

RENATO MENDES CASTANHARI

DA VISÃO À COR

um exame da pintura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Geraldo Souza Dias

SÃO PAULO
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo autor

Castanhari, Renato
Da visão à cor: um exame da pintura /
Renato Castanhari; orientador, Geraldo Souza Dias.
São Paulo, 2024.
180 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Pintura. 2. Visão. 3. Cor. 4. Transcendência. 5. Concreção.
I. Souza Dias, Geraldo.
II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado -
CRB-8/6194

Residência artística
Lisboa - Portugal, julho de 2023





Ateliê, São Paulo - Brasil,
dezembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Souza Dias

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Geraldo Souza Dias, pela confiança, conselhos e amizade durante estes anos. Aos professores Eurico de Carvalho Lopes e Tiago Mesquita, pela disponibilidade e pelos comentários durante o exame de qualificação. Ao meu amigo Caio Guedes, pelas discussões e por oferecer um espaço em sua casa em Lisboa, em julho de 2023, para que eu pudesse pintar, resultando em algumas das obras que compõem esta tese. Aos meus pais, Nelson Castanhari e Maria de Fátima Teixeira Mendes Castanhari, por sempre me apoiarem. Por fim, mas não menos importante, à minha companheira, Giuliana Nucci Carpoviki, por ter sido minha interlocutora ao longo de todo este caminho, cujo encorajamento e afeto foram essenciais.

RESUMO

Reflete-se nesta tese sobre os fenômenos *visual* e *cromático*, bem como os sentidos de *transcendência* e *concreção* — próprios da minha produção artística. O texto é composto por três capítulos. No primeiro, *A visão na pintura*, explora-se a manifestação da percepção visual na pintura, em que o foco atém-se aos trabalhos recentes. Nesta parte do texto, destaca-se o conceito de *visão elementar*. No segundo capítulo, *Do intangível ao concreto*, examinam-se os significados de *transcendente* e *concreto* como dois polos opostos, evocados pelas obras. O capítulo final, *Os sentidos da cor*, dedica-se à investigação da experiência cromática na pintura, em que se enfatizam as concepções de *solidez*, *permanência* e a percepção espacial engendradas pelas cores nas telas.

Palavras-chave: visão; materialidade; transcendência; concreção; cor.

ABSTRACT

This thesis reflects on the *visual* and *chromatic* phenomena, as well as the meanings of *transcendence* and *concretion* - typical of my artistic production. The text consists of three chapters. In the first, *The vision in painting*, the manifestation of visual perception in painting is explored, in which the focus is on recent works. In this part of the text, the concept of *elementary vision* stands out. In the second chapter, *From the intangible to the concrete*, the meanings of *transcendent* and *concrete* are examined as two opposite poles, evoked by the works. The final chapter, *The senses of color*, is dedicated to the investigation of the chromatic experience in painting, in which the conceptions of *solidity*, *permanence* and spatial perception engendered by the colors on the canvases are emphasized.

Keywords: vision; materiality; transcendence; concretion; color.

SUMÁRIO

Introdução	11
A visão na pintura	17
Do intangível ao concreto	57
Os sentidos da cor	108
Considerações finais	170
Bibliografia	173

INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é estabelecer um discurso artístico e demonstrar como as obras de pintores ligados ao pós-impressionismo, construtivismo, concretismo e minimalismo mantêm sua importância para a arte contemporânea e, em particular, para o meu trabalho de pintura.

A pesquisa foi conduzida de maneira prática e teórica, integrando as atividades no ateliê às reflexões conceituais sobre os principais sentidos das obras realizadas. Em vista disso, as questões centrais, que orientam este texto, foram extraídas da vivência no ateliê, bem como das pinturas concluídas que integram esta tese.

Sempre que possível, faz-se referência a trabalhos artísticos observados pessoalmente, evitando aqueles com os quais o contato foi indireto — por meio de reproduções fotográficas. Desse modo, a maioria foi vista em museus, galerias de arte e instituições culturais no Brasil e no exterior, durante viagens realizadas a países como Alemanha, Itália, Países Baixos, Portugal e Suíça, em 2022 e 2023.

O critério para selecionar os artistas de referência não se limitou apenas à afinidade estilística com os meus trabalhos. Procurou-se, sobretudo, identificar os pintores que fundamentam os significados dessa prática artística aqui estudada. Por isso, refletir sobre Paul Cézanne (1839—1906) ou Alfredo Volpi (1896—1988) vai além de apontar as semelhanças formais; é mergulhar até a raiz daquilo que constitui a minha produção visual.

A tese está organizada em três capítulos. O primeiro, *A visão na pintura*, explora o conceito de *visualidade elementar*, e foca nos aspectos processuais e materiais das pinturas, além da possibilidade de representação de *paisagens* e *janelas* refletidas nelas. Nessa seção, considera-se a relação desses trabalhos com as obras de Cézanne e Giorgio Morandi (1890—1964).

No segundo capítulo, *Do intangível ao concreto*, pondera-se sobre a natureza ambivalente das pinturas — que parecem oscilar entre a sugestão de uma *experiência transcendental* (contida na imagem cruciforme empregada e nas passagens tonais sutis que diluem as formas) e a ênfase no *caráter concreto e autodeterminado* da pintura (evidente nas formas geométricas de cores homogêneas e na fisicalidade das tintas e do suporte que ressaltam a *imanência* do objeto pictórico). Nesta parte da tese, destaca-se as particularidades das obras de Kazimir Malevich (1879—1935),

Ad Reinhardt (1913—1967), Cassio Michalany (1949—), Sergio Sister (1948—) e Mira Schendel (1919—1988), relevantes para o meu trabalho.

No último capítulo, *Os sentidos da cor*, enfatiza-se como a cor assumiu protagonismo na minha produção recente e os sentidos de *solidez* e *permanência* a ela aludidos. Ademais, investiga-se como as cores são responsáveis por criar percepções de espaço nas telas. Para tanto, reflete-se sobre o fenômeno cromático e suas implicações na pintura, tomando como referência atributos das obras de Josef Albers (1888—1973), Giotto di Bondone (1267—1337), Volpi e Piet Mondrian (1872—1944) — manifestos nas minhas obras.

*

O encontro com uma pintura oferece uma experiência moldada a partir das qualidades tangíveis de seu objeto. Essa interação é, portanto, ancorada na proximidade física do observador com a obra pictórica presente no espaço. Com isso, tal vivência distingue-se significativamente da experiência impessoal — proporcionada pelas imagens técnicas exibidas nas telas dos dispositivos eletrônicos, as quais são definidas por seu caráter imaterial e pela possibilidade de serem reproduzidas indefinidamente.

O professor e filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920—1991) descreve a pintura sobre tela como "única", considerando-a um original que possui valor intrínseco enquanto objeto. Em contraste, a fotografia é caracterizada como uma imagem técnica e multiplicável[1]. Nesse sentido, a disseminação das imagens técnicas em detrimento das tradicionais é interpretada por Flusser como a "decadência do objeto e a emergência da informação"[2].

Ao definir as imagens técnicas, o professor de arte moderna, o estadunidense Jonathan Crary (1951), frisa que "se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos"[3]. Crary aponta para o fenômeno de virtualização da experiência visual, em que "cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético"[4].

O embate entre a pintura e as imagens técnicas não é recente. Diante do avanço da fotografia, segundo o historiador da arte, o francês Yve-Alain Bois (1951), a pintura se viu obrigada a redefinir seu papel na segunda metade do século XVIII, reivindicando um novo domínio ligado à sua

---

[1] FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. p. 27.
[2] *id*.
[3] CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador*. p. 12.
[4] *id*.

própria especificidade[5]. Já na visão do professor e teórico belga Thierry De Duve (1944), a popularização da imagem fotográfica fez com que os pintores perdessem a função como "fornecedores de imagens assemelhadas"[6], visto que a fotografia supriu uma necessidade do público com "aparências prontas"[7]; logo, elas não poderiam mais fazer parte da pintura.

Para De Duve, o modernismo pode ser definido como um ato de resistência à industrialização: "O que é chamado modernismo na pintura, e o que ali se iniciou, é, talvez, nada senão a história da resistência obstinada dos pintores — que até hoje continua — contra a divisão do trabalho com a qual a industrialização os ameaçava"[8].

O historiador da arte e estadunidense Meyer Schapiro (1904—1996) lembrava que pinturas e esculturas eram os últimos objetos pessoais feitos à mão em nossa cultura, dado que todo o resto seria produzido industrialmente, em massa e através da segmentação do trabalho[9].

Desde a popularização da máquina fotográfica até as telas luminosas, a pintura tem oferecido um contraponto às imagens técnicas, convidando-nos a uma experiência

---

[5] BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como modelo*. p. 278.

[6] DE DUVE, Thierry. *O ready-made e o tubo de tinta*. p. 73-74.

[7] *id*.

[8] *ibid*., p. 105.

[9] SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna Séculos XIX e XX*. p. 281.

menos imediatista e mais visceral com seu objeto. Sob essa ótica, noto na minha produção a intenção de requalificar a experiência visual por meio da materialidade sensível do objeto pictórico. Isto é, trata-se de um trabalho artístico que reverencia suas qualidades concretas mediante investigações poéticas acerca de seu fenômeno visual e cromático.

A VISÃO NA PINTURA

A pintura jamais celebra outro
enigma senão o da visibilidade[10].
Merleau-Ponty

As pinturas consideradas na sequência marcam o início da fase mais recente da minha produção visual, coincidindo com o período desta pesquisa, que se estende de 2020 até o início de 2024. Nesta etapa, mediante arranjos rígidos e marcados compostos por formas geométricas e áreas de cores relativamente uniformes, exploro ideias relacionadas a uma visualidade mais *direta* e *essencial*. Essa abordagem procura evidenciar a presença física das pinturas e inquirir sobre o sentido da visão.

A nova fase

Vermelho-terroso (p. 21) é o primeiro desses novos trabalhos. A superfície é dividida ao meio por duas regiões de cores terrosas. Na porção superior, predomina uma tonalidade de marrom, enquanto na metade inferior, percebe-se um matiz de marrom-avermelhado e outro de amarelo mais luminoso, próximo ao centro da composição.

[10] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. p. 19.

A tinta utilizada consiste em uma mistura contendo cera de abelha e óleo de linhaça diluída em solvente, levando a uma tinta fluida, translúcida e fosca.

As sobreposições de camadas transparentes e porosas infundem profundidade e luminosidade intrincada à pintura. O resultado é uma imagem que sugere um espelho d'água imóvel, banhado em uma tênue luz dourada, gerando algo semelhante a uma *paisagem arquetípica*, formada unicamente pela linha do horizonte. A ausência de movimento nessa camada de água confere-lhe um sentido de *solidez*, como um lugar onde o tempo assume um outro sentido. Pode-se pensar em uma temporalidade não linear, que aparenta avançar e recuar, como se circulasse.

Flusser explora a noção de *tempo circular* ao descrever a maneira pela qual o olhar percorre a superfície das imagens para definir diferentes relações temporais: “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes' se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno.”[11].

Amarelo-esverdeado (p. 22) é feito mediante os mesmos procedimentos empregados em *Vermelho-Terroso*. Ambas têm as dimensões de 22 x 16 cm e são dispostas na vertical. Por serem pinturas relativamente pequenas, a re-

[11] FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*.p. 7.

lação que se estabelece com elas é de ordem mais íntima e reflexiva.

O posicionamento do suporte em pé contraria a orientação horizontal associada à pintura de paisagem, insinuando uma vista observada através de uma pequena porta ou janela, como se fosse espreitada uma paisagem inacessível ao corpo, disponível somente ao olhar.

O caráter da luz em *Amarelo-esverdeado* difere da obra anterior. Nesta, a luminosidade é forjada através de finas camadas de cores atenuadas, frias e sombreadas. A sensação lembra a visão de um espaço turvado por um invólucro ou uma pátina esbranquiçada. Em virtude disso, as formas são menos rígidas e expressam uma *geometria sensível*, na qual seus limites não são absolutamente nítidos nem precisos.

A metade superior é composta por matizes de amarelo e ocre. Por detrás deles, emerge uma tonalidade verde-acinzentada. Algo análogo é perceptível na metade inferior, mas aqui predominam tons de verde escuro, mesclados com um matiz marrom claro avermelhado, decorrente de um *pentimento*[12] de um vaso pintado que foi parcialmente coberto (fig. 1).

---

[12] *Pentimento* refere-se às alterações visíveis ou evidências de revisões feitas em uma pintura. O termo tem origens no italiano, em que *pentirsi* significa *arrepender-se* ou *mudar de ideia*.

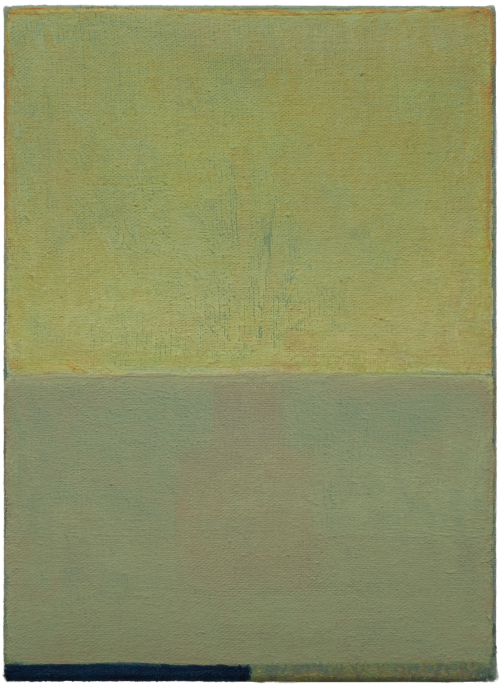
Parece que a superfície de *Amarelo-esverdeado* é o resultado de um longo processo de desgaste da matéria provocado pelo tempo, no qual foram incorporados ruídos e detritos. Em outras palavras, a matéria nessa pintura é aquilo que restou de uma experiência diluída do mundo.



1 Pintura anterior de um vaso que foi parcialmente coberta em *Amarelo-esverdeado*.



Vermelho-terroso, 2022
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm



Amarelo-esverdeado, 2022
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm

Paul Cézanne

Essas duas obras procuram conferir certa ordem ao visível por meio de formas despojadas, transmitindo uma impressão de *solidez* e *concretude*. Essas qualidades refletem aspectos da pintura do francês Paul Cézanne, um artista que, segundo o professor e artista suíço Johannes Itten (1888—1967), assumiu a tarefa de transformar o impressionismo em algo menos transitório e mais substancial e tangível[13].

Cézanne concentrou seus esforços em proporcionar estabilidade e densidade à representação pictórica. Para isso, empregou uma armação clássica nas suas pinturas. De acordo com o crítico de arte estadunidense Clement Greenberg (1909—1994), ao externar a intenção de recriar Poussin[14] por meio da observação direta da natureza[15], o mestre francês pretendia impor organização à matéria cromática 'bruta' fornecida pela experiência impressionista[16]. Em uma carta ao poeta Joachim Gasquet[17],

---

[13] ITTEN, Johannes. *The Art of Color*. p. 16.

[14] Nicolas Poussin (1909—1992) foi um pintor francês do período barroco, reconhecido por suas contribuições à pintura clássica.

[15] "[Quero ser] Poussin inspirado pela natureza", declarou Cézanne. CÉZANNE, Paul *apud* GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. p. 538.

[16] GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. p. 74.

[17] Joachim Gasquet (1873—1921) foi um poeta e crítico de arte francês conhecido por sua amizade com Cézanne.

Cézanne afirmou que se carrega desde o nascimento "sensações desordenadas", as quais o artista seria capaz de organizar[18]. A arte, então, consistiria na busca pela ordenação do campo de nossas sensações visuais.

O historiador da arte e italiano Giulio Carlo Argan (1909—1992) argumenta que a pintura de Cézanne não era uma técnica para transmitir a sensação visual ao vivo, tal como faziam os impressionistas, mas sim "um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia"[19].

As paisagens e naturezas-mortas de Cézanne, na perspectiva do filósofo francês Merleau-Ponty (1908—1961)[20], não são mais *trompe-l'œils*[21], uma vez que o objeto retratado não está "perdido em suas relações com o ar e os outros objetos". Agora, a luz emana dele, resultando em uma "impressão de solidez e de materialidade"[22].

---

[18] CÉZANNE, Paul *apud* READ, Herbert. *Uma História da Pintura Moderna*. p. 17.

[19] ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. p. 110.

[20] MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. p. 136.

[21] *Trompe-l'œil* é um termo francês que significa literalmente *enganar o olho*. Refere-se à técnica na qual são criadas imagens que iludem a percepção do observador, fazendo com que objetos pintados pareçam tridimensionais.

[22] *ibid*., p. 128.

2 Paul Cézanne, *Rochedos em L'Estaque*
1885, óleo sobre tela, 73 x 91 cm
MASP, São Paulo



Em *Rochedos em L'Estaque* (fig. 2), é retratada a formação rochosa situada nas proximidades da casa de veraneio da mãe de Cézanne, na cidade de L'Estaque, no sul da França. Com a ajuda de pinceladas curtas, soltas e organizadas, ele estrutura a paisagem, concebendo unidade visual ao quadro. A intercalação de matizes verdes, azuis e ocres não muito saturados define uma paleta terrosa e calcária. O assunto dos rochedos foi recorrente na obra de Cézanne, persistindo desde os anos 1860 até o início dos anos 1900 — o que reflete no tema desta pintura a intenção do artista de conferir regularidade e consistência à sensação visual.

Cézanne teve um papel crucial no desenvolvimento da arte moderna, influenciando artistas como Matisse (1869—1954) e Picasso (1881—1973). A partir de sua pintura, tornou-se possível vislumbrar uma arte enquanto uma realidade autônoma e tangível, abrindo caminho para o surgimento da pintura abstrata que viria depois. No meu trabalho, percebo a influência de Cézanne de maneira indireta: não é na pincelada nem nas formas, mas no modo de dar nitidez ao mundo visível na superfície da tela.

Pequenas pinturas

A série composta por quatro pinturas diminutas (15,5 x 10 cm) (pp. 29—32) foi realizada após os dois trabalhos anteriormente discutidos. Essas obras representam o desdobramento das questões exploradas, relacionadas a essa *paisagem arquetípica* e à explicitação do aspecto tangível do objeto pictórico. A escala reduzida exacerba a relação de intimidade com o quadro; ao contemplá-las, tem-se a impressão de espiar uma vista através de uma pequena abertura, como se um lugar ermo estivesse contido no interior dessas telas.

Na pintura *Verdinha* (p. 29), as transições cromáticas são sutis, engendrando uma luz difusa de atmosfera densa. No centro da composição, encontra-se uma divisão quase

imperceptível que separa a área verde superior da azul claro na porção inferior. À semelhança da pintura *Amarelo-esverdeado* (p. 22), *Verdinha* opta por uma estrutura menos rígida, favorecendo formas orgânicas e fluidas.

Salmãozinho (p. 30) se sobressai pela utilização de uma paleta mais luminosa. Diferente dos trabalhos anteriores, esta pintura não apresenta uma divisão ao meio; ao contrário, uma extensa área da tela é dominada por uma tonalidade de salmão.

Em *Cinzinha* (p. 31), o uso de cores é comedido: uma tonalidade de cinza domina a metade superior da tela. Por trás dela, enxerga-se uma barra na cor vinho, no canto esquerdo, e uma região pintada com um matiz de rosa claro. Desse modo, o cinza converte-se em um anteparo, que esconde parcialmente a barra e a área em rosa.

A última pintura na qual explorei essas dimensões foi *Verde sobre laranja* (p. 32). Esta apresenta cores mais vibrantes em comparação com as anteriores. O verde, que domina a maior área da superfície, cobre um matiz laranja intenso, visível nas extremidades do suporte. Abaixo, nota-se um rosa opaco e liso, no qual as marcas das cerdas do pincel estão impressas devido à espessura mais generosa da tinta.

Verde sobre laranja foi realizada de modo mais rápido e franco, em contraste com as obras anteriores. A esco-

lha das cores, formas e estilo de pintura não demandou muito tempo; a intenção era que a pintura fosse realizada espontaneamente, tornando a composição sucinta e direta.



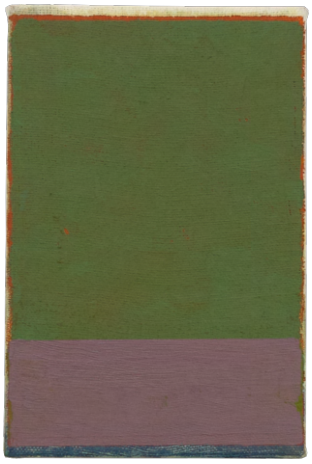
Verdinha, 2022
cera e óleo sobre elastano, 15,5 x 10 cm



Salmãozinho, 2022
cera e óleo sobre linho, 15,5 x 10 cm



Cinzinha, 2022
cera e óleo sobre linho, 15,5 x 10 cm



Verde sobre laranja, 2023
cera e óleo sobre linho, 15,5 x 10 cm

Visão elementar

O vontade de explorar a visão permeia todos os trabalhos. A intenção é tornar evidente algo de crucial que a pintura pode dizer acerca daquilo que vemos. Nesse contexto, os trabalhos evocam um certo *estímulo primeiro da visão* — como se fosse possível, por um instante, despir o olhar de tudo aquilo que não é a pura impressão visual.

É parte da vocação da pintura colocar em jogo os significados atribuídos ao ato de ver. Cria-se continuamente o mundo visível na superfície da tela. O trabalho do pintor tem, por consequência, uma dimensão estética e ética dirigida ao olhar. Matisse defende que a criação artística começa pela visão[23]. Para ele, era importante que os artistas aprendessem desde cedo a cultivar o olhar, educando-se na direção de superar as inúmeras distrações provenientes de um ambiente cada vez mais saturado de imagens.

A faculdade de ver assemelha-se à aquisição de uma língua, que exige a incorporação de palavras e sentenças. É um aprendizado ativo, no qual nossas inclinações são vitais para selecionar e moldar as imagens do mundo que alcançam os olhos. "Milhões de informações do mundo exterior chegam aos meus sentidos, mas nunca passarão a fazer

---

[23] MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. p. 370.

parte da minha experiência. Por quê? Porque elas não têm interesse para mim. Minha experiência é aquilo a que me convém prestar atenção"[24], declarou o filósofo e psicólogo estadunidense William James (1842—1910).

O crítico de arte britânico Herbert Read (1893—1968) sustentava que "toda a história da arte é uma história dos modos de percepção visual". Para ele, a visão do mundo fica limitada pelo que se aprende a ver[25]. Essa percepção não é definida pelas leis da óptica, mas pelo desejo de construir uma realidade plausível. Desse modo, o que é visto deve tornar-se real. A arte, por sua vez, torna-se uma construção da realidade.

Do ponto de vista fisiológico, a visão não acontece efetivamente nos olhos, e sim no cérebro. Isso se torna evidente quando é considerado que danos graves no cérebro podem resultar em cegueira permanente, mesmo quando os olhos mantêm seu funcionamento perfeito[26]. O ato de ver envolve, portanto, tanto a sensação luminosa que chega à retina quanto a nossa inteligência e motivações.

Segundo o psicólogo alemão Rudolf Arnheim (1904—2007), não se pode isolar completamente a percepção

---

[24] JAMES, Willian *apud* MUELLER, Conrad G.; RUDOLPH, Mae. *Luz e Visão*. p. 12.

[25] READ, Herbert. *Uma História da Pintura Moderna*. p. 13.

[26] MUELLER, Conrad G.; RUDOLPH, Mae. *Luz e Visão*. p. 75.

visual de todo e qualquer pensamento[27], dado que os atributos deste, como raciocínio, memória, comparação e classificação, atuam constantemente na nossa *percepção elementar*[28].

Apesar dessa ressalva, a concepção de *visão elementar*, na qual a essência do fenômeno visual é entendida como esse primeiro estímulo luminoso que toca os olhos, não está além do alcance da inventividade artística. Essa ideia foi explorada na arte moderna e é também um sentido que permeia a minha pintura.

A "impressão visual pura" só se tornou possível no século XIX. Jonathan Crary aponta que essa concepção emergiu devido à *reconfiguração do observador* no início daquele século[29]. Esse processo ocorreu gradualmente e resultou na mudança de paradigma em que a ideia de uma ótica geométrica objetiva, centrada na observação isolada da luz, foi substituída pela abordagem fisiológica e subjetiva[30]. A fim de explicá-la, Crary ressalta a importância de compreender a visão de uma perspectiva histórica que leve em consideração o gradual desenvolvimento técnico dos

---

[27] ARNHEIM, Rudolf. Intuição e Intelecto na Arte. p. 14.

[28] A *percepção elementar* refere-se à capacidade de perceber e processar informações básicas e fundamentais provenientes do ambiente, tais como luzes, texturas, sons, sabores e odores.

[29] CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador*. p. 70.

[30] *ibid.*, p. 25.

aparatos ópticos, com ênfase na câmara escura e na câmera fotográfica.

Antes disso, no século XVIII, reagindo aos postulados newtonianos sobre a natureza da luz[31], o escritor e pensador alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749—1832) lembrou da intrínseca ligação entre o ato de ver e o de refletir sobre o mundo: "Cada olhar envolve uma observação, cada observação, uma reflexão; cada reflexão, uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando"[32].

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788—1860), contemporâneo de Goethe, ao comentar a teoria deste, insiste na essência subjetiva da visão, contrariando o pensamento proferido por ele de que "o olho se forma na luz e para a luz"[33]. Dessa forma, Schopenhauer rejeita qualquer possibilidade de um observador receptor passivo das sensações, em vez disso, sugere um sujeito que é, ao mesmo tempo, lugar e produtor de sensações[34].

O filósofo define a visão como "um ato intelectual"[35], no qual a ação de ver é sempre conduzida pela inteligência:

---

[31] Isaac Newton em seus estudos sobre óptica (Opticks, Londres, 1707) formula que a cor é uma sensação dentro da mente.

[32] GOETHE, Johann Wolfang von. *Doutrina das cores*. p. 63.

[33] *ibid.*, p. 70.

[34] CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador*. p. 78.

[35] SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as Cores*. p. 47.

"Toda visão é intelectual, pois sem o intelecto, jamais haveria visão"[36]. Ademais, Schopenhauer nos apresenta uma metáfora que relaciona essa sensação visual direta, desprovida de qualquer consciência reflexiva, à paleta do pintor:

> Se alguém diante de uma bela e vasta paisagem fosse, por um momento, desprovido de todo intelecto, nada lhe restaria de toda paisagem a não ser a sensação de um estímulo muito variado de sua retina, semelhante a diversas manchas cromáticas numa paleta de pintor, o que seria, por assim dizer, a matéria bruta da qual o seu intelecto criou há pouco tal visão.[37]

Essa matéria bruta, por meio da qual o intelecto forja a visão, conforme proposto por Schopenhauer, é aquilo que define a *visão elementar* evocada pelas pinturas discutidas, tal como uma visualidade imediata que escapa à consciência reflexiva.

Ao comentar o afresco[38] *Anunciação* (fig. 3), realizado pelo pintor italiano Fra Angelico (1395—1455), o filóso-

---

[36] *ibid*., p. 29.

[37] *ibid*., p. 32.

[38] O afresco é uma técnica de pintura mural em que pigmentos são aplicados diretamente em uma parede úmida ou fresca.

fo e historiador da arte, o francês Georges Didi-Huberman (1953—), questiona a aparente simplicidade da obra. Ele chama nossa atenção ao branco que constitui o interior do espaço arquitetônico representado na pintura (fig. 4), destacando-o como algo que nos envolve sem que possamos aprisioná-lo nas malhas de uma definição. Para Didi-Huberman, esse branco tem uma dualidade intrínseca, sendo ao mesmo tempo, "uma onda de partículas luminosas" e "um polvilho de partículas calcárias"[39].



3 Fra Angelico, *Anunciação*,
1440-41, afresco,
Convento de San Marco, Florença

[39] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. p. 25.



4 Detalhe central da figura 3.

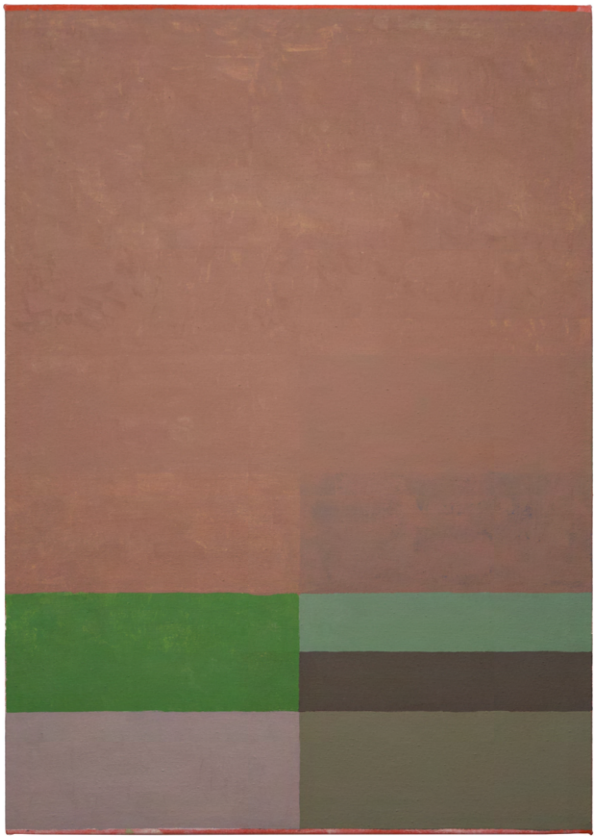
A compreensão de que a imagem pictórica é constituída por esse dualismo, na qual o imaterial da luz refletida está interligado ao traço concreto da superfície pintada, é o que procuro sublinhar das obras.

Esse sentido é mais marcante nas pinturas em que predominam áreas de cores amplas, opacas e uniformes, tal como no conjunto de três pinturas analisadas a seguir (pp. 41, 42 e 43). Nelas, as formas apresentam contornos delineados e são feitas com cores pouco brilhantes. Ao contrário das pinturas anteriores, nessas não são empregados procedimentos de modelagem ou de luz e sombra que insiram profundidade à composição. Consequentemente, os campos de cores se tornam planos, transmitindo uma sensação de maior rigidez. Os arranjos são dominados por uma cor que ocupa a maior extensão da superfície da tela.

As faixas retangulares, na porção inferior dessas pinturas, criam ritmos definidos por diferenças tonais, nas quais os distintos graus de luminosidade das cores são responsáveis por instaurar as harmonias entre as formas. No caso de *Amarelo frio* (p. 42), por exemplo, as duas faixas laranjas claras no canto inferior esquerdo são posicionadas entre outra faixa verde-azulada, e a região amarela mais extensa acima. O laranja é mais luminoso em comparação ao verde, estabelecendo uma linha reta que define, com clareza, a separação entre essas formas.

Apesar da aparência depurada dessas telas, ao observá-las de perto, identificam-se detalhes como pinceladas, transparências, variações no movimento do pincel e oscilações nas linhas que circunscrevem as formas retangulares (figs. 5 e 6), imprimindo às obras uma certa *vibração*. Essa feição mais *orgânica* e *sensível* também se expressa no emprego de cores terrosas, associadas a tons discretos e pouco saturados, como marrons, beges, verdes-musgo, amarelos escuros, entre outros.

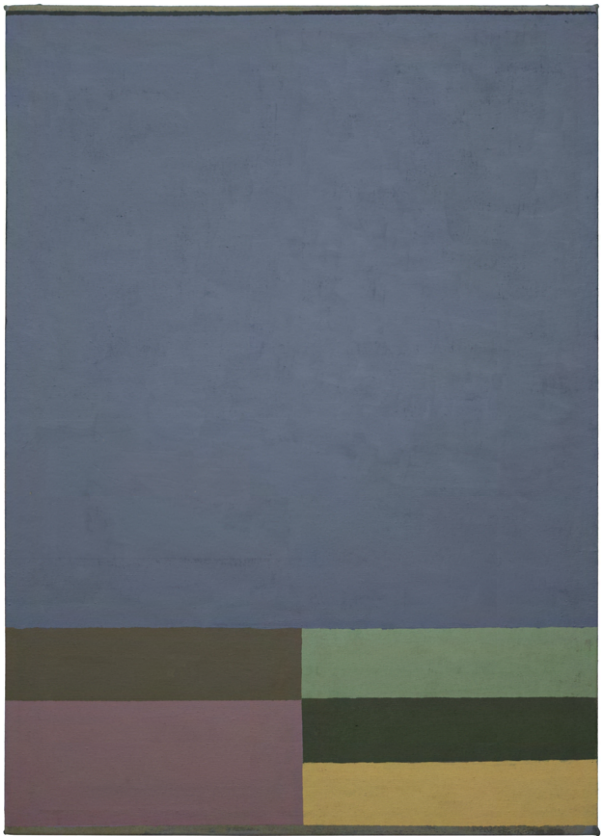
Nesse sentido, identifico semelhanças com a pintura do artista italiano Giorgio Morandi (1890—1964). Aí também são perceptíveis tais qualidades sensíveis da forma e da cor, exploradas a seguir.



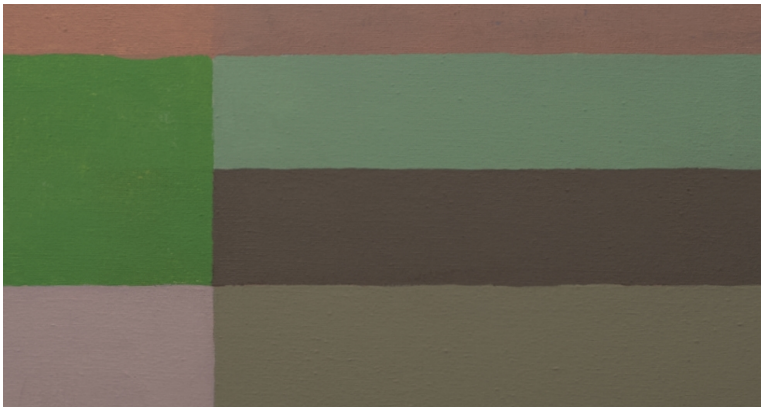
Salmão apagado, 2022
cera e óleo sobre tela, 70 x 33 cm



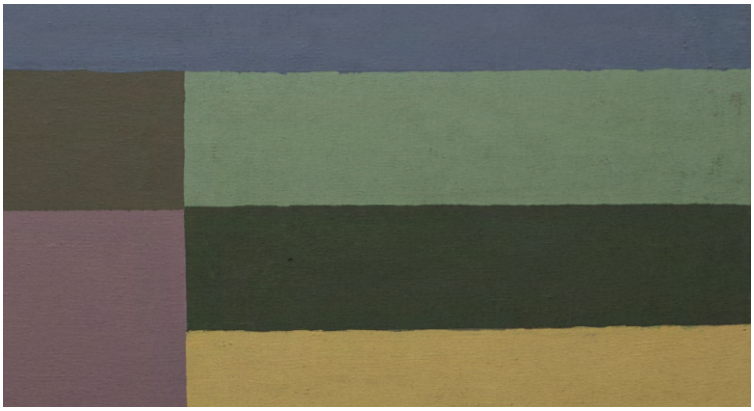
Amarelo frio, 2022
cera e óleo sobre linho, 70 x 50 cm



Azul ardósia, 2022
cera e óleo sobre linho, 70 x 50 cm



5 Detalhe da obra *Salmão apagado* (p. 41).



6 Detalhe da obra *Azul ardósia* (p. 43).

Giorgio Morandi

Sua habilidade em manipular tênues variações tonais por meio de pinceladas soltas de cores pálidas permitiu minuciosos efeitos de volume, luz e sombra. Em Morandi, segundo o crítico de arte paulista Rodrigo Naves (1955 –), basta uma leve alteração na direção do pincel para que garrafas ou flores surjam de um fundo com a mesma cor[40]. Essa maneira de trabalhar infundiu uma característica calcária aos matizes dos objetos retratados em suas obras, sugerindo antigos afrescos, como se a imagem tivesse perdido a luminosa característica da tinta a óleo, restando o permanente da forma e da cor (fig. 7). Isso permitiu a Morandi, conforme ele sustentava em relação à pintura de Cézanne, alcançar a essência das coisas[41].

A dedicação do mestre bolonhês em explorar um único assunto, caracterizado pela disposição meticulosa de objetos sobre a mesa de trabalho no ateliê (fig. 8), culminou

---

[40] NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil – Ensaios Sobre Arte brasileira*. p. 182.

[41] BANDERA, Maria Cristina; MIRACCO, Renato. *Giorgio Morandi 1890-1964: Nothing Is More Abstract Than Reality*. p. 28.

em um palco metafísico[42]. Nele, ao retirá-los de seu contexto funcional, Morandi pôde, em sucessivas pinturas, examinar a fundo o cerne desses objetos. Em 1955, o pintor afirmou que nada é mais abstrato do que a realidade[43]. Para ele, a pintura seria o meio de realizar o mundo visível, já que o que se vê ao redor está sempre mudando, até ganhar concretude definitiva na pintura.



7 Giorgio Morandi, Natureza-morta, 1951 Museu de arte moderna de Bolonha, Bolonha

[42] A pintura metafísica foi um movimento artístico de vanguarda do século XX, no qual Morandi participou ao lado de Carlo Carrà (1881—1966) e Giorgio de Chirico (1888—1978). O objetivo desse movimento era representar objetos de maneira nítida e estática, ultrapassando a mera aparência físico-realista. Uma de suas características principais está na imobilidade das composições, o que, de certa forma, as contrapõe ao dinamismo característico do futurismo. Além disso, frequentemente essa corrente evoca atmosferas oníricas que serviram de influência ao Surrealismo.

[43] *Ibid.*, p. 16.



8 Ateliê de Morandi em Via Fondazza, Bolonha

O crítico de arte italiano Renato Miracco (1953 –) ressalta que a modernidade de Morandi encontra-se na busca por uma realidade definida pela forma reiterada. Ele afirma que Morandi foi o primeiro artista a usar o gênero da natureza-morta para evidenciar a artificialidade da situação criada pelo pintor como um momento de estudo de problemas relacionados à percepção e representação do real[44].

Já o escritor e filósofo italiano Umberto Eco (1932—2016) mostra que a relevância de Morandi está em sua capacidade de integrar novidade e variação a uma realidade inerte e quase monocromática. Ademais, Eco ressalta que a arte abre novos horizontes, não apenas quando ocorrem grandes gestos, mas também quando artistas como Male-

[44] *Ibid.*, p. 293.

vich ou Mondrian alteram a posição de quadrados ou de linhas em poucos centímetros[45].

A influência de Morandi para a pintura no Brasil tem início durante a participação do artista nas edições de 1953 e 1957 da Bienal de São Paulo. O professor e crítico de arte ítalo-brasileiro Lorenzo Mammì (1957—) ressalta que sua obra mostrou que poderíamos criar uma tradição pictórica através de pinturas baseadas em fatos da nossa vida cotidiana[46]. Ele aponta que os artistas brasileiros que mais absorveram a influência de Morandi foram Alfredo Volpi (1896—1988) e Milton Dacosta (1915—1988).

No meu trabalho, além da proximidade da paleta em algumas pinturas, compreendo a influência de Morandi na busca por uma obra mais sensível, em que a subjetividade se revela nas marcas e oscilações do pincel registradas na tela, que conferem sensação de movimento às formas (figs. 5, 6 e 9).



9 Detalhe figura 7.

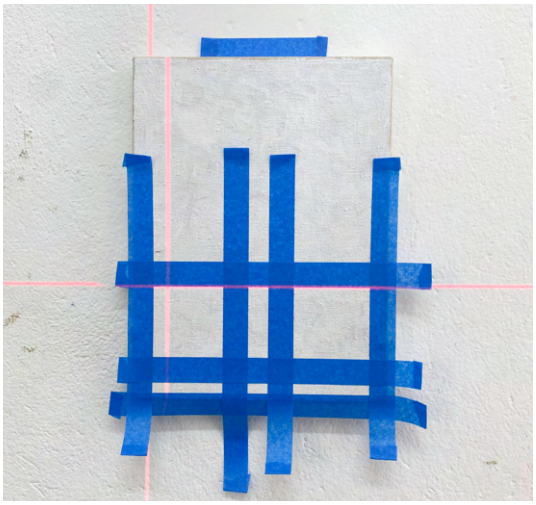
[45] *Id.*

[46] MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. p. 198.

Formas precisas

Após a realização dessas pinturas (pp. 41, 42 e 43), incorporei novos procedimentos que tornaram os contornos mais precisos. Refiro-me ao uso de um nível a laser e fita crepe (figs. 10 e 11), que eliminaram ambiguidades quanto aos limites das áreas coloridas. Essa técnica acabou por encobrir a face mais sensível das pinturas. Eventualmente, ainda é possível identificar alguns vestígios de desvios da mão; contudo, estes são, agora, percebidos como pequenos acidentes integrados à composição.

As três pinturas discutidas a seguir (pp. 51, 52 e 53) são feitas com cores que aparentam ter perdido as qualidades brilhantes de seus matizes, remetendo ao colorido das pinturas de Morandi. Porém, as formas são definidas mais rigorosamente, como planos que foram cortados e organizados na superfície da tela.



10 Uso de níveis a laser para delimitar as regiões de cor.



11 Uso de fita crepe para delimitar as regiões de cor (detalhe da obra *Branco, bege e vinho*, p. 51).



Branco, bege e vinho, 2023
cera e óleo sobre tela, 80 x 60 cm



Amarelo-pálido, 2023
cera e óleo sobre tela, 23 x 17 cm



Ciano e azul acinzentados, 2023
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm

Janelas

A disposição dos retângulos e das faixas lembra a esquadria de janelas. Ao contrário do conceito de janela abordado em obras anteriores, em que não existia qualquer obstrução entre os olhos e a paisagem sugerida, nessas pinturas, a estrutura física do objeto retratado encobre parcialmente a visão. A variação tonal das cores na metade inferior das composições insinua, por exemplo, diferentes possibilidades de translucidez e reflexividade do vidro.

Portanto, a alegoria agora é de uma janela fisicamente presente entre os olhos e a paisagem. Não é mais a janela aberta de estrutura diáfana renascentista[47], mas um obstáculo que exibe sua presença e modifica as características cromáticas e luminosas da luz. Tal como nos lembra o professor e artista paulista Marco Garaude Giannotti (1966—), para os pintores modernos "as janelas não são mais entendidas como um dispositivo ótico, mas como uma estrutura que molda o olhar"[48].

A metade superior das pinturas é feita de cores claras e desaturadas próximas ao branco. Essa característica do arranjo torna-se recorrente nos trabalhos e é eviden-

---

[47] A metáfora que concebe a pintura como "uma janela aberta" é do artista renascentista italiano Leon Battista Alberti (1404—1472).

[48] Grupo de Pesquisas Cromáticas ECA/USP. Organização Marco Giannotti. *Reflexões sobre a cor*. p. 64.

ciada em *Branco, bege e vinho* (p. 51). A função desse procedimento é de conceber uma "zona de repouso" aos olhos. Seu significado pode ser relacionado a *uma parede branca* presente acima da imagem da janela mencionada, ecoando a própria superfície branca, onde a pintura pode estar pendurada. Essa região superior, mais iluminada e pálida, oferece a chance para o olhar transitar entre *a imagem*, *o objeto pictórico* e *o espaço circundante*.

DO INTANGÍVEL AO CONCRETO

Ideias abstratas que antes não existiam a não ser no espírito se tornam visíveis sob forma concreta[49].
Max Bill

As pinturas integram, simultaneamente, dois valores opostos: um vinculado à capacidade de inspirar uma experiência de âmbito intangível e outro relacionado com a perspectiva de *concreção*, na qual as formas e cores têm sua presença e autonomia destacadas.

Esta dimensão mais *metafísica* é impulsionada por meio de passagens tonais sutis, que incutem às formas uma qualidade menos sólida e mais instável, além do emprego de elementos simbólicos com conotações mais sublimes, como as figuras de cruzes em algumas das obras analisadas. Já a dimensão concreta manifesta-se em formas definidas, feitas de camadas homogêneas de cor, nas quais a presença e a fisicalidade das tintas e do tecido são enfatizadas. Tal duplicidade imprime às obras uma dinâmica que oscila entre o imaterial e o real.

---

[49] AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. p. 48.

Cruzes

Em 2022, surge uma faixa vertical que, combinada com outras na horizontal, configura uma cruz. A primeira obra que incorpora essa figura é *Cruz alaranjada* (p. 63). Nessa composição, duas listras laranjas são sobrepostas em uma área de tonalidade amarela, localizada na parte inferior da tela, resultando na forma de uma cruz. A imagem da janela é ainda reconhecível em *Laranjas Cruzados*. Apesar disso, o principal sentido explorado está relacionado à forma da cruz, na sua acepção mais *espiritual*, na qual ela é convertida em um ícone associado à busca por transcendência.

Transcendência

Nas sociedades modernas secularizadas, o esforço para superar os limites da vivência física foi deslocado do culto religioso para a experiência da obra de arte. Os renascentistas atribuíam aos objetos seculares[50] a mesma crença transcendental que a Idade Média conferia aos objetos de culto. Para eles, como enfatizado por Lorenzo Mammì, esse objeto deveria ser único e irrepetível; caso con-

[50] *Objetos seculares* são itens, símbolos ou elementos que têm uma natureza não religiosa ou não espiritual.

trário, não haveria justificativa para o culto[51]. O Renascimento herdou, assim, a crença na transcendência dos objetos sagrados, mas a projetou em objetos como as obras de arte[52].

O teórico e professor de estética, o alemão Peter Bürger (1936—2017), ressalta que, a partir do estabelecimento do conceito de *l'art pour l'art*[53] durante o século XIX, a arte emancipou-se da esfera do sagrado, passando por um processo interno de re-ritualização[54].

A clivagem entre o sagrado e o secular persistiu no século XX, quando os artistas modernos precisaram lidar com o domínio da arte enquanto refúgio para a emoção religiosa, conforme sublinhado pela crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss (1941—). Permanecendo nessa condição até hoje, a arte consolidou-se como uma forma secular de crença[55].

Já o historiador da arte estadunidense Meyer Schapiro (1904—1996) descreve o papel da pintura e da escultura na indução de uma postura de comunhão e con-

---

[51] MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. p. 36.

[52] *Idem*.

[53] *L'art pour l'art* (arte pela arte) é uma expressão francesa que afirma a ideia de que a arte 'verdadeira' é totalmente independente de quaisquer valores sociais e funções utilitárias, privilegiando somente o seu valor estético.

[54] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. p. 68.

[55] KRAUSS, Rosalind. *Grids*. p. 54.

templação, semelhante ao rito religioso, no qual há a "submissão a um objeto espiritual"[56].

A obra de arte, portanto, ultrapassa suas dimensões habituais, projetando-se em uma esfera de sentido mais metafísico. As cruzes nas minhas pinturas exploram esses aspectos. Ou seja, essa forma é empregada para que seja possível investigar a experiência *transcendental* que o trabalho de arte pode induzir.

Pinturas de cruzes

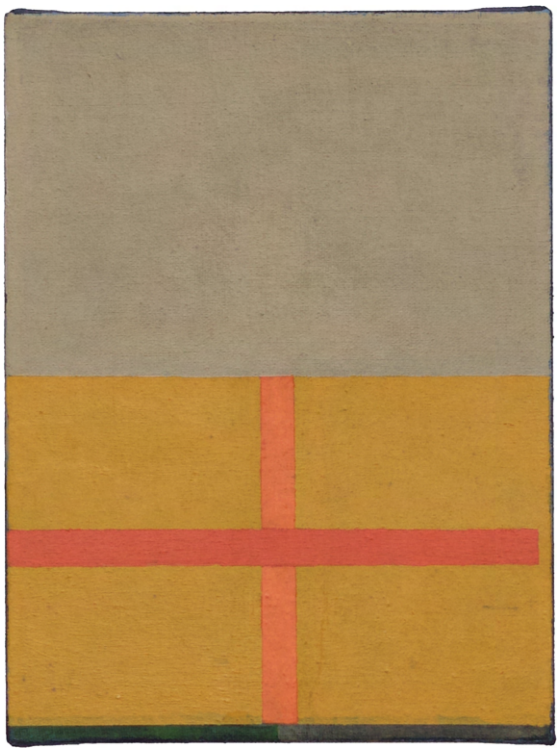
Em *Entre vermelho e azul* (p. 64), a cruz adquire um peso caracterizado pelo adensamento de seus braços horizontais e verticais, os quais agora ocupam uma extensão maior da superfície. Por isso, não são mais faixas, e sim áreas de cor. Essas parecem assentadas no arranjo devido a uma *força gravitacional atuante*, levando a uma cruz mais achatada.

Embora seja possível observar transições cromáticas nítidas e abruptas, também há variações tonais menos marcadas. Isso é aparente nos limites da área em vermelho, mais claro e brilhante, que ocupa a metade inferior da composição. Essa área contrasta discretamente com a forma

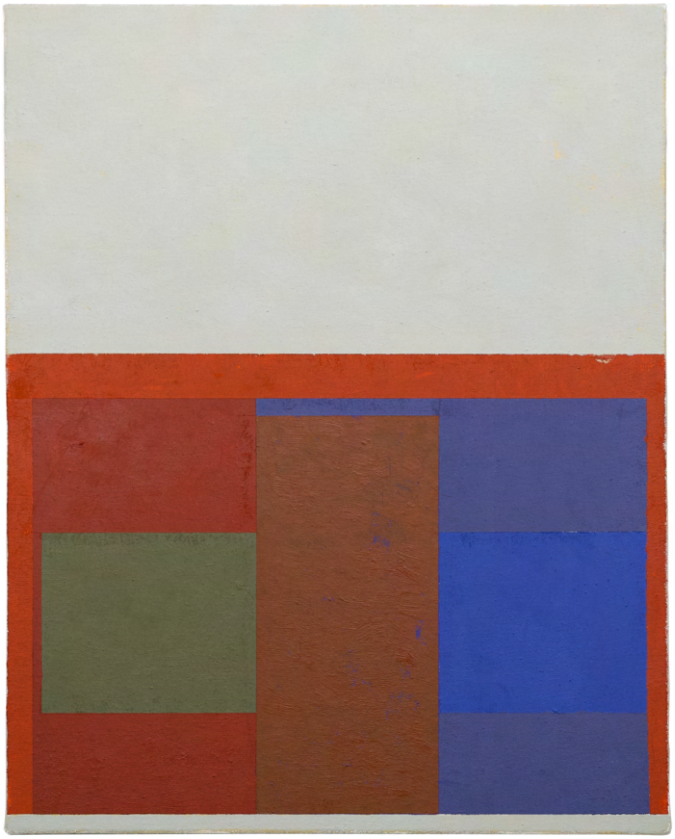
[56] SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna Séculos XIX e XX*. p. 287.

pintada também em vermelho, porém em um tom mais escuro e opaco, posicionada à direita.

As pinturas *Cruz queimada* e *Horizonte incandescente* (pp. 65 e 66) igualmente apresentam a forma da cruz, no entanto, ela é mais delgada. Na obra da página 65, a parte vertical da cruz é um pouco mais clara do que a parte horizontal. Seus braços não se estendem até os limites do retângulo vermelho-alaranjado. Como resultado, surge a sensação de que a cruz está contida dentro desta forma. A faixa pintada de verde-acinzentado acima cria contraste com o retângulo vermelho-alaranjado. Devido à natureza complementar das cores (vermelho e verde), a linha que demarca essas duas áreas parece vibrar.



Cruz alaranjada, 2022
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



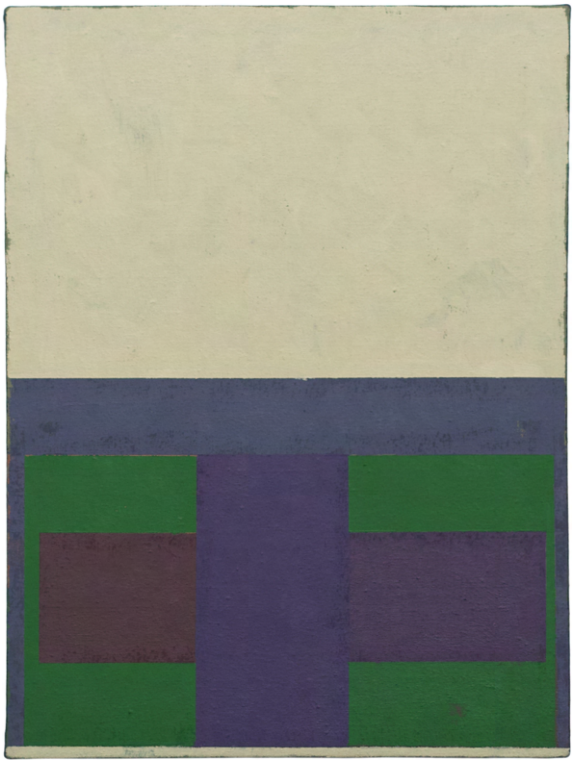
Entre vermelho e azul, 2023
cera e óleo sobre linho, 50 x 40 cm



Cruz queimada, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



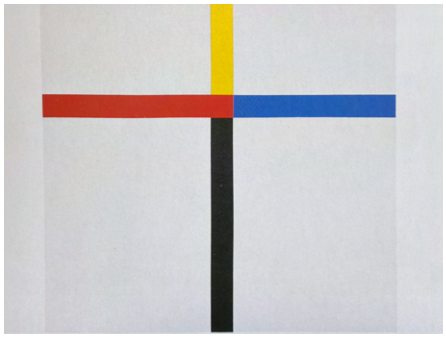
Horizonte incandescente, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



Cruz púrpura, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm

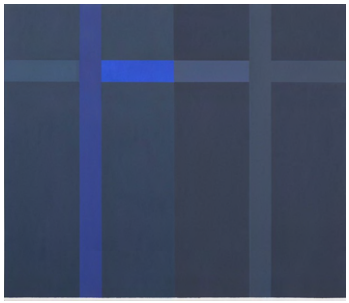
Pode-se determinar uma correlação entre essas cruzes e aquelas presentes em algumas obras do artista carioca Eduardo Sued (1925—), e do paulista Paulo Pasta (1959—). Contudo, os significados divergem. Tanto Sued quanto Pasta não estão interessados em evocar a natureza simbólica da cruz, mas sim em explorar seu aspecto estrutural, o que fica evidente na escala ampla de suas obras (figs. 12 e 13) e nos comentários feitos por Pasta: "eu fazia a viga, a viga desceu e virou a cruz", "eu quero esvaziá-la de qualquer sentido religioso"[57].

Os formatos também se diferem: no meu trabalho, a cruz é sempre mais simétrica — com os braços de mesmo tamanho —, enquanto esses artistas posicionam a barra vertical no alto das telas, remetendo à disposição da figura cruciforme associada à iconografia cristã.



12 Eduardo Sued, sem título, 1987
óleo sobre tela, 140 x 197 cm
coleção particular

[57] Disponível em: youtube.com/4XUA. Acesso em: 15 de dezembro de 2023.



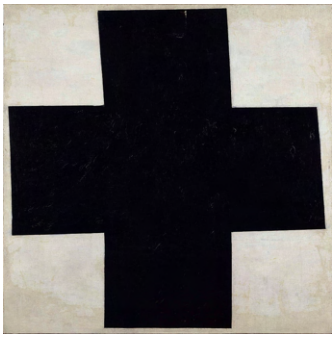
13 Paulo Pasta, sem título, 2017
óleo e cera sobre tela, 200 x 230 cm
coleção particular

Kazimir Malevich

Um artista que se distingue como referência para esses trabalhos, tanto pelo motivo recorrente da cruz quanto pelo caráter transcendental que a pintura procurou refletir, é o russo Kazimir Malevich. Não é possível compreender a sua obra sem levar em consideração o misticismo relacionado à tradição cultural ortodoxa da igreja daquele país. Malevich pinta, assim, formas geométricas básicas à semelhança dos ícones religiosos russos.

A obra *Cruz Negra* (fig. 14) é composta por dois retângulos pretos que se entrecruzam para formar um sinal de adição sobre um fundo branco. A pintura exibe características gráficas e lembra a imagem da cruz grega[58], devido aos braços de extensão e peso iguais.

[58] A cruz grega, diferente da latina, tem seus "braços" do mesmo tamanho dos elementos verticais.



14 Kazimir Malevich, *Cruz Negra*, 1915
óleo sobre linho, 79,5 x 79,5cm
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris

A intenção de Malevich não era replicar símbolos religiosos preexistentes, mas criar novos a partir da matéria concreta da pintura. Nesta obra, destaca-se a irregularidade da forma, distinguível pela ausência de linhas verticais e horizontais perfeitamente retas e paralelas, o que tensiona a configuração da cruz, conferindo-lhe expressividade marcante.

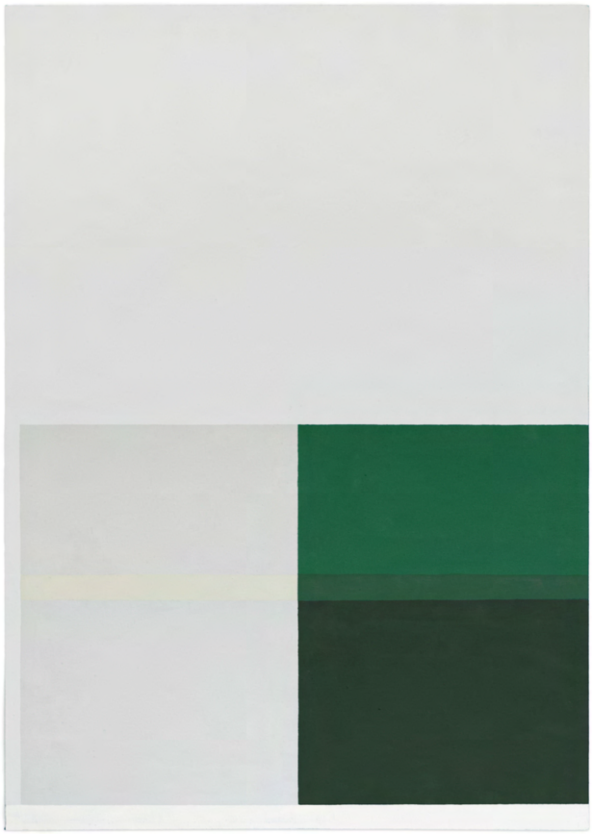
Verdes e brancos e *Pálidos e azuis* (pp. 73 e 74), tal como a pintura de Malevich, apresentam uma aparência gráfica devido aos contrastes profundos e cortantes entre as áreas claras e escuras. Por esse motivo, os limites entre essas regiões criam fendas que expõem planos antagônicos. Em *Verdes e brancos*, por exemplo, não se pode definir se a área verde se afasta ou avança em relação ao restante do arranjo pintado em branco.

As duas obras são feitas de retângulos uniformemente pintados, que dividem a superfície do quadro de

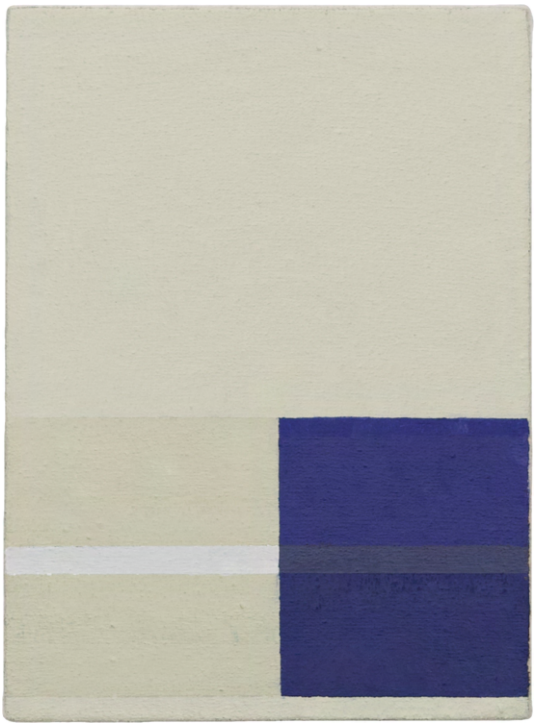
maneira regular, transmitindo a sensação de equilíbrio. A prevalência do branco nesses trabalhos — assemelhando-se ao significado do branco da cruz de Malevich — parece retratar um espaço etéreo no qual as formas coloridas estão imersas.

Para Malevich, qualquer coisa que não fosse pura sensibilidade tornar-se-ia uma distração mundana que deveria ser abolida da arte. Somente através da purgação da vida é que o artista poderia alcançar a verdadeira experiência artística. A nova abordagem, idealizada por ele, intencionava desvincular a arte de sua função clássica baseada na representação para ser convertida em um fim em si mesma, emancipada, finalmente, de outros propósitos. Essa foi a razão pela qual Malevich buscou o *deserto*[59] na arte. Ele tinha certeza de que, nesse lugar desabitado e purgado, a arte poderia florescer novamente.

[59] DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. p. 235.

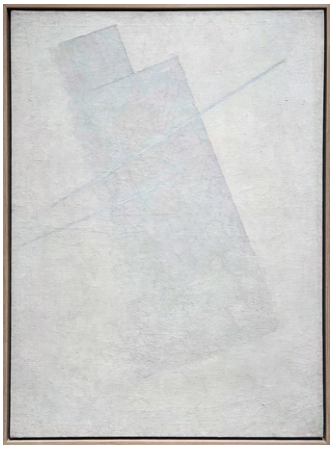


Verdes e brancos, 2023
cera e óleo sobre tela, 100 x 70 cm



Pálidos e azuis, 2023
cera e óleo sobre tela, 23 x 17 cm

O pintor russo reconhecia três fases do suprematismo[60]: a negra, a colorida e a branca. Nessa última, que tem início em 1918, ele começa a realizar pinturas feitas de formas brancas sobre fundos brancos, constituindo uma visualidade mínima por meio de recursos também mínimos. De acordo com o crítico de arte italiano Mario De Micheli (1914—2004), Malevich conduziu sua obra a uma paulatina redução em direção à desabitada tela branca[61].



15 Kazimir Malevich
Planos Brancos em Dissolução
1917-1918, óleo sobre tela, 100 x 73 x 5 cm
Museu Stedelijk, Amsterdã

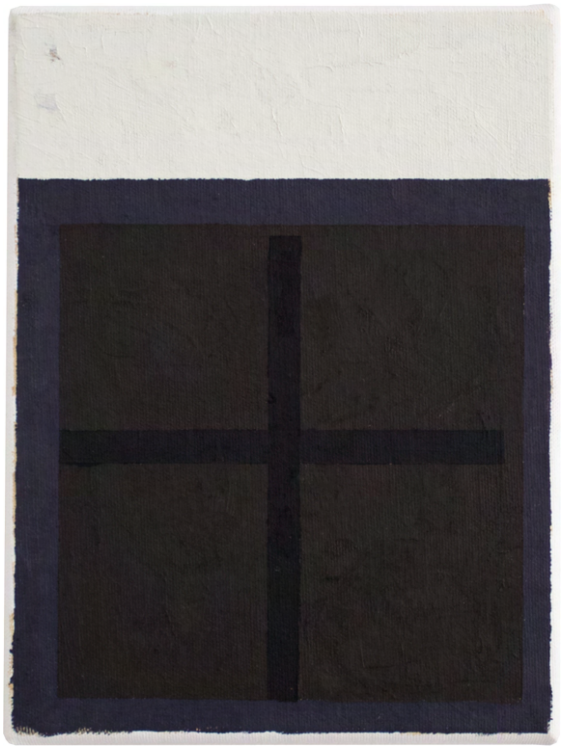
[60] Concebido por Malevich entre 1913 e 1915, o suprematismo foi um movimento artístico focado na expressão pura através de formas geométricas básicas. O fundamento do suprematismo era a supremacia da sensibilidade artística pura, livre das imposições da representação objetiva ou da narrativa.
Cf. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos.* p. 103.
[61] *Ibid*. p. 235.

A obra *Planos Brancos em Dissolução* (fig. 15) é emblemática dessa intenção de desagregar a pintura. Nela, o artista decompõe formas e cores até aproximar-se daquilo que considerava a essência de ambos. As formas acinzentadas gradualmente perdem definição, dispersando-se em uma névoa que funde a figura ao fundo branco, em uma cena fantasmagórica. É como se Malevich explorasse a temática da morte da pintura através da sua desmaterialização.

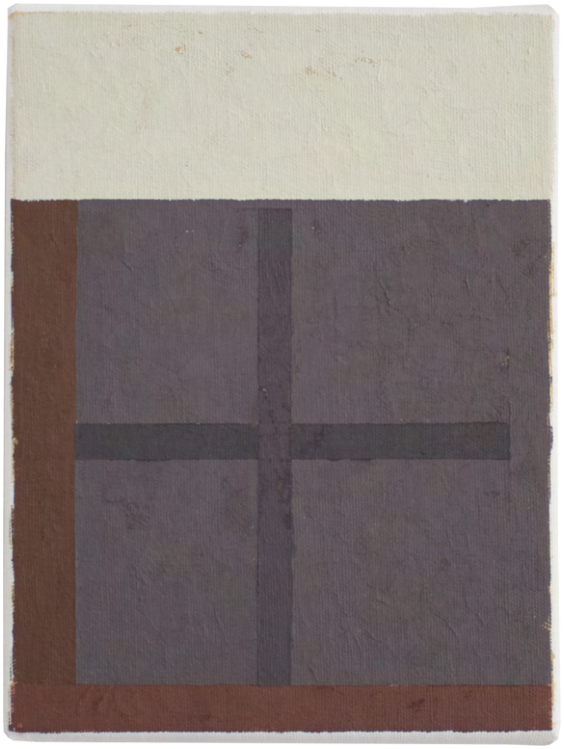
Também para mim, essa concepção, na qual os elementos formais ganham um caráter mais imaterial, está relacionada às composições feitas de áreas de tonalidade próximas, o que resulta em uma aparente diluição das formas, tornando-as sutis.

Escuro (p. 79) reflete essa questão. Composta por uma paleta tênue, resultado da combinação de tinta preta com pequenas quantidades de cor, nela surge uma fina cruz negra no centro de uma área também negra. Nas extremidades dessa região, encontram-se bordas pintadas com púrpura escuro, sugerindo uma moldura. A parte superior da tela é branca e mais matérica, criando um contraste acentuado com a região escura imediatamente abaixo, o que define duas áreas com qualidades físicas e luminosas opostas.

Púrpura Pálido (p. 80) foi realizada na sequência e apresenta um arranjo de formas semelhante, mas mais perceptível. Apesar disso, a paleta permanece restrita, composta apenas por tons de roxo acinzentado e vermelho amarronzado pouco saturados. A simplicidade da composição e a limitação da gama cromática enfatizam as formas geométricas.



Escuro, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Púrpura pálido, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm

Ad Reinhardt

Como referências para esses trabalhos, penso nas pinturas do artista estadunidense Ad Reinhardt (1913—1967), particularmente naquelas em que as transições de cor são quase invisíveis (fig. 16), demandando atenção a fim de que as formas surjam da superfície negra, revelando matizes sutis de azuis, violetas, laranjas e outros.



16 Ad Reinhardt, Sem título, 1963
óleo sobre tela, 152,4 x 152,4 cm
MoMA, Nova Iorque

Reinhardt foi associado ao movimento do expressionismo abstrato, distinguindo-se por sua busca incessante pela forma de arte mais pura e fundamental possível. Através de seu mantra "arte é arte e todo o resto é todo o

resto"[62], ele estabeleceu uma *pregação tautológica* na qual a única verdade sobre a arte é sua própria existência enquanto arte, abordagem que exerceria grande influência no surgimento do minimalismo na década de 1960.

A obra de Reinhardt evocava o *deserto* de Malevich, mas com uma diferença crucial: nega qualquer transcendência. Sua visão reflete o profundo ceticismo que alimentava em relação a qualquer princípio político, social ou religioso aparente na obra de arte.

Ao deparar-me com um dos quadros do artista no Centro Cultural de Belém, em Lisboa (fig. 17), durante o mês de julho de 2023, a primeira impressão foi a de encarar uma tela completamente negra; um simples monocromo desprovido de qualquer vestígio de imagem. Contudo, ao observá-la com cuidado, a imagem cruciforme — tal como a da pintura de Malevich — revelou-se. Era, porém, uma figura tão fugaz que, por inúmeras vezes, ao menor desvio do olhar, desaparecia. Essa qualidade dissimulada e transitória da pintura de Reinhardt suspende, por alguns instantes, a própria visão, tornando-a praticamente inapreensível por meio de reproduções fotográficas, reforçando, assim, a ambiguidade de sua experiência visual.

---

[62] REINHARDT, Ad *apud* FERREIRA, Glória (org.). Escritos de artistas: anos 60/70. p. 72.



17 Quadro de Reinhardt visto no Centro Cultural de Belém, em Lisboa.

Apesar de reconhecer a influência de Reinhardt, na intenção de construir relações cromáticas e tonais sutis, nas pinturas analisadas neste texto, esse movimento não é levado ao extremo, permanecendo as formas visíveis de qualquer perspectiva. Na obra *Escuro* (p. 79), a cruz é discreta, porém sempre evidente ao olhar. Ultrapassar esse ponto (diluindo ainda mais as relações entre as figuras) levaria a uma imagem perceptível somente de determinados ângulos e sob certas condições de luz. Isso não é desejado, uma vez que meus trabalhos não têm a intenção de camuflar formas e matizes para dificultar o olhar, mas tornar relações formais menos explícitas e mais complexas e enriquecedoras ao observador.

Escuro e *Púrpura pálido* (pp. 79 e 80) foram realizadas durante minha estadia em Portugal, no mesmo mês em que vi a pintura de Reinhardt. Quando retornei ao Brasil, em setembro, decidi desdobrar essa série no conjunto de oito trabalhos analisados na sequência (pp. 87—94).

Nessas pinturas, optou-se pelo uso de linho cru de gramatura espessa (fig. 18) para um arremate mais rudimentar, no qual a trama do tecido fica à mostra. O efeito disso são superfícies texturizadas, nas quais a tinta apresenta um comportamento distinto ao ser aplicada com o pincel, depositando-se irregularmente nas estrias do tecido. A malha áspera e saliente do tecido esticado, combinada à consistência densa da tinta, sugere, assim, sensações táteis que expõem a fisicalidade desses objetos.

Nesse conjunto, foram incorporadas variações na disposição, no tamanho e na tonalidade das formas retangulares. Na pintura *Cruz à frente* (p. 88), a faixa central verde na vertical avança alguns milímetros sobre a forma retangular marrom abaixo (fig. 19). Essa disposição da forma representou para mim uma novidade. Assim como um *repoussoir*[63], ela cria a impressão de estar situada em um plano mais avançado, insinuando um espaço tridimensional.

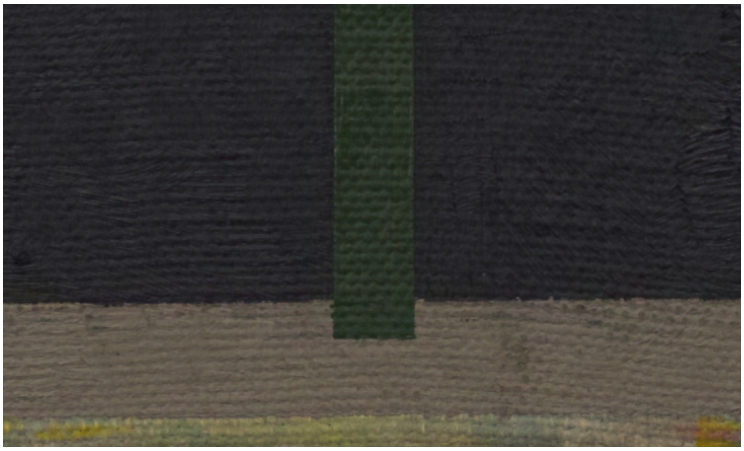
---

[63] *Repoussoir* é um elemento visual inserido na composição para ampliar o efeito de profundidade e perspectiva. O termo, em francês, deriva do verbo *repousser*, que significa repelir.

Efeitos semelhantes são notados nas faixas horizontais de *Verde sobre as cinzas* (p. 89), *Laranjas vacilantes* (p. 90) e *Pedra quente* (p. 92).



18 Linho cru utilizado no chassi das pinturas.



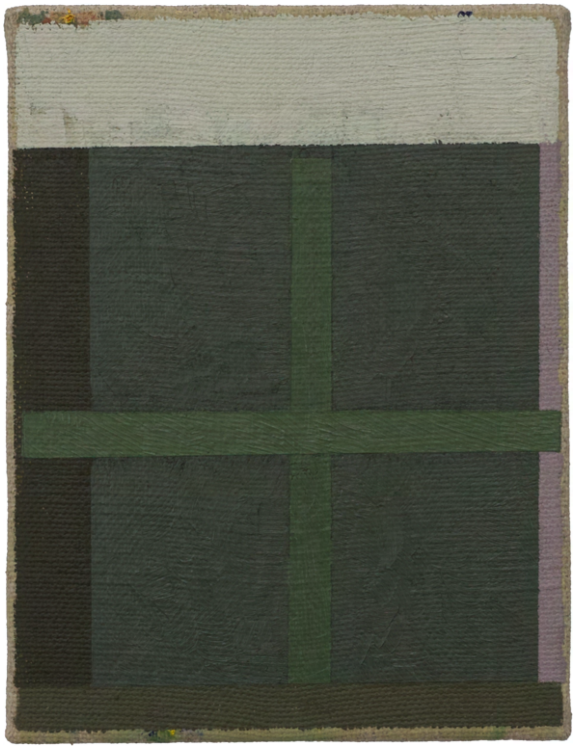
19 Detalhes da obra *Cruz à frente* (p. 88).



Dia de névoa, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Cruz à frente, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Verde sobre as cinzas, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Laranjas vacilantes, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Cianos imóveis, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Pedra quente, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Cobre e carne, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Fulgurância, 2023
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm

Concreção

Na série a seguir (pp. 97—100), observam-se gradientes cromáticos mais atmosféricos margeados por formas retangulares sólidas. Essa combinação origina duas percepções opostas de espaço nas obras. A primeira é uma sensação de profundidade, sugerida pelos degradês que evocam um céu de dimensão imensurável. A segunda, associada às formas geométricas de aspecto plano, cria a impressão de um lugar mais raso situado no mesmo nível da superfície do suporte. Com isso, os arranjos oscilam entre uma *profundidade ilusória,* evocada pelas graduações, e uma *superficialidade concreta,* constituída pelas formas planas.

Merleau-Ponty reflete sobre a história da pintura como o esforço dos artistas para se desvincularem do ilusionismo, permitindo à pintura adquirir suas "próprias dimensões"[64]. Para o artista minimalista estadunidense Donald Judd (1928—1994), qualquer imagem feita em uma superfície bidimensional pode ser caracterizada como a representação de um espaço[65].

A dualidade, relacionada ao potencial da pintura de ser, simultaneamente, uma *imagem que alude a uma espa-*

---

[64] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. p. 38.

[65] JUDD, Donald *apud* DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. p. 51.

cialidade e uma *entidade física concreta e aplainada*, é explorada por esses trabalhos. Ou seja, eles abordam a condição da pintura enquanto *forma de representação simbólica* e *objeto presente no espaço*, convidando o observador a contemplar não apenas sua essência enquanto imagem, mas também as características materiais que a compõem.

Durante a execução das pinturas, o foco era desenvolver uma espacialidade rasa a fim de destacar a sua natureza física. Em outras palavras, almejava-se atribuir às formas um caráter tangível através da *reificação*. Neste contexto, *reificar* implica no ato de converter as imagens abstratas em entidades físicas e concretas, conferindo às formas uma presença mais evidente.

Ao concluí-las, contudo, tornava-se aparente uma certa profundidade, insinuada nas sutis variações de luz e sombra e nesses gradientes de cores, originando formas complexas e densas que desafiavam a bidimensionalidade do suporte.

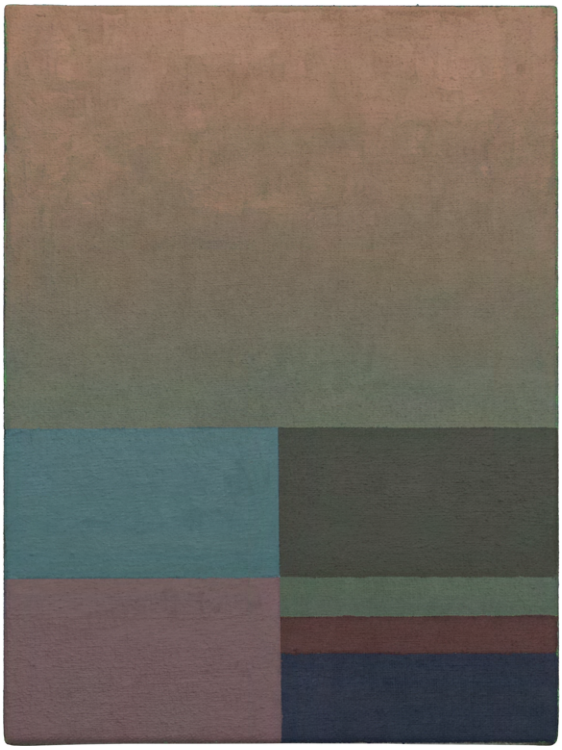
A intenção de fundo, que cria as obras, portanto, não tem conexão direta com os sentidos de imagem e espaço que emergem delas depois de concluídas: o propósito essencial sempre foi forjar formas tangíveis e autônomas, em que o corpo da pintura pudesse ser confrontado com a realidade do mundo.



Horizonte amarelo, 2022
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm



Entre rosa e ciano, 2022
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Céu laranja, 2022
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm



Preto verde, 2023
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm

Arte Concreta

Esse enfoque no caráter concreto das telas reflete as vertentes construtivistas do início do século passado. Um exemplo é o movimento fundado em 1930 pelo artista neerlandês Theo Van Doesburg (1883—1931), chamado de *Arte Concreta*. Nele, a nova pintura não se configuraria como abstrata, mas como concreta, visto que deveria introduzir formas *puras* e *autônomas*[66].

O nome "arte concreta", segundo Ferreira Gullar, o poeta e crítico de arte maranhense, pseudônimo de José Ribamar Ferreira (1930—2016), seria uma tentativa de redefinir a pintura não representacional. Para ele, não havia diferenças marcantes entre a *arte concreta* e a *arte abstrata*, sendo apenas uma “opção terminológica". Gullar lembra que a diferença começa a se estabelecer em 1936, no momento em que o artista suíço Max Bill (1908—1994) (fig. 20) adota a expressão "arte concreta" para nomear uma arte construída objetivamente[67].

O movimento concreto introduziu-se na América Latina nas décadas seguintes — inicialmente na Argentina, e atingiu seu apogeu na São Paulo dos anos 1950. Durante a

---

[66] AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. p. 42.

[67] *ibid.*, p. 105-106.

20 Max Bill, *Pura III*, 1990
óleo sobre tela, 33 x 33 cm
Casa Zalszupin, São Paulo



primeira Bienal de São Paulo, em 1951, aumentou o interesse pela arte abstrata entre os artistas jovens, em grande parte devido à premiação de Max Bill nessa Bienal com a sua peça *Unidade Tripartida*[68]. Aqui fica evidente a escolha do meio artístico de São Paulo pela abstração construtivista de estilo geométrico em detrimento das tendências informais em voga nos demais países da Europa e nos Estados Unidos do pós-guerra[69].

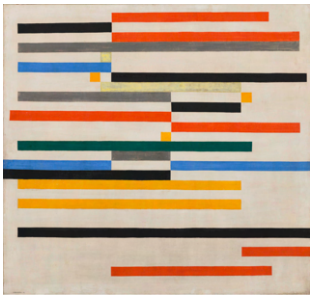
Grupo Ruptura

Em um cenário cultural impulsionado pelo rápido avanço industrial de São Paulo[70], combinado ao anseio de

[68] *ibid.*, p. 107.
[69] *ibid.*, p. 65.
[70] AMARAL, Aracy (org.). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. p. 208.

modernização expressado por parte da elite econômica paulista[71], surgiu o grupo *Ruptura,* em 1952, liderado pelo artista e crítico de arte ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro (1925—1973) (fig. 21). Na exposição inaugural do grupo, ocorrida no mesmo ano no Museu de Arte Moderna (MAM) SP, destacaram-se artistas como Lothar Charoux (1912—1987), Geraldo de Barros (1923—1998) e Luiz Sacilotto (1924—2003).

Defendendo pesquisas visuais embasadas em princípios claros e universais, o grupo designava a si mesmo como o primeiro a assumir publicamente a causa da "pura visualidade"[72], rejeitando a concepção da arte enquanto uma expressão subjetiva do artista.



21 Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951
têmpera sobre tela, 90,1 cm x 95,3 cm
MAC-USP, São Paulo

[71] Durante o ano de 1947, Francisco de Assis Chateaubriand, empresário, dono de um império de comunicações, criou o Museu de Arte de São Paulo. No ano seguinte, Francisco Matarazzo Sobrinho, poderoso industrial, fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo. As duas instituições recém-criadas foram fundamentais para o desenvolvimento e dinamismo da cena cultural do país. (*Cf.* DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. p. 61)

[72] AMARAL, Aracy (ed.). *Arte Concreta no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. p. 70.

Neoconcretismo

A reação ao racionalismo exagerado dos concretistas paulistas veio na sequência através do movimento *Neoconcreto*, no Rio de Janeiro, de caráter idealista e interessado em "remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais completo com o sujeito", tal como enfatizado pelo crítico de arte carioca Ronaldo Brito (1949—)[73].

Em 1954, o *Grupo Frente* foi fundado sob a liderança do artista carioca Ivan Serpa (1923—1973), com o teórico e crítico de arte pernambucano Mário Pedrosa (1900—1981) e Ferreira Gullar atuando como motivadores e mentores intelectuais. Na primeira exposição do grupo, participaram os artistas Aluísio Carvão (1920—2001), Décio Vieira (1922—1988), Lygia Clark (1920—1988) (fig. 22), Lygia Pape (1927—2004), entre outros.



22 Lygia Clark, *Planos em Superfície Modulada (Série B)*, 1957, tinta automotiva sobre madeira, 100 X 100 cm, coleção particular

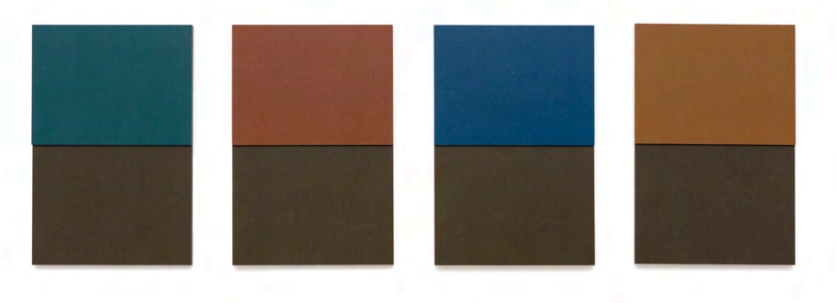
[73] BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. p. 63.

Michalany e Sister

Apesar de a tendência informal ter ganhado espaço durante os anos de 1950, o vocabulário formal e as concepções artísticas dos movimentos concretos não desapareceram, exercendo influência sobre as gerações subsequentes de artistas. Na realidade, o eco construtivista ainda repercute na arte contemporânea brasileira, manifestando-se na obra de artistas como as dos paulistas Cassio Michalany (1949—) e Sérgio Sister (1948—).

Em ambos, além da influência concretista, torna-se aparente o sentido da arte minimalista estadunidense dos anos 1960. Isso é notável no equilíbrio geométrico e na ênfase atribuída à presença física da cor e do objeto.

Michalany e Sister são artistas de referência. O primeiro pela simplicidade e organização das formas a partir de uma refinada paleta de cores (fig. 23); o segundo pelo caráter expressivo de suas superfícies monocromáticas e foscas, nas quais há o registro das pinceladas que as criam, gerando amplos campos de cores brilhantes (fig. 24).



23 Cassio Michalany, sem título, 2022,
esmalte acrílico sobre madeira, 30 x 95 cm, coleção particular

24 Sergio Sister, *Chardin 1*,
2021, óleo sobre tela,
24 x 35,5 x 2,5 cm,
Galeria Nara Roesler, São Paulo



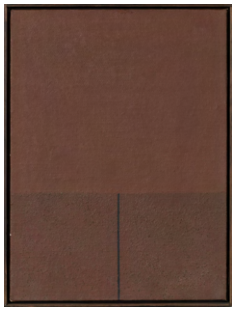
Mira Schendel

Minha pintura também adota o léxico de formas do concretismo, mas evita relações rigorosas e puramente racionais, optando por um vínculo sensível ao agregar aci-

dentes que tornam possível explicitar o gesto e a fisicalidade das tintas. A partir dessa ótica, as obras da artista brasileira Mira Schendel (1919—1988) das décadas de 1950 e 1960, são referência para o trabalho (figs. 25 e 26). O artista e professor paulista Geraldo Souza Dias (1954—) evidencia a maneira pela qual Schendel foi capaz de confrontar aspectos das correntes informais dos anos 1950 com aqueles relacionados à arte concreta brasileira, "unindo seus fios numa síntese pessoal”[74].



25 Mira Schendel, Sem título
década de 1960, óleo sobre tela
100 x 70 cm, coleção particular



26 Mira Schendel, Sem título, 1962
têmpera sobre tela, 40,5 x 30 cm, coleção particular

[74] DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. p. 56.

OS SENTIDOS DA COR

Chamada e nutrida pela matéria, recriada
pelo espírito, a cor pode traduzir a
essência de todas as coisas[75].
Henri Matisse

A cor passou a ser o fio condutor dos trabalhos, mas não atua sozinha para dar vida e significado às obras, estando fundamentalmente ligada ao sentido da experiência visual até aqui investigado. Separar visão e cor em dois capítulos é um exercício reflexivo que pretende contextualizar os dois fenômenos; apesar disso, diante dessas pinturas, a cisão entre os olhos e a cor não existe.

A cor presente

Seu protagonismo é notável na minha produção pictórica dos últimos três anos. Anteriormente, o colorido das pinturas era disperso e desbotado, aludindo a uma matéria gasta exposta às intempéries. Os matizes eram aparições sem presença marcante, remetendo a uma experiência na qual a matéria da pintura estava na iminência de desfazer-se.

---

[75] MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. p. 225.

Duas pinturas com essas características são *Sombras acumuladas* e *Ar e matéria* (pp. 111 e 112). Nelas, as cores são esmaecidas. Nota-se uma região luminosa, feita com tinta rala na parte superior, e outra, abaixo, mais densa e sombreada, composta por espessas camadas de tinta prestes a desprender-se do suporte, criando um saliente *empasto*[76].

Feitas de camadas de tinta diluída, em *Restos* (pp. 113 e 114) o processo de desintegração da matéria pictórica é ainda mais contundente. Nessas composições, é como se as densas camadas de tinta das obras anteriores tivessem se desprendido. O que restou é o refugo da cor original.

Após alcançar essa situação na qual as tintas e cores das pinturas estavam na iminência de desaparecer — em que a matéria era esparsa —, os trabalhos tomaram um caminho na direção oposta. No sentido de resgatar a cor: as camadas de tinta adquiriram homogeneidade, ao mesmo tempo em que as áreas de cor passaram a se destacar.

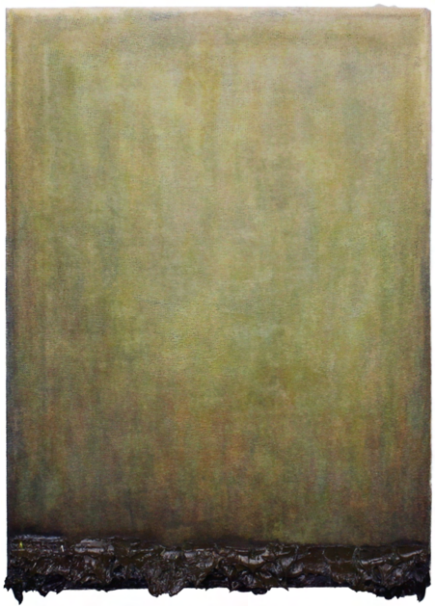
As obras *Terra Laranja* e *Chão Rosa* (pp. 116 e 117) expressam essa mudança. As formas são criadas com matizes de rosa, laranja, azul e verde. Os ruídos e as manchas

---

[76] A palavra *empasto* tem origem no termo italiano *impasto*, que se refere à técnica na qual a tinta é aplicada em camadas grossas. O termo *impasto* vem do verbo italiano *impastare*, que significa *amassar* ou *misturar*.

de fases anteriores dissipam-se, dando lugar a uma pintura mais assertiva.

Na sequência, diante da importância que a cor adquire nas novas pintura, discute-se a maneira pela qual ela é explorada na obra de alguns pintores de referência para o meu trabalho, com destaque para Alfredo Volpi, Josef Albers e Piet Mondrian.



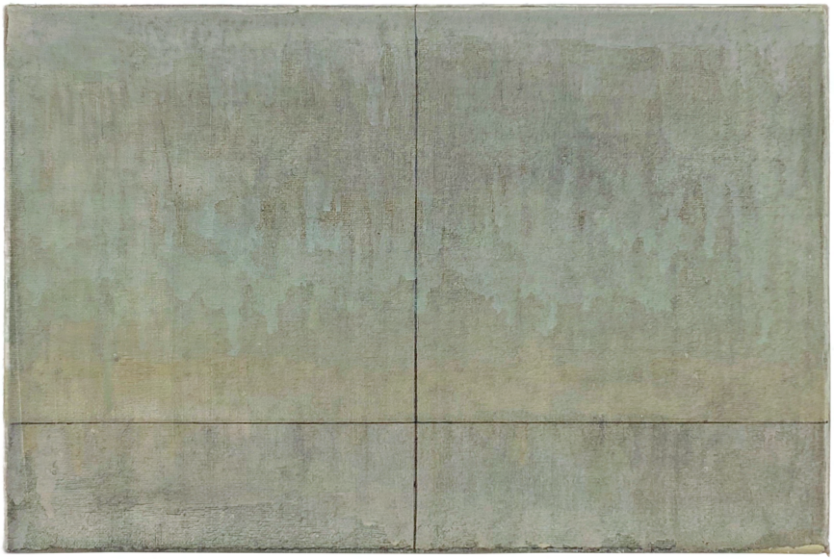
Sombras acumuladas, 2019
óleo sobre tela, 20 x 14 cm



Ar e matéria, 2020
cera, pigmento puro e óleo sobre elastano, 12 x 9,5 cm



Restos I, 2022
óleo sobre elastano, 20 x 30 cm



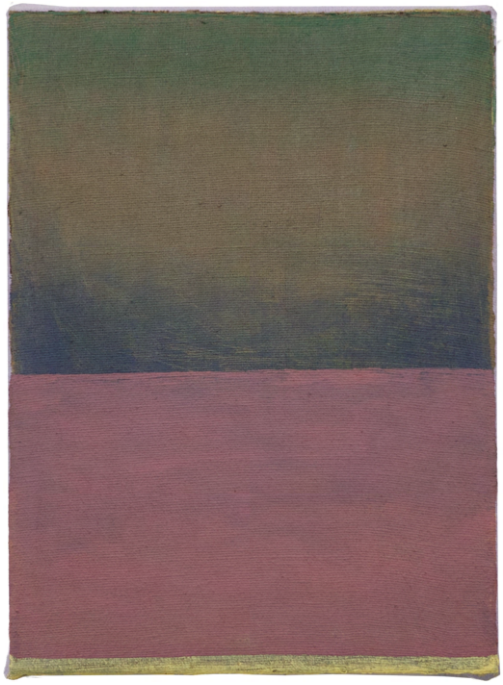
Resto II, 2022
óleo sobre elastano, 20 x 30 cm



Sem título, 2022
óleo sobre elastano, 30 x 30 cm



Terra laranja, 2022
óleo sobre elastano, 40 x 30 cm



Chão rosa, 2022
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm



Céu cortado, 2022
cera e óleo sobre tela, 24 x 18 cm

O fenômeno cromático

Para os olhos, a cor é um fenômeno mutável que não se prende a definições categóricas. As propriedades intrínsecas associadas à cor, como matiz, saturação e brilho, ganham conotações variadas a depender das circunstâncias nas quais são vistas. Logo, a cor não é somente uma qualidade inerente da luz, mas também uma experiência subjetiva.

A percepção cromática ocorre de duas formas distintas: diretamente, através de uma fonte luminosa colorida, ou indiretamente, quando uma superfície absorve parte da luz e reflete o restante. Esse último processo é o que acontece na pintura, em que o efeito das cores das superfícies pintadas vem da luz que os pigmentos utilizados refletem na direção dos olhos.

Portanto, o pintor manipula a cor por meio das tintas, que ganham características físicas variadas devido à composição dos pigmentos e de outras substâncias presentes, como aglutinante, diluente, secante, entre outros. Isso leva a cores com diferentes texturas, graus de transparência e acabamentos, que variam entre brilhantes e foscos.

No âmbito simbólico, as cores estão carregadas de significados. O historiador da arte britânico John Gage (1938—2012) salienta que a cor possui sua própria tra-

jetória histórica, a qual deve ser incorporada à história da arte[77].

Conforme Johannes Itten em *Kunst der Farbe* (A Arte da Cor) (1961), a essência da experiência das cores na arte escapa às formulações conceituais comuns. Para ele, elas são energias radiantes que exercem efeitos positivos e negativos sobre nós, independentemente de nossa consciência a respeito disso. Por essa razão, as reações que as cores evocam precisam ser vivenciadas e decifradas não unicamente através da visão, mas também no âmbito psicológico e simbólico[78]. No desfecho de seu estudo, Itten sustenta que, independentemente de eventuais evoluções na pintura como linguagem, a cor será sempre a sua matéria principal[79].

Josef Albers

O artista e professor alemão Josef Albers, no livro *Interaction of Color* (A Interação da Cor) (1963), frisa que a cor é o componente mais subjetivo e volátil da arte. Para utilizá-la de modo eficaz, é necessário reconhecer seu potencial de nos iludir a todo instante: “Nem mesmo o olho

---

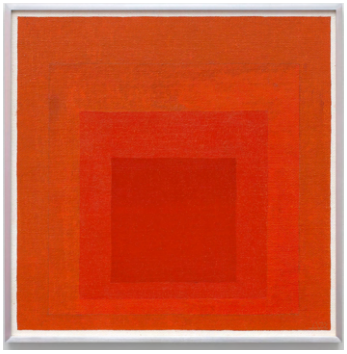
[77] GAGE, John. *A cor na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. p. 201

[78] ITTEN, Johannes. *The Art of Color*. Trad. Ernst van Haagen. p. 18.

[79] *ibid.*, p. 256.

mais treinado é imune à ilusão da cor”[80]. Albers admite que o enfoque do escrito está na maneira como as interações entre as cores são registradas em nossa mente; portanto, seu estudo é predominantemente “um estudo de nós mesmos”[81].

Sua pintura investiga as propriedades perceptivas da cor. Na série *Homenagem ao Quadrado*, Albers explora combinações cromáticas utilizando quadrados integrados (fig. 27). A poética do artista consiste em justapor as cores para que cada uma desafie ou ecoe sua vizinha. O resultado são ilusões de espaço criadas pelas cores, onde formas planas e coloridas recuam ou se projetam para fora do plano da imagem.



27 Josef Albers, *Homenagem ao Quadrado*
1970, óleo sobre tela 40,6 × 40,6 cm
Galeria David Zwirner, Londres

[80] ALBERS, Josef. *A interação da cor*. p. 30.
[81] *ibid*., p. 69.

Arnheim destaca a maneira como Albers organiza as formas quadradas, deslocando-as excentricamente umas contra as outras em direção à base. Essa maneira de arranjar os quadrados cria dinâmica e profundidade, resultando em uma sensação de “compressão" na parte inferior e de “expansão" na parte superior da pintura[82]. Com isso, a relação entre o centro geométrico de toda a imagem e o dos quadrados torna-se mais tensa à medida que eles diminuem de tamanho[83].

A crítica de arte e professora paulista Aracy Amaral (1930—) sublinha que Albers introduz uma nova interpretação da ilusão de volume ao criar imagens que sugerem simultaneamente uma perspectiva interna e externa, estimulando percepções contraditórias e oscilações[84]. Já segundo Argan, Albers consegue, exclusivamente por meio da cor, criar a impressão de que superfícies planas adquirem uma profundidade que lembra a tridimensionalidade do cubo[85].

Essas características são marcantes na obra *Estudo para "Homenagem ao Quadrado"* (fig. 28). Nela, um quadrado verde-oliva escuro aparenta avançar, destacando-

---

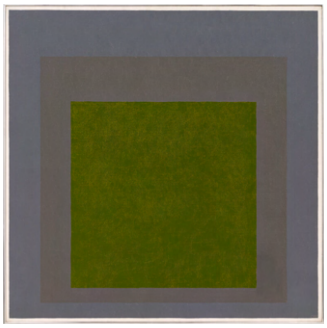
[82] ARNHEIM, Rudolf. *The power of the center*. p. 146.

[83] *ibid*., p. 148.

[84] AMARAL, Aracy (ed.). *Arte Concreta no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. p. 111.

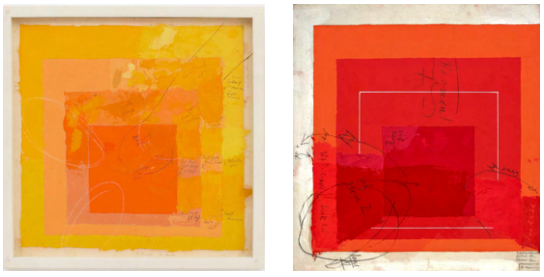
[85] ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. p. 520.

se de dois quadrados cinzas, conduzindo a uma percepção de profundidade que é, sobretudo, óptica.



28 Josef Albers, *Estudo para "Homenagem ao Quadrado"*, 1967, óleo sobre aglomerado de madeira, 101,6 x 101,6 cm
Galeria David Zwirner, Londres

Apesar de ter consciência do efeito intangível da cor, Albers procurou ao máximo controlar o comportamento de cada um dos matizes por meio de um método minucioso, no qual detalhava as tintas utilizadas nas pinturas. Para isso, ele sempre as comprava do mesmo fabricante e do mesmo lote[86]. Tal metodologia fica evidente nos estudos das pinturas, os quais realiza diferentes testes com as tintas, sempre acompanhados de anotações feitas à mão (fig. 29).

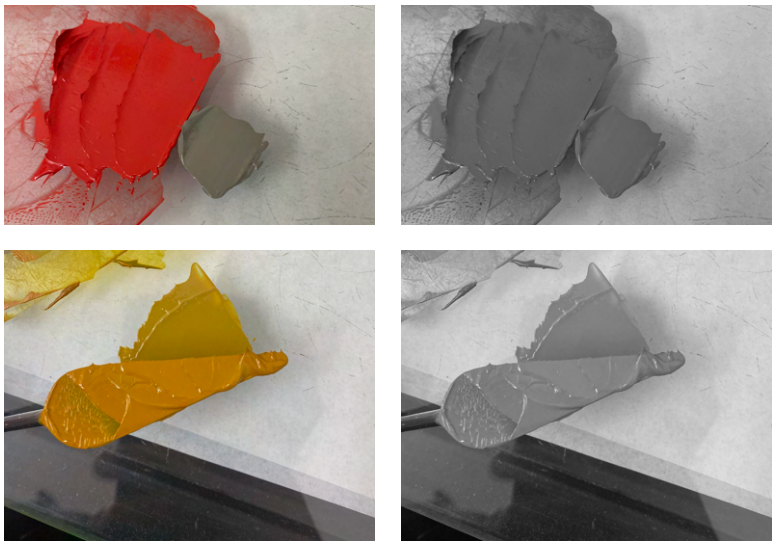


29 Josef Albers, estudo para pinturas

[86] GAGE, John. *A cor na arte*. p. 108

Técnicas e estudos das cores

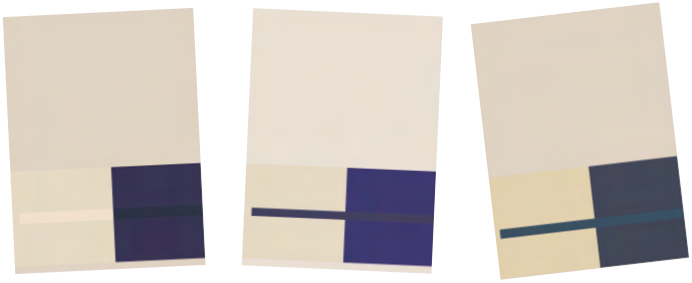
Durante o desenvolvimento das pinturas, assim como Albers, adoto técnicas para aprimorar o controle sobre as cores. Uma delas envolve o uso de fotografias das tintas recém-preparadas, permitindo-me analisar características das cores que meus olhos não conseguem discernir com precisão. Por exemplo, para examinar a diferença de luminosidade entre duas cores, faço uma fotografia e removo toda a saturação da imagem a fim de melhor identificar a diferença tonal entre elas (fig. 30).



30 Exemplo de estudos da luminosidade entre cores.

Outro procedimento empregado é a manipulação das cores dentro de um *software* de edição de imagens. Por meio dele, consigo criar, de maneira ágil e flexível, diferentes relações cromáticas a partir de arranjos de formas coloridas criadas nesse programa. Como exemplo na figura 31, observam-se os estudos digitais de combinações de matizes de azuis e beges avermelhados para a pintura *Pálidos e azuis* (p. 74).

Após definir as relações de cores no computador, retorno ao ateliê. Ali, o passo seguinte é transpor as cores da imagem digital às tintas aplicadas na tela.



31 Estudos da pintura *Pálidos e azuis* (p. 74) feitos digitalmente.

Passagens tonais

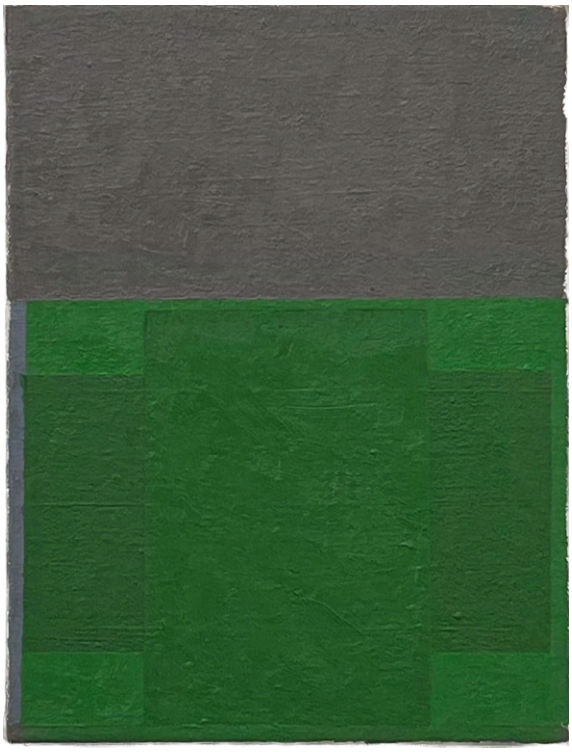
A obra de Albers é central para a minha prática artística, tanto por seu trabalho acurado em relação à cor, quanto pela simplicidade com que incorpora a forma do quadrado. A série *Homenagem ao Quadrado*, de sua autoria, ofere-

ceu-me a chance de explorar transições sutis dentro de uma mesma tonalidade nas pinturas.

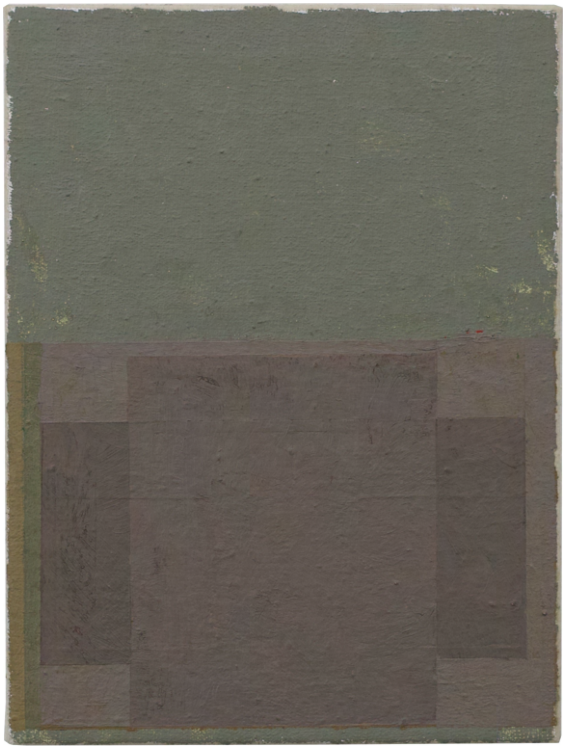
Exemplos disso são pinturas como *Entre verdes*, *Roxos acinzentados* e *Ardósias* (pp. 127, 128 e 129), em que estudo a relação entre áreas de matizes e luminosidades próximas. Estas são pinturas nas quais a paleta de cores é restrita a tons de uma única cor predominante, esta variando somente em intensidade de luz e saturação para produzir impressões de transparência e profundidade.

Em *Entre verde*s, emprega-se um único matiz de verde na parte inferior da tela. Gradualmente, adicionam-se pequenas quantidades de tinta preta e branca para atenuar a intensidade da cor. Por isso, a área retangular maior adquire luminosidade mais intensa em comparação aos dois retângulos internos. Na parte superior da pintura, uma tonalidade de marrom acinzentado exibe luminosidade semelhante à das formas retangulares verdes escuras. Essa configuração define um equilíbrio entre as formas e evoca a percepção de que o verde claro tem profundidade, recuando em relação ao restante da composição.

A série a seguir (pp. 130, 131 e 132) também trata de nuances tonais. Da mesma maneira que as pinturas anteriores, identifica-se a presença de cruzes maciças formadas por transições suaves de cores, integradas ao interior de retângulos com tonalidades similares.



Entre verdes, 2023
cera e óleo sobre linho, 24 x 18 cm



Roxos acinzentados, 2023
cera e óleo sobre linho, 24 x 18 cm



Ardósias, 2023
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm



Vermelhos alaranjados, 2023
cera e óleo sobre tela, 41 x 33 cm



Cianos sobre púrpura, 2023
cera e óleo sobre tela, 41 x 33 cm



Púrpura acizentado, 2023
cera e óleo sobre tela, 41 x 33 cm

Solidez e permanência do afresco

As tonalidades terrosas e naturais, juntamente com o acabamento fosco das pinturas, infundem-lhes uma qualidade de solidez e permanência. Nelas, os matizes são aplicados de maneira uniforme, sem graduações ou misturas entre eles, conferindo clareza e luminosidade constante aos arranjos. Essas características remetem aos afrescos renascentistas, em particular aos de Giotto, artista italiano cuja influência se estendeu por várias gerações de pintores.

Em meados de 2023, tive a oportunidade de visitar a Capela *degli Scrovegni*, uma igreja localizada em Pádua, na



32 Giotto, 1303-1305, Afresco, Capela *degli Scrovegni*, Pádua

Itália, que abriga a sua famosa série de afrescos, datados do início do século XIV (fig. 32).

O significado da obra de Giotto, que as pinturas examinadas neste estudo integram, tem origem antes da minha visita à capela, surgindo do contato que tive, no Brasil, com as obras de Morandi e do pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi, que refletem parte do colorido e do sentido dos afrescos do mestre precursor do Renascimento. Por meio das obras desses artistas, a técnica antiquíssima do afresco é reinterpretada na pintura em tela mediante a reprodução de suas características luminosas e cromáticas distintivas. Em suma, percebe-se a intenção desses e de outros artistas em reproduzir a solidez e a profundidade das cores típicas do afresco, agora transpostas para um tecido esticado sobre um chassi.

No meu caso, para alcançar a sensação que remete a esses afrescos, atenuo a saturação da cor do óleo e adiciono cera de abelha, conferindo à tinta uma fatura menos brilhante e mais fosca. Com isso, o óleo perde parte de sua vivacidade e luminosidade, mas adquire densidade e corpo. Na série discutida a seguir (pp. 137—142), esses traços são aparentes.

Entre cinzas (p. 138) é caracterizada por uma paleta de cores acinzentadas e frias. Já na parte inferior direita, encontram-se tons quentes, como o amarelo alaranjado e

uma tonalidade de vinho escura, criando contraste tanto em termos de temperatura quanto de luminosidade. A obra exibe um colorido que remete a uma substância composta por minerais e aparenta não ter sido realizada sobre tecido, mas sim a partir de uma montagem meticulosa de formas geométricas sólidas, cortadas e arranjadas com precisão.

Cores duras (p. 143) foi realizada em 2022. Baseado nela, surgiu a paleta que inspirou a série mencionada anteriormente. Essa pintura caracteriza-se por uma composição de formas geométricas definidas, construídas como blocos de cores uniformes. Tais matizes, não muito saturados, forjam uma base firme, como se a pintura estivesse assentada sobre alicerces arquitetônicos, remetendo à estabilidade e à permanência das figuras coloridas encontradas nas paredes de afrescos. A camada superior, criada mediante pinceladas visíveis em tonalidade verde, apresenta uma característica mais atmosférica, aludindo a um espaço enevoado e de pouca profundidade, que contrasta com a dureza das formas abaixo.



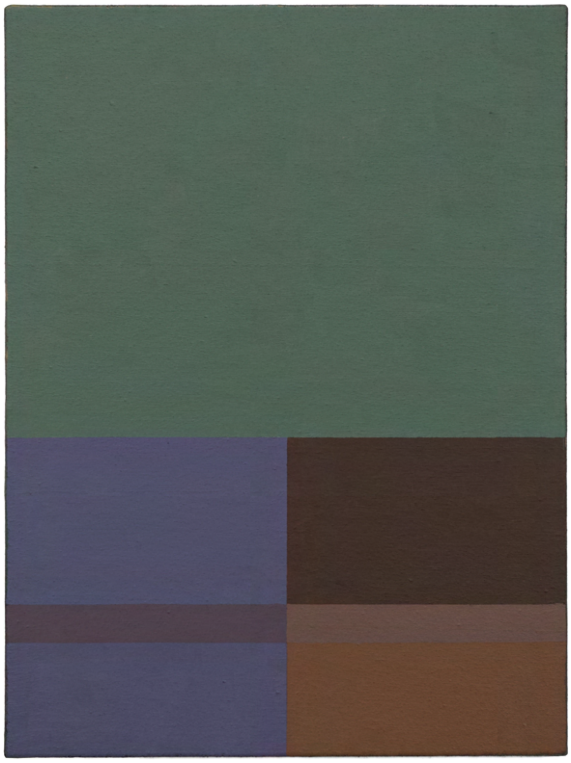
Verde-musgo, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



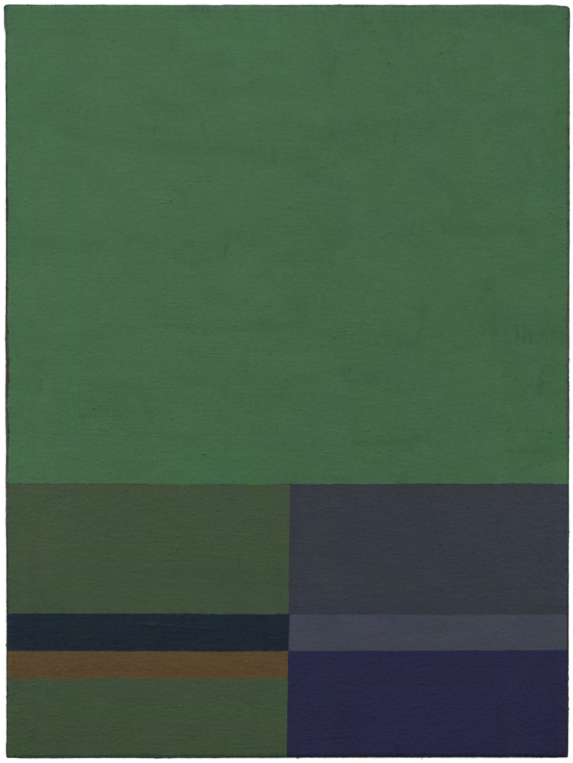
Entre cinzas, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



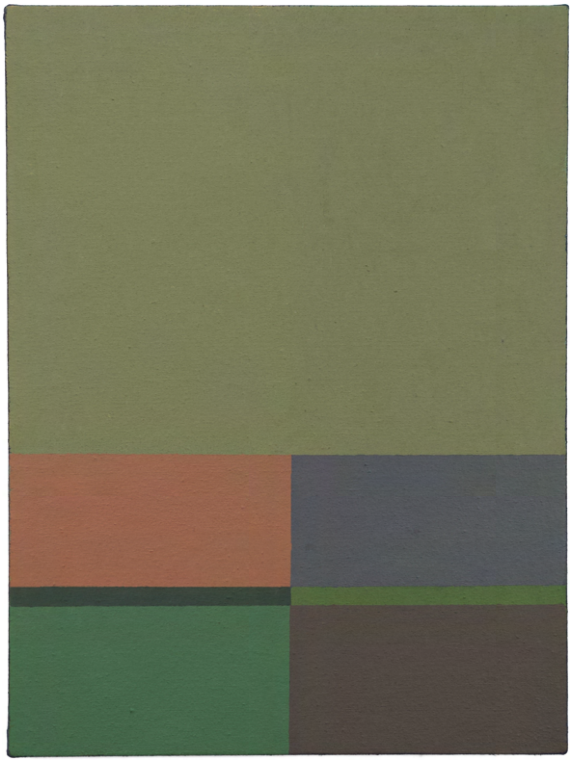
Rosa, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



Luz dura, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



Luz verde, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



Abacate e rosa, 2023
cera e óleo sobre linho, 40 x 30 cm



Cores duras, 2022,
cera e óleo sobre elastano, 60 x 50 cm

Alfredo Volpi

A pintura de Volpi, como mencionado, também é tributária aos afrescos de Giotto. Essa influência está relacionada ao contato que ele teve com as obras do pintor renascentista durante uma viagem à Itália, em 1950[87]. As cores e formas de suas telas são desprovidas de presença assertiva, adquirindo uma feição desgastada. Essa característica tem relação com a maneira pela qual Volpi utiliza as cores da têmpera[88], explorando a transparência e a qualidade fosca da tinta com o objetivo de criar áreas suaves e diluídas, imprimindo o feitio lavado do afresco à paleta.

Aracy Amaral recorda o apreço que Volpi tinha por Morandi e Matisse, nos quais Morandi representa a sutileza cromática e Matisse a alegria das cores, ambos aspectos presentes em sua obra. Amaral o considerava o "nosso Morandi", enfatizando seu temperamento sereno, sua dedicação exclusiva à pintura e as semelhanças na abordagem reflexiva e não-verbal. Assim como Morandi, Volpi explorava

---

[87] A historiadora Vanda Klabin chama a atenção ao fato de que Volpi visitou a capela *degli Scrovegni*, de Giotto, 18 vezes nessa viagem. (*Cf*. VÁRIOS. Organização Vanda Klabin. *6 Perguntas sobre Volpi*. p. 9.)

[88] A técnica da tempera à ovo na pintura é caracterizada pelo uso de pigmentos e ovo como aglutinante, resultando em cores vibrantes e foscas.

temas recorrentes, desenvolvendo-os gradualmente ao longo dos trabalhos[89].

Na primeira fase da carreira, o artista concentrou-se na representação de paisagens, naturezas-mortas e figuras humanas. A partir da década de 1950, seu interesse evoluiu em direção à abstração geométrica, uma mudança influenciada pelo contato que teve com os artistas concretos de São Paulo. A obra, então, passou a incorporar formas geométricas simples, como triângulos e retângulos.

Mesmo vivendo à margem das discussões teóricas mais intensas da época, Volpi conseguiu conciliar características da arte concreta brasileira com as qualidades de um fazer artístico mais intuitivo, relacionado a temas modestos e cotidianos, como ressaltado pela professora de filosofia Otília Arantes (1940—)[90]. Isso atribui-se à aguçada sensibilidade plástica e cromática do pintor, que, sem renunciar à simplicidade das formas, resultou em imagens reconhecíveis, tais como as bandeirinhas das festas juninas. Dessa forma, a pintura de Volpi nunca foi plenamente abstrata.

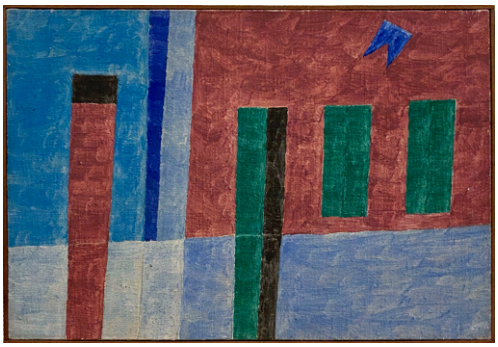
Na obra *sem título* (fig. 33), as formas retangulares insinuam janelas e portas, esboçando uma fachada ar-

---

[89] AMARAL, Aracy (org.). T*extos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. p. 144.

[90] ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. p. 57.

quitetônica simplificada e plana. Já a faceta mais notável desta obra reside em sua composição cromática, englobando tonalidades de marrom, azul, verde, branco e preto, criados por meio de pinceladas curtas.



33 Alfredo Volpi, Sem título
década de 1970, têmpera
sobre tela, 32,5 x 47 cm,
MASP, São Paulo

Cores vivas

Diferente de Morandi, Volpi demonstra uma desinibição maior no uso dos matizes. Suas pinturas incluem tonalidades mais brilhantes e transparentes. Essa vivacidade cromática serve de referência para algumas das minhas pinturas, nas quais as cores são vibrantes, conforme observado nas obras a seguir (pp. 151 e 152).

Na parte inferior de *Vermelhos alaranjados* (p. 151), dentro de uma região verde-escura, encontra-se um retângulo de cor marrom-alaranjado que contém dois quadrados.

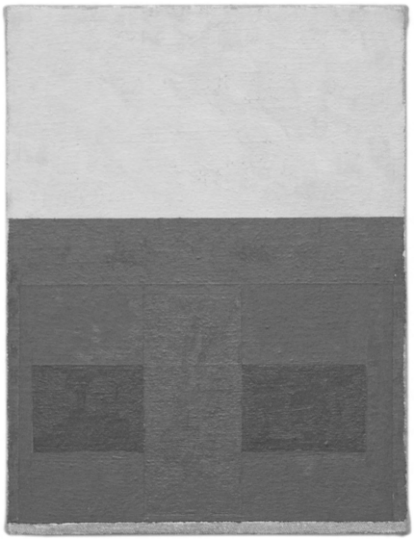
Um possui um tom de marrom alaranjado mais claro (à esquerda), enquanto o outro é de um vermelho escuro (à direita). No centro da composição, sobressai um retângulo vermelho claro e fulgurante, do qual emana a maior parte da intensidade cromática. A impressão é de que essa forma se projeta para a frente.

Verde forte (p. 152) e *Vermelhos alaranjados* têm arranjos parecidos, a diferença está na interação das cores. Em *Verde forte* o retângulo verde-azulado mais saturado recua em relação à faixa central verde com um tom amarelado. Do mesmo modo, essa forma dá a sensação de avançar quando comparada com o retângulo azul-acinzentado maior.

Quando a saturação da imagem é removida, as três formas fundem-se e nivelam-se (fig. 34), uma vez que ambas têm a mesma intensidade de luz. Nessa pintura, portanto, as cores são responsáveis por delinear e organizar as formas e, sobretudo, definir a profundidade do espaço, destacando a influência do fenômeno cromático na percepção espacial.

Em *Pedras sobre azul* e *Pedras sobre púrpura* (pp. 153 e 154), o efeito das cores para engendrar espaços é semelhante: dentro de formas com cores vivas, matizes menos brilhantes e mais terrosos criam um espaço distinto. Ou seja, apenas pela diferença de saturação são estabele-

cidos diferentes níveis de plano. O púrpura azulado da pintura da página 153, por exemplo, aparenta afundar. Por sua vez, as formas menos vibrantes apresentam uma aparência mais aplainada.



34 obra *Verde forte* (p. 152) sem saturação.



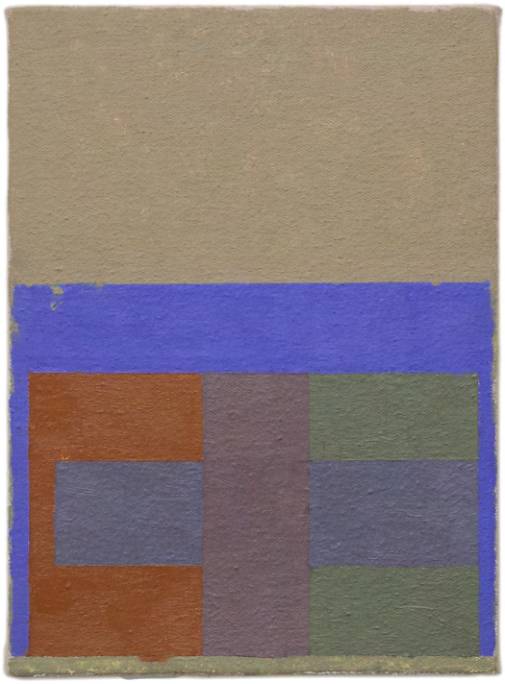
Vermelhos alaranjados, 2023
cera e óleo sobre linho, 24 x 18 cm



Verde forte, 2023
cera e óleo sobre linho, 24 x 18 cm



Pedras sobre azul, 2023
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm



Pedras sobre púrpura, 2023
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm



Pedras sobre verde, 2023
cera e óleo sobre linho, 24 x 18 cm



Marrom argila, 2023
cera e óleo sobre linho, 22 x 16 cm

A cor e a grade

Quando as faixas nas pinturas são estreitas, surge a imagem de uma grade. A presença dessa estrutura visual tem maiores implicações para as relações cromáticas do que para a ordenação das formas, uma vez que ela é também composta por diferentes matizes que interagem com os campos de cores.

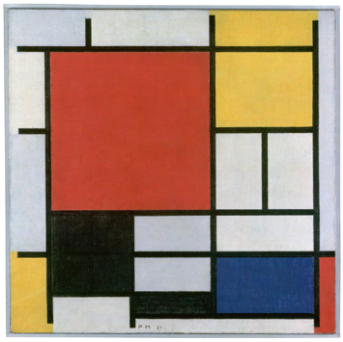
Em *Marrom argila* (p. 156), a cruz na metade inferior pode ser percebida como uma grade feita de diferentes tonalidades que se relacionam com as formas maiores. A faixa amarela à esquerda não se estende até o canto da tela (fig. 35), permitindo que a área em laranja claro se conecte à vermelha escura abaixo. A intenção desse procedimento é interromper a divisão promovida por ela, buscando criar percepções espaciais contínuas entre as regiões pintadas.



35 Detalhe da obra *Marrom argila* (p. 156).

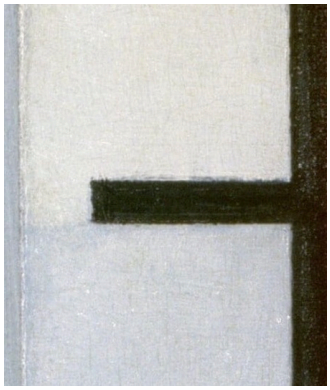
Piet Mondrian

Esse método de não avançar a grade até os limites da tela tem relação com a pintura do neerlandês Piet Mondrian. Na obra *Composição com Grande Plano Vermelho, Amarelo, Preto, Cinza e Azul* (fig. 36), as linhas pretas não alcançam a extremidade do suporte, favorecendo uma melhor percepção das nuances entre os brancos utilizados. No canto superior esquerdo da pintura, por exemplo, onde a grade é interrompida, uma região coberta por tinta cinza clara com um suave matiz azulado encontra-se com outra área branca mais luminosa e levemente amarelada (fig. 37). Essa técnica, de acordo com a professora de história da arte alemã Susann Deicher (1959—), evoca a sensação de que a estrutura linear preta é uma entidade flutuante, salientando sua presença no meio dos campos de cores[91].



36 Piet Mondrian, *Composição com Grande Plano Vermelho, Amarelo, Preto, Cinza e Azul*, 1921, óleo sobre tela, 95,7 x 95,1 cm Turner Contemporary, Margate

[91] DEICHER, Susanne. *Mondrian*. p. 59.



37 Detalhe da figura 36.

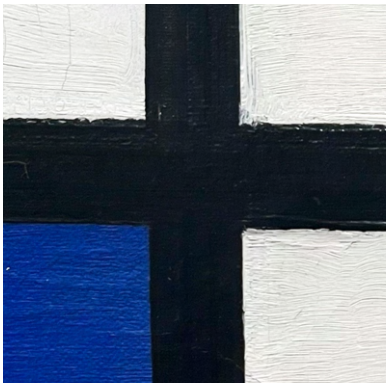
A influência de Mondrian manifesta-se em diversos aspectos da minha produção pictórica mais recente. Um deles é a convicção na ordem ortogonal geométrica que organiza a pintura. Contudo, o traço mais significativo é o modo como ele lida com a cor. Ao introduzir as cores primárias dentro da grade, o pintor neerlandês conseguiu preservar a energia de cada matiz, prevenindo que as relações e os contrastes simultâneos as diluíssem nas proximidades dos limites dessas áreas. Devido à organização racional e à delimitação do espaço, as cores mantêm suas qualidades mais intrínsecas.

Além disso, Mondrian desenvolveu uma apurada sensibilidade em relação à cor. Isso fica evidente nas sutis diferenças entre os brancos e os cinzas das telas citadas, assim como nas variações de tonalidade de azuis, vermelhos e amarelos empregados em diferentes pinturas.

Outra característica de sua obra, também presente no meus trabalhos, é a possibilidade de enxergar a textura da tinta, os rastros das cerdas do pincel e pequenos desacertos nos contornos das formas quando observadas de perto, conforme visto na obra *Composição No. IV, com Vermelho, Azul e Amarelo* (fig. 38 e 39), desvelando um ângulo mais expressivo e sensível das suas telas. Isso demonstra que Mondrian nunca deixou de lidar com a matéria viva e instável da pintura. Desse modo, quando seus quadros são vistos à distância, aparentam nitidez, com formas e cores definidas. Porém, à medida que se aproxima deles, uma nova dimensão surge, caracterizada pela vibração das formas que evidencia a própria matéria da pintura.



38 Piet Mondrian, *Composição No. IV, com Vermelho, Azul e Amarelo*, 1929, óleo sobre tela, 88 x 87,5 x 9,5 cm, Museu Stedelijk, Amsterdã



39 Detalhe da figura 38.

A conclusão final de sua obra poderia ter sido a realização de uma pintura monocromática para estabelecer um plano *absoluto*. No entanto, segundo Bois, Mondrian percebeu que "a pintura só poderia ser desconstruída de maneira abstrata"[92], por meio da análise meticulosa de cada elemento que, historicamente, compõe sua estrutura simbólica, tais como forma, cor e a relação figura/fundo.

Elevações

A série *Elevações* (pp. 163, 164 e 165) remete aos procedimentos formais empregados por Mondrian, mas apresenta particularidades. A estrutura de grade das pinturas é interposta em meio a planos coloridos; conse-

[92] BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como modelo*. p. 290.

quentemente, ela não tem o mesmo sentido espacial daquela de Mondrian, em que a grade aparenta se soltar do arranjo (fig. 38).

Em *Elevação I* (p. 163), a estrutura cruciforme é posicionada à frente do plano laranja e parcialmente obstruída pela forma de matiz amarelo-esverdeado, situada no canto inferior esquerdo. Por conta disso, a cruz aparece truncada entre os planos.

As pinturas suscitam um senso de equilíbrio e precisão, empregando cores sólidas e arranjos geométricos rigorosos, que sugerem um acabamento quase industrial.

Similarmente às pinturas de Mondrian, somente ao se aproximar delas torna-se perceptível detalhes mais expressivos, entre eles pinceladas e pequenos desvios nos contornos das formas.

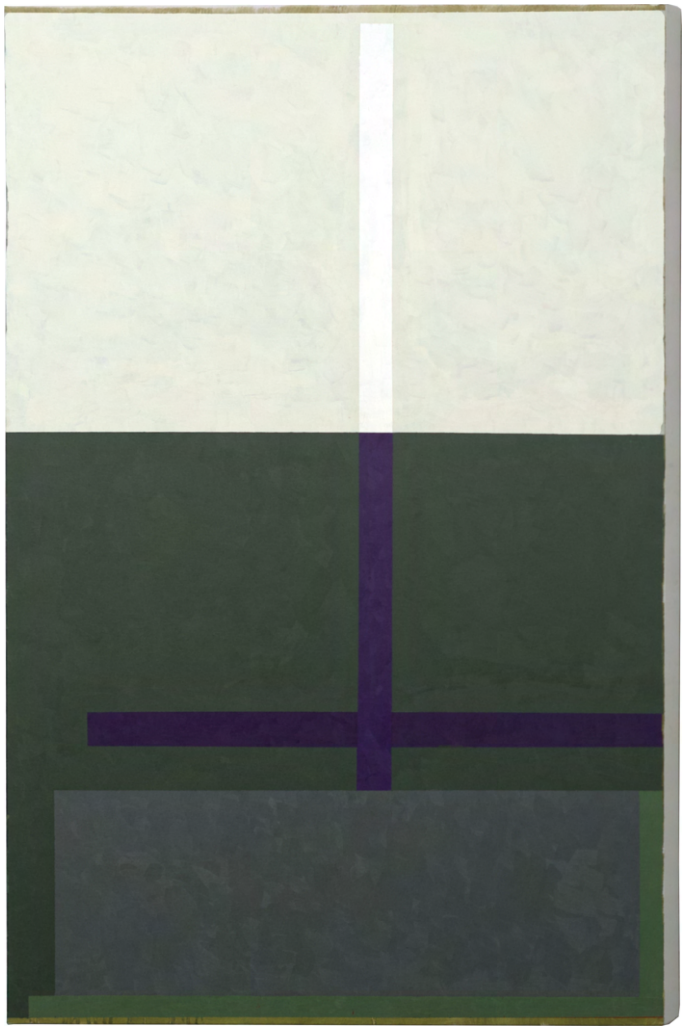
Outro aspecto que amplia essa noção expressiva é a *imprimatura*[93], feita de cores terrosas e diluídas, deixada parcialmente à mostra nas extremidades superiores e inferiores do suporte (figs. 40 e 41). Com isso, manchas, escorridos e gestos mais vigorosos e amplos tornam-se aparentes na composição, exacerbando a qualidade mais sensível desses quadros.

---

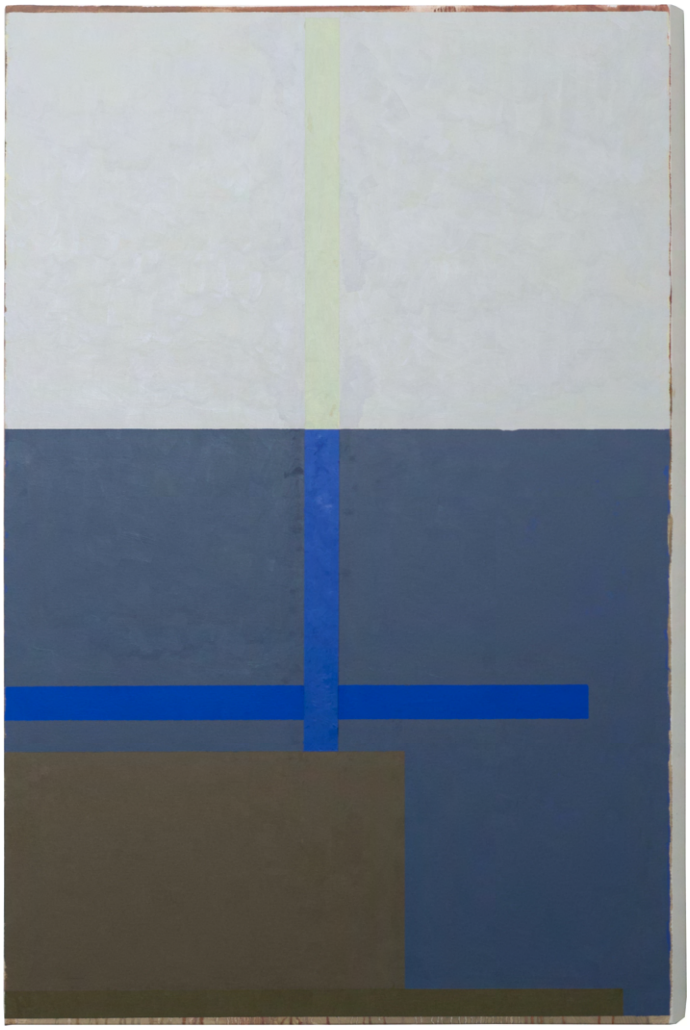
[93] *Imprimatura* é uma camada preparatória aplicada à tela que tem a finalidade de criar um tom geral ou uma base de cor uniforme sobre a qual as camadas subsequentes de tinta serão aplicadas. A palavra tem origens no italiano, derivando do verbo *imprimere*, que significa *imprimir* ou *pressionar*.



Elevação I, 2023
cera e óleo sobre tela, 120 x 80 cm



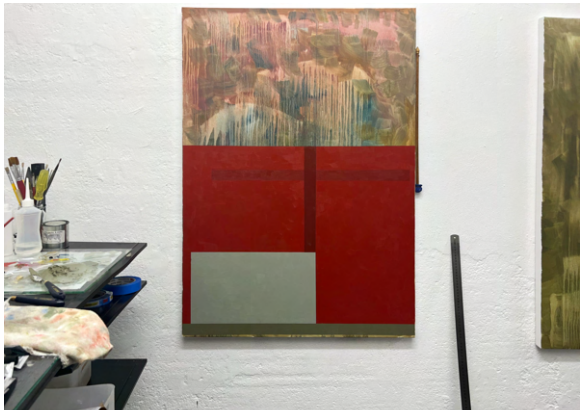
Elevação II, 2023
cera e óleo sobre tela, 120 x 80 cm



Elevação III, 2023
cera e óleo sobre tela, 120 x 80 cm

40 *Imprimatura* da pintura de *Elevação I* (p. 163).





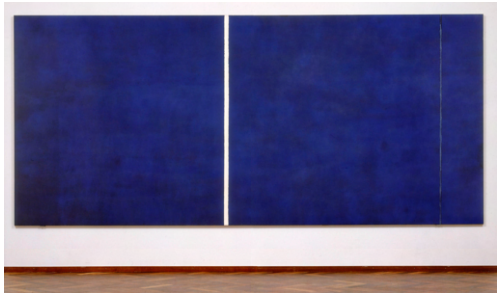
41 Primeiras camadas de *Elevação I* (p. 163).

Os trabalhos dessa série apresentam uma inovação relacionada à ascensão da barra central que invade o espaço superior da tela, criando a forma invertida de um "T". Essa região clara e pouco saturada era deixada vazia nos trabalhos anteriores. Todavia, em *Elevação I* (p. 163), a barra macula essa zona. Ao fazer esse movimento, a cor é invertida no limite entre a área escura e a clara, indo do preto ao branco. Com isso, na metade superior, ela obtém uma qualidade luminosa presente ao mesmo tempo que dá a impressão de diluir-se nesse espaço cândido. Tal interação de brancos sutilmente matizados lembram tanto os brancos de Malevich (fig. 15) quanto os de Mondrian (fig. 36), anteriormente discutidos.

Quando consideradas unicamente as formas, o espaço das pinturas é raso, quase tão plano quanto a superfície da tela. Contudo, quando o seu sentido também é instituído por meio das cores, este adquire densidade e profundidade, permitindo ao observador envolver-se nesse lugar feito essencialmente de cor.

Ademais, o tamanho desses trabalhos (120 x 80 cm) reforça a possibilidade de imersão na cor, mas ainda não

são as *telas grandes*[94], feitas de campos de cores dos expressionistas abstratos da década de 1950, como as do estadunidense Barnett Newman (1905—1970) (fig. 42) — nas quais se é confrontado e completamente absorvido pelas áreas de cor que se expandem para além do alcance da visão (fig. 43).



42 Barnett Newman, *Cathedral*, 1951, óleo sobre tela, 243 x 543 cm, Stedelijk, Amsterdã

43 *Cathedral* sendo observada de perto por Barnett Newmann (à esquerda).



[94] No texto *A tela grande*, publicado (1958), o professor e crítico de arte estadunidense E.C. Goossen (1920—1997) refere-se às telas utilizadas pelos pintores expressionistas abstratos nos Estados Unidos "cuja metragem em ambos os sentidos seja maior do que a imagem ampla que os olhos são capazes de captar da distância costumeira [...] satisfatória para a visão completa do quadro médio de cavalete". *Cf*. BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. p. 86.

Nessa perspectiva, a escala intermediária das telas da série *Elevações* — que se posiciona entre pinturas que ocupam toda a parede (constituído um espaço arquitetônico) e aquelas cuja escala se aproxima da de uma janela (permitindo apreender toda a extensão da superfície em um único olhar) — proporciona uma experiência cromática que envolve, portanto, tanto o corpo quanto a visão. Parece que suas regiões coloridas evocam uma porta e que as cruzes matizadas invertidas ressoam a corporeidade do observador, convertendo-se em uma passagem de profundidade tramada na matéria da cor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Explorar modos diferentes de perceber e vivenciar o mundo por meio da pintura é o interesse fundamental dos trabalhos analisados. As obras almejam nutrir uma visão que una a realidade imaterial à tangível em um experiência sensível e integrada, incorporando também o espaço ao redor. No posfácio de *O olho e o espírito* (1999), de Merleau-Ponty, o crítico de arte paulista Alberto Tassinari (1953—) trata do movimento de fusão da pintura no mundo: "A visão da pintura não nos dá as coisas como se vistas através de uma janela, [...]. A profundidade não mais a habita. A pintura se mistura com o mundo."[95].

A pintura acontece nos olhos, o lugar onde convergem *sujeito*, *objeto pictórico* e *mundo*. Assim, a visão desempenha um papel crucial para que a natureza das pinturas se evidencie. No entanto, é apenas por meio das cores que essa experiência se anima, adquirindo complexidade e

[95] TASSINARI, Alberto. *Quatro esboços de leitura*. Posfácio. Em: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito* p. 161.

vitalidade ao agregar significados e percepções mais subjetivas.

Ao dividir a tese em três capítulos distintos, a intenção foi de investigar cada um dos fenômenos e aspectos intrínsecos ao meu trabalho de maneira mais detalhada e sistemática. Contudo, ao contemplar essas obras, percebe-se que tal distinção não se manifesta. Isso ocorre porque a sensação *visual* e *cromática*, assim como os significados de *transcendência* e *concreção*, estão intimamente entrelaçados nas pinturas, sendo, portanto, vivenciados como um evento único.

Conforme fora demonstrado, os atributos das correntes abstracionistas da primeira metade do século passado estão presentes nesses trabalhos. Em tal contexto, os artistas de referência aqui discutidos são, em sua maioria, figuras associadas ao Modernismo. Este fato revela, afinal, que a arte não se estabelece como uma progressão linear, na qual o passado é superado pelo presente, mas como um diálogo contínuo e complexo cujo legado dos mestres se funde de diferentes maneiras à poética de artistas de gerações subsequentes.

Com o decorrer do tempo, é possível que minha pintura siga por caminhos diferentes, abrangendo outros significados e formas, algo natural em toda prática artística

viva. Apesar disso, acredito que seus traços fundamentais, relacionados às questões aqui investigadas, permanecerão.

BIBLIOGRAFIA

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALBERTI, Leon Battista. *On painting*. Trad. Rocco Sinisgalli. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2011.

AMARAL, Aracy (ed.). *Arte Concreta no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Lloyds Bank, 1998.

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM-RJ e São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Aracy (org.). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*, trad. Denise Bottmann e Federico Carotti, Companhia das Letras, São Paulo, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *The power of the center*. Londres: University of California Press, 1982.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COSTA, Helouise. *Waldermar Cordeiro e a Fotografia*. Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador*. Trad. Varrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEICHER, Susanne. *Mondrian*. Colônia: Taschen, 2019.

DE DUVE, Thierry. *O ready-made e o tubo de tinta*. Trad. Thiago Ponce de Moraes. Recife: Eutomia, 2013.

DE MICHELI, Mario. A*s vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimento*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo Editora 34, 2010.

DIEGUES, Isabel (org.). *Pintura brasileira século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAGE, John. *A cor na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GODFREY, Tony. *Painting Today*. Nova York: Phaidon, 2009.

GOETHE, Johann Wolfang von. *Doutrina das cores*. Tradução, seleção e notas Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Alvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Trad. Otácilio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstic*a. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Grupo de Pesquisas Cromáticas ECA/USP. Org. Marco Giannotti. *Reflexões sobre a cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

ITTEN, Johannes. *The Art of Color*. Trad. Ernst van Haagen. Nova Iorque: John Wiley & Sons, Inc., 1973.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual Na Arte*. Trad. Maria Helena de Freitas. Portugal: Dom Quixote, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *Grids*. Cambridge: MIT Press, October (jornal). Vol. 9, 1979.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: textos essenciais. Vol. 14: Vanguardas e rupturas*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil – Ensaios Sobre Arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NÉRET, Gilles. *Malevich*. Colônia: Taschen, 2022.

PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva Paiva. *Max Bill no Brasil*. Berlin: Sprintout Digitaldruck GmbH, 2011.

PASTA, Paulo. *Educação pela pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

READ, Herbert. *Uma História da Pintura Moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna Séculos XIX e XX*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as Cores*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VÁRIOS. Organização Vanda Klabin. *6 Perguntas sobre Volpi*. São Paulo: I.M.S., 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores* – Bemerkungen über die Farben. Trad. João Carlos Sales Pires da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*. Trad. Michael Bullock. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.