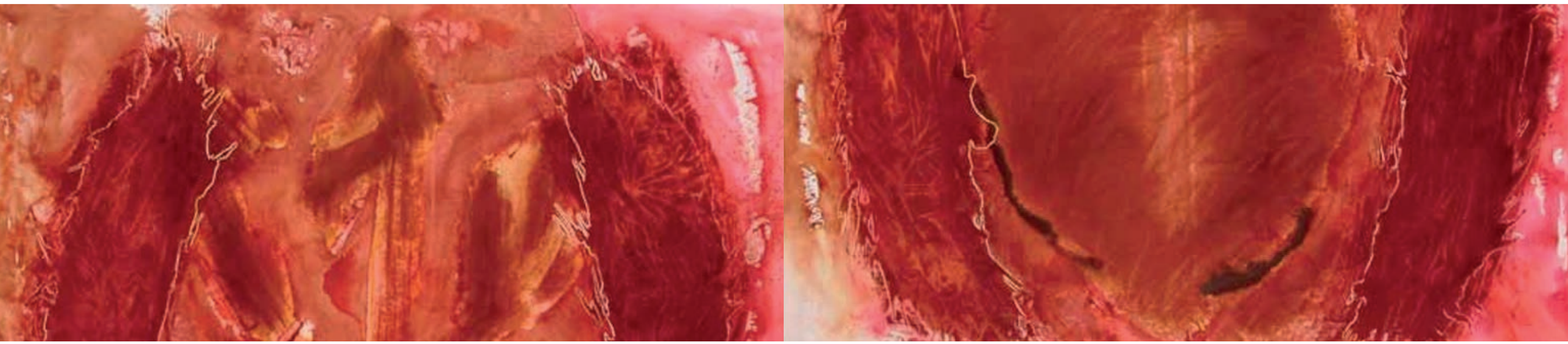


FISSURA CROMÁTICA: DA FULIGEM AO URUCUM EM UMA PALETA BRASILEIRA

Pedro Prates Romero[1]

CHROMATIC FISSURE: FROM SOOT TO *URUCUM* IN A BRAZILIAN PALETTE

FISURA CROMÁTICA: DEL HOLLÍN AL *URUCUM* EN UNA PALETA BRASILEÑA

1 Mestrando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e especializando em Arte e Filosofia pela PUC-Rio. Pesquisador do NEDEC/UFMG. E-mail: pedro.promero@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8115-6573. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6429680852320506.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

PALÍNDROMO

Pedro Prates Romero

RESUMO

No contexto brasileiro, o preto e o vermelho vinculam-se a matérias queimadas ou extraídas do território e a narrativas históricas marcadas por diásporas, cosmologias indígenas e violências extrativistas. O objetivo do artigo é examiná-los como cores de passagem de uma paleta brasileira, a partir de sua materialidade simbólica. A pesquisa, de natureza teórica e base bibliográfica, articula noções da filosofia e da teoria da cor e as confronta com materiais como carvão, fuligem, jenipapo, urucum, óxido férrico e pau-brasil, bem como com obras de Carlos Vergara e Rosana Paulino. A análise propõe ler preto e vermelho como gramática sensível da visualidade brasileira. O significado que o uso lhes fixou se desloca quando uma cor conserva sua procedência material, caso do preto da fuligem em Vergara, ou passa de um motivo a outro, como o vermelho que, em Paulino, vai do corpo aos navios. O artigo conclui que essas cores deixam perceber uma fissura cromática, isto é, uma linha na superfície da visualidade brasileira que põe em relação matéria, território e memória histórica, sem fechar a paleta brasileira a outras cores e a novos regimes de significação.

Palavras-chave: fissura cromática; paleta brasileira; gramática sensível; Rosana Paulino; Carlos Vergara.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

ABSTRACT

In the Brazilian context, black and red are bound to materials burned or extracted from the territory and to historical narratives marked by diasporas, Indigenous cosmologies, and extractivist violence. This article aims to examine them as colors of passage in a Brazilian palette, based on their symbolic materiality. The research, theoretical and bibliographic in nature, articulates notions from philosophy and color theory and confronts them with materials such as charcoal, soot, *jenipapo* (genipap), *urucum* (annatto), ferric oxide, and Brazilwood, as well as with works by Carlos Vergara and Rosana Paulino. The analysis proposes reading black and red as a grammar of the sensible in Brazilian visuality. The meaning fixed to them by use is displaced when a color retains its material provenance, as the black of soot does in Vergara, or passes from one motif to another, such as the red that, in Paulino, moves from the body to the ships. The article concludes that these colors make perceptible a chromatic fissure, that is, a line on the surface of Brazilian visuality that brings matter, territory, and historical memory into relation, without closing the Brazilian palette to other colors and to new regimes of signification.

Keywords: chromatic fissure; Brazilian palette; grammar of the sensible; Rosana Paulino; Carlos Vergara.

RESUMEN

En el contexto brasileño, el negro y el rojo se vinculan a materias quemadas o extraídas del territorio y a narrativas históricas marcadas por diásporas, cosmologías indígenas y violencias extractivistas. El objetivo del artículo es examinarlos como colores de paso en una paleta brasileña, a partir de su materialidad simbólica. La investigación, de carácter teórico y base bibliográfica, articula nociones de la filosofía y de la teoría del color y las confronta con materiales como carbón, hollín, *jenipapo* (jagua), *urucum* (achiote), óxido férrico y palo brasil, así como con obras de Carlos Vergara y Rosana Paulino. El análisis propone leer el negro y el rojo como gramática sensible de la visualidad brasileña. El significado que el uso les fijó se desplaza cuando un color conserva su procedencia material, caso del negro del hollín en Vergara, o pasa de un motivo a otro, como el rojo que, en Paulino, va del cuerpo a los navíos. El artículo concluye que estos colores dejan percibir una fisura cromática, es decir, una línea en la superficie de la visualidad brasileña que pone en relación materia, territorio y memoria histórica, sin cerrar la paleta brasileña a otros colores y a nuevos regímenes de significación.

Palabras clave: fisura cromática; paleta brasileña; gramática sensible; Rosana Paulino; Carlos Vergara.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

Apresentação

Preto e vermelho chegam à visualidade brasileira (o que o país dá a ver e o modo como é visto) por matérias que se queimam ou se extraem: carvão e fuligem, jenipapo, pau-brasil, óxido férrico, urucum. Antes de significar luto ou sangue, essas cores vêm de algum lugar, e sua procedência as liga a narrativas históricas marcadas por violências extrativistas, diásporas e cosmologias indígenas. Logo, pensar em uma paleta brasileira ou na cor do Brasil exige interrogar, além de pigmentos e percepções, a complexidade de uma formação histórica atravessada pela violência colonial, em que o preto e o vermelho emergem como gramática sensível de memórias encarnadas e de territórios cuja disputa política passa tanto pelo visível quanto pelo invisível. Este artigo propõe pensar essas cores a partir de suas matérias e das obras que as mobilizam, como possibilidade constitutiva dessa visualidade.

O preto e o vermelho são tomados aqui como cores de passagem de uma paleta brasileira, isto é, cores que vão da matéria de que procedem às imagens e aos significados, e de um motivo a outro, levando consigo materialidades territoriais e narrativas históricas. A paleta inclui outras tonalidades, que o artigo não pretende enumerar. Em relação aos estudos reunidos em *Reflexões sobre a cor*, que leem o preto na pintura pela oposição entre superfície e profundidade (Rangel; Hamaya, 2021, p. 95) e a monotipia de Vergara pelo "aspecto indicial" e pela busca da cor "no lugar em que ela foi produzida" (Tinoco; Giannotti, 2021, p. 221), o artigo estende essa procedência material à memória histórica dessas cores no território brasileiro.

Denomina-se aqui fissura cromática a linha que o preto e o vermelho deixam perceber na superfície da visualidade brasileira. O termo combina a noção de fissura que Deleuze (2015) desenvolve na *Lógica do sentido*, discutida na segunda seção, com o trecho de *Conversações* sobre rachar as coisas (Deleuze, 2013, p. 172), e designa o ponto em que a cor excede

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

o registro da representação e passa a pôr em relação matéria, território e memória histórica. A expressão gramática sensível designa o conjunto de usos pelos quais preto e vermelho são, ao mesmo tempo, percebidos e significados no contexto brasileiro (o luto e a fuligem, o sangue e o urucum). A gramática se entende aqui a partir de Wittgenstein, para quem nas cores há "parentesco, e oposição (e isto é lógica)" (Wittgenstein, 2009, p. 81), e o sensível a partir de Merleau-Ponty, que escreve: "É impossível sobrepor, no homem, uma primeira camada de comportamentos que chamaríamos de 'naturais' e um mundo cultural ou espiritual fabricado" (Merleau-Ponty, 2018, p. 257). A combinação mantém a distância entre os dois, já que Wittgenstein admite apenas "problemas fenomenológicos" (Wittgenstein, 2009, p. 165). A fissura cromática é o ponto em que essa gramática se desterritorializa, quando a procedência material de uma cor, ou sua passagem de um motivo a outro, desloca o significado que o uso lhe fixou.

Este artigo organiza-se em três momentos. A seção "Perspectivas teóricas da cor e suas pluralidades" mapeia o arcabouço conceitual da análise, articulando autores como Goethe, Merleau-Ponty, Deleuze, Wittgenstein, Gage e Albers a partir de conceitos como fenômeno primordial, percepção encarnada, pluralidade lógica e interação cromática. Em "Materialidade simbólica de uma paleta brasileira", examina-se como preto e vermelho se materializam em fuligem, carvão, jenipapo, urucum e óxido férrico, em diálogo com a práxis de Carlos Vergara e Rosana Paulino para chegar às máquinas cromáticas de guerra que reocupam o espaço-tempo brasileiro. As "Considerações finais" sintetizam a proposta central: essas cores de passagem formam uma gramática sensível cuja fissura libera vetores rizomáticos[2] da terra, da cor e do corpo.

2 O rizoma é um conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari, desenvolvido em *Mil platôs*, que se opõe à lógica arborescente, na qual tudo se ordena hierarquicamente a partir de uma raiz ou de um centro. Tomado da botânica, em que designa hastes subterrâneas que se ramificam sem ponto central, o termo nomeia um modelo de pensamento descentralizado, discutido na primeira seção (Deleuze; Guattari, 2011).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

Perspectivas teóricas da cor e suas pluralidades

O percurso por Goethe, Newton, Gage, Merleau-Ponty, Wittgenstein e Albers desenha um mapa, no sentido em que Deleuze e Guattari o opõem ao decalque (Deleuze; Guattari, 2011, p. 30), e cada autor entra pelo ponto em que se conecta às matérias brasileiras ou à gramática sensível, fora da ordem de uma história da teoria da cor. Com Wittgenstein, "não praticamos física aqui, mas sim consideramos o branco e o preto como cores tanto quanto o verde e o vermelho" (Wittgenstein, 2009, p. 35).

A divergência entre Wittgenstein e Goethe ilumina a tensão entre fenômeno e uso, pois, enquanto Goethe busca o fenômeno primordial da cor como polaridade vital entre luz e sombra, Wittgenstein insiste na pluralidade lógica dos usos cromáticos (Wittgenstein, 2009, p. 163). Para Goethe, o preto é repouso fisiológico (Goethe, 2013, p. 72), e o "vermelho-amarelado (mínio, cinabre)" está entre as cores "estimulantes, vivazes, ativas" (Goethe, 2013, p. 148). Wittgenstein afirma que a doutrina goetheana do espectro "não é uma teoria que se mostrou insuficiente, mas realmente é teoria nenhuma", e esclarece logo adiante que, para quem concorda com Goethe, a natureza da cor é "o que reside no conceito da cor" (Wittgenstein, 2009, p. 51). A objeção é acolhida, e Goethe permanece no plano do conceito: o fenômeno primordial funciona como um dos "nós de arborescência nos rizomas" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 42), descrição da polaridade entre luz e sombra que não ocupa o lugar de origem a partir da qual preto e vermelho se explicariam.

John Gage lembra que, mesmo depois de Newton, a cor dos artistas "apresentava tanto opacidade quanto transparência, podia ser brilhante ou fosca, tinha textura de superfície além de matiz [...], e todos esses componentes eram vitais para a estruturação do mundo visível" (Gage, 2012, p. 4). Goethe se afasta da física newtoniana por outro caminho, ao elaborar uma compreensão da cor como fenômeno primordial e definir as cores como "ações e paixões da luz" (Goethe, 2013, p. 54), fórmula que

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

Marco Giannotti lê como polaridade entre “uma ação (luz) e uma paixão (sombra)” (Giannotti, 2013a, p. 185). O fenômeno primordial inclui, porém, um terceiro termo: entre a luz e a escuridão, “a turvação se intercala [...], e as cores se desenvolvem a partir desses opostos com a ajuda de sua mediação” (Goethe, 2013, p. 104). Os meios turvos estão entre os “meios materiais” a que Goethe (2013, p. 101) atribui a origem das cores físicas, e por isso a polaridade entre luz e escuridão já toca a matéria pela turvação.

Giannotti, no apêndice de sua tradução de *Doutrina das cores*, ressalta que o fenômeno primordial “retorna a um tempo originário que escapa ao mundo presente da representação, e coloca o homem frente a frente com sua finitude” (Giannotti, 2013a, p. 184). Aplicada ao preto e ao vermelho, essa leitura os apresenta menos como signos fixos do que como ocorrências que confrontam a consciência com sua condição limitada, ancorada na matéria e na experiência sensível.

O rizoma, que Deleuze e Guattari (2011) opõem ao pensamento arborescente, permite, porém, pensar essa finitude sem remetê-la a uma origem. Dos princípios que definem o rizoma, retém-se sobretudo o de conexão: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 22). Como nenhum ponto ordena os demais, o verde e amarelo institucional deixa de ser o centro a partir do qual as outras cores da paleta brasileira se definiriam, e o preto e o vermelho podem ser lidos como conexões movediças entre matérias, territórios, subjetividades e histórias. São cores de passagem por percorrerem essas conexões, e as outras cores não se definem a partir deles. A cor não entra nesse rizoma por analogia. Deleuze e Guattari incluem “o sistema dos sons, ou mesmo das cores” entre as multiplicidades “não métricas, acentradas, rizomáticas” (Deleuze; Guattari, 2012b, p. 40), e observam que, quando a cor se torna expressiva, seu sentido passa a ser “marcar um território” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 128), e que “uma qualidade só funciona como linha de desterritorialização de um agencia-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

mento ou indo de um agenciamento a outro" (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 114). Também os conceitos seguem aqui movimento semelhante, em que finitude, gramática, superfície, sensível, território e invisível deixam seus textos de origem (desterritorializam-se) e se reterritorializam nas matérias brasileiras, que os transformam. Esse deslocamento é deliberado e responde ao propósito de tensionar as delimitações que separam a cor da matéria, da história, do território e do corpo.

Deslocada do registro existencial para o material, a finitude reaparece nas próprias matérias brasileiras associadas ao preto e ao vermelho. Goethe observa que "o preto não surge de modo tão primordial quanto o branco. É encontrado no mundo vegetal com a combustão, e o carvão, corpo digno de ser observado, nos mostra a cor preta" (Goethe, 2013, p. 114-115). O vermelho tirado do pau-brasil remete a uma finitude de outra ordem, a da extração colonial que tornou rara a própria árvore. Para Gage, no mundo moderno, "as bandeiras representam com toda clareza o simbolismo oficialmente patrocinado da cor" (Gage, 2012, p. 140), e a bandeira nacional deixa de fora desse simbolismo oficial o preto e, sobretudo, o vermelho, cor intimamente ligada ao nome do país.

Em Deleuze e Guattari, a noção de devir tem seu termo no imperceptível, que é "o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica" (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 76), e os autores advertem que "o devir é uma anti-memória" e que "a lembrança tem sempre uma função de reterritorialização" (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 96). A memória histórica das cores fica, por isso, do lado da reterritorialização, e seu devir começa quando se desprendem do significado que o uso lhes fixou. Nas cores, o imperceptível do devir aproxima-se das "forças invisíveis" que, para Deleuze e Guattari, a pintura abstrata fazia ver (Deleuze; Guattari, 2010, p. 215), e o preto e o vermelho encarnam esse devir ao capturar suas forças em matérias que guardam potências territoriais e históricas ainda não vistas. O carvão, o pau-brasil e outras fontes de pigmentos finitos metamorfoseiam-se então em linhas de fuga que povoam o espaço-tempo brasileiro

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-25, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

de multiplicidades invisíveis.

Para Deleuze, “o sentido é o que se forma e se desdobra na superfície. Mesmo a fronteira não é uma separação, mas o elemento de uma articulação tal que o sentido se apresenta ao mesmo tempo como o que ocorre aos corpos e o que insiste nas proposições” (Deleuze, 2015, p. 129-130). Preto e vermelho excedem o registro da representação porque tocam, ao mesmo tempo, o que ocorre às matérias (a combustão que deixa o carvão e a fuligem, a extração do pau-brasil) e o que se diz das cores nos usos, como o luto ou o sangue. Em *Conversações*, Deleuze escreve que “é preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra” (Deleuze, 2013, p. 172). A carne do visível merleau-pontyana, em que cor e vidente se entrelaçam (Merleau-Ponty, 2014a, p. 137), daria a essa rachadura um fundamento perceptivo que Deleuze e Guattari recusam, pois para eles “o ser de sensação não é a carne”, e a carne “é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 216). É nesse papel de revelador, e não no de fundamento, que Merleau-Ponty comparece no artigo, para descrever como as cores se dão à percepção.

Como a gramática sensível é feita de usos, ela supõe que a percepção das cores não fique encerrada em cada um. Merleau-Ponty trata dessa condição no exame da fé perceptiva, que dá por certo que “os ‘mundos privados’ se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum” (Merleau-Ponty, 2014a, p. 25). Essa fé, que o próprio Merleau-Ponty chama de “opinião originária” (Merleau-Ponty, 2018, p. 459), é o que Deleuze e Guattari rejeitam como *Urdoxa* (Deleuze; Guattari, 2010, p. 247), e a rejeição a restringe à descrição do mundo comum em que a gramática sensível se forma. Como os “mundos privados”, a cor não se fecha em si, e Merleau-Ponty escreve, em *O visível e o invisível*:

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

> Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade (Merleau-Ponty, 2014a, p. 131).

Os dois horizontes podem ser lidos no exemplo que o filósofo dá pouco antes, em que um vermelho depende da textura em que aparece, "lanosa, metálica ou porosa (?)", e das coisas com que se relaciona, de modo que o vermelho de uma roupa "não é, precisamente, o mesmo" quando remete à Revolução de 1917 ou a um promotor público (Merleau-Ponty, 2014a, p. 130). A cor fica entre a matéria que a sustenta e as relações em que entra, e antecipa, no registro da percepção, a posição de fronteira que a fissura cromática ocupará adiante.

As cores são vividas em sua inseparabilidade com o corpo perceptivo: "para que percebamos as coisas, é preciso que as vivamos" (Merleau-Ponty, 2018, p. 436). A coisa e o mundo, escreve o filósofo, "são o encadeamento de nossas perspectivas, mas transcendem todas as perspectivas porque esse encadeamento é temporal e inacabado" (Merleau-Ponty, 2018, p. 447). A dimensão histórica e cultural do sentido, que aqui se estende à cor, aparece em outro texto de Merleau-Ponty: "a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido nunca está terminada" (Merleau-Ponty, 2014b, p. 32). O mesmo inacabamento alcança os sentidos que preto e vermelho acumularam na história brasileira, e que as matérias de que essas cores procedem voltam a abrir.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

A reflexão de Wittgenstein sobre a cor ressalta a pluralidade lógica dos conceitos cromáticos, que "relacionam-se ora a substâncias (a neve é branca), ora a superfícies (esta mesa é marrom), ora à iluminação (no crepúsculo avermelhado), ora a corpos transparentes" (Wittgenstein, 2009, p. 169). Tal heterogeneidade conceitual, evidente na "diferença entre os conceitos 'cor do ouro' ou 'cor da prata' e 'amarelo' ou 'cinza'" (Wittgenstein, 2009, p. 163), reforça a leitura em que os conceitos de preto e de vermelho não têm uma lógica única e se referem ora a substâncias, como o carvão e o urucum, ora a superfícies. Wittgenstein retoma a afirmação de que o preto "suja" as outras cores e pergunta: "[...] o que significa isso? É isso um efeito do preto sobre a alma? Pensa-se aqui no efeito da mistura da cor preta?" (Wittgenstein, 2009, p. 97). A pergunta separa o efeito sobre a alma do efeito da mistura, distinção que a gramática sensível desfaz de propósito.

Em Albers, a dependência da cor em relação ao contexto é tratada no campo da percepção, como mostra o chamado efeito Bezold, nas pranchas XIII-1, XIII-2 e XIII-3 de *A interação da cor* (Albers, 2009, p. 132-137), em que o mesmo vermelho, entremeado por linhas finas ora pretas, ora brancas, parece mais escuro junto ao preto e mais claro junto ao branco. Essa variação depende da cor vizinha e se dá na aparência, enquanto a que o artigo examina se dá no significado, quando o vermelho passa de um motivo a outro.

Materialidade simbólica de uma paleta brasileira

Para Giannotti, na *Doutrina das cores*, "uma linguagem das cores só pode ser figurada, simbólica, visto que uma linguagem simplesmente conceitual só poderia descrever a letra, mas não o espírito da cor" (Giannotti, 2013b, p. 44). O preto (carvão queimado, fuligem da combustão, jenipapo, sombra territorial) e o vermelho (óxido férrico dos solos, extração do pau-brasil, urucum, cochonilha, intensidade sanguínea) não se

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

esgotam em definições físicas ou químicas e ganham vida nas narrativas da formação nacional, em que diásporas e resistências se cruzam com a disputa pela extração. O jenipapo e o urucum, em particular, chegam a essa paleta pela pintura corporal de muitos povos indígenas. É um saber anterior à própria nação, e chamá-lo de brasileiro não deve apagar essa origem.

No âmbito brasileiro, o preto, muito associado à ausência, à perda ou ao luto, e o vermelho, ligado corriqueiramente a sangue e intensidade, carregam significados entrelaçados à substância e à história de onde vêm. Tais interpretações, contudo, não esgotam essas cores, que continuam ligadas também à sua condição visual e física, numa abordagem que não a hierarquiza em relação ao cultural. Jean-Luc Godard, em entrevista sobre *Pierrot le Fou*, "contestou um entrevistador que havia visto muito sangue no filme. 'sangue, não', respondeu Godard, 'vermelho'" (Gage, 2012, p. 179-180). Entre o sangue do entrevistador e o vermelho de Godard, a gramática sensível não escolhe.

Gage oferece uma chave interpretativa para a gramática sensível ao afirmar que "além de uma física e uma química, a cor tem uma geografia. Suas origens sempre foram importantes para os artistas e frequentemente contribuíram de modo significativo para o seu sentido" (Gage, 2012, p. 98). Essa geografia cromática ganha, na paleta brasileira, a forma da procedência territorial do preto e do vermelho, e é dessa procedência que essas cores recebem conotações que o artigo considera irredutíveis aos objetos que simbolizam. No jenipapo e no urucum, a cor traz a pintura corporal de povos indígenas, no pau-brasil, a extração colonial, e no carvão e na fuligem, o rastro do fogo. Ao ligar o sentido à procedência, o artigo segue essa geografia e diverge de outro trecho do mesmo livro, em que Gage escreve que "ainda é inevitável que o significado se ligue aos objetos simbolizados, e não às cores, pois os mesmos objetos naturais podem apresentar alto índice de variação cromática" (Gage, 2012, p. 133). O argumento de Gage supõe que a cor seja uma aparência va-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

riável de objetos estáveis, e por isso o sentido fica com eles. A premissa vale para a cor que representa um objeto ausente: o sangue aparece em muitos vermelhos diferentes, e o sentido o acompanha em todos eles. A divergência começa quando a cor provém da própria matéria, como nos casos citados. O vermelho do urucum é parte do próprio urucum, e o objeto a que o significado se liga passa a ser a substância de onde a cor vem. Essas cores são o que, para Wittgenstein, "se pode chamar de 'cores de matéria'" (Wittgenstein, 2009, p. 169). Por variado que seja seu tom, cada uma conserva sua procedência, e é por ela que a gramática sensível a liga ao território e à memória histórica.

A articulação entre geografia e simbolismo cromático aprofunda-se em uma associação à polaridade dinâmica que Giannotti reconstrói em Goethe: "A dualidade do fenômeno é o princípio da vida" (Giannotti, 2013a, p. 181), e a polaridade é "algo que se situa entre a experiência e a ideia, um fenômeno primordial" (Giannotti, 2013a, p. 183). A polaridade troca, na paleta brasileira, o par luz e escuridão pelo par preto e vermelho, que não é o de Goethe, e vitaliza essas cores como forças em tensão (sombra e intensidade), inseparáveis de suas superfícies materiais, pois, como afirma o próprio Gage, "a cor é inseparável da superfície que a sustenta, bem como de sua substância material" (Gage, 2012, p. 95).

Ao lado dessa polaridade material, aberta a conexões rizomáticas, entra o pensamento de Ailton Krenak, que não parte de Goethe e para quem "Tudo é natureza. O cosmos é natureza" (Krenak, 2019, p. 10), e a humanidade "vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra" (Krenak, 2019, p. 12). Quando os polos se conectam a matérias, histórias e corpos, a polaridade deixa de fechar-se em totalidade, e essas conexões são os "empuxos rizomáticos nas raízes" de que falam Deleuze e Guattari (2011, p. 42). Para Krenak, "Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir" (Krenak, 2019, p. 18).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015



FIGURA 1.

Carlos Vergara, *Sagrado Coração*, 2007. Série *São Miguel*. Plotagem, monotipia e pintura sobre lona crua, 215 x 190 cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro. Fonte: Duarte (2011, p. 27).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

Em Carlos Vergara, a ligação com a terra passa pela matéria do ofício, já que, depois da experiência em Minas Gerais, o artista resolveu “pintar com os pigmentos de lá” (Vergara, 2014, p. 26). Do pigmento que a mineração de ferro descarta, ele observa que “poderia ser feita uma palheta brasileira”, e fez lápis de cor com pigmento, chamados *Uma palheta brasileira* (Vergara, 2014, p. 26-27). Para Vergara, “a arte tenta mostrar o invisível do visível”, e um de seus trabalhos, diz ele, “tem mais coisa além da opacidade dos objetos, tem as coisas por trás” (Vergara, 2014, p. 31).

As Figuras 1 e 2 permitem passar da declaração do artista ao exame da matéria. Em *Sem Título* (Figura 2), da série *Boca de Forno*, um arco escuro ocupa a metade direita da lona e envolve uma zona clara, sobre um campo de vermelhos e alaranjados irregulares. Vergara atribui essa forma ao procedimento: “A impregnação do ‘negro de fumo’ também me dava a conformação da boca do forno” (Vergara, 2011, p. 158). O preto chega à lona como fuligem transferida por contato, e o vermelho vem do mesmo lugar, onde ocorre, segundo o artista, “uma oxidação do amarelo para sair vermelhão” (Vergara, 2011, p. 158). Na mesma conversa, Paulo Sergio Duarte vê na série “uma pintura de zonas de penumbra e de tristeza” (Vergara, 2011, p. 158), leitura que dá ao preto o significado que o uso lhe fixou. A fuligem desloca esse significado para a combustão de onde a cor procede. Em *Sagrado Coração* (Figura 1), o vermelho cobre quase toda a superfície e o preto se reduz a dois traços curvos na base do coração. O título nomeia uma devoção católica, à qual remetem o vermelho e a forma do coração, caso em que, para Gage (2012, p. 133), o significado se liga ao objeto simbolizado.

Preto e vermelho fazem-se, nesse ponto, portais, e por eles a paleta brasileira se ramifica em subjetividades plurais, no solo de onde vêm os pigmentos e nos povos que lhe dão corpo. A conexão entre território, natureza, memória e poética visual pode ser observada na obra de Rosana Paulino, que afirma: “eu não consigo pensar em nada hoje separado da natureza, para mim isso é impossível. Eu já tenho muita dificuldade de

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015



FIGURA 2.

Carlos Vergara, *Sem Título*, 1989. Série *Boca de Forno*. Monotipia sobre lona crua, 185 x 268 cm. Coleção do artista. Fonte: Duarte (2011, p. 150).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

pensar nas disciplinas separadamente, eu penso tudo junto" (Paulino, 2020, p. 190). Paulino critica o circuito das artes visuais brasileiro como historicamente branco e eurocêntrico, embora a maior parte da população do país não seja branca, descreve o Brasil como "um país extremamente resistente às diferenças" e reconhece nos sujeitos negros e indígenas que chegam a esse circuito uma força de abertura (Paulino, 2020, p. 182).

As Figuras 3 e 4 apresentam dois trabalhos da série *Atlântico Vermelho*. Nela, imagens de pessoas negras e de navios recebem intervenções em vermelho e preto e se somam a azulejos tradicionais portugueses e a figuras ligadas ao corpo (o coração em vermelho, ossos e um crânio desenhados em preto), todas unidas por costuras. O conjunto faz coexistir tempos históricos distintos, ao reunir imagens do passado num gesto de montagem feito no presente, e situa a população negra na fundação da nação. A costura tem, para a artista, um peso biográfico, já que, ao formar sua poética, ela percebeu que "a técnica que eu usaria falaria muito de mim" (Paulino, 2020, p. 178), e a associa à família e às mulheres. Em vários trabalhos, sobretudo nos que lidam com o racismo, Paulino prefere o termo "sutura", que, pela referência à sutura médica, evidencia a violência que a costura também pode carregar (Paulino, 2020, p. 178).

A prática de Rosana Paulino pode ser examinada pelo critério com que Deleuze define as máquinas de guerra. Para ele, elas "não seriam definidas de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos" (Deleuze, 2013, p. 216), e os movimentos artísticos figuram entre seus exemplos. No Brasil, inventar espaços-tempos passa por trabalhar com os que foram apagados. Essa prática, que pela linha e pela costura trata a memória desses espaços-tempos fazendo-os coexistir com o presente, em vez de restituí-los como lembrança, é, por esse critério, uma ocupação criativa do espaço-tempo artístico brasileiro que suspende o céu no sentido de Krenak, para quem suspendê-lo é "ampliar o nosso horizonte"

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015



FIGURA 3.

Rosana Paulino, *Atlântico Vermelho*, 2016. Série *Atlântico Vermelho*. Impressão digital em tecido e costuras, 66,5 x 140 cm. Fonte: Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br. Acesso em: 21 abr. 2026.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015



FIGURA 4.

Rosana Paulino, *Sem Título*, 2016. Série *Atlântico Vermelho*. Impressão sobre tecido, ponta seca e costura, 58 x 89,5 cm. Fonte: Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br. Acesso em: 21 abr. 2026.

(Krenak, 2019, p. 18), aqui o horizonte em que a presença negra aparece na formação do país.

Uma cor pode ser linha de desterritorialização (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 114) sem ser, por si só, uma máquina de guerra. No caso de Paulino, o circuito das artes que ela critica é um dos agenciamentos em que a cor pode abrir essa linha. Por essa função, o preto e o vermelho tornam-se, em práticas como a dela, máquinas cromáticas de guerra, que abrem uma fissura no pensamento e no sistema das artes brasileiro e engendram temporalidades plurais que, contra a homogeneização, re-ocupam o território visual com subjetivações resistentes e matéria viva.

A fissura que essas máquinas cromáticas de guerra abrem busca em Deleuze o seu conceito. Na *Lógica do sentido*, ela é "silenciosa, imperceptível, na superfície" e "não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal" (Deleuze, 2015, p. 158). Como a do sentido (Deleuze, 2015, p. 129-130), essa fronteira articula o que ocorre às matérias e o que se diz das cores, e ajuda a entender por que preto e vermelho não se deixam fixar como qualidades internas aos materiais nem como signos aplicados a eles de fora. O que nelas é qualidade, como a opacidade da fuligem e o calor do vermelho, fica do lado das matérias, e o luto e o sangue, do lado do que se diz delas (Deleuze, 2015, p. 26).

Deleuze acrescenta que "tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela" (Deleuze, 2015, p. 158), e os golpes que a aprofundam a inscrevem "na espessura do corpo" (Deleuze, 2015, p. 159). Na história brasileira, essa borda é a desses golpes, de que a combustão, a extração e o tráfico são casos, e às obras cabe o que ele chama de contra-efetuação, "duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura" (Deleuze, 2015, p. 164). Não se trata de resignação, pois, para Deleuze, o acontecimento assim compreendido "denuncia e destitui" tanto o ressentimento quanto a opressão na sociedade (Deleuze, 2015, p. 155). As Figuras 2,

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

3 e 4 situam-se nessa borda, onde a fissura, insensível em si, se deixa perceber pelo que acontece à matéria. Na Figura 2, o arco de fuligem resulta do contato da lona com o forno, e a combustão chega à imagem como marca. Nas Figuras 3 e 4, a linha escura que une os painéis muda de registro, já que a sutura (Paulino, 2020, p. 178) junta tempos históricos distintos sem apagar a marca do corte, e assim transfigura a violência do tráfico sem deixar de representá-la.

Preto e vermelho racham a superfície da visualidade brasileira em vez de fechá-la. Pela rachadura passam os "vetores que são os da terra" de que fala Deleuze (2013, p. 172), na fuligem e nos pigmentos extraídos do solo, e também vetores de líquido, no sangue, na chuva e nas águas dos mares e dos rios. Na Figura 3, o vermelho tinge o mar e invade o casco dos navios, o que permite ler ali os porões do tráfico de pessoas escravizadas e a travessia de morte do Atlântico. O vermelho marca também, na obra e em tons diversos, o coração e a cabeça de algumas figuras, e os navios recebem com ele a cor do corpo, enquanto o painel de azulejos da Figura 4 traz o navio em azul e branco. Essa cor vai de um motivo a outro, do corpo à travessia, e o sangue que o uso lhe fixou passa de ferida de um corpo a marca de um trajeto. A fissura cromática chega às fundações da nação e às relações entre cor, povo e território.

Considerações finais

O artigo examinou o preto e o vermelho como cores de passagem de uma paleta brasileira, ao confrontar noções da filosofia e da teoria da cor com matérias do território e com obras de Carlos Vergara e Rosana Paulino. O percurso indica que essas cores desdobram sua materialidade imediata (carvão, jenipapo, óxido férrico, pau-brasil, urucum, entre outros) em uma gramática sensível que entrelaça território e memória e cuja fissura dá lugar à resistência. De Goethe vem a polaridade, e de Merleau-Ponty, a percepção encarnada. Foi com Deleuze e Guattari, porém, que essas

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

cores puderam aparecer tomadas em devires, e as forças invisíveis que elas capturam passam pela história do Brasil, das diásporas às disputas contemporâneas pelo visível, mas é ao devir que pertencem. Diante da tese de Gage de que é “inevitável que o significado se ligue aos objetos simbolizados, e não às cores” (Gage, 2012, p. 133), o artigo sustenta que a cor que provém da própria matéria conserva sua procedência, e soma a esse mecanismo a passagem de uma cor de um motivo a outro, que a obra de Paulino torna visível.

Uma paleta brasileira assim pensada não tem centro, já que nem o verde e amarelo institucional nem o preto e o vermelho ocupam o lugar a partir do qual as demais cores se definiriam. Nas práticas que os mobilizam, preto e vermelho se tornam máquinas cromáticas de guerra que inventam espaços-tempos plurais, sem esgotar a paleta. O próprio *corpus* o indica, pois na Figura 4 o azul e branco dos azulejos portugueses divide a composição com essas duas cores.

Em terras brasileiras, não faltam narrativas singulares para o preto, o vermelho e outras cores. Somos povos que atravessaram processos colonizatórios que ainda perduram sob a tentativa de nos retratar em um formato hegemônico de sociedade. Em nossas terras corre vermelho sangue oriundo de corpos violentados. Sobre nosso solo paira uma poeira preta, fruto de queimadas, extração, poluições e disputas. O preto e o vermelho guardam a marca da intolerância e a luta de povos que desejam estabelecer em sua paleta uma narrativa plural, em que ambas as cores possam ser somadas a outras e ressignificadas.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução: Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 5.

DUARTE, Paulo Sergio (org.). **Carlos Vergara**: pinturas. Rio de Janeiro: Automática, 2011.

GAGE, John. **A cor na arte**: 195 ilustrações, 166 em cores. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

GIANNOTTI, Marco Geraude. Apêndice do tradutor. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas: Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013a. p. 180-190. E-book.

GIANNOTTI, Marco Geraude. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas: Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013b. p. 32-53. E-book.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas: Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. E-book.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio: Claude Lefort. Posfácio: Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

PAULINO, Rosana. [Entrevista concedida a] Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Hans Ulrich Obrist**: entrevistas brasileiras. Organização: Isabel Diegues e Márcia Fortes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. v. 2, p. 175-190.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-25**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0015

RANGEL, Marcela; HAMAYA, Pedro. Jogos de superfícies: o preto e o negro. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021. p. 94-113.

TINOCO, Monica; GIANNOTTI, Marco. O corpo da cor. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021. p. 208-230.

VERGARA, Carlos. Conversa com Carlos Vergara. [Entrevista concedida a] Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito e Tunga. In: DUARTE, Paulo Sergio (org.). **Carlos Vergara**: pinturas. Rio de Janeiro: Automática, 2011. p. 158-161.

VERGARA, Carlos. Entrevista com Carlos Vergara. [Entrevista concedida a] Fabíola Salles Mariano. **ARS**, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 23-35, 2014. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82831. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/82831. Acesso em: 20 abr. 2026.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Apresentação, estabelecimento do texto, tradução e notas: João Carlos Salles Pires da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Agência de pesquisa financiadora da pesquisa: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Declaração de conflito de interesses: O autor declara não ter conhecimento de conflitos de interesses financeiros ou relacionamentos pessoais que possam ter influenciado o trabalho relatado neste artigo.

Declaração de Uso de Inteligência Artificial: O autor declara que não utilizou ferramentas de inteligência artificial na elaboração deste trabalho.

Data de submissão: 24/04/2026
Data de aceite: 15/10/2026
Data de publicação: 26/11/2026