

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE DANÇA EM LICENCIATURA

Além da Pintura Encarnada:
Um exercício de improvisação em dança através da
teoria das cores de Kandinsky

Elizabeth do Nascimento Costa

MACEIÓ/AL

2023

Elizabeth do Nascimento Costa

Além da Pintura Encarnada

Um exercício de improvisação em dança através
da teoria das cores de Kandinsky

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Dança em Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas,
como exigência para aprovação em TCC.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Diego da Silva Almeida

MACEIÓ/AL

2023

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

- C837a Costa, Elizabete do Nascimento.
Além da pintura encarnada : Um exercício de improvisação em dança através da teoria das cores de Kandinsky / Elizabete do Nascimento Costa. – 2023.
57 f. : il.
- Orientador: Anderson Diego da Silva Almeida.
Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Dança) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2023.
- Bibliografia: f.56-57.
1. Cor. 2. Dança. 3. Imagem (Psicologia). 4. Improvisação na dança. 5. Sentidos e sensações. I. Título.

CDU: 793.3:159.937.51



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – TCC
(VIRTUAL)

Aos 20 dias do mês de outubro do ano de 2023, às 10:00 horas, realizou-se em Videoconferência a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso - TCC intitulado “ALÉM DA PINTURA ENCARNADA: UM EXERCÍCIO DE IMPROVISACÃO EM DANÇA ATRAVÉS DA TEORIA DAS CORES DE KANDINSKY”, da aluna do Curso de Licenciatura em Dança ELIZABETE DO NASCIMENTO COSTA, matrícula 16111151, como parte dos requisitos para conclusão do curso. A banca composta por: Professor Dr. Anderson Diego da Silva Almeida (orientador), Professora Dra. Kamilla Mesquita de Oliveira - 1º membro da banca e Professor Mestre Washington Monteiro da Anunciação - 2º membro, após arguir a aluna deliberou: aprovar o Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, atribuindo-lhe nota **10,0 (dez inteiros)**. A aluna deverá, junto ao orientador, observar as considerações propostas nos pareceres emitidos pelos integrantes da banca examinadora para ajustes no referido trabalho e, no prazo de trinta dias, entregar o trabalho para sejam feitos os encaminhamentos do curso e do Repositório da UFAL.

Assinatura dos componentes da banca:

Orientador - Anderson Diego da S. Almeida

Documento assinado digitalmente
 ANDERSON DIEGO DA SILVA ALMEIDA
Data: 20/10/2023 11:50:55-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

1º Membro - Kamilla Mesquita de Oliveira

Documento assinado digitalmente
 KAMILLA MESQUITA OLIVEIRA
Data: 23/10/2023 11:36:37-0300
Verifique em <https://validar.j6.gov.br>

2º Membro - Washington Monteiro da Anunciação

Documento assinado digitalmente
 WASHINGTON MONTEIRO DA ANUNCIACAO
Data: 23/10/2023 21:42:40-0300
Verifique em <https://validar.j6.gov.br>

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que me guiou durante toda a jornada do curso, me dando forças para não desistir e persistir até o fim.

Sou grata pelo incrível apoio da minha família, que sempre me incentivou a seguir meus sonhos e objetivos.

E como não agradecer minhas amigas, que pacientemente ouviam minhas histórias intermináveis sobre dança e arte.

Também quero expressar minha gratidão ao meu orientador, por todo o suporte e orientação neste caminho, e aos meus professores, que generosamente compartilharam seu amor e conhecimento pela dança, nutrindo minha paixão e elevando meu espírito.

RESUMO:

Nesse trabalho teceremos uma relação mais estreita entre duas áreas da arte, a Dança e as Artes Visuais, mais precisamente a pintura, analisando a teoria das cores de Kandinsky. Veremos como a imagem estática nos afeta cognitivamente e sensorialmente, trazendo uma percepção e sensação que podem ser usadas como um impulso inspirativo e criativo para a dança, aqui observado através da Improvisação em dança.

Palavras-chave: cor, dança, imagem, improvisação, sensação.

ABSTRACT:

En este trabajo tejeremos una relación más estrecha entre dos áreas del arte, la danza y las artes visuales, concretamente la pintura, analizando la teoría del color de Kandinsky. Veremos cómo la imagen estática nos afecta cognitivamente y sensorialmente, aportando una percepción y sensación que puede ser utilizada como impulso inspirador y creativo para la danza, aquí observada a través de la improvisación de la danza.

Palabras clave: color, danza, imagen, improvisación, sensación.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 - Corpo-Tela	7
Figura 2 - Mãos vermelhas, pintura rupestre feita há mais de 64 mil anos.	13
Figura 3 - Exército assírio assediando uma fortaleza	15
Figura 4 - Fé , Giotto, 1306	18
Figura 5 - Monalisa, Leonardo Da Vinci	25
Figura 6 - Impressão, nascer do sol, 1872	25
Figura 7 - O Baile no Moulin de la Galette, Renoir	26
Figura 8 - Dança no Campo, Renoir, 1883	26
Figura 9 - Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son, Monet	27
Figura 10 - Grand nu (Nu sur les coussins), Renoir, 1907	27
Figura 11 - Nudo sdraiato di schiena , Renoir, 1937.....	28
Figura 12 - O Nascimento de Vênus, Botticelli, 1482	28
Figura 13 - Representação dos movimentos: 1. excêntrico (amarelo) 2. concêntrico (azul) de Kandinsky	32
Figura 14 - Murnau with a church de Kandinsky, Kandinsky, 1910	36
Figura 15 - Impressão III, Kandinsky	36
Figura 16 - Amarelo-vermelho-azul , Kandinsky, 1925	37
Figura 17 - Azul do Céu, Kandinsky, 1940	37
Figura 18 - Figurino	45
Figura 19 - Local do exercício de improvisação	45
Figura 20 - Experimentação 1	46
Figura 21 - Experimentação 2	46
Figura 22 - A Pintura Amarela	47
Figura 23 - A Pintura Azul	48
Figura 24 - Quadro Amarelo	50
Figura 25 - Amarelo limão	51
Figura 26 - Círculos	51
Figura 27- Quadro Azul	52
Figura 28 - Geometria do amarelo	53
Figura 29 - Geometria do azul	53
Figura 30 - Corpo Encarnado	55

SUMÁRIO

AS PRIMEIRAS PINCELADAS DE UM CORPO ENCARNADO

1. CORPO-TELA E A REPRESENTAÇÃO NA PINTURA

1.1 Das pinturas Rupestres ao Renascentismo

1.2 Corpo-Cor e o Movimento Impressionista

1.3 Corpo Abstrato

2. CORPO-COR E KANDINSKY

2.1 O Artista

2.2 Teoria das Cores

2.3 Obras

3. CORPO-IMPROVISO

3.1 A Ideia

3.2 A Plástica

3.2.1. Experimentação

3.3 O Resultado

AS ÚLTIMAS PINCELADAS DE UM CORPO ENCARNADO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Figura 1 - Corpo-Tela



Foto: Washington da Anunciação

TELA EM BRANCO

Um corpo em escrita....

AS PRIMEIRAS PINCELADAS DE UM CORPO ENCARNADO

O conceito de imagem pensado por Bergson e explicado por Deleuze se traduz no movimento da matéria, o conjunto de sonhos, imaginação, pensamentos e delírios que ficam mesmo quando a matéria se vai, ele diz que “a imagem é em si mesma e em todas as partes ação e reação”, sendo a memória a imagem desse passado. Seríamos nós quem narramos uma história ao vermos uma imagem, ou a própria imagem nos conta seu passado quando refletida em nossos olhos? Enquanto a imagem nos revela um passado, ela quase se confunde com a percepção que temos do presente. Fazemos da arte um projetor, ou espelho, ora nos revelando a realidade do que foi, ora interpretando a realidade do que é, assim, abrimos uma porta de novas perspectivas e sensações através dela, podendo reverberar de muitas formas e, uma dessas formas através do nosso corpo é a dança.

A dança é o delírio, a reprodução da imaginação, é o pensamento em ação, o sentimento personificado e a sensação visível. Vemos na dança ao longo dos séculos a forma que o ser humano encontrou para expressar a si mesmo e manifestar aos deuses, desde agradecer pela colheita, afastar espíritos malignos, até uma forma de expurgar sentimentos ruins. Usada no contexto religioso, ritualístico, como forma de entretenimento ou uso terapêutico, podemos relacionar a dança intimamente com as nossas emoções.

A sensação produzida na imagem e interpretada pela dança foi o tema norteador para essa pesquisa, em específico a improvisação em dança, que como o próprio Steve Paxton, um dos precursores da improvisação como uma técnica, diz, é difícil defini-la como algo único, visto o amplo sentido que a palavra tem, no entanto afirma que estamos improvisando a todo momento, alguns mais restritivamente outros mais livremente, expressando sensações e produzindo movimento desde o cotidiano até a cena. Na dança essas sensações, sentimentos, memória e criatividade, são traduzidas em movimentos únicos e particulares de cada indivíduo.

Tendo convivido e praticado a improvisação em dança ao longo dos anos, pude perceber essa clara relação interior da dança com a imagem, nas artes visuais, precisamente a pintura. Mara Guerrero, em seu estudo, traça 3 formas diferentes de se fazer improvisação em dança que se relaciona, neste trabalho, diretamente com as formas que Kandinsky utiliza em suas obras. Essa grande interseção na relação entre a dança e as artes visuais, é a combinação de sentidos e percepções, do torna-se

algo mais, além do visível, a sensação. Deleuze diz que a arte, representada pela pintura, é sua própria coautora, independentemente de seu autor e espectador, ela abre portas para percepções e afetos aos olhos humanos que a contemplam, produzindo sensações e predizendo o que será reverberado em quem a vê, “a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de percepções e afectos.” (DELEUZE E GUATTARI, 2016), ousou dizer então, que somos co-intérpretes-criadores, enquanto bailarino- intérpretes afetados pela obra de arte, ressignificando-a e dando movimento às sensações produzidas por ela, não como seus tradutores, mas capazes de capturar sua essência e renová-la em uma nova sensação, essa agora dançada, quase que a criando de novo.

Nessa pesquisa teço sobre as sensações que nos rodeiam os sentidos, adentrando primariamente aos olhos, e reverberando até a pele, sendo ela o condutor de tudo ao nos depararmos com a pintura, percebendo como somos afetados por ela e em que isso pode ser amplificado. Não falo sobre a obviedade de superficialmente apenas reproduzir a imagem, mas perceber os caminhos que a contemplação da pintura, que desde a infância me acompanhou na pintura encarnada, aqui tomando emprestado o termo que Huberman usa ao se referir a pintura tangível, pode refletir no interior e tornar visível essa composição de sensações. Pensar nas cores das tintas repousadas na tela pode certamente evocar memórias de uma imagem perdida, traduzir sentimentos enterrados e despertar movimentos antes não conhecidos ou desvendados pelo próprio corpo.

Encontro, então, nessa relação de sensações da pintura e dança não só oportunidades para criar ou resinificar o que eu vejo, mas também de aprofundar o olhar sobre o uso das cores na arte e em seu movimento. Esse estado contemplativo-reflexivo tem me perseguido ao longo da vida ao me deparar com uma obra de arte, seja pessoal ou virtualmente, a pintura sempre evoca sensações que me conduzem a uma dança, como se somente através dela pudesse expressar ou explicar quais sensações são essas, quais memórias perdidas foram recordadas, quais sentidos foram aguçados com aquela combinação de cores, trazendo cheiros, gostos e tato perdidos no tempo. Assim como Valéry afirma em sua obra sobre a vida e arte de Edgar de Gas (1936, p. 33) “A mais livre, a mais flexível, a mais voluptuosa das danças possíveis apareceu-me numa tela onde se mostravam grandes medusas: não eram mulheres e não dançavam.”, encontrou dança, longe dos conceitos mundanos e supérfluos que a engessam no corpo, da mesma forma eu encontro dança na tela, nas

tintas e no pincel, no movimento que não se inicia e não se finda em meu corpo, pois enquanto a imagem me conta e me contamina eu a conto e a contamina de volta.

É esse movimento que Kandinsky encontra e desenvolve na teoria das cores, que me permitiu aprofundar o olhar sobre esse corpo na pintura, desde a retratação dele na tela até a expressão fora dela, entendendo a alteração de estado de espírito que encontramos, principalmente nas cores puras, os efeitos delas sobre a alma humana e a manifestação desse intangível, concebendo a externalização daquilo que não é visível, mas de uma força tão real que é impossível ignorar. Fux afirma que (1988,p.53) “A cor é uma fonte estimulante de expressão para o corpo.” e que cores são essas que nos estimulam os sentidos? Podemos encontrar por exemplo, na dançaterapia, de Maria Fux, algumas dessas respostas, como a percepção das formas e cores da arte visual se corporificando em expressividade através da dança, tendo o poder de alterar não só nosso estado de espírito, mas, a nossa própria perspectiva diante das coisas, podendo nos liberar, libertar e desatar a viver as emoções que deixamos de viver em algum momento da vida. Leda Maria Martins faz uma perfeita associação ao que relaciono ser o movimento produzido na psique e o movimento reproduzido pelo corpo na dança, em seu estudo do corpo nas práticas performáticas afrodiáspóricas, ao dizer que “O corpo-tela como corpo-imagem se faz também como mental, aliando a aparência do ser às suas vibrações, portando e postulando pensamentos.” (2021, p.80), vibrações essas que Kandinsky identifica como ação do movimento das cores na alma humana.

Para tornar isso possível, desenho primeiramente uma espécie de linha do tempo pensando o corpo na pintura, seus primeiros relatos e formas e como o olhar sobre ele vem sendo construído ao longo dos tempos, adentrando na história da arte, mas deixando que o corpo seja o protagonista nesse percurso. Enquanto as primeiras cores serão postas nesta tela através da história, podemos compreender mais a fundo essa relação cor e corpo e como ela se estabelece nesta pesquisa, como afirma Paul Klee “a arte não reproduz o visível, ela torna visível”, percebemos quais forças se tornam visíveis a partir da análise da teoria das cores e obras de Kandinsky em segundo momento, para só então tornar visível através do corpo as sensações criadas e geradas a partir da pintura, num exercício de improvisação em dança.

O corpo encontra seus caminhos para se curar e se expressar, e vejo na contemplação, nas memórias e sensações que a imagem nos proporciona mais um

caminho, caminho esse que deságua na dança, na liberdade que o corpo tem para se mover enquanto improvisa, tornando visível e sensível forças que vão além do sentir.

Sendo assim, espero que a banca e os demais leitores dessa pesquisa a encarem como uma tela em branco, e conforme avançarem nos capítulos e no desenvolver dela, possam colorir essa tela não só com minhas pontuações, mas também dos autores que aqui me acompanham e me permitem tecer a trama dessa relação entre obra de arte pintada e a dança das cores em meu corpo, sendo ele esse corpo-tela, carregado de significações ao mesmo tempo vazio o suficiente para preencher-se de todo o olhar da pintura, gritando e retendo, expandindo e contraindo, num exercício de improvisação. Mas não apenas isso, vos convido a se deixarem ser afetados e contaminados, por essas mesmas ideias e sensações, que continuam a me permear numa eterna conversação do corpo com as cores, os autores, a pintura e o movimento.

1. AS ARTES VISUAIS E A REPRESENTAÇÃO DO CORPO

1.1 Das pinturas rupestres ao renascentismo

Figura 2 - Mãos vermelhas, pintura rupestre feita há mais de 64 mil anos.



Fonte: Cáceres, Espanha, 2018: Réplica da Caverna Maltravieso com impressões manuais de quatro dedos dos Neandertais.

Para falar sobre a representação do corpo na pintura ao longo da história, é válido que inicie esta discussão voltando ao período paleolítico e aos primeiros registros de pintura nas cavernas de todo o mundo, onde foram feitos desenhos principalmente de animais, e especula-se que pintavam tais figuras para jogarem suas lanças em direção a elas e acertá-las, esperando que isso, assim acontecesse na realidade, como se as imagens obtivessem um poder ou força especial, dessa maneira, predizendo o que aconteceria na caça, garantindo o êxito. O historiador E. H. Gombrich, afirma que muitos povos primitivos ainda hoje atribuem força as imagens em seus rituais (1997, p.17) “Há outras tribos que celebram festividades regulares, quando se vestem como animais e se movimentam como animais em danças solenes e rituais. Também acreditam que, de algum modo, isso lhes dará poder sobre suas presas.”, e nos lembra que não precisamos nos distanciar muito para compreender tal conceito, fazendo alusão a imagens e fotografias de heróis e a nossa relutância em prejudicá-las, ainda que saibamos que não estaremos fazendo mal de fato a essas pessoas, de alguma forma ainda nos dias atuais atribuímos poderes à imagem, talvez

um pouco mais distantes dos povos primitivos, não nutrindo uma crença cega em seu poder, mas imputando signos e significados a elas e elas a nós.

As pinturas rupestres logo evoluíram de acordo com a datação nos registros, para a representação do homem caçando esses animais e realizando seus rituais. Dessa forma, podemos pensar que a imagem tem a capacidade de possuir o poder que lhe é atribuído, e isso se difere a cada cultura e povo onde está inserida. Erwin Panofsky fala que (1991, p.25) “somos afetados principalmente por aquilo que permitimos que nos afete. ” e pensando pela perspectiva de se deixar afetar pela pintura, quanto mais atenção se dá a ela, mais ela conta e revela seus detalhes, e mais de nós encontramos nela, e é dessa forma que desenvolvemos o gosto e senso de apreciação da arte para Gombrich.

“(…)quanto mais olhamos para eles mais notamos pontos que nos escaparam antes. Começamos a desenvolver uma sensibilidade peculiar para a espécie de harmonia que cada geração de artistas tentou realizar. Quanto maior for a nossa sensibilidade para essa harmonia, mais a desfrutaremos e isso, no fim de contas, é o que importa.” (GOMBRICH, 1997, p.13)

Pensar o corpo nas pinturas rupestres das cavernas é perceber o contexto em que estavam inseridos, onde tudo o que existia para eles era aquele momento, aquele mundo, sua caça e sua sobrevivência. A arte pode ser considerada como algo sempre à frente do artista, já que as pinturas nas cavernas certamente não eram vistas da forma que vemos hoje, valorando seu registro histórico e cultural, como as incompreendidas pinturas de Van Gogh não eram em sua época, mas vem ganhando mais valor e notoriedade com o passar das décadas desde sua morte. Assim como Panofsky afirma “Para apreendermos a realidade temos que nos apartar do presente. (...) não há nada menos real que o presente. ”, entendo que, se para os povos primitivos a imagem possuía uma força mágica que possibilita a realidade a partir dela, hoje, encontramos na imagem do nosso corpo uma força que possibilita a imagem exterior, se relacionando diretamente com ela, mas veremos mais sobre isso nos capítulos seguintes.

Adiante na história da arte, vemos que a crença no poder mágico da imagem perdurou por todo período antigo. A arte egípcia foi criada para adornar os túmulos dos faraós, já que acreditavam que continuariam vivos em outro mundo, preservaram seus corpos ao máximo, levando todo seu tesouro para dentro das pirâmides. As

pinturas feitas nas paredes consistem nas imagens de seus criados, para suprir suas almas no outro mundo, então desse modo (1997, GOMBRICH, p. 26) “o que mais importava não era a boniteza, mas a inteireza.”, por isso o padrão das imagens pode ser visto como o melhor ângulo de cada parte do corpo, tronco e olhos vistos de frente e membros na lateral assim como a cabeça, adicionando tudo o que é de principal e primordial na pintura para servir ao faraó, assim como o tamanho do faraó nas pinturas tinha uma significativa diferença entre os demais corpos, simbolizando seu grande valor como deus, o elevando sobre os demais.

No entanto, para os povos mesopotâmicos, onde os reis não eram considerados deuses, a arte servia para manter viva suas memórias, relatando suas histórias entalhadas na pedra. Porém, precisamos lembrar do poder atribuído às imagens para os povos antigos, não sendo as imagens aquelas que serviam apenas para registrar as memórias dos poderosos, mas sim, como Gombrich pontua “Talvez pensassem que, enquanto a imagem do rei com o pé sobre o pescoço do inimigo prostrado ali permanecesse, a tribo derrotada não teria forças para se rebelar de novo.” exemplificado na figura 2. Como nas pinturas rupestres, acreditasse que achavam que sua caça seria garantida ao ponto que acertassem suas lanças nos animais pintados nas paredes das cavernas, para os mesopotâmicos, da mesma forma, suas vitórias também estariam asseguradas na realidade enquanto estivessem retratadas na pedra.

Figura 3 - Exército assírio assediando uma fortaleza



Podemos então perceber nessa primeira parte do período antigo que a arte entra como retratação da história, seja ela do deus faraó ou do rei mesopotâmio, ambos acreditavam que de alguma forma garantiam seus poderes através dela, no entanto, subsequente a isso, vemos que os gregos não se contentaram a simplesmente em retratar a história de seus deuses, mas a investigar mais a fundo a forma e a natureza das coisas, admiramos nas estátuas gregas a virtuosidade que retratam os corpos humanos, já que o período grego também foi onde houve um grande avanço quanto às técnicas utilizadas na arte.

“Um descobriu como cinzelar o tronco, outro achou que uma estátua pode parecer muito mais viva se os pés não forem ambos firmemente plantados no chão. Ainda outro descobriria que era possível animar um rosto dobrando simplesmente a boca para cima, de modo a criar uma impressão de sorriso.”
(1997, GOMBRICH, p.40)

Ainda que não tenhamos registros da pintura grega, acredita-se que a pintura de seus murais era ainda mais famosa do que suas estátuas esculpidas, levando o olhar à natureza e descobrindo uma nova forma de ver a arte. Gombrich expõe como o “contestar as antigas tradições e lendas sobre os deuses” e “investigar a natureza das coisas” foi de suma importância para a arte do período grego, pois os artistas se dedicavam a descobrir cada vez mais minuciosamente como usar tais técnicas, para mostrar não só os detalhes visíveis que tornam o corpo virtuoso, dando credibilidade ao que seus olhos estavam vendo e reproduzindo isso, especificamente quanto às articulações do corpo, fazendo com o que as roupagens as delineassem nas esculturas, mas também o que Sócrates chamava de “atividade da alma”. Ele achava que os artistas deveriam reproduzir na arte essa atividade da alma, (1997, GOMBRICH, p.49) “observando minuciosamente o modo como ‘os sentimentos afetam o corpo em ação”, delimitando a diferença da arte feita anteriormente como uma retratação de formas estáticas e rígidas para uma arte que retrata o corpo atribuindo-lhe sentimento, expressão, mobilidade, uma arte viva.

Pensando mais a frente, podemos perceber que o que Sócrates chamou de “atividade da alma” pode se relacionar diretamente com o que Walter Benjamin chamou de “aura”, onde para ele, “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” . Sócrates percebeu que o artista poderia identificar algo além do visível ao olhar para o corpo, Benjamin viu que há algo além do visível ao olhar um

objeto, esse algo é o que está para além da imagem, do campo visível, a percepção e a sensação.

Quando os romanos se tornaram o centro e a grande potência do mundo, a arte perdeu a inspiração na investigação da natureza das coisas e se tornou um pouco mais pragmática. Utilizaram do conhecimento grego da arte para retratar fielmente a imagem de seus governantes (1997, GOMBRICH, p.70) “mais realistas e menos lisonjeiros que os gregos jamais tentaram fazê-lo”. Com o período da Idade Média veio a centralização da crença por meio da Igreja Católica, a cristianização dos povos, e o surgimento das basílicas, onde por muito tempo a arte voltou-se para não só adornar, mas como o Papa Gregório afirmou: “faria pelos analfabetos o que a escrita fazia para os que sabiam ler”, no entanto, a arte feita nesse período foi para uma interpretação muito mais limitada do que uma história que precisava ser contada, se afastando da expressão que a arte grega tinha alcançado e se reaproximando da “inteireza” que a arte egípcia exigia, devido ao foco que a igreja tinha na clareza das coisas.

Dessa forma, os artistas nesse período passaram a usar a arte com um misto de métodos, não esquecendo das descobertas da arte dos gregos, mas as utilizando a sua própria maneira, para os seus próprios fins. Enquanto a escultura prosseguia representando anjos e santos adornando as paredes das igrejas e contando a história que a Igreja intencionalmente desejava se aproveitando da herança grega, a pintura estagnou sendo retratada de forma pictórica, assemelhando-se às formas estáticas e rígidas do Egito antigo, utilizando das cores com a mesma despreocupação ornamental, escolhendo as cores que desejavam sem se preocupar com uma composição necessariamente.

Mas foi na França que a preocupação dos gregos em observar a natureza para captar sua essência retornou com as esculturas da arte gótica, mas não como uma observação para a cópia, e sim, retratar o corpo mais fielmente nas esculturas do Cristo e da Virgem Maria, diferente da inquietação que os gregos tinham em retratar seus músculos e articulações, estavam focados no olhar e na expressão dos corpos.

Em resposta a arte gótica, os escultores italianos começaram a se utilizar da mesma essência, no entanto, seus pintores logo se voltaram para a arte feita no Oriente, do Império Bizantino, ainda que suas pinturas pouco avançassem em técnica naquele período, comparado ao Ocidente, no que diz respeito a imagem fiel e a atenção aos detalhes da realidade que vemos com os nossos olhos, os artistas no Oriente mais se preocupavam com o que não vemos com nossos olhos, o mundo

sensível e como imagens na natureza afetavam seu espírito, e foi permanecer nessa base que garantiu aos pintores italianos avançar e atravessar a linha entre escultura e pintura.

Giotto di Bondone, o pintor que inovou na época ao perceber e imitar aspectos da escultura na pintura a ponto de confundi-la como tal, como a pintura da figura 3, descobrindo assim como criar ilusão de profundidade numa superfície plana, se utilizando das redomas da igreja para retratar as imagens bíblicas como se as estivesse assistindo com seus olhos. Era exatamente isso que Giotto acreditava quanto à arte, não havia apenas um simples propósito de reprodução, mas uma interpretação criativa de sua própria imaginação quanto às histórias da bíblia.

Figura 4 - Fé , Giotto, 1306



Fonte: .wga.hu/

“Giotto preferiu seguir o conselho dos frades que exortavam os fiéis, em seus sermões, a visualizar mentalmente, quando liam a Bíblia e as lendas dos santos, como teria sido a cena da família de um carpinteiro em fuga para o Egito ou do Senhor sendo pregado na cruz. Não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos? Ainda mais: como se apresentariam aos nossos olhos tais gestos, movimentos e atitudes?” (1997, GOMBRICH, P.136)

Rompendo com o conceito de arte, com base na arte egípcia, onde para se contar claramente uma história as figuras precisavam estar inteiramente nas imagens, os artistas da época seguiram Giotto na busca por inovações e descobertas quanto a retratação do corpo na arte, tentando ser mais fiéis às suas percepções como os gregos inicialmente. Essa busca deu origem ao renascentismo, onde descobriram que a arte poderia ser algo além de servir a igreja na interpretação de suas histórias, mas também uma forma de (1997, p.170) “espelhar um fragmento do mundo real”.

Van Eyck foi o inventor da pintura a óleo, vendo que se misturasse óleo ao invés de ovo aos pigmentos extraídos das plantas e minerais, como normalmente faziam para obter as cores, poderia pintar com mais calma, já que não secaria tão rápido, fazer mais camadas, e obter uma imagem mais próxima da realidade, com mais exatidão e detalhes. Dessa forma os artistas do período renascentista se empenharam a retratar cada vez melhor a realidade, com as descobertas do uso da perspectiva, *chiaroscuro*, utilizaram da iluminação e sombra para serem específicos quanto aos detalhes. Da mesma forma que Leonardo da Vinci na descoberta do *sfumatto*, que o propiciou conceber a pintura mais famosa do mundo, o quadro *Monalisa*, sua expressão viva por meio do esfumado do canto da boca e dos olhos permitiu com que Da Vinci transpusesse mais uma barreira na pintura que seus antecessores jamais conseguiram: trazer vividez e movimento ao corpo, a expressividade, o mistério da interpretação do sorriso quando olhamos para *Monalisa*.

1.2 Corpo-Cor e o Movimento Impressionista

Podemos afirmar que o impressionismo nasceu da descoberta de como a luz reflete as cores na natureza. Em um tempo onde todos (GOMBRICH, 1997, p.387) “ansiavam por uma ‘nova arte’ baseada numa nova sensibilidade”, o impressionismo surgiu como algo diferente do que se fazia na época no que diz respeito à pintura, um novo olhar sobre as cores, sobre a natureza e a realidade.

Foi a partir de uma exposição de artes coletiva, em 1874 em Paris, que tais pintores ficaram conhecidos como “impressionistas”, dividindo opiniões quanto à beleza e a significância de suas pinturas. Para os apreciadores e críticos de arte da época foi difícil conceber ideia de uma arte que “precisava ser explicada” e difícil de ser compreendida a princípio, talvez o “excesso de luz”, ou o uso de cores mais vivas pouco comuns na pintura conhecida até então, as pinceladas marcadas na tela, tivessem incomodado aqueles habituados à outro tipo de arte. Alguns desses artistas

continuaram a participar das exposições mesmo com a chuva de críticas e zombarias, outros se recolheram para o interior da França no intuito de se aperfeiçoarem. O termo impressão já era utilizado pelos artistas na época, porém, Monet intitulou uma de suas obras expostas, que mais tarde se tornaria sua mais famosa pintura, com este termo: “Impressão, nascer do sol”, que foi comentado de forma pejorativa nos jornais, apesar do fato de nada poder ser mais exato para definir tais artistas, que avançaram numa busca ainda mais precisa da descrição de uma impressão da realidade na pintura. Como Gombrich salienta que não se importavam em sacrificar a forma natural das coisas, utilizando-se da distorção, e assim o faziam, uns mais intencionalmente que outros, para expressar o que desejavam e achavam mais importante em suas pinturas.

Dois grandes nomes do impressionismo, que se dedicaram a pintar não só a natureza, mas a sociedade da época, são Edgar Degas e Pierre-Auguste Renoir, ambos conhecidos pela retratação do corpo através de suas pinceladas soltas impressionistas. Degas, conhecido por suas pinturas e esculturas de bailarinas, retratando o corpo e a dança em movimento, eximamente atento aos detalhes e colocando sua impressão em cada arte, e Renoir reconhecido pelas pinturas também das mulheres, e das festas ao ar livre, onde facilmente encontramos o elemento da dança nos casais descritos nas cenas, como o caso da obra “Dança no Campo” (fig.8, p.26) (1883) e “O Baile no Moulin de la Galette” (fig. 7, p.26) (1876), no entanto, é possível fazer uma comparação desse elemento dançante da pintura entre as pinturas de bailes de Renoir e “*Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son*” (fig.9, p.27) (1876) de Monet. Nas pinturas de Renoir, ainda que sejam a retratação literal de uma dança se comparado a pintura de Camille, sua esposa, e seu filho, por Monet, torna-se muito mais enrijecida, o elemento dançante passa a ser pouco percebido e captado, como se na realidade todos estivessem dançando e então fizessem uma espécie de pausa, um momento de pose, para que ele pudesse pintar, mas não há movimento, não há vento o suficiente para movimentar as saias e cabelos, não existem giros ou passos, diferentemente do que podemos encontrar ao olhar para a mulher com a sombrinha em Monet. Quando a vi pela primeira vez recorde da primeira impressão: É uma dança. É como uma dança. O movimento em sua saia, com as sombras refletindo a cor do céu marcando o tecido, enquanto ela se vira, as nuvens no céu passando por seu rosto e até a vegetação rasteira compõe a dança retratada nesta obra. Penso que nem Degas, nem Renoir, conseguiram o êxito que Monet conseguiu ao capturar a dança de um simples movimento de sua esposa.

Em obras como “*Grand nu (Nu sur les coussins)*” (Fig.10, p. 27), (1907) e “*Nudo sdraiato di schiena*” (fig.11, p.28), (1937) de Renoir, nos remete a beleza descrita por Botticelli ao pintar “O Nascimento de Vênus” (fig.12, p.28), (1482), embora seja possível observar nas pinturas de Renoir vários corpos femininos, valorizando sobretudo suas curvaturas, vemos nos pintores impressionistas uma coisa em comum, esse mesmo cenário, pintado e retratado das mais variadas formas, o esforço para capturar os detalhes das impressões dos corpos em seu estado mais natural, o nu. As obras de arte de banhistas se tornaram referência de muitos artistas impressionistas até a atualidade. Encontramos em “*Banhistas em Asnières*” (1884) de Georges Seurat, o pintor precursor do movimento pontilhista, um cenário parecido das banhistas no lago, mas dessa vez retratando corpos masculinos em uma tarde de sol. Seurat estudou a teoria científica cromática, onde a soma desses pequenos pontos dava origem às formas na sua pintura, em um detalhismo incrível.

Através do movimento impressionista podemos ver a mudança na utilização das cores na pintura, não mais com o foco numa composição de cores para o desenvolvimento das técnicas de profundidade e perspectiva, que fazia com que a pintura soasse muito mais polar entre claro e escuro, mas com um novo enfoque em trazer luz, e com luz não me refiro a luz branca, mas a animosidade da pintura, vida, como quando olhamos para o céu nos momentos de nascer e pôr-do-sol, ou em uma noite estrelada. Para os impressionistas, não importava que o céu em suas pinturas estivesse com o azul ou alaranjado idêntico ao que seus olhos físicos estavam captando, tratava-se mais do que sentiam e percebiam ao olhar para aquele instante da natureza, aquele pequeno pedaço que tocava suas almas. Retratar aquela imagem- memória era muito mais importante para a descrição de suas pinturas, assim como os artistas que se dedicaram a retratar os corpos das mulheres, captando o que novamente relembro, nas palavras de Sócrates, a “atividade da alma” daquelas banhistas.

“Cézanne, impusera-se a mesma tarefa. Tal como eles, tentou descobrir uma nova lei de forma, mas sem se distanciar tanto dos meios exclusivos da pintura. De uma xícara de chá, ele fez um ser dotado de alma ou, mais exatamente, distinguiu um ser na xícara. Elevou a “natureza morta” ao nível de objeto exteriormente “morto” e interiormente vivo. Tratou o objeto como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo.” (KANDINSKY, 1911, p.53)

E como Huberman muito bem coloca ao falar sobre o conceito de essência aurática de Walter Benjamin diz: “Talvez não façamos outra coisa, quando vemos algo

e de repente somos tocados por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar (...)", penso que os impressionistas alcançaram o que nem Botticelli nem os realistas conseguiram, a beleza da impressão do corpo feminino, e a beleza da descrição perfeita da natureza através de sua impressão.

1.3 Corpo-Abstrato

Acreditando na potencialidade das cores que os artistas modernos deram corpo às suas pinturas, e quando digo corpo me refiro nesse primeiro momento à sua existência, pois foi nela que eles trouxeram à realidade a imagem sensível de suas pinturas. Encontraram nas cores, linhas e formas, a expressão do que não vemos com nossos olhos, pois já não procuravam espelhar a realidade em suas telas como vimos no renascentismo, mas descrevê-la, realidade essa que não vemos, mas sentimos e percebemos. Os expressionistas descreveram essa realidade de forma clara e audaciosa, ainda que para muitos excessivamente subjetiva. Porém, é em pinturas como "O Grito" (1893) de Edvard Munch que vemos impressa a realidade, dessa forma considero apropriado questionar o significado de realidade nessa afirmação, já que isso sim pode ser mais subjetivo do que a própria pintura de Munch. A escolha das cores juntamente a forma distorcida como estão postas ao fundo, não nos conta sobre os elementos da natureza que representam, assim como a expressão da forma humana também não o faz, tais coisas nos contam muito mais sobre o artista e até mesmo sobre nós mesmos, do que sobre a ponte, as pessoas, o grito ou o céu. A realidade descrita na pintura é a realidade de significados, dos sentidos, das experiências compartilhadas para além do espaço e tempo.

São, portanto, essas mesmas cores, linhas e formas, que também nos leem, como Ponty afirma que (1945, p.31) "o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreendemos sentidos. ", e por isso, vemos na arte moderna um espaço propício não para apreender com os olhos, mas para nos deixarmos ser apreendidos pelos sentidos. Deleuze descreve a tarefa da pintura como uma tentativa de tornar visíveis forças que não o são, perpassando ainda por outras áreas da arte de modo que se mostrem interligadas, o sentido de uma tentando, de alguma forma, atravessar o sentido de outra, como a música tornando audível as cores ou a pintura tornando visível os sons. É nessa conexão entre as áreas da arte que encontro o corpo-abstrato, sendo esse mesmo corpo manifesto na pintura que não vemos e a

sensação nas cores que nos contam seu movimento, como as medusas dançantes de Valéry.

Se para os impressionistas não lhes importava utilizar um pouco da distorção para expressar o que realmente queriam na pintura, no movimento expressionista, que veio logo após, os artistas tampouco se importaram com isso, se utilizando da distorção de forma muito mais intencional, descaracterizando quase que por completo o que entendíamos por belo na arte. O movimento expressionista veio como uma descaracterização do que o artista vê, para expressar o que sente a respeito das coisas. Vemos esse movimento surgir a partir de Van Gogh quando ele pinta caricaturas, muda as cores e distorce as formas, ora as deixando mais tristes ora mais alegres. A emoção veio como um ponto chave no expressionismo, e em uma fala de Gombrich acerca dessa relação do movimento artístico e as emoções é:

“É a pura verdade que nossos sentimentos acerca das coisas dão colorido ao modo como as vemos e, ainda mais, às formas que recordamos. Todos nós teremos experimentado como um mesmo lugar parece diferente quando estamos alegres e quando estamos tristes.” (GOMBRICH, 1997, P.405)

Dessa forma, compreendemos ainda mais a liberdade de expressão que os artistas desse movimento encontraram para pintar o não belo, expressar não só emoções que consideramos por vezes belas e superiores como alegria, exultação, amor, admiração, êxtase, mas também a angústia, o medo, o desespero, a agonia, a melancolia, e isso por certo causou estranhamento, e ousou dizer que ainda o faz. Quando pensamos na dança, podemos ver que ainda hoje elevamos em um pedestal movimentos, estilos e certos lugares desse contexto, contrair e contorcer o corpo, ser ágil e pesado, dançar nas ruas ao invés dos teatros, ainda são coisas que causam estranheza. É nessa estranheza que pintores como Munch encontram espaço na arte, e é esse corpo distorcido e estranho que assistimos em pinturas como “O Grito”(1893), e ao mesmo tempo gritamos na dança, o corpo-abstrato.

Podemos analisar ainda, que, num segundo momento do expressionismo surge o abstracionismo, que já não encontra mais as formas e silhuetas do que foi um céu ou pessoa, mas encontra-se nessa nova forma da arte, o que somos, ou podemos vir a ser através das cores e formas irreconhecíveis. O primeiro pintor a expor esse tipo de arte foi Wassily Kandinsky, com uma pintura de música cromática ao passar por

uma experiência sinestésica assistindo uma ópera de Wagner e comentar (BARROS, 2006, p.152) “Imaginei todas as minhas cores, elas estavam mesmo à frente dos meus olhos. Linhas imaginárias selvagens quase frenéticas desenham-se à minha frente. ”, e ainda após isso ter uma segunda experiência vendo a pintura “Impressão, o nascer do sol” em uma exposição de Monet, a partir de então dedicou sua vida ao estudo dos efeitos psicológicos da cor pura. A retratação da realidade e do corpo na pintura passou a ser mais subjetiva, não vemos os corpos desenhados na tela, mas podemos reconhecer-nos nela. A pintura abstrata nos conta, nos comunica, ainda mais, pois como Huberman fala: “a ilusão se contenta com pouco, tamanha é a sua avidez”, portanto, assim como nos primeiros movimentos os artistas se utilizaram da natureza para comunicar sobre o mundo exterior, encontro na pintura abstrata a relação com o mundo interior do homem, vendo muito mais do que nossos olhos veem.

Figura 5 - Monalisa, Leonardo Da Vinci



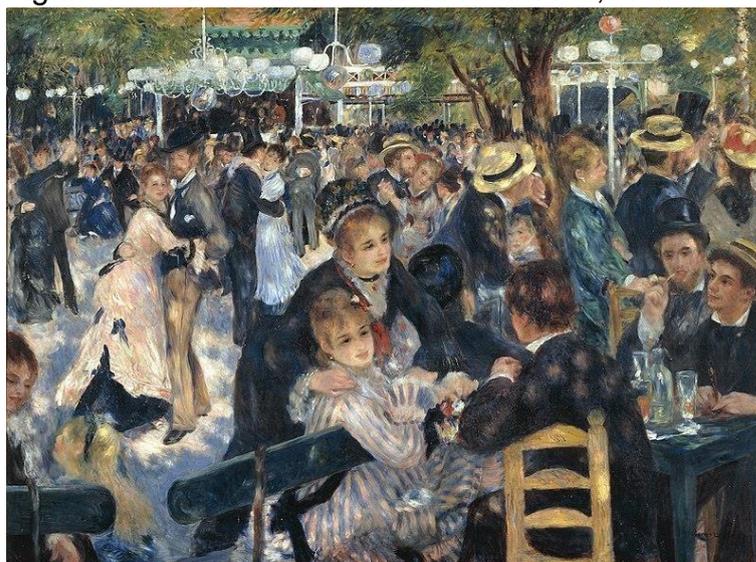
Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 6 - Impressão, nascer do sol, 1872



Fonte:publicdomainpictures.net/

Figura 7 - O Baile no Moulin de la Galette, Renoir



Fonte: Museu d'Orsay, Paris, 1986

Figura 8 - Dança no Campo, Renoir, 1883.



Fonte: Museu de Orsay, Paris.

Figura 9 - Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son, Monet



Fonte: National Gallery of Art, Washington DC, 1941.

Figura 10 - Grand nu (Nu sur les coussins), Renoir, 1907.



Fonte: Renoir, peintre du bonheur: 1841-1919 , de Gilles Néret, 2001.

Figura 11 - Nudo sdraiato di schiena , Renoir, 1937.



Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 12 - O Nascimento de Vênus, Botticelli, 1482.



Fonte: commons.wikimedia.org

2. CORPO-COR E KANDINSKY

2.1 O Artista

Wassily Kandinsky, nasceu em 1866, em Moscou, Rússia. Desejava ser músico, no entanto, se formou em direito e economia política, mas aos 30 anos teve uma dupla experiência norteadora em seu caminho como artista, em uma exposição dos quadros de Monet e, assistindo a uma ópera de Wagner, comoveu-se tanto com as cores nas tela de Monet quanto com as que dançavam em sua experiência sinestésica na música de Wagner. Em seguida abandonou a carreira jurídica para se dedicar a estudar artes, se interessando pelo estilo das pinturas do movimento fauvista¹. Em 1922 foi professor da Bauhaus, escola de arte vanguardista da Alemanha, fechada pelo regime fascista em 1933, que tem como base a pesquisa e estudo a partir das cores primárias. Então, após a escola ser obrigada a fechar, Kandinsky se refugiou na França, onde morreu onze anos depois.

Durante sua vida, Kandinsky dedicou suas pinturas a experimentação das cores, descobrindo que a cor podia despertar emoção independente do conteúdo, dividiu suas experiências com a pintura em duas: (BARROS, 2006, p.167) “Improvisações: expressões de sensações ou pensamentos do artista, provenientes de súbitas intuições, que podiam ser inconscientes; tratava-se para kandinsky de impressões da natureza interior.” e “Composições: elaboradas lentamente, desde os primeiros esboços, por meio de várias reproduções e análises, até atingirem uma composição ideal.”, dessa forma, se manteve estudando as cores primárias, colocando em suas pinturas os sentimentos e sensações que percebia no decorrer do processo criativo, para mais tarde somar esse conhecimento acerca das cores às formas geométricas. Kandinsky achava que, quanto mais distantes os elementos estivessem de sua forma natural, mais a pintura se mantinha em seu estado mais puro de significação e ação.

Dentre seus feitos podemos destacar seu apreço pelo estudo e ação da cor azul, com a criação do grupo *Der Blaue Reiter* (“O Cavaleiro Azul”), título também de uma de suas obras, foram referência do expressionismo alemão, era composto por

¹ A exposição de 1905, inaugurou o fovismo em Paris, arte feita no século XX, que tinha como característica o uso de cores fortes e explosivas sem referência à aparência real. Os artistas desse movimento experimentaram novas formas de expressar suas emoções diante de uma cena (geralmente paisagens externas).

Franz Marc, Kandinsky, Paul Klee, August Macke, Alexej von Jawlensky, Arnold Schönberg, David Burliuk e Natalia Goncharova, e lançando o *Almanaque Der Blaue Reiter* em 1911. E também pela cor amarela, onde é possível ver não só em suas obras de arte como na escrita de “A Sonoridade Amarela: Uma Composição Cênica”. Escreveu outras composições cênicas, inter-relacionando as artes, mas não as conseguiu reproduzir.

2.2 Teoria das Cores

Os artistas abstracionistas acreditavam em uma arte que não representa a realidade, mas a recria, valorizando muito mais as cores sobre as figuras, não abandonando a inspiração nas paisagens naturais, mas transformando-as, permitindo que as cores ditassem a imagem, onde a realidade ou sensação interior antecede a forma. Para um dos grandes nomes da pintura do século XX, Henri Matisse, “a cor não foi dada para representar a natureza, mas para expressar nossas próprias emoções” e é a partir de tal pensamento que Kandinsky desenvolveu sua teoria, bastante inspirada em Goethe no seu estudo em doutrina das cores.

Desde afirmação de Leonardo da Vinci de que “o branco não é uma cor e sim a composição de todas as cores”, se opondo a Aristóteles quanto à origem da propriedade das cores vir da luz e não dos objetos, a física passou a ser integrada ao campo da ciência da pintura, além da química.

“Ao iluminar um corpo opaco de um lado, com a luz amarelada de uma vela, e do outro com a luz azulada diurna filtrada por um orifício, ele percebeu que, na parte em que as duas luzes se misturavam, surgia o branco. Essa experiência também, sem dúvida, está na origem da ação de Newton que, depois de dispersar um raio de luz branca com um prisma, reuniu novamente as sete cores do espectro por meio de um segundo prisma invertido, obtendo a luz branco original.” (PEDROSA, 2003, p.71)

Leonardo iniciou o que mais para frente, Newton, também percebeu em seus experimentos, contribuindo para a formação da teoria das cores com base na refração da luz. Dando continuidade aos experimentos e observações no que se refere à ciência das cores-luz, Goethe chegou à conclusão de que a tríade primária era formada por: verde, vermelho e violeta. Ele investigou o efeito das cores sobre o ser humano, o que intitulou de “efeito sensorial-moral das cores”, (PEDROSA, 2003, p.

85) "(...) concluindo que se tratava de manifestações fisiológicas e que a visão humana como forma normal de funcionamento, tende à totalização cromática, produzindo ela mesma as cores que necessita.", o que influenciou muito os pintores pré-rafaelistas². De forma distinta das cores-luz, a cor-pigmento é a luz refletida por um corpo que nos faz enxergá-lo de uma determinada cor, são elas: vermelho, amarelo e azul.

Diferentemente de tudo o que vinha-se estudando e sendo desenvolvido, Kandinsky, bastante inspirado pelo "efeito sensorial-moral das cores" de Goethe, acreditava no estudo das cores puras isoladamente, em busca de sua significância e efeito, afirmando que contentar-se com a associação das cores a outros elementos para determinar suas sensações era raso demais, tratava-se mais que associar o vermelho ao sangue, e o azul ao céu, mas perceber como as cores afetam a alma. Tal estágio de sensibilidade era alcançado ao "renunciar às formas convencionais do Belo", que para ele, significava afastar-se da ideia impressionista, voltada para o conteúdo exterior, a natureza, e fixando-se no conteúdo interior, que só é alcançado através de uma necessidade interior. Para que isso aconteça, é necessário uma alta sensibilidade do indivíduo, para que, portanto, os efeitos não sejam superficiais e logo desaparecem, mas o que chama de: "espírito cultivado"³, o que podemos relacionar ao que Leonardo Da Vinci elucida quando (PEDROSA, 2003, p.67 "aconselha os pintores sobre o aprendizado do olhar para atingir 'a elevada percepção visual que constitui o ato principal da pintura.", e o que Gombrich diz com "desenvolver uma sensibilidade peculiar à harmonia dos artistas de cada geração" como vimos no capítulo anterior. Dessa forma, o artista permite com que a imagens das cores tenham um efeito fisiológico sobre os olhos e psíquico sobre a alma. Para Kandinsky a verdadeira arte deveria nascer do "Princípio da Necessidade Interior" que é composto por três necessidades:

"1º - Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa. (elemento da personalidade)

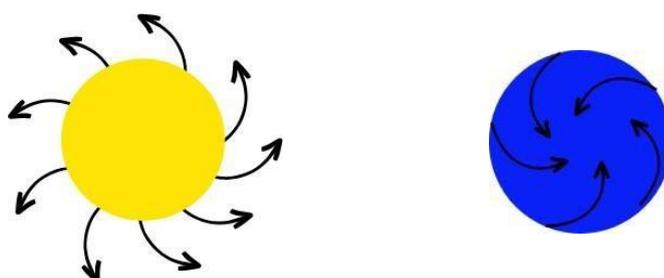
2º - Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio de sua época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)

² Os pré-rafaelitas, irmandade composta por John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti, em 1848, propõem como solução ao artificialismo da arte acadêmica a retomada dos pintores anteriores a Rafael (1483-1520), para eles o responsável por toda a insinceridade da arte diante da natureza. Trata-se então de voltar ao tempo em que os artistas eram artífices "sinceros e fiéis à obra de Deus", a natureza, e se empenhavam em copiá-la de modo simples e direto, sem o filtro das formas pré-estabelecidas da pintura acadêmica

³ "Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma." (KANDINSKY, 1911, p.66)

3º – Cada artista, como servidor de Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte.” (KANDINSKY, 1911, p. 83)

Figura 13 - Representação dos movimentos: 1. excêntrico (amarelo)
2. concêntrico (azul) de Kandinsky.



Fonte: Compilação da autora⁴

Ou seja, para ele, quanto mais fiel uma obra fosse aos elementos da necessidade interior, mais força tinha para alcançar a alma de quem a visse. Sendo assim, a teoria consiste na divisão de 4 categorias de Grandes Contrastes, sendo o primeiro: o calor e a frieza do tom colorido e a claridade e obscuridade.

O amarelo corresponde ao calor e claridade, e o azul a frieza e obscuridade, e esse tom “produz um movimento horizontal: o quente sobre essa superfície horizontal tende a aproximar-se do espectador, tende para ele, ao passo que o frio se distancia.” (KANDINSKY, 1911, p.88), ao mesmo tempo que também produz um segundo movimento, o excêntrico e o concêntrico, onde Kandinsky exemplifica dois grandes círculos do mesmo tamanho, um preenchido por amarelo e outro por azul, e o que está preenchido pelo amarelo faz um movimento excêntrico, em espiral para fora, irradiando-se para todos os lados, e o azul um movimento concêntrico, em espiral dirigindo-se para o seu interior, como descritos na figura 13 (p.32).

O Segundo Grande Contraste é constituído pela diferença entre branco e preto, sendo o segundo movimento do Primeiro Contraste determinante quanto ao efeito produzido no segundo. Isso significa que, à medida que o amarelo se expande no

⁴ Montagem de reprodução da figura utilizada em Do Espiritual Da Arte por Kandinsky para ilustrar os movimentos excêntricos e concêntricos do amarelo e azul.

movimento excêntrico se aproxima do branco, o clareando, e à medida que o azul se fecha no movimento concêntrico, se aproxima do preto, o escurecendo. Kandinsky ainda explica que além da semelhança física, há uma semelhança no valor moral quando fala que ao tentar transformar o amarelo, tipicamente quente, em uma cor fria, faz com que ele “adquirir um tom esverdeado”, fazendo com que perca seus movimentos, horizontal e excêntrico, dando-lhe um caráter doentio, paralisante, e ao continuar adicionando mais azul ganha uma característica de “imobilidade, quase um repouso absoluto”, quando surge o verde.

Embora a cor verde tenha a característica física e o valor moral atribuídos à imobilidade, há nela ainda o que podemos chamar de esperança, uma possibilidade de adquirir o movimento de volta ao tornar-se quente, por meio do amarelo ou mais frio por meio do azul. O verde comumente associado à natureza vegetal, nos remete a um tipo de pausa e deleite. Para Kandinsky o verde não é foco de nenhum movimento, é repleto de passividade, como (1911, p.94) “a cor dominante do verão, o período do ano em que a natureza, tendo triunfado da primavera e de suas tempestades, banha-se num repousante contentamento de si mesma. ”, e ainda que tente fugir ao máximo das associações, penso que seja quase impossível separar a associação que fazemos com a natureza. Seria o conjunto da natureza que nos leva a esse estado de repouso contemplativo, e autossatisfação, ou a cor verde característica da natureza que atribui a ela essa força?

Há nessa natureza ainda, uma diversa gama de tonalidades de verde, principalmente devido a luz natural, “uma vez que toda cor colocada na sombra não parece ser o que é na claridade” (PEDROSA, 2003, p.61), o verde ganha um reflexo amarelado, que muda sua característica de passividade, como falado mais acima, adquire movimento, perdendo seu equilíbrio, e obtendo juventude e alegria, características do amarelo. Através das experiências de Kandinsky sobre a forma que a cor age sobre nós, o amarelo tem como seu primeiro impulso ir em direção a quem o vê, e então, continua a irradiar-se. Comparando aos estados de espírito, diz que o amarelo “poderia ser a representação da loucura”, “do acesso de cólera, de delírio, de loucura furiosa”, como nos instigando para fora de nós mesmos.

De maneira diferente do amarelo, o azul é uma cor tipicamente fria, que produz movimentos que introjetam, vão para o campo espiritual, muito mais etéreo. Quando azul é atribuído sobressalente ao amarelo no verde, “torna-se sério e repleto de pensamento”. O azul é uma cor comumente associada à calma segundo a

psicologia, muito devido a ser a cor característica do céu e do mar, que nos remetem a profundidade e imensidão. Kandinsky nos leva a observar duas coisas a respeito dessa cor: seus respectivos movimentos, que são naturalmente para longe do espectador, e para o centro, e a tonalidade do azul, quando somamos essas características, percebemos que “ao avançar rumo ao preto, tingem-se de tristeza que ultrapassa o humano.” e à medida que fica mais claro “perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e torna-se branco”. Sendo assim, encontramos no azul essa potencialidade para calma, mas ao aprofundar-se no preto essa calma pode rapidamente mudar para um estado de tristeza profunda, como quando paramos para refletir sobre nós mesmos, mas acabamos por cair na armadilha da nossa própria reflexão, o movimento concêntrico é intensificado e não conseguimos sair dessa espiral, ao passo que, essa calma também pode se transformar rapidamente em inércia no clarear da cor, e passar a ser branco.

Por muitos, o branco não foi considerado uma cor propriamente, principalmente depois que os impressionistas reafirmaram a não-cor branca, devido a mesma não ser encontrada na natureza. No entanto, para Kandinsky, a cor branca pode ser comparada a “um símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias naturais, se dissiparam”, como se nenhum som chegasse até ele.

“O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa.(...) Esse silêncio, não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um “nada” repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo começo.” (KANDINSKY, 1911, p.95)

Ao dizer que o branco é como o nascimento ou o “nada” antes de todo começo, podemos pensar nessa cor como repleta de infinitas possibilidades, onde quando menos se espera tudo pode surgir, qualquer cor e movimento está engatilhado, prestes a “nascer”. O silêncio também pode ser percebido no preto, ainda que completamente diferente da expectativa que encontramos no silêncio do branco, Kandinsky diz que o preto é como “o “nada” morto, após a morte do sol, como um silêncio eterno”, se para ele, no branco obtemos uma pausa, podemos dizer que no preto temos o ponto final, onde já não há possibilidades, afirmando que a cor preta é exteriormente a cor mais desprovida de ressonância. E ao misturar o branco e preto obtemos o cinza, essa cor para Kandinsky é desprovida de movimento, imóvel, assim

como o verde, mas difere dele quanto a sua composição, formada por duas cores ativas, capazes de se movimentar.

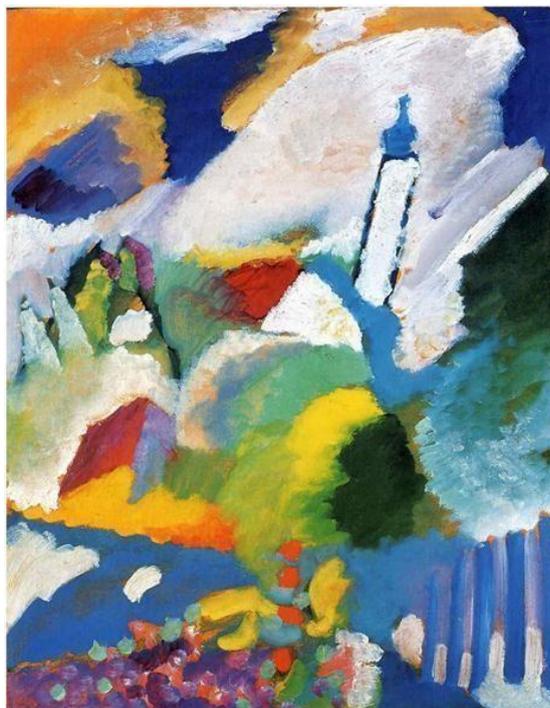
Por último, observamos na cor vermelha, a força e vivacidade que encontramos no amarelo, embora, segundo Kandinsky, ela não tenha o caráter dissipador dele, que se propaga para todos os lados, mas “tem a virtude de conservar intacto o tom fundamental”, possuindo características quentes e frias.

“Quando o vermelho é atraído na direção do homem, o laranja aparece, da mesma maneira que se forma o violeta, cuja tendência é se distanciar do espectador, quando o vermelho é absorvido pelo azul. Mas o vermelho que está no fundo deve ser frio, porque o calor do vermelho não se deixa (por nenhum processo) incorporar ao frio do azul. Constatção que se verifica igualmente na ordem espiritual.” (KANDINSKY, 1911, p.97)

O vermelho e o verde, compõem o Terceiro Contraste, e o laranja e violeta o Quarto Contraste. Contudo, para além da significação e ação espiritual que as cores possuem sobre os homens, há ainda, para Kandinsky, a reação da forma e da cor, onde “um triângulo completamente cheio de amarelo, um círculo cheio de azul, um quadrado cheio de verde, e de novo, um círculo amarelo, um quadrado azul, e assim por diante, são todos seres diferentes, exercendo ações diferentes. ”, cada forma geométrica somada a uma cor gera uma representação. Para ele, existe uma tendência de cada cor a uma determinada forma, por exemplo, as cores agudas têm suas qualidades reforçadas em formas pontiagudas, como é o caso do amarelo em um triângulo, já as cores que consideramos profundas, como o azul, tem suas qualidades reforçadas em formas redondas. No entanto, ainda que cada cor tenha uma forma onde sua ação seja mais “brilhante”, no sentido de: clara, objetiva, focada, Kandinsky afirma que não há um certo ou errado quanto às combinações, desde que a pintura siga a Lei da Necessidade Interior.

2.3 Obras

Figura 14 - Murnau with a church de Kandinsky, Kandinsky, 1910.



Fonte: Lenbachhaus

Figura 15 - Impressão III, Kandinsky.



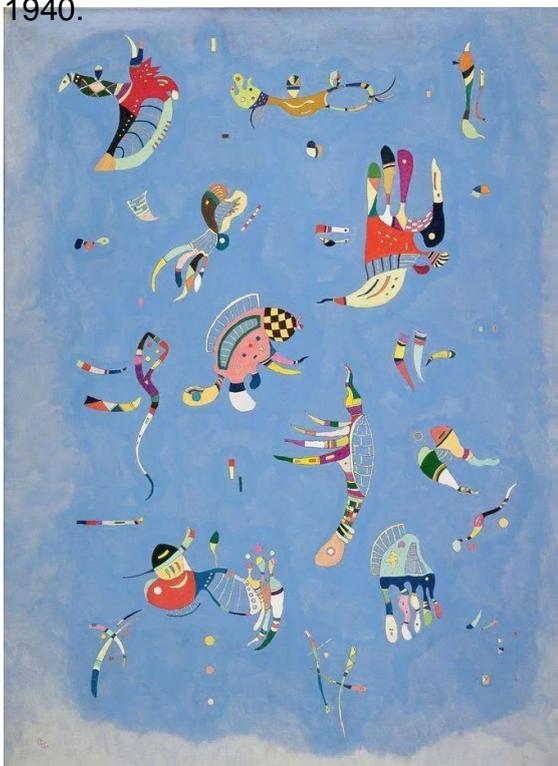
Fonte: Lenbachhaus, 1911.

Figura 16 - Amarelo-vermelho-azul , Kandinsky, 1925.



Fonte: Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, Paris.

Figura 17 - Azul do Céu, Kandinsky, 1940.



Fonte: Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, Paris.

3. CORPO-IMPROVISO

3.1 A Ideia

Improvisar no cotidiano é a ação que tomamos quando geralmente algo não sai como o planejado, é o ato de tomar uma medida no momento em que as coisas estão acontecendo, em tempo real, é saber driblar situações e simplesmente agir. Para improvisar em qualquer situação precisamos estar prontos, agir com rapidez e colocar conhecimentos já adquiridos anteriormente em ação, por essa razão, etimologicamente, a palavra improvisação vem do latim, *IMPROMPTUS* que significa “estar em estado de prontidão/pronto para agir”. A improvisação surgiu para cooperar com o processo criativo do bailarino, selecionando movimentos e cenas para a composição.

“O movimento do Judson Dance Theater começou com um workshop de Robert E. Dunn em 1962, promovido por Merce Cunningham, do qual alguns artistas seletos participaram, incluindo bailarinos da Companhia de dança do próprio Cunningham. Esse workshop foi repetido no ano seguinte, fomentando a prática e a reflexão sobre formas de compor dança, contando com o acaso como elemento principal. Após esse workshop, o processo foi aberto ao público na Judson Church, mostrando as discussões ali abordadas, em composições organizadas em tempo real. O foco era a mostra do processo, e não de um produto fechado.” (GUERRERO, 2013, p.18)

A improvisação, desse modo, tem naturalmente, um caráter investigativo e experimental, com o intuito de descobrir e redescobrir novas formas de dançar, o bailarino nesse estado assume esse estado de prontidão para pôr em prática o que já conhece de uma forma que não conhece, e enquanto dança, improvisa movimentos não desvendados ou não habitados, e dessa forma contribui para processos criativos de seus trabalhos. Esses processos criativos através da improvisação ficaram ainda mais comuns, tornando ele próprio, mais tarde, o produto final de sua criação para muitos. Mara Guerrero ⁵, portanto, faz a seguinte divisão quanto às formas de Improvisação em Dança, sendo elas, duas categorias: 1. Improvisação sem acordos prévios; 2. Improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 Improvisação em processos de criação; 2.2 Improvisação com roteiros, grupos como Grupo Corpo, Cia. Nova Dança 42 e Cia dos Pés, se utilizam hoje da improvisação

⁵ Mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia, tem como foco de pesquisa: dança, improvisação, composição, processo de criação e formalização da cena em dança.

em suas variadas formas para suas composições. Nesse exercício utilizarei desse conceito para mergulhar na experimentação desse corpo-improvisado, e reinterpretando a metáfora de Kandinsky, a cor será a “tecla que exerce influência sobre a alma”, o corpo o piano produzindo seus muitos sons, sons esses que são as vibrações de seus movimentos.

E é desse corpo-improvisado, corpo-pronto, corpo-ação, que surge o exercício das cores, segundo a teoria de Kandinsky. Quando superficialmente olhamos uma pintura da natureza, vemos a natureza refletida nela, com suas formas e características, mas ao enxergar uma pintura abstrata com cores aparentemente dispersas na tela, o que nos olha? Por certo, ao ver uma pintura da natureza não enxergamos apenas a natureza, ou melhor, a natureza nos enxerga, as árvores nos olham de volta e sacodem suas folhas tecendo comentários sobre a realidade, mas como Huberman diz: “a ilusão se contenta com pouco, tamanha é a sua avidez”, e muito é oferecido através da natureza, muito pode ser contado. No entanto, para a pintura abstrata, o estímulo e a representação são consideravelmente reduzidos, mesmo que ainda assim reste mais. Resta mais espaço, interpretação, olhos e distância. O estudo de Kandinsky sobre como as cores afetam nossa alma, talvez nos conte mais que a imagem da natureza possa dizer nesse momento, podemos ouvir o que a pintura nos conta ao olhar para nós, e ao nos olhar nos obriga a olhá-la e não apenas vê-la, sendo contaminados por ela ao passo que também a contaminamos, com nossas histórias, preconceitos e interpretações.

Em um mundo onde nos cercamos de hiper estímulos, desde o nascimento até a morte, toda imagem é pré-determinada por outro a ser algo antes que nos encontre e quando a encontramos não nos dedicamos a olhá-la de fato, não nos permitimos ser afetados por ela, apenas concordamos que ela é o que disseram que é, que uma pintura de uma árvore fala apenas da árvore, e o céu fala apenas do céu. Não obstante, a arte abstrata talvez tenha surgido para mostrar a sociedade que uma árvore pode ser muito mais que uma árvore, e que aquela imagem pode dizer mais do que se está ouvindo, logo, com o intuito de comunicar uma outra realidade, a árvore passa a ser uma cor e um traço, junto a outras cores e outros traços. Então, o que inicialmente poderia ser uma árvore me faz questionar: Que mais coisas ela pode ser?! É esse questionamento que nos VER a pintura, deixar-me ser afetada por ela, que me faz perceber que eu não sou a única observadora, mas que também sou OLHADA por aquilo. A partir desse questionamento que encontro na teoria de Kandinsky a fresta

para um novo olhar, um novo mundo de significados voltados ao mundo exterior, porque é com esse olhar que já não percebo apenas o mundo exterior a partir da pintura, mas principalmente o mundo interior, percebo que enquanto a pintura me olha ela diz sobre mim o que eu até então não tinha percebido por mim mesma.

Ao reduzirmos a representação na pintura, obtemos o som puro da imagem através das cores, não temos outra alternativa senão voltarmos nosso olhar para nós mesmos. Almejo capturar através desse exercício de improvisação a quintessência do movimento das cores de Kandinsky. O mesmo acreditava que as vibrações que as cores despertam na alma “são mais tênues e mais delicadas, e as palavras são incapazes de descrevê-las. ”, assim como cada arte é capaz de exprimir o que só ela é qualificada para dizer. Talvez por isso é possível perceber o sutil, porém marcante, atravessamento entre uma arte e outra, como se uma enxergasse sob uma perspectiva que a outra não ver. Para Kandinsky, as palavras não são e não podem ser nada além que alusões às cores, nunca as substituindo, no entanto, é através da improvisação em dança nesse presente exercício que pretendo não as colocar em palavras, mas senti-las através dos sentidos ao deixar as suas nuances de caráter físico e moral perpassar pelo corpo, sendo ele, o ar entre a tela e o espectador, o distanciando à medida que o aproxima, proporcionando-o o aurático.

Como corpo que dança, encontro na teoria de Kandinsky a oportunidade para corporificar a sensação das cores, sua ação na alma humana, e em suas pinturas o estímulo para a iniciação do exercício.

2.2 A Plástica

Embora, as possibilidades de combinações e experimentações cromáticas nesse exercício sejam inúmeras, atenho-me apenas à duas cores, dois desdobramentos da teoria de Kandinsky retidas no Primeiro e Segundo Contrastes, sendo eles: os fatores de calor e frieza, e claridade e obscuridade (branco e preto), característicos do amarelo e azul. No entanto, ao ater-me ao amarelo e azul corro o risco de perpassar pelo verde, visto a linha tênue que existe entre essas duas cores. O amarelo sendo essa cor que nos faz querer sair de nós mesmos, nos deixa beirando a loucura ao andar no penhasco da alegria, tem a tendência a nos levar ao limite de nós, ao mesmo tempo que dependendo da influência da luz e do azul, leva-nos a um lugar de repouso ou imobilidade, podendo se transformar rapidamente no verde. Imobilidade esta que está presente no verde, mas que ao aprofundar-se no domínio

do azul pode subitamente adquirir seu movimento concêntrico, que me conduz a esse estado contemplativo auto reflexivo que só a cor azul me provoca. Analiso, portanto, que tipo de reações meu corpo tem ao me deparar com os movimentos que o azul produz na minha alma.

O enfoque do exercício está em expressar através da improvisação em dança a sensação e movimentos provocados por cada cor e perceber as alterações no estado de espírito que cada tonalidade de amarelo e azul geram, partindo das mudanças da luz natural ao longo do processo de experimentação, ou seja, as influências da claridade e obscuridade, branco e preto, refletindo a cor da tinta no tecido em meu corpo. Posso afirmar, portanto, que esse é um exercício primordialmente do olhar, partindo do princípio de que a cor é fisiológica, e nossa visão tem um papel fundamental nela, também tem nesta experimentação. Sendo o olhar, a primeira porta para as sensações provocadas pela cor e então pelos demais sentidos, digo “Vejo, logo existo”, enquanto cor, enquanto sensação, enquanto imagem e memória, embora ver signifique mais que enxergar, signifique afetar-me por aquilo que me olha, sendo isto, a cor. Algumas das pinturas de Kandinsky anexadas neste trabalho, serviram-me de inspiração para o exercício, principalmente “Amarelo Vermelho e Azul (1905)” quanto a influência da cor amarela através da luz solar sobre as tonalidades e demais cores, e “Azul do céu (1940)” no que se refere ao estado de repouso absoluto que o azul ganha ao ser afetado pela claridade e cor branca.

Considero ainda, a lei da necessidade interior neste exercício, a qual Kandinsky baseia sua teoria, onde o artista precisa exprimir o que é próprio de sua pessoa, de sua época, e o que é próprio da arte, sendo todos procedimentos pecaminosos se não forem justificados pela Necessidade Interior. Uma vez que Kandinsky acredita que toda arte é filha de seu tempo, e ilustra bem isso quando diz que:

“Podemos ouvir a música de Mozart com inveja, mágoa, até tristeza, porque ela é para nós uma pausa salutar no tumulto de nossa vida interior, porque ela nos oferece uma imagem consoladora, uma esperança. Mas sabemos, ao ouvi-la, que esses sons que nos apaziguam nos chegam de uma época diferente, de um tempo passado que, no fim, nada mais tem em comum conosco.” (KANDINSKY, 1996, p.103)

Dessa forma, percebo em Kandinsky, o fato de que ainda que sejamos tocados e possamos experimentar de um tipo de arte anterior ao nosso tempo, ela já não é capaz de exprimir tudo o quanto é necessário para comunicar nossa necessidade e representar nosso tempo. Portanto, faço de suas pinturas apenas inspiração e não base, desenvolvendo um exercício de improvisação em dança com base na

necessidade interior, priorizando a pureza das cores e formas, percebendo e sentindo a vibração do movimento que elas causam na minha alma, sendo elas pontos-chave para o resultado da experimentação.

Esse exercício tem início na pintura do figurino produzido, figurino esse pensado de forma que a luz natural possa refletir nas cores as fortalecendo, e sua pintura enfatiza as formas que fazem o amarelo e o azul brilharem mais segundo Kandinsky (pontagudas e arredondadas, respectivamente), embora o próprio Kandinsky afirme que a regra não seja que o amarelo esteja sempre em formas pontagudas, triangulares e o azul em círculos, o próprio experimentou misturar as formas e cores de maneira diversa, no entanto a lei da necessidade interior é o que deve permanecer. A movimentação corporal neste exercício se apoia na improvisação em dança principalmente pelo fator da imprevisibilidade quanto ao movimento que pode ser produzido através da ação das cores na alma, adentrando dessa maneira, a categoria da Improvisação com acordos prévios e roteiro, onde supõe-se possíveis cenários e regras para o desenvolvimento da ação. Ainda que já tenha sentido essa ação da cor sobre a alma em outros momentos ao observar pinturas, minha intenção está em produzi-la mais uma vez para esta experimentação, não apenas basear-me na memória da sensação, mas torná-la o mais presente possível, levando em conta que existem fatores de imprevisibilidade na cena, como a própria movimentação, o clima e o público, já que o local escolhido não é privado, e livre para transeuntes. O local foi escolhido devido a presença da natureza e da luz natural. O primeiro acordo pré-estabelecidos para esse exercício, a movimentação expansiva para o amarelo, focando em seu movimento excêntrico e a movimentação recolhida e ensimesmada para o azul, e o segundo acordo está na interação com o público, sendo a cor amarela aquela que tem um movimento de aproximação com o espectador e a cor azul que tem um movimento de distanciamento. O exercício foi dividido em seis momentos com oito cenas, iniciando às 14 horas e finalizando às 19 horas, sendo as cenas 1 e 2 tendo vinte minutos de duração e o restante das cenas contendo dez minutos de duração.

Tabela 1- Descrição das Cenas

Cena 1 Pintura amarela;

2.2.1 Experimentação

Para que o exercício fosse realizado foi necessária uma preparação anterior, essa preparação se deu inicialmente pela escolha do local, precisamente sendo um ponto focal para a luz natural, por essa razão da escolha de um local externo ao invés de local interno, tendo a natureza envolta como contribuinte para a percepção e reflexo da luz, também fazendo uma alusão às pinturas impressionistas pesquisadas e retratadas ao longo da pesquisa quanto a retratação do corpo, nesse período. A pesquisa meteorológica também foi necessária, sabendo da importância da luz do sol para sua realização, no entanto por ser um período de chuvas não havia como excluir esse fator, e sim pensar numa forma de adaptar o exercício a ele, sendo o clima um fator de imprevisibilidade para o exercício. Utilizar essa influência a favor da movimentação ao invés de ir contra pode ter sido a melhor estratégia utilizada.

Outra ação necessária para que a experimentação acontecesse foi a escolha no tecido do figurino, que precisaria ser leve e com pouca transparência, assim como o teste da melhor tinta a ser utilizada, levando em conta fatores alérgicos e a aderência da tinta ao tecido, sem enrijecê-lo. Como descrito anteriormente, a pintura do exercício baseou-se na aproximação com as formas que Kandinsky descreveu como fortalecedores do poder de cada cor, sendo as pontiagudas pertencentes a cor amarela e as arredondadas á cor azul, para isso houve um processo de experimentação antes da improvisação final com movimentos que seguissem a forma influente de cada cor e que funcionaria com o figurino.

A última etapa da experimentação consistiu na pesquisa da luz para a fotografia, alguns testes realizados antes do exercício final. A chuva, no entanto, esteve presente em praticamente todos os horários do exercício, o céu nublado e a vegetação molhada criaram um cenário surpreendentemente propício para o destaque e mudança de tonalidade das cores do exercício em alguns momentos.

- PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1955.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. I. A. Pedrosa, 2022.
- PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. I. A. Pedrosa, 2018.
- VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. Editora Cosac Naify, 2003.

Figura 18 - Figurino



Foto: Washington da Anunciação

Figura 19 - Local do exercício de improvisação



Foto: Washington da Anunciação

Figura 20 - Experimentação 1



Foto: Washington da Anunciação

Figura 21 - Experimentação 2

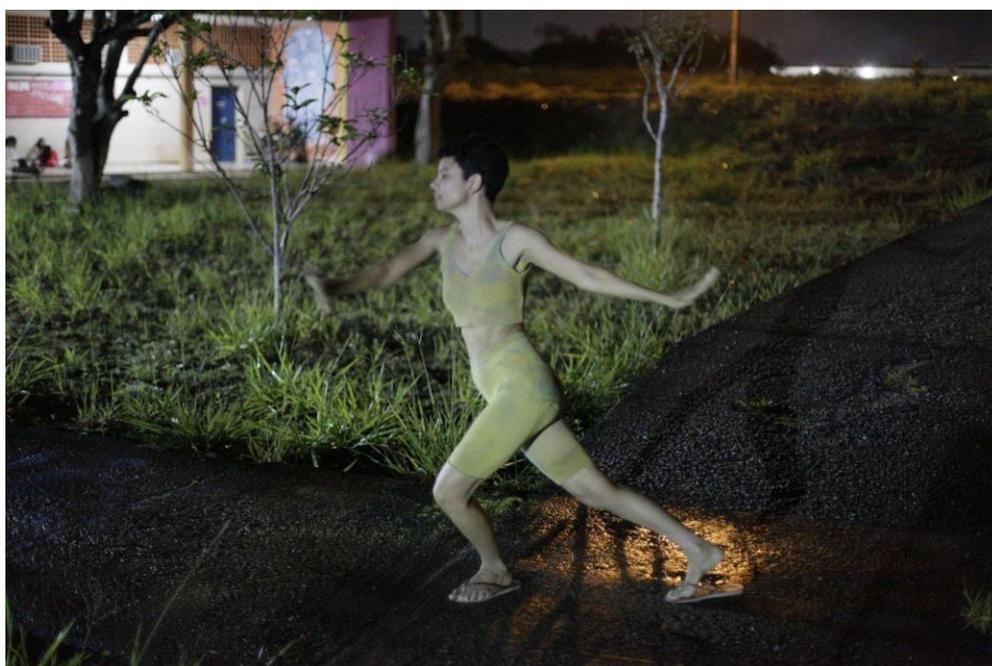


Foto: Washington da Anunciação

3.3 O Resultado

Figura 22 - A Pintura Amarela



Foto: Washington da Anunciação

O exercício de improvisação foi regado a chuva, especialmente nas cenas amarelas, o que fez com que a tinta escorresse no tecido criando um efeito aquarela, nesse efeito é possível ver nos registros seguintes, as nuances do amarelo, indo de um amarelo mais escuro a um amarelo mais claro, esbranquiçado, que Kandinsky atribuiria ao fortalecimento do efeito da cor, intensificando seus movimentos característicos, visto a afinidade do amarelo com a claridade e o branco em si. Sendo “as cores claras que atraem mais o olho e o retém”, mas o amarelo-limão vivo fere os olhos, como podemos observar na figura 25 (p.51) na última etapa do exercício ao anoitecer quando a luz artificial se fez presente, refletindo no tecido amarelado, esse tom esverdeado que foi atribuído ao amarelo pela junção do azul e o reflexo da luz faz com que perca seu movimento, sua capacidade interior de mover-se, dando-lhe um aspecto doentio e paralisante.

Kandinsky afirma que “Sobre uma sensibilidade grosseira, a cor tem apenas efeitos superficiais, que, desaparecida a excitação, logo deixa de existir.” (1911, p.50),

tendo o espírito que ser treinado assim como o corpo através do exercício de sensibilização. Portanto, tenho nesse exercício de improvisação desta pesquisa o começo desse treino, à medida que as cenas aconteciam é possível perceber a evolução da percepção da cor, onde nenhum momento se assemelha em luz, tonalidade e movimento. A cada cena existe uma nova vibração, uma nova movimentação é provocada, instigada, despertada. Na figura 24 (p. 50) há um quadro dos registros nos três horários da cor amarela, as duas primeiras fileiras pertencem ao primeiro horário, as duas fileiras subsequentes ao segundo horário e a última fileira ao terceiro horário. Podemos observar nessa comparação que nos registros do primeiro horário a cor amarela é mais uniforme em todo o figurino, percebendo uma pequena mudança de nuance apenas no fim, já no segundo horário podemos notar que o registro acentua o amarelo presente no meio do tecido, enquanto a borda é quase branca, de um amarelo esbranquiçado, já no terceiro horário, na ausência da luz natural, sendo envolto pela escuridão, o amarelo tornou-se quase inteiramente branco.

Figura 23 - A Pintura Azul



Foto: Washington da Anunciação

Nas cenas azuis, o sol sempre esteve presente, o que auxiliou na secagem da tinta mantendo a pintura feita no tecido, e na percepção de uma alteração de tonalidade mínima, quase imperceptível nos primeiros momentos. Kandinsky afirma

sobre a cor azul, que ela é tipicamente apaziguadora e acalma ao se aprofundar, podemos observar isso claramente comparando os dois primeiros horários com o terceiro na figura 27 (p.52). Nas duas primeiras fileiras do quadro pertencentes ao primeiro horário do exercício do azul, é possível identificar a pequena mudança para as duas fileiras subsequentes pertencentes ao segundo horário do exercício, segundo o primeiro um azul um pouco mais escuro que o segundo, que de acordo com a movimentação torna o azul ainda mais claro. No entanto, na última fileira do quadro, pertencente ao terceiro horário, enquanto tudo em volta é escuridão o azul torna-se mais escuro, e dentro do contexto ganha profundidade, “tinge-se de melancolia”, quase mergulha dentro de si próprio na intensidade do olhar.

A respeito dos movimentos realizados durante a improvisação, encontramos as formas ressonantes de cada cor nas imagens e percebemos seu efeito sobre cada uma na geometria do registro, como na figura 28 (p. 53). Há expansividade em cada movimentação do amarelo, se comparado ao azul os movimentos são amplos e excêntricos até quando são pequenos, como se gritasse com todos, partindo do centro para as extremidades, e as extremidades não conseguem contê-lo, permeiam as pontas dos dedos e extravasa, cansa, esgota. Ao fim de todas as cenas do amarelo, mesmo feitas sob a chuva é possível sentir a energia de sua vibração, de seus movimentos, como se nunca fossem suficientes, nunca alcança seu pico ou vai longe o bastante, o delírio presente no amarelo é evidenciado através da desordem para todos os lados, como capturado em uma das fotos da figura 28 (p.53) quando a movimentação do tecido cria várias formas triangulares em direções diversas.

No azul, a movimentação circular é evidente, e a pintura reforça essa percepção. Na figura 26 (p.51) podemos ver a presença das formas arredondadas no tecido provocadas pela sua movimentação, enquanto na figura 29 (p.53) é possível ver esse movimento ensimesmado, interiorizado através do giro.

Figura 24 - Quadro Amarelo



Foto: Washington da Anunciação

Figura 25 - Amarelo-limão



Foto: Washington da Anunciação

Figura 26 - Círculos



Foto: Washington da Anunciação

Figura 25- Quadro Azul



Foto: Washington da Anunciação

Figura 26 - Geometria do amarelo



Foto: Washington da Anunciação

Figura 27 - Geometria do azul



Foto: Washington da Anunciação

AS ÚLTIMAS PINCELADAS DE UM CORPO ENCARNADO

As possibilidades de relações estabelecidas entre a dança e a pintura são incontáveis, especialmente no que se refere às cores e suas sensações. Num pequeno recorte do azul e amarelo podemos perceber a polaridade existente em cada ser humano ao observar e motivar uma arte muito mais intimista e interiorizada, onde o ser humano volta-se para si em busca de si mesmo, em uma sociedade viciada em voltar-se para todos os outros lados. É possível perceber na teoria das cores de Kandinsky uma brecha de oportunidade para voltar a uma necessidade interior, a um reconhecimento próprio, uma sensibilização de espírito, que quanto mais se olha mais se encontra. Esse reconhecimento nada mais é do que personificação do ser, não do corpo visível e superficial, mas do ser interior, assim como observamos em uma pintura e encontramos os olhos que nos observam, somos contaminados pela profundidade de uma pintura encarnada, personificada, que nos toca e nos conversa, nos prende e nos atrai, que possui alma, a alma de quem a pintou, mas que já não lhe pertence, pertence a quem olha e é visto. Esse corpo, portanto, atraído e imerso, torna-se também um corpo encarnado, hiper consciente de si mesmo, enquanto existente, repleto de sentimentos, interiormente vivo.

É esse estado de consciência que se adquire através da pintura, das cores, das formas, que nos conduz a uma dança muito mais repleta de significado que nos permite entrar em contato com o que temos de mais íntimo, com as movimentações menos acessadas e mais libertadoras, cheia de auto expressão, desprendida, possibilitando encontrar nas cores um ponto de partida para um estudo e pesquisa interior através da dança. Kandinsky acreditava que cada arte é qualificada a dizer o que só ela é capaz através dos seus meios individuais, o que intitulava de “força própria”, assim como não achava possível traduzir as sensações e vibrações das cores em palavras, mas através da força própria que a dança possui podemos perceber a possibilidade de acessar algo além do que a sensação da cor, mas a percepção da alma através dela.

A percepção do olhar nesse exercício pode ser dividida em duas perspectivas: a do artista enquanto pintor que encontra a personificação do corpo e a traduz em uma pintura encarnada, possuidor do equilíbrio e proporções segundo a necessidade interior, derramando alma em sua pintura, contaminando e sendo contaminado por ela, e a do artista enquanto dançarino-intérprete, personificando a pintura, a cor, a

forma, se tornando ele mesmo um corpo encarnado, despejando sua alma sobre quem o assiste, contaminando e sendo contaminado pelos movimentos causados pelas vibrações das cores em si mesmo, permitindo que atravesse o público e seja atravessado por mais olhares.

Podemos perceber então, que através do olhar atingimos e somos atingidos em diversos níveis e camadas, como um ciclo infundável de percepções e afetos de quem cria e quem observa, de quem intérprete e recria e de quem assiste e percebe. Um despejo de alma sobre alma através do olhar, ora sendo um incômodo como uma luz acesa depois de muito na escuridão, ora acalmando e acalentando como as nuances do céu no fim de tarde, a cor nos abre uma porta que nos conduz a diversas outras portas, não mais janelas da alma, mas portas que nos levam a outros lugares e percepções, que nos treinam o olhar e exercitam nosso espírito, marcando-nos com impressões não mais da natureza, mas de nós mesmos.

Figura 28 - Corpo Encarnado



Foto: Washington da Anunciação

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Bruno Oliveira. **Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur**. UFSJ, Revista Estudos Filosóficos, 2012.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no Processo Criativo - Um Estudo Sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe**. São Paulo: Senac, 2006.
- Bergson, Henri, 1859-1941. **Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves, São Paulo, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da Sensação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**, Editora Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! que emoção?**. Tradução Cecília Ciscato . São Paulo: Editora 34, 2016.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad. José Mendes Ferreira, Publicações: Lisboa : Edições 70, reimp. 2016.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015.
- GUERRERO, Mara Francischini. **SOBRE AS RESTRIÇÕES COMPOSITIVAS IMPLICADAS NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA**. UFBA/Salvador, 2008.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores : como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva, São Paulo, 2013.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 7a ed. Lisboa (Portugal):. Publicações Dom Quixote, 2006.
- KORFMANN, Michael. **O abstrato, o visível e a onomatopéia: a respeito de Wassily Kandinsky**. Organon, Porto Alegre, janeiro-dezembro, 2005.
- LOBSTEIN, Dominique. **IMPRESSIONISMO**. Tradução de William Lagos. L&PM Editores, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.