

PARÁGRAFO III

Klee inicia o terceiro parágrafo afirmando que do “ponto de vista cósmico”, ou seja, na natureza em geral, impera a eterna mudança de tudo. Tudo flui, tudo passa, tudo se move sem cessar. A inércia e fixidez das coisas não são mais do que ilusão. Tudo está sujeito ao fluxo eterno do devir.

Pensar o fundamento da natureza como mudança e devir remete, quase necessariamente, ao pensamento pré-socrático dos primórdios da filosofia e, mais especificamente, ao pensamento de Heráclito. A referência aqui não é meramente acadêmica – não visa somente ilustrar ou afiançar o pensamento de Klee, mas antes aprofundar as sucintas indicações do início do parágrafo III, que fazem referência a um princípio primordial gerador de todas as coisas, procurado desde o nascimento da filosofia. Tal princípio foi pensado por Heráclito como vir-a-ser e perecer. Tal como Klee, o filósofo antigo se espantava diante da fugacidade de tudo. Ainda ecoam suas palavras;

Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme onde quer que seja no mar do vir-a-ser e perecer. Usais nomes das coisas, como se estas tivessem uma duração fixa: mas mesmo o rio em que entrais pela segunda vez, não é o mesmo da primeira vez.¹

Heráclito suspeita do simples e corriqueiro ato de nomear qualquer coisa, pois nomear só é um ato possível se o que é nomeado mantiver sua identidade. Para demonstrar o inusitado deste ato, Heráclito utiliza como exemplo a imagem de um rio. Certamente ao entrarmos num rio as suas águas fluem e nunca são as mesmas. Mas na verdade não nomeamos tal ou qual rio em que nos banhamos por suas águas. Antes se trata das águas que correm naquele determinado local. Quando voltamos ao mesmo rio para nos banhar não esperamos encontrar as mesmas águas, voltamos ao mesmo local para nos banharmos em novas águas. O local onde correm as águas é o que nos possibilita nomearmos tal ou qual rio. Com isso a lógica racional aparentemente resolve a questão e não vê nela qualquer problema mais sério.

Mas será que devemos resolver a questão apressadamente antes mesmo de perceber o que nela está em causa? Insistindo um pouco mais e evitando a solução fácil podemos levantar uma objeção: no decorrer dos séculos, um abalo sísmico ou coisa do gênero, pode mudar o leito do rio em questão sem que por isso deixe de se tratar daquele determinado e nomeado rio. Agora

¹ Heráclito; conforme Nietzsche. In: Os pré-socráticos (col. os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1985.

voltamos a nos banhar no mesmo rio em outro local e em outras águas. O que então permanece como “o mesmo rio” para que possamos nele voltar a nos banhar? A fim de encontrar a identidade do rio sem depender do local por onde ele passa ou das águas que fluem constantemente, resta-nos ainda a sua fonte. O rio é batizado pelas águas que fluem provenientes daquela determinada fonte longínqua. Mas também a fonte não pode ser identificada nem pelas águas nem por seu local, pois as águas subterrâneas, sempre se renovando, podem brotar em um outro local pelos mesmos motivos sísmicos que mudaram o leito do rio. Que característica então nos permite nomear determinado rio? Será que com isso alcançamos o inusitado da questão? Será justo supor que Heráclito não pretende afirmar verdade alguma, mas somente propor um enigma insolúvel para o pensamento lógico?

Heráclito pensa o conflito entre a mudança e permanência. A imagem do rio, entretanto, é ingrata e esquiva. Talvez possamos resolver o dilema de como podemos nomear as coisas, utilizando uma outra imagem menos capciosa. Uma montanha, por exemplo – é sólida e se associa facilmente a algo como uma “terra firme” que podemos nomear. Troquemos a imagem tentando manter o espírito do enunciado por Heráclito:

Tudo está em movimento, mesmo a mais sólida montanha de pedra é constantemente desbastada pela mais leve brisa. Por isso não devemos chamar a montanha de montanha, pois em breve ela se transformará em colina e, em seguida em planície.

Colocada desta maneira mais simples, a citação parece ingênua. Facilmente concluímos que o tempo de duração ou permanência entre uma mudança e outra do terreno permite nomearmos aquela elevação íngreme, terminada em cume, de “montanha”, aquela pequena elevação de “colina” e aquele terreno plano de “planície”.

Com a introdução do conceito de tempo resolvemos tudo facilmente – o tempo tudo transforma! Sob sua norma tudo está em movimento. Concluímos provisoriamente que é ele o responsável pelo vir-a-ser e perecer. Através dele podemos delimitar um período onde as coisas mantêm uma certa identidade podendo, assim, receber um nome.

Mas o que é o tempo? A questão leva o cunho mais filosófico do que estético. Certamente não nos cabe aqui abarcar uma questão tradicional da filosofia, tão abrangente quanto o número de filósofos existentes. Cabe-nos somente chamar a atenção para um aspecto peculiar que se apresenta quando retomamos o pensamento de um filósofo originário.

A tradição posterior afirma ser o tempo e o espaço princípios a priori. Mas jamais teríamos a noção do que é o tempo ou o espaço se não existisse antes a transformação. A noção de tempo nasce justamente do fato de vermos, a todo o momento, as coisas se transformando. O tempo provém do vir-a-ser. Se tudo permanecesse inalterado não conceberíamos o tempo. Ele provém

da mudança que lhe é anterior. O vir-a-ser, portanto, não deriva do tempo, antes se trata do contrário. Do mesmo modo o espaço não é nada em si mesmo. Só existe através dos corpos e das energias neles contidos. O espaço não seria concebível se, por uma magia maligna, as coisas ocupassem sempre os mesmos lugares. É pela mudança que concebemos o espaço como um vazio possível de ser ocupado, ou seja, é pela mudança que concebemos o espaço como um dado a priori.

Vislumbramos agora o fundo da questão envolvida na citação de Heráclito. Mostrando-se como a origem tanto do tempo quanto do espaço, a transformação e a mudança, isto é, o vir-a-ser, projeta uma perspectiva diferenciada sobre tudo. É ela a essência primeira das coisas, anterior mesmo as noções de tempo e espaço.

Sob esta perspectiva fundamental, tudo perde a estabilidade para entrar em um jogo dinâmico de vida e morte, de vir-a-ser e perecer, onde o devir incessante nega a tudo uma identidade fixa. Por isso Heráclito utiliza a metáfora do rio. O rio se apresenta antes de tudo como movimento e nem o tempo nem o espaço dão conta de sua identidade. A imagem é intencionalmente paradoxal porque nomear um rio é batizar algo que, a todo o momento, nos escapa.

Mas porque nos afastamos tanto do texto de Klee? A constatação da dinâmica vital de todas as coisas foi introduzida por Klee para fundamentar a afirmação de que a pintura é, antes de tudo, uma gênese. Do mesmo modo como nos enganamos diante da aparente permanência e estabilidade das coisas naturais, a aparência objetiva da obra de arte, enquanto coisa ou forma, obscurece seu caráter essencialmente dinâmico de criação.

Um pouco à frente, no parágrafo IV, Klee indica objetivamente esta identidade entre a gênese do mundo e da pintura, ao afirmar: “nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, acabamento, remate, fim, conclusão. Há que concebê-la como gênese, como movimento, seu ser é o devir, e a forma como aparência não é mais do que uma maligna aparição, um fantasma perigoso”².

“Nunca, em nenhuma parte”, significa que não só na pintura, mas também na vida, tudo é movimento, devir, nada tem uma duração fixa. Klee repete a afirmação do parágrafo III, mas neste trecho a comparação entre as coisas naturais e a pintura é feita para tornar patente o caráter dinâmico da própria forma pintada.

O devir incessante a tudo transforma e certamente as obras pintadas estão incluídas neste contexto. Mas em que o devir interfere na forma de uma obra? Quer isso dizer que a forma da obra com o tempo se deteriorará, as cores desbotarão, as fibras apodrecerão, até que não reste

² Conforme Paul Klee, parágrafo IV

nada além de pó? Certamente que não! Klee afirma que o ser mesmo da forma é, aqui e agora, o devir, o movimento, o vir-a-ser e perecer. Acreditando verdadeiramente que a criação está na ação, a forma mesma, tal como se apresenta em sua mais absoluta densidade e realidade, subitamente perde sua consistência de uma maneira peculiar. Não se trata de imaginar que a forma se transformará no decorrer do tempo, mas de compreendê-la como devir no que ela é. Nesta compreensão a forma contém a mesma ambigüidade da imagem do rio utilizada por Heráclito.

Klee esclarece este ponto de vista peculiar analisando os elementos plásticos da pintura. Ele observa que o único elemento estático da pintura é o ponto, pois o “fator tempo intervém logo que um ponto entra em movimento e se transforma em linha. Do mesmo modo uma linha produz uma superfície em seu movimento. E ainda é pelo movimento da superfície que se produz o espaço.”³

Neste trecho Klee utiliza a palavra “tempo”, o que o leva a afirmar um paradoxo conceitual: que “o espaço também é uma noção temporal”⁴. Entretanto, levando em consideração as observações anteriores (que esclarecem ser o tempo e o espaço noções derivadas do vir-a-ser), percebemos que no fundo nem Klee, nem Heráclito, pensam o tempo como fundamento, mas antes o movimento, o vir-a-ser e perecer, o devir incessante que nega a tudo uma identidade fixa.

É neste sentido, rejeitando a distinção derivada de tempo e espaço, que devemos compreender a forma como um ente dinâmico. “A obra de arte nasce do movimento, ela mesma é movimento fixado, e se percebe no movimento (músculo dos olhos).”⁵ Esta dinâmica vital é a norma da natureza e da obra. A “inércia das coisas na esfera terrestre”⁶, que nos permite nomeá-las, “é uma farsa”⁷.

Ao perceber que toda forma e tudo o que é está em transformação, e de tal modo que todo ente, toda realidade, se mostra impalpável e essencialmente inconsistente, como um fantasma, o pintor lança seu olhar para além – intui que o real é o devir, ou seja, as forças de geração e manutenção (de formação) dos entes em seu vir a ser.

A força autônoma de geração e revelação, que possui em si o princípio do movimento e do vir a ser de tudo o que advém é, como vimos, o que Klee chama de vida. Vida é a força que gera e sustenta todas as coisas em seu vir-a-ser próprio. O pintor acompanha a vitalidade da natureza,

³ Paul Klee. *Theorie de l'art moderne*. Genève: Gonthier, 1971. p.37

⁴ idem, ibidem. p.37

⁵ idem, ibidem. p.38

⁶ referencia interna

⁷ referencia interna

“a seus olhos as formas detidas não representam a essência do processo criador na natureza. A natureza naturalizante lhe importa mais do que a natureza naturalizada”⁸.

Acompanhar a natureza naturalizante é deixar-se envolver pelo fluxo-formação que anima a obra e lhe imprime a pulsação da vida. Tal vitalidade, contudo, tanto na arte quanto na existência em geral, é um fundamento que nunca se consuma e, mesmo sendo responsável por tudo o que aparece, nunca se mostra plenamente, podendo somente ser intuída. Klee observa:

A arte atravessa as coisas, vai mais além tanto do real quanto do imaginário. A arte joga, sem suspeitar, com realidades últimas e, entretanto, as alcança efetivamente. Assim como uma criança nos imita em seu jogo, assim também nós imitamos no jogo da arte as forças que criaram e seguem criando o mundo⁹.

A arte imita as forças de criação do mundo. Mundo e arte se originam de um mesmo princípio — da força de criação que gera todo movimento e que faz funcionar os entes, sustentando-os em seu vir a ser próprio.

Entretanto, esta natureza naturalizante, mesmo sustentando tudo o que se manifesta, nunca se mostra, pois o que vemos é sempre a natureza naturalizada, o fim terminal, a forma detida, morta, a ilusão da aparência.

A natureza naturalizada, a forma revelada nas aparências que constantemente vemos, é um manifestar-se sempre atualizado da natureza naturalizante, da força de revelação. Klee indica que ela, a forma revelada, é uma “maligna aparição”, um “fantasma perigoso”, que esconde a força de revelação que a fundamenta. Isto implica em compreender que a forma revelada, ou seja a aparência permanente das coisas, oculta a força de sua revelação ou formação, mas também que neste ocultar há um insistente permanecer junto. Forma e formação se co-pertencem. A formação já está, por sua própria natureza, inclinada para a forma, assim como a forma já traz em si, mesmo que oculta, sua formação. Permanecendo presente a forma revelada, permanece presente também a força de revelação que a sustenta. Nesta relação ocorre uma crescente exaltação. O que não cessa de permanecer oculto enquanto advêm, não cessa de permanecer *na* presença. A forma oculta sua força de revelação, mas o que está oculto é o que sustenta a forma em sua revelação. Há assim uma ambigüidade originária no ser da presença; se a forma é aparência e ilusão, o real, o que efetivamente se manifesta e apresenta, é a força de revelação que permanece sempre oculta, sustentando a forma revelada em seu vir-a-ser.

⁸ Paul Klee. *Theorie de l'art moderne*. Genève: Gonthier, 1971. p. 28,

⁹ Idem, *ibidem*. Cap. 3, p. 42.

Nesta tensão entre forma e formação é impossível a separação dos dois combatentes. Não há força de revelação sem o que é revelado, nem forma revelada sem força de revelação que a tenha gerado e a mantenha. A forma, no instante mesmo em que é revelada, oculta a força de revelação que, por sua vez, nega a densidade da forma ao mostrá-la como aparência fugidia e enganosa. O oculto e o manifesto não estão separados, mas inclinados um para o outro, cada qual dependendo do oposto para garantir sua identidade. A guerra dos opostos unifica, identifica e exalta os combatentes como tais.

Tal unidade dos opostos deve também ser compreendida precavendo-se das noções derivadas de tempo e espaço. Os oponentes não estão localizados em lados contrários (espaço) nem se opõe porque hora impera um e hora outro (tempo). Em verdade são variações do mesmo, são a própria unidade da mudança e do devir.

Para compreendermos esta unidade do diverso basta um exemplo: o oculto não existe sem o manifesto assim como o quente não existe sem o frio, o forte sem o fraco e etc. Trinta abaixo de zero, por exemplo, pode ser considerado quente em relação a cinquenta abaixo de zero. Só existe oposição quando estabelecemos o marco-zero como parâmetro. No caso em questão o homem-cientista estipulou o marco-zero no ponto onde a água se transforma em gelo. Mas porque não estabelecemos este marco no ponto onde a água entra em ebulição? Ou ainda, não seria mais justo utilizarmos o critério do cotidiano onde o quente e o frio se referem à temperatura normal do corpo humano? Sentimos frio ou calor na medida em que a temperatura se afasta dos trinta e sete graus. Quente e frio não são, portanto, opostos que existem em si e por si mesmos. Tal oposição não existe previamente na natureza, o que é frio para o homem não é frio para o pingüim. Na natureza o que de fato existe é uma *mudança* de temperatura e não o quente e o frio.

O mesmo acontece com a verdade e a mentira, o bem e o mal, o belo e o feio. Sua tensão de oposição não faz parte da natureza das coisas. Do mesmo modo a tensão de oposição entre o oculto e o manifesto, o real e o imaginário, a forma e o conteúdo, a expressão e a impressão não fazem parte da natureza da pintura.

Toda oposição é instaurada pelo homem e, diria Nietzsche, pelo homem que está no poder. É o homem poderoso que estabelece o marco zero de onde surge toda oposição. Por isso Heráclito afirma que o divergente consigo mesmo concorda, e das tensões contrárias acaba por nascer a noção de uma unidade harmônica.¹⁰

¹⁰ Cf. Heráclito. Fragmento 8: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia”. *Os pré-socráticos*. p. 84

Nesta perspectiva, a essência das coisas, isto é, sua identidade permanente, não é um dado a priori como a idéia ou o conceito. Ela nasce da mudança e diversidade de tudo. Não há nenhuma unidade originária da qual tudo deriva – pelo contrário é da diversidade que nasce a noção de unidade. Através do vir-a-ser, isto é, da mudança pura e simples de temperatura, por exemplo, instaura-se, para quem observa tal mudança, o marco zero do qual nasce a guerra dos opostos. Da guerra, da unidade originária da luta, provêm os combatentes. O que aparece como durando, como presente, como real, é apenas a vitória momentânea de um dos combatentes, que oculta o realmente permanente – o conflito. Para Heráclito esta disputa é a lei, a justiça, o Um. O vir-a-ser, como o que possibilita toda identidade e oposição é a única unidade efetiva e permanente.

Esta permanente dinâmica do vir-a-ser os gregos pré-socráticos chamavam de *phýsis*. A palavra foi utilizada por Homero com o sentido de fazer nascer, produzir, fazer brotar. Significava a fonte originária de todas as coisas, a força que as faz nascer, brotar, desenvolver-se, renovar-se incessantemente. Por fim significava também a realidade primeira e última, subjacente a todas as coisas da nossa experiência – acepção posteriormente traduzida para “natureza”. Tais acepções estão intimamente relacionadas às indicações de Klee e nos interessam particularmente. Cabe portanto nos determos aqui um pouco mais.

O modo de ser da *phýsis* como o que brota, jorra, abre-se, desabrocha e se manifesta, é este movimento-permanente; só o devir da *phýsis*, responsável por todas as transformações, permanece o mesmo, idêntico e inalterado. Paradoxalmente isto quer dizer: o que nunca muda é a eterna mudança de tudo. A *phýsis* é o permanente lugar de onde tudo emerge e para onde tudo submerge constantemente. Só a *phýsis* nunca se oculta ou subtrai. É, assim, o que vive sempre, o âmbito de todos os âmbitos, o concreto por excelência.

Nesta compreensão, a natureza (*phýsis*) não é a simples soma dos entes que não foram produzidos pelo homem e que compõe uma totalidade prefigurada, com montanhas, árvores e animais. Ela é o campo de aparição das diferenças. Natureza não é, portanto, nem a aparente superfície das coisas nem uma essência interior, eterna e imutável, que o pintor imita ou toma como modelo, mas o que, ao instaurar o combate funda o diverso, dando assim identidade à multiplicidade dos entes. É o combate do múltiplo – o real, o único Um que a tudo unifica.¹¹

Mas dissemos tudo sobre o combate que se trava diante da forma objetiva da obra? Há aqui uma peculiaridade enfatizada por Klee que não podemos deixar de assinalar. A forma aparente, sendo “fantasma perigoso” e “maligna aparição”, não se opõe de maneira direta à presença como

¹¹ Cf. Heráclito Fragmento 50 : “Se apreenderem não a mim, mas o sentido, então é sábio dizer no mesmo sentido: *Um é Tudo*”. *Os pré-socráticos*. p. 111.

uma ausência. Por certo, para cada forma aparente negam-se à presença muitas outras, o pouco obstrui o muito, o isolado nega o todo. Mas a negação da forma, além de ser uma negação do ente à presença, pode ainda ocorrer de uma outra maneira. A forma enquanto “fantasma” nos engana, nos faz acreditar que o que vemos é um outro – o oculto é aqui uma fantasmagoria que se dá em meio ao ente presente, ele é uma dissimulação¹². Enquanto o negar-se se opõe diretamente ao aparente, o dissimular-se, paradoxalmente, acontece em meio ao ente presente. Teríamos assim três modos básicos de ser da presença: a presença que se manifesta, aquela que se nega e a que se dissimula.

Do mesmo modo na forma da obra, além do que ela nega deixando ausente, deixando não pintado, se dissimula o acontecimento da formação. A forma esconde sua formação. Durante o fazer várias formas podem surgir. Desta diversidade o pintor seleciona algumas, encaminha sua obra para determinada configuração. As não eleitas, as formas que permanecem ocultas, negando-se simplesmente ou dissimulando-se como caminhos não escolhidos, permanecem como um campo de possibilidades associadas às formas eleitas. O pintor se alimenta destas associações possíveis. Quanto mais ele instaura um autêntico jogo do fazer, mais a obra conquista o campo das possibilidades e ganha a estatura de um mundo. O que o pintor constrói é uma *phýsis*. Antes da forma ele cria a força que as faz nascer, brotar, desenvolver-se, renovar-se incessantemente. Tudo ocorre a partir da instauração desta dinâmica de auto-realização da obra, que traz em si seu oculto (em suas duas formas) e seu exposto. A arte do pintor não é apenas um saber ver o fazer como uma abertura (condição própria do observador que salvaguarda no criado a criação), mas, antes disso, a decidida instauração da abertura originária (*phýsis*) na idéia-formação-forma (gênese) da obra.

Trabalhando sobre a abertura, ou seja, sobre a procura dos caminhos plenos, a obra se oferece diferente do que é, se apresenta como um resultado escolhido que oculta a pluralidade de opções do fazer, que oculta a dinâmica abertura que a fundamenta. Apresenta a imagem como falsa aparência, que pode nos enganar se a observamos, não como um vir-a-ser, mas como uma opção eleita. A forma que revela sua formação, porém, apresenta-se como um simulacro, um fantasma que oculta e deixa-se ver ocultando a ação formadora. Quanto mais profundo é o olhar do pintor mais ele percebe e mostra, em lugar da imagem finita da natureza, a imagem da criação como um processo.

Porque a obra não está na matéria de que é constituída (na tinta e na tela), nem além (na imagem, que é intangível), porque ela é um fundo falso do visível que promove uma intuição da

¹² Acerca dos dois modos de ser da ocultação, ver Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. p. 69.

formação, ela expressa antes de tudo a abertura da criação. Tal criação não é imaterial como a essência ou a idéia, é temporal e espacial, está atravessada nas coisas, em meio a elas, em sua pele, em seu corpo. O quadro é um ente concreto que ultrapassa a si mesmo ao manter visível o acontecimento por ele aberto, vale frisar, a instauração de uma phýsis.

Pablo Picasso indica esta natureza da obra que ultrapassa a si mesma nos seguintes termos:

A idéia é um ponto de partida, nada mais. Se você contemplá-la, verá que se transforma em uma outra coisa. Quando penso muito em alguma coisa, vejo que sempre a tive completa, em minha cabeça. Como, então esperar que continue a interessar-me por ela? Se eu persistir, ela se revela de maneira diferente, porque uma outra questão intervém. No que me concerne, de qualquer modo, minha idéia original já não tem interesse, porque, enquanto a realizo, estou pensando em alguma outra coisa.

O importante é criar. Nada mais importa: a criação é tudo.

Você já viu um quadro terminado? Um quadro ou qualquer outra coisa? Ai de você, o dia em que disserem que você terminou! Terminar uma obra? Terminar um quadro? Que absurdo! Terminá-lo significa acabar com ele, matá-lo, livrar-se de sua alma, dar-lhe o seu golpe final: uma situação extremamente infeliz, tanto para o pintor como para o quadro.

O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é.¹³

O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é quando ela conquistar uma abertura que contém o seu ainda não feito. Lançando-nos no porvir a obra nos oferece o caminho, o norte, a phýsis instaurada pelo pintor. Estas observações nos interessam particularmente pois com elas saímos dos limites da obra particular para nos lançarmos na dimensão da obra como o conjunto dos quadros realizados por um pintor. A phýsis não está aprisionada nas obras particulares. Ela é antes o âmbito de toda a produção de um autor.

As obras do passado expressam ou comunicam um sentido aberto transcendente, podem funcionar como matrizes de idéias, porque a phýsis instaurada pelo pintor ultrapassa o quadro realizado, é um campo onde luta a aparição do possível. Por isso, nas primeiras obras do iniciante já pressentimos o pintor maduro. Mesmo na obra do iniciante impera um impulso que ultrapassa não só as obras realizadas como até o que, para o pintor, era possível realizar em toda uma vida. A totalidade das pinturas de um autor não esgota a natureza (phýsis) de sua obra. Ao observarmos a seqüência de pinturas realizadas na vida de qualquer bom pintor percebemos que sua obra se encaminha, a cada quadro, em uma direção própria, a obra desdobra uma phýsis singular. Este sentido, esta direção, esta pesquisa desenvolvida, esta estética perseguida ou, o que aqui nomeamos de phýsis da obra, projeta-se de tal maneira para além das obras individuais que

¹³ Pablo Picasso. In: *Teorias da arte moderna*. Pag. 277

facilmente imaginamos que o pintor chegaria ainda mais longe, no mesmo sentido, se vivesse por mais alguns anos.

O ir “mais longe”, entretanto, não deve ser considerado qualitativamente, como um juízo de valor. As derradeiras obras de um pintor são, sem dúvida, mais maduras, mas não necessariamente “melhores”. Não se trata de ver as obras iniciais como esboços toscos da “grande obra”. As obras individuais, de qualquer fase da obra de um pintor, permanecem sublimes, pois estão impregnadas com seu oculto (sua negação e sua dissimulação) que permanece ali pronto para ser desvelado como um outro possível daquela phýsis singular. Madura ou imatura o que surpreende nas obras de arte é a conquista decisiva de uma phýsis que abre um mundo de possibilidades próprias.

A phýsis da obra é, na acepção estrita da palavra, um sentido. Sem fim ou começo, latente desde sempre como uma autêntica possibilidade do mundo da pintura, a phýsis nos “excita” e “provoca”, nos desperta uma disposição criadora.

A obra, assim compreendida como uma abertura, como uma forma de conhecimento e aprendizagem, em que o artista escuta tanto quanto diz, contém uma pluralidade de leituras possíveis, independente das mudanças de ponto de vista ou de observador. Antes se trata de divergências dentro do próprio quadro, que apreende e “imita” a abertura da experiência do real. Àquilo que na obra é pura possibilidade, fica associado ao que ela é como resultado, do mesmo modo como o oculto permanece associado ao revelado. Cultivar este campo é manter, decididamente, um combate sempre renovado entre os opostos, de onde nasce a noção de unidade da phýsis, tanto do mundo quanto da obra.

Continua

em breve comentários sobre capítulo 4 e 5