

Claro enigma¹

*Há um jogo de relâmpagos sobre o mundo
de só imaginá-la a luz fulmina-me,
na outra face ainda é sombra*

Luiza Neto Jorge

Há mais de uma década, Lucas Arruda se dedica a conquistar uma mínima paisagem que emerge da própria membrana da pintura, de dentro para fora. O pequeno pincel serpenteia ligeiro sobre a superfície, funda um gradiente de pequenas texturas e faz surgir uma chuva de sementes prateadas, ou anuncia uma luz solar de despedida, que já se esconde atrás do horizonte. Se reconhecemos em sua produção fenômenos e atributos do mundo natural – a densa floresta tropical, o céu carregado, a dança das nuvens, a luz brilhante da aurora, o melancólico cair da noite e os pactos moventes entre chuva e vento – a obra antes expressa uma operação na linguagem, fazendo crer que a imagem não é coisa dada, mas talhada, construída. Através de uma depuração repetitiva e algo ritualística do gesto pictórico, seus trabalhos não abrem mão de exibir seu próprio método, o modo pelo qual se tornam o que são, indo e vindo no trânsito entre constituir e desconstituir as formas visíveis. Mnemônica, sua pintura recusa ainda a observação direta para operar a partir de imagens mentais. Como disse outrora Maurice Merleau-Ponty, "Nada muda se ele [o pintor] não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível".

Acontece que o visível, em Arruda, só pode ser abordado de soslaio, através de véus e anteparos que o tornam suportável à contemplação. A luz, seu interesse persistente, não é bem uma fonte disponível e abundante, que banha a cena afirmando tudo como superfície; essa luz solar e direta da tradição pictórica clássica. Ao contrário, trata-se de um fenômeno velado, que emerge do fundo – das entranhas do solo ou da atmosfera pintada, como uma incandescência latente à espera. Ela precisa ser conquistada (literalmente des-coberta) através de um processo que inverte a lógica aditiva da pintura: muitas vezes vem à tona a partir da remoção da tinta, como se o pintor gravasse ou esculpisse não na pedra, mas na própria matéria cromática, dosando a aparição. Com as costas do pincel ou um pedaço de pano, ele risca, arranha e retira delicadamente as camadas espessas de tinta que antes adicionou, num jogo entre acumular e

¹"Claro Enigma" é o título que tomo emprestado de Carlos Drummond de Andrade, do livro homônimo publicado em 1951, em que o poeta tão bem soube abordar os paradoxos fundamentais.

subtrair, velar e revelar, até que algo se acenda nas profundezas da superfície.

Talvez por isso seja possível falar em monumentalidade e sublime, mesmo se tratando, muitas vezes, de telas de apenas 24 por 30 centímetros. O que se produz é uma profundidade algo vertiginosa, cujo convite é nos conduzir até às bordas ou ao umbigo do mundo representado. E mesmo a ideia de paisagem é também aqui uma sugestão discreta, conquistada através de uma linha do horizonte frontal e sutil, igualmente fruto dessa arqueologia da remoção. O horizonte do artista, porém, não funciona apenas como divisor entre terra e céu, antes opera como limiar ontológico, linha de tensão entre o visível e o invisível. Especialmente nos monocromos de médio formato, tal experiência é levada ao limite, com um horizonte rarefeito que atua mais como promessa do que como demarcação, conectando as partes numa certa zona de indeterminação vaporosa. Sua sutileza faz com que funcione menos como linha geográfica do que como evento perceptivo; fio que simultaneamente delimita e dissolve, e que indicia um além do que não vemos.

Não à toa Arruda frequentemente menciona a história de *Assum Preto*, pássaro que já deu título a várias de suas exposições. Em certas tradições nordestinas, é comum cegar o animal na esperança de que seu canto fique mais bonito – tal qual Tiresias, o vidente cego de Homero, a quem os deuses negaram a visão em troca do dom da profecia. “Tudo em vorta é só beleza / Sol de abril e a mata em frô / Mas Assum Preto, cego dos óio / Num vendo a luz, ai, canta de dor...”, entoa a canção homônima de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, composta em 1950, e transmitida a Arruda por seu pai. Ironicamente, para o pintor, há algo de revelador na cegueira. Talvez por isso ele já tenha realizado exposições na penumbra, com obras iluminadas apenas temporariamente, ou criado trabalhos que utilizam projetores de diapositivos emitindo luzes quase imperceptíveis – algo agora desdobrado nas pinturas verticais com quadrados geminados que vibram e se dissolvem frente ao olhar.

Portanto, mesmo as leituras que associam sua obra com a tradição romântica, voltada ao sublime, devem ser cuidadosas. Apesar do produtivo diálogo com ingleses como Turner e John Constable, mestres na dissolução das formas, criando campos quase indistintos de luz, cor e movimento, não é o grande abalo dramático que impera aqui. Tampouco se trata da monumentalidade transcendente de um Caspar David Friedrich, onde a luz opera como revelação mística através de contrastes dramáticos e névoas teatrais. Arruda habita uma zona mais nuançada, entre o sublime romântico e o meditativo contemplativo. Se suas obras ecoam as dissoluções atmosféricas tardias de Turner, onde a luz emerge de camadas de tinta como fenômeno quase alquímico, ou a busca de Agnes Martin pela luz interior através de técnicas subtrativas, é de modo mais sugestivo, menos afirmativo. Há ainda algo da ideia rothkiana de luz que emana de dentro da superfície pictórica, não como iluminação externa, mas como incandescência da própria matéria cromática, jamais refém dos contornos da forma.

Caberia ainda um diálogo com a tradição contemplativa oriental, da pintura de paisagem chinesa (*shanshui*), onde montanhas e águas se dissolvem em brumas, ou a monocromia zen japonesa dos períodos Muromachi e Edo, com seus lavis diluídos que fazem da economia gestual um princípio espiritual. Mas onde a tradição oriental cultiva o silêncio como plenitude, Arruda é mais ambíguo. Se à distância as

pinturas parecem silenciosas, a proximidade e a depuração contemplativa apresentam uma miríade de pequenos procedimentos, micro e ínfimas revoluções sobre a superfície pictórica - da pressão diferencial do pincel à densidade particular da tinta - declarando que, na repetição, a diferença é produzida a partir de variações incessantes que se desdobram desde dentro, através da persistência amorosa do gesto, onde cada retorno ao mesmo motivo funciona como escavação mais profunda na linguagem. A repetição torna-se, portanto, uma espécie de exercício contínuo sobre o que é, afinal, construir uma imagem; talvez por isso todas as suas obras tenham como título *Deserto-Modelo*, tomado do poeta João Cabral de Melo Neto – “modelo” entendido não como forma fixa, mas como campo de teste incessante e inesgotável: o deserto enquanto espaço de rigor e rarefação prolongados.

Daí surgem certas idiossincrasias pictóricas. Em paralelo às marinhas mais clássicas, há casos em que o astro solar está espelhado no mar não como reflexo luminoso na superfície, mas como corpo incandescente caído ou enterrado nas profundezas, por vezes ainda acompanhado de palavras sulcadas na tela, sugerindo leituras mais alegóricas, desejanças de significado. Outras ainda derivam para territórios mais ambíguos, nos quais o horizonte é um entrelugar de mar e terra, como se o artista estivesse operando pontos de contato entre suas marinhas e suas densas florestas - duas famílias de trabalhos já conhecidas por nós. "Repetir, repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo." diria o poeta Manoel de Barros.

Em paralelo a elas, há ainda novas pinturas verticais de grande formato que operam uma mudança significativa na relação corporal com a obra, mas também revelam um deslocamento mais aprofundado em direção ao simbólico e ao espiritual. Se as pequenas telas criam uma intimidade contemplativa, essas superfícies expandidas estabelecem um diálogo mais direto entre corpo e pintura. O que habita o centro dessas composições não é mais apenas vislumbrado, mas se impõe como uma aparição que preenche o campo visual, transformando a experiência da "luz interior" do artista numa espécie de revelação arquitetural, que conferem à obra um caráter mais cerimonial. As áreas de cor se definem com maior clareza, os contornos ganham precisão, produzindo uma qualidade mais gráfica que dialoga com a tradição da pintura mística. É como se a depuração repetitiva do gesto, antes voltada à conquista da luz interior, agora se dirigisse também à construção de um vocabulário visual capaz de evocar uma atmosfera transcendente.

Nos caberá acompanhar tal desenvolvimento, mas, ao que parece, entre as grandes e pequenas, há um curioso diálogo complementar. As obras maiores emprestam às pequenas a noção de paisagem como coisa codificada, sistema de signos e símbolos que transcende a observação para afirmar que a imagem é uma versão fictícia de um mundo perceptível, reforçando ainda sua dimensão espiritual. Por sua vez, as pequenas telas devolvem às grandes um senso de autenticidade vivida, através do qual cada signo advém de um primeiro encontro real, rememorado, com o mundo.

Em tempos de ansiedade crônica e presente beco-sem-saída, sua obra segue suspendendo a dimensão histórica para nos conectar com um tempo fora do tempo, fazendo lembrar que é papel da

linguagem expandir os horizontes negociáveis do possível. Os de Arruda são diminutos, abertos com os dedos, mas continuamente extensíveis, tal qual o persistente desejo humano.

– Pollyana Quintella