

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE CURSO DE PSICOLOGIA**

Vitor Hugo Alves Aguiar

**Por uma pintura do inacabamento: um estudo vivencial-teórico da estética
fenomenológica de Merleau-Ponty**

São Paulo

2021

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE CURSO DE PSICOLOGIA**

Vitor Hugo Alves Aguiar

**Por uma pintura do inacabamento: um estudo vivencial-teórico da estética
fenomenológica de Merleau-Ponty**

**Trabalho de Conclusão de Curso como
exigência parcial para a graduação no curso de
Psicologia, sob orientação do Professor Sergio
Wajman.**

São Paulo

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Ari Rehfeld, por suas aulas e ensinamentos se inscreveram tão fundo em mim, que sempre retornam como ecos em uma caverna. Seja estudando, pintando ou vivendo, a cada ressoar inesperado de algumas poucas palavras, vejo o quanto ainda tenho a aprender com elas.

Agradeço a Nichan Dichtchekian, pois sua existência poética me inspirou a ver mais na fenomenologia e na psicologia do que à primeira vista. Sem isso eu logo teria desistido e seguido um outro rumo, e nunca teria conhecido uma paixão, que é para mim, tão grande quanto a pintura.

Agradeço a Sergio Wajman por ser o melhor companheiro da estrada que é o TCC que eu poderia esperar. Nestes tempos loucos em que a distância permeia tudo, nossos encontros me deram a proximidade de uma amizade. Agradeço também por sua paciência e confiança, com um trabalho que borbulhou tanto em mim antes que pudesse sair.

Agradeço a Dulce Critelli, pois com suas aulas pude compreender o que a filosofia, e, com um quase realizado projeto de iniciação científica, pude entender o que é perguntar, pesquisar.

A estes mestres que tornaram tão rica minha caminhada por esta graduação, meus mais sinceros agradecimentos e respeito. Agora que me aproximo de deixar a PUC, e para todo além que existe após ela, continuo aluno de vocês.

Agraço a meu pai, por me dar um livro sobre um velho louco desenhista quando era pequeno. E me iniciar nas coisas mais preciosas de meu mundo. Todo o tempo seria pouco, para aprender com você a sabedoria da terra e da vida.

Agradeço a minha mãe, por sempre sendo quem você é, ter me dado o exemplo vivo de viver segundo o que acredita.

Agradeço aos artistas do bardo, por compartilharem comigo sua arte, sua criação, companheirismo na jornada.

Agradeço a minha noiva, Thais, pois sem você este trabalho, nem nenhuma de minhas pinturas, existiria. O amor vivo com que selamos nosso laço, não tardou a virar casa, morada de nossa solidão compartilhada. Na mais longa das estradas, que eu tenha a felicidade e os pulmões, para me sentar sempre ao seu lado, e bolar nossos cigarros.

*Eu já só tenho apetite
Para comer terra e pirite.
Ao desjejum tomo ar,
Rocha, pedra, água do mar.*

*Ó fome, caminha, anda, fome
Pelas aldeolas.
O alegre veneno come
Das papoulas.*

Jean-Arthur Rimbaud

*O ferro-velho poético fornecia muita mão-de-obra à minha
alquimia do verbo.*

Jean-Arthur Rimbaud

*Para passar o tempo, homens das equipagens
Pegam o albatroz, uma vasta ave do mar,
Que segue, companheiro indolente de viagens,
O navio no abismo amargo a deslizar.*

*Mal tenham eles posto uns tantos no convés,
Que esses reis do azul, sem destreza e envergonhados,
Baixam as grandes asas brancas até o rés
Do chão, como, a seu lado, remos arrastados.*

*Esse viajante alado, assim fraco e sem jeito,
Antes belo, como é risível, incongruente!
Com um cachimbo cutucam o seu bico; feito
Um Manco o imitam, pois que não voa, o doente!*

*O poeta lembra muito o príncipe dos céus,
Que enfrenta a tempestade e olha o arqueiro com esgar:
Quando em terra exilado, em meio aos escarcéus,
As asas de gigante impedem-no de andar.*

Charles Baudelaire

RESUMO

Área do conhecimento: 7.07.00.00-1 – Psicologia

Título: Por uma pintura do inacabamento: um estudo vivencial-teórico da estética fenomenológica de Merleau-Ponty

Ano: 2021

Orientando: Vitor Hugo Alves Aguiar

Orientador: Prof. Sergio Wajman

O presente trabalho teve como objetivo realizar uma investigação sobre minha própria arte, à luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Compreendendo que sua filosofia se dedicou ao estudo da arte sem se configurar enquanto teoria da arte, verificou-se uma proposta fenomenológica de estudá-la no horizonte do Ser Bruto, enquanto retorno ao mundo vivido, anterior a qualquer conceito. Para tal, foi realizada a produção de três obras, um desenho e duas pinturas. A primeira foi realizada segundo a didática de Loomis (1951), e serviu de comparação às demais pinturas, realizadas numa proposta de expressão sem conceito a priori, em aproximação à fenomenologia merleau-pontyana. Por fim, a pintura se desvelou enquanto expressão do modo de ser selvagem do ser no mundo, bem como o caráter de perpétuo inacabamento da pintura, que sempre escapa às tentativas de encerramento e às teorias clássicas da pintura.

Palavras-chave: Pintura; Merleau-Ponty; Arte; Visão; Expressão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho Técnico.....	13
Figura 2 – Les Laveuses.....	24
Figura 3 – The Runaway.....	28
Figura 4 – Sneezer and I Followed.....	29
Figura 5 – Bela em que tens de banal.....	33
Figura 6 – The Count of Monte Cristo.....	41
Figura 7 – Estudo do Conde de Monte Cristo.....	41
Figura 8 – Fraca luz de inverno.....	46
Figura 9 – Portrait of madame Cézanne.....	47
Figura 10 – Newton	48

SUMÁRIO

1 A ESTRADA ATÉ A ESTRADA.....	7
2 METODOLOGIA.....	16
3 A VISÃO E A ESTRADA.....	18
4 A ESTRADA INVISÍVEL.....	34
5 FIM DO CAMINHO?.....	47
REFERÊNCIAS.....	51

1 A ESTRADA ATÉ A ESTRADA

Quando esboço uma pintura, pouco importa por onde eu comece, os traços que se seguirão corrigirão os erros, sedimentarão sobre esta linha estranha a pintura que eu almejava pintar. Não deixo meu ser pintor na porta quando me disponho a escrever, ou a fazer o que quer que seja – e aqui não poderia ser diferente. Pretendo escrever sobre minha pintura e, verdadeiramente, dizer de minha experiência. Portanto, ainda que eu escreva aqui sobre filosofia e outras temáticas que não apenas a da pintura, peço compreensão, pois nesta arte não sou tão versado. Mesmo que minhas primeiras palavras não digam por completo o que deveriam, é o todo do trabalho que visio e a ele que com elas me dirijo. E como começar um trabalho sobre minha própria arte, senão por contar minha história dentro da arte.

Quando era pequeno e não tinha vivido nem seis invernos, meu pai me deu um livro, ao qual sempre me torno. *O velho louco por desenho*, de François Place, ficção da amizade de um garoto com o grande mestre da pintura japonesa, Hokusai. Eu me perdi naquelas páginas, tendo lido-o inúmeras vezes, contemplado por horas a fio cada uma de suas pinturas. Carrego em minha memória os ensinamentos que ele traz da vida e do fazer artístico do pintor. Eu ainda não sabia, mas ali começava uma trajetória que perduraria minha vida até aqui e que, se eu não for acometido de nenhuma condição física que se imponha como impedimento, continuará perdurando.

Até meus oito anos, vivi em uma pequena cidade no interior de Minas Gerais, residindo tanto em uma casa no centro dela quanto numa roça próxima. Seja na cidade ou no sertão, a melhor parte de minha vida acontecia em meio às plantas. Eu encontrava na natureza a vida de minhas fantasias de forma que, até depois de me mudar para paisagens mais urbanas, eu nunca consegui deixar isso para trás. A roça era esse poço de mistério, especialmente para uma criança imaginativa e que, de sensibilidade forte, nunca teve jeito de peão. Longe da prática que a lida com a roça exige, a qual eventualmente aprendi o suficiente para encontrar prazer nela, interessava-me principalmente imaginar, brincar de criar histórias, lutar contra as forças malignas que poderiam estar espreitando atrás da próxima árvore, vindo com a chuva, disfarçando-se de visita que toma café. E, acima de tudo, me interessava ver, explorar com os olhos a terra rica em beleza.

Ao sair de lá, meu mundo pareceu ficar cada vez mais feio. Morei em Brasília e depois em São Paulo e, enquanto a beleza e a magia do mundo diminuía – claro, meu envelhecimento também se relaciona a isso – crescia minha necessidade de desenhar. O desenho se tornou uma prática que permitia com que eu me relacionasse, tornasse visível e pudesse ver, florestas,

bosques, seres mitológicos, cavaleiros, sertanejos, serras e grutas – o mundo que me faltava. Desenhar era meu passatempo predileto e tudo que eu mais queria fazer. A despeito de duas amizades, com minha sobrinha e um amigo que compartilhava comigo esses gostos, eu não tinha com quem partilhar a parte que eu mais gostava de mim, e fui consistentemente me fechando. A arte me era um passatempo, pois via nela um exercício que pudesse estar ligado ao mundo do trabalho, das relações. A razão de meus pais se impunha em mim, em sua preocupação com dinheiro e com profissões “sérias” (já que eu preferia o desenho a qualquer outro assunto da escola), de forma que meu desejo se tornou uma culpa.

O poeta e pintor William Blake (2004), em sua obra *The Marriage Of Haven and Hell*, consegue descrever minha angústia como eu mesmo não conseguiria: “Os que refreiam o desejo, o fazem porque o deles é fraco o bastante para ser refreado; e o freio ou razão usurpa seu lugar e governa o relutante. E sendo refreado, ele se torna gradualmente passivo, até que seja apenas a sombra do desejo.” (p. 11). Nada me dava motivação a exercer meu desejo. Qualquer momento em que eu desenhasse era exercício de alguém sem talento, distração de minhas responsabilidades, perda de tempo. Não pretendo aqui colocar essa responsabilidade em cima de outros, que tinham seus motivos próprios para ser como eram – a culpa era minha por aceitar essas verdades e me tornar tão passivo. Aos poucos, tornei-me bom em exercer a arte apenas nas beiradas de minha vida e, por meu coração permanecer na arte, não é exagero dizer que eu mesmo vivia nas beiradas de minha vida.

Eu era assim, um pintor engasgado, com arte entalada na minha garganta. Sem acesso a materiais como tintas, pinceis, papéis ou telas de qualidade, não achava ser possível propriamente pintar. Foi então que nos quadrinhos achei uma arte que pudesse não estar tão longe de meu alcance. Os quadrinhos e os mangás que eu lia muitas vezes tinham traços simples, com imagens em preto e branco, que me permitiriam fazer algo que eu gostava muito: criar histórias e contá-las com imagens. Não importava o que estivesse acontecendo em minha vida, quando havia tempo eu desenhava, criava personagens, cenas e, dessa forma, não me afastei por completo da arte.

Por volta de uns seis anos atrás foi quando empreendi minha proposta mais séria de criação de um quadrinho, origem da imagem acima, criado por mim e mais um amigo, Leonardo Matos, que fazia também uma trilha sonora própria para ele. Não consegui finalizá-lo; a faculdade integral de Psicologia não me permitia muito tempo de trabalho nele. Mas, ainda que os planos de refazê-lo e dar vida à história que criamos esteja no meu futuro, ele me permitiu entender algo no agora: por mais que eu nunca tenha tido a possibilidade de estudar desenho e pintura, eu poderia estudar sozinho (como o fiz para criar suas toscas páginas), e até mesmo

produzir arte. Foi então que comecei a estudar seriamente a arte. Apesar de ainda não ter condições financeiras para ter aulas, eu podia estudar com o olhar e com as mãos os artistas que me inspiravam. Mas, devo dizer, meu próprio reconhecimento como pintor não me veio até pouco tempo atrás. Foi quando minha noiva, Thais, entra em minha vida, que pude me permitir ser quem sempre fui. Em sua companhia pude ser meu eu mais próprio, exercer meu desejo e, no acolhimento que me deu, em todos os dilemas e dificuldades que provêm dessa prática, pude trazer as beiradas de minha vida para o centro dela. Junto dela e de outros dois muito caros amigos, Leonardo Matos e Lucas Oller, criamos o Bar do Bardo como plataforma de encontro de nossas artes e, mais do que isso, um testamento de nosso humilde desejo de habitar a morada da arte.

Ser artista, autodidata, pois só assim conheço esse fazer, é ser aprendiz das produções de outros artistas e de nossa própria prática. A arte é, tal como Merleau-Ponty compreende em seus estudos sobre os artistas, um exercício que só se aprende fazendo. Nisso, o pensamento e a reflexão não são movimentos contrários, mas têm seu nascimento na própria experiência – de forma que tantos artistas puderam falar de seus trabalhos e muito nos ensinaram com suas palavras. Não é apenas em pintores que encontrei ensinamento e inspiração. Isso não é novidade alguma na arte, visto que diversos pintores renomados se dispuseram a pintar e ilustrar obras literárias, tal como Salvador Dalí com *A Divina Comédia* de Dante Alighieri; Matisse com *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire; e John Everett Millais, com sua pintura *Ophelia*, da homônima personagem de William Shakespeare. A poesia e a música também causam forte impacto em meu ser pintor, motivo pelo qual aparecem com frequência nessa pesquisa. Além do fato que, muitas das vezes em que estou pintando, eu também estou escutando música.

Algumas vezes recorri também a livros e tratados sobre pintura em busca de aprendizado. Como muitos iniciantes das artes, esses textos servem de acesso a conhecimentos técnicos, e muitas vezes se propõem e chegam inclusive a servir como cursos inteiros. Um dos autores mais referidos é Andrew Loomis, cuja didática simples e eficiente permitiu que fizesse livros dedicados a interessados, iniciantes, amadores e até mesmo a artistas profissionais. Para que possamos explorar o universo da arte pictórica tal como ela é introduzida a muitas pessoas, escolhi trazer aqui o livro *Successful Drawing*, de sua autoria. Trarei abaixo suas principais ideias e seguirei seus conceitos para a realização de um desenho.

O livro foi escrito como uma apresentação ou aula, com Loomis (1951) falando em primeira pessoa, diretamente ao leitor. Ele inicia com algumas considerações importantes para nossa compreensão de sua visão a respeito da arte, do artista e da visão. A percepção é abordada brevemente, mas já nos é possível compreendê-la como “visão coordenada por um cérebro”

(LOOMIS, 1951, p. 12, tradução nossa), o que o autor chama de percepção inteligente. Para o autor, ela está presente tanto no artista quanto no espectador: no primeiro enquanto faculdade que lhe permite estudar a natureza e extrair dela leis que regem a visão humana; no segundo, como aquilo que lhe permite dizer se gosta ou não de uma arte, enquanto comparação com a natureza e capacidade de reconhecer quando a arte erra em representá-la.

O autor continua nos contando sobre como o conhecimento da arte deve ser agrupado, tal qual ocorre na ciência e em demais profissões. Ele então enumera os elementos que compõem um bom desenho, ou, um desenho de sucesso. A isso ele chama de “Os Cinco P’s”. Em ordem de relevância, eles são assim compreendidos: a proporção, enquanto relação ou razão entre as três dimensões (altura, largura e espessura), compreendendo ainda que se a relação entre as três dimensões, ou seja, a proporção estiver errada, não há possibilidade de se realizar um bom desenho; a localização, como atribuição de uma dada posição no espaço ao objeto da pintura; a perspectiva, como a relação desse objeto com o ponto de vista (ou horizonte) escolhido para o desenho; os planos, como a relação de diferentes superfícies com luz e sombra, que nos dá acesso à forma dos objetos; e, por último, o padrão, como o arranjo deliberado de tons e padrões no objeto. Loomis (1951) ainda afirma que é nessa última etapa que a criatividade tem sua primeira chance de participar do desenho, pois, diferente das outras etapas, nesta não necessitamos aceitar o padrão das coisas da natureza.

Ainda, Loomis (1951) numera as propriedades emocionais de um bom desenho, chamadas de “Os Cinco C’s”: o conceito, como uma indicação da ideia, daquilo que se quer desenhar; a construção, enquanto a busca pela estrutura interna das formas, que nos leva à próxima etapa; o contorno, como o limite da forma no espaço, dado que tanto a construção quanto o contorno dependem de um único ponto de vista, pois, mudando-o, mudam-se todos; o caráter, como as características de cada unidade, ou parte do objeto na luz; e a consistência, enquanto organização unificadora de todos esses elementos.

Loomis (1951) refere-se a esses fundamentos do desenho como indispensáveis e imutáveis, onde o erro é um pecado, e o desenho que muito se desviar deles e de algum tipo de beleza, não irá perdurar – pois tais são as verdadeiras leis da visão, ou as leis da verdade da visão. A pesquisa, o empreendimento artístico deve partir desses fundamentos – de forma que, nesses aspectos listados acima, não há enigma algum.

Começamos a adentrar melhor na forma com que o autor articula esses elementos na elaboração do desenho, resumidamente, que servirá de guia para o meu próprio. Somos instruídos a pensar no papel como um espaço (geométrico), coordenado por aquelas dimensões antes comentadas. Devemos começar pelo que é definido como o começo de todo bom desenho:

proporções e dimensões. Loomis (1951) esclarece que o quadrado é uma figura muito importante, pois, com seus lados iguais, serve de meio para as medidas, de forma que sua colocação dentro da perspectiva nos ajuda a mapear qualquer outra forma que desejemos construir no desenho, mapeando no papel proporções da coisa em si. Com a perspectiva, podemos construir também um cubo, forma esta que acomoda todas as outras em seu interior, além de nos possibilitar estabelecer a localização dos objetos no espaço.

O papel da perspectiva, como nos é definido, permite a concepção da construção interna do objeto, da relação entre suas partes, de acordo com um único ponto de vista. Aqui faz-se necessário comentar que o autor compreende ser impossível desenhar com mais de um ponto de vista: deve-se escolher um horizonte que nos ajudará a desenhar todas as formas nele. Idealmente, o artista deve ter acesso a um modelo, com os objetos da cena a ser retratada presentes e se estabelecer em um ponto de vista, ou então, que use uma câmera para assegurar-se da informação inteligente.

A perspectiva pode ser construída com um ou mais pontos de fuga, cada um possuindo sua particularidade e situação que justifica seu uso. Aquela com um ponto de fuga é usada quando as linhas de largura dos objetos são horizontais, paralelas ao chão, ao passo que a de dois pontos deve ser usada quando o objeto está em posição oblíqua, ou, com a aresta voltada ao artista. As relações matemáticas que permeiam o trabalho com a perspectiva são compreendidas por Loomis (1951) como verdades geométricas. Delas aprendemos que metade da área (ou metade da distância entre o olho do pintor no desenho e o horizonte), que no desenho é designado ao chão, é igual ao dobro da medida da altura do ponto de vista. Essa relação fica mais clara com o exemplo que ele nos dá: quando o artista vê a linha do horizonte a uma altura de seis pés, metade da distância vertical do chão que ele vê, equivaleria a doze pés. A perspectiva não é algo que nos ensina a construção dos objetos, mas ela é essencial para isso, pois ela diz da relação dos objetos com o ponto de vista. Ela nos auxilia na construção da forma justamente por nos dar as proporções e o correto local que os objetos ocupam. Loomis (1951) ainda escreve sobre a possibilidade de se construir uma visão chapada, ou de frente, para cada plano e depois transpô-la para o desenho. Por mais que seja possível construir espaços sem essa etapa (do plano chapado), com essas noções de perspectiva conseguimos fielmente (mantendo as proporções da realidade) mapear o espaço que nossa folha de papel representa.

Adentremos agora nas leis da luz, como nos define Loomis (1951). Segundo o autor, a primeira lei compreende que a luz parte de sua fonte e sempre segue em linha reta até o objeto, de forma que em uma esfera ela só ilumina metade de sua forma. A segunda deriva-se desta: a iluminação se dá de acordo com o ângulo da superfície em relação à direção da luz. Essa é a

base de toda renderização de tons, o caminhar do tom claro para o escuro na superfície da forma, onde formas arredondadas têm maior variação de tonalidade de branco a cinza a preto, e superfícies retas se encontram mais igualmente iluminadas, mas entre uma superfície plana e outra igualmente plana de um mesmo objeto, a diferença de tom é maior. Um notável fato sobre a sombra é que ela é mais escura em sua parte próxima da luz, uma vez que a luz é também refletida pelos objetos ao nosso redor, tornando a outra parte dela mais clara.

A luz também deve ser considerada em relação à perspectiva, especialmente no que diz respeito à sombra que é projetada do corpo que ela atinge. Para se entender essa projeção, é necessário atentarmos à posição da fonte da luz, ao seu ângulo (dado ao conectar-se qualquer ponto do chão à fonte de luz, com uma linha reta), e ao ponto de fuga da sombra no horizonte (em que direção as sombras escorrem). A posição desse ponto de fuga das sombras é determinada se estamos (o artista) de frente ou de costas para a fonte de luz. Quando estamos de frente para ela, o ponto de fuga das sombras se encontra diretamente acima do ponto de fuga; se estamos de costas, ele se encontra diretamente abaixo. Portanto, a forma em si da sombra é uma imagem chapada do objeto, deformada na perspectiva em direção ao ponto de fuga das sombras, e pelo ângulo da luz que atinge as bordas do objeto. Para se desenhar o preenchimento do objeto, os tons de luz e sombra que nele se apresentam e que nos indicam seu interior, é necessário estudar profundamente a luz na realidade, identificando as grandes formas (que as áreas de sombra e luz formam) e dividindo o objeto em planos diferentes, para serem então preenchidos com a tonalidade correta.

Quando se retrata qualquer objeto no desenho, é necessário saber que todas as formas que podem aparecer nele podem ser construídas a partir das seguintes formas geométricas: círculo ou esfera; quadrado ou cubo; cilindro; cone; pirâmide. Isso se aplica também no desenho de figuras humanas, onde a melhor forma de estudo é com um manequim de desenho e um livro com diagramas anatômicos (no sentido médico da palavra). O manequim é útil para desenhar as linhas, os diagramas para a relação entre os músculos e ossos, mas para se estudar a relação da luz com o corpo é melhor utilizar um modelo vivo. Inicia-se buscando as grandes formas, como o formato do crânio e do rosto, e os demais detalhes são considerados acessórios, acidentais, devendo ser colocado apenas o necessário para tornar visível o caráter do objeto. Toda habilidade em desenhar rostos está na capacidade de entender as formas, depois em colocá-las em seus devidos locais, mantendo a proporção correta. O caráter de cada rosto ou forma é único, as únicas coisas universais são a construção, a proporção e a luz. Até mesmo quando se pretende exagerar as formas de uma pessoa, como é feito na caricatura, é necessário ter um bom entendimento desses fundamentos.

Figura 1 – Desenho técnico

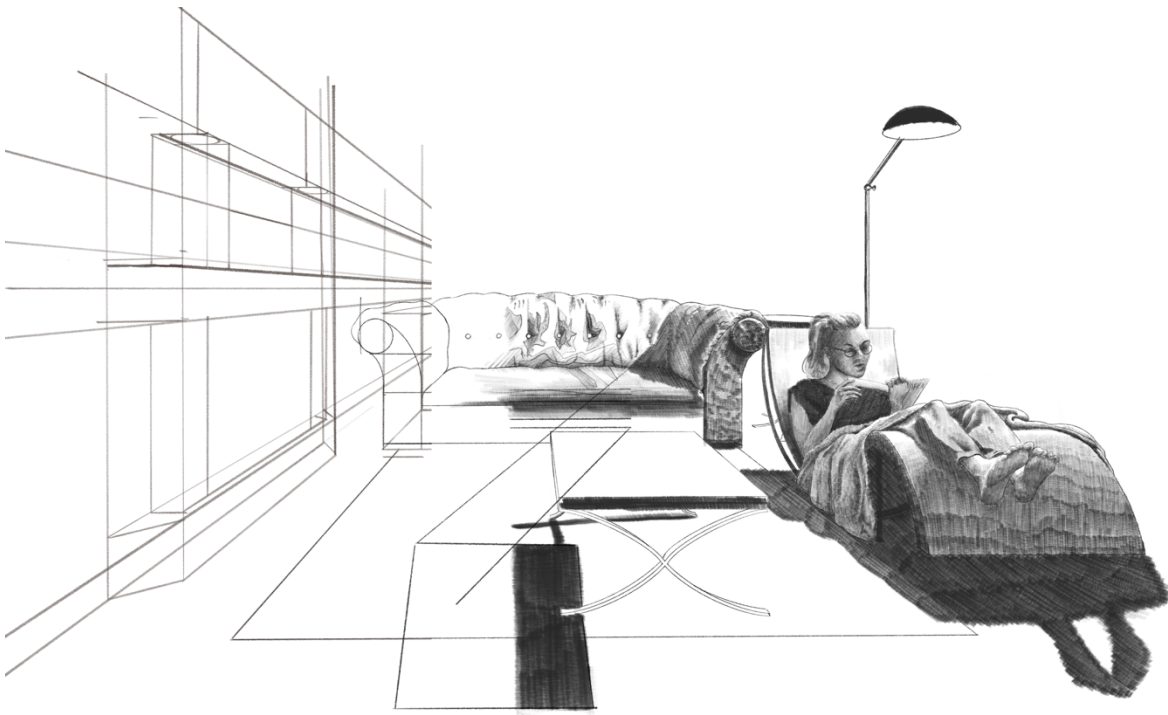


Figura 1 – Vitor Hugo Alves Aguiar, Desenho técnico, pintura digital, 2021

O estudo cuidadoso do livro e de suas ideias me permitiu realizar o desenho acima. Tentei explicar da melhor maneira que me foi possível cumprir as diferentes etapas e conceitos que Loomis (1951) coloca na construção de um desenho de sucesso. Porém, sinto aqui necessidade de colocar algumas breves considerações de meus pensamentos e reflexões enquanto eu o realizava. Como o autor coloca, não é difícil desenhar quando se entende bem esses fundamentos; eu já havia lido o livro antes e aprendido com ele, mas fazia muito tempo que não me referia a seus conhecimentos na minha prática. Realmente não foi difícil fazer o desenho, não havia mistério, pois o sistema de verdades a que eu me referia já explicava tudo – meus erros e acertos se pautavam neles. Em verdade, eu me sentia mais referido a esses conceitos do que àquilo que eu buscava desenhar. Claro, eu observei constantemente Thais ao longo do desenho, mas a forma como eu iria representar estava já escrita. Havia escolhas – sobre que ponto de vista escolher, que elementos iriam ganhar destaque na cena, que técnica eu usaria para a renderização, que detalhes ressaltariam seu caráter –, mas essas escolhas pareciam vir depois, como roupagens sobre formas cuja construção dependia apenas de seguir corretamente etapas e elementos já definidos. O desenho de sucesso tem seus elementos de

sucesso bem definidos e delimitados. Minha criatividade teve uma pequena participação no todo da obra.

Se isso se deve a minha incapacidade de artisticamente seguir esses fundamentos, ou se é próprio deles, deixo a critério do leitor. Porém, deve-se considerar as sensações que tive enquanto fazia esse desenho. O espaço que eu construí naquele papel era objetivo, não havia minha presença nele. Por mais que o autor colocasse como diferentes artistas tiram diferentes visões da natureza, aquele espaço ainda é regido por leis matemáticas, ou verdades geométricas. Quando cheguei ao principal objeto de meu desenho, minha noiva Thais, fui levado a concebê-la segundo as formas que estariam presentes dentro de sua forma, e a estabelecer uma relação entre seus músculos e ossos. Meu pensamento alternava entre cones, esferas e cilindros, e ossos e músculos, que eu tive de conceber como originários da estrutura interna dela, e ainda relacioná-los com a matemática do espaço. O tédio e desânimo que me percorreram me fizeram lembrar o porquê de um tempo para cá eu ter me distanciado dessa forma de fundamentar o desenho.

Quando Loomis (1951) explana esses fundamentos como leis advindas da realidade, concebe que o ser humano, através da percepção inteligente, pode deduzi-las, e que elas em si são gerais, são verdades, e nossa forma de representar o mundo pictoriamente vem de seu advento – pois o autor coloca como a arte só perdurará sendo apreciada quando contiver alguma beleza e se basear na verdade (nesses fundamentos). Desvios destas verdades são pecados, e a arte que deve ser ensinada é a delas, o resto, são meros maneirismos. A imaginação é um recurso que nós devemos usar “only when he has no other way of getting a result.”¹ (LOOMIS, 1951, p. 24).

O motivo deste estudo, a respeito do livro *Successful Drawing*, ter sido trazido por mim neste trabalho, é justamente porque ele é um tomo que reúne diversos conhecimentos, sob a perspectiva de Andrew Loomis, que são geralmente introduzidos como fundamentos da boa arte para jovens artistas. A popularidade e o reconhecimento desse livro fazem dele um ótimo elemento de estudo da forma como arte é entendida e ensinada hoje em dia. Eu mesmo caí nessas páginas por indicação de um profissional reconhecido da área dos quadrinhos. Ele constituiu parte do meu caminho na arte e trazê-lo aqui pode ajudar o leitor de meu trabalho a entender os motivos que me levaram a fazer essa pesquisa da forma como a fiz.

Não pretendo com este trabalho exercer uma crítica a respeito da qualidade da didática ou das lições de Loomis. Reconheço apenas meus próprios sentimentos em relação à sua visão,

¹ Somente quando ele [o artista] não tiver outro modo de chegar ao resultado. (LOOMIS, 1951, tradução nossa).

e reconheço nela a presença de uma arte rica em conceitos. Em seu livro fica clara a tentativa de empreender um compêndio dos fundamentos do desenho, ainda que admitidamente incompleta, demonstrando seu objetivo em apresentar a arte como algo totalmente explicado e racional em suas bases. Verifica-se justamente a tentativa de encerrar as pesquisas da arte, seus mistérios e dilemas – o anseio em determinar a arte.

Distanciei-me das teorias da arte de Loomis há alguns anos, e tenho feito outras buscas com a minha arte. Minha pretensão com esta pesquisa é a de observar meu fazer artístico da pintura a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. A partir de minhas leituras dos textos em que o autor trata da temática da arte, como em *O Olho e o Espírito*, *A Dúvida de Cézanne*, *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* e em *A Prosa do Mundo*, pude entender aquilo que Perius (2010, n.p) verifica em Merleau-Ponty: só há “projeto estético senão através de um projeto fenomenológico”. Essa afirmação esclarece que o filósofo não se coloca a empreender uma teorização do belo e da arte, mas, antes, busca observar o ser e a arte anteriores aos conceitos, que se encontram na terra do Ser Bruto. Me interessa aqui entender como minha arte, que tanto se distanciou das teorias da arte que outrora a sustentavam, pode se relacionar com a filosofia desse autor que buscou falar da arte sem jamais encerrá-la.

Dado que este trabalho se insere na área de estudos da Psicologia, vale explicitar que, em Merleau-Ponty, a arte ganha estatuto de uma ciência secreta, com sua própria maneira de fazer-se e de questionar. A arte, enquanto criação, é requisitada pelo ser para que se tenha acesso à experiência (CHAUI, 2002), bem como diz da verdade de ser homem (CORRÊA, 1999). Dessa forma, a presente pesquisa dedica seu olhar para minha expressão artística como acesso à minha experiência de ser bruto.

Não me seria possível fazer esse trabalho sem dedicá-lo por inteiro a minha noiva, por me permitir o autêntico desengasgar de minha arte, que permitiu meu ser pintor vir a fazer-se aqui, e por ser muito mais que modelo, mas motivo de minha pintura.

2 MÉTODO

Para responder às questões levantadas por este trabalho, esta pesquisa foi elaborada com cunho vivencial-teórico, valendo-se do levantamento bibliográfico e da articulação dos conhecimentos assim obtidos ao meu fazer artístico enquanto pintor. Ela foi estruturada em três direções: (i) a visão e a estrada; (ii) a estrada invisível; (iii) discussão e articulação das ideias centrais apresentadas ao longo do trabalho, a fim de alcançar o objetivo do trabalho.

Primeiramente, faz-se necessário explicitar o que aqui se considera como cunho vivencial-teórico e de que modo se torna um método possível de investigação e construção de conhecimento: o presente trabalho contará com uma trajetória de imersão teórica em bibliografias relevantes dentro da área da pesquisa, de modo a acompanharem meu processo de pintar três cenas de minha noiva. As pinturas que aqui se seguem foram feitas de modo a permitirem a experiência de imersão na compreensão merleau-pontyana da pintura, constituindo-se enquanto materializações vividas de minha trajetória investigativa.

À primeira vista, é possível que cause grande estranhamento conceber um trabalho cujo pesquisador utiliza a si mesmo enquanto objeto de estudo – principalmente se estivermos pautados em um método científico que concebe a separação de sujeito e objeto. Todavia, é fundamental pontuar que o presente trabalho se baseia teoricamente na Fenomenologia, especificamente no fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty. Essa corrente filosófica tem como alguns de seus principais fundamentos o não tratamento do objeto a ser conhecido como algo a ser excluído do sujeito, e a impossibilidade de atingirmos verdades objetivas tal como se o mundo e a existência humana se reduzissem a esta lógica (DARTIGUES, 2013). Em verdade, há uma compreensão, iniciada pelo pai da Fenomenologia, Edmund Husserl, de que este método de conhecimento e estas concepções de sujeito e mundo seriam incapazes de responder ao todo das questões humanas (AZEVEDO, 2011).

Enfocando nas contribuições de Merleau-Ponty: o mundo que outrora não passara de um objeto cindido do sujeito em que nele habita, a aparição dos fenômenos que jamais seria algo além do que mera aparência, e o sujeito unicamente tido como coisa pensante cindida de seu corpo (pura materialidade) – enfim, diversas concepções cristalizadas em nós enquanto verdades absolutas e objetivas, vão ser desmontadas. Ou, em outras palavras, vão ser recolocadas no lugar do qual já sempre fizeram parte: no mundo vivido. A fenomenologia merleau-pontyana nos revela enquanto seres no mundo, sujeitos encarnados que são tanto ontologicamente distintos de seu mundo vivido quanto dele inseparáveis (AZEVEDO, 2015). Isso significa que é impossível conceber o mundo sem o sujeito que nele sempre habita, tal

como é inconcebível chegar ao sujeito sem considerar seu mundo vivido. É uma trama vivencial e significativa que nos envolve em nosso mundo. Desse modo, Merleau-Ponty (2018) identifica que anterior a qualquer determinação científica, a qualquer teoria que se possa fazer, está o mundo vivido e nossa experiência. Tendo isto em vista, requer que retornemos a uma postura antinatural frente aos fenômenos que se mostram, mantendo sempre viva a “admiração diante do mundo.” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 10). Afinal, tal como reconhece o filósofo, a verdade é o lugar no qual sempre já estamos, está no modo próprio de aparição dos fenômenos e na experiência vivida, na “experiência original que funda qualquer outra forma de verdade” (DARTIGUES, 2013, p. 76); ou, ainda, é “a percepção do mundo (...) que funda para sempre nossa ideia de verdade.” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 13).

Outra compreensão introdutória que se faz fundamental na inscrição da fenomenologia merleau-pontyana em outro lugar de saber é a respeito de sua noção de reflexão. Segundo Perius (2012), o cogito, tal como compreendido por Merleau-Ponty, não é autônomo, mas está no próprio nascer das coisas. A reflexão nos revela o mundo por inerência, acolhendo o irracional e o invisível, que fora apagado nas tradições racionalistas. Eis porque Merleau-Ponty (2018, p. 19) afirma que logos se faz evidente na ação humana, em nossa vivência que sempre retoma “este mundo inacabado para tentar totalizá-lo e pensá-lo.”. Em suma, não é possível conceber que o conhecimento se dá por um sujeito isolado de seu mundo, que iria até ele para obter suas conclusões – antes, estamos sempre imersos em nosso mundo vivido, e qualquer conhecimento que se possa ter é sempre possibilitado por sermos seres no mundo. Isso justifica o que se fez como caminho de pesquisa, a saber: leituras teóricas sobre a temática em questão, suspensão dos saberes encontrados e imersão vivencial no fazer da pintura para, então, retomar a experiência à luz do que foi anteriormente lido, possibilitando o surgir de novos conhecimentos.

Para a realização das pinturas digitais, foi utilizado o aplicativo Procreate, com pincéis que imitam a pintura a óleo. Todas as pinturas foram feitas a partir da observação da modelo Thais, em diferentes ambientes e estações. O mesmo aplica-se ao desenho presente na introdução deste trabalho, com a exceção de que os pincéis utilizados imitam o traçado do grafite.

O presente trabalho foi dividido em: introdução, dois capítulos teóricos e uma conclusão, nomeados com diferentes relações à metáfora da estrada. “A estrada até a estrada”, como introdução, recebe este título pois compreende o meu caminho ou estrada, na arte, até o presente trabalho, que é por si só uma nova estrada. “A visão e a estrada”, como primeiro capítulo teórico, é assim chamado pois abordo nele principalmente o enigma da visão, na filosofia merleau-pontyana e em minha pintura. “A estrada invisível” constitui meu segundo

capítulo teórico, pois nele me dediquei mais propriamente aos problemas da pintura, e o que permite que com ela o pintor dê visibilidade ao invisível, exprima o que nunca antes o fora. “Fim do caminho?” é o título de minha conclusão, pois nela constato que menos concluo do que explico a filosofia de Merleau-Ponty, reconhecedora da incompletude própria da linguagem.

3 A VISÃO E A ESTRADA

Quando começa a pintura? Seria possível elencar diversos pontos, momentos importantes que constituem o trabalho com a imagem, que poderiam ser usados para responder a essa questão. Um desses pontos poderia ser o esboço, que pode ser mais ou menos elaborado, mas há também aqueles que possam querer diferenciar a pintura do desenho; outro poderia ser o instante em que se começa a usar as cores, privilegiando-as assim na pintura; há também o momento em que as manchas de cores se tornam formas, abstratas ou não, e escolhendo esse momento como o começo da pintura podem ser privilegiadas as formas. Não obstante, atentar a alguns sentimentos que me ocorrem durante a pintura pode trazer luz a esta questão.

Comumente o ato de pintar é tido meramente como atividade de lazer, tanto pelo fato de que muitas pessoas escolhem empregar apenas seus momentos livres (não ligados à sua atividade provedora de renda) à arte, quanto por sentimentos que comumente surgem durante a prática artística, a saber: calma, foco meditativo e até mesmo prazer. Em minha prática, sou forçado a reconhecer esses momentos de calma ou de alegria. Há muita alegria na pintura e não apenas no momento em que se encerra o trabalho e me deparo com a pintura feita, à minha frente – a alegria também está presente durante toda a construção da obra, embora jamais se manifeste sozinha. Concordo com o que o artista David Bowie (2016) afirma em uma entrevista a respeito da pintura e outras de suas práticas artísticas: não se pode defini-las enquanto fonte de puro prazer. Há mais do que isso no todo do fazer artístico. A pintura faz nascer também angústia, ansiedade, frustração, raiva – e até mesmo medo. Devido à enorme dificuldade e ansiedade presentes no processo da pintura, eu gosto de me referir ao todo da prática como *labuta*. Neste momento, atentemo-nos ao medo.

Há muito medo na pintura. Sinto ele presente durante quase todo o processo. Em prol do comprometimento que tenho com a pintura que está por-vir, em respeito à imagem e ao mundo, às coisas e aos seres que me impelem a pintá-la, ele me acompanha. O medo surge muitas vezes após um momento de grande prazer, tal como quando vejo a pintura se formando e sendo verdadeira com o que mostra. O próximo traço, após ter tomado consciência disso, é absolutamente pavoroso. Como em apostas altas, de grande risco, percebo que sou invadido por aquela sensação que amedronta todo o meu corpo, que me lança no possível de tudo vir a ser perdido, desmantelado a cada traço que penosamente se construiu. Outras vezes, o medo surge antes mesmo que eu toque qualquer lápis, tinta, papel ou pincel. Ele aparece silenciosamente, enquanto apenas estou a olhar, a observar o mundo – e eis que de fora de mim sou chamado por dentro a pintar, pois a visão é o motivo da pintura. Isto é justamente o que nos mostra Merleau-

Ponty (2013) ao dizer que o pintor pinta porque ele vê. Nesses momentos, torno-me inteiramente medo – medo que já tem como alvo a pintura. Traz em si uma ansiedade enorme, que é distraidora enquanto motivadora. Sinto-me impelido a buscar um copo d'água, alimentar o gato, ligar para meus pais; de outro modo, sinto uma animação tomar conta de meu corpo, como uma coceira, que só pode ser aliviada pelo lápis no papel. Não há necessidade de se extinguir essa contradição, pois o universo em que o ser no mundo é, o vivido que acomoda as contradições.

Estas considerações já evidenciam que, em verdade, a pintura não se inicia com a marca do lápis ou do pincel sobre a tela ou papel. Nas palavras de Merleau-Ponty (1974, p. 74): “A expressão pictural retoma e ultrapassa a colocação em forma do mundo que é começada na percepção.”. Fica clara a íntima relação entre percepção e expressão, de modo que, para que se possa realizar o objetivo deste trabalho, explorar a expressão, faz-se necessário também explorar a percepção. Como as coisas e o mundo aparecem para o ser é a pergunta que Merleau-Ponty (2013) faz em sua obra *O Olho e o Espírito*, visando dirigir-nos ao enigma da visão. Vale dizer, antes de explorarmos os desdobramentos desta questão para o autor, que ele não busca respondê-la de forma a encerrar o enigma da visão. Em minha leitura, percebo em Merleau-Ponty (2013) a intenção de explorar a pintura e a visão de forma a deixar o enigma da percepção sempre em aberto, jamais deixando de nomeá-lo como tal. Desse modo, nenhuma resposta é capaz de encerrar a pergunta, mantendo sempre a abertura para novos sentidos. A fim de diferenciar o projeto filosófico merleaupontyano, começaremos resgatando e analisando algumas das críticas por ele realizadas.

No começo de *O Olho e o Espírito*, o filósofo escreve uma crítica ao pensamento de René Descartes, principalmente endereçada ao seu modelo de visão e à sua relação com a pintura. Primeiramente, Merleau-Ponty (2013) discorre sobre o modo com que Descartes se relaciona com a pintura, sem reconhecer seu lugar privilegiado de acesso ao ser, que acaba por tornar toda a teoria da pintura em mera metafísica. Merleau-Ponty (2013, p. 39) resgata a compreensão cartesiana a respeito da pintura, a saber, que ela apenas “excita nosso pensamento a conceber” o objeto retratado. Assumindo esse modo de pensar, que se funda no princípio da causalidade mecânica, o quadro apenas ofereceria meios para que uma ideia fosse concebida em nós por ocasião do ícone – assumindo a função de mero meio para um fim. O que se verifica é que a verdade não mais pertence ao sensível, mas repousa inteiramente na ideia, no intelecto.

Podemos aqui aferir uma influência de Platão na filosofia cartesiana. Lacoste (1986) mostra como a filosofia platônica constitui-se como raiz para as demais concepções de arte que se deram na história da Filosofia da Arte. Esta área da filosofia tem grande parte de sua vida

histórica enquanto negatividade, ou seja, tudo aquilo que apresenta é pela via do que não seria tido como arte. O princípio da Filosofia da Arte se encontra na condenação de Platão sobre as belas artes (LACOSTE, 1986). Uma vez que a ideia é tida como única coisa real, enquanto sinônimo e garantia da verdade, o artista é condenado a meramente representar algo em sua aparência. A cópia tida como mimese está relacionada ao ser e à verdade: o ser de algo é o que permite lhe reconhecermos enquanto identidade; e ser, que nesse aspecto é o artista, não pode trazer à materialidade o objeto e a ideia, tal como o artesão, pois só lhe é permitido representá-los de uma dada perspectiva.

Para Merleau-Ponty (2013, p. 39), a filosofia cartesiana relega à pintura o lugar de mera figura das coisas, que necessita ser deformada segundo as leis da perspectiva para ser imagem do objeto; eis porque ele afirma que “por mais vivamente que ‘nos represente’ as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, a gravura em talho-doce não se lhes assemelha: é apenas um pouco de tinta disposta aqui e ali sobre o papel.”. Fica claro não existir possibilidade de semelhança entre a pintura e a coisa, uma vez que a pintura, por conter signos suficientes, apenas nos dá ocasião para pensar a coisa – tal como a palavra escrita – sem se assemelhar em nada com aquilo que referencia. Desse modo, é compreensível porque Descartes acaba por privilegiar o desenho: é ele que detém o poder de representar as figuras por seu exterior e, desta forma, representar sua extensão (MERLEAU-PONTY, 2013).

“A pintura então não é mais que um artifício que apresenta a nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas neles inscreveriam e neles inscrevem na percepção comum.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 43) e, em verdade, a própria visão, enquanto luz que atinge os olhos e é decifrada pelo cérebro, em nada se assemelha ao visível. O modelo de visão cartesiano é o tato, como nos mostra Merleau-Ponty (2013). Isso significa que Descartes compreende a visão como sendo os dados sensíveis que obtemos das coisas, nos quais jamais podemos confiar – uma vez que o acesso ao objeto ocorre pelo exercício da inteligência e do cogito. Portanto, o cogito é o único responsável pela visão, pois é ele quem decifra os dados sensíveis para que então se possa pensar na coisa. A isto se deve a definição dada por Merleau-Ponty (2013) ao modelo de visão cartesiano: mero pensamento de visão, baseado no cego, na impossibilidade de ver. Retornando à questão da pintura, Descartes, como um dos fantasmas cativos na visão, buscou relacionar a perspectiva clássica com sua filosofia.

Abordaremos com mais profundidade a temática da perspectiva no próximo capítulo. Por agora, cabe apenas ressaltar como Descartes se inseriu em nosso pensamento moderno, influenciando a maneira como compreendemos a visão ainda hoje. Tendo sido compreendida a visão como o começo da pintura, podemos pensar de que modo ela se insere no trabalho

artístico. Reconheço na história da labuta artística em minha vida a presença de vários *fantasmas* – tal como nomeia Merleau-Ponty –, diversas explicações, definições, tentativas de se encerrar o problema humano da visão e do espaço em uma concepção totalmente positiva de ser, ser este que está “além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 46).

A concepção de visão merleau-pontyana não pode ser a mesma da visão cartesiana. Ao passo que em Descartes a visão não passa de mero pensamento de visão, que visa o olhar da eternidade, de deus, sendo assim o processo de um ser diviso de seu mundo, a visão pontyana (ou a visão mesma) se dá em um ser de indivisão, assentada sobre uma percepção que já é ela mesma encarnada. O ser de indivisão é aquele que, habitante inseparável de seu mundo vivido, não se encontra cindido entre sujeito e objeto, ser e mundo, alma e corpo – é, antes, aquele que renuncia todas as separações científicas e metafísicas. Ele se encontra e se reconhece entre as coisas do mundo, jamais distante ou flutuante.

Merleau-Ponty (2013) ainda aprofunda a noção de percepção ao afirmar que estamos presos, coesos como a coisa, no tecido do mundo. Quando percebo com meu corpo os objetos, ou a pessoa que está diante de mim, e me disponho a pintá-los, eu acabo por me confundir neles: não pondero sobre o que sou eu e o que é mundo, porque a pergunta não cabe em sua roupagem consciente; ao contrário, necessito estar submerso no que vejo. Dessa forma, sempre há o reconhecimento de pertencimento do ser ao visível, como por inerência daquele que vê naquilo que é visto (MERLEAU-PONTY, 2013). Eu mesmo reconheço que, enquanto vidente, vejo as coisas e isso me conta que posso ser visto e, inclusive, ver-me como vidente. Dessa forma vejo o avesso do meu processo de ver e sou levado a me reconhecer enquanto vidente e visível. Essa reversibilidade vidente-visível, senciente-sensível, do que toca àquilo que é tocado e do tocado em tocante, conta-me sobre o pertencimento de meu corpo e das coisas à carne do mundo, ou ainda, conta que possuo o mesmo estofo do mundo.

Nas coisas que posso ver enquanto pinto, pouco me interessa se é o rosto de minha amada ou uma folha seca descansando ao pé de sua árvore: para que eu possa vê-la é necessário que na visibilidade que se manifesta esteja presente uma visibilidade secreta. A animação do corpo em ver, o eco das coisas nele, resulta da lacuna ou da falta que permite que eu busque desvendar o visível como ação significadora – ou mesmo como tentativa de determinação da indeterminação, realizando uma experiência e sendo esta própria experiência. Somente dessa forma é possível o ser do espírito selvagem (ser de querer e de poder) levar à expressão o que nunca antes o foi – tornar visível o invisível. Em outras palavras, sou capaz de criar porque

expresso o que antes me seria impossível de experienciar: esta indivisão de intenção e gesto, a saída de mim para expor minha interioridade.

Merleau-Ponty (2013, p. 31) resgata a afirmação de Marx Ernst – “o papel do pintor é cercar e projetar o que dentro dele se vê” – justamente para evidenciar o lugar que a pintura ocupa em sua filosofia: como criação, ela interroga sem possuir bases estabelecidas para acessar o ser, permitindo, através da expressão, seu acesso à experiência da visão. Fica claro que na fenomenologia merleau-pontyana nossos olhos podem deixar de ser entendidos como meros objetos receptores de luz. A visão não mais precisa ser reduzida ao pensamento de visão, justamente porque a visão mesma é de outra ordem, pertence a uma instância pré-reflexiva, tendo sua morada no mundo vivido. Dessa forma, a que serve interrogar o mundo sobre seu fazer-se visível valendo-me de meus pensamentos, se é este mesmo mundo visível que me invade pelo que vejo, enquanto estou sentado confortavelmente em minha cadeira?

O cogito não mais precede o sensível, e o que se revela é justamente o inverso: é a experiência vivida do ser em seu mundo sensível que permite existirem quaisquer pensamentos e teorias (MERLEAU-PONTY, 2018). A pergunta se faz em meu corpo e a resposta, o gesto e a obra, exprimem o saber secreto de comunhão entre meu corpo e meu mundo vivido. Chauí (2002), acerca da filosofia merleau-pontyana, afirma que a pintura como obra, como ato criador, é o que permite o acesso à experiência do ser. Esse é justamente o caminho que busco no presente trabalho: observar minha expressão, elaborar a pintura como acesso à minha própria experiência, de modo a vivencialmente explorar esta temática de modo mais próprio, para mais propriamente relacioná-la a Merleau-Ponty. Vale ressaltar que a noção de carne enquanto expressão da reversibilidade não é uma explicação que acaba ou encerra o enigma do corpo, pois sustenta o ser enquanto senciente-sensível, vidente-visível – o próprio enigma e não sua resolução. É a trama que liberta o homem dos dualismos contidos na filosofia como verdadeiros fantasmas, permitindo assim novas perguntas, bem como uma investigação que retorne às origens de nossa experiência.

Buscando realizar um retorno à origem de minha vivência enquanto pintor, perguntei-me onde começava a pintura. E junto de meus sentimentos encontrei a explicitação do que Merleau-Ponty (1974) compreende acerca da expressão: seu início se dá na percepção. Por esse trajeto entramos na temática da visão, e aqui vejo necessidade de comentar novamente sobre o momento em que apenas olho minha noiva, a sala e as coisas que irei pintar. Produzo diversos esboços nesse momento, verdadeiros estudos da pergunta que faço, pouco a pouco, ao mundo. E todas essas perguntas se voltam, sem que eu o saiba de antemão, às origens. Quero saber como Thais, que me é Thais de amor tão conhecido, se faz a Thais que agora vejo, sem que

para isso eu tenha que descolá-la de seu fundo – uma vez que nunca a veria sem ele, a pergunta também é feita a ele. Essa pergunta só pode ser feita no momento em que estou vendo, e por isso tento sempre aprender a ver. Cada nova pesquisa no seio do visível me ensina um pouco mais, e por isso deixo o tempo escorrer neste estudo, que muitas vezes acaba perdurando por dias. O diretor e pintor David Lynch (2015, p. 174) comenta sobre um ensinamento que o pai de um amigo lhe passou acerca do pintar: “Se você quer uma boa hora de pintura, terá que dispor de quatro horas só para si”. Creio que isto se dá porque a expressão, e aqui penso no todo dela, a percepção que se tornará gesto sem que haja entre eles nenhuma interrupção, é algo que exige treino.

Ouso afirmar que o treino, como prática da arte, é o verdadeiro professor de todo aprendiz. Pode-se aprender muito com livros, teorias, professores, mas considero que a máxima do aprendizado artístico foi dada há muito tempo por Michelangelo, em uma nota endereçada a seu aluno: “disegna antonio, disegna antonio / disegna e non perder tempo.” (ROWLAND; CHARNEY, 2018, p. 93). Em meu fazer, deixo o tempo escorrer, mas não o perco; estou aprendendo a ver. E cada vez que uma nova pintura é feita, estou novamente aprendendo. Sem evolução ou estagnação, meu corpo é o eterno aprendiz, aprende sempre mais, ainda que eu deva sempre retomar a pergunta do início. E o olhar que guiará a pintura também se inclui neste pensamento – e é justamente isto que Merleau-Ponty (2018) nos ensina, que o pensamento é um fenômeno da expressão e não mero produto do intelecto. Treino, exercito e aprendo a olhar. Levou-se muito tempo para que eu aprendesse a ver como hoje vejo, e agora sou capaz de reconhecer a enorme distância entre meu olhar e o dos grandes mestres que estudo.

A pintura carece de um olhar indiviso que reconhece que ela mesma se dá por “concentração do universo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 29), maneira que me é dada de partir de meu cosmos particular em direção a um cosmos universal. Desse modo compreendo que a coisa que interrogo com a visão é a mesma que lá se encontra, no seio de meu mundo vivido. O olhar do pintor permite que ele habite nas coisas, justamente ao se interrogar sobre a gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo, sem buscar separar-se de seu mundo, sem possuir uma natureza prévia para se basear – o olhar do pintor “arrebenta a pele das coisas” e atinge a carne (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 64). Tal é a nossa vocação, nossa labuta. Este olhar que se conquista vendo, dado que qualquer pensamento é posterior, exige minha primordial junção ao que vejo, tal como requer a junção de uma coisa a outra por meio das propriedades visíveis comuns do mundo, como sua distância, o imbricamento de um ser no outro. Este é um constante processo de diferenciação das coisas entre si, a malha ou o tecido, que é a organização que se faz de seu contato, como que por uma espécie de ordem secreta que

toca a todas as coisas que se apresentam como reflexo de uma à outra – e que só pode se dar como tal pela presença do todo dos elementos que fazem ressaltar essa organização em minha visão.

Vejo um espectro azul na parede amarela, como um fundo imanente dela mesma, sempre além de qualquer olhar direto. E eis que quando Thais se levanta e sai da sala com seu manto azul, está perdido todo o azul. Está perdido o todo que antes havia diante de mim, ainda acessível apenas pela marca que causou em minha memória. Não me entenda mal: não há impedimento ao pintor em pintar sem a presença daquilo que pinta. Como explana Merleau-Ponty (2013), ao dizer sobre como Renoir fez ao mar a pergunta de como se dá o ser da água do córrego que pintava em *Les Laveuses*.

Figura 2 – Les Laveuses

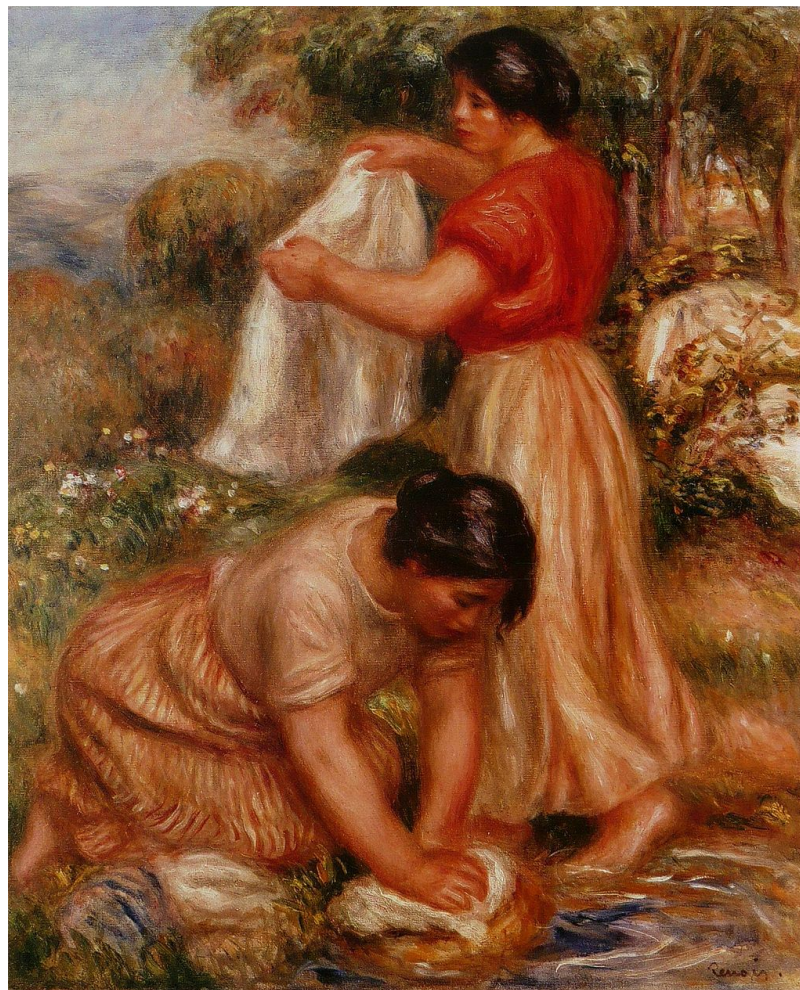


Figura 2 – Pierre-Auguste Renoir, Les Laveuses, pintura, óleo sobre tela, 1912

Retirada do site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pierre-Auguste_Renoir_-_Les_Laveuses.jpg

Ele pode, uma vez que pinta aquilo que impactou sua visão, interrogar-se sobre como se fez ser para que a impactasse. Argumento aqui sobre este impacto, que parece desaparecer quando algo tão central à obra deixa seu canto. Torna-se necessário retornar ao centro de minha questão. Eu estava em um quarto com minha noiva, buscando na visão o saber anterior ao pertencimento de compartilhar com ela um mesmo estofô e um mesmo quarto; contemplando o todo inseparável e rico de sentido latente que havia diante mim, uma ordem ou configuração onde encontrava o reflexo como incidência de um objeto ao outro e, nisso tudo, o rosto dela, seu cabelo, seu corpo e seu manto azul, tão azul, espalhando esse seu azul pela sala. Essa visão não poderia de maneira alguma existir fora de meu ser, ou ainda, fora de minha experiência de ser. Ela é sempre dentro, pois se dá no mundo e o mundo é inteiro dentro, pois sou todo fora. A visão é esta ação corpórea que me permite estar alheio de mim mesmo, jogado às coisas para experienciá-las, que possibilita ao ser assistir “por dentro à fissão do ser” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 74) – fissão enquanto diferenciação entre as coisas, que mantém sempre viva a indivisão. A visão me lança às coisas, mas, ao final, sempre volto a me fechar sobre mim mesmo.

Chauí (2002, p. 469) afirma que a experiência ganha em Merleau-Ponty a faceta de jogar o ser para o mundo, em um saber aberto pelo Ser Bruto de relações originárias com a exterioridade interna das coisas, “que reenviam à substancialidade impalpável do que as faz vir a ser”. O que a autora nos faz compreender é a exigência do ser por sua criação, para que tenhamos dele a experiência. E nisso não atua apenas a atividade do Espírito Selvagem, motivação em determinar o indeterminado – a falta –, mas também a do Ser Bruto, dando ao ser o fundo do qual surgirá a criação. Chauí (2002, p. 469) resgata as considerações de Cézanne, em que ele afirma que é com esse fundo que o pintor busca se relacionar, é a “fonte impalpável da sensação” que fica em evidência quando some um objeto da pintura, ou some o próprio pintor da presença daquilo que pinta.

Retornando a Renoir, ao perguntar à água do mar como se faz água para a visão, ele é capaz de pintar um riacho, pois está justamente buscando essa relação originária, esse sistema de equivalências com o que é líquido, diferenciando-o dos demais elementos. Ainda que não houvesse água em sua frente para questionar, ele recorreria ao imaginário – ao avesso carnal, pela primeira vez exposto ao olhar – e nisso nada perderia, pois o que sempre buscou para pôr em sua obra é a própria textura imaginária do real (MERLEAU-PONTY, 2013). Em outras palavras, o pintor pergunta da origem, da gênese secreta e febril das coisas em seu corpo, esta experiência originária de habitar o mundo, ou seja, a carne, e é ela própria que demanda ao ser a criação para que possa ser experimentada. A carne do mundo é o positivo, o visível por si

mesmo, aquilo que traz em si o invisível, como falta e vir a ser essencial de tudo que é ser, quiasma visível-invisível, eterna gênese.

O Ser Bruto, em seu eterno “diferenciar-se por si mesmo” (CHAUI, 2002, p. 470), atribui aos seres um dentro e um fora reversíveis. Permite que eu assumo o visível, buscando acessar aquilo que internamente forra minha Thais, e a faz a Thais que vejo, sem que para isso eu necessite do pensamento ou da reflexão. Ou seja, não preciso distanciar-me dela, pois acesso a isso vendo – afinal, como dito anteriormente, a visão me dá o avesso carnal do mundo. É a isto que Merleau-Ponty (2013) se refere ao dizer que o mundo do pintor é completo ainda que seja apenas parcial. É parcial por ser inteiro visível. É completo, pois o quadro, diferente do que pensava Berenson, não evoca o tátil: ele dá existência visível ao que se crê invisível, não sendo necessário tocar o mundo para ter acesso a sua voluminosidade, uma vez que pela visão nos é concedido uma espécie de *ter à distância* (MERLEAU-PONTY, 2013). À medida que pinto&olho, começo a ter minha noiva e, em cada pincelada, está conservado seu direito de constituir – faço visível a textura que por meus olhos me chega, ou ainda, Thais se faz em mim, inscreve sua marca em meu corpo e me impele a pintá-la, como um desejo&necessidade de fazê-la visível, sua marca que é seu próprio avesso. O que se encontrará na obra, se esta possuir êxito em assim sê-la (e isso deixarei ao julgo dos leitores deste trabalho), é resultado de uma transmutação, daquele significado latente que vi e com o qual me relacionei, não enquanto significante, como atesta Descartes, mas antes como plena significação, o nascer continuado das coisas.

Merleau-Ponty (2013) afirma que enquanto se pinta, se desenha. Diferente da opinião comum, que distancia a pintura e o desenho, Merleau-Ponty (2013) oferece seu olhar de indivisão para a obra de arte, ao unir desenho e pintura. Como explicitado anteriormente, a pintura como expressão inicia-se na percepção. Ora, se a expressão tem como guia unicamente a pintura que está porvir, como é possível distinguir os diferentes tempos e processos do pintar? Ao se separar o esboço do desenho e da pintura, ocorre uma cisão dentro da construção da própria obra, de forma que cada estágio necessita estar feito antes de prosseguir para o próximo. No entanto, é possível também encontrar sem dificuldade na pintura a elaboração de formas, especialmente quando nos detemos ao controle de bordas duras ou leves das pinceladas.

O caráter formal de erigir formas no papel, geralmente identificado com o ato de desenhar, também está presente na pintura. Assim como na construção das formas, seja no desenho ou na pintura, intenciona-se sua voluminosidade, seu preenchimento. Pode-se buscar o desenho das formas de diferentes maneiras, começando pela busca da forma exterior de cada

elemento, ou pela procura de formas geométricas contidas nas formas vivas que se pretende pintar.

No mangá de Hokusai pode-se observar que há uma construção a partir das relações das formas contidas dentro dos seres e objetos. Há também formas menos claras, de relações ocultas presentes no todo da obra a ser feita, que infere sobre cada elemento sua codependente influência. Em verdade, há infinitas maneiras de começar e de dar continuidade às formas, ao desenho no papel. Podemos conceber estes modos como diferentes respostas a diferentes perguntas, e a inexprimível sensação de se colocar diante de uma obra, que me fala *silenciosamente*, mas ainda assim diz. E diz muito mais do que a linguagem constituída poderia dizer quando se coloca a descrever uma obra.

Isso já havia sido constatado muito antes de Merleau-Ponty. É algo sabido e pensado desde a *Viagem de um alemão à Itália*, de Karl Philip Moritz. O pintor coloca na obra o todo invisível de sua experiência de ver e desta forma podemos sentir um cheiro, uma textura, uma profundidade, uma atmosfera. Quando me envolvo com essas reflexões, sempre me percebo pensando em Mead Schaeffer, ilustrador americano que buscava – à diferença de seu vizinho Peter Campbell – primeiro a atmosfera, concebendo o detalhe enquanto aquilo que deve se dar apenas no tanto necessário para que ali se instaurasse a obra. Observemos algumas das pinturas desses vizinhos.

Seria um erro dizer que em Campbell não há atmosfera; há e muita. Para isso, ele utiliza de uma pintura rica em detalhes. Vemos em seu quadro *The Runaway* um garoto que fugiu de casa. Ele está sentado em um balcão conversando com um policial e um atendente. A parede e a madeira do balcão, brancas, simples e quase desinteressantes, levam nosso olhar diretamente aos objetos e às pessoas, retratados com muita atenção aos detalhes. Eles nos contam da afeição dos dois adultos pela criança, do clima amigável da conversa e somos levados a estes rostos tanto pelos detalhes que eles contêm quanto pela posição triangular que ocupam no centro da pintura – desse modo, vemos a criança vendo e sendo vista, rostos que veem e são vistos. Seus detalhes guardam a vida do quadro e dos seres ali retratados.

Figura 3 – The Runaway

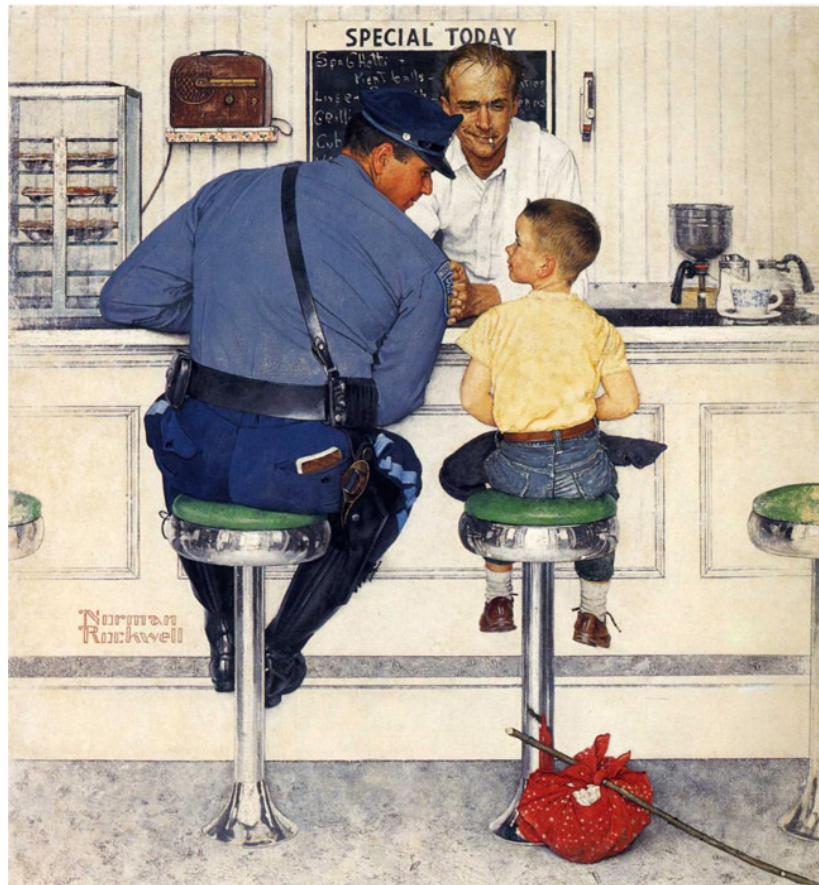


Figura 3 – Norman Rockwell, *The Runaway*, pintura, óleo sobre tela, 1958
Retirada do site: <http://www.nrm.org/thinglink/text/Runaway.html>

Em diferença significativa, temos o pintor Mead Schaeffer, que coloca a atmosfera da pintura através de pinceladas bem demarcadas e completamente capazes de nos passar detalhes implícitos, apenas quase aparentes. Atentemo-nos agora à sua obra intitulada *Sneezer and I Followed.*]

Figura 4 – Sneezer and I Followed



Figura 4 – Mead Schaeffer, Sneezer and I Followed, pintura, óleo sobre tela, 1927
Retidada do site: http://www.thekellycollection.org/a_scha03.htm

A energia que permeia os dois homens retratados nesta pintura não pode ser atrelada apenas às marcas e aos detalhes de seus rostos. Observemos nesta obra que o homem à direita se esconde e, em seu esconder, quase se funde com a casa na qual se reclina. Para assegurar a intranquilidade de sua conduta, seu corpo quase se torce, deixando em evidência a determinação de seu rosto. Ao passo que o homem à esquerda tem sua feição coberta por sombras ao mesmo tempo em que seu corpo se distancia da casa ao fundo por pinceladas vigorosas, ou ainda, que contam do vigor de seu corpo em movimento.

Se nos aproximarmos dessa pintura, vendo-a em ampliação, será possível observar que as formas são constituídas por poucas pinceladas e ainda assim temos todos os detalhes de que precisamos para conceber o que ela mostra. O pulso e a mão do homem da direita se fazem presentes em segurar por meio de pinceladas que mais os aferem do que os mostram. Cada uma a seu modo, estas pinturas têm cheiro, textura e energia; estão vivas no que transmitem – “o quadro só é um análogo segundo o corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 26). E como o corpo que somos, a pintura se dá na vida – parte do que torna estranho encontrá-las em museus.

A Thais que pinto não é um corpo-objeto, inanimado, nem mesmo uma fórmula da representação anatômica de um corpo. É a própria Thais viva, em seu mundo e que pode

inclusive me olhar enquanto a olho. Busco que cada linha, cada pincelada que fará ver as formas, diga respeito ao motivo de minha pintura, o significado latente que busco transmutar: o invisível do que vejo e que, não é pouco, exige respeito e cuidado, pois parte dele é a experiência de estar em um quarto com Thais, admirando-a em profundo maravilhamento e buscando ainda o conforto banal, rotineiro que ela me traz.

Sempre ecoa em minha cabeça o que Poe (2009) escreveu em *The Philosophy of Composition*. Nesse texto, o poeta discorre sobre o método que lhe permitiu escrever o famoso conto *O Corvo*, a saber: a melhor escolha poética está em encontrar algo que una a escolha pelo sentido que se quer passar e a escolha estética. Declaro aqui ser este um dos principais motivos de meu preciosismo com a pintura e, conseqüentemente, o enorme tempo que ela me toma. No momento em que escrevo esta parte de meu texto, graças a uma função do aplicativo que uso para pintar, tenho acesso ao dado de que gastei 35 horas (de trabalho, pois ele só marca os momentos em que pinto) e 49.000 pinceladas. Reconheço essa busca de sentido e aparência como algo indissociável na pintura, dado que não faria sentido separá-los em uma pintura que se efetua na indivisão do ser. Não há uma suposição de erro no sensível, no ver, que me faça querer separá-lo para comunicar o que quero. Fazendo visível o invisível, a pintura se faz viva e, sendo viva, ao contemplá-la vejo mais segundo ela do que vejo a pintura em si (MERLEAU-PONTY, 2013).

But I've found an ancient miracle
I thought that you should know
Listen to my music
And hear what it can do
There's something here as strong as life
I know that it will reach you. (RUSH, 1976).¹

Merleau-Ponty (2013, p. 24) retoma uma afirmação de Cézanne, na qual diz que “a natureza está no interior”. Esta consideração permite o esclarecimento de que a visão se dá no meio das coisas, ou ainda, que a “visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 24). A visibilidade secreta, como fórmula carnal originária que as coisas suscitam no ser, não pode ser pensada enquanto um corpo distante das coisas que sairia do sensível em busca da visão de deus; em verdade, somos o corpo que têm as coisas do mundo encrustadas em sua carne. O corpo enquanto veículo de nosso ser no mundo não pode ser dividido entre dentro e fora, como o é o corpo-máquina cartesiano

¹ Mas eu encontrei um milagre / Penso que você deveria saber / Escute minha música / E ouça o que isso pode fazer / Tem algo aqui tão forte quanto a vida / Eu sei que isso alcançará você. (RUSH, 1976, tradução nossa).

(MERLEAU-PONTY, 2018). A coisa ensina o ser a vê-la unicamente através do próprio ato de ver do ser encarnado que somos. Tendo isto posto, já começamos a entender melhor ao que Merleau-Ponty (2013) se refere ao afirmar que o exercício do pintor é um retorno à origem, ou ainda, que o pintor pergunta à montanha o que a faz montanha aos seus olhos.

Os erros me contam tanto quanto os acertos, também fazem parte da pintura que está por-vir. Eu erro e, muitas vezes, persisto em errar – e erro de novo. O Traço não era aquele que a pintura me contava que precisava, uma cor não conversa com as demais e quanto mais olho a pintura e tento, minha raiva cresce, instala-se um verdadeiro mal-estar. É tal como acordar apenas após o término de um muito mais que importante compromisso e ter de encarar o resto do dia sob a sombra morna de haver deixado algo de lado – caro a mim ou a alguém – e buscar nesta sombra a fantasia de um sol, o compromisso que organizaria minha agenda e iluminaria o resto do meu dia. Na grande maioria das vezes, isso acontece quando fico absorto pela pintura e me distancio do significado latente que eu via. Aquela espécie de organização, configuração que me atraía a Thais, à moldura capilar de seu belo rosto e, em seu caimento, à junção de seu cabelo com sua capa, cujas dobras são sombras, e torno à sombra de seu próprio nariz em seu rosto, como uma marca viva que me conta as demais marcas articuladas ao seu redor. Pronto! Sou tomado pela percepção do que então havia de errado com aquele traçado errôneo – e todos os anteriores, igualmente errados. Retomo meu olhar a ela, e me lembro do que me havia feito pintá-la desde o começo.

A labuta que o pintor tem, ao pintar sem modelo ou sem uma pronta estrutura de acesso ao visível, é a de ter de sempre retornar àquele estado de fascínio com que viu o mundo quando iniciou sua obra. Posso afirmar que “tudo que vejo é sagrado” (ALL THEM WITCHES, 2015, tradução nossa), justamente porque sou adepto do visível. Laboriosa prática de buscar a origem, o fazer-se visível do mundo a mim para que eu possa me fazer visível a outrem, não pode jamais perder seu fascínio. É como ver minha noiva pela primeira vez, sem precisar esquecer que a vi e que a vejo sempre. Esse olhar fascinado não é, de maneira alguma, uma tentativa de abandonar o passado e a cultura. É antes a possibilidade que me é dada de olhá-la e ver sua marca em minha carne. Aprender vendo o que é olhar para ela e todas essas impressões que ficam em meu corpo – a força de seu queixo, o delicado brilho de sua pele, o desequilíbrio que ela instala na sala entre ela e seu fundo e uma pequena falta, presente em tudo. Uma falta que me pede para pintá-la. Em verdade, é Thais que instala em mim a necessidade de torná-la obra, quadro. Do interior de minha visão se dá a falta motivadora que me ataca como uma coceira que precisa da pintura para se coçar (uma vontade de determinar o indeterminável), mas que também me pede cuidado, respeito com o mundo e requer que eu seja verdadeiro com ele.

Aquilo que falta em Thais para ser quadro guia meu traço e, ainda que o quadro me conte o que falta para que seja ele próprio, não posso perdê-la de vista. Noto que possa parecer que aqui escrevo para meu próprio enaltecimento, como se eu quisesse justificar minha própria pintura e minha habilidade. Não obstante, escrevo do quanto a filosofia pontyana diz da pintura e como isso aparece em minha prática. Nela encontrei muito mais do que uma teoria da arte: tornei-me capaz de desvelar a liberdade que o fazer artístico carece, para que eu possa mais livremente perguntar, assuntar o visível e aprender com ele. Quando olho Thais tento enxergar além dos ditos *fantasmas* da pintura, os saberes já sabidos de luz e anatomia, pois sei que é debaixo disso que ela vive. Quero pintar sua vida, pois não me basta representar ou criar significantes. É algo de uma simplicidade tão complexa que precisei passar por toda a problemática da pintura que abordei até então para simplesmente conseguir falar de maneira verdadeira: eu aprendo a ver no ato fascinado de vê-la e, quando pinto, é ela, puramente visível, que se faz em meu corpo e que me conta como fazer pintura de sua carne.

A beleza que pode haver em alguma das pinturas que aqui farei não vem de outro lugar se não dela mesma, tal como a vi. O lugar que me vejo enquanto pintor não é de pura passividade e, ainda não obstante a isso, vejo que meu esforço é apenas um aprender a deixar que Thais percorra em meu corpo o caminho próprio da expressão, do fascínio de meu olhar ao gesto constituinte do pincel, sem interrupções ou divisões, para sair. A única analogia que me aparece agora, tão velha quanto a própria arte, é que tanto na pintura quanto no ato do amor, confunde-se a linha entre os corpos e o ser não nega habitar o outro e dele compartilhar a mesma carne. Como pinturas do amor que sinto, seria errôneo pensar que tudo aqui diz respeito a mim, ao artista – é ela quem move este trabalho ao me emprestar o motivo de pintá-la. Aqui, resgato Leonard Cohen, pois minha pobre escrita não consegue atingir a vida de sua poesia:

Now I've heard there was a secret chord
 That David played, and it pleased the Lord
 But you dont really care for music, do you?
 It goes like this, the fourth, the fifth
 The minor falls, the major lifts
 The baffled king composing Hallelujah
 Hallelujah, Hallelujah
 Hallelujah, Hallelujah
 Your faith was strong but you needed proof
 You saw her bathing on the roof
 Her beauty and the moonlight overthrew her
 She tied you to a kitchen chair
 She broke your throne, and she cut your hair
 And from your lips she drew the Hallelujah
 Hallelujah, Hallelujah

Hallelujah, Hallelujah. (COHEN, 1984).²

O lirismo de Cohen (1984) é belo e sincero. Ele é capaz de expressar com perfeição justamente aquilo que sinto em meu fazer: não só do artista a arte nasce. O compositor descreve o próprio movimento de sua música. Identifico uma proximidade entre o rei perplexo de Cohen e o pintor: ambos enquanto soberanos em suas rumações do mundo, que o contemplam em fascínio, compondo *Hallelujah* – aqui entendo esta palavra como regozijar, adoração a um divino que não é sagrado. Como Thais, a musa a quem o narrador nos conta, tira-o de seu trono distante e coloca-o na mesa da cozinha, e de seu lábio ela mesma tira, ou extrai, o *Hallelujah*. De maneira mais simples, Nick Cave escreveu, sobre a noite de concepção de seus filhos, um inverso capaz de nos contar o mesmo: “Sitting on the edge of the bed clicking your shoes / I slid my little songs out from under you”³ (CAVE, 2019).

Figura 5 – Bela em que tens de banal



Figura 5 – Vitor Hugo Alves Aguiar, Desenho técnico, pintura digital, 2021

² Agora eu ouvi que havia um acorde secreto / Que David tocava, e agradava a Deus / Mas você não se importa com música, não é? / E isso vai assim, o quarto, o quinto / O menor cai, o maior se levanta / O rei perplexo compondo Aleluia / Aleluia, Aleluia / Aleluia, Aleluia / Sua fé era forte, mas você precisava de provas / Você a viu se banhar no telhado / Sua beleza e a luz do luar derrubam você / Ela te amarrou a uma cadeira de cozinha / Ela te destronou e cortou seus cabelos / E de seus lábios ela desenhou a Aleluia / Aleluia, Aleluia / Aleluia, Aleluia. (COHEN, 1984, tradução nossa)

³ Sentado na beira da cama, apertando seus sapatos / Deslizei as minhas pequenas canções para fora de ti. (CAVE, 2019, tradução nossa)

4 A ESTRADA INVISÍVEL

O que é ser devoto do visível? Este é o primeiro questionamento que norteará as discussões deste capítulo. Ser devoto do visível é justamente o que Merleau-Ponty (2013) reconhece em Cézanne e que, à minha maneira, reconheço também em mim mesmo. Como a entendo, essa devoção opera no sentido de respeito com o que pinto. Opera também no medo que esse respeito inspira, quando me deparo com o risco da ação, da pincelada, com a consciência de que posso ruir a obra e aliená-la do mundo a cada novo traço. A esse respeito, penso que Francis Bacon bem o soube. O documentário *A Brush With Violence* (2017) comenta sobre o vício do pintor em jogos e em apostas, reconhecendo que isso atravessava profundamente suas obras. Nesse sentido, é aferido a ele o gosto pela arte que pode ser completamente estragada pela próxima pincelada – o que me revela em seu processo de pintar uma espécie de jogo. Ainda, o metodismo do pintor do *Monte Sainte-Victoire*, que lhe obrigava serem “necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 194).

A devoção de Cézanne é explicitada em sua fala, resgatada nos escritos de Merleau-Ponty (2013, p. 202): “Eles [os clássicos] faziam o quadro e nós tentamos um fragmento de natureza”. Desejo com minhas pinturas apenas a sinceridade, poder dizer com elas a respeito da verdade e, assim, atingir um pouco da natureza que toca meu olhar. Ao aproximar minha intenção da de Cézanne, faz-se necessária uma consideração: não intento com isso assemelhar sua qualidade técnica ou expressiva à de minha arte. Busco ser verdadeiro enquanto o pintor que sou e nisso me encontro dentro da devoção à visibilidade do mundo – pois, como a compreendo, não necessito ser outro, muito menos um espírito que atinja o eterno com o olhar. A devoção implica um ser indiviso que não nega ser homem para ver ou para pintar.

É com meus olhos humanos que vejo e com minhas mãos que pinto. Por maior que seja o voo de nossa arte, não há pintor que não viva uma vida de homem. Merleau-Ponty (2013, p. 198) vê na postura de Cézanne a intenção fenomenológica de retornar à origem de sua experiência humana, o que fica claro na seguinte afirmação: “Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo”. O desenho que fiz antes, seguindo os passos de Loomis (1951), não é um desenho sem conceito; ele é repleto de predefinições e busca um suposto “desenho de sucesso”, não a verdade perceptiva da natureza, dos objetos ou dos corpos. Penso que o pintor não deva apenas buscar a natureza, mas que também seja seu papel usar da percepção encarnada, de seu ser de indivisão, para ser verdadeiramente expressivo com sua obra. A isso me recordo de uma frase que veio a meu conhecimento em uma conversa

com meu pai: o biólogo daria tudo para viver um dia como pássaro, mas o antropólogo não aceita ser homem para estudar o homem.

Me pergunto o que me motiva esse motivo, ou, o que me faz querer pintar assim, com honestidade. Não poderia ser outro se não o amor que sinto por esse mundo. No centro de minha percepção está o amor pela beleza do mundo, a qual só posso acessar com meus próprios olhos. Está frio e estou com meus pés no chão, no jardim e novamente olho minha modelo, olho as plantas ao seu redor e, em meio à sombra fria que me encontro, um feixe de luz brilha em seu rosto. Vejo-a pelo raio de sol que apenas quase esquentava, o quase calor de um dia frio de outono. Há para mim uma beleza indescritível – mas não inexpressível – nessa cena. Sinto esse amor, indistinguível do desejo; o belo que percebo e que percorrerá minha expressão, meu fazer arte, “abre a via a um gozo” em sua forma mais sublime (CORRÊA, 1999). E assim vivo em deleite.

Amor ou desejo, eu não saberia pintar sem ver beleza no que vejo. Se, como afirma Corrêa (1999), a arte é uma das moradas do homem, pinto porque quero me estabelecer nela, desejo vir a habitá-la. Se o mundo que ela mesma cria pode dizer a respeito de minha experiência – não da experiência conceituada, onde não há beleza, não há surpresa nem o novo – com o mundo vivido, a beleza que sinto vendo é também as paredes dessa morada. Em minha casa, em minha obra, busco honestidade e vida.

Quando Johnny Cash canta *Folsom Prison Blues*, em seu primeiro álbum, ainda que não tenha cumprido pena, em sua voz, em sua música, há o grito de um homem, não estranho à solidão nem à maldade humana. Ele coloca seu ser inteiro, para cantar algo que só alguém condenado à vida humana pode cantar. Da mesma forma, quando Woody Guthrie canta *This Land Is Your Land*, ele canta como o homem que foi e reclama em sua música a propriedade da terra em que vive. Ou, ainda, dá à terra que canta sua dupla pertença e fala com o sonho humano, presente no coração daquele que o escuta. Não é difícil conceber que Guthrie assim pode cantar justamente por ter vivido e caminhado sobre a terra. Ele viveu sua vida viajando e cantando pelo pequeno Estados Unidos, onde morava o trabalhador, o operário, a vida insignificante de quem não entra nos livros de história. Não poderia, pois, cantar sem seus pés, que viajaram e o levaram para cantar a outros homens. Ele canta e compõe com todo seu ser. É isso que entendo quando Merleau-Ponty (2013) afirma que o pintor dá seu corpo ao mundo para que possa pintá-lo.

Aqui nos cabe entender a que o filósofo se refere quando fala de corpo. O corpo que na tradição cartesiana era legado ao estatuto de mero objeto, conglomerado de partes isoladas que estabelecem entre si relações mecânicas, em Merleau-Ponty (2018) é apresentado enquanto veículo de expressão do ser no mundo, como aquilo que revela o sujeito da percepção e seu

mundo percebido. Segundo Azevedo (2015), o corpo próprio merleau-pontyano é uma mescla paradoxal de sujeito e objeto, de alma e corpo, que não se deixa reduzir à condição de objeto. Merleau-Ponty (2018) nos possibilita tirar o corpo do anonimato e do silenciamento, desprezado em detrimento de um cego culto à racionalidade; o filósofo o desvela enquanto possibilitador de história e de sentidos. É pelo corpo enquanto expressão que os saberes corporais, pré-conscientes, pré-reflexivos e pré-objetivos podem retornar à vida humana. Por ser um espaço expressivo, o corpo se revela enquanto mediador de mundo, enquanto núcleo significativo que torna possíveis as significações que damos ao mundo, às coisas, aos outros e a nós mesmos. Ainda, é seu caráter expressivo e sua condição de mediador de mundo que é capaz de exprimir a existência em cada uma de suas manifestações. Merleau-Ponty (2018) nos apresenta a existência humana enquanto perpétua encarnação e, se pensarmos o ato de pintar enquanto uma das manifestações deste corpo que somos, podemos compreender que em cada gesto do pintor exprime-se seu ser no mundo.

Desta forma, fica claro que o corpo não é mais um “meio da visão e do tato, mas seu depositário” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 54). Ele é a morada da alma que possui, em sua união, o esquema de todos os outros espaços. Oferecer meu corpo ao mundo compreende oferecer ao mundo todas as facetas de meu ser, oferecer o próprio enigma de ser vidente e visível. Quando pinto, o que me chama é a beleza do mundo e de Thais, de modo que sou impelido a entregar-me por inteiro a eles. É na arte que encontro a possibilidade de expressar verdadeiramente minha entrega, meu amor por ela. Entrego a ela todo o meu ser, para que ela se pinte em mim.

“Minha cabeça cortada / Joguei na tua janela / Noite de lua / Janela aberta / Bate na parede / Perdendo dentes / Cai na cama / Pesada de pensamentos” (LEMINSKI, 2013, p. 26). Por essa confusão, por vezes sinto-a guiando-me. Vejo-a enquanto ela me vê, e dou-me conta de ser visto e invadido por sua presença. Reconheço sua reversibilidade em algo tão cotidiano que me é estranho associar a uma filosofia. Enaltecendo-se assim a sentença pontyana de que só há filosofia da não-filosofia, e assim ele o fez. É na igualdade de posições, no saber que ela é como eu, ser, que é possível existir qualquer empatia – noção sem a qual não seria possível qualquer relação. Reconheço sua humanidade e me relaciono com ela. Ela é meu espelho carnal e, como no exemplo dado por Merleau-Ponty (2013) em que sentimos no reflexo do espelho o calor do cachimbo em sua mão, sinto em meu rosto o calor do sol que ilumina Thais. Não necessito me direcionar e caminhar até ele para senti-lo, afinal, o próprio visível me trás a esse invisível sensitivo, ao seu calor como que por cruzamento em meu corpo do sensível e do visível. Isto não se apresenta em uma operação de meu pensamento: eu o percebo antes de

qualquer pensamento. A cor quente amarelo-alaranjado já está em meu quadro antes que eu reflita sobre o calor que sua marca deva infligir no meu futuro espectador.

Antes que eu possa pensar na luz, como fiz naquele desenho guiado por Loomis (1951), ela já se faz presente em minha visão, mostra-se quase como que inerente à Thais que se apresenta. Ela não é um elemento em si, não a vejo como tal, mas vejo sempre através dela o mundo. Vejo o rosto de Thais e busco decifrar a maneira própria de pintá-lo; eis que descubro que ele não pode existir enquanto rosto a ser pintado sem a luz, sem a sombra que ela projeta dele nele mesmo. Suas formas não são, de maneira alguma, elementos estranhos, posteriores à existência dele. Enquanto desenhava no começo deste trabalho, meu pensamento era predominado pela forma e a luz e a sombra apareciam como algo posterior, tal como um comentário. Percebo que se havia alguma influência deles ao pensar na composição, quando o trabalho se dirigia para as formas dos corpos e objetos, elas sumiam por completo. Nesses formatos, na tonalidade dessa luz, da sombra que a circunda, eu percebo uma melancolia própria do frio de outono, deste sol que não propriamente esquenta. Não seria honesto pintar a pintura que vejo sem esse sentimento, afinal, ele está em cada cor e em cada forma que aparece em minha tela – na medida em que me é possível, enquanto pintor inexperiente, conseguir colocá-lo na obra.

Sinto que melhor o faço na medida em que mais me distancio do empreendimento daquele outro desenho. As noções que o nortearam me fazem pensar, não sentir – pensar em um mundo que só existe em meu pensamento, adicionar meu sentir sob um pensamento, em pequenas frestas. Quando estou no universo do desenho técnico, estou cindido de meu mundo; sou como um corpo-objeto, animado apenas por uma mente pensante, incapaz de entranhar-se no mistério do mundo. Por outro lado, aqui meu sentimento é a base, ele está vivo, está no mundo. O sentimento quer estar presente em cada pincelada, em cada canto da pintura. Não é necessário exterminar o pensamento, não é disso que se trata o que aqui trago à discussão. O pensamento continua exercendo um importantíssimo papel na pintura, tal como o pensamento jamais deixa de estar presente no corpo, tal como Merleau-Ponty (2018) o compreende.

Tomo decisões que perpassam minha consciência o tempo todo. Avalio erros e mudanças, direções que não dizem respeito ao que sinto e quais me parecem levar à sinceridade. Por mais que eu possa pensar que em meu processo de pintar pareço pregar um estado quase meditativo, onde não há pensamento, apenas sensibilidade e ação irrefletida, a verdade é que estou constantemente pensando, revendo, instigando-me com o que vejo e voltando minha atenção para o que quer que seja. Devo reconhecer que penso na textura das árvores, na maciez da pele de Thais em comparação, no frio calmo do verde da cerca-viva, na relação das cores

que estão no quadro, no que lhes falta, no detalhe que some e no que está em evidência. É necessário estar constantemente pensando. Matisse nos conta da atenção que Cézanne dá ao poder de cada detalhe, de como pinta sem nada despotencializar de sua obra. No entanto, eu penso sem parar de sentir, sem me retirar de onde estou, de meu corpo, de meu mundo vivido e penso muitas vezes em outra ordem do pensamento.

Merleau-Ponty (2013, p. 48-49) não nega a existência de um pensamento na visão, que “nasce ‘por ocasião’ do que acontece no corpo, é ‘excitada’ a pensar por ele”; ele apenas é pensamento de outra ordem e não deve ser confundido com um pensamento sobre a visão, tal como compreendido por Descartes. Tirar o pensamento da pintura seria como tirar a consciência do ser pintor, impossibilitando sua completa entrega ao mundo. Ainda, conceber que a pintura possa se dar sem o pensamento conta com uma compreensão de separação do sujeito de seu mundo vivido. Todavia, Merleau-Ponty (2018) nos desvela um outro modo de compreensão deste fenômeno: o pensamento não é mais uma instância separada do próprio sujeito, mas é uma forma de expressão do corpo próprio que somos. O pensamento deixa de ser um acontecimento interior, separado do mundo, justamente pela impossibilidade de existir tal separação; somos nosso corpo, somos esse sujeito da percepção e o pensamento existe no mundo vivido e é um fenômeno expressivo que sempre nos acompanha.

Dou a Thais meu corpo atual, vivido, este corpo que “não se remete a uma natureza dada, mas a uma história por fazer, não a um pensar, mas a um poder e a um desejar” (CORRÊA, 1999, p. 36). Desse modo, torna-se possível afirmar que minha história jamais será alheia a meu corpo ou à minha expressão. Isso é justamente o que Merleau-Ponty (2013) nos mostra, em sua análise sobre o pintor Leonardo da Vinci, que nosso modo próprio de ser sempre se relaciona com nossa história. É na concretude de minha vida que exerço a liberdade de criar a pintura, “como uma retomada criadora de nós mesmos, no fundo sempre fiel a nós mesmos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 232). O corpo próprio que tenho e que sou, para Merleau-Ponty é também histórico, mas não como uma “historicidade feita de contrassensos” onde um tempo busca se sobrepor ao outro, mas, enquanto sujeitos encarnados, somos frutos de uma história construída na liberdade e no tempo do homem (CORRÊA, 1999).

A história, tal como Merleau-Ponty a concebe, é continuamente reconstruída pelo interesse humano, por aquilo que não o é, estabelecendo-se enquanto troca do que é trazido pelo passado e encontrado em nós mesmos. Dessa forma, pode-se dizer que a “expressão funda uma única história” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 158), pois é a partir de meu desejo que me volto à obra que está por-vir, ao futuro “não como telos, mas como restituição instituinte do passado” (CHAUI, 2009, p. 178), ou seja, que dá ao passado poder de instituir e de criar a partir do

esforço de cada pintor que, em seu presente e a cada obra, retoma todo o empreendimento da pintura. O autor também afirma que “a história só olha para o passado porque primeiro o pintor olhou para a obra por vir” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139).

Quando vemos obras aglomeradas em um museu, vindas de diferentes partes do mundo e sendo de diferentes épocas, tal experiência pode nos levar a pensar em uma espécie de “fraternidade” entre os pintores, tal como se houvesse um “espírito da pintura” guiando os pintores dentro da história. Todavia, essa suposição pode ser considerada errônea: cada obra diz do empreendimento inteiro da pintura e, dessa forma, cada pintor retoma em sua arte a de seus anteriores, ressaltando o eterno inacabamento de suas pinturas que, por sua vez, virá a sofrer o mesmo no futuro (MERLEAU-PONTY, 2013). Isso é justamente o que Bowie observa na história da música e que pode ser levado a pensar o que ocorre em demais formas de arte: a história de dada expressão artística flui pelo ser do artista e se torna visível na própria obra – seja de maneira não dita, seja de maneira expressa, como Dante o fez ao trazer o próprio, o espírito de Virgílio à *Divina Comédia*.

É justamente porque nenhuma pintura (ou técnica) jamais encerra a pintura, que ainda podem existir pinturas e criação. Quando eu era pequeno acreditava que eu seria um grande pintor se buscasse meu estilo, se absolutamente nunca copiasse ou tentasse entender da arte de outros pintores. Não me entenda mal, sempre me inspirei em diferentes pintores, mas acreditava que suas perguntas e respostas não poderiam influenciar a minha – o mito do pintor sem história me parecia uma promessa de sucesso, de revolução. Ainda que hoje eu não busque em minhas obras copiar um ou outro pintor, quando pinto minhas inspirações não se envergonham de se mostrar. Eu pude aprender muito vendo e estudando obras de outros grandes pintores. Em verdade, por ser um pintor autodidata que nunca teve oportunidade de frequentar qualquer forma de curso ou aula de arte, os pintores que me inspiram foram meus grandes professores. Pude aprender muito com eles assim que suas pinturas deixaram de parecer um milagre e se mostraram como aquilo que de fato são: o resultado de um grande esforço, de suas próprias labutas. White (2018) descreve isso brilhantemente em sua música *Ice Station Zebra*:

Here's an example
 If Joe Blow says "Yo, you think like Avagio"
 You'll respond "No, that's an insult, Joe"
 "I live in a vacuum, I ain't copy no one."
 Listen up, son
 Everyone creating is a member of the family
 Passing down genes and ideas in harmony
 The players and the cynics will be thinking it's hard
 But if you rewind the tape, we're all copying god

Copying god, copying god
Add your own piece, but the puzzle is god's¹.

O gesto criador retoma a tradição de outros pintores anteriores, de outras obras do próprio pintor, ao mesmo tempo em que instaura uma nova, recria na origem a própria pintura, suas questões e respostas incompletas e, tal como nos mostra a música acima, imita Deus na medida em que cria um mundo. Resgata o passado pois cria o por-vir (CHAUI, 2009), ou ainda liberta seu poder constituinte. É uma atividade que utiliza da cultura, da tradição como forma nobre da memória (o esquecimento das origens), de tudo o que está instituído, sem deixar de alterá-lo, causando um “desequilíbrio” que será seu novo equilíbrio – pelo qual se comunica o novo, o inédito. Merleau-Ponty (1974) descreve como em um romance, tal qual este texto, há uma base comum: o que está instituído e que é necessário à comunicação, permitindo que eu escreva e você entenda, assim como há também um desequilíbrio, algo que aqui não sou capaz de fazer, que é a própria linguagem constituinte, responsável por instaurar uma nova linguagem capaz de dizer o indizível. Pensar em literatura nos permite também pensar em pintura.

Dito isso, podemos entender um pouco mais ao que Merleau-Ponty (2013, p. 20) se refere quando afirma que “é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”. Nesse corpo há também sua história, de sua arte, e tudo isso é oferecido ao mundo. Nessa pintura que conduzo, cada esboço que fiz de Thais, de outras pessoas, de outras tantas cenas, os quadros que pude ver, aqueles que pude estudar – nada disso foi dispensável, nem sequer meu jeito, meus traumas e alegrias. Nada é causa, tal como a miopia de El Greco não era causa de suas figuras alongadas; todavia, é somente enquanto ser míope, como o homem que foi, que pôde pintá-las desta forma – é só como o homem que sou que posso pintar Thais. E cada pintura que faço a ela, às plantas, é como uma carta de amor, uma declaração de minha devoção, é a maneira que me é dada de ofertar meu ser, em minha fragilidade, em minha sensibilidade. Apenas peço que me ensine o milagre de sua presença, de seu existir.

O grande compositor Nick Cave escreveu: “The epic of Gilgamesh / A pretty little black A-line dress / I give to you / The spinal cord of JFK / Wrapped in Marilyn Monroe's negligee / I give to you / I want nothing in return / Just the softest little breathless word / I ask of you”²

¹ Aqui está um exemplo / Se Joe Blow diz “Yo, você pensa como Avagio” / Você vai responder “Não, isso é um insulto, Joe” / “Vivo no vácuo, não estou copiando ninguém” / Escute, filho / Todos os criadores são membros da família / Transmitindo genes e ideias em harmonia / Os jogadores e os cínicos vão pensar que é difícil / Mas se você rebobinar a fita, estamos todos copiando deus / copiando deus, copiando deus / copiando deus, copiando deus / Adicione a sua própria peça, mas o quebra-cabeça é deus. (WHITE, 2018, tradução nossa).

² O épico de Gilgamesh / Um lindo vestido preto classe A / Eu dou a você / A medula espinal de JFK / Embrulhado no robe da Marilyn Monroe / Eu dou a você / Não quero nada em troca / Apenas a pequena palavra suave e sem fôlego / Eu peço a você. (GRINDERMAN, 2010, tradução nossa).

(GRINDERMAN, 2010). Ele dá (a quem dedica sua música) o mais antigo épico da história do homem, o mais famoso caso romântico da história americana e o que lhe pede é apenas uma palavra quase muda – e eu peço apenas pela linguagem silenciosa das imagens.

Merleau-Ponty (2013) comenta de um *logos* entre diferentes formas de arte que explicam o fato de um pintor muitas vezes ser também um bom escultor, gravurista ou arquiteto. Pouco me aventurei em outras formas de arte para assim saber se isto se aplicaria também a mim. Todavia, no que toca meu estudo, minha apreciação de arte, muito pude aprender com outras formas dessa prática. Motivo de eu colocar tantas formas de arte nesse trabalho é que, seja na poesia, na música, na pintura ou nos quadrinhos, todas têm o poder de falar sobre a arte. Para alguém que desde pequeno caminha em direção a um embotamento social, cortando laços e se fechando progressivamente aos outros, foi nessas artes que encontrei conforto, foi nesses autores que achei ensinamentos de sensibilidade e de honestidade. Conduzi diversos estudos como este abaixo e eles se revelaram enquanto excelentes formas de estudo para se perceber melhor a pergunta, o motivo e quais as respostas e as escolhas que operaram no fazer do pintor – nesse caso, Mead Schaeffer – e que tornaram possível a obra que é.

Figura 6: The Count of Monte Cristo



Figura 6: Mead Schaeffer, The Count of Monte Cristo, pintura, óleo sobre tela, 1928
Retirada do site:
http://thekellycollection.org/a_scha01.htm

Figura 7: Estudo do Conde de Monte Cristo



Figura 7: Vitor Hugo Aguiar, Estudo do Conde de Montecristo, pintura digital, procreate, 2021.
Retirada do acervo do autor.

Esta figura soturna é o próprio Conde de Monte Cristo (Edmond Dantès), ilustração do homônimo livro de Alexandre Dumas. No decorrer do estudo, pude perceber parte do que torna sua presença um evento espectral, capaz de inspirar no contemplador da obra sua má intenção, sua violenta e calma raiva, que culmina em seu grande plano de vingança. Se bem reparado, sua figura é bastante alongada, o que não é obvio pelo negror de seu manto – negror este que torna uma grande porção da pintura puro escuro, puro desconhecido e mistério – que conduz nossos olhos para suas mãos, que se mantêm em um quase aparecer, um surgir das trevas. Ainda, é pelo contraste com o tom claro que inspira uma rigidez, uma força e mesmo uma atitude. Continuando a observação cuidadosa desta obra, podemos ver seu torso, já mais claro, como corpo de um homem que sai das sombras e se mostra (sob o disfarce de Conde de Monte Cristo). Apesar da grande faixa clara atrás de sua cabeça, que conduz, muitas vezes no primeiro relance, nossa visão para seu rosto, nem tudo é luz. De uma sobra não tão escura, seus olhos saltam e fitam severamente aquele que se atreve a mirar o conde.

Exercícios como esse me ensinaram muito, por mais que essa descrição de algumas reflexões minhas não se comparem ao próprio ato de olhar para o quadro. É por isso que muitas vezes, para falar da pintura, recorro à poesia ou à música, mesmo que muito desta última se perca por não haver uma forma de colocar som nestas páginas. Se eu quisesse dizer melhor da sensação de mirar esse quadro, eu pediria ao leitor que ouvisse à música *Red Right Hand* de Nick Cave. Por mais que não haja relação direta, ela expressaria algo muito mais próximo do que eu conseguiria aqui, devido a esse logos de comunhão. Existe um saber presente nas artes e, se ele é valoroso o bastante para Merleau-Ponty (2013) elencá-lo enquanto uma ciência secreta, capaz de nos ensinar tanto da existência humana e do mundo vivido, não colocar aqui produções artísticas e os pensamentos de seus autores, não dar a elas a mesma relevância dada à filosofia, seria fazer uma injustiça a essas produções e à filosofia pontyana.

A pintura que agora faço traz algo de muito caro sobre minha história. As plantas a que dedico minha atenção, o jardim em que Thais se senta, me colocam em contato com o universo da “mata”, do sertão. Até meus 8 anos de idade, vivi em constante contato com o sertão mineiro, morando entre a pequena cidade de Coromandel e a fazenda de minha família, que ficava a apenas 15 minutos (de carro) dela. Depois, quando me mudei, primeiro para Brasília e então para São Paulo, continuei vivendo no sertão, mas como falta, saudade. A verdade é que me senti um estrangeiro e, fora de casa, eu mal conversava sobre o mato, sobre as corridas de cavalo, as passeatas, os “causos” de minha terra. Não era algo de interesse entre as pessoas com que eu convivia e, quando eu trazia alguma fala que remetesse a isso, era visto com maus olhos. Foi aí que percebi; comecei meu afastamento das pessoas, me fechando em uma solidão muda,

preferindo passar meus dias jogando sozinho, desenhando, lendo, criando histórias e, acima de tudo, imaginando fantasias rurais e cavalheirescas.

Essa saudade que eu sentia estava diretamente relacionada com o lugar que a mata tinha em minha vida, mesmo que eu não soubesse na época. Era costume sair para andar no mato com meu pai, quase como um ritual em que eu calçava minha botina, a polaina, pegava meu chapéu, meu canivete (depois substituído por um facão) e escolhia um pau forte o suficiente para afastar algum animal pequeno e leve o bastante para servir de cajado para ajudar o passo. E então saíamos e quase não falávamos sobre algo além das plantas, da serra, do córrego com suas águas frescas, os bichos e rastros de bichos. Toda nossa atenção era na mata. E não só por sua beleza, sempre tivemos muita cobra na fazenda, onça que caçava os potrinhos no curral, escorpiões... Era tanta beleza, nos embrenhávamos numa mata fechada de beira de córrego; nos inundávamos em verde; subíamos a serra e avistávamos o capim amarelo se estendendo ao longe; e ao longe víamos tanta serra, tanto céu, de um horizonte tão largo que só Guimarães Rosa foi capaz de colocar em palavras – “o sertão é tão grande quanto o mundo” (ROSA, ano, p. 96).

Meu pai tanto me inspirava quanto me ensinava. Ele parecia se sentir mais em casa no sertão do que em nossa própria casa na cidade. Como o boiadeiro que nunca deixou de ser, ele me contava o nome de todas as plantas e inclusive sabia identificar muitas só pelo cheiro. Era como se espalhássemos nosso ser com o olhar, tocando com ele a tudo e, então, como se recolhêssemos a sensação daquela paisagem na sua secura que a invernia trazia e na umidade quente da época das chuvas. Enquanto criança, eu encontrava minhas histórias lá, fantasiava com o que haveria atrás daquele monte, escondido entre a folhagem que cobria a gruta, nas inúmeras nuvens que compunham em meus olhos um reino próprio de leveza incomparável. Havia mistério e magia. Ver um campo escuro faiscando por toda parte com vagalumes é quase impossível de não se sentir em um conto de fadas, ainda hoje. Na distância, na face oculta de cada folha, de cada rocha ou morro, vivia o grande desconhecido, o misterioso solo da imaginação e da fantasia.

A perspectiva, que nada mais é do que a forma das coisas habitarem um todo comum (MERLEAU-PONTY, 2013), aparece empobrecida em textos como o de Loomis (1951). Ela aparece como mero elemento da construção, um plano em que os objetos se colocam seguindo a ordem matemática das distâncias, uma deformação que se aplica a todos os corpos, necessária à representação. Não vejo segundo ela, mas a concebo em pensamento e concebo os objetos e corpos presentes dispostos sobre esse plano perfeito como seres completamente positivos, justamente porque até sua face oculta e o que escondem de trás de sua face visível é pensada,

projetada no plano. Não há mistério, nada é desconhecido. Porém, quando penso nas pinturas de Casper Davis Friedrich, pintor que não se inspirou nos italianos, tal como seus contemporâneos (SWINGLEHURST, 1997), mas soube como ninguém colocar na natureza, nos bosques e nas florestas a vida do mistério, o encontro fantástico que em mim floresce ao contemplar as paisagens do sertão mineiro voltam a povoar todo o meu ser. Swinglehurst (1997, p. 31) comenta que em diversas pinturas de Friedrich, as paisagens inspiram um “ambiente pagão onde divindades, gnomos e outros estranhos espíritos nórdicos poderiam residir” e, mesmo nas pinturas em que não estão presentes, elas quase o fazem por de trás do que conseguimos ver – por manter viva augura de mistério que permeia o mundo natural do quadro, se fazem visíveis inclusive nas sombras.

Faz-se relevante esclarecer que as técnicas de perspectiva usadas durante o Renascimento, tal como a de Loomis (1951), não são falsas em si, não são técnicas em que o artista moderno deva passar longe, elas só assim o podem ser consideradas “quando pretendiam encerrar a investigação e a história da pintura, fundar uma pintura exata e infalível” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 46-47). Essa compreensão da perspectiva, que nomeavam de *artificialis*, era pensada dessa forma, ou seja, como fundadora de uma construção exata e como superação da perspectiva *naturalis* ou *communis* dos Antigos (Merleau-Ponty, 2013). Não obstante, Merleau-Ponty (2013) ainda irá dizer que os pintores sabiam da inverdade disso, pois compreendiam a perspectiva não como um ponto de chegada, mas antes de partida para outras investigações.

Segundo Merleau-Ponty (2013), Descartes buscou se inspirar nas técnicas de perspectiva dos clássicos e, em seu estudo do espaço, buscou libertá-lo. Nisso não há nada de errado (tendo como antítese um pensamento empírico, que nos impediria de construir), mas erra ao colocá-lo em um ser inteiramente positivo. Nessa técnica, os objetos são inseridos segundo uma largura e uma altura calculadas, nos iludindo de haver profundidade (terceira dimensão que derivará das duas outras) numa mídia que não a possui, pois possui apenas duas dimensões. Os seres são assim concebidos em sua inteira positividade, pois estão sempre fora um do outro, nunca um atrás do outro. A imbricação não é uma propriedade das próprias coisas, pois, para erigi-las de tal forma, faz-se necessário conceber um olhar divino que, em sua onipresença, veria os seres de todos os ângulos, onde os espaços entre eles poderiam ser vistos e medidos. O desenho só possibilita que vejamos os seres porque, como já comentado, estão sob a condição de não se assemelharem à coisa real. Desse modo, ele excitaria nosso pensamento a concebê-lo, tal como os signos de um texto – em sua existência, ou seja, em sua extensão e “o que chamo

profundidade é nada ou é minha participação num ser sem restrição” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 44).

Fica claro que o espaço cartesiano é um em si por excelência, homogêneo em toda parte, que só pode se dar frente à concepção de um ser completo de positividade. Todavia, Merleau-Ponty (2018, p. 149) nos apresenta uma outra concepção: só é possível existir o espaço porque somos antes um corpo próprio; ainda, o corpo que somos habita o espaço e o “assume ativamente”, retomando-o “em sua significação original”. O espaço não é, como tido pela filosofia cartesiana, uma mera representação ou racionalização – é antes um acontecimento do corpo próprio, pois é ele quem introduz e insere o espaço em minha existência. Ainda, Merleau-Ponty (2013, p. 48) destaca que a concepção de uma projeção plana não nos evoca a forma verdadeira das coisas, pois “algo no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevoos”. A pintura não se deixa transformar em técnica por nenhum meio de expressão, não há truques ou ilusões infalíveis, uma vez que “nenhuma forma simbólica jamais funciona como um estímulo: lá onde ela operou e agiu, foi junto com todo o contexto da obra, e de modo nenhum pelos meios do *trompe-l’oeil*. O Stilmoment jamais dispensa o Wermoment” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 48) – ela opera em uma data, no momento de um mundo que não parou de se transformar depois dela. Balzac soube trabalhar tal problema em *A Obra-Prima Ignorada*, onde aborda o fracasso do artista ao buscar o absoluto na arte, e em suas próprias palavras, buscava falar da “desordem que o excesso de pensamento pode produzir na alma do artista” (MAGRIS *apud* KAWANO, 2008, p. 3).

Desenhar, como o fiz na introdução deste trabalho, distancia-me de minha lembrança, do meu passado. Para isso eu preciso de mistério, de algo que há de invisível, escondido entre uma coisa e outra. E, por isso, pintando essas plantas que agora pinto, mesmo que sejam de um jardim, compradas em uma floricultura em algum lugar e ordenadas a serem colocadas aqui, nesta disposição artificial, por mãos humanas que não as plantaram, ainda assim me fazem lembrar daquelas outras plantas não plantadas, de meu sertão mineiro. Guimarães Rosa fez bem ao preservar nas veredas os mistérios de nosso sertão – elas são cantos sombrios, capazes de abrigar até mesmo o diabo. Esses caminhos ricos em umidade, as veredas, cortam o sertão quase como opostos à secura do cerrado, neles a visão não se propaga tão facilmente, mas adensa-se o verde e o que poderia se esconder por detrás dele. Para se perceber isso é necessário caminhar com o sol queimando sobre o chapéu e, ao aproximar-se da vereda, colocar seus pés em sua água, sentir seu frescor – e ver. É necessário colocar seu corpo naquele umbigo verde do cerrado, e realmente ver. É necessário se atentar para a visão, pois ela pode introduzir entre o

espaço e o pensamento “a ordem autônoma do composto de alma e de corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 51).

Uma vez compreendido que “o corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 50) se se deseja pensar em um espaço tal como o cartesiano, faz-se necessário primeiro estarmos inserido nesse espaço que nos apresenta a filosofia merleau-pontyana: o espaço do mundo vivido, que se faz espaço no corpo próprio que somos, que está sempre antes de qualquer racionalização ou teorização que se possa fazer, como “ponto ou grau zero da espacialidade” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 54). Fica claro que, com Merleau-Ponty, o mundo deixa então de estar diante do ser para ser inspecionado pelo espírito, revelando-se enquanto o que está ao seu redor, que requer ser vivido por dentro. Essa visão que aqui falamos não é a visão cartesiana cujo modelo de conta é o tato, pensamento sobre a visão – é a visão em ato, a qual apenas podemos experienciar exercendo, vendo.

Segundo Merleau-Ponty (2013, p. 30), tal como o espaço, a própria linha não é como na “geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo”, mas uma linha que modula “uma espacialidade prévia”, que restringe espaços. Merleau-Ponty (2013) apresenta o que o consagrado pintor Leonardo Da Vinci, em sua obra *Tratado da Pintura*, concebia a respeito da linha: um eixo gerador, particular a cada ser. A linha que tracei como ombro de Thais (na pintura do capítulo anterior), instaura um desequilíbrio em minha pintura, se colocando entre duas forças que disputam o olhar, a do vaso e a da parede – com a de seu corpo à frente, ela divide-os para mantê-los unidos, e nisso tem-se instaurada uma profundidade. Na variação de cor, no escurecer de um tom do manto ao se aproximar da linha, no brilho do vaso, na indiferença da parede, busco instigar o forro de seus seres. O mesmo poderia ser dito da linha que dá forma à árvore que recorta a pintura deste capítulo.

Eu não conseguiria atingir essa profundidade, essa voluminosidade, se não me atentasse a todos esses elementos. A questão que a filosofia merleau-pontyana reconhece no pintor é a de se perguntar como cada um desses elementos fizeram ver a ele o que quer que ele tenha visto. “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 12), esses elementos que suscitarão um equivalente interno podem suscitar também um traçado, visível, e assim fazer visível a outro o que antes só era no interior do pintor.

Diferentemente de Descartes, Merleau-Ponty (2013, p. 55) não busca eliminar o enigma da visão, mas antes transferi-lo para a visão em ato, retornar à visão o poder “manifestar, de mostrar mais que ela mesma”. Reabrem-se assim as investigações antes pensadas encerradas,

as questões da própria pintura – que pintura ou técnica alguma é capaz de encerrar (MERLEAU-PONTY, 2013). Não se trata mais de falar do espaço, da luz, da linha ou da cor, mas antes fazê-los falar de dentro da nossa experiência humana. Dizer que a visão pode mais algo além de si mesma não equivale a dizer que ela evoque alguma sensação outra, tátil, sonora ou olfativa. Afinal, é a visão mesma que dá visibilidade ao que não é visível e, como Merleau-Ponty (2013) nos mostra, com um pouco de tinta é possível fazer ver florestas e tempestades, em sua própria voluminosidade – pois a visão tem a sua textura imaginária.

Pude aqui explorar como a filosofia merleau-pontyana não encerra o enigma do corpo e da visão, mas sim os restitui de seu mistério, e que através da investigação que faz do artista e de seu fazer, estende o ser de indivisão às distinções metafísicas, como de atividade e passividade. Como coloca Chauí (2002, p. 483), o “corpo é misterioso: preso no tecido do visível, continua a se ver; atado ao tangível, continua a se tocar; movido no tecido do movimento, não cessa de mover-se”. É com esse corpo misterioso que o artista explora o mundo. Ele não o pensa, mas o experiencia. Na pintura que agora faço de minha noiva, a luz que rasga minha visão me atinge em seu rosto por meio de meu nascimento nas coisas, como “concentração e vinda a si do visível” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 28). A configuração de que eu falava no primeiro capítulo, como significado latente, como aquilo que buscando me move a pintar, nunca é encontrado. Uma vez em que não existia antes que fosse criado em obra, o quadro tanto não pode ser espetáculo de algo além de si mesmo, quanto pode mostrar as coisas em sua gênese – afinal, “mais que metamorfose, a arte é sustentação de um novo” (CORRÊA, 1999, p. 23).

É dessa maneira que a arte permite renovar nossa experiência com o mundo. Ao espectador, pois este poderá se relacionar com a gênese secreta e febril das coisas que o pintor pôs na obra, nessa relação intersubjetiva que se estabelece entre os dois. Ao pintor, enquanto vivência da história verdadeira, ele encontra no presente a força necessária para presentificar todo o resto. Isto só é possível porque o corpo próprio não nos remete “a uma natureza dada, mas a uma história por se fazer, não a um pensar, mas a um poder e desejar que concerne todo homem” (CORRÊA, 1999, p. 36). Merleau-Ponty compreende a liberdade tal como a psicanálise a coloca, ou seja, enquanto ação de um ser situado em seu mundo e em sua história, que pode com a arte responder a isso como “enraizamento e ultrapassamento”, retomada criadora de nós mesmos, ou “criação radical” (CHAUI, 2002, p. 481).

Por meio desta pintura pude renovar a minha relação com esse jardim paulistano, aproximando-o do meu querido sertão. O misterioso maravilhoso que eu lá via se faz presente cá como maravilhamento, contemplação do mundo como se pela primeira vez, exercício de

visão do meu ser pintor. Necessária para a sustentação do novo em minha pintura. Vivemos em um mundo que, cerceado pelo conceito, é afastado de sua experiência originária, e assim formamos uma sociedade entregue à “experiência estiolada e à linguagem assujeitada de uma sociedade de consumidores” (JAUSS *apud* CORRÊA, 1999, p. 39). A arte é o que exige de nós a criação para termos acesso à experiência do ser.

O rei perplexo de que o compositor Leonard Cohen (1984) nos fala, tal como comentado anteriormente, diz respeito ao fazer artístico que contempla o mundo em sua gênese, e nisso encontra beleza, vê-se maravilhado com ele, e pode compor (criar) a aleluia. Atentemo-nos a esta palavra, aleluia, pois ela consegue unir alegria, louvação e regozijar. Cohen (1984) não a usa estritamente em seu sentido religioso e, também, aqui não o faço. O que me interessa é a forma como ela consegue, na música, unir o maravilhamento, o belo com o gozo. Lembremos aqui de Corrêa (1999, p. 36), que nos diz que o belo não é o fim da arte, mas como seu meio, “abre via a um gozo” ao artista como ao contemplador. O sublime, como a meta da arte, só é atingido por meio do corpo, do gozo.

Os desejos de nossa primeira infância, os quais nunca abandonamos, são sublimados através da obra. A infância se mantém viva no pintor não em perversão ou memória, mas no ato, no jogo da criação. Há desejo na pintura, enquanto pinto Thais, quero possuí-la por inteiro, como posse que me permita pintar sua verdadeira existência, e como Nick Cave (1984) escreve em sua música *From Her To Eternity*, “the desire to possess her is wound”³. O espírito selvagem do homem, ou ser de querer e poder, que só sabe realizar sua vontade agindo, o faz porque possui uma lacuna ou falta, que o impele a expressar o que nunca antes o fora, e assim preencher sua indeterminação.

Vens do profundo céu ou emerges do abismo,
Beleza? teu olhar, divino e infernal,
Verte confusamente o crime e o altruísmo;
É como se do vinho tu fosses igual.

Acolhes em teu olho a aurora e o ocaso;
Manas perfumes como noite tempestuosa;
Teus beijos são um filtro, e a boca, raro vaso
Que fazem o herói fraco e a criança corajosa.

Desces de astros ou saís da voragem sombria?
Pelo Destino – cão fiel – és acompanhada;
Semeias ao acaso desastre e alegria,
Governas tudo, mas não respondes por nada.

³ O desejo de possuí-la é uma ferida. (CAVE, 1984, tradução nossa)

Andas por sobre mortos, de que tu escarneces;
 O Horror, entre os adornos teus, é sedutor,
 E o Assassínio, joia de que te guarneces,
 Em teu ventre orgulhoso dança com amor.

O efêmero ofuscado revoa e te vela,
 Arde, crepita e diz: ó chama benfazeja!
 O amoroso que ofega e se inclina ante a bela
 Tem ar de moribundo que à cova corteja.

Que tu venhas do céu ou do inferno, que importa,
 Ó Beleza! atroz monstro, ingênuo em seu excesso!
 Se teu olho, sorriso e pé abrem-me a porta
 De um Infinito que adoro mas desconheço?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sirena?
 Se fazes – fada de olhos tão aveludados,
 Perfume, clarão, ritmo, ó rainha plena! –
 O mundo menos cruel, dias menos pesados? (BAUDELAIRE, 2019, p. 83)

É preciso tomar a beleza como sem conceito, indiferente a bem ou mal, como coloca Charles Baudelaire (2019) em seu poema *Hino à beleza*. A beleza é meio da arte seja quando trata da guerra, quanto do amor. Pode parecer contraditório, mas é necessário lembrar que a filosofia merleau-pontyana se ancora na terra dos “paradoxos e as ambiguidades de uma consciência encarnada e de um corpo dotado de interioridade” (CHAUI, 2002, p. 472). E que, como constatamos, existem diferentes sentimentos contraditórios que permeiam o fazer artístico.

Enquanto eu fazia este capítulo, tive de lidar com diversos sentimentos angustiantes, como o de nunca ter conseguido expor ou encontrar quem apreciasse e acreditasse em minha arte e, com isso, raiva de mim mesmo e de tudo que já fiz. A ansiedade de nunca encontrar quem goste; aquele medo de não conseguir ser verdadeiro com o que pinto – tudo isso enquanto pintava com amor minha Thais para a pintura deste capítulo, encontrando meu reconhecimento nela, o respeito na empatia que sinto por ela e, nas plantas ao seu redor, relembrando a felicidade que sentia em meu sertão-natal.

É possível identificar no trajeto filosófico de Merleau-Ponty um projeto de se desfazer da herança filosófica e científica que dicotomizou o ser e o mundo, o sujeito e o objeto, a essência e a realidade, a aparência e a ilusão, e acreditou poder encerrar essas questões. E para isso se volta às artes, pois “como filosofia selvagem do sensível, desvendam as ilusões da razão ocidental como desejo de purificação intelectual do mundo” (CHAUI, 2002, p. 485).

Há muito tempo William Blake (2004, p. 24) já havia escrito uma ode à indivisão, onde nos escreve: “a noção de que o homem tem um corpo distinto da alma tem de ser eliminada;

isto devo fazer, imprimindo o método infernal, com corrosivos, que no Inferno são salutares e medicinais, derretendo superfícies aparentes e mostrando o infinito que estava escondido”.

Outro esforço do autor em expurgar as dualidades fica claro na seguinte passagem:

Sem Contrários não há progresso. Atração e Repulsão, Razão e Energia. Amor e Ódio são necessários à existência Humana. Desses contrários saem o que os religiosos chamam Bem e Mal. O Bem é o passivo que obedece à Razão. O Mal é o ativo que vem da Energia. O Bem é o Céu. O Mal é o Inferno.

Todas as Bíblias ou códigos sagrados foram as causas dos seguintes Erros:

1. Que o Homem tem dois princípios existentes reais, a saber: um Corpo e uma Alma.

2. Que a Energia, chamada Mal, é apenas do Corpo, e que a Razão, chamada Bem, é

apenas da Alma.

3. Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias.

Mas os seguintes Contrários são Verdadeiros:

1. O Homem não tem Corpo distinto de sua Alma, pois o que é chamado Corpo é uma

porção da Alma discernida pelos cinco Sentidos, os condutos principais da Alma nesta era.

2. A Energia é a única vida e é do Corpo, e a Razão é a amarra ou circunferência

exterior da Energia.

3. A Energia é o Deleite Eterno. (BLAKE, 2004, p. 10).

Ainda, o poeta William Blake (2004, p. 16) nos dá a união de outra dicotomia quando nos diz: “Tudo o que é possível de ser imaginado é uma imagem da verdade”. Vemos que na arte, como coloca Corrêa (1999), verdade e ilusão não se repelem. Pois a arte celebra uma razão emocional, que não sendo puramente racional, vê a imaginação como “instrumento da expressão e motor da razão” (CORRÊA, 1999, p. 44). A arte é, pois, a “verdade de ser homem” (CORRÊA, 1999, p. 30). E se ela assim o é, todos os caminhos que vejo à minha frente enquanto pinto, as infinitas possibilidades da pintura são imagens da verdade, as vezes aparece em minha cabeça uma vontade de seguir todas e escolher a mais bela, ou verdadeira – delírio de uma tentativa de controlar racionalmente a pintura.

Como escreveu o compositor Leonard Cohen (2014): “There's Truth that lives / And Truth that dies / I don't know which / So never mind”⁴. São tantas as possibilidades e caminhos, que não importa, o que importa é pintar, é expressar, é voltar minhas questões ao mundo e, eis que pintando naturalmente, um caminho é tomado – o único caminho possível, a única estrada que levaria à pintura que estava por-vir. Pintura que só viria a existir através de minha mão, de

⁴ Há a Verdade que vive / E a Verdade que morre / Eu não sei qual / Então não importa. (COHEN, 2014, tradução nossa)

meu corpo que tem esses olhos que veem, e essa história que tenho. “A verdade é que esta obra por fazer exigia esta vida” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 88).

Considerando a relação entre linguagem e pintura na filosofia merleau-pontyana, podemos explorar o que nos move a pintar e ao pintar, buscar no contemplador o destino da obra. “O mundo humano tem na linguagem seu registro de nascimento” (CORRÊA, 1999, p. 18), em outras palavras, o nascer do mundo ao homem é nascer na linguagem. A língua é essa coisa maravilhosa que já está presente no momento que conheço algo pela primeira vez, que possui em si as possibilidades de ser constituinte, de se articular e fazer dizer todas as coisas, ainda que não tenham sido ditas.

No Novo Testamento da Bíblia, o evangelho de João é aberto com a seguinte frase: “No princípio, era o Verbo” (Jo 1, 1). Corrêa (1999, p. 18) nos lembra da peça *Anphitryon* de Molière, em que a pergunta “qual é teu destino? Diga-me” é respondida com “ser homem e falar”. Somos, pois, seres de linguagem, e seja pelo uso da própria língua ou da pintura, nosso destino é falar, expressar para outrem aquilo que nunca foi dito, tornar existente aquilo que não propriamente o é até que possa ser expresso, o centro de nossa experiência do mundo (MERLEAU-PONTY, 2013).

Figura 8: Fraca luz de inverno



Figura 8: Vitor Hugo Alves Aguiar, Fracca luz de inverno, pintura digital, 2021

5 FIM DO CAMINHO?

Quando se encerra a pintura? Quando observamos o retrato que Cézanne fez de sua mulher, vemos uma pintura realizada, ainda que ela possa parecer inacabada. A arte moderna soube reconhecer, e nos mostrar, que a pintura não se encerra em si mesma. Que não cabe ao pintor pintá-la até se extinguir toda a pesquisa, até não haver mais o que ser dito, comunicado, sobre aquilo que ela retrata.

Figura 9: Portrait of Madame Cézanne



Figura 9: Paul Cézanne, Portrait of Madame Cézanne, pintura, óleo sobre tela, 1885
Retirada do site:
http://thekellycollection.org/a_scha01.htm

Em nenhum momento pensei que eu não poderia terminar a pintura que comecei, mas à medida em que ela foi se completando, vi que eu não esgotaria minha noiva. Ela ainda se coloca diante de mim como minha musa, maravilhando-me com seu mistério de beleza instigante. Caso contrário, uma pintura teria bastado, mas eu saí da primeira para já cair na segunda, como se movido por um não sei o quê, cheio de vontade e desejo, como que mais para continuar a pintura do que para encerrar uma e começar outra. Ainda que me tenha sido necessário passar novamente ao esboço, meu fazer, meu pintar não havia se encerrado – afinal, “a pintura inteira se dá como um esforço abortado para dizer alguma coisa que permanece sempre a dizer”

(MERLEAU-PONTY, 1974, p. 109). O exercício da pintura nunca se encerra, mas é sempre necessário recomeçá-lo. Voltar ao mundo, à origem dele em meu corpo, e assim ver o quanto mais há por lá que não foi pintado. Olho agora minha noiva sentada em um sofá, lendo, e aquela coceira começa, aquela fome de mundo, e que só o lápis e papel pode aliviar. É assim que começa, toda expressão, é nesse mesmo olhar amoroso que em todas as pinturas deste trabalho começaram. Ainda que eu tenha aqui pouco comentado, o sentimento está presente em todos os momentos da pintura, ele é o sentido que busquei colocar em cada pincelada, cada tom, cada linha. É ele que quis fazer falar, na linguagem muda e incompleta da pintura, e motivo pelo qual posso dizer que pinte aqui o interior do amor que sinto por Thais.

Pintar assim, reconhecendo que não a encerro, sem me remeter a um conceito, é manter o maravilhamento, o espanto com a novidade do mundo, que nunca se deixa ser completamente capturado. É o que me anima a continuar pintando. Ao final da segunda pintura que fiz no trabalho, eu comecei uma terceira, cujo prazo de entrega deste não me permitiu terminá-la. Enquanto pinto, enquanto tenho algo a dizer, eu não deixei de ver o mundo, de contemplar seu mistério e me deleitar com ele pelo olhar.

Figura 10: Newton



Figura 10: William Blake, Newton, impressão colorida, nanquim e aquarela sobre papel, tela, 1805. Retirada do site: [https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_\(Blake\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_(Blake))

A pintura acima, de William Blake, consegue colocar em uma imagem tudo que tentei aqui expressar – e até mais do que só isso – a respeito da relação e distinção entre arte e teoria da pintura. Entendo aqui esse termo, teoria da pintura, como Merleau-Ponty (2013) o coloca, enquanto metafísica. Tal qual o pensamento cartesiano, as técnicas de perspectiva dos clássicos e os fundamentos de Loomis, acabam por encerrarem o mistério do mundo, os enigmas do corpo e da visão, a própria pintura. Na imagem, Newton se vira de costas a todo o maravilhoso e misterioso mundo natural e, ainda que o corpo guarde os segredos de estar colado nele, perfeitamente encaixado, sua atenção se volta para a folha, seu instrumento de medição e demarcação de seu pensamento nela.

Quando na introdução eu fiz aquele desenho, a vontade de produzir um novo estava em confeccionar mais uma coisa que aparentasse bela. Ainda que eu visse beleza no mundo e isso me motivasse a pintá-lo, eu não me voltaria a ele para criar a obra, mas ao pensamento para construí-la – pois até ele mesmo me apareceria como definição, leis, encerrado. Pouco eu poderia dizer a respeito do mundo e do ser, das artes, pois apenas haveria nele o que antes lá foi colocado. A arte “se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 175).

A ideia de que a arte se encerra quando se atinge é igualmente errada, como foi comentado no capítulo anterior. Se o belo é seu meio e o fim o sublime da arte, compreende-se que com ela meu desejo pode ser mais do que egoísmo, pode ir em direção ao outro e fundar o mundo da cultura (CORRÊA, 1999). Ou ainda, que a minha vida interior e secreta “deixa de usufruir a si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver – portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo quanto ele vê” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 119).

A arte moderna, sem conceito, assim compreende que se pode ir do subjetivo (ou estilo) ao universal (ou obra). Se pude com minhas obras realizar isto, transmutar o significado latente que vi no mundo em significação, se meu gesto soube comunicar, deixo a você, leitor, que decida. Pois nisso está compreendida a capacidade de não encerrar minha pintura em meu próprio subjetivismo, mas conseguir apelar ao outro. Se a obra de arte feita não é mais igual à acabada (forma da pintura clássica conceber a obra de arte como pronta) – e se podemos ver na mulher de Cézanne uma obra feita, mesmo que em vários cantos vejamos a própria tela desnuda aparecer – Merleau-Ponty (1974, p. 69) nos permite compreender que ela é assim, feita, quando o espectador da obra “é atingido pelo quadro, retoma misteriosamente por sua conta o sentido

do gesto que o criou e sem outro guia (...) alcança o mundo silencioso do pintor, a partir de então proferido e acessível”.

Portanto, a própria obra não encerra a si mesma e exige de seu contemplador preenchimento de sua eterna incompletude. Minhas pinturas também nunca poderão encerrar a pesquisa da arte, mesmo quando se trate de um mesmo motivo. Então lhes pergunto, novamente: como definir onde se encerra a pintura?

Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 84).

Encerro agora este trabalho afirmando que, seja com palavras ou com o pincel, não concludo nada, apenas explicito uma filosofia, sempre aberta a novas explorações. Mas, “isso já é uma outra história, porque esta entrou por uma porta, saiu pela outra; quem quiser, que conte outra.” (SÍTIO DO PICA PAU AMARELO, 2012).

Como o pintor que sou, sempre fiel ao pintor que fui, busquei exercer aqui minha liberdade de reinventar a mim mesmo. Em meus desejos, perdi-me pelo mundo e, em respeito a ele, quis apenas mostrar o quanto eu nunca conseguiria mostrar.

The painter stood before her work;
 She looked around everywhere.
 She saw the pictures and she painted them
 She picked the colors from the air
 Green to green
 Red to red
 Yellow to yellow in the light.
 Black to black when the evening comes.
 Blue to blue in the night.
 It's a long road behind me.
 It's a long road ahead.
 If you follow every dream,
 You might get lost.
 If you follow every dream,
 You might get lost.
 She towed the line.
 She held her end up.
 She did the work of too many.
 But in the end, she fell down
 Before she got up again.
 I keep my friends eternally.
 We leave our tracks in the sound.
 Some of them are with me now.

Some of them can't be found.
It's a long road behind me,
And I miss you now.
If you follow every dream,
You might get lost.¹ (YOUNG, 2005).

¹ A pintora postou-se diante de sua obra / Ela olhou ao redor por todo o lado. / Ela viu as imagens e pintou-as / Ela escolheu as cores do ar / Verde a verde / Vermelho a vermelho / Amarelo a amarelo na luz. / Preto a preto quando chega a noite. / Azul a azul na noite. / É uma longa estrada atrás de mim. / É uma longa estrada à frente. / Se você seguir todos os sonhos, / Você pode se perder. / Ela arrastou a linha. / Ela manteve a sua ponta. / Ela fez o trabalho de muitos. / Mas no final, ela caiu / Antes de erguer-se outra vez. / Eu mantenho meus amigos eternamente. / Nós deixamos nossas faixas no som. / Alguns deles estão comigo agora. / Alguns deles não podem ser encontrados. / A estrada é longa diante de mim, / E sinto saudade de você agora. / Se você seguir todos os sonhos, / Você pode se perder. (YOUNG, 2005, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

A BRUSH WITH VIOLENCE. Direção: Richard Curson Smith. Produção: IWC Media. Reino Unido: BBC television, 2017.

ALL THEM WITCHES. **Dirt Preachers**. Georgia: New West Records, 2015. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/allthemwitches/dirtpreachers.html>. Acesso em 14 maio 2021.

AZEVEDO, Erico de Lima. **A crise das Ciências Européias e a Fenomenologia Transcendental de Edmund Husserl: uma apresentação**. 2011. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

AZEVEDO, Denis de Souza. **Corpo próprio e cogito tácito em Merleau-Ponty**. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 1. ed. São Paulo, Brasil: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil. Edição eletrônica. Disponível em: [http://bvespirita.com/Biblia%20Sagrada%20-%20Novo%20Testamento%20\(Joao%20Ferreira%20de%20Almeida\).pdf](http://bvespirita.com/Biblia%20Sagrada%20-%20Novo%20Testamento%20(Joao%20Ferreira%20de%20Almeida).pdf). Acesso em: 15 mar. 2021.

BLAKE, William. **O Matrimônio do Céu e do Inferno**. 1. ed. São Paulo, Brasil: Madras, 2004.

CAVE, N. **From her to eternity**. Hammersmith: Mute, 1984. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/nickcavethebadseeds/fromhertoeternity.html>. Acesso em: 27 jan. 2021.

CAVE, N. **Night raid**. Woodshed: Ghosteen Ltd, 2019. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/nickcavethebadseeds/nightraid.html>. Acesso em: 17 jan. 2021.

CHAUI, Marilena. **Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. 1. ed. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 2002.

CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty: da Constituição à Instituição. *Cadernos Espinosanos / Estudos Sobre o século XVII*, São Paulo, n. 20, jan-jun 2009.

COHEN, L. **Hallelujah**. Nova Iorque: Columbia, 1984. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/leonardcohen/hallelujah.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.

COHEN, L. **Nevermind**. Nova Iorque: Columbia, 2014. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/leonardcohen/nevermind.html>. Acesso em: 05 mar. 2021.

CORRÊA, José de Anchieta. **Marina Nazareth**. 1. ed. Belo Horizonte, Minas Gerais: C/ Arte, 1999.

DARTIGUES, André. **O que é a Fenomenologia?** 10. ed. São Paulo, Brasil: Centauro, 2013.

DAVID BOWIE. To be an artist is to be “dysfunctional” (Mar. 31, 1998), 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Charlie Rose. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8CNhakfB7c>. Acesso em: 12 fev. 2021.

GRINDERMAN. **Palaces of Montezuma**. Hammersmith: Mute Records, 2010. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/grinderman/palacesofmontezuma.html>. Acesso em: 03 mar. 2021.

KAWANO, Marta. E.T.A Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista. Anais.. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MARTA_KAWANO.pdf. Acesso em: 03 jun. 2021.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da Arte**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. 1. ed. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2013. Disponível em: <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/toda-poesia-paulo-leminski.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2021.

LOOMIS, Andrew. **Successful Drawing**. 1. ed. New York, United States: Viking Press, 1951.

LYNCH, David. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Gryphus, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Bloch Editores, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. 1. ed. São Paulo, Brasil: Cosac & Naify (Portátil 24), 2013. *E-book*.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 5. ed. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 2018.

PERIUS, Cristiano. Fenomenologia e Estética. **Cult**, São Paulo, 14 mar. 2010. Filosofia. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fenomenologia-e-estetica/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

PERIUS, Cristiano. A definição da fenomenologia: Merleau-Ponty leitor de Husserl. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, n. 1, p. 137-146, jan.-abr., 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/1805/1516>. Acesso em: 10 jan. 2021.

POE, Edgar. The Philosophy of Composition. **Poetry Foundation**, 2009. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition>. Acesso em: 28 jan. 2021.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, Brasil: 1994. Disponível em: https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/rosa_j_g_grande_sertao_veredas.pdf. Acesso em: 05 mar. 2021.

ROWLAND, Ingrid; CHARNEY, Noah. **Vasari**. Milão: Mondadori, 2018. Disponível em <<https://br1lib.org/book/11574256/946204?id=11574256&secret=946204>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

RUSH. **IV. Presentation**. Toronto: Anthem, 1976. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/rush/2112.html>. Acesso em: 05 mar. 2021.

SÍTIO DO PICA PAU AMARELO. Sítio do Pica Pau Amarelo na Tv Tupi, 2012. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal TupanDifusora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOOKSIP7-as>. Acesso em: 12 fev. 2021.

SWINGLEHURST, Edmund. **A arte das paisagens**. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro, 1997.

YOUNG, N. **The Painter**. New York: Reprise, 2005. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/neilyoung/thepainter.html>. Acesso em: 03 jun. 2021.

WHITE, J. **Ice Station Zebra**. New York: Columbia, 2018. Disponível em: <https://www.azlyrics.com/lyrics/jackwhite/icestationzebra.html>. Acesso em: 04 jun. 2021.
o em: 04 jun. 2021.