

RODRIGO BORGES COELHO

GEOMETRIA SENSÍVEL Uma experiência trópica da arte

A volta às origens seria um pensar intempestivo e ex-temporâneo, uma superação do passado em vista de um passado muito mais atual do que qualquer presente.

Vicente Ferreira da Silva

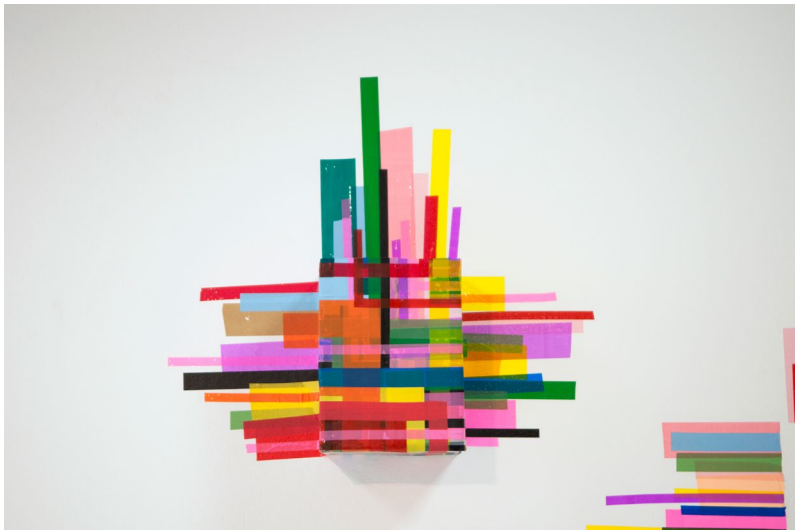


Figura 1 - Série *Cocares*, 2017, fita adesiva sobre parede, Rodrigo Borges
Fotografia: Paula Huven. Fonte: Acervo do autor.

Ao abrirmos o catálogo da exposição *Geometria Sensível*, que ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre junho e julho de 1978, a primeira imagem que nos é apresentada é a reprodução de um “desenho indígena brasileiro, recolhido em 1965 na região do alto Xingu” (PONTUAL, 1978, p. 10). A imagem mostra-se como um conjunto de formas e traços em busca de equilíbrio. Equilíbrio de presença entre figura e fundo, entre peso e leveza. Equilíbrio de proximidade entre aquilo que parece estar à frente e aquilo que parece estar atrás. Uma busca de equilíbrio ofertada ao espectador, que se vê impossibilitado de repousar o olhar em um ponto.

Como tecer relações entre essa trama gráfica e a abstração geométrica produzida na América do Sul, especialmente aquela chamada pela crítica de *sensível* e que surge com força no continente a partir dos anos de 1950? É possível transpor, para o desenho indígena, algo do conjunto de características, conceitos e/ou critérios formais e simbólicos, que historiadores e críticos de arte tendem a identificar como próprios à arte geométrica abstrata?

No texto de abertura do catálogo *Do mundo, a América Latina, entre as geometrias, a sensível*, o crítico de arte Roberto Pontual diz que a exposição:

(...) quis ser uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolvem uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latino-americana deste século: a do caráter construtivo, ou construtivista, que se tem anotado tão visceral e frequentemente na obra dos que dela, de um modo ou de outro, participam (PONTUAL, 1978, p. 8).

A colocação, inesperada e provocativa, da imagem do desenho “Xingu” no início do catálogo, parece ter a intenção de assinalar que a chamada “vocação construtiva latino-americana” poderia ter origens mais distantes no tempo do que aquelas que são frequentemente buscadas junto   vanguarda europeia da

primeira metade do século XX, junto aos cubistas, aos construtivistas russos, a Malevitch, a Mondrian e a Kandinsky. Parece querer assinalar que características construtivas poderiam ser levantadas em nosso continente, desde um momento anterior à invasão europeia. Nosso caráter construtivo seria derivado, também, de heranças pré-colombianas que sobreviveram e sobrevivem em algumas comunidades indígenas, como a do Alto Xingu, de onde a imagem do desenho foi recolhida; e que, de algum modo (de alguma maneira transformada), essas heranças estariam também presentes na arte moderna geométrica abstrata do continente. No corpo do texto, outro “sinal” parece reforçar nossa impressão. Logo após traçar uma distinção entre dois tipos de “disposição construtiva”, Pontual escreve:

(...) pareceu-me apenas, de imediato, que a geometria sensível tem mais a ver conosco, latino-americanos, do que a geometria programada – por motivos que ainda precisamos investigar cautelosamente, embora não seja difícil deduzir seus fundamentos. Disse certa vez o escultor colombiano Edgar Negret: “Penso muito no homem pré-colombiano. Era um homem angustiado como o atual. E produziu uma arte completamente contrária ao seu mundo – uma arte lógica, rigorosa, geométrica” (PONTUAL, 1978, p. 8).

Ao colocar a citação do artista colombiano Edgar Negret após a afirmação sobre “a geometria sensível ter mais a ver conosco”, Pontual sugere que os motivos que precisariam ainda ser investigados cautelosamente estariam distantes da matriz europeia, e que os fundamentos a serem deduzidos poderiam ser encontrados, sem dificuldade, na aparência lógica, rigorosa e geométrica da arte dos povos pré-colombianos.

A citação aponta ainda para outro motivo a ser investigado, um sintoma mais grave. Negret diz que o homem pré-colombiano era um ser “angustiado como o atual e produziu uma arte contrária ao seu mundo” (PONTUAL, 1978, p. 8). Como um sintoma patológico, fruto de causas externas – segregação

espacial, miscigenação, clima, alimentação etc. –, essa flecha apontada do presente para o passado, para traçar uma ligação entre a arte de hoje e a da América pré-colombiana; para traçar uma identificação entre a arte lógica, rigorosa e geométrica e ainda sensível dos índios do Xingu e a dos neoconcretos, por exemplo, certamente exigiria uma investigação mais minuciosa. Ainda mais porque, ao afirmar que o homem pré-colombiano era angustiado, nos parece que Negret tenta tocar não apenas as *causas externas*, mas também as *causas internas*, anímicas ou espirituais que formariam o caráter do povo sul-americano. Logo, seriam os homens sul-americanos seres angustiadíssimos vivendo tristes trópicos?

A segunda imagem que aparece no catálogo é um guache sobre cartão de Hélio Oiticica realizado em 1958, pertencente à série que o artista chamou de *Metaesquemas*.¹ Como a imagem do desenho Xingu – e nos parece que justamente para que possamos estabelecer uma relação entre ambas –, a reprodução da obra de Oiticica ocupa uma folha inteira do catálogo e poderia ser descrita formalmente de maneira muito similar: uma série de linhas verticais pretas, ligadas entre si por uma série de linhas oblíquas também pretas, criando assim colunas de formas – paralelepípedos, triângulos e losangos – em um conjunto orgânico e variado. Uma trama de linhas e formas, dinâmica e instável em sua geometria. Uma geometria sensível. Estaria essa imagem sendo colocada como a representação de uma face lógica e rigorosamente expressiva de uma moeda, na qual na outra face estaria gravada a imagem/alma do homem sul-americano angustiado vivendo “tristes trópicos”?



¹ *Metaesquema*, 1958, guache sobre cartão, Hélio Oiticica. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66423/metaesquema>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Apenas uma página separa, no catálogo, a imagem do guache de Hélio Oiticica da imagem do desenho Xingu. Uma página com três epígrafes.² Elas dizem:

- sobre o que comer e o que não comer para ser o que somos: “Dos frutos colhidos comerão os povoadores que hão de vir. Terão assim natureza igual à da sua comida. Nunca terão outra. Morrerão no dia em que cheguem a tê-la distinta” (*Popol Vuh*, o livro de lendas dos Maias).³
- sobre ser ou não ser o que somos: “Tupy, or not tupy, that is the question” (Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928).
- sobre nossa dívida (para com os povos originários) em ser o que somos: “Possa um dia a terra americana ser digna do múltiplo monumento que nos transmitiram os povos desaparecidos” (Pablo Neruda, 1972).⁴

Esses sinais, nem um pouco sutis, inseridos nas primeiras páginas do catálogo da exposição, parecem dispostos como pequenas heranças (talvez lembranças), achados arqueológicos de uma vocação construtiva, que justificariam a vigorosa receptividade e incorporação das ideias e dos ideais construtivistas europeus, no coração da arte moderna realizada no continente sul-americano. Parecem também querer traçar um retrato mais fiel, deixando evidentes as diferenças e os paradoxos que nos caracterizariam e que, de modo simultâneo ou mesmo antecipado, teriam colocado a arte do continente no compasso da arte contemporânea ocidental, justificando o crescente interesse

² No catálogo, as três epígrafes aparecem sem referências às edições ano, editora, tradução etc.

³ Em 2019, foram lançadas duas novas edições em português do livro *Popol Vuh*: uma delas pela editora Iluminuras, com tradução de Sérgio Medeiros, e a outra pela editora Ubu, com tradução de Josely Vianna Baptista.

⁴ A frase aparece ao final do texto “Nuestra América es vasta e intrincada”, escrito em Condé sur Iton, França, em janeiro de 1972, e publicado como apresentação do livro *Civilização Andina*, de Roberto Magni e Enrique Guidoni. No original: “¡Ojalá pueda un día la tierra americana ser digna del múltiple monumento que nos transmitieron los pueblos desaparecidos!” O texto completo pode ser encontrado em: <https://www.neruda.uchile.cl/cantogeneral/cuadernos/1.html>.

notado, dentro e fora do continente latino-americano, em torno da arte por aqui produzida (PONTUAL, 1978, p. 7).

Entretanto, e apesar do destaque inicial dado a esses sinais, muito pouco foi tentado no corpo do catálogo. A série de sete estudos que dão sequência ao texto de abertura, de críticos importantes de toda a América do Sul e Central,⁵ vincula enfaticamente a recepção local às ideias construtivistas das vanguardas europeias e ao tardio, mas sensível, crescimento industrial do continente. Vínculo sempre feito com o reconhecimento das contradições, paradoxos e diferenças do nosso projeto de modernização em relação à matriz, que caracterizariam nossa *geometria sensível* local, como uma resposta/reação à *geometria programada* europeia e norte-americana.⁶

Não se aprofundando na tentativa de traçar ligações entre os povos pré-colombianos e seus possíveis “herdeiros contemporâneos”, para além das já citadas, a exposição e o catálogo buscaram reconhecer a presença pioneira, na América Latina, da obra do artista uruguaio Joaquin Torres Garcia. A modernidade e a originalidade de seu “universalismo construtivo” tornaram-se a ponte mais evidente e sólida no mundo da arte, confirmando a vocação construtiva da arte sul-americana no século XX. Esse elo aparece no texto de abertura; na sequência, é reforçado no texto de Frederico Morais, *A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)*; e ganha destaque no texto de Angel Kalenberg, *O universalismo construtivo: Joaquin Torres Garcia*, onde o crítico uruguaio, sem aprofundar, deixa outro sinal ao escrever que “a raiz oculta de TG, a parte do

⁵ Frederico Morais, Angel Kalenberg, José Alberto Manrique, Roberto Pontual, José Alberto Manrique, Marta Traba, Eduardo Serrano e Damian Bayon.

⁶ A contraposição entre sensível e programada é feita por Pontual no texto de abertura da mostra (PONTUAL, 1978, p. 9). Contraposição semelhante é utilizada por Sonia Salzstein no texto “Construção, desconstrução. O legado do neoconcretismo”, publicado no catálogo da exposição *O desejo da forma: neoconcretismo e arte contemporânea brasileira*, realizada em Berlim, em 2010. O texto do catálogo da exposição foi republicado na revista *Novos Estudos*, em 2011.

iceberg que por tanto tempo permanecera submersa, está no primitivo, na América primitiva” (KALENBERG, 1978, p. 40).

A necessidade de se buscar e afirmar uma identidade cultural do continente sul-americano se faz presente nas incertas tentativas de associar a moderna geometria dos artistas dos anos de 1950 e 1960, com a arte pré-colombiana e/ou ameríndia. Contudo, é contra as características selvagens, incivilizadas e agrárias do passado pré-colombiano, presente nos povos ameríndios e na cultura rural do continente, que o projeto modernizante de meados do século XX buscou se impor. Uma associação entre a moderna geometria da América do Sul e a arte pré-colombiana e/ou ameríndia nos parece, assim, incompatível com os projetos de um futuro Brasil, de uma futura América do Sul e Central, que naquele momento efetivamente pareciam tomar o rumo da modernidade.

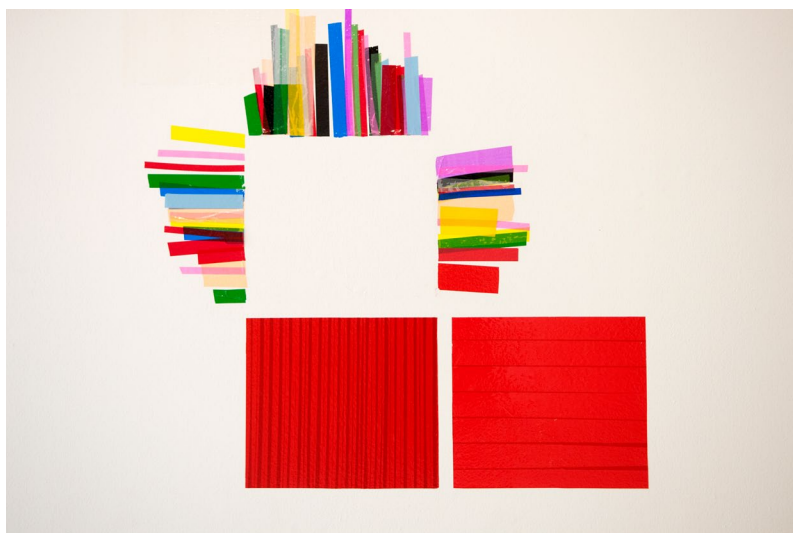


Figura 2 - Série *Cocares*, 2017, fita adesiva sobre parede, Rodrigo Borges
Fotografia: Paula Huven. Fonte: Acervo do autor.

Uma alteração de perspectiva parece possível. Voltemos os olhos e a atenção para a importância do (re)encontro do homem moderno com os mitos originários, fundadores de ontologias e

cosmologias, que estruturam e constroem universalismos. Sabemos que essa busca, essa (re)descoberta, foi significativa para os artistas do início do século XX, sendo emblemática, nesse aspecto, a visita de Picasso, em 1907, à coleção de artefatos tribais do Musée d'Ethnographie du Trocadéro, fundamental para a execução da pintura *Les Femmes d'Alger (O Grande Baía)*, peça-chave da arte moderna ocidental (FOSTER, 1996, p. 217). Problematizando esse (re)encontro, Hal Foster (1996, p. 218) diz que, nesse primeiro momento, “o primitivismo emerge como um discurso fetichista, um reconhecimento e uma negação não apenas da diferença primitiva, mas do fato de que o Ocidente – seu sujeito e sócio patriarcal – está ameaçado pela perda, pela falta, pelos outros”. Assim, distanciando-se de uma caracterização positivista do encontro entre modernos e primitivos e problematizando as coincidências morfológicas (as propaladas afinidades formais), Foster (1996, p. 260) ressalta o embate do homem moderno e de sua cultura no encontro com o Outro – o Outro que se torna o Mesmo, e o Mesmo que se torna o Outro.⁷ Assim, invertendo a formulação anterior sobre a angústia do homem no nosso continente e buscando ampliá-la, proponho: seria o homem atual, como o homem moderno, como o homem pré-colombiano, como o homem primitivo, um Ser trópico vivendo tristes angústias?

A etimologia da palavra “trópico”, do grego *trópicos*, não tem o sentido moderno de localização geográfica, que define a região do globo localizada entre o Trópico de Câncer e o Trópico de Capricórnio. *Trópicos*, de acordo com o *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, de Pierre Chantraine (1999, p. 1132-1133), deriva da palavra *tropé*, que significa “volta, virada, volta em torno de, mudança” e ainda “ponto onde o sol

⁷ A argumentação de Foster em torno da relação primitivo/moderno debruça-se, como caso de estudo, sobre a exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [Primitivismo na Arte do Século XX: Afinidade entre o Tribal e o Moderno], realizada em 1984-1985, no MoMA de Nova York, bem como sobre o catálogo da mostra.

faz a volta (ou a curva)”. A palavra “trópico”, em sua raiz, relaciona-se com o movimento do Sol em volta da Terra, com os momentos de mudança do sentido da maior ou menor presença do Sol ao longo do dia, com o maior ou menor ângulo do Sol em relação ao eixo da Terra. O sentido etimológico de “trópico” encontra-se, desse modo, menos na determinação de um lugar do que na experiência, ou vivência, de um acontecimento (a volta do Sol) provocador de mudanças, voltas e reviravoltas.

O filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva (1916-1963)⁸ empreende, a partir do início da década de 1950, a construção de um pensamento que buscou, na manifestação de estruturas e formas bárbaras, profanas e primitivas, a solução para os impasses filosóficos que afligiam o pensamento humanista de sua época. Na construção de sua filosofia da mitologia e de seu pensamento, que Vilém Flusser chama de simbólico,⁹ três conceitos chamam a atenção.

Vicente nomeia os povos primitivos (expressão que ele não utiliza) através do termo “aurorais”, assim os definindo: “Chamamos povos aurorais ou originários àqueles que viveram e ainda vivem o mito como única e absoluta forma de realidade” (SILVA, 2010, p. 87). Tal definição, qualificando e valorizando filosoficamente o sentido de origem relacionado a um modo de viver a realidade, retira o peso negativo da abordagem evolucionista tradicional, permitindo que se instaurem novas possibilidades de relação com esses povos. No reconhecimento de um modo particular de existência dos povos originários, Vicente busca reconectar o homem moderno com algo original. Para isso, ele define o homem como um “receptor de realidade”,

⁸ As obras completas de Vicente Ferreira da Silva foram reorganizadas, ampliadas e lançadas em três volumes pela Editora *É Realizações* nos anos de 2008-2010.

⁹ Vilém Flusser afirma que no pensamento simbólico “a natureza volta a ser uma manifestação múltipla do divino. Volta a ser presença do divino. As coisas deixam de ser fixas (conceitos), mas voltam a ser vagas, cada qual abrangendo todas as demais, voltam a ser símbolos.” E ainda “a natureza, aceita como simbólica, volta a ser a própria presença, a revelação simultânea dos múltiplos aspectos do divino” (FLUSSER in SILVA, 2010, p. 424-425).

devendo essa realidade recebida ser entendida como um *ciclo pulsional*, cuja emissão de impulsos ele credita ao *poder aórgico dos Deuses*. De acordo com Per Johns, esse neologismo *aórgico* foi desentranhado, por Vicente, do poeta alemão Hölderlin, para significar o não-feito-pelo-homem. Johns diz ainda que o termo é

(...) possivelmente derivado do grego *orgia* em seu sentido originário de misterioso arrebatamento dionisíaco, que extravasa, excede-se, vai além dos limites humanos. (...) Talvez seja lícito dizer-se que tangencia o *impensável* justamente por ser no mais alto grau *vivível*, o que não nos exime da obrigação de pensá-lo (JOHNS, 2010, p. 681).

À concepção do homem como receptor de realidades não-feitas-pelo-homem (aliada ao reconhecimento do exercício experimental de tal poder presente nas mitologias dos povos aurorais que vivem o mito como a sua única realidade, realidade não-feita-pelo-homem) junta-se o conceito-chave do “Ser como poder essencialmente trópico, ou de uma possível experiência trópica do Ser” (SILVA, 2010, p. 84). Tais conceitos, condensados na ideia de uma “experiência trópica do Ser”, poderiam fundamentar os sinais e as suspeitas que, partindo de semelhanças formais entre a visualidade dos povos pré-colombianos e ameríndios e a da arte geométrica abstrata, encontrariam, assim, fundamentos mais ontológicos (e menos históricos) para se apoiar.

Logo, ao invés de angustiado, poderíamos pensar no homem (sul-americano) como um homem “fascinado”, aberto à possibilidade de “ser arrebatado por um campo de forças atrativas”, como escreve Ferreira da Silva (2010, p. 84). Forças externas e internas, visíveis e invisíveis, cuja ocorrência trópica, cíclica e temporal carregaria de uma forte tensão os acontecimentos, potencializando a natureza da arte de fazer desaparecer, acolher e envolver o homem.



A reflexão rigorosa sobre a arte, empreendida pelos artistas abstratos, na busca de uma pureza primária, no (re)encontro com uma fonte original, teve sempre um verso (posição contrária) místico, oculto, espiritual, mesmo dogmático. Como afirma Hubert Damisch a respeito do dogmatismo de Mondrian: “(...) era preciso se fortificar de um pouco de mitos para chegar a uma pintura de nada mais que cruzeiros sobre um fundo neutro”¹⁰ (DAMISCH, 1987, p. 59, tradução nossa). A aproximação da arte abstrata com a arte dos chamados povos primitivos, menos atrelada às afinidades formais, visava enfrentar uma problemática do Ser, que o pensamento moderno quis negar ou tinha dificuldade de enfrentar, uma problemática entre cultura e natureza, entre espírito e animal. Tomemos dois exemplos. Em 1937, Mondrian escreve no texto “Arte plástica e arte plástica pura” que:

As leis, que na cultura da arte se tornaram cada vez mais precisas, são as grandes leis ocultas da natureza que a arte estabelece a seu modo. Cumpre assinalar que essas leis estão mais ou menos ocultas atrás do aspecto superficial da natureza. A arte abstrata opõe-se, portanto, a uma representação natural das coisas. Mas não se opõem à natureza, como geralmente se pensa (MONDRIAN, 1996, p. 359).

E Kandinsky, no início do seu livro *Do espiritual na arte*, escrito em 1909 e publicado em 1911, escreve:

A similitude das tendências morais e espirituais de toda uma época, a busca de objetivos já perseguidos em uma linha essencial, depois esquecidos, e, portanto, a semelhança de clima interior, podem logicamente levar ao emprego de formas que, no passado, serviram com êxito às mesmas tendências. Assim nasceu, pelo menos em parte, nossa simpatia e nossa compreensão pelos primitivos, a afinidade que

¹⁰ No original: «(...) il fallait bien se fortifier de quelque mythe pour en arriver à ne plus peindre que des croix sur fond neutre».

descobrimos ter com eles. Como nós, esses artistas puros só se ligaram, em suas obras, à essência interior, sendo por isso eliminada toda e qualquer contingência (KANDINSKY, 1996, p. 27).

A busca pelo original, pelo espiritual, pela não representação natural das coisas e o reconhecimento, nessa busca, de uma afinidade com os primitivos não são, para Mondrian e Kandinsky, a descoberta de uma similitude formal, mas sim de uma *semelhança de clima interior*, de uma afinidade de *essência interior*. Interior/exterior são na teoria de Kandinsky, segundo o filósofo Michel Henry, dois modos de aparecer. O exterior não designaria imediatamente algo exterior, mas a maneira pela qual esse algo se manifesta a nós. Desse modo, ele afirma:

O mundo é o mundo visível porque mundo significa exterioridade, e a exterioridade constitui a visibilidade (...) O interior é invisível, algo que nunca se deixa ver no mundo, nem como mundo. Não existe “mundo interior”. O interior não é uma cópia voltada para dentro de um original de fora. No interior, não é possível nenhum colocar-se à distância, nenhum colocar-se no mundo – nada de exterior, porque não há nele nenhuma exterioridade. De que modo então se revela o interior se não no mundo, nem como mundo? Como a vida¹¹ (HENRY, 2010, p. 16-18, tradução nossa).

Em contraste com o exterior, o interior é, na análise de Henry, um modo de se mostrar, de se apresentar, mais antigo e mais radical, porque absolutamente imbricado com a vida. O interior se mostra como vida, como acontecimento, e nesse

¹¹ No original: “Le monde est le monde visible parce que monde veut dire extériorité et que l’extériorité constitue la visibilité. (...) L’intérieur est invisible, ce qui ne se laisse jamais voir dans un monde ni à la manière d’un monde. Il n’y a pas de ‘monde intérieur’. L’intérieur n’est pas la réplique tournée vers le dedans d’un premier Dehors. Dans l’intérieur, il n’y a aucune mise à distance, aucune mise en monde – rien d’extérieur, parce qu’il n’y a en lui aucune extériorité. De quelle façon alors se révèle l’Intérieur si ce n’est en monde ni comme un monde? De la façon de la vie.”

modo de vida a arte mostra-se dinâmica, mutante, fluída, não sendo possível colocá-la à distância, não cabendo uma objetivação; nenhuma estaticidade, jamais um lugar.



Figura 3 - Série *Cocares*, 2017, fita adesiva sobre parede, Rodrigo Borges
Fotografia: Paula Huven. Fonte: Acervo do autor.

Em determinado momento desta escrita, tive a percepção geográfica de que tropical e sul eram uma coisa só, como se tudo o que está abaixo do Trópico de Câncer, ou melhor, tudo que está entre o Trópico de Câncer e o Trópico de Capricórnio, correspondesse a um mesmo mundo do sul ou a um sub do mundo. Assim, toda a África pertenceria ao sul. Toda a Melanésia seria sul. Toda a América Central e, evidentemente, a do Sul seriam apenas regiões pertencentes ao sub/sul vasto mundo tropical. O trópico, para nós do Hemisfério Sul, parece um termo a nós pertencentes, assim como parece que pertencemos a ele. Somos tropicais. Somos tropicalistas.

A partir dessa percepção poderíamos procurar, ao invés de uma relação norte/sul ou mesmo da inversão de Torres Garcia sul/norte, tecer uma nova teia de relações no sentido leste e oeste? Uma teia entre as índias orientais e as ocidentais ou entre

os indígenas, que seríamos todos nós habitantes dos trópicos? Uma teia, quem sabe, ambientalmente mais coesa e tropical? Mas observemos que, ambientalmente, não existe coesão nos trópicos. Há desertos extensos, como há extensas florestas, há montanhas altíssimas e grandes planícies e extensões de mar. Há tanta diversidade ambiental nos trópicos que só nos resta, mesmo, a possibilidade viver de suas adversidades.

Por outro lado, se abandonarmos uma cartografia plana, em proveito de uma representação tridimensional esférica, em que os movimentos cíclicos do nascer e do pôr do sol ganhem importância, seremos obrigados a estender essa ocorrência cíclica, essa experiência trópica, a todo o planeta. Desse modo, uma identidade que se configurava, inicialmente, como um dilema exclusivamente regional e local, pode reconhecer no Outro o que é o Mesmo, e reconhecer no Mesmo o que é o Outro.

Tenho investigado, no advento da abstração moderna, o (re) encontro fascinado do homem com um campo de forças atrativas do mundo e das coisas. Uma experiência fluida de, frequentemente, contornar-se, envolver-se, promovendo aberturas fascinantes e esgotando-se nelas, deixando-se desse modo ser capturado por uma experiência que, seguindo Ferreira da Silva, chamo aqui de “trópica”. Essa volta tem o sentido de buscar (re) ver o trânsito da geometria sensível (e também da abstração sensível) entre os diversos mundos (moderno e arcaico) e entre exterior (mundo) e interior (não mundo). Um caminho de busca por uma experiência do Ser, cuja imagem simbólica revela-se nestas horas incertas do nascer e do pôr do sol. Esse lugar momento em que o Sol se esconde, para o nascimento em nós do *imaginal*;¹²

¹² O termo “imaginal” foi cunhado pelo historiador Henry Corbin, para falar de aspectos da mística *soufie*, carregados de imagens. De acordo com Daniel Bornemann, “a função do ‘mundo imaginal’ é definida “por uma situação mediana e mediadora entre o mundo inteligível e o mundo sensível. De um lado, o imaginal imaterializa as formas sensíveis, de outro, ele imagina as formas inteligíveis às quais ele dá figura e dimensão.”

momento da “Vitória sobre o Sol”;¹³ momento de uma experiência trópica. Uma volta porque a natureza original buscada pela abstração nos impele a uma ideia de “fluidez da forma”,¹⁴ a uma ideia de não fixidez da imagem.

REFERÊNCIAS

BORNEMANN, D. Les Sentiers Infinis de l’imaginal. In: FAUCHEREAU, S.; PIJAUDIER-CABOT, J. (org.). *L’Europe des Esprits ou La fascination de l’occulte, 1750-1950*. Musée d’Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg (abertura, outubro de 2011), Zentrum Paul Klee de Berne. Catálogo de exposição.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

FOSTER, H. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

HENRY, M. *Voir l’invisible: sur Kandinsky*. Paris: Ed. Bourin-Julliard PUF, 2003.

JOHNS, P. Sobre Vicente Ferreira da Silva. In: SILVA, V. F. da. *Transcendência do mundo: obras completas*. São Paulo: É Realizações, 2010.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

MONDRIAN, P. Arte plástica, arte plástica pura (arte figurativa e arte não figurativa), 1937. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹³ Referência à ópera futurista “Vitória sobre o Sol”, composta por Mikhail Matyushin, e encenada em São Petersburgo em 1913, com figurino e cenário elaborados por Malevitch, onde, pela primeira vez, aparece a imagem do “Quadrado Negro”.

¹⁴ Referência ao livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (2007), da antropóloga Els Lagrou, professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

PONTUAL, R. *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil LTDA, 1978.

SALZSTEIN, S. Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo. *Novos Estudos: CEBRAP*, São Paulo, n. 90, p. 103-113, jul. 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 mar. 2017.

SILVA, V. F. da. *Dialética das consciências: obras completas*. São Paulo: É Realizações, 2009.

SILVA, V. F. da. *Transcendência do mundo: obras completas*. São Paulo: É Realizações, 2010.