

Linguagem indireta e as vozes do silêncio: uma leitura dos escritos de Merleau-Ponty direcionada ao processo de criação em desenho

Lucas Albergaria de Magalhães

Ao lermos o texto proposto identificamos uma série de passagens que nos fornecem base para refletirmos sobre o processo de criação artística utilizando-se da linguagem do Desenho, nosso objeto de pesquisa, e a formação de um estilo. Apesar do autor utilizar-se em várias passagens do texto de exemplos relativos à pintura, devemos ressaltar nossa crença de que estes encaixam-se perfeitamente na discussão aqui proposta, visto que o modo de operar desta e do desenho partilham similaridades. Sempre que sentirmos necessidade, recorreremos a exemplos visuais das obras de Sandra Cinto, uma das expoentes da Arte contemporânea brasileira e Rubens Matuck, aquarelista viajante, ou estabeleceremos um diálogo com o livro de Nicolaidis, importante teórico da área do desenho.

Antes de abordarmos o cerne de nossa discussão, devemos estabelecer que a obra de Arte não se trata de um produto acabado, encontrando-se inserido em um sistema de relações, de idas e vindas. O objeto artístico só existe como tal a partir de uma relação intrínseca existente entre os aspectos materiais, técnicos e a poética, sendo esta última um sentido. Em uma vastidão de possibilidades, escolhe-se determinados signos, constituindo um estilo daque-

le indivíduo, um entre tantos desenhistas, artistas. Nosso ponto de vista relativo à incessante busca própria do fazer artístico parece ser compartilhado com Merleau-Ponty quando o autor afirma que

“O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. *A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, (...)*”¹

O processo criativo nas Artes Visuais não deve ser compreendido como fruto de inspiração repentina, e os aspectos plásticos apresentados ao público não são “produtos finais”, ou “obras primas”; não devemos encarar as Artes em um sentido linear de execução projetual de etapas operatórias pré-estabelecidas, quando na verdade dá-se como uma busca sem fim, na qual o artista procura formar um repertório de signos, gestos gráficos e sentido poético, os quais, segundo o autor consultado, advém de fatores que fogem ao controle do artista, como a criação do indivíduo, seu condicionamento físico, o ambiente no qual está inserido. Logo abaixo, separamos um trecho que nos parece esclarecer a respeito da constituição da temática de uma obra, e até mesmo dos

procedimentos técnicos empregados pelo artista:

“Se nos instalarmos no pintor para assistir a esse momento decisivo em que aquilo que lhe foi dado de destino corporal, de aventuras pessoais ou de eventos históricos cristaliza-se no “tema”, reconheceremos que a sua obra nunca é um efeito, é sempre uma resposta a esses dados, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, as polícias, as revoluções, que podem sufocar a pintura, constituem também o pão de que ela faz seu sacramento. Viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem.”²

A partir do que foi proposto, compreendemos que os temas e mesmo os procedimentos utilizados para representá-los são fruto das influências sofridas pelo artista. Afinal, “como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo?”³. Interessante notar como Nicolaides parece complementar as proposições de Merleau-Ponty ao observar que

“O ato de criar é sinônimo de construir algo fresco, algo que é resultado destes dois tipos de experiência, o objetivo e o subjetivo. As qualidades subjetivas são qualidades que fazem Arte, mas elas devem começar em algum lugar. Apesar da Arte não provir da simples cópia baseada puramente na observação do mundo exterior, também não pode surgir apenas somente da mente do artista. Algo começa dentro dele, apesar de que talvez ele nem tenha consciência disso, e o faz querer criar.”⁴

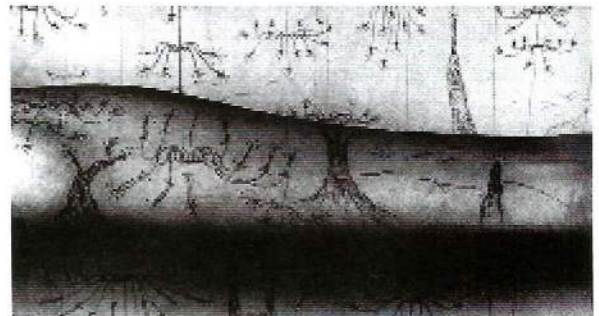
Subjetividade e objetividade. Estes dois fatores parecem coordenar não apenas os temas abordados nas obras, como também outros aspectos envolvidos no procedimento do Desenho como o caráter do gesto de um dado artista. Se por um lado este fator faz com que identifiquemos o trabalho de de-

terminado artista, nos questionamos por quais motivos ocorre essa diferenciação. Para esclarecer nosso ponto de vista, utilizaremos como exemplos as obras dos artistas de nosso interesse de pesquisa, anteriormente citados:

Ao observarmos rapidamente as obras destes dois artistas é possível constatar que existem diferenças no modo como essas linhas são desenhadas. Acreditamos que as diferenças gestuais ocorrem, em um primeiro momento, devido às condições fisiológicas inerentes a cada artista, como apontado por Merleau-Ponty:



Rubens Matuck: Mulher Araweté no tear e índio araweté produzindo instrumento de caça. Aquarela sobre papel, 1989.



Sandra Cinto: detalhe da instalação “Sem título”. Fotografia, 24^a Bienal de São Paulo, 1998.

“Aqui, o espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos movermos, a partir do momento em que sabemos olhar. Esses atos simples já encerram o segredo da ação expressiva: movo meu corpo mesmo sem saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso procurar os instrumentos dessa ação, do mesmo modo que o artista faz seu estilo irradiar até *as fibras da matéria que ele trabalha*.”⁵

Devemos ressaltar que a subjetividade proporcionada pelos aspectos fisiológicos do artista não é a única resposta plausível à questão dos determinantes de um gesto característico, visto que neste caso também há uma porção de objetividade, devido à intenção de se construir um estilo próprio da parte do artista. No entanto, essa objetividade não deve ser estendida ao significado transmitido por essas linhas, visto que a significação dá-se pelo contexto, considerando dimensões da obra, materialidade do suporte empregado, condições de trabalho no momento em que aquele desenho foi executado, etc. Podemos traçar um paralelo entre esta parte de nossa discussão e o texto de Merleau-Ponty quando afirma que:

“A palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, como vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto, o qual justamente está em vias de escrever.”⁶

Podemos complementar estas considerações com as próprias palavras do autor ao propor o seguinte enunciado:

“A sua linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a tabela a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente *mostração*”⁷

Esta afirmação nos faz considerar que é possível ensinar a um indivíduo a técnica do desenho, propor leituras sobre história da Arte, estética, etc. Mas um estilo, que envolve um intenso trabalho de exploração das potencialidades tanto do indivíduo quanto da linguagem do meio, constrói-se a partir da descoberta, da manipulação de materiais, o que demanda uma postura investigativa por parte do artista. Desenhar não se aprende de outra forma que não seja desenhando. A esse respeito, Nicolaidis diz que:

“O impulso de desenhar é tão natural quanto o impulso de falar. Como regra, aprendemos que falar é um simples processo de prática, fazendo uma série de erros quando temos dois ou três anos de idade, mas sem estes primeiros esforços em entender e falar seria uma bobagem atrever-se a estudar gramática ou composição. É essa preparação vital, essas primeiras palavras balbuciadas que importam, um tipo de esforço que deve ser encarado como paralelo ao que o estudante deve fazer durante os primeiros anos de estudo das Artes.”⁸

Até o presente momento desta discussão, constatamos que o processo de criação artística envolve a descoberta das possibilidades do fazer do indivíduo, objetivando desenvolver um estilo, um “eu” poético. A busca faz-se necessária visto que o estilo não é inerente ao indivíduo, mas fruto de uma seleção das possibilidades de seu corpo e sua mente. O autor do texto em questão resalta que estilo não se trata de uma fórmula fixa, e que este nem sempre é reconhecido pelo próprio artista, devido à imensa proximidade entre criador e os signos criados.

“Mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou em certos aspectos senhor de si próprio, o que lhe é proporcionado com seu estilo não é uma maneira, um certo número de

processos ou tiques que possa inventariar, é um modo de formulação tão reconhecível para os outros, tão pouco visível para ele como sua silhueta ou seus gestos de todos os dias. (...) Malraux escreve que o estilo é o “*meio de recriar o mundo segundo valores do homem que o descobre.*” (...)*a percepção já estiliza.*”⁹

Ao citar esta frase de Malraux, sentimos necessidade de retomar a questão do tema de uma obra de Arte e sua relação com o estilo do indivíduo. Se “Todo estilo é a organização dos elementos do mundo que permitem orientar este para uma de suas partes essenciais”¹⁰, concluímos que um tema a ser pintado jamais se esgota, pois o estilo de cada um, as técnicas representativas empregadas, os modos de enxergar o objeto, todos esses fatores impõem uma subjetividade, tornando impossível uma representação definitiva de um dado objeto. Afinal, “Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer.”¹¹

Devemos lembrar que até princípios do século XX o Desenho encontrava-se subjugado à Pintura, sendo utilizado como esboço preparatório. A este respeito, detectamos no texto algumas observações feitas por Malraux e Merleau-Ponty:

“E quanto àqueles dentre os modernos que apresentam esboços como quadros, e de que cada tela, assinatura de um momento de vida, exige ser vista, em “exposição”, na série das sucessivas telas – essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciaram de fato à obra e agora só procuram o imediato, *o sentido, o individual, “a expressão bruta*”, como diz Malraux – ou então que o acabamento, *a apresentação subjetiva e convincente dos sentidos, deixou de ser o meio e o sinal da obra verdadeiramente feita* (...) Baudelaire escreveu – palavras que Malraux lembra muito oportunamente – “que uma obra feita não é necessariamente acabada e uma obra acabada não é necessariamente feita.”¹²

Quando o autor cita a frase “a obra feita não necessita ser acabada” remete-nos aos croquis de Rubens Matuck, frutos de um estudo de campo, sem grandes condições de conforto no ato de sua execução. Nas obras deste artista não existe uma preocupação em proporcionar aos desenhos um tratamento gráfico que remeta à fotografia, mas explorar as possibilidades lingüísticas do Desenho, como a gestualidade proporcionada pelo pincel. Não cabe a esta poética, e nem a qualquer outra, um compromisso de representar os objetos observados da maneira exata como são. A este respeito, Merleau-Ponty revela que “É essencial à verdade ser integral, enquanto pintura alguma jamais se pretendeu integral.”¹³, ponto de vista compartilhado e ampliado por Nicolaides quando este afirma que:

“Desenho ou Pintura podem ser pensados como algumas das maneiras possíveis de expressar algumas de nossas idéias sobre os objetos, idéias estas que se formaram através da experiência visual, *sem necessariamente ser um registro literal daquela. Nosso conceito de um objeto está longe de ser idêntico da projeção daquele mesmo objeto sobre nossa retina.*”¹⁴

“No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo com o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras. (...) Se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala.”⁵

Esta passagem da obra de Merleau-Ponty por algum motivo remeteu-nos imediatamente às obras de Sandra Cinto. Acreditamos que elas se destacam das dos demais desenhistas devido à sua ousadia de

não reter seus desenhos ao suporte tradicionalmente utilizado, o papel preso à moldura, expandindo-o pelas paredes da galeria. Se Merleau-Ponty afirma que “A ausência de signo pode ser um signo”¹⁶, devemos entender a ausência de moldura nos trabalhos de Sandra Cinto como uma quebra dos paradigmas, dos lugares-comuns do modo como o Desenho é tradicionalmente exposto. Acreditamos que desta forma a artista chama atenção para os aspectos fundamentais da linguagem do Desenho: linha, relação figura-fundo, brilho da tinta e do grafite, etc.

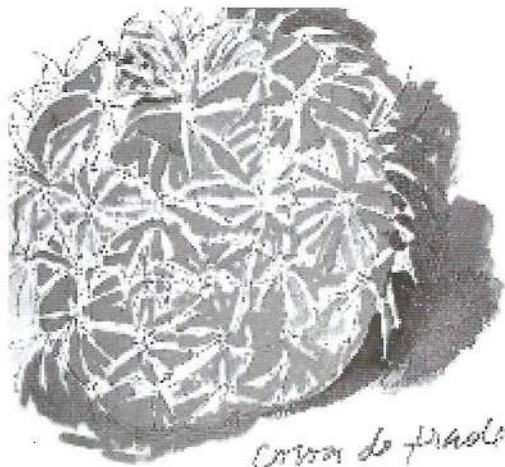
Algumas passagens do texto parecem referir-se à recepção da obra por parte do espectador. Dentre essas considerações, Merleau-Ponty propõe uma questão acerca da linguagem:

“Mas como é isso, se a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas palavras? Tanto pelo que não “diz” quanto pelo que “diz?”¹⁷

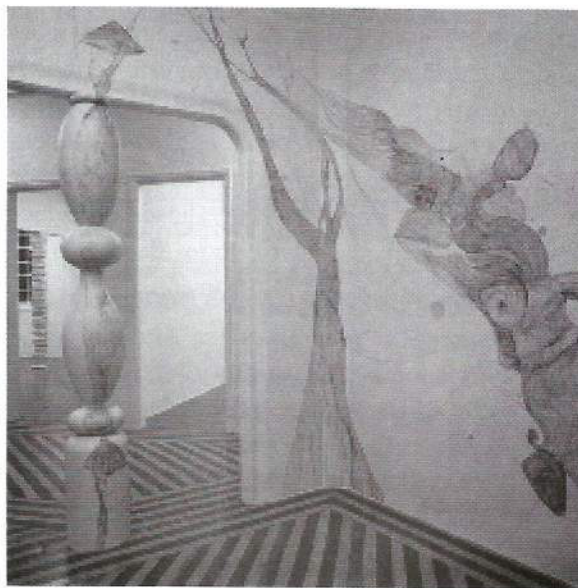
Os signos do desenho artístico transmitem uma mensagem, mas o signo visual, ao contrário do verbal, não especifica a poética criada pelo artista. Isso recai na discussão dos meios quentes e frios de McLuhan¹⁸, encaixando-se especificamente nos meios “frios”, onde a baixa quantidade de informações fornecidas ao espectador permite que ele crie a sua própria interpretação. “É mais o sentido que impregna o quadro do que o quadro o exprime.”¹⁹

Gostaríamos de questionar uma consideração feita por Merleau-Ponty em seu texto quando diz que:

“O romancista mantém com seu leitor, todos os homens com todos os homens, uma linguagem de iniciados: iniciados no mundo, no universo dos possíveis detidos num corpo humano, numa vida moderna. Pressupõe conhecido o que tem a dizer, instala-se na conduta de um perso-



Rubens Matuck: cadernos de viagem ao sertao – guache e nanquim sobre papel.



Sandra Cinto: instalação “Sem título”. Caneta permanente sobre parede e pintura automotiva sobre mdf, dimensões variadas. Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2002.

nagem e apenas apresenta ao leitor sua marca, seu rastro nervoso e preempatório no que a cerca.”²⁰

Ao aplicamos este exemplo ao Desenho e à Pintura consideramos que a relação comunicacional entre artista e observador da obra não ocorre de forma plena e absoluta, visto que a linguagem da Arte não mantém necessariamente uma relação com o mundo natural, aquele que todos vêem, mas com as características plásticas dos materiais e também com o universo psíquico daquele artista. Acreditamos que quanto maior conhecimento por parte do espectador dos procedimentos técnicos ou da trajetória daquele artista, maior a possibilidade de compreender a poética ali desenvolvida, mas esta interpretação jamais coincidirá com as intenções ocorridas no momento em que a obra foi executada.

Como foi possível constatar ao longo deste artigo, processo de criação artística não se prende a um modelo, encontra-se inserido no contexto do indivíduo – mesmo que a temática abordada dê-se por negação da realidade vivida, como no caso de Rubens Matuck, cuja poética parece indicar uma vontade de fugir do caos imposto pela realidade da cidade grande ao preferir executar estudos de campo em regiões pouco exploradas pelo homem.

Notas

Lucas Albergaria de Magalhães possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente é mestrando em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo sob orientação da professora doutora Monica Baptista Sampaio Távares, onde investiga os procedimentos criativos adotados por desenhistas.

¹MERLEAU-PONTY, Maurice. Linguagem indireta e as

vozes do silêncio. In: Textos selecionados. Seleção, tradução e notas Marilena Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p.60. Grifos nossos

²Ibid, p.68

³Ibid, p.58

⁴NICOLAIDES, Kimon. The natural way to draw.Boston: Houghton Mifflin, 1990, p.122. Tradução nossa.

⁵MERLEAU-PONTY, Maurice, p.69. Grifos nossos.

⁶Ibid, p.47

⁷MERLEAU-PONTY, Maurice, p.43

⁸NICOLAIDES, Kimon. The natural way to draw.Boston: Houghton Mifflin, 1990, introdução. Tradução nossa.

⁹Ibid, p.54-55. Grifos nossos.

¹⁰Ibid, p.56

¹¹Ibid, p.83

¹²Ibid, p.52. Grifos nossos.

¹³MERLEAU-PONTY, Maurice, p.84

¹⁴NICOLAIDES, Kimon, p.212. Tradução e grifos nossos.

¹⁵MERLEAU-PONTY, Maurice, p.42

¹⁶Ibid, p.44

¹⁷Ibid, p.45

¹⁸MCLUHAN, MARSHALL. Os meios de Comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1999, p.38-50.

¹⁹MERLEAU-PONTY, Maurice, p.56. Grifos nossos.

²⁰MERLEAU-PONTY, Maurice, p.80

Referências

CINTO, Sandra. Construção. Santiago de Compostela: Dar-do DS, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Textos selecionados. Seleção, tradução e notas Marilena Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MCLUHAN, MARSHALL. Os meios de Comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1999.

NICOLAIDES, Kimon. The natural way to draw.Boston: Houghton Mifflin, 1990.

PLAZA, Julio. Arte/Ciência: uma consciência. São Paulo: Revista ARS. Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, vol.1, n.1, p.37-47, 2003.