

# Da pintura e da cor: Filosofia<sup>1</sup>

**Simone Vacaro Fogazzi**

Professora e Artista. Mestre em Educação, pela linha de pesquisa Filosofias da Diferença e Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Especialista em Museologia-Patrimônio Cultural (UFRGS); Licenciada em Educação Artística habilitação Artes Plásticas (UFRGS); Docente de Artes Visuais do Departamento de Expressão e Movimento do Colégio de Aplicação da UFRGS, onde coordena o Programa Arte na Escola UFRGS. Atua no ensino, na pesquisa e na extensão universitária.

**Paola Gomes Zordan**

Professora entre as Artes Visuais e a Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (UFRGS). Articuladora do M.A.L.H. A., Movimento Apaixonando pela Liberação de Humores Artísticos. Doutora e Mestre em educação pela UFRGS, faz parte da Linha de Pesquisa Filosofia da Diferença e Educação, do grupo de pesquisa DIF: artistagens, fabulações e variações. Licenciada em Educação Artística, bacharel em Desenho, foi professora de artes em escolas básicas da rede de ensino em Porto Alegre.

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

**Palavras-chave.** filosofia, pintura, cor, ensino, sensação.

## **The paintings and the color: Philosophy**

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

**Keywords.** philosophy, painting, color, learning, sensation.



Na filosofia de Platão, a pintura é considerada uma das artes que não tem origem divina. Por estar vinculada ao fazer manual, foi-lhe atribuída uma impossibilidade de contemplação das ideias, até mesmo de teorização (LICHTENSTEIN 2006, V1, p. 13). Segundo Deleuze o platonismo, por meio do método da divisão, busca “selecionar linhagens [...] o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (2007, p. 260). No mito platônico a pintura não era uma “arte”, apenas a imagem da imagem do modelo ideal que habitava o plano metafísico, este apenas representado pela imagem “falsa, mentirosa e enganadora” da pintura, sendo ainda considerada “sedutora” pelo seu colorido. Esta perspectiva declarou a pintura como simples cópia de segunda mão de uma imagem ideal, portanto, “inglória”. Tais adjetivos implicaram numa inferiorização social que levou os artistas a terem que demonstrar sua “nobreza” através do virtuosismo pictórico, da habilidade na invenção, entre outros aspectos valorizados nas produções clássicas. Outras correntes filosóficas emergiram na Grécia antiga, e, entre estas, os sofistas, que, por sua vez, expressando-se por meio de *topos*, conferiram à atividade pictórica origens míticas, religiosas e sapienciais. Segundo Lichtenstein (2006, V1, p. 19): “Um *topos* é uma proposição, uma fonte de argumento, que pode ser uma ideia, um relato mitológico ou um lugar de origem.” Dos diversos *topoi* constitutivos da ideia da pintura, relatados pelos sofistas, destaca-se o mito do “Deus Pictor”. Este mito, segundo Platão, remontaria à Simônides de Ceos, tendo sido transmitida por Horácio no século I: “O espírito é menos vivamente impressionado por aquilo que o autor confia aos ouvidos que por aquilo que este põe diante dos olhos, essas testemunhas irrecusáveis” (LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 9). O mito apresenta a pintura como o *livro do mundo*, do qual Deus é o autor, e aparece na doutrina do *Ut pictura poesis*, “um poema é como um quadro”, de Simônides. Retomada no Renascimento, por Alberti, esta doutrina foi colocada nas premissas do humanismo, e defendeu a ideia da pintura com arte liberal, não “obra de operário”, mas de homens livres, cultos e letrados (LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 9-12), dando espaço para o que constitui, desde o período Protobarroco, as Belas Artes.

Trata-se de um percurso não retilíneo, do qual destacam-se dois momentos. Na Itália, durante o Renascimento, em um longo processo autônomo, que colocou os pintores em uma atividade vinculada ao bem pintar e ao bem falar, ou seja, a união de prática e teoria, de pintura e discurso, e na França, por imposição do Rei Luís XIV, através da criação da Real Academia de Pintura e Escultura, em 1648 (LICHTENSTEIN, 1994, p. 143-148).



De artesãos a artistas, os pintores ocidentais vivenciaram na Itália um novo estatuto, em que Alberti teve um papel fundamental, ao escrever “como pintor” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 146), tendo deixado valiosos textos sobre a atividade artística da pintura que incluem considerações filosóficas. Na França, a criação da Academia foi projeto de alguns pintores ameaçados pelos tribunais de perderem os privilégios concedidos pelo Rei. A mesma deveria formar estudantes e produzir teorias sobre Arte, funções primeiras, porém a Academia conservou a liberdade de criação artística de seus membros, uma vez que não precisariam se render às demandas do mercado. Como se pode ver, as duas tradições, de desenvolvimento autônomo e político, trouxeram o estatuto de obra intelectual a uma atividade vista como apenas manual. No entanto, quando a pintura já era considerada como uma das Belas Artes, no âmbito acadêmico inaugura-se um embate político entre desenhistas e coloristas. Por volta de 1650, centralizando as questões da dignidade da pintura (LICHTENSTEIN, 1994, p. 149), os teóricos do Barroco difundiram amplamente um antigo mito: a ideia do mundo como *Speculum Dei* (LICHTENSTEIN, 1994, p. 131), com o claro objetivo de legitimar a atividade figurativa da pintura, o que afirmava a preponderância do desenho. Se a comparação com a palavra, suas figuras alegóricas e códigos iconográficos representativos legitimou a pintura, também a aprisionou nos dogmas da narrativa e da representação, tendo sido por muito tempo considerada uma forma de narrar histórias. Leonardo da Vinci dizia que se a pintura é poesia muda, então, a poesia é pintura cega. Isto exemplifica a rivalidade entre imagem e palavra à época (LICHTENSTEIN, 2006, V7, p. 13). Foi um longo percurso para a pintura se liberar da imposição da verossimilhança como ideal de representação da realidade. Descartes, em sua definição de ideia, disse dos pensamentos: “que são como que imagens das coisas” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 134), comparando as criações de figuras nunca antes vistas pelos pintores como sendo reais, “pelo menos pelas cores, que sempre são reais” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 135). A imagem, a partir deste argumento, passa a ser considerada real e não apenas mera representação. Tal concepção abriu caminho para se pensar a imagem, porém não reverteu totalmente os princípios do platonismo, os quais ainda hoje reverberam no pensamento, especialmente quando a proliferação das imagens é compreendida como “modelo” que se repete de forma degradante. Reverter as acepções idealistas do legado platônico, tarefa inspirada em Nietzsche, impulsiona uma filosofia das paixões, fisiológica, para a “filosofia do futuro” (DELEUZE, 2007, p. 259). Com a nova crítica do século XIX e a emergência da contracultura, destacando-se a crítica de Nietzsche, foi possível pensar a imagem sob novos aspectos, em especial com o projeto nietzschiano para uma filologia estética. Em suas críticas, Nietzsche rompe com o idealismo junto ao qual a



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

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

Compreende-se a escolha do elogio da cor pela impotência da palavra em traduzir a cor e as emoções que ela sugere. A cor recusa as convenções das aparências, persegue os simulacros e abala os domínios da representação estritamente gráfica na pintura. Contudo, um longo percurso foi necessário, tanto nos caminhos da estética como da retórica, para que as representações, as narrativas e o figurativismo verossimilhante deixassem de predominar na seara da pintura. Segundo Lichtenstein (2006, V.9, p. 9-18), os coloristas e os partidários do desenho trocavam argumentos que ora afastavam, ora aproximavam ambas convicções. Os coloristas afirmavam ser a cor que dava vida às formas, que possibilitava a pintura da carne, da representação do movimento, da ilusão do vivo, originando prazer em relação ao figurado. Os desenhistas defendiam ser o desenho a arte do intelecto, que permite o ato da abstração em relação ao *phatos* do sensível, projeto que não é matéria nem corpo, porém ideia concebida de acordo com a forma “verdadeira” e suas regras. Estes argumentos demonstram a divisão entre artistas no século XVIII, época em que os debates mais se acirraram. Porém o desenho foi associado, neste período, à habilidade de produzir uma semelhança com o mundo real. A despeito de muitas concepções modernas, observa-se em



diversas situações que a pintura ainda é considerada boa e admirável quando, no desenho, consegue o efeito de verossimilhança, mesmo que nas cores seja desejável a expressão mais livre e a pura sensação.

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

Somente com os movimentos do modernismo, sob a aceitação da limitação de cada linguagem da arte, que as rivalidades foram abolidas (GREENBERG *apud* LICHTENSTEIN, 2006, V.7, p. 15). Na pintura isso possibilitou que as pesquisas da imagem se desenvolvessem e o simulacro pudesse ser pensado sem o peso da condenação platônica, que o reduzia à última escala das representações ideais. Obtido por subversão ou ardil, pelo catecismo idealista, o simulacro foi até mesmo considerado demoníaco, por seu caráter de dissimilitude (DELEUZE, 2007, p. 263-264). Há no simulacro um devir-louco, que afirma as aparências e nega a semelhança. Uma afirmação da diferença. Ao apresentar pontos de vista diferenciais, que incluem o observador, que transformam e deformam (DELEUZE, 2007, p. 264), uma potência para a produção de efeitos é encontrada no simulacro, que livre de toda e qualquer representação (re-apresentação), torna-se potencialidade para dar presença ao novo. Como signo de múltiplos referentes, de máscara e disfarce, o simulacro está ligado ao eterno retorno e a divergências do caos (DELEUZE, 2007, p. 168-170).

No plano teórico, a cor continuou sendo pensada e problematizada no Iluminismo e nas profusões de perspectivas que surgem no século XIX. A cor marca o pensamento estético e filosófico, incluindo os estudos da física moderna a partir de Newton, o qual, influenciado por Descartes, se dedicou a formular uma teoria das cores baseado em estudos sistemáticos dos fenômenos luminosos, que influenciou os pintores impressionistas. Newton avançou na pesquisa sistemática e controlada do fenômeno luminoso da cor, sendo conhecido pelo diagrama que leva seu nome, o *Disco de Newton*, no qual expõe suas conclusões de forma organizada. Entre os brasileiros, Israel Pedrosa é o nome que se destaca, por ser autor da *teoria da cor inexistente*, onde consegue controlar os efeitos de pós-imagem da cor como fenômeno físico (GUIMARÃES, 2012, p. 67). Este efeito consiste na percepção da cor complementar de uma cor, que se forma ao redor da área pintada quando olhamos fixamente por um momento. A cor complementar se



forma sem a presença de cor química ou física, apenas pela percepção orgânica do olho. Efeito ótico percebido há muito pelos pintores, nunca havia sido controlado e estudado até a elaboração da tese de Pedrosa. Com Isaac Newton temos uma visão científica das cores, a qual é contraposta por Goethe, que apresenta uma visão filosófica e psicológica que relaciona as cores com os humores e com os temperamentos (GUIMARÃES, 2012). A partir da década de 1930, especialmente na Bauhaus, escola de artes aplicadas da Alemanha, a pesquisa cromática se estabelece na relação com a cor matérica, com a tinta. Nesta escola, onde muitos professores artistas se tornariam, após seu fechamento pelo nazismo, artistas professores, renomados justamente pelos estudos e aplicações da cor em seus trabalhos, vemos o desenvolvimento de complexas teorias da cor relacionadas com sua aplicação pedagógica e artística. Kandinsky a relaciona com a sinestesia e o movimento, Johannes Itten tem uma visão mais intuitiva que estabelecia níveis e relações entre as cores, Paul Klee foca nas forças das cores e Albers tem uma visão de maior complexidade. Fora desta escola, vemos durante o período artístico modernista artistas que veem na cor a matéria que modela o espaço e o tempo pela luminosidade ou pela saturação: Cézanne a relaciona com a sensação colorante, Alberti com os elementos essenciais e Leonardo da Vinci com um efeito de coloração do ar ao seu redor.

Na perspectiva da física, a cor advém da luz. Segundo os estudos dos físicos Maxwell e Hertz (PEDROSA, 2010, p. 29-30), os corpos são feitos de matéria e a matéria é substância e luz. Substância são as partículas constituintes do átomo e luz são as emissões de radiação eletromagnética. Luz, então, é a expressão da matéria que é composta de substância. Desta forma toda cor é expressão, uma vez que é parte da luz. Porém, ao pressionarmos o olho, percebemos cores mesmo na mais completa escuridão. Esta experiência apresenta a sensação luminosa como independente de uma fonte de luz, conferindo à cor uma independência relativa à luz externa.

Há na física, também, o conceito de antimatéria. Sabemos que os átomos são compostos de partículas e de vazio. Muito mais vazio que partículas. Este nada, este vazio, no espaço entre as partículas, é denominado de antimatéria. A luz é emissão de energia que advém do movimento das moléculas, e ela procede em fluxos multidirecionais, ou seja, tanto emite luz quanto absorve. Podemos pensar, com Pedrosa (2010, p. 28-30), que a sensação colorante possa ocorrer neste “vazio” e fazer “vibrar” a matéria. Assim compreendemos que todo corpo emite cor, colore os outros corpos e é colorido por eles. Desta forma, somos



“coloridos” pela pintura ao experimentarmos a sensação na cor, como nas figuras, nos espaços e nas forças constituídas por ela. Também similarmente, quando afetados por traços, somos “desenhados”, ou seja, quando a sensação das figuras, das forças constituídas por linhas nos afetam. Deste modo desenho e cor, pela sensação, engendram a aprendizagem do mundo.

O conhecimento da física ótica, estudada primeiro pelos babilônicos, teorizada pela escola de Platão, pesquisada por Descartes, Newton, Maxwell e Hertz, foi percorrida por inúmeros sábios e muitas das pesquisas de alta complexidade têm sua ontogênese na sabedoria intuitiva acumulada ao longo de séculos (PEDROSA, 2010, p. 38) e fortemente expressa pelos alquimistas (GOMES, 2004, Cm 5-6). Não é de se espantar que os resultados destas pesquisas, que foram consideradas antagônicas por longo tempo, tenham sido revistos pela ciência contemporânea. Mais de um século separam Leonardo da Vinci e Newton, porém, com tecnologias diversas, ambos descobriram pela experiência que a luz branca era fonte de todas as cores do espectro solar (PEDROSA, 2010, p. 32-33). Leonardo da Vinci, grandemente influenciado pelas ideias de Alberti, expressava a ideia de que o ar era azul. Para Leonardo, que pesquisou a perspectiva ótica, a luz e a cor estavam intimamente ligadas, sendo que a cor deveria atuar em relação a um efeito de perspectiva aérea. Concluiu que a luz era azul, pois, com a distância, os objetos adquiriam uma tonalidade azulada. No primeiro século de nossa era, Plínio afirmou que a cor do ar era verde. Alberti classificava as cores em quatro primárias ou indecomponíveis, ligadas aos elementos essenciais, ou seja, terra, água, fogo e ar. Sendo o vermelho ligado ao fogo, verde à água, cinza à terra e azul ao ar. Diferentemente de Aristóteles, Leonardo não acreditava que a cor fosse atributo do objeto “Todo objeto que se move com rapidez parece tingir o ar com sua própria cor” (DA VINCI *apud* PEDROSA, 2010, p. 50), ou seja, a cor emana do objeto e dele independe. Porém, foi Aristóteles que organizou o que hoje conhecemos como as “sete cores do arco-íris”, baseado na observação da refração da luz na natureza.

Percebemos a cor e a luz como fenômenos visíveis. A cor é percebida por células fotossensíveis localizadas na retina, umas são chamadas de cones, sensíveis à cor, e outras são os bastonetes, sensíveis ao claro e ao escuro. Os cones são de três tipos, cada um sensível a uma sensação diferente de cor-luz: azuis (ondas curtas), verdes (ondas médias) e vermelhas (ondas longas). A cada comprimento de onda corresponde uma sensação de cor, de modo que a sensibilização dos cones, em graus diferentes, nos permite “enxergar” as diferentes tonalidades. Este princípio



orgânico é utilizado analogicamente em aparelhos de comunicação visual. A teoria do princípio tripartido do olho surgiu em 1802, através de estudos realizados por Thomas Young, tendo sido corroborado por Hermann Helmholtz em meados de 1850 e, atualmente, com os estudos de David Hubel, neurofisiologista (BARROS, 2009, p. 310).

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

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

Os saberes sobre a cor, quando aplicados em metodologias de ensino, são percebidos em dois aspectos: o domínio da técnica advindo dos conhecimentos baseados na física e na química e o desenvolvimento criativo de sua aplicação. Estes dois aspectos são visíveis nos professores-artistas e, mais tarde, artistas-professores da Bauhaus, cujo objetivo foi a democratização da arte através de sua integração com a produção industrial. Os estudos de Lilian Barros (2009) apontam



para uma relação intrínseca entre as teorias e procedimentos didáticos destes professores artistas. Entretanto, em todas as épocas mestres da cor obrigaram-se a criar procedimentos didáticos e teorias sobre o assunto visando a preparação de aprendizes e estudantes.

Johannes Itten, suíço, professor do ensino elementar e secundário, utilizava um raciocínio pedagógico indutivo, observando e estimulando os talentos naturais. Considerava a prática como auto-conhecimento, sendo uma aventura o ato de ensinar, de modo que criou a teoria da criação intuitiva centrada na expressão individual. Sua postura didática visava liberar as forças criativas, incentivar a vocação e integrar princípios objetivos e subjetivos do design (BARROS, 2009, p. 60-64).

Joseph Albers, alemão, era professor de ensino elementar antes de ser professor de Arte em uma escola de nível superior. Utilizava um raciocínio pedagógico indutivo calcado na experimentação de materiais. Importava a economia da criação: o material e a função engendram a forma. As propriedades das cores eram ensinadas através de procedimentos indutivos, verdadeiros desafios experimentais que aplicou na Bauhaus e posteriormente na Universidade de Yale (USA). Foi precursor do movimento Op-art (BARROS, 2009, p. 213-220).

Destaque-se os professores-artistas Paul Klee e Wassily Kandinsky por buscaram estudar as cores com enfoque no processo criativo e por dirigirem-se aos estudos de Goethe. A teoria da criação que atravessa as formas de ensino destes dois artistas se baseava na investigação do que consideravam os elementos básicos da composição visual: cor, ponto, linha e plano. Como professores-artistas também escreveram livros sobre suas teorias que ainda hoje são fontes de pesquisa (BARROS, 2009, p. 48-51).

Kandinsky descobriu na cor importante ferramenta para se libertar da representação do objeto (BARROS, 2009, p. 157), desenvolvendo o princípio da necessidade interior a qual consiste em “se tocar com um certo propósito a alma humana” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2006, p. 151-152), ou seja, através dos olhos do observador elaborar as cores de maneira a tocar a alma de formas diferentes, com propósitos definidos. Em sua obra *Olhar sobre o passado*, indica a ressonância da matéria e a ressonância interior (idem, 2006, p. 130), que encontra similitudes nos conceitos de *exo-sensação* e *endo-sensação* descritos por Deleuze e Guattari (1992, p. 239-240), bem como os problemas das instituições educativas vigentes à época, numa crítica mordaz sobre a morte dos talentos nestas. A arte concebida



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

Imagens que apresentam o movimento da cor de Kandinsky mostram forças que ora convergem e interiorizam, ora divergem e escapam. Na cor são compostos que operam, por oposição ou analogia, em relação a todas as cores presentes na pintura. Goethe estruturou quadros comparativos da influência da cor sobre a psique, tendo elaborado a *Rosa dos Temperamentos* em 1799 e o *Diagrama dos Poderes da Alma*, em 1807. Klee criou uma figura que sintetizava seus estudos sobre a cor, chamando-a de *Estrela Totalizante*, onde tentou relacionar as cores do espectro solar com os valores de claro e escuro. Tais diagramas, de cunho mnemotécnico e didático, podem ser encontrados no livro *A Cor no Processo Criativo*, um estudo da Bauhaus e a teoria de Goethe (BARROS, 2009).

Em maior ou menor grau todos estes estudos sobre a cor estão associados a outros aspectos sensíveis a serem aprendidos junto à pintura: o traço, a luz e a sombra. Matéria de todos os pintores, estes quatro elementos são dispostos em uma superfície para que a sensação atinja outra superfície: a pele. A pintura, independente da matéria da qual for composta, apresenta-se através da sensação. É através do olho que a sensação percorre e atravessa a pele, atingindo o nervo. No entanto, a sensação não é idêntica ao material. O material participa da sensação e limita a sua duração enquanto ele durar. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 216) o que se conserva na pintura não é o material, é a sensação, mesmo que esta dependa da durabilidade daquele. Quando o material entra na sensação, quando não se distingue mais onde termina um e começa outro, ou até mesmo quem é o que, a pintura atinge a zona de indeterminação da vida. Potência da pintura, que é a capacidade de ser um fundo onde as formas se dissolvem e onde a zona do indiscernível surge (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 225). É então que toda matéria se torna expressiva. Como disse Cézanne “a sensação não é colorida, é colorante” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217). A sensação não pode ser medida, nem representada. É potência, instante do movimento, espasmo, fulguração, uma realidade intensiva. Possui variações alotrópicas, pois se apresenta de diferentes formas e com diversas propriedades.



A sensação sentida é proporcional à sua amplitude (nível), conforme a sua ordem (tátil, visual, psicológica, etc) e seu domínio (pintura, música, etc). Os níveis de sensação exigem um verdadeiro atletismo afetivo do corpo, quando a onda que percorre o mesmo desenha a sensação que o afetou. A sensação é real, é crueza da vida. Desligada da representação, ela produz sentidos e não significados. A sensação não significa, não produz signos (FOGAZZI, 2013, p. 48). Trata-se de uma sensação viva que é expressão de imanência do vivido, do sentir e do sentido. Vida empírica paradoxalmente transcendental concebida de modo diferente da vida ideal das concepções do platonismo. Em Platão, o transcendente é um mundo inacessível, onde as ideias vivem, onde os modelos estão inatingíveis, apenas vislumbrados como “sombas” na mente dos poucos “amigos do saber”, ou seja, dos filósofos. Já com Nietzsche (2007, p. 23), o transcendental constitui um plano que participa da existência, de forma paralela ao atual, ao real, ao imanente, ao corpo. Não é a transcendência platônica, para Nietzsche própria dos fracos, ou seja, os que vivem na ideia de uma existência outra, na esperança por um outro plano, transcendente, no qual as dores e tristezas da vida seriam inexistentes. Em tal plano idealizado os fracos, os não lutadores, são recompensados pela sua resignação e seu ressentimento pelos fortes é vingado (NIETZSCHE, 2008, p. 299). A luta se configura trágica. No perspectivismo nietzschiano, o corpo, permeado por sensações e pela certeza de sua finitude, é o que efetivamente se apresenta. O corpo e suas sensações são o que efetivamente se tem.

A sensação não tem a necessidade de uma narração, pois atua diretamente no sistema nervoso. Ela corta a consciência, traz o impensável, o imperceptível, o singular. Transmite as forças atuantes que não foram percebidas pelo ser. A sensação quando percebida, com Bergson (2010, p. 279-280), já é memória, pois a sensação é apenas sentida. A narração e a representação foram percebidas pelos pintores que buscaram apresentar as forças sensoriais mais brutas como obstáculos à via direta da sensação que desejavam expressar. Uma vez que as figurações representativas são conduzidas pelas intelecções do cérebro impedem o impacto rápido, a “mordida” da sensação. A narração percorre um caminho organizado pela razão, enquanto a sensação direta é um soco na carne, no nervo. A representação de um corpo, na pintura, está endurecida pelos esquemas que a razão engendra, mas a apresentação da figura, construída pela carne e como carne, atinge a carne diretamente, sem desvios. Como nos estudos de Deleuze sobre o pintor Francis Bacon, pode-se concluir que a pintura, em sua força colorante e não representativa, mesmo quando não abstrata e apresentando figuras, trata de sensações.



<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revisada e modificada do publicado nos anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP.

## Referências

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

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

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

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

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

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOGAZZI, Simone V. *Da Sensação: fragmentos e cromocrônicas de uma professorartista*. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2013. 281 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

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

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

GUIMARÃES, Jane Rodrigues. *A cor filosófica em Deleuze: pensamento e conceito*. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.



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

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

\_\_\_\_\_. *A Pintura - Vol. 9: O Desenho e a Cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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

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

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

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

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

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em outubro de 2014.

