

5

Mundos Comunicantes: à guisa de conclusão

fora não há
senão dentro
mistério claro
e
pouco tempo

Amilcar de Castro

Amilcar adotou a dobra cedo em sua vida artística. Já a peça inspirada em Unidade Tripartida de Max Bill constituía-se de várias delas. Depois conjugou-a ao corte, invenção responsável pela permanência do ferro. Nas últimas produções, experimentou novamente a dobra sem o corte, embora ele já existisse previamente no recorte irregular das placas.

Mais que simples técnica, a dobra representa uma descoberta filosófica: funda o sujeito do objeto, aponta para o interior, além de reafirmar o outro sujeito envolvido, o espectador. Ela espacializa a chapa bidimensional, transformando-a em escultura mesmo sem partir de uma concepção volumétrica.

Como resquício de um barroquismo mineiro ou elemento estruturante, a dobra, em forma dos descascamentos de imagens, repete na poesia de Cabral a função central que desempenha na escultura de Amilcar. Para ambos ela funciona como a *mathesis* cartesiana, ou seja, uma estratégia metodológica capaz de produzir uma ciência universal.¹⁴³ Claramente distante dos objetivos cartesianos, é, contudo, de um método de trabalho de fato de que se valem os artistas em seus ofícios. Em lugar de querer chegar à Verdade, é ao puro exercício fenomenológico que almejam.

A multiplicação de centros exercida no estilo Barroco ilustra visualmente a falta de essência na arte. As muitas volutas, inflexões lineares necessárias, desdobram-se ao infinito sem a nada remeter. Essa flutuação pontual não pode, ao contrário do que fazia a rígida perspectiva, impor a posição do sujeito. O objeto não tem mais gerência sobre o espectador que o observa. Ao invés de conduzi-lo ditatorialmente, tenta confundi-lo com estrábicas visões. O objeto mutante, porém, insiste em impor uma verdade única, a verdade da relatividade da percepção.¹⁴⁴

¹⁴³ COSTA LIMA. *Mímesis e Modernidade*. p. 184.

¹⁴⁴ DELEUZE. *A Dobra*. p. 39.

Cabral e Castro negam o objeto único, desdobram-no em múltiplos. Para ambos, a superfície é preferida ao centro, à essência, porque ela indica a verdade do ponto de vista. Assim como a dobra na escultura de Amilcar, o signo do 4, usado por Cabral como método de construção, afirma a ausência de centro.

Embora herdeiro convicto da linhagem construtiva da arte contemporânea, o que, em termos wölfflinianos, traduzir-se-ia simplesmente por “linear” (formas claras, permanência), há também em Cabral uma certa filiação barroca, “pictórica” (movimento que ultrapassa o conjunto). Não bastasse o remeter eterno de palavras, assemelhado a dobras que saem de dentro de dobras (E o que é a metalinguagem se não a linguagem dobrada sobre ela própria, o código que interroga acerca de si mesmo?), o drama é também fator que o aproxima do estilo pictórico. Em *A Pedra e o Rio*, Lauro Escorel o aponta como característica de um desfecho evolutivo da obra do poeta que, ao final de *A Educação pela Pedra*, quando demonstrara dominar seu método de construção de poema, Cabral sintetizaria hegelianamente o que há de pedra (tese) e o que há de rio (antítese) em sua poesia. Da tensão entre as duas simbologias — para o crítico, o consciente e o inconsciente do autor, respectivamente — ao longo da obra publicada ou até no interior de um mesmo poema (como é o caso de *O sim contra o sim* ou *Fazer o seco, fazer o úmido*¹⁴⁵), resultaria um hipotético significado sub-repticiamente veiculado por trás da aparente literariedade do poema.¹⁴⁶ Aqui, ao invés, a exemplo do que já expomos a respeito de Amilcar, preferimos acreditar na fenomenologia em Cabral. Em nenhum dos casos se trata de revelar essências.

Sem pretender demorar demasiadamente no mérito da interpretação, é ainda mais fácil encontrar vizinhança com a arte teatral no poeta. Ou melhor, é literal. Cabral dedicou-se a ela, por exemplo, no mais difundido de seus livros: *Morte e Vida Severina*, um auto de Natal. E também, 30 anos mais tarde, no *Auto do Frade*.

Passemos agora a *De um avião* (Quaderna).

¹⁴⁵ “... gente de pavio e de alma encharcada, / se acolhe sob uma música tão resseca / que vai ao timbre de punhal, navalha; / ... A gente de uma Caatinga entre secas, / ... / se acolhe sob uma música tão líquida / que bem poderia executar-se com água”. [de *A Educação pela Pedra*. *Obra Completa*. p. 340]

¹⁴⁶ ESCOREL. *A pedra e o rio*. p. 136.

1

Se vem por círculos na viagem
 Pernambuco — Todos-os-Foras.
 Se vem numa espiral
 Da coisa à sua memória.

O primeiro círculo é quando
 O avião no campo do Ibura.
 Quando tenso na pista
 O salto ele calcula.

(...)

2

No segundo círculo, o avião
 Vai gavião por sobre o campo.

A vista tenta dar
 Um último balanço.

(...)

5.

Penetra pó fim o avião
 pelos círculos derradeiros.
 A ponta do diamante
 Perdeu-se por inteiro.

O poema, assim como o avião, se afasta gradativamente da terra, onde, então, o conjunto de coisas se funde em um único bloco abstrato.

O movimento em espiral desenhado pelo avião em sua ascensão é imitado pela linguagem do poema, conformado por níveis crescentes de abstração do objeto. O sucessivo afastamento em relação à paisagem — portanto, o distanciamento da presença física, do olhar que é ver — é diretamente proporcional à sua penetrabilidade. Nos últimos ciclos, o objeto-Recife desaparece por completo, ofuscado pela “luz do diamante”, para só reaparecer na memória, onde se fixa graças à sua capacidade de resistir, sua qualidade de pedra.

Para encontrar Pernambuco
 O melhor é fechar os olhos
 E buscar na lembrança
 O diamante ilusório.

(...)

até aquilo que, por primeiro
 se apagar, ficou mais oculto:
 o homem, que é o núcleo
 do núcleo de seu núcleo.

Após percorrer em espiral círculos tão mais altos quanto de menor diâmetro, Cabral localiza o “núcleo do núcleo do núcleo” do diamante no elemento humano.

A narrativa em espiral na poesia cabralina é apenas uma face mais externa de sua condição dobrada. Vimos ainda que os desdobramentos sucessivos de palavras também podem ser pensados na forma dessa figura, pois, quando se regressa, já se está num nível acima da experiência.

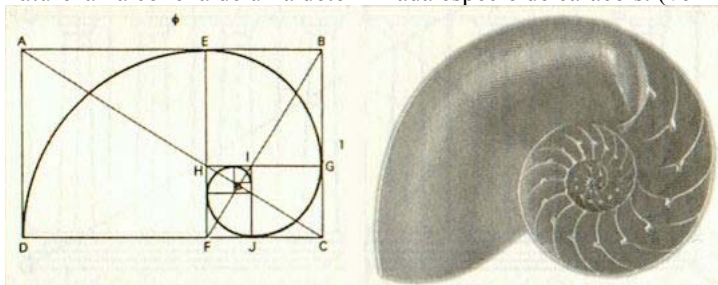
Se a forma circular melhor descreve a “idéia” da poesia, sua forma externa mais paradigmática, no entanto, é certamente a de um quadrado.

Vimos como o signo da quaternidade¹⁴⁷ compõe a unidade composicional de *A Educação pela Pedra*, e também já o fizera em obras anteriores. A quadra faz parte da estratégia do poeta para entender o objeto e prevenir-se contra qualquer mínima possibilidade de ação do acaso, da inspiração, de epifanias, da musicalidade, do inconsciente fortuito, da automação surrealista, do lirismo exacerbado e vazio.

Entre as poucas figuras que utiliza, Amilcar também se vale da espiral para além da sugestão contida na dobra, seja em sua forma fenomênica, em telas recentes, seja na lógica construtiva da proporção áurea,¹⁴⁸ a qual utiliza amiúde na composição dos projetos de esculturas. Mas o artista sem dúvida se destaca mais pelo recurso à solidez do quadrado.

¹⁴⁷ “Seja espaço, quadrúpede, mesa,/está racional em suas patas.” [*O número quatro*. Obra Completa. p. 396]

¹⁴⁸ A escala áurea é obtida pela divisão de dois números de Fibonacci (cada número da sucessão é obtido pela soma dos dois últimos números) consecutivos. O resultado é a constante 0,618. O Renascimento a utilizou largamente, compondo telas com lados cuja divisão entre si resultava no número áureo. Ao dividir a tela pelo número áureo, obtinham-se os pontos áureos, onde deveriam estar as figuras mais importantes, já que o olhar é condicionado a eles. Se se segue dividindo os retângulos com essa proporção, obtêm-se os vértices de uma espiral idêntica à encontrada na natureza na concha de uma determinada espécie de caracóis. (ver ilustração).



Fonte: <http://rt00z8y.eresmas.net/EI%20numero%20de%20oro.htm>

É claro que não se pode, em nenhum dos dois casos, fazer disso uma regra. Há em Cabral outras lentes, outros ângulos que até podem não possuir relação com figura alguma. Em Amilcar, similarmente, também se vale de círculos, triângulos e até, nas últimas produções, de polígonos irregulares.

O quadrado — caro à tradução construtiva, como demonstram por exemplo Mondrian e Malevich — é o próprio símbolo da racionalidade humana, já que não pode ser encontrado na Natureza. Cortá-lo, pois, é de alguma forma ferir sua unidade de forma perfeita, colocar-se em desacordo com a convicção concreta na cientificidade.

A dobra é o agente desse rompimento.

Colocadas uma dentro da outra através do corte temos o inesperado, a extrema emoção, a vertigem. Temos a perfuração e, do outro lado, o mundo. Mais do que o confronto para a produção do choque temos a ferida, a passagem direta da bidimensionalidade para tridimensionalidade, a interposição entre vazio e cheio, a correspondência entre linha e corte, quadrado e dobra, desenho e escultura.¹⁴⁹

Deleuze cita a dobra ao tratar do humor em *Lógica do Sentido*, associando-o a um significado especial de superfície: o plano que se abre e se dobra, em contraste com o centro pontual.

O filósofo considera a significação o resultado de um processo superficial, não-transcendente, ou seja, a desprestigia em prol de uma pura e despresticiosa designação. A figura da dobra entra neste ponto como a imagem do movimento de superfície que promove a ligação por equivalência entre os elementos. Se, ao dizermos "isso significa aquilo", estabelecemos inevitável hierarquia entre as entidades em questão, com "isto é aquilo" nos atemos à simplicidade mesma do que é dado, não precisamos mais nos dispor a uma viagem acima ou abaixo; o único movimento é o de voltar-se sobre si mesmo, na suficiência que a posição entre o Sublime e o Profundo pode fornecer.

¹⁴⁹ AUGUSTO. O Quadrado e a Dobra. www.ybakatu.com.br

O que é mais profundo do que todo o fundo é a superfície, a pele (...) suspendendo-se toda a significação, designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura.¹⁵⁰

Ao tomar por empréstimo a proposição de Valéry, que considera a superfície como o que há de mais profundo, Deleuze expurga de vez o jogo espacial que simula o terceiro vetor no plano e enaltece o movimento-tempo que revela a escultura.

As dobras das esculturas de Amilcar negam a hierarquia criada pela representação na medida em que proclamam a ausência de essências. Privilegiar a superfície, usá-la como o próprio ponto de partida em direção ao espaço, concepção de sua existência, significa desprestigiar o centro gerador. A não adoção do princípio representacional indica a vitória do ponto de vista, do olho que observa. Aliás, nem dele, pois que também é posto à prova.

A dobra materializa o caráter aberto de sua obra. Aberto não no sentido de uma escolha deixada ao espectador, ou de uma participação efetiva na fruição da obra — como nos *Bichos* de Lygia Clark¹⁵¹ —, mas porque receptiva ao diálogo.

Essa abertura traduz a “síntese disjuntiva”¹⁵² gerada pelas esculturas. A expressão foi recuperada de Deleuze por Ronaldo Brito,¹⁵³ referindo-se à unidade (plana e espacial) da obra aparentemente fragmentada em partes independentes, mas que formam uma coesão singular graças à técnica da dobra.

As dobras levam a escultura de Amilcar a essa paradoxal “fusão separada”, dada a peculiaridade com que a unidade da obra emerge de desenhos esquemáticos vertidos em formas tridimensionais. Suas linhas estabelecem relações entre figuras geométricas, unindo-as de tal forma, que os componentes originários desaparecem na inteireza da obra.

Ao "juntar separando" — através de dobras ou de pequenos deslocamentos — as obras pulsam: ora se constituem de partes desconexas, ora perfilam um todo.

¹⁵⁰ DELEUZE. *A Lógica do Sentido*. p. 143.

¹⁵¹ O Conceito de Obra Aberta de Umberto Eco é mais ou menos contemporâneo.

¹⁵² DELEUZE. *A Lógica do Sentido*. p. 50.

¹⁵³ BRITO. Palestra.

Essa conjugação provoca uma percepção traiçoeira e rege o espaço à volta, capturado na extensão dos planos das linhas de corte.

A síntese é disjuntiva porque as forças antagônicas nunca se reconciliam plenamente. Na dialética hegeliana, ao contrário, a harmonia era alcançada após a reunificação entre sensível e espiritual. Ela tem por virtude ter tentado dissolver os dualismos metafísicos lançados por Descartes, que arranca sujeito e objeto de sua união vital. Tudo se reduz a tese, seu contrário, e uma síntese apaziguadora da tensão original e necessariamente superior a ambas.

Na obra de Amilcar, isso se traduz pela dicotomia insolúvel entre o cheio e o vazio criada pelas dobras, que, assim, forçam à reflexão sobre a matemática que as compõe, e à inserção do observador frente à obra.

A noção de síntese disjuntiva se aplica também a Cabral. A forma espiralada de *De um avião*, conforme dissemos, ilustra o processo dialético que dissolve categorias e as reconcilia, as sintetiza em uma terceira, em níveis sucessivamente superiores. Além disso, em sua poesia a dualidade¹⁵⁴ é uma tônica, parte que é de seu artifício comparativo — do símile e não da metáfora. Alguns exemplos: Duas Águas, pedra e rio; Linguagem e Linguagens, divisão da Poesia Crítica; Nordeste e Sevilha, Mar e Canavial; e até o Sim e o Sim. Uma solução, porém, nunca é dada a rigor, não há preferência clara por um dos pólos. A conclusão permanece em aberto.

De Amilcar, diz-se que as obras de deslocamento são abertas por permitirem a reconstituição do ato criador por parte do espectador, que pode mover a peça. No entanto, o que reivindicamos é o caráter permanentemente aberto de toda sua obra. Não apenas quando essa abertura é mais evidente, mais literal, mas também em outros momentos, quando a não-coincidência entre a expectativa perceptiva do observador e a solução de origem dada pela obra regeneram um pulsar infinito, um eterno retorno ao diálogo de partida.

¹⁵⁴ A bipartição está evidenciada pelo próprio autor, que nomeou “Linguagem” e “Linguagens” as duas partes de suas Poesias Críticas, e “Duas Águas” a edição que reúne os livros anteriores a 1956 e mais três inéditos. João Cabral recheou toda sua obra de pares por vezes claramente antagônicos, como pedra/rio, seco/molhado, sol/sono, ou arbitrários, mas assim transformados, como mar/canavial. A polaridade não está, como se acredita, em poemas de cunho social/não-social, mas em poemas para leitura individual reflexiva e poemas para voz alta, que primam pela comunicação com um público mais amplo.

Essa última operação eleva o peso e a espessura do bloco de ferro (em que a dobra não será possível e, portanto, não poderá sustentar a peça), diminui sua dimensão e “fere” a matéria abrindo nela uma linha de luz que desestabiliza a densidade sólida do bloco e desenha — se os completamos pela Gestalt — polígonos. Quando não interrompida, a fenda torna-se corte que secciona o bloco em partes menores que podem se sobrepor ou se deslocar.

Sobretudo “abrem-se” as peças compostas a partir do plano da superfície dobrada. Essa característica, convidativa e arredia a um só tempo, integra sua peculiaridade mais eminente. Nelas, a abertura, ou a síntese disjuntiva, se deve à formação de um campo de interseção dos vetores implicados nas dobras.

A dobra indica a “verdade da relatividade”, do ponto-de-vista, do olho do sujeito observador. Provocando uma situação perceptiva diferenciada, pois nos faz deslocar tentando desvendá-la formalmente, ela ativa o espaço, projetando sobre ele linhas de força que partem do prolongamento virtual das arestas.

A comunicação entre o mundo visível e os mundos possíveis é justamente o que Deleuze, resgatando Leibniz, atribui à dobra (signo da Idade Barroca), aproximando-a de seu conceito de sentido sobre o qual tivemos uma brevíssimo contato. A dobra é apenas o devir, é uma virtualidade, uma potencialidade, fato de superfície. Ao se atualizar, já não é dobra.

Leibniz diz que as dobras simplesmente desdobram-se ao infinito, jamais servem de ornamento e não remetem a essências.

As dobras apontam...

... em um mundo do infinito, ou da curvatura variável, que perdeu todo o centro, a importância de substituir o centro enfraquecido pelo ponto de vista; o novo modelo óptico da percepção e da geometria na percepção, que repudia as noções táteis, contato e figura, em proveito de uma “arquitetura da visão”; o estatuto do objeto, que só existe agora através das suas metamorfoses ou na declinação dos seus perfis; o perspectivismo como verdade da relatividade (e não relatividade do verdadeiro).¹⁵⁵

Para o filósofo, toda proposição verdadeira é analítica, ou seja, o predicado já está contido na noção do sujeito. É da ordem do acontecimento, não do atributo.

¹⁵⁵ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. p 39.

Tudo o que acontece ao sujeito já estava dobrado nele. Cada substância individual contém o infinito, mas de modo obscuro e confuso. O sujeito se constitui a partir de clarões nessa obscuridade. Ele é um ponto de vista sobre a totalidade do mundo ou, posto de outro modo, o ponto de vista funda a identidade do sujeito, ou, de outro ainda, sujeito é aquele que se instaura em um ponto de vista.

O mundo está dobrado dentro do sujeito; não há nada fora dele. O ponto de vista é sua objetividade, sua condição de existência.

Deleuze, assim como faziam os Estóicos, atribui estatuto de corpo a qualidades. Chamadas, entretanto, de incorporais, elas fazem parte do ser de outros corpos por elas afetados. Assim, algo que se passa com um corpo faz também parte de sua essência, em lugar de apresentar-se apenas como simples circunstância. Aqui a definição de acontecimento, incorporal não incorporado (ou seja, “corpos” que ganham sentido apenas em “contato” com outros corpos), nos fará pensar imediatamente em certas manifestações da arte contemporânea. Nos referimos, por exemplo, aos Parangolés de Hélio Oiticica, cujo caráter incorporal, ao ganhar existência em interação com o corpo-corpo e deixar de lado a pura existência denotativa do corpo-roupa, é o próprio objetivo da obra. Acontecimento nunca é aquilo que é, mas o que acabou de ser e o que ainda vai ser.

Deleuze prossegue: há dois modos possíveis de apreensão da realidade, uma consistente de relações causais, onde todos os corpos são causas e todas as causas são corpos, e outro, cujo elemento relacional é a compatibilidade. Neste último, apenas incorporais — ou acontecimentos — estão considerados. Eles não são a causa de outros acontecimentos/incorporais, mas compatíveis com eles e capazes até de dotar-lhes de sentido.

Tomemos o exemplo citado por Deleuze e também por Merleau-Ponty em uma de suas aulas sobre Leibniz. Partindo do que acabamos de expor, se consideramos que a frase “Adão pecou” é verdadeira, ela é analítica, e teremos que admitir que o ato de ‘pecar’ está contido na noção ‘Adão’. Assim, Adão não poderia não ter pecado, ou melhor, ele poderia, mas isso seria um outro mundo, dentre os infinitos possíveis. “Adão ter pecado” + “você estar lendo isso agora” são proposições, além de possíveis, compossíveis, ao contrário de “Adão não ter pecado” e “você estar lendo isso agora”, que não pertencem ao mesmo mundo.

Tanto o mundo real como o virtual possuem igual grau de realidade, diferenciando-se apenas pela possibilidade de ser experimentado pelos sentidos, exclusividade do mundo atual.

Todavia, se há infinitos mundos possíveis, porque aconteceu justo esse? Segundo Leibniz, porque este é o melhor dos mundos possíveis,¹⁵⁶ ou seja, aquele com mais alto grau de realidade, de continuidade (como um círculo que se define por um polígono de infinitos lados).

Continuando: se as coisas não pré-existem, como se atualizam? Se as noções individuais não possuem portas ou janelas, como uma mônada ou um ouriço (porco-espinho)¹⁵⁷ (a autonomia do interior, não anunciado pela fachada, independente dela, ‘**um puro dentro**’¹⁵⁸), como se comunicam umas com as outras? É aí que entra a invenção de Deleuze: **abrir** as noções individuais tornando os mundos possíveis comunicantes virtualmente.¹⁵⁹

Sem essa comunicação, o que se tem é o mundo barroco: a fachada independente do interior.

Se o que fundava a identidade era o ponto-de-vista constituído pela compossibilidade, eliminado este critério, é também a alternativa *ser OU não ser* que perde sentido. Um não exclui o outro, estão dobrados. O desdobramento (que não é o desfazer da dobra, mas seu pôr-se em funcionamento) de um dos mundos possíveis é sua atualização. Passa-se do mundo ao sujeito por meio de uma torção que faz com o mundo só exista atualmente no sujeito. O mundo se desdobra de dentro do sujeito.

Fazer desdobrar o mundo: este é também o papel da arte, que não reproduz um mundo pré-existente, atualiza o que era apenas virtual, funda um ponto de vista. A obra era real, mas não existia como coisa. Era real, só que estava dobrada.

¹⁵⁶ A afirmação nos remete imediatamente à ironia ácida do *Candide* de Voltaire que, no entanto, tomou a afirmação erradamente por ‘esse é o melhor mundo possível porque as pessoas sofrem menos’.

¹⁵⁷ Referência ao fragmento de Friedrich Schlegel em A Dialética dos Fragmentos: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”.

¹⁵⁸ DELEUZE. A Dobra. p. 55.

¹⁵⁹ Essa é a proposta do filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais: conhecer e não conhecer o outro não são situações excludentes.

Ao pintor cabe a função de dar a ver,¹⁶⁰ ele extrai um visível de um invisível, dá ao pensamento uma face sensível,¹⁶¹ assim como Michelangelo tira suas esculturas do bloco de carrara e Amilcar, das linhas de força desenhadas no papel.

Estamos de acordo com a antilira de João Cabral, que nos diz, igualmente, que o nascimento da obra marca a inauguração de uma subjetividade; não é produto dela.

Podemos agora entender o tema que deu início a este trabalho (a construção da obra), a partir do qual tratamos de explicar o funcionamento das dobras das poéticas de Amilcar e Cabral. Já percorremos a distância circular que o separa deste lugar de onde ora falamos. Mas o círculo não se formou de todo, é verdade; apenas insinuou-se pelo paralelismo das pontas que, no entanto, não se encontraram. É que nosso círculo é uma espiral. Tornamos ao ponto de partida, mas estamos um grau acima. Desdobramos uma dobra possível, forjada à mão, sem forma (/ô/).

¹⁶⁰ “Dar a ver Sertão e Sevilha”. [*Autocrítica*, de A escola das facas, 1980.]

¹⁶¹ Carola Giedion-Welcker em *Modern Plastic Art* (New York: Wittenborn, 1955 p.100) *apud* KRAUSS. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 81.