

Recortes sobre a cor  
Transformações cromáticas da pintura brasileira:  
do modernismo à arte contemporânea<sup>1</sup>

Marco Giannotti<sup>2</sup>

**Resumo :**

O principal objetivo deste projeto consiste em analisar as principais transformações que ocorreram na pintura brasileira a partir do modernismo tendo o estudo cromático como fio condutor. Pretende-se mostrar como paulatinamente a pintura brasileira adquire certa autonomia estilística justamente na medida em que os pintores salientam as propriedades expressivas e espaciais da cor.

**Abstract :**

The purpose of this project is to analyze the main changes that occurred in Brazilian painting from the chromatic point of view. It is intended to show how gradually Brazilian painting acquires certain stylistic autonomy precisely insofar as painters emphasize the expressive properties of color and space.

---

<sup>1</sup> O artigo desenvolve tópicos apresentados na palestra proferida pelo autor durante seminário internacional AND PAINTING organizado pela universidade de Belas Artes de Lisboa no dia 24 maio de 2014.

<sup>2</sup> Marco Giannotti é pintor, professor Associado da Escola de Comunicação e Artes da USP. Formou-se em Ciências Sociais na USP, e realizou suas exposições individuais nas principais galerias e museus de São Paulo e Rio de Janeiro. Defendeu seu mestrado em filosofia com a tradução e introdução crítica da Doutrina das Cores, de Goethe (1749 - 1832). Participou de duas versões da Bienal do Mercosul e do Arte Cidade, e de algumas exposições coletivas internacionais. Defendeu sua tese de livre-docência intitulada A sombra da Imagem. Forma o grupo de pesquisa sobre a cor no departamento de artes plásticas da USP. Convidado em 2011 para ser professor visitante durante o ano letivo na Universidade de Estudos Estrangeiros de Kioto, publica o livro Diário de Kioto pela Martins Fontes com apoio da embaixada do Brasil em Tóquio. Recentemente realizou uma exposição no Instituto Tomie Ohtake e na Galeria Raquel Arnaud.

## Apresentação

O presente estudo se enquadra no âmbito de um projeto mais amplo de pesquisa que coordeno com conjunto de alunos e professores sobre o fenômeno cromático na arte moderna e contemporânea nas suas diversas manifestações.<sup>3</sup> Devido a seu aspecto complexo, a cor requer um estudo multidisciplinar que envolve tanto o aspecto prático como teórico na interpretação da cor.<sup>4</sup> *Reflexões sobre a cor* abrange ensaios sobre artistas distintos tendo o fenômeno cromático na arte moderna e contemporânea como fio condutor. Tomo como de partida o livro *Doutrina das Cores* de Goethe, fruto de 20 anos de pesquisa e que foi parcialmente vertido para o português em minha tese de mestrado realizada em 1993. O termo *Doutrina (Farbenlehre)* busca contemplar tanto o aspecto prático como teórico na interpretação da cor. Aliás, esta obra, muito criticada quando foi publicada em 1810, tornou-se a partir do século XX cada vez mais reconhecida mundo afora. Já no final do século dezenove, estudos em fisiologia

---

<sup>3</sup> O GRUPO DE PESQUISAS CROMÁTICAS é formado atualmente por alunos e professores de Universidades de São Paulo (USP, FAU e UNESP) e a Faculdade de Belas Artes de Curitiba. Busca uma análise ampla do fenômeno cromático a partir do estudo de artistas, filósofos, antropólogos, e cientistas. O grupo parte do entendimento de que a cor constitui uma linguagem, e como tal, requer aprendizado e reflexão. A cor faz parte de modo indissociável do mundo, da natureza que nos rodeia, da arquitetura etc. Tais processos, de uso e percepção da cor, não ocorrem de modo fixo, inalterável, mas trazem consigo marcas próprias de cada época e dos diferentes meios socioculturais. No que concerne ao campo das artes plásticas, a presença da cor se faz constante nas obras que compõem a história da arte; fato que sugere que o estudo da cor como tema pode tanto responder indagações sobre uma tradição cultural quanto fundamentar novas experimentações, inclusive aquelas que fazem uso de novas tecnologias. Contudo, percebe-se que, mesmo no interior do campo das artes, são relativamente poucos os estudos que se dedicam à cor como um objeto de estudo. A proposta de abertura de um espaço de debate -cujo cerne das discussões gira em torno de diferentes percepções e concepções da cor -, situado em um espaço de grande circulação da comunidade acadêmica, como a USP, em São Paulo, favorece o fluxo de ideias entre pessoas oriundas de diversos campos de conhecimento, resultando na possibilidade promissora de troca e intercâmbio de informações. Importa, neste sentido, ressaltar a pertinência do tema deste projeto como uma ferramenta de extensão do conhecimento construído no campo das artes plásticas para setores mais amplos da sociedade. Assim, entende-se que a cor configura um universo de pesquisa que, sob determinado ponto-de-vista, é capaz de interligar diferentes áreas do conhecimento.

<sup>4</sup> Em sua tradução brasileira a palavra *Doutrina (Lehre)* remete ao fato de que para Goethe as cores não podem ser analisadas teoricamente, mas devem ser antes vivenciadas na realidade (*wirklichkeit*). Na *Doutrina das Cores (1810)* as cores são interpretadas como fenômenos que aparecem não só na própria retina, mas também nas superfícies, nos objetos assim como na cultura de modo geral (aspectos sensíveis e morais). Faço uma análise destas questões no Prefácio da *Doutrina das Cores* da edição brasileira, editora Nova Alexandria, 1993, resultado da tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia da USP, com uma seleção do livro vertida para o português. A ideia de partir das diferenças cromáticas para entender a arte moderna e contemporânea surgiu em *Desvio para a Pintura*, minha tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP em 1998.

humana evidenciaram que a cor não é apenas um fenômeno físico exterior e objetivo, mas também algo fisiológico, ou seja, produto da interação entre a nossa retina e o cérebro. Se por um lado a empreitada de Goethe em buscar uma teoria geral para explicar o fenômeno cromático se mostra impossível atualmente, por outro lado, o poeta não deixa de levar em consideração as diferentes práticas da cor, de modo que este fenômeno aparece para um químico de maneira distinta do que para o pintor etc. não há efetivamente, um único ponto de partida para o estudo da cor. Por outro lado, a divisão inicial entre cores fisiológicas, físicas e químicas presentes no livro de Goethe permite refletir sobre concepções cromáticas distintas ao longo da história. Se no impressionismo predomina a interpretação fisiológica da cor, a interpretação das cores físicas segundo Goethe é muito instigante para entender como os pintores modernistas passaram utilizar a cor como elemento autônomo, calcado na superfície da tela. Por fim, as cores químicas nos ajudam a compreender a volta ao uso do pigmento puro em artistas como Yves Klein e Hélio Oiticica na década de sessenta. De uma maneira geral, todos os artigos que pretendo desenvolver oscilam entre uma análise calcada em obras específicas e considerações históricas mais abrangentes.

Neste enfoque específico sobre a pintura ocidental, as cores adquirem maior autonomia frente ao desenho. Este processo que vem desde a Renascença se distingue por três fases (ou recortes ideais) distintas: no primeiro momento, quando o olhar é regido pelas leis da perspectiva, o ponto de vista se espelha no ponto de fuga virtual, na medida em que ambos criam a ilusão de um espaço tridimensional. As cores neste caso, em maior ou menor grau, são sempre monitoradas por um desenho previamente dado. No segundo momento, a partir do século XVII, o olho é visto como um instrumento óptico móvel e a retina como um órgão capaz de produzir as cores. A superfície da tela passa a espelhar a retina, visto que ambas produzem cores em um espaço bidimensional, seja na superfície da tela, seja na própria retina. No Impressionismo as cores ganham mais autonomia, na medida em que passam a sugerir um espaço pictórico a partir de suas relações. Em seguida, durante o Modernismo, quando o vínculo entre a visualidade pictórica e o mundo percebido se quebra, as cores passam a ser entendidas como elementos construtivos capazes de estabelecer novas relações espaciais à revelia de um mundo previamente representado. Esta conquista do espaço começa com a afirmação da

autonomia da pintura frente o mundo percebido, neste sentido, a pintura tende a se firmar como tinta aplicada na superfície da tela. Não que os artistas não soubessem que toda pintura é feita sobre um plano bidimensional, a pintura sempre jogou com esta ambiguidade entre um mundo representado em duas dimensões e o espaço percebido em três dimensões, mas, na medida em que a pintura é vista como uma pintura, e não um correlato óptico da visão, os pintores modernos tendem a salientar o que uma pintura tem de particular, ou seja, o fato de situar-se apenas em dois planos.

Os pintores modernos percebem efetivamente que não existe uma correlação fixa entre a pintura (de duas dimensões) e o mundo percebido. Existem certos mecanismos visuais tais como constância cromática, visão seletiva, que não podem ser projetados diretamente em uma superfície plana. A pintura afirma assim sua autonomia no início do século XX. A tela torna-se um terreno livre para as experiências cromáticas. O pintor moderno não procura reproduzir nos quadros as mesmas cores que vê. A pintura é uma realidade vivente e autônoma e não apenas uma representação. A cor ganha sua autonomia quando é pensada como um fenômeno vivo que existe por si mesmo, e não como um simples meio de representar o mundo sensível. Não há mais a ideia de um espaço estabelecido a priori. A construção do espaço pictórico é mediada tanto pelo trabalho do artista como pela experiência do olhar do observador. Antes do que uma simples tela projetada, a visão representa a possibilidade de apreendermos as coisas ao nosso redor. Ela não pode ser mais entendida segundo um modelo estático: "a visão é uma ação"<sup>5</sup>. O olhar se torna móvel e ubíquo e a cor começa a ser pensada à revelia de um ponto de vista fixo ou até mesmo de uma figura desenhada previamente. Torna-se possível experimentar diferentes abordagens espaciais da cor. Apresento a seguir um breve resumo do que pretendo realizar nos próximos anos como projeto de pesquisa. Refletir sobre as transformações da pintura brasileira moderna e contemporânea a partir de uma perspectiva cromática pode parecer a primeira vista um projeto por demais ambicioso. A grande dificuldade em traçar um panorama é cair em generalidades banais. Logo, o que pretendo aqui, é fazer um recorte, de modo que, ao analisar apenas 10 obras de 10 pintores que se destacam no panorama brasileiro espero levantar questões que considero paradigmáticas de cada período. O uso excessivo de citações de depoimentos dos artistas e de críticos especialistas no assunto se justifica aqui pela necessidade de ser

---

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Phenomenologie de la Perception*, p.432.

## I. A luz tropical em questão - Almeida Júnior



A luz forte e os tons muito aproximados tendem a romper ameaçadoramente a distância entre todos os elementos do quadro. Cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro. O chão do terreiro se transporta com pouquíssimas nuances para a parede de pau-pique....Nesta tela o homem sofre o meio, em vez de determiná-lo... O sol é o grande personagem deste "Caipira picando fumo".<sup>6</sup> (Rodrigo Naves).

Almeida Junior, Caipira Picando fumo - 1893

As dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira são explicitadas de maneira recorrente pelos pintores no século XIX. Segundo Buckle "tão luxuriante é a vegetação que a natureza parece desregrarse na ostentação de seu poder (...), em meio a essa pompa e fulgor da natureza, nenhum lugar é deixado para o homem."<sup>7</sup> Neste quadro a luz domina toda a cena. Sua intensidade se revela na claridade ofuscante e na proximidade entre todas as coisas, que não têm um contorno muito marcado. As nuances cromáticas são dizimadas pela intensidade da luz solar, que parece cegar nossos olhos. Paradoxalmente, a natureza aparece aqui não pela sua vegetação luxuriante, mas mediante seu poder devastador da luz tropical. Ao invés do claro escuro que confere volume e permeia as relações cromáticas em boa parte da pintura europeia a partir do Renascimento, a originalidade deste quadro está em justamente romper com estes paradigmas. Manet talvez tenha sido o primeiro artista a utilizar esta luz direta que apresentava os corpos de forma escancarada, como no caso de *Olímpia*. A "artificialidade" compositiva chocou os costumes da época e abriu as portas para novas investigações sobre a construção dos focos de luz em uma pintura. No caso de Almeida Júnior a fonte de luz não provem da artificialidade iluminação urbana, mas resultante da força da luminosidade presente na natureza tropical.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho ISSN 0101-3300 Novos estudos. - CEBRAP no. 73 São Paulo Nov. 2005 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002005000300010>

<sup>7</sup> [idem](#)

<sup>8</sup> Não sei ainda se alguma análise mais profunda foi feita sobre a importância da viagem de Manet ao Brasil para seus estudos de luz e cor: "Foi no Brasil que Manet desenvolveu um certo gosto pelo exótico, pelas mulheres e desenvolveu uma repulsa ao escravismo. Marcou-o muito a luminosidade da baía de Guanabara que haveria de deixar traços marcantes na sua maneira de pintar. [http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard\\_Manet#Primeiros\\_anos](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet#Primeiros_anos)

## II. Transformações da palheta de um imigrante - Lasar Segall

Nada mais difícil de ser visto, interpretado e usado do que a cor. Na obra de Segall, como se sabe, as preferências vão aos terras, aos cinzas, aos verdes pálidos, aos ocres finos, ao amarelo-laranja, aos vermelhos escuros, ao amarelo-limão. Entretanto, que complexas operações se realizam no laboratório íntimo do pintor, antes desses tons atingirem o último estado! Que densidade carregam essas tintas sóbrias, que expressividade na sua aparente pobreza! Falar de despojamento. . . não sei: antes prefiro mencionar a valorização dessas cores que afirmam sua força autêntica em tão numerosas telas. Antes prefiro sublinhar a riqueza dessas tintas sóbrias que, sustentando a construção plástica, conferem-lhe nobreza e dignidade exemplares. De resto, a cada pintor corresponde uma necessidade técnica e uma atmosfera próprias. O que interessa mais de perto é o resultado final. E os resultados da segalliana são dos mais convincentes. (Murilo Mendes).



Lasar Segall, Eternos Caminhantes, 1919 e Paisagem Brasileira-1925

Lasar Segall, nasceu em Vilna, capital da Lituânia, na época sob o domínio do Império russo. Com 15 anos instala-se em Berlim e frequenta a Academia Imperial de Belas Artes, de onde seria afastado em 1909 por expor na *Freie Sezession*, período no qual sua obra esteve fortemente influenciada pelo expressionismo. Em 1913, Segall vem pela primeira vez ao Brasil; realiza exposições em São Paulo e Campinas, onde percebe-se já em sua obra uma forte

Paulo e Campinas, onde percebe-se já em sua obra uma forte influência do expressionismo do grupo *Die Brücke*. Em 1923 instala-se definitivamente no Brasil. A partir daí passa a ser uma das figuras centrais do Modernismo Brasileiro, atuando como um contraponto alemão às influências francesas. Neste período surgem temas brasileiros em sua obra como na que procuramos analisar a seguir. Se compararmos *Paisagem Brasileira* com qualquer pintura de sua fase europeia<sup>9</sup>, como por exemplo *Eternos Caminhantes*, é possível observar como as formas tem contornos menos angulosos e tensos, as pinceladas e as cores se atenuam. Segall abre mão dos contrastes cromáticos expressionistas em nome de uma fase contemplativa, como afirma Mário de Andrade. *Paisagem Brasileira* retrata uma natureza bucólica e talvez paradoxalmente harmônica visto que, ao invés de retratar os contrastes sociais brasileiros como fizera na Europa, aqui vemos antes uma paisagem distante e idílica. Aqui os homens, os animais, as casas, a natureza, o sol, convivem em perfeita harmonia.

### **III. Anita, a cor na berlinda**

Um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta. Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores. Nada nesse mundo é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor. Comprei incontinentemente uma porção de tintas, e a festa começou. Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral. (Anita Malfatti).

A exposição de Anita Malfatti, em 1917 instiga os artistas e jovens intelectuais a se organizar como grupo e promover a arte moderna nacional, que terá lugar em São Paulo, embalado pelo progresso e industrialização acelerada, contando ainda com a presença maciça de imigrantes. Uma vez que na antiga capital do Brasil, Rio de Janeiro, perdurava a tradição burguesa e conservadora presente na Academia de Belas Artes, é em São Paulo que abre-se espaço para novas iniciativas modernas. Por causa de

uma atrofia no braço e na mão direita, Anita utiliza a mão esquerda para pintar. Como o jovem Picasso, se inspira num mundo marginal. Na sua fase mais original e intensa busca retratar imigrantes ou marginalizados como *A louca*. *O homem amarelo* se destaca pelo uso de traços e cores fortes, expressionistas. Amarelo neste caso tanto remete a uma cor intensa, como a uma raça, a japonesa. Infelizmente sua exposição teve grande resistência, e Anita parece nunca mais ter se recuperado do ataque brutal sofrido pelo artigo de Monteiro Lobato. Mais uma vez a pintura brasileira perde a força motriz expressiva da cor. Anita Malfatti se retrai e volta novamente ao estudo acadêmico. Após essa época, alterou sua temática, produzindo, naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas populares. Suas pinturas perdem a luminosidade intensa e a riqueza cromática da fase inicial.



Anita Malfatti, *O homem amarelo*, 1915-16



#### IV. Antropofagia cromática - Tarsila do Amaral

"Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado...Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que datava a época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro". (Tarsila do Amaral).

É no curso acadêmico de desenho com Pedro Alexandrino que Tarsila conhece Anita Malfatti, que então já tinha uma abordagem mais modernista. Posteriormente ela e alguns colegas do curso de Pedro Alexandrino fazem aulas de pintura com Georg Elpons, que lhes apresenta técnicas diferentes das acadêmicas, como a aplicação de cores puras, diretamente do tubo. Em 1920 viaja para Paris e estuda na Académie Julian. Ao retornar ao Brasil em 1922, depois da semana de arte moderna, forma em São Paulo, o Grupo dos Cinco<sup>10</sup>. O aprendizado europeu será digerido aqui, no contato com o grupo. A artista pinta com cores mais ousadas e pinceladas mais marcadas. Em 1923, novamente em Paris, frequenta o ateliê de André Lhote, Albert e Fernand Léger. Após uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais a inicia a chamada fase pau-brasil, em que mergulha na temática nacional. Em 1928, pinta *Abapuru* tela que inspira o movimento antropofágico, desencadeado por Oswald de Andrade e Raul Bopp. O movimento buscava realizar uma plataforma nacional que conseguisse absorver as principais conquistas da arte moderna naquele momento, centrada em Paris e, ao mesmo tempo, digerir estas influências a partir da realidade local. Neste período, a geometria é abrandada. As formas crescem, tornam-se orgânicas e adquirem características fantásticas, oníricas, a linguagem surrealista se impregna do folclore brasileiro.

Mário de Andrade busca mostrar as diferenças entre a "brasilidade" de Almeida Júnior e de Tarsila: "(...) o que faz mesmo aquela brasileiro imanente dos quadros dela é a própria

---

<sup>10</sup> O grupo dos cinco era composto por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade. Ver a este respeito

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3386&cd\\_item=18&cd\\_idioma=285550](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3386&cd_item=18&cd_idioma=285550)

realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é de um bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte”<sup>11</sup>. Ao contrário da pintura de Almeida Junior onde o sol se faz presente mediante a iluminação acachapante, aqui o sol aparece estilizado, como todas as figuras. A palheta é bem simplificada e o que realmente aparece como novidade do ponto de vista da composição, além contorno distorcido dos corpos, é justamente uma aplicação chapada das cores, que não mais são distribuídas em função do foco de luz. Ao buscar uma palheta "caipira", nacional, sua pintura se torna cromaticamente mais rica e vibrante, outras referências como a do Muralismo mexicano podem ser notadas.

## **V. Volpi e a reinvenção da têmpera**

A questão é que sempre pintei as minhas pinturas que 'saem', nunca fui atrás de corrente alguma. Os concretistas me convidaram, fui expor com eles. . . mas nunca pensei em seguir alguém ou qualquer corrente. Uma vez em 57 ou 58 fomos ver uma casa aqui perto, com o Mário Pedrosa, tinha umas linhas geométricas minhas na fachada, ele achou fantástico, eram dos anos 1930 ou 1940. . . Sempre pintei o que senti, a minha pintura aos poucos foi se transformando, começa com a natureza, depois aos poucos vai saindo fora, às vezes, continua, eu nunca penso no que estou fazendo. Penso só no problema da linha, da forma, da cor. Nada mais. Meus quadros têm uma construção, o problema é só de pintura, não representam nada. Isso vem aos poucos, é uma coisa lenta, é um problema, toda a vida foi assim. (Volpi).

As transformações estilísticas de Volpi a partir do emprego da têmpera serão objeto de um estudo mais detalhado. Por ora apresento alguns tópicos que serão aprofundados. A obra de Alfredo Volpi será abordada neste ensaio a partir de uma questão técnica: a utilização da têmpera no final da década de 1940, justamente no período da consolidação do seu estilo e de sua palheta. Penso a técnica não como forma acadêmica, mas, como diria Francastel, uma forma de saber virtual que permitiu aos homens do Renascimento imaginar cidades ideais na pintura, inaugurando, assim, um modelo urbanístico baseado na perspectiva, que aos poucos transforma as cidades medievais, dispostas de modo caótico, em cidades modernas planejadas.

---

<sup>11</sup> Naves, Rodrigo, *idem*

Atualmente a técnica é entendida apenas sob a ótica da tecnologia; nota-se a ausência de um pensamento sobre as questões técnicas vinculadas à imaginação. É contra este senso comum que teóricos como Argan irão demonstrar o sentido simbólico de uma inovação tecnológica como a cúpula da Catedral de Florença, assim como Francastel, que, em seu longo estudo sobre questões técnicas, relaciona-as com a imaginação e com o potencial utópico do homem. Na arte moderna, as análises restritas a procedimentos técnicos são raras e muitas vezes decepcionantes, pois ficam, na maioria das vezes, aquém dos estudos teóricos sobre arte. A arte moderna obrigou o artista a depurar sua técnica de modo solitário, até mesmo quando assume declaradamente certas influências.

Já há algum tempo procurou-se estabelecer os critérios que distinguem a atividade do artista do artesanato, e, para isto, foi preciso reformular a noção de técnica. A técnica não se resume a um conhecimento sobre a fabricação homogênea de objetos utilitários. O artista, ao inventar novas regras e proporções na arte, não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal; está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando, assim, uma nova linguagem. Volpi passa a utilizar a têmpera quando sua pintura torna-se mais calcada na superfície da tela e a cor, por sua vez, passa a ter um papel predominante na formação do espaço.

A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia. Por outro lado, a têmpera ressalta a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela, faz o pigmento respirar, produzindo uma intensa saturação cromática. Não é à toa que vários pintores modernos procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura mediante o emprego da velatura da pintura à óleo. Ao buscar algumas considerações sobre a têmpera no livro de Ralph Mayer sobre técnicas pictóricas, somos induzidos a imaginar a obra de Volpi:

Aplique pinceladas únicas em uma só direção, e não para frente e para trás. Não passe no mesmo ponto duas vezes seguidas, se desejar repassar, espere um período curto para fixar um pouco, após o que se pode pintar novamente na mesma direção. [...] O manuseio tradicional da têmpera é em pinceladas leves e hachuradas. [...] Apesar do poder de cobertura destas camadas sucessivas, o fundo e as camadas inferiores ainda contribuirão com seus efeitos para o resultado final. [...] Uma translucidez pode algumas vezes ser recuperada sobrepintando-se uma zona opaca com camadas finas e transparentes. Este tipo de pintura não é definitivamente um método ideal para principiantes ou para os que preferem um estilo impulsivo ou extemporâneo; é preferido por aqueles cujo esquema de trabalho é deliberado e planejado<sup>12</sup>.

Não creio que Volpi tenha aberto livros sobre a interação cromática, mistura ótica etc. Não há uma separação nítida entre teoria e prática, como no caso dos concretistas, que se apoiavam num manifesto ou em um programa - e talvez por este motivo algumas de suas obras são monótonas à primeira vista. Volpi não busca fazer da arte um projeto construtivo. Neste sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. É quando a geometria não é aplicada *a priori*, quando as formas se tornam gastas pelo tempo que sua obra se torna única. Uma variação entre linha, cor, forma, espaço que não é apenas formal, é uma experiência poética. Por isto é que seus quadros nunca são previsíveis, pois surgem de uma experiência sempre renovada do exercício da imaginação. A escolha dos seus temas não segue um esquema, é sempre uma nova experiência. Apesar terem um aspecto esmaecido, suas cores não deixam de produzir um efeito estético impactante. O fato delas não aparecerem de imediato, mas através de um processo contínuo de rememoração, faz com que cada cor se projete em outra para poder aparecer. As cores nunca são puras: o azul é o azul refletido em um verde esmeralda e assim por diante (a ideia de uma cor pura não é uma ficção?). Em todo o caso, a lição de Matisse de que a cor é sempre relação se faz presente. Em Volpi não apenas as cores, mas também as formas só adquirem significado se entendidas no interior do seu contexto. Uma forma retangular pode tanto parecer uma porta como uma janela; um traço negro pode sugerir a imagem de um mastro, mas num outro instante pode sugerir também o detalhe de uma janela. Cores e formas vivem sob um processo contínuo de mutação.

---

<sup>12</sup> MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e matérias. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 295.

As bandeirinhas parecem como que num processo de metamorfose; adquirem uma propriedade orgânica, pois surgiram de um processo de mutação. Na verdade são elementos que surgem dos telhados das fachadas, que sempre produziam bandeirinhas em negativo. Volpi é um exemplo para aqueles que ainda acreditam no potencial expressivo da pintura, visto que as questões que acompanham seu trabalho nunca são estritamente pictóricas, mas remetem sempre a determinadas experiências de vida. Ao falar sobre a atualidade do belo, Gadamer nos dizia que uma obra-de-arte deve ter uma dimensão simbólica, induzir ao jogo e remeter a uma festa, pois uma obra reúne as pessoas. Como ninguém, Volpi faz destes preceitos uma forma de vida artística.

## **VI. Um salto para o espaço: Hélio Oiticica**

Já não tenho mais dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento "dentro do quadro", o quadro já se saturou. Longe de ser a "morte da pintura", é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como "suporte" da "pintura". Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. (Hélio Oiticica)<sup>13</sup>.

Segundo Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica:

"é um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra. Assim o fez desde os anos de aprendizado e desenvolveu uma forma própria como sua poética, ao longo de toda a sua trajetória. Para Oiticica, escrever foi inicialmente um meio de 'fixar' questões essenciais no campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob a forma de diário. Oiticica participou ativamente de um dos períodos mais fortes da crítica de arte no Brasil: os anos neoconcretos. A própria produção de obras nesse período demandou, por parte da crítica de arte, uma conceituação inteiramente voltada para as questões novas que as obras apresentavam, disso resultando uma feliz impregnação entre obras e ideias, que instaurou uma nova maneira de ver e sentir a obra de arte. (...)"<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> OITICICA, Hélio Notas, 16/02/1961 Aspiro ao grande labirinto, Rio de Janeiro, Rocco, 1986

<sup>14</sup> FIGUEIREDO, Luciano. Introdução. In: OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 5-6.

Considero *Aspiro ao Grande Labirinto* um dos melhores escritos de artista realizados no Brasil. Chega a ser emocionante ver como o artista utiliza a linguagem escrita de forma projetiva e não meramente descritiva dos seus trabalhos. Ou seja, a escrita é uma forma de antecipar obras que o artista pretende realizar no futuro.

Também impressiona a maneira como o jovem Oiticica retoma questões formais e cromáticas alavancadas pela vanguarda modernista, em especial Mondrian e Malevich, antes mesmo destes artistas serem reavaliados pelo minimalismo americano. Em 1959, Hélio Oiticica passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis.

"Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual (...)."

Para Hélio Oiticica haveria uma tendência à superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), em proveito de estruturas ambientais e objetos. O artista marca o início da transição da tela para o espaço ambiental, o que ocorre nesse ano com os Bilaterais - chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon - e os Relevos Espaciais, suas primeiras obras tridimensionais.

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. [...]"<sup>15</sup>

Ao chegar ao limite da pintura, Hélio Oiticica busca superar as barreiras entre o subjetivo e o objetivo. A própria noção de obra é questionada. A nossa estrutura perceptiva como um todo passa a determinar o elo de significação entre a obra e o espectador. Esse elo não se faz apenas mediante uma relação visual, implica em um embate corpóreo entre o observador e obra. A obra de Hélio adquire cada vez mais uma dimensão arquitetônica. Alguns projetos foram feitos recentemente, após sua morte, como no caso de Inhotim. Ao absorver e digerir de maneira independente e autônoma as grandes questões da vanguarda o movimento Neoconcreto de certa forma resolve a o dilema colocado pelo manifesto antropófago. Ao se colocar em pé de igualdade e se projetar para o futuro, o neoconcretismo assume para si uma posição vanguardista para sua época e resolve a questão de uma arte nacional que absorve aos problemas da vanguarda, mas procura ao mesmo tempo os resolver diante de uma problemática local. Trata-se portanto de refletir neste caso como os artistas absorvem as grandes transformações internacionais justamente no momento em que a questão da "identidade nacional" já está resolvida. Na década de 50 o Brasil deixa de ser um país eminente costeiro, e volta-se cada vez mais para o seu próprio interior. A mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília não é mero sintoma desta transformação. De certa forma cumpre-se o ideal modernista de realizar uma cidade efetivamente que surge a partir do nada, no meio do serrado.



Hélio Oiticica, Bilaterais, 1959

## VII. O anos negros de Iberê Camargo



Iberê Camargo, *Expansão*, 1964



Iberê Camargo, *Solidão*, 1994

Em seu ateliê, em Porto Alegre, aponta-me uma tela que acabara de retocar pela enésima vez, me diz: 'Parecia, de início, que eu ia pintar uma alvorada. Terminei fazendo um noturno. O que posso fazer? Tenho uma visão trágica da vida. Não sou um homem alegre, não vejo nenhum futuro para a humanidade, nenhum céu (...). 'São dois os tempos perceptivos em sua pintura. O primeiro aproxima-se do tátil, é altamente provocativo, sensorial. Apenas o interdito secular nos inibe de tocar a superfície pintada e sentir fluir, nos dedos, torvelinho de emoções tumultuadas. Tem-se a sensação de que o quadro foi concluído ali, naquele exato momento. A tinta aparece, ainda, molhada, o gesto vibra, a cor pulsa entre negros e violetas. Bem óximo ao quadro, portanto, o que se sente é a pura materialidade da pintura. Depois, a distância, os planos se abrem e as formas se organizam, surgindo, como consequência, misteriosas figuras, fantasmas ameaçadores. (Frederico Morais).

Em 1954 Iberê Camargo participou com Djanira e Milton da Costa na organização do *Salão Preto e Branco* e, no ano seguinte, do *Salão Miniatura*, ambos realizados em protesto às altas taxas de importação de material artístico. Pretendia alertar para o risco dos pintores brasileiros ficarem sem cores. Iberê insiste nessa militância até o fim de sua vida. Sempre atento as questões técnicas, utilizava a tinta belga Blockx produzida desde 1865. A qualidade dos pigmentos e do óleo de linhaça permitem um alto grau de expressividade cromática, além de permanência. Entretanto, a exceção do seu último quadro intitulado "solidão" de 1994, que se destaca pela grande escala e pelo contraste entre os azuis e laranjas aplicados de maneira diáfana, de modo que as figuras



parecem fantasmas, Iberê trabalhou na maior parte do tempo com uma palheta escura. Tive a oportunidade de o visitar em seu atelier, e pude ver uma pintura inicial que impressionava pela grande variedade de matizes e gestos. Mas, a medida, que pintava, seu trabalho tendia a se escurecer. A tendência ao escurecimento de sua paleta e a dedicação a temas ligados ao ambiente de estúdio se acentuam a partir de 1958.

Seu trabalho deixa de procurar a rítmica das cores nas paisagens e passa a se interessar majoritariamente pela disposição dos objetos em naturezas-mortas. Nesses quadros, predominam tons escuros, azulados e violetas. Progressivamente, um pequeno objeto, utilizado por Iberê como brinquedo em sua infância, toma conta das telas: o carretel. A pintura dos carretéis, a princípio, compõe uma série de naturezas-mortas. Com o tempo, aqueles corpos roliços perdem sua função representativa e se tornam formas espessas de tinta. Será o início do trabalho abstrato de Iberê Camargo. Essa produção engrossa ainda mais a massa de tinta e incorpora mais cores. Um aspecto mais gestual dá origem aos trabalhos feitos a partir dos anos 1960, bastante próximos da abstração informal, que se tornam conhecidos como *Núcleos*, *Estruturas* e *Desdobramentos*. No começo dos anos 1970, aparecem signos e figuras reconhecíveis pontuando as pinceladas grossas de cores indefinidas de sua pintura. De certo modo, esta dinâmica prenuncia a volta à figuração do artista nos anos 1980. O ano de 1980 é particularmente dramático para o pintor, que é preso por ter matado um homem. Ao ser absolvido, em 1982, ele volta a viver em Porto Alegre. A pintura que começa a fazer depois ganha tom dramático. A princípio, insere figuras humanas que convivem, em grandes telas, com signos mais corriqueiros de sua obra. Ele se retrata em meio a carretéis e cubos. Paulatinamente, a figura humana torna-se o centro da cena das pinturas de Iberê Camargo. A partir da segunda metade da década de 1980, pinta personagens solitários, sombrios e disformes. A ação das telas ocorre em um fundo indefinido, feito com tinta grossa e pintado com grande maestria. Surgem aí as chamadas séries dos *Ciclistas*, das *Idiotas* e um de seus últimos conjuntos de obras intitulado *Tudo te é falso e inútil*, de 1992.<sup>16</sup>

Iberê buscava uma grandiosidade clássica extemporânea difícil de ser vista hoje em dia. Seus cadernos de viagem a Europa mostram como estudava meticulosamente as cores de grandes mestres da pintura como, Velásquez, Goya ou Ticiano. Iberê sempre buscou

---

<sup>16</sup>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas)

uma corporeidade pictórica. Vale a pena fazer um contraponto com a fase final de Ticiano, e em especial no Castigo de Márcias onde a pele escalpelada do músico se torna uma alegoria da própria materialidade da tinta. Paradoxalmente, no seu último quadro, que parece ter sido feito a la prima, quando as figuras parecem perder a sua corporeidade, a intensidade cromática sempre oculta pelas massas negras parece aflorar como uma forma de despedida.

### **VIII. Mira: Respire!**

Depois de ter substituído a técnica clássica do óleo ou das camadas alternadas de óleo e têmpera pela das massas plásticas e do gesso, conseguiu produzir os seus melhores quadrados, retângulos e círculos. Descobriu as ricas possibilidades dinâmicas e dramáticas do losango irregular. Suas figuras geométricas foram se carregando de tensão. Em 1954 Mira expusera no Museu de Arte Moderna algumas paisagens de tendência ontológica, admiráveis pela singeleza e melancolia. Suas despreziosas e toscas casas, pintadas com uma técnica rudimentar, já continham o germe de algumas das soberbas realizações de hoje. Faltava-lhe porém o senso do vazio e o domínio da textura. Dez anos depois Mira transsubstanciaria a solidão e a melancolia individual no drama cósmico de suas paisagens ontológicas. As casas deixaram de ser refúgios de criaturas sem horizonte. Abrem-se agora para o espaço insondável. (Mario Schenberg).



Mira Schendel, Sem Título  
têmpera acrílica e folha de ouro  
sobre compensado. 1975

### **Mira! Respire!**

Na arte moderna muitos pintores procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura clássica mediante o emprego da velatura da pintura à óleo. Mira Schendel escolhe a têmpera porque ela permite que a cor respire, pulsando no espaço real. A presença do pigmento é enfatizada assim como elemento primordial da cor. De 1954 a 1956, faz pinturas encorpadas em tons geralmente sombrios, como cinza e ocre, de matéria densa e opaca, em têmpera ou óleo sobre madeira ou tela. Mira explora diferenças de opacidade e brilho que cada cor pode ter, uma alquimia cromática nos materiais.

Ao chegar no estúdio Mira olhava longamente para as pinturas e dizia: “um bom trabalho tem que *respirrrrr*”. A cor, o pigmento tem sempre que dar a sensação de ir para o ambiente e sair da superfície pictórica. Por este motivo é que ela empregava a *têmpera*, técnica que permite manter o pigmento com todas suas propriedades cromáticas sob um aglutinante. Neste momento começava a discorrer sobre fenomenologia, sobre a *corporeidade da obra de arte*, alguns conceitos que tinha descoberto especialmente com Schmitz um filósofo alemão. O fato é que ela nos ensinou a olhar para a arte de maneira diversa, resgatando sua dimensão sensível, sinestésica de uma obra de arte. Os conceitos empregados na sua construção deveriam ser apreendidos não *a priori*, mas de maneira reflexiva, no embate corpóreo entre espectador e a obra. Ficava meses a fio matutando como seria a nova série de pinturas, ela sempre trabalhava com uma série fechada para não se repetir. De uma hora para outra trabalhava incansavelmente durante um mês e logo apresentava um novo conjunto bastante distinto da série anterior. Se a série anterior era branca e preta pautada no desenho como força motriz, Mira tentaria nesta nova série explorar o contrário, a cor com diversos índices de refração da luz conforme a técnica empregada. A produção artística de Mira Schendel foi marcada assim pela constante experimentação, é constituída por múltiplas séries de trabalhos, experiências bastante diversas quanto a formato e dimensões. Mistura técnicas e usa diferentes suportes e materiais, como gesso, cimento, areia e argila, com o que obtém superfícies densas e evidencia o suporte como constituinte ativo da obra. Na obra acima o formato vertical e o círculo claramente remetem à pintura japonesa, com a qual Mira sempre flertou, principalmente pelo seu potencial gráfico. Contudo, neste quadro, a folha de ouro aplicada sobre um fundo azul da Prússia, além de criar um contraste cromático, investe de vários sentidos a geometria aplicada: o círculo dourado aparenta ser um por de sol amarelado, o que poderia ser kitsch por instantes evoca o sublime, embora sua dimensão simbólica reiterada pelo ouro nos faz lembrar que estamos concretamente apenas diante de uma pintura. A cor está no limiar da sua transformação em luz. Para Mira, o quadro não se faz mais pela relação de cores. A cor se torna um veículo, onde cada matiz determina um caminho diferente de formalização da pintura. Mira sempre soube utilizar a cor como afirmação da sua existência efêmera.

## IX. Dialética cromática em Jorge Guinle



Jorge Guinle, O ano do Dragão, 1986

No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, de De Kooning e do Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito inicial da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação. Por exemplo, o lado decorativo, joie-de-vivre matissiano das cores, seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambiguidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística. O sublime poderia justamente surgir nessa crítica do sublime já embalsamado e obsoleto, nessa fronteira exígua, onde ele nasce e desaparece. (Jorge Guinle)

A década de 80 foi marcada pela tentativa de recuperar a dimensão expressiva da pintura diante da arte conceitual produzida nos anos 70. Entretanto, este esforço, em retomar a expressão através da pintura, muitas vezes se mostrou ingênuo e até mesmo superficial. A recuperação da pintura e de seu passado foi feita na maioria das vezes de modo alegórico, onde os jovens pintores não conseguiam se libertar das referências advindas do neoexpressionismo alemão ou de uma linguagem pop tardia. Entretanto, surge um pintor que, embora tenha falecido muito jovem, logo se tornou uma referência para uma geração. Jorge Guinle representava uma "volta à pintura" de grande qualidade, ao contrário da "Bad Painting" muito em voga na época.

Pintura é emoção, ela tem de nascer de dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá... A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria... investem no presente, no prazer nos materiais precários. O jovem artista dos anos 80 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência... A nova pintura.. é uma reação a arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 70... rigor e objetividade na década de 60 eram, na verdade, um excessivo hermetismo... um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias...que não eram de sua competência. (Jorge Guinle)<sup>17</sup>

Guinle procurava um diálogo aberto com a escola francesa de pintura, em particular com o último Monet, Matisse e Bonnard. Suas pinturas exibem uma trama cromática extremamente refinada, feita através de uma aplicação rigorosa de pinceladas, formando um "all-over" (que surgiu durante o Expressionismo Abstrato americano) onde cada gesto parece conter uma experiência diversa. O diálogo com a tradição não o impediu de ter uma consciência clara dos problemas de seu tempo, como, por exemplo, o resgate do gesto expressivo frente ao impasse do minimalismo, que retirava qualquer resquício de subjetividade da obra de arte.

---

<sup>17</sup> Jorge Guinle apud Canoglia, 2010, Anos 80 - embates de uma geração. Barleu edições Ltda, 2010.

Essas telas exigem um olhar furioso mas extremamente culto, com uma vasta memória moderna. A operação é vertiginosa, exaustiva e engaja um olhar físico, pronto a sentir as palpitações da matéria, a energia dos gestos, as diferentes e divergentes decisões do artista - os ataques bruscos, as manobras obsessivas, os vários humores que cada tela parece literalmente exalar. Não há como percorrê-las a partir de um ponto de vista ideal: é necessário experimentá-las pelos poros da pintura. (...) Diante dessas telas revivemos o dilema básico, a aporia, da arte contemporânea - toda a liberdade, a disponibilidade imaginável, atuando entretanto em território fechado, no claustro da Arte e da Cultura. Instalação, happening, objeto, escultura ou pintura, seja qual for o suporte, a questão se impõe com a mesma premência: como fazer existir a arte no mundo contemporâneo? E, bem entendido, não se trata de algum vago desejo de mudar o mundo, e sim, antes e decisivamente, do próprio estar no mundo. Por isso em mais de um sentido, o diálogo das telas de Jorge Guinle se faz não apenas com as linguagens modernas mas também com a realidade institucional dessas linguagens, não só com a pintura mas com tudo o que aconteceu a ela. Interiorizadas, introjetadas no seu drama irônico, estão tanto a genial aventura da arte moderna quanto o seu triste fim institucional, tanto o mundo da arte quanto a arte no mundo. Apenas tudo isso é vivido na qualidade de pintura, e jamais a título de comentário de clichês visuais. (Ronaldo Brito)<sup>18</sup>

Suas últimas obras, diáfnas, representam uma reviravolta em seu percurso. Quadros simples, com a tinta bem diluída em terebintina, recusam qualquer concessão ao belo efeito cromático. Estas pinturas revelam o desespero em atribuir sentido a cada gesto, como se estivesse à procura de dissimular a morte. Jorge Guinle foi capaz de juntar arte e vida com uma intensidade invejável, sem cair nos clichês de uma expressividade fácil.

---

<sup>18</sup> BRITO, Ronaldo. Paroxismos de pintura. In: GUINLE, Jorge. Jorge Guinle. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1984. p. [3-6].

## IX. Em busca de um lugar: Carlos Vergara



Carlos Vergara, Boca de Forno, 1989

Fui emergir na cor...Fui para lá e assim conheci uma mina de amarelo, a limonita, que é o óxido de ferro, e achei também uma fábrica de cerâmica e uns fornos onde eles calcinavam o amarelo para fazer o vermelhão. A partir dali, fiquei amigo de pessoas da região e comecei a ir com frequência. Em 1970, fui mas não fiz nada, só peguei o pigmento, vim para o Rio e misturei com areia. Fiz umas garrafonas, uns potes de cor natural. Mais tarde, em 1989, quando estava chateado com o que estava fazendo, falei: vou voltar para as minas. Joguei o trabalho na estaca zero e decidi reinventar minha pintura. Fui só com a minha resina vinil e as telas. Lá percebi que havia uma pintura, resultado da moagem dos pigmentos que se depositava sobre tudo. Tinha uma camada de pintura que eu capturava com a tela. Era impressionante. As bocas de forno, aquilo que você vai ver aqui no meu ateliê, eram coisas muito eloquentes, muito fortes mesmo. Me tocaram muito. Numa das viagens a Minas Gerais, passando de carro por Congonhas do Campo, encontrei uma equipe do IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] que estava restaurando os Passos do Aleijadinho pintados pelo Mestre Athayde. Cheguei, me apresentei aos restauradores e perguntei: "Que pigmento é este?" Então eles responderam: "Óxido de ferro, desta região de Minas Gerais". Naquele momento me mostraram o seguinte: na verdade a pintura no Brasil é inventada por Athayde, no século XVII em Minas Gerais. A pintura brasileira começou lá... (Carlos Vergara)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> MARIANO, Fabíla Salles. Preseça: entrevista com Carlos Vergara. Entrevista inédita que será publicada na Revista ARS N. 24

Vergara paradoxalmente atinge seu ápice quando abre mão de uma palheta diversificada em nome de uma cor local. Neste caso, não se trata de uma abordagem impressionista que busca tornar visível a apreensão do mundo exterior, mas antes de buscar a cor no lugar em que ela foi feita, produzida. Neste sentido, ele se aproxima das pesquisas cromáticas de Hélio Oiticica, principalmente nos bólides, onde trabalha com pigmento puro. Se sua pesquisa não abre mão da superfície planar da pintura como faz Oiticica, suas pinturas, devido a sua grande escala, possuem uma dimensão arquitetônica que impressiona. Leva a prática da monotipia ao extremo, buscando assim um aspecto indicial na pintura que permite uma volta a figuração sem cair nas malhas de uma representação tradicional. A sua busca por um lugar onde a cor existe de forma plena de certa forma nos faz lembrar da busca pela luminosidade que grandes coloristas como Van Gogh, Klee e Matisse, que foram buscar no mediterrâneo uma presença cromática intensa, diversa daquela encontrada na Europa do norte. O mesmo périplo foi feito por Goethe, que vai se deparar com o colorido da paisagem e da pintura em sua viagem à Itália entre 1786 e 1788. A partir daí que o poeta se interessa pelos estudos cromáticos. Neste sentido vale a pena mais uma vez buscar uma analogia com as cores químicas da *Doutrina das Cores*:

Denominamos químicas as cores estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixas, que neles se intensificam, deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, às quais, por essa razão, atribuímos uma certa qualidade imanente. Em geral, caracterizam-se pela durabilidade. As cores podem se fixar nos corpos com maior ou menor duração, de modo superficial ou penetrante.<sup>20</sup>

"Emergir na cor", como afirma o artista, implica vivenciar a cor no lugar em que a cor nasce, não apenas como fruto da percepção, mas no manuseio da cor enquanto pigmento puro. A cor emerge num duplo sentido: ao sair da boca de forno e ao impregnar a entretela aplicada sobre a superfície pictórica. A imagem resultante parece como fruto do ato físico de calcar uma superfície sobre a outra.

---

<sup>20</sup> GOETHE, *Doutrina das Cores*, editora Nova Alexandria, 1993. Tradução Marco Giannotti, p. 127



Pelo fato da impressão resultante nunca ser homogênea, temos a sensação de que a imagem resultante está sempre nascendo e se apagando, como um pequeno pedaço de carvão incandescente no interior de um forno a lenha. O óxido de ferro presente em Minas salienta a particularidade das cores brasileiras, visível em nossa terra. Por outro lado, remetem aos primeiros pigmentos produzidos pelo homem, que é possível ver na serra da Capivara há cerca de até 60.000 anos!<sup>21</sup>

#### **X. Beatriz Milhazes: a cor como paródia**



Beatriz Milhazes, Succulent Eggplants, 1996

A técnica que utilizo na pintura reside no princípio da colagem. Pinto padrões em uma folha de plástico e colo a imagem resultante na tela. Em seguida retiro o plástico, como num decalque. Minhas pinturas são feitas a partir do ajuste destas pequenas peças, cada qual pintada separadamente. Na verdade há muitas camadas. utilizo as mesmas folhas há cerca de dez anos, são impregnadas de memória e seu uso permite certa irregularidades.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> <http://www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacionalda-serra-da-capivara.html>

<sup>22</sup> MILHAZES apud And painting. p. 175 documents on Contemporary Art Whitechapel Gallery, MIT Press.

A monotipia aparece também como um fator decisivo na obra de Beatriz Milhazes. As imagens são pintadas sobre plástico transparente, posteriormente são descoladas, como películas, e aplicadas na tela por decalque. Os motivos e as cores são transportados para a tela por meio de colagens sucessivas. Assim como em Vergara, o método de impressão confere uma dimensão temporal a imagem. Mas, ao contrário do primeiro, que busca uma genealogia da cor, o aspecto ornamental e decorativo de sua pintura parece achatar as cores numa superfície única. Sem dúvida, trata-se de uma grande colorista, sua palheta parece cada vez mais diversificada. Em trabalhos mais recentes as cores tornam-se mais luminosas e impactantes. A paródia aqui não deve ser vista com uma conotação negativa. Assim como Tarsila, Milhazes parte de imagens e padrões presentes no folclore brasileiro. O carnaval aparece como uma referência, de forma que as formas geométricas adquirem uma organicidade na medida em que se transformam em alegorias:

Pela primeira vez, estou pensando em voz alta que, no trabalho com a cor, faço uma ligação entre vida e pintura. O carnaval - uma festa popular brasileira frenética - sempre me estimulou com seu visual, atmosfera, loucura, beleza etc. Os desfiles, com suas combinações de cores e conceitos, são muito malucos, mas por outro lado todas essas coisas estão muito longe da pintura, do meu ateliê, do meu cotidiano. Ao contrário de Hélio Oiticica, que também trouxe referências do carnaval para o seu trabalho, eu jamais, em nenhum momento, fiz parte do mundo do samba ou do carnaval. E nunca quis fazer parte. Sou uma carnavalesca conceitual. O mesmo acontece com a cultura psicodélica e a religião, ainda que eu acredite em Deus. Acho que uma caminhada na praia é a melhor maneira de conectar geometria séria e carnaval"<sup>23</sup>

Ser carnavalesco e conceitual ao mesmo tempo implica em uma estratégia de distanciamento em que, no final das contas, não se é nem uma coisa nem outra. Dai uma sensação de artificialidade em suas pinturas. Sua grande receptividade no mercado internacional deve-se não só a qualidade do trabalho, mas pelo fato de ela saber ilustrar como ninguém a fantasia do olhar estrangeiro sobre o Brasil.

---

<sup>23</sup>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas)

Com este breve périplo histórico não se pretende uma visão evolutiva, ou finalista, mas antes de analisar como ao se engendrar na cultura local, genuinamente brasileira, alguns pintores encontraram seu lugar. Neste caleidoscópio cromático a cor se faz presente de modo inteiramente distinto em cada caso. Se a arte brasileira conquistou certa autonomia estilística a partir da década de 50 com o neoconcretismo, cabe indagar se a nova geração, neste mudo virtual da internet que dissolve a dimensão temporal e geográfica da imagem, ainda possui uma certa singularidade ou se já se integrou ao mercado globalizado da arte. Vimos como ao dialogar diretamente com as vanguardas europeias, a arte brasileira deixa de importa-las colocando-as fora de contexto, ou fora de lugar, segundo a conhecida análise de Roberto Schwarz. Cabe indagar como após o golpe de 64 este projeto utópico modernista entra em crise, e as transformações ocorridas no mercado de arte, sua globalização etc. de certa forma diluem essa questão. Ao buscar uma pintura "internacional" nossa cor local de certa forma não se perde? Se por um lado esta busca num mundo globalizado pode parecer conservadora, por outro lado, vale indagar se uso da cor torna-se massificado principalmente devido ao monopólio de grandes empresas de tintas e pigmentos. Uma reflexão histórica sobre as técnicas inserida na construção poética de cada um dos artistas apresentados pode ser um caminho para encontrarmos nosso lugar num mundo cada vez mais virtual.