

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Giovanna Viana Martins

c o r p o s n e b u l o s o s:
i m a g e n s e n t r e a p a r i ç ã o e d e s a p a r i ç ã o

Belo Horizonte

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Giovanna Viana Martins

c o r p o s n e b u l o s o s :
i m a g e n s e n t r e a p a r i ç ã o e d e s a p a r i ç ã o

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da
Imagem

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill

Coorientadora: Dra. Carolina Junqueira dos Santos

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Martins, Giovanna, 1956-

Corpos nebulosos [manuscrito] : imagens entre aparição e
desaparição / Giovanna Viana Martins. – 2019.
248 f. : il.

Orientador: Marcos César de Senna Hill.

Coorientadora: Carolina Junqueira dos Santos.

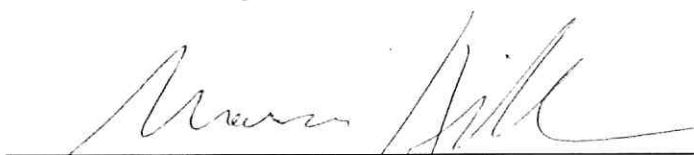
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

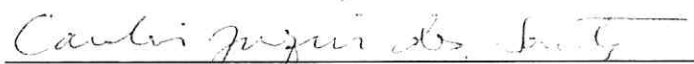
1. Constable, John, 1776-1837 – Teses. 2. Imagem (Filosofia) –
Teses. 3. Percepção (Filosofia) – Teses. 4. Romantismo na arte –
Teses. 5. Filosofia da natureza – Teses. 6. Estética – Teses. 7. Arte –
Filosofia – Teses. I. Hill, Marcos Cesar de Senna, 1956- II. Santos,
Carolina Junqueira dos, 1980- III. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 701

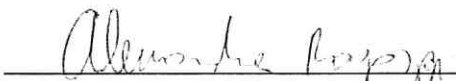
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **GIOVANNA VIANA MARTINS** Número de Registro **2015654016**.

Título: “**Corpos nebulosos: imagens entre aparição e desapareção**”


Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – Orientador - EBA/UFMG


Profa. Dra. Carolina Junqueira dos Santos– Co-Orientadora - USP


Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani – Titular - EBA/UFMG


Prof. Dr. Alexandre Ragazzi – Titular – UERJ


Prof. Dr. Sebastião Brandão Miguel – Titular – Escola Guignard, UEMG


Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo- Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 15 de março de 2019.

A tudo que chega e a tudo que se vai para retornar em outro tempo e lugar sob outra forma.

Em memória de minha mãe, corpo amoroso que nesse tempo da pesquisa se fez ausência e que nos meus dias comuns retorna em inesperados fulgores.
 (“Como será que isso era, esse som que, hoje sim, gera sóis, dói em dós?” Caetano Veloso)

Ao meu pai, por enfrentar bravamente a dor da ausência e se manter lúcido e silenciosamente presente.

À minha filha, por nossos sonhos povoados de animais, mares e países distantes.

À minha irmã e ao Marco, pelas viagens, andanças, cafés, neve, aventuras fotográficas, pela presença amorosa.

agradecimentos

Ao Marcos Hill, pela confiança, pelo afeto e cumplicidade vindos dos verdes tempos de nossa juventude quando éramos ainda dois artistas iniciantes nos Festivais de Inverno diamantinenses. Agradeço pela acolhida, a empatia, a disposição de me escutar quando o mundo esteve a desabar; por ter entrado nessa viagem incerta, por acreditar nela e na minha capacidade de cumpri-la.

À Carolina Junqueira, pela amizade duradoura e constante, pela presença e generosidade. Pela interlocução que se fez ora em longas caminhadas, ora entre oceanos; pela indicação de imagens, a leitura minuciosa e atenta do texto, pelo rigor e a partilha de pensamento. Por todas as imagens e experiências compartilhadas de suas viagens e as mensagens enviadas dos lugares os mais diversos pelos quais passou ao longo de um ano. Pelo diário de imagens do mar de Barcelona e o apoio nos meus momentos de crise. Todo meu agradecimento estará sempre aquém de sua dedicação.

Ao Stéphane Huchet, por suas palavras na qualificação que fizeram com que eu me decidisse a assumir o campo desta pesquisa como um *elogio da incerteza*; e, também, pela insistência que eu retomasse a leitura do “Théorie du /nuage/”, do Damisch.

Ao Rodrigo Borges, caro companheiro de anos de trabalho, pelo carinho de me presentear com os livros do Hubert Damisch e Hercule Florence.

Ao Patrick Rohrer, que gentilmente passou horas fotografando as páginas do livro do Lebensztein na Biblioteca de Paris.

À Jussara Addiego, por me atender prontamente toda vez que precisei de traduzir pequenos artigos do inglês.

Ao Otávio Neres, por sua presença constante e carinho de sempre, assim como sua gentileza de traduzir correspondências e textos para o inglês.

À Liliza Mendes, amiga querida que está na origem desse projeto, que me apresentou Damisch e com quem compartilhei, ao longo desses anos, almoços animados por conversas alegres e cheias de afeto.

À Andrea Lanna e Mário Azevedo, grandes amigos sempre presentes em todas as situações, que me emprestaram textos e indicaram leituras, mas que, sobretudo, telefonaram com frequência, compartilharam decisões de trabalho, me mantiveram informada em minha ausência.

À Águeda, que não esqueceu nesses quatro anos de reafirmar a amizade.

À Barbara Santiago, que me presenteou com o livro *O guia do observador de nuvens*, quando eu ainda nem pensava que elas se tornariam um dos assuntos da minha tese.

À *The Cloud Appreciation Society* (Gavin Pretor-Pinney), da qual sou membro 41590 desde 2016, e que me envia diariamente imagens de nebulosidades que se formam em torno do mundo e aquelas que se fazem entre ele e o olhar de alguns artistas.

Ao Luís Alberto Brandão, por suas aulas rigorosas, pelas reflexões que me levaram a reavaliar conceitos, pelo afeto e a disposição de acolher pensamentos estrangeiros.

A todos os amigos que esperaram pacientemente enquanto me encontrava mergulhada nas nebulosidades da pesquisa e do texto.

Ao Chico Magalhães, sempre.

Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada.

Clarice Lispector

Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem.

Walter Benjamin

Esta pesquisa busca, a partir de uma constelação de imagens e textos formada em torno dos significantes nuvem, névoa e fantasma, pensar sobre como nossa percepção do mundo e suas coisas se faz nebulosamente, nos colocando permanentemente frente à incerteza e à impermanência de tudo aquilo que consideramos *real*. Partindo de imagens do artista inglês John Constable, o estudo investiga o Romantismo como momento fundador de mudanças epistemológicas – sobretudo as que se fazem com base nas relações estabelecidas entre o homem e a natureza, a arte e a ciência – que se desdobram até a contemporaneidade. Ao percorrer diferentes momentos da história da arte, examina-se como tais significantes produziram imagens sob várias formas para exercer funções específicas e para dar a ver algo do mundo que sempre nos foge em seu incessante movimento e intermitência. As imagens e as palavras, ao buscar presentificar o já desaparecido, fazem com que ele apareça, reapareça e sobreviva ao esquecimento.

Palavras-chave: Imagem; Nuvem; Névoa; Fantasma; Nebulosidade; John Constable; Romantismo; Incerteza; Intermitência; Impermanência.

Cette recherche consiste, à partir d'une constellation d'images et de textes formés autour des signifiants nuage, brouillard et fantôme, à réfléchir à la manière dont notre perception du monde et de ses objets devient nébuleuse, nous plaçant en permanence face à l'incertitude et à l'impermanence de tout ce que nous considérons *réel*. Basé sur des images de l'artiste anglais John Constable, l'étude examine le Romantisme en tant que moment fondateur des changements épistémologiques – en particulier ceux basés sur les relations établies entre l'homme et la nature, l'art et la science – qui se déroulent jusqu'à la contemporanéité. En traversant différents moments de l'histoire de l'art, il examine comment tels signifiants ont produit des images sous des formes diverses pour remplir des fonctions spécifiques et donner à voir quelque chose du monde qui nous fuit toujours dans son mouvement incessant et son intermittence. Les images et les mots, en essayant de rendre présent le déjà disparu, le font apparaître, réapparaître et survivre à l'oubli.

Mots-clés: L'image; Nuage; Brume; Fantôme; Nebulosité; John Constable; Le romantisme; L'incertitude; Intermittence; Impermanence.

nota

Ao longo desta tese, algumas imagens não apresentarão legendas para que o fluxo da leitura não seja interrompido. Ao final do texto, a partir da página 234, encontra-se a **“lista de imagens sem legenda”** com as devidas referências.

prefácio.....	pág. 12
introdução.....	pág. 13
parte 1 nuvens: anúncio de perturbação e mudança	
john constable e as imagens que <i>nada contam</i>	pág. 21
e, tal como os românticos, ...	pág. 63
ideias e aproximações ao significado de natureza	pág. 79
<i>che cosa sono le nuvole?</i>	pág. 84
nos brancos abismos de um olhar.....	pág. 122
parte 2 névoas e fantasmas: a desapareição da concretude do mundo	
experiências no branco.....	pág. 151
o desvanecer ou desaparecer dos corpos.....	pág. 155
parte 3 a imagem e o simbólico	
a percepção entre o visível e a cegueira.....	pág. 201
aparição e desapareição: da intermitência.....	pág. 210
incerteza.....	pág. 213
constelação possível: essas imagens que sigo e sou.....	pág. 220
nota.....	pág. 227
parêntese: sobre rivalidades, tensões e processos.....	pág. 229
lista de imagens sem legenda.....	pág. 234
referências.....	pág. 237

Minha primeira lembrança de olhar o céu e praticar aquilo que os gregos chamaram de *pareidolia*¹ e Richard Wolheim chamou de *ver em*, isto é, ver algo que está junto ou ao lado da imagem ou que está e não está naquilo que se olha, foi na minha infância numa pequena cidade do interior de Minas, onde admirar os corpos brilhantes e moventes das nuvens nas noites sem energia elétrica iluminadas apenas pela luz da lua, era mais do que um hábito de união familiar, era colocar-se frente ao desconhecido e do impermanente e nomear o que se via naquele momento fulgurante e ínfimo no qual uma imagem se formava no céu e logo depois se desfazia. Os nomes pronunciados e dados àquelas imagens momentâneas vistas por diferentes olhos sentados ali naquela calçada, nem sempre eram os mesmos: o que era pássaro para um, para outro poderia ser um navio. Mas era preciso ver e imediatamente nomear o visto, porque esse ato produzia, de certa forma, uma presença para aquilo que já havia desaparecido. Aquele era um costume mágico, uma maneira de lidar afetivamente e em conjunto com a fuga de um sentido fixo para o mundo, com a ideia de ruptura, com a angústia da perda e do fim que, no jogo das nuvens, então se nos apresentava. Eram verdadeiras operações imaginantes e simbólicas que, de alguma forma, teciam e aproximavam distâncias.

12

Ao longo dos anos, já longe daquelas pessoas e daquele bucólico lugar da infância, me lembro de situações pontuais nas quais novamente me coloquei frente ao aberto com seus fenômenos celestes inquietantes e suas nebulosidades que nos fascinam e desnorteiam. Mas foi ao observar mais de perto, em minhas aulas ministradas na Escola de Belas Artes, pinturas e aquarelas de alguns paisagistas ingleses do século XVIII e XIX, foi *ali*, diante de imagens da arte que mostravam paisagens tomadas em grande parte por céus e nuvens, que pude experimentar uma outra espécie de traspasseamento que iria desencadear em mim o desejo de delas me aproximar ainda mais. As de John Constable foram as primeiras. E o que veio depois é o que se segue e que esta pesquisa busca compartilhar.

¹ *Pareidolia* vem do grego *para* que significa junto ou ao lado de; e *eidolon*, imagem, figura ou forma.

introdução

Esse mundo, tal como o vemos, está passando.
Paulo de Tarso

*Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso
dever é edificar como se fosse pedra a areia...*
Jorge Luis Borges

Talvez uma das coisas que todos buscamos seja afastar as névoas que tudo envolvem e que colocam o mundo e seus fenômenos numa condição permanente de enigma e mistério, como se tudo dele e nele estivesse sempre aquém ou além do nosso alcance ou entendimento. Parte do mundo e ao mesmo tempo eternos estrangeiros dele, tentamos todo o tempo nos situar procurando achar sobre sua superfície e mesmo alhures, o lugar ocupado por cada coisa, um sentido que justifique o absurdo da vida, uma luz que perdure, um algo qualquer que permaneça. Desejamos desvendar de toda existência os segredos, penetrar seu desconhecido, vencer a morte e, definitivamente fazer frente às ausências. Buscamos. No percurso, guardamos e nos cercamos de coisas, colecionamos objetos, urdimos histórias, fazemos imagens, produzimos conhecimento e, dessa forma, inventamos e reinventamos o mundo procurando dele algo reter. Mas o mundo, a vida, o tempo e a história sempre caminham. Buscar parece ser o movimento que tudo *perpetua* e que nos mantém a todos vivos.

13

corpos nebulosos: imagens entre aparição e desaparecimento foi uma dessas buscas. O texto que dá a ela corpo – uma ficção, pois feito no cruzamento de vozes, memórias, tempos e espaços distintos – foi construído na forma de uma *dialética negativa*², isto é, ele se desenvolveu como um raciocínio que não nega a tradição do pensamento metafísico e idealista, mas que pretende ir além deles por outras vias (mais incertas) para investigar (e de alguma forma também defender e sustentar) a *nebulosidade* enquanto estado e condição *real* e permanente de nossa percepção do mundo e suas imagens.

² Conceito de Adorno que se volta contra a positividade e a pretensão da dialética idealista que pensa possível apreender a totalidade da experiência a partir de princípios subjetivos.

Aqui, o que se chamará de *real* é feito daquilo com o qual nossa relação é sempre viva³, singular e subjetiva: *real* que é fora da mente e dentro dela; que diz de escolhas e que não nos é dado pronto. *Real* constituído de *realidades*, de diversos tipos e níveis inclusive, sobretudo se pensarmos que essa noção é afetada até mesmo pela cosmologia: para além do nosso nível, o macrofísico, o que vemos do microfísico, do megafísico ou do cosmo-físico? Muito do que há não é visto, mas existe. Assim sendo, nossos olhos não podem ser a única medida desse *real* e qualquer consideração sobre “o que efetivamente existe” ou o “tudo que é” – uso comum do termo *real* – deverá imediatamente renunciar às ideias de absoluto, de verdade e de certeza, uma vez que para estes termos não há concordância nem entre os estudiosos e diante do que há, as experiências, as estruturas de consciência e os fenômenos serão sempre vivenciados por um e apenas um indivíduo e por seu corpo inteiro. Portanto, tomaremos sempre o termo *real* em itálico para relativizá-lo.

Nossos corpos humanos compartilham parte do *real* e do mundo por chegarem a um consenso sobre eles, mas, ao mesmo tempo, parte deles foge ao consenso. A *realidade* de nosso próprio corpo é nebulosa pois, como nos disse Jean-Luc Nancy, o corpo “é um desenho, um contorno, uma ideia”⁴. Foucault nos lembra que o *verdadeiro* corpo é corpo utópico, isto é, não dotado de unidade, corpo não *em si*, nem *topia* com contornos definidos. Ele é corpo em relação, visível e invisível tanto quanto os corpos que desaparecem e surgem de forma inesperada em “lugares sem lugar”. Corpo utópico “leve, transparente e imponderável”, tão pouco sólido que é capaz de atravessar todos os tempos e espaços, mesmo os que pensamos distantes e anacrônicos, misturando-se sem resistência, inventando e reinventando-se, tornando-se ele mesmo o lugar que contém todos os espaços e tempos nos quais habita, age, vive e deseja. E, a partir dos quais, irradia, cintila.⁵ Nesta pesquisa será sob essa acepção de *corpo* que se inscreverão todos os *corpos nebulosos* mesmo que eles nos pareçam *sem superfície*, como disse Leonardo da Vinci acerca das nuvens, pois eles se constituem, ocupam espaço e se dão a ver a despeito de sua *quase* transparência e indeterminação.

Sabemos que perceber o mundo e seus fenômenos já é dar a eles um corpo. Mas, depois de percebidos, como *descrever* aqueles que frequentemente velam o mundo e que nele aparecem para em seguida desaparecer? Que *formas* dar, como *apresentar* ou

³ Para Blanchot, o *real* “nos deixa sempre a inciativa, dirigindo-se em nós a esse poder de começar”. Portanto, o *real* é o que existe em e para nós. Cf. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. Pág. 279.

⁴ NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre o corpo*. Belo Horizonte: Revista UFMG, v.19, n.1 e 2. Jan./Dez. 2012. Pág. 42 a 57.

⁵ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013. Pág. 8 a 10.

representar, por exemplo, os acontecimentos nebulosos sobre o céu ou a terra, e que são não só a aparência e evidência da ligeireza do mundo, mas que existem, também e sobretudo, enquanto latência? Como tornar imagem tudo aquilo que do mundo permanentemente nos escapa?

Foram algumas imagens feitas pelo artista inglês John Constable, aquelas que mostram céus povoados de nebulosidades, espaços feitos de nuvens densas em tinta a óleo ou em sketches rápidos feitos a lápis ou aquarela, que não só corporificaram minhas questões iniciais sobre as relações possíveis de serem estabelecidas entre os modos de ver o mundo e os modos de apresentá-lo ou representá-lo, mas que moveram a pesquisa e iniciaram em mim uma espécie de deriva que me levaria a lugares não previstos. As imagens feitas por Constable – e as novas questões surgidas a partir do meu encontro com elas – convocaram outras e também diferentes significantes: às nuvens, seguiram-se as névoas e os fantasmas. Todas as imagens trazidas por mim para o corpo dessa pesquisa foram selecionadas afetivamente e em todas há algo que *borra* o olhar, que impede qualquer pretendida clareza, seja porque apresentam os significantes sob a forma de uma *operação simbólica*, seja pela própria natureza da imagem que é ser enquanto nebulosidade. Se as imagens feitas por paisagistas dos séculos XVIII e XIX povoaram de nuvens os céus e foram aquelas que apontaram importantes mudanças nos paradigmas, as de névoas e fantasmas são as que colocarão a *concretude* do mundo sempre em questão. Todas elas indiciam o movimento incessante do mundo e foram produzidas como uma metáfora daquilo que do mundo está sempre a nos fugir em sua intermitência, nos colocando permanentemente, e por esse motivo, frente à incerteza e à impermanência de tudo.

15

Em **nuvens: anúncio de perturbação e mudança**, as imagens de John Constable apontam sua forma particular de se colocar frente ao mundo, mais especificamente, frente à paisagem de sua terra natal, a Inglaterra, mas, igualmente, elas refletem o espírito de sua época, o *zeitgeist* do Romantismo. Foi *ali*, naquele momento de difícil definição para os historiadores, uma vez que feito de contradições, ambiguidades e de diversidade, que os artistas introduziram em suas imagens o *descontínuo*, a pluralidade dos pontos de vista e a mistura de níveis de *realidade*; que perturbaram com suas *novas* imagens os códigos de legibilidade, tornando-as nebulosas e provocando nelas diferentes espécies de turvamento; que em suas singularidades se opuseram às premissas clássicas. *Ali*, onde se propunha que o ver fosse reaprendido para

restaurar do mundo o encantamento do mistério divino afastado pela cultura materialista do saber científico; que o olhar se fizesse como parte de uma mesma natureza e não mais como algo distanciado ou exterior a ela. A natureza será um princípio para os artistas românticos e o que produzirão simbolicamente repetirá o seu fundamento: o da natureza como lugar de criação e devir do qual o artista participa ativamente; natureza, portanto, como subjetividade. Há, em consequência dessa nova relação, um alargamento do termo *paisagem* e esta imporá seu espaço sobre a pintura histórica e a hierarquia dos gêneros. Uma paisagem não mais idealizada, mas ligada à experiência vivida da e frente à natureza.

Inicia-se aí também uma nova relação da arte com a ciência, agora tomada em outros termos. O olhar romântico se voltará em direção ao céu para dele compreender as nuvens enquanto fenômeno. Será com procedimentos próximos aos da meteorologia que os artistas *nuagistas* introduzirão nuvens em suas imagens como *elementos perturbadores*, para acentuar e ressaltar o movimento sem fim do mundo, mundo feito agora de outra natureza. Frente às nuvens eles se colocarão perguntas, buscarão desvendar de que matéria são feitos seus corpos, como e em que condições se formam e se dão a ver.

Mas para pensarmos a *natureza da nuvem*, será preciso ir aquém e além, não só recorrendo a filósofos da Antiguidade, às definições científicas, às classificações, aos experimentos, mas também aos modos de ver que as envolvem, tudo que elas podem corporificar e as funções simbólicas que podem exercer no jogo das similitudes e das imagens. Ao trazê-las de lá da Idade Média (e até mesmo antes) até a contemporaneidade, veremos que são infindáveis as maneiras que este signo pode tomar forma e funcionar e como ele sempre apontará algo do humano a cada época ao adentrar nos brancos abismos de um olhar.

Já névoas e fantasmas: a desapareção da concretude do mundo traz narrativas de diferentes experiências frente a imagens com nevoeiros, ou dentro de nevoeiros, ou ainda do estar em faixas brancas e neutras nas quais a indefinição retira as referências do mundo enquanto lugar concreto e reconhecível. Essas narrativas e imagens nos lançarão num estado de estranhamento daquilo que antes, na ausência de névoas, nos parecia familiar: cidades, paisagens, construções, corpos, embarcações, todos apagados pela névoa, ou desaparecidos nela, nos falam em se negando, reaparecem pela imagem.

Friedrich, Turner, Moris, Nakaya, Diller & Scofidio, David Horvitz, Bas Jan Ader, Kapoor e Ema Deane: será preciso para nos acercamos de suas imagens trabalhar *entre névoas*, pois todos eles tornam, de diferentes modos, instável nossa relação com o mundo visível ao lançar sobre ele uma espécie de véu, evidenciando, desta maneira, a ambiguidade de tudo, o permanente estado de incerteza no qual vivemos, as fantasmagorias que nos cercam ou que construímos, os espaços imprecisos e obscuros existentes em tudo que pensamos conhecer. Corpo do mundo, corpos desaparecidos, corpos mortos que retornam para estar juntos dos vivos: a imagem pode nos devolver deles apenas um vestígio, um pequeno *algo* que ao instaurar deles uma presença, inventa um corpo *outro*.

a imagem e o simbólico tece considerações não somente acerca do olhar o mundo e suas imagens, mas também sobre porque as fazemos, o que nelas buscamos, como se constituem, funcionam e o que fazem em nós. Mas falar do olhar nos coloca frente à questão: o que é a visão, o que é exatamente *ver*? Ver é um milagre, disse Clarice Lispector⁶, pois para que o visível se faça é preciso um complexo mecanismo que não depende somente de nossa retina, mas da luz. Enxergamos porque a luz modela o olho. Mas não vemos tudo o que existe, nossa visão tem seus limites e sua parte de cegueira. Para ver é preciso mais do que o encontro do mecanismo com a luz, é preciso também disposição que nos faça mover o olho na direção de alguma coisa. Depois disso feito e de ser atravessado pelas formas e pelos signos que a ele chegam, devemos, segundo Joyce, fechá-lo para realmente ver. Logo, ver implica muito mais que o olho e a luz, implica nosso corpo *inteiro* e todas as associações possíveis de serem feitas a partir de nossa memória: “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?”⁷, indaga Didi-Huberman. Talvez porque o olhar se faça num duplo movimento: primeiro do nosso corpo em direção a algo, e depois desse algo em nossa direção, quando esse algo nos *atravessa*. Somente aí a coisa vista se faz, se constitui.

Nossa percepção das coisas e do mundo é feita não só a partir do que se nos apresenta a ver, mas também daquilo que se apresenta enquanto ausência ou mesmo em nossas ausências. Sobre isso nos falarão Paul Virilio e Walter Benjamin, o primeiro sobre a *picnolepsia*, que são nossas pequenas ausências; e o segundo sobre a

⁶ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Pág. 94.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Pág. 30.

constituição das imagens em nossa *memória involuntária*. As imagens parecem sempre se formar aí, num alhures: elas se fazem a partir, mas se dão *fora* daquilo que se apresenta frente aos nossos olhos, aos nossos sentidos. A produção das imagens da arte se faz no cruzamento de nossa memória voluntária, sujeita ao intelecto, com a involuntária, que deixa em nós sensações que não sabemos articular, mas que podem determinar nossos gestos e nossas decisões. O simbólico surge aí, dessa tensão entre o que vemos e nossa cegueira.

Nossa percepção muda e, na contemporaneidade, às incertezas permanentes do mundo se acrescentam outras. Hoje, se por um lado o visual perde sua força, por outro parece que estamos quase completamente imersos na era do visual. As imagens fotográficas, por exemplo, pretendem agora mostrar o *real tal como ele é* em sua instantaneidade, em sua velocidade. Mas, ao ambicionarem se colar à *realidade*, acabam por desencadear no observador mais dúvidas sobre ela. Régis Debray, ao pensar essas imagens que se pretendem tão *nítidas*, tão *reais*, coloca em questão se podemos acreditar naquilo que essas imagens pretendem dar a ver. Incertezas de hoje para as quais teremos de ter a *capacidade negativa* de sempre, tal como quis o poeta Keats. Mas tudo e toda cultura tem sua parte de obscurantismo, mesmo que todas busquem, por diferentes meios, ver através das aparências *aquilo que é*.

O mundo muda, nada muda e tudo muda, mas hoje todas as mudanças parecem ocorrer em grande velocidade. A tecnologia parece ter invadido todo nosso tempo não nos deixando espaço para ausências e desaparecimentos. Será que, como perguntou Virilio, teríamos chegado à era de uma profunda cegueira causada pela automatização do olhar? Ou insistiremos em preservar em nossos olhos a *perda de tempo* e a luz necessárias para ver as coisas que surgem e se afastam e desaparecem? Manteremos a capacidade de penetrar a obscuridade do mundo e das imagens e delas trazer algo que possa garantir a continuidade de seu movimento?

Todas essas questões serão pensadas nesta pesquisa a partir de imagens. Em verdade, elas foram e são pré-textos visuais para me instigar enquanto artista, leitora e observadora, a pensar e repensar o trânsito e as relações possíveis que posso estabelecer entre elas, meu olhar e o mundo e entre o mundo, meu olhar e elas no que todos têm de nebulosos, impermanentes e incertos. Serviram também ao propósito de rever termos como *real*, *verdade*, *ilusão*, entre outros, e que geralmente são usados genericamente, me levando a reavaliá-los constantemente.

Quais os movimentos que todas essas imagens começaram em mim? O que me fizeram? Quais as relações com o mundo me possibilitaram estabelecer? O texto desta pesquisa será o sintoma do que essas indagações causaram: o que vi irá se cumprir, em parte, no legível, mas um não se reduzirá jamais ao outro. Tecido como um *elogio da incerteza* por acreditar que a objetividade e a clareza são ideais impossíveis, o texto se fará um pouco como o *Elogio da sombra*, no qual Borges dedicou à obscuridade na qual seus olhos mergulharam a oportunidade de, num *manso declive*, adentrar um lugar parecido à eternidade. A pesquisa é esse lugar incerto no qual, mergulhados meus olhos, me mantive em movimento; onde um solo seguro inexiste e foge – areia que é – mas sobre o qual se edifica. Nela, o que *dirão* as imagens é a linguagem daquela que as olhou, as seguiu; que buscou atravessá-las entre suas névoas sem afastá-las; estar entre todos os corpos de incertezas – as nuvens, as névoas, os fantasmas, as imagens, os nossos corpos e o corpo do mundo, a pesquisa, o texto – sem sobre eles lançar luz excessiva.

| parte 1
nuvens: anúncio de perturbação e mudança



John Constable
Óleo sobre tela 25.4 x 30 cm.

Branch Hill Pond, Hampstead

1819
Victoria and Albert Museum, Londres

A primeira vez que vi as nuvens em uma pintura de John Constable, elas ainda pairavam sobre a linha do horizonte. Tomavam existência sobre uma pequena superfície de tela pintada, um retângulo tramado de limites emoldurados. Nela, o céu – assim como o dos holandeses do século XVII – ocupavam grande parte do espaço pictórico. *Ali*, a materialidade da imagem diante do meu olhar já instituía um tempo outro: o do “olhar pensativo”, momento no qual o pensamento existe numa zona indeterminada entre pensamento e não pensamento, entre arte e não arte e que, para Roland Barthes, seria aquele no qual toda imagem se faz subversiva por sua força de afecção.⁸ Sim, afetada pela imagem icônica de *Branch Hill Pond, Hampstead*, pintada em 1819, meus

⁸ BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da obra de Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

olhos agora viam nuvens que se moviam e não permitiam ao olhar nenhum repouso: deslocavam-se por entre os fachos de luz que atravessavam diagonalmente a imagem e que definiam para o meu olho um caminho instável a seguir, perturbando, assim, a estabilidade e toda a calma que a perspectiva e a linha do horizonte pretendiam impor à paisagem. As aparências instauravam, já ali, o próprio entendimento de transitoriedade dos fenômenos atmosféricos e de movimento da imagem.

Aquelas nuvens, dotadas da forte intensidade e materialidade dos céus que antecedem as tempestades com seus ventos e luzes dramáticas em claro-escuro, iam e vinham. Eram providas de duração porque oriundas de um tempo outro e reaparecidas aqui, diante dos meus olhos. Mas duração oscilante. Seu movimento incessante partia de *lá*, do lugar que visto pelo artista se torna então pintura, materialidade e, como mágica, chegava diante de mim em outro tempo, agora como *imagem outra* porque vista num vácuo temporal. Imagem sobrevivente, portanto: chegava de longe, lembrava, indiciava e enganava (contrariando o próprio Constable que disse, se contrapondo à imagem que viria a ser, num futuro breve, a fotografia, que “a arte deleita porque lembra, não porque engana”)⁹, misturava as lembranças de John Constable com as que me concerniam e, *ali*, lugar indeterminado, se formava: no intervalo de tempos distantes que, no choque do encontro que então se fazia, tornavam-se próximos.

Aquelas nuvens – pesadas *cumulonimbus* que são o sintoma de condições climáticas extremas – apontavam uma instabilidade em seus fortes movimentos, assim como o movimento da mão do artista, que marcava a superfície na imprecisão dos seus gestos rápidos para capturar o que vai desaparecer: a luz, as próprias nuvens, a *cena* causada pelas frestas que deixam por um breve instante passar os raios de luz.

Todos aqueles elementos atmosféricos flutuantes e efêmeros ali fixados na parte superior da pintura contaminavam aquilo que abaixo deles existia: o céu trabalhava a terra e vice-versa. Os corpos celestes que imediatamente desapareceram no momento em que foram vistos pelo pintor – e que são sempre a invenção de um corpo imediatamente inexistente – e os corpos terrestres que compõem a parte *duradoura* da paisagem, mostrando um certo estado bucólico, tornavam-se igualmente inquietantes e passageiros: os seres todos que estiveram, estavam ali, em breve não estariam, não

⁹ Constable relata em carta escrita ao seu amigo, o pintor e reverendo Fisher, em 30 de setembro de 1823, que tinha visto a exposição *Diorama* (de Louis Daguerre, o inventor do daguerreótipo): “[...] é, de certo modo, uma transparência; o espectador fica num quarto escuro, é muito agradável e produz muita ilusão. Está fora do domínio da arte, porque a finalidade aqui é enganar. A arte deleita porque lembra, não porque engana”. (tradução livre) Cf. LESLIE, C. R. *John Constable d’après les souvenirs recueillis para C. R. Leslie*. Paris: H. Floury, 1905. Pág. 112. Reedição do original por BIBLIOLife – Old Books Deserve a New Life, e GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. XXVI.

estarão mais (mas estarão enquanto *dure* a imagem e novamente ela se re-faça diante de outros olhos).

Assim, *Branch Hill Pond, Hampstead*, se mostrou perante meus olhos um imenso turbilhão, a presentificação e o fulgor de um instante que, tramado pelo artista, não só descrevia o mundo tal como era frente a seus olhos que o viam, mas também engendrava um espaço de trocas possíveis feito para lembrar algo ao outro, para no outro sobreviver a qualquer lacuna do tempo, se fazendo e se refazendo entre o passado e o presente ante aquele que o vê.

John Constable nasceu e cresceu em East Bergholt, norte da Inglaterra, em 11 de junho de 1776. Sua forte relação com a natureza havia se iniciado nas terras amplas e cultivadas de Suffolk, condado da Inglaterra localizado no fértil vale do Stour, rio que separa Suffolk de Essex. Foi a paisagem de sua terra natal, onde passou sua infância e adolescência que, segundo Constable, o fez pintor.

23



John Constable

East Bergholt House

cerca de 1811

Óleo sobre papelão colado em painel 50,5 x 18,1 cm

Victoria & Albert Museum, Londres

As terras nessa região, seu pai, Golding Constable, havia herdado de um tio e nelas já havia Flatford Mill, um moinho movido a água construído em 1733. Com o passar do tempo Golding adquiriu ainda mais três moinhos, sendo um movido a água na região de Dedham, e dois movidos a vento, na vizinhança de East Bergholt. Ali, naquela paisagem, John cresceu em torno de sua família – três irmãos e três irmãs, sendo ele o segundo filho – rodeado por moinhos nas terras produtivas do pai.



John Constable
Óleo sobre tela 29,8 x 24,8 cm

Flatford Mill from a Lock on the Stour

cerca de 1811
Victoria & Albert Museum, Londres

Aos sete anos de idade, John foi estudar nas cercanias de Bergholt e por volta dos dezessete já mostrava seu grande interesse pela pintura. Foi quando conheceu John Dunthorne, um vizinho da casa paterna que se dedicava nas suas horas vagas a executar estudos da paisagem local. Com ele dividiu seu primeiro espaço para pintar e manteve forte amizade e diálogo através de cartas durante toda sua vida. Porém, nessa época, Golding Constable não via a carreira de artista como algo seguro para o filho e pensou, então, preparar John para a Igreja. Mas, vendo que este não apresentava nenhuma afinidade com os estudos relativos e necessários para tal, resolveu formá-lo moleiro.

John permaneceu, nessa época, por volta de um ano trabalhando junto com o pai em seus moinhos e foi ali que se familiarizou não só com o maquinário envolvido, mas com o movimento das nuvens, sobretudo das “mensageiras”, que são as que diretamente agem sobre os moinhos, pois elas são o index do vento. John tinha já e desde então os olhos sempre em trânsito entre a terra e o céu.

Abram Constable, seu irmão, em certa ocasião comentou com Charles Robert Leslie, artista, amigo e primeiro biógrafo de Constable: “Quando olho um moinho pintado por John vejo que ele vai girar, o que não é sempre o caso com o de outros artistas.”¹⁰

Esse conhecimento de como representar o movimento, John adquiriu ainda muito jovem a partir de sua experiência com o funcionamento dos moinhos do pai e, depois, talvez tenha o ampliado com seus estudos de meteorologia e geologia, seus *sketches* e pinturas. Os céus turbulentos, seu movimento que faz girar os moinhos, John os descreveu ao comentar uma de suas gravuras intitulada *Spring* (Primavera):



John Constable / David Lucas
Água-tinta sobre papel 12,7 x 24,5 cm

Spring

primeira publicação em 1830-2
Tate, Londres

Essa prancha pode dar, talvez, alguma ideia de um desses dias brilhantes e prateados de primavera, quando ao meio-dia grandes nuvens carregadas de granizo varrem os campos, os bosques e as colinas com suas amplas sombras e que, por sua espessura, realçam o valor dos verdes e amarelos vivos tão particulares a essa estação. A “história natural” dos céus – se podemos nos servir dessa expressão – que são neste momento do ano tão particularmente caracterizados pelas fortes chuvas, é esta: as nuvens se acumulam em massas muito amplas e como resultado de sua elevação, parecem se mover muito lentamente: nessas nuvens aparecem, imediatamente, numerosos pedaços opacos, pequenas nuvens que passam lentamente diante delas e que são feitas de fragmentos isolados, provavelmente destacados da

¹⁰ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable*, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 6. (tradução livre)

maior. Pode ser que essas, flutuando muito mais perto da terra, encontrem uma corrente mais forte de vento que, assim, com sua leveza relativa, as faz mover com maior velocidade; é por isso que os moleiros e os marinheiros as nomeiam “Mensageiras”, e sempre elas anunciam tempo ruim. Elas flutuam a meia altura no que poderíamos nomear de caminho das nuvens, parecem negras, mas passando sobre as partes escuras elas tomam uma tonalidade cinza, pálida ou amarelada.¹¹

O pesado céu da imagem descrita por Constable *pode dar a ideia*, trazer até nós um pouco da luz de um dia de primavera de seu país tal como ele o observou, mas também nos mostra que foi feito por olhos de quem viu e deslocou o mundo para um suporte a partir de um saber particular: aquele adquirido por suas experiências em Bergholt em consonância com o conhecimento e o pensamento de seu próprio tempo.

Se sua experiência no campo em torno dos moinhos foi um fator marcante e de algum modo determinante nas imagens que produzirá, a aproximação a Sir George Beaumont – pintor, mecenas e grande colecionador de arte que contribuiu na criação e formação do acervo da Galeria Nacional de Londres – também o será. Através dele, Constable terá o primeiro contato com obras de Rubens, Salomon van Ruysdael, Claude Lorrain, Thomas Girtin (de quem Sir George possuía trinta aquarelas), Richard Wilson e Poussin, entre outros. Deles, John fará muitas cópias e elas serão um mecanismo auxiliar na formação e consolidação de seu pensamento, ressoando nele por toda sua vida.

Aos vinte anos de idade, diante do crescente e insistente interesse do filho por arte, Golding Constable consente que ele vá para Londres. Lá, John passará inicialmente pela orientação de Joseph Farington, pintor de paisagens que lhe apresentará as técnicas de Wilson. Nessa época, ele se dividirá entre Londres e Bergholt e trocará intensa correspondência com John Thomas Smith, desenhista, gravador e antiquário que conheceu após sua chegada em Londres. Numa carta durante o tempo que se encontra em Bergholt, John solicita ao amigo que lhe envie alguns livros, entre eles o *Carta sobre a Paisagem*, do pintor e poeta suíço Salomon Gessner, um ensaio em forma de carta escrita a M. Fueslin (Johann Heinrich Füssli, também conhecido como Henry Fuseli ou Fusely), seu compatriota e igualmente pintor.

Sabemos que, ao longo de sua vida, Constable formou uma rica biblioteca, que conheceu pessoalmente Wordsworth e Coleridge¹² ao frequentar o meio artístico de então, e sabemos, igualmente, que seu tempo inicial em Londres foi sempre de grande

¹¹ *Idem*. Pág. 7. (tradução livre)

¹² Poetas que como Byron e Keats deram, de diferentes formas, voz ao romantismo inglês.

dedicação, seja à leitura, à pintura ou ao desenho, e que a partir de sua entrada como aluno na Academia Real ele passou a frequentar e ter mais acesso às obras de arte. Em carta a Dunthorne ele diz que em seu retorno a Bergholt terá poucos trabalhos a mostrar, “pois eu vejo que meu tempo será usado para “ver” mais do que para pintar.”¹³

Sim, John Constable se dedicou intensamente a ver e a produzir conhecimento do que viu. Muitos foram os estímulos que nele, desde muito cedo, geraram questões e consequentemente imagens. E é através da rica correspondência que manteve ao longo de sua vida e dos seus relatos nela documentados que podemos acessar como suas experiências e o contato com obras de outros artistas foram insistentemente por ele desmontados e armados novamente, num exercício prático em desenho e pintura na tentativa de compreender e ajustar o que via à *verdade da natureza*.

Ajustar, é importante dizer, pois se há um deslocamento, um desajuste entre a imagem na retina e a imagem na mente, há ainda outro ao transportá-la para um suporte com limitados materiais, seja os do desenho ou da pintura: a coisa vista deve passar de luz para cor e, depois, tinta sobre um suporte.

Como ver o mundo e como representá-lo com os materiais da arte – questão que em sua época foi amplamente debatida entre os artistas – nunca foi para Constable tarefa fácil. A *verdade* do olhar – ideia herdada do que os gregos chamaram *mimesis* (a imitação da natureza), o pensamento de *fidelidade* à natureza na representação tão almejada pelos clássicos, tão questionada por Platão e novamente pretendida pelos neoclássicos – foi colocada então em xeque, rebatida e contestada em sua época.

E John Constable queria representar a tal *verdade da natureza* que viesse de uma profunda investigação de suas leis, o que nele resultou em uma nova maneira de ver (e então representar) a luz e as cores; o *chiaroscuro* – por ele tão perseguido – e *os efeitos evanescentes* que causam na paisagem.

Constable desejava colocar em suas paisagens novos verdes (sim, por que não o verde, ao contrário dos ocres, amarelos e marrons das pinturas de Claude Lorrain?), e modular os tons à medida que se afastavam em direção ao longínquo de outra maneira que não em azuis pálidos e castanhos suaves como o faziam os artistas dos séculos XVII e XVIII. Recusando o mecanismo do chamado *Espelho de Claude* – espelho curvo com superfície levemente tingida muito utilizado por artistas para reduzir a gradação de tons

¹³ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 12. (tradução livre)

à medida que se afastava – ele pintou de modo particular numa execução que, por vezes, ofendia àqueles que ainda estavam presos aos preceitos da pintura clássica.¹⁴



Claude Lorrain

The Mill

1631



John Constable

Dedham Vale

1822

Escutar a natureza através de sua observação direta e sem subterfúgios, essa era a premissa fundamental desde sua formação inicial, mas igualmente ver e copiar a obra de outros artistas, afinal, isso lhe dava acesso a diferentes formas de pensar a pintura e a diferentes maneiras de executá-la. Esse foi um exercício constante e que Constable fez, por vezes, apaixonadamente, como quando copiou um Claude Lorrain de propriedade de Sir George Beaumont. Mesmo que sobre isso – copiar a obra de outros artistas – tenha se pronunciado repetidamente contra. Ele chegou também a declarar que ao se sentar frente à Natureza, a primeira coisa que buscava esquecer é que um dia tinha visto um quadro. Ora, isso pode parecer contraditório, mas, convenhamos, John Constable não era uma pessoa ingênua.

Ele sabia que não se pode esquecer a tradição e ser original incondicionalmente. Ele já havia declarado que “um artista que aprende sozinho aprende com alguém muito ignorante” e que era preciso “paciência na busca da profissão”¹⁵, tempo e labor para que o olhar sobre o mundo se formasse. Ele seguiu com respeito e profunda convicção o conselho de Sir Joshua Reynolds, para quem não havia “um meio fácil de se tornar um bom pintor”¹⁶. E a cópia era, assim, um exercício necessário à aprendizagem. Mesmo William Blake, que refutou com forte convicção as

¹⁴ Em seu livro, *Arte e ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica*, Gombrich nos conta sobre uma passagem na vida de Constable quando o artista foi jurado da Royal Academy de Londres: uma das pinturas de John havia sido colocada por engano diante do júri para ser analisada, e um de seus colegas havia dito, sem saber o nome do autor: “Levem embora essa coisa verde horrorosa”, mas que, em compensação, sua pintura *Hay Wain*, quando foi exibida em Paris, estimulou profundamente os artistas franceses justamente por suas cores, o que os levou a repetir as experiências de Constable e clarear igualmente suas paletas. Os métodos de Constable haviam, definitivamente, mudado os modos de ver e representar o mundo, expandindo dele a percepção. Pág. 43.

¹⁵ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 15.

¹⁶ *Idem*. Pág. 20.

ideias de Reynolds, acreditava que “aprender para sempre a linguagem da cópia de arte é uma regra”¹⁷, mas essa cópia não deveria ser uma cópia servil.

Constable, muitas vezes revoltado com o público que concedia muita importância à tradição, declarou:

Em Arte, como em Literatura, há dois meios pelos quais os homens visam à excelência. No primeiro, o artista, pela cuidadosa aplicação ao que outros fizeram, imita a obra deles ou seleciona e combina as suas diversas qualidades; no segundo, ele busca na arte a sua fonte primária, a Natureza. O primeiro forma um estilo pelo estudo dos quadros e produz uma arte imitativa ou eclética, como já tem sido chamada; o outro, por uma observação detida da Natureza, descobre nela qualidades nunca retratadas antes e, assim, forma um estilo original.¹⁸

Todavia o artista encontrou uma maneira de conciliar os dois meios. Mesmo que isso lhe parecesse conflituoso no início, depois tornou-se consciente de que “não podemos fazer Shakespeare, nem Burns, nem Claude Lorrain, nem Ruysdael, e declara que tinha levado vinte anos para descobrir isso.”¹⁹

Sabemos que ninguém constrói imagens do mundo sem referências do passado – pelo menos não a partir do momento que elas passaram a circular – e o fato de ver e mesmo usar essas imagens não nos torna escravos delas, mas conscientes de que as realizações de observadores do mundo antes de nós são, de alguma forma, aproveitadas, acrescidas, modificadas, ou mesmo negadas, pelo próximo observador que delas se contamina.

Constable, como muitos outros artistas de sua época, criticou fortemente os que seguiam com submissão a tradição sem se lançar também à experimentação. Alguns o fizeram de forma muito mais intransigente, como William Blake e Lord Byron, mas a verdadeira radicalidade deles se mostrou em suas poéticas e nas novas ideias que elas trouxeram para seu tempo, abalando-o igualmente.

John Constable foi um observador das proximidades – seja da natureza ou de obras – e um coletor de coisas que encontrava na natureza. Diz-se que durante sua estadia em Petworth ele recolheu em seu quarto penas de pássaros, líquens, pedras; e de Fittleworth Common transportou para sua casa diferentes areias e terras de variada gradação. Mas ele nunca viajou para fora da Inglaterra. John não poupava provocações

¹⁷ Para Blake “a diferença entre um Mau e um Bom Artista é que o Mau Artista Parece Copiar Muito. O Bom Artista Copia Realmente Muito”. Cf. WAT, Pierre. Pág. 198.

¹⁸ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 150.

¹⁹ Carta de John Constable a seu amigo Fisher, arquiidiácono de Salisbury, de 1822. Cf. LESLIE, C.R. Pág. 97.

sobre os artistas errantes da sua época dizendo que aquele que não tem seus olhos primeiro para o que está em torno, nunca os terá para o que está distante²⁰.

Em sua juventude, ele havia passado um mês a bordo do *Coutts*, navio das Índias Orientais de um amigo de seu pai, mas navegou somente dentro de território inglês. Ali, ele se ocupou com esquemas e desenhos de caráter analítico, num total de cento e trinta que, ao final da viagem, ele esqueceu dentro do navio, felizmente os recuperando mais tarde. Sobre a viagem ele conta em carta a seu amigo Dunthorne:

Vi todo tipo de tempo. Alguns os mais belos, outros os mais melancólicos. Mas tal é a posição invejável de um pintor que encontra seu prazer em cada roupagem que a natureza pode se cobrir. [...] eu vi aqui grandiosos efeitos de nuvens de tempestade.²¹

Assim, John seguirá seu eterno aprendizado, por vezes fazendo algumas viagens, mas sempre dentro de seu próprio país, e nelas produzirá muitos de seus cadernos de esquemas a lápis, em aquarela ou *lavis* (aguada em uma só cor) e mesmo esboços de grandes dimensões sobre papel tingido, como os que fez nas regiões montanhosas entre Westmoreland e Cumberland, e também estudos a óleo, experimentando sempre novas maneiras de ver, pensar, sentir e representar a natureza.

30

Diz-se que a Constable nunca agradou a solidão das montanhas, que sua natureza era “particularmente social e não poderia se satisfazer com uma paisagem, fosse ela mesmo grandiosa, que não fosse rica em associações humanas.”²² Segundo Leslie, Constable precisava do ambiente das aldeias, das igrejas, fazendas e casas no campo. E a maior parte de suas pinturas e imagens vieram das relações amorosas que estabeleceu com as pessoas e os lugares onde essas estavam. Esse, parece, era o seu fim: construir imagens que contassem “uma história de seus afetos”, como disse Leslie, como num vasto diário íntimo: East Bergholt e Hampstead, lugares onde viveu; Brighton, onde ele passou uma temporada buscando o sol para a recuperação de sua esposa, Maria Bicknell, quando ela contraiu tuberculose; Folkstone, onde seus filhos frequentaram a escola; Salisbury, onde o bispo era tio de seu grande amigo e também pintor, John Fisher; Osmington (Weymouth), onde passou sua lua-de-mel na casa de John Fisher; Cole-Orton, no condado de Leicester, onde encontrava-se o castelo de Sir George e Lady Beaumont, entre outros. Ao longo de sua vida, os lugares *grandiosos* não interessaram a Constable.

²⁰ BAZALGETTE, Léon. *John Constable* d'après les souvenirs recueillis par C.R. Leslie. USA: Bibliolife, s.d. Pág. XI.

²¹ *Idem*. Pág. 22.

²² LESLIE, C. R. op. cit. Pág. 26. (tradução livre)

Em 1832, Leslie havia lhe escrito de Petworth, onde estava hospedado, descrevendo algumas obras da vasta coleção de arte do conde de Egremont abrigadas em sua mansão²³ e que incluía Ticiano, Reynolds, Van Dyck, Turner, Claude Lorrain, Carr, Hobbema, Gainsborough, entre muitos outros. John, então doente e acamado em sua casa em Charlotte Street, Londres, responde ao amigo e comenta essas obras e ao final diz:

E quanto a nos juntarmos entre esses espetáculos grandiosos, lembre-se, meu caro Leslie, que o Grande não foi feito para mim e que eu não fui feito para o Grande; as coisas são melhores como elas são. Minha arte, limitada e particular, encontra-se ao pé de cada grupo de arbustos e em cada caminho do campo, ali onde, consequentemente, ninguém pensa que vale a pena ir buscá-la.²⁴

O *Grande* ao qual se refere Constable é a pintura de história tal qual a definiu a tradição clássica, aquela que ordena o mundo e o pensa de forma idealizada, e esta não será a pintura que ele fará. Recusando-a, John se interessará, na construção de sua obra, por uma *história natural*, aquela que une as partes visíveis e as invisíveis do mundo e na qual o *eu* do pintor é também natureza. Sua concepção de natureza era, pois, atravessada pelo signo do particular e não do ideal.

31



John Constable
óleo sobre tela 10 x 185 cm

The Hay Wain (La charrette de foin)

1821
National Gallery, Londres

²³ Pelo que nos relatam Constable e Leslie, me parece que esses ambientes, como o da mansão do conde de Egremont ou da casa de Sir George Beaumont, tão frequentados por artistas, escritores e poetas, eram dignos das melhores histórias de Jane Austen. Constable tinha vinte e cinco anos quando ela escreveu *Sense e Sensibility* e vinte e sete quando publicou o famoso *Pride & Prejudice*.

²⁴ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 212. (tradução livre)

Pintar os lugares simples de seu país era o que ele considerava fazer melhor, aqueles pelos quais ninguém se interessaria por não serem *grandiosos* frente à história. E isso se tornou motivo de forte crítica quando Constable envia ao Salão de 1824, em Paris, obras que mostravam o vale de Dedham e o caminho de East Bergholt a Flatford, uma vez que elas apontavam para o que, na época, não era considerado tema de grandeza suficiente para ser representado em pintura. Assim, Stendhal comentou no jornal esses trabalhos:

Nos quadros da antiga escola, as árvores têm “estilo”; elas são elegantes, mas faltam nelas verdade. M. Constable, ao contrário, é verdadeiro como um espelho; mas eu queria que o espelho fosse colocado frente a um lugar magnífico, como a entrada do vale da Grande-Chartreuse, perto de Grenoble, e não frente a uma charrete de feno que atravessa um canal de água parada.²⁵

No que disse Stendhal há uma verdade: o trabalho de Constable é “verdadeiro como um espelho”, mas um espelho voltado para o observador, para o que nele pode existir a partir da natureza e da paisagem que o afeta e que, para a crítica, não *significa nada*. Constable comenta essa crítica em carta a John Fisher, dizendo:

É justo admirar a verdade, a cor, a vivacidade geral e a riqueza das superfícies, entretanto, estão lá como prelúdios de música e os cantos abundantes e harmoniosos da lira do vento que não “significam nada”.²⁶

E aquelas imagens que para a crítica não *significam nada* são posteriores às suas imagens que *nada contam*. Como esta crítica, John já havia recebido anteriormente inúmeras outras que o reprovavam por conceder, em suas pinturas, uma importância muito grande aos céus em relação aos elementos terrestres.²⁷ Por volta mesmo de 1821, Benjamin West, pintor anglo-americano, o aconselhou, por esse motivo, a considerar os céus em suas obras como “uma folha branca colocada por trás dos elementos da paisagem”.²⁸ Constable reagirá a esse conselho e às críticas recebidas dizendo novamente a Fisher que seus céus eram *indiscretos*, mas não *evitados* (afinal, é *elemento da paisagem*), e que para ele “seria difícil de nomear um tipo de paisagem na

²⁵ STENDHAL. *Salon de 1824*. Journal de Paris, 27 de outubro 1824 apud WAT, Pierre. Pág. 213. (tradução livre)

²⁶ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 214 (tradução livre)

²⁷ Com toques na matéria da pintura cada vez mais visíveis, fazendo assim com que a própria pintura se assemelhe e se torne aquilo que ela descreve, o caos da natureza, foi que, diante de *Cena de tempestade sobre a costa de Brighton*, pintura feita por volta de 1828, diante da violência dos elementos e da pintura igualmente tratada, Fuseli, pintor suíço radicado em Londres, pediu que lhe trouxessem um guarda-chuva. Cf. WAT, Pierre. Pág. 217, nota 541. Mas Constable, em carta a Fisher em 9 de maio de 1823, conta – inclusive imitando o sotaque de Fuseli – que este disse diante da pintura da catedral de Salisbury, exposta na Academia: “Amo as “baisagens” de Constable, ele é sempre pitoresco, suas cores são “pelas” e as luzes “zão” sempre no lugar onde é preciso; mas ele me obriga a pedir meu “zobretudo” e meu guarda-chuva”. Cf. LESLIE, C.R. Pág. 107. (tradução livre)

²⁸ BECKETT, R.B. *John Constable's correspondence: the Fishers*. U.K.: Suffolk Records Society, 1962. Págs. 76, 77. (tradução livre)

qual o céu não seja a “tônica”, a base da “Escada” e o principal “Órgão do sentimento”. Diz ainda ao final dessa carta: [...] “você pode conceber, então, o que uma “folha branca” poderia me fazer, impregnado como estou dessas noções, e elas não podem estar erradas. O céu é a fonte de luz na natureza – e governa todas as coisas”.²⁹

Constable toma em suas imagens o que seria o tal *espaço branco* não como o lugar onde *nada se dá*, mas como lugar de adensamento: a *folha em branco por trás dos elementos* em sua suposta e aparente ausência de algo, sua suposta neutralidade, é onde se forma o corpo do céu com todos os *seus* elementos, que são também paisagem; esse corpo que, *parte efetiva da composição*, determina grande parte das relações entre os elementos da imagem e afeta o outro diante dela. Portanto, o *espaço branco* não é um espaço *por trás dos* objetos, ele é um corpo em relação a outros e gerador de relações. Corpo construído por seu conhecimento adquirido, desde muito jovem, dos fenômenos atmosféricos; por sua experiência sempre renovada diante do devir do mundo; por seus sentimentos e sua *escuta da natureza* e, igualmente, pelas sensações desconhecidas ao artista e que vêm dessa natureza da qual ele é parte.

Mas como se efetua essa *escuta da natureza*? Parece que é preciso que o artista primeiro *se encontre* com ela, coloque-se com ela *em relação*, passando a projetar nela sua “alma que vê, pois o olho interior mostra as coisas, mas é o espírito que as percebe”, diz Constable. Há por parte dos artistas dessa época uma redefinição da noção de natureza, logo, uma nova relação com ela; um investimento subjetivo e uma identificação. Como disse Blake: “tal é o olho, tal é o objeto”.³⁰

Ao recusar a seleção e a combinação idealizada neoclássica – uma vez que se oporiam ao caráter orgânico e contínuo da natureza –, as imagens geradas a partir dessa escuta e desse encontro, desse *colocar-se em relação*, não seriam mais subordinadas a ela: a natureza somente as induziria e o artista respeitosamente deduziria, e toda teoria artística encontraria, assim, seu fundamento na própria natureza.³¹

E foi motivado por sua incessante busca de escuta da natureza, de representar e apreender como acontecimento o que ela lhe dava a ver, que, entre 1821 e 1822, Constable pintou e desenhou uma série de céus e nuvens que *nada contam* e que se

²⁹ Cf. WAT, Pierre. Pág. 85. (tradução livre)

³⁰ *Idem*. Pág. 123. (tradução livre)

³¹ Essa teoria, que recebeu o nome de *Fisiognomia*, foi desenvolvida pelo filósofo Johann Kaspar Lavater e teve grande aceitação entre os artistas da época, uma vez que estabelecia uma ligação com a prática artística ao pensar o fisiognomista como aquele que tem o talento do observador aliado à imaginação e ao conhecimento no domínio das artes. Em outras palavras, segundo ele, é preciso que o artista conheça bem a si mesmo, pois ele é a base do conhecimento do mundo. Cf. WAT, Pierre. Pág. 93. (tradução livre)

juntariam ao conjunto de suas amplas paisagens de céu e terra (que formavam a história de seus afetos) que *nada significam*.



John Constable

Clouds

Yale Center for British Art

Paul Mellon Collection

34

Baseado num novo tipo de observação empírica dos fenômenos atmosféricos com base científica, Constable queria fazer sua *história natural dos céus*³² talvez à maneira do naturalista inglês Gilbert White, que no seu “História natural de Selbourne”, conta e registra com rigor suas minuciosas observações dos acontecimentos e das menores coisas ao seu redor na pequena cidade de Selbourne, de onde nunca saiu. White – conta Fisher a Constable em carta enviada em 6 de março de 1821 – “se ocupava em observar e anotar de perto todos os fenômenos da natureza que passavam sobre seus

³² LESLIE, C.R. apud WAT, Pierre. Pág. 81. (tradução livre)

olhos [...]” E diz ao artista: “Ele, assim como você, pertence à observação escrupulosa”.³³

Sim, pertencente ao grupo daqueles que observam o mundo à sua volta meticulosamente, Constable queria – motivado por suas prováveis leituras e encorajado por uma longa tradição de pintores paisagistas que confrontavam, de alguma maneira, os problemas colocados pela representação dos céus e das nuvens – se empenhar a fazer um trabalho próximo ao de um meteorologista, se aprofundando no conhecimento e na observação cuidadosa dos fenômenos nebulosos. Assim, ele poderia *melhor ver*, lançando mão, a favor de sua pesquisa, de todas as ferramentas das quais dispunha: obras publicadas sobre os fenômenos atmosféricos, desenhos, pinturas de outros artistas, correspondências, e muita troca e diálogo com amigos e artistas naquele *longo e paciente estudo* aprendido com Reynolds e que desembocava em sua própria prática pictórica. Assim, também ele poderia constituir e aumentar sua consciência e compreender melhor o funcionamento dos elementos da natureza, uma vez que “a imaginação sozinha nunca produziu e nem pode produzir obras que possam sustentar a comparação com as *realidades*” (assim grifado pelo artista).³⁴ Pelas vias da dedução, tal como havia dito Lavater: a natureza deveria ser assim vista e compreendida pelo artista-observador-pesquisador quando se colocava à sua escuta.

E foi com esse compromisso que, instalado em Hampstead, lugar considerado como um observatório natural ao norte de Londres, que Constable passa a se dedicar, quase exclusivamente durante dois anos, ao estudo das possibilidades da luz e como essa se dá nos grandes espaços dos céus e das nuvens. Ali, a céu aberto e em reduzidos formatos feitos sobre fragmentos de papel, ele executará a série de cinquenta cuidadosos estudos de nuvens que ocupam a totalidade de seus pequenos suportes.

“Eu fiz cerca de cinquenta estudos cuidadosos dos céus, grandes o suficiente para serem tratados como eles são”, escreve ele em carta a Fisher, em 7 de outubro de 1822.³⁵ Esses estudos visavam entrar no âmago da existência daquilo que tem uma densidade de ser, mas também a capacidade de fugir, e representam sua busca de tornar visível e aparente – logo, conceder existência – “a um breve momento arrancado ao tempo que foge”.³⁶

³³ LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 79. (tradução livre)

³⁴ *Idem*. Pág. 336. (tradução livre)

³⁵ Cf. LESLIE, C.R. Pág. 97. (tradução livre)

³⁶ CONSTABLE apud WAT, Pierre. Pág. 186. (tradução livre)

Se as paisagens de John Constable nas quais ainda vemos a linha do horizonte não contam algo grandioso para os críticos de sua época, para os observadores de terras estrangeiras à Inglaterra e para os que as veem depois de passado o tempo na qual foram feitas, elas narram. Sim, narram o que já não mostram – a experiência única e singular que o artista desejou captar e conservar –, sugerindo, ao observador de alhures, aquilo que seu contexto mental o faz ver diante das imagens, a partir do lugar e do tempo em que se encontra. Mover-se de *lá* para *cá* é a condição para que o observador faça sua projeção nesse vazio entre ele e a imagem, isto é, um observador desejoso de preencher esse vazio, essa lacuna.

Passar do espaço que compreendia terra e céu para o domínio somente dos céus impunha a Constable uma nova, difícil e muito árdua tarefa que ele estava determinado a conquistar. Foi quando o artista, como um autêntico pesquisador de detalhes, buscou ver do céu as menores coisas, entender seu movimento e como ele se dava, para, assim, poder melhor representá-lo. E para isso ele recorreu também às *schematas* de Cozens.

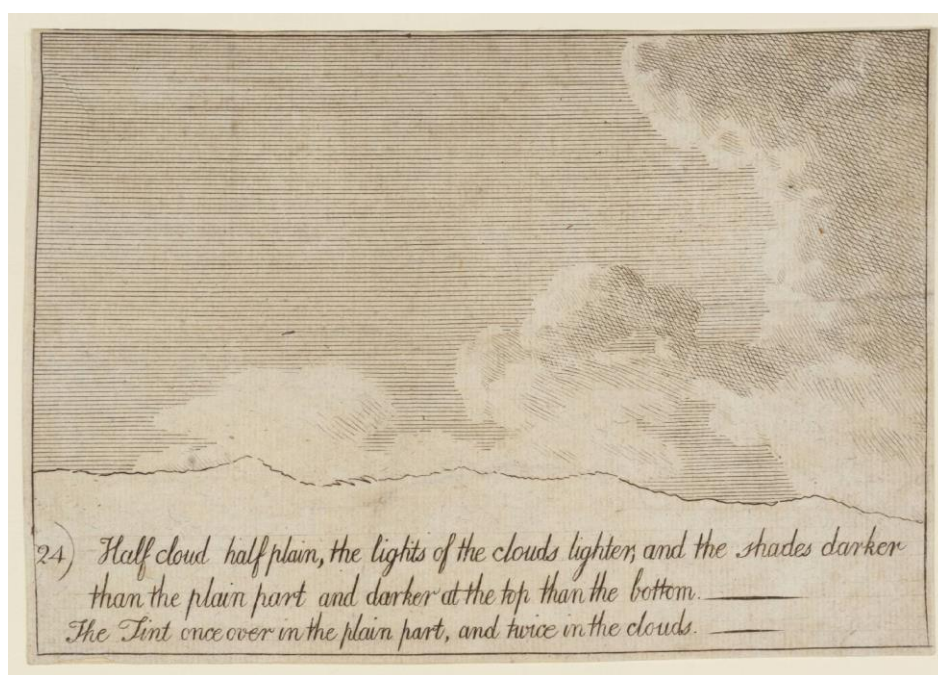


No final do século XVIII, o desenhista britânico de origem russa Alexander Cozens – filho do aquarelista John Robert Cozens – havia publicado uma série de *schematas* de nuvens numa variação de céus para uso de seus alunos. Essas *schematas* – que os antigos gregos chamavam *cânon* – eram modelos, esquemas que serviam de apoio inicial para formação de uma imagem e que o artista ia ajustando à medida que ia construindo, até que a imagem chegasse ao ponto que desejava. Em “Um novo método para ajudar a criação no desenho de composições originais de paisagem”, de 1785, as instruções são para auxiliar o artista iniciante a criar paisagens sem partir da cópia dos mestres e nem da natureza, mas da mancha. Nesta coleção feita

por Cozens, o repertório de formações nebulosas ocupa uma posição privilegiada. E, claro, seu método pareceu insuportável aos espíritos acadêmicos de sua época, sendo criticado e ridicularizado, uma vez que ele introduzia o fator acaso, o automatismo e o informe no campo da representação. E mais: a mancha de tinta passa a ser também a rival dos livros de modelos que, na época, existiam em grande número.

Cozens sabia o que estava fazendo e o abalo que causaria: no prefácio de seu livro ele já o apresentava como uma provocação deliberada aos métodos do ensino tradicional de arte. Mas, em verdade, o método de Cozens não apresentava nenhuma ruptura que já não tivesse sido usada: era o mesmo princípio das manchas vistas nas paredes ou nas pedras que tanto interesse causaram em Leonardo da Vinci e Piero di Cosimo. Leonardo concedia grande poder às *formas confusas*, tais como nuvens e água lamacenta, de suscitar e associar imagens na mente. E, sabemos, nas manchas e nas formações sempre renovadas das nuvens, cada um projeta as figuras que deseja, as imagens de sua memória, os signos advindos de sua própria cultura. Os alunos de Cozens no século XVIII projetavam nas manchas o que era regido pelo desejo das pessoas de sua época: buscavam que suas imagens se igualassem às paisagens idealizadas de Claude Lorrain. Não era um novo vocabulário que queriam, mas somente uma nova combinação e variações que tomassem forma a partir da mancha para depois serem ajustadas ao que viam.³⁷

37



Alexander Cozens

1785

³⁷ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 156.

Em 1823, em sua estadia na residência de Sir George Beaumont, John Constable fez cópias das gravuras do álbum de Cozens, “Várias Espécies de Composição na Natureza, dezesseis assuntos em quatro placas, com Observações e Instruções”, da coleção de seu anfitrião. Suas cópias combinam algumas formações de nuvens das *schematas* de Cozens, num desenho mais rápido e gestual, com anotações descritivas em sua letra cursiva, ao contrário da letra idealizada dos modelos de Cozens.



John Constable a partir de Cozens

38

Gombrich, em *Arte e Ilusão*³⁸, nos diz que se há algo que Constable aprendeu com Cozens, certamente não foi a aparência das nuvens, claro, mas possibilidades. As *schematas* foram mais um recurso para aprofundar nele a consciência delas através da classificação visual.

Esse tipo de manual com esquemas para orientar artistas iniciantes também foi feito pelo artista Hercule Florence, nascido em Nice, na França, em 1804, e que chegou ao Brasil aos vinte anos de idade, juntando-se no ano seguinte, em 1825, à expedição de Georg Heinrich Von Langsdorff para percorrer o Brasil Central. Até 1829, quando terminou a expedição, Florence manteve um minucioso diário de anotações do que viu durante sua viagem: flora, fauna, índios, a vida dos escravos e as paisagens.

Hercule, entre muitas atividades que desenvolveu em seu *exílio* no Brasil (ele se casou e fixou residência em Campinas), fez um “Atlas Pitoresco-celeste ou estudos de céus, para uso de jovens paisagistas”³⁹, que contém um conjunto de trinta e uma aquarelas comentadas de céus feitas entre 1834 e 1844 e publicadas somente em 2010.

³⁸ *Idem*. Pág. 151.

³⁹ FLORENCE, Leila (org.). *Céus. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*. São Paulo: Prol Editora Gráfica, 2010.

Nada disso seria surpreendente se não fosse o fato de que Florence não tinha nenhum contato com o que acontecia na Europa nessa época em termos de estudos dos céus e nuvens, apenas notícias vagas ou defasadas. Não acreditava que existisse um tratado pitoresco sobre os céus e nenhuma obra deste gênero com o mesmo objetivo que seu “Atlas”. Ele conta:

Não creio que exista alguma obra deste gênero: tenho certeza de que muito se tratou sobre os céus em obras de pintura, principalmente as paisagens, mas desconheço a publicação de algum tratado especial sobre os céus, acompanhado de uma coleção de estampas que representam somente os céus e destinado a servir de estudos ou exercícios para os jovens paisagistas.⁴⁰

Seu isolamento no país em que se encontrava era tal que seu sentimento era de estar exilado, afastado e privado daquilo que ele mais gostava, a pintura, uma vez que as pessoas que o cercavam, dela nada entendiam. Ele dizia: “o país onde sou obrigado a residir é desanimador para um pintor”.⁴¹ Mas foi nesse lugar nas antípodas de seu país natal que ele quis formar um *sortimento de céus* (tal como Constable que desejou fazer uma história natural dos céus), para que qualquer artista que não tivesse acesso a eles *in loco* pudesse, ainda assim, compor sua paisagem a partir das *schematas* do seu “Atlas” pitoresco, seguidas de suas *detalhadas* descrições:

39



Hercule Florence
Aquarela

Estudo n. 11 (Céu às 4 horas da tarde)

22 de janeiro de 1833
Coleção Cyrillo Hércules Florence

⁴⁰ FLORENCE, Leila (org.). Pág. 202.

⁴¹ *Idem*. Pág. 25.

Veem-se aqui duas grandes massas de nuvens compactas e escuras, separadas por uma grande abertura que permite avistar mais adiante nuvens leves, vapores claros mesclados com vapores levemente acinzentados, onde também se observam agrupamentos ovais e regulares de nuvens encarniçadas muito pequenas. Estas devem ser brancas sobre um fundo de vapores levemente acinzentados, em vez de serem escuras.

Este esboço está inacabado. As nuvens me parecem pouco escuras, mas o traçado é bom, pitoresco e verdadeiro. Tais nuvens se formam normalmente em dias de muito calor e anunciam uma tempestade.⁴²

Os estudos de céu e nuvens de Florence, tal como nos pequenos céus de Constable, tentam descrever o céu que o artista tem diante dele e que passa, já passou até a pintura estar finalizada. Mas o primeiro não conheceu as *schematas* de Cozens. Ele teve notícias da classificação de nuvens proposta pelo inglês Luke Howard – que ele pensava ser um físico – e se lamentava de não ter acesso a esta nova nomenclatura de nuvens que poderiam lhe ser muito útil. Em seu “Atlas”, ele teve de inventar termos próprios para descrevê-las.

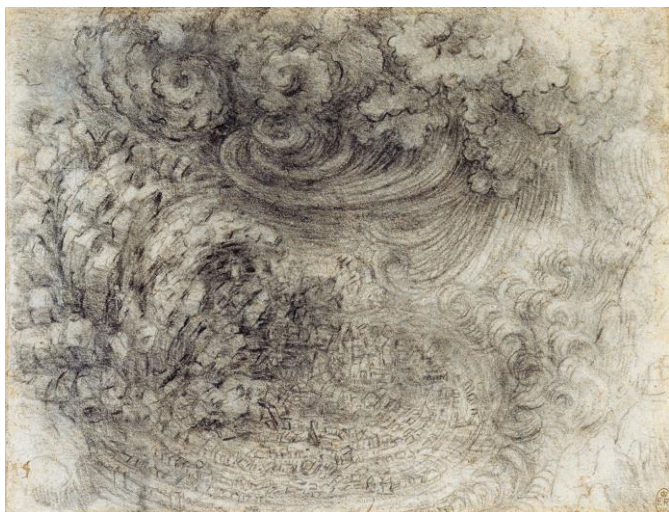
Ele também soube, “por intermédio de alguém muito instruído”, da obra de um artista alemão que privilegiava os céus em suas paisagens (Caspar David Friedrich?), e novamente diz que seu isolamento poderia levá-lo a estar repetindo o que outros já haviam feito.

Talvez, mais do que desejar fazer algo novo, o que angustiasse Florence fosse o fato de estar isolado do processo de investigação e, sobretudo, distanciado de pessoas com as quais pudesse se colocar *em relação* e estabelecer comparações e trocas sobre suas pesquisas e buscas, seja no campo dos fenômenos, seja no das imagens. Porque o fato de estar isolado não fez que seus estudos de céus e nuvens fossem menos importantes ou negligenciados por ele. Mesmo que ele não tenha tido tempo e nem recursos suficientes para se dedicar como desejava, suas imagens em aquarela – às quais só recentemente o público teve acesso – buscam, de forma poética e rigorosa, apreender e compreender os fenômenos celestes e como representá-los pictoricamente para, assim, introduzi-los a jovens artistas paisagistas.

Mas voltemos a Leonardo da Vinci. Seu “Tratado de pintura”, datado de 1651, também apresenta modelos, ou, mais do que modelos, *regras* para os jovens pintores. Regras que, segundo ele, existem para servir como parâmetro de correção, pois são elas que desencadearão e provocarão, nessa correção, o entendimento das coisas.

⁴² *Ibidem*. Pág. 60.

Entendimento que, para ele, procede da razão que, por sua vez, é filha da experiência.⁴³ Mas Leonardo também instrui em seu tratado que o aprendiz não deixe de incluir igualmente entre esses preceitos uma nova invenção teórica – mesmo que ela pareça a princípio mesquinha e ridícula – pois “nas coisas confusas o espírito encontra matéria para inúmeras invenções”. Ele continua:



[...] se você se fixar em algumas paredes cheias de manchas ou feitas com uma mescla de pedras e se dedicar a inventar qualquer espetáculo, poderá ver sobre aquela parede formas parecidas com paisagens com montanhas, rios, rochas, vales e colinas; ou poderá ver batalhas com figuras em movimento, rostos de expressão estranha e outras mil coisas que poderá logo traduzir para suas formas próprias. Acontece com as manchas das paredes o mesmo que com os sons dos sinos, que te fazem pensar e imaginar frases e palavras. Vi, em algumas ocasiões,

nuvens e paredes em ruínas que me sugeriram belas e variadas invenções [...]⁴⁴

Como vemos, o método da mancha de Cozens já tinha sido aconselhado ao jovem artista por Leonardo como uma forma de *acelerar* e *favorecer* o espírito da invenção. Ao acrescentar, ao método tradicional do desenho e da representação advindos de uma minuciosa observação aliada a algumas regras, outros métodos provenientes do acaso e do desejo, o artista poderia, assim, alcançar novas possibilidades. Portanto, seu método não separa a regra e a razão da imaginação, mas, para ele, deve haver uma regra, um parâmetro que desencadeie uma série de ajustes, uma vez que se a mancha, o acaso, pode instigar o artista e lhe dar um início, ela não o ensina a completar os detalhes da imagem.

Hubert Damisch nos conta que Plínio já concedia à Fortuna, ao acaso, um grande poder e que ela vinha em auxílio dos artistas os mais exigentes para ajudá-los a obter, através do automatismo, a ilusão procurada. Tal como na história de Protogenes que, desesperado para conseguir dar aparência à espuma saindo da boca de um cão, lança na tela uma esponja carregada de tinta, conseguindo assim o efeito pretendido graças ao acaso e não à arte.⁴⁵

⁴³ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura*. Bs. As.: Cia. Editora Espasa-Calpe, 1947. Pág. 200.

⁴⁴ *Idem*. Pág. 204. (tradução livre)

⁴⁵ Essa história, muitas vezes repetida, o próprio Leonardo a transformou como sendo um relato de Botticelli, para quem, segundo da Vinci, não valia a pena parar diante de uma paisagem, bastava jogar uma esponja entintada sobre a superfície desejada para

Assim como Cozens, Florence e Leonardo, muitos buscaram criar um sistema para amparar, de várias formas, o aprendiz de arte através da redução do mundo e de suas coisas e objetos a alguns traços e palavras, e que pudesse dar início neste a uma representação desse mundo, dessas coisas e objetos, mesmo os mais fugidios.

Pierre-Henri Valenciennes, pintor e teórico, escreveu também seu tratado publicado em 1799, que chamou “Elementos de perspectiva prática para uso de artistas, seguidos de reflexões e conselhos a um aluno sobre a Pintura e, particularmente, sobre o gênero Paisagem”. Nele, o artista afirma – e Constable posteriormente dirá algo muito próximo – que “é do tom do céu que depende todo o conjunto do quadro; se falta nele veracidade, o restante apresenta-se falso”.⁴⁶ Valenciennes encoraja o aluno – e ele foi professor de perspectiva na Escola Real de Belas Artes – a se colocar frente às tempestades para observar os melhores efeitos da distribuição da luz causados pelas nuvens errantes sobre os objetos da paisagem.

E Johann Wolfgang von Goethe, em 1817, escreveu “Camarupa”. Elaborado para o Grão-Duque Carlos Augusto, que em 1815 construiu ao norte de Weimar a primeira estação meteorológica do grão-ducado, esse ensaio apresentava uma pequena síntese da teoria de Luke Howard de classificação das nuvens que havia sido publicada em 1803, na revista inglesa “Philosophical Magazine”. Quase simultaneamente a Howard e seu “Sobre as Modificações das Nuvens”, em 1802, o naturalista Jean-Baptiste Lamarck havia publicado “Sobre a Forma das Nuvens”, no qual a classificação era feita em língua francesa e de forma muito vaga e metafórica (como, por ex., *em forma de vela*, etc), o que apresentou uma desvantagem sobre o método de Howard que as classificou em latim, inserindo-as, assim, dentro do campo da ciência:

Cumulus
Stratus
Cirrus
Nimbus
Cumulo-stratus
Cirro-cumulus
Cirro-stratus.

fazer surgir ali uma representação das mais satisfatórias. Cf. DAMISCH, Hubert. *Théorie / du / nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pág. 53.

⁴⁶ FLORENCE, Leila. Pág. 213.



“Camarupa”, nome de uma divindade indiana que se diverte a mudar as formas, não pretendia ser um tratado sobre nuvens; vinha, segundo Goethe, do desejo de “dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas”⁴⁷ e, também, de comentar e se emparelhar com a classificação e com as ideias de

Howard. Goethe, em suas viagens, havia feito inúmeros estudos e observações sobre as condições climáticas, muitas *schematas* de nuvens em seus diários a partir de sua atenta observação dos céus; tentou fixá-las e estimulou os artistas também a fazê-lo, uma vez que, para ele, representar simbolicamente as nuvens dava a ver seu processo de transformação.

Goethe fez, ele mesmo os desenhos de nuvens que ilustram “Camarupa” e que, como os de Cozens e as cópias de Constable, são também esquemas monocromáticos. Ele havia pedido a Friedrich que os fizesse pensando que poderiam ilustrar seu trabalho de pesquisa, mas as convicções deste, diante das novas aproximações entre arte e ciência, levaram-no a recusar.⁴⁸ Assim, Goethe se pôs diante da natureza a observar os fenômenos atmosféricos e terrestres, relacionando-os com o barômetro e o termômetro, como o havia aconselhado o próprio Howard, e acrescentou às suas *schematas*, sua escritura poética e descritiva desses fenômenos, adicionando a estas formações uma nova* que não consta na lista de classificação de Howard:

Stratus

Cumulo-stratus

Cumulus

Cirro-cumulus

Cirrus

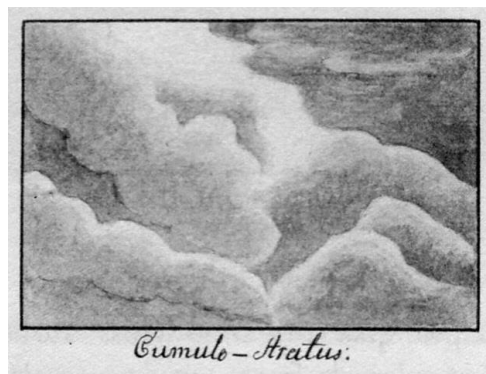
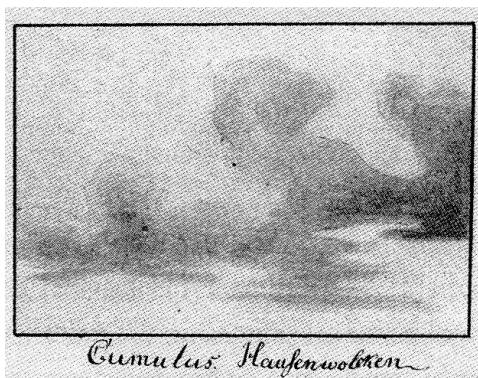
Cirro-stratus

Nimbus

*Paries (e para esta não há desenho no *Camarupa*).

⁴⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Introdução e tradução de João Barrento. Portugal: Porto Editora, 2012. Pág. 29 a 32.

⁴⁸ Ver ao final desta tese “Parêntese: sobre rivalidades, tensões e processos”.



Mas a intenção de John Constable, ao copiar os esquemas de Cozens e pintar seus pequenos céus com nuvens em Hampstead, não era fazer um tratado que servisse para instruir aprendizes ou artistas. Esses pequenos estudos compõem parte de sua investigação não só sobre como as nuvens se formam nos céus enquanto fenômenos da natureza, mas sobre como torná-las aparência, como *fixá-las* sobre diferentes suportes. Se os esquemas eram monocromáticos – desenhos rápidos sombreados em hachuras – e feitos em ateliê, as pinturas eram realizadas com tinta a óleo sobre papelão, ali, bem diante daquilo que se mostrava a ele e que em um instante desapareceria, numa execução matérica e gestual, que associava observação e síntese.

44



John Constable

Clouds

Yale Center for British Art

Paul Mellon Collection

Esses estudos o ajudavam, talvez, a *melhor ver*: “não vemos nada verdadeiramente antes de ter compreendido”, nos diz Constable.⁴⁹ Mas, para que haja essa compreensão, é preciso ver. E, *ver*, Constable as viu desde muito jovem, pois elas moviam os moinhos do pai. Mas o que ele desejava ao fazer seus estudos em Hampstead talvez não fosse compreender tanto suas causas e seus porquês, tal como um meteorologista, mas, sobretudo, alcançar o mecanismo de seus efeitos e como ajustá-los em suas imagens, consciente da dificuldade imposta pela não correspondência entre os tons e os materiais de representação e aquilo a que chamam *realidade*: [...] “meus céus não foram negligenciados”, escreve ele ao seu amigo Fisher, “embora muitas vezes eles falharam na execução” [...].⁵⁰

Mas em que consistiria essa *falha na execução* quando se tem consciência desse *desengonço*, desse desajuste, e se pinta, como disse Erasmo de Roterdão sobre Dürer⁵¹, “o que não pode ser pintado” e que é o próprio devir? Afinal, uma nuvem (assim como o fogo, os raios luminosos, o relâmpago, as tempestades) não seria por demais *imaterial* para ser expressa e fixada em tinta, cores ou grafite sobre uma superfície material? Mas, se *fixada* sobre um fundo, onde ela nos leva senão ao onírico? “Pintada, ela se assemelha a um sonho, isto é, a *nada*”, diz Damisch.⁵²

Nada, momento no qual a visualidade flutuante é materializada sobre uma superfície em pintura e, para o artista, é insatisfatório porque sempre aquém ou além, sempre opaca e sempre e ainda indeterminada. Constable, que já havia dito que pintar era, justamente, fazer alguma coisa de nada, pintou insistentemente as coisas do mundo na tentativa, talvez, de preencher esse nada, de conformá-lo, de colocar sua amplidão em alguns centímetros de tela ou papel e tinta ou lápis.

É tarefa do pintor não lutar com a natureza colocando essa paisagem – um vale cheio de assuntos num raio de oitenta quilômetros – em uma tela de poucos centímetros, mas fazer algo de nada, o que deve quase necessariamente torná-lo poético.⁵³

Essa impossibilidade de *ajustar o tudo o que se vê* a um pequeno espaço de representação, fazer essa mudança de ordem de grandeza perceptiva, fazer passar o mundo *visto* ao mundo pintado sobre uma superfície, só se torna possível por uma espécie de salto no nada, isto é, só se faz pelo esforço e o desejo de dar forma ao visível e todo o seu resto, transpondo essa lacuna entre dois espaços, o do visto e o do

⁴⁹ Cf. LESLIE, C. R. John Constable. USA: Bibliolife, s/d. Págs. 352,353. (tradução livre)

⁵⁰ BECKETT, R.B. *John Constable's correspondence: the Fishers*. U.K.: Suffolk Records Society, 1962. Pág. 77.

⁵¹ Cf. DAMISCH, Hubert. Pág. 180.

⁵² *Idem*. Pág. 182.

⁵³ LESLIE, C. R. op. cit. Pág. 133. (tradução livre)

representável, num movimento sobre o nada. Então, neste salto, o gesto que se traça no ar certamente será poesia, experiência estética.

Oh mundo, não posso cerrar-te em meus braços! Seus ventos, seus amplos céus cinzentos, suas névoas que flutuam e sobem!⁵⁴

Como as palavras de Edna Millay, as pinturas de John Constable dizem dessa impossibilidade, afinal, todo processo representativo não está fundado sobre analogias naturais e uma correspondência direta entre o signo e o objeto do mundo que supostamente queiram representar. Mas são elas – as palavras e as imagens – que tornam viável acessar e partilhar o desejo de apreender o mundo.

A *escritura* – que na língua francesa designa a representação do pensamento em sinais –, diante dessa impossibilidade, evidencia o mundo enquanto miragem; ela é, portanto, o salto sobre o *nada*. Enquanto escritura, a pintura torna aparente a mesma busca: a nuvem desaparecendo, a pintura fazendo-se *quase* nuvem, porém nunca a mesma.



John Constable
Óleo sobre papelão 30,5 x 50,8 cm

Clouds
Yale Center for British Art Paul Mellon Collection

Os pequenos formatos dos estudos de nuvens de Constable, seu modo de ver os céus em detalhe, nos colocam também outras questões: de onde foi olhada pelo artista e de onde o observador deve olhar?

⁵⁴ MILLAY, Edna St. Vincent. <https://www.poetryfoundation.org/poems/51862/gods-world>. Acesso em 28/03/2018 (tradução livre)

Essas nuvens, uma vez retirada a linha do horizonte, parecem escapar às leis da gravidade e aos princípios da perspectiva clássica e, deste modo representadas, elas são aéreas, atmosféricas, e não sabemos mais de onde foram vistas. E em seus tamanhos reduzidos, elas nos convidam enquanto observadores à aproximação: é preciso reduzir a distância, torná-las, assim, íntimas. E, então, assim de muito perto, já não será somente um céu aberto diante dos olhos, abaixo ou sobre nossas cabeças que ela pode querer representar, mas, de tão perto, ela mostra sua matéria evidente: tela ou papel, trama, tinta espessa sobre bases aquareladas, cores num fazer de camadas sobre camadas e gestos que sugerem uma vontade de ação.

Segundo Léon Bazalgette, que escreveu “Constable e os paisagistas de 1830” na introdução do livro de Leslie, John colocava mais energia e movimento em seus estudos e anotações feitos ao ar livre do que em suas pinturas de grande formato feitas em ateliê, que ele, geralmente, apresentava em exposições. Nos estudos, ele diz, o artista se entregava inteiramente aos fragmentos de natureza que tinha diante dele.⁵⁵

Ora, se tivermos alguma relação com a prática da pintura e o hábito de tentar nos aproximar ou refazer o caminho e o raciocínio pictórico percorrido e construído pelo artista em suas obras e que são deixados nelas como rastros, saberemos que o que Bazalgette fala pode ser válido para os pequenos céus em termos de movimento, uma vez que essas pinturas nos parecem feitas com pinceladas vigorosas, rápidas e sem retoques.

47



Estudo de nuvens

detalhe

⁵⁵ BALZAGETTE, Léon. Cf. LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. XVI.

Vemos isso sobretudo se nos acercarmos muito, pois é diante das imagens então bastante aproximadas, quando passamos a ver sua matéria, sua carne, que a *solidez do mundo real* nos parece, definitivamente, entrar em vertigem.

[...] é o risco mesmo que a pintura propõe quando avança, todo o representado corre o risco de se desfazer.⁵⁶

Esse conhecimento muito aproximado (nos tornamos uma espécie de ciclope, *tudo* então concentrado em um só olho) tira de cena a causa formal da representação – o significante nuvem – e nos mostra, ou melhor, nos faz supor, sua construção, o *como pintar isso* do artista, a causa material da pintura. E, uma vez que já não vemos as formas, a pintura evidencia



que é já e sempre perda, ou seja, ela já não é o fenômeno atmosférico nuvem que passa ou paira sobre nossas cabeças nos céus lá de fora e que sua aparência de certa distância pode nos sugerir, mas, agora, o seu *como*.

Alguns dos pequenos céus de Constable que fazem parte da coleção Paul Mellon, do Yale Center for British Art⁵⁷, foram pintados sobre papelão montado de cor ocre – como deixa ver a borda, por vezes irregular, deixada pelo artista e que evidencia



seu caráter de estudo – e outros foram feitos sobre pequenas telas.

Parece neles haver frequentemente uma base esbranquiçada e transparente sobre o suporte e, sobre essa base, a tinta a óleo é suficientemente espessa para deixar, geralmente, que se perceba o rastro do pincel e pequenos acúmulos localizados de tinta por baixo de camadas de veladuras. Pode-se perceber

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. Pág. 346.

⁵⁷ Para ver de muito perto alguns dos pequenos céus de John Constable acesse a coleção Paul Mellon do Yale Center for British Art em <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1670757> ou ainda em http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Search/Results?join=OR&lookfor0%5b%5d=%22John%20Constable%2C%201776%E2%80%93931837%2C%20British%22&type0%5b%5d=author&bool0%5b%5d=OR&lookfor1%5b%5d=%22John%20Constable%2C%201776%E2%80%93931837%2C%20British%22&type1%5b%5d=author2&bool1%5b%5d=OR&lookfor2%5b%5d=%22John%20Constable%2C%201776%E2%80%93931837%2C%20British%22&type2%5b%5d=author_additional

mudanças de pinceladas curtas para outras mais longas e uma espécie de esfregaço e *sfumato* branco, feito com a intenção de não criar contornos definidos nas partes menos iluminadas e mais baixas das nuvens, ao contrário de suas partes mais altas onde o pincel traça um caminho mais definido num branco bastante matérico para intensificar a luz e, igualmente, fazer mais aparente a carne da pintura. Há nela bastante movimento, apesar de seu reduzido tamanho; muitos tons de cinza, azuis e brancos que deixam entrever o fundo ocre às vezes rosado, outras amarelado.

Isto é um pouco da parte que ela nos dá a ver quando muito próximos: a carne (e esta estará tratada como veste colorida, puro artifício), o rastro do pincel ou não, a diluição da tinta ou sua espessura, suas camadas ou a falta delas, as cores e seus tons e subtons, a parte denotada – sua fatura e apresentação –, as decisões tomadas pelo artista no tratamento da imagem para que uma superfície se faça enquanto pintura.

Passar, então, de seu *como* à sua *forma*, do muito perto ao distante e vice-versa, nos coloca diante do funcionamento, do mecanismo de uma pintura, de como ela *trabalha*, uma vez que percebemos que ela se faz justamente no percurso entre o cá e o lá num vaivém permanente entre a matéria e a forma, entre sua denotação e a mensagem conotada que a acompanha, entre saber e não-saber, entre nossos olhos duplos e nosso olho ciclope dotados de pulsão e limites e que, por isso, deixam escapar, nesse ver, o *tudo* daquilo que elas possam querer representar.

Mesmo assim, nos disse Gombrich, “não há imagens mais verdadeiras de nuvens que as de Constable”.⁵⁸

Mas no que consistiria essa verdade? Qual verdade pode haver numa imagem – sobretudo na de uma nuvem? Se ela, como vimos, é aquilo que se forma justamente no caminho entre o que nos é apresentado de perto – cores, gestos, volumes – e o olho que a vê de longe porque ele, de alguma forma e por algum motivo, com ela se encontrou?

Será preciso aqui voltar a Platão.

Quando o filósofo da Grécia Antiga falou sobre o artista, ele o havia tomado como aquele que, no desejo de querer igualar seu trabalho ao mundo que vê, criaria somente aparências, ilusões enganosas, espelhamentos e que, por esse motivo, ele e seu trabalho nos afastariam da verdade. Para Platão, a pintura e a imitação produzem e moldam imagens extremamente distanciadas da verdade porque se associam a elementos da alma que fogem à razão. Não só a pintura, mas, para ele, todas as

⁵⁸ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 151.

imitações poéticas seriam inferiores sob o referencial da verdade e teriam a capacidade mesmo de corromper os indivíduos.

Platão questiona o que produz a pintura, se ela imita “aquilo que é como é”, ou imita “aquilo que parece como parece”. De qualquer forma, para ele não há saída, ela é imitação, pura aparência. E, de certa maneira, as aparências são mesmo enganadoras, o que não necessariamente quer dizer que sejam verdadeiras ou falsas. O filósofo acerta quando enuncia que é justamente aí nesse lugar das ilusões e espelhamentos, onde as fronteiras são pouco distintas, que o artista atua, justamente entre o que ele chama de real – o leito feito por um carpinteiro – e o leito pintado pelo artista, que é, como ele diz, uma “espécie de sonho” fabricado, uma miragem (e, lembremos, numa miragem a coisa *original* está em algum lugar que não se sabe precisar, mas está).

A imagem seria, então, o resultado de uma imitação que, ainda segundo Platão, “toca somente uma pequena porção de cada coisa”, e por esse motivo ela é “apenas imagem”. E por ser apenas imagem, parece “poder ela produzir tudo”.⁵⁹

O artista é, para Platão, um imitador, um produtor de simulacros e não de “coisas que são”, um mentiroso, por esse motivo ele será banido de sua *República*. Mas digamos, como Maurice Blanchot, que o que o artista faz é uma *mentira brilhante*.⁶⁰ O artista é aquele que *joga* com e no mundo dos símbolos e, por isso, não há possibilidade de nos decidirmos se o que faz é realidade *ou* invenção, verdade *ou* in-verdade. Enunciemos, então, que o que ele faz é uma coisa *e* outra.

A ideia de Platão sobre a *in-verdade da arte* será debatida e atravessará os séculos retornando volta e meia para nos assombrar. No século XIX, por exemplo, John Ruskin, escritor, poeta e crítico de arte e arquitetura, acreditou que “os paisagistas ingleses” (e ele falava sob esse título de Harding, Prout, Fielding e, principalmente de Turner, mas não de John Constable) haviam rompido definitivamente com os padrões clássicos de representação – de Poussin e Claude Lorrain, sobretudo – pela “verdade” dos seus céus, verdade em grande parte atribuída por ele às nuvens.

Viramos os olhos tão corajosa e rapidamente quanto possível dos campos serenos e céus da arte medieval para o mais característico exemplo da paisagem moderna. E acredito, a primeira coisa que nos tocará, ou que deveria nos tocar, é a sua nebulosidade.⁶¹

⁵⁹ PLATÃO. *A República (Da Justiça)*. Livro Décimo. São Paulo: EDIPRO, 2006. Pág. 424.

⁶⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. Pág. 278.

⁶¹ RUSKIN, John apud DAMISCH, Hubert. *Théorie / du / nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pág. 257. (tradução livre)

Para Ruskin, os pintores de “antigamente” haviam bem expressado a “qualidade” dos céus, mas não sua verdade, uma vez que eles ignoraram a conexão existente entre o azul da atmosfera e a brancura das nuvens. Segundo ele, as *cenias* de céus tomadas desde então, comporiam “três sistemas cênicos”, cada um deles correspondendo a uma região atmosférica e a um dado formal específico, a ver: o primeiro, a região central, a única a reter a atenção dos antigos e, particularmente, a dos Holandeses; a segunda, a região superior, da qual Turner fez seu domínio favorito; e a terceira, a região inferior, aquela das nuvens de chuva e dos vapores informais e inconsistentes, e na qual atuaram os modernos (Constable sempre ignorado por ele, nunca citado no seu grupo de *nuagistas*).

Se para John Ruskin os pintores da Idade Média nunca haviam pintado uma nuvem sem colocar sobre ela um anjo, o pintor moderno por ela se interessará mediante seu aspecto sensível, suas configurações objetivas e seus efeitos. Os pintores “antigos” haviam procurado em suas imagens representar o mundo como estável, permanente, e a pintura moderna passa a convidar o espectador a compartilhar, se satisfazer e se instruir com aquilo que se deixa menos facilmente se fixar e compreender: um raio, o vento, a sombra das nuvens em sua obscuridade, efemeridade e constante mudança.

Assim, Ruskin contrapõe o pintor “antigo” (e aqui ele coloca sob esse termo toda a pintura medieval, renascentista e a interpretação acadêmica das obras de Poussin e Lorrain) ao moderno, pois, para ele, se o primeiro delineava as formas com cuidado e com muitos detalhes para figurar o constante, o duradouro dotado de clareza, o segundo se interessará somente pela “fumaça” na qual tudo é vago e imperfeito. À diferença do trabalho dos artistas do passado, John Ruskin ressalta, incentiva e concede grande importância aos novos métodos dos artistas modernos de observar e desenhar as nuvens rapidamente e da maneira mais precisa possível ao ar livre, ali, diante do fenômeno (o que poderia representar uma crítica ao método da mancha ao acaso de Cozens, como diz Hubert Damisch, mas também uma observação dele enquanto desenhista que era e que concedia, por esse motivo, grande importância a essa técnica). Damisch acredita haver nesse fato um paradoxo, uma vez que Ruskin foi o grande crítico em defesa das nebulosidades de Turner, de sua pintura enevoada, não desenhada, de formas não delimitadas e pouco precisas, que deixavam, nas palavras do crítico, “ver as coisas

somente em partes e não em sua totalidade, e de fundi-las num invólucro de nuvens e de nevoeiro no lugar de as desvelar”.⁶²

Mas acredito que, ao fazer sua declaração, Ruskin sabia que o desenho, à diferença da pintura, era o veículo mais propício para fixação rápida de algo que não veremos por algum motivo e em poucos instantes⁶³, e que a pintura e seu fazer prolongado conduz e pretende chegar a outro lugar na representação. Ele sabia que o desenho de Turner e sua pintura desempenhavam e objetivavam papéis diferentes, porém complementares, em sua obra, e por isso ele era necessário, mesmo que, no caso de Turner e também no de Constable em sua idade mais avançada, seus desenhos fossem, assim como suas pinturas, mais indicadores de uma experiência artística, não tendo mais a intenção de serem *registros precisos do mundo*. Aliás, cabe aqui perguntar: precisos para quem? Afinal, aos olhos daquele que os faz eles o são sempre. Os desenhos, por menos sinais visíveis que contenham, retêm os dados necessários e suficientes para desencadear no seu fazedor – e, no caso, também naqueles que já *viram* uma nuvem – a identificação com o fenômeno ou objeto a que se referem.

Podemos deduzir, então, que a “verdade das nuvens” de Ruskin era a dos pintores ingleses modernos que, naquele momento, se colocavam frente a elas como seus servos, mas não para se servirem delas como apoio ou como passagem entre o terrestre e o divino, como o fez Giotto ou Correggio, por exemplo, mas para capturá-las com o mesmo movimento rápido de sua breve existência. *Cloudiness*, ele disse, o *nuagismo* se tornará definitivamente, segundo Ruskin, o traço distintivo da arte moderna inglesa. Para o crítico, uma das maiores entre todas as “verdades” que a arte podia conhecer até então, mais importante mesmo que aquela das cores tão polemizada por Goethe em relação a Newton, era a verdade da *forma nuvem* tomada pelos pintores de seu tempo.⁶⁴

Mas, para Hubert Damisch, Ruskin em seu *nuagismo* ignorou da nuvem a constituição, a ideia de que ela consistia de moléculas esféricas mantidas juntas por

⁶² *Idem*. Pág. 260.

⁶³ Cabe notar que a tinta a óleo só em 1840 foi fabricada em seringas de vidro e em 1841 é que passou a ser produzida em tubo de estanho. Antes disso, os pigmentos eram vendidos em lojas e o artista fabricava sua própria tinta. Por volta de 1800, elas eram acondicionadas em bexigas animais e depois em sacos de pele ou de couro, daí a dificuldade de se pintar a *plein air*. Os artistas utilizavam seus *sketchbooks* ou pequenos papéis, papelões ou telas e faziam suas anotações em desenho ou aquarela e, posteriormente, desenvolviam os trabalhos de pintura em ateliê, uma vez que, como disse Hercule Florence, não podemos trazer conosco um céu para ser pintado.

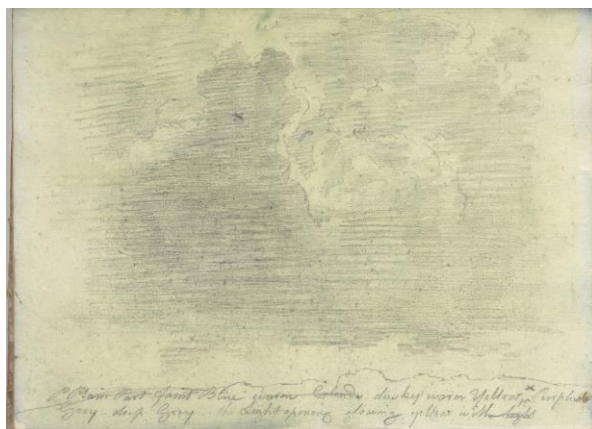
⁶⁴ Damisch ainda comenta que é difícil saber no que consiste essa tal “verdade das nuvens” de Ruskin, uma vez que, enquanto forma, elas tomam as mais diversas na pintura paisagística inglesa do Romantismo. Cf. DAMISCH, Pág. 259.

atração já enunciadas na Antiguidade por Lucrécio.⁶⁵ Ligado a ela por seu “mistério”, o crítico declarou sem saída o problema de sua visibilidade, de sua cor e contornos. Ruskin, segundo Damisch, não se interessou em traçar delas o processo histórico e teórico.

A afirmação de Damisch pode ser confirmada pela fala do próprio John Ruskin que vimos anteriormente: para o crítico do século XIX, os artistas haviam voltado os olhos *rapidamente* da paisagem medieval para a moderna e, sabemos, isso não aconteceu tão rapidamente assim. Há uma longa história percorrida que Hubert Damisch nos conta em seu livro “Théorie du /nuage/” e que nos mostra as diferentes formas e as várias funções na representação que tiveram os céus e as nuvens desde lá da Idade Média até o século XIX. E mesmo os textos da Antiguidade de Aristóteles, Epicuro e Lucrécio já confirmam que, desde muito, os olhos estavam voltados para os céus e seus corpos nebulosos, assim como para o cosmos.

Mas, não podemos negar que, no fim do século XVIII e início do XIX, a chamada das nuvens na representação tinha algo de diferente. Essa diferença se fazia sobretudo porque os pintores e estudiosos estavam tomando-as a partir de novas aproximações, fossem elas com a própria história da arte ou com a ciência. É o que nos mostram os estudos de Joseph Wright of Derby, que datam de 1774-75; os seis estudos a óleo de Pierre-Henri de Valenciennes, feitos entre 1778-86; os mais de trinta estudos de Turner, executados por volta de 1796; os do pintor William Crotche; e as pesquisas de Constable, entre outros, que culminam em suas pequenas imagens feitas em Hampstead Heath entre 1821-22.⁶⁶

53



Joseph Wright of Derby

1774-75

⁶⁵ As nuvens se formam quando um grande número de seus elementos ao voar em direção das altas regiões do céu se encontram de repente e, graças às suas pequenas asperezas, se enredam de uma maneira bastante folgada, mas de forma suficiente para manter a coesão. Lucrécio apud DAMISCH, Pág. 271. (tradução livre)

⁶⁶ LEBENZTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache*: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens. Éditions du Limon, 1990. Pág. 231. (tradução livre)



Pierre-Henri de Valenciennes

1780



William Leighton Leitch

c. 1800



Simon Denis

1786-1806



Willian Turner

1822-23

Essas diferentes formas de se aproximar dos céus e de suas nuvens e do conhecimento artístico buscar, naquele momento, se ancorar na ciência, apontavam uma *aisthesis*, os diferentes modos de ver e pensar de uma determinada época. Esse fato implicaria, em consequência, numa redefinição dos termos a partir dessa união, mas, sobretudo, numa redefinição da ciência.

Constable, por exemplo, postulou que a pintura é uma experiência científica, uma “filosofia natural”, isto é, Física.

Pintar é uma ciência e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza. Por que, então, não pode a paisagem ser considerada como um ramo da física, da qual os quadros não passam de experiências?⁶⁷

Para ele, a profissão do pintor era “tanto científica quanto poética”, como anunciou ao público em uma de suas palestras sobre a história da paisagem em Hampstead, em 26 de maio de 1836, pouco antes de morrer. Afinal, todo o processo e as experiências feitas pelo artista – no seu caso ao tentar produzir os “evanescentes efeitos de *chiaroscuro* da natureza” – constituem uma ciência, uma vez que iniciam novos saberes, novas maneiras de ver o mundo, ampliam nossa percepção dele.

⁶⁷ Constable, em conferência proferida em 16 de junho de 1836, em Hampstead, apud LESLIE, C. R. Pág. 359. (tradução livre)

Se tomarmos uma paisagem de Constable, podemos ser levados novamente à Antiguidade e às considerações de Aristóteles em seu Livro III das “Meteorológicas”, pois nele o filósofo explica os fenômenos causados pela luz e que são somente aparências.



John Constable *Windmill near Brighton* óleo sobre papelão 3 de agosto 1824 Victoria & Albert Museum

56

Em suas observações feitas a partir de espelhos, Aristóteles havia constatado que esses, quando extremamente pequenos, não reproduzem a forma, mas somente as cores. Assim, em seu tratado, ele partiu desse princípio para afirmar que as minúsculas gotas que formam as nuvens fazem o mesmo com a luz do sol: ao refratá-la elas não reproduzem a figura do astro.⁶⁸ A refração das cores e a reflexão eram para ele os fenômenos responsáveis por dar corpo à nuvem, tornando-as, para nós, visíveis, aparentes. Portanto, a nuvem em sua concepção física e meteorológica do termo, é ligada por princípio à cor (logo, à pintura) e não à figura.

E são *os evanescentes efeitos de luz e sombra*, os fenômenos ópticos já observados por Aristóteles e que tomam as formações nebulosas como seu palco, que interessavam também a John Constable: compreendê-los enquanto cor-luz, mas, também, enquanto cor-pigmento.

Johann Wolfgang von Goethe, o pintor e poeta William Blake e o médico e também pintor alemão Carl Gustav Carus, entre outros, contestaram as teorias newtonianas que não diferenciavam cor-luz de cor-matéria, opondo sua razão científica,

⁶⁸ Aristóteles apud DAMISCH, Hubert. *Théorie / du / nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pág. 56. (tradução livre)

matemática e que reduz o mundo às aparências mensuráveis e finitas, ao mundo da experiência dos artistas com as cores-pigmento e o mundo espiritual da imaginação. E, ao contrário da abordagem calculada dos fenômenos proposta por Newton, Goethe escolherá a observação vivida, a experiência das cores. Sua “Doutrina das Cores” é, portanto, um tratado anti-newtoniano e parte exatamente da teoria de Aristóteles, para quem as cores vinham dos contrários, isto é, do branco e do preto. Se, para Newton, a luz é “composta” e as cores, simples, para Goethe, elas nascem da sombra e da luz. Se sua ciência é a do sujeito observador, a de Newton é a do objeto observado.

Efetivamente, Goethe pretendia algo mais com sua teoria do que somente se contrapor aos axiomas de Newton. Seu discurso estético, que fala da origem das cores, da mistura do claro e do escuro, e que é tanto um tratado das cores quanto discurso do olhar e do observador, é, também, estratégico. Ao tornar suas próprias teorias úteis aos artistas, Goethe prova que a relação da pintura com a ciência é estreita e não mais hierárquica e que a ciência se colocaria, desse modo, ao lado da arte. Dessa forma, ele garante que seu próprio discurso seja tomado como científico e em lugar da *in-verdade da arte*, proclamada por Platão, a arte passa a ocupar um lugar de conhecimento fundamentado, tal como a ciência. Como o *ut pictura poesis* de outrora, agora era necessário o *ut pictura scientia*.

57

No caso de John Constable, para pintar sua *história natural dos céus*, ele se pôs diante dos fenômenos atmosféricos numa “convergência objetiva” com o trabalho dos meteorologistas de seu tempo, como citado por Damisch.⁶⁹ Sabemos que ele leu *Researches about Atmospheric Phaenomena*, de Thomas Forster, publicado em 1813, do qual possuía um exemplar da edição de 1815 e sobre o qual teceu comentários com seu amigo George Constable numa carta de 1836.

Minhas observações sobre as nuvens e os céus são pedaços, pequeninos papéis quaisquer, e nunca, até hoje, eu os recolhi para constituir o texto de uma conferência que farei provavelmente em Hampstead, no verão próximo [...]. Se você deseja saber mais sobre a atmosfera, e se eu puder lhe ajudar, me escreva. O livro de Forster é o melhor – ele está longe de ter razão, mas ele tem o mérito de abrir o caminho [...].⁷⁰

Constable coloca em questão as considerações científicas de Forster e as confronta com suas próprias observações (e lembranças) advindas de sua prática em pintura ao ar livre. Não se sabe se Constable leu a obra de Luke Howard, mas como o

⁶⁹ DAMISCH, Hubert. Pág. 268.

⁷⁰ John Constable em carta à George Constable em 12 de dezembro de 1836, apud WATT, Pierre. Pág. 80. (tradução livre)

primeiro capítulo do livro de Forster intitulava-se “Of Mr. Howard’s Theory of the Origin and Modifications of Clouds”, somos levados a supor que ele teve acesso às suas principais ideias. Pierre Wat observa que, mesmo que Constable não soubesse da nova classificação de nuvens proposta por Howard, o fato de desejar conceder às nuvens e aos céus uma conferência testemunha a importância por ele concedida ao assunto, assim como seu longo conhecimento do tema.⁷¹ Mas Constable morrerá inesperadamente antes de proferir a palestra desejada, e o único texto que nos deixou em *pequenos papéis quaisquer* são seus estudos e imagens feitas em pintura sobre papel, papelão ou tela. Eles são seu depoimento sobre o assunto, os resíduos de seu pensamento tornados visíveis em seu fazer. E o que eles nos contam quando Constable se cala e se retira?

As pequenas nuvens de Constable, seus cinquenta estudos, quando retiradas de sua relação com a linha do horizonte, são intervalos pictóricos que dão a ver o significante *nuvem*, mas agora sem profundidade (porque sem referencial), sem origem (de onde vieram as primeiras?). Tomadas enquanto fragmentos, elas *parecem não contar nada*. O que poderiam contar – e ainda assim muito pouco – são as anotações feitas pelo artista no verso desses pequenos suportes. Anotações vagas, fugidias, mas que buscam ainda em palavras definir o *quase* do visível: data, hora, aspecto do céu no *exato momento*, cores, tipo de nuvem.

“Agosto, 1, 1822, 11 h da manhã. Muito quente com grandes nuvens subindo sob o sol. Vento oeste”. Ou, ainda: “Setembro, 13, 1821. Uma hora. Ligeiro vento no Noroeste, que se tornou tempestuoso à tarde, com chuva a noite toda”. Em outro estudo, lê-se: “Meio-dia, 27 de setembro, muito claro depois da chuva vento Oeste”. E, também: “5 de setembro, 1822, 10 h manhã. olhando para o Sudeste. vento forte a Oeste. muito claro e frescas Nuvens cinzentas correndo muito rápido sobre um leito amarelo. sobre o meio do Céu muito apropriado para a Costa de Osmington”.⁷²

Para Pierre Wat, esses estudos evidenciam a ligação entre o fenômeno observado e o tempo por vir. Para o historiador, essas anotações feitas no verso mostram o fenômeno nebuloso pintado não como fenômeno isolado, mas como um momento arrancado ao tempo que passa. A *história natural dos céus*, tão almejada por John Constable, seria escrita, para Wat, quando da reunião dos seus dois anos de estudos que, de um lado, comportam a representação dos fenômenos cientificamente observados de forma empírica e não esquemática, e, de outro, as indicações sobre as

⁷¹ *Idem*. Págs. 80, 81.

⁷² Cf. Cat. Tate Gallery, 1976, n. 197 e 207.

condições nas quais esses fenômenos aparecem. Assim, para Wat, a abordagem científica de Constable é fenomenológica, uma vez que ela descreve no tempo e no espaço como os fenômenos aparecem.⁷³

Já Lebensztejn observa que Constable nunca empregou seus estudos de céus e nuvens em nenhuma de suas paisagens. Nota que o céu feito no dia 5 de setembro de 1822, por exemplo, não foi utilizado por ele – pelo menos não com a mesma aparência – em nenhuma de suas pinturas de Osmington. Ressalta, assim, que os pequenos céus e nuvens eram trabalhos específicos e isolados e assim permaneceram “destacados como pedaços de totalidades concretas e únicas aos quais fazem alusão”.⁷⁴



John Constable
Óleo sobre papelão montado - verso

Cloud Study

1822

Yale Center for British Art Paul Mellon Collection

Assim, essas pinturas-estudos de céus e nuvens destacadas são *quase* nuvens (vimos que para Gombrich são as mais verdadeiras nuvens). São nuvens-pintura e estas, enquanto imagem, não só evidenciam a ligação entre o fenômeno e o tempo que passa, mas nos dão a ver a nuvem já desaparecida ao indiciar aquelas que estiveram *ali* – no dia 3 de setembro de 1821 ou em 1 de agosto de 1822 – e que não estão mais.

⁷³ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 82.

⁷⁴ LEBENZSTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*. Éditions du Limon, 1990. Pág. 251.

Mas, de perto, numa aproximação desmesurada à pintura, como vimos, aquilo a que chamamos nuvem, o significante, desaparece e a *realidade* mergulha no detalhe que faz aparecer um caos de cores e pinceladas em variados movimentos, em diferentes alturas, em fluidez variável e que já pode ter outros nomes e outros tempos: vales, lagos, abismos, vulcões, montanhas nevadas e sulcadas pelo vento que fende vindo da mão e do olho (qual?) que passa/passou ali retirando daquelas montanhas o branco que deixa, vez ou outra, entrever um solo tramado.

Podemos errar pelas nuvens-pintura de Constable como as formigas sobre os territórios de tela e papel de Alechinsky, ou uma mosca sobre a tela de Torres Agüero, tal como nos conta Cortázar.⁷⁵ Como elas, nessa errância adentraremos e tocaremos o mundo do dentro localizado sobre outro mundo, por baixo e por cima de outro mundo, para descobrir os segredos que compõem suas muitas superfícies tecidas com labor e pintura por um artista. Sim, será preciso tocar, somente assim, numa tal aproximação, a visão unirá os dois corpos (e seus desejos), o do olhado e o do que vê, confundindo-os.

Ou podemos igualmente pensar as pinturas-nuvens como a obra feita por Frenhofer, o pintor de Balzac, na qual Poussin viu somente “cores confusamente contidas por uma infinidade de linhas bizarras que formam um muro de pintura”, mas que também deixava entrever algo *reconhecível* saindo de um “caos de cores, de tons, de nuances indecisas, espécie de névoa sem forma”.⁷⁶

As pinturas-nuvem de Constable são também *névoa sem forma* como aquela da pintura de Frenhofer, tudo depende da distância que se toma delas. De perto são como perturbações da forma nuvem que fazem que qualquer determinação oscile, território de surpresas e incertezas que é este ver desmesuradamente perto; e, ao nos afastarmos delas, temos de volta o significante nuvem, aquilo que a pintura sugere dele.

Mas ir e voltar é fazer o jogo da indecisão que aproxima o que é visto de perto do que é visto de longe. O detalhe contamina o longe a cada acercamento e o distanciamento transforma o que se vê de perto: a cada retorno ao lugar de onde se parte já não se vê igual.

Longe e perto. Será preciso considerar que ambos são lugares indeterminados e que não significam só distância mensurável e alcançável. Cada um deles possui fatores e segmentos desviantes que nos levam para outro lugar: *aquela*, *aquém* ou *além*, nunca se sabe, e que se faz de reverberações: que *um* estabelece e/ou recebe da história e do

⁷⁵ CORTÁZAR, Julio. *Territorios*. Mexico: Siglo XXI Editores S.A., 1978.

⁷⁶ BALZAC apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012. Pág. 175.

mundo, do que ele traz de seu próprio imaginário, de suas memórias, de seu drama, e até mesmo do que acaba de vivenciar do banal e do ordinário, etc. (etc feito de palavras, de silêncios, de outras imagens, de afetos, de atmosferas sonoras, de corpos, lugares e ações e outras muitas coisas mais e que são fundamentais na constituição do ser de uma pintura). Por isso, a imagem vista, seja de longe ou de perto, é sempre *um* começo e *um* caminho possível.

Caminho que, muitas vezes, é aberto em meio a muitas vozes e barulho e que esse *um* só penetra pelos vazios desse murmurar intenso até chegar e se aderir ao silêncio de uma pintura. Como nos conta ainda Cortázar, diz-se que nesses momentos, quando se abre o caminho, “um anjo está passando”. Mas os anjos, em sua existência fantasmagórica entre aparição e desaparecimento, nem sempre são perceptíveis a todos. E mesmo que fossem, cada um teria a sua experiência individual diante de sua presença silenciosa.⁷⁷

É sempre *um* aquele que coloca a pintura-nuvem em movimento ao adentrar e aderir à silente espiral causada por seus vazios e seus espelhos. Espelhos esses que não cessam de inventar jogos de não saber mais a quem pertencem as imagens que espelham, e que nos atraem para perto e nos afastam deixando entrever somente simulacros.

Aproximar-se e se afastar incessantemente desses *pequenos papéis quaisquer* não garante a possibilidade de retirá-los do silêncio do seu lugar próprio, de *lá* do lugar onde eles *nada contam* ou, que, se contam, contam ainda muito pouco. Afinal, eles não são textos legíveis como palavras sobre uma superfície (e legíveis não quer dizer que sejam decifráveis). Eles são outro tipo de texto: aquele escrito *Texto*, o de uma *escritura* no sentido barthesiano.⁷⁸ E toda e qualquer tentativa que se faça de colocá-los a nível de linguagem, eles incessantemente fogem e se congelam ou condensam ao mesmo tempo e contraditoriamente, nuvens que são.

Se eles *nada contam* em seu território de papel, tela, tinta e silêncio, será preciso contá-los para que sobrevivam. Se o que contam está *lá* somente como potência, eles contarão nas palavras guardadas de alguns livros; nas digressões tecidas em algumas salas de aula; nas conversas obstinadas de alguns poucos amigos; em alguns textos corajosos e nos incertos dos curiosos e dos poetas; e contarão ainda nos

⁷⁷ CORTÁZAR, Julio. *62 Modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Pág. 21.

⁷⁸ Para Roland Barthes, o *Texto*, com inicial maiúscula, é o tecido de significantes que constitui uma obra (BARTHES, 2004. Pág. 17). Na língua francesa, *écriture* designa a representação da fala ou do pensamento por meio de sinais. Para Barthes, a *escritura* é a escrita do escritor, e o escritor é aquele que inscreve signos, aquele que busca a “cintilação do sentido” mais do que o sentido. (PERRONE-MOISÉS, 2004. Pág. 75)

intervalos mudos e também silenciosos de outras tantas imagens que deles algo ecoam. Contarão tudo aquilo que pode contar um signo em sua verdade recuada, em seu significado incerto.

Contá-los significará, portanto, fazê-los e desfazê-los incessantemente, colocando seus pequenos corpos em contato com outros corpos, atribuindo-lhes, assim, corpos outros, sempre novos, sempre começo. E, tal como no poema “The Cloud”⁷⁹, de Shelley, os *pequeninos papéis quaisquer* e as nuvens feitas por John Constable certamente mudarão, mas não poderão morrer.

⁷⁹ *The Cloud*. Percy Bysshe Shelley, 1820. In <https://www.poetryfoundation.org/poems/45117/the-cloud-56d2247bf4112>. Acesso em 18/04/2018.

e, tal como os românticos,

*Produtos românticos, nós todos...
E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada.*
Álvaro de Campos

Todos os momentos da história são sempre marcados pelo que o próprio mundo é: pura transformação. Voltamos a alguns desses momentos quando, por algum motivo, desejamos deles extrair, investigar e fazer aflorar algo que possa, em nós, provocar novos e outros modos de ver para atuar sobre e no mundo. A história é potência, ela é lacunar, incerta, cheia de falhas e guarda apenas fantasmas (ou anjos) que podem ressurgir se convocados. Porém, retornados, eles continuarão sua vida que apenas cintila entre aparecer e desaparecer novamente.

O que podemos fazer nessa aproximação com a história, nessa busca do tempo perdido, é dar a ela outra forma, reinventando-a ficcionalmente, mesclando a ela o presente daquele que a inscreve com suas próprias falhas e desejos entre saber e não-saber.

63

Será com tal incerteza que voltaremos ao final do século XVIII e ao começo do XIX, *ali* na passagem do pensamento clássico ao chamado pensamento romântico, momento no qual viveu John Constable. Esse momento, conhecido por Romantismo, já impõe uma grande dificuldade àqueles historiadores da arte que tomam a disciplina como uma retórica da certeza, uma vez que o termo exige um constante trabalho de redefinição e não há consenso entre muitos deles. A pergunta que ecoa é sempre sem resposta: afinal, o que é o romantismo?

Vejamos.

Para Pierre Wat, em seu livro “Naissance de l’art romantique”⁸⁰, o caráter do romantismo é eminentemente contraditório. Para ele, o termo envolve uma grande diversidade de significados e, por este motivo, todos fracassam, de certa maneira, ao tentar entendê-lo como um sistema ou um fenômeno passível de totalidade. Definir o que é o romantismo apontaria para uma “impossibilidade nativa”, segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy⁸¹, pois a questão buscaria uma essência para o que se refere exatamente ao que não tem essência permanente. Só na obra de Friedrich

⁸⁰ WAT, Pierre. *Naissance de l’art romantique: peinture et théorie de l’imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 15 a 30.

⁸¹ LACOUÉ-LABARTHE e NANCY apud WAT, Pierre. Pág. 20.

Schlegel, nos informa Wat, foram encontrados oito níveis de significação para o termo. Assim, não se mostra possível uma determinação positiva para a expressão e tampouco pode-se estabelecer para ela um conjunto de regras e normas românticas que formem um sistema, uma vez que a contradição seria uma de suas principais características, o que não quer dizer incoerência.

Para Jean-Claude Lebensztejn, todo pesquisador desse período da história deve ser cuidadoso para não incorrer no erro de tentar estabelecer uma distinção clara entre o romantismo e o neoclasicismo fazendo um inventário de suas particularidades, uma vez que entre 1760 e 1820, diz o historiador, há uma grande dificuldade de fazer classificações não só baseadas em diferenças estilísticas mas, igualmente, pelos temas atribuídos ao romantismo tais como ruínas, túmulos, melancolia, culto da natureza, uma vez que existe grande número de obras neoclássicas construídas sobre esses mesmos enunciados.

A dificuldade, portanto, de pensar o momento histórico conhecido por Romantismo como unidade com traços distintivos, se faz presente no pensamento de vários historiadores. Não podemos, para falar dele, nem mesmo enumerar palavras-guia, uma vez que para elas os artistas teceram as mais variadas, e por vezes mesmo opostas, formas para tornarem visíveis seus pensamentos. Como colocar, por exemplo, sob o mesmo título *romantismo*, obras tão distintas no plano formal como as de John Constable, William Blake, William Turner e Caspar David Friedrich, entre outros? Ora, para aproximá-las será necessário já de início romper com a ideia de estilo – que postula que todas as obras devem se parecer formalmente – e buscar ver como, em suas particularidades, eles se opuseram às premissas clássicas. Sim, porque um dos principais desejos dos românticos era buscar fazer com que as antigas normas clássicas deixassem seu estatuto de norma e que as leis comuns daquele período fossem tomadas agora como ferramentas a serviço do individual.

A questão da *mimesis* clássica, por exemplo, como vimos anteriormente, seria a ideia da imitação fidedigna daquilo que se vê, sem a existência de nenhuma lacuna entre a imitação e o imitado. Esta concepção, retomada pelos neoclássicos na Alemanha, na Inglaterra e na França, entre 1760 e 1820, dominará o discurso e a prática desses países, mas sofrerá uma modificação, sobretudo no que concerne ao domínio da pintura. Para os neoclássicos, escreve Jean-Claude Lebensztejn, a *mimesis* seria definida como “um sistema regido por lacunas e contra-lacunas”. A primeira lacuna estaria no seio da própria natureza que, em seu princípio perfeito, está sujeita a desvios e acidentes. Essa

primeira lacuna se duplicaria numa segunda: entre a imitação e o imitado, isto é, entre a arte e a natureza.

Em todas as artes de imitação, a imitação permanece essencialmente em falta em relação ao imitado: à poesia faltam os corpos, a presença e a consistência representativa; à pintura, o relevo; à escultura, a cor e o espaço em torno; a todos os dois, a palavra; a todos falta o essencial do imitado: a vida, a sensibilidade, a inteligência, em suma, a interioridade tão incomensuravelmente superior a seu invólucro imitável.⁸²

Diante da constatação desse hiato, os neoclássicos vão conceber uma contralacuna imitativa, não tentando mais reduzir a falha existente entre imitação e imitado, uma vez que não há como apagá-la ilusoriamente: assim, se toda imitação é *fictícia e incompleta* ela será complementada por uma lacuna *idealizada* que corrigirá a lacuna accidental no imitado. A essa lacuna imitativa e a todas as separações, sejam elas entre a arte e a natureza ou entre os modos imitativos, os românticos, à diferença dos neoclássicos, vão fundar uma outra *mimesis*, aquela que mais do que complementar ou unir, tentará fundir definitivamente a arte e a natureza, a teoria e a prática.

Se podemos dizer que há subversão nesta nova maneira romântica de ver o mundo e de ressignificá-lo, a pintura de alguns paisagistas do eixo Inglaterra-Alemanha contribuirá fortemente como testemunho dela, assim como o discurso teórico que a acompanha. Será principalmente nestes dois países – e nas relações que estabelecem entre eles – que os artistas irão concentrar suas práticas sobre a paisagem, assim como as reflexões teóricas em sua defesa contra a primazia da pintura de história neoclássica. No entanto, a subversão romântica não significa destruição e nem niilismo, mas uma crítica à modernidade do interior da própria modernidade; uma auto-crítica, digamos, que no campo artístico tomará o caráter de reavaliação de toda uma cultura anterior.

O artista romântico escreve, isso para ele é uma espécie de missão. Nos conta Pierre Wat:

[...] cada texto é concebido ao mesmo tempo a favor e contra alguma coisa. A favor, pois trata de defender, de legitimar a prática pictórica. Contra, porque essa prática se constitui como reação a uma depreciação ontológica da pintura. Essa estratégia de ataque tanto como de defesa, faz nascer textos teóricos de um tipo particular. Escrever a favor do projeto pictórico romântico, é escrever para os próprios artistas. [...] é tentar reviver a ligação entre teoria e prática, entre pintura e reflexão.⁸³

⁸² LEBENSZTEJN, Jean-Claude *apud* WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Págs. 262, 263. (tradução livre)

⁸³ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 31. (tradução livre)

A escrita para esses artistas é uma das ferramentas de observação do mundo, uma das que podem ser forjadas para enfrentar os tempos modernos que, para eles, se distanciou do divino na natureza, mundo que precisa, então, reaprender a ver. E ver novamente o mundo significa reavaliar a cultura materialista imposta pelo saber científico e que leva a uma espécie de desencantamento, a um afastamento do mundo enquanto mistério divino. Reaprender a ver e educar o olhar: essa é a proposta trazida pelo artista, teórico, médico e naturalista alemão Carl Gustav Carus e que ultrapassa o campo pictórico ao pretender restaurar a *visão* mística da natureza.

Se a ciência clássica implicava numa redução do campo do conhecimento ao mundo finito, mesurável, a ciência romântica terá como um dos seus objetivos reencantar as ferramentas do desencantamento. Ciência das cores, meteorologia, geometria e fisionomia, serão pensados pelos românticos enquanto ciências fenomenológicas que permitirão trazer à luz a ligação entre mundo finito e seu fundamento infinito.⁸⁴

Escrever é uma maneira de expandir esse novo pensamento, de dar a ele corpo ativo. John Constable escreveu inúmeras cartas e desejou mesmo escrever um livro.⁸⁵ Em uma delas ele se diz o homem das nuvens: *I am the man of clouds*.⁸⁶ Goethe, homem de cartas e muitos escritos, se diz *Augenmensch*, o homem do olhar.

Se para o primeiro não vemos nada verdadeiramente antes de compreender, para o segundo o olho é o primeiro instrumento desse conhecimento, é aquilo que torna visível. O olho, na concepção goethiana, é solar, ele retira da noite aquilo que é visto. Esta analogia entre o olho e o sol se opõe a de segredo e sombra. Há nela uma ideia de unidade entre aquele que observa e o ser da coisa observada, entre conhecimento de si e conhecimento do mundo que faz com que o observador se confunda com tudo aquilo que descobre. Concepção contrária à de Newton, que exclui do mundo observado (e mensurável) o sujeito que o observa, uma vez que só assim esse sujeito poderia observá-lo objetivamente.

Numa certa consonância com Goethe e em oposição à concepção física newtoniana, os românticos acreditarão que há apenas uma única via que anima o mundo e, nesta, não se separam o sujeito que observa e seu objeto de observação. Para eles a natureza, o artista e a pintura são como as três faces de um mesmo objeto.

⁸⁴ *Idem*. Pág. 103.

⁸⁵ Em carta de 16 de dezembro de 1835 a M. George Constable, seu amigo, ele diz: "Eu queria escrever um livro, mas me lembro do ditado: "Oh esse inimigo meu que gostaria de escrever um livro!..." Cf. LESLIE, C.R. Pág. 265. (tradução livre)

⁸⁶ A frase escrita por John Constable está numa carta a John Fisher datada de novembro de 1823.

Façamos aqui um pequeno parêntese para lembrar o Sr. Palomar,⁸⁷ personagem de Italo Calvino que fazia da observação das coisas do mundo a principal atividade de sua existência. Vejamos qual método ele utilizava para pensar como seu eu e o mundo se relacionavam e se formavam.

Segundo Calvino, a primeira pergunta que o Sr. Palomar se colocou diante de sua ocupação é se seria possível olhar alguma coisa do mundo deixando à parte o seu eu pois, geralmente o que se pensa é que "o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela". Mas, se existe então uma janela, pensou o Sr. Palomar, o mundo é aquilo que está do lado de lá. E o que estaria do lado de cá? Ao que ele mesmo respondeu: também o mundo. Com algum esforço, o Sr. Palomar, depois de deslocar o mundo até o limiar da janela, percebeu que lá fora o mundo se duplicava em mundo que observa e mundo que é observado, e que ele – seu "eu" – era igualmente parte desse mundo que olha a outra parte do mundo. Mas se há um mundo do lado de lá e um mundo do lado de cá, talvez o "eu" seja a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo, e para que isto aconteça, contemplar-se a si, o mundo precisa dos meus olhos, pensou novamente. Foi então que o Sr. Palomar decidiu olhar as coisas não somente por fora, mas também por dentro, e para isto, ele se questionou: será preciso observá-las com um olhar "que vem do exterior" e não mais de dentro de si? O Sr. Palomar fez então a experiência esperando uma metamorfose geral do mundo à sua volta. Mas qual não foi sua surpresa ao perceber que tudo continuou como dantes! Concluiu, assim, que não é o do exterior que se deve observar o exterior. Seria então da coisa observada que se desenha a trajetória até aquele que observa? Mais uma vez o Sr. Palomar se indagou se as coisas emitem uma espécie de sinal mudo para significar alguma coisa. Mas, ao final, ele deduziu que, mesmo não sendo frequente, oportunidades e coincidências decididamente acontecem quando o mundo quer observar e ser observado e que alguém passe por ali naquele lugar, exatamente naquele momento.⁸⁸

Foi com um olhar similar ao do Sr. Palomar que John Constable e outros artistas românticos buscaram, de várias formas e de diferentes ângulos, definir e entender como as coisas do mundo observado e aquele que observa tomam existência, produzindo, nesta busca, imagens que são indícios, traços, vestígios deles.

⁸⁷ O Sr. Palomar leva esse nome, ironicamente, por ser o mesmo de um famoso observatório que conteve, durante muito tempo, o maior telescópio do mundo.

⁸⁸ CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Pág. 101 a 103.



John Constable

The Marine Parade and Chain Pier - Brighton

c. 1826



Joseph Mallord William Turner

The Chain Pier - Brighton

c. 1828

68

Cada imagem é uma forma singular de se fundir ao mundo observado, uma nova experiência de mundo. E quando nosso corpo de observador é tocado, tragado por algum motivo por elas, nos colocamos *por um segundo* em consonância com aquele corpo que viu e vemos então juntos, misturados, não mais separados, o mesmo objeto do mundo. É *aí* que o corpo do observador – seu eu – se constitui: impreciso, existente num tempo e num espaço suspenso, convertido em “*Raumding*, coisa espacial”, como disse Merleau-Ponty, uma quimera, eu feito de vários eus. Essa mistura é a Natureza, e ela não é definitivamente aquilo que se pode contemplar distanciadamente.⁸⁹

⁸⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*: curso do Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 132.

Mas as duas concepções – a de que o mundo é algo exterior ao sujeito observador e passível de ser visto objetivamente; e a de que o mundo observado e o sujeito observador se confundem e se misturam na observação – parecem atravessar os tempos (tal como a ideia de *verdade*) e insistir, ainda hoje, em separar opiniões positivistas e negativistas. Com bastante frequência e nos ambientes mais inesperados, ainda encontramos pessoas que dizem possível desunir ou se distanciar de seu objeto de análise.

Para Pierre Wat, “o romantismo é esse momento de passagem do artista-observador (goethiano) ao artista visionário (friedrichiano)”⁹⁰, passagem que é acompanhada de uma espécie de deslizamento do termo *visão*. Se o olho para Goethe acessa o segredo do Ser através do símbolo, o artista romântico dirá do infinito do Ser através da aparência do mundo finito. Para o historiador,

o artista romântico [...] não pode adotar a posição goethiana do observador que, por mais subjetiva que seja, ainda supõe uma distância, uma lacuna entre o sujeito e o objeto observado.⁹¹

Se a observação é um movimento do interior em direção ao exterior e vice-versa, a Visão é o movimento do interior em direção ao interior, e nessa passagem de um olhar a outro se dá o mesmo desvelar-velar da natureza. Por acreditar que tal é o entrelaçamento entre aquilo que se vê no exterior e o que se vê de si mesmo, que William Blake dirá que “aos olhos do homem de Imaginação a Natureza é a própria Imaginação” e o mundo seria uma “Visão contínua de Fantasia ou Imaginação”⁹²: para ele, a Visão é a própria realidade. O artista visionário, tal como o acredita também Caspar David Friedrich, mais do que observar o mundo com seu olho físico deve fechá-lo para realmente ver, pois, só assim, ele poderá aceder ao simbólico. Carl Gustav Carus acredita na dualidade do olhar feito entre observação e visão, sendo a natureza um reflexo de uma ou de outra. Para John Constable, o olho interior, a alma, é que percebe, o olho físico somente mostra.

A pintura será também um lugar de encontro místico para os românticos e sobre ela serão deixados os traços, o reflexo “impressionado” do encontro entre a subjetividade do artista – aquilo que o constitui – e sua experiência com o divino. Para Friedrich, a arte será a mediadora entre o homem e a natureza. Natureza na qual se manifesta o Absoluto, logo, o artista será aquele que dá voz e forma ao divino. Dessa

⁹⁰ WAT, Pierre. Pág. 116. (tradução livre)

⁹¹ *Idem*. Pág. 117.

⁹² *Ibidem*. Pág. 120.

forma, os românticos se oporão também aos artistas clássicos: ao não serem mais senhores do que produzem e a arte não sendo mais produto somente da razão. Sendo ela a manifestação do mistério, o artista não será mais o mestre do devir daquilo que ele molda. A obra em devir será, portanto, aquilo que é a própria natureza e a finalidade de toda *mimesis* romântica. A natureza tomada como princípio pelos artistas românticos produzirá menos obras naturalistas no sentido de imitação de seus objetos, e mais obras que repetem o seu fundamento: natureza sempre incompleta, sempre por se fazer, pintura, então, infinita.

Há, nesse momento, igualmente um alargamento do termo *paisagem*, justamente porque há uma mudança, um movimento, na concepção de natureza. Esta não é mais vista como dotada de uma espécie de *vida pacífica* que se faz de regras e leis próprias, mas como lugar de criação e metamorfose incessante – mesmo que muito lenta – da qual o homem faz parte e à qual está submetido.

Em suas “Neuf lettres”, Carus havia declarado que o artista é “parte necessária da criação, participando através de sua arte, de seu movimento”. A ele caberia representar a natureza sempre em devir, ultrapassando o gênero histórico e fazendo da pintura de paisagem uma “pintura de história natural”, só assim, segundo Carus, ela poderia retrair as diferentes idades do mundo e “tornar visível e compreensível a maneira como sua matéria, sob sua aparência inerte, trabalha sem cessar”.⁹³ Segundo Wat, as concepções de Carus se baseiam, em grande parte, naquelas do filósofo alemão Schelling, para quem a obra de arte tem por finalidade “objetivar o inobjetivável”⁹⁴, fixando o mundo em sua perpétua oscilação.

Assim, um novo gênero de pintura (e mais do que gênero, uma ambição) tomará sua força e subverterá a hierarquia dos gêneros: a pintura de paisagem será aquela que dará voz nova a uma nova época. E mesmo que suas formas sejam as mais variadas, a abordagem da paisagem pelos artistas românticos sempre guardará uma estreita ligação com a experiência vivida. E ninguém melhor do que Carus para expressar como essa percepção do movimento da natureza se faz neste observador:

Tudo o que pode encontrar uma ressonância no coração humano, toda clareza e todo sombreamento, toda evolução e toda ruptura, toda criação e toda destruição, tudo isso nossos sentidos percebem vagamente nas formas delicadas das regiões nebulosas.⁹⁵

⁹³ CARUS apud WAT, Pierre. Pág. 174, 175. (tradução livre)

⁹⁴ SCHELLING apud WAT, Pierre. Pág. 175. (tradução livre)

⁹⁵ CARUS apud Wat, Pierre. Pág. 177. (tradução livre)

Para Carus, o mundo, ao vibrar em ondas em suas oposições, faz pulsar em consonância com ele o coração daquele que o observa, mas o tocará e será por ele percebido de forma sutil e obscura.

No caso de John Constable, *seus pequenos papéis quaisquer* são fragmentos do mundo que o afeta *em e por* sua(s) nebulosidade(s). *Parecidos* com o mundo, eles nos “dão a ideia” dele, como nos disse o artista, são semelhantes a ele naquilo que se parecem e nos aparecem justamente por serem dessemelhantes (e nebulosos). Eles são a ponte que pretende ligar diferentes elementos de um mesmo mundo e, em sintonia com seu tempo, já nasceram como *fragmento*.

Pierre Wat dedica um subcapítulo de seu livro sobre o Romantismo à questão do fragmento que, segundo ele, “é a forma das pinturas produzidas pelos artistas românticos ao esperar, ao preparar, o advento da paisagem”.⁹⁶ O historiador retira da “Athenaeum” – uma revista literária apresentada em fragmentos⁹⁷, editada de 1798 a 1800 por Friedrich Schlegel e seu irmão August Wilhelm e que foi a principal porta-voz do Romantismo alemão – a definição para o termo. É no fragmento 206 que Schlegel dirá: “É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço.”⁹⁸ O fragmento romântico utilizado por Schlegel, Novalis e seus companheiros conhecidos como primeiro-românticos (*Frühromantiker*) tem origem na antiguidade clássica e veiculava um saber indiscutível. Utilizado no discurso médico, político ou legislativo, ele era tal como uma máxima: conciso, categórico, seu enunciado guardava uma autonomia em relação a qualquer discurso maior. Revisitando sua forma clássica, os primeiro-românticos o transformarão: à diferença do aforismo do qual descendem, os novos fragmentos se utilizarão da fixidez do gênero aforismático, mas irão contradizê-lo tanto na forma quanto no conteúdo. “Muitas obras dos antigos acabaram como fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim”, diz Schlegel. Para ele, o fragmento, apesar de sua aparente autonomia, depende da série na qual se inscreve.⁹⁹

Pois é justamente assim que os pequenos estudos de céus e nuvens de John Constable se fazem. Eles são um recorte, um momento de estudo e aproximação aos fenômenos que tanto o interessavam; eles guardam sua autonomia, mas apontam para uma busca, uma pesquisa que se faz presente e se repete em cada um dos seus trabalhos.

⁹⁶ WAT, Pierre. Pág. 183.

⁹⁷ O que era bastante adequado ao movimento romântico, que considerava a incompletude um de seus principais temas.

⁹⁸ SCHLEGEL apud WAT, Pierre. Pág. 184.

⁹⁹ WERKEMA, Andréa Sirihal. *Breve comentário acerca do Fragmento A216, de Friedrich Schlegel*. Cf. *Eutopia* – Revista de literatura e linguística. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/viewFile/1036/805>. Acesso em 09 de maio de 2018.

E, a essa pintura *de fragmentos* e igualmente aquela *composta de fragmentos*, Turner fará alusão em uma de suas conferências em 1811 dedicada a Claude Lorrain:

Assim como a beleza não é a beleza até que tenha sido definida, assim como a ciência não é a ciência até ser revelada, nós devemos nos perguntar como ele atingiu tal talento senão pelo estudo constante de partes da natureza. Partes, pois se não as tivesse estudado nós o teríamos visto mais facilmente satisfeito com assuntos simples da natureza e não teríamos, como hoje, pinturas compostas de fragmentos, mas pinturas de fragmentos.¹⁰⁰

Ora, o fragmento não é incompatível com o *desejo de unidade*, mas ele oscila sempre entre a vontade de reter o mundo enquanto totalidade e a ideia de que o mundo nele está *parcialmente* presente. Mas todo trabalho de arte é, sob esse aspecto, fragmento. Constable já havia dito que “de uma certa maneira, cada quadro realmente original é um *estudo separado* governado por leis próprias a ele mesmo, e o que pode ser bom para um, pode não o ser quando transportado para outro”.¹⁰¹

Pensemos também (e aqui escuto o eco da voz de Foucault) que mesmo o que se chama *obra* é fragmento, uma vez que não há mundo enquanto totalidade; e que esta condição fragmentária da *obra* não seria passível de ser modificada nem com a morte de seu autor, ou seja, a *obra* só pode ser vista enquanto *conjunto*, como *unidade*, quando sobre ela houver uma “operação interpretativa” (e não quando seu autor, morto, interrompe o “fazer obra”, como diz Pierre Wat¹⁰²).

Na verdade, se se fala com tanto prazer e sem maiores questionamentos sobre a “obra” de um autor, é porque a supomos definida por uma certa função de expressão. Admite-se que deve haver um nível (tão profundo quanto é preciso imaginar) no qual a obra se revela, em todos os seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e os menos essenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda das determinações históricas a que estava preso. Mas vê-se logo que tal unidade, longe de ser apresentada imediatamente, é constituída por uma operação; que essa operação é interpretativa (já que decifra, no texto, a transcrição de alguma coisa que ele esconde e manifesta ao mesmo tempo).¹⁰³

Vale também realçar que em alguns idiomas os artistas e produtores de imagem chamam *trabalho* (*work*) e não *obra* à materialização, ao gesto que ele faz para tornar visível ou aparente algo do mundo. A palavra *trabalho* traz com ela a ideia do esforço: no caso do trabalho artístico, o da *manualidade* que por vezes ele envolve e o do

¹⁰⁰ TURNER apud Wat, Pierre. Pág. 189.

¹⁰¹ CONSTABLE apud Wat, Pierre. Pág. 212.

¹⁰² WAT, Pierre. Pág. 190.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Pág. 27.

empreendimento intelectual que ele solicita e instaura. Mesmo que o verbo *obrar* tenha também o sentido de labutar, fazer, construir e agir, o termo *obra* é frequentemente utilizado para determinar um *conjunto de trabalhos*¹⁰⁴.

Mas voltemos a Constable. Em 2 de junho de 1831, ele escrevia a Leslie contando como haviam chamado “Caos” à sua pintura “Catedral de Salisbury” no livro “The Library of the Fine Arts”, mas complementaram dizendo que ela era, ao mesmo tempo, “uma pintura da qual é impossível se distanciar sem admiração”.¹⁰⁵



John Constable
Óleo sobre tela

153,7 x 192 cm

Salisbury Cathedral from the Meadows

1831
Tate Gallery

A grande pintura nos dá a ver a Catedral sob um pesado céu tempestuoso no qual um raio corta densas nuvens e cai sobre seu telhado; a chuva desce ao longe e um arco íris se desenha em sua diagonal. Todo o movimento do nosso olhar parece ser conduzido para a parte esquerda e sombria da paisagem onde estão concentradas a torre da igreja, as árvores e os tons quentes dos marrons avermelhados e do pequeno

¹⁰⁴ Diz-se que foi mesmo no romantismo, com as ideias de Fichte e Hegel, que se começou a estabelecer a relação entre o trabalho e a própria natureza do homem. Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Pág. 1148.

¹⁰⁵ LESLIE, C. R. Pág. 200.

vermelho em seu canto esquerdo inferior. A carroça e os três cavalos dentro do rio nos trazem de volta à direita iluminada da paisagem. Tudo se movimenta *ali* num jogo feito de formas, cores e gestos. Agora imagine que essa pintura tem quase 2 metros de comprimento por 1,50 de altura! Parte do acervo da Tate Gallery de Londres desde 2013, ela é assim descrita em seu *site*:

Em grande parte da tela, a tinta é manuseada com uma excitação febril, às vezes até frenética, especialmente na vegetação rasteira do primeiro plano, nas árvores trêmulas e na arquitetura gótica da catedral. Colocada com pincel e espátula, a tinta varia de espessa e tridimensional na vegetação, até fina e quase translúcida no arco-íris.¹⁰⁶

Podemos imaginar qual efeito tal abordagem da natureza deve ter causado no público de sua época. Chamá-la *caos* nos revela como se relacionavam com essa nova produção que forçava o público a, de certa maneira, desaprender o que sabiam para passar a outra coisa. Mas, afinal, o que faziam os românticos nada mais era do que repetir na matéria colocada sobre o suporte o caos da natureza que, até então e de certa maneira, havia sido encoberto pela pintura de seus predecessores que a organizava de forma idealizada, *pacificando-a*.

74

Schlegel já havia reprovado os franceses por simplesmente estarem formando seus Modernos nos mesmos moldes da escola dos Antigos, garantindo, dessa forma, sua continuidade. Para ele, faltava aos homens de seu tempo o “sentido do caos”, e esse sentido não significava esquecimento ou destruição daquilo que a eles precedia, mas, ao contrário, ele seria a primeira etapa de um novo projeto de conhecimento. Era preciso *colocar em caos* as normas estabelecidas pelos neoclássicos, desaprendê-las para que, assim, pudessem chegar a um lugar outro (e Constable dizia sempre que era preciso copiar pinturas e depois esquecê-las). Desorganizar as normas, desfazer uma ordem anterior, tornar aparente a desorganização – e isto não quer dizer falta de método –, buscar instaurar um sistema que seja amplo, diverso e, sobretudo, orgânico. Um caos do qual seja “impossível se distanciar sem admiração”, pois é ele que instaura o jogo fazendo que o semelhante desapareça para, na lonjura, reaparecer.

E é essa ambiguidade do romantismo, esse sonho de estar entre o clássico e a subversão do clássico, entre a ordem e a desordem, que faz com que o único ponto fixo de sua teoria seja mesmo a teoria neoclássica, pois é sobre ela e a partir dela que irá se fazer seu jogo de desregramento, de (des)construção. Até mesmo o nome *romantismo*

¹⁰⁶ Cf. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-salisbury-cathedral-from-the-meadows-t13896> Acesso em 10 de maio de 2018. (tradução livre)

pelo qual é conhecido, será muitas vezes utilizado como o equivalente de *pitoresco*, uma vez que este diz de uma arte feita *em pintura* (*pittoresco*, em italiano; *pingere*, em latim). E ao *pitoresco* irá se contrapor o *sublime*. Novamente, o ambíguo do romantismo, sempre se fazendo no *entre* e no diverso: o *pitoresco* será o termo usado para falar daquele artista que vê o homem integrado à natureza, aquela que para ele é o seu próprio ambiente; já o artista do *sublime* vê o equilíbrio entre homem e natureza perdido para sempre. Todos são românticos e as duas poéticas, em verdade, não se contradizem, se complementam.

Diz-se que o pintor e escritor William Gilpin foi aquele que cunhou a expressão *pitoresco*. Que na Inglaterra do século XVIII, ele propôs que a paisagem fosse vista através de um aparato visual que a enquadrava tal como uma pintura, e que isso – ver o mundo como pintura –, na época teria virado um modismo, sobretudo pelos viajantes dentro do próprio país. Mesmo Jane Austen usou o termo *pitoresco* em uma cena de seu livro “Pride and Prejudice” (Orgulho e preconceito), fazendo referência a ele com certa ironia. Mas será novamente preciso voltar à correspondência de John Constable pois ela nos confirma essa nova relação entre o observador, a paisagem e a pintura. Em carta escrita a seu impressor de gravuras, David Lucas, em 14 de novembro de 1832, ele conta:

Na diligência de ontem, voltando de Suffolk, estavam dois cavalheiros e eu, todos estranhos uns aos outros. Passando pelo vale de Dedham, como eu havia dito que era esplêndido, um deles comentou: “Sim, senhor, este é o país de Constable”. Então eu disse a ele quem eu era, para que ele não estragasse tudo.¹⁰⁷

O campo inglês era aquele das imagens feitas pelo pintor. Há também outro fator importante nesse *ver o mundo através de um aparato visual*: não podemos esquecer que estávamos, justamente nesses anos, vendo nascer a fotografia, o que nos leva novamente a pensar a *aisthesis* – ou o *zeitgeist*, termo utilizado pelos românticos alemães para dizer do *espírito da época*. Olhar o movimento do mundo, enquadrá-lo para *melhor ver* ou para torná-lo *permanente* não mais como o fizeram os pintores que utilizaram, desde Leonardo, a câmara obscura – o aparelho óptico que forneceu a base para invenção da fotografia –, mas tentar *fixá-lo* agora com o mesmo gesto rápido, seja o do movimento do pincel e do lápis sobre uma superfície (tal como queria Ruskin), ou

¹⁰⁷ LESLIE, Charles Robert. *Memoirs of the life of John Constable*. London: Phaidon Press Limited, 1995. Pág. 182 e *John Constable* (edição em francês). USA: Bibliolife, s/d. Pág. 223. (tradução livre)

seja o do obturador de um aparato que imprime a imagem sobre uma superfície sensível à luz.

Em 1822, Louis-Jacques Daguerre havia inventado o Diorama, que significa exatamente “o que é visto através”. O primeiro foi exposto em Londres em 29 de setembro de 1823, causando grande burburinho e controvérsias. O Diorama consistia numa sala que tinha um centro giratório sobre o qual se posicionavam os espectadores. Este círculo era rodeado por painéis móveis pintados com ambientes variados e a combinação dos dois elementos dava a ideia de profundidade, de realismo e de movimento contínuo.

Constable comenta o Diorama de Daguerre em carta escrita para Fisher em 30 de setembro, um dia após a inauguração da mostra:

Fui à exposição particular do Diorama [um Panorama em movimento]; é, em parte, uma transparência; o espectador está numa câmara escura e é muito agradável e dá grande ilusão. Está fora do campo da arte porque seu objeto é o engano. A arte agrada *lembrando*, não enganando.¹⁰⁸

Quase todos, nessa época, partilharam um grande desprezo por aquilo que, em breve, daria lugar à imagem fotográfica na forma do daguerreótipo, considerado mesmo como uma espécie de “arte diabólica francesa”. Nos conta Walter Benjamin, em seu “Petite histoire de la photographie”, que um jornal do século XIX havia se pronunciado radicalmente contra ela:

Querer fixar os reflexos fugazes não é apenas uma coisa impossível, como tem sido demonstrado pela extensa pesquisa alemã, mas o próprio desejo de alcançá-lo constitui uma blasfêmia. O homem é criado à imagem de Deus e nenhuma máquina humana pode fixar a imagem de Deus. O artista divino, exaltado pela inspiração celestial, em um momento de extrema consagração, sob a injunção superior de seu gênio e sem a ajuda de qualquer máquina, pode finalmente se aventurar a restaurar os traços divinos do homem.¹⁰⁹

Mas o que a fotografia faria – fixar o movimento, os “reflexos fugazes” do mundo sobre uma superfície – não era diferente do que pretendiam as outras técnicas de representação, porém, “o artista divino” que funciona inspirado pelos Céus e para quem a arte exclui qualquer consideração técnica, se sentirá ameaçado por esta que chega e que, num processo *mágico*, *fixa* o inapreensível.

Hercule Florence, mesmo de muito longe e em consonância com as buscas de seu tempo e paralelamente ao seu “Atlas Pitoresco-Celeste”, desenvolveu na cidade de

¹⁰⁸ LESLIE, C. R. Pág. 112 (versão em francês); Pág. 90 (versão em inglês). (tradução livre)

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris: Éditions Allia, 2012. Págs. 9, 10. (tradução livre)

Campinas uma série de pinturas em caixas óticas conhecidas por “painéis transparentes” ou “*tableaux transparents*”. Esses dispositivos fechados tinham uma fonte de luz situada por trás da pintura – em geral uma paisagem – e, em algumas áreas, a deixava passar simulando, dessa forma, reflexos sobre água, raios de luz da lua, luz de estrelas, e mesmo fogo; eram, como disse Constable sobre o diorama, aparatos que visavam o *trompe l’oeil*, isto é, enganar o olho. Florence ensina, em 1837, como fazê-los, “os meios de imitar com perfeição o luar e o brilho das estrelas” primeiro dando um azul por trás do quadro que, à luz de velas, mostrará o “verdadeiro tom do luar” e, depois, como se deve marcar os pontos brancos do céu que não serão pintados para furá-los com agulhas de diferentes espessuras deixando, assim, que a luz passe. Em seguida instrui que, sobre esses furos, pequenos pedaços de cristal sejam colados para que reflitam a luz das velas em todos os sentidos, e completa: “Para bem realizar os painéis transparentes, é preciso estar em uma sala escura e trabalhar com luzes por detrás do quadro”.¹¹⁰



Hercule Florence
Aquarela

Cena de Acampamento ao Luar

ca. 1836
30,8 x 42,8 cm

Diz-se que Florence iniciou seus “tableaux transparentes” na mesma época (1835) que Caspar-David Friedrich fazia sua obra de arte total, e que sua proposta

¹¹⁰ FLORENCE, Leila (org.). *Céus. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*. São Paulo: Prol Editora Gráfica, 2010. Pág. 90 a 100.

estava em sintonia com os experimentos de efeitos óticos que se faziam na pintura europeia de então. Mas já em 1832 Florence havia iniciado, logo após fazer as aquarelas que formam seu atlas, pesquisas que o colocam como um dos pioneiros na invenção da fotografia: “Portanto, não é de se estranhar que Florence [...] estava conectado pelos seus exercícios a artistas que já praticavam painéis transparentes e diversas obras de efeitos óticos que precederam e acompanharam as práticas fotográficas [...]”.¹¹¹

A revolução industrial na Inglaterra dos fins do século XVIII já havia introduzido aparatos diversos no cotidiano de seus cidadãos, um movimento que transformaria radicalmente o pensamento da época e a percepção do tempo e do espaço: gradativamente as máquinas substituíram os moinhos de água; os cavalos que cadenciavam um olhar demorado sobre a paisagem foram trocados pelo trem que a faria passar a 45 km/h; as ruas de Londres tiveram sua iluminação a gás; os motores passaram a ser movidos a vapor; os agricultores migraram para os grandes centros para estar perto das novas indústrias, e muitos deslocamentos mais se fizeram. Olhar as nuvens e buscar compreendê-las enquanto fenômeno aponta não só a aproximação ocorrida entre arte e ciência, mas também o interesse pelo *movimento* no duplo sentido de *tempo*. Para John Constable, a busca era compreender como esses fenômenos naturais nele se desenvolvem e como se fazem aparentes mas, mais do que um interesse científico e teórico, o fenômeno nuvem será para ele, sobretudo, um dos principais elementos que alimentarão suas pesquisas pictóricas e que o aproximará das questões trazidas e colocadas pelo longínquo, o indeterminado e a potência do que aparece para rapidamente desaparecer.

Os artistas de sua época, ditos românticos, introduzirão em suas novas imagens muitos *elementos perturbadores* ou *pequenos nada*s para pensar, seguir, subverter, acentuar, jogar e indiciar o movimento sem fim do mundo, agora feito de uma outra natureza.

¹¹¹ *Idem*. Págs. 206, 207.

ideias e aproximações ao significado de natureza

Não existe um meio de deter a natureza a fim de olhá-la.
Alfred Whitehead

Em suas aulas sobre a noção de Natureza, ministradas no Collège de France de 1959 a 1960, Merleau-Ponty questiona, de início, se aquilo a que chamamos Natureza não seria “apenas o produto de uma história no decorrer da qual adquiriu uma série de acepções que acabaram por torná-la ininteligível”, e se buscar dar a esta palavra um sentido único não seria tarefa vã, uma vez que sabemos que as palavras conhecem “deslizamentos de sentido”. Para o filósofo, para falar de Natureza será preciso, então, não utilizar palavras precisas, mas buscar dela o sentido primordial em suas variações de acepção.¹¹²

Na metafísica aristotélica, a Natureza é a substância das coisas que têm o princípio do movimento em si próprias. Identificada posteriormente como Deus, por Giordano Bruno no século XVI e por Espinosa no século XVII, essa semelhança que se faz por vestígio é, pois, indicial: se, por exemplo, vejo uma nuvem, vejo Deus, logo, vejo o inacessível. Segundo Abbagnano, esse conceito foi o que atravessou todo o século XVIII, quando então começou-se a se contrapor a Natureza ao Homem e a proclamar "a volta à Natureza", mas aí, nesta volta, persistirá ainda o conceito aristotélico que compreende três momentos: da Natureza como causa (eficiente e final); da Natureza como substância e essência necessária; e da Natureza como totalidade das coisas.¹¹³

A concepção introduzida por Descartes no século XVII ainda se apresenta em consonância com as ideias anteriores a ele, da natureza como sendo um objeto exterior ao homem e como sistema de leis, e Deus como o lugar metafísico da coerência no qual o homem não pode colocar-se. Descartes escreveu sobre as nuvens:

Já que para olhá-las precisamos voltar nossos olhos para o céu, pensamos nelas (...) como no trono de Deus (...) Isso me dá esperança de que se pudermos explicar a natureza delas (...) acabaremos por acreditar que é possível, de alguma maneira, encontrar as causas de tudo que existe de maravilhoso sobre a Terra.¹¹⁴

¹¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza: curso do Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 3 a 7.

¹¹³ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Pág. 815.

¹¹⁴ René Descartes apud PRETOR-Pinney, Gavin. *Guia do observador de nuvens*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008. Pág. 26.

Segundo Merleau-Ponty, se “em Descartes, o humanismo apresentava-se como uma mancha, no meio de um mundo inteligível luminoso”, em Kant, “pelo contrário, o humanismo aparece no centro: é o sujeito humano quem contém o Ser”.¹¹⁵ Será assim que Kant, no século XVIII, em seu livro “Crítica da Razão Pura”, pensará a natureza como a conexão dos fenômenos que seguem regras *a priori* e que a tornam possível, mas dirá que essas regras só podem ser descobertas pela experiência.

Naturphilosophie, termo empregado inicialmente por Kant para dizer de uma disciplina diversa da ciência, a filosofia da natureza encontrará em Schelling, no final do século XVIII e começo do XIX, um conceito mais dinâmico de uma natureza sempre em metamorfose, sempre em oscilação, num *perpetuum mobile*, como disse Novalis que dividiu com Schelling e os *Naturphilosophen* a ideia de *natureza em devir*. Para Schelling, a Natureza é confiada à nossa percepção, ela nasce a partir de nosso olhar, é ele que torna as coisas conscientes. Assim, o homem seria o vir a ser consciente das coisas, pois é nele que a Natureza tem seu termo dialético: ela partiria do incognoscível e finalizaria na consciência. Para o filósofo, a arte, ao contrário, partiria de pensamentos conscientes e terminaria em algo que pode ser retomado indefinidamente, sendo ela a experiência na qual sujeito e objeto se identificam de tal forma que não se pode saber mais o que é fato e o que é ideia.¹¹⁶

Há um esforço de Schelling no sentido de uma concepção não prosaica da consciência, na qual a consciência é inteiramente clara para si mesma e conhece o objeto tal qual ela o visa; objeto que não é outra coisa senão a sua visada. Uma consciência poética reconhece que não possui totalmente o seu objeto, que só pode compreender mediante uma verdadeira criação, e que ela cria a claridade, por uma operação não dedutiva, mas criadora.¹¹⁷

Já a filosofia de Bergson relaciona-se com a de Schelling, mas acredita na existência da coisa natural como algo que já está ali, independente da percepção, pois esta já estaria nas próprias coisas, “como uma paisagem que já está ali antes de nós e tal como a veremos a seguir”. Segundo ele, “é em P e não alhures que a imagem de P é formada e percebida” sendo necessário, no caso, indagar como a percepção aparece a si mesma, pensá-la segundo ela mesma e não segundo uma lógica *realista*. Pensar o universo de imagens seria pensar a própria experiência perceptiva. Ao conceber um mundo de imagens sem espectador, Bergson nos diz que a percepção informa e nos ensina sobre as coisas e que ela, em estado nascente, faz parte dessas coisas, mas,

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza: curso do Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 31.

¹¹⁶ *Idem*. Pág. 70 a 84.

¹¹⁷ Op. cit. Pág. 81, 82.

mesmo sendo elas anteriores à percepção só poderão ser descritas como são percebidas.¹¹⁸

Mas será Alfred Whitehead que, nesta mesma época, trará uma outra concepção dessa percepção. Para ele, “o que percebo é, ao mesmo tempo, para mim e nas coisas” e é do interior da natureza que essa percepção brota: o que temos diante de nós toma consciência em nós no sentido temporal. Mas é preciso um “despertar sensível” para que a Natureza se nos dê, e aí, inteira em cada uma de suas aparições, jamais se esgotará em nenhuma delas. E mesmo que ela nos apareça como sendo sempre outra e nova, ela nunca é desprovida de passado e nunca apreendida em seu começo, ela se mantém como princípio obscuro e opaco e, nela, criador e criatura são inseparáveis. O tempo da natureza não seria o tempo de uma natureza “em si”, mas o daquela da qual participamos. “Presença operante” e “passagem da natureza”, ela é aquilo que passa como o tempo e que só pode ser apreendida em suas manifestações passageiras, sem que essas jamais se esgotem ou se repitam da mesma forma. Complexo de seres em relação, devir, movimento e atividade, ela é uma subjetividade que nos atravessa. “Memória do mundo” na qual o passado se conserva e a duração acontece, mesmo que disso tenhamos consciência ou não, afinal, “uma consciência pode saber esse passado, mas esse saber não constitui o passado, reconstitui-o”.¹¹⁹

81

A concepção de Alfred Whitehead acerca da natureza e sua ênfase no papel da filosofia da natureza como sendo o de estudar como se interligam e se fazem as relações de seus vários elementos, servirá de princípio para Merleau-Ponty que inscreverá, assim, o tempo e a atividade no interior da própria natureza. Sua leitura de Whitehead o levará a crer que a natureza se percebe a si mesma somente quando compreendemos nossa percepção: é aí que ela se duplica e desfruta de seu próprio espetáculo.

Mas nada consegue realmente esgotar o termo Natureza, sendo infinitas as possibilidades e as variantes que se pode com ela estabelecer. Desde a Idade Média, reviravoltas e mudanças no pensamento, nas formas de agir e “estar-no-mundo”, se fizeram a partir de uma redescoberta da natureza, das novas relações estabelecidas com ela.

Segundo Vilém Flusser em seu livro “Natural:mente”, essa reviravolta teve consequências no conhecimento científico moderno que inverteu seu interesse pelas coisas extremamente distantes, tais como a astronomia e a mecânica, para coisas mais

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Pág. 87 a 90.

¹¹⁹ *Idem*. Pág. 197.

“humanamente significativas”, tais como a biologia, a psicologia e a sociologia. Para ele, essa inversão marcou toda a ciência moderna e, nesta, a física, a ciência que estuda os corpos inanimados, teria se estabelecido como modelo.

[...] a física se toma por “ciência da natureza”, não exatamente no sentido de “physis” (embora o termo Física pareça sugerir-lo), mas porque “physis”, para os gregos, era conjunto animado de coisas animadas e inanimadas, e “natureza”, para a física, é conjunto inanimado de coisas animadas e inanimadas. Mas, em todo caso, o progresso da ciência moderna era avanço a partir da natureza rumo ao homem e à sociedade.¹²⁰

Enquanto o saber científico buscou as “regiões extra-humanas”, como nos diz Flusser, lugares nos quais não estava existencialmente envolvido ou interessado, era mais fácil manter uma pretensa objetividade desse saber fictício; mas, ao adentrar as regiões nas quais o homem está diretamente implicado, rompe-se definitivamente a barreira que separa o objeto conhecível e o sujeito conhecedor: aí, nesse novo lugar, ele será objeto e sujeito de conhecimento.

Nos artistas românticos, há o desejo de fusão, de reencontrar pela arte a unidade da natureza, de ver a paisagem como o lugar ao qual estamos misturados; materializá-la sobre uma superfície seria torná-la aparente enquanto emaranhado, tal como nas palavras de Merleau-Ponty: “paisagem visível sob meus olhos, não exterior e ligada sinteticamente aos [...] outros momentos do tempo e ao passado, mas que os tem verdadeiramente atrás dela em simultaneidade, dentro dela e não ela e eles lado a lado no tempo”¹²¹.

Simbolizar, imitar a natureza e seu segredo na forma de um segredo diverso para entregá-la a um outro; colocar novos véus naquilo que não se desvela porque já é sempre natureza em movimento e, portanto, já sempre outra; tornar aparente os elementos visíveis e invisíveis, pois são eles componentes de uma mesma natureza; buscar na paisagem os efeitos que a natureza produz sobre aquele que nela se insere e devolvê-la em imagens que jogam com sua potência; restaurar a dimensão de infinito da natureza no pequeno, no insignificante. Com os românticos, a passagem do caos da natureza ao caos artístico se fará ao recuperar, sobretudo em pintura, aquilo que na natureza é portador de perturbação, introduzindo na antiga ordem das imagens que se pretendiam claras, simétricas e pacificadoras, confusões, assimetrias, obscuridades. Perturbar a ilusão pictórica, turvar as imagens, dar corpo à natureza em sua infinita

¹²⁰ FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. Pág. 142.

¹²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984. Pág. 321.

transformação, colocar-se enquanto parte fundamental do corpo da natureza, do seu interior, do seu enigma.

Românticos iniciaram uma reviravolta e continuamos a passar por reformulações de vários termos – inclusive do termo Natureza – ali então iniciadas.

Hoje, a ciência já não ocupa o lugar de (e nem nutre a ilusão de ser) uma área de conhecimento isolado que coloca o homem para além de toda *realidade*. E frente à Natureza, continuamos tão ignorantes e ingênuos quanto os pioneiros da modernidade o foram. Para Flusser, “essa ignorância e ingenuidade, às quais estamos condenados pela nossa crise, tem sua vantagem. Podemos olhar o mundo que nos cerca como se ninguém jamais o tivesse olhado. Somos todos pioneiros. E, como tais, podemos ousar tudo”.¹²²

Sempre vamos nos questionar frente ao mundo do que e como são feitas as coisas que o constituem e qual o significado têm, mesmo que elas não nos deem respostas. O que descobriremos com nossas questões é que todos os seus termos – Natureza inclusive – são da ordem das coisas vagas. Mas perguntar (e dar forma às questões) é garantir a continuidade do seu movimento, fazendo com que ele reapareça sempre outro em sua infinitude.

¹²² FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979. Pág. 144.

che cosa sono le nuvole?

Otello: Iiiiih, che so' quelle?

Jago: Sono...sono le nuvole...

Otello: E che so' le nuvole?

Jago: Boh!

Otello: Quanto so' belle! Quanto so' belle!

Jago: Oh, straziante, meravigliosa bellezza del Creato!

Pier Paolo Pasolini



Frame do filme *Che cosa sono le nuvole*, de Pier Paolo Pasolini, 1967

Pois, para a pergunta feita por Otello em “Che cosa sono le nuvole”, de Pier Paolo Pasolini, e igualmente feita por artistas ao longo da história, temos hoje no dicionário quatro respostas: a primeira traduz o termo *nuvem* como “coisa em movimento”, a segunda como “enevoamento da vista”, a terceira como “tristeza” e a última como “obscuridade”.¹²³ Mas, desde o século XIII, nos informa o dicionário etimológico¹²⁴, *nuvem*, do latim *nubes*, significa um “conjunto de partículas de água ou gelo em suspensão na atmosfera”, uma definição muito próxima àquela que Aristóteles havia dado no seu “Meteorologica”. Mas, em nossos dias, para a meteorologia ela quer dizer “condensação atmosférica visível, formada por alta concentração de minúsculas

¹²³ <https://www.sinonimos.com.br/nuvem/> Acesso em 30 de maio de 2018.

¹²⁴ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Pág. 553.

gotas de água ou de cristais de gelo em suspensão no ar, e que dá origem às chuvas”, e por extensão ela seria “qualquer porção acumulada de fumaça, pó, gases etc. que se eleva no ar”.¹²⁵ A nuvem é tudo isso e ainda pode ser muito mais, como veremos.

Já *Nebulosidade* é quando o céu e/ou a superfície da terra se cobre de nuvens num adensamento de gotículas de água que, em consonância com outros pequenos corpos em suspensão, retiram parcialmente ou totalmente do mundo sua suposta transparência. Para que ela se forme, é necessário que uma série de fatores se sincronizem: as temperaturas do solo e da atmosfera, as correntes de ar conhecidas como termiais, as correntes de convecção ascendentes que levam a umidade para o alto e a mantém ali durante algum tempo. *Outro fator fundamental é a existência de pequenos núcleos na atmosfera, corpos sólidos como cristais de sal ou poeira sobre os quais a água condensada se deposite.* Tudo isso determinará um maior ou menor número de gotículas de água ou cristais de gelo no ar, condensando-as sobre o solo e formando uma baixa *nuvem* de densidade variável, por vezes translúcida e outras opaca, conhecida como neblina, bruma, névoa ou nevoeiro, ou elevando-as a médias e/ou grandes altitudes, formando vários tipos de nuvens. *Para que elas se façam, a condição é haver um estado de sobre-saturação, isto é, as moléculas de água devem estar aglomeradas para se darem a ver; do contrário, por mais vapor de água que o ar concentre, ele permanecerá transparente e estas moléculas dispersas e invisíveis para nós.*

85

Mesmo que aparentemente as nuvens flutuem calmamente, seus componentes caem e sobem em relação ao ar. Tudo nelas se move. Seus corpos¹²⁶ são frequentemente sacudidos e agitados internamente pelas correntes de convecção e em seu interior as turbulências, muitas vezes, determinam a passagem de um gênero de nuvem a outro. Também o *calor latente*, liberado em seu interior quando o vapor de água condensa e suas moléculas livres se juntam em gotículas de líquido, faz o ar ao redor se movimentar e expandir, fazendo com que ela cresça verticalmente. Assim, uma *Cumulus humilis*, por exemplo, nuvem típica de bom tempo, pode transformar-se, em algumas horas, numa enorme *congestus* e trazer com ela chuvas torrenciais. Ou mesmo se recusar a parar neste estágio e continuar sua ascensão, transformando-se numa alta *Cumulunimbus*, a temida nuvem das tempestades de raio, granizo e neve, dos vendavais, dos tornados e furacões.

¹²⁵ <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/nuvem/> Acesso em 30 de maio de 2018.

¹²⁶ Sim, a nuvem é um corpo, isto é, uma estrutura, mesmo que variável; seu corpo pode ser sem superfície, tal como disse Leonardo da Vinci, mas não sem substância, uma vez que ela é fruto de um adensamento da atmosfera. Cf. DAMISCH, Hubert. Págs. 216, 217.

A estrutura das nuvens é complexa, um organismo vivo em permanente mudança. Corpo que esconde de nossos olhos seus processos de formação e de desaparecimento; que produz, guarda e/ou obscurece outros corpos existentes nele e/ou a partir dele e que não se dão a ver completamente: luzes, *relâmpagos de bola* e *jatos azuis*, *sprites* e *elfos*¹²⁷. Mais densos ou menos densos, seus corpos se espalham sobre o céu ou sobre o solo (não nos esqueçamos que a atmosfera começa aos nossos pés), deixando por vezes entrever o Sol ou bloqueando-o completamente. Por vezes sem nos chamar a atenção, por vezes ruidosos, eles *agem*: impõem ritmo ao nosso tempo e ao tempo do mundo; fazem chover sobre o solo doando e mantendo a vida, modificando-o de forma constante ou bruscamente; resfriando a Terra ao refletir a luz do Sol, ou aquecendo-a ao impedir a saída do calor do solo ou da água, causando o efeito conhecido como “estufa”¹²⁸ (ainda assim é provado que eles beneficiam mais o planeta ao encobri-lo).

Momentaneamente brancos, esses corpos são espaços “não de brancuras fixas, mas dos movimentos, dos redemoinhos de brancuras”¹²⁹, como diz Didi-Huberman, rastros vacilantes do tempo em suas variadas tonalidades, em seus deslimites. Corpos leitosos ou opacos que tornam visível o vazio em torno deles. Densos, cheios de corpos dentro do vazio, agora então, não mais vazio. Existentes, feitos de superfície branca porque suas gotas de água ou cristais de gelo têm tamanho suficientemente grande para espalhar a luz e seus sete comprimentos de onda que, combinados, produzem luz branca. Espaço branco também imaginado, conceito construído – como podemos ver já com Goethe em sua “Doutrina das cores” –, sobre e no qual se desenham e se confundem nossas memórias anacrônicas. Espumas brancas que permitem ao olho

127 Fenômenos elétricos que se formam na atmosfera acima de grandes sistemas de tempestade. Cf. PRETOR-PINNEY, 2008. Págs. 66, 67.

128 O efeito, conhecido como estufa, é natural e garante o aquecimento ideal do planeta para que nele a vida se faça. Gases como o gás carbônico (CO₂), o metano (CH₄) e o vapor d'água (H₂O) funcionam como uma cortina de gás que vai da superfície da Terra em direção ao espaço, impedindo que a energia do sol absorvida pela Terra durante o dia seja emitida de volta para o espaço. Sendo assim, parte do calor fica “aprisionado” próximo da Terra (onde o ar é mais denso), o que faz com que a temperatura média do nosso planeta seja em torno de 15°C. A esse fenômeno de aquecimento da Terra dá-se o nome de efeito estufa. Se não existisse o efeito estufa a temperatura média na Terra seria em torno de -15°C e não existiria água na forma líquida, nem vida. O gás carbônico não é o único gás capaz de impedir que a radiação infravermelha emitida da Terra escape. Na verdade, este contribui com cerca de 53 % do total dos gases estufa, sendo que outros gases produzidos pelas atividades humanas também contribuem para o efeito estufa: metano (17%); CFCs (12%), e óxido nitroso (6%), entre outros. Além de estar em maior porcentagem, a concentração do gás carbônico vem aumentando rapidamente nas últimas décadas. Muitos fatores vêm, desde a Revolução Industrial, causando maior aquecimento do planeta e várias atividades humanas estão envolvidas no incremento da concentração dos gases estufa. As principais são a queima de combustíveis fósseis e os processos industriais, que emitem grandes quantidades de gás carbônico na atmosfera, o principal componente de origem humana em todo este problema, além de emitirem diversos outros poluentes. Conferir em <http://www.usp.br/gambiental/tefeitoestufa.htm>. Acesso em 12/09/2016.

129 DIDI-HUBERMAN. *La parabole des trois regards*. In *Phasmes: Essais sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998. Pág. 113 a 120. Tradução de Daisy Turrer e Iara Ribeiro.

viajar entre “a irrealidade do visto e a realidade da visão”¹³⁰, como lembradas por Octavio Paz em seu poema “Blanco”. Anadiômenas porque surgem, nascem, mergulham e desaparecem para novamente surgir. Manchas que recobrem constantemente o mundo e fazem oscilar seus limites. Formas da natureza e tal como ela, sempre em formação.

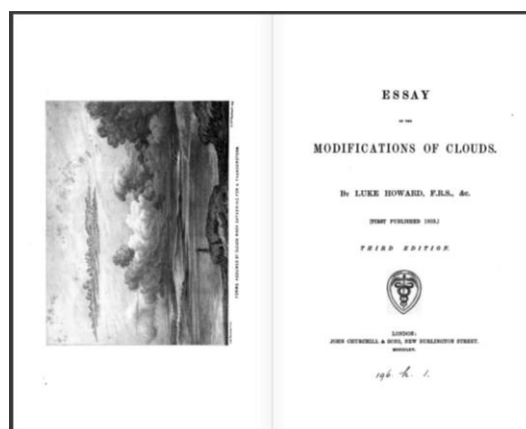
* * *



87

Em Londres, pode-se seguir a rota histórica da cidade seguindo suas “placas azuis”. A *English Heritage*, fundada em 1866 e responsável por elas, busca preservar na cidade a ligação entre edifícios e pessoas, de alguma forma notáveis, que neles viveram. A casa de número 7 da Bruce Grove, Tottenham, foi onde Luke Howard, nascido em 1772, viveu e passou seus últimos momentos.

No século XIX, mais especificamente em 1802, o farmacêutico e meteorologista amador havia lançado, nesta cidade, as bases para a atual classificação de nuvens numa palestra intitulada “Sobre as modificações das nuvens”, proferida para a comunidade científica no laboratório de *Plough Court*, da *Askesian Society*. Nesta comunicação, Howard propôs um sistema abrangente de nomes latinos similar ao sistema de Lineu baseado em gêneros e espécies, então utilizado no campo das ciências naturais. Publicado somente em 1803 e ilustrado com gravuras feitas a partir de



¹³⁰ PAZ, Octavio. CAMPOS, Haroldo de. *Blanco (Transblanco)*. In <https://www.youtube.com/watch?v=clTnD2MwApw>. Acesso em 05/09/2016.

desenhos de Luke Howard já publicados anteriormente no “Magazine”, de Alexander Tilloch, o livro “Ensaio sobre a modificação das nuvens”¹³¹ teve muitas reedições ao longo do século e tornou-se obra de referência tanto para a ciência quanto para os artistas de sua época. Nele, a classificação e a teoria das nuvens se baseavam na ideia de que mesmo sendo elas formas instáveis, ainda assim eram classificáveis; e que a observação delas fornecia a base para a previsão meteorológica. Luke Howard, em consonância com o pensamento da época sobre a natureza e a fisionomia (o estudo das aparências), acreditava que “também o céu faz parte da paisagem” humana¹³² e suas nuvens são indiciais: elas apontam a mudança de tempo tal como as expressões do rosto de uma pessoa: “Elas costumam ser sinais tão visíveis da operação dessas causas [de mudança de tempo], como um rosto indica a condição de uma mente ou de um corpo”¹³³, dizia ele. Sua classificação estabelecia três tipos de nuvens básicas:

cirrus, a mais alta



¹³¹ <https://ia802606.us.archive.org/15/items/essayonmodifica00howagoog/essayonmodifica00howagoog.pdf>

¹³² BARRENTO, João. *As formas do informe: Goethe e as nuvens* in *O jogo das nuvens*, de Johann Wolfgang Goethe. Portugal: Porto Editora, 2012. Pág. 16.

¹³³ Luke Howard apud PRETOR-Pinney, Gavin. Pág. 186.

cumulus, a mediana



89

stratus, a mais baixa.



E dois tipos intermediários:

cirrocumulus



90

e *cirrostratus*,



e outros dois tipos compostos:
cumulostratus (ou *stratocumulus*)



91

e *cumulocirrostratus* (ou *cumulonimbus*)



Segundo Besson (1923), dos cinco tipos de nuvens classificadas por Howard, quatro delas já estavam na classificação de Lamarck.

Luke Howard passou muitos anos monitorando as nuvens em sua cidade natal e registrando em desenho suas variações. Algumas de suas aquarelas tiveram a colaboração do artista Edward Kennion, que o ajudou a elaborá-las. Esses desenhos, acompanhados de uma nomenclatura metódica para as “várias formas de água suspensa”, segundo Howard, poderiam auxiliar os meteorologistas e outros interessados nas modificações das nuvens.



Nuvem *cirrocumulus* em estudo feito por Luke Howard (1803-11) © Science Museum/Science & Society Picture Library



Estudo de precipitação em nuvem *cumulus* e *nimbus* por Luke Howard (1803-1811) © Royal Meteorological Society

A Sociedade Meteorológica da França, criada em 1852, encarregou ao estudioso da meteorologia e então secretário da sociedade, Émilien Jean Renou, a tarefa de escrever instruções que deveriam ser respeitadas pelo observador meteorológico, o que o levou a escrever o livro “Instructions météorologiques”, em 1855. Na introdução, Renou explica que a finalidade dessas instruções é “chegar à exatidão e à uniformidade [...]; é somente dessa maneira que chegaremos a compreender os grandes fenômenos que, sabemos agora, abraçam num único bloco parte da terra”.¹³⁴ Continuando a tradição de Howard, ele foi também responsável por introduzir

Le but de la Société météorologique, en publiant des instructions, est d'arriver à l'exactitude et à l'uniformité; ces deux conditions sont nécessaires; mais la première se rapporte surtout au perfectionnement de l'étude du climat de notre pays; la seconde est indispensable si on veut déduire des observations correspondantes les lois qui régissent les phénomènes météorologiques. C'est là, en effet, qu'est l'avenir de la météorologie; c'est seulement de cette manière qu'on arrivera à comprendre les grands phénomènes qui, on le sait maintenant, embrassent d'un seul bloc une partie de la terre. L'observateur isolé ne voit qu'un seul point, ne perçoit que l'irrégularité, et ne peut soupçonner le phénomène simple et général; la connaissance de ce qui se passe sur une grande étendue de pays remplit, pour le météorologiste, la même fonction que la lunette pour l'astronome. Il y a, de l'observateur isolé à celui qui embrasse d'un coup d'œil une partie du monde, la différence de la fourmi qui, cheminant péniblement au fond d'un sillon, n'y voit qu'un chaos sans ordre et sans fin, à l'homme qui, dominant ces mêmes sillons, y voit un arrangement très-simple, un système de lignes droites parallèles. Si la science arrive un jour à prédire le temps à l'avance, et pour ma part c'est ma plus ferme espérance, ce sera par la comparaison d'un grand nombre d'observations simultanées sur toute la terre, faites par des moyens semblables et par des méthodes à l'abri de tout reproche. Beaucoup de savants ont douté ou doutent encore de la possibilité de cette prédiction: il est à peu près certain qu'on n'arrivera jamais à prédire toutes les irrégularités du temps;

a altocumulus,



¹³⁴ RENO, Émilien Jean. *Instructions météorologiques et Tables usuelles*. Pág. 2.

<https://books.google.it/books?id=Ku0DAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=zh-CN#v=onepage&q&f=false> Acesso em 05/06/2018.

e a *altostratus*.



94

Mas o hábito de observar o céu e *descrevê-lo o mais exatamente possível*, identificando seus estados e nomeando-os, já era prática no século XVII. Como vimos, ele foi adotado como método pelos observadores de fenômenos celestes do século XVIII e XIX, mas em 1665, Robert Hooke já havia proposto um “Método para estabelecer a história do tempo”. Para isso, ele manteve uma espécie de diário no qual desenvolveu uma série de anotações de suas observações do céu, seus efeitos e aspectos, feitas durante um mês: “14 de Fevereiro: Azul claro tendendo a amarelo a nordeste; nublado em direção ao sul; azul variado”; “15 de fevereiro: Céu claro durante todo o dia, mas mais variável às 4 da tarde; vermelho e brumoso ao pôr do sol ”. Hooke chegou a desenvolver também um glossário para esses estados do céu:

Claro designa um céu puro, sem nuvens nem exalações; misto, um céu claro com muitas nuvens redondas, como vemos ordinariamente no verão. Brumoso designaria um céu que tem o ar esbranquiçado, em razão da elevada espessura das altas camadas de ar causadas pelas exalações que não são incorporadas às nuvens. Espesso designaria um céu branqueado por uma grande quantidade de vapores [...]¹³⁵

¹³⁵ SPRAT, Thomas (1667). *The History of the Royal-Society of London, for the improving of natural knowledge*, London, J. Martyn apud Anouchka Vasak, « Cumulus, cirrus, stratus », *Géographie et cultures* [En ligne], 85 | 2013, mis en ligne le 11 septembre 2014, acesso em 02/06/2018. <http://journals.openedition.org/gc/2713> ; DOI : 10.4000/gc.2713 (tradução livre)

Mas, hoje sabemos, essas descrições e definições têm sempre uma falha, nunca são suficientemente precisas e exatas como pretendiam que o fosse Hooke e Renou ao tentar padronizá-las, e até mesmo Cozens, Constable, Goethe e Florence ao descrevê-las. A natureza enquanto devir está sempre surpreendendo e inventando formas novas em consonância com novos tempos e lugares.

A classificação de Howard perdurou até 1896, o ano conhecido como “Ano Internacional das Nuvens”, quando se reuniu um grupo de meteorologistas de diversos países – a “Comissão das Nuvens” – a convite de H. Hildebrand Hildebrandsson, do Observatório da Universidade de Uppsala, na Suécia, e de Ralph Abercromby, da Real Sociedade Meteorológica de Londres, para unificar internacionalmente a terminologia utilizada na classificação das nuvens, uma vez que estudos em diferentes partes do mundo faziam acréscimos a ela tornando-a incoerente. Esse encontro resultou na publicação de uma obra de referência ilustrada com vinte e oito fotografias coloridas – uma tecnologia avançada para a época –, o “The International Cloud Atlas”, apresentado em Paris na Conferência Meteorológica Internacional no mesmo ano e mostrava dez gêneros de nuvens definidos pela comissão e que permanecem os mesmos até nossos dias.

95



Atlas International des nuages

1896

Segundo a “World Meteorological Organization”¹³⁶, o Atlas, atualizado recentemente em 2017, tinha tido seu Volume I atualizado há quatro décadas atrás, e o Volume II há três décadas. Seu último *update* se deve ao fato não só do avanço da tecnologia e da internet que permitiu aos estudiosos terem acesso a novos tipos de nuvens, mas também pelo crescente interesse do público pelo assunto; e igualmente para garantir que as observações continuem padronizadas globalmente. Doze novos tipos de nuvens foram incluídos na última atualização do Atlas. Hoje existem colaboradores, tal como a inglesa “Cloud Appreciation Society”, presidida por Gavin Pretor-Pinney, que envia imagens e solicita a inclusão de uma nova nuvem se essa se torna recorrente em uma determinada parte do planeta. Mas a nomenclatura, mesmo para as novas nuvens que comporão o Atlas, continua a manter o mesmo padrão em latim inaugurado por Howard, como por exemplo a nova *undulatus asperatus*, a primeira nuvem a ser catalogada e introduzida na classificação desde 1951.



Mas, antes de Howard, da Idade Clássica até às Luzes, outras formas de classificar as nuvens existiram, mesmo que isso parecesse, por vezes, vão: classificar aquilo que tem formas moventes e sem contornos definidos e que não cessa de aparecer

¹³⁶ Cf. <https://cloudatlas.wmo.int/foreword-to-the-2017-edition.html>. Acesso em 31 de maio de 2018.

e desaparecer, dando-lhes nomes, dedicando-lhes palavras, representando-as e fazendo com que desempenhassem muitas funções ao torná-las símbolo, signo. E ver nelas formas e exercitar o jogo rápido das similitudes, a descrição do *visível*, parece ser brincadeira e costume antigo. Jogo que podemos ver em Hamlet, de Shakespeare:

HAMLET

Está vendo aquela nuvem que tem quase a forma de um camelo?

POLÔNIO

Pela santa missa, e é mesmo como um camelo.

HAMLET

Eu acho que parece uma doninha.

POLÔNIO

É; tem as costas de doninha.

HAMLET

Ou de baleia.

POLÔNIO

Muito de baleia.¹³⁷

Richard Wollheim, em seu livro “A pintura como arte”, deu a essa percepção e experiência descrita por Hamlet e Polônio o nome de “ver em”. No “ver em” aconteceriam duas coisas simultaneamente: o observador olha para uma superfície e tem consciência visual dela, mas mesmo assim distingue frente a ela outra coisa que avança ou recua. Esse *jogo* de ver formas *familiares* em paredes manchadas, em pedras, em janelas cobertas de geada ou em nuvens, já havia sido descrito por Leonardo como um recurso de serventia para o artista, como vimos. Para Wollheim, o “ver em” consiste de dois aspectos mas uma única experiência, uma vez que quando se olha a *mancha* e nela vemos *aparecer* uma forma somos capazes de distinguir os dois aspectos, mas não podemos mais separá-los. Assim, é válido questionar “até que ponto cada aspecto, como uma experiência, é igual ou diferente de seu análogo”¹³⁸. O “ver em” pode suceder à visão da nuvem enquanto mancha e abrir caminho para associações, relações e visualizações que se fazem na mente do observador. Wollheim acredita que o “ver em” precede a representação e que, talvez, nossos remotos ancestrais já o exercitasse mesmo antes de inscrever figuras nas paredes das cavernas. Ele seria uma capacidade inata do homem, mas, enquanto tal, necessitaria de um ambiente favorável e estimulante para que, de alguma maneira, se desenvolvesse ou tomasse uma forma qualquer. A fenomenologia do “ver em” implica na relação empreendida pelo corpo do observador com aquilo que observa e sua decisão e preferência por um dos aspectos dessa experiência sobre o outro: ver a mancha enquanto forma, abstraída de figuras

¹³⁷ SHAKESPERARE, William. *Hamlet*. Ato III, Cena 2, 345. São Paulo: Abril, 2010. Pág. 142.

¹³⁸ WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Pág. 46.

reconhecíveis, suas cores e outras de suas características; ou ver o camelo, a doninha ou a baleia, fazendo avançar um aspecto e recuar o outro ou vice-versa, ou mesmo fazer com que um deles desvaneça perdendo o “ver em” sua dualidade.

No livro “Um homem que dorme” de Georges Perec, escrito em 1967, esse é um dos hábitos de seu personagem (“você”, que, logo, é todo leitor): ver o mundo nas formas do acaso, nas frestas das paredes e do teto de seu quarto, “esse teto onde já contou cem mil vezes as fendas, as lascas, as manchas, as saliências [...]”, e neles formar imagens.¹³⁹ É “você” que,

Enumera, organiza as fendas do teto. A conjunção das sombras e das manchas e as variações de conciliação e de orientação do seu olhar produzem sem esforço, lentamente, dezenas de formas que nascem, organizações frágeis que você só percebe por um instante, detendo-as com um nome: vinha, vírus, vila, vilar, visagem, antes que se desloquem e tudo recomece: o surgimento de um gesto, de um movimento, de uma silhueta, esboço de uma figura vaga que você deixa crescer, acaso que se define: um olho que o fixa, um homem que dorme, um turbilhão, leve oscilação de veleiros, toco de árvores, broto explodido, preservado, reencontrado, de cujo interior emergem, tornando-se precisos, ponto por ponto, vestígios ainda de um rosto, apenas diferente do anterior, mais sombrio talvez, ou mais atento, rosto indeciso em que você procura sem ver as orelhas, os olhos, o pescoço, uma testa, apenas retendo, reencontrando, para logo perdê-los, a impressão de um sorriso ambíguo, a sombra de uma narina que talvez prolongue o traço – infamante ou glorioso, quem sabe? – de uma cicatriz.¹⁴⁰

98

Assim, temos que a nuvem é igualmente, para além de suas definições em dicionário e científicas, corpo classificado e corpo que se empresta ao exercício do “ver em”, corpo que guarda, enquanto mancha, a potência de nos remeter aos infinitos labirintos de nossa mente os quais acessamos pelos jogos das associações e das similitudes.

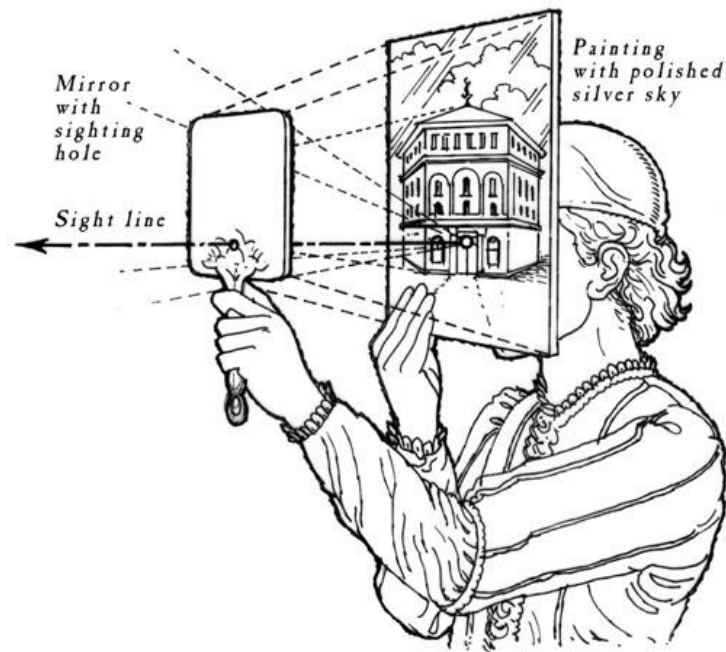
* * *

Para pensar a natureza da nuvem, será também preciso voltar ao experimento feito por Brunelleschi no início do século XV e que pretendia demonstrar a equivalência entre o real e sua representação icônica quando refletida no espelho. Sobre um pequeno painel ele pintou a imitação do Batistério de San Giovanni com exatidão de detalhes e como se seu olho estivesse vendo-o a partir de um ponto determinado, situado na porta

¹³⁹ PEREC, Georges. *Um homem que dorme*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988. Pág. 39.

¹⁴⁰ *Idem*. Pág. 56.

principal da catedral. Segundo Vasari, o dispositivo brunelleschiano era de grande engenhosidade e poderia ser muito útil ao desenho, como o foi realmente para Masaccio.



99

Mas, em sua demonstração, Brunelleschi não pintou o céu sobre o batistério, ele colocou, ali na área correspondente, uma superfície de prata polida para que nela se refletissem as nuvens que passavam sobre a cabeça do observador enquanto este olhava através do aparato. Ele não figurou o céu em pintura, mas somente o demonstrou. Assim, quando o observador colocava seu olho por trás do painel e sobre o ponto vazado (o ponto de fuga da composição), ele via no espelho que segurava com a outra mão e diante da pintura, o reflexo da imagem pintada e o céu *real* com suas nuvens que passavam, e que eram o reflexo do reflexo sobre a superfície de prata polida.

Segundo Damisch, o experimento de Brunelleschi deixa claro e torna aparente os termos do problema, uma vez que “a nuvem não pode ser figurada nos termos da geometria”; seu corpo “sem superfície” não se deixa “descrever”, segundo o filósofo, uma vez que ele não tem um contorno suficientemente delineado para ser fixado no jogo de montagens da perspectiva. Assim, fica claro que “o regime perspectivo exclui em seu princípio teórico a representação de formações nebulosas”, uma vez que nele só há lugar para o que tem ordem, para o que é fixo e definido em seus contornos. A perspectiva é, portanto, limitada e uma “estrutura de exclusão, na qual a coerência se funda sobre uma

série de recusas”.¹⁴¹ Ela pretende ser um espaço escritural organizado e ordenar o *real*, mas sua história não corresponde, por exemplo, àquela do “realismo” artístico.

Desde o século XVI, é conhecida no círculo de Dürer por “anamorfose” a deformação que sofre uma imagem quando se utiliza de um sistema óptico. Assim, a anamorfose acaba por voltar a ordem perspectiva contra ela mesma usando os seus mesmos códigos reguladores ao demonstrar os erros e as deformações que os meios mecânicos ou geométricos causam nas figuras construídas.

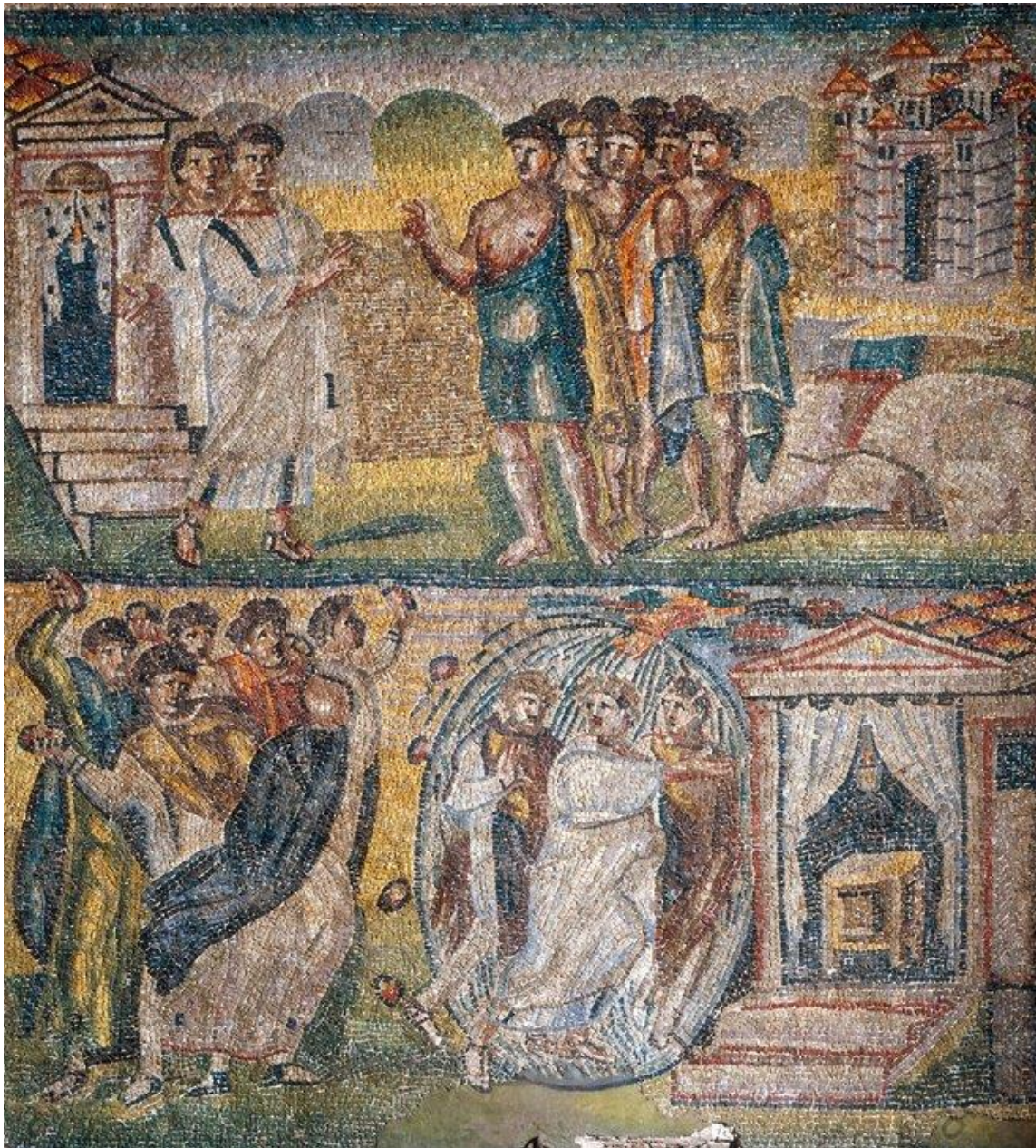
Mas, mesmo que suprimida do regime perspectivo por ser “corpo sem superfície” e perturbar a ordem linear, como a descreveu Leonardo, a nuvem não é menos visível e nem sem substância. Seu corpo – como todo corpo – obedece às leis do peso e do movimento segundo as quais toda ação natural se realiza. E mesmo que ela pertença à ordem “do que não pode ser pintado”, como vimos anteriormente na fala de Erasmo sobre Dürer, e do que não faz imagem porque “imaterial”, os artistas associaram a ela, desde a Idade Média, a figuração do movimento. Utilizada enquanto símbolo para fins “construtivos” ou, ao contrário, “a duplo título de índice meteorológico e de instrumento pictórico”¹⁴², ela irá desempenhar funções ora de integração, ora de desintegração, sendo sempre *matéria para perturbação*.

100

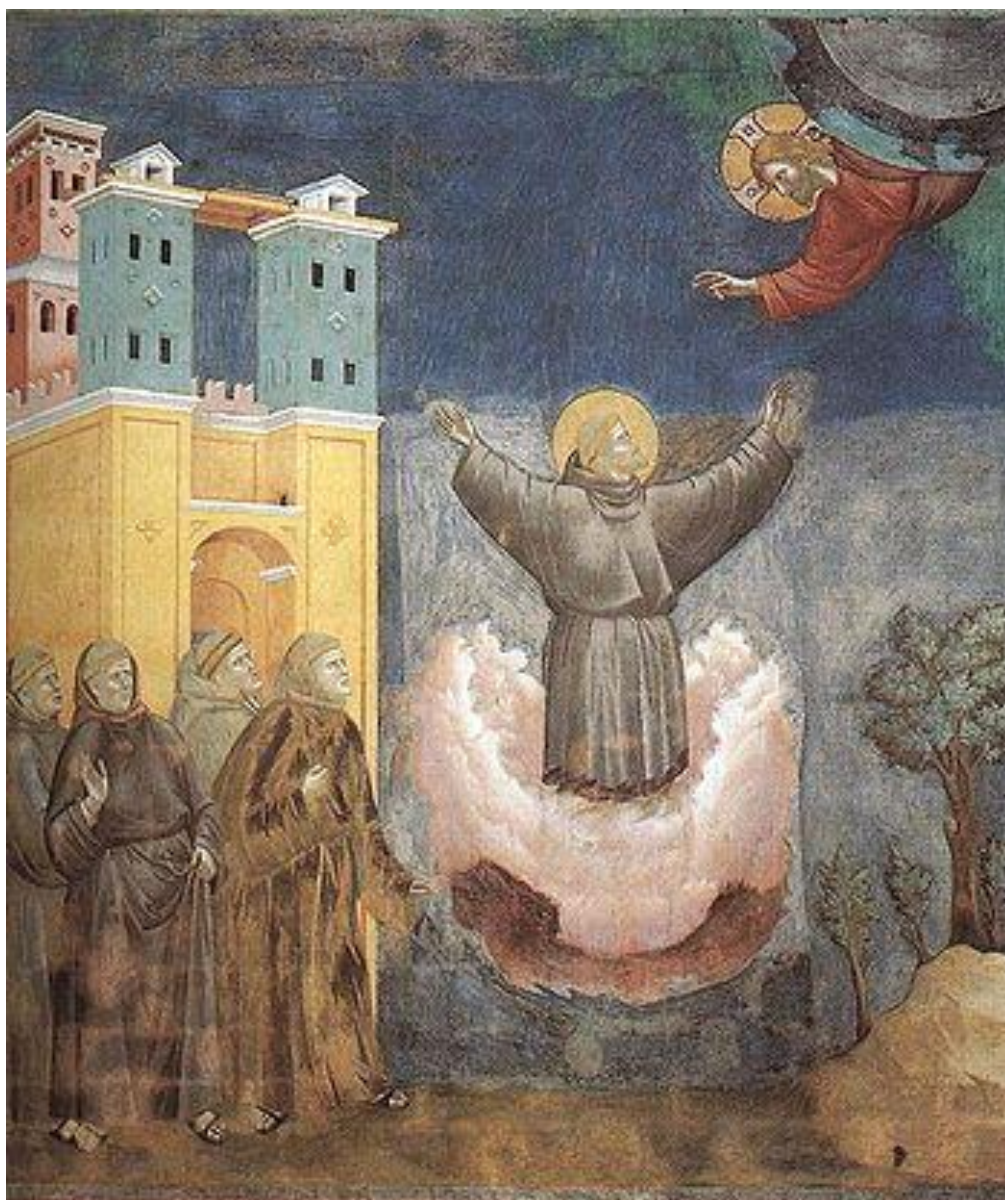
Ao longo de minha leitura do “Théorie du /nuage/: pour une histoire de la peinture”, tomei por hábito anotar e elencar algumas funções simbólicas que a /nuvem/ – assim grafada por Damisch quando a toma como significante – desempenhou na representação no período da história da arte abordado por ele, da Idade Média ao século XX. Ao longo desse período ela se prestará para designar espaços, situações, relações, e também como mecanismo semiótico, sinalizador, descritivo, construtivo e/ou dissolutório dos espaços, das situações e das relações. A /nuvem/ que se fornece ao devaneio material incomparável perturbará também a ordem perspectiva vigente por muito tempo, e será, segundo Hubert Damisch, definida enquanto signo – como veremos em algumas imagens a seguir – pelo seu emprego.

¹⁴¹ DAMISCH, Hubert. *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Págs. 170, 177, 178. (tradução livre)

¹⁴² *Idem*. Pág. 215.



Datados do reinado de Sisto III (432-440), os mosaicos da nave central de Santa Maria Maggiore, em Roma, mostram imagens que ilustram as histórias de Abraão, Jacó, Moisés e Josué. Em um deles, segundo Damisch, vemos pela primeira vez a ocorrência da nuvem acompanhando uma manifestação divina e da nuvem como instrumento de subtração da visão de figuras e, portanto, dos golpes de seus adversários. Nele, a nuvem é utilizada não só como um mecanismo figurativo que faz o elo entre céu e terra, mas também, como veículo que torna possível a intervenção de Deus nas questões dos homens. Ela introduz na imagem um ruído, uma espécie de diferenciação que, ali, aponta a precariedade do humano quando exposto à rasgadura de um milagre.



Em Assis, cidade localizada na verde Úmbria, Itália, encontra-se na Basílica de São Francisco o afresco “O êxtase de São Francisco”, de Giotto, parte das 28 cenas por ele pintadas entre 1297 e 1299. Nessa imagem, vemos o Beato com os braços estendidos para o alto e assistido por frades ser elevado por uma nuvem até Deus. A nuvem, forma de ascensão, transporte e passagem, retira da terra o corpo do santo, subtraindo dele o peso e abrindo o espaço profano no sagrado. Aqui, ela é não só o instrumento que participa diretamente da transcendência celeste, mas sim hierofania, a própria manifestação e o aparecimento revelador do sagrado. A nuvem divina é o suporte delimitado e feito de matéria sólida e concreta sobre o qual um corpo encontra apoio para ascender aos céus. Ela é também aquela que determina a posição que ocupam as figuras como celeste, ou intermediária entre céu e terra, ou terrestre.

A *nuvola* (nuvem) foi um engenho de teatro de rua muito utilizado no Quattrocento que, diz-se, foi criado por Cecca, um engenheiro florentino, mas que também foi utilizado por Brunelleschi para o mesmo fim. Vasari a descreveu em seu livro “Vite” como sendo ela uma espécie de cabide que mantinha em cena pessoas ou coisas no ar. Segundo ele, Cecca fez esta máquina para uma representação teatral na Festa da Assunção da Igreja de Carmine: havia uma montanha de madeira onde ficavam os apóstolos enquanto Cristo era elevado até o céu sobre uma *nuvola* recoberta de muito algodão e povoada de anjos, serafins e querubins. Sua descrição do cenário e do engenho nos remete à imagem da “Ascensão de Cristo”, de



Mantegna, uma têmpera sobre madeira pintada em 1460, e que parece se utilizar da *nuvola* teatral e espetacular como recurso visual. Recurso que podemos ver também na pintura sobre madeira “Lamentação sobre Cristo morto”, de Luca Signorelli, feita em 1502, na qual o corpo de Jesus, em seu movimento ascensional, ocupa uma espécie de suporte teatral rígido formado por uma nuvem e uma esfera dourada, sendo a pintura, portanto, uma representação da representação.



Nesse contexto, a nuvem não tem somente valor simbólico ou discursivo, como diz Damisch: a *nuvola* de tela ou de algodão, longe de designar o céu somente, permitiu dissimular a engrenagem de uma máquina que foi desenvolvida muito antes de aparecerem os primeiros recursos e ferramentas de cena do teatro no sentido estrito. Na época em que foi descrita por Vasari, elas já estavam perdendo seu uso no teatro de rua que via sua natureza e seus meios transformados pouco a pouco. Mencionada em inventários do material das confrarias de vários lugares da Europa do Quattrocento, a *nuvola*, é o acessório indispensável de uma *mise en scène* que podia tomar formas as mais diferentes.



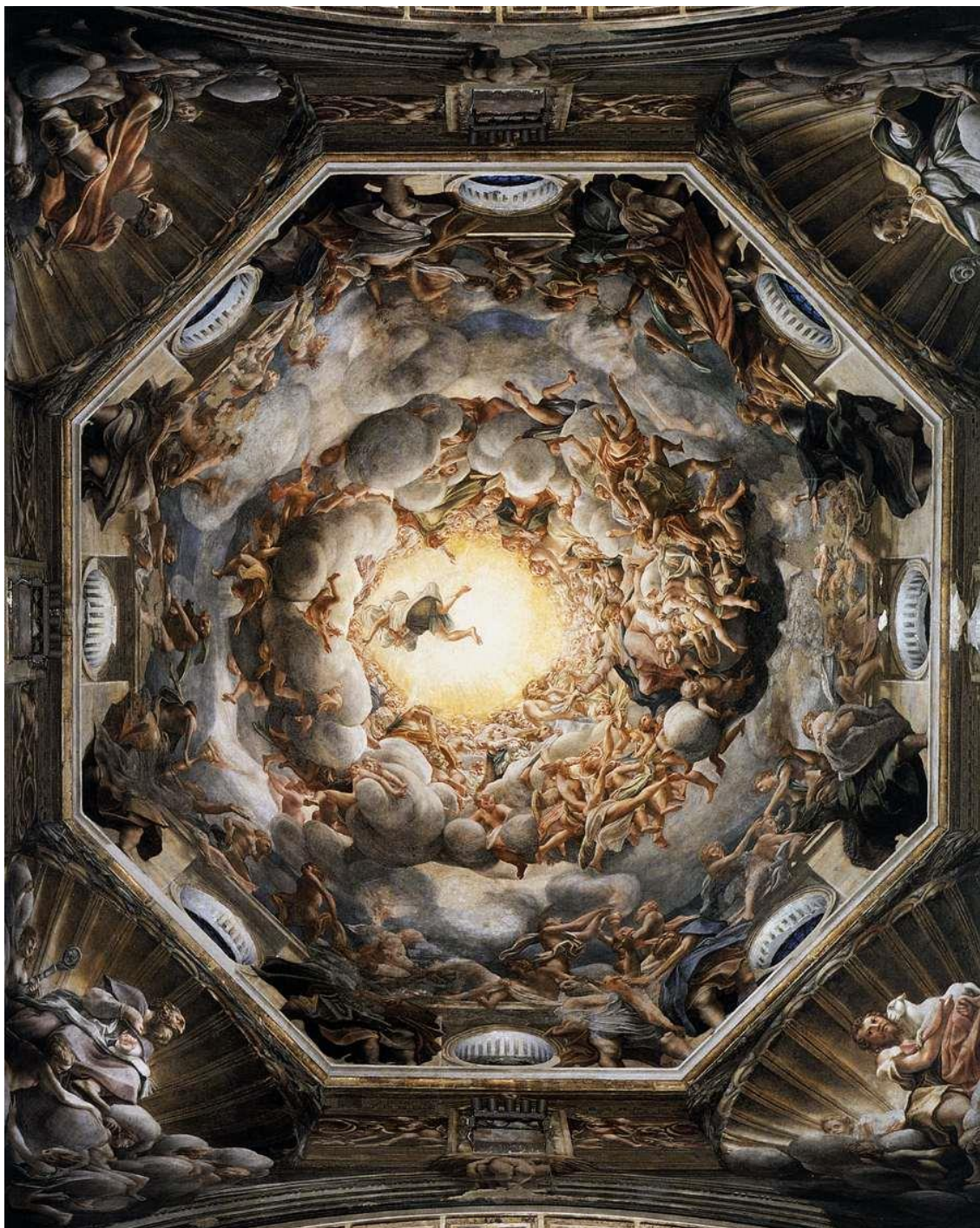
105

No Museu de Capodimonte em Nápoles, Itália, existe uma pintura de Masolino da Panicale (1383-1440) datada de 1423-25, em têmpera e ouro sobre madeira,

intitulada “A fundação de Santa Maria Maggiore”, a igreja de Roma. Pertencendo originalmente a um tríptico do qual ela era a parte central, a imagem nos dá a ver o momento da *aparição* do Senhor e da Virgem ao Papa Liberio, para lhe ordenar que construa naquele lugar uma igreja. Diz-se que havia nevado miraculosamente sobre Roma em agosto e que foi sobre o solo então branco que o Papa desenhou o plano do edifício diante do prelado, de senhoras e de nobres. Uma grande nuvem negra que paira sobre a cabeça dos personagens terrestres divide a pintura em dois planos, o superior e o inferior. No superior encontram-se dentro de uma espécie de medalhão ou janela circular apoiada ou por detrás da grande nuvem, as figuras de Cristo e da Virgem que, em escala maior que as figuras terrestres, abençoam os presentes. Destes, somente um olha para o alto, os outros personagens parecem se interessar mais pelo traçado da igreja (ou, quem sabe, a *aparição* não apareça para todos). O céu sobre eles parece de ouro, talvez para fazer jus ao momento milagroso e de grande importância e, nele, pequenas nuvens *altocumulos* ou *lenticulares* (nuvens que parecem óvnis ou lentes e que se formam tipicamente sobre colinas e montanhas) obedecem às mesmas regras da perspectiva (bastante teatral) que rege a disposição dos edifícios da parte inferior da imagem, diminuindo à medida que vão em direção ao horizonte. Esse movimento das pequenas nuvens assim representadas conduz, de certa forma, o olhar do observador para baixo, fazendo a ligação narrativa entre as duas partes da imagem. Elas são como aqueles pequenos círculos dos balões das histórias em quadrinhos que ligam o texto à cena, tornando possível a articulação entre eles; elas também reforçam o efeito perspectivo ao parecerem convergir para um só ponto, instaurando grande parte da profundidade da imagem. Assim representadas por Masolino como se seguissem a mesma ordem das medidas humanas, elas parecem definitivamente colocar em dúvida o próprio código perspectivo e sua *verdade*. A nuvem, enquanto sintoma, será aquela que, como demonstrou Brunelleschi, marcará o início da dissolução de uma ordem (a da perspectiva linear) e do ideal espacial que funcionou e ainda se manteve durante quase quatro séculos.



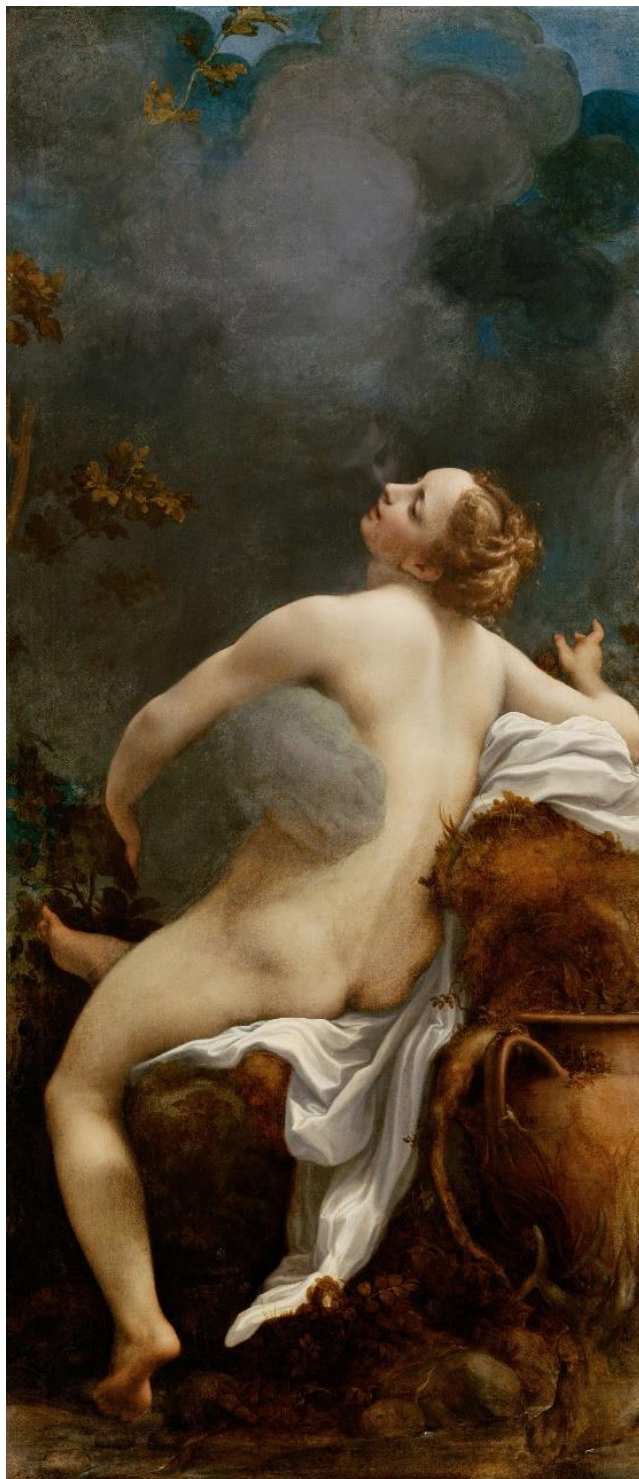
“A visão de São João Evangelista”, de Antonio Allegri da Correggio, afresco pintado entre 1520 e 1522 na cúpula da igreja Beneditina de São João Evangelista em Parma, Itália, mostra a aparição de Cristo ao Santo. As nuvens determinam os vários planos na imagem e sobre elas estão dispostos e assentadas as figuras dos apóstolos e pequenos anjos. O círculo de nuvens é aberto para dar passagem a Cristo e, assim, a luz inunda toda a imagem. A adoção da perspectiva de baixo para cima (*dal sotto in sù*) utilizada por Correggio, dificultava a representação de Cristo descendo sobre um tapete de nuvens. A cena pretende ilustrar uma passagem do Apocalipse que diz: “Eis que vem com as nuvens, e todo o olho o verá, até mesmo os que o traspassaram”. Segundo Damisch, Correggio não seguiu a Escritura ao pé da letra, uma vez que a figura de Cristo não se encontra sobre nuvens, mas suspenso num espaço indeciso, ele abre passagem em meio a elas. Será Correggio que dará com suas cúpulas um novo corpo ao sonho daqueles que olham o espaço voltado para o infinito. Tendo a nuvem como um dos principais elementos e objetos de eleição de seu vocabulário figurativo e de sua temática, ele pintou no domo de Parma a “Assunção da Virgem”.



Nuvens redondas, sólidas, de aparência ambígua e de pesadas formas, tão definidas que parecem mesmo ser permanentes. A nuvem que por natureza foge aos princípios de delineação de formas e da perspectiva geométrica, encontrará em Correggio o espaço atmosférico e luminoso da perspectiva aérea. Sobre seus corpos resistentes e de volume determinado na representação, o artista irá dispor, dividir, povoar de acontecimentos e outros corpos que, sobre elas, escapam às leis da gravidade. Transformadas em elemento icônico e utilizadas em sua obra para fins precisos, por

vezes elas invadem o campo figurativo e estruturam, articulam e definem seu modo de construção imagética e narrativa. Essas cúpulas povoadas de nuvens que não dão ao observador descanso, pois nelas tudo se move em direção ao alto, apresentam um único conjunto narrativo e não mais cenas isoladas quadro a quadro, cujo conjunto deveria ser montado na memória do observador – como nas cenas dos afrescos de Giotto, por exemplo.

As obras mais célebres de Correggio são predominantemente verticais e operam uma comunicação entre céu e terra, mas há também outras que utilizam o elemento aéreo e ascensional para incorporar mitos, como no caso de “Júpiter e Io”, pintada entre 1532 e 1533 para o Duque de Mântua, Frederico II Gonzaga. Parte de um conjunto de quatro painéis mitológicos (hoje separados) consagrados aos amores de Júpiter e que em sua origem pretendiam decorar uma sala do Palazzo del Te, a pintura dá a ver o momento da união do deus com uma mortal, Io, uma sacerdotisa da deusa Hera. Usando mais uma vez disfarces para se aproximar de um de seus amores, Júpiter toma ali a forma de uma nuvem escura para chegar até Io e, assim, enganar sua ciumenta esposa Juno. Ao tomar a forma daquilo que é modelo de metamorfose ou ao fazer com que seu corpo seja envolvido por névoa (a *stratus* é a única nuvem que baixa até o solo), o deus pode, finalmente, enlaçar o corpo nu da



jovem e dela se aproximar. Ovídio dirá em seu “Metamorfoses” sobre a fábula da aproximação de Júpiter a Io: “Coberto de névoa para demonstrar que no rosto humano estão ocultas as coisas divinas”. A imagem feita por Correggio mostra ainda a nuvem fantasmática como objeto do desejo, aquela que revela velando, e dá a ver dissimulando.



110

Na imagem do artista espanhol Francisco de Zurbarán (1598-1664), “Visão do bem-aventurado Alonso Rodrigues”, poderemos encontrar a nuvem desempenhando o papel de transporte, de comunicação entre o plano terrestre e o celeste e como aquela

que retira o espectador temporariamente do espaço comum. Sua pintura é também dividida em duas partes pelas nuvens: na terrestre se encontra o Padre Alonso Rodrigues e um anjo intercessor, ambos olhando para o alto; na celeste, a nuvem da esquerda transporta a Virgem e Cristo até a Terra para que, com seus corações em mãos, emitam raios sobre o jesuíta, bendizendo-o, enquanto que sobre a nuvem a direita e um pouco mais abaixo, canta um coro de anjos. Se a nuvem separa, ela também une céu e terra, ao mesmo tempo que dão suporte para as aparições da visão miraculosa sobre a cena real, que situa o religioso num contexto urbano tomado em perspectiva linear. Assim, a visão de Alonso é compartilhada com o espectador que agora, pela imagem, é transformado igualmente em visionário.



Na Escritura, a aparição de nuvens para fins ao mesmo tempo espetaculares e figurativos é constante. Quando Moisés guia os hebreus na saída do Egito para a Terra Prometida, será uma grande nuvem que como uma tela protetora se estenderá sobre seu povo para lhe servir de sombra durante o dia. Conta o Êxodo: “A seguir o anjo de Deus

que ia à frente dos exércitos de Israel retirou-se, colocando-se atrás deles. A coluna de nuvem também saiu da frente deles e se pôs atrás, entre os egípcios e os israelitas. A nuvem trouxe trevas para uns e luz para outros, de modo que os egípcios não puderam aproximar-se dos israelitas durante toda a noite” (Êxodo 14:19,20). Pintado entre 1632 e 1634, “A travessia do Mar Vermelho”, de Nicolas Poussin concede à nuvem grande parte da imagem. Não só nessa passagem, mas em geral na iconografia mental do cristianismo, sua importância é ressaltada, afinal ela é, quase sempre, o anúncio da Glória divina.



112

O artista holandês Jacob van Ruysdael (1628-1682), pintou “Uma extensa paisagem com ruínas” entre 1660 e 70. Conhecido por seus pesados céus invernais e de tempestade que ocupavam dois terços da imagem, nessa as nuvens baixas e em grandes volumes pairam sobre um vale, deixando entre elas passar a intensa luz que em parte o ilumina. Se as nuvens de Correggio designavam um espaço, aqui, no céu de Ruysdael, aberto sobre um horizonte a perder de vista, elas o qualificam: podemos distinguir neste

céu grandes *cumulonimbus*, nuvens que sobem em colunas e anunciam tempestade, e também *stratocumulus perlucidus*, as baixas nuvens cinza-escuro que deixam ver as aberturas azuis no céu. Um dos artistas cuja obra influenciou fortemente a dos paisagistas românticos ingleses – em especial a de John Constable –, Ruysdael, segundo Damisch, não abalará mais com suas nuvens a ordem vigente do regime perspectivo do que os aglomerados nebulosos de Tiepolo. Ao criar espaço para o elemento nuvem na representação e introduzi-la como recurso pitoresco, os artistas demonstraram a extensão das possibilidades de adaptação desse sistema, assim como a ambivalência de seus poderes formais. O grafo nuvem afrouxa ou oculta, assim, a contradição formal já demonstrada por Brunelleschi e que retira a nuvem *real* do campo daquilo que é *figurável*.



Em “O julgamento de Paris”, pintura datada de 1645-46, Claude Lorrain (1604-1682) representa, ao contrário de seu contemporâneo Ruysdael, cenas mitológicas com personagens inseridos numa paisagem. Ainda ancorada nos padrões da Antiguidade, sua pintura aponta os valores vigentes do Classicismo, mas o artista torna aparente seu verdadeiro interesse, a paisagem (lembrando que em sua época esta só

servia como pano de fundo para uma narrativa religiosa, mitológica ou histórica, como já vimos). Se no canto esquerdo da imagem, Paris e as deusas ocupam um pequeno espaço, será no lugar com seus rochedos, árvores, rio, montanhas, céu e nuvens e de uma beleza mais que “real”, idealizada, que residirá aquilo que tanto seduziu os ingleses do século XVIII e XIX. É a Ruysdael, Poussin e, sobretudo a Claude, que em grande parte se deve a *verdade* dos céus e das nuvens de Constable, de Turner e de outros artistas românticos que partem de suas pinturas para chegar a outro lugar.



Foi “Paisagem com Hagar e o Anjo”, de 1646, a primeira pintura de Claude com a qual Constable teve contato e da qual guardou para sempre a lembrança. Diz-se

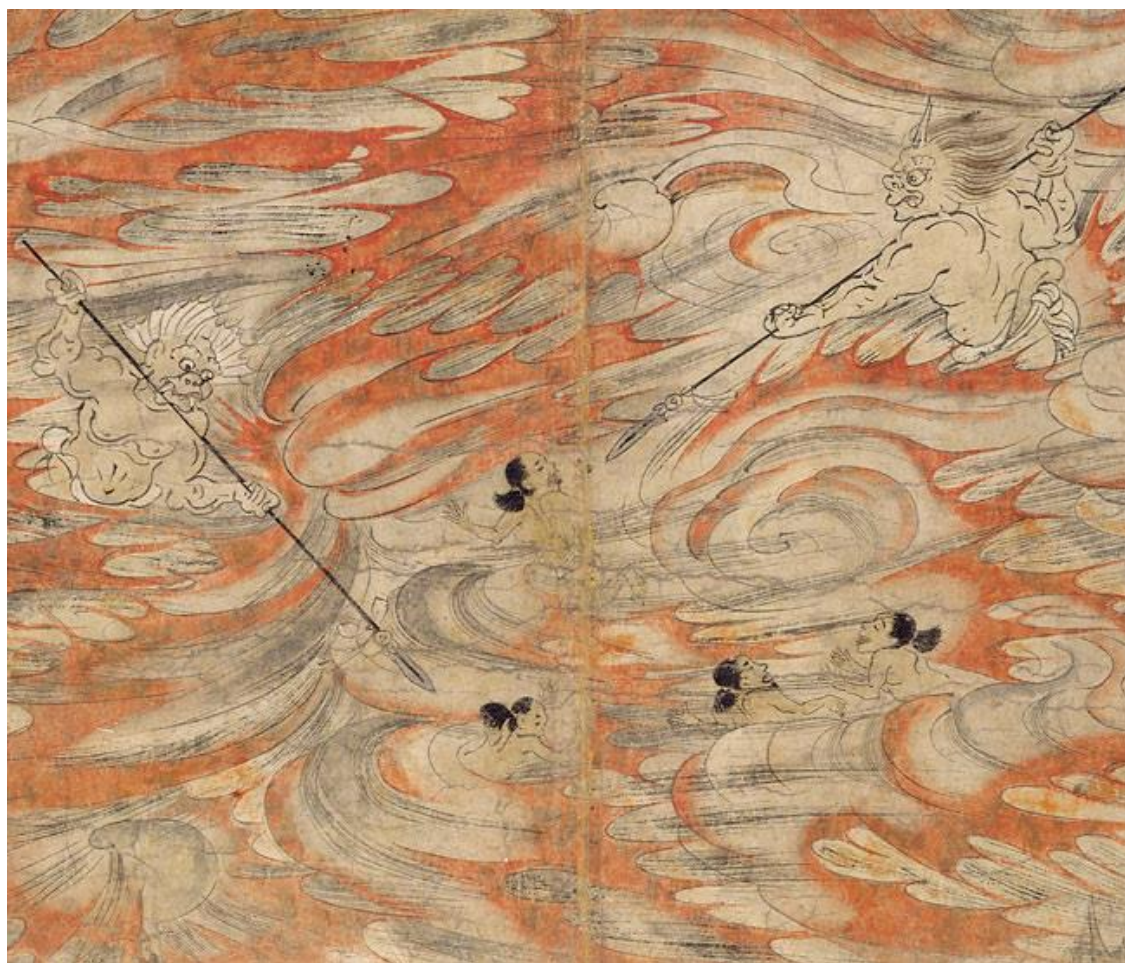
que Constable, em 1795, fez o seu primeiro “Estudo segundo Claude Lorrain” em desenho sépia. “Paisagem com Hagar e o Anjo” pertencia à coleção particular de Sir George Beaumont e, conta-se, era carregada por ele em suas viagens, tamanho seu afeto pela obra. Foi doada pelo colecionador à National Gallery em 1828, com a condição que fosse ali mantida até a sua morte. Nela, vemos repetir o mesmo esquema composicional de “O julgamento de Paris”, mas são outros elementos formais, outros personagens, uma outra luz e o céu de uma outra hora, outros tipos de nuvens (e uma névoa baixa) e, acredito, também uma outra matéria denotada que vão determinar seus significados outros. Nos céus de Claude Lorrain as nuvens parecem quase sempre se deslocar lentamente, sendo elas o índice de movimento da natureza como vista e desejada pelo artista; e do transcorrer do tempo e da narrativa. Elas pontuam na imagem algo como uma suave inquietude, interferem em seu tecido figurativo e designam e qualificam um espaço. Para Hubert Damisch, a nuvem assume na ordem pictórica uma função bastante estratégica, pois ela joga alternadamente, ou mesmo simultaneamente, como signo e não-signo (este último sendo aquele que *afrouxa o controle* da ordem perspectiva, como o demonstrou Brunelleschi), e como integradora e/ou desintegradora dessa ordem, ao garantir a unidade da representação e/ou questionar seus limites.

115



O *nuagismo* na China e no Japão com suas montanhas e florestas que surgem ou se perdem nas brumas, definitivamente não era aquele de Ruskin. Desconhecida por

muito tempo no Ocidente, a pintura oriental foi introduzida no mercado na Europa através de gravuras e estampas, sobretudo a partir de meados do século XIX. Conta Damisch que desde o século XI, Mi Fu enfatiza em seu “História da Pintura”, a antiguidade da *concepção* ao falar das brumas pintadas por Dong Yyuan, nas quais a estrutura das montanhas era velada e desvelada, as árvores tinham suas copas que apareciam e desapareciam, e as névoas ora se iluminavam e ora se obscureciam sem qualquer artifício. Diz também que foram as nuvens de Mi Fu que fizeram o crítico da época Ming, Dong Qichang pronunciar que o paisagista é aquele que faz nascer nuvens. Já no manual de pintura de paisagem “Os ensinamentos da pintura de jardim tão grande como um grão de mostarda”, escrito por Jieziyuan Huazhuan no início da dinastia Qing (1644-1912), as nuvens são mostradas como sendo “o adorno do céu e da terra, o bordado da montanha e das águas”. Para Jieziyuan, elas são a recapitulação da paisagem, uma vez que no seu vazio ilusório se dissimulariam os traços que vemos das montanhas e das águas e que, por isso, usaríamos as expressões “montanhas de nuvens” ou “mar de nuvens”.

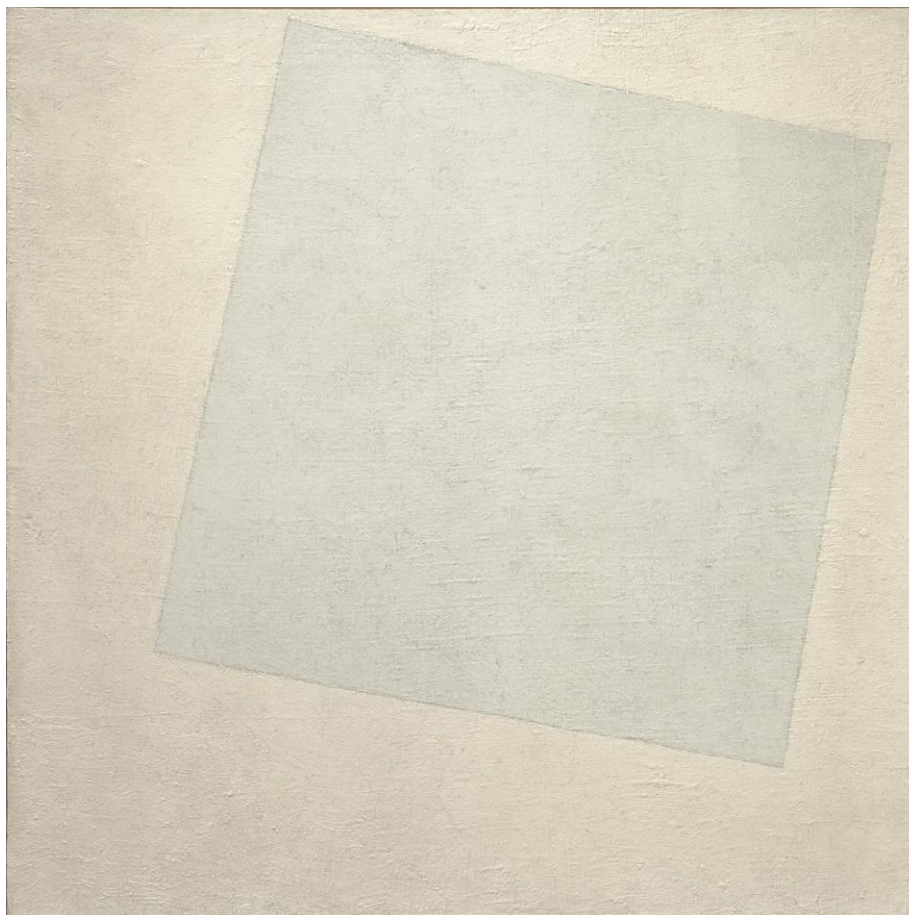




A pintura chinesa, japonesa e budista, usou também com frequência a nuvem como pedestal ou veículo, e muitas vezes elas são definidas por contornos e arabescos que fazem alusão à silhueta de um dragão ou de um peixe e sobre as quais assentam as figuras de seus deuses. No século IX, Zang Yanyuan fala da técnica chamada “nuvens sopradas” e que consistia de soprar grãos de pó muito finos sobre a seda impregnada de água. Na teoria chinesa não há separação entre o corpo e a alma da imagem e nela também se recusa a cópia, isto é, a imitação das aparências do mundo, sobretudo no gênero paisagem: a verdade da imagem consistiria exatamente na junção de sua matéria e seu sopro animador, sendo o Pincel (Yin) aquele que “anima a indiferença primeira e arranca do caos os seres e as coisas” e a Tinta (Yang) a que, associada à água, “abre o caos” e faz com que a pintura encontre seu “movimento”, cada termo necessitando de seu contrário para que a significação se faça. É dentro dessa lógica simbólica, nos diz Damisch, que a nuvem na paisagem do Extremo Oriente não terá por função somente dar destaque às montanhas e às florestas, mas sobretudo convocar seus contrários, uma vez que sem ela a montanha, por exemplo, seria uma estrutura sem vida. Entre água e montanha há sempre troca e a nuvem é aquela que a autoriza sobre o modo de intertextualidade, sendo ela ao mesmo tempo produto e signo. Se a pintura no ocidente se construiu e tomou forma durante séculos sobre suportes cobertos fazendo-os, dessa forma, desaparecer na matéria neutralizando-os, a chinesa será aquela que vai tirar grande proveito justamente do suporte descoberto: sobre ele, a nuvem será a inscrição do vazio que permitirá que se dê a dialética entre o pincel e a tinta e, entre as formas, esse vazio será a respiração, o sopro que levará o olho a circular na e para além da imagem.



Em “Montanha Santa Vitória”, feita em 1900, Cézanne constrói e desconstrói a pintura com tinta, cor e espaços brancos. Nela, feitas da matéria tela branca e cercada pela cor da tinta a óleo que a elas dão forma, as nuvens no céu do artista evidenciam a matéria primeira que a pintura deve articular, o suporte, seu grão, sua textura. Esse recurso – deixar que os brancos da base definam as áreas de altas luzes da imagem ou seus lugares de vazio – foi frequentemente utilizado pelos artistas na construção de imagens, como vimos, quando se utilizavam de técnicas que têm a água como veículo, tal como a aquarela ou o nanquim. Esse procedimento de Cézanne na técnica da pintura a óleo não era habitual em sua época e nos revela como o Ocidente obliterou, até então, o suporte. Nesse sentido – desvelar e revelar a tela –, Cézanne representa um rompimento com uma tradição e suas nuvens feitas desta superfície branca apontam uma atenção ao texto da natureza, mas, igualmente sinalizam o suporte como texto.



119

A superfície *plana* e de brancos na pintura do suprematista Malévich, assim como os quadrados e retângulos brancos de Mondrian, se aparecem como produto da cisão proposta pela pintura de Cézanne, ao mesmo tempo se inscrevem no início da pintura moderna e, de acordo com Damisch, é a pintura que, enfim, se vê “livre das nuvens que a encobriam”. Em “Quadrado branco sobre fundo branco”, de Malévich, datada de 1918, vemos dois planos de brancos diferentes, *infinitos*, tal como queria o artista, e feito de marcas deixadas na tinta por seu pincel. Já em “Composição II com linhas pretas”, de 1930, Mondrian cobre toda a superfície de um só branco *finito*, como o definia o artista, pois delimitado por linhas negras. Mas se neles o espaço branco das nuvens orgânicas e delimitadas inexistente, elas voltam nos espaços das pinturas cubistas,

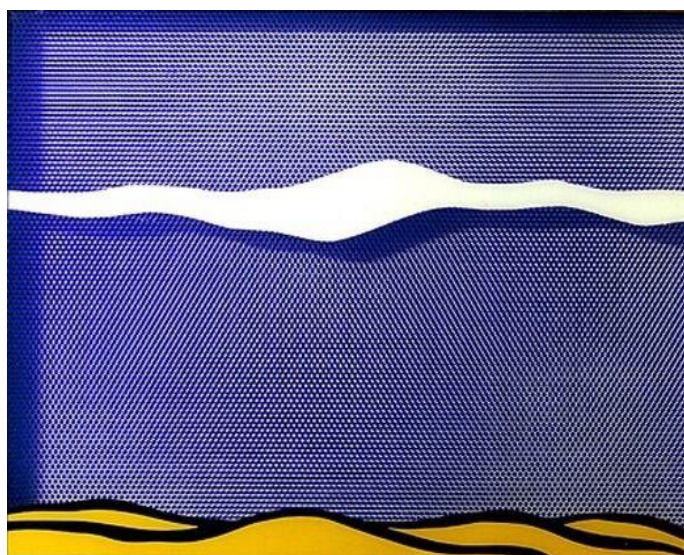


não como semelhantes às que vemos sobre nossas cabeças, nem às representadas pelos românticos mas, sobretudo, como elemento ao mesmo tempo construtivo e de preenchimento, tal como na “Torre” cercada de formas circulares e brancas, de Robert Delaunay, ou em “O casamento”, de Léger, como objeto desmistificado que servirá a fixar as estruturas metálicas, segundo o próprio artista.



120

Ou ainda como na pintura “Céu”, de Liechtenstein, de 1964, como um rasgo na trama de um azul regular feito de tinta industrial e que pretende, entre outras coisas, evocar as paisagens românticas nas quais as nuvens são elemento de destaque.



Ao exercer funções simbólicas específicas e estabelecer relações que podem ser ponto de partida para a construção de uma teoria, a nuvem se mostra, ao longo da história, um eficiente mecanismo semiótico de repetido uso para reinventar o mundo, pensar o infinito, o indeterminado, o intermitente, o informe e muito mais. Para Hubert Damisch, “escrever a história da nuvem” seria “trabalhar sobre uma ficção”¹⁴³, uma vez que ao tomarmos da história somente fragmentos o que daí resulta só pode tomar dimensão fictícia. Além disso, são infindáveis as maneiras em que o signo nuvem pode funcionar, tomar forma e sentido e que pode estar aquém ou além daquilo que aquele que escreve pode conhecer. Assim, cada uma das imagens escolhidas por Damisch para construir sua teoria – e as posteriormente escolhidas por mim a partir de sua leitura –, podem dizer um pouco do que é uma nuvem (e do que são também seus leitores-observadores) quando se torna elemento de uma rede e de um tecido (sem fim). Como objeto que “faz história” na arte, a nuvem trabalha em nós quando jogamos o jogo das associações, quando nos entregamos à deriva a qual ela, tornada imagem, se presta, podendo, dessa forma, nos levar a lugares distantes e imprevisíveis.

¹⁴³ « Hors cadre: entretien avec Hubert Damisch », *Perspective* [Online], 1 | 2013, posto online no dia 30 Dezembro 2014, consultado em 26 Outubro 2017. URL : <http://perspective.revues.org/1670>.

nos brancos abismos de um olhar

Só aparece aquilo que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.

Maurice Blanchot

Não se trata de apresentar as obras em correlação com seu tempo, mas, no tempo em que nascem, apresentar o tempo que as conhece.

Walter Benjamin



René Magritte
Óleo sobre tela 42 x 28.8 cm

L'apparition

1928
Stuttgart, Staatsgalerie

Em “L’apparition” (A aparição), de René Magritte – também conhecida por “Personagem caminhando em direção ao horizonte” –, um homem em traje escuro com um dos pés ligeiramente à frente do outro, de costas para o espectador e de frente para uma linha de horizonte, encontra-se rodeado de manchas escuras que, abaixo e acima dessa linha, contêm palavras.

A mancha exatamente sobre a linha do horizonte contém a palavra *horizon* (horizonte), abaixo dela, a matéria da pintura é feita de cor clara e acima, de cor escura. O “chão” iluminado, contém três manchas e suas respectivas sombras: à direita uma contém a palavra *fauteuil* (poltrona) e a outra, a palavra *cheval* (cavalo); à esquerda, ela

contém a palavra *fusil* (pistola). Acima da linha do horizonte, uma outra mancha contém a palavra *nuage* (nuvem). As palavras, em francês, para as coisas terrestres encontram-se sobre o solo da pintura, abaixo da linha chamada horizonte. No espaço acima da cabeça do homem, encontra-se a palavra para um elemento do céu.

Para o espectador que compreende o idioma francês, as palavras dão imediatamente a ver os objetos que descrevem, criam suas imagens, seus corpos ligeiros na mente, substituindo-os então. Portanto, nem todo corpo que *aparece* e que *se faz ver* é tátil. Esses, propostos na pintura de René Magritte, sinalizados por seus nomes, se fazem no caminho aberto pela ausência mesmo das coisas nomeadas. Quando as nomeamos, evidenciamos a ausência dessas coisas, desses objetos, mas também sua presença enquanto latência.

Mas, para aqueles que não compreendem a língua francesa, a palavra dentro da mancha pode existir apenas como material gráfico inquietante, pois quem ignorando o francês ousaria afirmar que há uma equivalência entre a palavra ali inscrita e a coisa por ela descrita? E, mesmo conhecendo o idioma, não se poderia afirmar que há equivalência, de fato, entre a palavra e a imagem. Às vezes, um nome pode tomar lugar enquanto imagem, mas, na verdade, nem o nome e nem a imagem, substituem ou são a coisa representada. Mesmo que não se compreenda o significado das palavras na pintura de Magritte, nosso caráter especulativo nos levará a buscar e inventar relações, fazendo *aparecer algo*. Talvez seja essa a *aparição* de que nos fala o artista no título desta obra e também a que propõe toda imagem: fazer que os signos tomem existência e corpo, que se tornem presença no caminho entre ela e o olho.

“Um objeto faz supor que há outros por trás dele”¹⁴⁴, nos disse Magritte, logo, o objeto representado não escapará às substituições, seja por imagens outras, seja por palavras ali não representadas. Ele esconde outros e, por isso, nos impulsiona a buscar em suas brechas um ponto no qual o enigma se revele, a ausência se desfaça.

Mas nem as palavras, nem as imagens, nem mesmo a presença das coisas representadas poderão compensar a ausência dessas coisas na medida em que o essencial delas é indefinível, ou mesmo porque o essencial não existe e as coisas sempre se fazem entre a presença e a ausência, ali quando do encontro com o outro. Para

¹⁴⁴ YU, Myongja. *Magritte: une poétique des mots et des images* (1927-1930). <http://textyles.revues.org/2136>. Pág. 189. Acesso em 10/04/2017

Magritte, “tudo leva a pensar que há pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa”, sendo para ele total a ausência do objeto.¹⁴⁵

[...] não podemos ir além da representação do objeto. Há uma contradição entre o significado do enunciado e a imagem que o acompanha: o primeiro diz a diferença, a incompatibilidade, e a segunda, a semelhança, a identidade. Isso mostra que mesmo se estamos diante do objeto real, o que possuímos dele não pode ser aquilo que nossa representação mental do objeto dá a ver. Todo conhecimento dos objetos do mundo real ou o que supomos como tal, só podemos alcançar pelo filtro de nossa subjetividade. Só conhecemos o objeto representado.¹⁴⁶

Isso nos leva a pensar que nem a aparência nem a significação das coisas e dos objetos do mundo ditos reais, são fixas. Elas são moventes, flutuantes e nebulosas, são *aparições*. Mas nem por isso elas nos afastam do *mundo* da lógica. Ao contrário. Elas nos chamam, esperam ser pegadas, vistas de olhos bem abertos, nos propõem jogos, não como um *rébus*, aqueles encadeamentos de formas reconhecíveis e passíveis de formulação final para chegar a uma determinada frase. Não. Nas imagens de Magritte, os jogos nos abrem somente perguntas que não desejam respostas, mas a busca, o movimento, a condensação: por que o homem está de costas para o observador? Que estranha luz é essa que ilumina manchas que guardam nomes e que causam sombras no solo? O que dizem esses nomes e como eles podem se relacionar? A imagem instaura, assim, relações possíveis entre o visível e o dizível, e isso envolve sua potência de significação e o afeto. Em Magritte, o absurdo se mantém, persiste no tempo porque essas relações não se esgotam, porque não podemos decodificar seus significados, porque a narrativa se encontra em estado de impedimento.

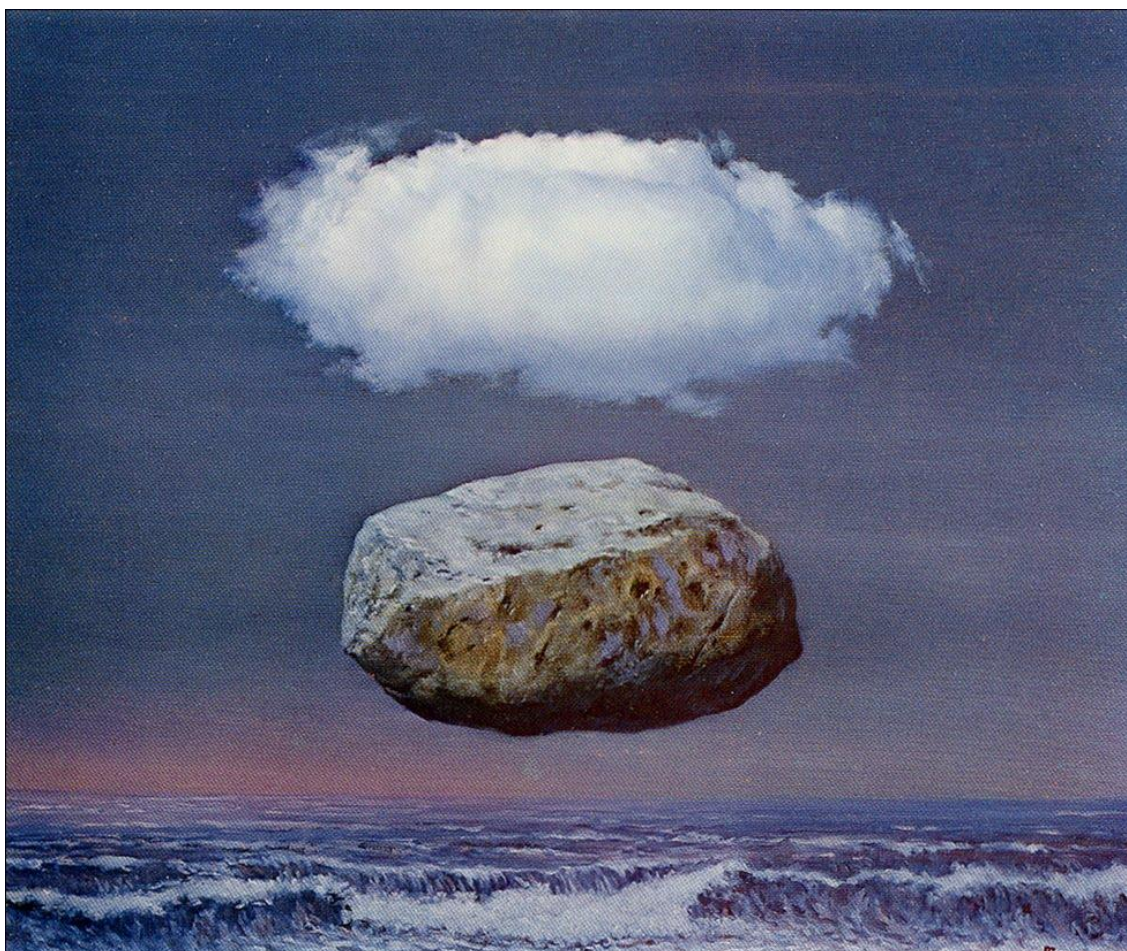
124

A pintura ocidental, do século XV até o XX, estava interessada nas similitudes, na descrição do visível, como nos conta Michel Foucault, no “deslocamento e mudança de elementos similares”, mas não na reprodução semelhante¹⁴⁷. Magritte, desde o início do século XX, parece recorrer às similitudes para melhor desmontá-las. Como num jogo enigmático (que se diferencia de um sonho, pois num jogo é preciso manter os olhos abertos e atentos), *Clear Ideas* faz alusão à semelhança: reconhecemos na imagem os elementos da natureza representados: pedra, nuvem, céu e mar. Mas o que esses elementos para os quais olhamos *ali* nos *dão a ver*?

¹⁴⁵ “Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relations entre un objet et ce qui le représente”. Cf. YU, Myongja. Pág. 188.

¹⁴⁶ [...] “nous ne pouvons dépasser la représentation de l'objet. Il y a une contradiction entre le signifié de l'énoncé et l'image qui l'accompagne: le premier dit la différence, l'incompatibilité, et la seconde, la ressemblance, l'identité. Ceci montre que, même si nous sommes devant l'objet réel, ce que nous possédons de lui ne peut être que ce que notre représentation mentale de l'objet donne à voir. Toute connaissance des objets du monde réel ou supposé tel ne peut nous parvenir que par le filtre de notre subjectivité. Nous ne connaissons d'objet que représenté”. Cf. YU, Myongja. Pág. 189.

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Pág. 39.



René Magritte

Clear Ideas

1955

125

Em seu livro “Isto não é um cachimbo”, Michel Foucault nos diz que “a similitude nos faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis”,¹⁴⁸ a similitude, portanto, perturba o jogo de aderência da ideia no objeto. Ao colocar, em flutuação, no mesmo espaço de céu, uma *pedra* e uma *nuvem* sobre o *mar*, o improvável *se instala*: uma pedra não flutuaria como uma nuvem, ou mesmo, o que estaria fazendo, ou de onde viria uma pedra de igual tamanho apreendida e congelada na imagem no seu momento de queda?

Magritte pode, entre tantas possibilidades, querer nos dizer: mas *isto não é uma pedra*, mas algo similar, afinal a *pedra*, a *nuvem*, o *mar* e o *céu* são, antes, pintura, logo, um *espaço de perturbação* que, em sua materialidade, instaura e nos faz ver nos objetos reconhecíveis o *algo escondido por trás* desses objetos representados e impedido de se mostrar pela semelhança com os objetos *reais*, o que se nos mostra aqui é *outra coisa*: ultrapassada a materialidade na qual estão inscritos esses objetos, é o reflexo daquele que olha que vemos. A especular imagem de um sujeito especulativo. E mais, o que

¹⁴⁸ *Idem*. Pág. 63.

vemos também ali é o impossível, uma vez que a presença dos corpos representados na imagem só se faz porque aqueles corpos estão ausentes. Por conseguinte, o que vemos é aquilo que as imagens são depois de ultrapassada sua materialidade: o pensamento do sentido. O pensamento do enigma proposto em sua insolubilidade.

Quando eu vejo é o meu pensamento que está presente nele mesmo, nos diz Magritte. Vendo, eu vejo, portanto, o meu pensamento que se faz nessa ausência, no caminho aberto pelo olho em seu movimento ao *rasgar* a imagem e ultrapassar a matéria da qual é feita.

Como no poema *Branco*, de Octávio Paz,

Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido
Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo
Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo¹⁴⁹

Perceber é um ato do pensamento: tornar-se a coisa que se vê. O enigma reside, pois, no ser: o que vejo na imagem é o meu pensamento, minha singularidade, uma não cisão.

Mas, pensar a semelhança entre os objetos pintados e aqueles aos quais representam, já supõe que existem *dois*: [...] separados entre os quais a semelhança construiria uma junção ideal, como uma ponte sutil suspensa entre duas montanhas [...].¹⁵⁰

Dois: aquele que pode ser tocado em sua materialidade pelo olhar, pelas mãos, aquele que ali representa e pretende substituir, e outro, aquele *visto*, existente em outro lugar, não-tangível. Assim, a semelhança, de alguma forma, pretende estabelecer entre os dois um acordo e uma reconciliação do *mesmo*. Mas esse *mesmo*, enquanto mimese, é logo desfeito pelo deslocamento inevitável do *olho que vê*, e que provoca o movimento, a condensação que o faz passar de um estado a outro, inventando uma aparência em outro lugar. Esse olho, coloca juntos e em relação os corpos, mas desloca-os de seus lugares comuns, coloca-os em movimento, nos *dá a ver outra coisa*. Isso significa que *o mesmo* foi destruído pelo trabalho do olhar; que a condensação, um

¹⁴⁹ PAZ, Octávio. *Blanco*. Cf. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num10/art81/int81.htm>. Acesso em 05/09/2016.

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. Págs. 199, 200.

adensamento, se fez e, de alguma forma, tornou o semelhante, dessemelhante; que pensamento e objeto não coincidem.

[...] quem deseja “ver”, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de *real*, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura¹⁵¹.

A semelhança não é uma propriedade das coisas, ela é própria ao pensamento. “O pensamento assemelha sem similitude, tornando-se ele próprio essas coisas cuja similitude entre si exclui a semelhança”.¹⁵² É aí justamente que está a pintura de Magritte: *entre* o pensamento da semelhança e das coisas em suas relações de similitude.



127

A obra de Lygia Pape intitulada “Isto não é uma nuvem”, datada de 1997, segue a trilha aberta por René Magritte. Dentro de uma caixa branca de interior azul

¹⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins da história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013. Pág. 186.

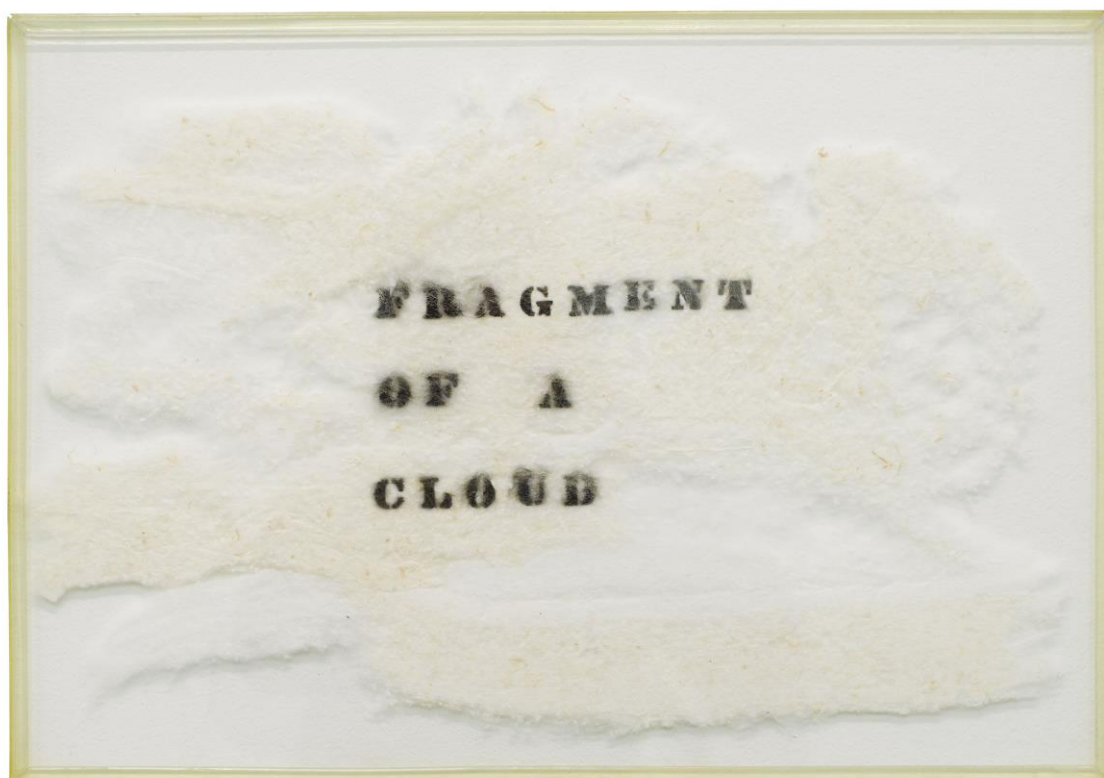
¹⁵² FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Pág. 64.

celeste repousa uma *nuvem*. A tampa da caixa traz a inscrição que diz que isto não é uma nuvem. Aqui não temos uma imagem pintada, tal como em Magritte, a substituição da *nuvem* – o fenômeno celeste – é feita por um objeto leve (fibra de vidro, talvez) que nos lembra uma nuvem. Sabemos que não é uma nuvem, mas por um momento ele o é. Estamos, então, diante de um deslocamento: os elementos são similares, mas não há reprodução de semelhança. A nuvem que se faz no pensamento, e que também é uma imagem vaga, toma existência, sobretudo, porque a frase escrita diz que *isto* não é uma nuvem. O que é *isto*? Escrita a palavra nuvem, logo identificamos o que ali é nuvem: a nuvem, portanto, não está na palavra, mas a palavra demarca exatamente a falta da nuvem: a nuvem está e não está quando se escreve nuvem. Uma magia parece se fazer: o volume de fibra de vidro que sai da caixa poderia ser outra coisa densa e sutil se a frase assim o nomeasse: *isto é um pensamento*, por exemplo, *ou isto é uma fumaça*. Logo, a *nuvem* aqui se faz no encontro de um olho que reconhece a forma nuvem a partir da afirmação e de sua negação na frase, afinal, só poderíamos guardar uma nuvem – o fenômeno celeste – dentro de uma caixa, utilizando métodos de experimentos científicos e, mesmo assim, se aberta ela se transformaria em matéria diluída e não visível em segundos.

128

Em vista disso, o texto instaura nesta obra de Lygia Pape, um jogo com a ideia do fenômeno nuvem e esta nos surge, então, como miragem. O texto ali, e lembrando Barthes, é uma luz (intermitente), uma semente, um traço vagabundo e um fogo que faz manter viva a linguagem.¹⁵³ Ele é, em sua insuficiência para representar a nuvem, e diante dessa impossibilidade, aquele que faz com que ela ali apareça em sua igual cintilação, sua luz também intermitente, nos levando a estranhar o ser nuvem. Ele está ali para multiplicar, jogando com nossas certezas sobre as coisas do mundo, o espaço de instabilidade, de deslocamento e de indecisão; errante que sempre é e entre uma negação e uma afirmação, ele nos abre mais e mais possibilidades e faz proliferar mais e mais as redes de significação. As palavras ali não esgotam, no que querem afirmar negando, a *nuvem* e suas muitas formas de *re-aparecer*, mas elas ajudam, de certa forma, a recuperar a coisa nuvem, não a coisa ausente, mas sua ausência como presença.

¹⁵³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Pág. 24.



Em “Fragment of a cloud” (1967), de Luis Camnitzer, artista uruguaio nascido na Alemanha e radicado nos Estados Unidos, vemos sob uma placa de acrílico emoldurada, pedaços de nuvem, ou melhor, como ele diz na frase impressa em negro, um “fragmento de nuvem”.

Aqui, mais uma vez, encontro-me frente a palavras estrangeiras, assim, sou lançada pela linguagem para fora dela, jogada para outro lugar. Em sua obra, Camnitzer brinca frequentemente com o deslizamento entre a linguagem e o significado, trazendo, como nesse trabalho, para dentro de um espaço limitado, emoldurado, aquilo que se caracteriza pela não-fixidez, por sua intangibilidade. Ao enquadrar um fragmento de *nuvem*, ele nos dá a ver o ser nuvem, aquele que falta e que dura porque agora convertido em imagem. Arquivado o fragmento de nuvem, ela se transforma em relíquia, em um corpo morto. E sua morte, ali evidenciada, traz de volta “o ser que a ausência de ser torna presente”, nos diz Blanchot.¹⁵⁴

Quando os seres faltam, o ser apresenta-se como a profundidade da dissimulação na qual ele se torna falta. Quando a dissimulação aparece, a dissimulação, convertida em aparência, faz “desaparecer tudo”, mas desse “tudo desapareceu” faz ainda uma aparência, faz com que a aparência tenha doravante seu ponto de partida no “tudo desapareceu”. “Tudo desapareceu” aparece. O que se chama *aparência*

¹⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. Pág. 277.

é isso mesmo: é o “tudo desapareceu” que se torna, por sua vez, aparência. E a *aparição* diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto dissimulado.¹⁵⁵

O fragmento de nuvem, de Luis Camnitzer, nos dá a ver a presença da nuvem ausente, *aparição* porque já desaparecida, diluída. Está ali, diante dos nossos olhos, mas não é *o mesmo*, talvez o seu duplo, aquele feito no intervalo aberto pelo corpo desaparecido e que pretende a duração deste.

Em “Grapefruit”, o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono, as imagens aparecem neste intervalo: elas se formam entre o texto que propõe e a mente do leitor.

PEÇA AQUÁTICA

Roube a lua da água com um balde.

Continue roubando até que não se veja a lua

na água.¹⁵⁶

Para a artista, essas instruções estimulam o leitor a construir “pinturas na mente”. Coisas que não seriam possíveis, nas *pinturas* propostas passam a ser: no espaço da mente podem-se unir ou fazer existir todos os corpos em comparação com ou simultaneamente com outros corpos, podendo igualmente eliminá-los, se assim for desejado. Na mente, “um pôr de sol pode durar dias” ou “pode-se comer todas as nuvens do céu”.¹⁵⁷

130

Assim, a artista estimula, a partir de pequenos textos, essas construções, lança-os como sementes para o leitor para que, ao germinar, se *deem a ver*; provoca, com esses procedimentos uma condensação, um adensamento onde antes havia somente matéria em suspensão. As imagens que ela nos dá *estão aí*, presentes atrás do texto, é preciso retirá-las daquele lugar sobre o qual repousam, fazê-las aflorar, vir a ser, aparecer, tomar forma.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ ONO, Yoko. Cf. *Grapefruit*, o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono. Tradução Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Cf. www.issuu.com/giovannamartins

¹⁵⁷ *Idem*.



“Se você sonha com nuvens”, obra de José Leonilson de 1991, é feita em duas tiras de *voile* branco em formato de cruz e sobre a qual podemos ver duas pequenas frases bordadas em negro. A frase na horizontal é a que dá título ao trabalho, e a da vertical diz “a distância entre as cidades”. A cruz tem, no alto e nos extremos da faixa horizontal, ilhoses para fixação sobre a parede. Esta cruz – branca como uma nuvem – tem certo volume por causa do ar preso entre as duas camadas de tecido dobrado e costurado.

Sabemos que a cruz de madeira é um símbolo de punição, pois sobre ela se deu a agonia, o sofrimento e a morte de muitos cristãos. Utilizada por muitas culturas e de origem desconhecida, sua simbologia está também ligada à vida, logo, também à morte, e a um centro para o qual dois lados opostos, em interseção, convergem. Os dois lados em oposição apontam para duas forças contrárias, mas que, ao mesmo tempo, se complementam. É nessa polarização que se encontram as duas frases bordadas: elas podem apontar para a impossibilidade desta complementação, mas ao mesmo tempo, *se você sonha com nuvens*, para a possibilidade de transpor assim as distâncias.

A superfície branca da cruz de Leonilson não é somente superfície: feita de pano ela é também o vazio cortado por agulha e linha. E pano-pele, corpo do artista que experimenta a dor de uma vida que se esgarça. Corpo talvez feito para tentar, em

imagem, uma fuga possível ao fim, para indiciar a esperada desapareição e para prolongar um chamado a *você* que vê, você, *se sonha com nuvens*.

Voile, o translúcido véu branco que envolve o vazio perfurado pela agulha e trespassado por linha negra, nos abre espaço e convida a preenchê-lo: com outras palavras, com nossos medos e angústias, com outras possibilidades do que possa ser feito e existir a partir do que nos abre aquela materialidade, suas camadas de tecido, seu espaço entre suas duas direções e as frases bordadas. No quase vazio branco dessa cruz, o fino pano guarda a pele do artista, último resquício do corpo que já se retirou da obra (e da vida), a suavidade do bordado perfura o tecido para tecer palavras e e(laborar) frases e, então, lançá-las em direção ao outro.

Leonilson, no belo documentário “Com o oceano inteiro para nadar” dirigido por Karen Harley, em 1997, nos diz:

Eu queria saber juntar palavras e fazer frases. As frases que eu junto (...) elas são palavras amorosas [...]

Ali em “Se você sonha com nuvens”, as palavras amorosas são bordadas porque elas necessitam do tempo lento da espera. As outras linhas que servem para ligar e dar estrutura à cruz e que, como ela são igualmente brancas, indicam que a mão que as fez insistiu em laborar com delicadeza um espaço de operações simbólicas, esse lugar de promessa e de troca no qual as coisas encontram-se substituídas por símbolos que estão *ali* sem serem obrigatoriamente a elas semelhantes. Sim, laborar, pois o labor é aquilo que revela a diligência, o afeto, o esforço e a entrega, a inquietação e o zelo, o esmero com o qual é feito o objeto de empenho¹⁵⁸. Perfurar o tecido é buscar o outro lado desconhecido ao olho para então dele voltar, e no vai e vem formar uma trama, um traço, um cheio, uma estrutura “como uma casa que te dá proteção”¹⁵⁹, como queria Leonilson.

Espaço das trocas simbólicas, espaço de proteção desejado e ilusório, espaço das diferenças, nele encontramos-nos no campo das substituições *possíveis* que se dão a partir de uma experiência singular. O branco, o tecido, a cruz, o vazio e as palavras que compõem a obra podem, enquanto símbolo, fazer aflorar em nós algo daquilo a que se referem, mas quando colocados em singular e subjetiva relação, esses elementos podem

¹⁵⁸ O termo *labor* se distingue do *trabalho*, como ressalta Maria Angélica Melendi, pois se esse é uma maneira do homem lutar contra a natureza hostil, impondo a ela normas e novas formas, é também modificação do mundo “e faz possível a continuidade da vida do homem sobre a terra”. Já o labor, nas palavras de Silviano Santiago citadas por Melendi, seria “manifestação de proximidade e distância do objeto de cuidado, de um misto de vigilância e afeto, de diligência e abandono, de inquietação e paz”. Cf. MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

¹⁵⁹ HARLEY, Karen. *Com o oceano inteiro para nadar*. 1997. Cf. <https://vimeo.com/165718650>. Acesso em 24/04/2017.

se combinar e recombinar no espaço vazio no qual se dá o choque entre o olho e o olhado e retornarem outros: o visível, fechemos os olhos para vê-lo, disse Joyce em “Ulysses”.¹⁶⁰ Afinal, tudo que se dá a ver se dá exatamente quando o visto desaparece *nos brancos abismos dos nossos olhos* e ressurge outro em meio às névoas do tempo, agora como imagem.



133

Em “No Pátio VIII”, pintura de Georgia O’Keeffe datada de 1950, há um lugar vazio cercado de paredes e sem teto de dentro do qual se pode ver uma abertura retangular que não sabemos se é uma porta ou uma janela aberta para um fundo verde, ou se fechada e pintada de verde. Esse interior, com uma grande sombra que corta

¹⁶⁰ J. JOYCE apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Pág. 30 a 32.

diagonalmente parte da imagem, tem como cobertura um grande céu formado de pequenas nuvens que passam *em perspectiva* sob um fundo de céu azul. Sim, as nuvens passam e trazem junto com elas, inevitavelmente, a lembrança da pequena pintura de Masaccio, “A fundação de Santa Maria Maggiore”. Aqui, no entanto, não há as figuras de Cristo, nem Maria, nem de personagens a olhar de dentro da imagem para o alto, mas estão todos lá e, além deles, estão também a artista que ali não aparece e o observador que está fora dela mas, também, irremediavelmente dentro dela a olhar o miraculoso passar do tempo, das horas, da luz de dentro de um pátio.



134

Conta-se que os elementos atmosféricos impressionaram profundamente Georgia O’Keeffe, tanto no tempo em que viveu no Texas, quanto no que passou em Santa Fé, no Novo México, onde tinha duas casas. O pátio central de sua casa de adobe situada em Abiquiu com sua abertura escura aparecerá por décadas em suas pinturas, muitas vezes em contraste com o céu azul e uma ou várias nuvens que sobre ele passa. Ali, na região onde se instalou, e que “parece que há mais céu do que terra no mundo”¹⁶¹, Georgia pintou suas paisagens em paletas reduzidas nas quais privilegia o espaço azul, que segundo ela, via antes mesmo de ver o que sob ele existia.

A partir da década de 50, a artista fará suas primeiras viagens de avião para além das fronteiras da América e essa experiência servirá de base para uma nova série que desenvolverá a partir da primeira metade da década de 60, quando passará a pintar seus grandes céus vistos do alto e povoados de nuvens, dos quais “Céu acima das Nuvens IV”, de 1965, terá grande destaque. Pintura de grande formato (243,8 x 731,5 cm), feita em óleo sobre tela, foi terminada pela artista aos 77 anos de idade e executada na garagem dupla e aberta de sua casa em Ghost Ranch, antes que iniciasse o inverno. Nele, as nuvens são uniformemente distribuídas como listras que vão diminuindo à medida que se aproximam da linha do horizonte. Conta Georgia que “certo dia quando

¹⁶¹ BRITTA, Benke. *Georgia O’Keeffe*. Koln: Taschen, 2001. Pág. 73 a 76.

estava a voar de regresso ao Novo México, o céu por debaixo era de um lindo branco compacto. Eu me sentia tão segura que pensei que poderia caminhar sobre elas até o horizonte se a porta se abrisse.”¹⁶² Nuvens como pastilhas, delimitadas e concretas como as de Correggio, sem ninguém a povoá-las, como queria Georgia, pois “minha tendência é de gostar do mundo sem ninguém nele”¹⁶³. Nuvens feitas de um só branco uniforme sobre o azul da atmosfera, assim formadas para que se caminhe sobre elas no tempo suspenso da imagem, ao lado delas no tempo prolongado pela grande dimensão da obra, através delas pelas brechas e rasgos abertos e que dão acesso ao desejo ou à lembrança de *estar sobre nuvens*.

Conta Philippe Dubois que, desde 1914, artistas já se interessavam por imagens fotográficas tomadas a partir de voos de avião que exibiam vistas e paisagens “terrestres” difíceis de serem identificadas, e mesmo o contrário, vistas tomadas do solo, verticalizadas e sem referenciais terrestres que davam a ver verdadeiras composições gráficas de aviões e esquadrilhas que cortavam o céu¹⁶⁴. Os desenhos, pinturas e “espaços novos” e flutuantes de supematistas como Malévich e Lissitsky, por exemplo, se utilizam nessa época da metáfora do voo, da suspensão: um dos “Proun” de Lissitsky intitula-se “Construção navegando polo espaço, projetada junto com seu espectador além dos limites da terra...”, enquanto Malévich nomeou uma de suas composições de “Elementos supematistas que exprimem a sensação do voo”, datada de 1914-1915.

Se, na representação tida como tradicional, o homem encontra-se na vertical, e com os pés fincados na terra olha e percebe o horizonte diante dele, na vista tomada do alto sua relação com o mundo muda: flutua, erra sem se fixar ou se prender. Ao *estar sobre nuvens*, o que se vê é um espaço aberto por todos os lados e uma base que igualmente não tem fim; estamos suspensos e podemos nos *mover* em qualquer direção. Na imagem de O’Keeffe, o retângulo do quadro é a porta aberta oferecida pela artista para esse espaço sem fim e ao mesmo tempo seu limite.

¹⁶² BRITTA, Benke. *Georgia O’Keeffe*. Koln: Taschen, 2001. Pág. 84.

¹⁶³ LOENGARD, John. *Image and Imagination: Georgia O’Keeffe*. San Francisco: Chronicle Books, 2007. Pág. 10.

¹⁶⁴ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. Pág. 261.



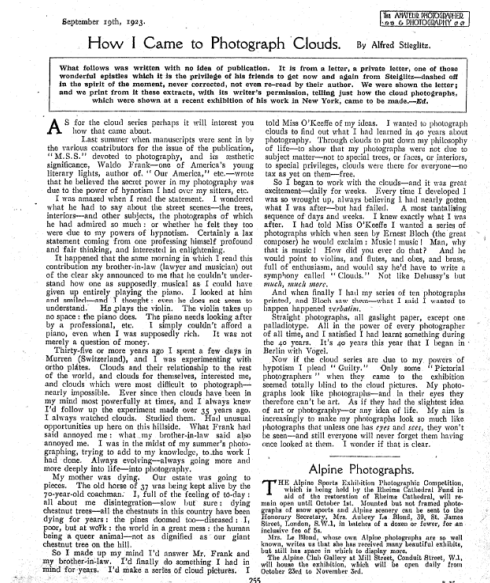
Casado com Georgia O'Keeffe, o fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz desenvolveu, entre 1925 e 1934, uma série de 220 fotografias de nome “Equivalentes”. Ao fotografar o espaço do céu e suas nuvens, Stieglitz diz tentar parar o momento como para gravar algo por completo para que, quando visto, faça reviver o equivalente daquilo que na imagem foi expresso. A escolha de Stieglitz por estas formas intangíveis como sujeito de suas fotografias parece advir, em parte e no início, do fascínio que exerceram sobre ele desde o verão de 1887 quando, pela primeira vez, fotografou nuvens sobre o lago Como, na Itália, mas também pela dificuldade técnica que a tarefa lhe impunha: reter a imagem de uma nuvem com suficiente contraste em um filme de emulsão ortocromática, sensível à luz nos extremos azuis do espectro, fazendo-a *aparecer* sobre o fundo muito iluminado do céu.

Porém, posteriormente, a série encontrou nova motivação: ela ressurgiu como reação a uma provocação feita pelo comentário do escritor e crítico literário americano do *The New Yorker*, Waldo Frank, que havia dito que grande parte da força de suas fotos se encontrava no poder daqueles aos quais Stieglitz fotografava. Assim, como resposta a ele e "para mostrar que (o sucesso de) minhas fotografias não se devia ao assunto – não eram árvores especiais, nem rostos, nem interiores privilegiados –, afinal,

as nuvens eram de todos, eram gratuitas"¹⁶⁵, o fotógrafo reiniciou a série, aproveitando-se dessa vez da nova emulsão fotográfica pancromática que permitia que toda a gama de cores visíveis fosse apreendida. Em seguida, ele iniciou a série “Música: a sequência de dez fotografias de nuvens” ou “Nuvens em dez movimentos”, que pretendiam despertar no espectador sensações sonoras, ou seja, “o espirrar de impressões de uma modalidade sensorial para outra”, como disse Gombrich¹⁶⁶, que frequentemente interessa àqueles que lidam com imagens.

No final de 1924, Alfred Stieglitz reuniu em uma só sala da Anderson Galleries, uma série de sessenta e uma fotos de nuvens que ele denominou “Canções do Céu”. A série “Equivalentes” refere-se a todas as suas fotografias de céus e nuvens feitas a partir de 1925. Conta-se que existe uma gravação feita de um diálogo entre um observador das fotografias dessa série e o fotógrafo, na qual o primeiro lhe pergunta se a fotografia é de água, ao que Stieglitz responde: que diferença faz do que é a fotografia? O observador novamente lhe questiona se é, então, uma fotografia de céu, e Stieglitz lhe diz que sim, que é uma foto do céu, mas que ele não pode entender por que ser água ou céu teria alguma importância. Antes de serem nuvem, água ou céu aquelas nuvens seriam, para Stieglitz, *formas*, “hieróglifos na tela do céu”¹⁶⁷ que ele usava e inscrevia num espaço outro e determinado para despertar no observador inúmeras associações e sentimentos que não deveriam ser por seu autor definidas *a priori*.

Em seu texto “Como vim a fotografar nuvens”, ele diz que nessa época seu mundo familiar acabava, tudo em torno dele era uma bagunça e ele estava cheio de sentimentos de desintegração. Olhar as nuvens nos céus e fotografá-las era um meio de colocar à prova o que tinha aprendido em quarenta anos trabalhando com a técnica e, através dessas imagens impregnadas de sua filosofia de vida, poderia demonstrar àqueles que ele fotografava que eram mais do que meros temas. Segundo Stieglitz, quando foram mostradas as imagens da série “Equivalentes” os fotógrafos se



¹⁶⁵ STIEGLITZ, Alfred. *How I came to Photograph Clouds* (19 September 1923). Cf. *Amateur Photographer and Photography*: Pág. 255.

¹⁶⁶ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 310.

¹⁶⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. Pág. 261.

mostraram cegos a elas, para eles as imagens de nuvens não pertenciam ao mundo da arte, “como se eles soubessem o que é arte ou fotografia”, diz Alfred, “meu objetivo é cada vez mais fazer que a fotografia pareça fotografia, e essas pessoas que não têm olho para ver, não vão ver”.

Ora, para pensarmos hoje essas fotografias é necessário saber que na época em que foram executadas, a tradição consistia em fotografar elementos dentro de um contexto. Ao retirar delas toda referência terrestre, tal como os pequenos céus de Constable, e transformar céus azuis e nuvens em gradações de preto e branco sobre um papel sensibilizado, um estranhamento e um certo incômodo se instauravam. Quando Stieglitz disse que pretendia fazer que a fotografia parecesse fotografia, manifestava, talvez, o desejo de se desvincular, de alguma forma, do legado e da tradição da imagem como pintura. Nos “Equivalentes” não há referência de lugar, não há horizonte, não há nem mesmo a cor e, dizem, muitas vezes o fotógrafo exibia as imagens em posições contrárias, de cabeça para baixo ou de lado, formando conjuntos abstratos de formas inesperadas.

As fotografias de nuvens no céu já haviam sido feitas para o *The International Cloud Atlas*, como vimos, em 1896, pelos então estudiosos do fenômeno nuvem, e mesmo pelo fotógrafo e meteorologista Antoine J. Aalders (1890-1955). Sua coleção de nuvens, composta por 6000 negativos, esteve em exposição em 2016 no Appel Arts Center em Amsterdã, mas as imagens mostradas não tinham uma preocupação estética, isso é, elas foram feitas para documentar o fenômeno assim como ele se dava no céu *real*, e não para pensar a nuvem enquanto forma e sua ocupação num espaço em preto e branco sobre uma superfície e que, por esse motivo, provavelmente instigará ainda mais o observador a gerar outras relações e instaurar outras possibilidades de associações que irão para além do documental, como as fez Stieglitz.

Suas imagens em preto e branco ricas em tonalidades e detalhes, tal como as feitas com o filme pancromático usado em sua série “Equivalentes”, advêm de *decisões* desde o momento mesmo em que escolheu as nuvens como motivo: como iria *jogar* com os recursos de seu aparato; qual fragmento de céu tomaria e como o enquadraria; determinar a sensibilidade que daria ao filme no *processo de revelação*, tornando ou não o grão mais aparente na foto quando fosse *revelada* em papel; suavizar ou adensar áreas da imagem no momento da projeção do negativo sobre a superfície sensível, dentro do laboratório.



Esse *trabalho de desvio* feito e tornado aparente pelas determinações do fotógrafo levaria *o observador que vê*, tal como o disse Stieglitz, a *outros lugares*, diferentes talvez daqueles a que o levaria a fotografia que pretende ter valor documental. Mas, enquanto imagem, todas certamente efetuariam esse *deslocamento do real*, uma vez que o pretendido realismo e valor documental da imagem fotográfica é questionável, como já havia dito Philippe Dubois em seu “O ato fotográfico”, pois ela não é apenas produzida por uma técnica e por uma ação, ela não é um objeto finito, mas, enquanto imagem, experiência inesperada que envolve um receptor ativo. E também, como toda imagem, ela não é nunca a reprodução mimética de um *real*, não é só espelho do mundo, sua cópia exata, por mais que possa pretender o ser. Ela é também “interpretação-transformação”, ou seja, símbolo ligado ao seu referente, mas não necessariamente presa à ideia de um ilusionismo mimético; índice, ela primeiro acusa e diz a existência de algo e só depois ela pode se tornar ou não parecida e adquirir sentido simbólico¹⁶⁸. Para Rosalind Krauss, “se toda a fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação direta com o real, a fotografia aérea tende – pelos próprios

¹⁶⁸ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. Pág. 53.

meios da fotografia – a perfurar a película desse sonho.”¹⁶⁹ As fotografias de nuvens de Stieglitz dizem o que são em sua relação com o real: *equivalentes*, mas nunca *o mesmo*.



140

A partir dos anos 60, o artista alemão Gerhard Richter toma imagens fotográficas nem sempre feitas por ele e as *desloca* tornando-as pintura sobre tela feitas a óleo. Se Stieglitz desejava com seus “Equivalentes” que a fotografia parecesse fotografia e não pintura, Gerhard Richter quer que a pintura aconteça a partir da fotografia: ele a seleciona criteriosamente e, muitas vezes, modifica-a, corta-a ou cria um zoom sobre certo elemento ou parte dela antes de pintá-la, isto é, ele escolhe desde o início o *como apresentar* e o *como fazer* essa imagem em outro médium. Assim ele

¹⁶⁹ Rosalind Krauss apud DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. Pág. 265.

procedeu ao enquadrar um rolo de papel higiênico e representá-lo em tons de cinza, branco e preto; ou ao tomar fotos de bombardeios aéreos para sua série “Mustang Squadron” de 1964; ou em suas paisagens, como as da série “Seascape”, de 1970; nas naturezas mortas, de 1983; nos retratos de sua filha Betty, de 1988; e nas pinturas em preto e branco de membros da Fação do Exército Vermelho (RAF) vivos ou mortos, entre tantas outras.

Essas imagens, muitas vezes originárias de seu “Atlas” – uma espécie de diário íntimo de imagens que ele coleciona desde pequeno e que vai além de recordações de seus entes familiares –, assim reunidas formam um mundo. Porém, quando transferidas para a tela em pintura, quase todas – e isso torna-se uma *maneira de marcar* do artista – sofrem ou envolvem algum tipo de desfoque, um *efeito blur*, ou seja, uma espécie de névoa sobre elas se instala que, de certa maneira, apaga o que na imagem de referência poderia antes haver de contorno, de definição ou de *nitidez*.



Foi assim com suas imagens da série “Wolken” (Nuvens) ou os “Estudos de Nuvens”, feitos na década de 70. Um desses conjuntos, cuja referência é CR 270-1,2,3, é formado por três pinturas de grande formato – 200 x 300 cm cada – e mostra, quadro a quadro, uma pequena nuvem *cumulus* sobre o fundo de um azul profundo em diferentes fases *entre* se fazer e se desfazer, ou melhor, *entre* seu instante visível e o invisível, *entre* sua aparição e desaparecimento. Richter raramente trabalha com fotografias já

desfocadas, ele geralmente *faz* o desfoque *na* pintura depois dela já executada e antes que esteja completamente seca: sobre sua superfície o artista passa levemente e repetidamente um pincel seco de largo formato, limpando-o por vezes num pano, até que a tinta se misture suavemente e os contornos da imagem se *borrem* e ela se *desfaça* ligeiramente até o ponto de instalar no olho a *incerteza do foco*. Dessa forma, a técnica concede à imagem um aspecto mais vago e ainda mais impreciso e instável.

Se a fotografia já indicia a flutuação do mundo por não ser ela um médium que representa de forma cristalina o *real* – de certa maneira ela já o turva –, a pintura acrescentará por sua vez à imagem, mais e mais camadas de turvação. Ela causará num olho que com ela se encontra uma espécie de *retardo*, uma mudança na velocidade do olhar ao tentar encontrar o objeto da representação por trás de suas inúmeras camadas.



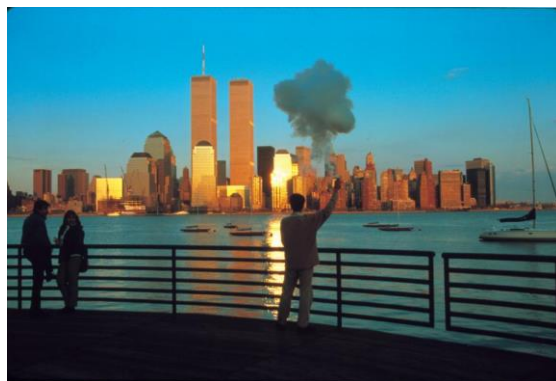
Nas nuvens de Richter, assim como em outras de suas pinturas, o desfoque é uma corrupção da imagem, assim como seria uma espécie de *erro* o movimento da câmera no instante de disparar. Uma confusão se instala ao borrar os limites entre forma e fundo, e no observador uma espécie de vertigem porque o foco se desloca incessantemente e não se fixa, fazendo com que o objeto da representação esteja sempre

aquém ou além, sem que se possa precisar onde. Isso perturba a lógica do que chamamos correntemente *realidade*: os acontecimentos celestes ao se apresentarem agora velados passam de corpos *reais* a corpos *existentes*¹⁷⁰ e *indiciais*. Eles apontam algo diferente ao esconder sua *nitidez*, faz com que nossa memória busque *outros* caminhos, diferentes daqueles a que nos habituamos. Segundo Richter, “você não vê menos quando olha para o mundo através de uma lente de aumento fora de foco”, só vê de outra maneira,¹⁷¹ e, às vezes, é preciso um tempo maior frente ao que assim se vê, um *se dar* ao visível para que a imagem, então, se dê.

As pinturas enevoadas, borradas ou translúcidas de Richter guardam na imagem final feita a mão a relação com a tecnologia de produção de massa. O artista pensa as imagens ordinárias (mas não banais) tomadas a partir da fotografia como catalizadoras de um processo pictórico e simbólico. E se elas têm algo a ver com as nuvens de Constable, talvez seja somente a paixão pela pintura, mesmo que Richter declare existir em suas paisagens feitas a partir de 1968 uma certa referência histórica ao romantismo que o diferenciaria dos hiper-realistas que se interessavam, então, pelo mundo contemporâneo. Suas nuvens podem vir de um lugar distante ou mesmo parecer estar distantes, ainda assim elas colocam diante de nós, além da incerteza do tempo, um pouco do que *aquelas, reais*, podem ter de efêmero e de incerto. Mas o que elas apresentam, sobretudo, é a pintura, sua materialidade significativa, como dizia Damisch, sua tentativa de *descrever* algo que nunca se ajusta exatamente ao descrito, sendo ela, portanto e mais que tudo, a denúncia dessa impossibilidade.

¹⁷⁰ Maria Gabriela Llansol nos lembra que realidade e existência não são sinônimos.

¹⁷¹ Cf. ALMEIDA, Tiago Santos. *Pintura e fotografia* (Andy Warhol e Gerhard Richter). 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Pág. 135. Acesso em 21/07/2018.



No ano de 2016, recebi via correspondência aérea um postal que me foi enviado de longe por uma amiga. Nele, podia-se ver um homem de pé completamente só em um lugar desértico, sob um céu azul e límpido. Com o braço estendido, o homem segurava na mão direita um pequeno objeto e, deste, saía uma pequena nuvem que pairava sobre sua cabeça. Cai Guo-Qiang e uma de suas obras da série “The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century”¹⁷², feita em um local de teste nuclear em Nevada, em 1996, me foram assim apresentados. Essa correspondência a mim endereçada foi uma manifestação especial, entre outras que recebi ao longo desses últimos anos, de que não estou *vendo* as nuvens – e as nebulosidades em geral – sozinha.

Natural da cidade de Quanzhou, na província de Fujian, na China, e vivendo no Japão durante alguns anos e mais recentemente em Nova York, Cai trabalha com desenho, instalação, vídeo e performance e realizou em vários locais dos Estados Unidos da América o que ele chama “evento de explosão”¹⁷³. Ao ar livre, ou em lugares específicos – tal como no entorno do “Espiral Jetty” de Robert Smithson em Salt Lake, Utah, ou nos arredores de Manhattan –, ele provoca uma explosão com pólvora que faz

¹⁷² “O Século com Nuvens de Cogumelo: Projeto para o Século XX”.

¹⁷³ <http://www.caiguogiang.com/projects/century-mushroom-clouds-project-20th-century>. Acesso em 11/05/2017 e 24/07/2018.

aparecer uma nuvem em forma de cogumelo. O evento é rapidamente fotografado para garantir, assim, que sua breve existência (3 segundos aproximadamente) possa ser transmitida. Quase sempre essas imagens mostram que no momento exato do acontecimento o céu encontrava-se sem nuvens.

Trabalhando com o imaginário asiático muitas vezes incorporado à crítica social e política, sua série de desenhos e eventos de criação de nuvens-cogumelo fazem alusão à grande nuvem atômica produzida pelas bombas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki. Essas duas cidades, escolhidas entre três para serem o alvo da bomba americana, foram definidas pelas condições meteorológicas que apresentavam no momento previsto para o bombardeio: um dos requisitos era que o céu sobre o alvo estivesse totalmente limpo e a cidade, então, visível. Aviões meteorológicos haviam sido enviados à frente daqueles que continham a bomba para avaliar essas condições sobre as três cidades: o céu claro de Hiroshima na manhã do dia 6 de agosto de 1945, determinou que ela fosse a primeira. Sobre ela a explosão e a liberação de energia e o calor equivalente ao do núcleo do sol, gerou uma grande nuvem feita de fumaça, chamas e destroços, muito parecida com aquela natural formada pela erupção de vulcões.

145

Fazer nuvens para utilizá-las como instrumento contra o homem, tem sido, há muito tempo, um recurso utilizado na eterna guerra de poder. Cientistas conhecidos como “semeadores de nuvens” em 1940 desenvolveram para o governo dos Estados Unidos nos laboratórios de pesquisa da General Electric, entre outros, equipamentos capazes de gerar cortinas de fumaça com capacidade de ocultar o inimigo em operações militares. Como o projeto obteve sucesso, a partir de 1947 o fundo que mantinha a pesquisa na empresa foi adotado pelo governo americano sob o nome de “Projeto Cirrus”. As pesquisas na G.E. prosseguiram até 1950, quando foram transferidas para o “Centro Naval de Armas” em China Lake, Califórnia. Conta-se que em 1960, dois anos após iniciar a Guerra do Vietnã, os americanos, também sigilosamente, tentaram semear nuvens num ambiente de combate, e que em 1972 foram denunciados no “The New York Times” pelo jornalista Seymour Hersh que afirmava que, ao longo de sete anos, eles estiveram borrifando iodeto de prata nas nuvens sobre o Laos, Vietnã e Camboja, com o intuito de provocar chuvas dentro das selvas e, assim, dificultar o caminho na rota de abastecimento das forças de seus inimigos.¹⁷⁴

¹⁷⁴ PRETOR-PINNEY, Gavin. *Guia do observador de nuvens*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008. Pág. 257.

Projetos de interferência na atmosfera ou de alteração no comportamento das nuvens, seja para o bem ou para o mal, continuam a ser criados, afinal, temos provas históricas que modificações do tempo podem torná-lo uma arma destruidora. Mesmo que tenha sido criado em 1977 a “Proibição de Técnicas de Modificação de Ambiente com Objetivos Militares ou Hostis”, assinada pelos Estados Unidos, União Soviética e quarenta outras nações, seus termos são vagos o suficiente para garantir brechas que permitam que se faça uso militar do controle sobre o tempo: assim foi, por exemplo, que Bill Clinton aprovou, em 1996, o estudo chamado “O Tempo como Força Multiplicadora: Dominar o Tempo em 2025”, isto é, uma proposta de como dominá-lo para usá-lo. Segundo Pretor-Pinney,

O relatório chega ao ponto de propor o uso de nanotecnologia para criar nuvens de microscópicas partículas de computadores controláveis – capazes de flutuar no ar como verdadeiras partículas de nuvens e de se comunicarem umas com as outras. “O potencial para operações psicológicas em muitas situações pode ser fantástico”, observa o texto com entusiasmo.¹⁷⁵

E os projetos não só continuam a proliferar, como muitos estão sendo colocados em prática. Em 1999, a Organização Meteorológica Mundial apontava mais de cem projetos de modificação de tempo em 24 países, sendo a China o país mais ativo nesse sentido. Eles se aplicam, *geralmente*, para a dispersão de nevoeiros, para estímulo de chuvas ou neve, ou para eliminação do granizo. Existem hoje projetos implantados bastante controversos e mesmo obscuros como o HAARP – “High Frequency Active Auroral Research Program” (Programa de Investigação de Aurora Ativa de Alta Frequência), dos EUA, que oficialmente pretende “entender, simular e controlar os processos ionosféricos que poderiam mudar o funcionamento das comunicações e sistemas de vigilância”¹⁷⁶; o CARE – “Charged Aerosol Release Experiment”, da NASA, que utiliza um foguete para lançar na camada mais alta da atmosfera poeira artificial e simular, dessa forma, o fenômeno das nuvens noctilucentes a fim de estudar seus diferentes aspectos¹⁷⁷; o EISCAT – “European Incoherent Scatter Scientific Association”, que consiste de radares que monitoram e fazem vigilância da atmosfera e ionosfera “para observações quase contínuas e para melhorar substancialmente a resolução espacial e temporal”¹⁷⁸; e o SURA – “Sura Ionospheric Heating Facility” – o equivalente do HAARP localizado perto da pequena cidade de Vasilsursk, Rússia, onde

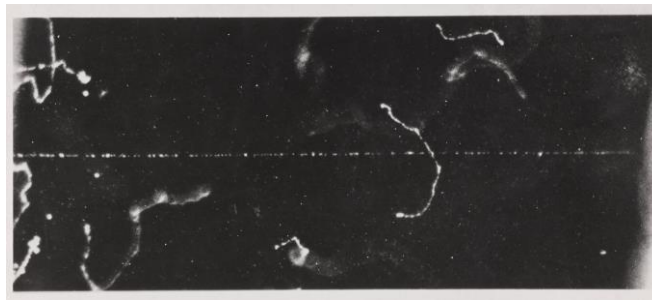
¹⁷⁵ *Idem*. Pág. 266.

¹⁷⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/High_Frequency_Active_Auroral_Research_Program Acesso em 12/05/2017 e 25/07/2018.

¹⁷⁷ <https://www.nasa.gov/centers/wallops/CARE.html> Acesso em 12/05/2017 e 25/07/2018.

¹⁷⁸ <https://www.eiscat.se/eiscat3d/> Acesso em 24/07/2018.

pesquisadores estudam o comportamento da ionosfera, assim como o efeito da geração e da emissão de modulação de baixa frequência nela¹⁷⁹. Essas potenciais armas geofísicas são capazes de



causar terremotos, alterar sistemas de detecção e comunicação, além de modificar condições climáticas, manipular humanos psicologicamente e perturbar o espaço, seja o terrestre ou aquele que nos circunda.

Mas *fazer nuvens* já era um desejo mais antigo. Foi inicialmente o fascínio causado pelo céu e seus elementos nebulosos inconstantes, poderosos e até então, bastante desconhecidos, que levou, em 1894, o então estudante Charles Thompson Rees Wilson a subir o Ben Nevis, ponto culminante da Escócia onde havia um pequeno observatório meteorológico. A experiência ali vivida entre as brumas de outono com fenômenos naturais tais como arco-íris, halos, coroas irisadas e, ainda, o espectro de Brocken – a projeção do corpo que no nevoeiro forma uma sombra com halos de luz colorida em torno da cabeça – causou nele marcas tão profundas que ao fim de sua vida ele diria que todo seu trabalho científico teve origem ali em Ben Nevis e que, para entender aqueles fenômenos, ele decidiu produzi-los em laboratório, tornando-se então um “físico da condensação” com alma de meteorologista¹⁸⁰.

147

A “câmara de nuvem” de C.T. R. Wilson, então apelidado *Cloud* Wilson, foi feita a partir de experimentos do cientista escocês John Aitken que já havia fabricado nuvens ao fazer “despencar brutalmente [...] a pressão de um ar saturado de vapor d’água”¹⁸¹. Nela, Wilson produziu minúsculas nuvens cirrus e fileiras de stratocumulus e assim puderam, pela primeira vez, assistir ao processo de tornar o invisível, visível. Suas pequenas nuvens *apareceram* (e foram por ele fotografadas em 1911) sob a forma de fios brumosos como consequência da passagem de partículas ionizantes que se materializaram em vestígios de gotículas.

Considerada pelo físico Ernest Rutherford (1871-1937), como o instrumento “mais original e mais maravilhoso da história das ciências”, sua câmara de nuvens veio, em 1945, a ganhar outras proporções: sob o nome de “Experiência Trinity” o fenômeno tornado modelo pelo cientista das nuvens, foi testado no deserto do Novo México e “a

¹⁷⁹ <http://www6.sura.org/> Acesso em 25/07/2018.

¹⁸⁰ WITKOWSKI, Nicolas. *Uma história sentimental das ciências*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. Pág. 172.

¹⁸¹ *Idem*. Pág. 171.

base do cogumelo atômico, nuvem circular resultado da distensão brutal do ar em seguida à explosão, é batizada de “nuvem de Wilson”¹⁸².

Mas o que moveu o físico no século XIX a buscar os meios para reproduzir as “maravilhas da natureza” foi, em parte, o pensamento de sua época e a relação com ela então estabelecida e exaltada pelos *Naturphilosophen*, pelos escritores e artistas. Diz-se que os românticos alimentaram os sonhos e as ambições de futuros cientistas, sobretudo britânicos. Para Robert Hunt, curador do Geological Museum de Londres, que escreveu em 1849 “Poetry of Science”, “muitas descobertas da ciência, que não poderiam ter sido realizadas pela razão, advieram da contemplação poética”¹⁸³, da “ciência do sujeito observador”, como dizia Goethe, para quem os fenômenos eram o signo do divino na natureza.

Mas, lembrando Debray, há muito os deuses se foram. Ou pelo menos, aqueles que faziam *ver* o infinito e, assim, instigavam a produção de imagens que eram a medida da finitude do homem. Essa finitude contra a qual ele luta irremediavelmente e que está na origem de toda imagem: ela é o testemunho do seu diálogo com a vida, que tem a morte como motor. E “se a morte está no começo, compreende-se que a imagem não tenha fim”.¹⁸⁴

148

O *fazer nuvens* de Cai Guo-Qiang é simbólico, mesmo que ele se utilize de um conhecimento científico para conceder-lhes aparência através de *pequenas explosões*, as imagens que gera guardam a capacidade de fazer comunicar vivos e mortos. Seu ato, seu produzir nuvens, pode provocar, em sua irrupção, uma passagem e tornar visível o invisível, colocar junto aquilo que tememos e o que nos tranquiliza, o que desconhecemos e o que vemos e sabemos (ou pensamos saber). Suas imagens, em seu percurso dentro e até o fundo dos nossos olhos, são capazes de fazer retornar o passado inscrito em nossa memória (a História), evocar fatos ausentes e, desta forma, ao presentificá-los, acender em nós uma fagulha capaz de iniciar um “evento de explosão”, uma *outra* explosão.

Cada vez que buscamos retirar uma imagem do lugar no qual se encontra, quando iniciamos um movimento em nós, quando *algo* nos impulsiona a ir ao seu

¹⁸² *Idem*. Pág. 173.

¹⁸³ *Ibidem*. Pág. 173.

¹⁸⁴ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. Pág. 40.

encontro, ela traz junto com ela até o lugar para o qual a levamos – *branco abismo dos nossos olhos* – outras e outras. As imagens estão esperando ser *de lá* retiradas (tiradas novamente), daquele lugar de invisibilidade no qual mergulham e onde permanecem como potência. *Dali* retiradas, elas *se dão a ver* para, em seguida, voltar a mergulhar no fundo desconhecido e invisível no qual se mantêm, até serem novamente retiradas garantindo, assim, seu fluxo e sua sobrevivência.

| parte 2
névoas e fantasmas: a desapareção da
concretude do mundo

150

Uma imagem diante de mim mostra uma paisagem envolta em neblina. Em seu primeiro plano é possível distinguir e reconhecer uma árvore, sua silhueta escura com algumas folhas da qual percebo a estrutura do caule com seus galhos esparsos. A base da imagem é uma minúscula faixa de um verde esmaecido e se distingue, mesmo borrado, do azul-turquesa no qual após tudo o mais se perde: as silhuetas, mesmo a partir do primeiro plano, já não são sólidas e o que se pode ver do mundo, então, são somente fantasmagorias. Cada metro para trás penetrado por meu olhar é mais impreciso e vago, os blocos de cor mais e mais tênues e apagados e dali adiante o mundo se torna de uma espessura impenetrável.

Nesta densidade tudo parece estar em suspensão e em sincronicidade: o tempo é também ausência de tempo; o lugar é também não-lugar, espaço vazio no qual corpos de solidez incerta se apresentam, furtando-se.

151

Em algum momento, essa espécie de bruma, que pensava estar somente naquela imagem diante de mim, fez-se meu corpo. Mergulhada então na imagem, abandonada àquilo que vejo, torno-me a própria coisa vista. Transfiguro-me em bruma. Não há mais distância entre ela e meus olhos que a percorrem. Sou agora um corpo indeterminado, de peso variável, errante, ora em ascensão, ora em queda, corpo conjunto, misturado e de forte densidade, dentro e fora de um lugar sem lugar no qual os espaços se cruzam, num tempo que não se pode precisar. Corpo translúcido e branco, por momentos quase opaco, de formação desconhecida e que não só envolve o mundo e suas coisas, mas é também o mundo.

Por vezes, esse então corpo-neblina-mundo se desfaz e abre pequenas brechas, ganha alguma solidez e faz vacilar os sentidos, permitindo que perceba, momentaneamente, algum contorno mais nítido (onde?), algumas novas possibilidades de configuração, as coisas ocupando lugares, um traço, uma cor. Apreende ainda nomes, palavras, lembranças, mas, rapidamente, o corpo volta a se adensar. Nesse pequeno espaço de tempo compreendido entre o adensamento e o dissipar-se, ao entrever partes de corpos (que já não sei a quem pertencem) e lugares de passagem, por falta de nitidez ou duração, vejo-me habitar o espaço das incertezas.

No ano de 2016, estive na Itália, e, num dia de muitas nuvens, percorri algumas pequenas cidades do interior da Toscana em torno de Florença. Já estava próxima a hora do pôr-do-sol quando cheguei à cidade de Volterra, situada no alto de um monte a 531 metros de altitude acima do Tirreno. Era inverno rigoroso e, da estrada, durante a subida, eu podia ver brumas instaladas sobre o grande vale em torno dela. Já no alto e na entrada da vila, uma grande *stratus nebulosus opacus* ocultava completamente o sol, e, como toda nuvem dessa qualidade, não mostrava trechos variáveis de claro ou escuro. Preparei a câmera na tentativa de registrar o ambiente no qual estava imersa toda a paisagem, mas o que se podia ver dela, porém, eram apenas fantasmagorias: de um lado e para baixo em direção ao vale, as passagens e variações suaves de tons de verdes e azuis entremeados de ocre e marrons velados e diluídos quase não se distinguiam da densa neblina azul acinzentada acima dos meus olhos. Não havia linha do horizonte e tampouco profundidade, tudo parecia se dar (ou se negar) num mesmo plano feito de tênues variações.



Olhando na direção oposta, a paisagem urbana daquele lugar originário do século IX a.C. encontrava-se igualmente tomada pela neblina que encobria suas edificações e moradias. Abaixo da torre do Batistério tudo era silêncio, poucas pessoas agasalhadas com seus sobretudos escuros transitavam pelos adros e por suas ruas. As

luzes que começavam a ser acesas se revestiam de halos e pareciam feitas da mesma matéria amarelada e frágil de quando foram inventadas. Vez em quando passava um carro para fazer lembrar que meu corpo ocupava um espaço físico em sua concretude, mas, também, que grande parte dele se movia alhures, indo e vindo ao vagar à deriva *entre* tempos a partir daquele espaço tomado de um branco translúcido que, em parte, tornava o mundo desaparecido. *Ali*, todos os corpos podiam estar em outro lugar, “parte alguma”, como disse Foucault e, por isso, se ligar a todos os lugares do mundo, mas também a outros que não o mundo.¹⁸⁵



153

Encontrar uma cidade e toda sua paisagem mergulhada na neblina é vê-la transformada numa imagem espectral dela mesma. Seduz e amedronta porque, dessa forma, nos vemos frente a um dos aspectos do mundo e da vida: morte, desapareção, estado indefinido do mundo original quando ainda éramos *nada*. Tornada espectro, toda paisagem do mundo existe enquanto devir e se torna sem solidez e sombria. Em muitos países de inverno prolongado, quando o céu e a terra se cobrem pelas nuvens baixas, é comum que pessoas experimentem uma síndrome conhecida por Distúrbio Afetivo Sazonal de inverno (SAD – Seasonal Affective Disorder), que reúne sintomas físicos e de depressão causados pela quase ausência da luz solar.

¹⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013. Pág. 8 a 10.

Em seu livro “Atlas”, o filósofo e escritor francês Michel Serres conta a *experiência de atravessamento* feita por um suposto nadador, viajante ou barqueiro que devia empreender uma viagem de um país para outro através de um rio largo ou de um amplo braço de mar. Ele passou, segundo Serres, por três fases distintas: na primeira, porque ele ainda não havia perdido de vista seu ponto de origem ou já avistava seu destino, ele habitava seu ponto de origem ou já o do seu objetivo, sendo sua nacionalidade a original ou já a outra do país ao qual se destinava. No meio do caminho, entretanto, já quando estava à igual distância das margens dos dois países e se encontrava numa “faixa neutra e branca”, ele ainda não habitava nem pertencia a nenhum dos dois e, simultaneamente, um e outro. Nessa situação, ele encontra-se “inquieto, suspenso, como que em equilíbrio no seu movimento, ele efetua o reconhecimento de um espaço inexplorado, ausente de todos os mapas e nunca descrito por qualquer atlas ou viajante”. Naquele lugar estranho e indiferenciado do *entre*, “por onde passamos todos para aceder a todos”, centro no qual “devem girar as diferenças do mundo”, o viajante ou o barqueiro, pergunta Serres, seria dotado de duas naturezas, duas línguas e duas gestualidades e nelas se dissolveria e se perderia? E, se errasse por muitos lugares que o colocam na condição de *entre*, ele obteria a brancura desse próprio local? Por fim, ele ainda questiona “por que será que nem os antropólogos nem os geógrafos, e ainda menos os teóricos das comunicações, alguma vez confessaram, nos seus livros ou nos seus mapas, tê-lo reconhecido ou atravessado [este terreno neutro, branco e translúcido]?”

Serres finaliza seu pequeno texto declarando que, nesse espaço branco entre o longínquo e o próximo, as passagens são feitas de sutilezas. Experimentado há muito pelos errantes e atravessado antes de qualquer descoberta, hoje ele é um lugar (ou um não-lugar) que tão familiarmente povoamos e habitamos em nossas conversas em rede de um lado a outro do mundo.¹⁸⁶

¹⁸⁶ SERRES, Michel. *Atlas*. Portugal: Instituto Piaget, s.d. Págs. 24, 25.

o desvanecer ou desaparecer dos corpos

N'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord.
Didi-Huberman

Il est essentiel à l'image en général de ne pas être touchée.
Jean-Luc Nancy



Caspar David Friedrich
Óleo sobre tela 94,8 x 74,8 cm

Viajante sobre o mar de névoa

1818
Hamburger Kunsthalle

Disse Goethe que “a maior vantagem de quem sobe a um ponto alto é a de se aperceber das duas disposições fundamentais da atmosfera, das condições de uma região inferior e outra superior.”¹⁸⁷ Certamente Caspar David Friedrich, o artista alemão contemporâneo do escritor e que enfrentou suas ideias, nisso concordou com ele, pois é justamente isso que nos dá a ver sua pintura “Viajante sobre o mar de névoa”, feita em 1818 – alguém que, em sua errância, se detém para ver um espetáculo a acontecer sob seus pés e diante de seus olhos.

Sobre um rochedo e em primeiro plano, a figura de um homem de costas para o observador se destaca contra a luz que o ilumina delineando sua roupa verde. O vento faz mover diagonalmente e para a esquerda as baixas nuvens *stratus* e *stratocumulus*, assim como seus cabelos claros, enquanto nuvens *cirrus* e pequenas *cirrocumulus* desenham no alto um céu azul por vezes levemente rosado que se confunde com as montanhas mais distantes. O homem, corpo também do observador, contempla o branco e a imensidão da natureza que se mostra e se esconde diante e para além dele.

Todos os elementos composicionais de “Viajante sobre mar de névoa” seguem os padrões das pinturas de história, seja no formato vertical e na figura que ocupa a parte central da imagem em primeiro plano, ou no forte contraste entre sombra e luz, forma e fundo. Mas é seu tema (ou a falta dele) que rompe definitivamente com os paradigmas, assim como a mistura de gêneros que aponta que a própria noção de gênero se encontra definitivamente abolida. Para Friedrich, numa pintura nada é secundário, nela “tudo é absolutamente necessário ao conjunto; nada, conseqüentemente, deve ser negligenciado”¹⁸⁸ em favor de hierarquias. E, porque na natureza o divino estaria em tudo, não haveria nela nada mais ou menos nobre que não pudesse ou valesse a pena ser pelo artista representado. Nada negligenciar do mundo naquilo que ele nos dá a ver seria se opor, então, à ideia de mundo e beleza ideais.

Trágico. Segundo Pierre Wat, o trágico do mundo e da natureza percebido por Friedrich e tornado pintura não é aquele dos acontecimentos históricos dramáticos, mas sim o trágico do “natural”. Para ele, a ausência ou quase inexistência em suas imagens daqueles acontecimentos apontaria o “acontecimento absoluto”, isto é, o divino na natureza¹⁸⁹. E, para o artista, “o homem pode participar à manifestação do divino na

¹⁸⁷ GOETHE apud BARRENTO, João. *As formas do informe: Goethe e as nuvens in O jogo das nuvens*, de Johann Wolfgang Goethe. Portugal: Porto Editora, 2012. Pág. 97.

¹⁸⁸ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 180.

¹⁸⁹ *Idem*. Pág. 181.

Natureza com sua cabeça, seu coração, suas mãos”¹⁹⁰, ou seja, a obra não é só a reminiscência de seu envolvimento com a natureza, mas o produto de sua participação ativa nela.



Caspar David Friedrich
Óleo sobre tela 97,6 x 126,9 cm

Mar de gelo

1823-24
Hamburgo

157

Em sua pintura de nome “O mar de gelo”, também conhecida como “O naufrágio”, podemos ver que há um navio afundado somente depois de procurar atentamente na imagem. A princípio, o que se vê nela é uma paisagem com céu azul pálido rasgado por nuvens brancas ao centro e sob ele, em primeiro plano, um confuso aglomerado de blocos de gelo quebrados e superpostos que flutuam ou afundam num mar calmo e branco. À medida que dirigimos nosso olhar em direção ao horizonte, vemos *icebergs* e outras formas de gelo envoltos em bruma e véus. Só ao final, depois de percorrermos com cuidado toda a imagem, encontraremos somente um pequeno fragmento de um navio soterrado sob camadas de pedras de gelo. O trágico na imagem de Friedrich vem do eterno conflito entre as forças do homem e da natureza igualadas num desastre sem vencedores e que, *ali*, se faz ver por meio da pintura. Ele se iniciaria já no encontro dos

¹⁹⁰ DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. *Caspar Friedrich. Aux sources de l’imaginaire romantique*. Lausanne: Éditions L’Âge d’Homme, 1992. Pág. 21.

nossos olhos com a força dos blocos de gelo quebrados que têm suas lascas e pontas a cortar o espaço (da tela e do mar) diagonalmente e que apontam a perpétua instabilidade da natureza, e depois, quando encontramos a embarcação quase submersa em meio a essas pesadas formas oblíquas, mostrando então a fragilidade do homem enquanto natureza. Assim as imagens de Friedrich parecem nos desnortear. Elas não nos dão lugares *estáveis*, mas escarpados, placas quebradas de gelo, lugares envoltos em algum tipo de bruma, seja metafórica e/ou “concreta” (no caso da pintura, ao *fazê-la* em tinta sobre tela).



Caspar David Friedrich
Óleo sobre tela Hamburger Kunsthalle

Estudos para *Mar de gelo*

1820-21
fotografia Maria Angélica Melendi, 2018

Para Vilém Flusser, a neblina é um fenômeno tão tratado pela literatura que é preciso antes, para vivenciá-la ou dela se aproximar em sua “concretude” sobre a terra, remover a “densa neblina ideológica” que não nos deixa ver a não metafórica. Em seu ensaio “Neblina”¹⁹¹, ele tenta chegar a esta *lá de fora* ao experimentar, pelo texto, remover aquelas então figuradas e simbólicas. Diante das neblinas que se instalam em torno da sua casa, ele se coloca questões sobre como elas dividem metafísicos e fenomenologistas (os primeiros querendo nelas penetrar e o segundo removê-las), concluindo que, queiram ou não, “todos os homens, por serem homens, estão na neblina”. Em seu desejo de remover a neblina, pois ela pode ser “uma ilusão que encobre superfície concreta por trás da qual nada se esconde”, ele lembra Goethe quando diz “Nada procuremos por trás dos fenômenos. Eles próprios são o ensinamento”. Sua experiência ao se encontrar cercado por névoa, coloca-o dentro de um horizonte que, segundo ele, é *estreito*. Porém, chega à conclusão que esse conceito só existe porque ele tem como referência o horizonte do dia anterior sem a neblina, sendo então todo horizonte *amplo* por ser horizonte, ou seja, “finito em direção ao infinito”.

159

Flusser considera vários tipos de neblinas ideológicas ao longo de seu ensaio e diz que, muitas vezes, podemos estar dentro de algumas delas e aceitar suas limitações, nos contentar e nos adaptarmos a elas porque as tomamos por verdadeiras: “quem é vítima de ideologia não pode saber disto, já que toma sua ideologia por conhecimento objetivo”. E a neblina em torno de sua casa não cessa de lhe colocar questões: para ele, embora a concreta e a metafórica sejam fenômenos semelhantes pois ambas encobrem a realidade, a primeira é um fenômeno natural e a segunda um fenômeno da cultura. Uma é dada, a outra, feita.

A concreta é um encobrir-se da realidade pela própria realidade, a metafórica é deliberada cobertura da realidade por fazedores de véus (“Schleiermacher”). De modo que devemos distinguir entre dois tipos de “mistérios”: a obscuridade da realidade mesma, e a obscuridade feita por obscurantistas. Em outros termos, mesmo se conseguíssemos remover todas as neblinas ideológicas, ainda não encontraríamos a superfície resplandecente da realidade, mas neblinas concretas como a em torno da minha casa.¹⁹²

¹⁹¹ FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: vários acesos ao significado de natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979. Pág. 127.

¹⁹² *Idem*. Pág. 132.

Flusser, ao tentar remover as neblinas metafóricas para chegar às concretas e matinais que o envolvem, cria outra: a da textualidade. O que nos leva à “terrível dificuldade de distinguir entre a obscuridade feita e a dada”.¹⁹³

Muitos são, falando ainda com Goethe, os “ensinamentos do fenômeno”. E todos tentamos dissipar neblinas, mas neblinas diferentes. E é quando (e porque) tentamos remover neblinas metafóricas, que passamos a permitir que as neblinas concretas nos envolvam, nos fascinem e nos penetrem.



Caspar David Friedrich
Óleo sobre tela 104 x 71cm

Névoa da manhã nas montanhas

1808
Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt

Foi assim com Friedrich: o mundo lhe deu montanhas e ele centralizou uma de forma monumental em “Névoa da manhã nas montanhas”, e a envolveu quase completamente em neblina. Neblina que não sabemos se foi dada ou se somente feita, ou ambas, simultaneamente. Na imagem sabemos que há uma montanha porque vemos os topos de algumas árvores verdes, por vezes minimamente descobertos, que vão se distribuindo desde uma base até quase o alto de uma forma triangular. Seus corpos se mostram através do branco translúcido da névoa que se deixa, em parte, banhar pela luz do sol localizado à direita. Vemos ainda o cume da montanha feito de grandes pedras que apontam para a esquerda. Segundo o artista, uma paisagem “envolta em bruma

¹⁹³ *Ibidem*. Pág. 127 a 133.

parece mais vasta, instiga a imaginação e reforça a expectativa, como uma garota velada”¹⁹⁴. Obscurecer a imagem seria, para ele, um recurso para tornar maior no outro o desejo, instigar nele o exercício do *ver no escuro* imposto pelo branco que vela, aumentar o mistério e a percepção da vizinhança das coisas e, simultaneamente, prolongar o tempo de uma espera. Isso parece ser um pouco do que propõem suas imagens enevoadas e que assim o são como “para enganar a habilidade do atento”, pois “a bruma multiplica os véus”.¹⁹⁵

A neve e a neblina tão utilizadas pelo artista em suas pinturas, por vezes encobrem ruínas ou tumbas, neutralizam ou apagam esses elementos que poderiam dar lugar a uma narrativa, elevando-os todos ao mesmo grau de natureza. Natureza na qual estamos inteiros.

O pintor deve pintar não só o que vê diante dele – mas também o que vê em si mesmo. E se ele não vê nada em si mesmo, que renuncie a pintar o que vê diante dele [...] a passagem de um olhar a outro segue o mesmo movimento de desvelar/velar da própria natureza.¹⁹⁶

Mas não há passagem entre um olhar ou outro que possibilite a um pintor a escolha de representar o que vê diante dele *ou* o que vê do invisível. E é justamente essa impossibilidade de dividir em duas instâncias o olhar que inicia, nos românticos, aquilo que poderia se chamar “crise do olhar”: uma nova maneira de pensar que ver o mundo é fazer agir nosso corpo *inteiro*.

Friedrich, à diferença de Constable, nunca quis se aproximar das nebulosidades como meteorologista, seu olhar sobre elas não passou por investigações ou estudos científicos pois, em seus próprios termos, isso lhes rasgaria os véus. O desejo insatisfeito de ver – colocado por ele em sua analogia com a “garota velada” – movia sua produção simbólica: ao encobrir de névoas suas paisagens, ele as abria ao inesgotável e não reduzia seus significados, mas, ao contrário, ele os aumentava ao colocar em tensão o mundo finito e o infinito. Ainda que compartilhasse com Constable e outros românticos ideias sobre a natureza e o apreço pelos fenômenos, seu simbolismo era, entretanto, bastante diferente.

Para os pintores neoclássicos, os véus serviram para ocultar elementos na pintura que, de alguma maneira, destruíam a pretendida harmonia do conjunto da imagem. Já os românticos os instalavam para, justamente, sugerir aquilo “que não se

¹⁹⁴ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 107.

¹⁹⁵ SERRES, Michel. *Brumas*. Cf. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Pág. 64.

¹⁹⁶ Wat. Pierre. op. cit. Pág. 119. (tradução livre)

pode representar pelos meios da pintura”: aquele *nada* que é ausência (de história, de narrativa, de tema, de corpo tátil), mas que testemunha uma presença (da natureza, do fenômeno, do divino, do pintor, da pintura e daquele que a vê e dá a ela outra existência). Suas paisagens em suspensão, porque borradas, sem contornos definidos, obscuras, eram uma das maneiras de contestar os princípios de ordem e claridade do ideal neoclássico e, desta maneira, revelar o *sagrado*. Mas, lembremos, os orientais já produziam imagens que, além do silêncio, do obscuro, do abandono e da sombra, nos davam também o vazio como outro elemento capaz de negar o mundo enquanto presença duradoura e incontestável e/ou nos causar a sensação de perda da solidez desse mundo. No caso de algumas pinturas de Friedrich, além de nos colocarem frente a elementos que desencadeiam em nós essas sensações, os véus trazem também uma melancolia, esse estado de ânimo (de *anima*) que experimentamos nos dias em que eles nos envolvem (concreta e metaforicamente), e que nos deixam por vezes saudosos de *algo* que não sabemos precisar.

Segundo o historiador Philippe Ariès¹⁹⁷, rememorar, alimentar a recordação e a saudade parece ter se transformado num hábito cultuado pelos românticos do século XIX, e mesmo antes deles nos séculos XVII e XVIII. Mas parece que esse culto não se deu somente no âmbito dos afetos familiares e das relações humanas que envolvem o cotidiano, mas num âmbito ainda mais amplo. Constable, por exemplo, deu forma às suas reminiscências em suas paisagens que *nada contavam* e que eram provenientes de seus vínculos afetivos não só com amigos e familiares, mas com a terra sobre a qual havia nascido. E, talvez, a saudade que nos comunica Friedrich (e do que nos lembram suas imagens) resida nas relações do homem com a natureza. Sua nostalgia talvez seja, à diferença de Constable, não de sua terra natal e daqueles que giravam em torno dele, mas daquela natureza que começa cada vez mais a se afastar das grandes cidades e que quando frente a ele, foge e não se deixa tocar em sua grandeza senão levemente pelo simbólico. Portanto, pintar para rememorar a Natureza, para não esquecer nosso pertencimento a ela, fazer imagens, dedicar-lhe monumentos.

¹⁹⁷ ARIÈS apud SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 2015. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Pág. 76.



A lembrança do pintor: Monumento a Caspar David Friedrich – Dresden - Alemanha

fotografia Carolina Junqueira, 2018

Em Dresden, cidade onde viveu Friedrich, há um lugar dedicado à lembrança do pintor onde inesperadamente um passante pode parar e *ver* a natureza como, talvez, ele a tenha visto do interior de seu ateliê: através de uma janela, ou sentado numa cadeira diante de um quadro em branco sobre um cavalete. Todos os elementos do monumento a Friedrich estão *ali* num espaço aberto atravessados pela natureza e se colocam como parte dela. São também ligados por linhas que convergem para um centro e que criam sombras variáveis à medida que o sol passa, que o tempo passa. Não há paredes que separam, no ateliê estamos todos. Não há dentro e fora, central e periférico, tudo é natureza, tudo ali é possibilidade em todas as direções dele, nele. Seu chão é feito de terra coberta por folhas das árvores no verão, ou de neve quando chega o inverno. O monumento é cambiante e cheio de vozes. Seus elementos ali colocados pela mão do homem são um ruído para que o silêncio em nós se imponha e, dessa maneira, possamos ver e escutar a voz de Friedrich e deixar que ela reverbere em nós. Voz que vem de longe para nos lembrar sobre olhar o mundo no qual estamos; sobre simbolizar algo da ordem desse mundo que sempre incluirá aquele que representa e aquele que vê, sem separações; sobre como a representação da natureza se confunde com a natureza da

representação; e de como criar lugares no mundo e nele deixar sinais (ruídos) para formar sentidos, para percebê-lo enquanto fluxo, com seus começos e recomeços, estabilidades e instabilidades, seu eterno movimento e intermitência.

A experiência que propõe o monumento a Friedrich torna evidente que o princípio da natureza é um princípio de *mistura dos corpos*, como já havia dito Merleau-Ponty e, muito antes dele, os estóicos. E também que a natureza é *desvio do equilíbrio*, pois ali podemos ver que ela não é estável e fixa, ela *declina* (dizendo com Michel Serres), se movimenta incessantemente e à deriva em direção ao fim, e em seu *ato* cria e faz nascer o mundo, os objetos do mundo, todos os corpos (e suas almas). Nela, vida e morte sempre entrelaçadas.



Joseph Mallord William Turner
Óleo sobre tela 90,5 x 121 cm

The Thames above Waterloo Bridge

1830_35
Tate Gallery

Em “O Tâmesa ao longo da Ponte de Waterloo”, de Joseph Mallord William Turner, pintura feita entre 1830 e 35, pode-se ver uma paisagem em meio aos nevoeiros que iriam invadir a quase totalidade de suas pinturas até o fim de sua vida. Nessa, as névoas ainda deixavam entrever os elementos da paisagem londrina tomada em perspectiva: o rio que corta a cidade e do qual podemos perceber o lento movimento das

águas pelas pinceladas escuras e horizontais que vão desaparecendo ao longo dele suavemente. É o rio que, ao partir do lugar central na tela onde está o observador, leva nossos olhos até a ponte e, em seu percurso, nos deixa entrever à esquerda silhuetas de embarcações com suas chaminés a lançar no ar fumaça escura e azulada; à direita e em primeiro plano, embarcações e vultos e, depois deles, uma massa informe de azuis, ocre e verdes que velam a paisagem até onde podemos divisar uma torre. No fundo da imagem, a ponte de Waterloo mostra seus arcos borrados pelo branco que a encobre. A névoa sobre ela se movimenta em gestos de tinta e matéria branca sobre fundo de pintura diluída. É *entre-névoas* que, com dificuldade, nossos olhos tentam adentrar o espaço nebuloso e trabalhar para reconhecer, da paisagem e da pintura, os elementos que as formam.

Segundo a Tate Gallery de Londres, a pintura ficou inacabada e eles consideram que ela tenha sido feita em resposta a uma pintura de John Constable intitulada “Abertura da Ponte de Waterloo”, exibida na exposição da Academia, em 1832. É muito comum escutar ou ler na mídia, ou em catálogos de exposições, e mesmo em livros de história da arte, que Constable e Turner foram “rivais”, embora sempre haja um comentário que termina por uni-los de alguma forma. Assim, quando iniciei minha leitura das cartas de John publicadas e selecionadas por seu amigo Leslie, fiz questão de colocar uma atenção especial na relação que os dois artistas românticos haviam estabelecido, para ver, inclusive, se essa dita rivalidade tinha mesmo fundamento. Mas minha impressão ao final da leitura foi que o primeiro, ao contrário de se rivalizar com o segundo, admirou e respeitou profundamente sua obra e até mesmo sua pessoa ao longo de toda sua vida. Vejamos algumas passagens registradas em sua correspondência.

Em 30 de junho de 1813, John Constable escreve a Maria Bicknell, sua futura esposa, e lhe conta sobre um jantar na Academia que reuniu somente artistas e onde ele havia se sentado e se divertido ao lado de William Turner. Ele diz: “Sempre achei que ele fosse o que me pareceu. Ele tem uma mente extraordinária”.¹⁹⁸ Em outro momento de sua vida, já entre 1826 e 27, quando Constable começou a ver reconhecidos seus trabalhos na França e que, segundo seu relato, passou a ver sua reputação entre seus compatriotas ganhar terreno, ele confessa “experimentar a cada dia a honra de ter fundado um estilo original e independente daquele que era o senhor supremo, quero

¹⁹⁸ LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d (edição em francês). Pág. 53. (tradução livre)

dizer, Turner.”¹⁹⁹ Constable leu “História”, de Turner, e para ele a leitura do livro “podia extrair infinitos conhecimentos e do melhor tipo”.²⁰⁰ Em 1832, John escreve a Leslie em resposta ao que parece ter sido um comentário dele sobre obras de Turner vistas na propriedade de Lord Egremont, em Petworth, onde Constable declara: “Me lembro da maior parte das primeiras obras de Turner; entre elas havia uma de tema muito complicado e de uma beleza singular; era um canal com muitos barcos que apresentavam milhares de formas soberbas e eu acho que é a obra mais genial e completa que eu já vi”.²⁰¹ Em maio de 1836, ele ainda comenta com seu amigo George Constable sobre uma exposição na qual “Turner se superou; diríamos que ele pinta com vapor colorido, de tanto que [a pintura] é evanescente e etérea. O público pensa que ele zomba do mundo e zomba dele em troca”.²⁰²

Turner teve e viveu muitas coisas em comum com John Constable, como podemos ver através de sua correspondência, e entre elas o grande interesse pelos fenômenos atmosféricos. Mas, ao contrário de John, que nunca saiu de seu país, Turner foi um errante: se deslocava com frequência por condados ingleses e por países como Itália e Escócia e chegou mesmo a produzir trabalhos para ilustrar relatos de viagem, muito em voga em sua época. Também como Constable, ele foi professor na Academia (eleito em 1807, permaneceu no cargo durante 17 anos), onde administrou a disciplina “Perspectiva”. Segundo contam, ele não foi um bom professor porque sua pronúncia era vulgar e praticamente ininteligível. Mas Turner mostrava grande domínio do assunto, tanto na teoria como na prática, e não foi por acaso que se tornou docente da Academia para ministrar uma disciplina para a qual ninguém quis concorrer. Mas se sua posição em relação ao assunto era, por um lado, de conceder importância ao conhecimento das regras clássicas estabelecidas por Alberti e Brunelleschi – mesmo que em suas conferências ele nunca os tenha citado – por outro, como pintor de paisagem, o artista manifestará a dificuldade de usar os princípios da perspectiva linear, sobretudo em suas aulas ao ar livre, uma vez que aí ficava evidente a existência de um hiato entre as normas e a natureza, pois elas supunham a imobilidade do corpo daquele que via. Assim, o artista assume uma opinião:

[...] as regras seriam inúteis para fornecer um método àqueles que não têm talento. Aqueles que o tem encontrarão seus próprios métodos

¹⁹⁹ *Idem*. Pág. 164.

²⁰⁰ *Ibidem*. Pág. 173.

²⁰¹ LESLIE, C. R. op. cit. Pág. 212. (tradução livre)

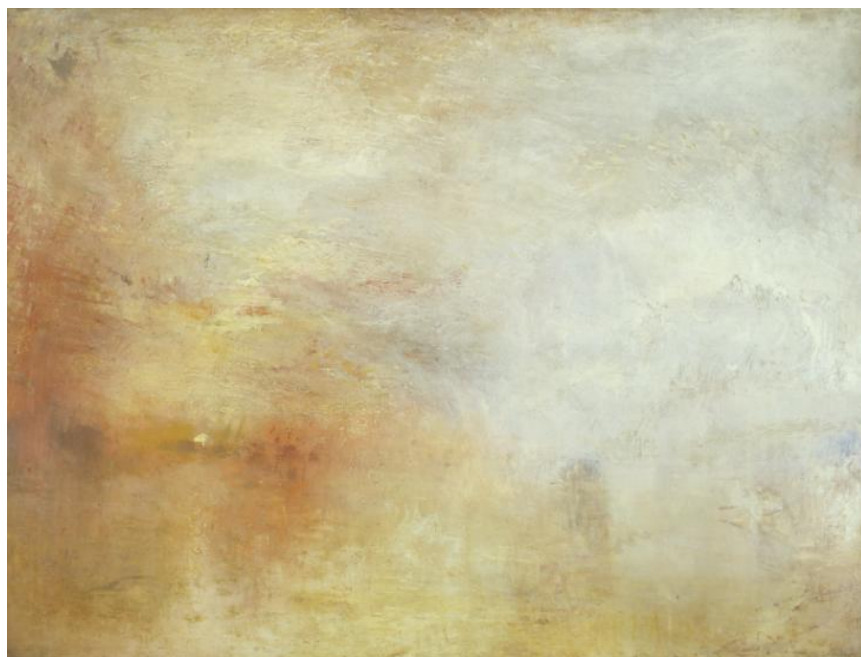
²⁰² *Idem*. Pág. 272.

ditados por sua disposição particular, suas próprias opiniões, observações e necessidades.²⁰³

Foi em 1811, quatro anos depois de se tornar docente – dois dos quais passou fazendo leituras, anotações e pesquisas –, que Turner deu a primeira de suas seis “Conferências” e que eram, em parte, exigência da Academia. Nelas, o artista propôs um passeio que ia do geral ao particular ao explicar sobre o uso da perspectiva ao longo da história. Na abertura de suas palestras, ele reverenciou a Sir Joshua Reynolds por sua atuação na Academia e seu legado, mas agradeceu sobretudo por aquilo que, para ele, era o mais precioso, seus conselhos (e, lembremos, também para Constable).

Segundo os ensinamentos de Turner em suas conferências, as regras são meios e a natureza fim, e, para ele, pode-se aprender as primeiras partindo da observação da segunda, indo das regras abstratas à observação cuidadosa do natural. Enquanto professor de perspectiva, ele soube usar as convenções para ir além delas e, assim, defender e fundamentar suas ideias. Quando discorre sobre a luz, por exemplo, ele parte sempre de sua própria experiência enquanto pintor. Como outros românticos, Turner manterá sempre com a teoria e a prática uma relação muito pessoal, e será a partir do seu conhecimento das regras da perspectiva e de como circunscrever um espaço dado da natureza, que em muitas de suas pinturas ele fará ver que a tela é somente um fragmento de um *continuum*, de um espaço infinito para o qual a imagem sempre retorna.

167



Joseph Mallord William Turner
Óleo sobre tela 91,1 x 122,6 cm

Sun Setting over a Lake

c. 1840
Tate Gallery

²⁰³ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 77. (tradução livre)

E esse *espaço infinito* se tornará mais evidente em seus trabalhos feitos, principalmente, a partir dos anos 1835-40. Em “Sol sobre um lago”, por exemplo, já não vemos a presença da linha do horizonte, de linhas de fuga ou de princípios geométricos para sugerir a imensidão de um espaço. Nenhuma fronteira e nem corpos delineados. Não vemos o sol e tampouco o lago (sabemos que há porque existem as palavras que lhe dão título). Agora toda lógica da pintura do artista parece ter sido invadida pelo que antes acontecia somente em suas bordas. Tomada pela luz amarela e encoberta pela névoa (vapor), qualquer forma ali antes existente se apaga dentro do brilho intenso. Mergulhados no clarão excessivo, restaram do sol e do lago somente as palavras, os gestos de cor, as camadas de véus. Tornados cegos diante e dentro da luminosidade da imagem, não percebemos formas de apoio, encontramos-nos desorientados.

Turner, em 1828, havia começado uma pintura, terminada em 1837, a qual chamou “Regulus”, e nela o sol cega a *todos os presentes*, tal como cegou o herói romano quando teve exposto seus olhos à luz depois de ter suas pálpebras cortadas como castigo pelos cartaginenses. O sol é constante nas pinturas de Turner e seu brilho intenso é o equivalente simbólico da obscuridade em Friedrich. Todos os dois causam ao olhar uma perturbação. A luz intensa ao cegar nos mergulha no obscuro.

Em “La folie du jour” (A Loucura do dia), de Maurice Blanchot, o personagem – um quase-narrador e escritor – é atingido nos olhos por cacos de vidro que lhe causam um bloqueio da visão. Um certo obstáculo passa, a partir daí, a se impor entre seus olhos e a luz, o que vê e o dia, e isso termina por levá-lo à *loucura*, mas não uma loucura qualquer, uma *loucura do dia*. Para superar o ocorrido e o trauma, médicos e autoridades lhe aconselham a fazer um relato transformando-os em acontecimento narrativo. A *loucura* consistia, então, em *ver o dia* (através da escrita), isto é, “ver a visão e a visibilidade a partir de uma experiência de cegueira”²⁰⁴, tal como nos diz Derrida.

É exatamente essa *experiência de cegueira* que nos trazem e na qual nos mergulham algumas obras de Turner e Blanchot, que nos leva a percorrer seus espaços e retomá-los inúmeras vezes – desamparados que estamos –, e que, justamente por isso, elas concederiam visibilidade ao invisível: porque colocam em crise e tornam instável nossa relação com o mundo visível. São elas que provocam em nós o movimento de tentar arrancar o mundo da invisibilidade e, nesse movimento, tornam aparente o

²⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *Survivre*. Cf. *Parages*. Paris: Galilée, 1986. Pág. 137.

abismo existente entre nossa visão e o visível. Elas consistem, então, “não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a visibilidade do visível”, dizendo com Foucault.²⁰⁵

Brumas, nuvens, neve e luz, seriam elas elementos propícios para provocar esse movimento quando assumem e desempenham funções simbólicas dificultando, assim, a sensação de *continuidade* que a perspectiva ilusoriamente construía para o observador. E Turner soube usar alguns desses elementos para desconcertar aquele que se põe frente à imagem, turvando sua visão ao retirar a precisão, os detalhes e a clareza, tão caros aos neoclássicos. Lição aprendida com Rembrandt, com quem o artista declara experimentar uma comunidade:

Rembrandt usava seu claro-escuro, seus flashes de luz e escuridão para ser percebido. Ele lançou uma misteriosa dúvida sobre os elementos mais insignificantes do cotidiano [...] em cada um ele lançou o véu de cor incomparável, aquele intervalo luminoso que separa a aurora da luz do orvalho e sobre o qual o olho permanece, totalmente cativado.²⁰⁶

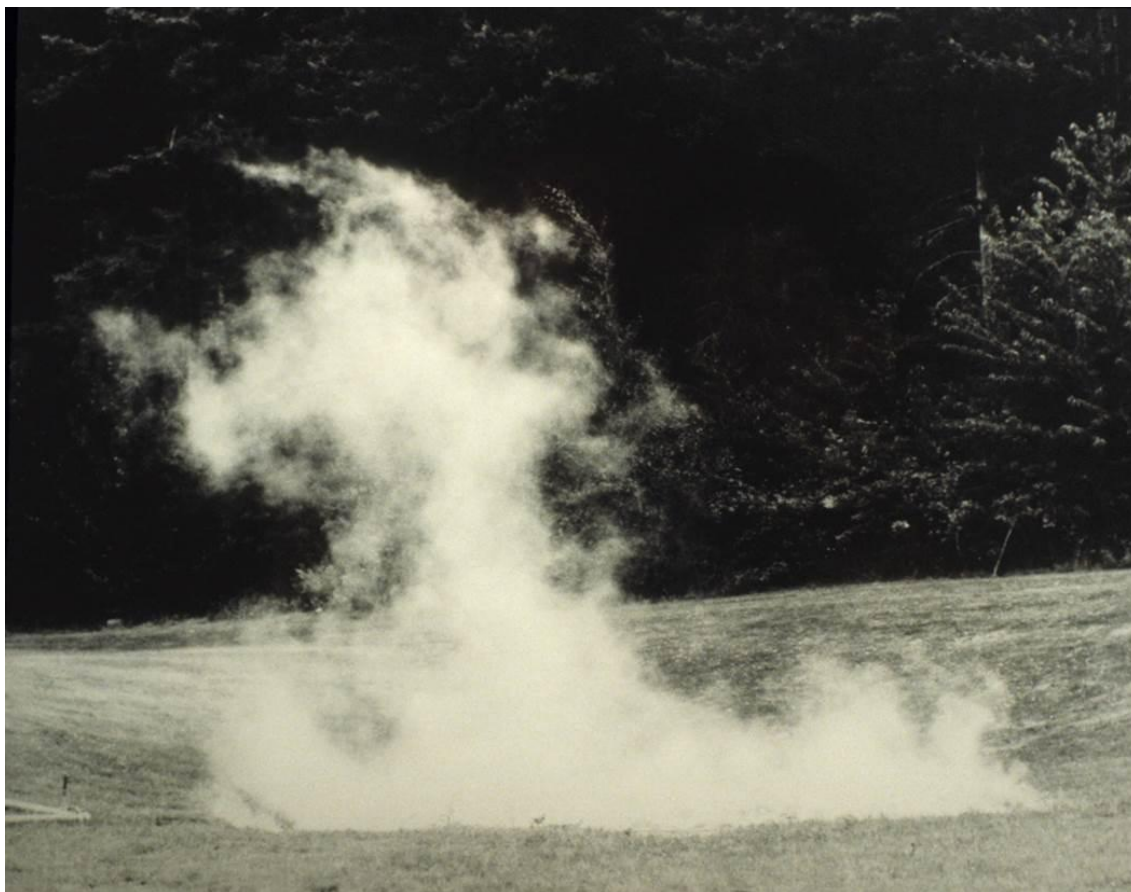
Sim, permanecemos cativos nesses véus, presos, seduzidos e incertos. O aspecto nebuloso na pintura indicia a *desaparição* ou mesmo o *ainda-não-aparecido*²⁰⁷ das formas visíveis do mundo e, também, as marcas da mão do pintor em seu dinamismo *caótico* que une e dissolve todas as partes da obra. Caos que, como havia dito Schlegel, é o primeiro estado do conhecimento e, também, princípio da natureza. A massa de tinta colorida que Turner constrói sobre o suporte faz aparecer o obscuro da natureza, é a tentativa do artista de trazer à superfície o caos original, assim como, ao observador, seu próprio caos. Será preciso ver através do médium, buscar *em vertigem*, fazer trabalhar o olhar no movimento e na opacidade.

Tal como Constable, sua *pintura do nada* apaga o tema clássico em nome da cor, do gesto, do médium, do individual, daquilo que assim o afeta. Vai além dos princípios limitados e mesuráveis da perspectiva em direção ao ilimitado, ao descontínuo, dos pontos de vista plurais, das misturas de níveis de *realidade*.

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Pág. 50.

²⁰⁶ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Págs. 208, 209. (tradução livre)

²⁰⁷ Tal como em seu “Manhã após o Dilúvio”, de 1810 (Londres, Tate Gallery), que dá a ver o dia seguinte após a catástrofe que misturou os elementos.



Robert Morris

Steam Cloud

1969

Quando se chega nas colinas do campus da Universidade Western Washington em Bellingham, Estados Unidos da América, pode-se ver, em meio ao verde gramado rodeado de árvores altas ao fundo, uma forma geométrica traçada no chão preenchida por pedras. É possível escutar um som surdo como o de uma caldeira e ver pequenas brumas se levantarem daquele espaço. O barulho associado ao vapor me remete à minha infância, me transporta ao interior de uma pequena fábrica de papel localizada na cidade onde nasceram meus pais. *Ali* eu frequentemente brincava com meus primos e via, fascinada, o papel tomar forma depois de passar por grandes mós onde se tornava pasta e, em seguida, deslizar sobre uma grande extensão de forno a lenha e, sob uma malha de feltro, ser seco, formando, ao longo de 15 metros, densas névoas de vapor no ar. Mergulhados todos, trabalhadores e crianças, em calor e umidade, víamos o papel cinza ir se fazendo e depois se enrolar ainda quente em grandes bobinas. Essa imagem se confunde com as “Nuvens de Vapor”, de Robert Morris, que se encontra diante de mim e se mescla ainda, antes de novamente desaparecer, com o barulho distante da caldeira do trem que, naquela mesma cidade, passava suas noites na estação e fazia tremer as venezianas das janelas de madeira do meu quarto de criança. Como as névoas do artista,

também as da minha infância aparecem e desaparecem como lampejos que deixam entrever paisagens.

As nuvens de Morris são, assim, aparições inesperadas e efêmeras que dão a ver *aquilo no qual estamos* com nosso corpo inteiro. Em lugares determinados pelo artista (*site-specific*), elas *acontecem* a partir do chão que, depois de escavado, é coberto de pequenas pedras de onde saem os vapores que formam uma leve bruma no ar e que depois se dissipa. O desenho esboçado no espaço pela névoa muda de acordo com as condições climáticas ambientes, isto é, se faz sol, se venta, se o ar está mais ou menos úmido, e dependerá também da quantidade de calor gerada pela fonte que a alimenta no subsolo. Esse desenho transforma-se, ainda, pelo fato de a obra ser uma estrutura que permite e convida o observador a se tornar participador, adentrando e percorrendo-a – *em e com* todos os sentidos – para modificar assim seu conteúdo e sua forma *simples*. Mais do que se tornarem um elemento da paisagem, suas “Nuvens de Vapor” a modificam, criam nela um abalo, um frêmito, uma situação que aponta uma alteração e uma desordem em sua aparente tranquilidade, uma vez que são névoas pequenas e construídas, localizadas e acompanhadas do som ininterrupto da água ao se transformar em vapor.

171

Robert Morris, segundo nos conta Didi-Huberman, ao contrário do que pensavam ou buscavam outros artistas minimalistas, assumia o “caráter de experiência subjetiva” que suas esculturas desencadeavam, “por mais ‘específicas’ que fossem”. Para o artista, a simplicidade de suas “formas específicas” que se supõem “imediatamente reconhecíveis”, não equivaleria obrigatoriamente a uma simplicidade na experiência, pois frente a elas sempre haverá diferentes *tempos*.

Segundo Rosalind Krauss, a tal pretendida “especificidade do objeto” acabou assim por se deslocar para a “especificidade da relação” (*specific relations*), ou seja, a relação do objeto passou a ser com o lugar que, por sua vez, é aquele que torna propício o encontro com os sujeitos, sendo o encontro, portanto, intersubjetivo. Ainda para Didi-Huberman, se o que desejavam os minimalistas era retirar da obra as significações e o “jogo de equívocos”, eles novamente os reintroduziram ao consentir que o valor de experiência fizesse parte dela.²⁰⁸

Quisera-se eliminar todo detalhe, toda composição e toda “relação”, vemo-nos agora em face de obras feitas de elementos que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador, tecendo assim toda uma rede de relações. Quisera-se eliminar toda ilusão, mas agora somos

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Pág. 61 a 69.

forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais.²⁰⁹

Sabemos que as obras *site-specific* pretendiam alargar as categorias dos padrões modernistas e propunham novas práticas que nasciam para contestá-los, como as da arte minimalista e conceitual, as da processual e a *body art*. Segundo Hal Foster, efetuou-se nesse momento uma espécie de duplicação, uma vez que o modernismo iniciou como que uma “segunda vida” nesse novo movimento “pós-moderno”, e isso ficava evidente no texto de Rosalind Krauss, “Escultura no campo expandido”, escrito em 1979. Foster diz que, nele, a crítica e historiadora

[...] propõe uma descrição estruturalista que não é nem pintura, nem escultura, mas o negativo dessas duas categorias, logo estendendo essa consideração a outras categorias como “arquitetura” e “paisagem” e “não-arquitetura” e “não-paisagem”. Estes são os pontos de referência com os quais Krauss mapeou as práticas de “lugares marcados” (a exemplo de Robert Smithson), “construção de lugares” (a exemplo de Mary Miss) e “estruturas axiomáticas” (a exemplo de Sol LeWitt). Nesta descrição apoiada por categorias modernas, mas com toda a ambiguidade da (in)dependência implícita no termo “pós”, que logo “transpôs” essas categorias, tratando-as como práticas esgotadas ou como um termo a ser manipulado.²¹⁰

172

Assim, os “Vapores” de Morris estariam entre ser um “lugar marcado”, “construído” ou uma “estrutura axiomática”? Ou eles *deslizariam* entre eles? Seriam, ainda, *objetos desmaterializados*, apontando para o caráter imprevisível da matéria variável, numa situação em parte transitória e frágil? Pode parecer *inicialmente* que os “Vapores” estariam de acordo com o que a escritora e crítica de arte Lucy Lippard chamou, naquele mesmo período, de “desmaterialização do objeto de arte”: obras cuja ênfase seria dada mais ao processo de pensamento do artista do que à evolução dela em termos físicos, o que implicaria num *apagamento* do caráter material da obra. Para ela,

A ideia toma um grande lugar e a forma material é secundária, de menor importância, efêmera, barata, desprezível e/ou “desmaterializada”.²¹¹

Ora, o objeto *desmaterializado* da obra nem sempre significa a aniquilação de sua matéria e, no caso dos “Vapores”, ele é “construído” em espaços determinados e delimitados e não feito somente de *vapores naturais*, mas de água (líquida e condensada), pedras (seus elementos visíveis e objetivos) e a caldeira; e nem é barato e/ou efêmero. Algumas obras de Morris, assim como de Smithson, a título de exemplo,

²⁰⁹ *Idem.* Pág. 68.

²¹⁰ FOSTER, Hal. *Design & Crime*. Milano: Postmedia, 2003. Pág. 118.

²¹¹ LIPPARD, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993. Pág. VII. (tradução livre)

moveram literalmente espaços de céus, terras e mares para serem instaladas e exigiram grandes recursos, esforços, pesquisas compartilhadas, manutenção e terceirização de mão-de-obra. É o que nos conta o Pittsburgh Post-Gazette, que, em fevereiro de 2008, noticiou pela voz do crítico de arte e arquitetura Donald Miller, que o trabalho “Cloud Gardens” (Jardins de Nuvens) de Morris, construído em 1992 “para ser a assinatura do aeroporto” internacional da cidade de Pittsburgh, havia sido desativado em sua totalidade por seu alto custo e inviabilidade:

[...] “Cloud Gardens” era para abranger [inicialmente] cinco jardins murados entre o estacionamento e o Terminal Landside, cada um deles com uma fonte que liberava vapor frio para desenhar formas e padrões no ar. Os jardins conteriam apenas rochas e bancos e as paredes internas seriam banhadas por um fluxo contínuo de água. A água e os bancos foram eliminados [do projeto] antes da construção, concedendo ao lugar uma aparência de solidão e tristeza. [...] agora esse sentimento de melancolia é reforçado pela ausência do elemento que ativava o espaço e dava um propósito a ele, o vapor ondulante parecido com uma nuvem. Quando o aeroporto abriu em 1992 e assim que o inverno chegou, o vapor formou uma crosta de gelo nas proximidades, no chão e nos carros do estacionamento. Dentro de alguns meses, o aeroporto decidiu desligá-lo. O custo operacional de US\$ 1.000 por dia foi outro fator, disse a porta-voz do aeroporto, JoAnn Jenny. A fumaça teatral foi considerada, mas isso também se mostrou uma opção muito cara.²¹²

173

Mas, mesmo com a aparente *desmaterialização parcial do objeto de arte*, forçada pelo alto custo de instalação e de manutenção da obra “Cloud Gardens”, de Morris, o que ainda resta dela no aeroporto como fragmento materializado – o espaço delimitado e preenchido por pedras – é suficiente para lembrá-la àqueles que de alguma maneira a viram e experienciaram em seu completo funcionamento, e reforçar neles o “sentimento de melancolia” causado pela ausência do vapor da nuvem. O *resto* da obra torna-se, portanto, ruína materializada e desmaterializada de um pretendido *objeto de arte desmaterializado* e nos convida, ainda assim, a experimentar o presente no encontro com os vestígios de um passado que ali imprimiu e deixou marcas suficientes para iniciar em nós algum movimento.

²¹² Cf. <http://www.post-gazette.com/opinion/Op-Ed/2008/02/10/Cloud-Gardens-By-Robert-Morris/stories/200802100219> Acesso em 14/08/2018. (tradução livre)



Fujiko Nakaya

Fog - Brouillard - Nevoeiro

3 a 18 de abril de 2017
Tate Modern Londres

Em 2017, Fujiko Nakaya, a artista japonesa nascida em 1933 em Sapporo, Hokkaido, transformou a paisagem do Terraço Sul da Tate Modern, em Londres, com uma instalação imersiva feita de névoas, luz e fundo musical de Ryuichi Sakamoto e Shiro Takatani. Utilizando-se de uma mureta de proteção em forma de semi-círculo, ela inseriu os bicos dos jatos de água voltados para seu interior e próximos ao chão e, por trás deles, na base da estrutura circular, uma série de luzes. O nevoeiro formava-se, então, a partir do solo e dentro dele o público se locomovia. Em intervalos programados, a máquina de fazer névoas era desligada deixando sob o chão a marca da água, agora líquida, e os espectadores que ali aguardavam até o retorno do nevoeiro. Feita para interagir com sua vizinhança, com os elementos da paisagem local, o trabalho igualmente incorporava os sons do lugar, das crianças que participavam e gritavam, do avião que passava, do helicóptero que sobrevoava, nada era dele apagado. Quando alguém penetrava o lugar agora feito de névoa, esse se modificava, uma vez que o contato físico com ela provocava o aumento de sua temperatura transformando, consequentemente, o espaço, sua densidade, seu movimento e desenho.

Feitos de forma diferenciada dos nevoeiros de Robert Morris e a partir de estudos minuciosos e medições das condições topográficas e atmosféricas, os nevoeiros de Fujiko Nakaya – que, como os de Morris, acontecem em lugares específicos –

utilizam instrumentos de alta precisão. Como nos “Vapores” do primeiro, o fenômeno responde dinamicamente às mudanças atmosféricas e aos corpos dos participantes que sobre eles agem, mas, aqui, a neblina é produzida por inúmeros jatos de água de alta pressão que, como nos explica Pretor-Pinney, é “atomizada” em gotas minúsculas que medem entre 4 e 10 milímetros, muito próximas, portanto, do tamanho das gotículas que formam o nevoeiro *natural*.²¹³ Tudo na produção dessa neblina deve ser levado em conta: a temperatura, a umidade do ar local e os ventos.



Fujiko Nakaya
foto Fujiko Nakaya

Fog Sculpture

Pavilhão Pepsi 1970
Experiments in Art and Technology

175

Os nevoeiros da artista sempre são concebidos para ocupar espaços abertos e públicos desde 1970, quando realizou sua primeira *escultura de bruma* – como costumam nomear – no Pavilhão Pepsi em Osaka, Japão, e desde então ela desenvolveu mais de sessenta del(e)as, entre projetos e realizações. Essa *escultura* foi feita em colaboração com o coletivo de artistas “Experiments in Arts e Technology (E.A.T.)”, uma organização na qual trabalhavam engenheiros e artistas e que teve entre seus cofundadores, o artista americano Robert Rauschenberg, que Fujiko conheceu em Tóquio em 1964 quando encontrava-se no Japão com a “Merce Cunningham Dance Company”. Para a exposição internacional de Osaka, Nakaya envolveu a cúpula geodésica do

²¹³ PRETOR-PINNEY, Gavin. *Guia do observador de nuvens*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008. Pág. 80.

pavilhão num denso nevoeiro. Esse desafio técnico ela compartilhou com Thomas Mee, o físico atmosférico americano com o qual trabalhou durante muitos anos. Eles desenvolveram um sistema feito de 2.500 jatos que atomizavam cerca de 40.000 litros de água por hora. Assim, o pavilhão desaparecia no branco nevoeiro e se deixava somente entrever quando o vento o afastava. Nakaya disse que seu interesse residia, sobretudo, nos estados de mudança da atmosfera, quando o vapor simultaneamente evapora e condensa; no momento em que as gotas da neblina nascem e se tornam visíveis e naquele em que *morrem* porque se tornam invisíveis aos nossos olhos.

Mas seria o termo *escultura* propício ao que ela faz com a névoa? Para a artista, “escultura é trabalhar com a atmosfera como matéria-prima e deixar o vento manejar o cinzel da maneira que lhe agrada nos moldes das condições atmosféricas”.²¹⁴ O termo escultura, segundo Rosalind Krauss, tornou-se a partir do século XX cada vez mais problemático. Se inicialmente para falar dele pensava-se somente num corpo e sua disposição no espaço, passa a ser preciso também falar de tempo, de uma condição temporal na qual esse corpo, essa forma, é vivenciada pelo espectador. Uma escultura, para Krauss, estaria situada justamente “na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”²¹⁵, sendo ela definida nessa tensão.

176

Mas haveria momento de “repouso” em uma *escultura de nevoeiro*? Por mais que ele possa parecer imóvel – como no caso da *stratus nebulosus opacus* que experimentei em Volterra – nada nele está inerte, e no caso das *esculturas* de Fujiko, menos ainda. Como já vimos anteriormente, num corpo nebuloso não há *repouso*, tudo é vida em constante mudança, movimento causado não somente pelo calor dos corpos que interferem em sua estrutura, mas pelo próprio calor latente liberado no seu interior que, aliado a outras condições, faz com que ele passe de invisível a visível. E no sentido contrário, quando ele parece ter desaparecido, em verdade apenas se transformou, passou para outro estado físico.

Experienciar as névoas feitas por Fujiko, seja dentro ou fora delas, é experimentar o tempo (em todos os sentidos) e o lugar. O tempo em sua acepção de estado atmosférico, mas, também, aquele da duração entre o capturado e o que transcorre, tal como disse Krauss; e o lugar não mais como experiência de certeza objetivável, mas como *espaço de desconstrução das certezas*. Em suas névoas por vezes volumosas e densas vindas do alto, por vezes baixas subindo em direção ao céu; em

²¹⁴ NAKAYA, Fujiko. DUGUET, Anne-Marie. *Fog 霧 Brouillard*. Paris: Anarchiv 5, Éditions Anarchiv. 2012. Pág. 354.

²¹⁵ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Págs. 3, 4.

outras sobre espelhos d'água ou dentro de parques e bosques, ou ainda sobre pontes para serem atravessadas, a artista *age sobre a paisagem* ao provocar nela uma *situação em névoa* que faz irromper o imprevisto. Mesmo que, por vezes, essa situação pareça uma tautologia porque ela também faz nevoeiros em lugares nos quais eles são habituais, tal como o que produziu para o Exploratorium, na Baía de San Francisco, na Califórnia, e que se tornou uma instalação permanente; ou como o executado na área externa da Tate Modern de Londres. Mas, como declarou a artista, sempre há e pretende-se um deslocamento: "Estou tentando mudar a imagem ruim do nevoeiro de Londres, ou da fumaça, como veio a ser conhecido após a Revolução Industrial".²¹⁶ Sim, o que ela propõe é que o público vá até o nevoeiro para vê-lo e experimentá-lo de forma diferenciada, sobretudo porque as *situações em névoa* de Nakaya são feitas de outros elementos que não só a bruma: frequentemente há música, luzes que concedem uma outra dramaticidade ao nevoeiro, e mesmo performances. Todos eles são *elementos do trabalho* e que devem *trabalhar* no observador e no participante para além do que já possa efetuar sobre ele um nevoeiro *natural* e/ou ordinário.

Jogando com vários princípios em suas *situações* – ou *esculturas* para alguns – a artista une-os no espectador ou observador, realizando, de certa forma, o projeto de *obra de arte total* (Gesamtkunstwerk) já buscado por artistas românticos como Friedrich e Philipp Otto Runge. Na década de 1830, Caspar David Friedrich havia feito uma série de quatro imagens em papel transparente que fixadas na frente de caixas, eram iluminadas por lâmpadas pela parte de trás²¹⁷. Essas imagens deveriam ser mostradas na penumbra, em um ambiente de arquitetura desenhada especialmente para abrigar a experiência que propunham. A apresentação dessas imagens seria acompanhada de música para fazer com que as dimensões visuais e sonoras fossem experimentadas com igual intensidade, formando um elo entre aquilo que existia, até então, separadamente. A música desempenharia na obra, portanto, papel de suma importância, uma vez que ao se aliar aos outros elementos a prática artística passa a se fazer no jogo entre eles. E a interação e coesão estabelecida por esses elementos concederiam a ela unidade. Para os românticos, segundo nos conta Wat, a música é a “arte suprema, a mais abstrata, aquela na qual as contradições entre mundo material e espiritual se desvanecem”.²¹⁸ E para o compositor Richard Wagner ela já não bastava, para proporcionar ao público uma

²¹⁶ Cf. <http://www.bmwmagazine.com/int/en/node/3411> Acesso em 27/08/2018

²¹⁷ Lembrando que no Brasil os “tableaux transparents” foram feitos em 1936 por Hercule Florence.

²¹⁸ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Págs. 249, 250. (tradução livre)

imersão total na obra devia trazer com ela luzes, cenários, teatro e dança. Assim como Friedrich, Otto Runge fez seu projeto de *obra de arte total* com quatro imagens, parte do ciclo que ele chamou “Horas do dia”, e que mostravam as variações cromáticas de diferentes momentos de uma jornada. Cada uma delas deveria ser acompanhada de uma música específica composta por Ludwig Berger e pelos poemas de Ludwig Tieck. Esse sistema de trânsito e de equivalência entre as modalidades de arte já existente na tragédia grega, é retomado pelo romantismo alemão do século XIX e encontra ressonância em projetos modernos e contemporâneos que buscam se associar a áreas científicas e de alta tecnologia.

Filha de Ukichiro Nakaya, o físico responsável pelo desenvolvimento de névoa artificial e pesquisador de fenômenos climáticos, Fujiko desenvolveu afinidades não só com as pesquisas do pai, mas, igualmente, com a maneira poética de abordá-las. Diz-se que já nos anos 50 e 60, quando ainda era estudante de arte na Northwestern University em Evanston, EUA, já estava voltada e interessada em construir sua poética sobre estados de composição e decomposição da vida, a intermitência entre vida e morte, logo, seu seguido interesse pelas nuvens. Assim, quando no início dos anos 60 voltou ao Japão, lá dedicou-se a fazer nuvens em outros espaços que não os da pintura. Nos anos 90, Fujiko colaborou com o arquiteto Atsushi Kitagawara no desenvolvimento de um nevoeiro e, em 2002, foi consultora do projeto “Blur Building”, dos arquitetos Diller e Scofidio. Os seus nevoeiros podem ser vistos no livro *Fog* que contém imagens, textos de Nakaya, e de outros artistas e escritores. A partir de seu trabalho, o escritor francês Michel Butor escreveu o livro “Esculpir o nevoeiro”, com poemas, colagens e um original feito a óleo de Eric Bourguignon e tiragem de 99 exemplares assinados.



179



Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio
Swiss Expo

Blur Building

Maio - Outubro de 2002
Yverdon-les-Bains, Suíça

Sobre o lago de Neuchâtel, na Suíça, em 2002, foi construída uma impressionante estrutura *temporária*, uma espécie de *fábrica de brumas*. Seus autores, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, lhe deram o nome de “Blur Building” e disseram que se tratava de uma “arquitetura da atmosfera”²¹⁹.

Através de duas passarelas, o público podia ter acesso da margem à *máquina*, depois de andar sobre as águas tranquilas do lago. Antes, porém, os visitantes se cadastravam na entrada e recebiam um impermeável azul com um *hardware* embutido que continha informações sobre algumas de suas preferências. Não era possível saber como seria, dali para frente, a experiência que se anunciava. Da entrada, o que se via à frente era uma enorme mancha branca feita de névoas que parecia flutuar ou levitar sobre a superfície do lago e que, vez ou outra, deixava divisar, em meio à sua incessante mudança, um esqueleto metálico de sustentação que era a outra parte de sua arquitetura.

Já dentro de “Blur”, a bruma era de tal espessura que as pessoas tinham dificuldade de identificar umas às outras. Aproveitando-se dessa situação, seus autores acrescentaram à experiência o impermeável com sensores e transmissores que mudava de cor quando as pessoas se cruzavam, uma vez que trocavam entre eles as informações registradas pelo visitante à entrada: quando detectavam dados comuns, o impermeável ficava vermelho e, quando divergentes, ficava verde. Para o espaço foi projetado também um bar onde eram servidas águas provenientes de vários lugares do mundo. Ao contrário dos *sutis* “Vapores” de Morris, nos quais sempre transitam poucas pessoas ou mesmo não transitam e apenas se colocam diante deles, havia grande demanda de acesso a “Blur”, a *casa das névoas* de Diller e Scofidio.

A palavra *blur* que significa mancha, borrão, névoa, obscuro, aspecto confuso e também vapor, já nos diz bastante sobre as questões colocadas por esse lugar de definições imprecisas – ou de “nada”, como gostam de dizer seus autores –, e pode ser usada tanto em sua forma substantiva como verbal. Como substantivo, ela irá denotar o *efeito* produzido pela junção da estrutura de aço com o nevoeiro que dela emana e que a tudo *desfoca*; e como verbo ela performa, age e se funde com aquilo que ela diz ou descreve.

Feito cerca de 30 anos depois dos “Steams” de Morris, o projeto “Blur” demandou uma grande infra-estrutura para propiciar a seus visitantes experiências que iam além de uma *simples* imersão do corpo nas brumas para estar no *nada* – mas há quem tome “Blur” de maneira superficial e veja nessa *casa de névoas* nada mais do que

²¹⁹ Cf. <https://dsrny.com/project/blur-building> Acesso em 14/08/2016 e em 15/08/2018.

um dispositivo inteligente e espetacular com o qual se pode brincar sem pensar em tudo que ela realmente implica. Segundo explicam Diller e Scofidio, assim ele funciona:

A água é bombeada do lago Neuchâtel, filtrada e disparada como uma névoa fina através de 35.000 bicos de alta pressão. Um sistema meteorológico inteligente lê as condições climáticas variáveis de temperatura, umidade, velocidade e direção do vento e regula a pressão da água em uma variedade de zonas. Ao entrar em Blur, as referências visuais e acústicas são apagadas. Há apenas um "white-out" óptico e o "ruído branco" dos bicos pulsantes. [...] Nesse pavilhão não há nada para ver além da nossa dependência da visão em si. É um experimento em escala ambiental. O movimento dentro dele não é regulado. O público pode subir ao deck através de uma escada que emerge do nevoeiro para o céu azul. [...] A estrutura de tensegridade²²⁰ leve mede 100 metros de largura por 60 de profundidade e 25 de altura e é suportada por quatro colunas.²²¹

Ao contrário do que dizem os arquitetos, dentro do “Blur” as referências visuais não são “apagadas”, ou seja, eliminadas, mas sim, *borradas, desvanecidas*: deixamos de ver as formas e os corpos delineados e nítidos, mas ainda podemos ver seus vultos. E, porque há um “white-out” (neblina) e o “ruído branco” dos bicos que disparam a água com pressão, *há ainda mais o que ver* (ver aqui entendido como um sentido ativo que envolve todos os sentidos). Se naquele pavilhão “não havia nada para ver”, acredito que muitos dos que ali entraram o fizeram justamente para *ver esse algo* que é o *nada* (pois quando não há nada, ainda há alguma coisa, como disse Levinas).

Embrenhar no corpo (temporário) de “Blur”, em seu volume variável feito tanto de aço como de brumas, sinalizava a capacidade de desaparecer dos corpos e dos objetos que dentro dele se colocavam (e os de fora dele que não eram mais vistos de dentro). Assim, toda aquela arquitetura que incluía os vultos que por ela transitavam, falava de perda, mostrava o vazio, *fazia o nada*. Segundo o testemunho de um visitante, a sensação *ali* era de não-pertencimento a nenhuma dimensão: dentro das névoas, disse ele, perdia-se toda referência do espaço tridimensional e, temporariamente, habitava-se o vazio.²²² Habitar o vazio, esse lugar feito somente de incerteza e de indeterminação e que, por isso, podia seduzir e/ou afligir a imaginação de seus visitantes ao mesclar neles o desejo de atravessá-lo e a sensação (incômoda?) de se encontrar parcialmente ou totalmente paralisado pelo estado de cegueira causada pelo denso nevoeiro. Assim, “Blur” oferecia ao visitante a opção de afastá-lo, bastava abandonar o vazio através de uma escada e acessar a um lugar no qual podia-se ver o azul do céu.

²²⁰ **tensegridade** ou **integridade tensional** é uma propriedade presente em objetos cujos componentes usam a tração e a compressão de maneira combinada, de forma a proporcionar-lhes estabilidade e resistência.

²²¹ Cf. <https://dsrny.com/project/blur-building> Acesso em 14/08/2016 e de 15 a 17/08/2018.

²²² Cf. http://obviousmag.org/archives/2011/06/arquitetura_em_forma_de_nuvem.html Acesso em 16 e 17/08/2018.

Adentrar um espaço que faz desaparecer o corpo é similar à experiência de morte do outro e mais do que perceber “nossa dependência da visão”, como disseram seus autores, veríamos ali evidenciada a questão de não sabermos o que vem a ser nosso próprio corpo “entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio”.²²³ Mergulhados naquele ambiente entre elementos aquáticos e aéreos éramos sombras, todos em parte desaparecidos.

Para Hubert Damisch, que visitou “Blur” em 2002 e posteriormente publicou um texto com o título “Éffacer l’architecture? Une fable” (Fazer desaparecer a arquitetura? Uma fábula)²²⁴, ele “se apresenta menos como um objeto do que como uma maquinação do “nada” ou da ausência (O Fazer do Nada)”.²²⁵ E, aqui, Damisch faz justamente alusão ao nome do livro publicado pela dupla de arquitetos depois do fim do evento, “Blur: The Making of Nothing”. Como muitos dos trabalhos efêmeros produzidos na contemporaneidade, também esse foi publicado em formato livro no qual é possível ver os detalhes do projeto, seus esquemas estruturais e técnicos e fotografias. Para o filósofo, é o livro que, enquanto arquivo, garante não só a perenidade textual e icônica do trabalho, mas igualmente sua ficção ou fábula.

182

De acordo com Damisch, “Blur” era de uma beleza pneumática no sentido grego da palavra *sopro*, e a alegria, ao mesmo tempo física e espiritual, que dava a experimentar quando da travessia de seu nevoeiro, para ele só podia se comparar àquela dos primeiros aviadores que navegaram a céu aberto *entre* nuvens.²²⁶ A *beleza do sopro* estaria no movimento que dá início a algo ou que o encerra para sempre em nós. Sopro ao mesmo tempo de vida e de morte.

²²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Pág. 38.

²²⁴ DAMISCH, Hubert. *Éffacer l’architecture? Une fable*. Paris: Les Cahiers du Musée nationale d’art moderne, 2004.

²²⁵ *Idem*. Cf. <https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/1485/1386/Mellon05-HD.pdf> Acesso em 20/08/2018.

²²⁶ *Ibidem*. Págs. 14, 15.



David Horvitz

Disappear (Desaparecer)

Vídeo 2007

Infundáveis imagens, narrativas e antigos relatos são testemunhos da presença do nevoeiro no imaginário dos homens como lugar de indefinição no qual corpos perdem sua solidez. Muitas vezes atravessá-lo (ou ser por ele atravessado) significa, de alguma maneira, morrer, desaparecer para e no mundo.

Nomeado Áclis (Achlys) pela mitologia grega e tido por muitas fontes como a filha de Nyx, a Noite, o espírito do nevoeiro da morte pode ter nascido antes mesmo do Caos e já ser velho quando Gaia, a Terra, iniciava sua existência. Para a mitologia nórdica, Névoa é uma valquíria, aquela que podendo atravessar a água e o ar escolhe os que devem ou não morrer. A palavra *Niflheim* – o Mundo da Névoa – é frequentemente usada como sinônimo de *Niflhel*, que provém de *Hel*, e que significa *mundo dos mortos*. Um dos nove mundos, ele seria o da escuridão primordial, do frio e do gelo.²²⁷

Dos romances de cavalaria e de um livro de história escrito na Idade Média²²⁸ (e talvez mesmo antes deles), origina-se a lenda que conta de um tempo em que mundos

²²⁷ SIMEK, Rudolf. *Dictionary of Northern Mythology*. Athenaeum Press Ltd, Gateshead, Tyne & Wear, 1993. Pág. 232.

²²⁸ Cf. *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth (c 1100-1155).

desapareceram, se perderam ou se retiraram para sempre nas brumas. A esses mundos só podiam acessar por terra os andarilhos que soubessem seus segredos e/ou seus caminhos ocultos; ou aqueles que tivessem o conhecimento de convocar barqueiros que dominavam as águas que lhes davam acesso e sobre as quais pairava sempre o nevoeiro. Para afastar as brumas e chegar ao outro lado dessas terras era preciso efetuar gestos e pronunciar palavras específicas; do contrário, o errante em sua busca poderia vagar para sempre entre águas e terras, árvores e vegetações nunca vistas, por lugares pantanosos e frios, obscuros e silenciosos e, perdido, nunca mais voltar. Desaparecido para sempre no nevoeiro, seu corpo não mais visível se tornaria para os vivos a lembrança de seus feitos e daquilo que ele havia sido ou poderia ter vindo a ser em vida.

No poema de Hermann Hesse, a bruma é motivo de um outro reconhecimento do mundo e da condição de solidão à qual estamos todos condenados:

Estranho é caminhar na densa névoa:
Solitária está cada planta ou pedra,
Nenhum arbusto enxerga o seu vizinho,
Cada um está só.

[...]

Estranho é caminhar na densa névoa:
Viver é estar solitário
Entre gente que se ignora.
Todos estamos sós!²²⁹

184

Em 2007, David Horvitz, artista nascido em 1985 em Los Angeles, filmou sua própria desapareição numa paisagem de denso nevoeiro. No vídeo de nome “Disappear” (Desaparecer), o que se vê é uma vegetação baixa e verde abaixo da linha do horizonte e, sobre ela, um conjunto fechado de árvores de um bosque ou de uma floresta parcialmente oculta pelas brumas. Uma câmera fixa filma o corpo do artista que, de costas para nós, entra no plano da imagem pelo lado direito e depois caminha devagar na direção do nevoeiro. Lentamente assistimos a seu gradual desaparecimento até retirar-se completamente do mundo visível, deixando sobre o verde chão somente uma leve marca de sua passagem até o branco. Tudo aparentemente termina aí até que o corpo do artista ressurgue na imagem e tudo recomeça em *loop*. Aparecer, desaparecer, aparecer e novamente, sem fim. Na primeira vez que vai ao encontro do branco, o corpo do artista é um corpo vivente ainda não desaparecido nas brumas que o apagará para

²²⁹ HESSE, Hermann. *Este lado da vida* (contos). Civilização Brasileira, 1971. (tradução Álvaro Cabral)

sempre. Mas, a partir do retorno do vídeo ao seu ponto inicial, o corpo que reaparece já é espectral: dali para frente ele será incessantemente morto e revivido a intervalos *pela imagem* (tal como os mortos trazidos à vida pelos discos inventados por Morel)²³⁰; pela lembrança do corpo que foi e insiste em retornar. Corpo que ressurgue das brumas para se manter enquanto imagem, para sobreviver enquanto mito, lenda, como narrativa de caráter maravilhoso na qual o fato – partir em direção ao nevoeiro e desaparecer – é amplificado e transformado pelo efeito de uma evocação poética.

“Disappear” encontra-se numa página web em homenagem ao artista holandês Bas Jan Ader²³¹, que, no ano de 1975, iniciou uma longa viagem que denominou “À procura do maravilhoso” e que pretendia ser a parte central de um trabalho de arte composto de três momentos. Ader havia buscado cruzar o Atlântico em seu “Ocean Wave”, um pequeno barco a vela de 12 ½ pés, saindo de Chatham, Massachusetts, para chegar na Inglaterra cerca de dois ou três meses depois. Sua companheira fotografou sua partida, mas, como numa lenda, Bas Jan Ader nunca chegou a seu destino anunciado. Em abril de 1976, seu barco foi encontrado semisubmerso na costa sudoeste da Irlanda com



Bas Jan Ader divulgado pelo Boletim 89, publicado pela Art & Project, Amsterdã (agosto de 1975), foto-litografia sobre papel, 11 5/8 x 16 9/16 polegadas (desdobrado) (© Propriedade de Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS), Nova York, cortesia de Meliksetian | Briggs, Los Angeles)

alguns de seus documentos em seu interior, mas o corpo do artista nunca foi encontrado, desapareceu para sempre num lugar indefinido. Do início de sua *travessia* restou uma imagem em preto e branco que mostra *seu corpo* em contraste com o vasto oceano: “como um cartão postal enviado sem uma mensagem, a fotografia só pode fornecer um sentido altamente abstraído e idealizado da jornada de um viajante.”²³²

Uma jornada e *um viajante* que se torna sobrevivente às névoas do tempo pela imagem. Uma imagem que parece nada pretender em sua aparente *indiferença* e que,

²³⁰ No livro de Adolfo Bioy Casares, Morel inventa um aparato que grava em discos uma espécie de imagem total da realidade.

²³¹ Cf. <http://www.basjanader.com/works/homage.php> (David Horvitz) Acesso em 14/08/2018

²³² MORGAN, Tiernan. *In Search of Bas Jan Ader, the Artist Who Disappeared at Sea*. Hyperallergic. Cf. <https://hyperallergic.com/336146/in-search-of-bas-jan-ader-the-artist-who-disappeared-at-sea/>. Acesso em 04/09/2018. (tradução livre)

justamente por esse motivo, encontra sua força: ela nos acolhe mas também nos nega a identidade, *o rosto* reconhecível de Bas Jan Ader. O que ela nos apresenta é *um rosto de um viajante* e, assim, ela não se deixa reduzir a *uma* única história.

Segundo David Horvitz, em “Disappear” ele usa a bruma “para desaparecer na obscuridade” e mesmo que ele esteja “perdido no nevoeiro” seu corpo ausente continua *ali*, presente na imagem²³³. Em 2012, ele fez ainda “A Disappearance from Winschoten” (Um desaparecimento de Winschoten), como artista convidado para compor uma mostra na Holanda que homenagearia o artista holandês. Segundo Horvitz, sua proposta inicialmente consistia em permanecer por um mês na cidade de Winschoten para realizar sua obra, mas ele ficou ali somente durante uma semana até decidir tomar um trem e desaparecer sem deixar pistas, abandonando vários de seus pertences no hotel. David explica:

Ainda faltavam mais duas ou três semanas até que a exposição fosse aberta. Estava programada para ser vista por volta de um mês. Daquele dia até o dia do encerramento da exposição, permaneci longe de todas as mídias sociais. Ninguém sabia o que havia acontecido comigo. No último dia da mostra voltei *online* e expliquei minha obra aos curadores.²³⁴

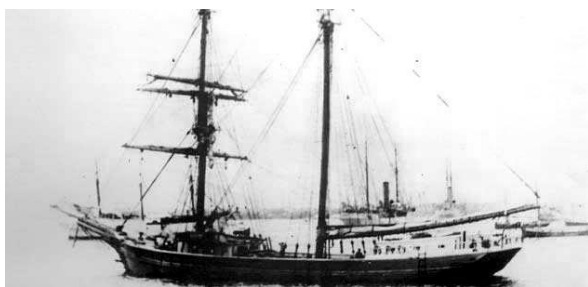
186

Tanto em “Disappear” quanto em “A Disappearance from Winschoten”, David Horvitz se aproxima de Bas Jan Ader justamente em seu momento de desaparecimento (quando não haverá mais produção de obra), assim, acaba por retirar do esquecimento outros corpos de desaparecidos que nunca foram encontrados, que tiveram suas vidas *apagadas* em situações obscuras e nunca esclarecidas. Corpos que foram mergulhados para sempre em um branco de tamanha opacidade, num intervalo que parece nunca terminar. Desaparecidos porque desejavam renascer ou escapar, capturados, assassinados, sequestrados, ou por alguma fatalidade confrontados com fenômenos atmosféricos ou tragados pelo oceano, por seus pontos cegos: mítico Triângulo das Bermudas, Mar do Diabo, Triângulo do Lago Michigan. Lugares nebulosos e situações que inserem os corpos dos desaparecidos nos arquivos da memória do inexplicado e que os mesclam e os transformam, por isso, em lendas e mitos: D. Sebastião, que em 1568 assumiu o governo de Portugal e, muito jovem, desapareceu na batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos, numa luta travada em uma manhã de intenso nevoeiro; *Mary*

²³³ “i wanted to walk straight into the frame of the picture and disappear into obscurity, so i am still in the frame of the video image, but i am lost in the moisture of the fog”. Depoimento do artista em correspondência trocada via e-mail.

²³⁴ Cf. <http://chertluedde.com/wp-content/uploads/2018/04/David-Horvitz-artist-portfolio.pdf> Acesso em 03/09/2018 (tradução livre)

Celeste, uma embarcação mercante americana que partiu de Nova Iorque rumo à Itália em 1872 e, um mês depois, foi encontrada navegando sozinha pelo Atlântico completamente abandonada por toda sua tripulação, como se algo tivesse feito que saíssem dali apressadamente interrompendo pequenos hábitos: pratos e xícaras foram encontrados ainda sobre a mesa, roupas sobre as camas prontas para serem vestidas, a boneca de uma criança; ou os duzentos e sessenta e sete soldados ingleses do 5º *Regimento Norfolk*, que, na Primeira Guerra Mundial, desapareceram sem deixar rastros ou pistas depois de adentrar uma densa nuvem de forma estranha que desceu sobre determinada área da Baía Suyla, na Turquia, na manhã de 12 de agosto de 1915 e que, segundo o testemunho de vinte e dois soldados neozelandeses, cobriu o leito seco de um rio.



O *Mary Celeste* em 1870



Alguns homens do 1º e 5º Batalhão do Regimento de Norfolk na estação de Dereham, Reino Unido, em 1915.

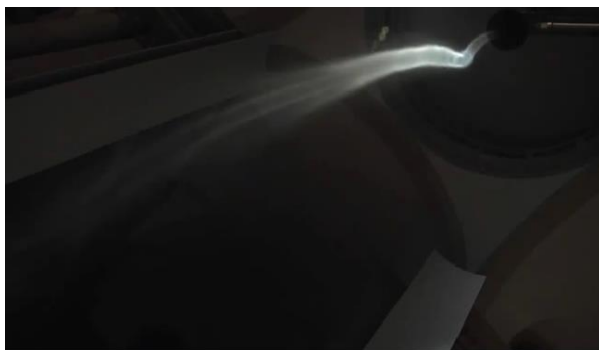
Todos esses corpos foram, por diferentes meios, aniquilados até nada restar deles – pó ou corpo para enterrar. Para Melendi:

A ausência do corpo adia o luto e deixa sempre um espaço para as dúvidas, alimenta a esperança de que os desaparecidos continuariam a viver em algum lugar, perdidos, amnésicos.²³⁵

Corpos latentes que nunca rompem definitivamente com a existência, os desaparecidos permanecem em algum lugar suspenso entre vida e morte. O encontro com as imagens de “Disappear”, de David Horvitz – assim como o encontro com as narrativas, os relatos, os mitos e as lendas – nos induz a questionar a *solidez* da nossa própria existência. Suas imagens *operam em nós* a transformação da corporeidade dos desaparecidos em *corpo outro*, concedendo-lhes, assim, *presença*. Para Régis Debray, “a imagem comprovaria o triunfo da vida, mas um triunfo conquistado sobre a morte e merecido pela morte”.²³⁶

²³⁵ MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. Pág. 276.

²³⁶ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. Pág. 24



Anish Kapoor
Basilica di San Giorgio Maggiore

Ascension

2011
Veneza

A obra “Ascension”, do artista indiano Anish Kapoor, foi aberta ao público em 2011 na Basílica de San Giorgio Maggiore, em Veneza, depois de já ter sido montada em San Gimignano, na região da Toscana, em 2003; no Rio de Janeiro e Brasília em 2006; e em São Paulo em 2007. Cada um dos espaços expositivos exigiu do artista uma adequação e um redimensionamento da obra. No interior da igreja de Veneza, projetada

por Andrea Palladio a partir de 1565, ela se localizou exatamente embaixo de sua cúpula rodeada de altas colunas, e o que nela se assistiu foi a formação de uma fina coluna de névoa que, depois de gerada no interior de um alto bloco branco circular pousado sobre o chão, saía como tênue corpo branco ou amarelado, conforme a hora do dia, e subia em direção ao domo. Tragada por um grande aspirador ali localizado, o corpo da coluna ia se definindo até atingir as alturas e em seu percurso se transformava numa verdadeira dança ascensional. Um forte ruído acompanhava a formação da névoa em seu movimento. A coluna, por vezes parecia se diluir no meio do caminho, então um novo corpo de menor diâmetro encontrava sua base quase desfeita, ou formava ao lado do primeiro um outro corpo e, assim, seguiam juntos até o alto. Fascinação: os observadores circulavam em torno de sua base com os olhos fixos voltados para o alto. Como um fantasma espetacular, a coluna exercia, em seu movimento de elevação, o arrebatamento de um corpo *quase* definido em sua transparência que logo desapareceria. Ali, sob a abóboda de uma igreja, casa de Deus, ela era a aparição e a desaparecimento do corpo de Cristo em seu momento de ascensão, humano e divino ao mesmo tempo.

Segundo as Escrituras, depois que Cristo ressuscitou dos mortos, foi como corpo vivo que ele se apresentou às mulheres, aos seus discípulos e a outras pessoas que estavam presentes em torno de seu túmulo, e deu-lhes provas indiscutíveis de sua presença física. Ressuscitado, ele passou quarenta dias falando-lhes do Reino de Deus e, ao se despedir, quando lançou sobre eles sua benção final, se deu sua subida ao céu:

[...] foi elevado às alturas enquanto eles olhavam, e uma nuvem o encobriu da vista deles. E eles ficaram com os olhos fixos no céu enquanto ele subia. De repente surgiram diante deles dois homens vestidos de branco, que lhes disseram: “Galileus, por que vocês estão olhando para o céu? Este mesmo Jesus, que dentre vocês foi elevado, voltará da mesma forma como o viram subir”.²³⁷

Segundo os relatos dos livros sagrados, a ascensão foi um retorno corpóreo de Cristo ao céu: ele se elevou lentamente e de forma visível do chão diante de olhos atentos até desaparecer dentro de uma nuvem. A partir dali a nuvem será a imagem que presentifica o *momento da passagem* da terra ao céu, do seu corpo humano feito de materialidade a seu corpo divino e imaterial. Para Kapoor, fazer a coisa *imaterial* se transformar num objeto é a própria ideia da Ascensão e, para ele, nossos olhos não sabem lidar com o não-material, com o incerto.²³⁸ Por isso o artista sempre cita a

²³⁷ Atos 1:1-11 <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Atos+1%3A1-11&version=NVI-PT> Acesso em 12/09/2018

²³⁸ Cf. <http://anishkapoor.com/178/in-conversation-with-marcello-dantas> Entrevista (2006). Acesso em 11/09/2018. (tradução livre)

passagem de São Tomé, quando este escutou dos discípulos sobre a volta de Cristo ressuscitado e teve dificuldade em acreditar que era possível haver corpo vivo depois da morte: diante de sua dúvida, Cristo fez com que Tomé tocasse suas feridas para que ele se certificasse, pelo toque, de sua presença. Para Jean-Luc Nancy, para que haja corpo divino ou sagrado, é preciso antes haver uma “disposição receptiva”²³⁹; e aí não se trata de um mistério religioso, mas condição receptiva de sensibilidade. Sem essa condição, Tomé precisou *tocar para ver* a presença manifesta de Cristo.

Em outra passagem bíblica, a conhecida por *Noli me tangere* (Não me toque), Maria Madalena se dirige àquele que a chama e seu impulso é de tocá-lo. Vejamos o episódio:

Maria chega à tumba. Ela a encontra vazia e dois anjos a ocupam. Eles lhe perguntaram: "Mulher, por que você está chorando?" "Levaram embora o meu Senhor", respondeu ela, "e não sei onde o puseram". Nisso ela se voltou e viu Jesus ali em pé, mas não o reconheceu. Disse ele: "Mulher, por que está chorando? Quem você está procurando?" Pensando que fosse o jardineiro, ela disse: "Se o senhor o levou embora, diga-me onde o colocou, e eu o levarei". Jesus lhe disse: "Maria!" Então, voltando-se para ele, Maria exclamou em aramaico: "Rabôni!" (que significa "Mestre!"). Jesus disse: "Não me toque, pois ainda não voltei para o Pai. Vá, porém, a meus irmãos e diga-lhes: Estou voltando para meu Pai e Pai de vocês, para meu Deus e Deus de vocês". Maria Madalena foi e anunciou aos discípulos: "Eu vi o Senhor!" E contou o que ele lhe dissera.²⁴⁰

190

Maria Madalena não reconhece o corpo de Cristo depois de ressuscitado, pensa que ele é um jardineiro. Somente o diferencia depois que ele pronuncia seu nome próprio: “Maria!”. É quando ela levanta a mão para tocá-lo e ele lhe diz imediatamente: “Não me toque, porque ainda não voltei para o Pai”.²⁴¹ Não tocar o corpo *ressuscitado*: em nenhum outro momento Cristo recusou ou interditou que o tocassem para que se assegurassem que era feito de carne e osso. Mas o corpo agora diante de Maria não é mais um corpo a tocar. Para Nancy, isso não quer dizer, entretanto, que esse corpo é imaterial ou fantasmagórico, mas sim, corpo tangível que não se dá mais ao contato de sua presença manifesta para que possa, assim, “aceder à sua presença real, que consiste

²³⁹ NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003. Págs. 12, 13. (tradução livre)

²⁴⁰ João 20:13-18 Cf. https://www.bibliaon.com/versiculo/joao_20_13-18/ Acesso em 13/09/2018

²⁴¹ João 20:16-18 Cf. https://www.bibliaon.com/versiculo/joao_20_16-18/ Acesso em 12/09/2018.

em sua partida”.²⁴² *Não tocar porque ele parte*, porque o toque pode se aderir à sua presença imediata, e *ali*, ele é justamente o surgimento do indisponível *no momento da partida*, desaparecendo no próprio corpo e como corpo.

O corpo-nuvem-coluna da “Ascension” de Kapoor também se nega ao toque: ele começa acima da altura da cabeça de um observador e no centro da larga e circular *tumba* branca que acolhe sua matéria latente, distante das mãos daqueles que o olham. Corpo que não pode ser tocado para que ganhe forma. Corpo que fala pela voz de Nancy:

[...] não tente tocar ou reter o que essencialmente se afasta e, se afastando, te toca de sua distância (nos dois sentidos da expressão, te toca *desde* e *com* sua distância) como aquilo que, contrariando definitivamente sua expectativa, faz surgir diante de você, para você, o que não surge.²⁴³



191

Aquele corpo-nuvem-coluna, *ali* a encarnação outra de Cristo, não cessa de partir e, partindo, diz *não me toque, pois sou eu que te toco*, uma vez que sua presença se faz e nos toca de sua distância em sua renovada e sempre prolongada desapareição em direção ao alto, ao distante, ao que só se acessa morrendo. Ele é espectro, fantasma no sentido grego de *phantázein*, "fazer aparecer"; imagem, aquela que sempre parte e na qual a *verdade* se faz justamente na ação de partir, desaparecer e retornar. Como o *corpo outro* de Cristo não reconhecido por Maria Madalena, aquele feito por Kapoor também por vezes não o será. Como encarnação do corpo de um morto, *ele é o mesmo sem o ser*. Para vê-lo em sua ausência, reconhecê-lo sem o tocar, é preciso disposição receptiva, como disse Nancy, desejo de buscar no irreconhecível corpo da imagem o corpo do *conhecido*. Buscá-lo nesse lugar intervalar do vazio entre eles.

Em “Ascension”, de forma dinâmica Kapoor se coloca frente ao visível e o invisível – como tantos pintores o fizeram antes dele, como vimos – aproximando-os, atando-os, fazendo com que se atraiam e se afastem incessantemente. Seus trabalhos sempre instauram nos espaços onde acontecem uma sensação de imensidão, uma vez

²⁴² NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003. Pág. 28. (tradução livre)

²⁴³ *Idem*. Pág. 30. (tradução livre)

que são pensados para ressaltar igualmente seus vazios. Para Kapoor, a ideia do imenso é parte do trabalho com o imaterial ou não-material e, nele, a escala é uma ferramenta.

O imenso inspira a todos nós. [...] Eu acho que não está tão longe do problema do tempo. Penso nas duas figuras de Caspar David Friedrich paradas na beira do penhasco e olhando para a imensa paisagem, elas estão perdidas em admiração, elas estão perdidas no tempo. Paradas lá em um espaço atemporal. Acho que escala é a mesma coisa.²⁴⁴

Dentro da Basílica de San Giorgio Maggiore, o corpo da obra de Kapoor feito de um bloco circular branco, de um sistema que produz no seu interior uma névoa, de um aspirador no alto e de luzes laterais, possibilita, ou melhor, *força* (para aquele que está disponível), o encontro de tempos, de mitos e de imagens. Como não pensar dentro daquele interior, com nossos olhos voltados para o alto, em todos os corpos ali inscritos – Palladio, Tintoretto, Sebastiano Ricci, Vittore Carpaccio – e outros que convocamos e que se juntam àquele em ascensão (Giotto, Perugino, Fra Angelico, Rembrandt, etc.); em todas as imagens e narrativas que com ele se confundem? O próprio artista evoca, para além de Cristo e as narrativas em torno do seu momento de ascensão, Friedrich, São Tomé, a passagem bíblica dos hebreus sendo guiados por Moisés sob a proteção de uma nuvem. Segundo Kapoor, “os artistas não fazem objetos, artistas fazem mitologias” e o olhar do observador “é um olhar para além da imagem, para além do trabalho exibido”.²⁴⁵ Os artistas, ao inscreverem signos, inventam narrativas que podem ser potencializadas, acrescidas de outras pelo olhar ativo de um observador; este olhar que é um *toque diferenciado*, que *não fixa* o olhado, que o deixa desaparecer, partir para voltar. O corpo-nuvem-coluna que nos dá Kapoor em “Ascension” não é para ser tocado pelas mãos, mas para dele nos afastarmos *o suficiente* até que nossos olhos coloquem em jogo toda presença que pode se fazer em/na imagem. Para Jean-Luc Nancy, é assim que trabalham todas as modalidades da arte, ao “tornar intensa a presença de uma ausência enquanto ausência”.²⁴⁶

²⁴⁴ Cf. <http://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/> Acesso em 13/09/2018.

²⁴⁵ Cf. <http://anishkapoor.com/180/in-conversation-with-john-tusa-2> Entrevista. Acesso em 11/09/2018.

²⁴⁶ NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003. Págs. 83, 84. (tradução livre)



Ada Deane

Spirit Photographer

c. 1922 by Gargantuan Sound

A imagem feita por Ada Emma Deane, uma inglesa que no início do século XX ficou conhecida como fotógrafa de espíritos, reúne quatro corpos. Mesmo com nossos olhos hoje treinados nas artes das ficções fotográficas e da edição de imagens, nessa, datada de 1922, não podemos afirmar qual é o corpo mais nebuloso. Dois deles – o do retrato emoldurado à esquerda e o outro envolto em uma nuvem – sabemos que já estão ausentes no momento do ato fotográfico: foram convocados a estarem ali novamente, juntos com os dois outros corpos que se mostram à direita. O corpo do jovem dentro da nuvem é a aparição de um espírito no lugar e no momento em que a foto se fez; o da mulher no retrato emoldurado sobre fundo estampado é corpo que foi trazido do passado como imagem para ser ali colocado. A mulher por trás da nebulosidade olha veladamente a câmera e, ao lado dela, no canto direito da imagem, um jovem nos nega o olhar. Podemos vê-los todos juntos, em suas diferentes temporalidades, usando suas vestimentas rituais. Dois deles estão mortos, mas estarão os outros dois vivos? Essa pergunta é inevitável frente às fotografias do século XIX e XX que mostram mortos e vivos, uma vez que muitos eram os artifícios naquela época utilizados pelos fotógrafos em seus estúdios para que o corpo do defunto aparentasse vivo no instante da foto: cenários, maquiagem, dispositivos de sustentação e estruturas que concediam a ele um ar ainda vital. Vendo fotografias *post-mortem*, por vezes é impossível saber qual é o corpo do defunto. Mas, nas *fotografias espirituais*, não há um cadáver presente no momento do *click*, somente vivos e fantasmas de mortos que, nelas, de alguma forma se tocam.

Esse tipo de fotografia, já existente desde o século XIX, tornou-se uma prática bastante comum no século XX, provocada em grande parte pela Guerra de Secessão de 1861 a 65, e pela Primeira Guerra Mundial entre 1914 e 1918, ambas com alto número de pessoas mortas, sobretudo jovens. Houve, no momento posterior a essas guerras, uma desilusão, uma tal melancolia que levou Freud a escrever seu “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”. O vazio deixado pelos mortos trouxe com ele um intenso interesse em torno da questão da vida após a morte e o desejo de dar corpo, de contatar e, de algum modo, preencher o vazio deixado pelos familiares e pessoas queridas perdidas nos campos de batalha. Esse desejo acabou por impulsionar todos os procedimentos que, de certa maneira, proporcionavam um *retorno* do morto para o espaço dos vivos: sessões de espiritismo, mesas girantes, tábuas ouijas, psicografias, psicofonias, fantasmagorias e a fotografia. Para Carolina Junqueira,

O que a fotografia espírita propunha, muito mais do que fazer visível o espírito do morto na imagem, era a elaboração de um espaço comum em que vivo e morto estariam novamente juntos, ainda que o vivo não pudesse vê-lo a olhos nus. Abolindo a separação entre vivos e mortos, a nova imagem era, nela mesma, o lugar de um encontro tornado visível.²⁴⁷

194

Ada Emma Deane, em 1922, promoveu o encontro nebuloso no espaço da imagem entre Sir Arthur Conan Doyle e um fantasma. Sentado no estúdio da fotógrafa, sobre ele uma espécie de névoa difusa se instaura, enquanto a aparição, envolta em uma nuvem, se faz por trás do escritor. O campo visual é de tal forma pensado pela fotógrafa, que coloca o vivo no canto esquerdo da imagem e deixa espaço livre reservado à direita para que *ali* se faça a aparição fantasmagórica. Sir Arthur dirige atentamente seu olhar à câmera, talvez na esperança de vê-la espelhada na lente da objetiva. Mãos cruzadas, seu corpo receptivo espera que algo se dê, que o morto venha de seu lugar de invisibilidade e se faça visível no espaço de visibilidade do corpo do vivo. Para Philippe Dubois, é nesse momento “nessa latência que nascem todas as ficções e surgem todos os espectros. O sujeito que



Ada Deane c. 1922 Sir Arthur Conan Doyle and Spirit by wikimedia.org

²⁴⁷ SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 2015. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Pág. 265.

posa é assombrado por todos os fantasmas de uma presença, incerta para ele próprio, flutuante, ainda virtual”.²⁴⁸ Diz-se que Sir Arthur foi um grande colecionador de fotografias espirituais e posou para várias delas. Em uma, inclusive, quando se fez fotografar, na imagem se deu a aparição de seu próprio filho, ferido em batalha e morto de pneumonia em 1918.

Mas, nem sempre nas fotografias de Ada, o corpo-fantasma toma forma humana: há imagens produzidas por ela na qual ele se apresenta apenas como uma névoa, um clarão ao lado ou em torno do vivo que mostra um movimento que quer se tornar aparência. Esses fantasmas e corpos nebulosos, tanto em suas imagens como nas de muitos outros fotógrafos espirituais, eram muitas vezes produzidos pelo movimento daqueles que passavam ou estavam diante do obturador do aparato fotográfico durante as longas exposições que então se faziam necessárias. Mas, como ressalta Carolina Junqueira, os malabarismos técnicos buscados pelos fotógrafos espirituais são hoje o que menos nos importa, mas, sim, perceber o quanto a crença e a disposição do vivo de se colocar num lugar específico esperando que o morto querido, o então invisível, se fizesse presente, já proporcionava nele a sensação efetiva de presença.²⁴⁹ Essa experiência, estar *ali* novamente juntos, era eternizada e tornada visível pelo ato fotográfico transformado em imagem.

195



²⁴⁸ DUBOIS, Philippe. *O corpo e seus fantasmas*. In *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. Pág. 228.

²⁴⁹ SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 2015. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Pág. 265.



Ada Emma Deane

Fotografias feitas entre 1920 e 1923

by io9.gizmodo.com

No caso das fotografias espirituais de Ada Deane, é interessante notar que em grande parte delas os fantasmas aparecem entre nuvens e névoas, conotando que o corpo do morto se encontra em outra instância, a mesma dos fenômenos intangíveis, *imateriais*, celestes. O corpo morto *ali* é a própria presença do extra-humano, e sua aparição se faz numa espécie de abertura na dimensão do visível causando uma perturbação nebulosa, um rasgo nessa dimensão. A nuvem e a névoa, mais do que emprestar ao morto um suporte para sua descida ao mundo do vivo, confundem-se com seu corpo e tornam-o translúcido, velado, indefinido, um rosto que só poderá ser reconhecido pelo olhar amoroso do enlutado. Mesmo que as manipulações nas imagens nos pareçam hoje grosseiras, que seus truques de dupla exposição ou de projeções e interferências da mão da fotógrafa no momento de revelação se façam evidentes, suas imagens continuam a nos comover (*mover conjuntamente*), *animar* (no sentido de conceder *anima*). Diante delas vemos o quanto a fotografia foi, naquele momento, um lugar no qual o enlutado encontrava um pouco de alento para sua dor pois, muitas vezes, não havia sequer o corpo ou um túmulo sobre o qual ele podia se lamentar. Por isso, era preciso crer na imagem fotográfica, afinal ela era o mais novo e *verdadeiro* recurso para

dar corpo ao corpo do desaparecido. De posse dela, o que era visto estava para além dela.

O espírito, tornado visível na fotografia, passava a povoar outros espaços imaginários no momento mesmo em que era visto. Sua nebulosidade, seu estado de quase transparência, certamente causava ao enlutado uma potente sensação de fantasmagoria que ultrapassava imediatamente as bordas da imagem.²⁵⁰

Não é sem fundamento lembrar aqui que a palavra fantasma e fantasia são originalmente aparentadas: uma diz do *tornar aparente*, a outra do que *não é real e só se dá na imaginação*. A existência dos espectros se faz quando vemos algo onde não há (mais) nada, e esse parece ser o próprio fundamento da imagem fotográfica que protege, dessa forma, os corpos do aniquilamento.

Nas fotografias espirituais feitas por Ada, hoje estão todos mortos, são todos fantasmas que diante de nossos olhos incrédulos retornam e aparecem em meio a diferentes formas de nebulosidade pela força e poder de suas imagens que atravessam o tempo. Retirados de seu lugar de invisibilidade e trazidos para perto de nós, os mortos, mesmo que anônimos, nos contam histórias. “Poder da fotografia” que foi declarado pela própria fotógrafa depois de ter sido notícia do jornal *Daily Sketch* que, em 1924, colocou em questão e à prova seus métodos de fazer aparecerem os espíritos dos mortos ao lado dos vivos, acusando-a de fraude e charlatanismo. Suas famosas fotografias do Armistício quando foram publicadas causaram grande burburinho e, tempos depois, ainda abalada pelas críticas recebidas, ela declarou: “Foi um dia triste para mim quando descobri este *poder da fotografia*” (*It was a sorry day for me when I discovered this photographic power*).²⁵¹ Ada era uma fotógrafa que se dizia mediúnica, reconhecida por seu trabalho que, segundo ela, tinha resultados que eram obtidos *através dela*, sem que soubesse como; admitia que alguns tinham a aparência de serem produzidos com truques, mesmo que ela não entendesse como ou porque eles assim se mostrassem. Diante da tentativa de desmascarar suas imagens, sua declaração foi, talvez, a de alguém que descobria (tardamente) que um dos *poderes* da fotografia reside exatamente em sua abertura, ou seja, ela não é um espaço fechado sobre o qual a verdade se dá sem questionamento, ela atua no espaço das imagens que coloca sempre em questão a *veracidade do que é* (mesmo que a fotografia tenha sido no momento de seu nascimento

²⁵⁰ *Idem*. Pág. 266.

²⁵¹ *The Cenotaph, Alfred Rosenberg, Ada Emma Deane and the Ghost Hunter Harry Price*. Cf. <http://www.nickelinthemachine.com/2012/04/the-cenotaph-alfred-rosenberg-ada-emma-deane-and-the-ghost-hunter-harry-price/> Acesso em 19 e 20/09/2018.

o índice do *se foi fotografado existe e é verdade*). Mas, naquela época na qual Ada atuava e mesmo antes dela, a fotografia já se utilizava dessa brecha entre realidade e ficção e jogava com ela.

Mas seja lá o que a imagem fotográfica nos dá a ver, “uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos”, disse Barthes.²⁵² O que vemos são fantasmas, corpos fotografados e convertidos em imagem. Ao ter diante dos nossos olhos uma foto de Ada Emma Deane, a presença de todos aqueles que ela fixa se faz: dos então já mortos, dos vivos *agora* já mortos, mortos mesmo desde o momento em que foram *revelados*. Essa *presença* que a imagem funda não está inteiramente no que ela nos dá enquanto visível, mas, também, no que desperta em nós e que nos lança para fora dela. Fazemos imagens na tentativa de assegurar que essa presença se faça repetidamente, e que, no trânsito entre sua visibilidade e a invisibilidade à qual elas se abrem e produzem, se façam encontros. Só o invisível não nos basta: “se o invisível bastasse, talvez tivéssemos hoje, no lugar dos espíritos visíveis, retratos vazios onde, supostamente, espíritos invisíveis habitariam”.²⁵³

198

Acercar dessas imagens nos traz para perto aquilo e/ou aqueles que não estão mais e que se foram: a cidade distante; a experiência de atravessamento de um barqueiro ou nadador; a natureza afastada e perdida; o espaço infinito de uma *outra* paisagem; o corpo do mundo quando visto pelo outro; os corpos dos desaparecidos e os espíritos dos mortos que retornam para estar junto dos vivos. De alguma forma apagados nas névoas, aparecidos *em névoa*, ou desaparecidos para sempre nelas, eles nos falam em se negando, dificultam o encontro, tornam instável nossa relação com o mundo visível, lançam dúvidas ao colocar sobre ele véus ou neles se dissolver. Nas imagens que nos deram Friedrich, Turner, Morris, Nakaya, Diller & Scofidio, David Horvitz, Bas Jan Ader, Kapoor e Ema Deane, o mundo enquanto concretude, enquanto conjunto de coisas e corpos que ocupam espaço e que são tangíveis, é colocado, de diferentes modos e formas, em estado de incerteza. Para dele nos aproximarmos, será preciso adentrar os espaços nebulosos, fantasmáticos e ambíguos de suas imagens, trabalhar *entre-névoas*, no quase nada que é a ausência. *Aí*, espaço de falta e dissimulação onde tudo

²⁵² BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Pág. 16.

²⁵³ SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem*: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Pág. 267, 268.

desapareceu, é que a aparência começa, a *aparição* não sendo mais do que o que resta e que se faz quando tudo desaparece: “quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto dissimulado”, diz Blanchot.²⁵⁴

²⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *As duas versões do imaginário*. In *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011. Pág. 277.

| **parte 3**
a imagem e o simbólico

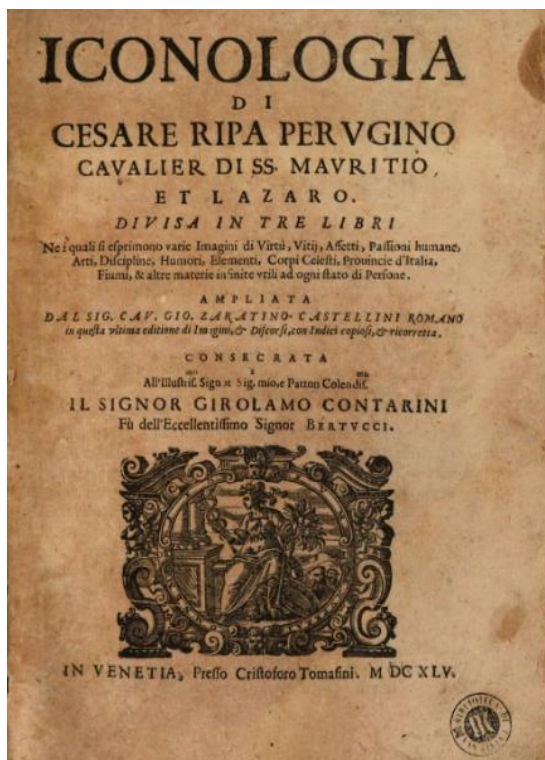
a percepção entre o visível e a cegueira

[...] quem olha vê duas vezes, vê o que está vendo e também é o que está vendo ou ao menos poderia ser ou gostaria de ser ou gostaria de não ser, todas elas maneiras extremamente filosóficas e existenciais de situar-se e de situar o mundo.

Cortázar

A vertigem que se tem quando num súbito relâmpago-trovoada se vê o claro do não entender.

Clarice Lispector



Cesare Ripa



Iconologia

Veneza Edição de 1645

No “Iconologia”, de Cesare Ripa (1555-1622), a Beleza tem seu corpo visível e nu circunscrito em esplendor enquanto sua cabeça encontra-se dentro de uma nuvem. Na mão direita ela segura uma esfera e um compasso, símbolos da razão e da geometria, e na esquerda uma flor-de-lis, um fragmento da natureza. Segundo a descrição de seu autor, ela é:

Mulher que tem a cabeça entre as nuvens e o resto pouco visível por causa do esplendor que a rodeia, com a mão fora dele ela segura um lírio e com a outra uma esfera e um compasso. Pinta-se a Beleza com a cabeça entre as nuvens porque é algo que dificilmente se possa falar com a língua mortal, e que menos ainda se possa conhecer com o intelecto humano, já que a beleza nada mais é que um esplendor que deriva da luz da face de Deus, como definiram os platônicos e, em

suma, está a isso associada; [...] mas como aqueles que se olham no espelho, esquecem imediatamente, como disse San Giacomo em sua Epístola canônica, assim quando nós olhamos a beleza nas coisas mortais, não podemos nos elevar muito para ver essa clareza pura e simples na qual toda clareza se origina [...].²⁵⁵

Continuando sua descrição, Ripa diz ainda que o verdadeiro princípio da Beleza não pode ser visto (assim como Deus), porque parte dela está nas nuvens, e parte nos cega pelo brilho de seu esplendor divino. Destarte, ele propõe que sua *pintura*, isso é, sua descrição e a figura que a representa, se façam – seguindo seu texto – de modo que a flor na mão esquerda signifique a beleza das linhas e das cores do corpo feminino nas quais residem grande parte da beleza sobre a terra; e na direita, a esfera e o compasso falem que toda beleza se faz também de medidas e proporções ajustadas ao lugar e ao tempo. Ripa sugere assim, *seus* significados para o jogo entre os elementos que constituem a Beleza, mas como sua “Iconologia” define ambigualmente (e por vezes mesmo, contraditoriamente) os arcanos de uma pretensa linguagem imagética, podemos estabelecer entre os elementos da imagem ainda outras relações. Por exemplo: se vemos que a Beleza se revela escondendo e se faz ver dissimulando-se ou se dissolvendo em parte na nuvem (tal como Júpiter que dela se utilizou para se aproximar de Io), e que Ela igualmente desaparece no brilho intenso que ao contorná-la nos cega, como diz seu texto e a imagem, podemos concluir que são esses dois os motivos pelos quais não a vemos, justamente porque, de alguma forma, há sempre um obstáculo que se interpõe entre Ela e nossos olhos. Mas pensemos ainda que a mesma nuvem que em parte a esconde de nós, retira Dela, igualmente, a possibilidade de alcançar a *verdade* do mundo e suas coisas ao olhá-lo: com a cabeça mergulhada na nuvem, Ela só os pode *entrever* (se pensarmos que toda nuvem aparece e desaparece, ou que exista uma condição de translucidez na qual algumas nebulosidades se fazem), não podendo, desta forma, percebê-los de forma *contínua*.

Como já vimos, a nuvem assume várias funções quando figurada e ela é, também, um dos termos-chave, um index da manifestação do divino na iconografia mental do cristianismo desde as primeiras escrituras. Na alegoria feita por Ripa, a nuvem é utilizada para elevar a Beleza ao patamar de Deus, isto é, de Verdade, se emparelhando desta forma com o pensamento e a concepção platônica e, talvez por esse motivo, ela ainda detém os elementos da razão e da natureza separados em suas duas

²⁵⁵ RIPA, Cesare. *Iconologia*, overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi. Cf. <http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=30> Acesso em 26/09/2018 (tradução livre)

mãos. A nuvem está ali representando outra coisa – e essa é justamente a definição de *signo* – e exercendo uma função teórica ao indicar os limites tanto da representação como o do representável; questionando *até que ponto podemos representar o mundo e suas coisas e até que ponto o mundo e suas coisas são representáveis*, uma vez que esses parecem se fazer no balanço interminável entre o ir e vir de névoas sob *nossos* olhos. Ripa nos indica através da imagem de sua Beleza, que *o mundo de quem a vê enquanto imagem e/ou de quem vê o mundo*, se faz e se desfaz porque nos coloca ora como dotados de visão, ora como cegos, nos lançando permanentemente a questão da incerteza e da impermanência de tudo.

Mas a imagem, se ela é uma forma de conhecimento que nos dá acesso – por rupturas e entre nebulosidades – àquilo que ela representa, não é tanto pelo que suas partes visíveis têm de semelhante com as coisas ou com o mundo exterior, mas, sobretudo, pelas relações possíveis que elas podem inaugurar. A semelhança da imagem com seu referente é cadavérica, como nos disse Blanchot, uma vez que ela pode “ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a negação vivificante”, mas “corre também o risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou”.²⁵⁶ A imagem enquanto duplo é, portanto, uma espécie de substituto vivo do morto, daquele ou daquilo já desaparecido e ausente do mundo; ela é sua *sombra* (o nome comum do duplo). Nos conta Régis Debray que em Atenas os ceramistas representavam o nascimento da imagem como um guerreiro *vivo* que se liberta do túmulo de um guerreiro *morto*, sendo ela, dessa maneira, o triunfo da vida conquistado e merecido pela morte: o cadáver constituindo, então, um terreno comum tanto para a ordem do símbolo quanto para a do imaginário. Imagem, do latim *imago*, era, segundo o filósofo e escritor,

O molde de cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.²⁵⁷

Desse modo, o corpo do ser perdido era substituído pelo novo corpo da máscara que se tornava imagem: ao ocupar o lugar do ausente, ela tornava visível a ausência ao transformá-lo numa outra forma de presença. Assim, a imagem se faz e torna duradoura a face do desaparecido, corporifica a face do ausente, ausência

²⁵⁶ BLANCHOT, Maurice. BLANCHOT, Maurice. *As duas versões do imaginário*. In *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011. Págs. 287, 288.

²⁵⁷ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. Pág. 23.

necessária para que essa nova presença se instaure. Para Hans Belting, de alguma forma toda imagem é máscara, uma vez que ela pode se tornar o corpo do ausente ao se colocar no lugar dele, e/ou existir como corpo autônomo e separado ao lado do que se ausentou. O princípio de metamorfose da imagem se encontraria, assim, em sua própria origem.²⁵⁸

Hoje já não fazemos máscaras de cera dos mortos para guardar em casa, mas as guardamos nas paredes e vitrines dos museus onde vamos para nos lembrar de como o mundo pode ter sido percebido e feito, ou como ele se faz nas novas percepções ali iniciadas. Porém, dos rostos e das aparências das coisas que nos são queridas (ou por motivos também outros), continuamos a produzir imagens em todas as suas formas possíveis para fazê-los aparecer e sobreviver ao tempo, à desapareição, ao apagamento (sobretudo em fotografia porque, de alguma forma, ela herdou as funções das antigas máscaras de cera que se tornaram obsoletas). Nosso diálogo com a vida passa pela morte: fazemos imagens para de alguma forma ultrapassá-la e para tentar fixar o mundo, situá-lo ou nos situar, como disse Cortázar (talvez por isso o olhamos duas vezes e nele vemos o que ele é e também o que somos, ou o que queremos ou não queremos ser nele). No texto do escritor argentino, o personagem tenta parar de *olhar* o mundo para não *ver*²⁵⁹, talvez porque saiba que o ato de ver e perceber é, de certa maneira, uma ordenação do visível e do invisível que nos abre para essa experiência de vertigem e incerteza que experimentamos diante *do que pensamos ser* ou *do que pode ser* o mundo e suas coisas, do que pensamos conhecer e que sempre acaba por se mostrar desconhecido (falar em *desconhecido* já implica que há algo *conhecido*). Nos pergunta Álvaro de Campos:

Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial? ²⁶⁰

Porque nada nos é verdadeiramente conhecido e para lidar com as incertezas e com o desconhecido, com esse movimento contínuo e incerto ao qual nossa percepção nos lança, para preencher ausências, unir o que está separado e muitos motivos mais, atribuímos imagens ao mundo e seus objetos.

²⁵⁸ BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. In Revista *Concinnitas* (UERJ), ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005. Pág. 70.

²⁵⁹ CORTÁZAR, Julio. *Para uma antropologia de bolso*. In *A volta ao dia em 80 mundos*, tomo I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Pág. 62.

²⁶⁰ PESSOA, Fernando. *Os poemas completos de Álvaro de Campos*. Obra em domínio público: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/Poemas-Completo-de-%C3%81lvaro-de-Campos.pdf> Acesso em 2/10/2018.

Keats já havia dito que para produzir imagens é preciso ter “capacidade negativa”, isto é, a capacidade de “manter-se em incertezas, mistérios, dúvidas, sem nenhuma impaciente procura do fato e da razão” ²⁶¹. A *capacidade negativa* seria uma maneira de estar no mundo e aceitar seus aspectos contraditórios sem querer que todas as coisas se expliquem ou se encaixem racionalmente e/ou se fechem, afinal, nossa percepção funciona por rupturas, ausências, deslocamentos e igualmente é capaz de colocar juntos vários mundos imprevistos, circunstanciais. O tempo da percepção é um *tempo suspenso*, nos *rouba* do mundo externo e do meio circundante sem que essa ausência, na maioria das vezes, seja percebida por ele. Para Paul Virilio, essas ausências acontecem várias centenas de vezes durante o dia e, para se referir a elas, ele emprega o termo “picnolepsia”, que vem do grego *picnos* e significa *frequente*.²⁶² De acordo com o filósofo, para o picnoléptico o tempo que esteve ausente não existiu, uma vez que entre o tempo ausente e sua volta, o tempo parece não ter sofrido cortes mas se dado como contínuo, só que “a cada crise”, sem que ele dê conta, “um pouco de sua duração”²⁶³ simplesmente lhe escapa”.²⁶⁴ Eis a descrição feita por Virilio de um picnolético:

As pessoas afetadas com mais frequência são crianças, e a situação do pequeno picnoléptico não demora a se tornar insustentável. Querem forçá-lo a atestar acontecimentos que ele não viu, ainda que de fato tenham-se desenrolado em sua presença. Quando ele não consegue, é tratado como retardado e acusado de dissimulação e mentira. Secretamente desconcertado, angustiado pelas exigências das pessoas próximas, ele deve transgredir perpetuamente os limites de sua memória para buscar informações. Quando se coloca um buquê diante dos olhos do pequeno picnoléptico, pedindo-lhe que o desenhe, ele desenha não apenas o ramo de flores, mas também o personagem que supostamente o arrumou no vaso e até o campo em que as flores talvez tenham sido colhidas. É o hábito de *ressoldar as sequências*, de *reajustar seus contornos* para tornar equivalentes aquilo que vemos e o que não pode ter sido visto, o que recordamos e aquilo que, evidentemente, não podemos lembrar, *aquilo que é preciso inventar, recriar, para dar verossimilhança ao discursus*²⁶⁵. Mais tarde, o próprio jovem picnoléptico é levado a pôr em dúvida o saber e os testemunhos concordantes do seu meio. Toda certeza passa a lhe

205

²⁶¹ KEATS em carta escrita a seus irmãos George e Thomas em 21 de dezembro de 1817. Cf. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Londres: Cambridge Edition. Houghton, Mifflin and Company. Pág. 277.

²⁶² “A epilepsia – surpresa, em grego – não se reveste de uma forma única, e sim de várias. Convém falarmos de *epilepsias*, do grande mal ao pequeno mal. Do ponto de vista neurológico, toda crise epilética resulta, *stricto sensu*, de uma carga hipersincrônica de uma população neuronal [...]. A maneira clínica de conceber a epilepsia pouco evoluiu, exceto agora se diferenciar o ataque epilético e a epilepsia propriamente dita, reservando este último termo para as crises crônicas.” Cf. VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Nota 1, Pág. 47.

²⁶³ Para Bergson, se a *duração* da ciência mede o tempo quantitativamente, ao contrário, o que ele chama *duração* é qualitativo: a mesma hora do relógio que pode parecer interminável numa dada situação, pode se apresentar como um instante se vivida de forma intensa.

²⁶⁴ VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Pág. 19.

²⁶⁵ Do latim *discurrere*, correr para lá para cá, ação de ir e vir.

parecer suspeita. Ele tende a acreditar (como Sexto Empírico²⁶⁶) que não existe nada; que mesmo havendo uma existência, ela não pode ser representada; ainda que fosse possível representá-la, ela certamente não poderia ser transmitida nem explicada aos outros.²⁶⁷

Vimos com Ripa e sua alegoria da Beleza que tem a cabeça nas nuvens, que a representação e o representável têm limites, mas, mesmo assim – e talvez por saber desses limites e tentarmos continuamente transpô-los – seguimos a representar, a apresentar algo do mundo produzindo dele imagens e duplos. Mas em parte como Sexto Empírico, acredito que das coisas que nele *existem* só podemos dizer e saber de que maneira nos afetam e não o que são *em si mesmas*, afinal, como já havia dito Platão, o *ser* não é um *ou* muitos, mas um *e* muitos ao mesmo tempo, ele pode ser tanto um quanto muitos, dessa forma só podemos *dizê-lo* na relação que estabelece com aqueles que são por ele afetados. Antiga e fundamental questão que ainda move a ontologia, o problema do *ser* encontra na filosofia os que acreditam ainda necessário falar sobre como ele é alcançado (Umberto Eco, por exemplo) e outros que até há pouco olhavam com desconfiança qualquer forma de ontologia (Derrida, por exemplo).²⁶⁸ Pensar a *existência* sempre aponta os muitos vácuos pelos quais passam as experiências individuais e me faz lembrar uma fala de Maria Gabriella Llansol, que um dia me foi apresentada pela escritora Lúcia Castello Branco, e que nos coloca na confluência entre o que chamam *real* e o *existente*. Ela diz: “os que falam confundem, deliberadamente ou não, realidade e existência. Há muito real que não consegue existir, e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma. A maior parte do que existe é miséria alucinada.”²⁶⁹

206

Na experiência picnoléptica do mundo infantil que nos traz Paul Virilio, o estar em trânsito entre o que se tem diante de nossos olhos e o que está alhures, mostra que a criança transita com facilidade e prazer por esse intervalo *incerto* que o jogo das brincadeiras inventa (e talvez seja esse um dos motivos que a leve, muitas vezes, a fazer de suas atividades segredos aos olhos dos adultos que condenam suas ausências). Esses jogos infantis nos apontariam a relatividade da percepção e, segundo Virilio, o processo picnoléptico no qual eles se fazem, mesmo que seja objeto de estudo antiquíssimo, se mostra ainda pouco conhecido. Sem diagnóstico preciso, ao passar despercebido tanto

²⁶⁶ Sexto Empírico, médico e filósofo grego que viveu entre os séculos II e III d.C., defende uma posição relativista e fenomenalista a partir de uma posição cética antimetafísica e empirista. Segundo ele, as coisas existem, porém só o que podemos saber e dizer delas é de que maneira nos afetam - não o que são em si mesmas.

²⁶⁷ VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Pág. 20.

²⁶⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Pág. 1043 a 1054.

²⁶⁹ Maria Gabriella Llansol em entrevista a João Mendes citada em carta de Lúcia Castello Branco a mim endereçada em 7 de abril de 2006.

para o meio quanto para o próprio sujeito, ele permanece ignorado. O filósofo pergunta *quem é picnoléptico*, mas acaba por nos responder com outra questão: “quem não o é ou não o foi?”²⁷⁰ Fenômeno de massa, a picnolepsia é, na ordem consciente, considerada um estado de vigília paradoxal, uma *vigília rápida*, e sem ela e os sonhos a vida consciente seria inconcebível.

Quando pequena, junto com amigas, inventamos um jogo com suas regras próprias: ele propunha que cada uma recortasse de revistas imagens de ambientes para formar uma casa, sua própria residência: quartos, sala, banheiro, cozinha, sala de jantar, piscina, jardim, e etc. Cada uma das *casas* era posteriormente montada sobre um espaço de parede escolhido ao longo do corredor do prédio em que morávamos. Depois recortávamos, também individualmente, imagens para as pessoas que morariam na casa, escolhendo-as com roupas para diferentes situações a serem *por elas vividas*. Estas eram cuidadosamente armazenadas dentro de livros, separadas por sessões: personagens em traje de festa, de passeio, de dormir, de banho, etc. Tudo isso feito, passávamos ao *jogo coletivo* que consistia em inventar histórias para alguns dias e *narrar e performar* essas histórias com os *personagens* arquivados e as várias *casas* sobre a parede: fazíamos visitas às casas umas das outras, conversávamos sobre assuntos diversos do *cotidiano*, escolhíamos as aparências desejadas para cada uma das situações, encarnávamos as imagens, habitávamos as casas em um vai e vem constante entre o visível e o não-visível, numa verdadeira colagem espaço-temporal. Terminada a brincadeira, as imagens voltavam para os arquivos individuais e, armazenadas dentro de livros, esperavam.

Estes jogos que inventamos e que nos são tão queridos na infância, atestam de alguma maneira que o *real* é feito de um incessante transitar, tal qual nos fala Virílio. Ao produzirem novos sentidos, eles trazem o irrealizado, o não existente do *real* vivenciado, para a vivência de um imaginário que se realiza e, de fato, existe – tal como nos lembrou Llansol. Já na idade adulta, ao exercermos maior controle sobre as tão frequentes e desejadas *crises* de picnolepsia da infância, nos tornamos capazes de provocá-las e jogar com elas, nos servindo do tempo de suas dessincronias e ausências como sistema de invenção e mesmo de proteção pessoal. Essas *crises* podem ser consideradas como uma liberdade humana, pois elas são uma margem na qual cada um pode inventar suas próprias relações com o tempo de forma irregular, surpreendente, variando-o indeterminadamente, suspendendo-o, fazendo com que o *real* desapareça e

²⁷⁰ VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Pág. 23.

reapareça, descolando, assim, a duração quantitativa do tempo. Chamadas também de *pequenas mortes* – tal como o gozo do ato sexual – essas ausências se contrapõem ao nosso lado racional e igualmente às formas de poder que, mais do que as negar, pretende que para elas exista uma cura que nos salve a todos de suas ocorrências irregulares e incertas. Sempre que predominam as formas de pensamento lógico, sobretudo no Ocidente, nega-se o valor ativo das ausências individuais, o que nos leva a pensar que qualquer abordagem do *real* que se pretenda racional se mostra, em verdade, como fantasia: se pensarmos que *o tempo de cada um é sempre ressoldado*, feito dessas ausências e retornos, o que chamamos comumente de *realidade do mundo* não poderá ser e parecer comum a todos, mesmo que o ideal racional use subterfúgios e sistemas autoritários *inquestionáveis* para mostrar o homem como *desperto* em um *real comum*.²⁷¹ As técnicas de desaparecimento sempre foram técnicas de libertação de um poder: se o ausentar-se é visto por qualquer sistema autoritário como um momento perigoso pois nele o outro encontra-se fora de seu domínio, para o picnoléptico geralmente ele é recebido com entusiasmo. Irrupção inesperada ou provocada, a ausência se apresenta como um lugar alternativo em meio àquilo que oprime, mas também, como um espaço fulgurante aberto ou que se abre a partir de sinais encontrados e/ou lançados do/sobre o mundo: imagens, sons, cheiros, memórias, palavras, etc.

208

Para Proust, *os estímulos das imagens da arte* seriam os mais rápidos e a sensação que causam superaria a ordem lógica nos levando a adentrar numa *outra lógica*: aquela “que dissolve os conceitos de verdade e ilusão, realidade e aparência, e que é dada pelo *kairós*, que podemos chamar de “ocasião” [...], o que escapa ao universal e abre um espaço para a diferença, o *epieikês*, aquilo que é adequado num momento particular e é, por definição, diferente”.²⁷² Esse *estímulo rápido* do qual nos fala Proust e que certas imagens podem provocar em nós ao ativar a memória, faz com que adentremos uma *outra lógica* pela própria velocidade com a qual nos atinge, fazendo com que toda ordem lógica seja, por esse motivo, ultrapassada. Walter Benjamin já havia nos contado em seu “Sobre alguns temas em Baudelaire”, que Proust se opôs em seu livro “Em busca do tempo perdido” às ideias bergsonianas de *memória pura e voluntária* sujeita à tutela do intelecto, contrapondo a ela o que chamou *memória involuntária*, isto é, aquela que vem como uma espécie de sorte e que não está ligada a uma vivência, surge de forma veloz e como por acaso a partir de fatos exteriores e

²⁷¹ *Idem*. Pág. 37 a 39.

²⁷² Marcel Proust apud VIRILIO, Paul. op. cit. Págs. 42, 43.

objetos quaisquer *fora do âmbito da inteligência*. Às imagens que como fulgores se formam na *memória involuntária* e que se agrupam em torno de um objeto percebido, Benjamin chamou *aura*. Para ele, ela seria a própria experiência cristalizada em torno do objeto quando percebido, um fenômeno que não se repete e que não pode ser incorporado à lembrança, e que ele diferencia da memória justamente porque sem história, porque não pode ser narrada, encadeada, registrada.²⁷³

Memória involuntária, aura, vigília rápida da picnolepsia, todos nos lançam *alhures*, se fazem *a partir*, mas se dão *fora* daquilo que se apresenta frente a nossos olhos, aos nossos sentidos, e que podem trazer algo do que nos escapa: uma sensação, uma impressão, um fulgor, um rastro: esse seria *o primeiro lugar ao qual nos levam as imagens da arte*. Mas a *produção das imagens da arte* se faz no cruzamento da memória voluntária – aquela sujeita ao intelecto, à atenção e à vivência – com a memória involuntária – a das sensações que não sabemos articular mas que se imprimem nos gestos, no corpo e nas escolhas e que se misturam inextricavelmente às decisões tomadas e às reflexões do intelecto. É da tensão entre o visível e a cegueira – momento em que o visível ao nos fugir nos coloca num ponto de incerteza – que surge o simbólico, esse campo de reencontro.

²⁷³ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Pág. 137.

aparição e desapareção: da intermitência

*Estive antes aqui,
Mas quando e como não sei:
Conheço a relva além da porta,
O perfume doce e penetrante,
As luzes pela costa, os sons murmurantes....*
Dante Gabriel Rossetti

No livro “A invenção de Morel”, do argentino Adolfo Bioy Casares, um condenado à prisão pela justiça venezuelana foge e se esconde numa ilha, nela havia somete um museu, uma capela e uma piscina construídos em 1924 e depois abandonados. Antes de se decidir pela fuga, o desertor conhece um italiano que lhe conta que uma doença desconhecida e misteriosa havia matado cruelmente e inexplicavelmente os últimos frequentadores daquele lugar paradisíaco, mantendo-o, desta forma, isolado do mundo. Porém, numa certa madrugada, quando já nela instalado, o fugitivo é acordado pelo som alto de uma música e de gritos. Do baixio onde se escondia ele vê, no alto da colina, pessoas que, como veranistas, dançam e se banham na piscina. Para ele, aquela “aparição inexplicável” não era alucinação e nem imagens: eram “homens de verdade, ao menos tão de verdade quanto eu”.²⁷⁴

Com o passar dos dias e a repetida aparição de pessoas na parte alta da ilha, o fugitivo acaba por se apaixonar à distância por Faustine, uma mulher que ritualisticamente olha o entardecer do alto da ilha. Ele passa a viver motivado pela espera de sua presença e pela maquinação de formas de dela se acercar. Vez ou outra ela surge no mirante junto com um homem, um francês chamado Morel (um “mundano homem da ciência”, ele virá a saber posteriormente²⁷⁵). As aparições inesperadas na colina passam a se tornar mais e mais frequentes e o grupo de “intrusos” mais numeroso. Em algumas situações ele esteve quase à frente de algumas daquelas pessoas, e em outras ele provocou estar (diante de Faustine). Porém, algo se mostrava incompreensível: ele nunca era visto pelos turistas, e em uma das vezes que ele chegou a roçar levemente um deles, não foi notado ou causou qualquer reação. Mesmo assim, e por não entender exatamente o mistério dos *intrusos*, o fugitivo investigava-os cada dia mais de perto ouvindo seus diálogos, penetrando os cômodos que habitavam, explorando os inúmeros ambientes do museu e suas máquinas (que ele não entendia o

²⁷⁴ CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Pág. 15.

²⁷⁵ *Idem*. Pág. 81.

funcionamento), sempre se esquivando, se escondendo e temendo ser por eles descoberto.

Foi numa reunião convocada por Morel da qual fariam parte todos os amigos que haviam sido convidados a estar com ele na ilha, que o fugitivo (que é também o narrador) finalmente presenciou o comunicado que coloca fim às suas suspeitas. Morel inicia a reunião pedindo desculpas por aquela cena “primeiro aborrecida, depois terrível”²⁷⁶, em seguida lhes diz que durante sete dias os fotografou sem autorização:

É claro que não se trata de uma fotografia qualquer; é minha última invenção. Nós viveremos nessa fotografia, para sempre. Imaginem-se num cenário em que se representa completamente nossa vida nestes sete dias. Nós representamos. Todos os nossos atos ficam gravados.²⁷⁷

Para isso Morel havia inventado um conjunto de máquinas específicas que ocupavam vários lugares e ambientes na ilha e que eram mais do que um simples aparato produtor e reproduzidor de fotografias. Uma delas era como uma supervitrola que rodava *discos eternos* nos quais ele havia gravado uma espécie de *imagem total* daquele mundo no qual estavam. Esses discos retinham além das imagens, também os sons, a resistência ao tato, o sabor, os cheiros, a temperatura, de forma perfeitamente sincronizada. Tudo e todos estavam *ali* para todos os sentidos. Assim, o que o fugitivo via no alto da colina da ilha eram imagens, os *duplos* e os *fantasmas* que presentificavam os já desaparecidos. Após o pronunciamento do cientista, ele diz: “Estar numa ilha habitada por fantasmas artificiais era o mais insuportável dos pesadelos; estar apaixonado por uma daquelas imagens era pior do que estar apaixonado por um fantasma”²⁷⁸.

No tempo em que o desertor estava na ilha, todas aquelas pessoas que se davam a ver nas imagens já haviam sido mortas. Depois de gravadas nos *discos eternos*, sofreram de doenças causadas pela radiação a que se expuseram e que foi gerada pelas máquinas de Morel (por isso o “terrível” do que ele lhes comunicava); inclusive o próprio refugiado, que já nos momentos de suas visões apresentava os sintomas de uma doença a ele estranha. Mas o *desejo de encontro* com Faustine, mesmo depois da revelação de Morel, o impulsionou a buscar uma forma de *se fazer existir* naquela *eternidade da imagem* (eternidade que para Borges é “uma imagem feita de substância de tempo”²⁷⁹): ele estudou as máquinas até conseguir gravar novos discos onde ele

²⁷⁶ CASARES, Adolfo Bioy. Pág. 78.

²⁷⁷ *Idem*. Pág. 79.

²⁷⁸ *Ibidem*. Pág. 90.

²⁷⁹ BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 2001. Pág. 11.

próprio se juntou aos espectros da ilha e *aparecia*, finalmente, ao lado de sua amada, modificando, de certa forma, o passado (e sabemos que a imagem, como vimos anteriormente, é a expressão do desejo de abrir uma passagem entre o que vemos e o que não vemos, de fazer uma junção): assim, o encontro dos dois só se tornou possível pela/na imagem, ele se fez em uma *vida outra*. Os *discos eternos* de Morel proporcionavam que aparecessem e desaparecessem *tal como vivos*, mas estavam todos já mortos quando o mundo soube de sua invenção. Trazê-los verdadeiramente à vida somente foi possível porque foram vistos pelos olhos anacrônicos do fugitivo que os tornou escrita (pela imaginação e mãos de Bioy Casares); e por nós que os lemos e os *vemos* no nosso tempo próprio. Assim como a máquina de Morel, toda imagem é produzida para de algum modo “fazer frente a ausências”²⁸⁰, vencer a morte, alcançar a eternidade. Nasce, vive e morre, intermitentemente, basta que alguém a produza, outro alguém a faça ter *existência* e depois deixe-a voltar ao lugar onde permanece como latência.

Toda imagem cria vínculos porque é simbólica. Os termos *aproximar* e *colocar junto* são justamente os significados da palavra grega *symbolon*. Nos conta Régis Debray o que o símbolo designava em sua origem:

[Ele era] uma tésseira²⁸¹ de hospitalidade, um fragmento de taça ou tigela quebrada em dois por hóspedes que transmitem os pedaços aos filhos para que, um dia, possam reencontrar as mesmas relações de confiança, ajustando os dois fragmentos lado a lado. Era um sinal de reconhecimento, destinado a reparar uma separação ou transpor uma distância. [...] Mais do que uma coisa é uma operação e uma cerimônia: não a do adeus, mas sim do reencontro [...] não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho.²⁸²

Se há uma ausência e uma distância que precisa ser desfeita, as imagens – assim como as palavras – são um dos agentes de ligação. Para Michel Serres, “o símbolo pressupõe um divórcio entre o mesmo e o outro, o longínquo e o próximo e que não podemos fazer sinais senão de uma margem para a margem oposta através de um fosso ou por cima dele”²⁸³. A operação simbólica busca unir e tornar possível e existente o encontro do que estava apartado; realizar a junção e o reconhecimento do que antes era estranho. Depois, uma das partes nela envolvidas retorna ao seu lugar; a outra, nunca ao mesmo e nunca igual.

²⁸⁰ *Idem*. Pág. 82.

²⁸¹ Tésseira, na Roma Antiga, era um objeto, por vezes oblongo ou cúbico confeccionado em marfim, osso, metais ou madeira que foi utilizado como sinal ou senha em diversos contextos.

²⁸² DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. Pág. 61.

²⁸³ SERRES, Michel. *Atlas*. Portugal: Instituto Piaget, s.d. Pág. 31.

Essa bruma insensata em que se agitam sombras, como eu poderia clareá-las?
Raymond Queneau

Toda conquista, a extraordinária conquista do pensamento contemporâneo e que começa com Nietzsche [...] deve-se à descoberta de que não existe um fundamento primordial de toda verdade, um fundamento de certeza.
Edgar Morin

Ao sentido de incerteza e perplexidade os gregos chamaram *Ἀπορία*. Porém, aporia segundo o dicionário etimológico e o de filosofia não diz respeito ao estado subjetivo de incerteza, mas sim a uma “dificuldade de ordem racional, que parece decorrer exclusivamente de um raciocínio ou de conteúdo dele”²⁸⁴, impedindo que ele seja determinado. A aporia seria uma dúvida *objetiva*, uma dificuldade do raciocínio de chegar a uma conclusão efetiva. Mas ao que parece, o uso desse termo sofre variações a cada época. Os diálogos platônicos, por exemplo, foram considerados aporéticos, ou seja, inconclusivos; e mais recentemente, autores como Derrida utilizam-no para mostrar que numa leitura desconstrutiva do texto, o sentido que nele *pode* estar inscrito, fatalmente atingirá o nível da indeterminação ou da indecibilidade.

213

Todo texto ou discurso terá sempre seu espaço de indecisão, um algo que escapa e que nem sempre pode ser previsto por aquele que o faz. É justamente nesses espaços de aporia que entra o leitor: a aporia seria um branco no texto e no discurso porque, talvez, seja um branco que exista em torno de tudo. Espaço necessário e equivalente a um vazio potencial que tudo pode gerar, a aporia seria um lugar de flutuação no qual o vazio não poderá ser confundido com o nada.

No ano de 2016, o título recebido pela 32ª Bienal de São Paulo foi “Incerteza Viva”. Nela, a *incerteza* foi tomada por seus curadores como uma condição do estar no mundo *hoje* e não como uma condição *permanente* do estar no mundo. Porém, já desde 1927, o físico alemão Werner Heisenberg havia deduzido a partir de experimentos o que chamou de “Princípio da Incerteza”. Um simples experimento com laser é capaz de

²⁸⁴ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Pág. 59.

demonstrá-lo: se projetarmos um feixe de laser na parede através de um orifício que vamos gradativamente fechando, nossa intuição dirá que ele irá diminuir até desaparecer. Porém, na contramão daquilo que intuímos, o experimento provará que a partir de um certo momento, quando o orifício se torna muito estreito, o feixe projetado através dele na parede ao invés de diminuir começará a expandir. Surpreendente constatação da física quântica que não pretende, ao fazer tais experimentos, discorrer sobre estados mentais como a incerteza, mas que acaba gerando, a partir deles, uma série de reflexões, analogias e relações.

Para o filósofo Mario Bunge, o teorema de Heisenberg é frequentemente distorcido pela epistemologia que em torno de seu corolário tece uma filosofia equivocada, mas acredita, ainda assim, que para a ontologia ele é fonte de um verdadeiro interesse, uma vez que nos lembra “que os tijolos constituintes do universo não têm forma definida e são por isso indescritíveis de uma maneira geométrica”²⁸⁵. Assim sendo, podemos concluir que o que constitui a base do universo é cambiante e por isso nos foge e não se deixa apreender e/ou fixar enquanto totalidade. Para o professor de Física da Universidade de Oklahoma (USA), Michael Morrison, pode-se mesmo pensar a relação de incerteza como “um meio da Natureza limitar as nossas ambições”²⁸⁶. Mesmo que por um lado a física seja regida por leis e não lide todo o tempo com o acaso absoluto, por outro é o princípio da incerteza que a coloca frequentemente em estado de contradição; seus objetivos podem ser nítidos, mas seus métodos são opacos e incertos. E, por isso, para o filósofo, antropólogo e sociólogo, Edgar Morin, “nosso universo constitui um enigma (que talvez pudéssemos resolver), mas também um mistério (que excede nossa capacidade de entendimento)”²⁸⁷.

Vimos em capítulos anteriores, como os artistas, filósofos, cientistas, pensadores e observadores do mundo, desde a Antiguidade vêm convivendo com a incerteza do universo e o constante movimento da natureza. Há muito já se intuía e se constatava, de várias maneiras e por variados meios, que não se pode deles prever tudo *com exatidão* e fixar dele ou para ele um comportamento único. Nos lançando ou nos colocando frente a questões sempre novas e desconhecidas desde o começo dos tempos, vemos que a incerteza não é característica somente da contemporaneidade, mas é o que

²⁸⁵ BUNGE, Mario. *Dictionary of Philosophy*. Prometheus Books, 1999. Cf. <http://dererummundi.blogspot.com/2007/06/o-principio-da-incerteza.html> Acesso em 23/10/2018.

²⁸⁶ MORRISON, Michael. *Understanding Quantum Mechanics*. A user's manual. Prentice-Hall, 1990. Cf. <http://dererummundi.blogspot.com/2007/06/o-principio-da-incerteza.html> Acesso em 23/10/2018.

²⁸⁷ CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar, Morin. *Filhos do céu: entre vazio, luz e matéria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. Págs. 13, 14.

permeia permanentemente toda existência em todos os seus sentidos e em todas esferas do macro ao micro.

Jochen Volz, em seu texto de apresentação da 32ª Bienal de São Paulo, vai, justamente por isso, buscar na figura de D. Quixote de Miguel de Cervantes, o símbolo daquele que diante do mundo nunca consegue encontrar equivalência entre o que acredita e o que vivencia dele (sendo o desejo quixotesco aquele de superar o paradoxo de descrever o indescritível e mensurar o imensurável). Jochen o traz, assim, para nossos dias:

Tal como Dom Quixote, vivenciamos nossa época como extremamente perturbadora, sem uma perspectiva clara de futuro [...] Também assistimos a um número crescente de disparidades entre aquilo que cremos, o que sabemos e o que experimentamos. Estamos igualmente sujeitos a uma sensação de que os signos da linguagem não se encontram mais em conformidade com as coisas e que formas singulares de conhecimento se mostram insuficientes.²⁸⁸

Ora, *toda época* é, de algum modo e sob algum aspecto, perturbadora, e as perspectivas de futuro nunca foram *claras* em nenhuma delas – já o havia demonstrado Cervantes em 1615 através de seu personagem D. Quixote, tal como citado pelo curador. Igualmente, a disparidade existente entre o que acreditamos, pensamos saber e experimentamos já havia sido pensada e percebida desde a antiguidade, não é algo novo. E quanto à sensação da qual ele fala, de que “os signos da linguagem não se encontram mais em conformidade com as coisas”, eu pergunto: com quais coisas e em qual tempo eles estiveram “em conformidade”, uma vez que os signos não são aqueles que vinculam e desvinculam o *real* incessantemente? E ainda no que diz respeito às “formas singulares de conhecimento insuficientes” nos dias de hoje, penso que elas sempre foram e continuam a ser insuficientes, e esse foi e é, inclusive, um dos motivos que impulsiona, desde sempre, a busca de conhecimento. Não há momento na história feito de certezas, há, talvez, momentos nos quais as *possibilidades* de efetivação de certos desejos e buscas (individuais e/ou coletivos) são maiores ou menores. Assim sendo, só nos resta abraçar e habitar permanentemente a incerteza de forma viva, ativa, sem deixar que diante de decisões ela nos paralise (incerteza não é o equivalente de medo), mas, ao contrário, mais do que aprender a conviver com ela, tal como o queria Keats, usá-la como um sistema gerador e propulsor.

²⁸⁸ VOLZ, Jochen. *Jornadas espirais: Incerteza Viva*. In Cat. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo/ Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Págs. 21 e 22.

Assim, o que nos mostraram as imagens da 32ª Bienal de São Paulo entre outras coisas, foi como *cada artista* está lidando *hoje* com as incertezas *de sempre* e com as *novas* colocadas pelas demandas da contemporaneidade; *como* essas incertezas estão *agora* se entrelaçando, tomando outras formas e se dando estrategicamente a ver. Afinal, cada um deles sabe que a incerteza é uma condição para a produção e para a existência da imagem e o que ela pode nos trazer a todos estará sempre para além das certezas – tal como vimos na alegoria da Beleza de Cesare Ripa; nas máscaras mortuárias tornadas duplos frente à morte; através das imagens inventadas pelas máquinas de Morel e todas as outras produzidas por artistas ao longo da história e buscadas, escolhidas por mim e presentes nesta pesquisa.

Ainda no mesmo território de pensamento de Jochen Volz, segue a pesquisa intitulada “Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea”, do arquiteto Guilherme Wisnik. Nela, ele apresenta alguns trabalhos de artistas e arquitetos (inclusive “Blur”, de Diller & Scofidio) que trazem à tona o sentido de “informidade” que, para ele, permeia o mundo *atual*:

[...] as redes virtuais, a nuvem financeira, o deslocamento do trabalho, a diluição das antigas unidades nacionais de classe e, de forma complementar e mais importante, a *informidade* ainda maior da crise desse mesmo mundo, figurada tanto em bolhas geradas pelo capital fictício, quanto por fumaças de erupções vulcânicas e ondas gigantes.²⁸⁹

216

Segundo o arquiteto, dentro do nevoeiro nos encontramos todos e, nele, seguimos ativos e tomados por uma mistura de temor e encantamento; seguimos “tateando caminhos incertos” nos quais a visão não é mais o sentido preponderante, uma vez que ela se encontraria comprometida pela “nitidez excessiva” que, paradoxalmente, caracterizaria o mundo *hoje*. Considera, ainda, a *nebulosidade* uma marcante característica da paisagem moderna já desde o Impressionismo, que consuma (e aqui sua referência é Damisch) “a vitória do *sfumato* sobre a perspectiva”.²⁹⁰

Dentro dessa *informidade* do mundo *atual* da qual nos fala Wisnik, a visão não seria mais o sentido dominante porque a incerteza parece ter sido reforçada pelos *novos* sistemas, assim como pelos mecanismos e aparatos que pretendem produzir e introduzir no nosso cotidiano imagens cada vez mais *verídicas*, *claras demais* e *sem espaço para*

²⁸⁹ WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese (Doutorado) – FAUUSP. São Paulo: 2012. Pág. 13. Cf. teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde.../tese_completa_revisada_Wisnik.pdf Acesso em 09/11/2018.

²⁹⁰ *Idem*. Pág. 13 et sequens.

dúvidas; nítidas em excesso, como ele diz. Ao mesmo tempo que o visual perde sua força por um lado, por outro me parece haver uma espécie de *mercado do visível* que, em grande escala, joga exatamente com aquela premissa nascida com a fotografia e as imagens fundadas sobre a velocidade de que “se foi registrado, existe”; assim, esse mercado busca incessantemente passar a ideia de que os fatos coincidem com as imagens. Se, como diz Wisnik, a visão hoje não for o sentido preponderante, ao mesmo tempo, e contraditoriamente, acredito estarmos imersos *quase* totalmente na era do visual. Para Debray, a maior alucinação dessa era estaria justamente em “confundir ver e saber, o clarão e a iluminação”²⁹¹; a esta era a equação correspondente seria Visível = Real = Verdadeiro (logo, aquilo que não é visualizável não existe).

Nos dias atuais, qualquer pessoa pode se utilizar de aparelhos disponíveis facilmente no mercado (celulares, drones e outros) para produzir imagens e, assim, dar a ver o mundo em *tempo real* e com tal *nitidez* que suas imagens pareçam ser dele a forma correta e incontestável. Através das tecnologias de interatividade contemporâneas, qualquer imagem ou fato ocorrido do mundo pode nos chegar instantaneamente na tela iluminada de nossos aparatos sem que precisemos nem mesmo nos deslocar. Tomados neste novo tempo por um enorme fluxo de imagens instantâneas que pretendem mostrar o *real tal e qual ele é* ou *no momento em que se faz*, a incerteza se coloca também sob a forma da seguinte questão: *acreditar e confiar em quê?*

De acordo com Debray, “toda cultura se define por aquilo que está de acordo em considerar como real”.²⁹² Cada grupo organizado produz seus próprios critérios para o *real*, assim como os que desabonam o *não-real*. As respostas à questão do *em quê confiar e crer*, sempre irão depender e variar de acordo com os estados de conhecimento, assim como das máquinas.

Platão respondia para a logosfera: “De modo algum no que dá nas vistas e somente nas Ideias inteligíveis”, *Mito da Caverna*. Descartes para a grafosfera: “Nos objetos visíveis, mas com a condição de construí-los com ordem e medida, e de formular bem suas equações”, *Discurso do Método*. A videoesfera: “De modo algum confiar nas ideias e de que serve o método, a régua e o compasso, desde que vossas imagens sejam boas?”.²⁹³

Assim, para alguns grupos as fotografias, por exemplo, serão mais *verdadeiras* do que seus objetos, e qualquer imagem em movimento será mais crível que um

²⁹¹ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1993. Págs. 345, 346.

²⁹² *Idem*. Pág. 353 et sequens.

²⁹³ *Ibidem*.

discurso. O *estou vendo* substituirá o *compreendo*, e ver significará que nada mais há que se possa acrescentar. Para a visibilidade não haverá argumentos. É deste *poder* das imagens que podem se utilizar as ideologias: ao focar o olhar do outro elas não petrificam, mas ao contrário, podem transformar *aqueles que não entendem seus jogos* em medusas capazes de converter em lugares-comuns aquilo que olham. Até ontem estimávamos que a imagem impede de ver, mas *agora*, para grande parte da civilização ela vale como prova. Será cada vez mais preciso demonstrar e lembrar que, por sermos incapazes de apresentar claramente nossos princípios de visibilidade (não há dicionário do visível), todas as culturas são tidas como mais ou menos obscurantistas, mas todas elas buscam e têm como ideal ver, através das aparências, *aquilo que é*. Mas como é possível afirmar o que permanentemente nos foge ou que se nos dá entre nuvens ou dentro do nevoeiro? Resta-nos, mais do que estar na incerteza, preservá-la; transitar entre o quê do mundo pode ser visto e o seu não-visto (o *resto* destinado a não ser visto), e, em meio a ela, *abrir caminho e ir adiante*, tal como nos aconselhou Italo Calvino.²⁹⁴

218

“Tudo muda, mas nada muda. [...] Nada muda, mas tudo muda”²⁹⁵. Michel Serres nos aponta que a estabilidade do mundo e da vida se faz no eterno movimento; que, à ilusão do estável e do sólido proposta pelos paradigmas da ciência tradicional, muitos se contrapuseram (já desde Lucrécio) ao pensar mais os fluidos, os fluxos com suas descontinuidades e desvios, e perseguir mais o fugaz e o fugidio. Na Natureza, o criar algo é um desvio: romper o nada, divergir do zero, desequilibrar para fazer existir, esse o princípio da vida. Nela nada se fixa, nem o *permanente* e nem o instável. Há retomadas, recomeços incessantes e, deste modo, o movimento pode também ser visto como estável (como um pião ou um turbilhão que gira e que ao mesmo tempo percebemos como inerte). Para Serres, há estabilidades somente num universo onde tudo flui, assim, para pensar a variação, é preciso que se pense o estável e o instável inseparavelmente: o invariante na variação, uma estática no movimento.

O mundo muda, nada muda e tudo muda e é numa grande aceleração e velocidade que hoje se fazem essas mudanças e variações, aumentando ainda mais a

²⁹⁴ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁹⁵ SERRES, Michel. *Atlas*. Portugal: Instituto Piaget, s.d. Págs. 16, 17.

incerteza do que vemos e percebemos. Se, como já havia dito Llansol, “tudo é tão ligeiro que caíra sem se ver”²⁹⁶ – condição permanente em que tudo se encontra a nos fugir sempre –, hoje esse tempo parece ser não mais ligeiro, mas diminuto, não nos restando espaço cotidiano suficiente para se pensar nem mesmo se algo cai, se algo se ausentou: *não há tempo*. Lidamos diariamente com a ausência desde a hora em que tomamos café da manhã e vemos uma xícara colocada sobre a mesa onde não há ninguém, como lembra Virílio²⁹⁷, mas o tempo de atribuir a essa experiência uma imagem e *materializá-la* é outro: para dar a ela uma forma qualquer é preciso *ou* se colocar na contramão da velocidade que o mundo atual tenta nos impor, *ou* encontrar dispositivos e/ou médiuns que trabalhem nessa *espessura diminuta* de tempo. Inscritos num tempo global e quase sempre diante de telas luminosas, operando incessantemente quase sem descanso ou pausa, o tempo das 24 horas por dia parece estar hoje para além do tempo do relógio e da medida da duração que ao homem cabe viver. Essa é a nova velocidade em função da qual se organizam hoje nosso mundo e nossas sociedades. A tecnologia parece ter invadido todo o tempo, nos retirando cada dia mais as possibilidades de ausências rápidas, de deslocamento picnoléptico, de práticas de desaparecimento. Nesse turbilhão, como faremos para inventar nossas relações individuais com o tempo? Teremos chegado, como já previa Paul Virílio, à era de uma profunda cegueira causada pela automatização do olhar?

219

²⁹⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. Pág. 29.

²⁹⁷ VIRILIO, Paul. *Estética da desaparecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Pág. 19.

constelação possível: essas imagens que sigo e sou²⁹⁸

[...] *subo à tona com um brilhante em cada pupila dos olhos para transpassar o opaco do mundo.*

Clarice Lispector

Somos hipersingulares, mesmo tendo o universo inteiro dentro de nós.
Edgar Morin

Olhar as nuvens em seu caminho e descaminho, vê-las surgindo em diferentes formas contra o azul claro do dia ou o intenso da noite que transforma seu branco em cor indefinida (nas grandes cidades ela tende aos marrons leitosos e avermelhados); vê-las *ali* indo em direção ao declínio, lentas ou rápidas o suficiente para abrir espaço em mim e aparecerem na sua já ausência como formas do mundo reconhecível no qual as coisas têm nomes: peixe, pássaro, cascata, mar. Sigo há muito as nebulosidades de dentro do meu nevoeiro pessoal, estejam elas sobre o chão, no céu do mundo e do extramundo, ou no céu (e inferno)²⁹⁹ dos fazedores de imagens. Material ou simbólica, a nuvem é uma metáfora do impermanente e do incerto que é e há em tudo. Ao metaforizar o significante – isto é, transportá-lo de um lugar para o outro — efetua-se uma operação que transforma uma corporeidade em outra e, dessa forma, constitui-se uma imagem.

Seguir nuvens materiais e simbólicas faz de mim uma nefelibata, ou seja, aquela que anda sobre, ou entre, ou nas nuvens (da palavra grega *nephele* – nuvem, e *batha* – em que se pode andar), me mantendo em constante deslocamento diante, entre, ou mesmo dentro delas. E mesmo que minha posição frente a elas seja a de uma observadora, sigo com elas em movimento: meu corpo toca-as, eu as vejo ativamente, e nesse ver elas se fazem, vão se fazendo em mim. Assim, elas me concernem. Mas os sentidos dados pelo dicionário à palavra nefelibata falam de alguém que não mantém os pés na terra porque está nas nuvens, porque é sonhador ou idealista, e que por isso não tem senso de realidade³⁰⁰, todos esses sentidos usados frequentemente de forma depreciativa e pelos quais a expressão se tornou conhecida. Mas ser nefelibata não pode

²⁹⁸ Em francês, *je suis*, significa *eu sou* (do verbo *être*), mas também *eu sigo* (do verbo *suivre*). Aqui, o *eu* diz de uma singularidade feita de combinações e reverberações que propõe outras combinações; *um* que inventa um encontro organizacional para fazer aparecer a constelação desenhada.

²⁹⁹ Inferno porque os fazedores de imagens lidam com várias impossibilidade e, assim, fazem e refazem incessantemente o mundo naquilo que dele permanentemente lhes foge: tal como Sísifo, que empurra uma pedra que sem cessar volta a cair; como Íxion, que gira incessantemente sobre sua roda; como as Danaides, que pegam eternamente água com um jarro furado. Cf. AGAMBEM, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Págs. 292, 293.

³⁰⁰ Para Clarice Lispector, “Sonhar não é ilusão. Mas é o ato que uma pessoa faz sozinha”. Cf. *Um sopro de vida (pulsações)*. Pág. 74.

igualmente dizer de alguém que, tendo os pés sobre o chão, faz constante e inesperadamente o trânsito entre o baixo e o alto, indo e voltando, estando entre o aqui e elas e o para além delas, não cumprindo, portanto, *como é esperado*, todas as regras que regem o senso comum e as formas de poder? Não é também uma forma de, ao efetuar esse deslocamento, se colocar em tal situação que permite ao nefelibata experimentar e evidenciar que este chão do mundo que habitamos, e que se acredita ser o único lugar no qual a *realidade* se faz, nos escapa? Que suas coisas e suas imagens inelutavelmente nos escapam, que tudo está aí, mas é, já no momento do olhar, perda?

Toda história dos homens mostra que desde sempre existiram os nefelibatas; que nossos olhos estiveram de várias formas e com constância voltados para o alto; que o mistério colocado pelos fenômenos celestes e pelo cosmo sempre nos impeliu a buscar compreendê-los, penetrá-los, defini-los, ordená-los, representá-los. E nessa busca construímos (e também destruimos), erguemos monumentos, viajamos, desenvolvemos instrumentos, teorias, mitos, imagens, pensamentos, ciências várias, porém, o universo, o mundo e suas coisas mais insignificantes continuam insistentemente a nos escapar. O sultão Jai Singh, guerreiro e astrônomo, chegou a construir entre 1724 e 1738, vários observatórios com diversos instrumentos astronômicos arquitetônicos em diferentes lugares na Índia; ergueu-os, entre outras coisas, para levantar o rosto para o aberto da noite, para dela estar mais perto. O fez, como disse Cortázar, “como o que busca medidas estelares, não para saber, não para nada”³⁰¹. Do mirante da mais alta torre de seu observatório, ele interrogava o desconhecido como outros povos há 6000 anos A.C.

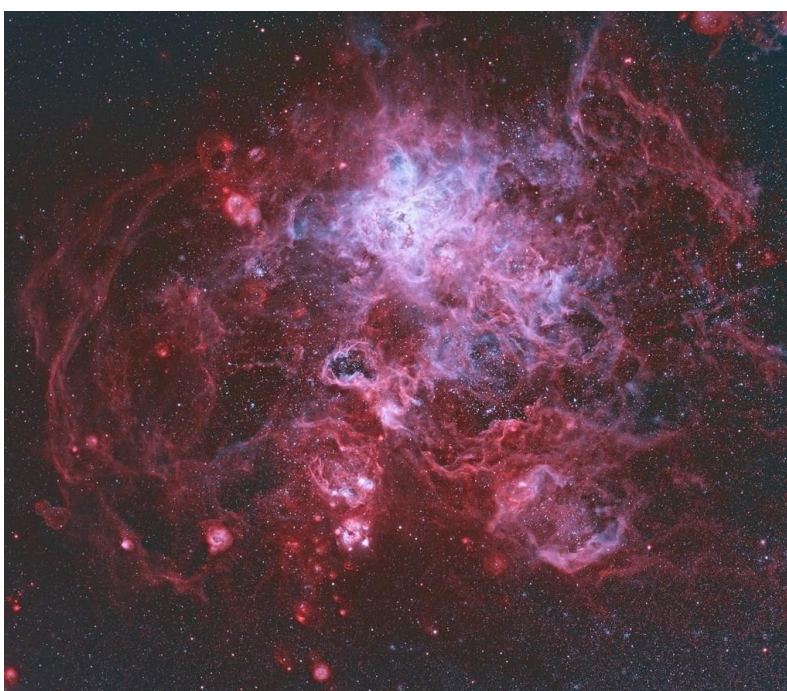
Mas, muito mais perto de nós, porém não menos enigmáticas, estiveram e estão as nuvens, fenômeno fugaz próximo frente ao universo distante e desconhecido. E mesmo que a cada época o homem consiga ir mais e mais além destas que à curta distância estão, mesmo que hoje tenhamos fácil acesso à imagens da Nasa e de outras agências de pesquisa espacial que mostram as formações de nuvens de turbilhão de Júpiter; as sombras de destroços de estrelas que medem 200 vezes nosso sistema solar e que estão a 1300 anos-luz de distância; ou a Nebulosa de Tarântula que dista cerca de 180 mil anos-luz de nós e que é acometida de ventos estelares e choques de supernovas; nem essas imagens e nem todas as informações que as acompanha, retira de nós o sentimento do desconhecido, ao contrário, reforça-o e aumenta ainda mais em nós a incerteza e um certo sentimento de angústia mas, ao mesmo tempo, o de fascinação e deslumbramento. Frente às imagens desse longínquo nos dimensionamos no mundo (o

³⁰¹ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do observatório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. Pág. 13.

nosso ser e estar nele); questionamos dele o começo e a eternidade. E então “somos obrigados a conjurar noções que se contradizem [...] a levar em conta o quanto algumas noções, indispensáveis para nós, são aproximativas”,³⁰² o quanto o macro e o micro são inseparáveis, o quanto se reenviam e são necessários um ao outro.



Nuvens de Júpiter in <https://www.nasa.gov/sites/default/files/thumbnails/image/pia22687.jpg>



Nebulosa de Tarântula in <http://www.astropt.org/2017/11/17/nebulosa-da-tarantula-5/>

³⁰² CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar, Morin. *Filhos do céu: entre vazio, luz e matéria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. Pág. 47.

Nossos olhos, esses brilhantes que tentam iluminar o opaco das coisas e do universo e que, contraditoriamente, são obscuros porque vêm a noite como negra e não percebem para além das três dimensões espaciais e uma temporal; esses olhos modelados pela luz (que é a ordem: ao fazer a luz saímos das trevas, do vazio original) e organizados pelo Sol, mas cegos para todo invisível (mas existente) e que não é, necessariamente, ausência³⁰³; eles que são instrumentos limitados que veem, por esse motivo, as estrelas silenciosas e o céu como lugar sereno e que, do contrário, se fossem sensíveis a toda forma de radiação, o veriam não como um conjunto de estrelas e nebulosas, mas como caos e desordem. Nossos olhos limitados, ilimitados ao mesmo tempo porque não funcionam sozinhos: ativamente percorrem, junto com o imaginário, os deslimites das coisas e do mundo.

Todas as nuvens que vi, que tenho visto durante todos esses anos, todas as que enquanto imagem acolhi nesta pesquisa mesmo antes de seu início formal, foram de alguma forma liberadas pela nebulosidade do meu próprio texto e/ou de minha produção simbólica (afinal, o que vi e penso não corresponde *exatamente* aos objetos pensados, é somente deles uma possibilidade). Estas reinventarão novamente o visto e lançarão o leitor novamente sobre o universo flutuante e aberto: que todos esses objetos do ver que por aqui passam – nuvens, névoas, fantasmas e palavras – e que eventualmente são tocados por uma ponta de *real*, desnorteiem e deixem confusos neste universo os saberes (sobretudo os estabelecidos), que causem neles uma espécie de rasgadura, algum abalo no choque do encontro e nos brancos de suas aporias. Já vimos que o mundo *comum a todos* é uma ilusão e que as imagens são aquelas que nos apresentam a ilusão do mundo e que podem, de forma particular, singular e, portanto, sempre diferente, nos fazer oscilar e assim ver, escutar, perceber o que dele não se veria, escutaria ou perceberia do banal, do ordinário. Vimos também que elas são sempre uma seleção de coisas de algum modo vistas, experimentadas, percebidas por um e que transforma seus objetos em fundos no qual o mundo percebido torna-se, em seguida, mundo atribuído.

Frente a uma imagem pode-se ver passar toda uma vida, assim, seus sentidos podem ser tantos quantos se queira. Para um mesmo trabalho ou obra, em cada época,

³⁰³ Michael Cassé, astrofísico voltado para pesquisas sobre a origem do universo, nos conta que há objetos e corpos feitos da mesma matéria que nós, isto é, de átomos – uma mesa, as estrelas, as galáxias – e que no entanto são negros e, nesse sentido, invisíveis, uma vez se encontrem sobre fundo negro. Mas há também seres físicos invisíveis e livres, partículas extremamente delicadas, mas que não chegam a constituir uma estrutura – como os neutrinos, por exemplo – e que podem atravessar matérias como o Sol, a Terra e a nós mesmos e o solo “à razão de sessenta bilhões por segundo”. Esses seres são inteiramente invisíveis para nós, mas existentes e materiais, vistos e detectáveis pelas próteses – os olhos eletrônicos que construímos – e que nos permitem ver o invisível. Cf. CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar. Pág. 24 a 28.

alguém fez e ainda fará sua própria versão sem jamais esgotá-la: ela se manterá em seu lugar de silêncio e mistério, em sua inesgotável latência. Essas que no espaço desta pesquisa vi – as que juntos vimos aqui passar – escolhidas afetivamente e das quais me aproximei, formaram, junto com o texto, uma *constelação* no sentido benjaminiano do termo: ao aproximar momentos e objetos cronologicamente distantes e por vezes aparentemente heterogêneos, eles não só se iluminaram reciprocamente, mas desenharam uma configuração. O desenho formado pela *constelação* os torna próximos mesmo se distantes entre si. Assim, as imagens e os textos escolhidos, *em constelação* trouxeram-me diferentes questões para o plano do pensamento; me obrigaram, de certa maneira, a me deslocar para lhes encontrar, buscando e fazendo combinações, indo e vindo incessantemente, exercício necessário para que as imagens se mostrassem, então, em sua “tríplice potência”, da qual nos fala Jacques Rancière³⁰⁴: a da singularidade (do *punctum*) que foge para um alhures; a do valor de ensinamento (do *studium*) que, como o de um documento nos traz alguma marca da história; e da capacidade de se combinar enquanto signo e, desta forma, poder formar infinitamente novas imagens e frases.

A questão que realmente me interessava nos momentos nos quais buscava e fazia essas operações aproximativas era compreender *como* as imagens funcionavam, *como* elas me afetavam, *que efeito produziam em mim* nesse deslocamento, nesse encontro. As palavras de Damisch sempre ressoavam: “Interrogarmo-nos sobre o modo como as obras de arte funcionam não é perguntar em que medida significam”³⁰⁵, pois o que significam não é o que conta, mas o fato de significar; os efeitos colocados pelo significante. Assim, as interrogações que me coloquei frente às imagens iniciavam um movimento em duplo sentido: retiravam tanto os objetos interrogados de seus lugares e de seu tempo, como aquele que os interrogava; deslocava-os e me deslocava.

Buscar compreender algo situado em outro espaço e tempo é também questionar a relação que mantemos com o espaço e o tempo presente. É sempre dele que partimos e para o qual retornamos (mas nunca os mesmos). Estabelecer uma aproximação com as imagens e com os textos lidos se fez também, e de certa forma, como uma *dialética negativa* tal como queria Adorno, ou seja, ao interrogá-los buscava confrontar pensamentos distintos, desejando, desta forma, ir além das formas tradicionais de pensar. Isso não significa negar a tradição (idealista, metafísica), mas confrontá-la com a impossibilidade de que esse tipo de pensamento possa se realizar

³⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Págs. 40, 41.

³⁰⁵ Entrevista com Hubert Damisch conduzida por Joana Cunha Leal. Revista do IHA, N.3 (2007), pp. 7-18. Cf. <http://hdl.handle.net/10362/12466> Acesso em 02/11/2017 e 16/11/2018.

hoje, sobretudo no que tange às suas pretensões de verdade, de que o verdadeiro é o eterno, e de que a realidade seja detentora de sentido (isto tudo desmentido pela catástrofe de Auschwitz e a perpetuação do sofrimento físico, como nos mostrou o próprio Adorno).

Assim, procurei constituir a *constelação* e expor as imagens em sua historicidade – *ali* onde elas *vieram a ser* – mas, também, o que dela escapa, e refletir e avaliar as pretensões idealistas tentando mostrá-las naquilo que elas podem ter de necessário e/ou de insuficientes ao pensamento. Nesse sentido, este texto que pretendia ser uma tese acabou se configurando mais como um ensaio, uma vez que ele não parte de um princípio primeiro para construir conceitos e comprová-los, mas vai tomando forma enquanto apresenta a constelação em que o objeto de estudo se encontra, quando abordado em seu *aqui* e *agora*. O ensaio é uma maneira de mostrar a *constelação* ao dispor os conceitos *a partir de seus objetos*, aqui, no caso, as imagens. Assim organizadas, elas evidenciam como os conceitos são imprescindíveis ao pensamento, mas, ao mesmo tempo, insuficientes para iluminá-las em suas singularidades. A constelação é *uma* possibilidade de desenho, ela pode desaparecer e/ou ser redesenhada e reorganizada infinitamente.

Nos últimos anos desta pesquisa morreram dois filósofos que foram, digamos, minhas sombras tutelares, vozes que me guiaram tão importantes na composição da *constelação* quanto as imagens escolhidas. Um deles esteve desde o princípio deste projeto e com ele estabeleci grande identidade por seu pensamento e escrita labirínticos: Hubert Damisch e seu “Théorie du /nuage/” (e outros ensaios e entrevistas), se mantiveram sempre sobre minha mesa de trabalho. Morreu em 14 de dezembro de 2017. O outro foi Paul Virilio, chamado para dialogar diversas vezes. Dele, a “Estética da desapareição” se tornou importante referência para pensar não só sobre nossas ausências, mas também, sobre a era na qual vivemos. Virilio partiu em 10 de setembro de 2018.

227

Cito aqui somente os dois porque a notícia de suas mortes recentes trouxe-me, mais uma vez, aquele pesar e nostalgia que sentimos quando uma voz que nos afeta amorosamente chega ao fim de sua produção: deles não haverá novos livros, e as possibilidades de novos discursos (mesmo que as saibamos infinitas), partirão sempre daquelas palavras já escritas.

Muitas vozes, para além de Damisch e Virilio, se inscreveram no texto desta pesquisa, foram igualmente guias e me emprestaram sua cultura; ajudaram a traçar meus próprios desenhos; preencheram durante esse tempo no qual estabelecemos certa amizade, vazios deixados em minha vida por pessoas queridas e me salvaguardaram, também, de difíceis acontecimentos cotidianos e da distância dos amigos. Aqui, lembro-os a todos com uma espécie de breve saudação.

parêntese

Ao longo da pesquisa e da escrita me deparei frequentemente com algumas passagens ou pontos que, por motivos diversos, muito me interessaram e que poderiam constituir um corpo outro de trabalho. Porém, o tempo não permitiu que a eles me dedicasse mais, sempre exigindo que voltasse e focasse no assunto principal da minha busca. Mas isto é pesquisar: caminhar por uma trilha estreita e obscura que vai se abrindo a outras também obscuras e sedutoras, e às quais por vezes não resistimos adentrar, e quando percebemos já vamos longe e temos que voltar ao caminho inicial ou tomar um atalho que nos leve novamente a ele.

Algumas notícias que vi em sites bastante confiáveis, e mesmo em livros e catálogos de exposições sobre John Constable e William Turner, por exemplo, insistem numa rivalidade entre eles e, sobre isso discorri rapidamente no corpo da tese. Mas da correspondência de Constable que li no livro escrito por seu amigo e primeiro biógrafo Charles Robert Leslie, não detectei nenhuma hostilidade na relação estabelecida entre eles, ao contrário (pelo menos não no sentido de Constable para Turner). Citei, ao falar sobre algumas imagens de Turner, algumas passagens em que John tece mesmo elogios a ele, à sua pintura. Por suas cartas sei que saíram juntos, participaram de eventos em comum, frequentaram o mesmo círculo de pessoas que se fazia em torno das artes. Mas não li todos os volumes já publicados em inglês de sua intensa e numerosa correspondência, sobretudo porque minha pesquisa partia de suas *imagens*, mas pretendia ir para além delas. O tempo da pesquisa me dizia que estava no momento de deixar este assunto *ali*, à espera de um outro encontro.

Uma dessas notícias à qual tive acesso foi divulgada pelo *site* do “The Guardian”. Em agosto de 2014, o jornal anunciou, bombasticamente, as mostras que a Tate Britain e o Victoria & Albert Museum inaugurariam simultaneamente em Londres como a exposição da “mais espetacular rivalidade da história britânica”. Nelas, segundo o jornal, os mais famosos e prestigiados artistas ingleses que estiveram em “competição direta” poderiam ser finalmente confrontados e concorrerem entre eles, “assim como eles estiveram em suas vidas há dois séculos”³⁰⁶: John Constable, representado pelo

³⁰⁶ Cf. em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/24/jmw-turner-john-constable-exhibitions-tate-britain-va> Acesso em 29/11/2018. Ver também <https://www.publico.pt/2009/10/04/jornal/o-pintor-que-desafiou-todos-os-outros-para-um-duelo->

Victoria & Albert Museum, e William Turner, pela Tate Britain, todos os dois museus detentores de grande parte da obra dos dois artistas.

Segundo o “The Guardian”, essa rivalidade teria iniciado quando vivos, mais especificamente por ocasião de uma das exposições anuais da Academia da qual participavam vários artistas da Grã-Bretanha. Talvez essa mostra a que se referiam, a de 1832, tenha sido a mesma escolhida para ser mostrada no filme “Mr. Turner”, de Mike Leigh, e que numa determinada cena insinua uma certa indisposição entre os dois artistas naquele instante do *vernissage*. Nunca saberemos exatamente como as coisas se passaram ali, mas existem relatos históricos que contam que, por suas obras terem sido colocadas lado a lado nesta exibição, e que por Constable apresentar uma pintura de grande formato (“A inauguração da Ponte de Waterloo”) feita de muitos toques de vermelho, a pintura de Turner teria perdido em vigor. Logo, Turner teria acrescentado a ela um elemento vermelho para, de alguma forma, compensar os vermelhos da tela de John ao lado da sua. Quem nos conta sobre essa passagem é Sir Charles John Holmes, pintor e historiador inglês com dois livros escritos sobre Constable (um de 1901 e o outro de 1902):

[...] a impressão que o quadro (de John) causa quando frente a ele é a de uma extraordinária força e esplendor, embora as massas ultramodernas de cores espessas do primeiro plano, obtidas pelo livre uso de espátula, concedam a ela uma aspereza e uma imprecisão que chocariam em qualquer ambiente comum. Na Academia ela estava pendurada ao lado de uma marinha cinza de Turner, e Leslie nos conta em sua autobiografia, que no dia do vernissage, Turner observava Constable dando ainda mais luz a seu quadro por meio de toques de laca e vermelho. Então, ele saiu e voltou com sua paleta e, sem dizer uma palavra, colocou uma forma redonda de *minium* (mínio ou zarcão) sobre seu mar cinza, o que tornou fraca toda a cor de Constable. “Eu entrei na sala, conta o narrador (Leslie), no momento no qual Turner saía, “Ele veio, disse Constable, e disparou um tiro de fuzil”.³⁰⁷

A potência de um vermelho colocado sobre uma superfície de tons cinzas frios tem o mesmo impacto que um tiro. O tiro não era contra Constable, creio, mas feito para compensar, na pintura de Turner, a atração que sofreriam os olhos dos observadores para os vermelhos da tela colocada ao lado da sua. Segundo o relato de Charles Holmes pela via de Leslie, Turner só voltou à sala da Academia um dia e meio depois de aplicar o vermelho em sua pintura; voltou para sobrepor um *glacis* (camada de verniz) sobre o

17913177 Acesso em 29/11/2018 e ainda <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-reencontro-de-william-turner-e-john-constable-em-londres,1581340> Acesso em 29/11/2018.

³⁰⁷ LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d (edição em francês). Pág. 215, 216 (pé-de-página). (Tradução livre)

lugar no qual inseriu o vermelho e lhe dar a forma de uma boia. Mas essa passagem parece ter se tornado um ótimo motivo para especulações e servir a outros interesses, afinal, nossa sociedade de consumo necessita alimentar e inventar mitos com seus truques e estereótipos, inventando rivalidades onde pode nunca ter havido, para deste modo explorá-los para além daquilo que nos deixaram e que deveria realmente importar: suas obras.

Há outra querela com a qual me deparei, passada igualmente nas primeiras décadas do século XIX: entre Goethe e Friedrich. Sobre esta existem relatos e documentos e parece que não foi feita de embates diretos, mas foi intermediada por Louise Seidler, pintora e uma amiga em comum³⁰⁸. Este conflito dizia respeito à representação das nuvens segundo regras de classificação baseadas em padrões científicos. Goethe era um grande admirador da obra de Friedrich e havia se apaixonado pelos estudos de Luke Howard e por sua classificação das nuvens publicadas em alemão em 1815; pensa em escrever ele mesmo seus ensaios de meteorologia (os posteriormente publicados “A forma das nuvens segundo Howard”, 1817; o “Sobre a ciência da natureza”, 1820; e as homenagens em forma de poema concedidas a Howard), e em 1816, pede a Caspar David Friedrich que faça estudos de nuvens para ilustrar seu trabalho de pesquisa e, dessa forma, “contribuir para o desenvolvimento da pintura de paisagem sobre bases sólidas”³⁰⁹. A essa demanda Friedrich respondeu que, neste sistema científico de abordagem ele via a destruição, ou melhor, a morte da pintura de paisagem. Essa desavença entre eles apontava, sobretudo, para as concepções antagônicas do conhecimento da natureza que naquela época vigoravam: ao *olho físico* goethiano fundado sobre um trabalho de observação científica, se opunha o *olho do espírito* de Friedrich, instrumento de um conhecimento para ele mais elevado. Mas, em verdade, os dois tinham muito em comum.

Mesmo que Goethe acreditasse que a atividade artística passa necessariamente por um conhecimento científico dos fatos, ele não atribuía à arte e à ciência o mesmo papel. Todos os dois visavam o conhecimento e a apreensão das aparências, mas tinham diferentes concepções de conhecimento. À maneira de Goethe ver o olho como sol, como aquilo que torna visível, Friedrich afirma nossa incapacidade de apreender a natureza pelos meios de observação oferecidos pelo olho físico (e, sabemos, nosso olho

³⁰⁸ DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. *Aux sources de l’imaginaire romantique*. Lausanne: Éditions L’Âge d’Homme, 1992.

³⁰⁹ WAT, Pierre. *Naissance de l’art romantique: peinture et théorie de l’imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Págs. 32 a 36. (tradução livre)

limitado só percebe 4 dimensões). Ele que havia dito que seria preciso fechar o olho do corpo para ver com o olho do espírito, e que depois disso feito, depois de percebido o visto na obscuridade, que ele fosse então posto à luz para que, ao se dar a ver, essa visão pudesse agir sobre os outros indo, agora sim, do exterior para o interior. Em muitos dos seus escritos, Friedrich se opõe ao método de Howard e Goethe de nomear e classificar o impreciso, pois isso o limitaria; prefere observar os fenômenos diretamente na natureza do que nos livros, ali onde, para o artista, eles se dão em seus deslimites e indeterminação. Depois da recusa de Friedrich de desenhar segundo uma classificação, Goethe desenhou suas próprias nuvens partindo do que propunha Luke Howard, ilustrando ele mesmo seus próprios poemas. Esta querela permaneceu contada por historiadores como um traço do momento romântico no qual se inscreveram diferentes concepções e diferentes usos do olho como instrumento de conhecimento.

Mas muito mais polêmico foi o ocorrido entre o artista norte-americano que fixou residência na França e depois em Londres, James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), e o crítico inglês John Ruskin (1819-1900), e que foi contado pelo próprio Whistler em seu livro “The gentle art of making enemies” (A arte sutil de fazer inimigos), escrito em 1890 após ter movido um processo contra Ruskin. Whistler, entre os anos 1860 e finais de 70, estava desenvolvendo uma série de pinturas que chamou “Noturnos”. Essas pinturas eram sombrias, feitas de passagens sutis de tons azuis e cinzas, negros e azulados, verdes e azulados e ocre, quase monocromáticas não fosse pelos pequenos pontos de luz coloridos abertos em sua superfície, ora dispersos, ora agrupados, ou pelas formas fantasmáticas que as povoam.

Whistler fazia parte de um grupo de artistas que estava empenhado em quebrar modelos e que sentiam certo desprezo pelas convenções acadêmicas de então; enquanto Ruskin era o grande crítico da época, professor em Oxford, opinião forte e juízo por vezes bastante moralista, respeitado por intelectuais e pela sociedade londrina. Quando Whistler expôs sua série “Noturnos”, em 1877, na Grosvenor Gallery em Londres, colocou em uma das pinturas o preço de 200 guinéus (a pintura era um dos seis noturnos em negro e ouro que pintou de Cremorne Gardens, em Londres). Nos conta Gombrich, que a posição assumida por Whistler em relação à arte, assim como os preços que colocou em suas telas, os títulos “excêntricos” a elas atribuídos e a maneira de pintar, levaram Ruskin a escrever e publicar uma crítica feroz: “Eu jamais esperaria ouvir um janota (um dândi) presumido pedir 200 guinéus para jogar um vidro cheio de

tinta no rosto do público”³¹⁰. Whistler processou então o crítico por calúnia e difamação, levando-o à corte em 15 de novembro de 1878. O processo se mostrou de grande importância, uma vez que ele tornava público não só o abismo que separa a produção de arte de sua crítica, mas também entre o modo como o público pode perceber a obra e as concepções do artista quando a concebe e materializa. Todo esse confronto evidenciava também que a ideia de que a arte necessitava ter um propósito moral e didático para se justificar estava, finalmente, sendo transgredido.

No início do processo (ao qual Ruskin não compareceu), Whistler explica ao júri que aquele noturno em negro representa os fogos de artifício em Cremorne, ao que lhe perguntam se ele *correspondia* a uma vista de tal lugar; o artista responde: “Se tivesse a intitulado “Vista de Cremorne” não teria produzido no espectador outra coisa que desilusão. É um acordo artístico. Seu preço era duzentos guinéus”. O processo de trabalho é trazido à discussão e lhe perguntam quanto tempo empregou na execução da pintura, Whistler informa que foram dois dias. A isso respondem exaltados: “Oh, dois dias! É então por dois dias que pede duzentos guinéus?”, o artista diz: “Não, pedi-o pelos conhecimentos acumulados ao longo de toda uma vida”.³¹¹ O que se segue são questões e considerações feitas pelo artista em relação à crítica e ao papel superior que os críticos se atribuíam e achavam por bem desempenhar: de ditar suas verdades sobre os objetos criticados como verdades irrefutáveis. A isto o representante de Ruskin defende que toda crítica é, de alguma forma, favorável, pois concede fama ao criticado. Testemunhas foram ouvidas e questionadas sobre a qualidade da pintura e o equivalente preço. O processo durou dois dias e teve veredito favorável a Whistler, mas, dizem, suas vidas foram afetadas profundamente e para sempre pelo caso.

Segundo Gombrich, em verdade os litigantes tinham muito em comum, assim como vimos também o tiveram Constable e Turner, Goethe e Friedrich.

Deixo aqui estas pequenas anotações que se constituíram como rabiscos e lembretes de leituras feitos nas margens desta pesquisa. São pequenos desenhos interrompidos, incertos, e que ficaram, de certa forma, como memória de encontros.

³¹⁰ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011. Págs. 530, 531.

³¹¹ Cf. <http://noveporte.it/Dandy/Doc/Ruskin>. Acesso em 30/11/2018.

lista de imagens sem legenda

Pág. 36 – Alexander Cozens – *A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, 1785.

Disponível em <https://www.fulltable.com/vts/aoi/c/blot/a.htm>

Pág. 37 – Alexander Cozens – Imagem n. 22 do *A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, 1785. Etching on paper, 111 x 160 mm, Tate Gallery.

Pág. 38– John Constable - *John Constable After Alexander Cozens*, 19th century. D.1932.LF.29 to D.1932.LF.35 mounted together (total of 7 drawings). ©The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Pág. 41 – Leonardo da Vinci – *Deluge*, ca. 1512–16. Windsor, Royal Library, 12378.

Págs. 43, 45 – Johann Wolfgang von Goethe – *Camarupa*. In *O jogo das Nuvens*. Tradução de João Barrento. Portugal: Porto Editora, 2012. Págs. 34 a 39.

Págs. 47, 48 – John Constable – *Clouds*. Óleo sobre papelão, 30,5 x 50,8 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Pág. 88 – Giovanna Martins – Fragmento da série *O labirinto do contínuo*, 2012-14. 365 fotografias digitais. Acervo particular.

Pág. 89 – Giovanna Martins – Fragmento da série *O labirinto do contínuo*, 2012-14. 365 fotografias digitais. Acervo particular.

Pág. 90 – Giovanna Martins – Fragmento da série *O labirinto do contínuo*, 2012-14. 365 fotografias digitais. Acervo particular.

Pág. 91 – Giovanna Martins – Fragmento da série *O labirinto do contínuo*, 2012-14. 365 fotografias digitais. Acervo particular.

Pág. 93 – Giovanna Martins – Fragmento da série *O labirinto do contínuo*, 2012-14. 365 fotografias digitais. Acervo particular.

Pág. 94 – Giovanna Martins – Fragmento da série *O labirinto do contínuo*, 2012-14. 365 fotografias digitais. Acervo particular.

Pág. 96 – *Asperatus undulatus* – Fotografia de Gary McArthur, Location: Burnie, Tasmania, Australia. Cf. <https://www.theverge.com/2017/3/24/15049766/undulatus-asperatus-asperitas-cloud-pattern-formation>

Pág. 101 – Nave central da Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma, Itália, c. 432-440.

Pág. 102 – Giotto – *O êxtase de São Francisco*, 1297-99. Afresco. Basílica de São Francisco, Assise, Italia.

Pág. 103 – Mantegna – *Ascensão de Cristo*, 1460. Têmpera sobre madeira, 86 x 42 cm. Galeria dos Uffizi, Florença, Itália.

Pág. 104 – Luca Signorelli – *Lamentação sobre Cristo morto* (detalhe), 1502. Têmpera sobre madeira, 270 x 240 cm. Museu diocesano de Cortona, Itália.

Pág. 105 – Masolino da Panicale – *A fundação de Santa Maria Maggiore*, 1383-1440. Têmpera e ouro sobre madeira, 144 x 76 cm. Museu Nacional de Capodimonte, Nápolis, Itália.

Pág. 107 – Antonio Allegri da Correggio – *A visão de São João Evangelista*, 1520 e 1522. Afresco. Cúpula da Igreja Beneditina de São João Evangelista, Parma, Itália.

Pág. 108 – Antonio Allegri da Correggio – *Assunção da Virgem*, 1526-30. Afresco, 11 x 12 m. Catedral de Parma, Itália.

Pág. 109 – Antonio Allegri da Correggio – *Jupiter e Io*, 1532-33. Óleo sobre painel, 1,64 x 70 cm. Museu de História da Arte, Viena, Áustria.

Pág. 110 – Francisco de Zurbarán – *Visão do bem-aventurado Alonso Rodrigues*, 1630. Óleo sobre tela, 167 x 266 cm. Real Academia de Belas Artes de San Fernando, Madri, Espanha.

Pág. 111 – Nicolas Poussin – *A travessia do Mar Vermelho*, 1632-34. Óleo sobre tela, 155,6 x 215,3 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália.

235

Pág. 112 – Jacob van Ruysdael – *Uma extensa paisagem com ruínas*, 1660-70. Óleo sobre tela, 40 x 34 cm. National Gallery, Londres, UK.

Pág. 113 – Claude Lorrain – *O julgamento de Paris*, 1645-46. Óleo sobre tela, 112,3 x 149,5 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

Pág. 114 – Claude Lorrain – *Paisagem com Hagar e o Anjo*, 1646. Óleo sobre tela, 42,3 x 52,2 cm. National Gallery, Londres, UK.

Pág. 115 – Shitao – *Last hike*, 1656 – 1707. Nanquim sobre papel, 20,8 x 34,5 cm.

Pág. 116, 117 – Kitano Tenjin Shrine (Kitano Tenjin engi emaki) – Kamakura period (1185–1333). Set of five handscrolls, ink, color, and cut gold on paper, a: 28.8 x 696.3 cm/ b: 28.8 x 571.4 cm/ c: 28.8 x 689.4 cm (detail). The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Pág. 118 – Paul Cézanne – *Montanha Santa Vitória*, 1900. Óleo sobre tela, 99 x 78 cm. Museu l'Ermitage, São Petersburgo, Rússia.

Pág. 119 – Kasimir Malévich – *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918. Óleo sobre tela, 79,4 x 79,4 cm. MoMA, New York, USA.

Pág. 119 – Piet Mondrian – *Composição II com linhas pretas*, 1930. Óleo sobre tela, 41 x 32,5. Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, Holanda.

Pág. 120 – Robert Delaunay – *Torre Eiffel*, 1909-10. Óleo sobre tela, 116 x 81 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Alemanha.

Pág. 120 – Fernand Léger – *O casamento*, 1911. Óleo sobre tela, 206 x 257 cm. Centre Pompidou, Paris, França.

Pág. 120 – Liechtenstein – *Céu* (da série *Landscapes*), 1964. Óleo e magna em plexiglas.

Pág. 125 – René Magritte – *Clear ideas*, 1955. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.

Pág. 127 – Lygia Pape – *Isto não é uma nuvem*, 1997. Caixa, nylon, texto, 19 x 17 x 13 cm.

Pág. 129 – Luis Camnitzer – *Fragment of a cloud*, 1967. Spray preto sobre algodão e acrílico.

Pág. 131 – José Leonilson – *Se você sonha com nuvens*, 1991. Bordado, costura e ilhós de metal sobre voile, 46,5 x 36 cm.

Pág. 133 – Georgia O’Keeffe – *No Pátio VIII*, 1950. Óleo sobre tela, 26 x 20 cm.

Pág. 134 – Georgia O’Keeffe – *Céu acima das Nuvens IV*, 1965. Óleo sobre tela, 243,8 x 731,5 cm.

236

Págs. 136, 139 – Alfred Stieglitz – *Equivalents*, 1925-34. Fotografia (gelatina de prata).

Pág. 140 – Gerhard Richter – *Wolken*, 1970. Óleo sobre tela, 169,5 x 169,5 cm.

Pág. 141 – Gerhard Richter – *Wolken* (CR 270-1,2,3), 1970. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm cada.

Pág. 142 – Gerhard Richter – *Wolken*, 1970. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

Pág. 144 – Cai Guo-Qiang – *The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century*, 1996. Realizado em vários lugares nos Estados Unidos da América, Fevereiro-Abril de 1996. Pólvora (10 g. cada) e tubos de papelão.

Págs. 152, 153 – Giovanna Martins – *Volterra*, 2016. Fotografia digital.

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEM, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BECKETT, R.B. *John Constable's correspondence: the Fishers*. U.K.: Suffolk Records Society, 1962.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRENTO, João. *As formas do informe: Goethe e as nuvens in O jogo das nuvens*, de Johann Wolfgang Goethe. Portugal: Porto Editora, 2012.
- BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. In *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

- _____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.
- BOCKEMÜHL, Michael. *Turner*. Köln: Taschen, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 2001.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Transespaços*. Belo Horizonte: VivaVoz - Laboratório de Edição da FALE-UFMG, 2016.
- BRITTA, Benke. *Georgia O'Keeffe*. Koln: Taschen, 2001.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar, Morin. *Filhos do céu: entre vazio, luz e matéria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*, tomo I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *62 Modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- _____. *Prosa do observatório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998
- _____. *Survivre*. Paris: Galilée, 1986.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *Diante do tempo*. História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Grisalha. Poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM + IHA, 2014. www.proymago.pt
- _____. *La imagen superviviente*: historia del arte y tempo de los fantasmas. Madrid: Abada Editores, 2009.
- _____. *La parabole des trois regards*. In: *Phasmes: Essais sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998. Pag. 113-120. Tradução de Daisy Turrer e Iara Ribeiro.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DARRACOTT, Joseph. *England's Constable*. The life and letters of John Constable. London: The Folio Society, 1985.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993.
- DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. *Caspar Friedrich*. Aux sources de l'imaginaire romantique. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 1992.
- FLORENCE, Leila (org.). *Céus*. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence. São Paulo: Prol Editora Gráfica, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: vários acesos ao significado de natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- FOSTER, Hal. *Design & Crime*. Milano: Postmedia, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Ditos e Escritos*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GIANDOMENICO, R. P. Nicola. *Arte e Historia de Assis: os frescos de Giotto perdidos* (Edição portuguesa). Florença: Casa Editrice Bonechi, S.D.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. Pag. 22,23

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____ *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução BUGALHO, Henry Alfred. Oficina Editora. Kindle e-book.

HURRELL, Karen. GOMEZ, Mandi. *Essential Constable*. U.K.: Parragon, 2000.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (org.). 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LEBENZTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode* d'Alexander Cozens. Éditions du Limon, 1990.

LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d (edição em francês).

_____ *Memoirs of the life of John Constable*. London: Phaidon Press Limited, 1995.

LÉVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin, 1947.

LEVY, Tatiana Salém. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LOENGARD, John. *Image and Imagination: Georgia O'Keeffe*. San Francisco: Chronicle Books, 2007.

MARIN, Louis. *De la représentation*. Seuil/Gallimard, 1994.

MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*: curso do Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

NAKAYA, Fujiko. DUGUET, Anne-Marie. *Fog 霧 Brouillard*. Paris: Anarchive 5, éditions Anarchive. 2012.

NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre o corpo*. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

_____. *Noli me tangere*. Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003.

_____. *Où cela s'est-il passé? (Dov'è successo?)*. Roma: Kainós Edizioni digitale (e-book for Kindle), 2014.

PEREC, Georges. *Um homem que dorme*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

_____. *W, ou, A memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

PRETOR-PINNEY, Gavin. *Guia do observador de nuvens*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Itália: Veneza, março de 1645.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RUSKIN, John. *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century*: Two Lectures delivered at the London Institution February 4th and 11th, 1884. Kindle Book. Data de publicação: 30 de março de 2011.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem*: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERRES, Michel. *Atlas*. Portugal: Instituto Piaget, s.d.

_____. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHAKESPERARE, William. *Hamlet, Rei Lear e Macbeth*. São Paulo: Abril, 2010.

SOUZA, Eudoro. Lonjura e outrora. In: *História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas / Wislawa Szymborska*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

VAN ALPHEN, Ernst. *Lances de Hubert Damisch*: pensando a arte na história. In Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ, 2006.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique*: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre. Paris: Flammarion, 1998, 2012.

_____. *Constable*: Entre ciel et terre. Paris: Éditions Herscher, 1995.

WITKOWSKI, Nicolas. *Uma história sentimental das ciências*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

meios digitais

Alfred Stieglitz: *Equivalent*, 1926.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.55.29/> Acesso em 05/08/2016.

Correggio: *Ascensão da Virgem*, 1526-30

https://www.google.com.br/search?q=correggio&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9uM7QnqvOAHVHx5AKHd8nC68Q_AUICSgC&biw=1920&bih=874#q=correggio&tbn=isch&tbs=isz:l&imgsrc=DWO-qft0RV0M4M%3A Acesso em 05/08/2016.

Dicionário online: <http://www.dicio.com.br> Acesso em 20/06/2016.

Nebulosidade:

http://meteoro.cefet-rj.br/almir/observacional/observacional_nebulosidade1_1_12.pdf
Acesso em 01 de agosto de 2016.

The big nothing:

<http://www.artbook.com/0884541053.html>
<http://www.philamuseum.org/exhibitions/2004/219.html>
<http://icaphila.org/exhibitions/1770/the-big-nothing> Acesso em 08/08/2016.

Cesare Ripa (Iconologia): *Bellezza*, Roma, 1603

http://larte.sns.it/ripa/Iconologia_db/dettagli_lettera.php?id=b#bellezza Acesso em 14/08/2016.

Tetsuo Kondo, *Venice Architecture Biennale, 2010/ Tokyo Museum of contemporary art, 2012*

<http://www.dezeen.com/2010/09/06/cloudscapes-by-tetsuo-kondo-architects-and-transsolar/>.
<http://www.archdaily.com/402883/museum-of-contemporary-art-tokyo-tetsuo-kondo-architects/51e49827e8e44e9f6800010e-museum-of-contemporary-art-tokyo-tetsuo-kondo-architects-photo>
<http://www.archdaily.com/402883/museum-of-contemporary-art-tokyo-tetsuo-kondo-architects> Acesso em 14/08/2016

Espaço Llansol: <http://espacollansol.blogspot.com.br/> Acesso em 17/08/2016

Luke Howard:

http://hyperallergic.com/261023/how-the-naming-of-clouds-changed-the-skies-of-art/?utm_medium=email&utm_campaign=How%20the%20Naming%20of%20Clouds%20Changed%20the%20Skies%20of%20Art&utm_content=How%20the%20Naming%20

0of%20Clouds%20Changed%20the%20Skies%20of%20Art+CID_421711f74bc252ac3251ff91ef7ac0d2&utm_source=HyperallergicNewsletter Acesso em 31/08/2016

Octavio Paz e Haroldo de Campos (*Blanco-Transblanco*):

<https://www.youtube.com/watch?v=cITnD2MwApw> Acesso em 05/09/2016

<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num10/art81/int81.htm> Acesso em 05/09/2016

Efeito estufa: <http://www.usp.br/qambiental/tefeitoestufa.htm> Acesso em 12/09/2016

Hiroshima, O dia seguinte (dublado):

<https://www.youtube.com/watch?v=tMQEAPLnpsQ&t=1243s> Acesso em 21/12/2016

Spirit Photography

<http://www.flickrriver.com/groups/vintage-spirit-photography/pool/> Acesso em 21/02/2017

O Estatuto do Real em Lacan

<http://www.scielo.br/pdf/paideia/v16n34/v16n34a04.pdf> Acesso em 28/03/2017

Che cosa sono le nuvole?

<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/che-cosa-sono-le-nuvole-unanalisi-di-daniele-gallo/> Acesso em 05/04/2017

René Magritte

YU, Myongja. *Magritte: une poétique des mots et des images (1927-1930)*.

<http://textyles.revues.org/2136> Acesso em 10/04/2017

Yoko Ono

Grapefruit, o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono. Tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. www.issuu.com/giovannamartins

Sobre a imagem

MICHAUD, Ginette. *Ces images que nous sommes*. www.erudit.org Acesso em 09/05/2017

O Fora, o Neutro

CUQUEJO SILVA, Pablo Mobellan. *Novos agenciamentos rizomáticos: navegando pelos sites de social networking – leituras de uma comunicação literária da dissipação e o pensamento do fora*, tese, PUC RJ, 2006. Pag. 49. PUC-Rio: certificado digital N 0210335/CA.

https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9104/9104_5.PDF Acesso em 09/05/2017

Dick Higgins

<http://mikerugnetta.tumblr.com/post/130629020326/continuo-docs-dick-higgins-piano-album> Acesso em 11/05/2017

"tempora si fuerint nubila solus eris"

<https://www.priberam.pt/dlpo/tempora+si+fuerint+nubila+solus+eris> Acesso em 11/05/2017

"post nubila phoebus"

<https://www.priberam.pt/dlpo/post%20nubila%20phoebus> Acesso em 11-05-2017

Orbis Pictus

<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072011000300014> Acesso em 23/05/2017

Heian

http://www.metmuseum.org/toah/hd/heia/hd_heia.htm Acesso em 06/06/2017

Sobre a História da Meteorologia

<https://www.monolitonimbus.com.br/topicos-de-historia-da-meteorologia/>

Acesso em 29/09/2017

Entrevistas com Hubert Damish

Hubert Damisch, Giovanni Careri e Bernard Vouilloux, « Hors cadre: entretien avec Hubert Damisch », *Perspective* [Online], 1 | 2013, posto online no dia 30 Dezembro de 2014, consultado o 26 Outubro 2017. URL: <http://perspective.revues.org/1670>.

Hubert Damisch, Joana Cunha Leal. Posto online no dia 19 de julho de 2015, Acesso em 02 de novembro de 2017 e 16/11/2018. <http://hdl.handle.net/10362/12466>

International Cloud Atlas: Manual on the Observation of Clouds and Other

Meteors (WMO-No. 407). Edition 2017. <https://cloudatlas.wmo.int/home.html> Acesso em 04/12/2017

John Constable (imagens feitas em Brighton)

<http://www.sussexrecordsociety.org/dbs/sussex-pictures/john-constable-1776-1837/>

Acesso em 15/03/2018

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/24/jmw-turner-john-constable-exhibitions-tate-britain-va> Acesso em 29/11/2018

Alexander Cozens: A new method of landscape, 1785 (selection)

<https://www.fulltable.com/vts/aoi/c/blot/SH823.jpg> Acesso em 20/03/2018

Caspar David Friedrich

<https://books.google.com.br/books?id=OQILKiarqjsC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>

Acesso em 23/03/2018

John Constable: “Nuvens” da Coleção Paul Mellon no Yale Center for British Art

<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1670757>

Athenaeum fragments, 1798

http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=368 Acesso em 09/05/2018

Alfred Whitehead e Merleau-Ponty

http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_25_05_paula_mousinho.pdf

Acesso em 18/05/2018

World Meteorological Organization & Cloud Atlas

<https://cloudatlas.wmo.int/foreword-to-the-2017-edition.html>. Acesso em 31/05/2018

Atlas International des Nuages

<http://indexgrafik.fr/atlas-international-des-nuages/> Acesso em 05/06/2018

Anouchka Vasak. *Cumulus, cirrus, stratus. Histoire et fortune de la classification de Howard.* <http://journals.openedition.org/gc/2713> Acesso em 23/03/2018
<https://journals.openedition.org/gc/2713> Acesso em 03/06/2018

Instructions météorologiques, et Tables usuelles. Émilien Jean Renou
<https://books.google.it/books?id=Ku0DAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=zh-CN#v=onepage&q&f=false> Acesso em 05/06/2018

Georgia O'Keeffe
<https://www.okeeffemuseum.org/head-in-the-clouds-draft-unfinished/> Acesso em 09/07/2018.

Gerhard Richter
<http://www.mutualart.com/Artwork/Wolken--Grau---Clouds--Grey--/69F8E91124522350>. Acesso em 05/08/2016
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/clouds-8/cloud-6171/?&categoryid=8&p=1&sp=32> Acesso em 20/07/2018
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/22/gerhard-richter-tate-retrospective-panorama> Acesso em 21/07/2018
<http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/Gerhard-Richter.pdf> Acesso em 21/07/2018.
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28112016-105946/pt-br.php> Acesso em 21/07/2018

Cai Guo-Qiang
<http://www.caiguoqiang.com/projects/century-mushroom-clouds-project-20th-century>. Acesso em 11/05/2017 e 24/07/2018

Semeadores de nuvens

HAARP:

https://pt.wikipedia.org/wiki/High_Frequency_Active_Auroral_Research_Program
Acesso em 12/05/2017 e 24/07/2018

CARE: <https://www.nasa.gov/centers/wallops/CARE.html> Acesso em 12/05/2017 e 24/07/2018

EISCAT: <https://www.eiscat.se/eiscat3d/> Acesso em 24/07/2018

SURA: <http://www6.sura.org/> Acesso em 25/07/2018

HAARP and SURA, Is it Possible to Control the Weather?

<https://www.youtube.com/watch?v=bvwrRBzpvsI> Acesso em 25/07/2018

Robert Morris

Steam Piece, 1974-76:

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/contemporary-final/deck/6507941>. Acesso em 10/08/2016

<https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-167.htm> Acesso em 11/08/2018

<http://www.ashevilleart.org/exhibition-intro/robert-morris-mind-body-earth/> Acesso em 13/08/2018

https://www.moma.org/collection/works/62427?association=portfolios&locale=pt&page=1&parent_id=62421&sov_referrer=association Acesso em 14/08/2018

Blur Building, 2002

<https://dsrny.com/project/blur-building> Acesso em 14/08/2016 e em 15/08/2018
http://obviousmag.org/archives/2011/06/arquitetura_em_forma_de_nuvem.html#ixzz5ONISxRQ2 Acesso em 16/08/2018
DAMISCH, Hubert. *Effacer l'architecture?* Centre d'étude Conférences Mellon. 8 mai 2004. <https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/1485/1386/Mellon05-HD.pdf> Acesso em 20/08/2018

David Horvitz: *Disappear*, 2007.

http://culturehall.com/david_horvitz. Acesso em 08/08/2016
<https://frieze.com/project/david-horvitz>
<http://www.basjanader.com/works/homage.php> (David Horvitz) Acesso em 14/08/2018
<http://chertluedde.com/wp-content/uploads/2018/04/David-Horvitz-artist-portfolio.pdf> Acesso em 03/09/2018

Bas Jan Ader

<http://www.basjanader.com/>
<https://hyperallergic.com/336146/in-search-of-bas-jan-ader-the-artist-who-disappeared-at-sea/> Acesso em 03/09/2018

Giovanni Giaretta e Renato Leotta “Effeto Majorana”

<https://vimeo.com/120810511> Acesso em 14/08/2018

Fujiko Nakaya

<http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1252> Acesso em 21/08/2018
Marianne Massin, « Sculpter l'impalpable », *La Vie des idées*, 14 avril 2014: <http://www.laviedesidees.fr/Sculpter-l-impalpable.html> Acesso em 21/08/2018
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/fujiko-nakaya-london-fog-03779> Acesso em 21/08/2018
<http://www.bmwmagazine.com/int/en/node/3411> Acesso em 27/08/2018

Desaparecimentos históricos

<http://historiaschistoria.blogspot.com/2018/01/desaparecimentos-controversos-e.html> Acesso em 08/09/2018

Anish Kapoor, Ascension

<http://www.abbaziasangiorgio.it/benedicti-claustra-onlus/eventi-culturali/anish-kapoor-ascension/> Acesso em 13/09/2018
<http://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/> Acesso em 13/09/2018
<http://anishkapoor.com/180/in-conversation-with-john-tusa-2> Acesso em 11/09/2018

Ada Emma Deane e a fotografia espiritual

<https://io9.gizmodo.com/haunting-spirit-photography-from-the-age-before-photosh-483829568> Acesso em 19 e 20/09/2018.
<http://www.nickelinthemachine.com/2012/04/the-cenotaph-alfred-rosenberg-ada-emma-deane-and-the-ghost-hunter-harry-price/> Acesso em 19 e 20/09/2018

Iconologia de Cesare Ripa

<https://books.google.com.br/books?id=ocsQcOQLh5MC&pg=PA1&dq=iconologia+cesare+ripa&hl=pt->

[BR&sa=X&ved=0ahUKEwjJmvff2NTdAhULiZAKHVeeD1sQ6AEIQzAD#v=onepage&q=iconologia%20cesare%20ripa&f=false](#) Acesso em 24 e 25/09/2018
<https://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390v.3b2331587.pdf> Acesso em 26/09/2018
<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=30> Acesso em 26/09/2018

PESSOA, Fernando. *Os poemas completos de Álvaro de Campos*.

Obra em domínio público: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/Poemas-Completo-de-%C3%81lvaro-de-Campos.pdf> Acesso em 2/10/2018

Princípio da Incerteza de Werner Heisenberg

<http://exxatamente.blogspot.com/2013/01/principio-da-incerteza-uma-experiencia.html>
Acesso em 22/10/2018

Dialética Negativa de Theodor W. Adorno

GATTI, Luciano. *Exercícios do pensamento: dialética negativa*. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 85, p. 261-270, 2009.

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21/11/2018
<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002009000300012>.

Processo de Whistler contra Ruskin

<http://noveporte.it/Dandy/Doc/Ruskin> Acesso em 30/11/2018