

COMENTÁRIOS

Para abordarmos um texto tão abrangente como o de Paul Klee o método que oferece as menores possibilidades de equívoco e desvio é identificarmos, em um primeiro momento, as questões principais em torno das quais circulam as diversas idéias e conceitos.

O conceito principal, que se apresenta claramente como o eixo das idéias do texto, é sem dúvida o de processo de formação. A princípio ele parece compreensível em todos os seus aspectos; a forma da obra, seu dado objetivo e material, o quadro como objeto, é resultado de um processo de formação que o fundamenta e lhe imprime um “caráter”. Não fosse a proximidade e tensão em que são colocadas as palavras “forma” e “formação”, qualquer comentário se mostraria desnecessário. Pois, não são todos os objetos produzidos pelo homem resultado de um processo de formação? A valorização do processo de formação, entretanto, surpreende e se mostra problemática no mesmo instante em que parece mais clara. Ela indica uma despreocupação (até mesmo uma rejeição) do pintor com a forma “consumada”, um voltar-se para a ação do fazer e não para seu resultado. Mas como compreender a arte da pintura sem ter por objetivo uma forma? E não é curioso que um professor da Escola Bauhaus, onde se formulou grande parte das teorias formalistas, criticar veementemente a forma afirmando ser ela “fim” e “morte”?

A ênfase na formação, no construir, atesta que a pintura, para Klee, é não só a realização de uma imagem fixa mas, antes e sobretudo, a expressão do momento de sua formação, isto é, a ação criadora. Porém, se mesmo este momento só é apreensível através da forma, que a deixa entrever, porque então rejeitá-la como “morta”, justamente em se tratando de quadros, que se supõe serem objetos feitos para a apreciação formal? Não é o quadro um objeto cujo sentido só se manifesta através da forma consumada? O que distingue a forma “morta” da forma “em movimento”, como

um “fazer”? Qual a diferença afinal do fazer que assume criativamente sua formação e do fazer que tem por objetivo a mera consumação de uma forma morta?

As várias questões levantadas circulam em torno de uma série de conceitos contrários e complementares; do fazer como um processo de formação ou como o cumprimento de um dever, da forma como “aparência” ou como “devir” e, ainda, da relação da forma com a Vida e a Morte. Buscando o nexo que liga estas noções tentaremos demonstrar como o pensamento de Klee indica: 1- uma ênfase no conteúdo da formação em detrimento do conteúdo da forma; 2- uma compreensão da criação como um acontecimento, ou seja, como uma “abertura” que transcende a concepção usual da linguagem como comunicação e 3- uma concepção da pintura como a instauração de uma *phýsis* (natureza).

PARÁGRAFO I

Klee inicia o texto pensando o ser mesmo da criação. Para ele o acesso que temos a criação está em nós mesmos. Estamos carregados de uma “força” de criação e, por isso, sentimos necessidade de manifestá-la. Com estas indicações Klee estabelece uma estreita relação entre a criação artística e as forças que nos animam. A manifestação da criação através da manipulação da matéria morta só é possível fazendo-a funcionar, tal como nosso corpo funciona animado pela vida.

Por certo todos sabemos o que é a “vida”, pois ela é o que nos mesmos somos, entretanto quando nos deparamos com uma metáfora como esta, que relaciona a criação com as forças da vida, somos impelidos a refletir novamente sobre seu fundamento. O que é em essência a vida? Qual sua característica fundamental que nos faz compreender melhor a criação?

Vida e criação são conceitos extremamente amplos e, por isso mesmo, não se deixam aprisionar por alguma definição. Rotular é aqui incorrer em erro. Devemos ter o cuidado de não nos determos nos conceitos isolados, pois provavelmente ficaríamos perdidos na vastidão de cada um deles, e sim, seguindo as indicações de Klee, pensar em sua relação. O que liga um termo a outro, o que estabelece a relação indicada, é a funcionalidade, a função. Está dito no primeiro parágrafo: “necessitamos de algum modo revelá-la, manifestá-la em suas *funções* tal como se patenteia em nós”. Nos mesmos e a matéria que manipulamos funcionam, e este funcionar é o que manifesta tanto a vida como a criação. O que quer dizer isso? A relação da criação com a vida foi utilizada como uma mera metáfora poética?

Os dados que temos ainda são insuficientes para nos assegurar do sentido preciso das palavras de Klee, mas se nos afastarmos um pouco do capítulo em questão, encontramos no capítulo 6, do livro de Klee¹, um esclarecimento sobre o sentido do conceito de função utilizado. Desta vez a relação entre criação e vida é ainda mais enfatizada e o sentido da palavra “funcionar” é caracterizado com clareza.

Buscamos, não a forma, mas a função. Também neste ponto devemos observar a maior precisão possível. O funcionamento de uma máquina é uma coisa; o funcionamento da vida, outra, e muito melhor. A vida cria e se reproduz. Quando alguma máquina teve filhos?²

A vida “cria e se reproduz”. Tende fundamentalmente a permanência e perpetuação. O que todo ser vivo quer, antes de tudo o mais, é permanecer vivendo. Todo corpo vivo quer permanecer funcionando e perpetuando sua espécie. A vida tem como característica fundamental o ímpeto da perpetuação, a permanência e reprodução de seu movimento. A vida se auto-alimenta e revigora, procriando e perpetuando uma força vital sem nenhum sentido ou finalidade para fora dela mesma. Não há, por princípio, nenhuma função ou finalidade fora ou além da vida que a justifique ou lhe imponha um sentido. E nosso livre arbítrio que escolhe, por vezes, um sentido para além da vida mesma. Sempre antecipadamente jogados na vida, perguntamos em inúmeras ocasiões pelo seu sentido, sua função, mas este sentido permanece sempre voltado para a vida mesma, mesmo e sobretudo, quando pensamos em nossa existência como um todo, cientes da morte e de nossas limitações.

Ao indicar que a força criativa deve participar da matéria fazendo-a funcionar, tal como a vida anima os diversos corpos existentes, Klee busca superar a diferença entre o ente natural, vivo, cuja causa do movimento provém de si mesmo e cuja finalidade da existência é simplesmente continuar vivendo, e o ente artificial obra, que tem por causa a atividade do “artífice”, e por finalidade a posterior (póstuma) leitura dos observadores em geral.

Nesta abordagem, pintar é visto como uma atividade que se auto-alimenta e quer, acima de tudo, a permanência no movimento da criação, quer ser atividade concentrada em seu próprio e vivo vir-a-ser, e de tal modo que este se propaga em seus “filhos”, futuras ações e obras que virão-a-ser a partir deste impulso.

¹ Referência ao capítulo 6 intitulado “Exploração interna das coisas da natureza: realidade e aparência”, do livro: *Theorie de l'art moderne*.

² KLEE, Paul. *Theorie de l'art moderne*. Genève: Editions Gonthier, 1971. Pag. 53

Klee compreende a ação do pintor como diferente do fazer técnico ou artesanal usual. A maioria das coisas feitas pelo homem, coisas que constituem nosso cotidiano, é feita visando uma utilidade posterior. O armário é feito para guardar, o martelo para pregar, o carro para transportar, o sapato para calçar... O artesão e o técnico que constroem tais objetos não se envolvem criativamente com o fazer tal como o faz o pintor. Tendo uma finalidade prática posterior, que impõe um fazer voltado para o uso (a função) a que estes objetos se destinam, buscam um processo que se conclua o mais rápida e eficientemente possível, pois o objetivo ou recompensa desta produção está fora do processo de formação - está voltado e interessado no *uso* do objeto confeccionado.

Mas, não estaríamos forçando uma interpretação ao afirmar que a posição de Klee certamente aponta para em outra direção? Não encontramos nas palavras do texto “buscamos, não a forma, mas a função” a aparente indicação de outro sentido de interpretação? Não estaria a função citada voltada para a forma terminal, para o uso que se faz da pintura como objeto de contemplação e leitura? Como garantir que função indicada aponta para outro sentido?

Neste ponto não devemos pecar pela precipitação. Devemos entrever, o mais precisamente possível, o que aqui está em questão.

A linha de pensamento sugerida por Klee não se restringe a diferenciar o fazer da pintura do fazer artesanal ou industrial. Ela se posiciona em relação à “função” das obras de arte de maneira singular. Para compreendermos plenamente esta posição seria esclarecedor levar em consideração o contexto histórico que a envolve, pois a autonomia das obras de arte em relação a uma função era uma pretensão característica da maioria dos movimentos pictóricos do modernismo.

No início do século XX se tornou usual a teoria que vê a obra de arte, conceitualmente, como um objeto feito para ser contemplado esteticamente. Para estas teorias, mesmo que a obra tenha sido feita para cumprir algum outro propósito, a sua excelência, “como arte”, deriva da fruição estética. A representação, o conteúdo narrativo ou literário, a transmissão de alguma mensagem, de fatos históricos, de conteúdos religiosos ou educativos, por exemplo, foram algumas das funções exercidas pela arte que as teorias modernistas questionaram e consideraram secundárias. É o que se quer dizer ao se afirmar que a obra de arte é autônoma: ela é autônoma em relação a qualquer função pragmática.

Tal crítica estava fundamentada no fato da funcionalidade contida nas obras históricas não garantir sua qualidade estética. De fato, vários artistas pintaram, por exemplo, o tema cristão da crucificação, mas nas mãos de um Rembrandt ou de um Rubens o tema ganha tal estatura, a qualidade das obras é tão superior a que encontramos na maioria dos pintores que trabalharam

sobre o mesmo tema, que somos levados a crer que o valor artístico é totalmente independente do motivo trabalhado. Entretanto somente nos períodos históricos mais recentes os quadros se tornaram objetos estéticos. Para os povos antigos este princípio seria incompreensível e a função primeira das obras primava, invariavelmente, pela veiculação de alguma mensagem, ou seja, de uma intenção narrativa independente do valor estético da obra. Mesmo não sendo este o fundamento do que hoje chamamos “valor artístico”, a mensagem era um componente fundamental das obras, ela era o seu princípio, a sua causa primeira.

Defender a funcionalidade e questionar a autonomia da obra de arte parece hoje um despropósito. Entretanto, o pensamento que não questiona seus próprios fundamentos, além de não compreender a base de seus princípios, incorre frequentemente em um emaranhado de preconceitos. Cabe, portanto, suspendermos temporariamente este pré-suposto e chamarmos a atenção para o fato da crença na arte como uma elaboração criativa da linguagem, independente de sua função, ter surgido em um determinado momento histórico.

De fato, atribuir o status de criação artística a uma obra seria inconcebível para um cristão que contempla uma imagem sagrada ou para um africano diante de um totem. Para estes observadores de outros períodos históricos, o valor da forma não era o que compreendemos como “artístico”, mas sim o da apresentação corporificada do sagrado. A noção, para nós familiar, de que a linguagem da pintura envolve uma reformulação criativa dos meios de expressão, para citar outro exemplo, seria tão sem sentido para um pintor egípcio, preocupado em cumprir com perfeição os cânones de sua época, como é para nós a tentativa de se pintar uma figura seguindo critérios preestabelecidos como os deles.

O vínculo entre criação e a elaboração inovadora da linguagem não é, portanto, um conceito verdadeiro (se por verdade compreendermos um princípio atemporal), pois a leitura que fazemos das obras difere fundamentalmente de época para época e de cultura para cultura. Analisando criticamente estas mudanças, constatamos que a leitura das obras do passado se transforma ela mesma a cada geração, afinada com as novas convicções, conceitos e critérios. Resgatamos no modernismo um Bosch, um El Greco, o período arcaico grego passou a ser mais valorizado do que o helenístico, o “primitivismo” africano se consagra como arte. Tudo ocorre de tal maneira que mal podemos dizer o que são de fato estas obras, independente de nossos juízos de valor, sempre cambiantes, sempre questionáveis, sempre aprisionados nos limites de nossa própria e determinada visão histórica.

Mas como surge a nossa visão histórica, a perspectiva moderna, atual? Quando surge a crença na autonomia da obra de arte em relação a sua função?

André Malraux, em “Linguagem Indireta e as vozes do silêncio” observa que;

Um crucifixo românico não foi, a princípio, uma escultura, a Madona de Cimabue não foi um quadro, nem mesmo a Palas Ateneu de Fídias foi uma estátua.

O papel dos museus no nosso convívio com as obras de arte é tão importante, que nos custa pensar que ele não exista, que nunca tivesse existido nos locais em que a civilização da Europa moderna é ou foi desconhecida; assim como pensar que ele exista entre nós apenas há menos de dois séculos. Pode-se dizer que o século XIX viveu à custa deles; o mesmo ainda acontece conosco e esquecemos que foram eles que impuseram ao espectador uma relação completamente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte nele reunidas; para transformar em quadros até os próprios retratos.(...)

O museu separa a obra do mundo “profano” e aproxima-a das obras opostas e rivais. Ele é uma confrontação de metamorfoses. (...)

Ao “prazer da vista”, a sucessão, a aparente contradição das escolas acrescentaram a consciência de uma procura apaixonada, de uma recriação do Universo em face da Criação.³

Estas observações de Malraux mostram uma perspectiva fundamentada na historicidade. Atualmente tendemos a identificar as chamadas “obras de arte” a partir desta “confrontação de metamorfoses” propiciada tanto pelo museu como também pelo conhecimento histórico das várias culturas e épocas. A criação se apresenta para o observador moderno como o fazer que re-elabora e atualiza a linguagem, mantendo em movimento a transitoriedade do estilo. Observando criticamente esta dinâmica de transformação incessante, percebemos que ela parece confundir a criação com a inovação e caracterizar, contraditoriamente, o dado permanente das obras de arte, isto é, o dado que é comum a tudo o que nomeamos de “obra de arte”, como sendo a transformação.

Nesta ótica, que se tornou demasiadamente corriqueira, o que era a linguagem instauradora de uma época se transforma gradativamente em um fundo árido e desgastado, moeda corrente de consenso social, usada funcionalmente para transmitir mensagens sem relação alguma com a criação artística. A linguagem instauradora, criativa e autêntica, transforma-se em meio de comunicação, em técnica narrativa. Surge então, quase naturalmente, a necessidade de transformação e re-elaboração da linguagem. A inquietação criativa, que altera o próprio corpo da linguagem ao buscar nele novos sentidos e significados, renasce, e de tal modo, que somos induzidos a afirmar provisoriamente ser a arte uma criação sempre renovada da linguagem. A essência da arte fica assim determinada pela transformação histórica dos estilos.

Malraux está certo quando encontra a alavanca fundamental para este tipo de leitura historicista no museu. Ao reunir as obras de diferentes culturas e épocas, o museu as separa do mundo para o qual foram concebidas e, com isto, altera seu sentido original, ou antes, retira da

obra sua “finalidade” original e lhe imprime outra. Podemos, por exemplo, não saber para a serventia de uma máscara africana, que deus a habitou, mas nem por isso deixamos de apreciá-la formalmente, de apreciar o “como” a obra foi feita e não o “para que” ela foi feita. Percebemos as diferenças de estilo entre as peças de uma tribo e outra, reconhecemos o vigor criativo de um “escultor” em comparação com os demais, e isto ocorre do mesmo modo como quando comparamos a crucificação de Rembrandt com as obras de pintores “menores”, que desenvolvem pinturas com o mesmo tema. O museu não só propicia este tipo de leitura comparativa, ele a induz.

Ao contrapor várias formulações, ressoa a noção de autonomia da arte em relação a sua função pragmática. Sem considerar a finalidade narrativa exterior, a tônica se desloca para a contemplação estética. É da “confrontação das metamorfoses” que nasce a noção de estilo, assim como a compreensão da criação como uma ruptura com o estilo precedente e, conseqüentemente, sua identificação com a busca do novo. É também esta confrontação que norteia a própria noção de arte - ao compararmos várias pinturas elaboradas para cumprir uma mesma função, percebemos com mais juízo o “valor artístico” de determinado pintor, em detrimento do valor meramente funcional de outro.

Note-se, entretanto e com especial atenção, que isto não significa, como quer uma crença assaz difundida, que a pintura tenha simplesmente se libertado de sua função. O que ocorreu foi muito mais uma *troca*, onde a apreciação formal se transformou no *objetivo funcional* da obra. Com isso a pintura passou a ser construída com o objetivo (a função) de ser apreciada como uma criação estética. Feita para o museu e para os livros de história da arte, seu sentido emana da “confrontação de metamorfoses”, feita por um público com um mínimo de cultura artística.

Portanto é lícito suspeitar que a transformação da mensagem narrativa em estética, a rigor, não altera o pré-suposto que vê a linguagem artística como um meio de comunicação intersubjetiva, um “meio de expressão”. O obscuro conceito de “conteúdo formal” que substitui o conceito de “conteúdo narrativo” não deixa, neste caso, de *funcionar* como uma espécie de mensagem - da “recriação do Universo em face da Criação”⁴ - que a obra comunica a quem a contempla.

A verdadeira ruptura com a função pragmática posterior só ocorre através da adesão à outra função, interior à própria criação. É esta a posição diferenciada de Klee, pois os estudos eruditos

³ MALRAUX, André. *As Vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

⁴ Conforme Malraux, idem, *ibidem* – citação 4, p.16

das obras postas nas paredes dos museus, as análises da criação como uma inovação do estilo, permanecem compreendendo a linguagem como um instrumento de comunicação com o público.

De fato a linguagem é sempre uma comunicação. Mas isso só indiretamente está relacionado à criação, pois a comunicação que primeiro se dá e oferece, é a do pintor com a linguagem. Esta busca de um sentido *na* linguagem é a própria criação. Em verdade o pintor está sempre tentando dialogar primeiro com a linguagem e não com terceiros. Ao conseguir quer, merecidamente, mostrar aos outros o que descobriu. Mas a criação, diálogo do pintor com a linguagem, não está voltada para terceiros. Diria até que quando a criação está por demais preocupada com a leitura do público, se perde na superfície do problema, causando os maiores equívocos.

A compreensão da criação como a elaboração-de-um-estilo-singular, tem causado crescente afetação, sem que seja levantada nenhuma suspeita sobre a veracidade de suas pressuposições. Instaurou-se uma verdadeira tradição (manutenção de um princípio) da vanguarda (ruptura com a tradição), que é uma contradição em termos. Um número cada vez maior de jovens pintores acredita, sinceramente, que ser “artista” é o mesmo que ser um inovador revolucionário. Procuram ávidos alguém que proponha alguma coisa de concreto a fim de ter o que questionar, pois só através desta postura crítica e rebelde podem cumprir sua vocação de artistas. Só assim podem se afirmar como inovadores. Constroem obras extravagantes, por vezes grotescas, por outras agressivas, para chamar a atenção sobre si. Querem sobressair, aparecer enquanto indivíduos. A obra para eles não tem valor, é um mero veículo de afirmação do ego revoltado, um instrumento de promoção do indivíduo no meio artístico consagrado. Neste caso a pintura *funciona* como instrumento de afirmação do sujeito. Triste cenário

A cada dia incomoda, e parece mais estranho, o justo comentário de Cézanne: “a busca da novidade e originalidade é uma necessidade artificial que apenas deriva da banalidade e ausência de temperamento”⁵. O que leva um pintor como Cézanne a fazer tal afirmação?

Cézanne não só critica a originalidade e novidade como afirma, implicitamente, que a criação não tem relação com isso, pois a busca da novidade é um frívolo objetivo da produção de pinturas. De fato, não fossem a novidade e originalidade aspectos secundários em relação a criação, não perceberíamos vigor algum, por exemplo, na obra de um pintor como Leonardo da Vinci, que de modo algum inventou o classicismo. Alguns poderão objetar que ele inovou no uso do claro-escuro e nos meios de representação do espaço, mas isso não é verdade. Em sua época isso já não era novidade. Masaccio e Giotto foram os reais “inovadores” no tocante a estes

⁵ Paul Cézanne. Conforme Léo Languier. *Cézanne*. (artistas falam de si próprios) p.46

recursos da linguagem pictórica. Por certo Leonardo da Vinci levou estas questões a muito bom termo, podemos mesmo dizer que a um nível insuperável, mas verdadeiramente ele não as inventou. A novidade e originalidade, são um reconhecimento feito por quem está de fora da criação. Imaginamos um pintor conhecido, como Leonardo da Vinci, pesquisando tudo o que já foi escrito, pensado ou realizado sobre o espaço, por exemplo, ou sobre o claro-escuro, mas não o imaginamos pensando em elaborar um estilo inovador para o público de sua época.

A novidade e originalidade são, inegavelmente, uma freqüente consequência para todo aquele que vasculha os dadivosos horizontes da pintura, mas disto não decorre que esta seja uma pré-ocupação do pintor. Merleau Ponty esclarece:

Mesmo tendo concluído uma obra, se o pintor já está sob algum aspecto consciente de si, o que vem com o estilo não é uma maneira, um certo número de procedimentos ou de tiques que se pudessem inventariar, mas sim um modo de formular tão reconhecível pelos outros, tão pouco visível para ele, quanto sua fisionomia seus gestos cotidianos⁶

Vem-me logo a mente a imagem de um antigo amigo, que ao longe reconheço pelo simples jeito de andar. Tal amigo não está a pensar que anda de tal ou qual maneira, para assim ser identificado, ele não está preocupado com seu estilo de andar, simplesmente anda. Mas quando alguém se ocupa em inventar um jeito original de andar, isso sem dúvida beira a afetação. Do mesmo modo, quando um pintor, visando à consagração diante do cenário cultural, preocupa-se em inventar um “determinado número de procedimentos ou tiques” ao gosto e compreensão do “público alvo”, ele nada mais consegue que obras banais, que denunciam sua “ausência de temperamento”.

Porque nos desviamos tanto do pensamento de Klee? Em que a análise da funcionalidade, tanto pragmática quanto estética, nos ajuda? O que ganhamos em criticar esta postura distorcida? Ganharíamos muito mais construindo uma perspectiva que compreenda a criação sob outro ângulo. Ao invés de criticar determinado princípio cabe ao pensamento positivo afirmar outro.

Ora, é esta justamente a posição de Paul Klee. Sua abordagem está voltada para busca de uma funcionalidade desvinculada da forma. Nela, a função não deve ser interpretada como uma

6 PONTY, Merleau. Merleau Ponty. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. p.152

comunicação, seja estética, literária ou, ainda menos, subjetiva. A função indicada é antes um funcionar que se assemelha ao da Vida, e não a funcional comunicação de uma mensagem estética ou narrativa. A concepção da criação proposta por Klee não prioriza o espectador, não prioriza a leitura ou interpretação da forma. Tampouco prioriza o criador-sujeito, que pretensamente deteria um conteúdo importantíssimo a ser transmitido (mensagem) para o resto da humanidade. Para Klee a criação está voltada para si mesma. Tal como a Vida, é o desencadear de uma vitalidade que tem por sentido o próprio acontecimento do fazer. Antes a vivência da formação e só secundariamente a comunicação de uma mensagem. O pintor, assim, não pauta a sua obra (seu fazer) nem pelo observador, nem pela obra acabada. Independente da função que a obra possa ter no futuro, o pintor, recolhido e concentrado em seu ofício, compreende que na essência a criação independe de tudo o que está para fora dela; do êxito funcional, do burburinho social, do comentário dos historiadores, dos críticos, dos professores, dos curadores, dos mercadores da arte. Mais do que se afirmar ou expressar se trata de apreender o que da obra emana como um sentido. Sua experiência é de aprendizado silencioso e não de expressão. Ouvir ao invés de dizer. Mais que meio de expressão - meio de conhecimento.

É neste sentido que Klee caracteriza a criação como uma força muito delicada que anima os meios que dispõe (a linguagem). Como uma brisa, um sopro fugaz, a criação vivifica e impregna a matéria da obra, a linguagem, tal como anima a nós mesmos “no mais profundo átomo de nossa medula”. Vida e a criação são dádivas. Não há domínio nem garantia sobre sua manutenção e permanência. Nesta ótica o ego do pintor verdadeiramente criador não quer se impor, mas antes se formar, anula a si mesmo para poder aprender com a ação, para poder a ela se entregar. Klee expõe esta humildade do criador frente a sua própria obra através de uma metáfora:

O artista ocupou-se com este mundo multiforme e, em certa medida, incutiu-lhe sua orientação, silenciosamente, solitariamente. Está tão bem orientado que pode dar ordem ao fluxo de fenômenos e experiências. Esse sentido de direção na natureza e na vida, essa seqüência de ramificações e expansões, comparei as raízes de uma árvore.

Das raízes a seiva sobe ao artista, corre por ele, flui a seus olhos. Ele é o tronco da árvore. Sobrepujado e ativado pela força da corrente, ele transmite sua visão à sua obra. Ninguém espera que uma árvore forme sua copa da mesma forma que suas raízes. Entre o alto e o fundo não podem existir imagens que sejam o reflexo exato das outras. É óbvio que diferentes funções, atuando em elementos diferentes, devem produzir divergências vitais.

Mas é justamente ao artista que, por vezes, são negados estes desvios da natureza que a sua arte exige. Tem sido até acusado de incompetência e de deliberada distorção. E, no entanto, postado em seu lugar certo, como o tronco da árvore, ele nada mais faz que acumular e transmitir o que sobe das profundidades. Não provê nem controla - apenas transmite.

A sua posição é humilde. E a beleza da copa não é obra sua; meramente passou através dele.⁷

Nada de controle, nada de domínio dos meios de expressão. O artista, humilde, antes cultiva o silêncio, a escuta atenta, a espera do inesperado, pois, como nos ensina o saber antigo, “se não se esperar o inesperado não se descobrirá, sendo indescobrível e inacessível.”⁸

O observador, por sua vez, se salvaguardar na forma criada a criação, poderá resgatar da forma sua gênese, resgatar a ação viva da criação que se oculta na forma pronta e acabada.

O leitor atento certamente não deixará de indagar em que a espera do inesperado difere da busca da novidade e originalidade criticada anteriormente por Cézanne. As indicações anteriores nos ofereceram os subsídios provisórios para uma resposta, antecipando o que virá a ser pensado nos próximos capítulos. Devemos dar um salto efetivo para fora do círculo vicioso das causas e efeitos, da divisão entre criador e observador, ou ainda da quebra da função narrativa em prol da função estética. Pensando a linguagem não como um instrumento de comunicação e sim como vivo processo de formação, estaremos no sentido correto.

Cézanne não se preocupa em ser original, pois tem problemas efetivos ligados a sua pintura que está a resolver. O pintor não trabalha sobre o vazio. Ele lida com questões objetivas que tomam e ocupam sua atenção. Ele espera que tais questões, como o espaço, a luz, a cor, e também o tema (porque não?), se “abram”, se encham de sentidos por ele ignorados. O inesperado que se abre, sempre subitamente, é uma consequência da atenção do pintor à obra que está a elaborar e desdobrar. Não é, assim, coisa sua, no sentido de sua criação, mas algo que “sobe” das “profundidades” da linguagem, de maneira tal que surpreende ao próprio feiticeiro que a criou. A atenção que escuta é legitimamente do pintor, mas as vozes que falam são as da própria linguagem que se manipula, provém de seus vastos sentidos e significações - algo tão externo e independente do pintor quanto o canto das musas, que de longe inundam o ouvido do poeta.

Portanto não se trata de uma *busca* da novidade e originalidade dos resultados plásticos, mas de uma *espera* do inesperado que se dá e oferece em meio à ação da criação (notável sentido velado nas palavras - o criar composto necessariamente pela ação).

Aprofundar o cunho próprio de um fazer cuja função seja a própria criação é o objetivo que devemos perseguir. Por ora, entretanto, só podemos constatar que a caracterização da criação como vida, aponta para o caráter originário e fundamental do que se abre durante a gênese da

⁷ KLEE, Paul. História da pintura moderna. (Herbert Read) p.178

⁸ Heráclito. Fragmento 18. *Os pré-socráticos*. Pag.81

forma. Já é bastante se agora, com mais segurança, nos esquivamos de acreditar que a criação pictórica é o imaginar de uma imagem pronta e acabada na mente do pintor, pois a forma não deve restringir ou predeterminar a abertura de possibilidades do fazer, não deve ser o objetivo do pintor. É na ação que surge o inesperado – fundamento de toda descoberta. É a abertura da ação que se oferece como o território amplo e vasto que o pintor perscruta. É ela quem surpreende tanto o criador como o observador, ampliando os horizontes da linguagem para além de um funcional e técnico instrumento de comunicação e, por fim, oferecendo-nos a experiência da pintura como um mundo.