

A crítica especulativa (ou a significação elevada à quarta potência)

Leonardo Araújo

Reflexão

Um objeto de arte não nos diz nada. Na verdade, nenhum objeto nos diz alguma coisa sequer. Os objetos do mundo não têm qualquer linguagem, e digo aqui sobre todos os objetos possíveis que o conceito do termo nos pode fazer apreender. O que nos diz algo é outra coisa; justamente as referências expressas em nossa mente por experiências vividas, e não o objeto em si – pelo qual podemos demandar atenção, preocupação ou entendimento –, nos dizem alguma coisa. O que nos chega não é o que diz o objeto em si, já que ele nada comunica além de sua própria existência (concreta ou não), mas suas partes, que nos apresentam referências de outras relações que tivemos com outros objetos, os quais, assim como esse agora defronte de nós,¹ nos demandam (ou demandaram) um debruçar-se sobre seu entendimento e a possibilidade de conhecimento de sua função existencial.

Hoje o objeto de arte não é algo inusitado e, principalmente após Duchamp, se torna uma espécie de editoração da relação e conhecimento da existência de outros objetos.² Assim, poder-se-ia dizer que o objeto de arte não é um objeto que demanda um juízo via pensamento *a priori*,³ mas que ele nos delata alguma experiência sensível decorrente da experiência que tivemos com outro objeto. O objeto de arte, portanto, é a coisa que nos diz algo a partir do empirismo com o mundo que nos cerca, em que é feito ou pelo que foi feito. E, só a partir disso, poderíamos afirmar que esse objeto nos demanda uma necessidade, a qual seria relativa à necessidade que temos de seu entendimento ou do mundo, ou das coisas que no mundo ocorrem, já que esse objeto, expresso em linguagem (uma significação), significa a posterioridade das experiências vividas pelo artista.

A primeira significação da necessidade de compreender os objetos expressos no mundo seria o próprio pensamento sobre eles. Essa outra significação diz respeito ao



pensamento, que é a primeira linguagem que podemos ter diretamente ligada aos objetos do mundo. Essa linguagem está relacionada à constituição de nossa linguagem escrita, verbal e visual, todas ao mesmo tempo e indistintamente. Cada palavra no mundo ou cada imagem do mundo, ou cada som expresso nos remete a uma imagem particular em nossa mente. “A luz, o ar, a água, a terra, os vegetais, os animais, a cujo grupo pertencemos, são uma estranha e antiga disponibilidade, limitada no tempo e no espaço, mas também limitada por suas propriedades respectivas. Todos são concebidos sem linguagem. Todos independem de razões, que são apenas consequentes na linguagem, e carecem de finalidade, que só pode ser atribuída pela linguagem.”⁴ Se as coisas são criadas sem linguagem, poder-se-ia dizer que o entendimento das imagens que obtemos em nossa mente, após a experiência que temos com os objetos do mundo é, no entanto, uma linguagem *a posteriori*, pois está diretamente relacionada à criação que obtemos a partir de uma experiência. Nosso entendimento, então, cria uma imagem a partir da compreensão da experiência, e isso se dá diretamente na racionalização, ou seja, no pensamento, em nossa primeira linguagem que significa as experiências que obtemos do mundo. Pois bem, quando exprimimos esse pensamento em outra imagem, em outro texto ou em outra verbalização, estamos exprimindo a segunda linguagem, ou melhor, a segunda significação, agora a significação da experiência do pensamento, modificada.

Se o que nos diz não é o objeto e sim as referências a nossas experiências dadas por suas partes, podemos dizer também que o objeto de arte é algo produzido a partir de diversas outras experiências com outros objetos, já que seu caráter é de significação das experiências do pensamento, sobre outras experiências com os objetos do mundo e vem expresso a partir de uma vontade, desejo, intenção ou pesquisa de um produtor. Seja ocasional, proposital, reflexivo ou em referência de uma pesquisa, o objeto de arte não está agregado de valor, mesmo que ele seja pensado pelo produtor como algo que o retém, pois quem inicialmente lhe atribui valor é seu produtor (artista). Valor é algo que foi criado por nós, a partir da frágil necessidade de conceber parâmetros para se ter uma vida coletiva e para classificação das ocorrências das coisas no mundo. A ética e a moral são claramente decorrentes de princípios de valoração desses parâmetros. O conceito de valor aqui se dirige a dotar os objetos do e no mundo a partir da linguagem que os ressignifica. Kant, em seu prefácio do texto *Crítica da razão pura*, propõe que seja colocado valor nas coisas, principalmente ao creditar ao homem o poder de apenas reconhecer o que ele mesmo coloca no mundo, desde Deus a nossas fezes: o homem no

centro do universo, uma ressignificação completa da tese de Copérnico que coloca o Sol como astro central.

A significação das experiências com as coisas que ocorrem no mundo, a partir do levantamento de tais conceitos, não poderia ser senão a necessidade que temos de nos reconhecer no mundo – já que as coisas no mundo nada dizem, não têm valor e muito menos significação própria –, mas o conhecimento seria de antemão a necessidade que temos de buscar a essência, causa ou verdade⁵ dos objetos ocorridos no mundo, junto, é claro, do pensamento prévio que temos sobre e com eles. Se a linguagem é algo significador da experiência, o conhecimento é algo significado pela linguagem. A linguagem, nesse caso, seria mera significação da significação, primeiro a do pensamento sobre as experiências com os objetos do mundo e depois a da expressão do entendimento dessas experiências.

Método

Diante da discussão ainda vigente sobre a possível eficiência da pesquisa acadêmica de arte, em contraponto à convenção da pesquisa científica, dispomos de algumas discussões que se diferenciam mutuamente perante seus posicionamentos. Frente à possibilidade de conhecimento, a pesquisa científica é quase incontestável pela generalidade do reconhecimento social, justamente por apresentar e dispor de um método geral entre os pesquisadores, mas isso não quer dizer que dentro dos parâmetros aqui estabelecidos, também não poderíamos questionar a pesquisa científica acerca da completude do conhecimento sobre algum objeto. A ciência se divide em duas áreas. A ciência formal – que tem como parâmetros primeiros a lógica e a matemática – se estabelece em meio aos materiais de pesquisa e estudo que, sendo abstratos, não têm seus objetos em caráter de existência concreta, ou seja, significam abstratamente o que ocorre no mundo; e a ciência empírica – que tem como parâmetro a predisposição para com a experiência – se estabelece entre os objetos de estudo e pesquisa dos fenômenos naturais que ocorrem no mundo.

Para não arrefecer a discussão iniciada, passemos para o entendimento humano do que é conhecimento. Saber, seu sinônimo, pode distinguir-se de três formas: primeiramente, quando algo nos permite a capacidade ou competência de “conhecer”; em segundo lugar, quando nossa razão reconhece algo a ponto de compreendermos que já tivemos uma experiência com esse objeto; e por último, justamente a situação em que aqui pretendemos nos deter, quando uma proposição posta nos demanda distinguir sua



verdade ou falsidade, podendo também ser concomitantemente verdadeira e falsa, quando não se justifica sua crença. E é diante da possibilidade de justificar algo com que estabelecemos relação de crença, algo em que acreditamos, que precisamos ter um posicionamento, pois os parâmetros do conhecimento estão dispostos, na filosofia, no campo da possibilidade de justificar em tom de verdade uma crença.

A epistemologia, ou a teoria do conhecimento, tem toda uma história a ser contada pelas diversas correntes, às vezes opostas – teoria das ideias, de Platão, empirismo, racionalismo e ceticismo (que nega a possibilidade de conhecimento, mesmo aparentemente concluindo essa tese de maneira justificada) –, mas como aqui requerido, o posicionamento frente ao conhecimento é eficiente para o que é reclamado.

Dessa maneira, o filósofo Immanuel Kant me parece o único que posso referir ao conhecimento de maneira a não fazer distinção entre uma única possibilidade convencional de “retê-lo”. Pois, se colocarmos a pesquisa *em arte* dentro de conceitos empiristas, teremos uma análise diferente da que faria o racionalismo, que nem ao menos a categorizaria como um campo do conhecimento. Kant procurou determinar como é a constituição do conhecimento, concebendo-o determinado tanto pelos sentidos de suas matérias expressas em racionalização como em pensamento racional *a priori*, em que o material dos sentidos se submete à razão. Por isso, Kant se opõe tanto ao completo empirismo como também à tradição racionalista e propõe uma relação quase paralela entre as duas formas de entender o conhecimento, mas ainda hierárquica, pois uma deve submeter-se à outra.

Partindo desse posicionamento, cabe agora avaliar se na pesquisa *em arte* os objetos de estudo podem ser justificáveis. Antes disso, porém, faz-se necessário justificar essa pesquisa. Ela é aqui relativa à produção artística que demanda ser defendida academicamente, em forma de estabelecimento de um método próprio. O objeto de pesquisa do artista, muitas vezes pode estar relacionado a sua própria proposição, que pode ser tanto alcançar um produto calcado no acaso como estar relacionado a uma pesquisa em outras instâncias do conhecimento. Mesmo assim, o fato de seu produto ser a significação da expressão do pensamento (que é significação das experiências obtidas com os objetos no mundo), sendo dotado do que nada nos diz, sua linguagem (ou simples apresentação), seja ela escrita, visual, verbal ou ação, não o torna passível de ser um objeto justificável, muito menos por si mesmo, já que o conhecimento de sua causa é nebulosa até mesmo para seu próprio produtor. Esse produto, no contexto atual de sua dotação de

sentido, a partir de seu caráter de edição de outros produtos, imagens, objetos, nada faz além de nos demandar atenção suficiente para ressignificá-lo mediante significações que já tenha utilizado. Nesse sentido, Duchamp, ao fixar um garfo à roda de uma bicicleta em cima de um banco não ressignificou ou criou outro objeto, mas nos apresentou algo com outro sentido, a partir de outros objetos que demandam que nós os ressignifiquemos. Essa maneira, a única de originalidade do trabalho de arte hoje, é o que me faz compreendê-lo como não justificável, a não ser que a justificativa de nossa crença nele seja justamente nossa ressignificação, ou melhor, nossa geração de discurso, ou seja, mais uma significação da significação das experiências. Acreditar em algo e o justificar, entretanto, pode ser contraditório, pois, a partir do momento em que reconhecemos que só conhecemos um objeto em completude quando alcançamos sua verdade – e que essa é a possibilidade de nosso alcance de sua causa –, é incoerente afirmar que nós o conhecemos realmente, já que sabemos que não é possível alcançar sua causa primeira (ver nota 13).

Mesmo assim, há outra ocorrência dentro da arte: a pesquisa *de* arte. Diferente por estar relacionada a uma pesquisa junto à história da arte, à estética e à filosofia da arte, ela também pode ser questionada de sua possibilidade de conhecimento, pois podemos dizer que seus problemas e objetos de pesquisa podem ser apenas relativos às questões empíricas, das coisas que ocorrem no mundo a partir das consequências sociais dos fatos históricos da humanidade, de sua produção e de suas próprias causalidades.

Posso assim dizer que tanto a pesquisa *em* arte como a pesquisa *de* arte são necessariamente passíveis de ser questionadas quanto à possibilidade de conhecimento. Pensa-se, dessa maneira, que as duas composições de estudo se estabelecem em meio a objetos que não são facilmente justificáveis racional e sensivelmente ao mesmo tempo, racional em primeira instância (*a priori*) e sensível num segundo momento (*a posteriori*).

Se nos valermos dessa perspectiva, portanto, quase tudo no mundo e quase tudo que produzimos nele não nos é possível conhecer de fato, já que todos esses objetos se estabelecem ou pela ocorrência no mundo, ou por nossas experiências com eles. Então, poderia assim dizer que, também de modo duvidoso, conhecemos todos os objetos parcialmente.

Proposição

Atualmente a crítica se encontra desacreditada tanto para os que a fazem quanto para os que a recebem. Esse fato vem de encontro à história da crítica de arte no Ocidente,

que foi escrita como possível discurso da verdade sobre o objeto artístico. Hoje, porém, sua veiculação já não é igual; foi destituída dos jornais, das revistas de grande circulação e dos debates públicos. Assim, a crítica tem sido feita em outras instâncias de atuação do sistema de arte, em revistas sem selo editorial, ditas independentes, como Dazibao (SP); Elástica (RJ); Lab# (PR); Maré (SP); PanoramaCrítico (RS); Reticências (RS); Tatuí (PE) e possivelmente outras que ainda desconheço. Mesmo assim, com vigência não muito diferente das 'independentes', existem revistas vinculadas a universidades, que exercem relação maior com a pesquisa de arte e com a pesquisa em arte, e não tanto com o exercício crítico, em minha opinião, como, por exemplo, Ars (USP); Arte&Ensaio (UFRJ); Concinnitas(UERJ); Contemporânea (UERJ); Marcelina (Santa Marcelina); Porto Arte (UFRGS);Viso (UFF); Visualidades (UFG).

Essa reverberação da crítica me parece muito clara, e me parece mais transparente ainda a possibilidade de ser feita com mais liberdade, para a partir de uma convenção já dada criar outra convenção, assim como o período moderno nos ensinou. Para alguns críticos a atuação da crítica é necessária para aumentar a aproximação entre público e objeto de arte; para outros, a crítica deve preocupar-se primordialmente em ir ao encontro do objeto de arte e, se caso for, responder ao público uma "significação" dele. Em minha opinião, no entanto, nenhuma dessas duas visões tem o princípio primeiro de reclamar sua própria natureza, mesmo que perceba esse desacreditar da eficiência de suas atuações hoje. Seria necessário, nesse momento, pensar a crítica em outro lugar, para alcançar outro objetivo: o de colocar-se em evidência junto ao objeto de arte. Para que isso aconteça, proporia um exercício crítico da crítica de arte – não a crítica da crítica de arte –, mas a crítica experimentando-se.

Se o campo de atuação da crítica de arte é o texto, e o texto aqui é visto como uma linguagem que significa a expressão do pensamento (linguagem primeira das experiências com os objetos do e no mundo), a crítica deveria rever seu próprio lugar de acontecimento. Não digo que a crítica deva abandonar o texto, mas exercitá-lo a ponto de alcançar seu completo uso, a partir de possibilidades de atuações experimentais de sua linguagem. Se a arte foi tão experimentada a ponto de hoje não conseguirmos mais distingui-la entre linguagens, descolando-se de sua própria linguagem visual – mas a ela sempre se referindo por "essência" –, a crítica deveria fazer o mesmo com a linguagem escrita, para assim se localizar em um mesmo lugar do objeto de arte, num horizonte indiscriminado.

Se a crítica de arte produz discurso a partir de um ângulo próximo da finalização (apresentação) do objeto de arte, mesmo que tenha acompanhado sua criação, o artista concebe um discurso próximo a sua construção, já que é quem o produz. Esses dois discursos dotam o objeto de dois ressignificados – que se podem completar ou contradizer – e também empreendem duas criações de valores diferentes para esse objeto que nada nos diz. A partir do posicionamento com relação à ideia da possibilidade de conhecimento e com o caráter atual de ressignificação do objeto artístico, as gerações de discursos, tanto do artista como do crítico, são percebidas aqui como significações da experiência com o objeto de arte.⁶ Por isso, esses discursos, por sua vez não justificáveis, sem significação própria, não são passíveis de conhecimento do objeto em completude. Poder-se-ia dizer que ambos os discursos não estão próximos da verdade desse objeto. No mínimo o que eles fazem é a constatação de sua existência, criando valor para ele através das diferentes linguagens. Isso os coloca em um mesmo patamar de atuação, não hierarquizado. Nenhum deles pode ser a verdade do objeto e muito menos o significado próprio e único do objeto a que se referem. Mesmo que um discurso se realize próximo da construção do objeto e outro de sua finalização, essa imagem de possível distância entre eles não lhes retira seu caráter de significação da expressão do pensamento (significação primeira) com as experiências que teve com os objetos, ao contrário, os afirma junto a sua ressignificação.

A ‘desierarquização’ aqui proposta não é vista como dispositivo de retomada da crítica de arte, muito pelo contrário, vem a fim de horizontalizar a criação de diferentes discursos para retirar a valoração preconcebida dos agentes ressignificadores desse objeto de arte. A proposta, portanto, seria a de tornar o objeto do crítico de arte tão potente quanto um objeto de arte, já que os dois são significações do mesmo modo, ainda que um significando o pensamento da experiência que teve com o objeto artístico (junto é claro a seu contexto mundo) e o outro significando o pensamento das experiências que teve com outros objetos no mundo.⁷

Hoje é possível ao menos cogitar a falta de uma crítica de arte vigente passível de escrever uma história da arte contemporânea, e para isso teríamos, também, de constatar o distanciamento cada vez maior entre crítica, público (possível leitor) e objeto de arte. Não sei se pelo advento da enorme globalização que nos coloca informações cada vez mais “mastigadas” a consumir ou se pelo possível distanciamento entre a própria arte contemporânea e o público, mas podemos dizer que a escrita até então convencional da

crítica não tem alcançado eficazmente seus propósitos. Isso porque não percebeu a necessidade de sua mudança. A crítica talvez possa estar nesse lugar melancólico, pois ainda não reteve a percepção de seu próprio convencionalismo, o qual, em minha opinião, faz-se limitar ao entendimento de que ela mesma necessita de experimentação, de exercício constante, ou seja, de um novo *modus operandi*. Levantar novas possibilidades de atuação da crítica de arte, que já estão sendo produzidas ou que podem vir a ser realizadas, pensar em iniciar uma demanda sem precedente de contexto de atuação, ou melhor, fazer crítica como se faz um trabalho de arte, é o interesse; entendendo nesse momento que os dois são criações.

Venho, porém, percebendo que muitas proposições artísticas que se colocam atualmente em formato textual estão cada vez mais sendo conduzidas para uma denominação que tangencia os aspectos da crítica de arte, justamente por apresentar referenciais teóricos justificados pelos métodos da construção da crítica. Podemos aqui exemplificar muitos objetos, mas para não perder o fio, aponto apenas o *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS*, assim mesmo, em *CAIXA ALTA* e sem nota de rodapé, produzido pelo artista Fabio Morais e pela escritora Daniela Castro em 2010, e publicado pela editora independente Par(ent)esis. O fato de a inserção dessa denominação ser algo constatável justifica o que se torna mais difícil aceitar: que uma proposição dessa possa ser também um objeto artístico. Como se a crítica obscurecesse seu lugar comum, o do texto, pois fica mais frágil à crítica levantar discurso e ressignificado de um objeto de arte que está em sua mesma linguagem e que também é em si um discurso. Assim, se o costume da apresentação de visualidades mastigadas, através do advento da globalização, pode ter distanciado a produção da arte contemporânea do público – a estética artística atual da estética social –, como fazer com que a crítica responda a essa distância? Acredito eu, experimentando novas maneiras de fazê-lo, o que só será possível quando a crítica também entender o patamar de seu discurso, aquele ‘desierarquizado’.

Pensando o uso experimental da linguagem escrita, meus três últimos trabalhos se deram em exercícios textuais, como imagem e como linguagem. A abordagem da construção criativa desses projetos se estabelece a partir de experimentações que entendem o “texto” como objeto manipulável, tanto pelo sujeito que o constrói quanto pelo contexto em que é criado e pelo leitor. Proponho desde cruzamentos entre textos⁸ como exercício de estilo para condensar três textos em um só, *Entardecer*⁹, até a possibilidade de perceber um texto literário como imagem – não enquanto forma de linhas

e palavras e nem como ilustrações de seu conteúdo, mas como o método de análise de sua forma e conteúdo ao mesmo tempo –, *A imagem do texto no texto da imagem*.¹⁰ Esses exercícios de linguagem se fazem necessários diante do interesse de imergir numa pesquisa da escrita que pode ocorrer em diversas instâncias.

Portanto, proponho a reunião de investigações e experimentos a fim de alcançar o trânsito de linguagem, almejando a ‘desfronteirização’ da escrita, para nos ser possível voltar à crítica de arte sem os precedentes que tentei desconstruir aqui. E, assim, a crítica poder ser feita com complacência a sua demanda na atualidade, a de ser relativa à reflexão crítica dela mesma ao mesmo tempo que de seu objeto (a obra).

¹ Esse objeto é também o texto sobre o qual nos debruçamos. Pode sê-lo, acredito eu, constituído na indistinção entre um objeto de arte e um objeto crítico. Talvez seja simplesmente essa relação *entre* que esse objeto de aqui e agora reclama. Nem um e nem outro, ao mesmo tempo em que os dois ao mesmo tempo.

² ROUILLE, André. *A Fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

³ Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

⁴ QUIGNARD, Pascal. *Marco Cornélio Frontão – Primeiro primeiro tratado da retórica especulativa*. São Paulo: Hedra, 2012 – coleção Bial.

⁵ Sabendo que aqui a verdade se dirige à essência do objeto, que só pode ser reconhecida pelo conhecimento da causa dele, mas reconhece-se que a causa é por todo o sempre desconhecida, pois toda causa demanda um efeito, e todo efeito uma outra causa, e assim consecutivamente, infinitamente, não se podendo então se chegar a alguma verdade de algum objeto. Ou seja, a única verdade a se alcançar é o reconhecimento da existência do objeto, o que nos leva a crer que o conhecimento da completude de tal é impossível.

⁶ Sabendo de antemão que o objeto de arte já é uma significação da significação das experiências ocorridas com outros objetos do e no mundo.

⁷ A crítica de arte é a significação da significação do ‘objeto de arte’, que é a significação da significação das coisas no mundo.

⁸ Texto crítico escrito a partir do acompanhamento crítico da produção artística de Daniel Nogueira de Lima para o edital de ocupação da Marquise da Funarte de Brasília.

⁹ Exercício realizado conjuntamente com a crítica de arte Ana Luisa Lima.

¹⁰ Exercício realizado conjuntamente com o dramaturgo Gustavo Colombini.

leonardo araujo

ENTARDECER

ana luiza lima

ESTOU CERTA, HÁ NA
 (,) MINHA MÃE, QUE USA UMA PENA PRA PERDA UMA ESPÉCIE DE ESQUIZOFRENIA DE
 (,) COÇAR O OUVIDO É QUASE SEMPRE É BOM (,) UM MEDO PALPÁVEL. A DOÇURA MAIS INVIÁVEL,
 PORQUE INCOMODA INTEIRO, MAS MESMO ASSIM EU GOSTO COMO SE FOSSE UM AZUL SEM LUZ,
 (,) DA SENSÇÃO DE EMBRULHO DO FLUP - FLUP (,) DESSE OLHAR QUE ALCANÇA, MAS NÃO ENXERGA
 É FEITO A FOME DE DOCE QUE DE UM LADO SIM, MAS É SEMPRE NÃO.
 FARFALHANDO O ESTÓMAGO CARALHO. OU SEJA, JÁ QUE EU ESTOU FALANDO DA BOCA
 MAIS SINCERA QUE BELIA DORMINDO. AQUILO QUE É
 POSSÍVEL. NÃO DÁ. TODO DOMINGO TEM D; (,) AINDA SEMPRE DE GERÚNDIO
 DE DIA, DE DÚVIDA E ATÉ DESSE O INOMINÁVEL DO CORPO EM FADIGA QUE DESCANÇA EM
 UM Q DE (,) LENÇOL MOFADO. SONHO SÓLIDO,
 ESTRANHO, COMO SE CRIAR UM MUNDO NA SENSÇÃO IMPENETRÁVEL. COMO UM (EN) CANTO
 FOSSE A ÚNICA IDEIA DE GOZO (,) QUE TROXESSE AQUELE CHORO DE BICHO.
 É ISSO, PRAZER NA FALHA E DÚVIDA NA CERTEZA, UM SE ESQUECER MAL DITO
 QUERO DIZER, UM FLUP - FLUP NO ESTÓMAGO E NO OUVIDO, AD MESMO TEMPO (,) DE ESCREVER DOMESTICADO (,)

Imagem 1

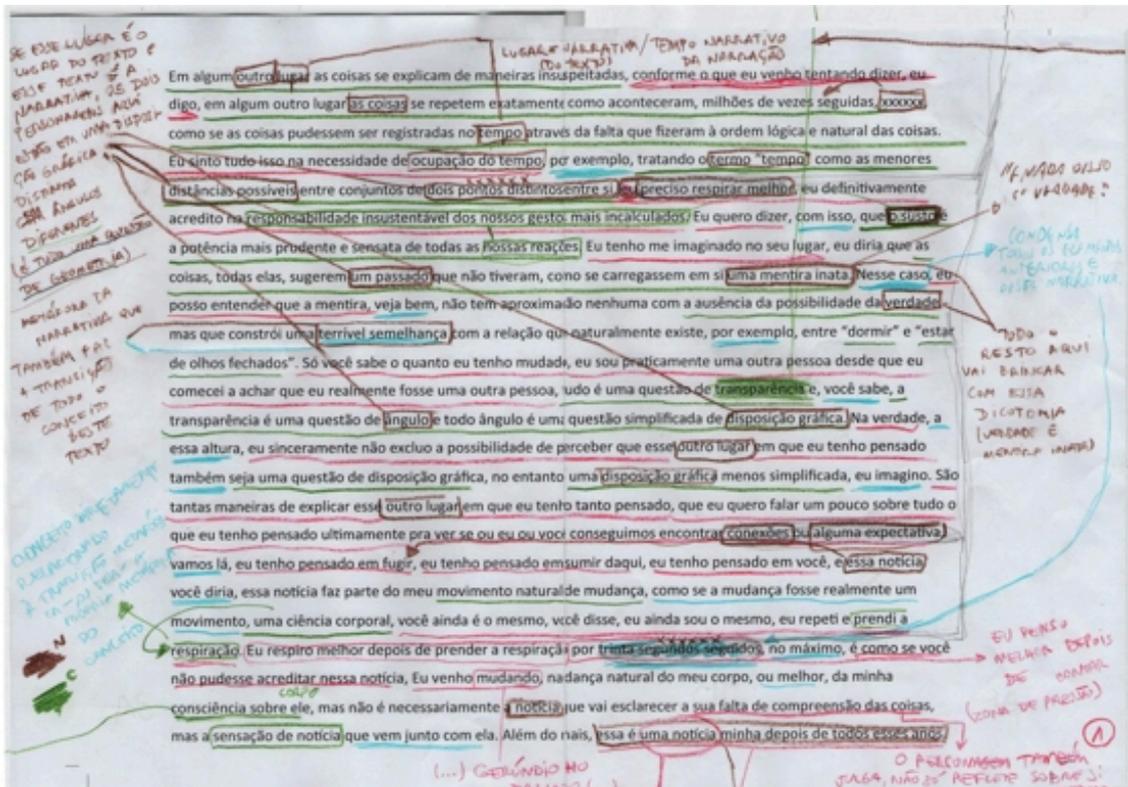


Imagem 2

R
E
T
R
O

P A I S A G E M

verde e marrom, são dois que são contemplados só pela realidade do mundo em mim, amarelo, azul e laranja, são coisas que reduzem a superficialidade que em mim é criado, mesmo que seja apenas aparência, é feito por quem me contemplar, mas que não soube olhar o mundo, já que há algo de verdade, tudo em mim é colorido, pitadas de tudo em mim no mundo, eu não sou o mundo, sou a representação mais falha dele, sou a ficção de uma única criação, um mundo criado e reconfigurado, assim como quem me cria gosta de pensá-lo, é para isso que carrego toda a crise existencial de quem me cria, o

lábios carnudos e olhos finalizados, as vezes loira e na maioria feminina e morena, a figura difere do que acontece no seu entorno, não importa se plano ou fundo, se denso ou canhestro, eu quero muito mais a minha beleza exagerada, me olha ansioso e finge que não me vê, me olha e quase sempre me encara, não tenho muito medo desse acaso, o que importa é que eu sou mais presente do que esse resto que me deixa melancólico, ocupo 70 por cento desse plano sem fundo, ou desse fundo sem perspectiva de vida, ponto de fuga sem diagonais, montes, campos, árvores e até a cidade, mas gosto

mesmo de um quarto, me imaginando, da janela tem um mundo, da minha cama tudo o que posso acreditar, sou de uma coisa que existe e não deixa de ser cobijada por isso, muitos acham que é necessário a genialidade e digo que só destreza não basta, é necessário me compreender além da minha única verticalidade, mais pra baixo ainda do horizontal, de um, eu sou quase todo figura, e personagem mais belo, de outro, eu vou quase por todo em fundo em evidência, a iluminação mais densa, e o detalhado mais bem trabalhado, sou esses dois em um só, Sou capaz de ser criado à pelos e cores, um pote, um bano, chapa, seja o que for, sem textura, sem luz suficiente, ou coberto de coisas inúteis, em pé ou deitado, da vida a partir do momento que sou apresentado, posso até ser egoísta nesse sentido, mas fazer o que se minha presença é muito maior do que o lugar que habito? todo esse espaço não abarca a minha existência, essa minha beleza mais próxima da minha realidade, as vezes, ou a verdade do que sou eu, do que está e é dentro de mim, quase sempre, por isso é que os modernos me recriaram tão bem, descobriram que a minha existência não é só como o criador antigo me enxerga, mas que sou toda a minha simplicidade junto a minha pergunta, essa pergunta que não cessa e nunca deve ser respondida

criador que observa calado, almejando um recriar indistinto, apenas completo, às alturas do céu, de ser uma só, mas tem mar e terra, setenta de céu, é preciso primeiro apreender a beleza antes da apreensão maior do mundo, é o que eu vejo, não quero dizer agora, sobre isso me basta só acreditar melhor, a natureza, tudo é geometria, já dizia o cubismo, tudo sou eu, na contemporaneidade desse movimento mais tardio possível, ou melhor, criador só, percepção do horizonte curvilíneo, ou o toque perfeito, ficção, não sou o representado que sem limite, não vive, tenho a experiência de esperar um artigo a ser contemplado por um fim.

Legendas para
Leituras Possíveis:



Imagem 3