

ONDE SE FUNDEM OS MITOS: REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE LEONOR BOTTERI¹

Pedro Paulo Lacombe Feijó.² UNESPAR/EMBAP/Campus I

Curitiba – PR – Brasil. lalofeijo@gmail.com

RESUMO: Neste artigo, baseado em nuances do pensamento de autores ligados à filosofia de Arthur Schopenhauer, procurei construir um diálogo em torno da obra de Leonor Botteri que possa revelar indícios da possível realidade transcendente da pintora e a natureza dos elementos responsáveis pelo espaço estético do universo botteriano. Descrevi as impressões que a obra de Botteri me desperta, particularmente as telas *O vento da noite* e *Menina do campo*, das quais fiz uma leitura informal, não estilística, e comentei as significativas coincidências compositivas, estruturais e simbólicas que existem entre elas. Sob meu ponto de vista, esses dois trabalhos se correspondem e se complementam e a pintura *Menina do campo* pode ser uma representação inconsciente da artista quando criança. Considero que a obra de Botteri requer uma abordagem especial, por isso, para nortear a forma de escrever, busquei alento em Gaston Bachelard, à procura de uma linguagem ao mesmo tempo crítica e poética.

Palavras-chave: Leonor Botteri; Artes visuais; Pintura; Arquétipo; Mito.

WHERE MYTHS MERGE: REFLECTIONS ON THE WORK OF LEONOR BOTTERI

ABSTRACT: *Based on nuances of authors influenced by the philosophy of Arthur Schopenhauer, I aim to create a dialogue around the work of Leonor Botteri in an attempt to unveil traces of the painter's transcendent reality and the nature of specific elements within the artist's aesthetic space. I describe my impressions of Botteri's work, with particular reference to O Vento da Noite (The Wind of the Night) and Menina do Campo (Country Girl). I provide an informal, rather than stylistic reading of these two works, exploring significant compositive, structural and symbolic coincidences between them. In my view, these two works are analogous and complementary, and Menina do Campo may be read as an unconscious representation of the painter as a child. Botteri's paintings demand careful analysis and, with this in mind, I look at the work of Gaston Bachelard in search for a language which is at the same time critical and poetic.*

Keywords: *Leonor Botteri; Visual arts; Painting; Archetype; Myth.*

¹ Artigo apresentado como requisito à obtenção do título de Especialista no Curso de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria José Justino.

² Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Federal do Paraná (1975). Especialista em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2012). Professor da UNESPAR/EMBAP (desde 1989). Atua na área do Desenho. Oleiro.

1 Introdução

A arte – com caráter e qualidade – sempre procurou a união da realidade interior com a realidade do mundo. A relação entre matéria e espírito, corpo e alma, é uma preocupação inerente ao artista que percebe o cosmos como um princípio mente-matéria.³ Segundo Bachelard (1993, p. 84), “toda grande imagem [...] revela um estado de alma”, e poder-se-ia dizer, também, que revela um espaço de sonhos. “Eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho” (BACHELARD, 1988, p. 152).

A obra de Leonor Botteri reflete essa relação e aponta para o caminho escolhido pela pintora rumo à sua verdade interior de maneira natural e intuitiva. Às margens desse caminho estão o consciente e o inconsciente, a vigília e o sonho, a existência e a não-existência – porque é da natureza a unidade ser dual –, e ele passa por mitos, arquétipos e emoções profundas.

Além de reconhecer Leonor Botteri como uma artista singular, minha motivação para escrever este trabalho nasceu também do particular interesse pelo misterioso universo dessa ex-professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. O processo criativo de Botteri reflete a pujança de sua vida interior – que se constitui em um terreno fértil para sua experiência estética –, mas também expressa sua relação íntima com a velha cidade de pedra que Dario Vellozo considerava um ponto de luz universal e que convida à introspecção, ao devaneio. E é com esses matizes do universo botteriano que me identifico.

Após 40 anos de atividade voltada às artes plásticas, em 1998 a artista deixou-nos sozinhos com o mistério que até hoje envolve sua vida e sua obra, mas sua produção artística permite-nos imaginar como ela interpretou a vida e representou sua realidade por meio da pintura.

É sobre esse assunto que este trabalho pretende refletir, mas levando-se em conta que sentir a obra de Botteri implica procurar respostas dentro de nós mesmos, em nosso espaço íntimo; respostas que se manifestam por meio de sensações ligadas à nossa própria experiência de viver. Não é possível atribuir um significado à obra de Botteri, mas senti-la, com base em nossa própria experiência estética, aquilo que não pode ser encontrado: o que é inexprimível e apenas pode ser contemplado em silêncio. O sentido que emana da obra de Botteri está ligado à própria existência humana, ao “mistério que está escrito nos tigres” (BORGES, 1978, p. 96).

São escassas as referências bibliográficas e literárias sobre Leonor Botteri e sua obra. Foi exatamente isso que me levou a uma visão bastante pessoal das questões evocadas em seus trabalhos. Essa perspectiva pessoal da essência botteriana norteia-se pelo pensamento crítico de autores que estudaram a consciência e a transcendência humanas considerando o sentimento antes do racionalismo, seja sob o ponto de vista da filosofia, da arte ou da ciência. Assim, minha investigação do espaço estético de Botteri e das questões relativas à transcendência pela arte reveladas em sua obra fundamenta-se no pensamento filosófico de Arthur Schopenhauer, nas ideias de Aldous Huxley, na poética de Jorge Luis Borges e Gaston Bachelard e nos estudos de Carl Jung. Reconheço em Botteri uma realidade maior, a mesma que também é revelada nas reflexões desses autores, que buscaram entender a totalidade da vida desde o indivíduo, afirmando que este poderia atingir um estado de conexão com a real natureza das coisas recorrendo à consciência.

A obra de Botteri expressa certa melancolia, a meu ver relacionada à afirmação de Schopenhauer quando ele aponta para a vontade de viver como responsável pelo mundo

³ Essa percepção é própria da consciência pura (natural e intuitiva), fundamental no ato de criar ou de contemplar. Pensa-se que não há arte sem essa condição. A arte, assim como a filosofia, é intuitiva.

de sofrimento, uma vez que o desejo é infinito e a realização é limitada. Entretanto, lembremos que, acima do pessimismo atribuído ao filósofo em virtude dessa afirmação, em seu pensar sempre esteve presente a ideia de esperança na mudança do mundo, por meio do autoconhecimento e da disciplina, amenizando nossos conflitos rumo a uma vida melhor. Penso que, tanto o pessimismo schopenhauriano quanto a melancolia botteriana remetem à mesma reação, realista e natural, ao destino humano. Para Schopenhauer e seus herdeiros, que negam o materialismo, o conhecimento depende da libertação da vontade,⁴ do domínio do ego, da atenção-intuição, da contemplação da vida e das grandes realizações humanas. A libertação do homem poderia, então, ser obtida tanto por meio da arte como por meio de uma atitude moral perante a vida. Da mesma forma que no hinduísmo, o filósofo afirma a ampla liberdade intelectual e a crença em uma verdade maior, imanente em toda a natureza. Esse pensamento é reiterado por Huxley (1971) quando este afirma que a natureza da Realidade Una só pode ser conhecida pela própria e clara percepção espiritual, e não pelo ensinamento de terceiros ou de livros.

Se por um lado a obra de Botteri pode ser contemplada à luz do idealismo filosófico de Schopenhauer, à margem de qualquer otimismo sonolento, por outro, ela também contempla questões de natureza metafísica, as quais se entrelaçam na exposição e na crítica sobre o conhecimento existencial e o conhecimento espiritual expostos por Aldous Huxley em *A filosofia perene*. Nessa obra, o escritor reúne, em torno da mesma base, experiências místicas e religiosas que se assemelham ao *insight* da experiência estética, oriundas da reflexão e da percepção da unidade cósmica. A universalidade da obra botteriana concorda, sem esforço, com a “realidade substancial ao mundo das coisas, vidas e mentes” afirmada por Huxley (1971, p. 1).

Na visão de Schopenhauer, também compartilhada por Huxley, a percepção pura surge de um estado de consciência favorável à contemplação, desprovido do jogo mental da razão. É o que se pode chamar de *insight*, ou *satori*, que é um acordar para a verdade além da ilusão criada pelo juízo a respeito das coisas. Nesse estado, desorienta-se o tempo, elimina-se o ego e leva-se ao conhecimento da essência última de tudo o que existe. Os interesses pessoais desaparecem, o conhecer predomina sobre o querer e a vontade, a ideia da vida é, então, contemplada em si mesma, a “objetivação perfeita da vontade”. Nos dias de hoje, esse pensamento é bastante difundido pela Psicologia Transpessoal e por especulações teóricas relativas às descobertas da Física moderna, além de estar em consonância com as filosofias orientais que influenciaram o pensador.

Para Schopenhauer, a arte está ligada a esse estado específico de consciência, e a contemplação – experiência estética – constitui uma das formas de se libertar da vontade e dos interesses materiais, levando ao caminho do verdadeiro conhecimento. Para o filósofo, a estética e a ética complementam-se, e a contemplação é uma questão vital, que depende diretamente do aprender a ver as coisas através de outro prisma, de olhar o mundo de outra forma, livre e desinteressada, à margem da razão e deixando a intuição tomar as rédeas.

A presença do pensamento de Schopenhauer na arte moderna e na contemporânea faz-se notar sempre que há no íntimo da obra indícios de consciência ética e estética e quando se vê a arte como uma experiência que depende tanto do criador quanto do observador, que, ao contemplar uma obra, unifica-se com ela, emprestando-lhe o caráter de sujeito. A obra de Botteri pressupõe essa intensa relação interativa do contemplador.

Expostas essas bases filosóficas, passemos às outras que perpassam sonhos e poesia.

⁴ A vontade schopenhauriana – força contínua de intenção-ação – é um impulso vital, o mesmo que está presente na teoria da evolução. Para Borges, “é a vontade encarnada em cada um de nós que produz essa representação que é o mundo” (BORGES, 1980, p. 109).

Apoiado pela psicologia de Carl Gustav Jung, procuro na obra de Botteri traços da vida inconsciente que sinalizem para seu processo de autoconhecimento. Esse caminho interior, que anuncia uma vontade de transcendência revelada pelo inconsciente pessoal, manifesta-se na simbologia expressa nos sonhos e implica a presença de arquétipos que compõem o inconsciente coletivo, o qual Jung definiu como sendo uma matriz herdada e comum a toda a humanidade.

Bachelard (1988) também nos fala sobre sonhos, sobretudo os diurnos, ou devaneios. Quando experimentamos o devaneio, afastamo-nos da realidade, distanciamos-nos da consciência, para retomá-la na ação criativa. O devaneio é oposto ao sonho noturno e pressupõe a participação da consciência, exceto nos sonhos criativos, nos quais o sonhador, nas palavras do poeta filósofo, “reencontra os esplendores do dia. Então ele está consciente da beleza do mundo. A beleza do mundo sonhado lhe devolve, por um momento, a sua consciência” (BACHELARD, 1988, p. 12). Esse tipo de devaneio está presente em toda ação criativa, relaciona-se ao prazer da descoberta, seja na arte, na ciência ou na filosofia.

Nesse contexto, o devaneio corresponde à percepção pura schopenhauriana. Bachelard cita Henry Benrath: “Toda a criação decorre de uma espécie de nirvana psíquico” (BACHELARD, 1988, p. 154). Nirvana não significa extinção (como na tradução literal), mas, sim, outra forma de existência, uma maneira inconcebível para nós. Podemos estar no nirvana e continuar agindo. “Trata-se sempre de alguma coisa que existe por si mesma e para além de nós” (BORGES, 1980, p. 113).

No devaneio, o homem que sonha confunde-se com o universo sonhado (BACHELARD, 1988). Se estivermos em devaneio, podemos, então, sonhar o mesmo sonho de Botteri, ou o sonho poético de Jorge Luis Borges, em que o conhecimento filosófico ou teórico sobre a realidade cede lugar a uma celebração estranha e poética da manifestação sensorial da realidade. A obra de Botteri, assim como a do poeta portenho, ou a de Bachelard, é alicerçada na solidão. Para definir a melancolia em Botteri, mais uma vez recorro ao devaneio como o explica Bachelard (1988), para quem os devaneios melancólicos nada têm de nocivos, ao contrário, trazem alento.

E é à luz principalmente da poética de Bachelard e da poética de Borges que enveredo em meu próprio devaneio para descrever o singular universo botteriano.

Quando estou diante da obra de Botteri, deixo-me conduzir por esses princípios, bem como pelo que aconselhou Susan Sontag (1987), quando afirmou que precisávamos de uma erótica da arte, e não de uma hermenêutica. A autora pressupõe que a interpretação de uma obra de arte deve estar ligada à experiência sensorial. Segundo ela, “o que importa é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. [...] mostrar como é que é, [...] e não mostrar o que significa” (SONTAG, 1987, p. 23). E disse ainda que “envolver-se com uma obra de arte implica, seguramente, a experiência de distanciamento do mundo”.

Entretanto, distanciar-se do mundo não significa subtrair a consciência do sujeito. A subjetividade também implica um estado de consciência: “[...] um amor inconsciente não é nada [...]” (MERLEAU-PONTY, apud HUSSERL, 1975, p. 421). Penso que distanciar-se do mundo é distanciar-se da “realidade comum” – virtual, ilusória –, que é *maya*,⁵ o filtro que nos separa da onisciência e que, segundo Schopenhauer, mantém-nos no grau da vontade objetivada, da representação como fenômeno.

⁵ “O sofrimento humano existencial surge, na visão budista, quando nos apegamos a formas e a categorias fixas criadas pela mente, em vez de aceitar a natureza impermanente e transitória de todas as coisas. Buda ensinou que todas as formas fixas – coisas, eventos, pessoas ou ideias – nada mais são que *maya*”, ilusões (ao considerarmos reais nossos conceitos) que nos impedem de compreender a fluidez da vida e nos levam a sucessivas frustrações (CAPRA, 1996, p. 229).

Dessa forma, voltado para a subjetividade, com a mente livre e guiado pela intuição, deixo-me envolver pela obra de Botteri, em especial pelos trabalhos *O vento da noite* e *Menina do campo*. Imagino que essas duas obras se complementam por meio de uma ligação entre o físico e o espiritual, mas, quando o físico se anuncia como o que já foi transcendido, torna-se impossível voltar à inocência da infância, pois a transcendência implica a conscientização da não existência. Mas tenhamos em mente que “em nós, ainda em nós, sempre em nós, a infância é um estado de alma” (BACHELARD, 1988, p. 125).

Penso que as pinturas *O vento da noite* e *Menina do campo*, quando vistas lado a lado, formam uma unidade, revelando uma experiência psíquica repleta de sentimentos e sonhos, em que o consciente e o inconsciente são aspectos da mesma realidade e não podem ser separados. Nessas telas, a fisionomia humana é de espera serena, talvez temperada com saudade e tristeza, especialmente em *O vento da noite*.

*Quantas vezes tenho vontade de encontrar não sei o que... não sei onde...
para resgatar alguma coisa que nem sei o que é e nem onde perdi...*
Clarice Lispector

Imagino que, em *Menina do campo*, Botteri buscou por lembranças que escapam à linearidade do tempo e à causalidade e visam equilibrar certa melancolia, que é natural na meia-idade, com a alegria inerente ao viver o dia a dia na infância. Na infância, somos impelidos para a frente, mas, entre a meia-idade e a velhice, consideramos retornar pela estrada procurando um sentido para a vida.

Acredito que, para experimentar o sentido na obra de Botteri, “é preciso escutar os poetas”, como disse Bachelard (1993). O sentido que nasce da solidão e do silêncio em Botteri está dentro de cada um de nós.

2 Em seu próprio caminho

Leonor Lea Botteri Genehr (1916-1998) nasceu no Rio de Janeiro e, ainda criança, veio para Curitiba. Aos 26 anos, iniciou seus estudos em pintura com Guido Viaro, mestre que viria a exercer forte influência na formação da artista. Foi professora primária e funcionária da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), instituição onde, a partir de 1960, passou a lecionar como titular da cadeira de pintura. Figura singular nessa escola, cuja sala de exposições leva seu nome, Leonor Botteri “impõe-se não só por ter marcado época como uma das mais representativas artistas pré-modernas do Paraná, como também pela sinceridade com que cria seu mundo plástico” (ARAÚJO, 1979). Em seu próprio caminho – focado em seu universo interior e no recolhimento –, Botteri produziu uma obra que está associada à linguagem construtiva contemporânea, o que lhe confere caráter universal. É possível aproximar a pintura de Leonor Botteri à de muitos outros artistas, não pela aparência, mas pelos fundamentos presentes em sua criação, assim como colocá-la lado a lado com aqueles que assimilaram influências à margem das preocupações da crítica e que, livres de quaisquer preconceitos, mergulharam em si mesmos, trabalhando sozinhos, representando seu mundo, seus mitos e seus signos.

Introspectiva e intimamente envolvida com seu trabalho, a artista expõe em sua produção um grave diálogo interno – sobretudo em seus autorretratos –, que sinaliza sua procura pelo autoconhecimento através de um caminho pessoal semelhante àquele descrito por Aldous Huxley

como “o caminho do meio”.⁶ O pensador desenha o perfil da pessoa que o percorre: alheia ao físico, introvertida sensitiva, mais preocupada “com o que se passa por detrás de seus olhos com a estrutura do pensamento e da imaginação e com as variações do sentimento e da consciência do que com o mundo exterior”. Com pouco ou nenhum desejo de dominar, não os amedronta a solidão, “querem viver e deixar os outros viverem, e sua paixão pela vida privada é intensa”⁷ (HUXLEY, 1971, p. 181).

Nas palavras de Viaro, “Leonor Botteri é por demais intelecto, e, por isso, elegeu-se como centro do mundo, de seu mundo, é natural, mas este mundo está situado muito em alto, além talvez do nível em que a criatura humana pode viver e operar” (VIARO, 1959). “Afastar-lhe o mundo é imperativo. Não suporta a multidão” (JUSTINO, 2010).

Particularmente, vejo Leonor Botteri assim como vejo sua obra: impregnada da singularidade da alma curitibana, da magia por detrás dos dias cinzentos no conforto de um abrigo aquecido e da luz propícia à introspecção. Imagino a pintora entre os azuis e o cinza que dominam sua paleta de cores – semelhantes à luz dos dias chuvosos de Curitiba –, atenuados por tons quentes que vão do amarelo ao vermelho, comparáveis às luzes bruxuleantes das lareiras e dos fogões a lenha, tão favoráveis ao devaneio e aos sonhos. Bachelard fala-nos sobre a amizade do fogo. Segundo o filósofo, devaneios diante do fogo são regidos pelo signo da simplicidade, e o sonhador vive um devaneio “que se aprofunda” (BACHELARD, 1988, p. 188).

O universo de Botteri é misterioso, ambíguo, suscita sensações e emoções semelhantes às de um sonho do qual não nos lembramos ao despertar. Essas sensações provocadas por suas pinturas são como reflexos que, ao mesmo tempo que permanecem, paradoxalmente são esquecidos e têm origem na presença de algo indefinível – grave e constante –, nos sofrimentos humanos, “pois o que é mostrado é o que não pode ser mudado: essas constantes inevitáveis na vida, no mundo, na natureza do homem, no próprio processo de ser e vir a ser” (CAMPBELL, 2001, p. 161). Diz a primeira das quatro nobres verdades do budismo: “Os elementos de que é feito o homem produzem a capacidade para a dor” (HUXLEY, 1971, p. 274).

É visível em Botteri a expressão da vontade que leva o “ser humano” a procurar o sentido de sua própria existência nas duas acepções da palavra: direção e significado. Entretanto, essa busca por uma harmonização interior implica um sofrimento que deve ser aceito resignadamente, sem ser negado. Esse sofrimento é uma consequência do arquétipo anímico, representado por nascer, viver e morrer. “Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do fortuito”, afirma Borges (1982, p. 119). O poeta cita Goethe, para quem “tudo o que está próximo se distancia”. E explica que “Goethe se referia ao crepúsculo, mas também à vida: aos poucos, as coisas vão nos abandonando. A velhice poderia ser a suprema solidão, não fosse a morte uma solidão muito maior” (BORGES, 1980, p. 182-183). Para Bachelard (1988), nascimento e morte não são psicologicamente simétricos. Morremos apenas uma vez, enquanto a infância emana de muitas fontes, o que resulta, psicologicamente, em muitos nascimentos.

A obra de Leonor Botteri aponta para esse sofrimento que provém da natureza humana, e superá-lo implica transcender, assim como afirmou Arthur Schopenhauer. Borges, legítimo herdeiro do filósofo, constrói uma interessante analogia entre Schopenhauer e o budismo zen. A palavra “zen”, segundo ele, representa o conceito da vontade do pensamento schopenhauriano. É o princípio

⁶ Esse caminho parte da metafísica e pressupõe, naturalmente, uma maneira de viver característica e um sistema de ética (HUXLEY, 1971, p. 8).

⁷ Esse raro tipo humano foi talhado para trilhar o caminho do conhecimento, por meio da modificação da consciência, “até que ela cesse de girar em torno do ego e torne-se fixa e unida à Base Divina” (HUXLEY, 1971, p. 183).

que se encarna em nós e representa o mundo, a causa do sofrimento e da vida.⁸ Borges compara essa ideia com o *élan vital*, de Bergson, e o *life force*, de Bernard Shaw. Contudo, argumenta que, para Bergson e Shaw, essas ideias devem se afirmar, e nós devemos continuar “sonhando e criando o mundo”, enquanto, para Schopenhauer e Buda, devemos acordar desse sonho mediante a prática de exercícios de ordem intelectual (BORGES, 1980).

Leonor Botteri buscou a libertação pela arte e não abriu mão de continuar sonhando com a vida e com o conhecimento. Entre o gênio e a deusa, seu caminho rumo à transcendência implica, ao mesmo tempo, a consciência da condição humana e a percepção da unidade. Sua poética norteia-se pela reflexão sobre o *si mesmo* – seu drama existencial – e traz à tona questões perenes, diante das quais somos tomados por uma profunda sensação de empatia relacionada à sensibilidade da pintora. Seus trabalhos pertencem à esfera do subjetivo, do estranho e do incognoscível, e sua gravidade estética não pode ser explicada pela palavra, que é incapaz de exprimir essa qualidade. Como indagar sobre a natureza da emoção estética? Qualquer resposta para esse questionamento estaria sempre ligada ao raciocínio abstrato, então, como seria possível definir algo totalmente subjetivo? Dessa forma, não é cabível interpretar a obra e, sim, reexperimentá-la, uma vez que há certas questões que são intangíveis para os princípios da razão e dependem da intuição e do sentir.

Falamos demais. [...] Deveríamos falar menos e desenhar mais. Eu, pessoalmente, gostaria de renunciar por completo à fala e, imitando a Natureza organizada, comunicar por esboços tudo o que tivesse a dizer. [...] Quanto mais eu penso nisso, mais encontro futilidade, mediocridade e até mesmo (sou levado a dizê-lo) fatuidade na palavra. (GOETHE, apud HUXLEY, 1973, p. 46).

À luz interior do universo de Leonor Botteri, a consciência se desloca para um ponto, por assim dizer, extramundano. Uma pintura “toda ela alheia ao mundo cotidiano e tecida na intimidade” (JUSTINO, 2010). Retratos, autorretratos e naturezas-mortas demonstram a produção visual da artista *fazedora* que, concentrada e mergulhada em si mesma, comunicou-se por meio de uma pintura figurativa, moderna e de tendência metafísica.

Não é possível aproximar o trabalho de Botteri ao de nenhum outro artista, exceto pela presença, em sua obra, de algo além do visível e ligado ao dilema existencial humano.

Justino (2010) afirma que a arte de Botteri é única, própria, mas sugere um possível diálogo desta com o neorrealismo de Hopper e com o clima metafísico em De Chirico. Assim como na obra desses dois artistas, a pintura de Botteri também contém um enigma, um vazio metafísico e ativo, embora se expresse visualmente por meio de uma forma singular. Botteri tem um estilo com características próprias, em que não se percebe nem a rigidez dramática das agudas perspectivas à contraluz rasante de De Chirico, em que um estranho sol deixa-nos sempre à sombra, nem o realismo das suaves perspectivas de Hopper, em que o sol, quase sempre ao lado, ampara e acalenta a solidão do homem.

Entre a luz e a expansão e a penumbra e o recolhimento, Botteri deu preferência a estes, provavelmente por seu caráter, como disse Viaro, tímido e reservado. “Não há sol na pintura de Botteri, como percebeu Viaro” (JUSTINO, 2010), nem sombras projetadas sobre superfícies, exceto nas naturezas-mortas. Sua iluminação é de luz interior, filtrada, de baixa intensidade, frontal e normalmente oriunda de cima e pela direita em relação ao observador. A luz em Botteri é como a luz da lâmpada do eremita: favorável à introversão espiritual, que liga o tempo individual ao tempo transcendental (NICHOLS, 2007).

Toda a obra de Leonor Botteri se caracteriza pela suavidade dos contornos e do tratamento

⁸ “O zen produz a vida, que é, forçosamente, infelicidade. Na verdade, o que é viver? Viver é nascer, envelhecer, adoecer e morrer” (BORGES, 1980, p. 108).

das superfícies, além da composição harmoniosa e precisa, que pressupõe o desenho como ferramenta em sua execução. Há um predomínio de formas oblíquas ao quadro, que vão da posição de perfil à posição vertical, embora a artista explore também a frontalidade em alguns trabalhos. Nos autorretratos, há normalmente pontos focais nas mãos e nos olhos, além de um ritmo dominante oscilatório relacionado ao eixo vertical, entre olhos e mãos, que representa um arquétipo que nos “fala” da matéria e do espírito.

“Sua linguagem emerge do silêncio; imagens que falam da espera, do presságio” (JUSTINO, 2010), e gravidade e silêncio são dois atributos da natureza que estão ao lado do sublime.

[...] como nos assombram a gravidade e o silêncio da natureza quando com ela nos deparamos face a face, concentrados diante de uma colina estéril ou da desolação de um outeiro que a erosão desgastou. (GOETHE, apud HUXLEY, 1973, p. 46).

Em Botteri, o sublime se manifesta na percepção da dimensão metafísica presente na imagem e quando, diante do incognoscível, contemplamos serenamente nosso destino, apesar de termos consciência da inexorabilidade do tempo. Quando o sentimos, somos eternos, nada pode nos ameaçar ou fazer mal, e a dor e o sofrimento humanos passam a ser simplesmente complementos do prazer e da alegria.

A beleza, por sua vez, manifesta-se espontaneamente, como disse Borges (1980, p. 140): “Acredito que a beleza é uma sensação física, algo que sentimos com todo o corpo. Não chegamos a ela por um processo racional, nem por intermédio de regras. A beleza é uma coisa que sentimos ou deixamos de sentir”. Analogamente, Bachelard (1988) afirma que, para exprimir o belo, é preciso sentir o belo. Huxley (1971), por sua vez, sustenta que, em todas as artes, a poética está ligada aos princípios da filosofia perene e que a beleza seria percebida nos harmoniosos intervalos existentes nas partes do todo. Ele acrescenta que: “Neste contexto a Base Divina pode ser paradoxalmente definida como Puro Intervalo, independente do que é separado e harmonizado dentro da totalidade” (HUXLEY, 1971, p. 165). Bachelard (1988) também menciona a beleza existente na experiência da unicidade, que se manifesta no estado que o filósofo define como “devaneio cósmico”, e diz ainda que, diante de uma imagem cósmica, a máxima schopenhauriana – “O mundo é minha representação” – deve dar lugar à ideia do mundo como “apetite”. Ele argumenta que, quando experimentamos esse estado de alma, somos levados a um *feedback* que renova nossa relação com o mundo, e, integrados ao todo, sentimos o universo em toda a sua beleza. Nas palavras do filósofo: “A beleza trabalha ativamente o sensível. A beleza é a um tempo relevo do mundo contemplado e elevação na dignidade de ver” (BACHELARD, 1988, p. 177).

O espaço estético botteriano implica a percepção do belo e do sublime, essências que envolvem ao mesmo tempo a ordem – a unidade, a composição propriamente dita e a técnica – e a percepção da verdadeira realidade⁹ – a coisa em si, *tathagata*, que significa “que é assim”.

Na natureza-morta, a pintora aponta para essa verdade maior que está contida nas pequenas coisas e nos recortes do mundo cotidiano. Todo espaço comum pode conter um tesouro. Lembremos do Aleph, do conto de Borges, que está guardado em um baú no porão de um chalé bonaerense que vai ser demolido. Esse gênero de pintura reflete, no devaneio do sonhador bachelardiano, uma unificação entre sujeito e objeto que eleva o último à qualidade de primeiro, em uma relação íntima, direta, de convivência. Esse estado de alma remete a uma condição em que os objetos são promovidos à qualidade de poéticos, de companheiros do homem (BACHELARD, 1988).

⁹ A experiência de unicidade: “‘*tat tvam asi*’ (Tu és aquilo); [...] o Princípio Absoluto de toda existência; e a finalidade de todo ser humano é descobrir o fato por si mesmo, para encontrar aquilo que realmente é” (HUXLEY, 1971, p. 8).

No retrato, Botteri imprime uma força que se encontra na representação de algo ligado ao passado, à suspensão do tempo e à realidade da condição humana, cuja intensidade não pode ser registrada, mas pode ser sentida. Penso que é no autorretrato que a pintora mais manifesta essa característica, em virtude da força simbólica representada pela grave e constante autorreferência. Que gênero de pintura pode refletir mais da alma e dos sonhos do artista do que o autorretrato? Diante dos autorretratos de Botteri, apesar de a fotografia tratar de coisas reais, invade-me a mesma sensação e a mesma realidade transmitidas pelos registros de Eugene Smith ou de Henri Cartier-Bresson, como, por exemplo, no retrato de Lilya Brik, a musa de Mayakowsky. A presença constante do artista em sua obra sinaliza seu processo na direção do autoconhecimento.



FIGURA 1 - CARTIER-BRESSON, H. Retrato de Lilya Brik. 1954

3 *Mise en abyme*

*Tudo isso que vejo ou pareço
é só um sonho dentro de um sonho?*
Edgar Allan Poe

Entre os autorretratos da artista, dois deles chamam minha atenção por apresentarem, curiosamente, semelhanças compositivas e simbólicas que aparentam ser complementares. Criadas em uma fase da vida em que a reflexão sobre a existência se manifesta com maior intensidade, as pinturas *O vento da noite* e *Menina do campo* parecem manter um diálogo direto entre si. Vejo-as como partes adjacentes na trama formada pela vida e pela obra da artista. Seria *Menina do campo* uma representação da pintora quando criança contracenando em um mesmo cenário com a figura da mulher madura de *O vento da noite*? Botteri busca recuperar algo perdido em um remanso do tempo? Sabe-se que o tempo possui uma natureza fractal. “O tempo se expressa nos tempos que se alternam sutilmente e que são como as águas de um rio de montanha [...]: as águas rodopiam, transbordam, dividem-se, desviam-se de obstáculos, fundem-se, formam poços tranquilos, deslizam para adiante, brilham com a luz e a escuridão” (BRIGGS, 2000, p. 126).

Na pintura de Botteri, existe muito de sua história pessoal e de seu espaço dos sonhos. A casa – no desenho de criança solto entre os brinquedos –, o ambiente da cabana, as janelas de guilhotina com folhas de madeira, a mesa da cozinha de pinho lixado e suavizado pelo uso, as roupas, as blusas de gola redonda e mangas compridas, tudo representa seu universo, seus refúgios e seus sonhos. “Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante” (BACHELARD, 1993, p. 28).

No universo botteriano, consciente e inconsciente, vigília e sonho são aspectos da mesma realidade e não podem ser dissociados. Os espaços de sua experiência de vida estão ligados a sensações que surgem em certos sonhos conscientes, criativos, ligados à alma.

Arthur Schopenhauer aproximou a vida do sonho.¹⁰ O filósofo lembra que Kant referia-se à vida como o *longo sonho*, e, pensando em uma semelhança íntima entre a vida e o sonho, exemplifica essa similaridade por meio de uma imagem em que “a vida e os sonhos são folhas de um livro único” (SCHOPENHAUER, s/d, p. 27). Se o lemos continuamente, vivemos a vida que chamamos de real, se o folheamos livremente, lendo aqui e acolá, aleatoriamente, sonhamos, “mas é sempre no mesmo livro que lemos”, esclarece o filósofo.

Jung (JUNG et al., 1964) atribui à vida onírica um papel relevante na estruturação da psique e na vida do indivíduo e acredita que os sonhos se relacionam e se “fecham” como uma grande mandala, uma sinuosa estrutura composta de partes que se encaixam como peças de um quebra-cabeça, cuja montagem ele chamou de processo de individualização.

Assim, baseando-se nessas ideias, podemos supor que os trabalhos de Botteri se estruturam como um painel que representa sua vida tanto no plano do consciente como no do inconsciente, e vejo as obras *O vento da noite* e *Menina do campo* como partes adjacentes no desenho desse painel.

Essas duas obras estão ligadas por mensagens que podem se originar do mesmo lugar de onde nascem os sonhos¹¹ e desencadear percepções de padrões inerentes ao homem, de origem arquetípica. Essas percepções transmitem o sentido do divino (JUNG, apud GREENE, 1990) e apontam para a origem do mito, em que o homem se encontra com a urdidura de seu destino e a existência e a não existência formam uma unidade. Na obra de Botteri, podemos encontrar e sentir esses vestígios simbólicos oriundos dos sonhos da noite, mas o sentido que nasce dessa experiência sensorial não pode ser explicado claramente. Ele pertence ao mistério da psique e da natureza, transcende ao tempo e se comporta como uma sensação provocada por um pensamento lúcido, súbito, que foge em um piscar de olhos para nosso inconsciente.

Entre os símbolos oníricos ligados à transcendência presentes na obra de Botteri, é recorrente o tema da jornada solitária. Entre a meia-idade e a velhice, esse símbolo¹² representa a busca da transcendência interior de velhos valores na direção de um novo modelo de vida, e foi nessa etapa de sua vida que Leonor Botteri realizou *O vento da noite* e *Menina do campo*. Assim, é possível especular que, acima de seu dom de artista, Botteri tenha dialogado com uma figura arquetípica ou mítica que, ainda que inconscientemente, simbolizasse o significado interior desse mesmo dom e que fosse capaz de conduzi-la ao encontro do *si mesmo*, do *self*. Segundo Marie-Louise von Franz (1964), o arquétipo do *animus*,¹³ em seu aspecto positivo, manifesta-se por uma convicção secreta, sagrada, e pode conduzir ao *self* por meio da atividade criadora. Por sua vez, esse novo símbolo – o *self* –, que também é considerado um arquétipo normalmente representado por uma figura feminina superior, orienta-nos por meio de uma linguagem estranha, que somente nós mesmos podemos

¹⁰ O filósofo indaga como se encaixa o sonho na realidade do mundo exterior: “[...] nós temos sonhos; não poderia a vida inteira ser um longo sonho? [...] existe um critério infalível para distinguir o sonho da vigília, o fantasma do objecto real?” (SCHOPENHAUER, s/d, p. 25).

¹¹ Para Jung, os sonhos “têm sua origem em um espírito que não é bem humano, e sim um sopro da natureza – o espírito de uma deusa bela e generosa, mas também cruel” (JUNG et al., 1964, p. 51).

¹² Esse símbolo onírico, que está ligado à transcendência, à libertação, à renúncia, muitas vezes é conduzido por um “mestre” e, outras vezes, por uma figura feminina superior, a *anima* (HENDERSON, apud JUNG et al., 1964, p.152).

¹³ A personificação masculina do inconsciente da mulher. A *anima* e o *animus* são, segundo Jung, signos (arquétipos) presentes na dualidade da psique humana.

traduzir e que nos conduz ao desenvolvimento e amadurecimento de nossa personalidade.

Após essa sucinta exposição das questões relativas aos sonhos, conforme foram estudados pela psicologia junguiana, retomo a ideia de Bachelard (1988) de que o sonho da noite não pertence a nós, mas a um “drama ontológico”, em cujas águas profundas “conhecemos às vezes redemoinhos, mas nunca correntes”. Não nos lembramos desses sonhos, muitos deles se perdem, criam-se hiatos que, segundo a psicanálise, podem ser a marca do instinto da morte, “que opera no fundo das nossas trevas”. Então, diante do inacessível que marca o sonho noturno da psique, o pensador volta-se para a atividade onírica do devaneio, onde está presente a clareza da consciência.

Entretanto, existe um elo entre o sonho noturno e o devaneio bachelardiano, o qual é simbolizado pela presença do arquétipo da *anima*, que se manifesta tanto no devaneio quanto no símbolo onírico da jornada solitária. De acordo com Bachelard (1988), quando estamos em profundo devaneio é a *anima* quem sonha por nós e também é ela que representa “o refúgio da vida simples, serena, contínua”. Na mesma obra, o autor faz referência a Jung em sua definição de *anima* como “Arquétipo da Vida”.

O sonho de Leonor Botteri, tanto o noturno quanto o devaneio, este sobretudo, que permeia toda a sua obra, fala-nos de sua procura solitária – que também é nossa – de alguma coisa importante, lembranças antigas, perdidas, que tentamos recuperar e trazer de volta à consciência, reincorporando-as às nossas vidas.

Agrada-me pensar que, aos 40 anos, distanciada de qualquer outro propósito, Leonor Botteri tenha estado à mercê dessa vontade interior de crescimento, livre em uma ilha firme no meio da tempestade, onde seus atos já não projetam sombras, como disse Borges (1980) em relação ao estar no nirvana.

Que um dia todas as nossas memórias de vida possam ser postas de lado, como escreve Borges:

Ahora puedo olvidarlas.
Llego a mi centro,
a mi álgebra y my clave,
a mi espejo.
Pronto sabre quién soy.
(BORGES, 2007, p. 453).

4 O vento da noite e Menina do campo

As obras *O vento da noite* e *Menina do campo* pertencem ao período de consolidação do moderno na arte paranaense, em um momento em que a tendência figurativa fortemente influenciada pelo expressionismo de Viaro foi substituída pelo abstracionismo. Em meio às discussões sobre abstração *versus* figuração dessa época, Leonor Botteri demonstra nesses trabalhos a escolha de sua linguagem – à margem da pintura acadêmica e dos confrontos – rumo a uma pintura moderna e claramente figurativa, com tendência metafísica.

Pode ser que todas as nossas experiências de vida – tudo o que virou poeira na estrada e foi levado pelas águas do tempo – deságuem e se diluam em um grande oceano, um oceano cósmico, universal e que contém todas as nossas memórias. E que, por meio dessas emoções humanas diluídas e das de todas as outras formas de vida, o Universo seja capaz de experimentar a representação do mundo sonhado por nós, o mundo fenomenológico, e perceber e sentir, como o homem, no pensar de Schopenhauer, pelos olhos que veem este Sol e pelas mãos que tocam esta terra.

Essas duas obras de Botteri remetem ao devaneio voltado para a infância descrito por Bachelard. Segundo o filósofo, a cosmicidade de nossa infância está dentro de nós e ressurgue em nossos devaneios solitários, que por sua vez são “atividades de uma metamnésia”. E acrescenta que esses devaneios voltados para a infância dão-nos a ciência de “toda uma perspectiva de uma antecedência de ser” e indaga: “Éramos, sonhávamos ser, e agora, sonhando a nossa infância, somos nós mesmos?” (BACHELARD, 1988, p. 103).

Na obra *O vento da noite*, Leonor se retrata aos 44 anos, parecendo refletir seu *ser interior*. Poder-se-ia dizer que ela representa as duas faces do destino – a Moira e a Providência – unidas por seu *self*. A obra *Menina do campo* traz uma criança, no mesmo cenário, imersa em um clima de devaneio próprio da infância. Supostamente, ambas enxergam a mesma coisa. Nas duas representações, o olhar da figura humana aproxima a menina e a mulher, e, na expressão da menina, é possível reconhecer a expressão de Botteri – particular e intransferível –, marcada pela vida, e que a artista poupou em outros retratos, como os de suas filhas, por exemplo. Seria Leonor Botteri a menina do campo?

A atmosfera é de inverno. Para Bachelard (1993), o inverno é a estação mais velha, “põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante”. Coloquemos, então, uma obra ao lado da outra.

4.1 O vento da noite

*São singulares as solidões da água.
São o tumulto e o silêncio.*
Victor Hugo

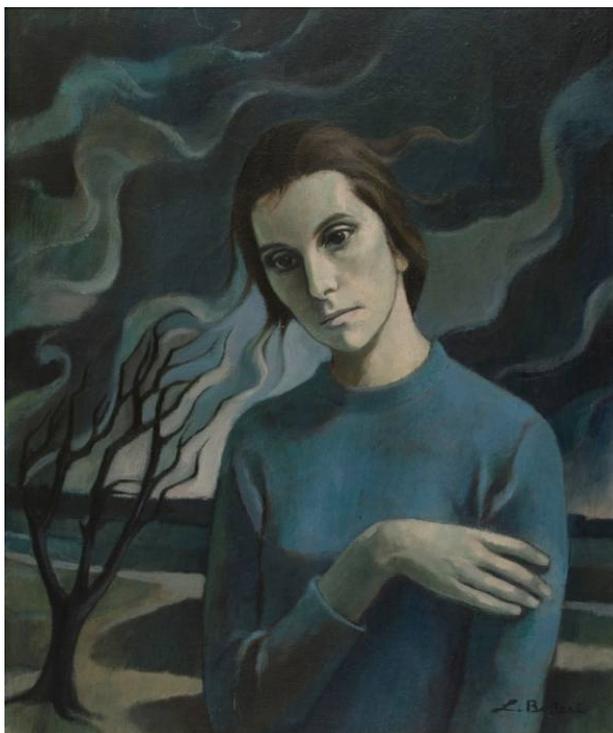


FIGURA 2 – BOTTERI. L. O Vento da Noite. 1960
Óleo sobre tela, 59,5 x 49,5 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba.

A obra *O vento da noite* retrata uma mulher madura e bela, integrada a um cenário iluminado por uma luz transcendental e lunar. Ela está representada da cintura para cima, e seu torso é frágil, em contraponto à força interior que claramente emana de sua fisionomia. Seus traços faciais são finos, mas fortes, sugerindo uma beleza marcada pelo tempo. Seus cabelos castanho-escuros estão puxados para trás, possivelmente presos na altura da nuca, e, agitadas pelo vento, algumas madeixas soltam-se e se fundem com outros elementos da composição, mesclando planos de profundidades diferentes. Ela veste uma blusa de lã azul sem gola e de mangas compridas, que parece macia e confortável, muitas vezes lavada, como sugere a textura da gola redonda e dos punhos.

A figura humana, ereta a um terço da margem esquerda do quadro, ocupa o primeiro plano da composição e quase a totalidade da altura da superfície pintada. Ela tem o tronco em posição vertical, levemente inclinado em relação ao plano do quadro, e o ombro esquerdo na frente do direito convida o olhar a entrar pelo lado esquerdo do campo visual.

A cabeça está inclinada (a mais ou menos 30 graus em relação ao eixo vertical da figura) na direção do ombro direito e levemente rotacionada no sentido horário. A luz incide frontal pela direita, a face esquerda está iluminada e a direita, na sombra do perfil. Ela olha para um ponto à sua direita sobre o terreno e além do observador e o olho esquerdo está em foco e iluminado. Seu olhar é divergente, transpassa-nos, ignora-nos, exceto nossas almas. Ela olha desde o *si mesmo* (desde o *self*). Os braços estão colados ao corpo e o antebraço e a mão esquerda escapam do campo visual. O braço direito e o antebraço direito, este dobrado a 45 graus, pertencem a um plano vertical um pouco mais inclinado que o do tronco, e a mão direita, dobrada a 90 graus no pulso para a esquerda, toca suavemente o braço esquerdo.

Posicionada na altura do coração, a mão direita é um ponto de repouso para o olhar na dinâmica da composição. O dorso da mão em posição quase frontal expõe os dedos (médio, anular e mínimo) colados uns aos outros, o indicador um pouco afastado e o polegar oculto e dobrado para trás.

À direita, em um segundo plano de profundidade, há uma árvore desfolhada, de cujo tronco emergem três galhos mais grossos, que se subdividem em outros ramos. Elemento importante na dinâmica da composição, a árvore é um dos pontos de entrada no quadro e nos conduz ao ritmo da obra e ao ponto focal principal, situado nos olhos da mulher. A árvore está em segundo plano, mas ocupa um ponto forte da composição, ao lado e acima do ombro direito da figura humana, e seus ramos se fundem ao céu e às madeixas soltas da mulher retratada em uma espécie de vórtice.

Um sinuoso caminho de terra nasce na margem direita, a um quarto da altura do quadro, e atravessa a tela em toda a sua largura, saindo da cena pela margem esquerda. A um terço da largura, esse caminho se bifurca, e um deles, ao passar pela árvore, divide-se em outros dois. Uma dessas bifurcações conduz à mulher e a outra passa por trás dela, e, assim como o primeiro caminho, atravessa o quadro e sai do campo visual pela margem esquerda. Esses caminhos pertencem a um terceiro campo de profundidade, da mesma forma que as áreas que eles delimitam. Em uma dessas áreas, uma tonalidade de amarelo contrasta com o marrom do tronco da árvore que está à sua frente, e nas outras duas áreas é o cinza-azulado que prevalece.

Do restante do terreno até o horizonte, situado a um terço da altura do quadro, são possíveis diferentes leituras. Dir-se-ia que, à frente da silhueta de colinas distantes e que atravessam toda a largura da tela, há um grande espelho d'água, diante do qual se vê uma faixa de vegetação, e, unido a esse espelho d'água, divisa-se outro menor e, por trás deste, uma pequena faixa de vegetação. Esses elementos mais o céu tempestuoso compõem o plano de fundo da obra.

Nuvens que se assemelham a labaredas sobem desde o horizonte e atravessam o céu em diagonal, incitando a visão a escapar pelo canto superior esquerdo da tela. Essas estranhas

emanações, que ligam o céu à terra, lembram o vento que sopra nas noites carregadas de inverno e a luz que emana do horizonte nas horas próximas à aurora ou ao crepúsculo. A artista retrata-se à mercê de uma energia semelhante àquelas perante as quais, quando as enfrentamos, podemos sentir o que Kant define como o “sublime dinâmico”. Quando, porém, uma espécie de vento cósmico tende a nos arrastar, carregando-nos como nos sonhos, é a figura humana que nos traz de volta à terra, restabelecendo o ritmo dominante na pintura.

O olhar entra pelo lado direito do quadro, quer deter-se na árvore, mas imediatamente procura os olhos e desce para o pulso direito sobre o seio esquerdo da mulher. Ele oscila entre esses dois elementos, detém-se no rosto, na mão, procura algo no canto inferior esquerdo do quadro, volta em um movimento quase horizontal, percorre o braço direito e encontra a árvore, que, por sua vez, liga-nos de novo ao céu e ao movimento diagonal ascendente na direção do canto superior esquerdo da tela. A esse movimento se contrapõe o rosto da figura humana, que, inclinado sobre o eixo diagonal descendente, traz-nos para baixo e devolve-nos ao ritmo circular que percorre os principais elementos em oposição: os olhos, a mão e a árvore. A perspectiva é central é desprovida de fugas, salvo uma muito distante e além da margem direita, e o ponto principal se localiza próximo ao punho da mão direita, que está pousada sobre o seio esquerdo da mulher. Esse é um dos pontos de transição no escaneamento da obra. Toda a pintura possui contornos suaves e tons de cinza e azul, que são característicos da obra de Botteri.

No autorretrato, a artista se representa serena e sem conflitos. Não sorri, mas não há tristeza nela. Ela contempla uma verdade que escapa à nossa compreensão, mas intimamente sabemos do que se trata. Não há nada a ser dito, somente a ser sentido. Ela está voltada para si, mas sua obra suscita o sublime. Assim, como ela poderia não colocar seus objetivos acima da própria individualidade? Sua mensagem concerne a todos.

4.2 Menina do campo

*No retrato que me faço
– traço a traço –
às vezes me pinto nuvem,
às vezes me pinto árvore...
Às vezes me pinto coisas
de que nem há mais lembrança...
Mario Quintana*

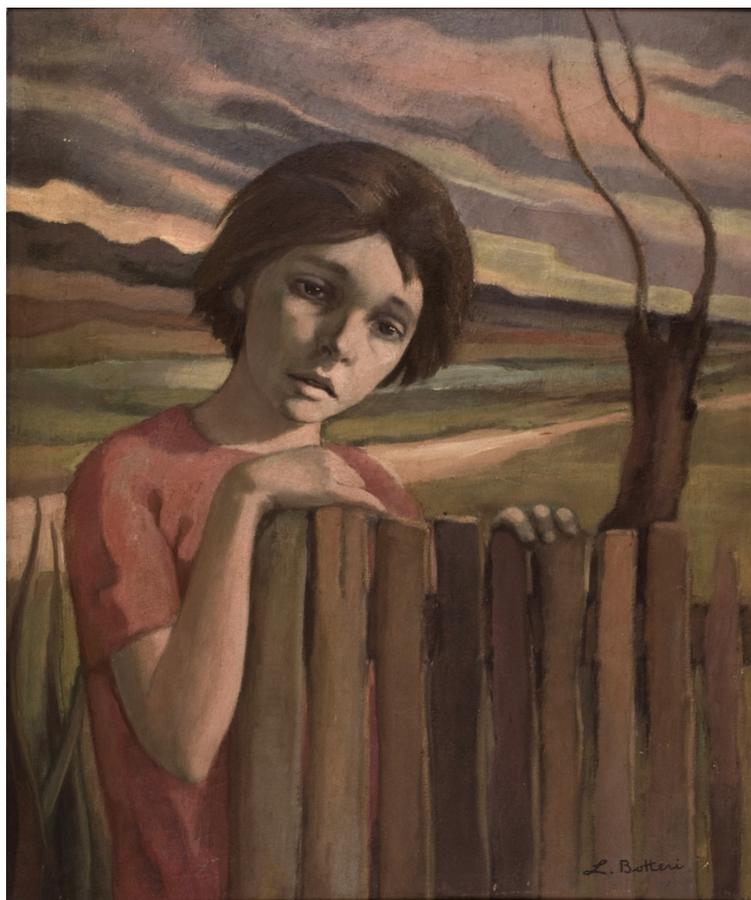


FIGURA 3 - BOTTERI, L. Menina do campo. 1961.
Óleo sobre tela, 63,5 x 54 cm. Acervo de família, Curitiba.

Um ano após pintar *O vento da noite*, Botteri realiza a obra *Menina do campo*. Nesse trabalho, ela representa a figura de uma menina apoiada pelas mãos em uma cerca de balaústres de madeira, tendo como cenário uma paisagem que poderia pertencer à região rural de Curitiba. Assim como em *O vento da noite*, há uma colina suave e uma cadeia de montanhas ao fundo. A figura humana ocupa a maior parte do lado direito da pintura e apresenta-se com o corpo ereto e o tronco levemente inclinado em relação à superfície do quadro. A cabeça está rotacionada em torno de 30 graus na direção do ombro esquerdo e sua face, em posição quase frontal, está voltada para um ponto à frente e à esquerda além do observador. Como na mulher em *O vento da noite*, sua visão é divergente e ela olha para um ponto no infinito. O ombro esquerdo (em segundo plano), mais baixo em relação ao direito, sugere que ela “descansa” sobre o pé do mesmo lado.

A menina é representada da cintura para cima, e a parte esquerda de seu corpo está semioculta pela cerca, que ela toca suavemente com as duas mãos. Seu rosto é redondo e seus cabelos são castanho-escuros, de fios grossos e soltos, cortados na altura da nuca e repartidos ao meio. Ela veste uma blusa cor-de-rosa, de mangas curtas e sem gola, com decote redondo na altura da base do pescoço, e o tecido, desbotado, parece suavizado pelo uso, agradável. A cena sugere o outono ou o final do inverno, em que o céu está carregado, mas a temperatura ainda não exige agasalhos.

O braço direito (colado ao corpo) e o antebraço estão em um ângulo de 45 graus, sendo que ambos se encostam em um plano vertical imaginário oblíquo ao quadro, enquanto a mão direita, dobrada a 90 graus pelo pulso, repousa em um plano paralelo, apoiando parte do peso do corpo sobre a cerca. O dedo mínimo está estendido, à mostra, e os demais, dobrados e ocultos. O torso e

o membro superior esquerdo não são visíveis, exceto, respectivamente, pelo ombro e pela mão que repousa sobre a cerca, da qual se veem apenas os dedos anular, médio e indicador.

O antebraço direito, as mãos e a cerca ocupam o primeiro plano do quadro. A cerca é de madeira bruta lascada – típica da região rural de Curitiba – e apresenta quatro matizes de marrom, mas nenhum sinal de pregos de fixação sobre a travessa horizontal que é visível. O primeiro e o segundo planos, este ocupado pelo restante do corpo, são os elementos dominantes na composição. À direita e atrás da menina, em um terceiro plano de profundidade, há uma planta – comum nos jardins e quintais da região – cujas folhas em forma de bainha lembram uma *íris* (ou *palma*). Seu desenho sinuoso e vertical completa os primeiros planos da composição.

No plano de fundo, há uma estrada de terra, representada em perspectiva oblíqua, que corta um campo de relva verde, desde uma linha próxima ao quadro e por detrás e à direita da figura da menina, e “foge” para um ponto situado na altura do observador e fora de seu campo visual direito. Esse ponto de convergência, externo e comum às linhas que definem o terreno, induz a visão a escapar da superfície do quadro pela margem esquerda.

Em um ponto intermediário do terreno à frente da estrada e atrás e à esquerda da menina, há um tronco de árvore que constitui um elemento importante para a composição e a dinâmica do trabalho como um todo. Esse elemento, passível de ser interpretado simbolicamente, verticaliza a imagem e cria um ritmo circular na área central da tela, contrapondo-se à atração da fuga externa. A silhueta do tronco emerge atrás da cerca de balaústres e perto do limite do enquadramento, à direita do observador. Com cerca de 30 a 40 centímetros de diâmetro, esse tronco apresenta-se cortado horizontalmente na altura do ponto de vista. Pela posição do plano do horizonte, pode-se afirmar que a altura desse corte é quase igual à da menina.

A linha do horizonte passa pelo olho esquerdo da menina (a dois terços da altura do quadro) e o plano visual principal pode ser considerado coincidente com o eixo vertical. Em face dessa posição, ocupada pelos planos principais, resulta sobre o rosto da menina, mais precisamente no olho esquerdo, um dos pontos focais do quadro. O outro ponto focal é a mão direita. O olhar entra pelo canto superior direito do quadro e, assim como em *O vento da noite*, procura os olhos, detém-se no rosto, desce para a mão e para o antebraço direito, percorre a cerca, repousa um pouco na mão esquerda, e a árvore conduz o olhar através do fundo de volta ao rosto. Há um movimento circular que tende ao sentido anti-horário na observação do trabalho, mas ele não é absoluto. Embora haja uma ênfase no eixo vertical, a oposição entre o rosto e a árvore, a fuga externa e a cerca se contrapõem e amenizam essa tendência em prol do horizontal. Nessa obra, em que o terreno predomina sobre o celeste, a cabeça da figura humana, inclinada sobre a diagonal ascendente, lança-nos para cima. Observam-se livremente detalhes dos elementos do fundo e da folhagem à direita da figura da menina.

Toda a pintura apresenta contornos sutis e os tons de cinza e azul característicos da pintura de Botteri, mas aqui eles convivem com o vermelho e o amarelo. Há um rigoroso equilíbrio entre formas e cores na composição, e, apesar da perspectiva da paisagem, a visão plana é valorizada na imagem.

Não existe qualquer visão antropocêntrica nesses dois trabalhos, e vejo as figuras humanas neles representadas completamente integradas ao universo ao qual pertencem. Fazendo parte do mesmo cenário, quase surreal, elas são misteriosas como esfinges, mas não indagam, apenas nos convidam a compartilhar, silenciosamente, o sentido metafísico da obra, como se já soubéssemos a resposta. Solitárias, elas dialogam conosco por meio do silêncio, como se fossem cartas de um estranho *tarot*. É que a solidão na pintura de Leonor Botteri é comunicável, é a solidão de todos nós, é a solidão que existe nos momentos anímicos mais importantes da vida: nascimento e morte.

5 Coincidências significativas

Milosz diz num verso inesquecível: “O cheiro do silêncio é tão velho...”
Ah, de que silêncios precisamos nos lembrar na vida que passa!
Gaston Bachelard

Nas imagens de *O vento da noite* e *Menina do campo*, há um clima de encantamento propício à sincronicidade que existe na consulta do *I'Ching* ou do *tarot*. Diante dessas telas, a atenção oscila entre o consciente e o inconsciente, e, com o ego imobilizado e a intuição livre, penetramos no estranho universo que brota do sonho da pintora, unimo-nos ao seu segredo e, ao mesmo tempo, às nossas próprias lembranças e questionamentos. Nesse momento, a intimidade e a realidade da pintora ligam-se à nossa própria intimidade e realidade.

As duas obras apresentam em suas composições os mesmos elementos possíveis de serem interpretados como símbolos, mas, apenas nessas duas telas, a árvore, o céu, a água, o homem e o caminho são utilizados ao mesmo tempo e de forma simbólica.

Ciente de que um símbolo pode ser considerado desde muitos aspectos e implica uma visão divergente daquele que o vê (OUSPENSKY, apud WEIL, 1987), permito-me descrever a simbologia que emana desses elementos com base nos significados que lhes foram atribuídos nas cartas do *tarot*, pois acredito expressarem o mesmo sentido que capto nas obras de Botteri: o elo entre solidão, silêncio e autoconhecimento.

Noto, em primeiro lugar, o mistério e o silêncio – que são atributos da esfinge quando esta aparece no *tarot* representando as três incógnitas eternas (de onde viemos, o que somos e para onde vamos)¹⁴ –, depois o ritmo calmo, introspectivo e feminino da mulher estrela (arcano 22), em que predomina a serenidade da mulher integrada à natureza silente. A figura humana está em transe, e sua atenção está voltada para o inconsciente, à procura de uma descoberta que a leve a um mundo novo, por meio da unificação da experiência interna com a externa. “Consoante antiga máxima, ‘o silêncio é o espaço interior de que precisamos para crescer’. Esse momento de crescimento interior não se presta a atos extrovertidos: sua essência é a visão interna” (NICHOLS, 2007, p. 300).

Em segundo lugar, observo as características simbólicas dos elementos utilizados na composição. Representações de árvores fazem parte da iconografia da esfinge, e esta, quando ligada à árvore da vida¹⁵ (ou da ciência), implica a existência de “verdadeiros modelos psicossomáticos, integrados num modelo cosmológico amplo”, conforme explica Weil (1972, p. 52). Ainda segundo esse autor, a imagem de uma árvore pode simbolizar o cosmo, mas também exprimir a vida, a juventude, a imortalidade ou a sapiência. Em função de sua estrutura e de seu “desenvolvimento lento, pujante, involuntário”, também pode simbolizar o processo de crescimento psíquico, ou de individualização junguiano (VON FRANZ, apud JUNG et al., 1964, p. 161).

A árvore também expressa o transpessoal e o individual, uma ponte entre o céu e a terra, e sua estrutura revela uma espécie de representação da interconexão e interdependência inerente a toda a natureza. Simboliza a Terra, e quando truncada, como em *Menina do campo*, é, sobretudo, um

¹⁴ Pierre Weil (1972) diz que, segundo o Gênesis, a esfinge é a guardiã da árvore da vida e revela a estrutura ternária do homem, que é representada pela tríade vida, emoção e mente.

¹⁵ Para Weil (1972, p. 55), o “mistério da inesgotável aparição da vida é solidário do renascimento rítmico do cosmo”, e é isso que representa o valor simbólico da árvore da vida.

símbolo universal da mãe. Esse símbolo, quando se repete sequencialmente, como nessas duas pinturas, pode representar impulsos gêmeos, enraizados na psique humana, que nos impelem para a ação – uma que nos leva a *viver* a vida e a outra que nos leva a *conhecer* a vida. São como as gêmeas do Jardim do Éden, a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento. Nichols (2007) afirma que, quando um símbolo aparece em duplicata, normalmente indica um novo aspecto da psique, até então inconsciente, movendo-se para a consciência.

O céu está ligado à imortalidade, ao eterno, à imensidão. É vivo, psíquico, vibra em emanções de energia e, assim como no arcano 22, simboliza forças capazes de nos conduzir através do desconhecido. Nas duas obras, o céu é carregado, denso, e as nuvens são agitadas pelo vento. Em *Menina do campo*, o céu nos traz para a terra, horizontaliza e equilibra a pintura. Em *O vento da noite*, ele nos transporta para cima. Da mesma forma que o sentido expresso pela simbologia da árvore, os tons quentes do céu reforçam o instinto de *viver* a vida, enquanto os azulados incitam o *conhecer* a vida.

A água, como elemento visual nesses trabalhos de Botteri, possui um peso menor que os demais elementos. Entretanto, ela se manifesta pela tranquilidade: “Toda tranquilidade é água dormente. Existe uma água dormente no fundo de toda memória. [...] A água dormente integra todas as coisas, o Universo e o seu sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 189). A água alimenta nossos sonhos mais íntimos. Sempre que o inconsciente se une à imaginação ativa, “derramamos água em nossos sonhos”, incorporando potenciais ocultos em nossa vida, e, “no sítio sagrado em que se encontram a água e a terra, tanto o pessoal quanto o universal são tocados e transformados” (NICHOLS, 2007, p. 300). Assim como no arcano 22, a água como símbolo está ligada à solidão, ao indivíduo, ao espaço estético que se alcança sozinho.¹⁶

Por fim, o caminho, que expressa simbolicamente a vida material. Ele representa a trajetória de vida da pintora, liga *O vento da noite* à *Menina do campo*, desorientando a linearidade do tempo. Onde nascerá o caminho da vida de Leonor Botteri? Penso que ele nasce na felicidade da infância, aquém de uma planta cuja flor é de rara beleza, uma íris. Ouçamos Bachelard (1988, p. 151), quando diz que, “para a grande renovação”, deveríamos trazer flores para os sonhos noturnos, pois, por trás da sensibilidade dessas imagens, está a imagem do homem, “tudo o que pode florescer numa alma humana”, a felicidade cósmica.

Além dessas questões, comuns às duas obras e que remetem à psique humana, notam-se estranhas coincidências na estrutura da composição, que, em minha opinião, parecem significativas. Nesses trabalhos, de dimensões e proporções muito próximas, todos os elementos estão organizados e distribuídos de modo que conduzam a composições equilibradas. Nada pode ser alterado sem comprometer a unidade. Existe uma relação de combinação entre tamanhos, pesos, proporções e direções; as figuras se “prendem” umas às outras, de tal modo que suas posições permaneçam imutáveis e cada uma delas é necessária para a compreensão do conjunto. Curiosamente, quando examinamos uma obra ao lado da outra, percebemos, em relação às margens adjacentes, uma simetria estrutural que se estende aos pesos e movimentos entre as duas composições. Essa simetria, que se apresenta no traçado regulador das superfícies, inverte posições, matizes e sentidos. Então, observemos uma obra ao lado da outra, considerando a posição do observador (figuras 4, 5, 6 e 7).

O horizonte e a figura humana aparecem em posições invertidas, assim como a inclinação do tronco em relação ao quadro e da cabeça em relação aos eixos principais. Em *Menina do campo*, predomina o terreno, e a figura humana nos conduz para cima. Em *O vento da noite*, verifica-se o inverso, e a figura humana traz-nos à terra. As árvores apresentam também posições simétricas.

¹⁶ “É uma cerimônia particular, cujo mistério só pode ser compreendido no interior dos recessos secretos da psique” (NICHOLS, 2007, p. 303).

Em *Menina do campo*, da árvore que foi cortada, brotam dois galhos, que lançam-se para cima, impedindo a fuga do olhar pela margem. Em *O vento da noite*, a árvore apresenta-se com a estrutura formada e como porta de entrada da obra. Nas duas telas, os caminhos também têm sentidos inversos. Em *Menina do campo*, o caminho, incisivo e preciso, desenvolve-se em linha reta e avança para fora do quadro, em uma fuga definida no infinito. Em *O vento da noite*, o caminho é sinuoso como um rio chegando a seu destino e divide-se, detém-se, espraia-se.

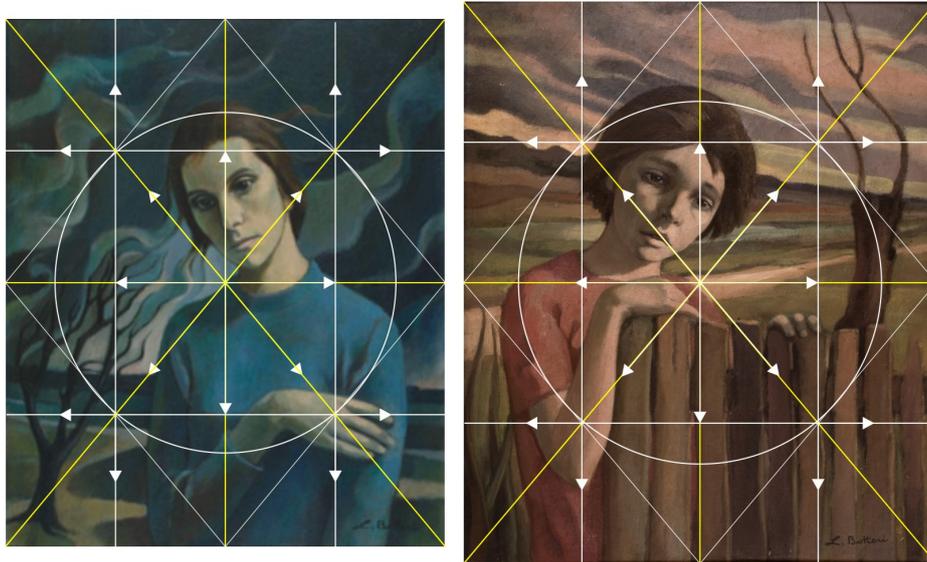


FIGURA 4 - MAPA ESTRUTURAL

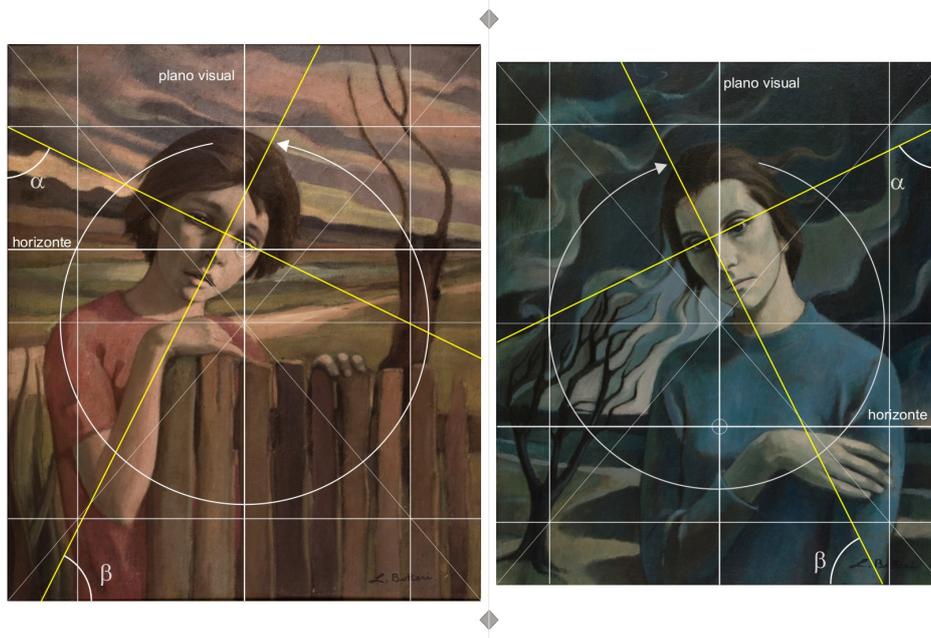


Figura 5 - EIXOS ESTRUTURAIS E SIMETRIA

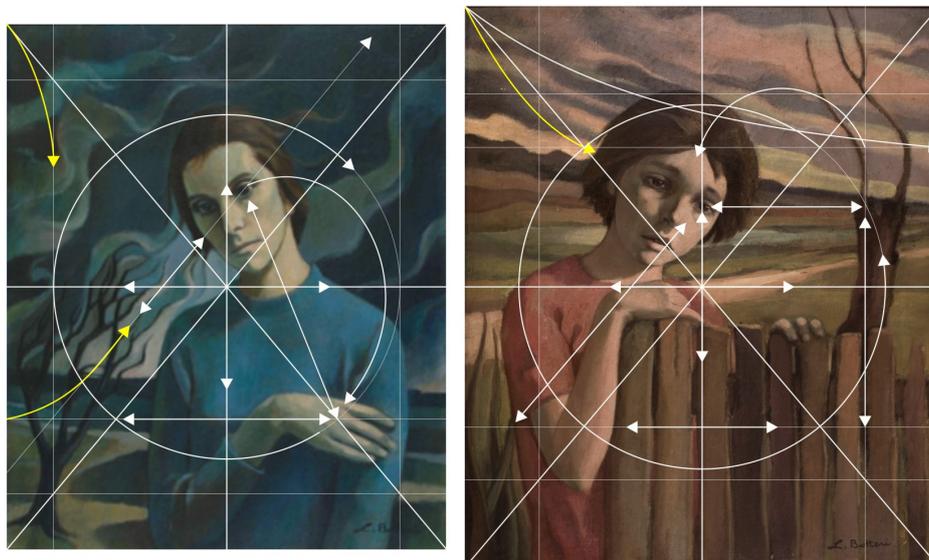


FIGURA 6 - DINÂMICA DA COMPOSIÇÃO E OPOSIÇÕES PRINCIPAIS



FIGURA 7 - MAPA DE CORES INVERTIDAS

Outra coincidência pode ser observada quando alinharmos os horizontes das duas obras. Os dois caminhos se unem e parece existir uma continuidade no plano de fundo, como se fosse a mesma paisagem observada de outro ponto de vista no espaço e no tempo (figura 8).



FIGURA 8 - HORIZONTES ALINHADOS

Nas duas pinturas, há uma atmosfera onírica e a fisionomia da figura humana é de devaneio. Em uma, a luz é solar, morna e antiga; na outra, a luz é lunar e transcendental. Por um lado, Botteri sonha com seu refúgio; por outro, ela sonha com o mito primordial.

Em *Menina do campo*, Botteri sonha com a vida, com o equilíbrio, com seu jardim secreto, sua concha. No baralho cigano, a menina representa a esperança, o seguir em frente pelo caminho em linha reta, cuja perspectiva leva ao futuro. Ela está protegida pela cerca de madeira, que é o único símbolo que não se repete nas duas imagens. A cerca geralmente é um símbolo de proteção, da segurança da família. Representa a lembrança fundamental de um momento da vida em que a família e a sensação de eternidade estavam presentes. Ela tem uma longa vida pela frente. A cerca é um elemento da casa que, como disse Bachelard (1993), abriga o devaneio e ampara o sonhador, permitindo-o sonhar em paz, protegido das tempestades do céu e da vida. Ou será que a cerca representaria alguma barreira ainda a ser eliminada no caminho da pintora rumo à transcendência? De qualquer forma, prefiro ficar com a primeira interpretação. Como escreveu Jean Wahl: “O ondulado das sebes, é em mim que o tenho” (BACHELARD, 1993, p. 31).

Em *O vento da noite*, predomina o espiritual, o vertical, o sonho além da memória. Nessa obra, está presente o mito relacionado ao destino, ao ventre que gera a vida, ao instinto que se abriga no tecido das Moiras – ao *feminino*, destino inerente à matéria –, sobre o qual a consciência não tem poderes. “O mito sempre ligou o feminino com a terra, com a carne e com os processos de nascimento e morte” (GREENE, 1990, p. 29). O mistério que se apresenta nessa imagem nos fala desde o lugar onde sempre estivemos e onde podemos saber se os deuses existem ou não.

O caminho suave, sinuoso, divide-se. Não existe perspectiva clara à sua frente, mas sempre é possível, “nesse teatro do passado que é a memória” (BACHELARD, 1988, p. 28), retroceder, suspender o tempo.

Simbólica e estruturalmente, esses dois trabalhos se correspondem e se complementam, assim como uma unidade que se expressa por dualidades. Seria possível a arte de Botteri refletir também um conceito da ciência? A unidade é dual, afirmou Buckminster Fuller (1969, p. 122) em relação ao caráter de complementaridade fundamental do Universo. E mais: “Reconhecer a integridade intelectual matematicamente elegante do Universo eternamente regenerativo é uma forma de

identificar Deus”.

Acredito que as mensagens intraduzíveis que emanam desses trabalhos devam ser sentidas por todo o corpo e em silêncio, da mesma forma que sentimos os versos de Ryo-Nem, uma monja poetisa zen, segundo Huxley, dotada de grande beleza em sua juventude:

Sessenta e seis vezes estes olhos
observaram as mutáveis
cenas de outono.
Já falei demais sobre o luar,
não me peças mais.
Ouve apenas a voz dos cedros e pinheiros,
quando nenhum Vento os agita.
(RYO-NEM, apud HUXLEY, 1971, p. 166).

6 Considerações finais

Aniela Jaffé afirma que “o objetivo do artista moderno é dar expressão à sua visão interior do homem, ao segundo plano espiritual da vida e do mundo” (JUNG et al., 1964, p. 251).

Leonor Botteri voltou-se diretamente para si, porém sua pintura evoca uma dimensão metafísica capaz de sensibilizar a todos por meio de questões perenes, arquetípicas, que provocam sensações arcaicas, de ordem existencial. Essas sensações são semelhantes àquelas de que nos fala Jung em relação ao símbolo representado pela *flor de ouro*: “[...] não é apenas expressão, mas também atuação [...]. É a participação de uma área sagrada interior, que é a origem e a meta da alma. É ela que contém a unidade da vida e consciência, anteriormente possuída, depois perdida, e de novo reencontrada” (JUNG; WILHELM, 1984, p. 40-41). Botteri criou sua obra voltada para o devaneio da infância, como bem expressou Bachelard (1988, p. 121): “A infância, no seu valor de arquétipo, é comunicável. Uma alma nunca é surda a um valor de infância”.

Acredito que Leonor Botteri, mesmo inconscientemente, fez da arte uma ferramenta na busca pela transcendência, pela paz interior, pelo pensar sobre a existência. A qualidade de sua arte revela, desde o pensar até o fazer, a essência primordial, o imanente no mundo. Dessa forma, ela é atemporal, universal e inclassificável. As mensagens que emanam das pinturas de Botteri, sobretudo em seus autorretratos, levam o homem a refletir sobre sua própria natureza – seu drama existencial, a considerar questões de ordem metafísica e transcender aos seus condicionamentos na direção de uma verdade maior, assim como falou Schopenhauer.

O caminho da artista rumo ao autoconhecimento pressupõe a consciência da condição humana e da percepção da unidade. Ele está ligado ao imemorial e ao universal, à filosofia perene¹⁷ – “a metafísica que reconhece uma Divina Realidade substancial ao mundo das coisas, vidas e mentes; a psicologia que encontra na alma algo similar ou mesmo idêntico à Divina Realidade; a ética que coloca a finalidade do homem no conhecimento da Base imanente e transcendente de todo ser” (HUXLEY, 1971, p. 1).

Vejo na obra *Menina do campo* uma representação da artista quando criança que escapa à causalidade. Essa tela mantém uma relação de proximidade com a obra *O vento da noite*, que a precede em um ano. Essa afirmação, porém, resulta de um *insight* pessoal, e outros pontos de vista podem sugerir novas leituras. Todos são livres para especular sobre o sentido que existe por trás desses dois trabalhos. Seria interessante examinar como essas duas pinturas se encaixam na trama formada pelo conjunto da obra de Leonor Botteri. Ambas situam-se no intervalo entre

¹⁷ A Philosophia Perennis, frase cunhada por Leibniz (HUXLEY, 1971).

o “desolamento infinito”, como disse Justino (2010), em relação ao autorretrato *Figura 1* (1958) e o aparente equilíbrio da psique que sugere o *Autorretrato em azul* (1962). Os trabalhos *O vento da noite* e *Menina do campo* podem representar, naquele momento da vida da pintora, seu caminho interior finalmente encontrado.



FIGURA 9 - BOTTERI, L. *Figura 1*. 1958 (à esquerda). *Autorretrato em azul*. 1962 (à direita).

Se considerarmos *Menina do campo* de fato como uma representação natural da artista quando criança, os dois trabalhos juntos passam a construir um sentido comum, transcendental, relacionado ao tempo e ao destino. Eles unem dualidades, mas sem conflitos.

Penso que esse sentido, que emana da obra de Leonor Botteri, só pode ser descrito e apreciado em estado de devaneio poético. Ele se encontra onde o efêmero e o eterno se tocam. Onde se fundem mitos, arquétipos e emoções profundas. Assim como o sentido que se manifesta no poema *Everness*¹⁸, de Jorge Luis Borges:

Só uma coisa não há. Não há o olvido.
Deus, que salva o metal e salva a escória
e cifra na profética memória
as luas que serão e têm sido.
Já tudo está. Os milhares de reflexos
que entre ambos os crepúsculos do dia
teu rosto foi deixando nos espelhos
e os que inda irá deixando todavia.
E tudo é uma parcela do diverso
cristal dessa memória, o universo;
não têm fim os seus árduos corredores
e as suas portas fecham-se ao teu passo;
somente do outro lado desse ocaso
verás os Arquétipos e Esplendores.
(BORGES, 1982, p. 42).



¹⁸ Palavra criada pelo escritor John Wilkins e utilizada por Jorge Luis Borges em alguns de seus textos. Borges a descreve como terrível, assustadora e maravilhosa. Sem tradução literal, penso que, de certa forma, essa palavra evoca a dualidade, composta de permanência e impermanência, pelo tempo que passa e a identidade que perdura.

Referências

- ARAÚJO, A. M. de. *Revista Cultura*, n. 31, 1979. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 25 out. 2012.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BORGES, J. L. *O aleph*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. *Nova antologia pessoal*. São Paulo: DIFEL, 1982.
- _____. *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- _____. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1980.
- BRIGGS, J.; PEAT, F. D. *A sabedoria do caos: sete lições que vão mudar sua vida*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- CAMPBELL, J. *Mitos, sonhos e religião*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAPRA, F. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- FULLER, R. B. *Manual de instruções para a nave espacial Terra*. Porto: Via Optima, 1969.
- GREENE, L. *A astrologia do destino*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- HUSSERL, E. *Investigações lógicas: sexta investigação (elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento)*. São Paulo: Abril, 1975. (Os pensadores).
- HUXLEY, A. *A filosofia perene*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *As portas da percepção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- JUNG, C. G.; WILHELM, R. *O segredo da flor de ouro*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- JUNG, C. G.; VON FRANZ, M.-L.; HENDERSON, J. L.; JACOBI, J.; JAFFÉ, A. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- JUSTINO, M. J. *Silêncio e solidão na obra de Leonor Botteri*. Curitiba, 2010. Catálogo de exposição do Museu Oscar Niemeyer.
- NICHOLS, S. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Porto: RÉS, s/d.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- VIARO, G. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 jul. 1959. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 25 out. 2012.
- WEIL, P. *Esfinge: estrutura e mistério do homem*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Nova linguagem holística*. Rio de Janeiro: Espaço Tempo, 1987.



Isso e muito mais sonhei, mas não entendo uma única palavra desse sonho.
Rabelais