artistas em geral.

A partir deste esquema podemos inferir algumas conclusões, que o azul é a única cor que menos se transforma quando é escurecida, ou seja é a única cor que não perde o seu timbre. Ao contrário o amarelo é a cor que mais se transforma quando é escurecida, muda, fica esverdeado ou acastanhado, portanto perde o seu timbre. Por outro lado o amarelo nas proximidades do branco¹ imediatamente sugere luz, coisa que os pintores barrocos bem sabiam. Enquanto o praticante da pintura tem de conhecer estes fenômenos cromáticos o praticante do desenho dificilmente se detém neles, não que eles não possam acontecer mas porque os seus agenciamentos cromáticos tendem a valorizar a relação das cores de forma pura e quando ocorrem misturas elas não são demoradas e ponderadas ao longo do tempo do desenho.

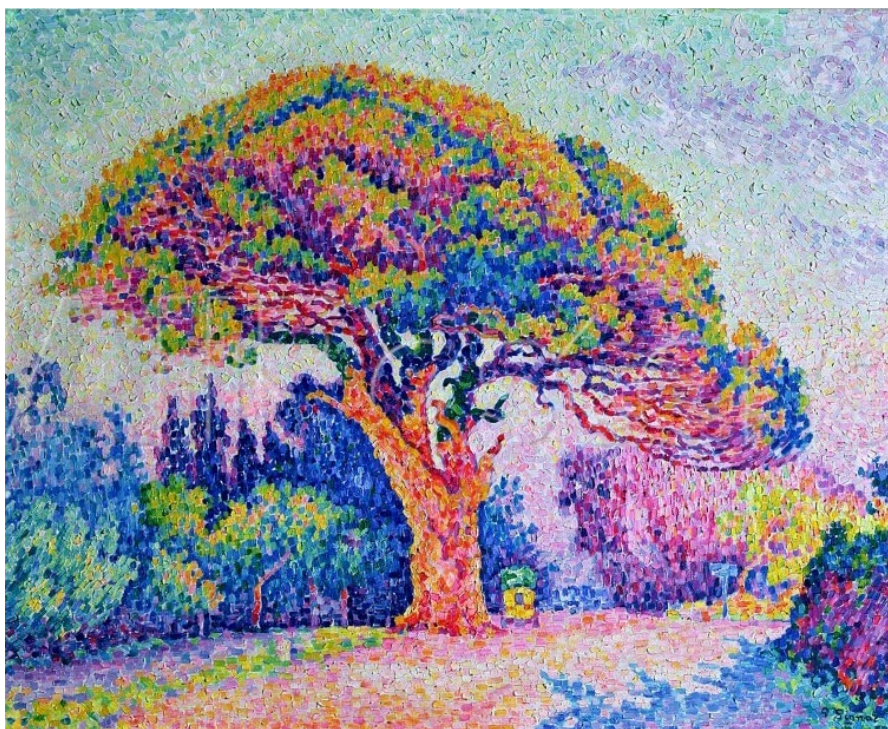
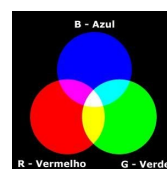


Fig. 3. Paul Signac, Pinheiro em Saint-Tropez, 1909. Óleo sobre tela, 92x72 cm
Fonte: <https://pt.most-famous-paintings.com/>



¹ O branco obtém-se quando se sobrepõem três focos de luz de cores primárias, o vermelho, verde e violeta.



Pierre Bonnard *Stairs in the Artist's Garden* 1942-4 National Gallery of Art (Washington, USA)



Pedro Calapez, 1982
S/ Título
Centro de Arte Moderna Gulbenkian

Para o senso comum a cor é a matéria da pintura e o traço escuro ou mesmo preto sobre um suporte rígido claro, quase sempre branco é imediatamente tido como coisa própria do desenho.

Frequentemente logo no início da formação superior em artes plásticas os estudantes perguntam: o que é afinal o desenho? e o que é pintura? Nesses primeiros momentos o critério dos alunos para essa distinção parece ser apenas a indicação que um é feito com um riscador escuro ou a pincel com uma tinta também escura sobre um suporte claro e outro é feito utilizando muitas cores. Curiosamente nesse contexto de aprendizagem inicial um registo feito a lápis de cor é aceite como desenho mas se o mesmo motivo é realizado com recurso a pincel e tintas tendem já a apelidá-lo de pintura.

Como se depreende a distinção simplista feita em cima a propósito da determinação do que é desenho ou pintura não nos serve. Porque de facto não é a presença ou ausência da cor, ou o tipo material usado que determina o território próprio do desenho ou da pintura. Independentemente de se achar se é ou não útil circunscrever o que é desenho ou pintura, é pelo menos útil reconhecer que a cor no desenho tem um funcionamento distinto daquele que podemos encontrar em toda a pintura clássica e em grande parte da pintura modernista e contemporânea.

Assim, deve lembrar-se que a expressividade do desenho ocorre sempre com o mínimo de resistência, o seu processo é idêntico aquele que Hannah Arendt² identificou como sendo próprio da poesia e da música. A explicação é simples: a pintura e a escultura convencionais impõem maior grau de resistência, os seus suportes exigem gradações sucessivas de trabalho técnico e conseqüentemente exibem também graus de cristalização cada vez maiores. Pelo contrário, o desenho que seria aqui o equivalente das artes plásticas, equiparável à poesia e à música, é aquela forma de expressão *“cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou.”*³

John Berger, no seu livro intitulado *«Berger on Drawing»*, distingue o desenho da pintura, referindo um certo carácter transparente do desenho no sentido em que este não tende a apagar as marcas da sua génese por debaixo de artifícios: *“Talvez devesse explicar aqui porque há uma certa distinção entre desenhos e*

² No seu livro intitulado *“A Condição Humana”*. Esta autora defende que *“na música e na poesia, que são as menos «materialistas» das artes porque o seu «material» consiste em sons e palavras, a reificação e o artesanato necessários são mínimos.”* Para esta autora, *“o jovem poeta e o menino que é um génio musical podem atingir a perfeição sem muito treino e experiência, fenómeno que dificilmente ocorre na pintura, na escultura ou na arquitectura.”* ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Tard. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D' Água, 2001.

³ ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Tard. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D' Água, 2001.

pinturas. Os desenhos revelam mais claramente o processo da sua execução, do seu próprio olhar. A facilidade mimética de uma pintura no mínimo funciona como um disfarce; ou seja, aquilo a que faz referência passa a ser mais importante que as razões que levam a referir-se. As grandes pinturas não estão disfarçadas desta forma. Mas um desenho de terceira categoria revela o processo da sua criação.”⁴

Manlio Brusatin na sua «*História das cores*»⁵ Lembra-nos uma história da cor em grande parte feita de submissão à forma previamente desenhada: “*Através da ciência geométrica da perspectiva, o desenho do séc. XV concedia às artes reprodutivas a conduta de saber e de verdade, no entanto o mundo das cores, pelo contrário, todavia compunha-se segundo um acordo de elementos, aparente e sedutor (...) Junto a um primado da soberania histórica das «artes do desenho», frente a uma produção descontínua, sempre subtraída a leis seguras e submetida ao destino incerto da vida e a sorte de cada artista, como é a cor.*”⁶ Neste contexto parece haver então uma prioridade “*filosófica da forma sobre a cor.*” Mas não nos iludamos, na pintura clássica a mesma força que condicionava o uso da cor na pintura era a mesma que condicionava previamente a prática do desenho, designando-se por convenção renascentista do espaço (perspetiva unifocal da renascença Italiana) e também o cânon renascentista⁷. Eram estas forças as responsáveis por orientar a feitura das imagens para uma noção de verosimilhança.

Dos três modos tradicionais de sugerir perspectiva a prespectiva linear, cromática e atmosférica, deve referir-se que a primeira e o última foram sistematizados na Renascença Italiana. A ferramenta fundamental da perspectiva linear é a prática do desenho linear que permite conceptualizar em duas dimensões um objecto ou paisagem que existe em três dimensões. Na pintura renascentista a terceira forma de sugerir prespectiva, confirmando a primeira, ajuda a recriar utilizando a cor e a noção de profundidade atmosférica, ou seja, repetindo o modo como ao nosso olhar os objectos numa paisagem

⁴ BERGER, John, *Berger on Drawing*. Edited by Jim Savage. Aghabullogue, Co. Cork, Eire: Occasional Press, 2005.

⁵ BRUSATIN, Manlio, *Storia dei colori*, Turin, Einaudi, 1983.

⁶ BRUSATIN, Manlio, *Storia dei colori*, Turin, Einaudi, 1983.

⁷ Corresponde no exercício intitulado «A folha do desenho na folha» ao tipo de espaço nº 1.

quanto mais se afastam do nosso ponto de vista mas se tornam difusos e azulados nos seus contornos.

Já a perspectiva cromática, embora na Renascença apareça interligada à perspectiva atmosférica, foi bastante utilizada durante a Idade Média. Esta baseia-se na ideia de que as cores frias são reentrantes e as quentes salientes, e que da combinação entre umas e outras surgem formas capazes de criar e sugerir espaço nos vitrais, páginas iluminadas, frescos ou retábulos. O uso da perspectiva cromática durante a Renascença é bastante diferente daquela que foi feita durante a Idade Média. Enquanto que na primeira as cores que são por natureza opacas são transformadas em cores transparentes, (espaço transparente) as cores da perspectiva cromática medieval aparecem recobrimo áreas sem grande mistura. A sugestão de espaço deriva assim do modo como elas se articulam entre si. Poderíamos dizer que a cores neste contexto se manifestam de modo mais livre, mas não nos podemos esquecer que elas tal como o desenho neste período estavam submetidas a uma hierarquia⁸.

Seria necessário chegarmos até finais do século XIX para que com os impressionistas e pós-impressionistas, através da relativização da perspectiva renascentista utilizassem a cor evidenciando já alguma autonomia relativamente a esquemas de configuração clássicos, herdando no entanto outros sistemas organizativos. Os impressionistas e os pós-impressionistas como Paul Signac já não representavam como os clássicos. Depois de Isaac Newton ter revelado e situado o funcionamento optico da cor, ficava aberto o caminho para a sua sistematização científica. Os pintores pós-impressionistas como, “Georges Seurat e Paul Signac almejavam o uso estritamente científico da cor na pintura, mas o resultado desse uso, segundo admitiu o próprio Signac poderia ser “cinzento descolorado”. Os impressionistas e pós –impressionistas em vez de representarem a realidade a partir dos critérios de verosimilhança quiseram criar as condições para que se pudesse gerar na retina do observador a sensação de

⁸ Por exemplo o dourado dado pelo outro só poderia ser ostentado na representação de deus, reis ou anjos desde que hierarquicamente superiores. Também o azul feito de lapis lazúli ou o purpura são cores que pela sua beleza e valia para além de serem usadas com muita parcimónia só eram aplicadas sobre o desenho evocativo de personagens importantes.

Philip Ball, no seu livro intitulado « the invention of color» lembra-nos que o nome da cor azul ultramarino na sua versão mais fina e requintada vinha principalmente do oriente e na sua versão mais tosca do Afeganistão. “Reflete o satus do pigmento como produto importado desde terras longínquas: em 1464 o italiano A.A. Filarete escreveu no seu *Trattato dell’ Architettura* (Tratado da Arquitectura) que «o azul fino deriva de uma pedra e vem de além dos mares e por isso se chama ultramar». Isto, conjuntamente com o difícil processo de extração, fez com que o pigmento fosse muito caro e altamente apreciado.”

luz. Tal era conseguido através da justaposição de cores puras lado a lado em vírgulas ou pontos registadores. Em “Pinheiro em Saint-Tropez” de Paul Signac, podemos verificar que toda a pintura funciona através da criação de contraste através de cores complementares. Na verdade, esta articulação cerebral fazia de modo programático algo que todos os grandes pintores conheciam empiricamente.

A cor é o que torna os objectos sensíveis. As cores são as acções e as paixões da luz. Portanto, as cores são sempre metamorfoses da luz em situação quer em relação aos olhos quer em relação ao espectáculo do mundo físico ou às misturas que o desenhador possa fazer. Assim, as cores só aparecem por um vínculo e ligação expressiva entre os olhos, a luz e as sombras. A não ser do ponto de vista abstracto é difícil falar de uma só cor, pois as cores só se definem na relação com outros espaços cromáticos, por exemplo, é da polaridade da luz com a sombra que irrompe a sensação de cor. As cores admitem muitos graus de mistura e é isso que as intensifica. Por isso, é tão difícil fazer coincidir a noção de forma com a intensificação da cor.

Para Paul Klee, tentar pintar a partir dos princípios científicos da cor *“equivale a renunciar à riqueza da alma.” É por aqui que o nosso exercício se guia.* Em Klee, Oskar Kokoschka, ou Baselitz encontramos uma valorização da cor por si mesma. Cor e desenho existem colados um ao outro, não existe distinção entre si. O desenho é entendido enquanto cor, não é a cor que (se) afeiçoa, preenche, enche, ou completa o desenho, ela exprime-se de forma imediata e clara.

Para melhor compreendermos o dado imediato do uso da cor no desenho que faz uso de todos os recursos capazes de promover toda a espécie de mistura e polaridade não convencional e ou científica, podemos partir do exemplo do esquema da fig. 2 de Joahannes Itten. A partir dele podemos inferir algumas conclusões exclusivas do trabalho ponderado da pintura, por exemplo, que o azul é a única cor que menos se transforma quando é escurecida, ou seja é a cor que não perde o seu timbre. Por outro lado o amarelo é a cor que mais se transforma quando é escurecida, muda, fica esverdeado ou acastanhado, portanto perde o seu timbre. Também nas proximidades do branco o amarelo imediatamente sugere luz, facto coisa que os pintores barrocos conheciam e aplicavam. Enquanto o praticante da pintura tem de conhecer estes fenómenos cromáticos, o praticante do desenho dificilmente se deterá neles, não que estes

não possam acontecer, mas porque os seus agenciamentos cromáticos tendem a valorizar a relação das cores de forma pura e quando ocorrem misturas elas não são o resultado de um trabalho demorado ou de um programa.