

Fragmento “O colorido”

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Tradução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle¹

Apresentação:

Em seus *Cursos de estética*, Hegel considera que o elemento da cor, o *colorido*, é o ponto culminante da pintura, pois “é a cor, o *colorido*, que faz do pintor um pintor” (*Cursos de estética III*, p. 232). A pintura alcança com a cor o seu ponto mais elevado como arte, o momento em que ela começa a passar, por assim dizer, para o terreno da música, a arte que a sucede na hierarquia do sistema das artes. No jogo da aparência, produzido pelo emprego das mais variadas cores, o pintor abandona o objeto a ser representado e se entrega ao sabor das combinações pictóricas, quando então ocorre “uma interpenetração de cores, uma aparência de reflexos que brilham em outras aparências [*in andere Scheine scheinen*] e se tornam tão finos, tão voláteis, tão tomados de alma, que começam a penetrar no âmbito da música” (*Cursos de estética III*, p. 240). Mediante a esfumação, a pintura conquista um movimento no qual tudo se torna um transbordar, um processo subjetivo contínuo de superação, que promove a transição do princípio propriamente espacial da pintura para o temporal da música. “Por meio desta idealidade, desta interpenetração, deste ir e vir de reflexos e aparências de cores, por meio da mutabilidade e volubilidade das passagens se espalha pelo todo, na clareza, no brilho, na profundidade, na iluminação suave e forte da cor, uma aparência de animação que constitui a magia do colorido e pertence propriamente ao espírito do artista que é este mágico” (*Cursos de estética III*, p. 241).

Hoje, com a descoberta de alguns cadernos de alunos dos *Cursos de estética*, podemos perceber melhor como a ênfase dada ao colorido era de fato central para Hegel em suas

¹ Professor do Departamento de Filosofia da USP.

aulas. No último curso dado por Hegel em Berlim, no ano de 1829, preservado pelo caderno do aluno Libelt, que se encontra atualmente na Biblioteca Jagelonska, de Cracóvia/Polônia, o tópico do colorido recebe um subcapítulo no capítulo da pintura, intitulado justamente "O colorido" (*Das Kolorit*). No começo desse manuscrito lemos: "O desenho, o esboço, são certamente o fundamento, mas não o substancial. À pintura pertence a coloração, que é ela mesma desenho; é isso que primeiramente fornece o acabamento da expressão"².

Para que se possa perceber toda a amplitude e o ineditismo dessa reflexão de Hegel, reproduzimos a seguir o trecho na íntegra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I - IV*. Tradução e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 1999-2004.

_____. *Caderno de Libelt: Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Libelt (Manuskript der Bibliotheka Jagiellonska, Kraków)

Tradução:

"O desenho, o esboço, é o fundamento, mas não o substancial. Faz parte da pintura a coloração, que desenha ela mesma. É isso que fornece o acabamento da expressão. Todo o espírito está presente na habilidade da mão, que mostra em si mesma, em desenhos de mapas [*Kartenzeichnung*], a leveza ilimitada, por exemplo, no Evangelho de Albrecht

² HEGEL, G. W. F. *Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Libelt (Caderno de Libelt: Manuskript der Bibliotheka Jagiellonska, Kraków), p. 134. Agradecemos a A. Gethmann-Siefert pela cópia da transcrição deste manuscrito. Baseado nesta passagem do curso de 1829, B. Collenberg-Plotnikov, atualmente assistente de A. Gethmann-Siefert na *Fern Universität* de Hagen, realizou um amplo estudo sobre o tema do colorido em Hegel, ao qual este ensaio deve importantes impulsos. Cf. COLLENBERG-PLOTNIKOV, B. "Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst". In: *Phänomen versus System*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. *Hegel-Studien*, Beiheft 34 [Caderno especial], Bonn, Bouvier, 1992.

Dürer em Munique, ou nas coleções de desenhos de Rafael e Miguel Ângelo em Viena. Os venezianos e os holandeses, sob uma brisa suave, no mar mesmo, sob o fundo cinzento, foram os que aperfeiçoaram as cores. 135a/136. A contraposição do claro e do escuro produz todo o acabamento, a elevação, o rebaixamento, o distanciamento, o essencial no fenômeno como tal. A estas determinações da figura [*Gestaltens*] se junta a tintura [*Färbung*] particular da figura e, assim, uma contradição no que se refere à claridade e à escuridão, que pertencem a uma parte e às relações de claro e escuro em geral. Por exemplo, as sobranceiras são escuras em si mesmas, e então a luz recai sobre a testa, para o acabamento da forma. Essa colisão o pintor tem de equilibrar. Por fim, as cores mesmas têm uma relação uma com a outra. Algumas cores são mais claras, outras mais escuras, por exemplo, a mesma intensidade de azul e verde. A cor em si mesma encontrou em Goethe seu verdadeiro esclarecimento. O céu é azul, a noite; a atmosfera é a claridade, que então modifica cinco pontos. O amarelo é o branco que transparece por um meio turvador, por exemplo, topázio colocado diante do preto aparece azulado, atrás do branco aparece amarelado. Assim ocorre com o fumo visto em nuvens pretas ou brancas. O vermelho é a cor que faz efeito, por conseguinte real [*königlich*], que chegou à individualidade. O amarelo e o azul podem ser intensificados até o vermelho. Temos então o brilho do claro por meio de algo escuro ou o inverso. Essas são as cores simples as mais puras. Todas as outras nascem destas. Isso o pintor deve levar essencialmente em consideração. As cores têm algo de simbólico: o escuro é o que não oferece resistência, o claro é o que oferece resistência, o vermelho é o dominante, o verde é o agradável. Em quadros maiores se mostra todo este círculo de cores e, quando falta uma cor, a totalidade perde o sentido. O verde, o amarelo, o violeta servem às pessoas secundárias, o azul à inocência das mulheres, o vermelho aos homens. O mais belo vermelho é a cor sepulcral vegetal, na luz mais forte. Deve haver harmonia nas cores. Para tanto se empregou habitualmente um colorido fraco, onde a desarmonia do colorido não se mostra tão gritante; temos então cores sujas. A cor faz efeito por meio de seu parentesco, por exemplo, assim é produzido o brilho do Atlas, dos metais, das pedras. Um outro elemento é a distância na qual o todo das cores é modificado. Trata-se da perspectiva, não a linear, mas a aérea. O ar é aqui a distância sozinha, embora a atmosfera contenha um brilho [*Schein*]. O que está distante aparece-nos mais escuro, o que está perto de nós é mais claro. De fato ocorre o inverso. Segundo a determinidade da cor, o escuro tem de ser visto particularmente de perto; o que está mais distante se torna mais claro por meio da diferença das singularidades. A luz do dia, modificada diferentemente de modo natural, fornece um traço distinto para o quadro pictórico. Uma determinação da luz tem de vir ao encontro do olho, caso contrário se diz que o quadro se torna inquieto. Estes momentos o pintor tem de criar para si mesmo. Todo pintor possui um sentido particular para a

natureza. Nenhum pintor tem o mesmo colorido que o outro. Não se trata, porém, de nenhuma mera maneira [*Manier*] do artista, não é algo que ele retira da natureza. Pois na natureza o colorido é infinitamente distinto. Todo dia, toda hora traz um outro colorido na natureza e o pintor tem de captar tal coloração. Goethe nos conta que em Dresden parou numa sapataria e, quando finalmente entrou, teve a impressão de ver um quadro de Ostade. O colorido do dia era, desse modo, concordante com a imagem holandesa. O mais difícil colorido é o encarnado, a cor da carne humana. É o ápice do colorido. Cada pintor constitui, quanto a isso, um tom próprio. Alguns coloridos aparecem inteiramente contrários à natureza, bizarros, mas que, contudo, possuem a sua legitimidade. Neste caso é abstraído de toda diferença no clima, na mentalidade, na paixão etc. Os metais, as vestimentas são brilhantes, o elemento da terra, as flores possuem uma cor inteiramente determinada; em frutas, como, por exemplo, nas uvas, já começa o brilho dominante. Nos animais, como nos cabelos e na penugem, é isso que é a aparição, um resultado 136a. de diferentes pontos pictóricos pequenos. Na pele humana o peculiar é o fato de que a superfície tem por si mesma algo de nebuloso, de interpenetração de todas as cores. O vermelho saudável é puro carmim. Mas este é ele mesmo apenas uma indicação, um resultado, algo que se mostra ao mesmo tempo como algo que se produziu, o vermelho arterial se mostra através da pele. As veias são por si mesmas algo permanente. A pele é algo amarelo, todos os três se interpenetram, uma cor aparece na outra e pela outra. É difícil produzir o nebuloso, a *morbidezza* da carne. Goethe traduziu Diderot sobre a pintura, em que se lê que quem possui o sentimento da carne conquistou muita coisa. Milhares de pintores morrem sem tê-lo alcançado. O brilho dos metais não é nada de transparente [*Durchscheinendes*], mas o que simplesmente tem aparência [*Scheinende*]. A isso os pintores chamam de velar [*lasieren*], sobrepor cores às cores fundamentais, para que transpareça o fundo. Em pinturas mais antigas esta arte ainda não existe, elas parecem secas, terrosas, o material do pigmento tem de desaparecer no encarnado. É sobre isso que repousa a técnica. A pintura de mosaicos é o lugar onde as determinações pictóricas são colocadas uma ao lado da outra. Em Roma existe uma fábrica de mosaicos onde se encontram 15 mil nuanças de cores, que já estão prontas em lápis. Desse modo não é produzida a transparência. O segredo da veladura [*lasieren*] é tornar não transparente como foi pintado, fazer desaparecer o estar-lado-a-lado. Trata-se do estar interpenetrado, do que é nebuloso; particularmente o encarnado de Ticiano é louvado: há uma profundidade física neste transparecer. De perto temos uma superfície; de longe vemos diferenças, um tom intermediário está na base e é a unidade que faz efeito sobre o todo. A isso pertence a arte do sombreado de Leonardo da Vinci e Corregio, o

transparecer por meio de sombras. Cada ponto faz efeito na medida em que um outro faz efeito por meio dele, assim como a força. Cada ponto é um desaparecer em um outro ponto. Esta magia do aparecer é o musical da pintura, é uma visibilidade que consiste em reflexos, que consiste em aparências em outras aparências. A música se liberta inteiramente do que é objetivo exterior. O ser se mostra como aparência na aparência. A objetividade passa para a subjetividade".