

## ***Blues in greens, greens in blues:***

*a cor como forma, a pintura como arquitetura*

*Para a folha: verde  
Para o céu: azul  
Para a rosa: rosa  
Para o mar: azul*

*Para a cinza: cinza  
Para a areia: ouro  
Para a terra: pardo  
Para a terra: azul*

*(Quais são as cores que são suas cores de predileção?)*

*“Rai das cores”, Caetano Veloso<sup>1</sup>*

Fundar uma relação objetivamente sensível, sinestésica e sedutora entre a matéria e a técnica, a forma e a composição – modulando e implicando a arte no lugar em que ela se torna pública – parece ser uma vontade primeira da artista norte-americana Sarah Crowner (1974). Trata-se de algo sublinhado pelo que se apresenta aos visitantes: sua primeira exposição no Brasil está sendo realizada simultaneamente em dois contextos arquitetônicos distintos da cidade de São Paulo – duas casas modernistas, diferentes em suas formas e modos de usar, mas ambas generosas em seus artifícios de integração com o ambiente externo.

É na pintura – em toda sua amplitude física e simbólica – que reside o gesto inicial do arcabouço de trabalhos reunidos. À primeira vista, o ambiente abstrato, por vezes geométrico, por vezes mais sinuoso, se sobressai nas obras apresentadas pela artista. A distância da observação reitera o campo de enquadramento da tela bidimensional que em seu interior nos oferece uma dança de formas, um quebra-cabeça de cores que se ordenam com vazios do tom cru ou do próprio branco. São arranjos modulados e vibrantes que se coadunam em paisagens quentes e frias, atizadas ou quietas: uma espécie de retórica do movimento que abre diálogo com o ambiente doméstico da casa, lugar, por exemplo, que abriga o auras. Há, desse modo, uma integração entre a riqueza racional do interior com a riqueza da paisagem exterior de predominância verde e do azulizado da piscina.

A contemplação de cada uma das peças instaladas sugere universos próprios, seja pelo protagonismo das ilhas de cor, seja pelos arranjos equilibrados ou não das faixas geométricas bem definidas. O primor na execução de cada obra se ressalta de partida e ganha ainda mais fôlego durante a observação interessada e aproximada de cada uma. Assim, nos vemos tentados ao próprio exercício sedutor de predileção.

Mais além, há um outro mergulho visual que nos é dado pela observação do conjunto: a identificação dos pares possíveis, de contrastes entre eles; dos diálogos formais por oposição ou aproximação; do

---

<sup>1</sup> “Rai das cores” é a segunda canção do álbum *Estrangeiro*, do artista brasileiro, compositor, intérprete e escritor Caetano Veloso, lançado em 1989. Dentro de sua vasta produção musical, talvez esta música seja uma das que mais evidenciam um processo de tradução artística em que lírica e melodia oferecem um movimento ao pictórico. Ademais, o disco em si demarca a fase de maior internacionalização de sua música, tanto em termos de conceito como de mercado. Curioso que foi nesse período de sua trajetória que Veloso se aproximou de músicos e produtores americanos, como David Byrne, Arto Lindsay e Peter Dinklage. Os dois últimos, inclusive, foram responsáveis pela produção do disco em questão.

reconhecimento sinestésico entre o que se vê e o que se elabora como sentimento ou sentido; do que se enxerga como conforto ou pulsão de vida; do que parece compor com a arquitetura do lugar, seus cheios e vazios, opacidades e transparências, permanências e transições.

Veja bem: não é ornamento, e sim um desejo constituído de integração e vivência entre arte e arquitetura, busca que está na raiz de uma fabulação moderna e que segue na história da arte por mais de um século. Crowner tem plena consciência intuitiva disso. “Compor é integrar”, já dizia o arquiteto franco-suíço Le Corbusier na aurora do século XX. A própria instalação das sete pinturas no espaço do auras, sendo uma delas um díptico, confere caráter performativo e arquitetônico ao trabalho.

Por exemplo, em *Lovers up and down*, o próprio artifício do díptico, posicionado entre paredes transversais, constitui uma espécie de volumetria espacial que envolve o observador. Algo que a artista vem alinhavando em suas mais variadas experiências expositivas nos últimos anos. Basta ver o resultado de sua conhecida exposição individual *Beetle in the leaves (Besouro nas folhas)*, no Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA), em 2016, na qual dispôs trabalhos bidimensionais com alguns padrões compositivos na feitura das pinturas e no piso de azulejos, ao mesmo tempo em que exercitava um diálogo com o corpo arquitetônico do lugar.

Por isso, veja novamente: façamos o exercício de aproximação para com cada um dos trabalhos ali montados. O movimento de intimidade com a obra nos revela uma nova fronteira, melhor, um jogo intrincado de fronteiras na aparente unidade de uma grande tela. Aquilo que parecia ser o objeto pintura, com toda a carga simbólica que este signo agrega, é na verdade um grande quebra-cabeça formal e compositivo de partes, retalhos, pedaços, regiões, peças, módulos que estão costurados uns nos outros. A fronteira da costura é um marco territorial que separa as unidades de uma generosa colcha de retalhos pictórica. Essa percepção técnica da obra de Sarah Crowner questiona e deturpa a própria linguagem da pintura, aproximando-a em escala da natureza dos painéis ou murais. O movimento que ela promove, do deslumbramento inicial ao trânsito para uma eventual condição funcional da obra de arte, parece ser seu gesto intuitivo de relevância. Voltaremos a esse ponto quando falarmos da escala do espaço arquitetônico.

Arrisco, preliminarmente, chamar os trabalhos exibidos de “painéis-telas”. Umhas mais verticais e outras mais horizontais, essas pinturas de grande dimensão parecem ter sido gestadas à maneira de uma coreografia de formas monocromáticas, com algumas variações de intensidade e tom, e se misturam e se coadunam na formulação bidimensional. Produzidos em sua grande maioria após a primeira vinda da artista ao Brasil, em 2022, nesses “painéis-telas”, com seus respectivos títulos que fortalecem o signo de cada um – *Aurora*, *Greens window (Brazil)*, *Rising violet 2*, *Lovers up and down*, *Another green world 2*, *Blue descending staircase* e *Blues with red margin* – vigoram, por exemplo, o entendimento da natureza da paisagem, dando protagonismo à entidade da cor. Aqui o fator da sedução pela via sinestésica ganha apelo exponencial e sublinha o valor no qual a pigmentação ganha como entidade perceptiva e definidora de forma e volume.

Assim, é também a partir dessa vocação sinestésica que podemos encarar a arte de Crowner como algo que, a meu ver, comparece traduzida, por exemplo, em Caetano Veloso (1942), na canção “Rai das cores”. Prevejo de imediato um interessante paralelo poético – uma transmutação muito rara de ocorrer entre música e pintura, entre modulação melódica e modulação plástica da cor. A canção em si cami-

nha para a ideia de um quase poema visual, em que signos do que encontramos ao nosso redor se associam a cores – numa espécie de ode à própria plasticidade das cores. Já as peças instaladas por Crowner trazem uma dança visual e material da própria representação das cores – azuis, verdes, vermelhos, rosas, amarelos, laranjas, magentas, brancos e crus.

É como se encontrássemos um amálgama possível entre cores e sons, sons e cores: um caminho poético que parece importar por aqui. Segundo consta, o próprio termo “rai” enquanto polo aglutinador das cores pode ser uma alusão a uma música folclórica árabe-argelina, mas também traduz a ideia de opinião no português. O corpo de trabalho da artista é, nesse sentido, um rai das cores.

Pela composição titular da exposição, abro ainda um pequeno parêntese: não há como não lembrar e estabelecer uma associação imediata com o tema musical “Blue in green”, composto por Miles Davis (1926–1991) e Bill Evans (1929–1980) em 1959, uma balada que foi parte da revolução estético-musical empreendida pelo álbum *Kind of blue* de Davis.<sup>2</sup> A invenção naquele momento do *modal jazz* – radicais mudanças harmônicas que saíam da estrutura de improviso do *bebop* – permitiu a construção de climas, movimentos musicais mais sinuosos em que o próprio improviso aconteceria sob o caminho de uma simples linha melódica e nas variações de escala dos mais diversos modos. Essa abertura de possibilidades mais fluidas permite inclusive a condição para novos jogos sinestésicos e a desestruturação do tempo cronológico e consecutivo. É como se um mantra, sem fim, se impusesse. Há esse sentido de expansão na produção artística de Crowner.

Em inglês, a cor azul (e o uso do termo “*blue*”) resume um estado de espírito em que se triangulam a nostalgia, certa tristeza e a calma. Afora, quando este azul interpola o verde, ganha-se um sentido de paz. Se “Blue in green” pode ser um sentimento, um arranjo melódico ou uma composição plástica, é a cor que transversa esse protagonismo de significados: de um som para um sentimento, de um sentimento para uma vibração de cor, de uma cor para uma expressão musical. Portanto, é a cor gestada como devida forma.

Com licença poética, portanto, cada trabalho abre-se como uma janela de cor(es), algo que se mimetiza no lugar em que foi instalado, dando a ver a percepção intuitiva desse fazer artístico acerca das questões formais e funcionais da arquitetura com a qual dialoga: primeiro, o espaço auroras já mencionado, casa projetada pelo arquiteto ítalo-brasileiro Gian Carlo Gasperini (1926–2020), em 1957, e, em segundo, o Instituto Bardi, situado na famosa Casa de Vidro projetada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), entre 1950 e 1951. Por vezes persiste no senso comum a ideia de que a intuição é algo sem controle ou rigor. Crowner, entretanto, nos mostra exatamente o contrário: rigor e intuição andam de braços dados em seu labor artístico, o que se dá pela conexão, mesmo que transitória, com a arquitetura que a recebe.

\* \* \*

---

<sup>2</sup> Trata-se da terceira faixa do disco *Kind of blue* (1959), álbum de jazz mais bem-sucedido e influente da história. Para a própria crítica cultural, por suas experimentações na tessitura de um gênero musical, o *modal jazz*, e suas aproximações com a música popular e com outras formas de expressão artística. A música, além de sua interpretação clássica nesse álbum, possui uma versão de igual importância, a interpretação de Bill Evans, um dos autores da canção, em seu *Portrait in jazz* (1960).

“Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando do ‘perigo’ sem se preocupar com as proteções usuais: a casa, de fato, não tem parapeitos.”

Lina Bo Bardi<sup>3</sup>

Se em uma casa o caminho da rua para seus espaços abertos se faz de maneira descendente, chegando à proximidade com a natureza em seu pátio generoso e aberto, em outra o caminho do visitante é de ascensão, e acontece da intimidade social da sala e dos demais ambientes para a presença exuberante do verde que contrasta com a limpidez azul do piso feito de pastilhas de vidro. Falamos, obviamente, de uma percepção dos espaços nos quais as obras estão: primeiro, a casa do auroras, e, segundo, a casa do *Instituto Bardi*. Tanto uma como outra são formas de enquadrar a paisagem que advogam os preceitos da arquitetura moderna. As janelas em fita e as portadas em vidro de ambas as casas enquadram a paisagem e mimetizam um suposto acordo harmônico com a natureza, aproximando o fora e o dentro pela primazia da visão. E não se trata apenas da relação idílica com o mundo natural, mas a abertura para a possibilidade da contaminação e adaptação que são características inerentes às casas modernistas mundo afora.

Haja vista que a arquitetura lida com a questão da paisagem enquanto artifício mediador entre o fora e o dentro, o público e o privado, o visível e o invisível, o quente e o frio, entre outras dualidades, a artista encontra sua maneira de subversão dessa paisagem que se apresenta *in loco*, desequilibrando essa natureza mediadora do corpo edificado. Dois dos trabalhos apresentados no auroras traduzem essa espécie de janela para a exuberância verde: em certo sentido, *Greens window (Brazil)* e *Another green world 2* são aberturas para o mundo plástico da natureza, visto a partir do parapeito de uma esquadria ou de uma soleira de porta. Já o encontro com o céu e a superfície espelhada de uma piscina é, por sua vez, corroborada pela obra *Blues with red margin*. O vermelho é alusivo à percepção do limite, um entrelugar das formas arquitetônicas e das margens da pintura.

Já para a Casa de Vidro, a artista realiza uma instalação de maior porte que guarda semelhança funcional com a ideia de painel, respeitando a horizontalidade da transparência da casa. A obra *Blues for Lina* foi pensada em sua comunhão com o ambiente da residência – espaço cercado pelo verde adensado da mata e revestido internamente pela frieza e calmaria dos tons de azul claro do piso. Nesse contexto, portanto, o jogo de luz que então se conforma gera uma interpolação do azul com o verde. Os quase seis metros de extensão da obra definem um movimento pela casa, ressaltando a própria ideia que Bo Bardi evoca de “participar do perigo”, na escala do corpo de cada um. Mesmo que efemeramente, a obra ganha aderência ao lugar e nele passa a atuar. Não há sentido de espaço expositivo conservado ali, mas sim a acentuação da ideia de convívio e presença, ao mesmo tempo em que faz no campo do simbólico o encontro entre o céu e a folhagem alta da copa das árvores algo transitório entre

---

<sup>3</sup> A arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914–1992) escreveu um texto memorial sobre o projeto da sua hoje famosa Casa de Vidro em que conta sua intenção funcional, formal e plástica da residência, lugar onde residiu com seu marido Pietro Maria Bardi por muitos anos. Cf. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-40, jan.-mar. 1953. In: GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

o azul esverdeado ou o verde azulado. Deriva daí a formação de uma intimidade entre o corpo edificado e a pintura.

Intuitivamente, Sarah Crowner subverte o próprio sentido da “síntese das artes”, uma das potências fundacionais do modernismo. Em uma primeira visada, muitos de seus trabalhos remetem por exemplo ao universo poético de grandes personagens da arte e da arquitetura brasileira, como Roberto Burle Marx em suas composições paisagísticas e Athos Bulcão em seus grandes painéis de Brasília. Essa arte do passado e a de hoje atuam na confluência com o objeto arquitetônico no qual se estende a possibilidade por meio de padrões e pontos de partida que crescem, constroem combinações e se ampliam em escala. Entretanto, a artista não abre mão da imprevisibilidade do desvio sinuoso.

Crowner cria mundos no próprio ambiente retido de uma tela, de uma parede ou de um piso. A obra da artista enseja o espírito moderno, mas o ancora nas urgências do contemporâneo e sem nostalgia – os arranjos plásticos e visuais propostos podem até ter uma ponta na luz da racionalidade, mas experimentam também os ordenamentos das formas geométricas mais complexas, nascidas muitas vezes de complexidades matemáticas ou da mera intuição onírica do indivíduo bombardeado diariamente por imagens impressas ou digitais.

Há também devaneios saudáveis pela história da arte, no apreço por legados que por ela foram capturados, cruzando agora de forma mais clara os caminhos da história da arte brasileira recente. As primeiras investigações construtivas de Lygia Clark, suas superfícies modulares, são sempre citadas pela artista norte-americana. Tal informação suscita a vontade de aproximá-la de outras produções já históricas do Brasil: das elegantes geometrias de Judith Lauand (1922–2022), especialmente das produções abstratas dos anos 1950 e início dos anos 1960, os vidros e painéis de Marianne Peretti (1927–2022), a exemplo dos próprios vitrais da Catedral de Brasília com seus azuis caminhantes. São referências que, de uma maneira ou de outra, podem ganhar aderência na compreensão crítica do que se produz hoje.

Em suma, a pintura expandida de Sarah Crowner é a constatação de um estado de sensibilidade, a coadunação de partes abstratas que se associam e formam a composição. São peças costuradas em perfeição, nas quais eventuais molduras, perfis ou mesmo a borda do plano da tela funcionam como ponto de limite entre a obra e o mundo, fronteira que em algum dia poderá transbordar, apropriando-se de um lugar que é da arquitetura. Não se trata de uma vontade, um objetivo conceitual, e sim o desejo de constituir uma zona de perigo que qualifica e retroalimenta a pesquisa da artista. *Blues in greens, greens in blues* são a cor como forma, a pintura como arquitetura: encontros poéticos e formais que a artista confabula, por ora, no Brasil.

Diego Matos