

Máquina de Sentir: Dar a Ver, a Cheirar, a Tocar

Ver as coisas é que eram as coisas

Clarice Lispector

Uma pausa estratégica para inserir nossos personagens no projeto filosófico contemporâneo. Para entender o significado do divórcio entre sujeito e objeto já citado, voltemos ao início, aos tempos de união.

Na Idade Média, a imagem sequer está ao alcance dos olhos. Muitas estátuas, que não existiam por si, mas necessariamente vinculadas à arquitetura, ficavam ocultas em ângulos inacessíveis das catedrais góticas. A noção de arte, tal como a entendemos no Ocidente, nasce colada com a de indivíduo que, por sua vez, só é possível com formação dos centros urbanos.

O Renascimento já pressupõe um olho que vê, que ocupa um ponto-de-vista. Admite a existência de um sujeito observador, ainda que ideal: unioculado, estático e matematicamente posicionado. A distância entre os dois é, portanto, fundadora do sujeito que olha e do objeto olhado. O sujeito nasce como tal ao constituir diante de si um objeto destacado de seu corpo, ao estabelecer entre si mesmo e o outro um distanciamento que os distingue.

A principal inovação do Renascimento, a perspectiva linear, deve sua importância não à sua capacidade imitativa, mas ao fato de constituir-se em instrumento de inserção da obra de arte no universo da ciência e da Verdade. Assim, é a noção de espaço dela advinda, cujo fundamento é cartesiano, a responsável pela construção do sujeito vidente e de seu correlato objetivo. Sujeito e objeto nascem do descolamento de suas partes, da diferenciação simultânea sofrida pelas metades da mesma massa originária.

O desenlace entre este sujeito e este objeto é a própria fratura do sujeito,

cuja razão não é mais una, mas desagregada entre pura e prática.⁹⁴ A iconoclastia moderna e todo seu ideário destruidor provinha de um sentimento de desterritorialização do sujeito frente ao objeto (mundo) que ora se lhe tornaria infamiliar.

Por muito tempo a Filosofia oscilava entre a supremacia da mente humana, que produz os dados dos sentidos em relação às coisas, e a das coisas elas mesmas, que possuiriam uma objetividade autônoma e uniforme. A Fenomenologia de Merleau-Ponty busca conciliar as correntes subjetivistas e objetivistas, ou seja, acredita que, se por um lado não é possível conhecer a essência de um objeto, a consciência humana pode acessá-la com o subsídio da percepção. Não se trata mesmo de falar em “essência” ou de sensações-em-si, pois elas são produto de um processo intelectual. Deste modo, há em sua filosofia acentuada atenção à experiência perceptiva, que funciona em conexão com o pensamento.

A revitalização da percepção por Merleau-Ponty significou a ampliação da investigação filosófica que não se restringe aos objetos, mas se expande à sua abordagem. A percepção é a possibilidade de conhecimento, um processo empírico que comunica corpo e mundo numa espécie de tecido conjuntivo, preenche o espaço que separa a consciência, situada no corpo, e o mundo exterior. Ela possui dimensão pré-lógica e pré-lingüística, é sentida pelo corpo, que tem poder expressivo anterior à possibilidade de uma explicação da Ciência.

O mundo não é texto a ser interpretado: não há nada a ser decifrado; o mundo não significa nada antes que o homem projete significado sobre ele. Embora o mundo pré-exista à constituição do sujeito, apenas pode formar significados dentro dele, ou seja, existência e significação se distinguem. Os

⁹⁴ A teoria kantiana é revalidada na contemporaneidade por Thierry de Duve, que, em “Kant depois de Duchamp”, consegue reconciliar o idealismo de Joseph Kosuth e da Arte Conceitual com o anti-iluminismo de Clement Greenberg. A máxima de Kosuth “arte é a idéia de arte” reedita — em sentido invertido pois, neste caso, a Arte toma o lugar da Filosofia — o mesmo idealismo de Hegel, para quem o sensível prendia a arte ao plano particular, impedindo-a de alçar-se ao universal: segundo diz, o artista determina *a priori* que tal e qual objeto serão obras de arte. Já Greenberg enfatiza a experiência criadora e explica *a posteriori* a evolução linear de uma História cujo “fim” no Expressionismo Abstrato parece, assim em retrospecto, sua sina natural e inevitável. De Duve desata o impasse chegando a uma síntese das forças opostas através da substituição do julgamento crítico de Kant “isto é belo” (esvaziado depois que Duchamp, que torna a beleza algo passível de apreensão cognitiva) por “isto é arte”, tomado como juízo de gosto.

objetos não têm significado em si, pois dependem da inter-relação com outros objetos. Isolados, dois objetos podem possuir as mesmas características físicas. Postos frente a um contexto, todavia, deixam de dividir o critério de semelhança. Um se torna o Outro do segundo. Ambos deixam de ser o Mesmo para a percepção.

É a Ciência que exige que sejam iguais ou desiguais. Para a Fenomenologia, as linhas tornam-se outras uma à outra, sem necessariamente serem diferentes em si. A mesma linha é outra para a percepção se isolada ou inserida em outro contexto. Uma figura sobre um fundo não é a mesma sobre outro. O fundo faz parte de sua apreensão como coisa, percebemos o conjunto. Os L-Beams, de Robert Morris, são um exemplo paradigmático: embora perfeitamente idênticos em características extensivas, o simples posicionamento distinto no espaço faz com que nosso olho se recuse a acreditar na consciência que dita a coincidência. Mesmo que pré-concebida, a idéia de semelhança cai por terra frente à experiência de dessemelhança.

Perceber o objeto é, portanto, perceber seu espaço. Sua existência, porém, não se reduz a sua espacialidade apenas. A experiência mostra — o que o intelectualismo não alcança distinguir — que o espaço é apenas um invólucro que acaba por confundir-se com o próprio ser do corpo. O corpo não está no espaço, ele é no espaço, se define assim.

O corpo é um dos objetos do mundo, mas não qualquer um. Tomamos ciência deste fato do mesmo modo como nos aproximamos das coisas do mundo, ou seja, através do próprio corpo em movimento que subsidia a visão. Este sentido possui, assim, dupla função: perceptiva e cognitiva. O movimento (intencional) do corpo gera o espaço. Por isso mesmo, o corpo não é um simples objeto, mas o local onde se encontra a consciência. Já uma cadeira, por exemplo, é o local onde se entrecruzam o corpo que vê e o corpo visível.

A coisa ganha interioridade. O mundo se torna tangível ao sujeito: um está dentro do outro. Ele é simultaneamente vidente e visível,⁹⁵ pertence à ordem do sujeito e à do objeto a um só tempo. Ele é o veículo usado pela

⁹⁵ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. p. 88.

consciência/pensamento para tentar chegar ao âmago das coisas. O vidente, preso ao corpo que vê, sofre das coisas a visão que exerce sobre elas: sente-se olhado.

O pensamento está sempre unido a um corpo, assim como a visão. Não há, portanto, pensamento puro. Além disso, ainda que o pensamento, subjetivo, possa captar parte do mundo, não pode captá-lo todo, já que também está mergulhado nele. Apenas um espírito absoluto exterior ao mundo estaria apto a tal proeza.

Como se vê, corpo e espírito, mente ou alma, não estão separados, mas encarnam, **atualizam, desdobram, devêm** a existência mesma do indivíduo através do movimento corporal, que é também o da visão. A mente é historicamente construída, local onde se fixa o modelo cultural de percepção. Assim, a percepção nada tem a ver com a Verdade. É, antes, uma fabricação do corpo.

Este modo de pensar não está de acordo com Descartes, a quem coube tentar provar a independência entre sujeito e objeto, ou seja, que o mundo existe exterior ao pensamento. Para tanto, precisa, antes de qualquer outra coisa, ter certeza da própria existência do indivíduo, o que obtém graças ao exercício positivo da dúvida,⁹⁶ que é, afinal, a atividade do pensamento: se penso, existo.

Para pensar, deduz que precisa de Alguém que pense, ou seja, a idéia de sujeito está estritamente vinculada a — e até definida por — sua condição pensante. Penso, logo existo. Penso = (igual a) existo. Disto ele não duvida. Ao contrário, toma como regra geral.

O idealismo de Descartes supervaloriza o sujeito, visto que credita a ele o poder da existência das coisas. Apartadas de maneira radical, a coisa pensante, alma, e a coisa extensa, corpo, organizam-se valorativamente: o corpo, seu poder sensorial, é para ele desabilitado em favor do conhecimento (do ser), que é o verdadeiro objeto e objetivo de sua filosofia. A visão não apenas não é propensora

⁹⁶ Suas experiências concretas no mundo, as muitas viagens e a observância da diversidade de pensamentos, não o ajudaram a construir esse método, salvo pela constatação de que deveria ser ainda mais cuidadoso para não cair nas armadilhas dos costumes e dos exemplos. Assim, embora o sucesso tenha vindo na contemplação solitária de sua razão, o jogar-se no mundo foi também necessário para confirmar que aquele não seria o caminho a ser tomado.

de conhecimento, como, ao contrário, pode desviar a mente de seu caminho correto em direção a ele.⁹⁷

É mesmo em Descartes que surge a dicotomia sujeito (*res cogitans*)/objeto (*res extensa*): “não tenho certeza de que ali realmente exista uma mesa, mas tenho, sim, de que penso que ela exista”. A existência das coisas visíveis é duvidosa, mas a visão, considerada como simples pensamento de ver, não. Conhecimento é decomposição, análise, e o pensamento tem base tautológica: é ou não é. O predicado está pressuposto no sujeito.

Ora, é exatamente contra isso que argumenta Merleau-Ponty: a existência não se reduz à consciência da existência. O ‘eu penso’ é que deve ser reintegrado ao ‘eu sou’. Ele inverte a objetividade pura de Descartes, valorizando o papel dos sentidos no relacionamento entre o sujeito e o mundo. Crê que seja através do olhar que o sujeito se relacionasse com o mundo, se aproxime do objeto e ao mesmo tempo estabeleça a distância fundamental que os distingue. Afinal, ele compreende a apreensão do mundo como uma confusão de sentidos, e por isso não pode admitir a ordenação em camadas apresentada pelas obras renascentistas e recuperada pelo século XIX.

Suspender essa relação entre homem e mundo é uma estratégia para nos darmos conta dela. Para ver o mundo, romper a familiaridade com ele. Já que mundo é anterior à reflexão sobre ele, é necessário nos valermos de um artifício que nos religue à percepção selvagem.⁹⁸ É preciso, portanto, uma privação ou uma desconstrução para que nos apercebamos do mundo. É necessário que a sensação se desfça e se refaça em nossos olhos para que possamos distingui-la claramente.

Amilcar de Castro, como ilustração, prova a irredutibilidade a formas matemáticas quando sua escultura, como mencionamos, parece frustrar a conclusão racional a que ardilosamente conduz. Por não dizerem mais do que o que dizem, isto é, por tão somente atestarem sua presença física, sua existência — seu peso, a elasticidade da matéria, a passagem do tempo —, é que as esculturas

⁹⁷ Pela armadilha da verossimilhança, um caminho menos sólido que a verdade, é responsável um “Gênio Maligno” que induz aos enganos a que nos podem levar nossos sentidos.

⁹⁸ MERLEAU-PONTY. O visível e o invisível. p. 198.

desafiam a percepção do espectador, colocando em xeque o repertório de sensações e apreensões espaciais do corpo.

Somos levados a crer que podemos restituir o gesto inicial, mas, ao final de uma quase vitoriosa operação, notamos que nossos pressupostos espaciais não obtiveram sucesso em chegar à lógica da escultura. Ela leva a uma solução geométrica ilusória, pois é logo frustrada. Eis seu veio libertador: o objeto nos desafia, exige que nos dispamos de todo nosso repertório para viver algo completamente novo.⁹⁹

Para Merleau-Ponty, é justamente função do artista trazer à visibilidade a dimensão oculta (do mundo) das coisas, descrever o que consegue ver com o “terceiro olho”.¹⁰⁰ Ver é ‘quando o olho é tato’,¹⁰¹ é dispor de “um instrumento natural comparável à bengala do cego”.¹⁰² Ver um objeto é ainda apagar-lhe o fundo: “os objetos formam um sistema em que um não pode se mostrar sem esconder outros”.¹⁰³ Quando o olhar se deposita sobre um objeto, ele **se desdobra** os e o entorno passa então para o estado de latência.

A arte dilui os pólos objeto-passivo e sujeito-ativo, pois o objeto também vê e o sujeito é observado, i.e., os objetos possuem interioridade. O próprio corpo é um objeto que o olho habita. No entanto, sentimos nosso corpo como um objeto único, não como uma reunião de partes. Mais uma vez, decreta-se a impossibilidade da clara distinção cartesiana entre corpo e alma, ou seja, o sensível e o inteligível.¹⁰⁴

Se Descartes desligara sujeito e objeto, coube a Merleau-Ponty parte do esforço de reatá-los. Segundo ele, a pintura moderna quebra com a filosofia cartesiana – e a estética renascentista — na medida em que não trabalha com a aceção de linha como envoltório, mas como um valor singular e estruturador que quer se tornar visível em lugar de imitar.

⁹⁹ MATESCO. Amilcar de Castro.

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY. O olho e o espírito. p. 90.

¹⁰¹ *Escritos com o Corpo* (Serial). Obra Completa. p. 295.

¹⁰² MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da Percepção. p. 212.

¹⁰³ MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da Percepção. p. 104.

¹⁰⁴ É interessante notar que João Cabral, além de trazer ao visível o invisível, ou seja, atualizar as dobras, elimina do visível o invisível, não mais no sentido da virtualidade, mas no de suprimir o que não seja concreto.

Para o filósofo, Cézanne é quem melhor encarna este “espírito” moderno. Sem separar razão e sensação, o pintor encontra na perspectiva linear a grande inimiga de suas idéias epistemológicas. Para ele, o saber se dá em um *mix* de sentidos em lugar da distância fria e comedida que se interpõe entre sujeito e objeto do Renascimento. Ao construir com a cor, reintegra pensamento e sensação, sem ter que optar por apenas uma das faces de possíveis dualismos, como as linhas históricas que Henrich Wölfflin identificou por linear e pictórica.¹⁰⁵

Tampouco repetem Amilcar de Castro ou João Cabral o dualismo razão e sensibilidade, estampado no título do livro de Jane Austen. Procuram é desintegrar as categorias, puxando um mais para um lado, quando o mundo corre para outro, e o contrário.

3.1. Tijolo por Tijolo num Desenho Lógico

Há um cão cheirando o futuro
Carlos Drummond de Andrade

Apesar da crítica ao conteúdo metafísico, metafórico e representativo, sobretudo da arte surrealista, os construtivistas russos não conseguem romper com o sujeito cartesiano. A obra da herança construtiva é apologética da razão humana e indica uma existência humanizadora responsável pela forma externa.¹⁰⁶

O Construtivismo russo passou ao largo das “descobertas” duchampianas acerca do papel da instituição, da inserção do sistema de arte no ato perceptivo. Ao contrário de Duchamp, os construtivistas mantiveram a crença no sujeito-

¹⁰⁵ Wölfflin, embora ainda estritamente histórico e formalista, trata fenomenologicamente a arte clássica e a barroca, atribuindo importância central à visão como modo de abordar os objetos. O “estilo” linear é o da representação das formas ideais, platônicas, enquanto o “pictórico” prefere uma apresentação das aparências das coisas: *sense and sensibility*.

Com Cézanne, as categorias de Wölfflin perdem o sentido, pois desenho e cor não mais se distinguem, fazem-se mutuamente no decorrer do processo criativo. O mesmo fenômeno “Caminante-no-hay-camino-se-hace-el-camino-al-andar” ocorre com Amilcar e Cabral.

¹⁰⁶ KRAUSS. Caminhos da Escultura Moderna.

artista, embora reintegrado à sociedade, da qual se afastara por uma distância de sacralização. Eles repudiavam a idéia de genialidade, inspiração, auto-expressão e psicologia em prol do didatismo, da tecnologia, do raciocínio matemático, do concreto.

Em termos políticos, a palavra de ordem era a transformação do papel social do artista, que ora se confunde novamente com o artesão, pois as artes aplicadas se equiparam às Belas Artes ou até as suplantam. Não por acaso muitos dos artistas do movimento exerciam também outras profissões, como, por exemplo, as de engenheiro¹⁰⁷ ou arquiteto.

No campo das artes, a “inspiração” — com a licença do termo — vem de Cézanne, que elimina de vez o ilusionismo da perspectiva de ponto-de-vista único, valorando a condição inteligível, mais que apenas visível, da arte. Mais tarde, a reboque das mesmas influências, o Cubismo extravasa-se à terceira dimensão com colagens e relevos.

Os contra-relevos de Tatlin minam os princípios do quadro de cavalete, ameaçando os limites que distinguem a pintura da escultura. O centro e a própria estrutura de sua obra se encontram no exterior, demonstrando sua postura pública e coletiva. O exterior é incorporado à forma por uma noção de campo ativado, não mais metafórico, não mais representacional.

O engajamento construtivo conheceu formas e intensidades distintas: o Manifesto Realista de Gabo e Pevsner ratifica a opção por valores da racionalidade artificial ao, por exemplo, recusar a cor pictórica;¹⁰⁸ em Kandinsky, a abstração pretende mostrar o espírito do objeto; em Tatlin, a materialidade dele; Mondrian¹⁰⁹ tenta destruí-lo, mas não se livra plenamente dele, uma vez que os equivalentes semiológicos que cria permanecem referindo-se a um objeto concreto. É Malevich finalmente que dá o salto decisivo em direção ao “Mundo sem objeto”.¹¹⁰ Pela primeira vez na História da Arte não se trata de destruir o

¹⁰⁷ “O engenheiro sonha coisas claras”. [*O Engenheiro*, de O Engenheiro. Obra Completa. p. 69.]

¹⁰⁸ “Afirmamos que o tom de uma substância, isto é, seu corpo material absorvente de luz, é sua única realidade pictórica” [GABO, Naum. Manifesto Realista. In: CHIPP. Teorias da Arte Moderna. p. 331].

¹⁰⁹ Só tua pintura clara, /de clara construção, / desse construir claro / feito a partir do não... [No Centenário de Mondrian. Obra Completa. p. 377]

¹¹⁰ Nome de seu livro.

objeto e construir outro e, sim, da liberalização do olhar em relação ao ser, que então é substituído pelo Nada.¹¹¹ Malevich inscreve sua arte numa filosofia de mundo (que se estende a outros ramos da atividade humana), distinta daquela das motivações socialistas do construtivismo.

Observemos a referência direta ao “Quadrado branco sobre fundo branco” melevichiano no trecho do poema *O vento no Canavial*, de João Cabral:

Se venta no canavial
estendido sob o sol
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,
se muda em bandeira viva,
de cor verde sobre verde,
com estrelas verdes que
no verde nascem, se perdem.

A monocromia dissolve a figura na paisagem. Para Malevich, a tela não é suporte, mas um signo, formação mental que equipara sujeito e objeto. Ferreira Gullar,¹¹² entretanto, lembra que o pintor ainda não logra alcançar um mundo completamente desprovido de objetos, pois a relação figura/fundo não é totalmente superada.

A subida de Stalin ao poder e a nova orientação artística em favor de uma propaganda de Estado mudam o rumo do movimento na União Soviética. Valores da vanguarda construtiva, como a interação das artes entre si e com a sociedade industrial, e a aproximação entre teoria e prática, perpetuam-se na Bauhaus, na Alemanha, para onde, inclusive, muitos artistas soviéticos se mudam após a morte de Lênin.

Em 1922 o Modernismo brasileiro havia passado longe dos questionamentos sobre o espaço empreendidos por artistas europeus contemporâneos. A proximidade com as vanguardas da literatura não permitiu às artes plásticas a libertação do tema, passo fundamental em direção à visualidade que na Europa comandava a Modernidade plástica. Liderando uma obsessiva procura por uma

¹¹¹ MARCADÉ. L’Avant garde russe. p. 141.

¹¹² GULLAR. Etapas da arte contemporânea. p. 136.

“brasilidade”, o Modernismo termina apenas por corroborar um projeto político nacionalista perigosamente exacerbado.

Na Europa, Modernidade era sinônimo de vanguarda. Lá, esse valor significava contestar a normatividade do sistema da arte acima de tudo, por vezes até desviando a atenção mais para o ato contestatório que para a realização formal em si. A popularidade imediata sequer era bem-vinda. Na tradição da ruptura,¹¹³ a via constituía uma espécie de glória ao avesso.

O objeto começa a diluir-se no Iluminismo; Cézanne o funde com o fundo, retirando-lhe da condição privilegiada; o Cubismo fragmenta sua visão única; o Construtivismo russo e a Bauhaus querem estetizar o objeto comum; Mondrian elimina-o da tela; e Malevich tenta eliminá-lo do mundo. Sem mencionar Marcel Duchamp, que se indaga sobre sua inserção no sistema de arte decretando que qualquer um (objeto) pode fazer parte dele.

Somente na década de 50 este quadro de pesquisa formal se configura nas artes plásticas brasileiras. O Concretismo, que, herdeiro do Construtivismo russo, aflora como movimento a partir da criação da Escola Superior da Forma, em Ulm,¹¹⁴ chega pelas mãos de seu representante mais célebre, Max Bill. No Brasil, o artista profere uma palestra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1951, e ganha adeptos e dissidentes.

O Concretismo havia entendido a necessidade de atacar o epicentro do idealismo, que é o processo criador, mito responsável pela manutenção do mercado de arte. Todavia a prática mostrou-se exageradamente materialista, tecnicista. A arte concreta ignorou o local de inserção do artista, o que fez com que, paradoxalmente, caísse no abominável abismo do sujeito ideal. Mesmo pregando a extinção de qualquer transcendência ontológica, ela se manteve vinculada ao estatuto humanista da cultura.

O Neoconcretismo mantém a idéia de converter pensamento em forma, mas não pôde concordar com o excesso racionalista de que o Concretismo havia lançado mão com o intuito de fazer frente ao intenso psicologismo que assolava o

¹¹³ Otávio Paz *apud* ROCHA.

¹¹⁴ “Contra os humores pegajosos / de uma arte obesa, carnal, gorda...”, de *A Escola de Ulm*. Obra Completa. p 402.

universo artístico e crítico brasileiro. A adição de uma dose de expressividade, porém, não significa um apelo individualista como aquele realizado pelo contemporâneo Tachismo ou pelo anterior Surrealismo, nem se confunde com o gesto expressionista. Aproxima-se mais, como atesta Argan, do ímpeto comunicativo verificado entre os expressionistas diante de uma natureza hostil, não mais passiva de contemplação como a dos Impressionistas. O homem, então, se projeta para fora em tentativa de comungar com o mundo exterior. O sentimento do artista é diretamente apresentado sem a intervenção da racionalidade.

O Neoconcretismo tenta criar um protesto microfísico, reintegrando a expressão sem, contudo, apelar para o didatismo protestante. É mesmo um protesto de outra ordem: desconcerta o observador, que supunha conhecer o espaço e agora vê suas concepções desnaturalizadas, desautomatizadas. As obras neoconcretas revelam a artificialidade do espaço construído. Forma, fundo e cor confundem-se, destruindo hierarquias: “O fundo é o mundo”.¹¹⁵

Evoquemos novamente Ferreira Gullar, para quem o Neoconcretismo, livre do fantasma da representação, encarna verdadeiramente o mundo sem objetos idealizado por Malevich. O único objeto em questão agora é a tela.

É como se o espaço da tela não preexistisse à obra. Ele é diretamente arrancado de sua condição material, inumana, para o plano de expressão. Como potencialidades interiores, as formas-cor se espacializam ali pela primeira e única vez. Nada se coloca sobre elas. O trabalho cessa com a sua aparição. (...) Elas são experiências elaboradas que se concretizam diretamente no espaço – e que transcendem a ele. São um novo objeto que se distingue dos objetos por se concluir em puro aparecimento: o não-objeto”.¹¹⁶

O não-objeto de que fala Gullar é, na verdade, um supra-objeto, um objeto que, por não repartir com os demais uma qualidade ordinária, situar-se-ia em uma posição externa ao conceito de objeto. Sua textual objetualidade de obra é agora vista por si, não mais como meio para que outra coisa fosse vista. Mas se a

¹¹⁵ GULLAR. Do Cubismo à Arte Neoconcreta. p. 148.

¹¹⁶ GULLAR, Ferreira, Tentativa de Compreensão. In: AMARAL, Aracy (coord.). Projeto Construtivo na Arte. p. 57.

intenção metafórica não mais a habita, migra para seus arredores, já que o espaço real onde se realiza ganha, com sua presença, um significado transcendente.

A qualidade do Neoconcretismo está em ser a um tempo individual e impessoal, na medida exata da indissolubilidade entre o Eu e o Outro, cara ao fazer contemporâneo. Essa retomada da subjetividade, em relação ao que pregava a linha concretista, pode significar um resquício romântico, mas não supõe a superação da racionalidade. A obra transcende à matéria e a suas relações mecânicas, dela fazendo emergir sua significação singular.

O Neoconcretismo aboliu o tratamento frio que os concretos haviam oferecido ao olhar e permitiu que a obra novamente fosse julgada. A intenção precedente era extinguir até mesmo esse traço de subjetividade. A obra deveria ser tão-somente percebida. Qualquer a-mais significaria por em risco o projeto de cientificismo máximo nela compreendido.

Em todos esses trabalhos (...) há algo (...) que não tolera o esquema do "design superior" proposto pelo Concretismo. São produções de "artistas" (...) irreduzíveis à objetividade das fórmulas e séries matemáticas. A questão neoconcreta é impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, repropô-las como manifestações expressivas.¹¹⁷

A obra boicota a distinção metafísica entre passivo e ativo. Entramos novamente no campo da Fenomenologia.

3.2. Escultura de Escutar

O rio é dono de um saber surdo. Não faz rascunho.

Amilcar de Castro

Hélio Oiticica dizia que toda a arte século XX é metafísica pois nela o "tempo é o principal fator". Naum Gabo sentencia um entrosamento necessário

¹¹⁷ BRITO. Neoconcretismo. p. 76.

entre tempo e espaço da escultura. O tempo é uma variável apenas perceptível através do movimento no espaço.¹¹⁸ Contra o tempo interior, imóvel, absoluto e eterno da arte tradicional, a idéia construtiva privilegia um tempo virtual, temporização em que a forma gera movimento e incorpora o período de tempo de sua apreciação.

A virtualidade temporal é consequência de um espaço topológico, não-euclidiano,¹¹⁹ não quantitativo. O tempo se encontra suspenso porque depende da participação do espectador. Nos casos mais literais de participação, o objeto de arte ganha vida nas mãos inquisitórias de um sujeito que não se reduz mais à observação. A exploração mecânica do objeto o alimenta (sujeito) do devir que o torna verdadeiramente obra.

As peças de Amilcar de Castro provocam surpresas atrás de ângulos e obrigam ao giro circular que dura o tempo necessário para a compreensão do espaço instaurado.

N^o *A Fábula de Anfion*, de Psicologia da Composição, João Cabral adapta o mito para fazer ressaltar a importância do tempo na criação artística. Tendo se demorado muito no esforço compositivo, o herói cabralino se depara com o acaso, que, fazendo sua flauta (símbolo da criação lírica) tocar espontaneamente, cria magicamente [Quando a flauta soou / um tempo se desdobrou / do tempo, como se uma caixa / de dentro de outra caixa] a muralha por que Tebas esperava. Sem aceitar a criação que se faz à sua revelia, sem a custódia de seu racionalismo,

¹¹⁸ GABO, Naum, Escultura: a talha e a construção no espaço. In: CHIPP. Teorias da Arte Moderna. p. 338.

¹¹⁹ A base para o Construtivismo vinha da sociedade industrial e de novos avanços científico-tecnológicos. Menos de um século antes, o russo Nicholas Lobatchevsky e o alemão Riemann conseguiram demonstrar a limitação do Teorema de Euclides (século IV aC), que dizia que, a um ponto exterior a uma reta dada, passa apenas uma reta, que segue ao infinito sem nunca tocar na primeira. Pouco mais tarde, Albert Einstein descobriria que o universo está melhor modelado por estas geometrias não-euclidianas.

Até aquele momento, a matemática tinha o papel de traduzir uma realidade verificada; a não-euclidiana tem um sentido de construção antinatural. A primeira é abstrata, a segunda, concreta; a primeira trabalha com planos e retas; a segunda, com espaços mais complexos.

As geometrias não-euclidianas compõem o quadro geral de mudanças vivido na Rússia do início do século XX, mas é ainda timidamente que agem diretamente sobre as criações artísticas. Não será senão mais tarde que de fato influenciarão as artes visuais. A nova concepção de espaço, indissociado do tempo, por exemplo, será tão fundamental para o Neoconcretismo quanto o desejo ordenador traduzido pela prática do projeto, aprendido com os russos. Neste momento temos a ruptura definitiva com o espaço representativo da perspectiva renascentista de base euclidiana, então substituída por um espaço que implica também o espectador em seu movimento de fruição da obra.

desfaz-se da flauta, num gesto de rejeição da obra cujos rumos não escolheu. Opta, assim, pelo retorno ao silêncio.

Sentindo-se derrotado, Anfion não se dá conta, entretanto, que foi sua experimentação do tempo no deserto que criou a abertura para a ação do acaso. Aceitá-lo sem resignação é o mesmo que conquistá-lo. Lutar contra o tempo é derrota certa. Já incorporá-lo é descobrir o avesso de seu poder destruidor, seu lado revelador.¹²⁰

A lição da Psicologia — insistimos — não é deixar tocar a flauta, mas entender que, embora sem parecer, seu toque também é resultado do esforço silencioso do poeta. Seu silêncio é gerador da possibilidade de criação artística. “Entre fazer e não fazer / mais vale o inútil do fazer”.¹²¹

O Silêncio também é elogiado por Amilcar, em verso e escultura.

a escultura
é a descoberta da forma
do silêncio
onde a luz guarda a sombra
e
comove

A dificuldade, a aspereza, a secura que habitam o ferro, ou, nas telas, o emprego de cerdas grosseiras e o uso comedido da tinta fazem eco ao fazer sintético, o caráter seco, econômico, contido, sem palavras desperdiçadas de João Cabral. É Amilcar-poeta quem endossa novamente:

Tenho fé na forma que não deixa resto
Que estampa e cala
Como a fala do poeta
Que mesmo em silêncio contém o mundo¹²²

A “fala do poeta” é, em seu caso, o objeto escultura, resultado de um pensamento construtivo, positivo, que dá ao mundo novos habitantes. Seres

¹²⁰ MERQUIOR. *A Astúcia da Mimese*. p. 151.

¹²¹ *O Artista Incofessável* [de Museu de Tudo. *Obra Completa*. p. 384]

¹²² CASTRO *apud* SILVA. p. 24.

sóbrios, mais substantivos que adjetivos, sem ornamentos, jamais destinados a um fim decorativo. Esta é a eloqüência da poética da falta, do menos, que também Amilcar corrobora. E é mesmo por dizer somente a justa medida, é por privar-se de expletivos, que a obra deste escultor mais significa. O silêncio vence o grito, o artista comedido, o que transborda. Em lugar do excesso e da lógica do ornamento, a economia.

3.3. Poesia de Ver

Poema é coisa de ver...
como não se ouve um quadrado.

João Cabral de Melo Neto

No silêncio, a visão, sentido da notória predileção de João Cabral, é aguçada. A obsessão pela visualidade também se explica pelo desejo de negar a herança oral da poesia brasileira. Sua aversão pela musicalidade na poesia, que julgava de efeito “sonífero”, explica sua forte e próxima relação com as artes plásticas. Esta preferência explica o uso de uma linguagem comum e cotidiana, o predomínio da denotação, o rompimento da métrica tradicional em prol de um verso longo, de natureza discursiva, e até de marcas gráficas próprias da prosa.

Com medo que a dispam, se enluta
(mas a foice logo a desnuda)¹²³

A notação dos parênteses imita a forma do designado que contém: foice. O uso de palavras concretas é outro recurso com intuito plástico.

Tomando de empréstimo aspectos (visuais) da pintura — embora sem competir com ela, pois os usa em um sentido estritamente verbal —, Cabral enriquece o fazer poético e a própria linguagem, que, na dinâmica de produção de imagens, tradicionalmente não pode prescindir da intermediação da imaginação.

¹²³ *A Carlos Pena Filho nos vinte anos de sua morte*, A Escola de facas. Obra Completa. p. 438.

A visualidade é mais uma idéia fixa no repertório cabralino. E primar pela visibilidade prova-se com¹²⁴ a insistência de uma luz solar incidindo ortogonalmente sobre o solo de sua poesia. Luz, todavia, opressora, inclemente, sem qualquer lembrança de calorosa doçura com que poderia vestir-se alhures. Aqui o sol “mais do que acender incendeia” [*O Sol em Pernambuco*, Educação pela Pedra], está sempre a pino, pronto para queimar e secar a vida que não se balize apenas na agudeza [“girando ao redor do sol que as limpa do que não é faca”, *Graciliano Ramos*, Serial], na ausência de cor adjetiva [“Negra é do sol que acumulou”, *Poema(s) da Cabra*, Quaderna], na funcionalidade [“Claramente: o mais prático dos sóis”, *Num monumento à aspirina*, Educação pela Pedra], na produtividade [“os fios de sol de seus gritos de galo”, *Tecendo a Manhã*, Educação pela Pedra], na mineralidade da pedra [“amarelo vegetal, alegre de sol livre,/(...) que o sol eleva de vegetal a mineral”, *Os Reinos do Amarelo*].

A opção pelo Sol e a conseqüente recusa da atmosfera lunar dos primeiros tempos, em outras palavras, a troca do sono (do primeiro livro) pela vigília, denota a mediação da razão construtora que reprime possíveis arroubos líricos que possam obliterar a realidade e fecha o “arco obsessivo”¹²⁵ de aprendizagem que vai de pedra (do sono) a (educação pela) pedra.

Acresce-se a isso o fato de que a visibilidade na *poiésis* de João Cabral — e nisso volta a se aproximar da de Amilcar — não é exatamente a de um puro ver. Ela está imersa num percurso do qual o intelecto não está apartado.

Os dados visuais só aparecem através de seu **sentido tátil**; os dados táteis, através de seu sentido visual. (...) Sabe-se que um poema se comporta uma primeira significação, traduzível em prosa, leva no espírito do leitor uma **segunda existência** que o define enquanto poema. (...) A poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência. Ela se **distingue do grito** porque o grito utiliza nosso corpo tal como a natureza o deu a nó, quer dizer, pobre em meios de expressão, enquanto o poema utiliza a linguagem, e mesmo uma linguagem particular, de forma que a modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime, encontra no aparato poético o meio de **eternizar-se**. (...) Um romance, um poema, um quadro uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do

¹²⁴ Em alusão a “Catar feijão se limita com escrever”, de *Catar feijão*, A Educação pela Pedra. Obra Completa. p. 346.

¹²⁵ BARBOSA. A Imitação da Forma. p. 225.

expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial.¹²⁶

Alongamos-nos no trecho por sua beleza e riqueza de informação que nos revela ou recorda aspectos-chave da poesia de João Cabral. De trás para frente:

1. O ‘eternizar-se’

Samuel Levin, em *Estruturas Lingüísticas em Poesia*, lembra-nos que a qualidade memorável da poesia, sua capacidade duradoura, é um de seus dois traços definidores. O outro, já aludido por nós, é a unidade entre forma da linguagem e conteúdo denominado, significado.

2. ‘Distingue-se do grito’

Voltamos a fazer o elogio do que é racionalmente construído, pensado, articulado, arquitetado.

3. ‘Segunda existência’

Este conceito parece remeter ao do “sentido” de Gilles Deleuze, que reaparecerá no capítulo *Mundos Comunicantes* desta dissertação. Por ora, não percamos de vista que o comportamento do sentido, ou da “segunda existência”, é captado — já que não pode ser expresso porque é o próprio — pelas dobras físicas da escultura de Amilcar de Castro e pela linguagem de João Cabral, que dá a ver algo concreto através de outro algo concreto, num processo que nunca se bastará, pois a linguagem é insuficiente frente à realidade e, diante dela, “rebenta”.¹²⁷ Apesar disso, e esse era o drama de Anfion ao constatar no deserto sua impotência com as palavras, não se deve render à inspiração, ao grito. A lição do poeta é a do não contentar-se com a condição intermediária do ser humano, do artista entre as palavras e as coisas. O sentido não é apreensível, mas só ganha existência na tentativa de apreensão.

¹²⁶ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. p. 208-210. (grifo nosso)

¹²⁷ Cf. nota 44.

*Tecendo a Manhã*¹²⁸ ilustra perfeitamente o conceito deleuzeano para “sentido”: a metáfora contida em “fios de sol de seus gritos” dá sentido ao “lançar de gritos” em cadeia, evidenciado por elisões de elementos gramaticais que nos obrigam a uma leitura também em cadeia, pela interdependência dos elementos e pelo uso da aliteração (dos fonemas oclusivos /t/ e /d/). A manhã se revela ao longo do processo de formação num tempo-duração similar ao desvendar das dobras das esculturas de Amilcar. A aliteração constrói um — digamos — “*trompe-l’oreille*”, causando a impressão de ouvirmos a sucessão de gritos dos galos designados no poema. Ao final, “luz balão” resume fenomenologicamente o trabalho conjunto de “construção da manhã”.

4. Separamos para o final o último item (que é também o primeiro, pois abre e fecha a citação) por considerá-lo mais imediatamente central para nossa questão atual, a visualidade. O ‘sentido tátil’ ou o ‘contato direto’ trazem a presença do corpo [“quando o olho é tato”, *Escritos com o Corpo*, Serial], fazem emergir o caráter eminentemente sensorial da arte e sublinham a autoridade da experiência (individual) artística. Ao promover a coincidência de um interior-consciência e um exterior-corpo, a poética cabralina alinha-se à filosofia de Merleau-Ponty, atestando o fluxo exterior-interior-exterior (em lugar daquele que pretende prescindir do primeiro braço) no processo de formação de conhecimento que é a arte.

O sentido tátil de sua poesia se deve também à sua configuração volumétrica, a seu aspecto escultórico. Na ponta da tradição cubista, valoriza a

¹²⁸ Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

plasticidade das imagens cujo emaranhamento atinge um grau de abstração sem, porém, perder a consistência da mensagem, o que significa algo como conseguir ser abstrato mesmo sendo figurativo.

E onde entra a cor, esse ser de superfície, muitas vezes tomada como qualidade própria da visão (sendo a linha — ou a forma — a da intelecção)? A resposta já está dada: a cor é considerada ser, coisa, é substantiva e não adjetiva. A julgar pela filiação ao menos anti-expressionista tanto de Cabral quanto de Castro, não poderia ser de outro modo. Mais que um mero estímulo da luz sobre os olhos, ela também é sentida com o corpo e cognitivamente processada. Reverter o enfoque cromático, distintamente visual, em signo enquadra-se com perfeição em no projeto de alçar o inteligível a um estágio acima do visível.

Detenhamo-nos, pois, neste ponto para melhor compreender o significado mais profundo — com o perdão da má palavra — da poesia de João Cabral, e que é também o da linhagem construtiva da qual Amilcar de Castro é membro incontestado.

Devido a seu conteúdo simbólico ligado à expressividade, a cor não é convocada por João Cabral senão com parcimônia. O poeta usa filtros cromáticos para se proteger da potência-condutora-de-conteúdos-psicológicos da cor. Ele promove uma “ampliação semântica da cor”,¹²⁹ retirando-a de sua (pré-)condição apenas visível e, assim como age com outras metáforas (é o caso da já bastante comentada metáfora da flor), desnaturando seu valor.

Em sua paleta predomina o branco (considerada, embora não sem contestações, ausência de cor), quer tão-somente sensorial, objetivo, quer com significado moral, sinônimo de pureza [“risco nesse papel praia, em sua brancura crítica”, *Auto do Frade*]. Quando não se dá retirando-se através da alvura, a cor é reduzida a sua condição pétrea: o tom [‘Pode abrir mão da cor acesa’, *Escritos com o corpo*]. Subvertida em seu conteúdo psicológico corrente, amplia-se semanticamente, abre-se a algo realmente novo.

¹²⁹ MENEZES PINTO. Azul para semanas sem beber. p. 11.

Vejamos um exemplo nos trechos a seguir:¹³⁰

O negro da cabra é o negro
do preto, do pobre, do pouco.
(...)
Negro do feio, às vezes branco.
(...)
Se o negro quer dizer noturno
o negro da cabra é solar.
Não é o da cabra negro noite.
É o negro de sol. Luminar.

Será o negro do queimado
mais que o negro da escuridão.
Negra é do sol que acumulou. ...

O negro é esvaziado da freqüente atribuição à escuridão da noite. Em lugar disso, vincula-se ironicamente ao excesso de luz, realidade da condição severina. O animal é, como sói acontecer ao longo de toda a obra do poeta, vetor da metáfora do homem do sertão que, em luta pela vida, a suspende a um nível mínimo de vitalidade. Metáfora esta quase sempre de base metonímica, ratificando o intercâmbio e a contaminação de qualidades entre os objetos (ver trecho a respeito de *Uma Faca Só Lâmina*).

Como sucede com João Cabral, Amilcar não cede ao ornamento; permite-se usar apenas o indispensável. Por isso, abdica da cor nas esculturas, já que, segundo acredita, a presença da tinta falsearia¹³¹ a identidade da matéria. Contudo a cor aparece involuntariamente na ferrugem e na tonalidade surgida da interação da luz nas esculturas só de corte.

Em uma única ocasião Amilcar concordou com a pintura de uma escultura sua, após muita insistência de um cliente.¹³² Como já esperava, não gostou do resultado e nunca mais repetiu a experiência.

¹³⁰ A aproximação entre Cabral e seu estranho objeto poético — cabra — está tão limitada por uma eventual casualidade, face de um Destino bufão, quanto a ligação, por exemplo, entre Pernambuco e Sevilha se explica simplesmente pelo percorrido biográfico do autor, obrigado às imposições da carreira diplomática. Não há acaso. Tudo é meticulosamente pensado.

¹³¹ Amilcar adota postura eminentemente e radicalmente linear, embora a ferrugem das esculturas lhes confira certo tom pictórico: "Se está errado o braço, é porque essa linha está errada, não é porque existe sombra. A sombra muda segundo a hora do dia, a linha não, é essa aqui e pronto". [SILVA e RIBEIRO. Amilcar de Castro. p. 34]

¹³² Depoimento de Allen Roscoe, ex-assistente de Amilcar, à autora.

Às esculturas, maturadas e depuradas, se opõem as telas, mais espontâneas. Nas telas, Amilcar admite alguma cor, no entanto nunca conotando estados d'alma. Embora se valha de pincéis e tinta sobre tela, essas obras, defende, não são pinturas, mas obras gráficas: "O gráfico é um sujeito que acredita no preto e no branco. E pode colocar um amarelo ou um vermelho, mas são cores gráficas".¹³³ Ele as usa "no sentido escultórico".¹³⁴ A cor integra o espaço sem que se possa decompô-lo ou estabelecer nele hierarquias internas (Vale lembrar que essas telas podem ser penduradas por qualquer dos quatro lados).

Em alguns desenhos, entretanto, Amilcar, sem o vigor bruto da matéria-prima diletta, afasta sua poética daquela racionalista que faz e refaz esculturas a partir da mesma matriz, num processo combinatório que renova a capacidade criadora. Referimo-nos, mormente, àqueles pintados com vassouras, do alto, à Pollock. Nelas o gesto incorpora e valoriza o acaso, sobrepujando a razão construtiva. Arriscaríamos, inclusive, a contrariar seu autor e nomeá-las, sim, "pinturas" — ainda que nelas raras vezes figure a cor —, pois, ao contrário dos desenhos transferidos à tela e até eventualmente ativados por algum campo de cor, nelas o princípio pictórico é incontestável.

Amilcar dizia que sua forma de fazer escultura era muito parecida com seu trabalho de diagramação em vários veículos de imprensa (inclusive realizando a histórica reforma gráfica do Jornal do Brasil, onde projetou o suplemento que divulgou o Manifesto Neoconcreto).

Cabral também foi, a seu modo, um gráfico. Convencido da importância da visualidade (tipo)gráfica, e zeloso do arranjo com que deveriam figurar seus poemas — nem sempre respeitado por editoras "profissionais" —, comprou uma prensa doméstica e aprendeu a editar, durante o serviço diplomático na Espanha, livros seus e de amigos como Manuel Bandeira.

¹³³ BENTO. Entrevista com Amilcar de Castro. *Arte&Ensaio* nº 6. p. 13.

¹³⁴ OITICICA. *Aspiro ao Grande Labirinto*. p. 57.