

A MEMÓRIA DA COR E DA FORMA: A ARTE GEOMÉTRICA E SUAS TEMPORALIDADES

Jean Marcel Belmonte¹

Resumo: Falar sobre cor é, antes de tudo, falar sobre tempo. Este artigo aborda aspectos referenciais sobre a cor na pré-história, onde os pigmentos extraídos da natureza já serviam para dar forma ao mundo visível. Ao longo dos séculos, esse percurso se transforma e chega à modernidade, com exemplos como a obra *Irises*, de Vincent van Gogh. O artigo também levanta questões sobre o processo de percepção cromática, tendo o projeto *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral, como objeto de estudo. Além disso, estabelece-se uma aproximação entre cor e forma em algumas fotografias da série *Pinturas e platibandas*, da fotógrafa brasileira Anna Mariani, e aborda aspectos da arte geométrica e suas possíveis interlocuções com a memória e o tempo, por meio de obras de Kazimir Malevich, Alfredo Volpi, Frank Stella e Agnes Martin.

Palavras-chaves: cor; tempo; memória; geometria.

THE MEMORY OF COLOR AND FORM: GEOMETRIC ART AND ITS TEMPORALITIES

Abstract: To speak of color is, above all, to speak of time. This article addresses referential aspects of color in prehistory, where pigments extracted from nature were already used to shape the visible world. Over the centuries, this trajectory evolves and reaches modernity, with examples such as the painting *Irises*, by Vincent van Gogh. The article also raises questions about the process of chromatic perception, taking the project *Faces of Auschwitz*, by Marina Amaral, as its object of study. Furthermore, an approximation between color and form is established in a selection of photographs from the series *Pinturas e platibandas*, by Brazilian photographer Anna Mariani, and it addresses aspects of geometric art and its possible dialogues with memory and time, through works by Kazimir Malevich, Alfredo Volpi, Frank Stella, and Agnes Martin.

Keywords: color; time; memory; geometry.

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista FAPEMIG. Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Especialista em Artes pela PUC Minas e pela Escola Guignard. Bacharel em Comunicação Social. É designer gráfico, artista plástico e escritor. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3687759446301212>

O lugar da cor

Poderia a cor ter uma origem, um lugar? Se hoje se fala tanto em cromatismos e, consequentemente, se determinada cor é fria ou quente, ou mesmo se o laranja combina com o vermelho ou o verde com o azul, não devemos deixar de insistir na concepção de alguns pigmentos aurorais. Eles existem ou nunca houve materialmente uma gênese da cor? Para o historiador de arte John Gage, em seu livro *A cor na arte* (2016), "Além de uma física e uma química, a cor tem uma geografia." (GAGE, 2016, p. 97). Partindo desse pressuposto geográfico, o lugar da cor implica inevitavelmente em uma memória da cor.

A ideia de uma memória física da cor é interessante em sua origem, pois remonta o mecanismo de construção da memória, afinal, "o termo *memória* se refere ao processo mediante o qual adquirimos, formamos, conservamos e evocamos informação." (CAMMAROTA; BEVILAQUA; IZQUIERDO, 2008, p. 242). Quando nos referimos ao termo cor, é evidente que o assunto é potencialmente amplo. Porém, é inegável que os primeiros registros de pigmentos naturais desde o início da história da humanidade estejam diretamente ligados às pinturas rupestres há mais de trinta mil anos. Torna-se necessário, portanto, ao estudarmos a cor a partir de movimentos modernos e contemporâneos, anteciparmos algumas conexões com outros tempos, mais distantes.

Foi a época pré-histórica que deu origem às pinturas em cavernas. Em torno da mística simbólica dos registros rupestres, há o uso da cor, onde reside o caráter plástico dessas manifestações artísticas. As representações artísticas da pré-história são, certamente, fascinantes. Somos confrontados por essas pinturas e, antes de mais nada, sua expressividade nos mostra que ao longo da história os artistas estabeleceram diferentes relações com o uso da cor.

A essência material desses primeiros registros artísticos eram pigmentos extraídos de rochas e da queima de madeiras e ossos, de onde se extraía o carvão. Os pigmentos das rochas eram misturados com gordura animal ou através de resinas naturais oriundas de plantas, fornecendo assim uma tinta consistente e perdurable ao

longo do tempo. As cores mais utilizadas eram, evidentemente, o vermelho e o preto. No entanto, podemos dizer que havia uma paleta de cores, de diferentes matizes, que variavam entre vermelho, preto, marrom, amarelo e branco – com aspectos particulares envolvendo variações de tons –, cores que foram utilizadas por diferentes povos para uma representação simbólica de costumes e crenças.

Em geral, a cor alcançava os atributos de “estar no mundo”, tornando-se visível, a partir da extração dos pigmentos naturais de uma rocha específica. O processo, como vimos, consistia em moer uma pedra até virar pó. A beleza da cor só ganharia vivacidade quando era posteriormente misturada com alguns tipos de óleos. Só assim a cor atingiria seu objetivo como tinta, como matéria de expressão. Era o que determinava um vermelho ser vermelho, um marrom ser marrom ou um amarelo ser amarelo.

A pintura rupestre, contudo, representava o registro de signos e símbolos sobre suportes rochosos, tanto em cavernas como em paredões ao ar livre. Para o historiador e professor Paulo Seda (1997), esses registros podem ser interpretados da seguinte maneira:

A arte rupestre, portanto, nos demonstra a ligação imaginária com o mundo. O mito e a magia surgem como uma organização ideológica e prática da ligação imaginária com o mundo. Mitologia e magia tornam-se então complementares e associam-se a todas as coisas humanas sejam biológicas (morte, nascimento, etc.), sejam técnicas (caça, trabalho, etc.) (SEDA, 1997, p. 149).

Esses registros rupestres estão espalhados por todo o mundo, exceto na Antártida, não tendo um lugar específico como origem. A existência de uma verdadeira cor, ou cores, nos situa em um primeiro momento para a construção de uma memória arqueológica dos povos que, a partir de elementos naturais existentes em diversas regiões do planeta, manifestaram-se através da cor e impediram que fossem completamente esquecidos. A questão relacionada entre memória e cor parte dessa relação entre a arte parietal e os sujeitos (artistas?) que iniciaram essa atividade. A cor, no entanto, era um fator determinante para que as ideias ganhassem materialidade, e o desejo de despertar sensações sobre seus pares (ou inimigos de outra tribo ou grupo local) fosse conquistado.

Não havia acidentes na escolha de uma cor para simbolizar um animal ou uma figura humana, dentro da limitada paleta disponível. Sendo o vermelho a cor com maior prevalência naquele período, desde já sua influência era conhecida. Cabe dizer, também, que as rochas onde as pinturas eram aplicadas tinham diferentes tonalidades, fazendo com que determinadas cores apresentassem mais ou menos contraste. As superfícies mais claras eram mais utilizadas, destacando os desenhos e os símbolos com maior clareza. Coincidência ou não, o vermelho sendo a cor preferida dos povos pré-históricos, sua energia e ferocidade já antecipavam os conceitos que ela viria a ter no futuro, como a cor associada ao poder, amor, desejo, vigilância etc.

Ao longo de muitos séculos, os pigmentos minerais das cores foram extraídos de diferentes lugares, estendendo sua variedade cromática. Do azul, obtido de uma pedra semipreciosa, lápis-lazúli, encontrado no Afeganistão, até países da Europa como Itália, Alemanha, Bélgica e França, além de outros lugares em diferentes países. Intrigante pensarmos que por todo o tempo, a memória de uma cor não é uma memória esquecida. Do mesmo modo que o ser humano tem uma trajetória histórica, as cores também têm.

O historiador e naturalista romano, Plínio (23-79 d.C.), especificou “as origens da maioria das quatro cores mais utilizadas pelos melhores pintores gregos: o branco da ilha grega de Milos, o *sil* da Ática (amarelo ou, possivelmente, azul), o vermelho de Sinope, no Mar Negro.” (GAGE, 2016, p. 97).

A ligação entre as cores e seus respectivos lugares não é um mero acaso. Essas características foram cada vez mais crescentes durante alguns séculos, perdendo força com o surgimento de algumas tintas sintéticas no início do século XVIII, e tendo sua produção diversificada para vários lugares. Mesmo assim, algumas poucas tintas até hoje são registradas com o nome de seu lugar de origem. Segundo Gage:

O azul, que ainda é o pigmento natural mais caro, é fabricado a partir do lápis-lazúli, uma pedra semipreciosa dura, que até pouco tempo só era extraída no Afeganistão e que continua sendo designada pelo nome que lhe foi dado na França e na Itália da Idade Média tardia, azul-ultramar, uma vez que chegava ao Ocidente europeu proveniente de “além-mar” (GAGE, 2016, p. 97).

Outro tipo de azul, que foi uma das primeiras tintas sintéticas modernas, “foi desenvolvido no começo do século XVIII e primeiramente chamado de ‘azul de Berlim’, passando pouco depois a ser conhecido pelo nome ainda hoje usado de azul da Prússia.” (GAGE, 2016, p. 98). Para os artistas, o local onde as tintas eram fabricadas era particularmente importante, pois era a chancela de credibilidade de que ali foram extraídos os melhores minerais para a produção dos melhores pigmentos. “Os artistas valorizavam em particular não só a origem das melhores matérias-primas utilizadas no fabrico das cores, mas também o local onde eram fabricadas.” (GAGE, 2016, p. 98). Mesmo séculos depois, um estudioso da cor como Vincent van Gogh relatou, em uma das cartas para seu irmão Théo, que sabia exatamente que as cores utilizadas pelos neoimpressionistas não eram estáveis. “O tempo, disse ele, fará que percam quase todo o viço.” (GAGE, 2016, p. 105).

A afirmação de Van Gogh implica numa pergunta: poderia a cor perder a memória? Um exemplo é a obra *Irides*, que Van Gogh pintou em 1889, no dia seguinte em que chegou à clínica psiquiátrica *Saint-Paul-de-Mausole*. As flores azuis presentes na imagem na verdade não eram azuis, e sim roxas. Van Gogh pintou-as originalmente misturando dois pigmentos, um azul e um vermelho, que eram comuns no final do século XIX, chamado lago de gerânio. Porém, com o passar do tempo, da mesma forma que Van Gogh profetizou sobre determinadas cores que os impressionistas utilizavam, e que perderiam a expressividade, as cores que ele empregou nas flores da obra *Irides* também perderam o viço, e ficaram azuis com o tempo². A justificativa para o ocorrido é que a tinta *lago de gerânio* era muito mais sensível à luz e, com isso, desbotou com o passar dos anos.

As pesquisadoras responsáveis pela descoberta, a conservadora associada de pinturas do *Getty Museum*, Devi Ormond, e a química pesquisadora do *Getty Conservation Institute*, Catherine Patterson, visitaram a clínica onde Van Gogh viveu por um ano e refizeram seus passos. Lá tiveram acesso ao jardim privado onde ele pintou o quadro e procuraram por vestígios sobre as flores que retratou. Durante a pandemia da Covid-19, em 2020, com as portas do museu fechadas, as pesquisadoras

² Fonte: <https://www.getty.edu/news/ultra-violet-new-light-on-van-goghs-irises/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

tiveram a oportunidade de levar a pintura para o laboratório e, através de diversas técnicas de imagem³, comprovaram a suspeita de que as flores eram originalmente roxas e não azuis.

A obra madura de Van Gogh se concentra essencialmente em torno da cor, diferentemente dos tons mais terrosos e escuros do início da sua carreira. Sua técnica em manipular e aplicar a cor tornou-se uma marca registrada de seu trabalho. Sem dúvida, a ênfase que Van Gogh deu às cores é um fator determinante para que o motivo da pintura ganhasse representações mais permanentes. Na biografia *Van Gogh, a vida*, de Steven Naifeh e Gregory White Smith, lançada no Brasil em 2012, Van Gogh afirma: “Quando pinto, sinto um poder da cor em mim que não tinha antes, coisas de amplitude e força.” (VAN GOGH apud NAIFEH; SMITH, 2012, p. 366). Um artista como Van Gogh, ao se utilizar da cor, traça caminhos antes determinados apenas pela brancura da tela, seja ela feita de tecido, papel ou qualquer outro tipo de suporte. A cor ainda virá a ser objeto de algo comunicável, constituindo uma realidade que se coloca diante do nosso olhar. Nesse sentido é, pois, indispensável uma outra pergunta: o que poderia sustentar uma pintura além da cor?

A cor está ali, mais forte, com mais brilho e, consequentemente, mais presença. Basta com que olhemos para a pintura ainda fresca para que se comprove sua porção no espaço e no tempo. E, de fato, não percebemos que poderá haver uma mudança da matéria em relação à sua existência. A cor passa por transformações. Resta, é verdade, sabermos se tais transformações a torna mais ou menos prodigiosa, mais ou menos memorável.

O momento da cor

Tomemos o exemplo da cor na fotografia. Os primeiros registros fotográficos na primeira metade do século XIX deram início a uma nova representação da realidade e transformou a experiência de como enxergávamos o mundo. Supostamente, não era

³ A pintura foi submetida a estereomicroscopia para ampliar a obra, reflectografia infravermelha e radiografia de raios X para observar através de suas camadas, além de uma varredura macro por fluorescência de raios X para identificar os elementos químicos presentes na tela.

um problema para o fotógrafo nem para o observador, a característica monocromática da fotografia. Retratar o mundo naquele momento era mais importante do que vê-lo com nitidez e em cores. Foi apenas na metade da década de 1930 que “a Eastman Kodak Company lançou seu primeiro filme de 35 mm em cores, o Kodachrome.” (GRIMALDI, 2021, p. 279). Aos poucos, a fotografia colorida era introduzida no contexto dos lares e se popularizaria somente após a Segunda Guerra Mundial.

Temos de reconhecer que o mérito de testemunhar um momento e estabelecer uma evidência através da imagem, até então exercida exclusivamente pela pintura, torna-se condição habitual com a fotografia. E nem por isso a fotografia se torna mais importante que a pintura. Na verdade, “Pintores e fotógrafos precisam lidar com as mesmas regras de composição e com os mesmos problemas visuais.” (CARTIER-BRESSON, 2019, p. 35). Há, no entanto, uma propriedade importante que implica na ideia que estamos discutindo: interpretar o mundo através da imagem em cores torna o objeto investigado mais significante e, consequentemente, mais memorável?

Levemos em consideração que toda obra de arte está sujeita a inúmeras interpretações, e não estamos julgando aqui o caráter artístico ou documental da fotografia, mas sim o aspecto cromático ao levantar hipóteses para nossa reflexão.

A fotografia, através do preto e branco, conseguiu imprimir uma dramaticidade ao objeto retratado, “e em termos gerais, as imagens monocromáticas sempre foram mais ou menos adequadas para satisfazer nossa curiosidade sobre a aparência do mundo.” (GAGE, 2016, p. 81). A força massificante da fotografia colorida alcançaria números expressivos apenas no pós-guerra, e foi através dos meios de comunicação onde “jornais, revistas e anúncios publicitários passaram a usar a cor como um recurso de linguagem.” (GRIMALDI, 2021, p. 279).

Em uma fotografia em preto e branco, podemos reconhecer um rosto humano, por exemplo. Mas mesmo nesse caso, não podemos afirmar com certeza se os olhos dessa pessoa são verdes ou castanhos claros, seu cabelo marrom ou preto acinzentado, ou ainda a sua específica tonalidade de pele. Dessa forma, podemos dizer que a fotografia colorida atingiria uma maior aproximação com o observador, reconhecendo o objeto retratado, principalmente devido ao realismo e à emoção presentes nas cores.

Assim, não substituímos nosso olhar, mas o direcionamos para onde as cores estão, conforme nossos olhos percebem e o cérebro configura, já que “A fotografia é dominada pelo elemento visual em que interatuam o tom e a cor.” (DONDIS, 2007, p. 215).

O ponto de partida inicial da fotografia era estabelecer uma relação com o momento a ser retratado. Quando agregamos cores à imagem capturada, poderíamos suscitar novas formas de expressividade, de reconhecimento e de memória? Poderíamos supor aproximações e torná-la mais significante pela propriedade dos matizes? Um exemplo é o trabalho realizado pela colorista digital Marina Amaral (1994), em parceria com o Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau⁴, na Polônia.

Sabemos que todo o processo de ascensão do nazismo na Alemanha foi documentado, inclusive a deportação para os campos de concentração. Amaral teve acesso a quase quarenta mil fotografias desses prisioneiros. O projeto intitulado *Faces of Auschwitz*⁵, de autoria de Amaral, pretende colorir os milhares de imagens em preto e branco de prisioneiros que marcaram a história durante a Segunda Guerra Mundial. Fato marcante, e ainda mais assustador nas imagens coloridas por Mariani, é vermos que os prisioneiros foram incentivados a posar para as fotos. Em algumas delas, vemos os prisioneiros sorrindo, desviando suavemente o olhar para os lados, e as mulheres com lenços enrolados na cabeça para disfarçar a ausência do cabelo que havia sido completamente raspado. Segundo Kossoy:

“[...] fatos que denunciam toda uma situação dramática de sofrimento, miséria, dor e crueldade podem ser captados de forma harmoniosa, de acordo com o ângulo da tomada, descontextualizadas de seu entorno, ‘amenizados’ em seus detalhes [...] (KOSSOY, 2014, p. 107).

⁴ Auschwitz Birkenau foi o maior campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial, onde milhões de pessoas, a maioria judeus, morreram devido a condições de vida desumanas, tortura e experimentos médicos. Muitas delas foram sistematicamente assassinadas em câmaras de gás. O campo é dividido em duas seções, Auschwitz I e Auschwitz II-Birkenau, e serve como um poderoso lembrete das atrocidades cometidas durante o Holocausto. Fonte: <https://www.theauschwitztours.com/pt/auschwitz-historia/>

⁵ Ver: <https://facesofauschwitz.com/>

O trabalho de Amaral é absolutamente impactante. Ao colorir uma fotografia, Amaral recorre à registros feitos por escrito sobre as cores originais daquela foto. “Mas o trabalho inclui algum grau de improviso, e essas fotografias colorizadas não costumam ser consideradas documentos históricos.” (BERCITO, 2018). Há, contudo, algumas opiniões contrárias à colorização, como a da curadora britânica Zelda Cheatle, em que diz: “Para algumas pessoas há mais empatia, mas para mim tem o efeito oposto. Tornam-se quase uma caricatura. Prefiro que seja em branco e preto, que é como foi feito.” (BERCITO, 2018). Mesmo assim, há grande identificação no processo de colorização, e o impacto ao ver algumas dessas fotografias coloridas hoje em dia é imenso.

Após uma dessas imagens, em cores, ser divulgada pelas redes sociais do Memorial de Auschwitz, milhares de pessoas se manifestaram, dizendo que pela primeira vez se identificavam com aqueles que foram privados de liberdade e cujo destino era a morte em campos de concentração. Nas imagens que ganharam as manchetes de jornais⁶ de todo o mundo é possível ver pessoas comuns, com os vestígios dos maus tratos e a incerteza estampada em seus rostos.

Ao pensamos nessas pessoas, na tentativa de uma análise para além do fim trágico que abarcou a grande maioria delas, lembramos que eram pessoas que tinham um endereço, eram conhecidas no lugar onde moravam. Tinham família, vizinhos, amigos. Exerciam uma profissão, iam à escola, se divertiam. Eram, pois, seres humanos, com ambições e sonhos, e passavam pelos desafios que todos nós enfrentamos, afinal “Suas vidas têm tanto interesse quanto a sua ou a minha, mesmo que ninguém tenha escrito sobre elas.” (HOBSBAWM apud KOSSOY, 2014, p. 67). Essas pessoas acima de tudo tinham um nome, que foi desprezado e transformado em um número. Quantas pessoas não tiveram sua memória roubada quando lhe tiraram o próprio nome?

⁶ “Susan Sontag rememora o dia em que, pela primeira vez, viu as imagens do horror: [...] foram as fotografias de Bergen-Belsen e Dachau, que descobri por acaso numa livraria em Santa Mônica, em junho de 1945. Jamais vi algo – seja em fotografia ou na vida real – que me atingisse de modo tão incisivo, profundo e instantâneo. Com efeito, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes: antes de ver aquelas fotografias (tinha 12 anos) e depois, apesar de que somente vários anos mais tarde puder entender plenamente seu significado.” (SONTAG apud KOSSOY, 2014, p. 113).

Uma das imagens mais emblemáticas que foi divulgada à época é a da polonesa *Czesława Kwoka*, de quatorze anos, prisioneira de *Auschwitz*. Czesława foi registrada pelo fotógrafo profissional polonês *Wilhelm Brasse*, também prisioneiro do campo. Por suas habilidades como fotógrafo, Brasse foi direcionado para o Estúdio Fotográfico do Departamento de Identificação, em *Auschwitz*. Brasse⁷ sobreviveu ao campo e conseguiu salvar quase quarenta mil fotos, das cerca de cinquenta mil que tirou.

Como espectadores, ao nos depararmos com as imagens coloridas por Amaral, somos levados a participar daqueles momentos, como se a experiência de ver uma fotografia em cores fosse mais próxima da realidade. Segundo Amaral, “Quando vemos uma fotografia em preto e branco, nos esquecemos de que os retratados eram humanos de verdade.” (AMARAL *apud* BERCIOTO, 2018). A dúvida que nos é sobreposta, sobre a aproximação que adquirimos de uma fotografia colorida em relação a mesma em preto e branco faz parte de uma pesquisa publicada em 2002 na revista acadêmica *Experimental Psychology*. De acordo com Felix Wichmann, Lindsay Sharpe e Karl Gegenfurtner, autores do artigo:

Homa e Viera encontraram uma vantagem clara na retenção de fotografias coloridas em comparação com fotografias em preto e branco e desenhos lineares, elaborados e não elaborados, de imagens semanticamente relacionadas. [...] Suzuki e Takahashi (1997) também observaram uma vantagem significativa da memória de reconhecimento para imagens coloridas de cenas urbanas em comparação com fotografias em preto e branco, tanto na recordação imediata quanto, de forma mais acentuada, após um intervalo de retenção de uma semana (HOMA; VIERA *apud* WICHMANN; SHARPE, GEGENFURTNER, 1988, p. 509).

Diante da imagem, somos desafiados a analisá-la, buscamos detectar e estabelecer conexões, identificamos nos objetos e nos sujeitos características presentes e ausentes, pois entendemos que “Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à sua própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa.” (KOSSOY, 2014, p. 62).

⁷ Em 2005, o diretor polonês Irek Dobrowolski lançou um documentário sobre a vida de Brasse, chamado "O Retratista" ("Portrecista")

Olhando sob esse aspecto, as cores podem nos levar a experimentar outras possibilidades perceptivas, e sua presença se funda na relação que temos com a realidade cromática, pois “Diz-se, frequentemente, no senso comum, que entrar em contato com um objeto é conhecer esse objeto.” (ANDRADE, 2014, p. 87). Portanto, entendemos que contextualizar não é suficiente para levar em conta a interlocução que fazemos com os objetos e os sujeitos. É necessário, antes de tudo, conhecer.

E, no âmbito da fotografia, resgatar as cores significa destacar suas nuances para deixar de confundir luz e sombra. Esse processo nos preconiza conhecer as características perceptivas das cores e suas subjetividades cromáticas. “Os nossos olhos podem captar uma imagem do mesmo modo que uma máquina fotográfica, mas o que vemos (ou percebemos) é influenciado pela informação que armazenamos em nossos cérebros.” (WOLF *apud* ANDRADE, 2004, p. 78). Nesse sentido, as cores passam a se fazer presentes, e podem ser lembradas através de uma ação construtiva estabelecida *a priori*.

Em “Pinturas e platibandas”, trabalho da fotógrafa brasileira Anna Mariani (1935-2022), vemos essa aproximação sendo entendida como condição primordial para que as fotografias fossem coloridas. Mariani realizou a série durante a década de 1970, registrando casas populares da caatinga e do sertão, suas técnicas construtivas e ornamentais e, particularmente, as cores utilizadas a base de cal⁸ pigmentado em que foram pintadas. Sobre essa série, a artista plástica e pesquisadora Maura Grimaldi comenta:

É difícil dizer se o que antecede o trabalho é o desejo de registrar fachadas sertanejas ou o interesse no uso da cor, uma vez que refletir sobre essa arquitetura já é falar sobre seus matizes, assim como registrar essas cores é guardar a experiência particular dos lugares pelos quais a artista passou. São movimentos, portanto, inseparáveis (GRIMALDI, 2021, p. 286).

⁸ “Limitações tecnológicas geraram durante muitos séculos uma abordagem da cor na arquitetura vinculada aos materiais construtivos disponíveis. A composição cromática era resultante da utilização desses materiais, escolhidos, normalmente, dentre uma gama de opções extremamente limitada. Condições climáticas restringiam ainda mais as opções. Particularmente em países como o Brasil, onde há uma incidência solar intensa, essas condições eram bem limitantes. A cal, como material disponível e acessível, torna o branco a cor predominante em muitas cidades, sendo usada até como apoio no controle de doenças urbanas” (CESAR, 2021, p. 182).

Fotografar em cores, para Mariani, era considerar a história onde aquelas casas foram construídas, uma vez que “Toda fotografia tem atrás de si uma história.” (KOSSOY, 2014, p. 53). Atentar para a história era preservar a intensidade das cores através da imagem dessas casas. Entendemos que abordar a história implica na existência de memórias. Assim, torna-se significativo pensarmos a imagem como testemunha do efêmero, adentrando ao universo simbólico das cores onde percebemos combinações que podem ser comparadas com pinturas de outros artistas. Por meio das imagens, Mariani confirma o cuidado em conservar a memória presente nas cores e formas. Grimaldi acrescenta:

Anna Mariani tinha um plano de registro de uma arquitetura local em que falar sobre a cor era necessariamente respeitar a história e a cultura do objeto fotografado, realizando uma leitura mais precisa e próxima dele. [...] O que talvez levante questões que mereçam atenção, há o fato de essas cores serem um modo de nos aproximarmos de uma memória e de uma experiência pertencentes à paisagem local, criando um imaginário próprio (GRIMALDI, 2021, p. 287)

Não só nos aproximarmos de uma memória pertencente à paisagem local, mas somos levados a fazer associações, na tentativa de transportar a presença da linguagem geométrica, presente nos objetos capturados pela lente de Mariani, para outros suportes

O título que Mariani dá para essa série, “Pinturas e platibandas”, revela o modo pelo qual a artista antevê a cor como pintura. É sobretudo uma descrição cromática em que a fotografia invade o campo da pintura ou a toma como pressuposto para descrevê-la em série. E é justamente por caracterizá-la como pintura, que a série apresenta como a arquitetura das casas se integra com a cor e a forma, fazendo com que o objeto registrado seja visto, de fato, como uma pintura.

Num primeiro momento, nossa percepção da imagem (Figura 1) nos leva aos campos de cor pintados de preto em contraste com o branco. As linhas em branco são fortemente demarcadas e estimulam nossa visão para verificarmos cada porção da fachada separadamente. Cada área na geometria da imagem é sustentada pela cor e pela forma e interagem harmoniosamente.



Figura 1: Foto da série “Pinturas e platibandas”, Anna Mariani. Acervo IMS / Arquivo Anna Mariani, Fazenda Nova, Pernambuco, 1985.

É curioso observar como encontramos imagens dentro de outras imagens, de modo que os quadrados no canto superior esquerdo nos levam a pensar na famosa pintura de Kazimir Malevich (1879-1935), *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915). O verde médio na parede principal da fachada contrasta com o azul-claro das portas e janelas, e o espaço da fachada se assemelha com o motivo da gravura de Alfredo Volpi, curiosamente intitulada *Fachada* (Figura 2).



Figura 2: Fachada, Alfredo Volpi. 72 x 52 cm. Gravura em metal. Década de 1980.

Em ambas as imagens (Figura 1 e Figura 2), o espaço passa a ser valorizado como um espaço da cor e da forma. Apesar da tridimensionalidade real captada por Mariani, há uma integração espacial em ambas as imagens, no qual portas e janelas assemelham-se e interagem com o espectador. Diante dessas imagens, como afirmou Didi-Huberman, “Nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Volpi, supomos que tomado por essa experiência, fez do espaço real o suporte para sua pintura, o mesmo espaço que Mariani empregou através da fotografia.

A série de Mariani evoca uma iconografia pictórica diversa, motivo pelo qual a arquitetura também se faz presente na singularidade da pintura geométrica. Mas é aqui que surge as qualidades intrínsecas da geometria, como sua simplicidade e

universalidade, podendo evocar experiências que transcendem o meramente visual, conectando-se com aspectos da memória e da percepção humana, o que Didi-Huberman expressa da seguinte forma: “Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16).

A construção da memória diante do menor atributo iconográfico consiste em fazer identificar os padrões concêntricos que verificamos nas imagens (Figura 3 e Figura 4). Na platibanda da imagem registrada por Mariani (Figura 3), a geometria utilizada decorativamente na parte superior da imagem faz referência à obra de Frank Stella (Figura 4). Numa primeira aproximação com ambas as imagens, temos a repetição da forma como difração temporal, e à medida que deslocamos nosso olhar, reativamos nossa memória das coisas percebidas, abrindo caminho para uma série de possibilidades representativas.

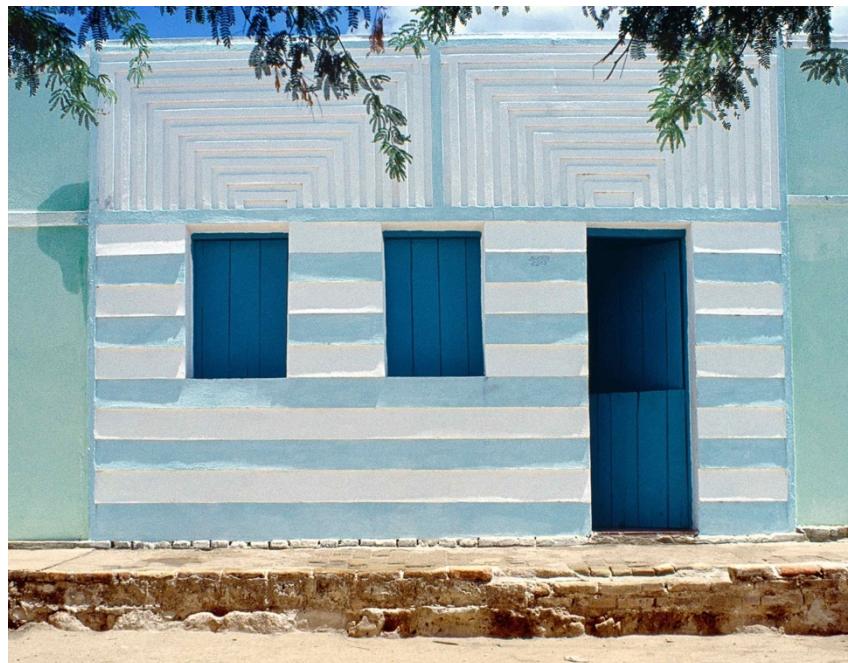


Figura 3: Foto da série “Pinturas e platibandas”, de Anna Mariani. Acervo IMS / Arquivo Anna Mariani, Fazenda Nova, Pernambuco, 1985.



Figura 4: Frank Stella. Gray Scrambled Double Square, 1964. Acrílica sobre tela, 175,2 x 351,2 cm.

Em Stella, as formas coloridas são ritmadas, tipicamente pertencentes ao marco inicial de seus trabalhos envolvendo obras minimalistas, e causam um efeito óptico de movimento (Figura 4). A poética de Stella consiste em intercalar diferentes cores no primeiro quadrado, alternando as mesmas cores num movimento contrário no segundo quadrado, fazendo com que as cores se comportem como um processo respiratório, ora afunilam (inspiram), ora expandem (expiram).

Em Mariani, os efeitos são mais sutis. Ao explorar o colorido da luz, uma cor-luz, o azul claro presente nas listras reflete o espaço arquitetural da forma e contrasta com o azul mais escuro das portas e janelas (Figura 3). A cor, nesse caso, se transforma em algo quase sinestésico, correspondendo a uma pintura de Agnes Martin, onde retângulos são combinados horizontalmente na tela (Figura 5). A cor, em Mariani (Figura 3) e em Martin (Figura 5), é tão suave que ao longe não percebemos suas nuances. A todo momento suas formas, tão discretas, nos levam a enxergar a obra como tendo uma única cor, quase como uma grande tela em branco.



Figura 5: Agnes Martin, Happy Holiday, 1999. Acrílica e grafite sobre tela. 152,5 x 152,5 x 4 cm. Disponível em: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=AR0179>. Acesso em: 19 de dezembro, 2024

Há uma relação entre as imagens da série “Pinturas e platibandas” de Mariani e as obras de Volpi, Stella e Martin. Todas elas revelam uma coexistência da cor e da forma como particularidades atemporais. A qualquer momento elas podem trazer a singularidade da geometria e nos remeter a uma arquitetura ancestral ou arcaica, ou ainda moderna.

Um exemplo é a produção artística de Volpi. O uso das bandeirinhas de São João e de outras formas geométricas, que fizeram com que se aproximasse dos concretistas na década de 1950, colocou-o como um artista distinto no modo de materializar a forma e articular a cor. “As formas gastas de Volpi, por sua origem, são inacabadas. A qualquer momento elas podem voltar a ceder, e adquirir novos perfis.” (NAVES, 2011, p. 195). Volpi foi um artista de seu tempo, assim como Stella e Martin. Apesar de pertencerem a gerações diferentes, principalmente Volpi e Stella, a inserção de temas geométricos em suas obras os posiciona no discurso contemporâneo. A

geometria que esses artistas buscaram como poética, mesclou tempos e espaços-tempos, o que torna a análise das imagens de suas obras uma envolvente busca multifacetada de significados. A esse respeito, Didi-Huberman afirma:

[...] se a história das imagens é uma história de objetos sobredeterminados, então é preciso aceitar — mas até onde? como? Toda a questão está aí — que a esses objetos sobredeterminados corresponde um saber sobreinterpretativo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28).

Voltemo-nos, então, para a imagem-cor, a imagem-forma, a geometria da imagem na fotografia de Mariani, de onde surgiram outras analogias e comparações com as obras de Volpi, Stella e Agnes.

A cor, no conjunto da série fotográfica de Mariani, é um componente importante para o processo perceptivo de uma análise passiva de comparações com obras de outros artistas. A técnica de emprego da cor nas casas de diversos estados do nordeste⁹ do Brasil por onde Mariani percorreu, é feita a partir da prática de caiação, conferindo às fachadas das casas uma estética particular. Neste ponto, Pierre Francastel é enfático: “Técnica e estética andam juntas.” (FRANCATEL, 2015, p. 55). A percepção do espaço está diretamente ligada às cores e formas dessas casas, em contraste com a inexpressividade da paisagem local, o que valoriza o potencial imaginário do observador. Segundo Cesar:

[...] o imaginário está ligado às experiências perceptuais da cor na arquitetura, que transmitem materialidade, contextos culturais, físicos, simbólicos, reações emocionais, além de referir-se a objetivos conceituais e definições formais. O resultado reflete o conhecimento do campo da cor e é parte integrante da forma e do partido arquitetônico adotado (CESAR, 2021, p. 188-189).

⁹ Pinturas e platibandas, da fotógrafa Anna Mariani, traz imagens de fachadas feitas pela fotógrafa em sete estados do Nordeste do Brasil – Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia – entre os anos de 1976 e 1995. Fonte: <https://lojadoims.com.br/product/31115/pinturas-e-platibandas->

Considerações finais

Assim, desde a pré-história até os tempos atuais, uma série de informações são suscitadas pela memória das cores. E, através da fotografia, podemos aferir quais são, por exemplo, as cores que estabelecem relações, e ainda somos capazes de julgar, pelo consentimento da visão, aproximações e influências com determinados objetos, sujeitos e seus contextos. Segundo à observação de Émile Zola, “Só vemos realmente as coisas quando as fotografamos.” (ZOLA *apud* GRIMALDI, 2021, p.289).

Como abordamos, as cores nesta investigação fazem parte do mundo visível e atuam como agentes de fruição. Segundo Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), “a cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão.” (GOETHE *apud* GIANNOTTI, 2021, p. 14). Tudo o que está ao alcance do nosso olhar possui uma cor¹⁰ e, consequentemente, uma história, uma memória. Isso nos dá condições de pensarmos a cor sob diferentes perspectivas.

Poderíamos afirmar que a cor, para os artistas, se concretiza no momento em que se materializa, momento no qual a obra ganha conceituação e memória. Nesse sentido, a cor torna-se uma linguagem que participaativamente da construção da realidade. Como afirmou o crítico de arte Herbert Read (1893-1968) em seu livro *Uma história da pintura moderna* (2001): “O que vemos deve tornar-se real. A arte, desse modo, torna-se construção da realidade.” (READ, 2001, p. 13). Em outros termos, poderíamos dizer que as cores se tornam uma construção da realidade, já que toda a história é um reflexo de como o ser humano viu o mundo através das cores.

Referências

- ANDRADE, Fabrício. **Arte/Educação: Paradigmas do século XXI**. São Paulo: Annablume, 2014.
- BARROS, L. R. M. **A Cor no Processo Criativo: Um Estudo sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe**. 4. ed. São Paulo: SENAC, 2011.

¹⁰ Aqui nos baseamos nos aspectos relativistas da cor. “[...] os objetos possuem cor, porém ela varia conforme o observador e as condições encontradas no processo de observação, como luz, fisiologia humana, aspectos psicológicos e cognitivos etc” (CESAR, 2021, p. 22).

BERCITO, Diogo. **Artista brasileira dá cores à foto de vítima do Holocausto.** Folha de São Paulo, 4 abril 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/artista-brasileira-da-cores-a-foto-de-vitima-do-holocausto.shtml>. Acesso em: 4 dez. 2024.

CAMMAROTA, Márton; BEVILAQUA, Lia R. M.; IZQUIERDO, Iván. Aprendizado e memória. IN: LENT, Roberto (org). **Neurociência da mente e do comportamento.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Ver é um todo.** São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CESAR, João Carlos. **Reflexões sobre a cor.** In: GIANNOTTI, Marco (Org.). A cor na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2021, p. 16-25.

CESAR, João Carlos de Oliveira. **Reflexões sobre a cor.** In: GIANNOTTI, Marco (Org.). A cor na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2021, p. 181-189.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens.** Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

GAGE, John. **A cor na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GIANNOTTI, Marco (Org.). **Reflexões sobre a cor.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

GRIMALDI, Maura. **Reflexões sobre a cor.** In: GIANNOTTI, Marco (Org.). A cor na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2021, p. 275-291.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Van Gogh, a vida.** Trad. de Marcia A. de S. S. P. Andrade. São Paulo: Editora Cia. das Letras, 2012.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

SEDA, Paulo. **A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil.** Clio Arqueológica, Recife, n. 12, p. 139-167, dez. 1997.

WICHMANN, Felix A.; SHARPE, Lindsay T.; GEGENFURTNER, Karl R. **The contributions of color to recognition memory for natural scenes.** Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, v. 28, n. 3, p. 509–520, 2002. Copyright 2002 by the American Psychological Association, Inc. DOI: 10.1037//0278-7393.28.3.509. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/11352307_The_Contributions_of_Color_to_Recognition_Memory_for_Natural_Scenes. Acesso em: 5 dez. 2024.

Recebido em 03/02/2025
Aceito em 16/05/2025