

Espaço e Cor(po): O olho e o espírito nas Impregnações de Cildo Meireles

Dr. Juliana Lira Sampaio ¹ **134**

Resumo:

Este Ensaio oferece uma via para experimentar o campo de poder da instalação “Desvio para o vermelho I: *Impregnação*” (1967 – 84) do artista plástico Cildo Meireles ² (1948-). Para tanto, coloca em movimento o exercício do pensamento fenomenológico-hermenêutico em diálogo com filósofos da tradição fenomenológica e, em especial, com o texto “O olho e o espírito” (1960) do fenomenólogo Merleau-Ponty (1908-1961).

Palavras-chave: testemunho existencial, corpo-mundo, cor, espaço.

Abstract:

This Essay offers a way to experience the field of power of the installation “Desvio para o Vermelho I: *Impregnação*” (1967 - 84) by the artist Cildo Meireles (1948-). To this end, it sets in motion the exercise of phenomenological-hermeneutic thinking in dialogue with philosophers of the phenomenological tradition and, in particular, with the text “The eye and the spirit” (1960) by phenomenologist Merleau-Ponty (1908-1961).

Keywords: existential testimony, body-world, color, space

¹ Doutora em Filosofia pelo IFCS/UFRJ (2013), com pós-doutorado em Filosofia e Arte pela mesma Instituição (2016). Profa. da Licenciatura em Filosofia das Faculdade Integradas em Humanidades do Colégio Pedro II, com ênfase em pensamento decolonial, bem como da Educação Básica, nessa mesma Instituição.

² Cildo Meireles artista plástico carioca, situado entre a produção neoconcretista no Brasil e a arte conceitual.

1. Caminho: “Amar uma forma pelo que ela é” ou: testemunhar o campo de poder da obra de arte³

Não cabe perguntar: “quem interpreta?”, mas sim o próprio interpretar mesmo tem existência (mas não como um ‘ser’: como um processo, um devir) como uma forma de vontade de poder, como um afeto.

Nietzsche.

A mosca azul

Era uma mosca azul, asas de ouro e granada,
Filha da China ou do Indostão.
Que entre as folhas brotou de uma rosa encarnada.
Em certa noite de verão

E zumbia, e voava, e voava, e zumbia,
Refulgindo ao clarão do sol
E da lua — melhor do que refulgiria
Um brilhante do Grão-Mogol.

Um poleá que a viu, espantado e tristonho,
Um poleá lhe perguntou:

— "Mosca, esse refulgir, que mais parece um sonho,
Dize, quem foi que te ensinou?"

Então ela, voando e revoando, disse:

— "Eu sou a vida, eu sou a flor
Das graças, o padrão da eterna meninice,
E mais a glória, e mais o amor".

E ele deixou-se estar a contemplá-la, mudo
E tranquilo, como um faquir,
Como alguém que ficou deslembado de tudo,
Sem comparar, nem refletir.

Entre as asas do inseto a voar no espaço,
Uma coisa me pareceu
Que surdia, com todo o resplendor de um paço,
Eu vi um rosto que era o seu.

Era ele, era um rei, o rei de Cachemira,
Que tinha sobre o colo nu
Um imenso colar de opala, e uma safira
Tirada ao corpo de Vixnu.

Cem mulheres em flor, cem nairas superfinas,
Aos pés dele, no liso chão,
Espreguiçam sorrindo as suas graças finas,
E todo o amor que têm lhe dão.

³ Cf. Fogel (2012) “Arte: uma festa para os olhos?! (Ou, no caso: ser só pintor)”.

Mudos, graves, de pé, cem etíopes feios,
Com grandes leques de avestruz,
Refrescam-lhes de manso os aromados seios.
Voluptuosamente nus.

Vinha a glória depois; — quatorze reis vencidos,
E enfim as páreas triunfais
De trezentas nações, e os parabéns unidos
Das coroas ocidentais.

Mas o melhor de tudo é que no rosto aberto
Das mulheres e dos varões,
Como em água que deixa o fundo descoberto,
Via limpos os corações.

Então ele, estendendo a mão calosa e tosca.
Afeita a só carpintejar,
Com um gesto pegou na fulgurante mosca,
Curioso de a examinar.

Quis vê-la, quis saber a causa do mistério.
E, fechando-a na mão, sorriu
De contente, ao pensar que ali tinha um império,
E para casa se partiu.

Alvorçado chega, examina, e parece
Que se houve nessa ocupação
Miudamente, como um homem que quisesse
Dissecar a sua ilusão.

Dissecou-a, a tal ponto, e com tal arte, que ela,
Rota, baça, nojenta, vil
Sucumbiu; e com isto esvaiu-se-lhe aquela
Visão fantástica e sutil.

Hoje quando ele aí cai, de áloe e cardamomo
Na cabeça, com ar teful
Dizem que ensandeceu e que não sabe como
Perdeu a sua mosca azul.

Machado de Assis

Para pensar o campo de poder da arte, isto é, daquilo que ela instaura, promove e abre, precisamos nos colocar no exercício fenomenológico-hermenêutico do seu testemunho existencial. Precisamente aí começam as dificuldades deste Ensaio. Primeiro porque, em acordo com Heidegger, é preciso que o testemunho “se deixe encontrar”. Segundo porque ao

“se deixar encontrar”, é preciso que tenha suas raízes no modo de ser do existir humano,⁴ que é um modo marcado pela retração de seu fundamento, cuja efetividade depende da apropriação por uma abertura (ou força) *possível* do ser.

Estas considerações iniciais abrem a questão: o que significa afirmar que o “testemunho existencial do campo de poder da arte” requer “se deixar encontrar”? Significa primordialmente que está em jogo nesta experiência algo que não decorre de uma deliberação que pudéssemos (quiséssemos) tomar. Antes, estamos no campo de uma atenção retida na abertura compreensivo-disposta que ocorre ao existir humano diante do vir a ser de um fenômeno. E, no caso deste trabalho, de um fenômeno que se perfez por criação artística. Nisto, pressupõe-se: todo criar é instaurar fenômenos em obra. Donde se coloca um convite: deixarmo-nos afetar/apoderar pela força reunidora do sentido instaurado pela obra em cada ocasião singular. Para tanto, precisamos nos situar na dimensão arcaico-originária, isto é, na *arquê* do fenômeno. Dimensão sem a qual não estaríamos em condições de conhecer o que significa “criar”; tampouco estaríamos em condições de conhecer o fenômeno que vem à luz, que vem a ser, no encontro. Estamos implicados aqui com um sentido de “conhecer” que remonta o termo “co-nascer”. Explicamos: para conhecer um fenômeno originariamente (isto é, na sua dação gratuita de sentido) somos chamados a re-fazê-lo. O “refazer” (que também diz: testemunhar) articula uma retenção do nosso próprio existir na dimensão do desvelamento de um sentido possível instaurado pela obra. Assim, no mesmo ato, o ato que é encontro com a obra, vem à luz um sentido (do fenômeno que obra abre) e um existir (o nosso) atado a esse sentido, ou ainda, *com ele nascido*. *Um outro de nós mesmos* é assim gestado no campo de poder da obra (de arte).

Gadamer, em seu texto “a atualidade do belo”, ao problematizar a noção de “*cognitio sensitiva*” ou “conhecimento sensível” (que no registro da tradição metafísica figura como uma contradição, já que conhecer seria justamente afastar o sensível), diz:

Um pôr do sol que nos encanta não é um caso de pores de sol. Ao contrário, ele é este pôr de sol único [...]. É no âmbito da arte que surge efetivamente como óbvio que a obra de arte não é experimentada enquanto tal quando é inserida apenas em outras conexões. A ‘verdade’ que ela tem para nós não consiste em uma legislação universal que se apresenta nela. ‘Cognitio sensitiva’ designa muito mais o fato de, mesmo naquilo que é aparentemente apenas o particular da experiência sensível e que costumamos relacionar com o universal, algo nos reter repentinamente em face do belo e nos obrigar a permanecer junto ao que aparece individualmente (GADAMER, 2010, p. 157).

⁴ “Antes de tudo é preciso que esse testemunho se deixe encontrar. E caso esse testemunho ‘se dê a compreender’ para a presença em sua existência própria e possível, então ele deve ter suas raízes na presença” (Heidegger, 2011, p. 345, *grifo nosso*).

A arte é aí entendida como caso exemplar a partir do qual, antes de nos pronunciarmos teórico-conceitualmente a respeito do que vem a nós de maneira singular em um evento determinado, somos levados a meditar acerca do sentido que pode ser acolhido no instante em questão. Rigorosamente, para Gadamer, seu campo de poder repele o dizer que nivela ou iguala a singularidade de seu acontecer em um padrão-explicativo previamente constituído. Por isso, diz o filósofo: “A ‘verdade’ que ela tem para nós não consiste em uma legislação universal que se apresenta nela”. Para o caso que por ora nos interessa, cabe apontar uma implicação imediata. Manter cada acontecimento na singularidade de sua acontecência, permanecer “retido” nele, desemboca na recusa de qualquer “teoria do belo” ou “teoria da arte”, que por sua própria natureza, nivela o desigual ao conceito. Aqui estamos em total sintonia com as palavras de Nietzsche:

[...] toda palavra torna-se de imediato um conceito à medida que não deve servir, a título de recordação, para vivência primordial completamente singular e individualizada à qual deve seu surgimento, senão que, ao mesmo tempo, deve coadunar-se a inúmeros casos, mais ou menos semelhantes, isto é, nunca iguais se somados à risca, a casos nitidamente desiguais, portanto. Todo conceito surge pela igualação do não igual (NIETZSCHE, 2008 b, p. 35).

Assumimos, portanto, que não há uma relação absoluta, pura e atemporal de identidade entre uma obra específica e um fenômeno específico. Dito de outra maneira, recusa-se a absorção do diferente ao idêntico. Assim, assumimos que é somente no campo da necessidade de cada instante que uma perspectiva possível sobre a obra vem à tona. Nisso desvela-se um eixo comum entre as obras de arte. Ou ainda: nisto vem à luz a sua *mesmidade*. Note-se uma distinção importante que entre a acepção de “idêntico” e a acepção de “mesmo”. Em “...poeticamente o homem habita...”, Heidegger, ao distinguir poesia e pensamento, assinala o vazio do que é meramente idêntico e o sentido integrador desvelado no “mesmo”:

“O mesmo não se confunde com o igual e nem tampouco com a unidade vazia do que é meramente idêntico. Com frequência, o igual se transfere para o indiferenciado a fim de que tudo nele convenha. O mesmo é, ao contrário, o mútuo pertencer do diverso que se dá, pela diferença, desde uma reunião integradora. O mesmo apenas se deixa dizer quando se pensa a diferença. No ajuste dos diferentes vem à luz a essência integradora do mesmo. O mesmo deixa para trás toda sofreguidão por igualar o diverso ao igual” (HEIDEGGER, 2008, p. 170).

À luz dessa passagem pensamos novamente a recusa de Gadamer ao nivelamento de cada pôr do sol singular à legislação universal de pores de sol. Isto é: não legislar sobre os fenômenos significa liberá-los para sua diferença enquanto reunidos no sentido que os irmana: “o pertencer mútuo ao diverso”. Requer-se então descomprometer a escrita sobre os fenômenos, sejam eles quais forem, e nesse caso, os fenômenos da arte, do espírito científico-acadêmico (em uma palavra: técnico) decorrente de uma certa tradição metafísica (sobretudo,

a Moderna). Exige-se assim repelir a uniformidade e consequente esvaziamento do campo de poder que a obra instala⁵.

Até aqui, no panorama que desenhamos, seria pertinente avistar dois modos de compreensão das obras de arte: **i)** uma compreensão meramente esquemática que não experimenta o fenômeno tematizado, decorrente de um existir que não se coloca em jogo e, com isso, não é atravessado pelo que se dá a compreender, ou seja, uma compreensão técnica; e **ii)** uma compreensão testemunhada, na qual aquele que compreende é apoderado pelo fenômeno descrito, isto de tal modo que “com ele”, em seu campo de poder, nasça.

Assinalados esses dois modos de compreensão cabe indicar o tipo de relação que propomos entre a Filosofia de Merleau-Ponty e o trabalho de Cildo neste Ensaio. Para isso, citamos uma passagem de Heidegger acerca da interpretação filosófica que este oferece para a poesia de Hölderlin:

Mais difícil e suspeito é, porém outra coisa: que, agora, a Filosofia se lance sobre uma obra poética. Afinal, o escudo e a arma da Filosofia é – ou ao menos devia ser a fria audácia do conceito. Agora, substitui-se ao perigo da dissecação o da destruição pelo pensamento, tanto mais parece que o pensamento, em breve, será totalmente abolido. Existe o perigo de decompormos a obra poética em conceitos, de vasculharmos um poema apenas em busca de opiniões filosóficas do poeta e de teoremas, de, a partir daí, construirmos o sistema filosófico de Hölderlin e de, a partir dele, ‘explicarmos’ a poesia, de acordo com o que costuma ser designado por explicação. **Queremos poupar-nos a tal proceder, não por pensarmos que a Filosofia tenha de ser mantida afastada da poesia de Hölderlin, mas porque aquele processo amplamente utilizado nada tem a ver com Filosofia**” (HEIDEGGER, 2004, p. 13).

O procedimento descrito por Heidegger aí é precisamente aquele feito com a **Mosca Azul**, personagem do poema de Machado de Assis que abre este texto. Qual seja: decompor, dissecar, vasculhar. Incontáveis vezes assim se lida com a obra de arte. Quer-se com tal proceder angariar elementos que possibilitem a elaboração de uma teoria voltada para “explicar” (submeter) tudo o que vem ao encontro às suas leis. Trata-se de um mapeamento do real com vistas ao asseguramento do porvir.⁶ Trata-se então de estraçalhar o fenômeno, a mosca e a obra! Justo o que se deseja neste Ensaio é *deixar a mosca azul ser* (fenômeno, obra). Ocorre, contudo, que na disposição da dissecação e do cálculo encontra-se um certo tipo de atividade filosófica e seu aparato conceitual correlato. Heidegger mesmo o diz: “Afinal, o escudo e a arma da Filosofia é – ou ao menos devia ser a fria audácia do conceito”.

⁵ Heidegger pensa o fenômeno da uniformização do real como um sintoma do nosso tempo, qual seja, a “era da técnica”: “A uniformidade de tudo o que é e está sendo tem origem no vazio provocado quando se deixa o ser. Visa apenas assegurar, por meio de cálculos, sua própria ordem, a qual está subordinada à vontade de querer. [...] Porque a realidade consiste na uniformidade do cálculo planificador, o homem também deve passar a uniformizar-se para dominar o real. Um homem sem uni-forme dá hoje a impressão de irrealidade, de um corpo estranho ao real” (Heidegger, 2008, p. 82).

⁶Cf: Heidegger, 2008, p. 11-38.

Se “devia ser”, ocorre que aqui “não é”! Assim, está posto: Filosofia não se faz estritamente a partir de “teoremas conceituais”.

Nesse sentido, para Heidegger e para a orientação deste Ensaio, a Filosofia é entendida como um tipo de pensamento que se poderia chamar de *meditativo*.⁷ Isto quer dizer: um pensamento que permita ao *Existir* a dimensão de uma “escuta” daquilo que vem ao encontro. Escutar é um “abrir mão” do aqodamento frente ao fenômeno. Ou ainda, é retirar-se da sanha calculadora do real. É declinar da “legislação universal” que visa a uniformidade do que é. Essa escuta exige uma intensificação do afeto que inclina o corpo⁸ dispondo-o para uma sintonia fina com aquilo se mostra, tal como se mostra. Essa sintonia requer um “deixar-se apropriar” ou um “deixar-se tomar” (afeto) pelo que está em questão. Pensar-meditar, requer, por isso, a participação vital e implica um “corpo-escuta”, tal como descreve Fogel (2001, p. 64): “pensar é esta ação, esta atividade de corpo-escuta, esta corpoação ou encorpoação”.⁹ Fora dessa dinâmica compreensiva, o que resta são as “meras palavras” manipuladas por um domínio técnico da obra, acompanhadas por um humor que se quer indiferente e, por isso, não transformador.

É apenas na medida do corpo-escuta que o pensar filosófico pode se apropriar do campo de poder de uma obra de arte. Como quer Nietzsche: a arte deve, sobretudo, potencializar a vida daqueles que se colocam em seu campo de poder, de possibilidade. Sua principal função, então, deve ser a de formar espectadores-artistas que, na *poiesis* de suas existências, tornem-se aptos a transformar suas próprias vidas em obras de arte. Para tanto, é preciso *amar sua forma*:

[...] Forma fala de um poder (!) de aparecer, de mostrar-se, de fazer-se ou tornar-se visível. Forma (‘morphé’) faz, torna visível – é éidos, isto é, aspecto, visão ou visada. Assim, forma e força dizem o mesmo. [...] Forma, pois, é o que é. É o é!”. [é preciso] amar uma forma pelo que ela é. Amar é querer. Querer bem, isto é, intensa

⁷ Quanto ao pensamento meditativo, ver: Heidegger, 2001.

⁸ Quanto ao conceito de conceito de corpo, tentaremos tornar claro que o uso que fazemos do termo neste trabalho não está comprometido com a concepção tradicional de “corpo” contraposta à “alma”. Antes, o esforço está em pensar o “corpo” enquanto uma dimensão em unidade essencial, não cindida, com “mundo”. *Corpo* é para ser pensado através das concepções específicas de *disposição* e *espacialidade* contidas na analítica de *Ser e Tempo*. Ver ainda: (Fogel, 2012, p. 2012): “Quando algo se dá, faz-se ou aparece é porque (graças a) um sentido (*lógos*, afeto, interesse) já se inter-pôs, já se deu ou aconteceu. Assim, o i-mediato ek-sistencial é corpo, isto é, humor, afeto ou interesse” e “[...] então, corpo é constitutivamente e antes de mais nada experiência (humor, interesse) e *história*, isto é, a partir do afeto e como afeto, corpo é ação, atividade (drama!), movimento de autoexposição, de aparição e, assim, de realização de atividade, de determinação do real” (Idem, p. 205).

⁹ *Encorpoação* é uma tradução para *Besinnung*: “Dissemos que ‘besinnen’, ‘Besinnung’ costumam ser traduzidos por ‘meditar’, ‘meditação’. Não recusamos esta tradução, à medida que se exclua de meditar e de meditação a ‘carga’ ou o ‘ranço’ de processo subjetivo, ou melhor, introspectivo, intimista. É preciso entender meditar como um movimento para a coisa mesma e nela mesma, i.é, um movimento em direção à participação, mas paradoxalmente, já guiado pela própria coisa e obediente a ela, i.é, já participante e então já marcado e conduzido por transcendência, que é a constituição de afeto própria à relação arcaico-originária, da qual o meditar é concretização ou realização” (Fogel, 2001, p. 66).

e inteiramente. Este amar ou querer uma forma pelo que ela é, quer ainda dizer: pôr-se *em* ou transpor-se *para* tal forma (modo de ser) e desde aí, desde tal forma, pois, e só desde tal forma ver o que se mostra, ou seja, deixar ser o que aparece tal como aparece; o que é tal como é. Testemunhar” (FOGEL, 2012, p. 175).

Forma é “um modo de vida possível”, é uma perspectiva. Forma é desde onde se pode conhecer. Insistindo ainda no sentido que há em “conhecer algo”, um fenômeno, uma obra de arte, notamos que para Nietzsche, o ato de conhecer envolve “entrar em relação condicional com algo”. Isto é: ser atravessado por um interesse ou ser capturado por uma abertura de sentido.¹⁰ Em sua concepção de fisiopsicologia e de vida como vontade de potência, o cérebro e a consciência lógico-racional não são instâncias cognitivas privilegiadas. Isto porque o desenvolvimento da razão e seus critérios nada mais querem do que a submissão da vida à utilidade:

Não ‘conhecer’, mas sim esquematizar, impor ao caos tanta regularidade e formas quantas sejam suficientes à nossa necessidade lógica. Na formação da razão, da lógica, das categorias, a necessidade foi normativa: a necessidade não de ‘conhecer’, mas antes de subsumir, de esquematizar para fins de compreensão, de computação ... o preparar, o conformar ao semelhante, ao igual [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 270).

Na direção oposta dessa esquematização com vistas à regularidade e conseqüente controle, o ato genuíno de conhecer não ocorre através da razão, mas de uma luta entre a pluralidade de vontades que se encontram em permanente disputa em cada corpo humano.¹¹ Cada uma das forças em exercício traz um modo de ser possível de vida. Traz uma forma. Essa forma pode, portanto, ser arte. Razão pela qual, diz Klee “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (2001, p. 43). Isto é: torna visível uma força, uma forma, uma vida. Por isso, amar uma forma pelo que ela é implica “traspasar-se para o âmbito do que é”. O que “é”, contudo, vem à tona obliquamente porque vem apenas “como isto” ou “como aquilo”. Ou ainda: vem situado, *entificado* e na retração de ser. Por isso, diz Fogel, “pensar é só descrever limiares e limites, que são lugares-linhas do acontecer”. *Pensar* é assim estar retido no tempo-acontecimento, no tempo do “instante-gênese”, que tanto mostra quanto vela no mesmo ato.

Assim, por tudo o que foi dito, não se pretende que as descrições aqui ensaiadas sejam mais do que são: uma experiência possível (e necessária) do encontro com as obras escolhidas, no limite delas. Tal experiência enseja uma visada. Não oferece uma “legislação universal” sobre as obras, mas se quer como aceno de um percurso de pensamento. Que isso seja deste modo não significa de modo algum que este trabalho traga relatos subjetivos e intimistas resultantes de um ego posicionador das obras. Bem ao contrário, se estivermos em

¹⁰ Nas palavras de Nietzsche: “Não há nenhum ‘fato em si’, mas antes *um sentido há de sempre ser primeiramente intrometido para que um fato possa haver*” (2008, p. 290).

¹¹ Quanto a isto, cf, por exemplo: Nietzsche, 2004, p. 96-100.

um caminho sereno, a constituição do “ego” ou do “eu” será um efeito posterior, epigonal ou tardio, ao advento do pensamento e de sua escrita.¹²

Este *Ensaio*, então, pelos motivos citados, procura amar “Desvio para o vermelho” de Cildo Meirelle, no exercício fenomenológico da sua escuta.

2. Envio para o vermelho

“O retorno à cor tem o mérito de conduzir a um pouco mais perto do ‘coração das coisas’”

Klee¹³

Queremos pensar com Cildo a modulação do espaço que vem à tona através da cor. E isto na leitura da instalação “Desvio para o vermelho I: *Impregnação*” (1967 – 84) do artista plástico Cildo Meireles, utilizando como principal referência teórica o texto “O olho e o espírito” (escrito de 1960), do fenomenólogo Merleau-Ponty. A ideia central, proponente da cor como um modo possível de geração do espaço, vem exposta na chave fenomenológica que assume o corpo como lugar de captura pela contextura do mundo.



Desvio para o vermelho I: Impregnação, 1967-84, materiais diversos, dimensões variáveis.

¹² “Nosso mau costume de tomar como essência um símbolo da memória, uma fórmula abreviada e, finalmente, tomá-lo como causa, por exemplo, dizer do relâmpago: ‘ele brilha’. Ou a palavrinha ‘eu’. Estabelecer uma espécie de perspectiva no ver, por sua vez, como causa do próprio ver: esse foi o passe de mágica na invenção do ‘sujeito’, do ‘eu’” (NIETZSCHE, 2008, p. 284).

¹³ *Apud*: Ponty, p. 104, 1980.

2.1. Obra-corpo: os primeiros momentos

“Desvio para o vermelho I: *Impregnação*” é o primeiro ambiente de uma instalação composta por mais duas salas, a saber: “Desvio para o vermelho II: *Entorno*”, 1967-84, e “Desvio para o vermelho III: *Desvio*”, 1967-84. Chamada de “tão fictícia quanto real” (Cohen, p. 89, 2008), a sala *Impregnações* traz, segundo o próprio Cildo, uma coleção “possível mas pouco provável” (Idem) de elementos vermelhos circundados por uma parede branca que “por um lado, aproxima-se do ambiente doméstico e, por outro, desconecta a obra do espaço real” (Idem). Então, por um lado, do ambiente doméstico estão sofá, mesa, geladeira, telefone, estantes, escrivaninha, quadros, televisão, poltrona, almofadas, cadeira, carpetes e toda sorte de pequenos objetos tanto decorativos, quanto utensiliares. Por outro lado, a desconexão com o espaço “real” e, melhor diríamos, com o espaço habitual, está no que chamamos a “abertura” desses entes pelo vermelho. Afirmar que os entes em jogo na instalação são abertos pelo vermelho significa afirmar que o modo através do qual esses entes vêm à tona está marcado singularmente pela experiência (leia-se fluxo vital) produzida pela cor vermelha. E ainda, que a experiência em jogo aí carrega (na história de produção do trabalho) e efetiva (a cada novo encontro que ocorre de um espectador com a instalação) uma cisão da obra com uma ambiência familiar. Isto é, está em curso uma fissura produzida no registro habitual desde onde os objetos domésticos são comumente abertos pela nossa ocupação cotidiana do espaço. Assim, fissurado, o corpo que encontra o monocromático sofre a experiência do vermelho pelo “total”. Ou seja, atravessa o espectador o fato inexorável de que nada, nenhum objeto, escapou aos domínios daquela cor. A totalidade exercida na instauração monocromática do ambiente, por sua vez, pode gerar uma sensação de asfixia. Tal poder de geratividade da obra (a fissura, o desconcerto, a asfixia) decorre da condição ontológica de interpenetrabilidade corpo-mundo, constituidora do ver fenomenológico, a que Ponty chamou de enigmática: “O enigma reside nisso: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder vidente” (1980, p. 88).

Assim, o monocromatismo em conjunto com a sua perplexidade correlata não permitem inicialmente que os objetos apareçam nitidamente separados uns dos outros como elementos particulares para a percepção. Concomitante a essa imersão num mundo significativamente homogêneo, vive-se a exposição do espectador a uma cor saturada. Isto é: vive-se a experiência de uma cor que não somente ocupa todos os lugares como também se move na sua direção.

É desse modo que os primeiros momentos de presença do corpo na obra operam uma cisão do fluxo afetivo anterior à entrada na sala. O corpo encontra o vermelho que vem na sua direção para impregná-lo. Uma impregnação que cria sentidos. Como diz Ponty: “trata-se da dimensão de cor [...] [que] cria identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, uma qualquer coisa...” (1980, p. 103).

Na medida em que o corpo se ambienta, vê que há pequenas modulações do vermelho entre os objetos. Objetos esses que, aos poucos, vão se destacando da ambiência homogênea inicial. Dito de outra maneira, junto ao processo de “impregnação” do vermelho em curso no corpo, as particularidades, que não escaparam ao movimento totalizante do vermelho, vão vindo à tona da superfície, de modo a trazerem um índice nostálgico do heterogêneo. Esse aparecimento produz uma afecção estranhamente melancólica: “É como se algum acontecimento dramático pudesse ter alterado a cor daquela realidade” em seus mínimos detalhes (Cohen, 1980, p. 89). Detalhes que aparecem como prolongamento do corpo, como “coisas-anexos” que põem significação no mundo circundante e que são por ele significadas. Um corpo poroso que, *sendo* a obra, é melancolia. Incrustada na carne está a impregnação do vermelho. Tem-se aí uma estrutura ontológica circular cujo começo ou fim não pode ser aferido. Essa circularidade está explícita, por exemplo, na seguinte afirmação de Ponty: “A visão do corpo se faz nas coisas e a visibilidade manifesta delas se reforça no corpo” (1980, p. 87). Mais detidamente, ocorre que *corpo* e *coisa* estão intimamente imbricados na forma de extensões co-pertinentes, significadas na abertura de um mundo. Mundo este marcado pelo desvio. Sendo assim, o desvio é a condição no corpo nessa obra de Cildo.

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo” (PONTY, 1980, p. 89).

2.3. A cor de uma realidade alterada? E alterada por desvio.

Na física, o fenômeno intitulado “desvio para o vermelho” (*redshift*) descreve uma alteração na observação das ondas de luz emitidas por uma fonte em relação a um receptor/espectador. Entre as três causas possíveis para o desvio, está a expansão do universo.

¹⁴ No “*redshift*” cosmológico o desvio acontece em função da expansão do espaço em si. Ou seja, o comprimento de onda aumenta diretamente como resultado da expansão do espaço.

¹⁴ As outras duas são o “efeito Doppler” e o campo gravitacional da fonte.

Mas, como não se trata aqui de assumir um discurso produzido pela ciência que, como diz Ponty, faz apenas “sobrevãos do pensamento”, ou ainda, produz somente pensamento do objeto em geral (Cf. 1980, p. 86), razão pela qual sempre chega epigonalmente às coisas, cabe pensar que tipo de “expansão cosmológica” está em jogo na obra do ponto de vista fenomenológico.

A expansão cosmológica de desvio para o vermelho numa acepção fenomenal aponta para a abordagem do âmbito de dação primal dos fenômenos, isto é, sua gênese. Nesse âmbito, o real é originariamente aberto para e pelo meu corpo que é simultaneamente aberto para e pelo real. Explico. Trata-se de descrever, do ponto de vista fenomenológico o lugar primeiro em jogo na constituição de sentido dos entes aí implicados. Toda constituição de sentido total e arcaica gera, em uma acepção ampla do termo, uma cosmologia. Assim, uma cosmologia encarna o sentido a partir do qual um determinado universo se constitui, ou ainda, é aberto. Vemos no universo da sala *Impregnação* um vermelho saturado que está expandido para todos os entes que compõem esse “cosmo-sala”. Expansão que se deu por *desvio*. E aqui temos um ponto importante, uma chave, para compreensão do trabalho de Cildo. Supõe-se que todo desvio abarca um ato de violência. Isto porque viola, rompe, cinde o fluxo de um percurso previamente dado que vigorava no momento da interrupção. Sendo assim, estamos diante de, ao menos, duas violências, dois desvios. Quais sejam: o desvio que operou no processo de concreção da obra pelo artista e o desvio que é provocado no espectador. Este último, ao entrar no registro dessa cosmologia, sofre uma alteração desviante da direção que dominava até então as percepções de sua corporalidade. A instalação de um outro sentido oferece, por sua vez, um rearranjo afetivo ao “todo” que é mobilizado e mobilizador daquele corpo. A natureza total da impregnação da sala advém, assim, do afeto que a cor mobiliza¹⁵.

Não girando em torno da apreensão racional que se quer alheia aos afetos, ou seja, não girando em torno da expectativa meramente intelectual, ¹⁶ o que poderia ser o caso na

¹⁵ De acordo com Heidegger, os afetos possuem como característica ontológica compartilhada pôr em relevo uma totalidade conjuntural específica, ou singular, na medida em que exibem intensamente “toda” conjuntura “neste” ou “naquele” afeto. Com o que também o “problema da totalidade” aparece em uma dimensão distinta da tradição filosófica moderna: “Tão certo como é que nós nunca podemos compreender a totalidade do ente em si e absolutamente, tão evidente é, contudo, que nos encontramos postados em meio ao ente de algum modo desvelado em sua totalidade. E está fora de dúvida que subsiste uma diferença essencial entre compreender a totalidade do ente em si e o encontrar-se em meio ao ente em sua totalidade. Aquilo é fundamentalmente impossível. Isto, no entanto, acontece constantemente em nossa existência” (1989, p. 38).

¹⁶ Cf: “Mister se faz que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a colocar-se num há prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que, com meu corpo despertem os corpos associados, os ‘outros’ [...] que me assediam, que eu assedio, com quem assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os da sua

abordagem do espaço com métrica ou através das percepções de linha, a cor atua numa instância primal. Dito de outra maneira, pensar o espaço como cor é entendê-lo fora da tradição cartesiana que a geometria reconstrói. Antes, concebe-se “um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade” desde onde o real se faz (“eu” incluído no “real”). Como diz Ponty: “Eu não o vejo [o real, o espaço] segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele” (1980, p. 103).

Precisamente na imbricação dos fatores que cruzam o “grau zero”, a partir do qual uma cosmologia (um sentido do todo) se instala, atua como força movente e estruturante uma “tonalidade afetiva” ou uma “disposição de humor”. Por isso, a “tonalidade afetiva” que a cor vermelha confere ao ambiente faz ver uma totalidade segundo um *logos* (sentido que articula o real) específico, e assim, “todas as coisas” aparecem segundo aquela disposição de humor provocada. Na sala de Cildo, o monocromatismo nos variados objetos faz a reunião deles em um conjunto total. Essa totalidade instala uma afecção. Tal experiência desvendaria uma estrutura ontológica do real, segundo uma leitura fenomenológica, qual seja: que a experiência de totalidade só é possível mediante uma disposição de humor fundamental. Dito de outro modo, um corpo só realiza *existencialmente* a ideia de totalidade ao ser atravessado por um humor tão radical que “monocromatiza” os entes em geral segundo a sua determinação própria.

Cabe ressaltar que a apreensão do espaço como cor não é a única possibilidade de experimentação da estrutura ontológica do real.¹⁷ Mas, essa apreensão é um caso exemplar em que isso aconteceria. Nesse caso exemplar estamos ainda diante de uma outra verdade fenomenológica, a saber: que nada existe “em si”. Como já assinalava Nietzsche, antes de Ponty: “Uma ‘coisa em si’ é tão absurda quanto um ‘sentido em si’, ‘um significado em si’. Não há nenhum ‘fato em si’, mas antes *um sentido há de sempre ser primeiramente intrometido para que um fato possa haver*” (Nietzsche, frag. 556, 2008). Por isso: “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida”, trata-se de uma “fórmula carnal da sua presença” (Ponty, p. 102, 1980). Ou ainda, o que Ponty assinala nessa observação é que a presença mesma desses elementos na nossa carne já configura uma “acolhida” que damos a eles, uma “acolhida” leia-se: um sentido. Sendo assim, a pergunta pelo sentido do vermelho

espécie, seu território ou seu meio” (Merleau-Ponty, 1980, p. 86). E ainda: “[não é] um espírito leitor que decifre os impactos da luz-coisa sobre o cérebro, e o que o faria igualmente bem se nunca houvesse habitado um corpo. Já não se trata do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que está aí” (Idem, p. 100).

¹⁷ De acordo com Ponty, trata-se de “liberar a linha” e não negá-la: “a contestação da linha prosaica de nenhum modo exclui toda a linha da pintura, como talvez o hajam acreditado os Impressionistas. Trata-se só de liberá-la, de fazer reviver seu poder constituinte [...]” (1980, p. 105)

na composição do espaço do trabalho de Cildo é a pergunta pelo poder de geratividade da obra e de nós mesmos na contextura do mundo.

Referência Bibliográfica

- Cohen, Ana Paula.** In: *Através: Inhotin*. Brumadinho, MG: Instituto Inhotin, 2008.
- Fogel, Gilvan.** *Uma coisa nela mesma e desde ela mesma*. In: FRECHEIRAS, Marta Luzie; NEVES, Sergio Ricardo (Orgs.). *Linguagem e Filosofia*. RJ: 7Letras, 2001.
- _____. *Notas sobre o corpo*. In: CASTRO, Manuel Antonio de (Org.). *Arte: Corpo, mundo e terra*. RJ: 7Letras/FAPERJ, 2009.
- _____. *Sentir, ver, dizer: cismando coisas de arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg.** *A Hermenêutica da obra de Arte*. Tradução Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- Heidegger, Martin.** *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. SP: Editora Nova Cultural, 1989 (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Serenidade*. Tradução de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Piaget, 2001. Tradução de Gelassenheit.
- _____. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- _____. *Que significa pensar?*. Tradução de Paulo Rudi Schenieder. In: *O outro pensar*. Ijuí: Inujuí, 2005.
- _____. *Ensaio e conferências*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- _____. *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- Klee, P.** *Sobre a arte Moderna e outros ensaios*. Jorge Zahar Editor, RJ: 2001.
- Merleau-Ponty.** *O olho e o espírito*. In: Coleção “Os pensadores”, SP: Ed. Abril Cultural, 1980.
- Nietzsche, F.** *Aurora*.. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- _____. *A vontade de Poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Hedra, 2008 b.