



DOI: <http://dx.doi.org/10.55602/rlic.v11i1.279>

A CONSTITUIÇÃO DO ESTILO ARTÍSTICO NA INFÂNCIA: um estudo de caso a partir de Flávio Scholles

THE CONSTITUTION OF ARTISTIC STYLE IN CHILDHOOD: a case study from Flávio Scholles

Giovani Meinhardt¹

Resumo: O filósofo espanhol Xavier Zubiri escreveu uma trilogia sobre a inteligência. Tal esforço filosófico comprova o quanto seu rigor sistemático enceta chaves de leitura originais, entre elas o conceito de 'apreensão primordial de realidade'. A tentativa do presente estudo está em exemplificar tal construto teórico através da arte, mais precisamente na emergência estilística do pintor brasileiro Flávio Scholles, centrada em sua infância.

Palavras-chave: Apreensão primordial de realidade. Arte. Experiência básica. Infância. Inteligência senciente.

Abstract: The Spanish philosopher Xavier Zubiri wrote a trilogy on intelligence. This philosophical effort demonstrates how its systematic rigor opens up original reading keys, among them the concept of 'primordial apprehension of reality'. The aim of the present study is to exemplify such theoretical construct through art, more precisely in the stylistic emergence of Brazilian painter Flávio Scholles, centered on his childhood.

Keywords: Primordial apprehension of reality. Art. Basic experience. Childhood. Sentient intelligence.

1 INTRODUÇÃO

Alguns desenhos ou pinturas efetuados por crianças e adolescentes em âmbito escolar nos remetem à múltiplas conexões e lembranças com obras de artistas renomados. Para aqueles que se surpreendem com a correlação, pensadores como o alemão Hans Jonas (2004, p. 182) postulam que o “[...] desenho infantil mais tosco possuiria a

mesma força de prova que a arte de Michelangelo”. Isso nos remete à uma importante pergunta inicial: o que exatamente há em uma pintura ou desenho realizado na infância que, por vezes, desperta em nós adultos memórias e associações com artistas reconhecidamente universais? Sem dúvida, uma das respostas para na questão do estilo. O filósofo britânico Richard Wollheim (2002, p. 27) afirma que

¹ Psicólogo e Doutor em Filosofia – Unisinos. Professor de Psicologia do desenvolvimento - Curso de Psicologia. Professor de Filosofia – Curso de Direito. Gran Faculdade – Curitiba/PR. E-mail: meinhardts.g@gmail.com

[...] tanto conhecer um idioma como ter um estilo são habilidades profundamente arraigadas na pessoa e se manifestam no que produzem: ao proferir palavras, ao marcar uma superfície”. O quanto o estilo pode representar uma assinatura ou rubrica do próprio artista consiste em uma questão absolutamente intrigante. “Entendemos por assinatura as características que se destacam na obra de um artista em particular porque, tal como sua assinatura pessoal, elas são guias seguros para determinar a autoria de quadros individuais” (Wollheim, 2002, p. 36).

Na ausência do artista ou de manifestas indicações nominais em suas obras, as características de sua arte, a saber, seu estilo, denuncia a autoria, isto é, determina a identidade do quadro através da análise rigorosamente estilística. Wollheim (2002, p. 27) pondera que “O estilo individual está no artista que o tem, e embora no atual estágio de conhecimento seja especulativo indagar como exatamente ele fica armazenado na mente, o estilo tem realidade psicológica”.

Em atenção aos pormenores da argumentação de Wollheim, indagamos se o estilo fica armazenado na mente do artista ou se esta afirmação carece de precisão. Vale ainda atentar para a determinação constitutiva do estilo e perguntar se a realidade psicológica seria a única dimensão ou a preponderante na individualidade de cada artista. Se o estilo tem realidade psicológica, por quê então Wollheim (2002, p. 26) observa que “[...] as características associadas aos estilos individuais não se alteram. São fixas e imutáveis [...]”. É partindo desse enfoque que investigaremos a origem do estilo, centrando-se na obra do pintor gaúcho Flávio Scholles e a experiência que o marca como uma impressão duradoura. “Fundamentalmente, o estilo remete a alguma coisa de pessoal, a alguma coisa de obtuso, de derrisório em relação à

quantidade de coisas, de indivíduos e de pontos de vista existentes” (Korichi, 2011, p. 99). Consequentemente, aqui indagamos o estilo menos como uma escola ou conjunto catedrático de postulados artísticos e mais como o desencadeamento do pintar no indivíduo.

2 ECLOSÃO DE UM ARTISTA: A ARTE DE FLÁVIO SCHOLLES

Angariamos o estilo como problema no reconhecimento da multiplicidade de motivos para explicá-lo. Wollheim (1994, p. 60) aponta aquilo que não se leva em conta em alguns argumentos sobre arte ou se “[...] apresenta de forma pouco reconhecível, é o fenômeno do estilo e o correspondente problema da formação dos estilos”. Como os estilos se formam? Qual a identidade entre o estilo individual e a tradição pictórica?

Antes mesmo de considerar qualquer desfecho teórico sobre o estilo do artista, cabe desenvolver e esquadrihar um estudo de caso, centrado no pintor gaúcho Flávio Scholles. As pinturas de Scholles invariavelmente conferem um traço marcante e juntamente a isso a coloração preta completa seu estilo. Nesse interim, Scholles (2014, p. 14), hoje um pintor brasileiro renomado, retrata as diversas indagações dirigidas a sua obra pelo público: “As pessoas sempre perguntavam por que os contornos nas formas dos meus quadros eram pretos [...]. Fazia de forma intuitiva, inconscientemente, não tinha explicação [...]”. A resposta do pintor aparenta não estar situada em fundamento exclusivamente racional, causando uma instigante interrogação.

A partir das sucessivas indagações à respeito dos contornos nas formas dos quadros, Scholles expressa uma lacuna que curiosamente orienta uma resposta: aparentemente os traços pretos não

careceriam de alguma causa. Contudo, ele também não vê a necessidade de antecipar o que considera como um fundamento acerca de seu estilo artístico. É difícil precisar qual o embasamento do estilo de Scholles acerca da sua arte ao atermos em suas próprias dúvidas. Seriam as origens dos contornos apenas um mero detalhe que não jogaria nenhuma importância no conjunto de sua obra? O historiador da arte Daniel Arasse (2008, p. 8) observa que “[...] o detalhe constitui para o historiador o lugar de uma ‘experiência’ que só na aparência é secundária”.² Precisamente, no presente estudo a provisória falta de explicação tem lugar.

O detalhe não comporta apenas a detecção de algo peculiar ou que foge à vista daqueles apreciadores de arte ao mirarem um determinado quadro. A origem da arte *no* pintor revela facetas literalmente despercebidas, consideradas desimportantes, evasivas ou aparentemente desagregadas do fundamento artístico.

A hipótese que se deslinda segue as reflexões de Pinheiro Filho (2008, p. 19) quando pensa que as realizações dos artistas foram retiradas das dimensões da experiência humana no decorrer de um complexo trabalho histórico de apagamento dos rastros pessoais mais mundanos, redundando na visão dominante da arte como produção ‘pura’. Nessa argumentação, tem-se agora a caracterização da realidade como determinante da pintura, ou seja, expressões nada livres do mundo e, portanto, pertencentes à razão impura, aquela que sente realidades.

Quanto a menção de Scholles reportar a forma de seus traços artísticos à intuição, ao mesmo tempo que associa com a ausência de explicação, o filósofo Zubiri (2011a, p. 187) escrutina que “[...] o

formal do que foi chamado de intuição não é o dar-se conta, mas um ato de apreensão do real [...]. A apreensão primordial é apreensão do real em e por si mesmo, isto é, apreensão imediata, direta e unitária”. Ao afirmar o que Scholles denominava ‘sem explicação’ como apreensão do real, situamos a discussão na apreensão direta das coisas, tal como Zubiri filosoficamente alegou, não descartando a intuição, mas focando algo além dela: a aurora da arte em cada pessoa.

2.1 A experiência de origem

A compulsão da pesquisa sobre a origem do estilo se potencializa ainda mais quando Wollheim (2002, p. 27) sublinha que “[...] o estilo individual tem uma grande força explicativa”. Diante de algo um tanto misterioso, Scholles revela uma singular experiência, algo que poderia ser apenas um detalhe deveras marginal, mas que descortina um fragmento impressionante de sua pintura através da sua infância, lançando luzes no plano abissal da questão.

Quando entrei na igreja, vi-me ajoelhado, com minha blusa e seus botões. [...] Estava ali, com meus quatro anos, olhando os vitraux (com seus contornos pretos), pois ficáramos muito pobres e não havia livros de arte, revistas, estampas, quadros, rádio e TV. Minha única informação plástica eram os vitraux da igreja de pedra [...] (Scholles, 2014, p. 14).

O que seria um detalhe desvela algo de vital e impreterível que ‘fala do pintor’ e faz os seus futuros quadros ‘falarem’: a arte de quem *sentindo* pinta. O que parecia não ter explicação, ligado a experiência da igreja, não tem nada de residual e, portanto, não consiste em desconsiderando detalhe. Já o escultor

² “[...] el detalle constituye para el historiador el lugar de una ‘experiencia’ que sólo en apariencia es secundaria”.

francês Auguste Rodin (1990, p. 60) dizia que “A Arte não existe sem a vida”. E na vida, todos os detalhes fazem parte da realidade, mesmo aqueles transcorridos na infância. Artisticamente ou não “As origens são importantes como um recurso para todos nós, independentemente do que fazemos” (Serra, 2014, p. 232).

Em semelhante conjuntura, Aaron Meskin (2013, p. 446) endossa a importância da proveniência do estilo individual, não definindo como “[...] apenas uma maneira conveniente de escolher características tipicamente encontradas na obra de um artista; ao contrário, é uma maneira de se referir aos processos que dão origem a essas características”.³ Essa consideração é importante, embora pontualmente diferente da argumentação que seguimos: a referência não está nos processos, mas na apreensão de realidade enquanto proveniência do estilo individual e a experiência do menino Scholles fala por si.

O tenro episódio biográfico da igreja acende perguntas que associam vida e obra, tais como as que Arasse (2008, p. 9) escreveu:

O que acontece naqueles momentos privilegiados em que um detalhe é percebido? De que surpresa estão impregnados esses momentos? [...] No entanto, se esse detalhe é o resultado indiscutível [...] da ação do pintor, o que há do pintor nesse detalhe e nesse quadro?⁴

Os contornos pretos do vitral da igreja revelam uma das primeiras apreensões artísticas do futuro pintor e não podemos esquecer que isso

aconteceu na sua infância. Alguém que estivesse observando este menino na igreja não poderia supor que a impressão de realidade de uma criança tão pequena contribuiria para torná-la pintora.

Quanto a igreja, tal edificação compõem-se por várias notas⁵, ou seja, um sistema que une as muitas características de um templo: portas, paredes, esculturas, afrescos, lustres, bancos, janelas, etc. A Igreja é um agregado de notas, isto é, “[...] o que de fato quase sempre acontece é que o conteúdo apreendido não tem uma só nota, mas muitas: é uma constelação de notas” (Zubiri, 2011b, p. 146). Os traços que formam o desenho de um vitral deflagram uma das tantas notas da Igreja, ocupando uma determinada posição no conjunto da Igreja. “No assim apreendido, cada nota tem determinada ‘posição’ no conjunto. Em razão disso, cada nota não é elemento ‘em’ um conjunto, mas elemento ‘de um conjunto: é ‘nota-de’” (Zubiri, 2011b, p. 146).

A questão filosófica é saber o que exatamente significa a apreensão de realidade. Antes de tudo, a apreensão, em essência, integra a vida, sem o automatismo assegurado e fácil de qualquer suposição, elemento subjetivo ou teoria nessa impressão. Isto é, no *acontecer* desta apreensão o indivíduo não se volta para seu interior enquanto recurso. Essa intensidade da apreensão primordial de realidade não está dentro do alcance controlado do indivíduo e por isso a razão é *um modo ulterior*.

Ora, dada a apreensão do vitral, impressão desocupada com qualquer

³ “[...] merely a convenient way of picking out features typically found in an artist’s work; rather, it is a way of referring to the processes that give rise to those features”.

⁴ “¿Qué ocurre en esos privilegiados momentos em que se percibe um detalle? ¿De qué sorpresa está impregnados esos momentos? [...] Sin embargo, si este detalle es fruto incontestable [...] de la acción del pintor, ¿qué hay del pintor en ese detalle y en ese cuadro?”

⁵ “Nota, qualidade, propriedade podem ser usados como termos sinônimos em sentido lato, e assim o faço eu mesmo; mas, com rigor formal, designam três aspectos diferentes do real, do ‘em próprio’: a ‘nota’ é o noto em próprio; a qualidade é sempre e somente qualidade *do* real; propriedade é a nota enquanto emerge (da forma que for) da índole de uma coisa”. (Zubiri, 2011b, p. 33).

determinação, diferencia-se da intuição ou da sensação quando Scholles a descreve *posteriormente* como introdução plástica de sua vida e a caracterização desta como o início acachapante de sua própria arte. Depois dessa apreensão, o pintor “[...] pode mover-se intelectivamente com preferência na riqueza insondável da coisa. Ele vê em suas notas sua riqueza em erupção” (Zubiri, 2011b, p. 177).

Contudo, no momento da apreensão primordial de realidade do traço, não havia a consciência do apreendido. Zubiri (2011b, p. 42-43, grifo do autor) alega peremptoriamente que “[...] tomando-se a apreensão primordial como mero ato de consciência, se pensaria que a apreensão primordial de realidade é a consciência imediata e direta de algo, *intuição*. Isso, porém, é impossível”. A anterioridade do apreendido é tão grande que o adjetivo ‘primordial’ é indissociável, ou seja, “[...] trata-se de apreensão e não de mera consciência”. (Zubiri, 2011b, p. 43). Na assertiva de que a apreensão não é intuição, esta impressão primordial é impressão de realidade independente da consciência *no* momento de apreensão. Explicando melhor, o significativo é o menino apreender os traços do vitral sem ter consciência disso, como uma arte que ainda não é arte *nele*, ou seja, uma impressão na qual ele ainda não participa ou agencia como expressão artística. Isso reporta a apreensão do vitral e o quanto o menino se atém aos seus contornos pretos como notas ou propriedades de uma igreja inteira.

O problema da apreensão de uma nota somente em e por si mesma não se identifica, pois, com o clássico problema da sensação dela. Na sensação, pretende-se *isolar* perceptivamente uma nota; na apreensão primordial de realidade, não se *parcela*

nada, mas se *fixa* perceptivamente uma só nota ainda que seja dentro de um sistema (Zubiri, 2011b, p. 188-189, grifo do autor).

A apreensão que se fixa em algo é bastante particular. Esse ‘fixar’ da presença de algo, que agora está muito perto, denota uma distância que, ao mesmo tempo existente, parece suprimida. O contorno do vitral funcionou como o sentir de uma criança no colo de sua mãe, “[...] quando só uma parte do rosto da pessoa – um olho, uma face e um pedaço do nariz – enche o campo de visão” (Sylvester, 2012, p. 80). No caso da apreensão de realidade, a pessoa enche-se de presença de uma nota da realidade fixada. Não se trata de resumir a realidade, mas do quanto se fixa em uma nota dela. Scholles apreendeu todo o espaço da cena da Igreja, mas diante da abrangência de tudo nela contida, ficou fixado no contorno da janela, apreensão que posteriormente se tornou artística composição.

A coisa nos retém [...] porque sua atualização intelectual é ‘físicamente’ remissiva. E, portanto, na intelecção não só não há uma ‘saída’ da coisa real para algo diferente dela (conceito, ideia, etc.), mas, ao contrário, há um ato positivo e forçoso de ‘não sair’, o ato de ‘permanecer’ no que a coisa realmente é, em sua própria realidade⁶ (Zubiri, 2018, p. 118).

Essa vertiginosa apreensão fixada no vitral, cujos contornos apreendidos impressionam o menino Scholles, atualiza-se formalmente em posteriores quadros. Há uma direta impressão do traço do vitral antes de qualquer conjecturação; nesse caso a impressão é do traço e não produz impressão em alguém, ou seja, a impressão não é do indivíduo, mas *no* indivíduo. A apreensão

⁶ “La cosa nos retiene *velis nolis* porque su actualización intelectual es ‘físicamente’ remitente. Y por tanto, en la intelecção no sólo no hay una ‘salida’ de la cosa real hacia algo otro que ella (concepto, idea, etc.), sino que, por el contrario, hay un positivo y forzoso acto de ‘no salir’, el acto de ‘quedar’ en lo que la cosa realmente es, en su realidad propia”.

primordial, segundo Zubiri (2011b, p. 41) não é uma mera representação ‘minha’ do real, mas tem um momento intrínseco de alteridade: o traço do vitral está em quem o sente.

No caso do traço do vitral visto pelo menino, ele está “[...] no próprio apreendido em formalidade de realidade” (Zubiri, 2011b, p. 39). Como podemos explicar isso? Pois bem, o traço é a nota ou propriedade do vitral e esta “[...] nota autonomizada é tão autônoma, que é mais que signo – é realidade autônoma” (Zubiri, 2011b, p. 39). Esta autonomia de realidade do traço do vitral tem força de realidade e se impõe ao indivíduo em toda sua alteridade, antes de qualquer representação dela.

Essa presença do traço ocorre de tal forma que anterior ao efeito subjetivo, a impressão *está*. Esta consideração é importante para que se possa compreender que o traço *está* no menino. Na perspectiva do traço analisado no extrato biográfico, “[...] o radicalmente falso é que seja preciso entrar em mim. Não é preciso ‘entrar’, senão que já se está em mim. E já se está pelo mero fato de estar sentindo a realidade de qualquer coisa” (Zubiri, 2011b, p. 114). O traço do vitral não entra no menino, mas está *nele*: a criança e o traço estão na realidade e não fora dela. Há uma atualidade de presença. “Estou em mim porque meu estar está atualizado na mesma atualidade da coisa real” (Zubiri, 2011b, p. 114). O traço, no caso do menino Scholles, *está* impressionantemente presente e é próprio deste traço esta presença impressionante: o *estar* do menino está atualizado na mesma atualidade do traço.

E qual a relação entre apreensão e

impressão? Zubiri (2011b, p. 39, grifo do autor) afirmou: “[...] quando o apreendido é realidade, então a impressão sensível é precisa e formalmente o que chamei de *impressão de realidade*”. A divisão é apenas didática, pois ao apreender a realidade, a impressão de algo, no caso do traço do vitral, impressionantemente está presente.

Com a palavra ‘impressão’ não quero dizer que as coisas ‘produzem’ uma impressão em mim [...]. O essencial não é que o processo seja de afecção ou produção, ou seja, não é essencial que a impressão seja minha. Muito pelo contrário, trata-se da coisa estar ‘impressionantemente’ presente, isto é, presença ‘impressionante’. A impressão não é algo que possa ser separado da coisa, como um efeito subjetivo dela, mas é a própria coisa ‘impressionante’⁷ (Zubiri, 2021, p. 74).

O traço ou o contorno do vitral recai na sua atualidade, ou seja “[...] um ‘estar presente’ não enquanto presente, mas enquanto estar. É estar presente ‘desde si mesmo’, e não como mera denominação extrínseca” (Zubiri, 2011b, p. 157). Essa posição é essencial para que se compreenda que o menino não reconheceu o traço, mas que a realidade do traço radicalmente se atualizou nele em toda a sua presença impressionante.

A presença do vitral está presente desde si mesma e não a partir de uma consciência que permitiria a índole dessa presença. A presença do vitral é de fato primeira, anterior a consciência ou entendimento. Isso não significa que a presença do vitral suscite razões ou que a razão seja a causa do vitral. A razão também não é simplesmente a *posteriori* ao vitral no sentido de que a razão seria um efeito da impressão de realidade: a

⁷ “Con la palabra ‘impresión’ no quiero decir que las cosas me ‘produzcan’ una impresión [...]. Lo esencial no es que el proceso sea de afección o producción, es decir, no es esencial que la impresión sea mía. Todo lo contrario, se trata de que la cosa esté presente ‘impressionantemente’, o sea, presencia ‘impressionante’. La impresión no es algo escindible de la cosa, como un efecto subjetivo de ella, sino que es la cosa misma ‘impressionante’”.

razão vem apenas depois de qualquer impressão de realidade.

Essa apreensão não condiz com a operação do desenvolvimento infantil que o filósofo alemão Walter Benjamin (2009, p. 69) relatou em suas *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, quando afirmou que “[...] a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico”. Neste caso, vamos averiguar o quanto o vitral impressiona a inteligência do futuro artista, isto é, o quanto o traço daquela janela, por ela mesma, tocou o menino através da impressão de realidade.

A apreensão imediata do vitral se atualizou no menino e dessa decorrência propiciou-se novas formas de realidade (a pintura). A apreensão da janela atualizou o pintor que agora expressa essa atualidade através dos quadros, isto é, Scholles pinta desde os traços sentidos em realidade. O traço, ponto de partida físico, se situa agora na composição. A partir dessa impressão primordial, os contornos nutrem a pintura e essa experiência precede a compreensão do processo de experimentar a pintura enquanto tal.

A realidade é avultante e por isso a pintura não é apenas o olhar, mas o ato de sentir a realidade afluir na mão que cadencia o ritmo do pincel na tela. Agora, transparecem nas telas os traços lufados, surgindo temas que englobam o cotidiano das pessoas do povoado que Scholles viveu, mas que em toda a sua simplicidade não tinham sido retratados por nenhum morador dali até então.

A impressão de realidade nos conduz a essencialidade da realidade, compartilhada por uma inteligência, a saber, a inteligência senciente. Afirma Zubiri (2021, p. 75, grifo do autor) que

O essencial está no caráter da realidade. E esse caráter é inicialmente partilhado identicamente pelos sentidos e pela inteligência: é a impressão da realidade. Inteligência, com efeito, é lidar com as coisas como realidade. Essa identidade do momento 'realidade', tanto no sentir humano quanto em seu primário inteligir; é o que expressa o termo 'impressão de realidade'. Isso significa que a estrutura mental radical da experiência sensível é a *inteligência senciente* ou o sentir intelectivo.⁸

Os sentidos e a inteligência transpõe o absolutismo do pensar, situando a constituição do horizonte humano longe da causalidade de um para outro. Essa é a gênese da experiência do pintar identificada na impressão de realidade do menino Scholles. Para Zubiri (2015, p. 351) a inteligência senciente trata da atualização da realidade; no caso da arte

[...] o fenômeno primário na ordem do sentimento, do sentimento estético, é a presença atualizada da realidade; envolve a atualidade do real não apenas intrinsecamente, mas também formalmente. A expressão desta realidade constitui precisamente a Arte.⁹

A inteligência senciente não identifica no vitral o que corresponde aos sentimentos que suscita: a presença da realidade tem primazia diante do sentimento e o contrário disso seria analítico demais, colocando o sentir em um pequeno segundo plano.

⁸ “Lo esencial está en el carácter de realidad. Y este carácter es compartido inicialmente de modo idéntico por los sentidos y la inteligencia: es la impresión de realidad. Inteligencia, en efecto, es habérselas con las cosas como realidad. Esta identidad del momento 'realidad', tanto en el sentir humano como en su primario inteligir; es lo que expresa el término 'impresión de realidad'. Esto significa que la estructura mental radical de la experiencia sensible es *inteligencia sentiente* o sentir intelectivo”.

⁹ “[...] el fenómeno primario en el orden del sentimiento, del sentimiento estético, es la presencia actualizada de la realidad; envuelve la actualidad de lo real no sólo intrínsecamente sino también formalmente. La expresión de esta actualidad constituye precisamente el Arte”.

Se nos limitarmos a comentar a ‘visão’ de Scholles, estamos passando longe do essencial, a saber, da realidade do detalhe do vitral que em toda sua alteridade se impôs. Esses traços não se dispersam, mas seguem a pulsão de muitas formas humanas, onde se atualizam. Brito (2005, p. 89) falou da “[...] transcendência da arte, seu poder de atravessar a vida e os fatos. Por isso, milhões de olhares [...] querendo ou não, na verdade não olham nada – ao contrário, são olhados”. No presente estudo é a realidade que, sem força de expressão, mas literalmente, salta *nos* olhos *no* instante da apreensão dos traços do vitral. Nota-se que essa apreensão não é ordenada essencialmente por uma finalidade, mas pelo caráter físico do vitral que, queira ou não, forçosamente imprime *sua* realidade.

Nisso, uma questão desponta: essa primeira experiência teria consistência suficiente para marcar o estilo de um pintor? Essa é, de fato, a observação que Deleuze (2007, p. 102) perfaz sobre o que há do pintor em uma tela: segundo ele existe algo “[...] que pertence plenamente à pintura e, no entanto, precede o ato de pintar. Esse trabalho [...] é invisível e silencioso, e, entretanto, muito intenso. De maneira que o ato de pintar surge como um *a posteriori* (*hysteresis*) em relação a esse trabalho”.

Especificamos que essa precedência não supõe a virtualidade da tela, ou seja, os traços apreendidos serão atualizados na forma. Os traços são *dados* pré-picturais, isto é, “[...] dados em aparência bastante diferentes se manifestam também antes do quadro [...]” (Deleuze, 2007, p. 97). Contudo, o modo como se compreende essa assertiva difere da ótica deleuziana. Os traços de Scholles não destinam a forma precisa de seus desenhos; eles são pré-picturais

porque os contornos são marcas livres, vitais, profundas e espirituais. Os traços trabalhados por Scholles não são rígidos ou estritamente geométricos; eles dançam na tela.

Uma tentativa de resposta especulativa conexa ao nosso estudo de caso aborda: a criança sente uma edificação (igreja) ou alguma parte (vitral) antes da intenção institucional dela. Isto é, “[...] a realidade é sencientemente inteligida de modo direto, em e por si mesma, como impressão de realidade” (Zubiri, 2011b, p. 161). Esse argumento enceta a pintura de Scholles “[...] como o nascimento de outro mundo. Pois essas marcas, esses traços, são [...] não representativos, não ilustrativos, não narrativos” (Deleuze, 2007, p. 103). Apenas de forma ulterior, quando os traços se transformam em pintura, é que podemos reconhecer ‘história’ no quadro e suas tematizações. Por quê? A pintura aparece desde a realidade e por esse motivo não é atópica, embora no momento da apreensão dos traços da igreja a imediatez tome lugar. Explicitando: a apreensão de realidade é mais que um processo ótico, narrativa ou experiência emocional. Isso não significa, por exemplo, que a emoção não tem lugar, mas que narração e emoção vem depois.

Peremptoriamente, ressaltamos a importância da apreensão primordial de realidade:

Essa realidade que queremos compreender melhor que se impõe sobre si mesma está em nosso primeiro ato intelectual: apreensão primordial da realidade. Isso é intelecção senciente. Somos afetados por esse outro, essa realidade que é ‘por direito próprio’ (de suyo) o que é. Essa realidade apreendida primária é modalizada e torna-se algo ‘na realidade’ quando declaramos o que poderia ser¹⁰ (Cope, 2004, p. 7).

¹⁰ “This reality we want to comprehend better has imposed itself upon us in our first intellectual act: primordial apprehension of reality. This is sentient intellection. We are affected by this other, this reality that is “in its own

A realidade do vitral se impôs e o menino foi afetado pela alteridade das janelas, ou melhor dizendo, dos traços de uma delas. Nesse sentido, Scholles (2014, p. 60) destaca que “As formas do lugar onde se nasce e se vive entram na parte física das pessoas que vivem neste espaço [...]”. O pintor não introduz aqui um hiato de interpretação, mas o quanto a alteridade do apreendido (vitral) compõe a pessoa em impressão (no caso específico, a sua arte que veio). Na apreensão primordial de realidade o apreensor não lida com o apreendido em seus próprios ou subjetivos termos.

Os traços são ‘*não picturais*’ ou ‘*apicturais*’ e se integram ao ato de pintar à medida que os contornos orientam a forma no conjunto figurativo. A pintura se dá de fato porque o ‘*não pictural*’ se unifica ao ato de pintar. Eis a questão cabal: como os traços sentidos se tornam pintura? Através da apreensão de realidade o pintor sente a tela, pintando-a. Se no momento da apreensão primordial de realidade os traços do vitral se fixaram em Scholles, agora é a tela que sofre um espécie de parênteses onde essa apreensão atualiza-se de acordo com a realidade. Essa entrada na tela é despida de trajes conceituais ou certezas. Os traços não ganham uma independência em relação à forma, mas às compõe tornando-as independentes. E isso retrata “[...] um aspecto muito íntimo, a presença dos pintores em suas obras”¹¹ (Arasse, 2008, p. 10). Este ato humano elementar

diante do real é filosoficamente interessante.

O ato intelectual elementar — ‘apreensão primordial da realidade’ —, atualizando as coisas como reais, as torna manifestas em sua plena independência; [...] esse espaço entre os conteúdos reais e a realidade que neles sempre os transcende é o lugar de tudo o que é especificamente humano¹² (Pintor-Ramos, 1990, p. 202-203).

A manifestação do vitral, em sua independência manifesta de seus traços físicos, atualizou-se no menino através de sua apreensão primordial de realidade. O conteúdo real (os contornos artísticos da janela) apreendido em sua própria realidade deixou o menino possuído por ela e tais características plásticas alojadas nele. Este foi o princípio da realização artística de seu ser.

A atualização primordial da realidade deixa o homem possuído por essa realidade, instalado em uma esfera da mesma ordem das notas que a configuram e, portanto, a realidade exerce sobre o homem um poder de atração que estimula a realização de seu ser na realidade¹³ (Pintor-Ramos, 1990, p. 206).

Esse estímulo de realização encetou um desenvolvimento plástico *sui generis* no menino Scholles, cuja arte não era uma prerrogativa familiar, mas que cristalizou os traços do vitral na sua infância, plasmando-a em sua profissão.

right” (de suyo) what it is. This primary apprehended reality is modalized and becomes something “in reality” when we declare what it might be”.

¹¹ “[...] un aspecto muy íntimo, la presencia de los pintores en sus obras”.

¹² “El acto intelectual elementar —«aprehensión primordial de realidad»—, al actualizar las cosas como reales, las hace manifiestas en su plena independencia; por ello, el hombre en sus notas físicas está abierto a la realidad como tal y no puede por menos que buscar la actualización de esa apertura, que es una característica estructural de sus propias notas físicas. Ello se debe, en última instancia, a la transcendentalidad de la realidad misma en las notas en que se realiza; ese espacio entre los contenidos reales y la realidad que en ellos siempre los trasciende es el lugar de todo lo específicamente humano”.

¹³ “La primordial actualización de la realidad deja al hombre poseído por esa realidad, instalado en un ámbito que es del mismo orden que las notas que lo configuran y, por tanto, la realidad ejerce sobre el hombre un poder de atracción que estimula la realización de su ser en la realidad”.

2.2 Atualização do traço ou repetição do passado?

A impressão de realidade do traço do vitral seria uma memória sentida de um menino ou algo atualizado na arte do pintor? A resposta de Zubiri (2011b, p. 149) perpassa o 'ficar' do apreendido por cada pessoa: "Se apreendemos qualquer coisa real, como, por exemplo, uma pedra, um cão, um astro, etc., ao apreendermos algo, o próprio algo fica na apreensão, em primeiro lugar como um todo, um *totum*".

A apreensão primordial de realidade não consiste em memória dos contornos do vitral; a lembrança não denota a profundidade do apreendido. Além de anterior à memória, a apreensão a ultrapassa. Isso porque o apreender do real não está atrelado ao conceitual. A realidade impõe-se na apreensão física dela e permanece naquele que apreende.

A memória implica o paradoxo entre o 'nada' e o 'existir', sendo que a mediação está na conservação, evocação e consciência dessa memória. Deleuze (2022, p. 60) escreveu que "[...] nós não apreendemos alguma coisa como passado no mesmo momento em que a sentimos como presente [...]". Ao olhar para as pinturas de Scholles não se observa a experiência de sua apreensão primordial de realidade *quando* menino, ou seja, sua arte não *memora* a impressão do traço do vitral. O traço apreendido transposto na tela não significa uma espécie de pedestal que separa os contornos pretos como um passado que visita o presente.

Quais os motivos para não se considerar a apreensão de realidade uma espécie de passado? Os traços não são um procedimento de mecanização da pintura orientados mnemonicamente. Se assim o fosse, a memória questionaria a

autoridade da experiência, contudo, sem atingir o mais essencial: o sentir. Igualmente, se a memória constituísse a pedra de toque do humano, a condição do esquecimento que ela carrega tornaria a impressão de realidade volátil ou evanescente.

A impressão de realidade está no gesto alusivo-pictórico. Não é uma questão de pensamento visual que encontraria eco na memória, mas da impressão no sentir a realidade. Para Serra (2014, p. 235) exclusivamente "[...] só as memórias não levam a nenhuma forma particular de ação".

A atualização do traço enquanto nota da Igreja "[...] tem uma espécie de 'dureza' pela qual dizemos que é *durável*. Aqui, durar é 'estar sendo'" (Zubiri, 2011b, p. 149, grifo do autor). Ou seja, o sentir a realidade está sendo e não é colocado como uma causa depositada e resgatada da memória.

A beleza real, como a verdade real, é alcançada no que Zubiri chama de 'apreensão primordial da realidade'. Essa apreensão é chamada de primordial porque constitui o princípio e o fundamento de todos os outros modos de atualização da realidade, que por si mesmo são ulteriores¹⁴ (Gracia, 1996, p. 89).

O que a inteligência apreende diretamente através da impressão de realidade sentida está no presente atualizado e não em alguma reminiscência do passado.

Apreensões primordiais de realidade permanecem como realidades sentidas nas quais algo sobre elas ou com elas podem ser posteriormente feitas, cuja dinâmica acompanhamos no estudo de caso do menino e pintor Scholles.

¹⁴ "La belleza real, como la verdad real, se logra en lo que Zubiri llama la "aprehensión primordial de realidad". Esta aprehensión se llama primordial porque constituye el principio y fundamento de todos los otros modos de actualización de la realidad, que por sí mismo son ulteriores".

3 QUESTÕES GERAIS SOBRE CRIANÇAS E ADULTOS

O filósofo alemão Edmund Husserl (2022 p. 21-22), quando nomeou a fenomenologia como um movimento filosófico que refundaria a filosofia científica, designou-a também como uma ciência fundamental, reconhecendo que pensamentos, valores e decisões funcionam de modo oculto. Esses ‘fenômenos’ escondidos, “[...] podem ser revelados a qualquer momento por meio da reflexão, análise e descrição fenomenológicas” (Husserl, 2022, p. 23). Ainda que, tratando-se do presumido foco de Husserl na reflexão e análise, a possibilidade da veracidade empírica exclui a apreensão infantil, legitimando como regra básica de seu método o adulto e não só ele, mas o *adulto de teorias*. Husserl (2022, p. 23) observa que “[...] ao invés de viver diretamente na ‘atitude natural’ e, por assim dizer, viver ‘no’ mundo, tal como crianças mundanas [...] tentamos uma reflexão fenomenológica universal sobre toda essa vida pré-teórica, teórica e de qualquer outro tipo”. Nesse trecho, Husserl toca no adulto enquanto égide carregada de teorias e a infância como pré-teórica, o que centraliza o *ser de teorias*, aquele ser consolidado no apartamento de sua infância e no emaranhamento cultural.

Mas não temos como continuar essa epígrafe senão com uma pergunta: podemos levar à sério os *feitos* artísticos da infância quando comparamos com a magna arte apreciada pelo mundo adulto representado pelos seus críticos, *marchands*, colecionadores e o *timing* comercial do mercado? O pintor figurativo britânico Francis Bacon (Bacon; Sylvester, 2007, p. 97) pensa que a arte está enraizada na cultura e no saber e por isso assevera que “[...] conhecemos, por

exemplo, a arte instintiva das crianças, mas ela é um tipo de instinto totalmente diferente e, em última análise, muito insatisfatório”. Que Bacon, em sua observação sobre arte e infância, subscreva a insuficiência artística das crianças, não invalida o início da arte nessa idade como eminentemente digna de exame.

Igualmente Mondrian (2008, p. 77) destacou as diferenças no desenvolvimento humano quando escreveu que o “[...] adulto não possui mais a visão objetiva da criança. As crianças e os povos primitivos ainda objetivam sua interioridade [...] de maneira pura, mas falta-lhes a consciência do adulto, porque lhes falta cultura”. A questão da infância em Mondrian está minimizada, enaltecendo o adulto na cultura e a cultura *no* e *do* adulto. Essas observações poderiam causar um desencorajamento investigativo, desprezando a infância e a arte que acontece nela.

A resposta a essas questões, dada a insistência da arte centrada no adulto e seu mundo, reside, então, no modo prototípico em encontrar o início da arte do pintor fora de sua maturidade ou suposta maioria. O curador, estudioso da arte e artista britânico John Golding (1988, p. XVI) pensa dessa forma ao anotar a importância do resgate da gênese estética dos artistas: “[...] também é valioso reconstruir tanto quanto possível a atitude dos pintores em relação às suas próprias obras, contar o que eles disseram, pensaram e fizeram, ver, em outras palavras, quais foram os princípios estéticos que os guiaram”.¹⁵

Talvez haja uma carência artística *da* infância, mas não *na* infância. Trata-se não da arte propriamente dita, mas da possível emergência dela na infância. Ainda, salientam-se incapacidades,

¹⁵ “[...] it is of value, too, to reconstruct as far as possible the attitude of the painters to their own works, to tell what they said, thought and did, to see, in other words, what were the aesthetic principles that guided them”.

inéprias ou incompetências que a infância não estaria preparada para responder: “As crianças [...] tendem a notar pequenas variações de expressão no rosto dos pais; eles não são, entretanto, capazes de especificar os elementos modificados”¹⁶ (Lorand, 2000, p. 101). Entretanto, estamos falando sobre apreensões e não sobre razões; não enfocamos a arte, mas o início dela no artista.

O célebre pintor, desenhista, poeta e pensador das artes Paul Klee (*apud* Partsch, 2007, p. 17) dúvida das próprias dúvidas destinadas às crianças pelas suspeitas adultas quanto ao poder ‘do começar artístico na infância’:

Ainda existem começos primitivos na Arte, tais como os que se encontram [...] em nossas casas, nos quartos das crianças. Não ria, leitor! As crianças também são capazes, e isto não tira mérito aos trabalhos actuais, mas, pelo contrário, contém uma sabedoria benéfica. Quanto mais desprotegidas são estas crianças, tanto mais instrutiva é a arte que nos oferecem; também já aqui existe uma corrupção, quando as crianças começam a assimilar, ou até mesmo a imitar, obras de arte.

Para entender melhor esse trecho, remetemos para uma questão geral centrada na dimensão familiar: muitos pais têm um leque de intenções, regras e desejos em relação aos filhos. Contudo, devido à inteligência senciente dos filhos e filhas, eles sentem a realidade dos pais antes das intenções deles. O que seria sentir a realidade? Como as crianças não tem vestígios de introversão, não há uma razão pura que pondera os fatos ou avalia as coisas que acontecem na casa ou em uma igreja, por exemplo. Na infância, o juízo crítico ainda está em lenta formação.

O célebre fenomenologista francês Merleau-Ponty (2006, p. 178, grifo do autor) analisa que

[...] a criança está voltada desde o início *unicamente* para o mundo exterior, sem vestígio de introversão; há sim, um realismo excessivo que ainda não sabe criticar as coisas: a criança ainda não sabe distinguir o que há de pessoal em suas experiências [...].

As crianças não tem uma razão estabelecida, plena, mas possuem uma inteligência, a inteligência senciente, aquela que sente realidades: sente, por exemplo, quando os responsáveis estão em conflito ou harmonia. Mas como essa inteligência funciona? Gracia (2021) explica que “[...] uma criança de 4 anos tem apreensão de realidades, mas não tem teorias”.¹⁷ Aqui já há um contraste, senão uma candente diferença na possível equiparação das inteligências adulta e infantil, uma vez que nós adultos estamos repletos de experiências, convicções e teorias sobre muitas coisas.

De acordo com o prisma do desenvolvimento infantil, Bacon (Bacon; Sylvester, 2007, p. 178), que não conheceu Zubiri, justificou que as crianças, “[...] não tendo sido modificadas pela razão consciente, elas tenham encontrado um sentido mais puro e verdadeiro do que uma coisa que houvesse sido modificada pela consciência”. Quanto a essa observação, Bacon não fala da infância ou criança em geral, mas uma parte dela, ou seja, a primeiríssima infância e a parte da infância que começa no final da primeira infância.¹⁸ Bacon (Bacon; Sylvester, 2007, p. 178) repara sua afirmação posicionando o sentido numa escala de desenvolvimento um tanto preciso, referindo

¹⁶ “Children [...] tend to notice minor variations of expression on their parents’ faces; they are not, however, able to specify the modified elements”.

¹⁷ “[...] un niño de 4 años tiene aprehensión de realidades, pero no tiene teorías”.

¹⁸ Gazzaniga (2018, p. 359, grifo do autor) posiciona “[...] a *primeira infância*, que começa no nascimento e dura de 18 a 24 meses; a *infância*, que começa no final da primeira infância e dura até algo entre os 11 e 14 anos de idade [...]”.

[...] o que as crianças fazem como arte, [...] falando da arte de uma criança muito pequena, porque sabemos que, depois dos sete ou oito anos – ou até antes, quando elas começam a ser influenciadas pelo meio –, toda a espontaneidade e vitalidade desaparecem e tudo se torna muito chato.

O pintor e pedagogo catalão Francesc d'Assís Galí, quando professor do então menino e futuro pintor Joan Miró, orientou-o de forma contumaz segundo um método de esvaziamento de si, conforme contado por Massot (2018, p. 65): “Antes de começar a pintar, ele diz que deve observar, olhar, sentir, livrar-se de ideias pré-concebidas [...] conservando a pureza do olhar de uma criança, de um primitivo ou de um cego [...]”.¹⁹ Essa pureza, também destacada por outros pintores, não condiz com uma visão romântica da infância, mas o quanto ela, a infância, está menos revestida de variáveis intervenientes que condicionam o sentir e a inteligência. Inclusive, o aspecto tátil foi priorizado pelo professor de Miró: “Galí o faz apalpar com os olhos fechados o objeto que vai desenhar, tocá-lo, sentir seu peso, desenhar um rosto visto de frente de perfil e, de frente, um rosto visto de perfil”²⁰ (Massot, 2018, p. 65). De forma alguma o método de Galí significa uma retrogradação à infância cuja idealização atestaria um sofisma apaziguador. A preocupação de Galí (*apud* Massot, 2018, p. 66) estava na superação de dificuldades na apreensão dos adultos quando desenham:

O artista que quer ser de verdade, quando for adulto, deve pegar uma passagem de ida e volta à sua infância e lembrar, preservar seus valores. As crianças são boas desenhistas

porque percebem o volume e os adultos têm que se esforçar para não deixar de percebê-lo.²¹

Por sua vez, Benjamin chama as teorias adultas de ‘experiência’, no sentido de que elas consolidaram teorias. Para Benjamin (2009, p. 21) “A máscara do adulto chama-se ‘experiência’. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças [...]”. O que exatamente Benjamin relata aqui reside no quanto a experiência adulta torna-se *teoria*, causando algumas vezes obnubilação para novas e genuínas experiências, continuamente validando assim conjecturações, proposições e crenças já estabelecidas, ou seja, na impossibilidade de verem um quadro ou uma tela em branco. Serra (2014, p. 140) assinala magistralmente a tensão entre as experiências novas e aquelas que prezamos em nós:

Quando as pessoas são confrontadas com experiências novas, em vez de aceitá-las como tal, elas tentam relacioná-las a algo de que possuem um conhecimento seguro. Ao negar o novo, elas não apenas se privam da sua experiência, mas contribuem para uma visão fundamentalmente errada do desenvolvimento da arte.

Nesse interim, as apreensões primordiais de realidade são mais difíceis no adulto. Benjamin (2009, p. 23) afirma que “[...] cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo”. Pode-se dizer que o conteúdo cristaliza-se em pressuposto e toda nova experiência tem a tendência de ser assimilada de acordo com teorias e por vezes não reconhecendo a realidade em

¹⁹ “Antes de ponerse a pintar dice que debe observar, mirar, sentir, desnudarse de ideas preconcebidas [...] conservando la pureza de la mirada de un niño, de un primitivo o de un ciego [...]”.

²⁰ “Galí le hace palpar el objeto que va a dibujar con los ojos cerrados, tocarlo, sentir su peso, dibujar de perfil una cara vista de frente y, de frente, una cara vista de perfil”.

²¹ “El artista que quiere serlo de verdad, cuando es adulto debe coger un billete de ida y vuelta a su infancia y recordar, conservar sus valores. Los niños son buenos dibujantes porque perciben el volumen y los adultos han de esforzarse en no dejar de percibirlo”.

seu 'acontecer édito'. Isso entra em consonância com a reconhecida dificuldade de apreender a realidade, de acordo com o parecer do pintor, escultor, desenhista e gravador suíço Alberto Giacometti (2012, p.220): "O problema é encontrar o real por meio das aparências externas". Esse denominado encontro do real na verdade consiste *no* real, algo diametralmente possível também para o adulto.

Logo, a inteligência senciente também reside no adulto, apesar de todas as teorias que carrega sobre a vida. Isso leva a seguinte questão: qual o peso da inteligência quando ela está liberta de muitas teorias? Gracia (2021) responde que a criança percebe as coisas como elas são mais que "[...] pessoas maiores, que têm que fazer um grande esforço para colocar entre parênteses todas as teorias de todos os tipos que elas têm".²² Algumas vezes, as teorias que temos sobre as coisas, pessoas e situações se transformam em obstáculos para apreendermos e sentirmos a realidade.

4 CONCLUSÃO

A realidade de algo está diante da inteligência, não dentro. A realidade de 'algo' literalmente não entra em nós, já que o 'algo' está na realidade. Assim também, a inteligência está na realidade e não o contrário. "Apreender impressivamente o real como real é apreender a coisa como estando 'diante de mim' e em sua 'nua' realidade" (Zubiri, 2011b, p. 77). Explicando melhor, a inteligência apreende a realidade, ou seja, abre-se à ela na impressão, ou seja, na presença de algo *em* realidade. O fundamental da inteligência corresponde a apreensão da realidade. E nessa "[...] apreensão primordial não há direção, mas atualidade imediata" (Zubiri, 2011a, p. 212). Esta

apreensão coloca em parênteses nossas teorias sobre as coisas.

É neste ponto que perguntamos: o menino Scholles compreendeu o vitral? O menino não compreendeu o vitral, mas sentiu a realidade do vitral, algo essencialmente diferente. A apreensão é primordial porque está centrada e precisamente fixada em parte da realidade. Vertida no apreendido, a inteligência entende sem perceber que está apreendendo. A posição crítica de Zubiri (2011b, p. 191) nos diz que "[...] ficamos na coisa real como se não houvesse mais do que esta coisa. A inteligência está, então, como que completamente esvaziada no apreendido, tanto que nem sequer apreendemos que o estamos entendendo". Esta foi a experiência infantil de Scholles, arquétipo da sua pintura enquanto artista. A igreja é um objeto tão próximo da vida do menino Scholles que não poderia constituir a diferença entre os traços do vitral e arte. Agora está claro que a diferença não podia ser percebida pelo olho, mas por uma apreensão primordial.

O que alguns chamam de inspiração não reflete inteiramente as tantas matizes de motivos para o pintar. O sentir e o entender andam juntos sem divisões ou abandonos de um ou outro. Da mesma forma, a realidade do pintor e o traço do vitral coincidem – isto é, realidades que se atualizam.

Se há alguma eclosão na pintura de Scholles, é justamente o traço negro, ou melhor, o risco que divide as cores e produz as formas. Sua pintura contém a apreensão primordial que se faz presente em cada quadro: os quadros de Scholles contém a realidade de sua originalidade apreendida por impressão.

²² "[...] las personas mayores, que tienen que hacer un gran esfuerzo para poner entre paréntesis todas las teorías de todo tipo que tienen".

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. **El detalle**: para una historia cercana de la pintura. Madrid: Abada Editores, 2008.
- BACON, Francis; SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**: David Sylvester. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- COPE, Theo. Using Zubiri to Re-think Carl Jung on 'Emotional Reality'. **The Xavier Zubiri Review**, Washington, DC, v. 6, p. 5-28, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. **Proust e os signos**. São Paulo: Editora 34, 2022.
- GAZZANIGA, Michael. **Ciência psicológica**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018. E-book.
- GIACOMETTI, Giovanni Alberto. Entrevista. *In*: SYLVESTER, David (org.). **Um olhar sobre Giacometti**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 209-247.
- GOLDING, John. **Cubism**: a history and an analysis 1907-1914. 3rd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- GRACIA, Diego. El enfoque zubiriano de la estética. *In*: LÓPEZ ARANGUREN, J. L. (org.). **Ética y estética en Xavier Zubiri**. Madrid: Trotta; Fundación Zubiri, 1996. p. 83-92.
- _____. **Razón impura**. [S. l.: s. n.], 6 out. 2021. 1 vídeo (88min 01s). Publicado pelo canal TV PUC São Paulo. [Visualizar item](#)
- HUSSERL, Edmund. **Psicologia fenomenológica e fenomenologia transcendental**: textos selecionados (1927-1935). Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.
- JONAS, Hans. **O princípio vida**: fundamentos para uma biologia filosófica. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- KORICHI, Mériam. **Andy Warhol**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- LORAND, Ruth. **Aesthetic order**: a philosophy of order, beauty and art. New York: Routledge, 2000.
- MASSOT, Josep. **Joan Miró**: el niño que hablaba con los árboles. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e pedagogia da criança**: Curso da Sorbonne 1949-1952. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MESKIN, Aaron. Style. *In*: GAUT, Berys; LOPES, Dominic Mclver (Ed.). **The Routledge companion to aesthetics**. 3rd ed. New York: Routledge, 2013. p. 442-451.
- MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PARTSCH, Susanna. **Klee**. Köln: Taschen, 2007.
- PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. **Lasar Segall**: arte em sociedade. São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008.

PINTOR-RAMOS, Antonio. El hecho moral en Zubiri. **Cuadernos Salmantinos de Filosofía**, v. 17, p. 199-218, 1990.
[Visualizar item](#)

RODIN, Auguste. **A arte: Auguste Rodin**, [em] conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SCHOLLES, Flávio. **Quadros que falam**. Novo Hamburgo: Um Cultural, 2014.

SERRA, Richard. **Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: IMS, 2014.

SYLVESTER, David. **Um olhar sobre Giacometti**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e logos**. São Paulo: É Realizações, 2011a.

_____. **Inteligência e realidade**. São Paulo: É Realizações, 2011b.

_____. **Sobre el sentimiento y la volición**. Madrid: Alianza Editorial; Fundación Xavier Zubiri, 2015.

_____. **Sobre la esencia**. Nueva edición. Madrid: Alianza Editorial; Fundación Xavier Zubiri, 2018.

_____. **Filosofía primera**. Volumen I (1952-1953). Madrid: Alianza Editorial; Fundación Xavier Zubiri, 2021.

Recebido em: 19/05/2023

Aceito em: 01/07/2023