

Absurda Analogia

Marcus Alexandre Motta

Porte-fenêtre à Collioure, 1914, de Matisse

Uma analogia. Analogia absurda, educativa — sem excelência institucional. Pois bem, tão absurda que me permita falar de arte; melhor seria nada dizer e apenas ver; escutar, e provar; mas nem mesmo assim ficaria sem as expressões verbais dadas sem palavras. Uma analogia e de absurda entrada. Uma com a qual possa abrir diálogos, lá e aqui; sem distinção. Diálogos incongruentes com alguém aqui e lá. Diálogo seduzido por uma analogia absurda. É isso: um diálogo encantado e uma absurda analogia. E assim será, sendo o que é: conto e conto com alguém, ou seja, nada e ninguém como a alegoria de lá e aqui; outra coisa, arte.

2

De imediato digo: veja bem, creio ser a analogia absurda a maneira de falar aqui, de entrar aqui, e tentar conter as genealogias antropológicas e as historicistas. Deve estar intrigado, não é? Como uma absurda analogia pode ser uma maneira de ingressar aqui e falar de arte, e fazer falar arte?

Recuo na resposta, pois teria que agenciar outras sequências argumentativas. Mas escolhi estar assim e, como é escolha, o meu ato é cego e leva abruptamente ao desastre. Logo, basta que eu fale em apressado arroubo: uma absurda analogia é a maneira de reconhecer que um trabalho de arte é a forma da expatriação ou do desterro de uma linguagem de arte; quando se pensa no indeterminável ulterior, no nem morto nem vivo, que perturba a oposição ontológica fundamental do presente e do não presente, da imagem, por exemplo, a indecidibilidade mesma — advertindo, ao longe, sem ninguém dar atenção, que a linguagem, ao se fazer pátria eficaz, é a catástrofe humana por excelência.

3

Ora, a eficiência em arte, ou a eficiência discursiva sobre, sucumbe como ação redutora, por não dar passos além de demarcações prescritas. Há de considerar: um acontecimento de arte resiste diante da apreensão, fazendo valer a indeterminação diante de um texto que deseja, com o golpe do já ordenado, se afirmar sobre ela. Para além da imposição de modos de ação, o que aqui se reconhece é que a arte é forma de saber e não saber — há de guardar isso continuamente e jamais resolver.

4

É nesse sentido que apresento a minha maneira de estar aqui e falar. De arte? Diria sim e não; estando e não a falar. Diante disso, a analogia absurda carece ser aberrante em seu desígnio e, ao mesmo tempo, ser apta em se isolar e fazer com que a arte cumpra o seu estar só. Na minha mente presumo que estar só — você não precisa comungar com isso — seja a obrigação de todo e qualquer objeto de arte, que deve, por sê-lo, sobreviver às soi-disant atmosféricas que situam uma quantidade de trabalhos de arte sob o domínio empírico do nome, ou de um conceito, de um contexto, dimensionando os próprios interesses ao refleti-los em outros artistas — ora, no panteão da arte, todo objeto é inimigo mais próximo de outro.

5

Só é a palavra para o singular. Claro que, perante a quantidade de conceitos plurais, a idéia de singular cumpra o papel de aberrante quando se refere a um trabalho de arte — ninguém se educa em arte sem estar abandonado em si e conquistar a imprópria singularidade por ela exigida. Não vejo como os conceitos se tornaram o que são hoje, uma pluralidade de definições, como se a definição de um conceito fosse o conceito. Contudo, a absurda analogia pode recorrer a um estado tão destoante, e mesmo indecente, no qual faculte, por suas íntimas partes, tornar-se atreita à imprudência; conforme se alcance a nossa distância histórica e cultural, revelando o singular outra vez em seu desterro e expatriação, como a indecidibilidade mesma.

6

Uma analogia absurda, digo. Uma que demarque, com a absurdidade que lhe compete, mudança de ar, com a qual se respire o anseio de diferenciar a estranheza da estranheza e que, a distinção, convoque o singular para estar ali, e levante,



paradoxalmente, o liberto e o estranho que é o estar só. Só é dizer, ou fazer ver, porém, é fora explicar que de nada serve ao singular, e afirmar menos fora mentir, até porque todo objeto de arte fala por si, com um jeito que lhe é singular e naquela linguagem em que é pensada no feito — a verdade dela é isso e só.

Uma analogia, portanto, que seja deficiente em lidar, no seu absurdo, rapidamente com um artista moderno e, no adjacente imposto pela distância, atinja antes à contemporaneidade que é a nossa — americana. Veja só, aquele historicismo que ambicionava reconciliar as realizações culturais da humanidade com o espírito moderno e emancipado que se formava, sob a verdade de que o modernismo seria uma consciência mais amplificada, teve por sua vez na arte a contrapartida mais anômala.

7

Há de ouvir: a contemporaneidade é algo coexistente e presente por dentro de todas as idades da natureza da arte nessa América na qual nos esquecemos; que com um quanto de tempo desnecessário para as nossas experiências, repletos de agora mundanos impressos em cada um de nós, dá forma à idéia de descoberta: “questões de sucessões que requerem conversão, e a aspiração à liberdade, e a descoberta (chegadas e portanto partidas, abandonos)” (CAVELL 1997, p. 99).

A contemporaneidade, tão íntima de nossa existência comum, seria alguma coisa como da ordem de se colocar antes numa paisagem americana, já que, em relação ao Velho Mundo, a América narra agora a sua própria carência de fundamentos. Eis o *baixo mundo*, menor em existência e também em profundidade, já que essa condição permite narrar sobre nenhum pedestal.

Uma analogia absurda, creia-me, apóia-se em seu próprio domínio e convicção, por explicitar a própria carência dos seus fundamentos aqui. Assim, com chegadas, partidas e abandonos da vinda de uma presença, exponho a absurda analogia que toma a *Porte-fenêtre à Collioure, 1914, de Matisse, e a redescobre na “fantasia” artística com alguém, ou ninguém, por perto: ali está a “encadernação” da pintura.*

8

De imediato, a analogia absurda precisa afirmar: ali está a “encadernação”. Devo, contudo, advertir que não cabe aqui, simplesmente, uma referência à mera

situação gráfica ou artesanal da encadernação; é importante considerar o cenário inteiro, vestimenta e invólucro, que o prefixo grego em da palavra promove, formando uma “cadeia” de sentidos meta-figurativos, em atos verbais: encelar, encapar, ensismesmar, encobrir, enlevar, entrar, engolir, enobrecer, encetar, encerrar e etc. — num verdadeiro rendilhado das exigências de uma posição interna, e na direção para dentro, o seu fora, como essencial à pintura e que, inconvenientemente, dá estatura às ações contemporâneas em arte.

9

Deixo a vocês o consequente: ali está posto, recolocado, imobilizado, confiado à imobilidade, estabilizado — ou, repousado, depositado, acolhido, recolhido, consignado, colecionado, totalizado e eleito — o “fazer-vir”, ou “deixar-partir”, (ou mesmo abandonar ali) à pintura na pintura na Porte-fenêtre à Collioure. Uma longa história do “fazer-vir”, ou do “deixar-partir” (ou mesmo abandonar ali), à pintura na pintura.

10

No quadro está a teopeia das tintas, na qual habita a pintura ao passar do desvio da exterioridade de espelho e do mundo, e se refletir imediatamente, ela própria, na reservada consolidação das linhas e das cores. Todavia, digo próximo aos seus olhos: se o olhar disparar o desejo de instituir-se como fonte da pintura, não poderá a pintura produzir-se, sair de si própria, ou regressar a si própria, como posição interna à pintura na pintura — como um fora do fora.

Você está, aí, cochichando mentalmente: — não é o olhar a fonte de qualquer obra de arte? Digo que tal fato é questionável. Os olhos nunca testemunham o que não seja a assinatura do nome e das situações das coisas neles; uma quase maldição que cabe aos olhos — reafirmada educativamente. Como olhar um trabalho de arte decreta outra circunstância — alguma coisa como fechar os olhos para ver e escapar da inelutável modalidade do visível (na medida de Jayme Joyce, que nos ensina que ver abre para um vazio que nos olha) —, enuncio calmamente enquanto caminhamos: julgaria ver, de fato, um trabalho de arte se essa sensação fosse o mergulhar a pique na indecidibilidade, como se, no seu admirável arrojo, a rota marcasse o fundo do abismo da imagem e me abandonasse afogado e acorrentado por lá.

11

Hei de pensar: a pintura Porte-fenêtre à Collioure (aceite a tautologia) é a acolhida do “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (ou abandonar ali), a posição interna e autêntica da pintura por ela e nela mesma — o seu fora indescritível. Acrescento sem pôr qualquer coisa que venha a valer qualquer troca histórica: plástica do análogo que elege a si como “fonte” de si mesma, em todas as significações da palavra; cuja absurdidade é ser ela a pintura Porte-fenêtre à Collioure.

Creia-me que isso traz algumas libertinas manifestações. Contudo, do que falo, é de uma absurda analogia e, assim sendo, arruma-se, continuamente, na esfera do censurável. Emano reto com as seguintes questões: será que “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (ou abandonar ali), à pintura na pintura, é o que se estabilizada como Porte-fenêtre? Ou inversamente, que Porte-fenêtre é o efeito do “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (ou abandonar ali), à pintura como posição interna da pintura em si mesma e para si mesma? E o que quer dizer posição interna da pintura na pintura, para que possa ser chamada, por isso, de “encadernação” da pintura que não seja o figurativo demiúrgico da ideia de porta, abertura, fissura, buraco e etc., numa posição em abismo que só a arte adquire?

12

Pertence à conveniente teia da pintura o poder ser, ou parecer ser, imediatamente sensível às suas próprias aberturas — mesmo chapadas. A aparência da abertura não é aqui acidente, já que concerne favorável ao “cultivo” de buracos, ou passagem, da pintura. Inadequadamente, entre o que quadro matiza e o que ele abre, não há nenhuma exterioridade, nenhuma alteridade, nem sequer aquela do espelho, capaz de sugerir interpor-se — mesmo que ali estejam, como sabem, as marcas anteriores à ablução de tinta; talvez você não denominasse o gesto artístico de ablução, dado ao caráter religioso do seu significado, porém, é isso mesmo que gostaria de acentuar, deixando abandonado, em partida e em chegada por aqui algum tempo.

13

Nesse ponto, devemos conjuntamente enunciar a costumeira saída culta: *Porte-fenêtre à Collioure, de 1914* está no perímetro da arte abstrata. Não obstante — está escutando? —, a posição interna da pintura na pintura não profere por si; urge título.

Mas nem mesmo ele deixa de ser um deslocamento, demarcando o acontecimento contingente que é o “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (ou abandonar ali) à pintura nela mesma e por si mesma.

14

Ali está o fenômeno da aparência muito factual que se poderia exemplificar sempre pela conformação das cores e das linhas. São elas, isso seria bastante fácil deduzir, a consolidação reservada, como buraco inteligente da pintura, que faculta a possibilidade do “fazer-vir”, ou do “deixar-partir” (ou abandonar ali) à pintura na entrada da *Porte-fenêtre* — a aparição em si mesma e não ato que faz aparecer algo.

Tudo me puxa, ou me sugere, ou se impõe, ou me derruba, ser ali resultado do deslocamento do título e, simultaneamente por ser o que é, deslocamento (isso é bem já arte americana), ensina o “fazer-vir”, ou o “deixar-partir” (ou abandonar ali) à pintura nela e por ela mesma em nossas mentes.

Sem qualquer afabilidade com o que eu disse acima, o deslocamento provocado pelo título, *Porte-fenêtre à Collioure*, subtrai, consecutivamente, a própria analogia da pintura da sua oportuna semelhança consigo mesma, impondo um ensinamento de abandono de alguma coisa, da partida ou da chegada que evita algo. Ora, como você já sentiu, o absurdo da minha analogia só adiciona o mais do “fazer-vir”, ou do “deixar-partir” (ou abandonar ali), àquela circunstância de subtração, com a qual o quadro rege agora a sua distância americana por aqui, ao expressar a sobriedade de “porta” incitada pela ablução de tinta.

15

Bem, digamos que você esteja se convencendo, se entretendo, se embriagando de tédio ou cansaço, ou mesmo de superioridade em face dessa minha fala. Contra ou a favor disso, proponho apenas isso: é por ali, naquela entrada, que a aparência de alguma coisa se põe à vista, ao dar ao invisível do aspecto a sua estrangeira imagem ali. E, portanto, o “fazer-vir”, ou o “deixar-partir” (ou abandonar ali), ocupa, na pintura, a circunstância da vinda da apresentação do presente que é o estar só — o mesmo de estar perante ou de frente a algo; pois não vejo diferença de princípio entre um face a face e alguém, ou ninguém, diante da *Porte-fenêtre*, desterrado e expatriado de alguma forma.



16

Há de reconhecer o quanto é interessante fazer com que um trabalho de arte cumpra o seu destino de estar só e, como consequência disso, estar tão só quanto eu estou e estive perante qualquer objeto artístico — embora do seu lado naquele momento, imediatamente depois. E como estar só em ambiente vasto como o nosso, no qual teimamos dizer que existimos, é ser provocado por ilusões no horizonte inabalavelmente, suponho, com sua cumplicidade momentânea e fingida, arregimentar a circunstância do “fazer-vir”, ou do “deixar-partir” (*ou do abandonar ali*): há miragem da forma pintura, na abertura, posta real na ablução de tinta?

No real da tinta, a miragem da forma pintura mostra a posição interna da pintura na pintura e, ela, há de estar ali na abertura *Porte-fenêtre como cor de luz, pois* “a cor nunca é uma questão de quantidade, e sim, de escolha” (MATISSE, 2007, p.224). (*falei, e alguém ouviu, luz de cor e não cor da luz ou luz da cor; o caso gramatical é maior em se tratando de conectivos; dou o fato como entendido*).

17

É inevitável afirmar: a *Porte-fenêtre* já está algo bloqueada, pois não faz partir e nem chegar o olhar; antes parece abandoná-lo ali. De algum jeito, a pintura esfria o contato que acentua sua indiferença artística, evitando a confiança elementar na entrada ou na genealogia abusiva que um olhar domesticado historicamente poderia recomendar como reflexo.

É importante fugir do suposto esclarecimento daquela pintura (há algo positivista nisso). Tal postura nada mais tolera de indefinido, alimentando-se do comando proveniente da crueza refinada da noção de discurso — há de aceitar sempre, contra isso, que uma obra de arte sincopa a linguagem, interdita à arte, e evita se traduzir no já pensado ou visto, mesmo que seja fácil reconhecê-los nos icebergs das formas cristalinas.

18

Não desejo, nessa contemporaneidade, estando caminhando, esquecer o passado ao lembrá-lo. Vou. Indo, cuido que Porte-fenêtre à Collioure é um tipo de armadilha armada pela pintura, para ela mesma, ao expor a posição interna da pintura como ablução de tinta. Se a pintura no quadro Matisse, sem conectivo, dá a receber o que

produz — basta que você se lembre de outros quadros com a vida a revelar gritante, pintados no mesmo ambiente de *Collioure* —, *é inequívoco que sature a presença da pintura na entrada; aviando a sua “encadernação”*.

É ali, na abertura, falo com uma intimidade fugidia, que a pintura se reconhece e engole a si mesma, confiscando e postando o seu habitat a se “fazer-vir”, ou se “deixar-partir” (ou abandonar ali), existindo do que não é, sendo muito — baldia e inatural “encadernação” da pintura.

19

Encadernação da pintura. Eis que analogia absurda modifica-se no regresso da aparição que é. Isso que ela acaba de enviar sobre, envia indiretamente, na direção para dentro da pintura, fecundando-a numa partida, chegada ou abandono impropriamente. Ao enviar, determina a pintura na pintura sem a prevenir, enxergando-a como ablução de tinta, deixada passagem como orientação a ser encorpada por ela mesma.

20

A violação encadernada da pintura é ali destaque. Irreversivelmente, qualquer coisa a se “fazer-vir”, ou a se “deixar-partir” (ou abandonar ali), se perde ou se encontra na abertura *Porte-fenêtre*. Você sabe que um pintor pinta contra a pintura, pinta para reparar a perda da pintura e o que pinta é a lei indecorosa, a economia da “fonte”: pinta a pintura e não uma *Porte-fenêtre* — a posição interna da pintura na pintura só se faz atuante na condição de disjuntar de qualquer referência, de se enlevar na inseparável negatividade de tinta; mas também no mesmo lance, ensimesmar-se como *Porte-fenêtre*, para amortecer a sua morte, e ressaltar e superar-se naquilo que ainda não é e nem será *Porte-fenêtre*; e, portanto, continua sendo.

21

É possível promover um contragolpe à fácil aceitação historicista, já que a temperamento da disposição das linhas não favorece aos cumprimentos do feliz sucesso de Matisse. Ou melhor: não se deve cumprir a felicidade que parece ser o quadro como resultado, pois o perfeito não pode ter sido tornado, como diz Nietzsche em *Humano, demasiado humano*. Há de reconhecer que a fascinação é o poder mais perigoso das obras “Matisse”; ou seja: quem cede às suas obras acentua a plástica que ele mete

pelos olhos adentro, e quem se inclina ante a sua grandeza de pintor sucumbe diante do seu domínio mítico.

22

É necessário tolerar que a pintura nos faça sonhar com a natureza da pintura, atraindo-a para abertura. E quando assim faz, dá-nos, com a opacidade luzente da abertura, o seu singular, tinta. E é isso que garante a insuperável tinta da abertura, ser o valor de indagação que o quadro pratica ao tornar sensível aos olhos, e como legível à vista, a posição interna da pintura na pintura como ablução de tinta.

23

Há de acordar comigo que a indagação contida na tinta da abertura redescubra de algum modo o “fazer-vir”, ou o “deixar-partir” (*ou abandonar ali*) à pintura na pintura, sem estabelecer vínculo entre meio e fim plástico. Redescoberta na tinta da entrada da *Porte-fenêtre*, o atributo sensível da pintura, uma vez que tem lugar fora da sensação, torna-se da mesma forma incerto, porque não é possível saber se pertence ainda a pintura, pelo fato, de tinta, de que é apenas sensação de poder conhecê-la naquela tinta.

De algum jeito, o sensível em geral na abertura não limita o conhecimento por razões intrínsecas à forma de presença sensível; porém, na superfície, a ablução de tinta apresenta o engodo da origem e rebaixa o orgulho de se fazer imagem.

24

Qualquer coisa ali se recobriu, expondo a inópia de “encadernação” da pintura. Se a abertura pode ser considerada o referente único, insubstituível, natural, esquadrihada pelos umbrais, articulada pelas lâminas a possibilitar ângulos de penetração, a pintura continuará a “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (*ou abandonar-se*), à ablução de tinta mais uma vez. Ao mesmo tempo, a tinta da abertura faz valer sem dúvida a “fonte” da pintura na pintura, como algo que já acontece singular, ou seja: só.

25

Isso desenha a absurda analogia outra vez: “encadernação” da pintura? Não há incômodo demasiado na pergunta, pois há ali a disposição virtual de um livro de tintas a

provocar a presença dos dorsos e a sutura das linhas. A virtualidade, portanto, gera a abertura como um estar fora de casa, mas dentro de uma casa em que se encontra, se reconhecendo, se concentrando, se assemelhando, se encenando, fora de si e em si mesma. Então, a tinta da abertura é como o desvio na reapropriação do singular da pintura, como aspecto a si da ideia de pintura naquela vinda da presença na presente ablução, tinta.

26

Idealizante eu, não?, ou é a cor de luz, ao fornecer a maior generalidade ao espaço pictórico? Há que dizer: toda a abertura mergulha na superfície, no desvio, entre o sentido e o sensível, conformando a ideia de pintura ao possibilitar a continuidade que escaparia a qualquer outra cor.

Embora possa ratificar ser a ideia de pintura o que ordena o seu “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (ou *abandonar ali*), e lhe dê o sentido de “fonte” e a interpele, naquela espécie de ideografia específica, a experiência de uma inexperiência que ali está não pressupõe que nós conheçamos ou reconheçamos à pintura como pintura de algo.

A experiência que ali está é experiência de risco; experiência de arte, estabelecendo a singular expropriação plástica na modernidade, uma ablução de tinta na tinta. Algo que pressupõe tanto estar algo livre da mera experiência figurativa, quanto evoca com a abertura, *Porte-fenêtre, a nostalgia da arte na qual os artistas acumularam a passagem do homem no mundo com as suas tintas.*

E é tanta a densidade histórica, que eu poderia dizer que a proposição pictural, como a alma de um borrão, executa a sua própria eleição por si mesma, no vivente sumário de uma data, 1914: tudo existe na história pintura para acabar na abertura naquela tinta, cuja sobriedade de “porta” executa a descoberta das partidas, chegadas e abandonos da vinda de uma presença, a ablução de tinta nas tintas; uma data, um risco, a espera na sombra.

27

Somos herdeiros desavisados de tudo que ali está. Se a herança já deixa o sésamo da pintura escancarada, lavando-nos ao relato sombrio de todo o brilho e perspectiva, até que ele se torne opaco e trincado sob o olhar demasiado próximo e ansioso, é porque é o *índice que demarca a espessura de tinta, ofertando o sepulcro da*



pintura a nascer, a vir, a partir, a se oferecer no lugar do próprio do lugar, sendo engolida, encelada, encapada, enlevada, encetada e encerrada na ablução de tinta. Pois, lá no há mais da tinta, há quase-sacralidade da inscrição e de arquivamento do contemporâneo — se é possível entender esse termo como algo por dentro da eternidade da natureza da arte.

28

É, de uma só vez, o “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (*ou abandonar-se*), até um ponto no qual tudo se fará como à hora de sua “encadernação”. Se admitirmos que a pintura *Porte-fenêtre* acolha a si mesma, na ambiência de aparente calma, é aceitável, absurdamente, reconhecer que as cores e as linhas tentem conter o que não podem mais, a tinta da entrada. Não podem por que a abertura, com a sua tinta, como borrão d’alma da pintura, exclui todo o conteúdo, todo sentido limitado, definido ou completo; funcionando como paradoxal “fonte” que assume o espaço pictural como um ser-fora-de-si.

O espaço da abertura, na tinta, de tinta, é um tipo de universalidade abstrata e isso não se confunde com a arte abstrata — deve com isso concordar, até porque não sei, nem você, o que não é arte abstrata ou qualquer nomenclatura para todo sempre — até porque o empírico é uma ideia imprecisa.

E como tal, não se relaciona consigo mesma, não conhece nenhuma mediação, nenhuma diferença, nenhuma descontinuidade, mantendo a a aparição ideal, a justaposição absoluta da história da pintura, tinta. É a partir dessa “fonte” que a pintura nega espacialmente o espaço, fazendo com que a abertura seja uma forma delimitada pelas linhas que, recortando aquela superfície, torna o espaço da pintura suprimido e retido. E toda a arte contemporânea lutará contra isso e deixará partir e não fará vir sequer um espaço que não seja um ser-fora- de si.

29

Não há o que nutrir com dúvidas. A absurda analogia só ganha mais inconveniências. E por ela ser o que é, nada se pode reiterar com ela. Porém, ela, no mínimo, não restitui à pintura na pintura, mas a faz sobreviver e se transformar numa queda ou num exílio em muitas obras contemporâneas produzidas para serem fotografadas e requerem câmera escura para revelação. Nisso, a luz de cor assume o corpo vivo da pintura como qualquer epiderme gráfica, fornecendo veículo para todo e qualquer

exemplo nominal da “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (*ou abandonar-se*) à pintura na aversão contemporânea e a sua garantia em tudo mais que ela não é e não deixa de ser.

30

Deixo isso para lá, o fundamental da absurda analogia é que a tinta da abertura comporta-se como uma ideografia, plasmada em tinta, dando-nos a ideia de ser a última pintura que há de conhecer, postumamente, os seus cortes no *Palhaço de 1942*. Isso quer dizer: é aquela da história da pintura; para qual ainda não há palavras, apenas ironia que já estava lá como autoria da natureza da arte que caberá à contemporaneidade.

Caberá à contemporaneidade é um sinal evidente da minha absurdidade. Aquela ironia, a “encadernação” da pintura, que estaria ali no quadro, não cria signos novos, não enriquece o código da pintura; de fato, transforma o funcionamento, produzindo outro valor de solidão das coisas e das tintas.

É esse outro valor que, na abertura, funda a passagem, através daquela tinta, ao dar figura ao que não tem, grifando a sua presença, mascarando-a ao mesmo tempo em que a qualifica, e, assim, extrai o fundo pantanoso do figurativo, onde se mistura toda a história da pintura. Isso é o indício da deslealdade entre o que poderia chegar, partir ou se abandonar ali ou aqui na América — pois, aqui figura é ideia; o que não é nada figurativo.

31

Aqui estive e lá também. Só posso ir-me na medida em que encarno a analogia. É ela que me trouxe até aqui e que me faz ainda continuar. Solto-me com ela e não mais repito. Vou só, seduzido, deseducado.

Acompanhe-me só. Absurdamente vejo que o esquife do triunfo da arte ilusionista, à prima vista tomado naturalmente por uma porta-francesa, sem o acervo dos artigos da paisagem renomada de uma cidade mediterrânica, que, no curso natural de todas as coisas históricas, continua a suprir os requisitos funerários de toda descrição necessária de uma pintura.

Mas não há descrição: ressoa a pintura pelo seu dentro afora, pela capa rígida e em desenvolta tinta. Necessário dizer isso? De fato necessário porque o brilho opaco em seus boleros de sombra joga com o que se joga no refinado interior em vã direção a nós — o que é diverso nesse mundo mortal, agora nosso, quando no meio da sombra, no seio da



entrada, a foice das horas batidas, indo justo despidos à dentro, decorre, chega e se abandona em preto; 1914.

Agora observo no esquecimento. Da veluda tinta à senhora sombra há escassos espaços em boa largura, e daí os excessos são como instigados por uma ou outra das causas acidentais do todo: a repentina tinta e a sua capa de sombra, ou mancha — borrão da história da pintura.

Tentar derramar um pouco mais de tinta para me enlevar à total atmosfera, à conscienciosa releitura das escrituras para “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (*ou abandonar ali*) à posição interna da pintura na pintura, em que eu, o gago, bati, contra todas as regras, o dito, quando intimado sobre as minhas pretensões dessa investida, deparando-me com o momento solene de pintura Matisse.

Há medo da tinta tão cedo no dado da lânguida dança de uma escrita, quanto à alongada língua de uma tinta numa pintura. Segue-me na esteira da calda das sombras ou espreita além? Vai, vai lá, vai e pensa no que sabes e no que não sabes.

Como tombou a tinta do seu pensamento? Já penso nisso e o perguntaria, num quão balbuciante, seguido de um rumo à sua morada. Do que ouviu falar quando fez a ablução de tinta? De 1914?

Pensamento em tinta tombou, mas como? Não sei o que digo, nem o que digo o que sei: pensou e banhou. Quem o repete escreve a morada ao avesso. Torna-a própria e, enfim, fala pela primeira vez: a posição da pintura na pintura ao criar a própria “encadernação” é o fato limite e ambíguo da arte, agora.

A luz que alonga a superfície para longe do que pode, esculpe o dia, ermo de tinta escura, e pressente o dado negro medo logo cedo. O mar propenso — fora, um novo dia, retrospecto, inverso, espesso e plácido — é órfico, estamos em 1914, quais as câmeras em que a luz inteira vive a sua completa ausência.

Desculpa alguma toma de assalto o perigo que a banhou e que de fios de tinta revestiu a figura que ousou a se pôr na tez tinta. Mas o que é necessário?

Aliás, por que necessário? Necessária descrição dos funestos requisitos da arte, suprimindo a contínua natureza de todas as coisas, que, no curso, acidente extremo da paisagem de um porto mediterrânico, renomado por acervos históricos, naturalmente

tomados à prima vista, se põe a diferenciar a estranheza da estranheza. A pintura vai à língua, sem som ou sono, fiada e finda. Daqui — mas onde? —, como herdeiro de uma linhagem de eras e horas, há lembranças que encontramos sumidas nos óleos já velhos de qualquer Rembrandt, não é?

Há partidas, chegadas e abandonos da vinda de uma forma com presença. Guardemos sempre na memória conectado com o que nunca é o já foi antes, no qual havia, há, haverá, um noturno precedente de sua natureza em pintura furiosa, sibilando em si de satisfação e murmurando o aberto, abrindo o mundo no fundo de uma superfície. Agora pela memória inspirados, há de “fazer-vir”, ou “deixar-partir” (ou abandonar ali) à pintura no todo da tinta da abertura.

Porque era abertura, luz nenhuma disputava. Cego, sem remissão dum favinho de luz, dessa que é a nossa. A gente olha para dentro. Daí, a sombra não deixa olhar rumo nenhum. Vê a luz que ali pena? De noite, se é de ser, o céu embola o brilho em negro.

O tempo que fiquei, deslembrado, detido naquele singular, o quanto foi? Mas, quando se dá acordo no absurdo, sarando dos olhos, ao fechá-lo, e conferindo o juízo como um estranho distinto da estranheza, a luz sem sol me permite dizer que não estou mais no asilo daquela memória pobre, mas em outra: na “encadernação de tinta”, a ablução de tinta; herdeiros que todos somos de um ano que iniciamos o visível das sombras — contemporaneamente, é claro; claro?

Marcus Alexandre Motta é professor do Programa de Pós Graduação em Letras da Uerj.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. Quasi una fantasia. Paris: Gallimard, 1982.

BOIS, Yve-Alain. Matisse and Picasso. Flammarion, 2001.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. L'Oeil cartographique de l'art. Paris: Galilée, 1996.

CAVELL, Stanley. Esta América nova, ainda inabordável. São Paulo: Ed.34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que Vemos, O Que Nos Olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. A arte como contra-arte. Köln: Taschen, 1996.

_____. Du Signe. Paris: Champs/Flammarion, 1995.

_____.Notes. Paris: Champs/Flammarion, 1990.

KUDIELKA, Robert. O olhar ictérico. In: Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ – Rio de Janeiro, nº 7, dezembro 2004.

_____. Objetos de Observação: lugares da experiência. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, nº 82, novembro de 2008.

MATISSE, Henri. Matisse: Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.