



## PINTURA E PENSAMENTO: NAS TRILHAS DA ONTOLOGIA DA ENCARNAÇÃO

Maria Saievicz<sup>1</sup>

**Resumo:** O tema enunciado no título, “Pintura e pensamento”, remete a pesquisa ao entrelace de estética e ontologia na obra de Merleau-Ponty. Pensar a visão é uma temática de ampla importância nas teorias desse autor, que propõe para a filosofia a tarefa de “aprender a ver”. A referência às artes e à pintura, de modo especial à pintura dos modernos, é tópico constante e essencial em seu pensamento. A ontologia que aparece nos ensaios estéticos de Merleau-Ponty aponta cada vez mais para a noção de carne como elemento originário na lógica do ser (*logos estético*) e para a noção de cor como o aspecto sensível fundamental na revisão filosófica sobre visível e invisível, tangível e intangível, dizível e indizível. Recoloca-se assim a problemática relação entre visibilidade e inteligibilidade, entre visão e razão. A questão-chave é como o estudo do fenômeno cor está na gênese da “ontologia da carne” ou “ontologia da encarnação”. Esta comunicação tem dois propósitos iniciais: primeiro, tecer, de modo sucinto, reflexões sobre filosofia e pintura, com o intuito de situar e definir o privilégio da pintura no estudo da filosofia de Merleau-Ponty, destacando, nesse ínterim, a dúvida de Matisse; segundo, apresentar uma espécie de ‘relato de experiência’ da prática de pintura e estudo da cor, assim refletindo sobre o que é pintar, o que é ver e o que é pensar. A comunicação, ao contrário de conduzir a uma exposição conclusiva, a partir duma visada na pintura encarnada, pretende ser uma explanação sobre o problema inaugural que impulsiona a proposta da ontologia da encarnação sugerida na filosofia de Merleau-Ponty.

**Palavras-chave:** Filosofia. Pintura. Pensamento. Encarnação. Ontologia.

**Abstract:** Le thème énoncé dans le titre « peinture et pensée » fait référence à la recherche sur l’imbrication de l’esthétique et de l’ontologie dans l’œuvre de Merleau-Ponty. Penser la vision est un thème de grande importance dans les théories de l’auteur qui propose à la philosophie la tâche d’« apprendre à voir ». La référence aux arts et à la peinture, notamment à la peinture moderne, est un thème constant et essentiel dans sa réflexion. L’ontologie qui apparaît dans les essais esthétiques de Merleau-Ponty pointe de plus en plus la notion de chair comme élément originel de la logique de l’être (*logos esthétique*) et la couleur comme aspect sensible fondamental dans la revue philosophique du visible et de l’invisible, du tangible et de l’intangible, dicible et indicible. Cela rétablit la relation problématique entre visibilité et intelligibilité, entre vision et raison. La question clé est de savoir en quoi l’étude du phénomène de couleur est à la genèse de « l’ontologie de la chair » ou « ontologie de l’incarnation ». La communication a deux objectifs initiaux : d’abord, tisser succinctement des réflexions sur la philosophie et la peinture dans le but de situer et de définir le privilège de la peinture dans l’étude de la philosophie de Merleau-Ponty, soulignant entre-temps le doute de Matisse ; deuxièmement, présenter une sorte de rapport d’expérience sur

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais – PPGAV-UFBA. Bacharel em Artes Plásticas EBA-UFBA. Especialista em educação Estética, Semiótica e Cultura FAGED-UFBA. Bacharel e Licenciada em Filosofia (UNIOESTE). E-mail: mariasaievicz@gmail.com.

la pratique de la peinture et l'étude de la couleur, dans le but de faire des réflexions supplémentaires sur ce que signifie peindre, ce que signifie voir et ce que signifie penser. La communication, au lieu de consister en une exposition concluante, basée sur un regard sur la peinture incarnée, se veut une explication du problème inaugural qui anime la proposition d'ontologie de l'incarnation suggérée dans la philosophie de Merleau-Ponty.

Keywords: Philosophie. Peinture. Pensée. Incarnation. Ontologie.

Uma filosofia, como uma obra de arte, é um objeto que pode suscitar mais pensamentos que os que nele estão contidos (Merleau-Ponty, *O visível e invisível*, 1992)

## 1 REFLEXÕES SOBRE PINTURA

O destaque da pintura na filosofia de Merleau-Ponty se deve à singularidade dessa possibilidade de expressão, que coloca a questão abrangente acerca do “visível-invisível” e do “dizível-indizível” e, portanto, toca o “há” fundamental, isto é, a ordem do Ser. O “ver” abarca a relação com os outros modos de “sentir” (sensações e emoções) e outras formas de expressão para além da linguagem pictórica; entretanto, a pintura é uma via de acesso direto ao cerne do enigma da visão e das teorias do olhar. “A pintura pensa” – e pensar pintura é uma abertura para o entendimento da tarefa da filosofia e a questão primordial da ontologia, a origem do ser.

Para compreender a ontologia de Merleau-Ponty e sua teoria da visão, propõe-se, como ponto inicial, a investigação sobre o que é a pintura e o que é o trabalho do pintor. Quando trata do enigma da visão, a proposta da fenomenologia da percepção é retornar à experiência para apreender os fenômenos da luz e da cor no contato direto corpo-mundo; nisto, os pintores são mestres – de modo particular, os modernos. A experiência da pintura moderna ampliou os limites da ciência da cor. As teorias científicas tendem a falar da cor a partir de três aspectos: a cor física (óptica física), a cor fisiológica (óptica fisiológica) e a cor química (óptica físico-fisiológica). Os pintores modernos descobrem a dimensão “cor-sentimento” e rompem os esquemas e diagramas tradicionais e clássicos, contribuindo para uma revisão das teorias da percepção e da expressão. Na obra de Merleau-Ponty, a filosofia da pintura abre a trilha para alcançar um projeto ontológico que, nas notas de *O visível e invisível*, se insinua como “ontologia da encarnação”.

Percepção-expressão é o modo fundamental da existência humana; é uma conduta comum dos seres da espécie, compartilhada com outros seres. O privilégio da pintura na filosofia de Merleau-Ponty se deve à importância dessa atividade quando o que está em questão é o problema

da visão e também o problema da linguagem. A linguagem é reveladora do que há de mais íntimo no homem e no mundo, o espírito. O pintor não se destaca como uma personalidade com qualidades privilegiadas, mas se apresenta no “mundo dos viventes comuns” e sua obra se origina na circularidade da vida e da expressão transpassada pelas adversidades e reveses da vida do “humano simplesmente humano”.

Em certo sentido, pode-se dizer que visão e sentimento são os metros que cada artista emprega na elaboração das suas representações e apresentações, nas diversas linguagens da arte: o desenho, a pintura, a gravura, a escultura, e mesmo nas linguagens da arte contemporânea, tais como a performance, a instalação, a produção *in loco*. O artista, partindo do que “vê” e “sente”, cria e recria mundos (imagens); frequentemente reinventa as próprias técnicas: multiplica tanto percepções quanto expressões e também seus meios. No caso do pintor, sua lida cotidiana é ver (e fazer ver) e seu domínio é uma linguagem específica: a cromática. A pintura torna visível o invisível, torna presente um ausente; o pintor é aquele que pensa e fala pelo uso da cor e jogo de luz; seu instrumento essencial é o olho. O filósofo escreve: *o olho é aquilo que foi sensibilizado por certo impacto do mundo e [o pintor] o restitui ao visível pelos traços da mão* (Merleau-Ponty, 2004, p. 19-20).

Para Merleau-Ponty, todos os seres humanos compartilham “um pouco” da conduta do pintor que olha o mundo e “vê alguma coisa a pintar”, e a postura filosófica pode ser aprendida dessa atitude do pintor: *fraco ou forte na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra técnica senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver* (Merleau-Ponty, 2004, p. 15). Segundo o autor, a tarefa da filosofia é “reaprender a ver o mundo”. No ensaio *A linguagem e as vozes do silêncio*, ele escreve: “*começamos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo*”. Assim, compreender a pintura e o seu lugar na vida é a tarefa originária para compreender a ontologia e a própria filosofia.

Mas, afinal, o que é pintura? A pergunta é assunto de inúmeros escritos, tratados e ensaios que rendem outros tantos livros, dissertações e escritos. É singular, nesse sentido, citar a antologia de textos fundamentais sobre a pintura, elaborada por Jacqueline Lichtenstein, que reúne 130 autores, do século IV a.C. ao século XX, narrando desde os mitos da pintura, suas origens, o estatuto teológico e metafísico (ideia/matéria), sua relação com o belo, as definições de mimese, representação, expressão, e assim também o lugar da figura humana, o conflito entre desenho e cor, o paralelo com as outras artes, a formação do pintor, o ateliê, as escolas, estilos, gêneros pictóricos, a vanguarda e as rupturas. Outros tantos autores contemporâneos têm tratado da questão sobre a pintura e seu *status* na arte contemporânea, a exemplo do importante livro de Yves-Alan

Bois, *A pintura como modelo*. Por economia, aqui se mencionam duas breves definições, uma de teor poético-filosófico e outra de teor mais técnico-prático.

*Philostratus* de Lemos ou Filóstrato, o Velho, foi um filósofo, historiador e retórico grego que, nas primeiras décadas do séc. III d.C., escreveu um livreto com o título *Amores e imagens*. No próêmio, o autor apresenta seu desejo de tecer um elogio à pintura, por ser ela, entre as artes plásticas, a que se destaca como a mais “afim da natureza”. Filóstrato afirma: *quem quer que não respeite a pintura, erra contra a sabedoria*; e ressalta que a pintura é a *invenção dos deuses, que se observa nas formas como as Horas pintam os prados na terra e nos fenômenos celestes* (Filóstrato, 2012, p. 17). Para ele, a pintura está na origem das artes e se destaca das demais, pois, empregando o único recurso da combinação das cores, *mostra mais sabedoria que as outras artes a partir de muitos*. Para o velho pensador, a pintura une-se à poesia e é impossível distinguir qualquer antecedência entre imagem e palavra, a palavra sendo ressonância da imagem e a imagem, fundação da palavra. A pintura se mostra, assim, como linguagem poética e eloquente, e o pintor aparece como detentor de conhecimentos imprescindíveis, capazes de provocar a admiração de reis e cidades inteiras – numa referência a Zêuxis e Apeles, que se estende, porém, a muitos outros pintores da antiguidade.

Em sentido prático, a pintura resulta da aplicação de pigmentos sobre superfícies e, de modo geral, como atividade artística, pode se definir a pintura como a arte de empregar cores para criar imagens, formas, linhas e texturas. A pintura é uma intervenção visual criada com arte por cores, manchas, pontos e planos. Como tal, cumpre diversas funções e se presta a muitos propósitos, nos diversos períodos ou num mesmo período da história.

Pintura é a arte de pintar uma superfície (pano, papel, parede etc.); porém, dito desse modo, é apenas a superfície do que é a pintura que se toca; a pintura, porém, não é superficial: sempre é encarnação. Destarte, cumpre pensar uma ontogênese da pintura e averiguar o que está na origem de uma obra cromática, para reencontrar e trespassar os fundamentos físicos, ópticos e fisiológicos, matemático-geométricos e psico-histórico-culturais que instauram a pintura, sendo cada pintura instauração de mundo.

Forçoso é reconhecer que a pintura é um vasto campo de investigação, por seu poder mimético, expressivo ou abstrato, de representação, apresentação e geração de imagens e, como atividade humana, implica determinadas condutas perceptivas e expressivas, sobretudo criativas (formativas), que desvelam o modo próprio do ser-no-mundo, próprio de ser humano, “demasiadamente humano”. No reconhecimento dos pintores modernos, Merleau-Ponty faz referências a vários pintores; por conta do ensaio *A dúvida de Cézanne*, este é mais comumente lembrado, porém, aqui se ressalta a importância de Henri Matisse.

Merleau-Ponty recorre diretamente à experiência de Matisse, no texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. O episódio que relata se refere à dúvida de Matisse diante de uma sequência filmada para o documentário *Henri Matisse*, de François Campaux e Jean Cassou (1945-46). O filme tinha a pretensão de capturar os gestos de Matisse como índice da atividade artística. Na cena em questão, Matisse está pintando um rosto com largas pinceladas de preto, sobre a tela intitulada *Jovem mulher de branco, fundo vermelho*, de 1946. O recorte inicia com o modelo usando um vestido branco, entrando no atelier de Matisse. O modelo se senta em uma poltrona e o pintor ajusta sua posição e arruma o vestido. A sequência é filmada em velocidade normal; a câmera passeia do modelo para o cavalete e pousa na mão de Matisse, que, empunhando o pincel, transfere os contornos do rosto e do cabelo para a tela. Uma segunda sequência, então, mostra Matisse pintando o mesmo rosto, mas agora em câmera lenta; não se trata de uma repetição da cena anterior, mas de outra etapa da pintura, *sem dúvida filmada no dia seguinte; entrementes como era de seu feitio, Matisse havia apagado o 'primeiro' rosto com terebintina* (Bois, 2009, p. 57). O gesto de Matisse é inicialmente reproduzido no seu ritmo normal e real, rápido e resolutivo; em seguida, o *slow motion* mostra o gesto decomposto em cada um dos momentos, dividido em reflexões, expectativas, repetições e hesitações. Diante da exibição desse episódio, Matisse diz ter ficado desconfortável; a sequência lhe provocou certo estranhamento. Sobre o filme, Matisse afirmou:

Havia um trecho que me mostrava desenhando em câmera lenta (...) antes do lápis pensar em tocar o papel, minha mão fez um estranho percurso independente. Nunca antes me dera conta de que fazia isso. Senti, de repente, como se tivessem me mostrado nu — que todos podiam ver aquilo —, o que me deixou profundamente envergonhado (Matisse In. Bois, 2009, p. 58).

A dúvida de Matisse remete à compreensão da cumplicidade entre gesto e visão, na experiência vivida do ato criador, na circunstância de humano, nem deus, nem máquina. Retoma o paradoxo da expressão-percepção. Discutindo o filme, Merleau-Ponty observa:

[Matisse] não considerou, com o olhar da mente, todos, os gestos possíveis, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhe a escolha. É a câmera lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar. Resolveu com um gesto simples o problema que mais tarde parece implicar um número infinito de dados (Merleau-Ponty, 1991, p. 46).

Para Merleau-Ponty, Matisse estaria errado se, colocando sua fé no filme, assumisse que procedeu como o deus de Leibniz, resolvendo o difícil problema do mínimo e do máximo, como se escolhesse, entre um número infinito de possibilidades, a melhor. A câmera lenta produz uma impressão artificial. O *slow motion* faz parecer que a mão do pintor operou no mundo físico, onde

uma infinidade de opções é possível”, em vez de nos mostrar o evento “no mundo humano da percepção e do gesto”. De acordo com a interpretação de Merleau-Ponty, a câmera lenta mostra a pintura de Matisse sob a perspectiva do pensamento racionalista científico. Dessa forma, no entanto, o filme perde o que pretende analisar: a realidade do ato criativo que só pode ser compreendido a partir da perspectiva parcial e situada da percepção condicionada pela corporeidade. Sobre isso, o filósofo Castoriadis comenta:

A análise que afinal mostraria que o problema “comportava infinidade de dados” e que sua solução consistia em eliminá-los todos salvo um é só uma pseudo-análise; é o eterno fantasma idealista que nunca recebeu sequer a aparência de um começo de execução, que só pode ser enunciada como frase vazia e contra a qual Merleau-Ponty tantas vezes se ergueu. O gesto de Matisse é esse tatear concreto que culmina no clarão necessário (Castoriadis, 1987, p. 186-7).

O séc. XX contestou a dicotomia entre alma e corpo. Não há no comportamento um centro espiritual e uma periferia de automatismo. Os gestos participam à sua maneira de uma atividade de explicitação e de significação “que somos nós mesmos”. O pintor é, segundo Merleau-Ponty, incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo. Não conta com técnica nenhuma, nem com qualquer recurso além do que seus olhos e mãos descobrem ao ver e pintar. Sua soberania não se baseia em uma comparação com um deus, ou com uma máquina, mas se relaciona com aquilo que conecta o pintor, através de seu corpo, à “carne do mundo”.

No emprego da cor, Henri Matisse é apontado como mestre; sua pintura busca nas cores a expressão das emoções. Orientando-se pela visão que lhe abre o mundo e pelo sentimento que o impulsiona a fazer arte (esculturas, colagens, pinturas), produziu obras pictóricas emblemáticas. No livro *Escritos e Reflexões sobre Arte*, estão reunidos textos, cartas, entrevistas, artigos que o pintor produziu entre 1908 e 1953 e refletem sobre a história da arte moderna no instante mesmo em que ela está sendo construída. Em *Notas de um pintor* (1908), contido na publicação, Matisse define a arte como “uma calma influência na mente”, porém nas suas telas é o uso selvagem das cores que aparece, e o pintor chega a afirmar que sente por meio da cor e por meio dela organiza suas obras.

Como expressão exemplar da pintura moderna, os trabalhos de Matisse estão impregnados dos sinais de uma nova ordem das operações expressivas, as quais mergulham na percepção e na criação para trazer à tona a autonomia e a riqueza original do contato com o mundo-vivido, no que engloba todas as experiências de mundo – carnis e simbólicas. Para Merleau-Ponty, as obras dos pintores modernos parecem celebrar um “acordo secreto” e “uma reconciliação” do homem com o mundo. Nisto reside sua singularidade. As pinturas dos modernos não se destinam ao “espaço da inteligência”, mas ao “espaço sensível do coração”. O pintor “enquanto pinta, pratica uma teoria

mágica da visão (...) a mesma coisa se encontra lá no cerne [no coração] do mundo e aqui no cerne [no coração] da visão.”

Merleau-Ponty afirma que a pintura ocupa um lugar intermediário entre o caráter eloquente da literatura e o caráter abstrato da música e carrega consigo a ambiguidade do mundo perceptivo: sensível-inteligível / visível-invisível. Devido à sua aptidão de criar por meio do uso das cores a expressão do mundo tal qual percebe, uma investigação existencialista sobre a atividade do pintor, recolocado no seu ambiente de produção, abre espaço para a ontologia e para uma teoria da expressão. Trata-se de um retorno à experiência e mergulho nas significações. Escreve: *Ora, a arte, especialmente a pintura, abebera-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber* (Merleau-Ponty, 2004, p. 15).

A arte produzida pelos modernos revê as questões da perspectiva clássica, redefine a expressão dos perfis, emprega a cor de modo inusitado, apodera-se das descobertas da fotografia sobre a luz e o movimento, desumaniza a arte, cria possibilidades tonais. As obras dos modernos, em contraste com a arte clássica, ganham qualidade de inacabamento, incompletude, incerteza. Entretanto, observa Merleau-Ponty, até Cézanne com sua dúvida pinta quadros em que “fornece, contudo, mais de uma vez, o sentimento de acabamento e de perfeição” (2004, p.75). Abdicando dos dogmas clássicos, os modernos instauram-se na insegurança do “mundo da percepção”, outrora alvo de profundo ostracismo. Na pintura moderna, o que se observa é “o despertar do mundo percebido”. Estas premissas gerais já fornecem uma pista para pensar a ontologia da pintura: uma filosofia sobre o ser, que parte de uma descrição fenomenológica da experiência do olhar e pintar como um lugar privilegiado de percepção-expressão de mundo.

Uma das trilhas para alcançar a ontologia da carne é a experiência da pintura, a sondagem da ontogênese do artista e da obra de arte como espaço de abertura fenomenológica do pensamento. A compreensão do enigma do ser e da visão está nos entrelaçados dos caminhos e nervuras pelos quais um humano torna-se pintor e um quadro torna-se pintura. O enigma da expressão se desvela no advento do ser-sendo: a “encarnação”; e, como a obra de arte, ou os fenômenos da deiscência, a vida carnal é uma abertura para o eterno retorno do mesmo, o que *há*. Como linguagem, a pintura mostra o caráter incontornável de toda expressão: presa da precariedade das formas materiais, nunca alcança a designação transparente das próprias coisas, mas abre-se a infinitas perspectivas espaciais e temporais, evocando o horizonte de sentidos, o mundo-da-vida.

A especulação teórica sobre o dito “a pintura pensa” foi fecundada pela experiência de criação de obras pictóricas. Nas telas e no papel, o que aparece são esboços, esquemas de desenhos, borrões coloridos, que não primam pelo acabamento, ao contrário, mostram-se na incompletude dos processos de criação. Mas a “matéria” das pinturas que se mostram é a mais pura: o desejo de

pintar e experimentar a combinação das proporções e equilíbrio das cores, na busca de compreender o que impulsiona o pintor e sua arte.

Tendo em vista o precedente, deve-se agora examinar algumas peças dos percursos de produção prática, tecendo alguns comentários.

## 2 A PRÁTICA DA PINTURA

Há muitas maneiras de ver a cor, e pensar sobre cor pode parecer tarefa fútil. As reflexões sobre pintura combinam elementos-chave da teoria e da prática. Atendendo ao lema emblemático da fenomenologia, “o retorno à experiência”, a elaboração teórica sobre o enigma da pintura e a atitude do pintor foram simultâneas a experimentos e estudos práticos da cor. Produzir obras pictóricas corrobora certos entendimentos sobre o fenômeno da cor, como o enunciado pelos autores de “O guia completo da cor”:

A ciência da cor é perturbadoramente complicada. Durante séculos assumiu-se que o espectro tinha de fazer sentido, que as cores poderiam ser categorizadas e diagramadas de maneira simples. Quanto mais sondamos os mecanismos da percepção da cor, mais as certezas do vermelho, verde e azul dão lugar às extravagâncias da biologia. Encontrando o caminho para dentro desse labirinto, temos de encontrar o caminho para fora (Fraser, 2007, p. 06).

O conjunto das peças que se apresentam a seguir fez parte, em 2016, da mostra *À Frigga: pathos e logos da minha vida*.<sup>2</sup> Trata-se de uma série de experimentos do emprego da cor. Os primeiros três pequenos quadros brincam com a ideia elementar do domínio de certo esquema do espectro cromático pela aplicação da tinta à tela, em combinações aprazíveis ao olhar. A tríade porta um significado reflexivo sobre pressupostos teóricos da ciência da cor. Com as cores análogas, se criou, no quadro *Meu amor é maior que o Sol* (Fig. 01), uma “explosão solar”, inspirada tanto em imagens do Sol - fonte natural da luz e da visibilidade e da vida – quanto no amor maternal. *Muro de cor para meu amor* (Fig. 02) é um jogo cromático que embaralha os sistemas das cores aditivas (RGB) e subtrativas (CMYK) em seis retângulos dentro de um quadrado; ao mesmo tempo, brinca com o jogo das primárias e secundárias. A terceira peça, *Amor quer calma* (Fig. 03), é uma obra monocromática em branco. Tecnicamente, o branco é a junção de todas as cores do espectro de luz visível – daí provém que eventualmente se lhe diga “ausência de cor”. Enquanto cor-pigmento, o branco é definida como “a cor da luz”, pois, na superfície, reflete todos os raios luminosos, fazendo aparecer a clareira máxima. Há, no pequeno quadro da figura 03, remissões subjetivas a dois episódios da história da arte. Na sua *História Natural*, Plínio,

---

<sup>2</sup> A exposição coletiva ocorreu na Sala 05 da Escola de Belas Artes.

o Velho (23-70 d.C.) dedicou um capítulo às artes, em que apresenta a *mirabilia* dos gestos dos pintores gregos renomados, porém comenta que a pintura já não possuía, então, o valor de outrora: “ficou totalmente fora de moda”, banida pelos mármore brancos, às vezes cinzelados com desenhos para insinuar figuras. A segunda remissão, que diz respeito ao advento do abstracionismo, para alguns, o ápice da pintura modernista, é ao quadro de Kazimir Malevich (1879-1935), o qual alcançou o máximo do suprematismo, a tela “Branco sobre branco” (1918).

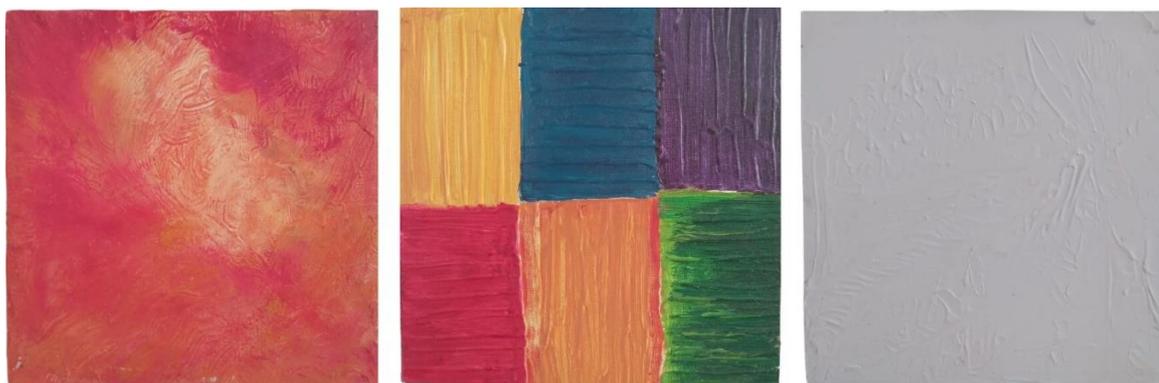


Fig. 01 -*Meu amor é maior que o Sol*    Fig. 02 -*Muro de cor para meu amor*    Fig. 03- *Amor quer calma*

A tríade de pequenas telas é uma referência direta à questão do abstracionismo na pintura contemporânea, quando os quadros são pensados como “muros de cor” ou “planos coloridos”; a cor pela cor alcança a supremacia, descartando a figuração.

O conflito entre desenho e cor é dessas querelas que perpassam a história da pintura. Quando Plínio narra a história da pintura e suas origens, tem em mente a pintura mimética, em especial os retratos, celebrados como obras de maravilhoso esplendor e inestimável valor. Em sua época, porém, com a introdução do mármore e o avanço da fundição dos metais, a abstração e os bustos depreciam o lugar do pintor. A pintura clássica renascentista torna a valorizar os retratos e paisagens realistas, pintados em perspectiva; com o advento da fotografia, porém, a pintura sofre novo abalo e tem que ser reinventada; isso fizeram os pintores modernos – alguns souberam tirar proveito da fotografia como mais um recurso para criações.

Seguindo o estudo das cores análogas, complementares e do branco, a obra *Frigga na bacia* (Fig. 04) foi realizada a partir de uma fotografia analógica, feita com uma máquina Kodak comum. Sem pretender uma reprodução fiel da imagem, o pequeno quadro explora a combinação das complementares azul-laranja, verde-vermelho; das análogas verde-azul, laranja-vermelho; o uso do branco e das cores chamadas neutras, os marrons. A ouroboros - símbolo do eterno retorno, do devir constante, da autofecundação, da espiral da evolução, da dança sagrada da morte e da criação etc., é o elemento figurativo introduzido para imbuir a obra de um sentido filosófico sobre

procriação, cuidado, vida. A emoção é sugerida não tanto pelo tema, mas pelo contraste entre cores quentes e frias, pela intensidade e vibração das cores, pelos contornos das linhas brancas.



Fig. 04 - *Frigga na bacia*, Acrílica sobre tela, 20 cm x 20

Por sua vez, o quadro *Frigga cósmica* (Fig. 05) compõe a criação de um painel-mosaico *Um cosmo para Frigga* (Fig. 06), formado por sete telas que exploram igualmente a combinação das cores, a junção de fotografias com fantasia e imaginação, cria espaços figurativos e abstratos. O painel inacabado é uma peça importante na experimentação da tinta acrílica, invenção recente na história da pintura. A acrílica surgiu em torno de 1955 e começou a ser empregada artisticamente pelos muralistas mexicanos (Orosco, Siqueiros e Diego Rivera), para executar grandes painéis em espaço público, evitando a fragilidade da tinta a óleo, que oxida e amarelece, e a dificuldade da execução dos afrescos. A tinta é feita a partir de um médium polimerizado; além de apresentar resistência às mudanças climáticas, possui secagem rápida, permite cobertura, presta-se às transparências, é fácil de usar e seu manejo é limpo. Na atualidade, a acrílica é amplamente explorada em diversos tipos de superfícies – paredes, telas, tecidos, cerâmica etc. –, tanto por artistas amadores quanto por profissionais.



Fig. 05 *Frigga cósmica*, Acrílica sobre tela, 60 x 30 cm.



Fig. 06. *Um cosmo para Frigga*, acrílica sobre de telas 1,30 x 90 cm.

A questão dos materiais empregados na pintura é das mais elementares na história das artes. Já Plínio reconhecia a obscuridade da gênese da pintura; no entanto, destacou dois aspectos na sua origem: um diz respeito ao traço que “circunscreveu a sombra”, outro, às cores. Para leigos contemporâneos, que encontram nas prateleiras das lojas de materiais artísticos recursos industriais elaborados, a questão do fabrico da cor e preparo dos materiais passa despercebida; para o pintor antigo e clássico, era parte essencial da formação na pintura. Em *Gestos e fábulas de alguns pintores*, encontra-se uma descrição interessante sobre o tornar-se pintor e a atividade da pintura. Lascault descreve:

Quem deseja tornar-se pintor será ao mesmo tempo tenso e disperso. Para aprender, é preciso treze anos: um ano para estudar desenho elementar, seis anos para ficar com o mestre no estúdio, colocar-se ao corrente de todos os ramos que pertencem a nossa arte, começando por pulverizar as cores, coaninhar as colas, amassar os gessos, tornar-se prático na preparação das telas, realçá-las, poli-las, colocar ouro e fazer o granulado; **e seis anos ainda para estudar a cor.** (...) Seguidamente o atelier dos pintores é uma espécie de cozinha (Lascault, 2001, p. 53, grifo meu)

Os tubos de estanho e de plástico que possibilitaram a comercialização das tintas e libertaram o pintor do seu atelier certamente favoreceram um grande salto na história da pintura. O pintor não precisa mais manter jovens aprendizes, ou ele mesmo moer suas cores; pode adquiri-las prontas e, com seu cavalete e sua paleta, circular ao ar livre. Na prática da pintura, entretanto, a experimentação do preparo da tinta a partir de pigmentos orgânicos ou inorgânicos é uma etapa interessante e essencial, sendo que algumas técnicas exigem essa lida direta com pigmentos.

Na mostra *À Frigga: pathos e logos da minha vida* se incluiu uma obra em têmpera, técnica milenar de pintura, que consiste no emprego de uma tinta preparada a partir da mistura do pigmento com um aglutinante, feito a partir da mistura de água e gema de ovo. Os pigmentos empregados nas cores branco, preto, azul, verde e vermelho foram obtidos pelo uso respectivo de óxido de zinco, mistura de óxidos, ferrocianeto férrico, óxido de cromo e óxido de ferro, facilmente encontrados em lojas de construção ou de materiais artísticos. A peça *Tirex ou autorretrato* (Fig. 09) é um de quatro trabalhos da série *Dinossauros em extinção*, realizados com têmpera. A composição, além de ser uma experimentação da cor e da pintura, também serviu para a reflexão acerca da imagem e ilusão na criação de obras analógicas e digitais. Uma peculiaridade da têmpera é que, no caso de falhar a mistura, a imagem pode desaparecer com o tempo; logo, o tema dos dinossauros e sua extinção pareceu bastante apropriado para a experiência, além de ser muito estimado pelas crianças e pela ciência.



Fig. 07 - *Tirex ou Autorretrato*, têmpera sobre papel A4.

Na insistência em experimentar técnicas e possibilidades da pintura e estudo das cores, alguns trabalhos se realizaram nas técnicas aquarela e guache. *O bosque de Frigga* (Fig. 08), composição lúdica em aquarela, que retoma elementos clássicos e torna a brincar com o jogo das complementares, azul-laranja, as cores análogas, verde-azul, cores quentes e cores frias, uso do branco etc., é um dos exemplos da mostra. A composição foi inspirada na junção de fotografias para a criação de um cena, ao mesmo tempo, uma imagem carregada de significações afetivas. Sobretudo, procurou-se imprimir emoção na composição que inquire o olhar de quem frui o quadro, o qual trai a técnica da aquarela na medida em que propõe contornos definidos por linhas pretas, mais habitual nos trabalhos com guache.



Fig. 08 - *O bosque de Frigga*, aquarela sobre papel A4

Um exemplo de uso de guache, *O circo e a modelo* (Fig. 09), consiste em duas páginas de um caderno, inspiradas nos estudos de Matisse. O pintor, aficcionado pela luz e pela cor, sempre confessou sua paixão pelo circo, que destacava como das melhores memórias da sua infância.



Fig. 09 – *O circo e a modelo*. técnica guache mista sobre papel

Por fim, é preciso reconhecer a dívida para com Matisse, o mestre das cores, inspirador dessa especulação sobre a pintura e sua ciência secreta, adicionando uma imagem de sua obra *O vestido amarelo* (Fig. 10). Matisse a pintou depois do retorno da viagem ao Taiti, onde passou cerca de três meses, sem nada produzir, segundo ele, devido à explosão das luzes. Para lá, ele viajou inspirado pelo contemporâneo Gauguin, em busca de ver o que o outro tinha visto; a luz era tanta, diz ele, que parecia uma taça de ouro reluzente.

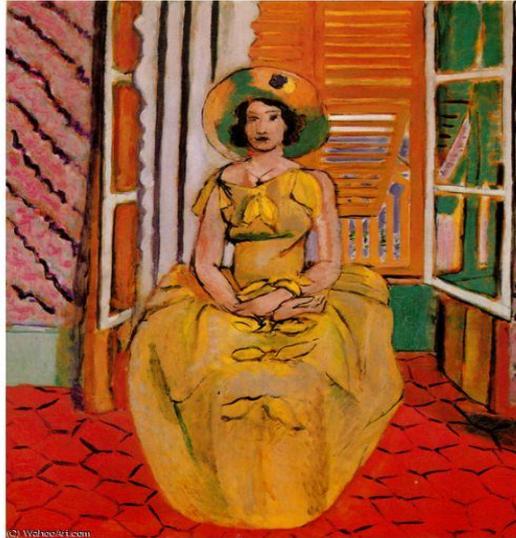


Fig. 10 - MATISSE. *O vestido amarelo*, 1931.

## REFERÊNCIAS

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O guia completo da cor*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2007.

LASCAULT, Gilbert. *Gestos e fábulas de alguns pintores: arte e psicanálise*. In. SOUSA, E. A.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (orgs.) *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2006. (14 v).

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre a arte*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

MENDONÇA, A. da S. Seleção e tradução da *Naturalis História*, de Plínio, o Velho. *Apud, Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, n. 2, p. 317–330, 2022. Disponível em < Seleção e tradução d.a *Naturalis História*, de Plínio, o Velho | *Revista de História da Arte e da Cultura* (unicamp.br) >. Acesso em: 29 jan. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito; A linguagem indireta e as vozes do silêncio. A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.