

Universidade Federal de Minas Gerais

Rodrigo Borges Coelho

TRÓPICOS EM ARTE

A abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral

Belo Horizonte
Setembro – 2017

Rodrigo Borges Coelho

TRÓPICOS EM ARTE

A abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte
Setembro – 2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Coelho, Rodrigo Borges, 1974-

Trópicos em arte [manuscrito] : a abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral / Rodrigo Borges Coelho. – 2017.

208 p. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arte abstrata – Teses. 2. Geometria na arte – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. 4. Arte indígena – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.04

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno RODRIGO BORGES COELHO Número de Registro 2013711888.

Título: "Trópicos em Arte: a abstração geométrica brasileira e a busca de uma visibilidade auroral"



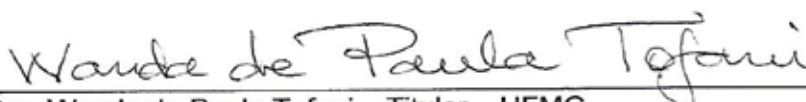
Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huch – Orientador – EAUFMG




Prof. Dr. Mário César de Azevedo – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani – Titular – UFMG



Profa. Dra. Verônica Antonine Stigger – Titular – FAAP

Belo Horizonte, 15 de setembro de 2017.

*a Cícero Rodrigues Coelho,
meu pai (in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Stéphane Huchet, pela confiança e por me encorajador a trilhar os caminhos incertos que eu lhe apresentava.

À Elisa Campos, Mário Azevedo, Verônica Stigger e Wanda Tofani pela disponibilidade, atenção e cuidado na leitura e avaliação deste trabalho.

À minha mãe e aos meus irmãos pelo apoio e presença sempre; e a todo momento que julguei precisar.

À Liliza Mendes, pelo carinho e disponibilidade de escuta a toda e qualquer hora.

Aos companheiros 'grassantes' Patricia Franca-Huchet, Roberto Bethônico, Andrea Lanna, Daisy Turrer, Fernanda Goulart, Liliza Mendes e Elisa Campos, pela alegria do convívio. Aos amigos Roberto Bellini e Susana Bastos, por estarem sempre comigo. Ao Renato Madureira, Ricardo Homen, Pedro Motta, Isaura Pena, Junia Penna e Francisco Magalhães (in memoriam), pelo aprendizado nas exposições *Geometria Impura*. Ao Rodrigo Quintela, Izabel Stewart, Luis Felipe Salgado, Ana Carolina Gomes Pereira, Flávio, Camila Althertum, Claudio Rodrigues, Alessandra Soares e todos os amigos do Instituto Ouro Verde e da vizinhança da Estação Ecológica de Fechos em Nova Lima, pelos momentos de celebração e desejo de construir e experimentar outras maneiras de viver neste planeta Terra. Ao pessoal do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, Francisca Caporali, Mateus Mesquita, Márcio Gabrich e Artur Souza; e a todos os amigos que estiveram próximos e se envolveram no projeto da exposição *Trópico* Janaina Rodrigues, Clarice Lacerda, Joana Meniconi, Juliana Gontijo, Hortência Abreu, Alexandre Braga e C. L. Salvaro. À toda a equipe do Sesc Palladium na figura de Rafael Fernandes Alves. Ao Armando Queiroz, Francisco Magalhães e Stéphane Huchet que aceitaram participar comigo do seminário organizado a partir de questões suscitadas pela exposição *Trópico*. À Patricia Manata, Lourenço Marques, Roberta Manata e a toda a turma do C.A.S.A. - Centro de Arte Suspensa Armatrux. À Isabela Prado, Fernando Ancil e Ana Carvalho, Janaína Rodrigues e André Mintz, Rodolfo Caesar, Renata Marquez, André Brasil e Júlia Panedés. Aos professores, colegas e alunos da Pós-Graduação da EBA/UFMG com os quais estive próximo neste período de estudos, especialmente a Maria Melendi, Marcos Hill, Elisa Campos, Stéphane Huchet, Patrícia Franca-Huchet, Mabe Bethônico, Giovanna Martins. Aos alunos e ex-alunos Jairo dos Santos, Gladston Costa, Hortência Abreu, Marina RB, Ana Paula Garcia e muitos outros, com os quais nos últimos 10 anos convivi e aprendi muito. Aos grupos de pesquisa *Grassar: Ações Continuadas em Arte*, *LEVE [Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade]* e *BE-IT: Bureau de estudos sobre*

a imagem e o tempo. À oportunidade de partilhar etapas desta pesquisa nos colóquios *Figuras da Experiência e Plantear*. À Marina Câmara, Angélica Adverse, Bárbara Mol, Rosa Maria Undo Souki, José Lara, Nina Aragón e todos os artistas pesquisadores que partilharam suas pesquisas nestes dois colóquios.

Aos amigos e colegas de trabalho na Escola de Belas Artes da UFMG, no departamento de desenho e na pós-graduação; e especialmente aos funcionários Élvio, Regiane, Marísia, Lourdinha, Vanessa, Edimeia, Maryelle e Úrsula. Aos queridos Vavá e Gelva.

À Isabelle Gamin, para quem muito mais é sempre possível.

À Christine Masson, *Adida de Cooperação e Ação Cultural da Embaixada da França em Minas Gerais*. Pelo apoio nos momentos cruciais (e tensos) na proximidade da partida para o período de estudos na França.

Ao Jacinto Lageira professor de estética e filosofia da arte da *Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne* que aceitou me receber como estudante visitante e me acolheu em seu seminário *Esthétiques anthropologiques* (2015-2016).

Aos amigos da cidade de Lille, Bara e Lyse Ravaloson, Jeromé Dupont e Maite Santamaria, Tohery e Clemence Ravaloson, Mymou Masson e todos aqueles que partilham a calorosa alegria da família Ravaloson. Merci!

Aos amigos da *Ecole Steiner de la Providence*, em Templeuve na Bélgica; especialmente às famílias de Martin Honore e Gladys Duc e de Benoit Laude e Charlotte de Laudermelle. Merci!

Às minhas filhas Olívia e Anita, pela compreensão, pela coragem, pelo carinho, pelas alegrias e desafios que vivemos juntos. Amo vocês.

À Tana Guimarães, porque com ela, e a partir dela, algo de maravilhoso sempre acontece.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o encontro da abstração geométrica com uma visualidade 'originária'. A colocação de um desenho indígena em diálogo com um guache de Hélio Oiticica, no catálogo da exposição "Geometria Sensível" realizada pelo crítico Roberto Pontual, no MAM do Rio de Janeiro, em 1978, foi o dado disparador das questões desenvolvidas ao longo da pesquisa. A partir das relações entre a arte moderna e a visualidade das culturas chamadas "primitivas", buscou-se rever as tentativas de aproximação dos grafismos ameríndios com a arte construtiva brasileira. Desviando-se de uma análise excessivamente formal, a pesquisa buscou refletir sobre o interesse dos artistas abstratos por um sentido de arte originário (auroral). Uma 'origem' formulada pelo filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva como um passado mais atual do que qualquer presente, revelando-se aqui e ali, de tempos em tempos; revelando-se no anseio da arte abstrata pelas origens; revelando-se nos estudos etnográficos sobre os sistemas de pensamento não ocidentais. A escolha deste caminho levou a uma reflexão sobre o (re)encontro fascinado do artista moderno com um conhecimento arcaico, promotor de experiências 'trópicas', ou seja, promotor de mudanças, voltas e desvios a partir de um lugar de partida originário. Questionando-se sobre o modo como uma barbárie de origem poderia se transfigurar em energia moderna; sobre o modo como expressões artísticas primitivas poderiam se transmutar em arte não figurativa, abstrata e moderna, a pesquisa buscou (re)desenhar, no encontro da abstração geométrica com uma visualidade 'originária', novas cenas para a história das relações entre as culturas visuais não-ocidentais e a arte abstrata.

Palavras-chaves

arte abstrata, geometria sensível, trópico, originário, visão, trama

RÉSUMÉ

Cette recherche étudie la rencontre de l'abstraction géométrique avec une visualité « originale ». Le placement d'un dessin indigène en dialogue avec une gouache par Hélio Oiticica, dans le catalogue de l'exposition "Geometria Sensível" du critique Roberto Pontual, au MAM à Rio de Janeiro en 1978, a été le déclencheur des problèmes développés tout au long de la recherche. A partir des relations entre l'art moderne et la visibilité des cultures dites "primitives", nous avons cherché à réviser les tentatives d'approximation des graphiques amérindiens avec l'art constructif brésilien. En divergeant d'une analyse trop formelle, la recherche a dédié à réfléchir sur l'intérêt des artistes abstraits pour un sens de l'art original (auroral). Une « origine » formulée par le philosophe brésilien Vicente Ferreira da Silva comme un passé plus courant que tout présent, se révélant ici et là, de temps en temps; révéler dans l'aspiration à l'art abstrait pour ses origines; révéler dans les études ethnographiques des systèmes de pensée non occidentaux. Le choix de ce chemin a conduit à une réflexion sur une rencontre fascinée de l'artiste moderne avec une connaissance archaïque, promoteur d'expériences « tropiques », c'est-à-dire promoteur des changements, des virages et des écarts par rapport à un point de départ original. Se demandant comment une barbarie d'origine pourrait être transfigurée en énergie moderne; sur la façon dont les expressions artistiques primitives peuvent être transmues en art non figuratif, abstrait et moderne, la recherche a cherché à redessiner, dans la rencontre de l'abstraction géométrique avec une visualité "originale", de nouvelles scènes pour l'histoire des relations entre les cultures visuelles non-occidentales et l'art abstrait.

Mots-clefs

art abstrait, géométrie sensible, tropic, origine, vision, tissage

ABSTRACT

This research investigates the meeting of geometric abstraction with an 'original' visuality. The placement of an indigenous drawing in dialogue with a gouache by Hélio Oiticica, in the catalog of the exhibition "Geometria Sensível" by the critic Roberto Pontual, at MAM in Rio de Janeiro in 1978, was the initial point for the questions developed throughout the research. From the relations between the modern art and the visuality of the so-called "primitive" cultures, we sought to revise the attempts to approximate the amerindian graphic representations with Brazilian constructive art. Deviating from an overly formal analysis, the research has dedicated to reflect on the interest on the abstract artists for a sense of original (auroral) art. An 'origin' formulated by the Brazilian philosopher Vicente Ferreira da Silva as a past more current than any present, revealing itself here and there, from time to time; revealing itself in the aspiration to abstract art for its origins; revealing itself in ethnographic studies of non-Western thought systems. The choice of this path led to a reflection on the fascinated (re) encounter of the modern artist with an archaic knowledge, promoter of 'tropic' experiences, promoter of changes, turns and deviations from an original starting place. Wondering how a barbarism of origin could be transfigured into modern energy; on the way how primitive artistic expressions could be transmuted into non-figurative, abstract and modern art, the research sought to (re) draw, in the encounter of geometric abstraction with an 'original' visuality, new scenes for the history of the relations between non-Western visual cultures and abstract art.

Keywords

abstract art, sensitive geometry, tropic, origin, vision, weft

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da aranha</i> , 2011. Montagem na exposição <i>Geometria Impura</i> , Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Fotografia Pedro Motta.	22
Fig. 2	Rodrigo Borges, <i>Fazenda</i> . Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017, detalhe. Fotografia Paula Huven.	24
Fig. 3	Francisco Magalhães, <i>Mondrian com curva - Coisas que podemos fazer</i> , 2006. Exposição <i>Geometrias Impuras</i> , Palácio das Artes, Belo Horizonte. Fotografia Daniel Mansur.	34
Fig. 4	Junia Penna, <i>Arrimo</i> . Exposição <i>Geometrias Impuras</i> , Museu Murillo La Greca, Recife, 2006.	35
Fig. 5	Isaura Pena, <i>S/Título</i> , 2007, nanquim sobre papel. Imagem de um de seis desenhos, 100x145cm (cada). Exposição <i>Geometria Impura</i> , Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2011.	35
Fig. 6	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da Aranha</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017 - movimento 1. Fotografia Paula Huven.	36
Fig. 7	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da Aranha</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017 - movimento 2. Fotografia Paula Huven.	38
Fig. 8	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da Aranha</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017 - movimento 3. Fotografia Paula Huven.	46
Fig. 9	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da Aranha</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017 - movimento 4. Fotografia Paula Huven.	48
Fig. 10	Rodrigo Borges, <i>Embrulho</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Fotografia Paula Huven.	50
Fig. 11	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da Aranha</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 5 - Um canto escuro. Fotografia Paula Huven.	58
Fig. 12	Rodrigo Borges, <i>Estratégia da Aranha</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 5 - Detalhe. Fotografia Paula Huven.	60
Fig. 13	Última Exposição Futurista 0.10 [zero-dez], São Peterburgo, dezembro 1915 - janeiro 1916. Vista da exposição mostrando a sala reservada a Kazemir Malevitch. Fotografia: estúdio de Karl Bulla.	61
Fig. 14	Isaura Pena e Rodrigo Borges (Coordenadores), <i>Projeto Território I</i> - Museu Mineiro, 2006. Fotografia Luiz Henrique Vieira.	70
Fig. 15	Isaura Pena e Rodrigo Borges (Coordenadores), <i>Projeto Território I</i> - Museu Mineiro, 2006. Fotografia Luiz Henrique Vieira.	82

Fig. 16 Rodrigo Borges, <i>Contraluz</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, parte 1. Fotografia Paula Huven.	89
Fig. 17 Rodrigo Borges, <i>Contraluz</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, parte 3. Fotografia Paula Huven.	90
Fig. 18 Georges Seurat, <i>Parade de Cirque</i> , 1887-88, óleo sobre tela, 99.7 x 149.9 cm - Metropolitan Museum of Art, Public Domain, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437654 .	97
Fig. 19 Rodrigo Borges, <i>Cocares</i> . Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Vista geral. Fotografia Paula Huven.	98
Fig. 20 Rodrigo Borges, <i>Cocares</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Detalhe. Fotografia Paula Huven.	100
Fig. 21 Rodrigo Borges, <i>Cocares</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Descolagem. O que vem da parede. Fotografia Paula Huven.	110
Fig. 22 Rodrigo Borges, <i>Cocares</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Retrato com cocar. Fotografia Paula Huven.	112
Fig. 23 Rodrigo Borges, <i>Cocares</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Descolagem. A parede que fica. Fotografia Paula Huven.	114
Fig. 24 Joaquin Torres-García, <i>Composition Universelle</i> , 1937. Acervo do LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Fotografia Rodrigo Borges, 2016.	124
Fig. 25 Catálogo <i>América Latina. Geometria Sensível</i> , com reprodução de um desenho do Alto Xingu. Exposição realizada em 1978 no MAM do Rio de Janeiro. Fotografia Rodrigo Borges, 2017.	126
Fig. 26 Catálogo <i>América Latina. Geometria Sensível</i> com reprodução de um <i>Metaesquema</i> de Hélio Oiticica. Exposição realizada em 1978 no MAM do Rio de Janeiro. Fotografia Rodrigo Borges, 2017.	128
Fig. 27 Rodrigo Borges, <i>Corte, fita e prega, com graveto e livro</i> . Exposição <i>Grassar: exercícios para um ateliê sem paredes</i> , Museu da Inconfidência - Sala Manoel da Costa Ataíde, Anexo 1, Ouro Preto, 2016. Fotografia Patricia Franca-Huchet.	143
Fig. 28 Rodrigo Borges, <i>Corte, fita e prega</i> . Conjunto de 36 desenhos. Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Fotografia Paula Huven.	144
Fig. 29 Rodrigo Borges, <i>Corte, fita e prega</i> . Exposição <i>Grassar: exercícios para um ateliê sem paredes</i> , Museu da Inconfidência - Sala Manoel da Costa Ataíde, Anexo 1, Ouro Preto, 2016. Fotografia Patricia Franca-Huchet.	147
Fig. 30 Rodrigo Borges, <i>Corte, fita e prega</i> , Exposição <i>Trópico</i> , Sesc Palladium, BH, abril e maio de 2017. Fotografia Paula Huven.	148

- Fig. 31-34 Páginas do capítulo 10, do livro *Entre os aborígenes do Brasil Central* de Karl von den Steinen, publicado na Alemanha, em 1892. Os desenhos presentes nestas páginas fazem referência a padrões de grafismos observados por von den Steinen, especialmente o padrão denominado merechú em referência ao peixe de mesmo nome. 161
- Fig. 35 Páginas 288 e 289, do catálogo *Histórias Mestiças*, com imagens de trabalhos apresentados no núcleo *Grafismos e Tramas*. Os dois desenhos na parte superior à esquerda são do povo Xikrin e realizados em 2003; as duas pinturas na parte inferior são de Vicente do Rego Monteiro realizadas em 1922; e as duas peneiras na parte superior à direita são dos povos Tucano (esquerda) e Yekuana (direita). 168
- Fig. 36 Páginas 296 e 297, do catálogo *Histórias Mestiças*, com imagens de trabalhos apresentados no núcleo *Grafismos e Tramas*. A pintura na parte superior à esquerda é de Ivan Serpa realizada em 1967; a peneira na parte inferior à esquerda pertence ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, sem data e procedência; o desenho na parte superior à direita é de Joseca Yanomami, sem data; e a imagem na parte inferior à direita é de um tecido Kayapó, também sem data. 169
- Fig. 37 Rodrigo Borges, *Fazenda*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, detalhe. Fotografia Paula Huven. 170
- Fig. 38 Rodrigo Borges, *Fazenda*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, BH, abril e maio de 2017. detalhe. Fotografia Paula Huven. 178
- Fig. 39 Rodrigo Borges, *Fazenda*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. detalhe. Detalhe. Fotografia Paula Huven. 180
- Fig. 40 Vladimir Tatlin. *Contra-relevo de canto*. Páginas 216, do catálogo *Inventing Abstraction. 1910-1915*. Imagem superior - reconstrução pelo artista em 1925, State Russian Museum, São Petersburgo; imagem inferior - *Última exposição Futurista 0.10 (zero-dez)*, São Peterburgo, 1915, fotógrafo desconhecido. 184
- Fig. 41 *Última Exposição Futurista 0.10 [zero-dez]*, São Peterburgo, dezembro 1915 - janeiro 1916. Vista da exposição mostrando a sala reservada a Kazemir Malevitch. Fotografia: estúdio de Karl Bulla. 190
- Fig. 42 Vista da Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, detalhe. Fotografia Paula Huven. 198

SUMÁRIO

[0]	MONDRIAN TROPICAL	25
[1]	EXPERIÊNCIAS DE FLUIR NO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA ARTE	39
[2]	A RÚSSIA É SELVAGEM	51
[3]	UMA ATENÇÃO AO ESCURO	61
	III.I AH, UM QUADRADO ESCURO!	61
	III.II ALGO SÓ É ESCLARECIDO NA ESCURIDÃO	71
	III.III VER UMA IMAGEM CONTRA A LUZ	91
[4]	O BRASIL É BÁRBARO	101
[5]	GEOMETRIA	115
	V.I DO PRIMITIVO AO ORIGINÁRIO	115
	V.II ENTRE AS GEOMETRIAS, A SENSÍVEL	129
	V.III DA ABSTRAÇÃO À BUSCA DE UMA VISUALIDADE AMERÍNDIA	149
[6]	GEOMETRIA COMO TRAMA	173
[7]	A GEOMETRIA DOBRADA DO CANTO	181
[8]	CONSIDERAÇÕES FINAIS - POR UMA IMAGEM AUGURAL	193
[9]	REFERÊNCIAS	199

Continua pois a conferência alta entre elementos absolutos.
Nada é abstracto, como dissemos: fica evidente que
a geometria é uma invenção dos homens debaixo
de dias com bom tempo. O temporal torna
ridículos vários teoremas de uma só vez.
Nada na natureza tem os lados iguais entre si;
os sublimes relâmpagos nunca percorrem qualquer lado
de um triângulo; e a chuva cai sem parar no livro
que alguém, ao fugir, deixou cair - aberto
numa página importante.

Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*



Fig.1 . Rodrigo Borges, *Estratégia da aranha*, 2011, Montagem na exposição *Geometria Impura*, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.



auroral, adj. m e f. (*aurora + al*). 1. Pertencente à aurora. 2. Que tem a cor ou o brilho da aurora



Fig.2 . Rodrigo Borges, *Fazenda*, exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017, detalhe. Fotografia Paula Huven.

[0] MONDRIAN TROPICAL

Em um escrito de seu diário datado de maio de 1959 e intitulado “Carta a Mondrian”, Lygia Clark expõe seus anseios, suas dúvidas e fraquezas ao *velho solitário* pintor holandês Piet Mondrian, falecido em 1944. Em um trecho que sempre me intrigou, ela dirige-se a ele como se fosse alguém habitando um lugar entre mortos e vivos; como se fosse um espírito que a visitasse frequentemente; e escreve: “Você já sabe do grupo neo-concreto, você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (você era homem, Mondrian, lembra-se?)”.¹

*

Em 2006, participei de uma exposição com um grupo de artistas² em Recife - Pernambuco. A exposição, pensada e organizada pelo grupo, recebeu o título de *Geometrias Impuras* e assim sendo denominada, desejava ressaltar nos trabalhos apresentados a constante de uma visualidade e o interesse em trabalhar uma linguagem sintética, gráfica, métrica e geométrica. Havia um desejo de mostrar um modo de fazer que, ecoando na abstração geométrica e no neo-concretismo, poderia dar conta de tratar da continuação de um problema que, para muitos dos artistas ali reunidos, era ainda penoso, presente, atual e até mesmo urgente – urgente no sentido da necessidade de ser recolocado no debate contemporâneo. De que forma?

¹ CLARK, in FERREIRA, 2006: 48.

² Isaura Pena, Pedro Motta, Renato Madureira, Francisco Magalhães, Rodrigo Borges, Júnia Penna e Ricardo Homen. Este grupo composto por diferentes gerações de artistas plásticos mineiros concebeu e realizou duas séries de exposições. A primeira, entre os anos 2006 e 2011, recebeu o nome de *Geometria Impura*. A segunda, entre os anos de 2012 e 2014, recebeu o nome de *Campo Branco*.

O Museu Murillo La Greca, no qual a exposição aconteceu, mantinha na época um projeto chamado “Jovem Crítica” de caráter formativo, que subsidiava análises das exposições que aconteciam em seu espaço. Clarissa Diniz³ recebeu então a exposição *Geometria Impura* como objeto de análise, mas também de afeto. Seu texto, relatando a sensação de uma intimidade estranha que parecia vir de um passado que ela não viveu, iniciava-se lembrando que o objeto de sua análise, que lhe pareceu de imediato conhecido, aos poucos foi se revelando estranhamente penoso. Transcrevo seu texto:

Sensações de dúbia intimidade delicadamente pousaram sobre mim desde a primeira vez em que me deparei com a “Geometrias Impuras”. As intimidades que me afetaram ora eram referentes a um conhecimento prévio – uma espécie de *déjà vu* -, ora a seu quase oposto: a sensação de intimidade ausente.

O olhar de uma das artistas da mostra, Isaura Pena, me serve, agora, como metáfora na tentativa de explicação da relação que travei com os trabalhos expostos. Se, num primeiro momento, os olhos e gestos da artista me soaram afetuosos e familiares, com o tempo foram se revelando dotados de brilhos e cadências por mim não-memorizados. Isaura que antes me parecia comum, tornou-se pouco a pouco, cordialmente estranha.

Se meu impulso primeiro no contato com eles foi o de identificá-los através de sua inserção numa genealogia, de seu posicionamento numa linhagem que tinha como procedência uma tradição construtiva da arte, tal posicionamento foi se desfazendo, e, por fim, mostrou-se ineficaz⁴.

A escrita de Diniz, ressoando a carta de Lygia, me esclarece que continuar um problema, não configura trilhar um caminho conhecido. Continuar um problema é aceitar a tarefa de abrir a trilha, não de refazer o caminho. Continuar a abertura da trilha significa fazer uso de um instrumental construído, ao mesmo tempo em que novos instrumentos são agregados. Como um caminho aberto numa floresta, é possível que o que à frente se abre, pareça muito mais estranho do que o trilhado até ali. É possível também que, no meio do caminho, um mato mais baixo transpareça que outrem por ali passou, deixando abandonada e perdida uma trilha antes utilizada. E pode ser que seguir em frente, restaurando essa antiga trilha, propicie que fios perdidos, soltos (talvez até conhecidos, mas que vistos lá atrás pareciam levar a outras direções) possibilitem a continuação de um caminho, tramado na junção de novos e velhos e novos-velhos fios; e assim se possa

³ Clarissa Diniz é crítica de arte e curadora. Desde 2013 é Gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio – MAR.

⁴ DINIZ, Clarissa. In: *Geometrias Impuras*, 2006. Folheto impresso, constituído de uma única folha tamanho A4, dobrado ao meio.

seguir o problema penoso de abrir trilhas no labirinto. É também desse modo que Diniz segue analisando, agora de modo mais crítico, a exposição e os trabalhos:

Eles, em seus gestos nem sempre tão precisos de expansão e retração das formas, vão construindo uma obra que se enriquece de sutis variações, de rearranjos que tendem ao infinito, e que parecem ter seus sentidos adensados enquanto incansavelmente se refazem.

[...]

É assim que percebo um largo caráter aderente na *Geometrias Impuras*, que são, também, “geometrias adesivas”.

[...]

Essa “geometria adesiva” vai se dando, também, na intenção de pesquisa plástica, de investigação das “propriedades” da arte.

[...]

O esforço brasileiro em “sentimentalizar” e tornar mestiça a geometria foi uma alteração de direção; essa “geometria adesiva”, que adere ao que a ela aparentemente é exterior (colocando a si própria em perigo) também reflete um entortar de percurso⁵.

A presente tese reflete sobre o modo como no Brasil, a partir dos anos 50, artistas, críticos e teóricos da arte, empreenderam um esforço em sentimentalizar, adjetivar e tornar antropofagicamente mestiça a abstração geométrica moderna, europeia e ocidental. Reflete ainda um esforço pessoal em pensar as formulações que outros olhares lançam sobre o meu trabalho, em aprofundar as razões de minhas escolhas, afinidades artísticas e daquilo que me desperta para *o fazer*. Se, de algum modo, o meu trabalho de artista atua no entortar de um percurso histórico da arte brasileira, isso me instiga a buscar entender de que forma isso poderia se dar.

Como, se não houve premeditação, eu acabei inserido neste determinado percurso? Será que aquilo em mim, que não parece concordar com este percurso atua nesse problema, entortando sua direção? Instiga-me pensar para onde segue esse caminho. Ele poderia entortar a ponto de tomar um rumo contrário? Seguir o mesmo percurso na direção oposta provocaria que tipo de alteração? Norte-sul ou sul-norte, o que provoca nos sentidos essa pequena alteração de ordem? O constante entortar de um percurso poderia levar aquele que o percorre de volta ao começo? A tese não tenta responder estas perguntas, mas pensar algo presente nelas; algo que, revendo as imagens da série

⁵ DINIZ, Clarissa. In: *Geometrias Impuras*, 2006. Folheto impresso, constituído de uma única folha tamanho A4 dobrado ao meio.

de exposições *Geometria Impura* e relendo os textos críticos a elas associados, tem me provocado e me motivado desde então.

“Ah, um Mondrian tropical!”

Em 2011, o mesmo grupo de artistas levou a exposição *Geometria Impura* (agora sem o ‘s’) para ser apresentada no Rio de Janeiro, no Centro de Arte Hélio Oiticica⁶. Cinco anos depois da primeira mostra, uma nova reunião trazia velhos e novos trabalhos, reunidos também em um catálogo com texto escrito pela crítica de arte Glória Ferreira. Transcrevo:

Geometria Impura, na junção quase antitética de seus termos, assinala proximidades poéticas que não se configuram, contudo, na adoção de linguagens estéticas comuns. Nos desvios entre o que exige axiomas e postulados e o que se deixa contaminar alterando sua própria natureza, abre-se o espaço de atuação conjunta dos artistas. Os meios e vocabulários plásticos são diversificados, e as trajetórias, próprias, guardando, talvez como traço comum, diferentes níveis de relação com a poética construtiva, sempre tão marcante no nosso horizonte cultural. Lembrando, porém, como assinala Hal Foster, que “a tradição nunca é dada, mas sempre construída, e cada vez mais provisória do que parece”. Tradição, todavia, que no contexto do Centro de Arte Hélio Oiticica reverbera de modo particular. Não deixa de ser revelador o comentário bem-humorado de um visitante, por ocasião da abertura da exposição, sobre a obra *Estratégia da aranha*, de Rodrigo Borges: “Ah, um Mondrian tropical!”

[...]

Da radicalidade da obra de Mondrian, buscando redefinir a pintura, os artistas brasileiros trabalham sobretudo sua ambição de ultrapassar os limites do quadro para apoderar-se do mundo e transformá-lo. Rodrigo Borges, em *Estratégia da aranha*, recorre, em uma espécie de metonímia, às teias como as produzidas pelas aranhas a que o título alude, criando com as fitas adesivas redes que se alastram, juntando volume às paredes. Evocam, assim a linha orgânica, introduzida por Lygia Clark em 1954, como dispositivo para não fechar a pintura em si mesma, permitindo a expansão da superfície sobre a tela, separando e reunindo espaços. Na junção efetuada por Borges, tampouco há gestualidade, apesar do longo trabalho necessário para

⁶ A exposição coletiva *Geometria(s) Impura(s)*, teve quatro momentos. O primeiro em Recife, em 2006; o segundo em Belo Horizonte no ano de 2007; o terceiro em 2008, na cidade de Salvador; e encerrou seu percurso no Rio de Janeiro, em 2010-11. Cada mostra contou com um texto crítico: em Recife o texto ficou a cargo de Clarissa Diniz; em Belo Horizonte, o texto foi escrito por mim; em Salvador, Eduardo de Jesus escreveu uma análise; e por fim, no Rio de Janeiro, o texto de Glória Ferreira.

sua construção. São objetos efêmeros abertos ao mundo, de certo modo rigorosos, incisivos, mas vibrantes pelo entrelaçamento de cores. Em seus desenhos, como Matisse o fez, o artista desenha com tesoura inscrevendo faixas de cores de fitas adesivas sobre o papel. De uma geração mais jovem, os desenhos de Rodrigo Borges apontam, caso se tratasse de um outro local expositivo sem as fortes referências do Centro Hélio Oiticica, que seu trabalho se define, sobretudo, por uma relação particular com a arquitetura, criando situações transitivas e de tensão com o espaço, com o eclipse da própria obra como objeto⁷.

Se algo de uma vocação construtiva poderia ser percebido como fator comum na obra dos artistas, Gloria pontua que as tradições, na modernidade e pós-modernidade, têm sido adotadas pelos artistas de modo provisório, até mesmo efêmero, podendo deixar-se passar despercebida, em conformidade com os diferentes lugares e grupos de artistas. Em outro contexto, outros sentidos presentes nos trabalhos estariam ressaltados provocando outra ordem de reflexões, sem que a poética construtiva demandasse ser abordada. Mas na situação encontrada pela crítica, na análise de *Geometria Impura*, o contexto do Centro Hélio Oiticica pedia que esta tradição fosse mencionada. *Construção e Desvios*, título da análise de Glória, convida a um passeio mais minucioso pelo conjunto e pela poética de cada artista.

Seis anos depois, tendo me debruçado de maneira errante sobre essa tradição, me chamam a atenção suas observações sobre o meu trabalho *Estratégia da aranha*. O que de Mondrian ela apropria, e o que deixa de lado, para que este meu trabalho ressoe no dele? Sua escrita, como a minha, como a de qualquer um, constrói-se ao desviar-se daquilo que não lhe parece tocar seu objeto de análise. As escolhas refletem desvios e vice-versa. Gloria escolhe falar dos aspectos espaciais do meu trabalho, e daquilo que espacialmente ele refletiria o de Lygia Clark, e o dela o de Mondrian: o encaminhamento da pintura para o espaço, para a paisagem e a arquitetura. Naquele momento, a análise feita por Glória, captava vivamente meus interesses de avançar no espaço a partir do plano e do plano para a arquitetura, levando a parede, o chão, o teto, as vigas e todos os planos da arquitetura junto. Mas aqui na escrita da tese, no interesse em pesquisar a vocação construtiva latino-americana, eu tomei a decisão de desviar-me, dentro do possível, dos aspectos espaciais. Tomei a decisão de não tomar como protagonista a “situação transitiva e de tensão com o espaço”, que eu percebia nas obras de alguns artistas da exposição, nas obras de outros artistas que me interessavam e nas obras da vertente construtiva que decidi estudar. Desviei-me disso, como também, até certo

⁷ FERREIRA, Gloria. In: *Geometria Impura*, 2011: 4-5.

ponto, de Mondrian. Escolhi, na tese, me aproximar do escuro, do selvagem e do bárbaro, do ameríndio e de Malevitch, da trama e da caverna, da lua e de seu eclipse. Escolhi me aproximar do escuro, para falar do percurso trópico da geometria na América do Sul. E percebo agora, que fiz isso para friccionar em mim o comentário bem-humorado do visitante da exposição *Geometria Impura* no Centro Hélio Oiticica. Decidi enfrentar a imagem de artista abstrato geométrico de coloração tropical, colada em mim.

*

Esta arriscada autoanálise tem a função de situar a importância primária da minha prática de artista na construção do meu pensamento de artista pesquisador. Se no caminho da pintura à arquitetura parece naturalmente residir o campo de interesse da minha prática⁸, eu escolhi desviar-me, eclipsar o objeto para, na angústia do plano escuro, deixar ter voz algo de misterioso. O ‘deixar/ter/acontecer’ é muito mais corriqueiro e aceito ou compreendido quando se trata de uma imagem. O pensamento que nos atravessa, que passa através de nós vindo não se sabe de onde e indo também não se sabe para onde, é sempre mais arriscado ou mais complicado de ser dito. Interessei-me pela maneira como os artistas abstratos, cujas obras eu aprecio, falavam desses momentos. Na Carta para Mondrian, Lygia escreveu:

Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este momento parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. Você que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vivido “momentos” como este dentro da vida, ou não?⁹

Desviando as motivações plásticas do *trabalho*, das investigações com a superfície e do embate com o espaço, Lygia as situa no desejo de transmitir um “momento parado na dinâmica cosmológica”. Como trabalhar na investigação esse desejo expresso por Lygia? O modo como busquei este rumo deu-se por pequenas construções e desvios. De modo algum, este foi um partido de princípio. Seguramente, foi no embate com a ideia de

⁸ O caminho da pintura à arquitetura reflete naturalmente minha formação acadêmica. Formei-me primeiramente em Arquitetura e Urbanismo (1997) e depois em Artes Visuais/Desenho (2001). Minha dissertação de mestrado, “Entre tem ar: o espectador dentro e fora do quadro”, orientada pelo Prof. Stéphane Huchet e defendida em 2005, debruçou-se sobre o encontro, entre espectador e obra de arte, mediado pela superfície do quadro e, em seguida, pela superfície do espaço comum.

⁹ CLARK, in FERREIRA, 2006: 46.

geometria, de espacialidade e especialmente com o interesse em detectar um tipo de atenção e de olhar que me parecia necessário no contato com a obra de arte, que ele foi surgindo.

A segunda exposição da série *Geometrias Impuras*, aconteceu no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, no ano de 2007. Minha participação na mostra foi diferente das outras três. Sem apresentar trabalhos, eu redigi o texto da mostra e escrevi que via, naquela reunião de trabalhos, traços que confirmavam uma “vocação construtiva” na produção dos artistas. Quis trazer a impureza de construções e ruínas do mundo cotidiano como um espelho, propondo olhar a reflexividade das práticas dos artistas na vida contemporânea, assim como o inverso. Afirmei que a localização dos trabalhos era tarefa difícil, pois estes (eu pensava) eram em alguns casos um limite e em outros casos situavam-se em um limite. Escrevi:

Isaura e Ricardo trabalham o limite como assunto da superfície. Trabalham ora por meio de um limite poroso feito de grade e frestas, ora por meio de um limite opaco de planos chapados. Em ambas as situações, a superfície revela-se sempre determinada, mas também paradoxalmente, inquieta. Aqui há Pintura e Desenho, mas os limites de suas localizações no mundo apresentam-se cada vez mais porosos,

Júnia e Francisco trabalham no limite, nesse limite de espessura tão alargada, quase como um planalto, sobre o qual se situa a arte contemporânea, que não estabelece critérios sobre que aparência deve ter. Os limites entre os diversos campos de trabalhos nas obras e entre estas e o espaço expositivo revelam-se esgarçados. Suas proposições claramente analíticas apresentam-se de uma maneira em um momento, reconfigurando-se de outra à frente, em um processo movente e inconcluso¹⁰.

Esse texto reflete fortemente o modo como eu escolhi escrever esta tese, o modo como eu busquei esclarecer para mim mesmo a pesquisa em arte: como um campo fluido e móvel. Convido o leitor a dar uma volta, porque a natureza nos impele à fluidez da forma, nos impele a uma não fixidez das coisas e das imagens¹¹. E, nesse sentido, o traçado que se seguirá nada tem de histórico, no sentido da história da arte, mas tem certamente algo a ver com uma certa história que “implica a colocação em movimento de

¹⁰ COELHO, Rodrigo. In: *Geometrias Impuras*, 2007.

¹¹ Na Terra, escreveu Klee, “o repouso significa uma obstrução acidental da matéria. Considerar este estado estático como primário é um engano”. KLEE, 1920, in CHIPP, 1996: 186. Citando Klee, Tim Ingold escreveu sobre o desejo de trabalhar com “uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e ao fluxos e transformações do materiais ao invés dos estados da matéria. Relembrando Klee, forma é morte; dar forma é vida”. INGOLD, 2012: 26.

algo muito arcaico”¹². Deste modo, minhas aproximações históricas, críticas, filosóficas, antropológicas e estéticas buscarão resguardar um modo de falar que, mantendo-se no âmbito do artista pesquisador, produza uma transformação.

A fala e/ou escrita, presentes aqui, não existem para denunciar aspectos da arte (papel reservado à crítica)¹³; sua existência envolve uma experiência em arte e busca produzir e reverberar experiência. Esta pesquisa, limitada pelas coordenadas móveis do olhar, quer localizar-se em um lugar intermediário. É de fato aí que gostaria de situar-me e de situar esta pesquisa. Em um lugar que não é nem o da história da arte, nem o da antropologia da arte ou cultural, nem o da etnologia, nem o da crítica de arte, mas o de um “visitante” que toma consciência do lugar a partir da experimentação de caminhos, percursos e desvios.

*

O texto que segue estrutura-se em ensaios que, cortando-se uns aos outros, torna a escrita quebrada e errante, condizente com a poética dos artistas estudados e com a minha própria. Em todo caso, eu desejo que juntos e à medida que a leitura da tese avance, possamos perceber e fazer um melhor proveito desta experiência de costurar fios e pedaços de tecidos, de modo a construir uma trama capaz de dar à visão uma imagem de conjunto.

No primeiro ensaio, intitulado *Experiências de fluir no exercício experimental da arte*, abordo a ideia de mobilidade, de mudança ou especificamente da volta, para firmar o modo como a “origem” será desenvolvida ao longo da tese. O modo como o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva definiu a ideia de uma “volta” às origens serviu como princípio para pensar o passado. Mobilidade, mudança e volta, como agentes de uma metamorfose incessante, como sinônimos/significado de trópico, atuam aqui no encontro de um futuro que se inscreve no instante originário.

No segundo ensaio *A Rússia é selvagem* as relações entre centro e periferia, influxo e refluxo serão abordadas tendo a nação russa do final do século XIX e início do século XX como paradigma. Aqui proponho um desvio para pensar as relações entre a arte ocidental e o não ocidente. A importância reconhecida dos artistas do leste europeu

¹² DAMISCH, 1984: 293. Tradução nossa. No original: « implique la remise en mouvement de quelque chose de très archaïque »

¹³ Nas palavras de Damisch : « ... critique, laquelle ne s'aventure pas volontiers à parler métier. » (DAMISCH, 1984: 279).

no surgimento da arte abstrata, acompanhada da não valorização da cultura eslava de origem destes artistas abre espaço para se pensar a dificuldade de abordar o sagrado, o religioso, o místico, o esotérico e o escuro na arte moderna ocidental.

No terceiro ensaio, o caminho aberto por este desvio leva ao encontro do *Quadrado Negro* de Malevitch. Interessa a superfície que o quadrado coloca em cena, mas interessa também a potência do escuro que ele instaura e resgata. Deste modo o escuro é discutido e apresentado como potência de conhecimento, de criação de imagens, de mobilidade e de colocação em ação. Outros exemplos são apresentados para se chegar ao plano escuro como metáfora da visão: a visão do mundo contra a luz e o encontro de espaços cegos na visualização do mundo.

No ensaio *O Brasil é bárbaro* um segundo desvio insinua-se. O Brasil como periferia do ocidente instaura um outro lugar de discussão e de relações entre influxos e refluxos do centro (Europa). Mas aqui surge também a possibilidade de se estabelecer relações entre periferia e periferia, entre Rússia e Brasil, entre o Brasil ocidental e o não ocidental.

Nos ensaios seguintes, que compõem *Geometria*, essas relações serão exemplificadas. Aqui aprofundo o conceito ferreriano de origem para pensar a aproximação de artistas e críticos da arte abstrata ou geométrica com a visualidade “primitiva”. O catálogo da exposição *Geometria Sensível, 1978*, será ponto de partida desta aproximação. Quarenta anos depois, como repensar as análises comparativas ali vislumbradas? Analisando os textos desta exposição, revendo o papel de Torres Garcia e da crítica (e teoria) da arte brasileira na construção de um lugar original para a visualidade brasileira, buscarei refletir a questão. Outros olhares para a abstração e os seus pontos de contato com uma visualidade ameríndia serão observados, como os dos críticos Mário Pedrosa e Antônio Bento. Entre diferenças e semelhanças, a valorização das qualidades relacionais e transformativas da arte abstrata permite, no final desta parte, o reconhecimento de uma abstração sensível (moderna, ocidental e não ocidental).

Em *Geometria como trama*, a ideia de uma origem tecida da arte colocará em evidência a tessitura construtiva das imagens. A trama constitui-se como um lugar de visão, mas sua natureza elástica e maleável de tecido propicia pensar uma espacialidade que abraça, encobre, embrulha e veste o “corpo”. Em *Geometria dobrada do canto*, penso o espaço dobrado, redobrado como a imagem de um devir profundo para a metamorfose, para encobrir temporariamente passado, presente e futuro, atuando contra a conservação e fixação das formas e imagens.

Margeando os ensaios, um conjunto de imagens busca provocar e estimular outras leituras do texto. Algumas imagens serão objetos de reflexão no interior dos ensaios.

Outras, são registros de uma outra face desta pesquisa. Em maio de 2017, no período final de escrita desta tese, realizei a exposição Trópico. Ela configurou-se, para mim, como uma tomada de consciência dessa prática artística fluída e hesitante, em perpétuo processo de transformar-se, mostrar-se e metamorfosear-se em outra coisa, com a qual eu vinha trabalhando e que, de algum modo, colava no meu trabalho a imagem de um 'Mondrian tropical'. Busquei trazer, para a exposição, um sentido de trópico que encontrava-se menos na determinação de um lugar pela arte, e mais na experiência ou vivência de um acontecimento provocador de mudanças, voltas e reviravoltas. Ao longo da exposição os trabalhos foram sendo transformados, com a adição e subtração de elementos; reflexo de um pensamento, para o qual continuar a fazer e repetir procedimentos significa produzir uma (re)volta.



Fig.3 . Francisco Magalhães, *Mondrian com curva - Coisas que podemos fazer*, 2006. Exposição *Geometrias Impuras*, Palácio das Artes, Belo Horizonte. Fotografia Daniel Mansur

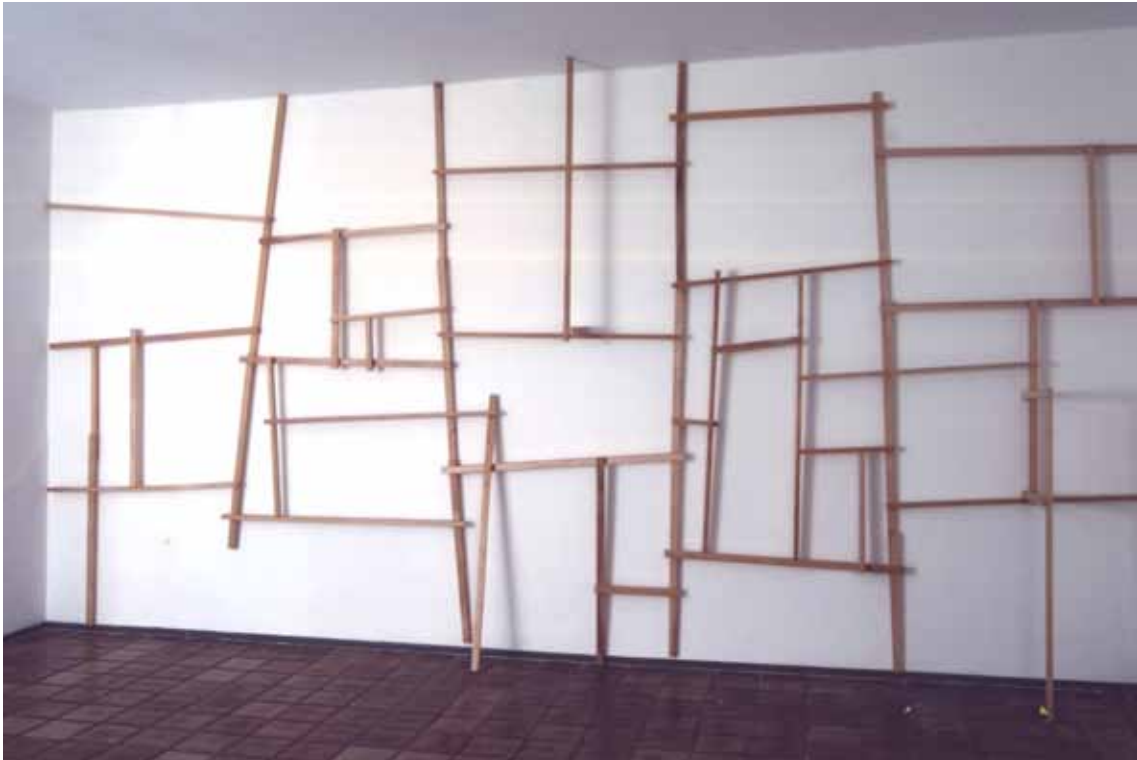


Fig.4 . Junia Penna, *Arrimo*, 2006. Exposição *Geometrias Impuras*, Museu Murillo La Greca, Recife.



Fig.5 . Isaura Pena, *S/Título*, 2007, nanquim sobre papel. Imagem de um de seis desenhos, 100x145cm (cada). Exposição *Geometria Impura*, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.



Fig.6 . Rodrigo Borges, *Estratégia da Aranha*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 1. Fotografia Paula Huyen.





Fig.7 . Rodrigo Borges, *Estratégia da Aranha*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 2. Fotografia Paula Huyen.

[1] EXPERIÊNCIAS DE FLUIR NO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA ARTE

Mobilidade

Penso os limites da *pesquisa em arte* como um exercício de coordenadas móveis que se aventuram por campos de conhecimento *como se* houvesse autoridade para tal; mas onde, entretanto, se mantenha preservado aquilo que é próprio do fazer artístico: fantasia, experimentação e hesitação. Na pesquisa em arte é importante experimentar outros olhares, vestir outros figurinos, incorporar outros seres e outros estados de Ser. O filósofo francês Henri Maldiney definiu os limites das formas artísticas como sendo constituído pelas “coordenadas móveis do olhar”¹⁴. A mobilidade do olhar, ignorando as fronteiras, possibilitaria o reconhecimento e a aproximação entre diferentes pontos de vista. O mundo seria modelado, tomaria sua forma, pela combinação dos diversos modos de perceber seus limites.

¹⁴ MALDINEY, 2012 (1953): 37. A formulação encontra-se no final de uma nota de pé de página, em que Maldiney descreve as contradições espaciais – contração e dilatação do espaço do quadro - presentes no retrato do Charles VII pintado por Fouquet e pertencente à coleção do Louvre. Na nota, Maldiney esclarece: « Mais la notion de limite n'est pas en peinture analogue à celle d'une stricte frontière nous rejetant exclusivement à l'intérieur. Les contours sont toujours cursifs. Les formes esthétiques diffèrent des formes mathématiques. Une courbe mathématique s'équilibre en elle-même dans un espace homogène, elle n'a pas d'entourage propre. Les formes esthétiques s'équilibrent hors de soi en captant un entourage, ce qui est la condition de la vie des formes. Déséquilibre compensé par l'action spatialisante de la forme. Aussi ne disons-nous pas comme H. Wöflin dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (Paris, 1952) que, dans l'art classique, les formes nous sont données dans leurs limites, mais à travers ces limites - qui sont non les frontières mais les coordonnées mouvantes du regard. » MALDINEY, 2012 (1953): 36-37.

Tal proposta parece, à primeira vista, distanciar a *pesquisa em arte* dos fatos e da realidade das coisas, transportando-a ao reino singular da fantasia e dos sonhos. A arte valorizada em seu aspecto lúdico, observa o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva, possibilita o exercício de uma liberdade, através da qual o homem (o artista) encontra meios de “subtrair-se aos angustiosos limites do mundo concreto, dissipando todas as barreiras que impedissem a livre expressão do seu ser”. Assim formulada, essa concepção da arte promove uma “anteposição entre os momentos ‘realíssimos’ da vida cotidiana e a tênue realidade da arte”¹⁵. Tentaremos encarar sob outro ângulo esta discriminação, buscando valorizar ontologicamente a realidade tênue da arte, não porque assim estaremos libertos da “verdadeira realidade” que o conhecimento busca guardar em fronteiras seguras, mas porque as fronteiras inconstantes das coordenadas móveis do olhar, que definem os limites da arte, exigem um “estudo direto da mudança”¹⁶, dos sonhos e da imaginação, que transbordam pelo impulso criador do artista. Como o ‘homem literário’ de Bachelard, o artista pesquisador é também o resultado de “uma soma da meditação e da expressão, uma soma do pensamento e do sonho”¹⁷. Para que o artista pesquisador experimente a mudança será preciso transmutar-se, fazer uso da mobilidade do olhar própria à arte para que assim, os limites de sua pesquisa, de sua investigação, possam ser vividos e percebidos em um (in)constante arranjo de distância, proximidade, sensação e presença das coisas e do mundo.

O antropólogo francês Bruno Latour definiu o modo de falar próprio à religião, como sendo aquele que “não fala *a respeito de* ou *sobre* coisas, mas *de dentro de* ou *a partir de* coisas, entidades, agências, situações, substâncias, relações, experiências [...] que são sensíveis aos *modos* como se fala delas”¹⁸. Seu interesse no modo de falar religioso reside em detectar e investigar uma experiência, uma qualidade de interação que é produzida graças à forma como se fala de dentro de, a partir dessa experiência, e que produz uma *transformação* no ouvinte e também em quem fala. Para tornar mais fácil seu argumento, Latour aproxima o discurso religioso do discurso amoroso, dizendo que neste não tem

¹⁵ DA SILVA, 2009: 83.

¹⁶ Na conclusão do livro ‘O ar e os sonhos’, Bachelard retoma a reivindicação de Bergson de ‘um estudo direto da mudança’ como uma das tarefas mais urgentes da metafísica, e propõe substituir “uma filosofia de descrição cinemática por uma filosofia de produção dinâmica”. BACHELARD, 2001: 263-275.

¹⁷ BACHELARD, 2001: 275.

¹⁸ LATOUR, 2004: 351. O texto da conferência foi publicado em português pela revista *Mana* em 2004, e é parte da série de conferências *Science, Religion, and the Human Experience* (organizadas por James D Proctor) e ministradas na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara em 2001-2003 (ver <http://www.srhe.ucsb.edu/>).

importância ou relevância a originalidade e/ou banalidade de uma questão fundamental como: “Você me ama?”. A informação, que uma questão como essa transmite, importa menos, de acordo com sua formulação, do que o que acontece, o que se transforma, o que se altera a partir dela. De maneira semelhante, o modo como os artistas falam de arte oscila entre modos mais ou menos internos aos processos de criação, mais ou menos próximos dos atos de criação¹⁹. Em sua escrita, os artistas também parecem não falar a respeito de ou sobre coisas, mas de dentro de ou a partir de coisas e de experiências sensíveis que *vazam*, transbordando a superfície que as contém²⁰.

O modo de falar, a escrita que aqui busco, não visa delimitar ou reconhecer fronteiras, mas aproximar-se do exercício experimental de mobilidade do olhar. Olho para aquilo que estando próximo, desconheço; olho para aquilo que estando distante, vejo por meio de outros, conheço *como se* (me fosse próximo). Escrever *como se*, envolve experiência: uma experiência trópica. A etimologia da palavra “trópico”, do grego *trópicos*, *tropos*, 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. Trópico(a), de acordo com Pierre Chantraine, deriva da palavra ‘tropé’ – “volta, virada, volta em torno de, mudança”²¹. *Trópicos* tem, nessa raiz, o seu sentido relacionado ao solstício, ao momento

¹⁹ A *pesquisa em arte*, realizada por artistas, têm sido pensada, desde meados dos anos 90 no Brasil, como um trabalho realizado a partir - e de dentro - da prática artística. Essa concepção de pesquisa torna-se mais clara ao se estabelecer uma comparação com outros campos de pesquisa que se debruçam sobre as coisas da arte e que, assim, realizam *pesquisas sobre arte*. Ver REY, Sandra. “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais”, *Porto Arte*, v.7, n.13, (1996), p. 81-95; BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS (2002); ver também FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (2006), sobretudo apresentação escrita por Gloria Ferreria, p. 9-33.

²⁰ O termo *vazam* é utilizado pelo antropólogo Tim Ingold para referir-se à natureza viva das coisas em oposição à natureza congelada dos objetos. Sua análise desdobra-se a partir do ensaio *A coisa* (1971) de Heidegger. Ingold escreve: “Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas”. INGOLD, 2012: 29.

²¹ Presente no título da tese, a palavra “trópico” terá seu sentido desenvolvido ao longo de toda a tese. CHANTRAINE, 1999: 1132-1133. A palavra no grego tem uma gama de variantes na forma e no uso ao longo do tempo. Destaco a primeira definição e em seguida uma variante que me chamou a atenção. No original: « tourner, diriger vers, se tourner vers, changer, mettre en fuite [...] point où tourne le soleil, “solstice”, changement ».

de mudança do sentido, de maior ou menor presença do sol, de maior ou menor duração do dia e da noite. Chantraine apresenta ainda, a seguinte imagem para definir trópico: “ponto onde o sol faz a volta (ou a curva)”. Adotemos, por ora, o sentido etimológico de trópico que encontra-se menos na determinação de um lugar e mais na experiência ou vivência de um acontecimento provocador de mudanças, voltas e reviravoltas.

A pintura (a arte), escreveu Bachelard, deve ser percebida em seu dinamismo, no seu princípio de ‘condutor do psiquismo poético’ que guia o ‘visitante’ por um caminho interno de mobilidade espiritual, de (re)volta, de revolução. Este ‘visitante’ deve espreitar, investigar, pesquisar; encontrar na arte um campo experimental para a procura de renovadas experiências capazes de, como escreve Bruno Latour, “mudar o modo de se habitar o espaço e o fluir do tempo”²² ou, como escreve Lygia Clark, experiências “para a procura de novos espaços e necessidades espirituais autênticas”²³. Como *visitante*, o artista pesquisador, investido do caráter essencial da imaginação, isto é, da mobilidade das imagens²⁴, deixa-se ser conduzido à presença daquilo que fora incompreendido, à presença de “um corpo cujo retorno, o surgimento inesperado e fragmentário, toma a força da verdade”²⁵. Este acontecimento, fruto de uma ‘necessidade espiritual autêntica’, é envolvido e envolve o exercício de libertar-se das formas primeiras e imaginar, fantasiar, mostrar, fantasmagorizar, (in)corporar saberes e imagens. Uma possibilidade de transformação das formas em outras formas, dos seres em outros seres, uma possibilidade de tornar-se outro, outra coisa.

Direi que a qualidade de interação presente no encontro (no modo de conduzir o visitante, no modo de fazer, falar e escrever, no modo de perceber e expressar) encarna/ (in)corpora uma presença e ‘mostra uma verdade’. Em “Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da pintura” Hubert Damisch coloca a questão da verdade *em* pintura (Cézanne) observando que:

“a superfície de separação entre o semântico e o semiótico não deve ser procurada entre o nível da figura (dada a ver) e o da significação (dada a compreender), mas em algum lugar no encontro entre o legível e o visível, entre o domínio do simbólico e o do semiótico, com a condição de se pensar o semiótico, tal como Julia Kristeva, como uma modalidade do processo de

²² LATOUR 2004: 352.

²³ CLARK, 1957: 71.

²⁴ Bachelard abre o livro “O ar e os Sonhos” ressaltando que: “pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”. BACHELARD, 2001: 01.

²⁵ DAMISCH, 1984: 12. Tradução nossa. No original: « un corps dont le retour, le surgissement inopiné et fragmentaire, prendra force de vérité ».

significância, que se poderia dizer na verdade psicossomática, em ligação direta com o corpo, e como um momento logicamente, geneticamente, produtivamente anterior ao simbólico, mas que neste se faz objeto de uma revelação, pela qual se integra.²⁶

‘Mostrar uma verdade em arte’ acontece dentro das coisas, no lugar de encontro entre legível e visível. Um momento que só é possível de ser produzido (e reconhecido) se formos capturados e envolvidos pela mudança que dá forma e propaga o movimento, que não deixa fixar momentos. Na novela “A Obra-Prima Desconhecida” Honoré de Balzac narra o espanto que acomete os dois visitantes do pintor Frenhofer diante de uma descoberta:

Aproximando-se, perceberam em um canto da tela a ponta de um pé nu que saía daquele caos de cores, de tons, de nuances indecisas, espécie de névoa se forma; mas um pé delicioso, um pé vivo! Permaneceram petrificados de admiração diante daquele fragmento que escapou de uma inacreditável, de uma lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros que surgiria dentre os escombros de uma cidade incendiada.

- Há uma mulher aí embaixo! – exclamou Porbus [...]²⁷

A descoberta de um traço insuspeito, despercebido e distante, que “porta uma marca”²⁸, torna a figura escondida do corpo por demais próxima, presente e verdadeira. Algo cuja descoberta provoca um espanto. O antropólogo Tim Ingold escreveu que os pintores “em sua pintura pretendem recuperar, por detrás da mediocridade mundana da habilidade de ver *as coisas*, o puro espanto dessa experiência, ou seja, de ser capaz de *ver*”²⁹. O espanto - o espanto da descoberta – é definido por Tim Ingold como sendo o:

sentimento de admiração oriundo de se montar na crista do contínuo nascimento do mundo. No entanto, juntamente com a abertura vem a vulnerabilidade. Os forasteiros não familiarizados com esta maneira de ser, que muitas vezes parece timidez ou fraqueza, provam uma falta de rigor característica de crença e de práticas supostamente primitivas. A maneira de conhecer o mundo, dizem eles, não é se abrir a ele, mas sim “apreendê-lo” em

²⁶ DAMISCH, 1985: 101.

²⁷ BALZAC, in DIDI-HUBERMAN, 2012: 175.

²⁸ DAMISCH, 1984: 12. Tradução nossa. No original : « Redoublant d’invention, ils finiront par dénicher, sous les décombres du chef-d’oeuvre, la trace d’une femme qui en portait la marque » .

²⁹ INGOLD, 2015: 125.

uma grade de conceitos e categorias. O espanto foi banido dos protocolos da investigação racional conceitualmente conduzida. Ele é inimigo da ciência³⁰.

A verdade em arte é um espanto. Desse modo, a escrita na pesquisa em arte, não deve ter por objetivo ir ao encontro de uma informação, seu objetivo deve manter-se próximo da vontade de provocar espanto, êxtase, “uma diminuta mudança na cadência do tempo”. O pesquisador, como um visitante ou como a pessoa religiosa para Latour, ao encontrar algo inesperado, é levado a “se decidir, se envolver, talvez comprometer-se irreversivelmente”³¹. Se a arte se dirige a nós no intuito, não de informar uma verdade, mas de gerar uma verdade, o problema passa a ser: como colocar-se em sintonia com as mudanças promotoras de mobilidades e encontros em arte?

A descoberta insuspeita de uma figura em meio ao caos, como a colocação de um vazio em arte, ou de uma ausência da figura em pintura, promove uma dissociação entre as funções *imageantes* e informativas. Na pintura não figurativa os elementos visuais (forma do suporte, moldura, as propriedades do fundo etc.) continuam em ação criando formas e informando, mas de um modo novo que a partir de Cézanne e Seurat, escreve Damisch, busca mostrar-se “em seu valor de expressão, de significância própria, autônoma”³². Nesta perspectiva, a atenção e o envolvimento, que pedem esta pesquisa em arte não reside nos fatos, e sim no movimento contínuo, perpétuo, renovado e repetitivo, que (re)coloca em ação as imagens a partir da descoberta de algo que antes parecia improvável e que depois tornará a sê-lo. A mobilidade, o deslocamento possibilitam subtrair a ‘interpretância’ de um discurso que busca encontrar e fechar a pintura em um significado.

Seguindo a ideia do discurso religioso desenvolvida por Latour, o discurso artístico que pratico nesta pesquisa é aquele cujos dados, portando um valor de expressão, promovem uma transformação: a transformação daqueles que se envolvem e se sensibilizam com a possibilidade de um discurso que “apresenta novamente o que é estar presente naquilo que se fala”³³, naquilo que se mostra. Falar e mostrar se confundem neste tipo de discurso onde a atenção volta-se sobre o modo *como se* – fala/mostra. Interessa o modo como são (pro)jetadas as coisas, o falar e o mostrar. A pintura que segue falando e mostrando-se, é aqui, não um fim mas “um meio de, um instrumento dos mais eficazes de que dispõe o

³⁰ INGOLD, 2015: 125.

³¹ LATOUR, 2004: 351.

³² DAMISCH, 1985: 97.

³³ LATOUR, 2004: 353-354.

espírito para destituir em dúvida – por interesse metódico – os privilégios do discurso”³⁴ que busca informar uma verdade e, assim, fixar um momento, uma imagem, um texto, retirando-os do fluxo, para com isto investir-se da exclusividade de uma verdade sobre as demais. A destituição do discurso pela dúvida, pela “não figuração”³⁵, é uma forma de experimentar a imagem como no gesto que Latour denomina de iconoclash³⁶:

[...] quebrar as imagens internamente, a fim de torná-las inadequadas ao consumo informativo normal, como se elas quisessem principiar, ensaiar, iniciar um ritmo, um movimento de conversão que se compreende apenas quando o espectador – o espectador devoto – toma a si repetir a mesma melodia, no mesmo ritmo e andamento³⁷.

Repetir o tema renovando a presença e manter o tom prolongando o fluxo de imagens; a isto chamarei nesta tese de uma **experiência trópica da Arte**: um exercício de continuar o problema (o caminho), de contornar e dar a volta adiando o fim pela renovação, ou ainda pela (re)colocação da questão original.

³⁴ DAMISCH, 1984: 52. Damisch escreve pedindo que se tenha atenção em não ver na pintura um fim. Tradução nossa. No original : « un moyen, en même temps que l’un des instruments les plus efficaces dont l’esprit dispose pour révoquer en doute – par intérêt méthodique – les privilèges du discours. »

³⁵ Damisch escreve: “a “não-figuração” – longe de aparecer como um caso particular, como um momento limite na história da pintura, e que não poderia ser pensada senão a partir da estrutura representativa, conforme esta se constituiu partindo da posição fixada para o sujeito no dispositivo perspectivo – levaria, pelo contrário, se tomarmos como se deve, i.e., a sério, a submeter, pela “descoberta” do “procedimento” (como queriam os Formalistas), e pela substituição do voltar-se para a Natureza pela própria expressão pictural, o sistema “Pintura” a um deslocamento radical na ordem da significância, até subtraí-lo, pelo menos em parte, à relação de interpretância, em que o discurso semiológico – talvez essa seja uma de suas funções ideológicas mais importantes – pretende, pelo contrário fechá-lo.” DAMISCH, 1985: 97-98.

³⁶ “Iconoclasmo é quando sabemos o que está acontecendo no ato de quebrar e quais são as motivações para o que se apresenta como um claro projeto de destruição; iconoclash, por outro lado, é quando não se sabe, quando se hesita, quando se é perturbado por uma ação para a qual não há maneira de saber, sem uma investigação maior, se é destrutiva ou construtiva.” LATOUR, 2008: 112-113. Ou ainda: “podemos definir um iconoclash como aquilo que ocorre quando há incerteza a respeito do papel exato da mão que trabalha na produção de um mediador. É a mão com um martelo pronto para expor, denunciar, desbançar, desmascarar, mostrar, desapontar, desencantar, dissipar as ilusões de alguém, para deixar o ar correr? Ou é, ao contrário, uma mão cautelosa e cuidadosa, com a palma virada como se fosse pegar, extrair, trazer à luz, saudar, gerar, entreter, manter, colher verdade e santidade?” LATOUR, 2008: 117-118.

³⁷ LATOUR, 2004: 364.



Fig.8 . Rodrigo Borges, *Estratégia da Aranha*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 3. Fotografia Paula Huyen.



Fig.9 . Rodrigo Borges, *Estratégia da Aranha*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 4. Fotografia Paula Huyen.

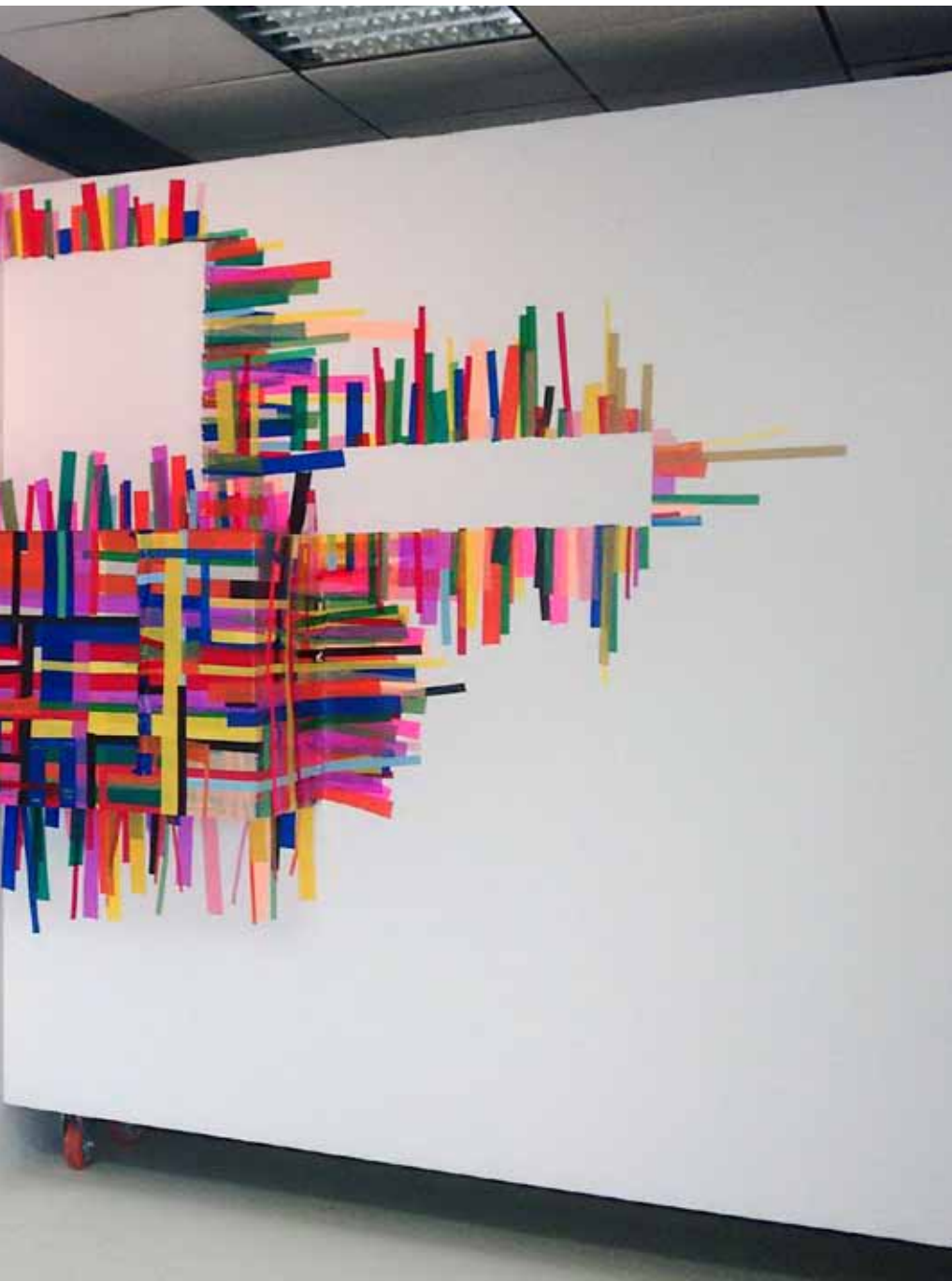




Fig.10 . Rodrigo Borges, *Embrulho*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Fotografia Paula Huven.

[2] A RÚSSIA É SELVAGEM

A primeira anotação do diário de Hélio Oiticica, publicada no livro “Aspiro ao Grande Labirinto”, descreve uma experiência que diz respeito a uma ideia de geometria, uma experiência de observação do mundo natural e de estabelecimento de relações de distância e proximidade, na organização do espaço em que coabitam diferentes seres: pessoas, coisas, ou animais. A nota descreve o recolhimento de dados métricos, inferidos dos desvios de rota das formigas, provocados pela colocação do dedo do artista no meio do trajeto dos insetos. A que distância a formiga percebe o dedo? E a que distância o percebe como um obstáculo? Essa distância é referente à ponta do dedo ou a outras partes do corpo às quais o dedo está ligado? Oiticica parece interessado em encontrar, em descobrir, constantes métricas, no prazer de brincar. Transcrevo aqui a nota do diário:

31 de março de 1954

Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar seu radar. Pus o dedo indicador cortando a direção em que ela ia, porém longe. Quando chegou a certa distância do dedo, desviou. Marquei o ponto de desvio com o lápis e onde o meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo. Logo, o ponto de desvio ao se aproximar do dedo indicador é mais longe do que o dedo polegar, pois a distância da falanginha à ponta do dedo do 1º é maior que a do segundo. O desvio da formiga do dedo médio será maior ainda. Sendo estas distâncias da falanginha à ponta do dedo do sujeito a uma proporção cujo 3º elemento é a falangeta, deve-se dar também com o desvio.³⁸

³⁸ OITICICA, 1986: 15.

*

A busca de uma medida, por Oiticica, não parece ter por objetivo o encontro de uma razão (natural); não visa reconhecer na constância dos desvios uma forma fixa, um cristal (cristalizada). Sua busca, suponho, passa por encontrar uma constante rítmica que, cadenciando o movimento, conduz a um traço, a um caminho, a uma forma, mostrando uma construção a partir da interação entre coisas e seres. Um rito. Um rito marcado, ordenador de caminhos, direções e sentidos. Uma busca, que é também medida, proporcionada, geometrizada por aproximar, desviar e distanciar-se de algo ou alguém, experimentando modos de encontrar/desencontrar o outro. Encontros e desencontros entre eu e tu, entre um e outro, entre outro e outro, entre centro e periferia, entre natural e exótico.

A leitura deste pequeno trecho do diário de Hélio Oiticica me provoca a buscar um modo de pensar as relações de distância e proximidade entre a arte ocidental e uma visualidade não ocidental. Relações que, em sua exterioridade, possibilitam medições e configuram formas de contato. Mas o relato de Oiticica me provoca a pensar que estas relações podem também ser conformadas, medidas e sentidas de modo mais sutil, mais interno; podem ser mensuradas de modo a que algo anterior em mim acione o “radar” do outro desconhecido, diverso de mim, que então alcança algo que está além de mim, do meu limite externo de contato, algo que também eu não tenho instrumentos para racionalizar.

A relação entre a arte ocidental e a arte não ocidental constituiu-se para mim, nos últimos anos, um campo de descobertas, de investigações, de pesquisas e também de práticas. Esse interesse ganhou um lugar concreto, e foi fortemente provocado pela observação de duas imagens.

Ao abrirmos o catálogo da exposição *Geometria Sensível*, que reuniu um conjunto de obras produzidas por *artistas latino americanos* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978, a primeira imagem apresentada é a reprodução de um *desenho indígena brasileiro*³⁹, recolhido em 1965 na região do alto Xingu⁴⁰. A segunda imagem, na folha seguinte, é um guache sobre cartão de Hélio Oiticica, realizado em 1958 e pertencente à série denominada *Metaesquema*⁴¹. Como acontece com a imagem do desenho Xingu - e me parece que justamente para que possamos estabelecer uma relação entre ambas - a reprodução da obra de Oiticica ocupa uma folha inteira do catálogo. Ambas poderiam

³⁹ Ver fig. 25 - Página 126.

⁴⁰ PONTUAL, 1978: 10.

⁴¹ Ver fig. 26 - Página 128.

ser descritas formalmente de maneira muito similar: uma trama dinâmica e orgânica, de linhas e formas. Grafismos.

A colocação destas duas imagens estabelece um diálogo entre passado e presente evidenciando no passado uma herança, que, poderíamos supor, justificaria a vigorosa receptividade e incorporação das formas e ideias construtivistas vindas da Europa para o continente sul-americano, a partir da década de 40 do século XX. Esse diálogo, esse (re) encontro tardio, busca identificar semelhanças, mas também confirmar distâncias; tudo realizado com o cuidado de dissimular e esconder os desvios (por exemplo, o guache de Oiticica é de 1958 e o desenho Xingu é de 1965). Esta forma de estabelecer relações entre duas imagens, entre uma imagem moderna e/ou contemporânea e uma imagem primitiva, ou entre uma imagem ocidental e uma imagem não ocidental tem uma tradição (mais de uma tradição) na modernidade. Eu gostaria, dentre estas tradições, de convidá-los a olhar para a que estabelece uma relação da arte não figurativa-com a arte primitiva.

O historiador Alain Besançon formulou dois tipos de reação à difusão dos movimentos artísticos do centro da Europa para a periferia: 1 - a imitação dos modelos; 2 - a criação de formas novas a partir do “modo peculiar” que a influência alcança a periferia. Este modo peculiar configura-se, por exemplo, por uma ausência de rigor no respeito às regras e diretrizes de um estilo; por uma perda do sentido evolutivo dos movimentos que, muitas vezes, chegam de modo simultâneo à periferia. Os fatores internos que definem as características e diferenças de uma cultura, são apreciados apenas no momento em que reagem aos fatores externos. Focado nas reações ao centro, os padrões de reposta - imitação e incorporação ou transformação - não se diferenciam com as diferentes culturas periféricas. Se esse foco até certo ponto garante a correção do método, a análise da reação ganha complexidade com a apreciação das qualidades particulares (vocações) de cada periferia, até mesmo com aquelas qualidades que não atuaram no *front* da reação.

Desse modo, se em um primeiro momento o primitivo, ligado ao espiritualismo, mostra-se mais como um exotismo na obra dos artistas europeus do final do século XIX - Gauguin sendo a figura emblemática desta direção -, a situação periférica da Rússia, aliada à potência e singularidade artísticas ali desenvolvidas ao longo dos séculos XVIII e XIX, ao receber o influxo da pintura francesa da virada do século, produz um contra fluxo fundamental para o surgimento da arte abstrata moderna. Alain Besançon sugere que um choque “entre as formas elaboradas pela pintura francesa no contexto de uma certa estética e as exigências espirituais de artistas de um modo geral estranhos à França

e portadores de uma estética inteiramente diversa” gerou o nascimento da arte dita abstrata⁴².

Ao utilizar o termo periferia Besançon não estava pensando nas periferias coloniais, no continente americano ou no continente africano. Sua formulação tinha como endereço a Rússia. A periferia da periferia da Europa Ocidental. A arte não figurativa teria, de acordo com a análise de Besançon, uma parte significativa de sua origem situada nesta região “periférica em relação a dois centros sucessivos, Bizâncio e o Ocidente”⁴³. A cultura eslava ali floresceu e, no século XIX, uma nação moderna ali surgiu: a Rússia; separada do Ocidente Europeu “por toda uma espessura de uma primeira periferia: a Prússia, a Suécia, a Polônia”⁴⁴, e ainda a Tchecoslováquia e a Bulgária. Países, cujos povos compartilham uma cultura e falam um conjunto de línguas pertencentes a um mesmo grupo étnico linguístico, diverso do latim e do anglo-saxão.

Na busca por (re)afirmar, (re)atar e (re)estabelecer o caráter e a força de seu povo, o encontro com o primitivo na Rússia do século de XIX será mais um (re)encontro dos artistas russos com a cultura russa arcaica, do que um encontro com o outro exótico. Poder-se-ia pensar em um encontro com o outro em si mesmo, em sua própria origem. Um encontro que parece configurar-se como uma afirmação, no presente, para o futuro de uma nação com pretensões continentais, com desejos de expansão e de uma atuação de protagonismo no cenário mundial.

Se a importância da pintura cubista e futurista é não só evidente, mas verbalizada pelos artistas (Malevitch em especial), a importância de movimentos internos à Rússia também o é para os artistas da vanguarda russa - mesmo se pouco mencionada por eles. Besançon assinala algumas características do movimento dos *Ambulantes*⁴⁵ que teriam sido importantes e retomadas com outras repercussões, pelos cubo-futuristas e pelos construtivistas. De acordo com ele, os ambulantes buscavam ir ao encontro

⁴² BESANÇON, 1997: 514.

⁴³ BESANÇON, 1997: 522.

⁴⁴ BESANÇON, 1997: 523.

⁴⁵ “A Sociedade de Exposições Itinerantes de Obras de Artistas Russos, mais conhecida como os Itinerantes (Vagabundos ou Ambulantes — em russo: “Передви́жники” — Peredvizhniki), foi um grupo de pintores russos que fundaram um movimento dissidente da Academia Imperial de São Petersburgo em 1870. Embora sua proposta tivesse um fundo romântico, foram a maior força para a divulgação do realismo na arte russa, agregando em seu auge os melhores talentos de sua época e praticando uma pintura nacionalista de crítica social”. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Itinerantes&oldid=47235499>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

da Rússia profunda, ao encontro do povo, assim “eles atingiam as camadas novas da *intelligentsia*, dos jornalistas, dos professores, dos pequenos círculos progressistas da província”⁴⁶. Esse ir ao encontro do povo tinha, evidentemente, um caráter político, mas também carregava um desejo de valorizar as forças culturais mais profundas e arraigadas na população das cidades, entre os camponeses e nos lugares mais distantes do vasto território russo. Diretora científica do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, Evgenia Petrova aponta, em um ensaio que busca situar a participação de Kandinsky no contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX, que:

[...] na Rússia do fim do século XIX, o interesse pelo Norte e pela Sibéria crescia muito, assim como pelas antigas raízes que permaneceram na cultura russa depois da conversão ao cristianismo. De certo modo, esse processo fazia paralelo com a paixão pelas antiguidades africanas e orientais que criou o primitivismo ocidental. E não se pode negar que o interesse pela Sibéria e pelo Norte também tinha a ver com objetivos práticos⁴⁷.

Ir ao encontro do primitivo, para os artistas modernistas russos, não pode ser analisado como um paralelo do interesse de alguns artistas que orbitavam a efervescência parisiense do final do século XIX. O encontro dos artistas Russos com o primitivo tinha intuítos e levou a direções muito diversas das experimentadas por Gauguin, pelos artistas fauvistas, por Picasso, Modigliani e muitos outros; foi um encontro com algo muito próprio, com uma identidade própria, um encontro consigo mesmo. Abordando o contato de Kandinsky com os povos do norte da Rússia, da região de Vologda, para onde o artista viajou em 1889, Petrova afirma que “causaram-lhe uma grande impressão os rituais e as crenças dos povos nórdicos que conheceu ou soube através de seus amigos etnógrafos”⁴⁸. A oportunidade de viver por um período junto a estes povos despertou o interesse de Kandinsky pelos costumes e pela vida deste povo do norte em cuja história, escreve Evgenia Petrova, se misturaram raízes russas e finlandesas. O contato de Kandinsky com a terra nórdica constitui-se um ponto de começo, uma fonte visual primitiva e original de formas, cores e ambiência que ele guardou e registrou em seus escritos⁴⁹. Mas, como

⁴⁶ BESANÇON, 1997: 524-525.

⁴⁷ PETROVA, Evgenia. In: *Wassily Kandinsky. Tudo começa num ponto*, 2014: 11. Os objetivos práticos que aparecem no final da citação fazem referência às expedições que tinham por objetivo descobrir riquezas minerais a serem exploradas.

⁴⁸ PETROVA, Evgenia. In: *Wassily Kandinsky. Tudo começa num ponto*, 2014: 11.

⁴⁹ “Além das lendas, Kandinsky, como todos os outros, tinha contato com utensílios e brinquedos de madeira, pintados com cores fortes. Mais tarde, viajando pelo Norte, Kandinsky registrou por escrito canções populares e provérbios, orações e conjuros, desenhou nos álbuns detalhes decorativos de casas de madeira, utensílios e objetos domésticos (Lenbachhaus, Munique). Na mesma época, ele começou

escreve Petrova, este interesse não era incomum na Rússia do fim do século XIX e do começo do século XX:

A onda de interesse pela história nacional, a vida e os costumes dos camponeses, a classe mais numerosa do país, abarcou diversas camadas da população. Em grande parte, ela correspondia à atenção dos europeus aos povos africanos, asiáticos, indianos e outros. Nesse mergulho profundo na antiguidade russa e nos diversos gêneros do folclore, formaram-se muitos artistas da vanguarda russa na pintura (Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin e outros) que estavam na primeira etapa do figurativismo. Kandinsky, que sentiu a influência da arte popular, viva e pitoresca, porém privada de continuidade, talvez tenha tomado emprestado dela sua essência decorativa, lacônica e expressiva, “sem palavras”. “Frequentemente eu desenhava esses ornamentos que nunca se perdiam em pormenores e foram feitos com tanta força que o próprio objeto perdia-se neles...”, ele escreveu, concluindo que, “provavelmente, justo por causa dessas impressões, encarnavam-se minhas posteriores intenções e meus objetivos na arte”⁵⁰.

Primitivo e moderno, selvagem e civilizado, são termos que não poderiam habitar um mesmo espaço, seja ele geográfico ou conceitual, a não ser com o devido cuidado de dissimular e esconder desvios. Nada de esoterismo, nada de misticismo, nada de religioso, nada de sagrado, nada por trás, tudo sobre a superfície, tudo aparente, tudo referenciado, tudo claro. Nada de escuro. Sendo reconhecido o papel dos artistas russos (especialmente Kandinsky e Malevich) no surgimento da arte abstrata moderna no ocidente, o papel da cultura eslava - presente na vida da região em que estes artistas nasceram e cresceram - foi, em grande medida, ignorado pela história da arte. Caracterizados, desde o período romano, como povos incivilizados e bárbaros, a possibilidade de uma associação entre a cultura eslava e a moderna civilização ocidental, não poderia ser tolerada. A arte moderna (não figurativa e abstrata), emblema da civilização ocidental do século XX, não poderia, de modo algum, ser associada com (ou tomar como referência) a história de povos que foram sempre tidos como culturalmente inferiores, ainda que próximos (geograficamente) e conhecidos (desde muitos séculos)⁵¹.

a colecionar arte popular, inclusive ícones (particularmente, os de São Jorge), brinquedos, rodas de fiar e os lubok (estampas primitivas). Em 1911, já com uma coleção considerável, Kandinsky, como verdadeiro colecionador, pediu a seu amigo Nikolai Kulbin que achasse para ele mais um tema de lubok “...se possível, bem antigo, primitivo (com serpentes, diabos e bispos etc.)”. Não é por acaso que um lubok aparece pendurado na parede do apartamento de Kandinsky, em uma foto publicada frequentemente”. PETROVA, Evgenia. In: *Wassily Kandinsky. Tudo começa num ponto*, 2014: 16.

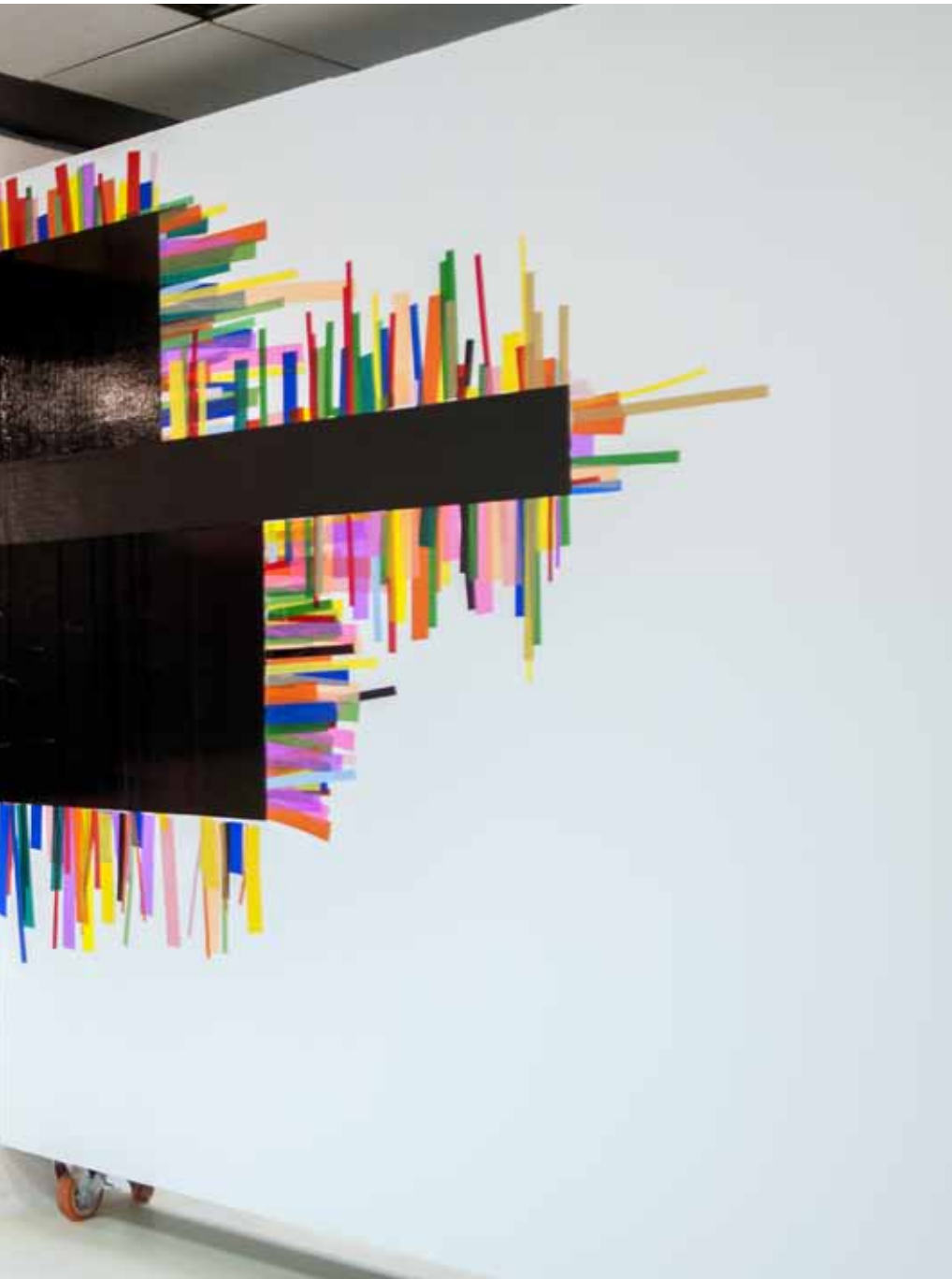
⁵⁰ PETROVA, Evgenia. In: *Wassily Kandinsky. Tudo começa num ponto*, 2014: 16

⁵¹ A importância da formação inicial de alguns artistas do leste europeu ligados à Escola de Paris tem sido, desde os anos 70, revista. Em 1975, no catálogo da

retrospectiva do artista tcheco Kupka, no Guggenheim Museum em New York, a pesquisadora Meda Mladek escreveu um texto sobre as 'influências centro europeias' na obra deste artista. Destacando a importância de sua formação na Bohemia, em Praga e em Viena para o caminho abstrato que ele escolheria seguir 14 anos depois de ter chegado a Paris: "The factors that directly influenced Kupka's artistic orientation are, in order of the time, if not of importance: his involvement with folk art; his professional training and education in Bohemia which steeped him in the Nazarene tradition; his preoccupation with two particular Czech painters, Josef Manes (1820-1871) and Mikulas Ales (1852-1913) who were educated in Nazarenism and influenced strongly by folk art and music; his contact with the Viennese intellectual and artistic milieu which deepened his inherent tendencies, stimulated his talents and determined his future choices". MLADEK. In: Kupka, 1975: 15.



Fig.11 . Rodrigo Borges, *Estratégia da Aranha*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 5 - Um canto escuro. Fotografia Paula Huven.



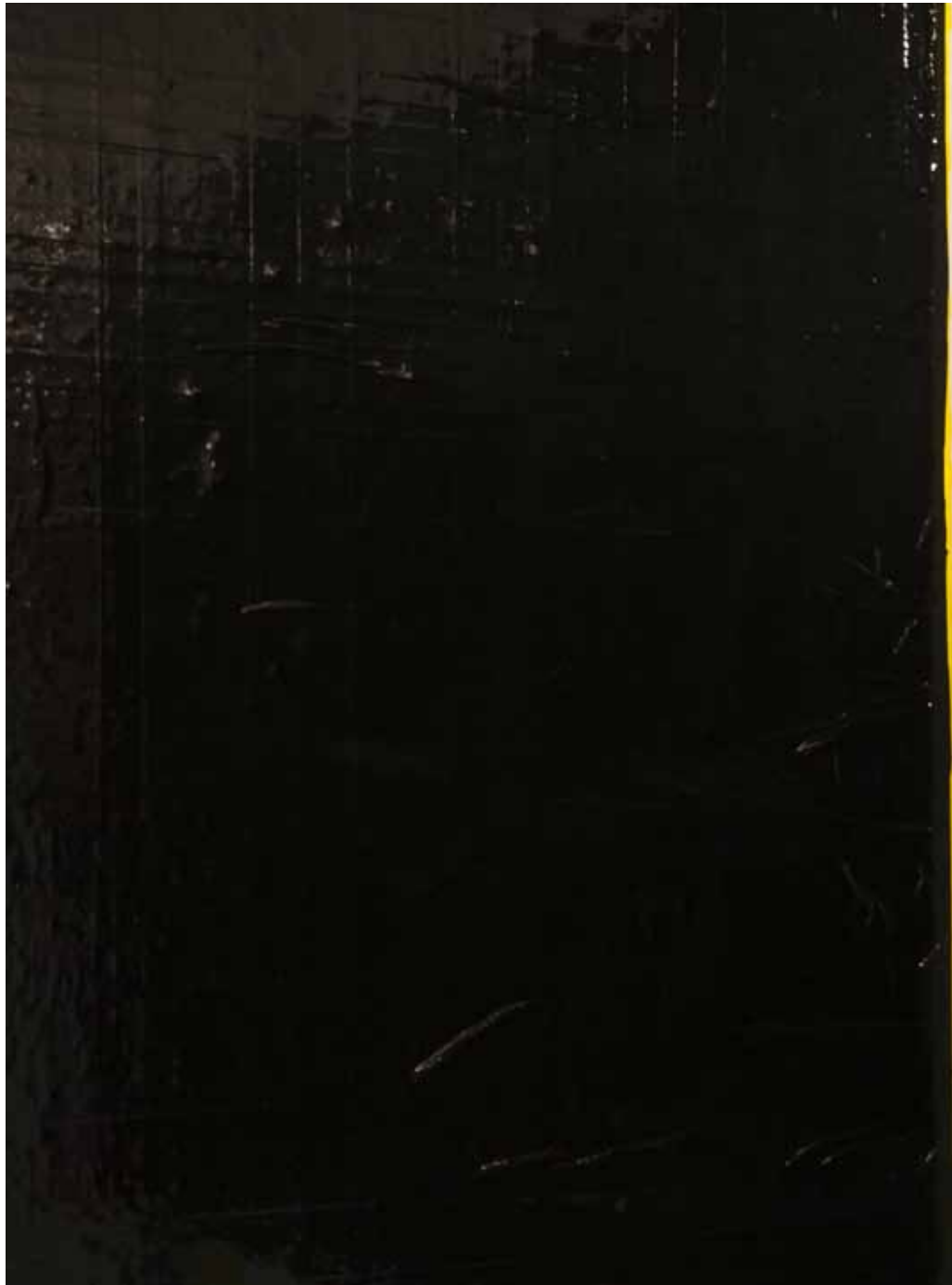


Fig.12 . Rodrigo Borges, *Estratégia da Aranha*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017 - movimento 5 - Detalhe. Fotografia Paula Huven.

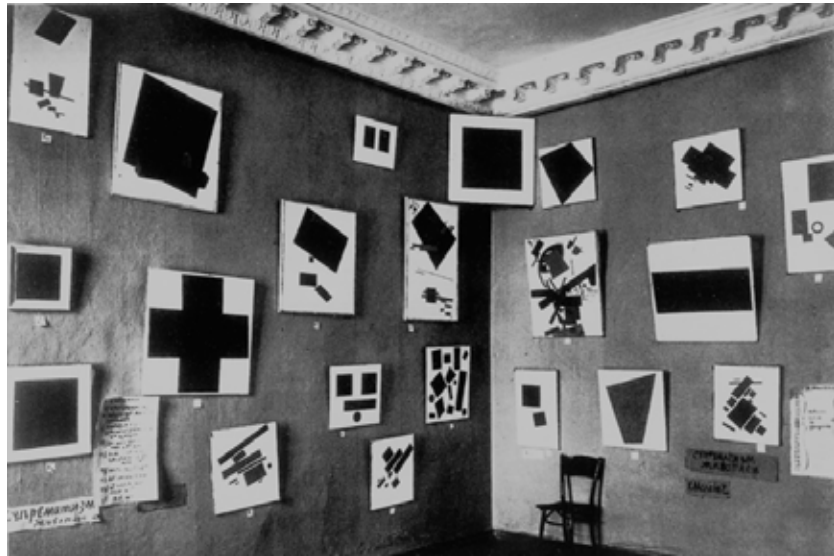


Fig.13 . Última Exposição Futurista 0.10 [zero-dez], São Peterburgo, dezembro 1915 - janeiro 1916. Vista da exposição mostrando a sala reservada a Kazemir Malevitch. Fotografia: estúdio de Karl Bulla.

[3] UMA ATENÇÃO AO ESCURO

III.I AH, UM QUADRADO ESCURO!

No registro fotográfico da sala reservada a Malevitch na *Última Exposição Futurista de Quadros 0.10* realizada na cidade de São Petersburgo no fim de 1915 e início de 1916 (Fig. 13), pode-se ver o *Quadrado Negro* pendurado na quina, no alto, no canto próximo ao teto. A fotografia mostra, sobre as paredes, um conjunto de vinte telas (sem contar o *Quadrado Negro*) que conformam o entorno do canto, onde sobressai a forma quadrada escura que se tornou, a partir de então, emblemática. Também chama a atenção a presença de uma cadeira vazia, encostada na parede direita, bem próxima ao canto. Uma presença que em sua função, ergonomia e forma sinaliza a ausência da figura humana na cena fotográfica e em cada um dos quadros.

Um quadrado de cor escura parece fechar-se em si mesmo e àquilo que o cerca. O que ele tem a nos oferecer de si parece muito pouco para esclarecer suas intenções, para revelar seu assunto. Olha-se diretamente para ele, para dentro dele, para dentro. Tudo é escuro! Como um grau extremo da pintura, o *Quadrado Negro* de Malevitch embaralha nossas categorias. Ele não é uma figuração de uma quadradura, não é uma abstração, não é um puro monocromo, não é um *ready-made*, nem é um ícone, mas é permeado e permeia todas estas construções formais e conceituais. Olhamos para ele e nossa atenção desvia-se. Então olhamos à sua volta, procurando as relações engendradas pela sua colocação neste determinado lugar. Se é verdade que “em torno de cada imagem escondem-se outras”⁵², o que se esconde em torno do *Quadrado Negro*, dessa imagem que, em si, tudo esconde? Quais analogias, simetrias e contradições formam-se em torno de uma superfície delimitada, plana e escura? O que se esconde sob essa superfície coberta de tinta escura? O que se esconde sob essa forma? O que se esconde atrás do quadro? O que dizer desse espaço perdido, oco, inútil, que sobra atrás do posicionamento do *Quadrado Negro* no canto, na quina da sala? O mundo que nos envolve imediatamente, escreve Ferreira da Silva, “que se inscreve em nossa percepção, pode esconder e não ‘mostrar’ o que está por detrás dele”, e completa:

se desde cedo esse fenômeno da dissimulação das coisas comove a nossa imaginação é porque alude a uma certeza radicada profundamente em nosso espírito, a saber, que um mundo subterrâneo e imprevisível espreita sob a superfície habitual, com súbitas e aterradoras irrupções⁵³.

Não satisfeitos com o que vemos na superfície, buscamos além, e assim tornamos de difícil definição o lugar da coisa, da obra que vemos. A que lugar isso pertence? A indefinição conceitual de uma coisa (o que é isso?) torna também de difícil definição o ambiente da coisa. Do mesmo modo, um ambiente que se apresenta impreciso torna o que nele habita instável e indefinido; indefinição que, aos olhos de quem a vivencia, surpreende e transcende a natureza concreta do ambiente e das coisas⁵⁴.

O *Quadrado Negro* é uma pura superfície escura, cuja base construtiva é o princípio econômico de “num plano só expressar a força da estática ou a aparência da paz

⁵² CALVINO, 1990: 104.

⁵³ DA SILVA, 2009: 132.

⁵⁴ O *redy-made* duchampiano atua neste sentido, nesta fronteira de indefinição entre arte e não-arte, entre ambiente e não-ambiente ou, ainda, lugar e não-lugar. Ver a respeito a análise do filósofo português José Gil em: *A imagem-nua e as pequenas percepções - Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996. 2ª Edição: fevereiro de 2005.

dinâmica”⁵⁵. Uma estática dinâmica, um adiamento da possibilidade de fixar a imagem que preenche de uma tensão suave, a paz habitual, e nos coloca em estado de atenção às *súbitas e aterradoras irrupções* vindas do subterrâneo da imagem. Desse modo, a presença da superfície escura desdobra-se no espaço parecendo ser, ao mesmo tempo, próxima (familiar, conhecida, concreta, real) e distante (estranha, misteriosa, irracional, surreal). Dizer que algo é, ou está, ao mesmo tempo próximo e distante configura uma profundidade de campo, se não, uma profundidade de análise passível de ser percebida ou experimentada de um modo diverso do habitual. Quais os meios para alcançar a percepção dessa profundidade? Merleau-Ponty define a profundidade como sendo “a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí”⁵⁶.

Situar uma coisa (não qualquer coisa) ‘aí’, faz da localidade em que a coisa situa-se, um ‘aí’ onde todas as dimensões, todas as histórias, todas as temporalidades são/estão ao mesmo tempo. O ‘aí’ sendo um lugar onde se estabelece uma promiscuidade entre o vidente e o visível, onde “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível”⁵⁷ fecundam-se, tornando-se momentaneamente indefiníveis, irreduzíveis para aquele que olha (com todo o corpo) o acontecimento de uma superfície plana coberta de cor.

O *Quadrado Negro* de Malevitch evoca uma compreensão profana do visível que deixando de lado seus enunciados, descansa “sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos”⁵⁸. O (re)encontro com uma superfície original, com o original de uma superfície plana escura, traz, desse modo, uma potência criadora de fantasmas. A percepção deste escuro tem a potência de ser como a vivência do apagar momentâneo da luz elétrica em uma noite escura onde, após a luz se apagar, resta um rastro da imagem do mundo, que imediatamente confunde-se com as imagens fantasmáticas vindas de dentro, de dentro do fundo escuro no qual o olhar está imerso.

O resultado dessa transfiguração, desse desnudar-se de enunciados, guardaria alguma relação, ainda que indireta, com um referente? “Haverá um signo plástico absolutamente despojado de qualquer traço icônico?”, pergunta-se o filósofo português José Gil para,

⁵⁵ MALEVITCH, apud DUNAEVA, 2007: 16. A citação encontra-se em nota de pé de página do texto introdutório de Cristina Dunaeva ao livro “Dos Novos Sistemas da Arte” de Malevitch traduzido por ela. A citação original foi retirada da primeira página do texto de Malevitch “Suprematismo 34 desenhos”, publicado em Vítsek, em 1920.

⁵⁶ MERLEAU-PONTY, 2004: 35.

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, 2004: 23.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, 2004: 21.

em seguida responder, de um modo que parece uma lição, uma tradução das intenções de Malevitch: é preciso “desaprender o visível para aprender um novo invisível: entre os dois, corte e descontinuidade. O instante em que a cisão faz nascer a forma inédita, instante de recusa e de invenção, é um momento de caos”⁵⁹.

A figuração fixa o ausente

Visível e invisível, presença e ausência são conceitos encontrados na origem da figuração, assim como a sombra. Victor Stoichita define a descrição da origem da pintura, narrada por ‘Plínio o Velho’ em sua *História Natural*, como um nascimento “em negativo” da representação artística ocidental: “a pintura nasce sob o signo de uma ausência/presença (ausência do corpo/presença de sua projeção)”⁶⁰. A sombra escura, contornada por um traço, é o resultado de uma ação, cujo desenrolar é narrado por Plínio, constituindo o mito de Dibutade. Dois discursos são então convocados para a construção deste mito fundador. Um discurso que remete àquilo que eu vejo *em algo* (o visível) e outro que remete àquilo que eu vejo *como algo*, que traz à presença algo que eu não vejo mais (o invisível). A estes dois discursos, do invisível e o visível, Stoichita associa dois momentos, que se fundem neste mito da origem da figuração no ocidente. No primeiro, a sombra - imagem projetada de algo - é realizada pela própria natureza que, por meio da luz, projeta a sombra sobre uma superfície plana. No segundo momento, a sombra desenhada na superfície é um substituto da sombra original do modelo que precisou se ausentar. “A ‘verdadeira’ sombra, sempre mutante, acompanha a pessoa ausente. A imagem fixa é uma relíquia que se opõe ao movimento do ser”⁶¹, que se opõe ao movimento da verdadeira sombra. Assim, a origem da imagem pictórica, a origem da figura, não é fruto de uma observação direta do corpo humano, do seu ser sensível; nem é o resultado de uma produção interior da consciência, mas algo que a consciência encontra pronta, realizada pela natureza. A esse algo nos dirigimos em busca de preencher uma falta, passando da não-sensação à sensação, da aparência ao ser.

O mito de origem da imagem no ocidente apresenta-se como uma mancha em negativo, fruto da ação de fixar a projeção da sombra de um modelo, que saiu de cena.⁶² Essa imagem fascinante, de uma sombra gravada sobre a parede, guarda entretando, a

⁵⁹ GIL, 2005: 137.

⁶⁰ STOICHITA, 2006: 9.

⁶¹ STOICHITA, 2006: 19.

⁶² STOICHITA, 2006: 16.

sensação de que algo se esconde por trás do que ela mostra. Ferreira da Silva escreve: “Um mundo dado determina um sem-número de ilusões, sugerindo a suspeita de que o que existe é qualquer coisa de dado e de presente e não qualquer coisa que chega a ser, superando o dado”⁶³.

Yve-Alain Bois, a partir de Damisch, interpreta a pintura não figurativa “como um campo agonizante onde nada jamais chega ao fim ou é decidido de uma vez por todas”, onde a análise é levada “a um tipo de historicidade que ela havia negligenciado, aquela de longa duração”⁶⁴. Tratar-se-ia de perceber a necessidade (no trabalho do pintor não-figurativo, mas também no trabalho de quem analisa este tipo de pintura) de um adiamento do fim (de um adiamento do julgamento final) para manter a pintura – pintura não-figurativa que busca o real, a vida - sempre em ação. Damisch escreve que “[...] uma pintura de Mondrian não daria outra coisa a ver, ou a considerar, do que um espaço imaginário remendado da parede sobre a qual ela se destaca, ou se recorta mais do que ela o perfura. E será como um quase-objeto que ela convocará o olhar”⁶⁵. Uma pintura que deseja ser, que se mostra destacada e descolada da parede é uma pintura que traz em si, latente, a possibilidade de movimento, de mudança a ser feita e refeita. Em sentido contrário, o verbo ‘perfurar’ estabelece uma contraposição se apresentado como o exemplo de uma ação que marca e fixa um momento no passado, de modo a que se possa remeter sempre, por meio da sensação de falta, a este momento que passou.

A neutralização da ordem simbólica, o adiamento da dissolução da pintura no real, para que “a ordem simbólica na qual (a pintura) está fundada tivesse sido neutralizada”⁶⁶, ressoa na definição de Malevitch para o *Quadrado Negro* como uma ‘paz dinâmica’. No encontro do pintor russo com este zero absoluto, adiamento e neutralização atuam contra a fixação da imagem, contra a forma dada, e em favor da sua transfiguração, de sua metamorfose. Essa imagem nua, que parece tornar visível um fim, não é, todavia, o fim das imagens, ela justamente atua contra as imagens fins, colocando um lance novo no jogo que estimula o próprio jogo e as partidas seguintes. É preciso então, para os lances seguintes, posicionar-se claramente contra as análises que entendem a abstração,

⁶³ DA SILVA, 2009, p.135.

⁶⁴ BOIS, 2009: 292. Ver a respeito, o texto de 1977 de Hubert Damisch, *Stratégies 1950-1960*, republicado em Fenêtre jaune cadmium. Paris: Seuil, 1984, p. 142-178.

⁶⁵ DAMISCH, 1984: 67. Tradução nossa. No original : « [...] un tableau de Mondrian ne donnerait rien d'autre à voir, ou à considérer, qu'un espace imaginaire réparé du mur sur lequel il s'enlève ou se découpe plus qu'il ne le troue. Et c'est comme un quasi-objet qu'il en appellerait au regard [...] ».

⁶⁶ BOIS, 2009: 291.

especialmente as formalmente mais radicais, como um gesto iconoclasta, destruidor da figura, da representação e, por fim, das imagens. Para em seguida pensar sob a ótica de um adiamento, um quase tornar-se outra coisa, que é também sempre tornar-se outra coisa. Olhar para a foto da sala de Malevitch na exposição *0.10*, olhar para o quadro *Quadrado Negro* nessa foto e olhar para o que se mostra ao seu redor, colocar em dúvida o nada que é mostrado, levou-me a uma percepção (melhor dizer a uma imaginação) de sua imagem como sendo móvel, fluída e instável. A busca de encontrar o sentido (*dizer a verdade*) exige um salto de uma imagem à outra na própria imagem. Sonhar com a imagem a sua metamorfose.

A abstração põe em movimento o ausente

É preciso aceitar o *convite à viagem*⁶⁷, para que a obra realize/seja a metamorfose que se faz visível, que dá forma mas nunca é uma forma. Mas, como tornar-se um espectador visitante dessa imagem que passa? O que é preciso para que a visita seja proveitosa, para que a viagem realize-se plenamente? Como visitante é preciso situar-se na viagem, retrospectiva e prospectivamente, assumindo posição no jogo aberto e fluido da arte não figurativa. Continuar a viagem em novos trajetos, por novas linhas que se constroem no ato de caminhar/visitar, projetando novas formas de habitar o mundo. Continuar o jogo, o problema, a viagem é fazer o que não foi possível ser feito, nem mesmo ser pensado; é fazer o mesmo, de outro modo.

O exercício de atenção exigido para olhar o *Quadrado Negro* não deve ser, por esse caminho que estamos percorrendo, percebê-lo como imagem, mas tomá-lo em sua originalidade como um projetor de imagens. “Cada forma é um mundo” escreveu Malevitch. Olhemos para o *Quadrado Negro* em um apagar de luzes. O que nosso olhar pode ver aí? “O que ele vê? Absolutamente nada, não há nada a ser visto aí; mas vocês devem olhar aqui, através do olho interno da piedade, para aquilo que o afresco supostamente significa: alhures, não num túmulo, não entre os mortos, mas entre os vivos”⁶⁸. Analisando o *Quadrado Negro* de Malevitch, Latour o situa em um tipo de gesto iconoclasta, em um modo de relacionar-se com a imagem que ele define como ‘não tolerar as imagens fixas’. Para esse tipo de iconoclasta, diz Latour, iconofilia (amor pela imagem) significa combater o ‘congelamento das imagens’, combater um outro tipo de iconofilia (idolatria

⁶⁷ BACHELARD, 2001: 04.

⁶⁸ LATOUR, 2004: 364.

pela imagem) que extrai uma imagem do fluxo para, “se tornar fascinado por ela, como se isso fosse suficiente, como se todo movimento tivesse parado”⁶⁹.

Tentemos esclarecer um pouco melhor o modo como esse amor pela imagem, de que fala Latour, se apresenta em Malevitch. De que modo a religião e o sagrado são intuídos por Malevitch e podem ter atuado, por exemplo, na escolha do lugar (culturalmente reservado aos ícones russos) para a colocação do *Quadrado Negro* na exposição 0.10? Escreve Besançon:

há uma evolução do mundo e da arte que, progresso após progresso, destruição após destruição, chega a um ponto último, que é “Deus”. Esse Deus supera toda representação e só pode ser abordado pela via negativa do sem-objeto, do não-figurativo. Esse Deus para além de Deus, de cuja natureza participa a alma do artista, é intuído como vazio perfeito, como nada, como ser-não-ser, e qualquer figuração – seja a dos objetos, seja a desse próprio absoluto – reveste, sob esta luz negra, a aparência de um ídolo. Razão pela qual Malevitch cuidará de suspender seu Quadrado preto num lugar elevado a um canto da sala de exposição, o que, para um russo, significava que ele o havia colocado no “canto vermelho”, o local reservado para os santos ícones⁷⁰.

Se o *Quadrado Negro* está inserido em um tipo de gesto, em um tipo de amor à imagem que não tolera a imagem fixa, como falar, como descrever, essa imagem movente que a pintura coloca em ação? Como promover na pintura o movimento de saltar de uma imagem à outra? Como manter na pintura a imagem em ação, e não deixá-la fixar-se em sua representação? Para Latour, Malevitch tinha a intenção de “acessar as forças cósmicas que haviam permanecido escondidas na pintura representacional clássica” buscando com esse gesto “redirecionar a atenção para outras imagens sagradas, mais novas, mais frescas – não para ficar sem imagens”. Uma busca em manter renovada a imagem, não sua representação. Olhar através do olho interno do amor e do afeto pelas coisas e desinteressar-se do “sonho impossível de se saltar para um original não-existente”⁷¹.

Frente ao programa de Kandinsky, destaca Besançon, o caminho adotado por Malevitch em direção ao absoluto é “negativo”, almeja o *zero das formas* e chega *além do zero na criação*. E o que ele nos traz, de lá, como força expressiva, são formas mínimas, elementares, básicas, que manifestam uma vitória da “razão intuitiva” sobre o

⁶⁹ LATOUR, 2008: 130.

⁷⁰ BESANÇON, 1997: 598-599.

⁷¹ LATOUR, 2008: 131.

sentimentalismo da antiga pintura ou sobre o subconsciente dos precursores futuristas. Como olhar para essas formas? De que modo elas nos demandam atenção?

A revolução de Malevitch é cósmica, pedindo que um novo homem, nesta nova civilização, venha colocar-se diante da face da arte nova. A investigação de Besançon aponta, na tonalidade mística dos escritos de Malevitch, a influência do sistema de desenvolvimento da consciência, em quatro etapas (da percepção de uma até a percepção de quatro dimensões), postulado pelo pensador esotérico russo Piotr Uspenski⁷². O novo homem, que surge na visão de Uspenski, escreve Besançon, “percebe que o tempo é espacial; que a direita, a esquerda, o grande, o pequeno já não tem um significado; que nada está morto nem é inconsciente; que tudo é infinito e cada coisa está em tudo; que a realidade do mundo é também sua irrealdade, etc”⁷³. Como exercitar o olhar para ativar os meios dessa percepção e dessa criação? Como conquistar tamanha percepção do mundo (do não-mundo e do além do mundo)? Através de uma experiência de deixar-se fascinar, como gostaria Ferreira da Silva? De uma relação de imanência onde “a experiência estética participaria da experiência vivida e prolongando-se na ação?”, como escreve José Gil⁷⁴. Ou daria-se pela gnose com um verniz científico de Uspenski, que Besançon classifica de comum? Exercícios espirituais associados à meditação dos números transfinitos, da geometria não euclidiana, da relatividade, apresentam-se como um caminho de esclarecimento para Malevitch. Por gnose comum, penso que Besançon deseja assinalar/registrar que a origem primária da gnose de Uspenski (assim como das que afetaram outros artistas como Kandinsky, Mondrian, Hilma af Klimt e Kupka) encontra-se em práticas espirituais transmitidas de geração em geração, em alguns momentos de modo exotérico, em práticas religiosas aceitas; em outros momentos de modo esotérico, oculto, escondido. Em todo caso, evidencia-se na adoção deste tipo de busca de conhecimento espiritual (mas não apenas) que a “forma intuitiva” deveria sair do nada. Este nada iconoclasta, dar-se-ia em Malevitch, a partir de uma gnose de ascese, de uma prática de esvaziamento, até a forma intuitiva – mínima, sintética, elementar, básica – que não é buscada no passado, nem encontra-se no futuro, residindo no caminho gnóstico, por etapas, de apreensão da forma – razão intuitiva - presente na unidade original, no progresso infinito da natureza que repete renovadamente seus

⁷² BESANÇON, 1997: 589. Uspenski (ou Ouspenski) foi um esotérico, matemático e filósofo russo, colaborador muito próximo do armênio George Gurdjieff. Seus escritos fazem referência a um conjunto heterogêneo de pensadores ocidentais e orientais da antiguidade, e de esotéricos contemporâneos como Mme. Blavatsky, Max Müller etc. Segundo Besançon ele, entretanto, busca apoiar-se em recentes descobertas, de ordem físico-matemáticas da “ciência”.

⁷³ BESANÇON, 1997: 590.

⁷⁴ GIL, 2005: 138.

ciclos. A escolha iconoclasta de Malevitch explica-se, afirma Besançon, pela ideia do divino, no que ele se aproxima de Kandinsky⁷⁵, mas guardando diferenças:

Malevitch recusa, pois, com uma certa precisão, o tipo de teologia que havia autorizado a arte, aquela que identifica Deus com o ser e que vê em qualquer coisa, na medida em que investida de ser, um vestígio do divino. Malevitch, em sua obscura especulação, vê em Deus um mais além do ser radicalmente separado das coisas, que em sua figuração não têm como remeter senão ao nada⁷⁶.

Em oposição à figuração, a abstração põe em ação o ausente, porque a ela não interessa mais a figura ausente que dá sentido ao vazio, que dá sentido àquilo que falta. Como escreveu Malevitch “Deus não é o sentido, mas o que não faz sentido”. Assim, o interesse da abstração reside sobre a falta de sentido daquilo que resta ausente, sobre o poder dessa falta de fazer presente não mais a coisa que se ausentou, mas o caos.

Como pequenos lampejos de escuridão na luz do dia, Malevitch reproduziu o Quadrado Negro em diversos momentos e situações diferentes. Antes mesmo da exposição 0.10 o plano escuro já havia se insinuado, ao final da ópera “Vitória sobre o Sol”⁷⁷. Círculos, triângulos e quadrados negros podem ser vistos, em reproduções fotográficas, sobre a fachada do Instituto Público das Artes em Vítesbk, na época em que Malévitch foi professor. São ainda conhecidas as fotografias do quadrado negro na parede de fundo, sobre o leito de morte de Malevitch, assim como pendurado à frente de um automóvel no cortejo fúnebre, e ainda em uma parede/lápide do túmulo do artista. Em vários dos textos publicados proliferam imagens do quadrado negro. Essa insistência, ao mesmo tempo um desinteresse pelo objeto original, assinala o valor da ação posta pela coisa. A abstração põe em ação o ausente. A repetição, a constante colocação em ação desse gesto original, traz algo – uma função - do brilho dos vagalumes ao avesso: interromper o excesso de claridade, de visibilidade e “avançar cada vez mais longe na nudez dos desertos. Pois é aí que está a transfiguração”⁷⁸.

⁷⁵ BESANÇON, 1997: 598.

⁷⁶ BESANÇON, 1997: 597.

⁷⁷ “Vitória Sobre o Sol” (em russo: Победа над Солнцем, Pobeda nad Solntsem) é uma ópera futurista russa composta por Mikhail Matyushin e estreada em 1913 no Luna Park em São Petersburgo. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Vit%C3%B3ria_Sobre_o_Sol&oldid=49196937>. Acesso em: 3 jul. 2017.

⁷⁸ MALEVITCH apud BESANÇON, 1997: 597.



Fig.14 . Isaura Pena e Rodrigo Borges (Coordenadores). Projeto Território I - Museu Mineiro, 2006.
Fotografia Luiz Henrique Vieira.

III.II ALGO SÓ É ESCLARECIDO NA ESCURIDÃO

A prática de observar uma superfície completamente negra, assim como a de observar uma superfície completamente branca, é carregada de sentidos e visões. Olhar um campo vazio à sua frente revela-se, muitas vezes, como uma possibilidade de estabelecer uma ambiência para que as imagens mentais que nos habitam possam flutuar livremente em um plano intermediário, próximo do mundo concreto em que habitamos e a uma distância “segura” do mundo mental ou espiritual que nos habita (independente de nossa vontade). Desse modo, deixar-se absorto diante de um fundo completamente negro ou completamente branco constitui-se como uma possibilidade de liberar-se da gravidade terrena e de permitir-se flutuar, navegar, em uma fronteira além daqui, mas que não chega ainda a constituir-se um lá.

O arqueólogo sul-africano David Lewis-Williams, estudando os prováveis processos de criação das pinturas/imagens do Paleolítico superior encontradas em cavernas, tem associado o modo como muitos especialistas/arqueólogos descrevem estas imagens – dizendo que elas parecem frequentemente flutuar - com os estudos neurocientíficos sobre a formação das imagens no cérebro. Sua hipótese para a criação destas imagens apoia-se na ideia de que, com uma consciência alterada e/ou mais profunda, somos investidos de imagens antes que elas sejam (ou possam ser) por nós fixadas sobre uma superfície; e que estas imagens surgem, com mais frequência, em duas dimensões. Lewis-Williams observa que o foco sobre a inteligência, na constituição do que seja o comportamento humano, tem restringido o espectro da consciência, que seria mais amplo. Voltando-se para a história social ele escreve que na Idade Média, os sonhos e as visões não eram, de modo algum, meios e/ou formas desconsideradas para se alcançar o conhecimento. Revelação religiosa e ciência participavam juntos de uma mesma busca por esclarecimento e graça divina. Hoje, sonho e visão, não apenas estão fora do rol dos métodos de busca de conhecimento, como também são colocados de lado como componentes válidos dos estados de consciência⁷⁹.

Mas, se “a arte e a faculdade de compreendê-la dependem mais das imagens mentais e de sua manipulação que da inteligência”⁸⁰, é preciso considerar na busca desta compreensão da arte, outros modos de produzir imagens. Como na formulação anteriormente buscada, da abstração como lugar de ação de um ausente, o estado de consciência ativado pela imersão em um ambiente escuro de uma caverna provoca a percepção das superfícies/paredes que limitam esse ambiente escuro, como sendo um suporte vivo e ativo na constituição das imagens, a partir da ausência de luz ou de contato com o mundo exterior⁸¹ na constituição de imagens que, mesmo se referenciadas no mundo, são acessados pela memória, pelo sonho, pela imaginação, no escuro, ou sob a luz movente e luxuriante de tochas. Nas cavernas, as figuras não são simplesmente pintadas sobre a superfície; elas tornam-se a caverna mesma, do mundo subterrâneo⁸², do subterrâneo da terra e do subterrâneo da mente:

É como se a rocha fosse uma membrana viva entre estes lugares e um dos níveis mais baixos do cosmo. Abaixo da membrana encontra-se um mundo

⁷⁹ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 134-135.

⁸⁰ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 133. Tradução nossa. No original: L'art et la faculté de la comprendre, dependent plus des images mentales et de leur manipulation que de l'intelligence.

⁸¹ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 208-237. Capítulo: “Une origine de l'image”.

⁸² LEWIS-WILLIAMS, 2003: 248. No original: les figures ne sont pas simplement peintes sur la surface ; elles deviennent des parties de la grotte elle-même, des parties du monde souterrain.

habitado por espíritos animais e outros espíritos. As galerias e as salas das cavernas penetram profundamente nesse mundo⁸³.

As imagens pintadas na superfície das paredes de uma caverna são assim o resultado de um amálgama onde, o que eu vejo sobre a parede ressoa lembranças, reflexos, luzes e sombras projetadas, que remetem àquilo que, no escuro, minha mente reconstrói, trazendo à minha presença a ação e o movimento de algo conhecido ou desconhecido (a ordem deste processo podendo constituir-se de diversos modos diferentes). Uma experiência que atua contra a separação do corpo, por meio do olhar; uma experiência em que o olhar, o corpo e o ambiente se integram; e onde o abrir e o fechar do olhos é uma possibilidade de vivenciar diferentes estados de Ser em imagens moventes e nunca fixas⁸⁴.

A possibilidade de abrir ao vidente experiências de revelação mais íntimas, faz parte da natureza do olho tanto quanto utilizá-lo como um instrumento de especulação desapegada⁸⁵. A manipulação dessa qualidade está tanto nas mãos do artista quanto nas do observador; tanto no ouvido do artista quanto no do observador; tanto nos olhos do artista quanto nos do observador. Situações, ambientes, eventos e ações permitem o acesso a diversas modalidades do ver, mas a diferença essencial está na pergunta: para que vemos? O que queremos com o ver? O que queremos quando vamos ao museu ver obras de arte? O que queremos quando olhamos uma pintura? A colocação destas perguntas pode ser o bastante para que o observador acesse uma experiência visual, para que ele mantenha a ação de colocar e retirar as imagens da caverna, para que ele veja tudo em movimento.

⁸³ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 250. Tradução nossa. No original: C'est comme si la roche était une membrane vivant entre ces lieux et l'un des niveaux les plus bas du cosmo. Derrière la membrane se trouvait un monde habité par des esprits animaux et d'autres esprits. Les galeries et les salles des grottes pénétraient profondément dans ce monde.

⁸⁴ O abrir e fechar dos olhos para ver uma imagem é uma ação que assume um lugar importante na história da arte desde a formulação de Goethe diante do conjunto escultórico do Laoconte. Uma ação para colocar em movimento a forma fixada, petrificada. (GOETHE, 2008: 121).

⁸⁵ INGOLD, 2008: 42.

Quatro relatos escuros e um claro

1

As conferências do historiador da arte alemão Aby Warburg, conforme descrição de Geroges Didi-Huberman, eram célebres pela forma como ele preparava o ambiente para sua apresentação:

“... após uma breve introdução, exclamava ‘Escuridão!’ do mesmo modo como se um diretor de cinema houvesse gritado ‘Ação!’. Comentava as imagens em plena escuridão, no ritmo entrecortado das imagens sucessivas. Depois gritava ‘Luz!’, concluía, e a seção era encerrada”⁸⁶.

Nas estratégias formais adotadas por Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* destaca-se a presença persistente do fundo escuro dos painéis. Os registros que nos chegaram desses painéis estão em fotografias preto e branco, e não nos permitem definir precisamente a cor do pano que cobria os painéis. Todavia não há dúvida do tom muito escuro desta cor. Qual o sentido dessa escolha? Porque um fundo escuro e não um fundo claro?

Se Warburg concede às imagens uma primazia, ao ponto de dizer que seu Atlas é uma história da arte sem palavras, o que deve definir a força de sua empreitada não é a pura existência de um ‘evidente’ olhar, mas sim de um atento olhar ao encontro, nas imagens trazidas à superfície, da sobrevivência de imagens temporalmente submersas. Trabalho este que se desenvolve como em um sítio arqueológico, onde a descoberta de uma pequena peça, de um detalhe de um conjunto, ou de um elemento despercebido de uma grande obra acontece inicialmente como um achado no escuro, e a despeito de sua pequenez, provoca o encadeamento de ideias, experiências e relações até então insuspeitadas. Como metáfora para a superfície escura dos painéis de Warburg, o sítio arqueológico ganha uma maior precisão se o situarmos no fundo do mar. Assim, a superfície dos painéis, como um espelho d’água, é o lugar de encontro entre o desejo de materialização de determinadas formas/pensamentos com o vir à tona de imagens submersas, momentaneamente flutuantes. O desejo projetado sobre a superfície dá-se à vista como um reflexo cambiante, movente, sujeito a tempestades e correntes marítimas que podem tornar a superfície completamente opaca, ou do contrário, com um tempo bom, uma superfície de uma limpidez tamanha que o reflexo de si mistura-se e perde-se na experiência de enxergar profundo, de buscar além do desejo. No método

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013: 448-449.

de trabalho de Warburg, não se trata de ter sempre à mão um painel vazio para uma nova montagem, mas, precisamente, de ter sempre à vista um painel escuro para o deslocamento (acender e apagar de luzes) das imagens, do pensamento e do corpo. Esse ter sempre á vista, é um estar envolvido por fora e ao mesmo tempo vivendo por dentro. Na frase de Merleau-Ponty: “Eu não vejo (o espaço) segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim”⁸⁷. Imagens, pensamentos e corpos emitem luzes, projeções de suas imagens no tempo-espaço. O sujeito que vê, projeta de si para o espaço o seu aparecimento e o seu modo de ver.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, 2004: 33.

2

O cineasta brasileiro Leon Hirszman em parceria com a psicanalista Nise da Silveira realizou no início da década de 80 o filme/documentário *Imagens do Inconsciente*⁸⁸, composto de três partes, cada parte sendo referente a um artista/paciente interno do Hospital Psiquiátrico Pedro II e cujos trabalhos fazem parte do *Museu de Imagens do Inconsciente* fundado por ela em 1952. Na edição dos três filmes que compõem o documentário, Hirszman faz uso recorrente de um fundo preto com o qual busca “mergulhar o espectador por momentos, e às vezes longos momentos, no total escurecimento, na sombra, no inconsciente”⁸⁹.

A terceira parte tem o título de ‘A Barca do Sol’ e documenta o processo de trabalho de Carlos Pertuis. Sua doença é assim descrita no início do filme “não se sabe se Carlos é um esquizofrênico (...) ou um santo, um franciscano, semi-vagabundo que sai por aí a proteger pobres e animais desamparados pelo caminho”. Tomemos esta terceira parte como exemplo do uso do plano escuro ao longo do filme. Como nas duas primeiras partes, a utilização do plano escuro acontece desde os créditos de apresentação e segue ao longo de todo o filme. A dinâmica é realizada de modo que a tela escura assim permaneça por alguns segundos iniciais. Em seguida, um narrador em *off* inicia uma fala, que na sequência se completa com a aparição da imagem do personagem dizendo algo, ou de alguma de suas obras, para finalmente retornar à tela escura. Entre os minutos 7:49 e 8:01, por exemplo, a tela fica completamente escura e uma voz feminina diz “*neste filme serão apresentados apenas vislumbres do extraordinariamente complexo mundo interno de Carlos*”⁹⁰, em seguida a imagem de um retrato antigo de Carlos aparece. Entre os minutos 10:37 e 11:06 a tela fica novamente escura, sendo interrompida, no meio deste tempo, por 5 segundos em que a imagem de uma pintura surge e se move lentamente em direção ao centro. Trata-se da pintura que retrata o ‘*planetário de Deus*’, uma visão cósmica que o artista teve aos 29 anos. Finalmente, entre os minutos 20:33 e 20:46, ouvimos a voz da narradora dizer, com a tela novamente escurecida: “mas nem sempre será possível conter o espaço dentro de limites, a atração pelo infinito muitas vezes triunfará”⁹¹.

⁸⁸ Leon Hirszman. *Imagens do Inconsciente*. Não-ficção. Série de 3 filmes, 16mm. Baseado em pesquisas da dr. Nise da Silveira. Textos de Nise da Silveira. Roteiro e Direção de Leon Hirszman. 1983/86.

⁸⁹ VADICO, 2008: 121.

⁹⁰ Citação de trecho do filme.

⁹¹ Citação de trecho do filme.

Mandala, Geometrismo, Rituais, Sombras, Ânima, A Dimensão do Real, A Dimensão Cósmica, Arqueologia da Psique, são os títulos que a Dra. Nise deu aos diferentes grupos de trabalho realizados por Carlos e que são apresentados ao longo do filme, separados pelo roteiro e pelo texto, sempre entremeados de momentos de completa escuridão. O espaço-tempo de apreensão do filme é assim concebido, através dessa imersão frequente e alternada, do espectador no ambiente completamente escuro da sala de projeção. Escuro de onde as imagens aparecem, e para onde elas imergem novamente, quando a luz do projetor é barrada, ou quando o cineasta deliberadamente insere um momento velado. Para que? Para que, na ausência de projeção, as imagens mentais do espectador possam, elas também, serem colocadas em ação.

Os momentos escuros, na série de média-metragens que compõem *O Museu do Inconsciente*, colocam em ação uma superfície-contato. No filme sobre Carlos, é essa superfície que propicia a reconstrução daquilo que Nise da Silveira denomina o *itinerário solar* de Carlos, que, partindo da visão mística inicial, segue seu caminho através da construção de mandalas, de pinturas relacionadas, por Nise, ao culto do Deus persa Mitra, até chegar às últimas pinturas onde, em um primeiro quadro surge a imagem de um sol na ponta de um barco, para finalmente, em um quadro seguinte, aparecer a imagem do barco ancorado, sem o sol. Imagem derradeira da obra do artista/paciente, que falece logo após ter finalizado a pintura. Com essa imagem Leon Hirszman encerra a sequência de três documentários sobre pacientes/artistas que compõem o filme. O sol desaparece da pintura. A imagem do sol também desaparece da sala de projeção. Rapidamente a luz elétrica acende as lâmpadas, iluminando a sala de projeção.

3

O casal de cineastas franceses Danièle Huillet e Jean-Marie Straub realizou em 2004 o média metragem *Uma visita ao Louvre*⁹². O filme, uma sequência de planos de quadros expostos no Museu do Louvre, apropria-se dos comentários do pintor Cézanne sobre suas visitas ao Museu, anotados e publicados pelo poeta Joachim Gasquet, como argumento e roteiro do filme⁹³. A leitura do texto, realizada por uma mulher que não aparece na tela em nenhum momento (apenas sua voz) intercala imagens frontais e fixas das pinturas mencionadas por Cézanne, a momentos em que a tela permanece inteiramente negra. O filme inicia-se com um rápido giro de câmera no entorno do prédio do Louvre; em seguida, a tela fica preta e surge a primeira fala, e outras, ditas pausadamente:

“Eu não gosto dos primitivos. Não compreendo Giotto direito. Gostaria de tê-lo visto, mas já estou velho, para voltar de viagem para a Itália. Raramente eu entro nas saletas dos primitivos. Não fazem o meu tipo de pintura. O que esperam que eu faça com a grosseria de Cimabue, a ingenuidade de Angélico ou mesmo a perspectiva de Uccello? Não há carne nessas ideias”⁹⁴.

Tudo isso é dito com a tela completamente escura. Em seguida surge, na tela, a imagem da escultura grega a *Vitória de Samotrácia*. “Espere. Veja isto...”, a voz exclama. Quando a imagem desaparece e a tela volta a ficar preta, o texto retoma seu lamento diante dos pintores primitivos. Ao longo dos primeiros 8 minutos do filme o casal de cineastas irá usar essa estratégia de apresentar a tela escura e imagens de pinturas, alternadamente e de acordo com o tom de aprovação ou de negação de Cézanne, em respeito a uma pintura ou artista. A alternância de imagens tira partido da escuridão da sala de exibição e, nesta situação, da imaginação e/ou da invenção do espectador. Em um momento a voz que narra o texto diz... “está sob a pintura”.

A expressão – está sob a pintura! – faz lembrar aquele momento já mencionado (da novela de Balzac “A Obra-prima Desconhecida”) em que o personagem Porbus chama a atenção de Poussin para um elemento, a figura reconhecível de um pé, que lhes havia passado despercebido - Há uma mulher aí embaixo! Damisch e Didi-Huberman detiveram-se sobre esse momento de espanto, descrito por Balzac, tomando-o como mote para pensar

⁹² O casal de cineasta Danièle Huillet e Jean-Marie Straub já haviam se dedicado ao diálogo entre Cezanne e Gasquet em outro filme datado de 1989 e intitulado *Cézanne, Dialogue avec Joachim Gasquet (Les éditions Bernheim-Jeune)*. Trata-se de um filme que focaliza a obra de Cezanne e o lugar em que ele vivia.

⁹³ Joachim Gasquet (1873-1921). Escritor, poeta e crítico de arte francês, que viveu muito próximo a Paul Cézanne, tendo escrito em 1921 um livro sobre o pintor.

⁹⁴ Citação de trecho do filme.

a superfície da pintura, como um lugar de contato, logo um lugar de passagem. O que há para ser encontrado sob uma superfície escura? E de que forma, em que situação essa superfície revela a visão daquilo que sob ela habita? Yves Alain-Bois estudando a pintura como modelo de conhecimento, convoca a seguinte formulação de Damisch, do livro *Fenetre jaune cadmium, ou, Les dessous de la peinture*, de 1984:

“A crer em Frenhofer (o personagem pintor do livro de Balzac), é como se a pintura só produzisse um efeito pleno na medida em que se procedesse, em sua textura mais profunda, a partir de uma troca de posições predeterminada, que seria o equivalente a uma espécie de tecelagem na qual os fios subissem e descessem de maneira alternada, e a mesma linha passasse ora por cima ora por baixo, sem que fosse possível atribuir-lhe um signo unívoco”⁹⁵.

Na tela escura algo de semelhante se passa. Aí também, a troca de posições, de que fala Damisch, é estabelecida em uma espessura de difícil determinação, feita para dar a ver uma imagem. A tela por alguns momentos (segundos preciosos da sala de cinema) cobre-se de incertezas, vazios, intercalando simultaneamente cheio e vazio, presença e ausência. Trata-se da instauração da imagem em uma temporalidade que, de modo enigmático, “não para de aparecer como uma carne integral (à noite) e de desaparecer (de manhã)”⁹⁶. Cézanne, pintor de *paisagens* e de *naturezas mortas* à luz do dia, não reconhece *carne* nas ideias dos pintores “primitivos”, em Giotto, Cimabue, Uccello e Angélico. Será preciso esperar que a escuridão chegue com a noite, para ver a carne na pintura dos “primitivos”? Mas no escuro deste acontecimento o que é visível? No escuro, a imagem alcança a visão (não o olho) de um lugar indeterminado, indefinido quanto à sua posição (se exterior ou interior à mente). Quando a imagem dá-se novamente aos olhos, é porque o anteparo, a cortina que impedia a entrada da luz, foi então suspensa. Se isso acontece repentinamente, são as pálpebras (as cortinas dos olhos) que se fecham. Um instante. Por alguns instantes, passado o susto, abre-se a possibilidade do reconhecimento, na incompreensão do caos vivido, de que algo está sob o que a imagem à minha frente mostra. Se verdadeiramente me deixo fascinar por esse instante alterado de tempo, compreendo que o que está sob a imagem me envolve, está ao meu redor e dentro de mim⁹⁷.

⁹⁵ DAMISCH, apud BOIS, 2009: 305.

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2012: 42-43

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, 2004: 33.

Em 2006, coordenei com a artista Isaura Pena um *workshop* no Museu Mineiro em Belo Horizonte. A proposta - *Projeto Território* - foi reunir um grupo de jovens artistas⁹⁸ para um mergulho nos espaços da instituição (acervos, salas de exposição, reservas, restauro), buscando expandir a compreensão do museu por meio de intervenções e apropriações artísticas. Ao iniciarmos os trabalhos, no salão principal do museu encontramos um tablado escuro suspenso 30 cm do chão, cobrindo quase toda a extensão do piso. Nada sobre este plano. Um antigo salão, agora uma grande sala de um museu vazia. Nada sobre o plano, nenhuma imagem, nenhum objeto. Nada para ver.

Na principal intervenção realizada pelo grupo, uma malha de fios elétricos e bocais, com lâmpadas de 20 volts apoiadas sobre lâ de proteção térmica, espalhou-se como raízes sobre o chão debaixo do plano do tablado. Lâmpadas. Muitas lâmpadas. Inúmeras lâmpadas iluminaram intensamente o espaço de 30 cm entre o plano suspenso e o chão do salão. O que mostrar ao olhar nesse ambiente? Um plano negro contra a luz. Uma sala de museu aberta ao público na penumbra. Somos envolvidos por sua ambiência escura, somos envolvidos pelas frestas de luzes tênues e pelas sombras sibilantes. A fonte de onde a luz escapa parece plena e forte. Lá embaixo, lá atrás, tem muita energia, tem uma iluminação muito forte para a visão. Mas aqui, sobre o plano, apenas uma claridade tênue, fraca, indireta, resultante da luz que vaza pelas bordas, resultante do rebatimento da luz vazada que alcança as paredes na altura da elevação do plano; resultante, finalmente, de dois círculos que recortam o plano no eixo dos lustres pendentes, bem próximo ao chão. Aqui, nestes círculos, a fonte de luz mostra-se com mais brilho e à sua volta, como em torno de pequenas fogueiras em uma caverna, os visitantes sentam, conversam, observam, partilham visões. Há algo de divertido em ver neste ambiente escuro, as visitas vão se acostumando, se deixam envolver, brincam com a visão (ou falta de visão) das pessoas se aproximando. Elas caminham, sentam-se, levantam-se. *Quem se aproxima? Quem são aqueles? Olha, aquela sombra gigante é de uma criança! As pessoas e as sombras vão e veem, definidas e indefinidas, gigantes e reduzidas. A forma do salão adapta-se, cresce, diminui, conforma-se, deforma-se.*

_ Parece que tem alguém no canto oposto, mas não é possível ter certeza.

_ Olha aquele grupo em volta do primeiro círculo, seus olhos e as faces estão brilhando.

⁹⁸ Carolina Araújo, Carolina Cordeiro, Clarice Lacerda, Fernando Ancil, Gilda Quintão, José Paulo Neves, Luciana Lyrio, Luísa Rabello e Mirele Brant.

O movimento das pessoas e o balanço dos fios pendentes do teto criaram um jogo de luz e sombras cambaleantes, que trouxe uma sensação de instabilidade, como se a sala e o tablado estivessem moventes à deriva.

O volume do ambiente, a bi dimensão do tablado, a sensação espacial que essa configuração sala/tablado gerava, transformaram-se radicalmente. Caminhar pelo tablado tornou-se, mais que desejável, necessário, assim, como sentar-se ao redor dos dois círculos para uma conversa ou para contemplar a luz, como se contempla uma fogueira. Sobre o território, corpos, faces e olhares iluminados; sobre o teto e as paredes, sombras bailando em silêncio⁹⁹.

Um retângulo negro contra a luz. De fato, aqui não se trata disso, melhor seria dizer um terreiro negro contra a luz. Um chão contra a luz, apresenta-se como uma possibilidade de se mergulhar em um ambiente desconhecido, mas acompanhado de outros, ao mesmo tempo juntos. Uma possibilidade de tentar o caminho de dentro para fora, que exige lidar em grupo com o não formulado, o imprevisível, o vazio, o silêncio e, por isso, conseqüentemente, com a falta de assunto, de representação, de objetividade. O assunto, a representação, a objetividade, flui, passa por ali, vaza pelo trajeto das pessoas que aceitam mergulhar neste desconhecido.

⁹⁹ COELHO, Rodrigo e PENA, Isaura. In: *Desenho Museografado: Sobre mesa de queijos e outras apropriações de um museu estadual: Museu Mineiro, 2006-2011*, 2011: 253.



Fig.15 . Isaura Pena e Rodrigo Borges (Coordenadores). Projeto Território I - Museu Mineiro, 2006.
Fotografia Luiz Henrique Vieira.



William Kentridge, na conferência *Elogio da Sombra*¹⁰⁰, conta que existe no norte da África do Sul e em toda a costa leste da África um sistema de adivinhação que se dá pelo uso de um pano branco, suspenso sobre uma parede limpa e vazia das casas das pessoas. Esse tecido serve para trazer ao mundo dos vivos, com a ajuda de um “vidente” ou “adivinho”, visões do futuro, dos inimigos, dos amores etc. O pano branco é o local de projeção do olhar; é o local de materialização e planificação das imagens e visões que habitam e/ou atravessam o vidente; é uma superfície de contato, logo de passagem e troca. O vidente diz o que está vendo e o solicitante escuta, de modo a (re)construir primeiro no pano branco (espaço comum, acordado entre as partes que se colocam diante dele) e depois na mente, as imagens que acredita serem a ele destinadas¹⁰¹. A visão relatada se desloca da mente do vidente para o pano e deste para a mente daquele que solicitou a visão.

Se no escuro, o olho aberto permite que nos situemos em um ambiente que, não sendo visível, é, no entanto, concreto e exterior à mente; o estar diante de um pano branco, que evoca uma visão, coloca em ação algo de misterioso. Um mistério semelhante àquele criado pelo sonho e que deixa uma dúvida - o que eu vi, eu sonhei, e/ou veio até mim em um sonho? Ou, o que eu vi, eu imaginei, e/ou veio até mim em uma visão? O reconhecimento dessa dúvida dispara em Kentridge um conjunto de perguntas: somos receptores, ou projetores daquilo que está em nós; daquilo que não conhecemos? Somos receptores ou transmissores do mundo exterior?

A tentativa de responder a tais mistérios permite a Kentridge formular a seguinte hipótese: para ele, fazer e olhar são ações ao mesmo tempo juntas e divididas. Juntas porque, enquanto artista visual ou atento espectador, o olhar é sempre e conscientemente uma

¹⁰⁰ Entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013 o artista sul-africano William Kentridge realizou as conferências “*Seis Lições de Desenho*” para as *Norton lectures* da Universidade de Havard. A primeira lição à qual faço referência recebeu o título de “*Elogio da Sombra*”. O conjunto das conferências foi disponibilizado no site da universidade de Havard, e publicado como livro em 2014. No Brasil, o Instituto Moreira Salles, editou em DVD todas conferências, com legendas em português.

¹⁰¹ Levi-Strauss esclarece, no texto “O feiticeiro e a magia” que: “a eficácia da magia implica a crença na magia, que se apresenta sobre três aspectos complementares: primeiro a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; depois, a do doente de que ele trata ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; e, por fim, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam continuamente uma espécie de campo de gravitação no interior do qual se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça”. LEVI-STRAUSS, 2008: 182.

construção em ação. Do mesmo modo, tudo o que é feito, é feito a partir de uma soma de projeção, percepção imediata e previsão, em que o olhar atuante (que faz junto), olha com os olhos, com o corpo e com a mente. Tudo isso é alternado, entrelaçado e trançado na construção da imagem, sendo mesmo impossível estabelecer uma ordem, um modelo e/ou um método para as partes (que no entanto, são identificáveis).

Um pano branco suspenso na parede. Um pano branco é aquilo que Kentridge denomina de “espaços seguros para a incerteza”¹⁰². Incerteza que, como o esquecimento e a impressão de distração, caracteriza o fazer cotidiano do artista criador, e que segundo Anton Ehrenzweig se deve à estrutura inarticulada do devaneio, próprio aos estados de criação. “Reconstruir um devaneio *já passado* requer um talento especial de “olhar para dentro” (isto é, introspectivamente) das próprias experiências de formas inarticuladas”¹⁰³.

*

Entre um pano escuro e um pano branco, como suporte, como fundo para situar imagens, uma diferença se estabelece. Uma diferença de percepção. Porque um fundo escuro? Porque não um fundo claro? Em fundo claro tem-se a impressão é de que as formas estão sobre uma superfície, podendo ser deslocadas para todas as direções, sempre deslizando sobre a superfície. Um fundo branco, dificilmente perde seu limite, sua presença, sua função de apoio e suporte. Na claridade tudo é posto, nada surge. Ao contrário, o suporte escuro, mesmo na claridade, mantém latente a sensação de que as formas, que ali se encontram, flutuam. O fundo escuro propicia que o deslocamento das imagens aconteça também de modo perpendicular ao plano, de dentro para fora, de fora para dentro, da superfície e daquele que a observa.

Ao longo do século XX o fundo claro firmou-se como *suporte* convencional e ideal para a colagem, montagem, exposição e/ou instalação de arte. Um lugar sobre o qual colocar as coisas sob a luminescência elétrica moderna, que a cor branca ajudava a espalhar no ambiente. O cubo branco tornou-se desde então e por muito tempo, e ainda hoje, um lugar emblemático, adotado como modelo expositivo para se conhecer a arte. Brian O’Doherty define o cubo branco como “um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações,

¹⁰² KENTRIDGE, William. Conferência “Elogio da Sombra”. In: *Seis lições de desenho*, 2014.

¹⁰³ EHRENZWEIG, 1977: 46.

uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco”¹⁰⁴.

Entre o fundo claro e o fundo escuro, duas formas de percepção se contrapõem e se sobrepõem. Uma de superfície e uma de profundidade. A percepção de superfície presente na mente observadora da consciência tem uma tendência ativa à articulação. A teoria gestaltista trabalha com esse tipo observação que busca ordenar e articular os elementos/imagens dados à visão, particularmente as formas precisas, coerentes, simples e compactas. A percepção profunda observa os elementos/imagens buscando não fixar-se às formas articuladas, para perceber as formas inarticuladas, indefinidas e incoerentes. Trata-se de uma percepção profunda que permite ou possibilita a penetração direta nas experiências de formas inarticuladas, que “ora aparecem como um todo vazio, como “intervalos” ou interrupções no fluxo da consciência, ora adquirem, ao contrário, uma estrutura excessivamente articulada e definida”¹⁰⁵.

É justamente de dentro de um profundo temporal (portanto um lugar desarticulado), de uma noite escura, que se deve resgatar as imagens para serem vistas. Vistas por meio da luz dos raios, em clarões, em imagens através de imagens, para então, no instante seguinte, serem novamente mergulhadas nas trevas, para de lá mais uma e outra vez romperem à visão em outra tempestade. Assim, a partir e em contraponto às qualidades que O’Doherty enumera em referência ao cubo branco, proponho as seguintes imagens para definir o fundo escuro: um útero, um recinto evanescente, um protomuseu com passagem direta para o temporal, um conjunto de assombrações, um gesto, um lugar de fantasmas, uma cortina, uma alta fantasia, uma vigília, talvez um efeito de superfície. Fundo escuro inaugural, o *Quadrado Negro* é, assim, o lugar conceitual, retórico e material, criado por Malevitch para apresentar o fantástico presente na exatidão da forma geométrica, um espaço desprotegido onde se mesclam visões, sonhos e saberes.

Um ambiente escuro e silencioso para acordar as imagens. Um ambiente para ver com a pupila dilatada, para ver imagens mentais projetadas sobre superfícies, para perceber imagens remanescentes. Escrevendo sobre a consciência e buscando as origens da arte a partir dos estudos das pinturas rupestres em cavernas, Lewis-Williams, afirma que:

Os homens não “inventaram” as imagens bidimensionais, bem como não as descobriram nas marcas naturais e nos “macaronis”. Pelo contrário, seu mundo era já investido por imagens bidimensionais. Estas imagens derivavam

¹⁰⁴ O’DOHERTY, 2002: 91.

¹⁰⁵ EHRENZWEIG, 1969: 42.

do funcionamento do sistema nervoso humano nos estados de consciência alterada e no contexto de uma consciência de ordem superior.¹⁰⁶

Uma forma de pensar a origem das imagens se afirma e se contrapõe frente aos mitos recorrentes associados à sombra, ao contorno e à marca. Mas sua afirmação encontra outros mitos, mitos mais arcaicos e primitivos. Mitos não ocidentais, indígenas, orientais, onde o sonhador e o sonho desempenham um papel fundamental. Para Lewis-Williams, apoiado em estudos do funcionamento do cérebro, a imagem em duas dimensões aparece antes - originalmente na mente - e não como consequência do contato com uma superfície plana. Na argumentação de sua hipótese, Lewis afirma ainda que:

As primeiras imagens em duas dimensões, não eram ilustrações de coisas que existiam em três dimensões no mundo material, como pesquisadores tem sempre suposto. Elas são, acima de tudo, imagens mentais « fixadas ». [...] Se pudéssemos voltar no tempo para o início do Paleolítico superior para cumprimentar um pintor pelo “realismo” de seu trabalho, eu penso que provocariamos nele, uma expressão de incredulidade. “Mas, o pintor responde: *não é um búfalo de verdade, não se pode dar a volta entorno dele. E, além disso, ele é muito pequeno. Esta é uma «visão», um «bisão-mental.»* Não tem nada de “real”. Para seus criadores, as pinturas e gravuras são visões, e não representações de visões - como seria, também, para os San da África do Sul e os xamãs da América do Norte¹⁰⁷.

Uma possibilidade de ver a representação como uma imagem plana desde sempre, uma imagem que diz não do real do mundo, mas do real da mente, que imita não o

¹⁰⁶ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 224. Tradução nossa. No original: Les hommes n’ont pas « inventé » les images bidimensionnelles, pas plus qu’ils ne les ont découvertes dans les marques naturelles et les « macaronis ». Au contraire, leur monde était déjà investi par des images bidimensionnelles. Ces images dérivait du fonctionnement du système nerveux humain dans les états de conscience altérée et dans le contexte d’une conscience d’ordre supérieur.

¹⁰⁷ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 225. Tradução nossa. No original: Les premières images en deux dimensions n’étaient donc pas des illustrations de choses qui existaient en trois dimensions dans le monde matériel, comme les chercheurs l’ont toujours supposé. C’étaient plutôt des images mentales « fixées ». [...] Si nous pouvions remonter le temps jusqu’au tout début du Paléolithique supérieur afin de complimenter un peintre sur le « réalisme » de son œuvre, je crois que nous susciterions chez lui de l’incredulité. « Mais, répondrait le peintre, ce n’est pas un vrai bison : on ne peut pas en faire le tour. Et puis il est trop petit. C’est une « vision », un « bison-esprit ». Cela n’a rien de « réel ». » Pour leurs créateurs, les peintures et les gravures étaient des visions, pas des représentations de visions – comme c’était d’ailleurs le cas pour les San d’Afrique australe e les chamanes nord-américains.

mundo, mas a forma como a mente constrói o mundo. Em muitos casos, ao menos na origem, as imagens dos artistas não-figurativos representam (por processos complexos) uma imagem mental. Lewis-Williams sustenta que a imagem figurativa não teria se desenvolvido a partir de motivos geométricos. Ambas, seriam formas e momentos diferentes de percepção mental, de visões mentais. De acordo com ele uma das características marcantes da arte do Paleolítico superior é a co-ocorrência de motivos geométricos e de imagens de animais: elas encontram-se tanto uma ao lado da outra, quanto superpostas¹⁰⁸.

Seria possível pensar o surgimento da abstração no ocidente, como independente do desenvolvimento da arte figurativa? Historicamente essa hipótese seria impossível. Mas as reflexões teóricas sobre o modo como surgiu, nos primeiros artistas abstratos da Europa, essa nova visão promotora de imagens não figurativas, tem revelado uma independência maior do que a história da arte poderia admitir. Damisch, por exemplo, afirma, sem reservas, que a arte não-figurativa de Mondrian não tem relação e nem surgiu a partir de uma redução da natureza. Mondrian experimentou esse caminho, mas não o seguiu. Quando surge, a arte não-figurativa de Mondrian já é outra coisa; outra coisa independente e ao mesmo tempo já presente, em suas investigações na pintura de paisagem¹⁰⁹.

As obras dos primeiros artistas abstratos modernos revelam uma atenção às relações entre os elementos que estruturam o mundo, e também aos momentos de ‘maravilhamento’ com o mundo e com o além do mundo. Nesse sentido, é pertinente o apelo do crítico Frederico Morais para que se tenha atenção, nos estudos a respeito da obra de Lygia Clark, ao fato de ela sempre se referir, em suas anotações e em momentos de mudanças importantes nos rumos de seus trabalhos, aos sonhos. É preciso ter em conta que a criação e o pensamento em arte encontram-se envoltos em estados e momentos alterados de consciência, como o que nos acomete no sonhar.

¹⁰⁸ LEWIS-WILLIAMS, 2003: 241.

¹⁰⁹ DAMISCH, 1984: 56. « Que l’image, ou plutôt la “grille » où se résume pour le profane l’art de Mondrian, que ce schème soit premier, le peintre ne procédant pas par abstraction à partir du réel (comme voudraient nous le faire croire ceux pour qui, comme pour Matisse, l’abstraction se réduit à un processus de simplification visant à dégager la structure formelle de l’objet perçu, et qui nous présentent dans cette optique les séries d’arbres peints par Mondrian entre 1909 et 1912), c’est ce qu’on découvre dès les premières oeuvres peintes en Hollande, où apparaissent déjà les motifs, l’horizontale et la verticale, l’angle droit, et jusqu’à ces plages, ces rectangles de couler homogène qui devaient l’occuper toute sa vie ». Certes, et dans ses propres termes, Mondrian ne s’intéressait, à travers l’objet, qu’aux « seuls rapports ».



Fig.16 . Rodrigo Borges, *ContraLuz*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, parte 1. Fotografia Paula Huven.

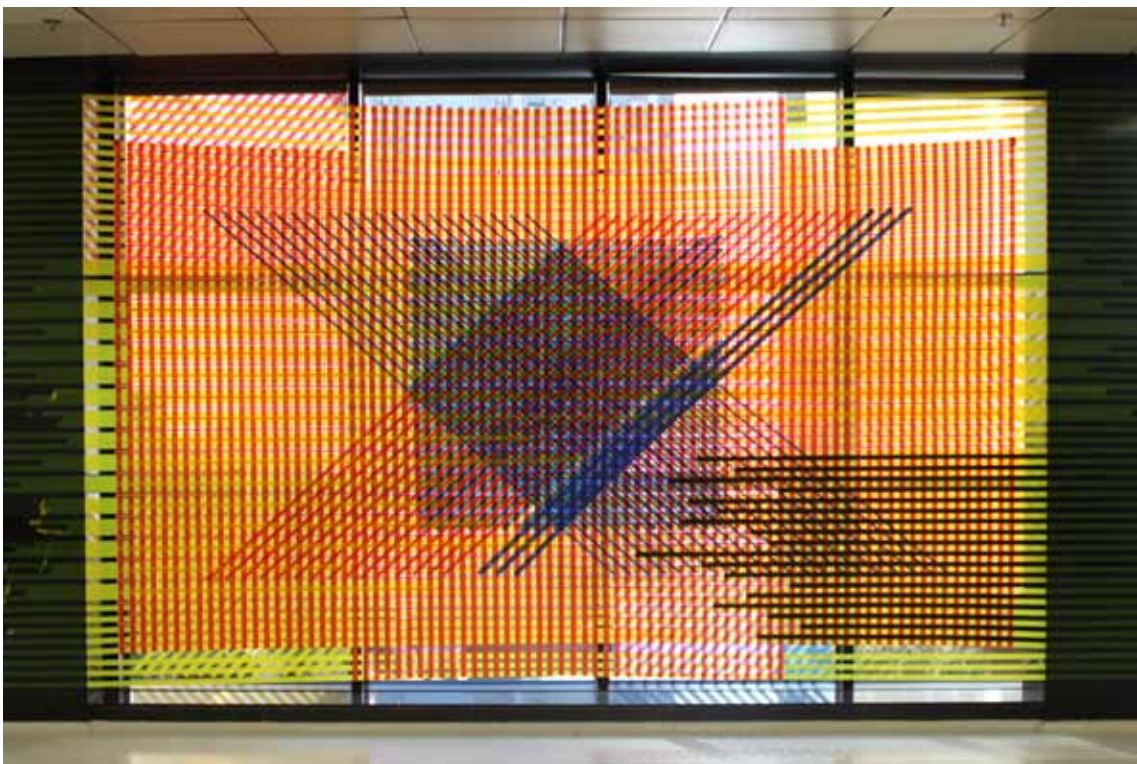


Fig.17 . Rodrigo Borges, *ContraLuz*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, parte 3. Fotografia Paula Huyen.

III.III VER UMA IMAGEM CONTRA A LUZ

Durante o dia, quando a luz do sol ilumina determinada face da Terra e deixa claro o céu, nenhuma estrela, exceto o Sol, é 'visível', ainda assim as outras estrelas estão lá. Durante a noite, o sol não mais visível no céu, permanece claro e compreensível, mas fora do nosso alcance visual. É preciso o escuro da noite, a ausência momentânea da estrela mais próxima do planeta Terra, para tornar visível a constelação de estrelas do céu. Mas então, justamente aí, quando sente-se vê-las, não é certo que o que se vê é de fato cada estrela. O que se vê, o que se assiste, é apenas um evento; a luz emitida por cada estrela percorrendo o espaço-tempo na direção de quem a observa. A luz emitida pela estrela avança até o observador e, do mesmo modo, uma projeção de luz, energia, movimento, evento se move do observador para além dele. Visível e vidente se misturam e se penetram em uma superposição de projeções. A presença do sol sobre uma face da Terra nos permite olhar e enxergar as coisas no mundo. Mas olhar diretamente para o sol não nos é naturalmente possível. Como olhar para a luz?

*

Em novembro de 1919, Malevitch escreve a seu amigo Mikhail Óssipovitch a respeito da calorosa recepção que ele e suas obras tiveram, na cidade de Vítebsk, na Rússia: "Todos se emocionaram com o acontecimento. Gritavam que minhas obras, ocasionalmente expostas aqui, são as melhores, mas não entendem nada e eu pensava na estrela que está clara e compreensível quando não vista"¹¹⁰. Estranha fala, que soa, a princípio, fortemente arrogante (eles não entendem nada), mas que termina por mostrar um Malevitch enigmático, quando escreve: "e eu pensava na estrela que está clara e compreensível quando não vista"¹¹¹.

¹¹⁰ MALIÉVITCH, 2007: 96.

¹¹¹ Algo semelhante ecoa em um texto de Régis Debray quando este escreve sobre o reiterados fins da pintura: "Será o caso de dizer amanhã: todo mundo vê imagens, mas ninguém olha para elas?" DEBRAY, 1993: 239.

A formulação deixa transparecer uma vontade de ver e de pensar em algo que, estando oculto, permanece claro e compreensível, permanece visível em um nível ou tipo de visão que se experimenta apenas em determinados momentos. Sua visibilidade ou sua invisibilidade é da ordem da lacuna, de um vazio, mas também de um fluxo. É da ordem de uma superfície negra que se mostra; como quando esquecemos um nome e ficamos tentando lembrar, fixados naquela falta, buscando alhear-se ao mundo que nos cerca, para retirar de um fundo uma ligação, restaurar uma relação. O *Quadrado Negro* aparece nessa ordem de sentidos, como uma presença evidente (o que eu vejo está ali) para que tentemos lembrar, sonhar o que não está à vista, para o que não está ali. Ali tem uma estrela brilhando, mesmo que eu não possa vê-la; e se eu desejo vê-la *no momento de seu nascimento* em minha visão, é preciso deixar-me envolver pela escuridão da noite que a envolve.

Consideremos a noite como um lugar para a visão. Consideremos o *Quadrado Negro* de Malevitch como um mediador, ainda que isso o aproxime mais do que se deveria dos velhos ícones Bizantinos. *A estrela clara e compreensível quando não vista*, está submersa em uma superfície escura. O *Quadrado Negro* não é uma imagem fixa a ser julgada. Ele é o lugar-superfície de um encontro de projeções entre o vidente e o visível, um lugar-contato.

Uma função para a arte: manter viva o fluxo das imagens, buscando “escapar da tirania das ilustrações quase-científicas, ‘simplesmente objetivas’, puramente representativas”¹¹², e por que não, puramente sociais e políticas. Uma contínua luta por libertar o olhar das obrigações, para mantê-lo na prática de transformar imagens, em uma “...cadeia de modificações que alteram completamente os regimes escópicos da clássica imagem congelada, extraída do fluxo”¹¹³. No fundo escuro da noite não há o que esconder ou ocultar; é justamente aí o lugar de se ver com a pupila dilatada. Um lugar de visão ativa, para ver a projeção infinita de algo que não mais existe.

Dizer que algo é claro e compreensível quando não visto, não configura, em Malevitch, um posicionamento contra a visão. Nem mesmo contra o predomínio da visão no modo como interagimos e percebemos as coisas (e a pintura em especial). Nem a luz turva, nem a escuridão clara! É preciso posicionar-se na presença da abertura e tomar a decisão: olhar com cuidado o objeto impreciso à contraluz; não o objeto à luz, nem a sombra projetada sobre as paredes. Colocar-se em presença, é colocar-se em relação e diante de uma relação entre luz, sombra, coisa e visão. Proponho a experiência: olhar o mundo

¹¹² LATOUR, 2008: 141.

¹¹³ LATOUR, 2008: 142.

contra a luz. O que veremos? Certamente não um objeto precisamente delimitado em seus contornos (de sombra projetada), nem um volume sensivelmente palpável (de coisa esclarecida). Veremos algo impreciso, meio claro, meio escuro, passível de tornar-se mais claro ou mais escuro, porque a natureza das coisas (contra a luz), mesmo a das pedras, é leve, diáfana, fluída. A imagem a contraluz não apresenta autonomia de se estender ou de se deformar no ambiente como uma sombra real. Como uma imagem fixada sobre a superfície da parede (sobre a tela, sobre o quadro) a imagem de um objeto a contraluz apropria-se da luz como superfície para fixar-se aí, em um plano suspenso. Fixação móvel, fluída, que se faz presente *de passagem*.

Um plano suspenso cuja “voluminosidade”¹¹⁴ (não se sabe se clara ou escura) mostra uma imagem aí, clara e compreensível, quando não vista. “Uma espécie de fantasma da palavra está presente indicando-nos uma direção determinada, dando-nos por alguns momentos a impressão de proximidade, para então permitir que mergulhemos de volta, sem o termo desejado”¹¹⁵. Um fantasma da imagem ocupa um lugar naquilo que se dá a ver, mas ao contrário da sombra - que Platão usa para dizer que a imagem é uma ilusão do mundo exterior e real, trazida de um fora ideal para dentro, para a visão dos prisioneiros no interior da caverna - o que representa o evento, o que ocupa o lugar da própria coisa, é a luz em si. Como a sombra não pode representar a luz, só nos resta tomar a visão em si, *como um modo de ser*. Olhar diretamente a luz é algo que nos é fisiologicamente vedado, assim, uma possibilidade de visão, da visão *como um modo de ser*, apresenta-se com a luz por trás.

Reaproximamo-nos, por uma apreensão do fenômeno, do embate inicial entre visível/invisível. Jacques Derrida distingue duas maneiras de perceber o invisível: o “absolutamente *não-visível*” e o “visível invisível”. O absoluto da invisibilidade, escreve Derrida, refere-se “àquilo que não tem uma estrutura visível, a voz por exemplo, o que se diz ou quer-se dizer, e o som”¹¹⁶. Já o visível in-visível se apresenta como ocultação, velamento, ou distanciamento daquilo que é visível por natureza, por exemplo, “minha mão debaixo da mesa: minha mão é visível em si mas pode tornar-se invisível”¹¹⁷. Assim, essa segunda maneira refere-se àquilo que, sem estar à vista, permanece “na ordem da visibilidade, constitutivamente visível”¹¹⁸. Uma estrela clara e compreensível quando

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, [1964] 2004: 35.

¹¹⁵ EHRENZWEIG, 1977: 48. Ehrenzweig credits toda essa parte da sua análise ao psicólogo e filósofo norte-americano William James que viveu no fim do século XIX e início do século XX.

¹¹⁶ DERRIDA, 2000: 88.

¹¹⁷ DERRIDA, 2000: 88.

¹¹⁸ DERRIDA, 2000: 88.

não vista, escreveu Malevitch. Mas é importante atentar que, olhar uma estrela é olhar o passado dessa estrela em fluxo. É olhar para um fantasma da estrela, mas um fantasma que diz, ou melhor, que prediz um futuro.

*

Busquemos, mais uma vez, embaralhar a percepção. Um escotoma é um ponto cego de uma visão, é aquilo que escapa do todo visível e que, muitas vezes, é reconhecido como o lado escuro, a falta, o incompreensível, o inapreensível do campo visual. Um lugar cuja localização se sabe, ainda que nunca se alcance, como quando, sem movimentar o pescoço, levamos a visão para o canto do olho para tentar alcançar um maior campo de visão. Um escotoma está localizado à margem do campo visual, em suas fronteiras. A cada canto do olho corresponde um limite para o qual, o desejo de transpor a fronteira, exige um movimento de toda a cabeça. Olho pelo canto esquerdo do olho. Algo me chama. Movimento o pescoço neste sentido, e com ele toda a cabeça e toda a face, e o campo visual desloca-se para essa nova localização. Olho para frente. A partir de que distância da face eu vejo? Ou deixo de ver? A face, mesmo estando na parte frontal do corpo, escapa ao campo visual. Ela está na frente do corpo, mas não está à sua frente. A face escapa ao campo visual porque nossos olhos estão localizados em sua geografia (seu território corpóreo). Uma geografia de vales, morros, lagos, cavernas e um grande pico.

O volume do nariz sobressai nessa paisagem, ele projeta-se à frente dos olhos. Entre os olhos a ponta de um grande pico flutua, oscila. Será ele o limite, o ponto a partir do qual é possível ver à frente? A tentativa de ver a ponta do nariz é uma experiência comum, brincadeira de criança. Uma diversão para quem faz o exercício de aproximar os dois olhos do centro da face, para focalizar esse ponto visível da própria face. Uma tarefa difícil. A busca de visualizar esse ponto, de encontrar esse limite a partir do qual eu vejo para fora é, também, experiência das mais extraordinárias (Experiência mística de visão que transcende aquilo que eu vejo à minha frente. Busca do limite a partir do qual eu vejo dentro)¹¹⁹. Uma tomada de consciência de que “o ‘fora’ que examinamos é, no

¹¹⁹ Um encontro daquilo que as religiões orientais chamam de terceiro olho. O exercício de olhar a ponta do nariz pressiona, tensiona, evidencia a região entre as sobrancelhas, a região onde se localiza o terceiro olho. José Gil escrevendo sobre o olhar e a visão diz: “Quando Giacometti dizia que entre dois olhos há a distância de um deserto, referia-se sem dúvida ao efeito do sistema buraco negro/muro branco: a força atmosférica de absorção dos traços do rosto em torno dos olhos é tal que isola cada um dos olhos e desertifica a distância que os separa”. GIL, 2005: 53.

fundo, um 'dentro'. Nessa interioridade instala-se “uma iluminação para dentro, uma luz polêmica, uma luz que ao iluminar, escurece e que ao descobrir, oculta” Vicente Ferreira da Silva chama a essa luz, de luz do mito:

A fascinação instituidora do mundo se expressa no poder próprio da mitologia. O Ser-para-si dá luz própria ao mito, é um fenômeno que se manifesta sempre como escolha do mundo, como abertura de uma esfera de possibilidades historiáveis. [...] A nossa maneira de ver as coisas, a imagem que possuímos das coisas e de nós mesmos é condicionada em tudo e por tudo pela figura específica do universo ao qual pertencemos. [...] O ente não pode vir a nós e iluminar a nossa consciência cognitiva se não previamente iluminado, isto é, descoberto e projetado por uma transcendência divina¹²⁰.

“Diremos então que há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, como se falou de um terceiro ouvido [...]? Para quê?”¹²¹ pergunta-se Merleau-Ponty. Sabe-se que algo à frente, sempre escapa ao desejo de totalidade visual que temos do mundo. Algo à nossa frente não é visto pelo nosso aparelho de visão. Algo à nossa frente também é visualizado quando fechamos os olhos. Uma visão de algo é vista sob o aparelho da visão, ou à sua revelia¹²².

Fabulamos aqui que a melhor visão do *Quadrado Negro* de Malevitch seria aquela que buscasse vê-lo, focalizando os olhos na ponta do nariz. Nesse lugar de visão frontal, deveria-se buscar ver o mais fundo. A experiência de ver algo em um ponto de vista assim frontal deixaria toda a realidade concreta escapar, para a possibilidade de uma aproximação, de um encontro.

*

Ver uma imagem contra a luz, configura-se uma forma de sair, de deixar um pouco de lado as ricas contraposições e os fortes contrastes entre luz e sombra. Propõe-se a imagem da visão de um objeto à contraluz como forma de embaralhar essa construção

¹²⁰ DA SILVA, [1956] 2010: 124-125.

¹²¹ MERLEAU-PONTY, [1964] 2004: 19.

¹²² LEWIS-WILLIAMS, 2003:143. Lewis-Williams define o termo 'entoptique' como « na visão », o que quer dizer que fenômenos *entoptiques*, e as imagens surgidas a partir destes fenômenos, podem ter sua origem em um lugar qualquer entre o olho e o córtex. As percepções geométricas que surgem aí (*phosphenès*) podem ser induzidas por estímulos físicos, como uma pressão sobre o globo ocular, e são então *entoptalmiques* (internas ao olho).

dialética. Propõe-se a visão do objeto em si, mas em uma visão com limites imprecisos, uma visão que exige que todo o corpo se aproxime do que é dado a ver. É preciso tatear o espaço, movimentar-se com cuidado, evitando olhar diretamente a luz cegante, que está por trás do objeto a contra a luz.

Para ver as pinturas de Seurat é preciso afastar-se da tela, tomar distância fazendo uso das “coordenadas móveis do olhar” para que as formas ganhem limite. Mas não se pode afastar muito, ou corre-se o risco de todas as formas inesperadamente serem cobertas por um véu leitoso, acinzentado. Esse movimento mágico da realidade da tela, diante dos nossos olhos, desperta o desejo de entender o truque de mágica colocado na tela, pelo pintor. E, então, nos aproximamos, e nos aproximamos cada vez mais, mesmo percebendo que as formas se perdem, já não sendo reconhecíveis na profusão de pontos coloridos. E continuamos a nos aproximar ainda mais, impulsionados pelo desejo de desvendar o enigma, a magia.

Não é de outro modo que o historiador Jonathan Crary descreve sua experiência de ver, ou de aproximar-se, do quadro *Parade de Cirque* (fig.18):

Quando o observamos desde o outro lado da galeria, a obra parece uma neblina muda, quase acromática (...) todavia, se a examinamos de perto, sua superfície se converte em um campo radiante de suaves rosas, verdes e azuis. A pintura trabalha em um jogo constante de revelação e ocultamento, entre o ideal de uma fixação atemporal da atenção e uma irrevogável dispersão da percepção¹²³.

Na metamorfose que acontece a partir do nosso movimentar em relação ao quadro, e nas transformações operadas entre a nossa posição e a posição dos pontos entre si e em relação à nossa visão, uma cena descortina-se. O que vemos nesta pintura? Ou melhor, o que vemos nesta pintura, no momento em que parece que encontramos uma posição ideal para vê-la? A experiência de ver a pintura de Seurat evidencia uma mobilidade original da imagem e explícita a metamorfose que está presente em toda imagem. Sua aparição diante dos nossos olhos é um ‘convite à viagem’. Não é possível ficar parado olhando. É preciso assistir o movimento, visitá-lo, deter-se sobre ele e partir.

Tim Ingold mostra como todo o corpo trabalha para ver uma coisa, e como os sentidos se superpõem nesta atenção do corpo. Assim ele demonstra que, naturalmente, vemos com os ouvidos e escutamos com os olhos e de muitos outros modos superpostos. Isso acontece, de acordo com o seu argumento, porque “como sons da fala, gestos sinalizados

¹²³ CRARY, 2008: 148.

existem de passagem. O fato de que são vistos e não ouvidos não os faz menos fugazes, não mais como coisas, do que sons falados”¹²⁴. Suas pesquisas distinguem dois tipos ou níveis de visão:

[...] de um lado a visão ordinária de coisas pré-existentes, que resulta de mover-se por um ambiente e detectar padrões na luz ambiente refletidos em suas superfícies externas; de outro lado, a vista reveladora experimentada naqueles momentos nos quais o mundo se abre para o perceptor, como se ele ou ela fossem pegos no momento de seu nascimento¹²⁵.

De um lado, têm-se a *visão como um modo de participação* e de outro se tem a *visão como um modo de ser*. Gostaria de propor, de imaginar, uma imagem vista contra a luz, como um instante que possibilita, em uma plástica ambiental, o encontro destes dois níveis de visão.



Fig.18 . Georges Seurat, *Parade de Cirque*, 1887-88, óleo sobre tela, 99.7 x 149.9 cm - Metropolitan Museum of Art, Public Domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437654>

¹²⁴ INGOLD, 2008: 35.

¹²⁵ INGOLD, 2008: 38.

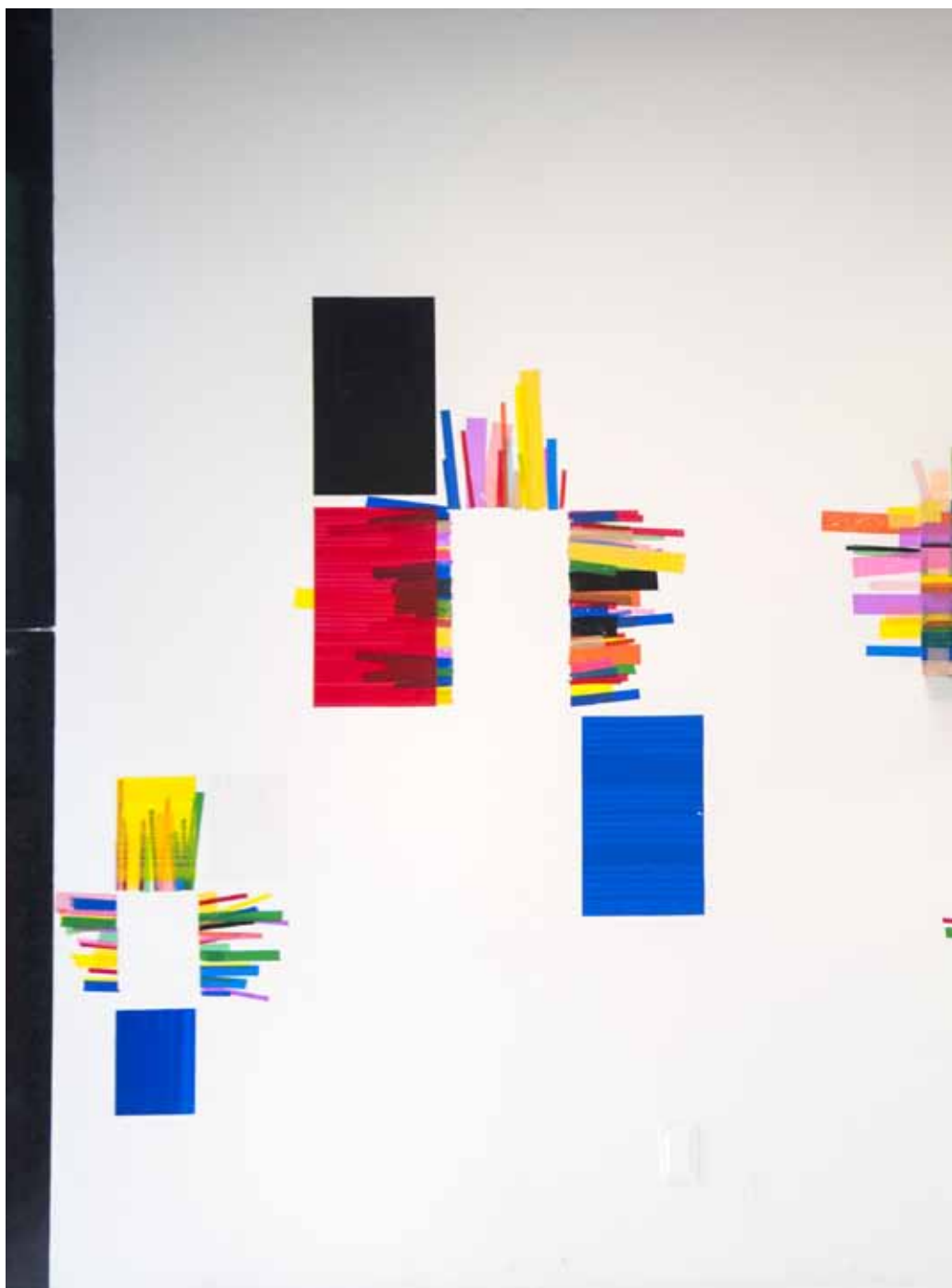


Fig.19 . Rodrigo Borges, *Cocares*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Vista geral. Fotografia Paula Huven.

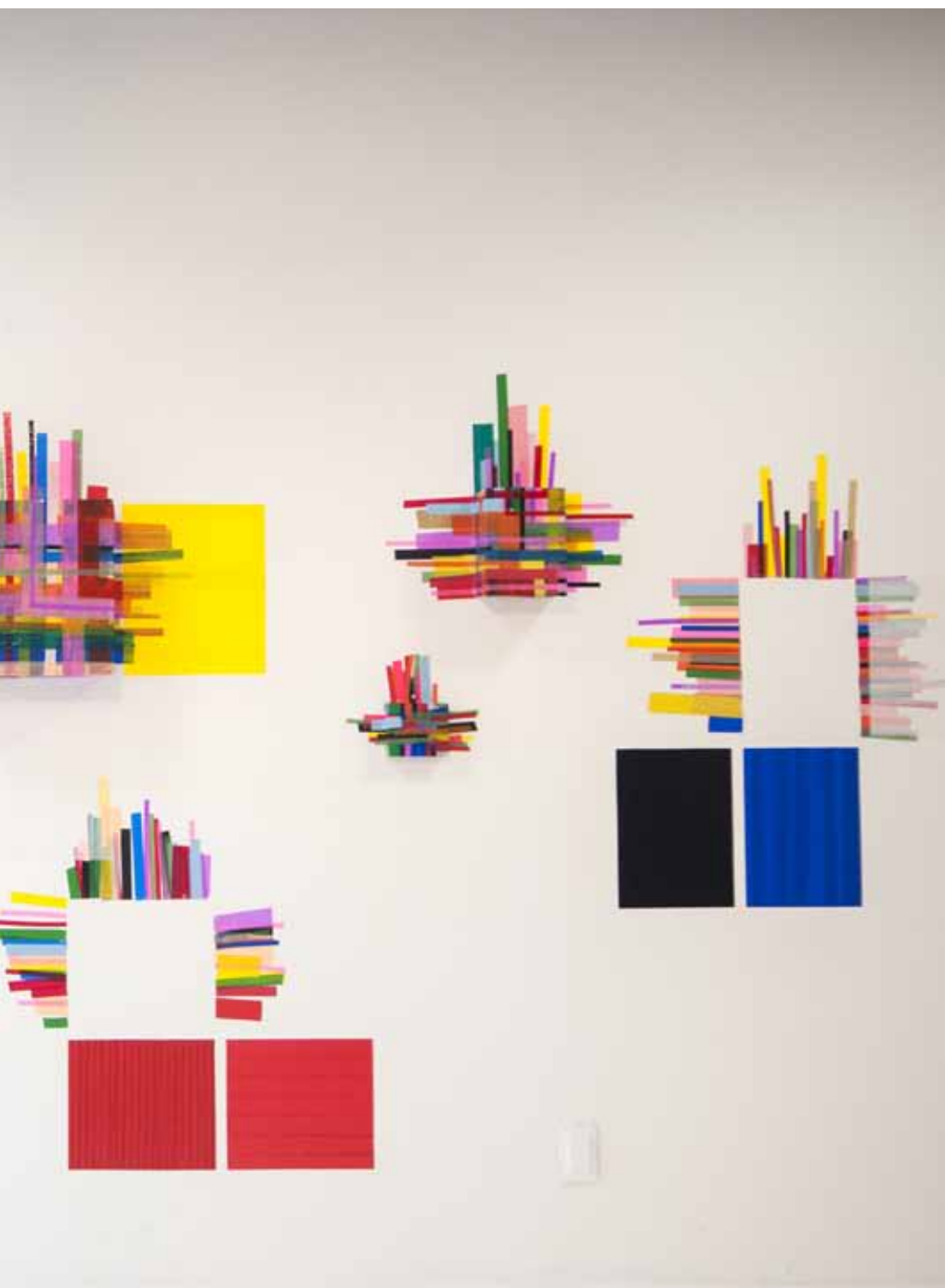




Fig.20 . Rodrigo Borges, *Cocares*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Detalhe. Fotografia Paula Huyen.

[4] O BRASIL É BÁRBARO

Primitivo e moderno, bárbaro e civilizado, são termos opostos. A ideia de “progresso” - de uma evolução do homem primitivo ao homem civilizado - esteve sempre atrelada ao desenvolvimento material e econômico, à conquista de territórios e de tecnologias, à influência cultural de uma civilização ou sociedade frente às demais. Nesta trajetória, os traços que revelam a sobrevivência de características de um passado primitivo, selvagem e bárbaro, de um passado agrário, ou de uma relação primária e/ou orgânica com a natureza, tendem a ser escondidos, abandonados e esquecidos¹²⁶.

A crítica e história que se debruçam sobre a arte construtivista (e as correntes a ela atreladas) tendem, em grande parte, a associar este movimento surgido no início século XX, com o projeto de uma futura (não distante) sociedade humana construída por um novo homem, moderno, livre, confiante, guiado pela razão e em constante evolução material. Este tipo de abordagem fundamenta-se, dentre outras fontes, na fala dos próprios artistas que buscavam romper com a velha estética burguesa do século XIX, e instaurar uma nova relação do homem com a arte, e da arte com a vida¹²⁷. Entretanto, na origem da arte construtivista, os fundamentos revelam-se variados e, desse modo, é perceptível em alguns artistas uma ‘insuspeita’ relação entre primitivo e moderno, bárbaro e civilizado. O modo como essa relação aparece (submersa) na obra destes artistas é bastante variado.

¹²⁶ Ver a respeito análise de Hayden White em ‘Trópicos do Discurso’: “Durante o século XIX e a despeito do Romantismo, o homem primitivo veio a ser considerado menos como ideal do que como exemplo de humanidade interrompida, como aquela parte da espécie que não se elevava acima da dependência da natureza, como atavismo, como aquela da qual o homem civilizado, graças à ciência, à indústria, ao cristianismo e a excelência da raça, se havia elevado finalmente (e definitivamente)”. WHITE, 2014: 200.

¹²⁷ No livro ‘Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras’ o historiador Briony Fer faz uso, no capítulo ‘A linguagem da construção’, deste tipo de argumentação, ao examinar “o construtivismo russo e os vários significados de construção’ em voga nos anos que se seguiram à Revolução Bolchevique de 1917, época em que a linguagem da construção era identificada com a mudança revolucionária” FER, 1998: 95.

Em *A Rússia é Selvagem* busquei realçar as relações entre centro e periferia, e os desvios de percurso que este trânsito propiciou na arte moderna ocidental. Seguindo a análise do historiador Alain Besançon, afirmei o papel fundamental da Rússia (e dos artistas russos) que, estando na periferia da Europa - nessa região intermediária entre ocidente e oriente, entre uma tradição bizantina e uma tradição cristã, desempenhou um papel de protagonismo no surgimento da arte abstrata. No ensaio *Uma Atenção ao Escuro*, lancei um olhar sobre o lugar potente, mas também indeterminado, incerto e inseguro, que o *Quadrado Negro* de Malevitch instaurou na arte ocidental. A tela escura e a atenção aos seus usos, trouxe uma reflexão sobre a superfície da arte como um escuro lugar-contato, capaz de envolver o ambiente, entre imagens internas e imagens externas. A tela escura foi, assim, caracterizada como imagem-modelo. Uma imagem que abre um lugar para que a arte abstrata possa colocar em ação o indeterminado, o ausente. Um lugar mais marginal, mais arcaico, mais pré-histórico e selvagem. Nesse lugar, periferia e escuridão, quadrado negro e escuro da sala de cinema, entre as visões dentro da caverna e na mente, busquei situar o nascimento da arte moderna abstrata do início do século XX na Europa.

A ideia de ver o mundo, as formas e as coisas contra a luz, visou nuançar os fortes contrastes e a polarização entre claro e escuro. Esse impulso, esse desejo de encontrar metáforas e analogias que, ou busquem um equilíbrio, ou busquem uma mistura entre lados opostos, atua como pano de fundo dos ensaios que se seguem e que formam a metade final da tese. Este segundo momento, inicia-se, entretanto, retomando as contraposições, para realçar algumas tentativas de aproximação da arte abstrata geométrica feita na América do Sul com a arte ameríndia e/ou pré-colombianas aí encontradas. Mas, ao longo da análise, espera-se que, também, estes contrastes sejam problematizados e deixados sobre o impacto de uma contra-luz que lhes assegure uma situação de incerteza. A proposição de manter incertezas pode parecer incoerente para uma investigação e para uma tese, mas ela tem o objetivo de assegurar a não fixação de cânones, e de, assim, manter em movimento a falta, o vazio e a ausência que se vislumbrou no *Quadrado Negro* como modelo. A incerteza buscada (a ausência percebida) é de uma potência transformadora, que se deseja aqui ser entendida de modo aproximado ao que Silvano Santiago diz subsumir, em Derrida: “todo um projeto de desconstrução, ou seja, um “abandono declarado de toda referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta”¹²⁸. Trata-se de reconhecer na ideia

¹²⁸ SILVANO, 1976: 12. A citação de Derrida no texto de Santiago encontra-se no livro *A escritura e a diferença* no capítulo *A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*. A parte citada foi retirada de uma discussão sobre

de ausência (em francês *absence*), e no descentramento passível de vir junto dela, a colocação de um estado de incerteza próprio de uma *experiência trópica do Ser*, próprio de uma *experiência trópica da arte*.

*

O reconhecimento e valorização das expressões visuais ameríndias e pré-colombianas configurou-se como uma questão difícil para os artistas (e para a crítica de arte) do século XX, na América do Sul. Se de um lado era fundamental para a construção ou reconstrução de uma identidade local, por outro, os aspectos primitivos, sagrados e esotéricos representavam tudo aquilo do qual a intelectualidade local gostaria de se afastar, no intuito de se equiparar à modernidade e ao desenvolvimento social e cultural da civilização europeia. A valorização e o interesse das vanguardas europeias do início do século XX pela arte negra e primitiva, colocou em relevo as contradições locais evidenciando, uma vez mais, as dificuldades em transpor o modelo civilizatório europeu, para o continente sul-americano.

De todo modo, o reconhecimento de uma identidade cultural sul-americana, que abarcasse todos os aspectos da mestiçagem local na modernidade, foi fundamental para que a crítica de arte pudesse formular a ideia de uma “vocação construtiva” para os artistas que no continente viviam. Ela teria favorecido a recepção das artes construtivista, concreta e/ou abstrata vindas da Europa a partir da década de 1930, e com mais vigor na década de 1950.

a etnologia e da exemplaridade do pensamento de Levi-Strauss, justamente em lidar com o não-ocidental, sem desconsiderar sua origem europeia. Cito: “Ora a Etnologia - como toda ciência - surge no elemento do discurso. E é em primeiro lugar uma ciência europeia, utilizando, embora defendendo-se contra eles, os conceitos da tradição. Consequentemente, quer o queira quer não, e isso depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia. Esta necessidade é irreduzível, não é uma contingência histórica; seria necessário meditar todas as suas implicações. Mas se ninguém lhe pode escapar, se portanto ninguém é responsável por ceder a ela, por pouco que seja, isto não quer dizer que todas as maneiras de o fazer sejam de igual pertinência. A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança. Problema de economia e de estratégia”. DERRIDA, 1995: 240.

O surgimento ou (re)surgimento no povo russo de um impulso artístico construtivo e não-figurativo ao mesmo tempo modernizador e revolucionário caracterizou a arte russa nas duas primeiras décadas do século XX. Seguindo a análise de Alain Besançon, em figuras como Kandinsky e Malevitch estabeleceram-se (como reação ao influxo da arte francesa do início do século XX) novas ideias e formas de entendimento do objeto artístico que influenciaram os desdobramentos da arte ocidental, na Europa e em todo o mundo ao longo do século XX. A valorização de uma raiz russa (ou ainda eslava), no surgimento da arte abstrata e construtiva, fricciona (um pouco) a história da abstração moderna que, ao longo dos anos, foi sedimentando uma determinada perspectiva narrativa e cultural; e serve, para esta tese, como subsídio para que se possa olhar, mais uma vez, para o lugar das expressões artísticas pré-colombianas e indígenas, na formulação de uma ideia de vocação construtiva na arte latino-americana.

Às formas de reação propostas por Besançon – de um lado o provincianismo, o “imitacionismo” e de outro a inovação, a ruptura¹²⁹, gostaria de acrescentar, para a situação da periferia sul-americana, alguns aspectos e características culturais locais, que deram um suporte a artistas, teóricos e historiadores da arte a formularem uma teoria de recepção e reação ao influxo da metrópole. Assim, no Brasil, um modelo de reação foi formulado, a partir do reconhecimento do modo particular e local de reação dos povos indígenas ao outro, ao inimigo, ao estrangeiro, ao estranho, ao diverso: a antropofagia. A antropofagia, o ato e a ação de grupos indígenas de comerem outros humanos - inimigos e/ou estrangeiros, serviu como metáfora e analogia, para a busca de um método, de um modelo de reação, modernização e desenvolvimento, frente ao influxo do centro. Talvez se possa caracterizá-lo, como um terceiro tipo de reação, um tipo que levaria um pouco mais em conta os fatores internos, próprios à região periférica, colonizada, que sofre a influência do centro colonizador. Formulada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* em 1928, este modelo de reação mostrou-se fértil e potente para nós (brasileiros e sul-americanos). Ele me parece, contudo, manter uma relação de dependência com o influxo do centro. Quem é por nós canibalizado? Quem, na prática, desejamos comer? Queremos, principalmente, comer o centro, a Europa, ou então o novo centro de poder, a América do Norte. Queremos comê-los para afirmar nossa diferença, para nos mostrarmos diversos, mas, especialmente, para nos mostrarmos potentes em relação a eles; tão potentes quanto eles; para nos colocarmos junto a eles. No uso do modelo antropofágico, o centro continua no centro como um alvo a ser devorado e, para isso, a ser alcançado.

¹²⁹ BESANÇON, 1997: 522.

Os estudos sobre uma reação cultural do tipo antropofágico têm já uma longa tradição no Brasil¹³⁰. Esses desdobramentos posteriores e um aprofundamento, além de uma melhor percepção da potência do modelo antropofágico, permitiram uma re colocação, e mesmo uma desconstrução destes dois pólos: centro e periferia¹³¹. Esse desejo de um descentramento por meio de um modelo antropofágico, que rejeita tanto a mimese quanto a afirmação de uma identidade preexistente, é perceptível na fala do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, quando ele busca precisar o ganho de sentido para a construção da identidade ameríndia, na ação de comer o outro:

Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torná-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu*, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para “inimigo”). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário”, em suma — o contrário de uma identidade. A Antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da “identidade nacional”.¹³²

Para a discussão que segue, propõe-se, inicialmente, manter os pólos em evidência para que algumas questões possam ser formuladas, na busca de ativar o pensamento à partir de comparações e, então, do reconhecimento de semelhanças e diferenças.

E se tomarmos uma relação de periferia com periferia? Se ao invés de comer o centro, comêssemos outra periferia? Comêssemos nossas próprias periferias? Uma tentativa

130 Entre os artistas que deram sequência ao impulso antropofágico de Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho é dos mais importantes, com uma produção plástica e teórica transdisciplinar e, desse modo, abrangente. Ver a tese de Larissa Costa da Mata “Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho”, Florianópolis, SC, 2013. No anexo da tese, Larissa transcreveu a série de textos “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” publicados por Flávio de Carvalho no Diário de São Paulo entre 6 de janeiro de 1957 e 21 de setembro de 1958. Flávia Cera editora, junto com Alexandre Nodari, da revista on-line Sopro - panfleto político-cultural publicado pela editora Cultura e Barbárie, também transcreveu estes textos de Flávio de Carvalho e os disponibilizou on-line: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/notas.html>.

131 O próprio Oswald de Andrade faz a distinção entre uma baixa antropofagia e uma antropofagia superior. Ver Ana Beatriz Azevedo, dissertação “Antropofagia: Palimpsesto Selvagem”, 2012: 156

132 Prefácio de Viveiros de Castro ao livro *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem* Beatriz Azevedo sobre “Oswald e o Manifesto Antropófago”. No livro “*Metafísicas Canibais*”, Viveiros de Castro empreende um esforço de conceituação da antropofagia enquanto antropologia e, também, por uma distinção de outros termos próximos como canibalismo e sacrifício.

de alteração do centro do pensamento sobre a arte, para alterar a perspectiva atual da arte poderia ser busca ainda com a ajuda do “contrário”, do contraditório, mas com o objetivo, como apontou Viveiros de Castro, não de ver-se no outro, mas de ver o outro em si. Uma tentativa de sair de modelos de reação para o encontro de modelos “selvagens” e “bárbaros” de relação.

*

“A Rússia é bárbara!”¹³³ Com esta frase curta, Euclides da Cunha inicia o ensaio “A missão da Rússia”, escrito em 1907. Discorrendo sobre a história deste povo, Euclides escreve: “O russo é, antes de tudo, o tipo de uma raça histórica. Turano pelo sangue, transmudou-se, em quinhentos anos de adaptação forçada, sob o permanente influxo do Ocidente”¹³⁴. O povo russo é, assim, caracterizado como uma raça histórica, fruto de adaptações forçadas e do lugar intermediário de seu povo no jogo de forças entre ocidente e oriente. Por essa perspectiva, a relação entre a arte não figurativa e expressões artísticas primitivas; (ou) o encontro da arte ocidental moderna com o primitivo na Rússia do século de XIX, configuraria-se mais como um reencontro consigo mesmo, do que um encontro com o outro exótico. Poderíamos pensar em termos de um encontro com o outro em si mesmo, em sua origem.

A louvação de características incivilizadas e selvagens da distante Rússia parece ter, no texto de Euclides, o intuito de servir de exemplo e lição para o Brasil desconhecido - desconhecido para o Brasil e desconhecido para o mundo. Um Brasil ainda por ser encontrado e/ou descoberto, mas de outra forma, por uma perspectiva invertida, de dentro para fora. O olhar de Euclides para a distante Rússia é também um olhar para o desconhecido e sonhado papel do Brasil na história mundial. Um olhar ainda reativo.

Afirmações como a de que o “temperamento bárbaro (russo) será o guarda titânico invencível, não já da sua civilização, mas também de toda a civilização européia”¹³⁵, em sua audácia, buscam mostrar que, a marca bárbara e rude do povo eslavo não é tida como um sinal negativo. Os russos, para este autor escrevendo em 1907, teriam conseguido transfigurar sua ‘barbárie’ de origem, em energia moderna e, é esta lição audaciosa que acreditamos que Euclides gostaria que o Brasil seguisse. A palavra ‘bárbaro’, como o termo selvagem, apresenta uma ideia de força original, primária no embate do homem com a natureza. No entanto, sob uma ótica evolucionista e frente à

¹³³ CUNHA, [1907] 2013: 66-70.

¹³⁴ CUNHA, [1907] 2013: 67.

¹³⁵ CUNHA, [1907] 2013: 70.

oposição entre mundo civilizado e mundo primitivo, estes dois termos tiveram sempre uma forte carga pejorativa. O sociólogo João Marcelo Ehlert Maia afirma que Euclides, no artigo “A missão russa”, teria buscado e encontrado um caminho civilizatório para o Brasil, ao dar-se conta de que a Rússia representaria uma esperança para o mundo ocidental *porque é bárbara*, e não a despeito disso. Logo, a polaridade entre civilização e barbárie é dissolvida por Euclides “em prol de um andamento que integra o segundo pólo como elemento dinamizador do primeiro”¹³⁶.

Besançon também escreve a respeito de uma ‘missão russa’, a qual seria “destruir o mundo antigo, o mundo burguês e satisfeito do Ocidente”¹³⁷. Tal missão não difere, à primeira vista, da missão a que se propunham muitos modernistas e vanguardistas, não só na arte, naquele momento (final do século XIX) em toda a Europa. A diferença estaria no local de partida desse impulso (a Rússia como região periférica) e na base cultural bárbara e primitiva (mas original, interna e não buscada no distante) que o alimentava. No caso da América do Sul e do Brasil essa diferença também pode ser apontada na medida em que, frente ao centro, seríamos uma periferia colonial com uma base cultural selvagem e primitiva. Diante disso, poderia-se pensar, parafraseando Euclides e Maia, que a arte não-figurativa russa encerraria as melhores promessas de uma arte ocidental (e não-ocidental) moderna, porque bárbara e primitiva, porque esotérica e mística, porque religiosa e sagrada, e não a despeito disso.

É preciso entender como uma coisa pode se transfigurar em outra, como uma barbárie de origem pode se transfigurar em energia moderna, como expressões artísticas primitivas podem se transmutar¹³⁸ em arte não figurativa, abstrata e moderna. É preciso entender, como afirma Euclides, que não se “pode prever quando se aventurará um povo que, sem perder a energia essencial e a coragem física das raças que o constituem, aparelhe a sua personalidade robusta, impetuosa e primitiva, de bárbaro, com os recursos da vida contemporânea”¹³⁹.

Algumas questões se formulam: A percepção do povo eslavo como um povo mestiço, poderia nos ajudar a entender as razões da arte construtivista ter sido tão bem recebida entre nós, a ponto de a crítica, de forma recorrente, falar na presença de uma

¹³⁶ MAIA, 2008: 136.

¹³⁷ BESANÇON, 1997: 584.

¹³⁸ Importante destacar o verbo ‘transmutar’, a partir da observação de outro verbo de sentido próximo – ‘transfigurar’, que o pesquisador Berthold Zilly assinala como sendo “um dos verbos prediletos de Euclides”. Ver MAIA, 2008: 130.

¹³⁹ CUNHA, 2013: 67.

vocação do continente sul-americano para a criação de formas artísticas geométricas, a despeito do atraso civilizacional frente ao ocidente do norte? Seria possível pensar o advento da arte concreta no Brasil, em meados do século XX, como realização de um desenvolvimento, como o que Euclides visualizou como uma missão da Rússia, ou seja, como um desenvolvimento que resguardasse o impulso selvagem das raças que formam o povo brasileiro? Como a Rússia, na análise de Euclides, poderia a nação brasileira trilhar um caminho civilizatório não limitado ao marco civilizatório ocidental? Um caminho em que o caráter selvagem e mestiço, aparelhado pelos recursos da vida contemporânea, poderia ser tomado como um paradigma para o mundo ocidental?

A missão do Brasil

O diálogo entre Rússia e Brasil a partir do texto de Euclides da Cunha configura-se como um momento de abertura para as possibilidades que aqui se buscam - de ampliar a compreensão da arte concreta que desponta na América do Sul no final da década de 40 e que é, constantemente, associada aos movimentos de vanguarda europeus. Essa compreensão tendeu, sempre, a valorizar o influxo da arte ocidental, ocultando outros caminhos de entendimento como aquele que busca criar (mais até do que reconhecer) um diálogo entre a moderna geometria da América do Sul e a arte pré-colombiana, ainda ou mesmo que, carregada de contradições e paradoxos. O texto de Euclides ajuda a sacudir a conotação evolucionista presente nos termos bárbaro, primitivo e selvagem, que situam a arte e o homem que a produziu (e o mesmo pode se dizer do homem que ainda a produz hoje) em um passado distante, atrasado, limitado, ignorante, angustiado e subdesenvolvido.

O Brasil é mestiço, um lugar intermediário como a Rússia descrita por Euclides; sendo assim, mais do que a sobrevivência de formas bárbaras na cultura moderna, busca-se colocar em evidência a vivência mesma dessas formas e de sua transformação e reformulação constante, no advento de uma civilização moderna¹⁴⁰. Para isso, precisaríamos investigar, na entrada em cena da cultura brasileira na cultura ocidental a partir dos anos 50, a manifestação de estruturas e formas bárbaras, selvagens e primitivas. Se a atenção a uma cultura visual primitiva era frisada e valorizada pelos artistas não figurativos da

¹⁴⁰ Gilberto Freyre em suas investigações, por compreender a formação do povo brasileiro e as perspectivas de futuro que poderiam ser traçadas, formalizou alguns conceitos que apontam para a busca e construção de um pensamento dos trópicos. Curiosamente também ele produziu associações cunhando termos como Rússia americana e China tropical para a construção de uma perspectiva da nação brasileira tropical, a partir de exemplos que estão fora dos trópicos.

vanguarda do início do século XX na Europa, tal relação, no entanto, já não tinha lugar em meados do século e, desse modo, a arte concreta que chegou ao Brasil com força a partir da primeira Bienal de São Paulo em 1951¹⁴¹, veio carregada de uma coloração progressista, positivista, reflexo de um futuro moderno, urbano, industrial e cosmopolita que se queria ver realizado, após os horrores da Segunda Guerra Mundial.

A arte concreta chega aos artistas brasileiros dos anos 50, sem que se tenha dado tempo de amadurecimento para que as abstrações, que começaram a ser esboçadas com a Semana de 22, pudessem ter ganhado consistência. Como escreve o historiador da cultura Câmara Cascudo, os nossos padrões de mudança seguem os da ‘gente de fora’, mudando o influxo do ocidente europeu, “[...] é tempo de ‘corrigirmos’ a usança, evitando o atraso, a retrogradação, a barbárie”¹⁴².

Nesse constante desvio de rota, em busca de mostrar-se sempre atual, Câmara Cascudo observa que, entre nós (brasileiros) a frase de Montaigne - *que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage* - do ensaio “Dos Canibais” é aplicada ao inverso – “e vamos muito bem”¹⁴³. É preciso dar um passo à frente desse entendimento, de que tudo aquilo que constitui uma prática reconhecidamente nossa, termina por ser entre nós chamado de barbárie. Assim como um passo à frente da ideia frequente em nossa intelectualidade, de buscar no outro o que não é da nossa prática, para recuperar o atraso. Hayden White assinala, que Montaigne, ao formular essa frase, buscava chamar atenção para as construções artificiais dentro da sociedade em que vivia. A distinção entre selvagem e civilizado em Montaigne, na leitura de White, manifesta-se menos em torno da antítese divino-natural, como na teologia cristã, e mais em torno da antítese natural-artificial. A barbárie induzida artificialmente seria para ele muito pior e mais grave do que a barbárie natural vivida pelos selvagens¹⁴⁴.

A barbárie não seria, assim, uma exclusividade dos povos primitivos; sua presença estaria manifesta em nossa sociedade ocidental, naquilo que cultivamos de modo distinto e artificial frente à natureza. A barbárie seria algo inerente ao ser humano, importando

141 Nesse mesmo contexto, é importante ressaltar a exposição de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, organizada por Léon Degand, com a presença de obras de, entre outros artistas, Calder, Léger, Picabia, Kupka, Arp, Miró, Robert Delaunay, Vasarely e Kandinsky, além de obras de três artistas brasileiros: Cícero Dias, Flexor e Waldemar Cordeiro. Ver a respeito AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol.1. 2006, 100-118.

142 CASCUDO, 2012: posição 443.

143 CASCUDO, 2012: posição 443.

144 WHITE, 2014: 198.

entender suas formas de manifestação para, atento à lição da Rússia e à lição da leitura de Euclides da Cunha sobre a Rússia, saber transmutar, transfigurar essa energia primitiva ou artificial em energia moderna. Um exercício a ser constantemente posto em ação.



Fig.21 . Rodrigo Borges, *Cocares*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Descolagem. O que vem da parede. Fotografia Paula Huyen.



Fig.22 . Rodrigo Borges, *Cocares*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Retrato com cocar. Fotografia Paula Huven.



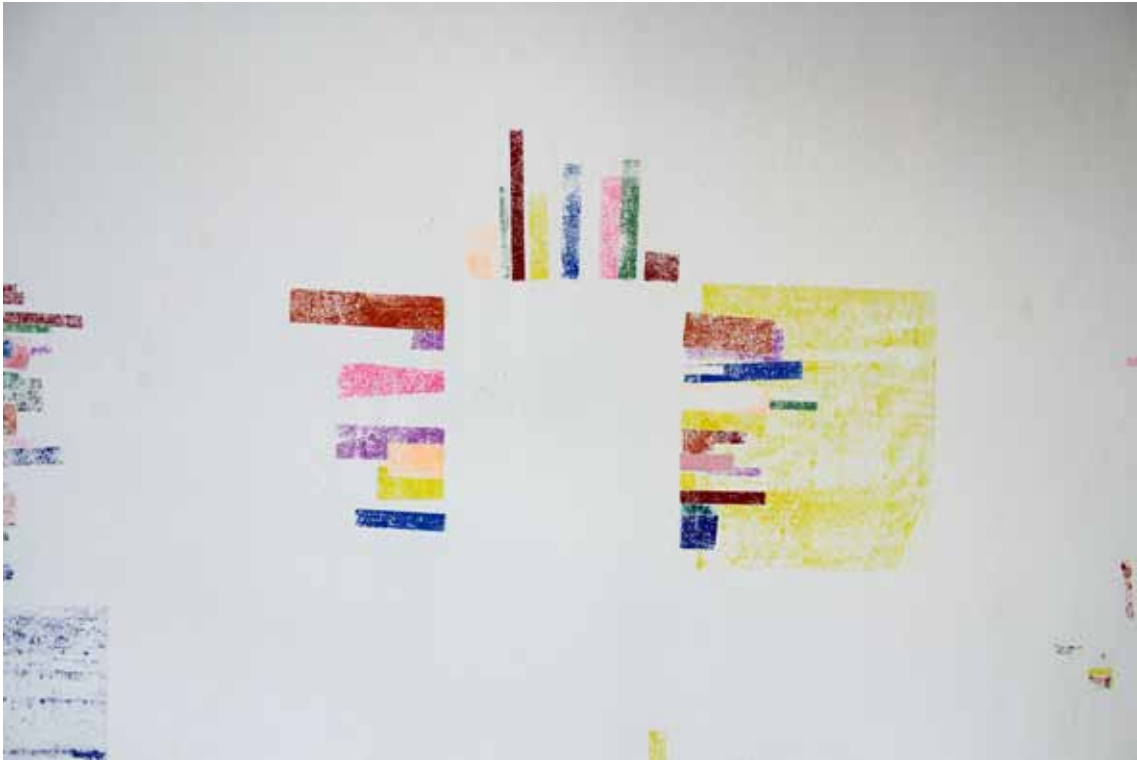


Fig.23 . Rodrigo Borges, *Cocares*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Descolagem. A parede que fica. Fotografia Paula Huven.

[5] GEOMETRIA

Em uma anotação de seu diário, Malevitch recorda momentos da infância antes de sua chegada a Moscou:

porém, o que mais intrigava era a natureza; a meu pai também, e como eu observava as mudanças que se produziam nela. Mas ambos permanecíamos em silêncio, sem poder dizer nada um ao outro, exceto “maravilhoso”. Mas, o que era “maravilhoso”? e por que era “maravilhoso”? Sobre isso não comentamos nada, e exatamente quarenta anos mais tarde estou tentando entender essa palavra.¹⁴⁵

V.I DO PRIMITIVO AO ORIGINÁRIO

A busca pelo original, por uma genealogia, nas formulações dos artistas abstratos, não é algo que se encontra em proposições, postulados, axiomas e teoremas que (descobertos e/ou formulados no passado, e perdidos ao longo dos séculos) poderiam ser resgatados no presente. A busca por uma origem, tentada por esses artistas, surge, seguindo as formulações de Ferreira da Silva, como uma possibilidade de interrogar novamente, e de volta, acerca de uma intenção originária de experimentar um acontecimento que, aqui, chamaremos, como Malevitch, de “maravilhoso”. Uma ideia que também aproxima-se do conceito formulado por Derrida de uma *‘question en retour’*. A partir deste reconhecimento direi que uma espécie de tradição está no centro da arte não-figurativa; uma tradição de busca por um sentido originário, ao mesmo tempo histórico e não-histórico.

¹⁴⁵ MALEVITCH, 1992: 92. Tradução nossa. No original: “... sin embargo, lo que más intrigaba era la naturaleza; a mi padre también, y al igual que yo miraba los cambios que se producían en ella. pero ambos permanecíamos en silencio, sin poder decirnos nada el uno al otro, salvo «maravilloso». Pero ¿qué era «maravilloso» y por qué era “maravilloso”? sobre esto no comentábamos nada, y exactamente cuarenta años más tarde estoy intentando entender dicha palabra”.

Nos artistas abstratos (Malevitch/Kandinsky/Mondrian/Kupka/af Klimt), a busca pelo original é, assim, uma pergunta que volta e que se coloca, uma e outra vez, como um momento maravilhoso, e por isso reacionário, e portanto revolucionário¹⁴⁶. Reacionário porque repõe em ação a essência (eidos) e revolucionário porque retoma (de forma ativa) uma revolução que não cessa de circular. O ‘maravilhoso’ que Malevitch não entende, mas continua tentando entender, é, penso eu, a percepção, na ação, daquilo que Derrida chamou de um ato primordial que “marca uma ruptura e, em consequência, uma origem radical e criadora”¹⁴⁷. É a tomada (ou retomada) de consciência da natureza e do movimento espantoso e contínuo daquilo que estava, ou sempre esteve, ali. O (re) encontro com uma questão, para a qual, a busca por uma resposta conduziu ao começo, ao grau zero, ao vazio, ao deserto, ao nada, e assim à origem. No encontro dos artistas modernos com a não figuração “a possibilidade de interrogar novamente e *de volta* acerca da intenção original e final que a tradição me confiou”¹⁴⁸ dá-se a partir de um fato (de um documento recebido) que se apresenta desde sua origem como legível, mesmo e ainda que não entendível. Em muitos artistas abstratos, o contato e a busca por esse ‘maravilhoso’ assumiu uma tonalidade mística, na qual, em momentos e por períodos diferentes, muitos mergulharam. O esoterismo tornou-se, então, um meio, uma forma de busca do original arcaico, frente ao historicismo clássico que limitava e cerceava as ligações entre primitivo e moderno, entre barbárie e civilização.

Besançon assinala que três impulsos - a busca de um sagrado diverso da imagem divina cristã; o contato com o primitivismo e uma abertura ao esoterismo - atuaram separadamente e em conjunto, no final do século XIX e início do século XX, para o surgimento da arte abstrata e para o que ele chama de “ciclo moderno da iconoclastia”. Essa nova força surge, de acordo com ele, quando o helenismo mágico dos alemães se espalha pela Europa, impregnando-se do tom esotérico do final do século XIX (com forte presença eslava). O retorno aos antigos deuses será o fator responsável pela invenção de uma forma plástica que, seguindo Robert Goldwater¹⁴⁹, definirá para Besançon a ideia

¹⁴⁶ DERRIDA, 2000: 42.

¹⁴⁷ DERRIDA, 2000: 154. Cito a passagem completa: “El primer acto *filosófico* (como el primer acto geométrico que lo supone) no es sino la toma de conciencia de esa racionalidad histórica “*en su movimiento incessante para elucidarse a sí misma*”.

¹⁴⁸ DERRIDA, 2000: 41. Tradução nossa. No original: “... la posibilidad de interrogar nuevamente y *de vuelta* acerca de la intención originaria y final de lo que la tradición me ha confiado”.

¹⁴⁹ Publicado em 1939, o livro *Primitivism in modern art* de Robert Goldwater tornou-se desde então uma referência nas pesquisas sobre as relações entre primitivismo e arte moderna.

de “primitivismo” nas artes plásticas. Uma forma que irá se impor à pintura europeia e para além dela.

A relação entre primitivismo e esoterismo mostra-se, contudo, instável e caprichosa, escreve Besançon, assim “quando os dois se juntam, sentimos aproximar-se uma crise do Simbolismo que resultará na abstração e numa crise geral da imagem. Kandinsky e Malevitch ilustram exemplarmente esse dramático “curto-circuito”¹⁵⁰. Pode-se situar no mesmo ponto de choque, entre esoterismo e primitivismo, as obras de outros dois importantes artistas abstratos: o tcheco Kupka, e a sueca Hilma af Klimt¹⁵¹.

Diante do choque entre estes impulsos, do choque entre centro e periferia, como traçar (ou reatar) os laços e a história entre natureza, arte e homem; entre esotérico, primitivo e sagrado? A abstração, de modo menos evidente que o movimento surrealista, buscou na psicologia, na antropologia, na etnologia, juntamente com uma filosofia da religião interessada em estudar os mitos, subsídios para fundamentar suas proposições e intuições para a construção de uma nova concepção da história, para um mundo em que, arte e vida estivessem imbricadas uma à outra.

*

Se a arte abstrata, geométrica e lírica, que chega ao Brasil com a inauguração do MAM de São Paulo em 1949 e com a 1ª Bienal de São Paulo em 1951, já tinha deixado de lado suas relações com uma visualidade primitiva, neste mesmo período, um pensamento filosófico sobre o mito, resgatando nos *povos originários* uma forma de relação com o sagrado, começa a ser formulado. A partir de meados da década de 1950 o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva (1916-1963) buscará, na manifestação de estruturas e formas pagãs, sagradas, profanas e primitivas, a solução para os impasses filosóficos que afligiam os pensadores humanistas (e anti-humanistas) da época.

O filósofo Vilém Flusser é um dos autores que destacam o caráter original do pensamento de Vicente, por ele classificado de simbólico. No pensamento ferreriano, escreve Flusser, “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

¹⁵⁰ BESANÇON, 1997: 498.

¹⁵¹ As obras de Hilma af Klimt, realizadas nas primeiras décadas do século XX, permaneceram desconhecidas ao longo de todo o século XX, sendo exibidas pela primeira vez desde sua morte em 1944, na exposição *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, realizada em Los Angeles em 1986. Ver o ensaio *The Case of the Artist Hilma af Klimt* de Ake Fant editado no catálogo da exposição, p.154-163.

abrangendo todas as demais, voltando a ser símbolos”.¹⁵² Dirk-Michael Hennrich por sua vez aponta a obra de Ferreira da Silva como precursora da reconsideração do pensamento autóctone e das cosmologias indígenas no contexto da crise da ontologia ocidental. Para ele, a filosofia de Vicente é “um dos primeiros gestos de um pensamento mestiço que se estende de um extremo abstrato, para o outro, de um intelectualismo urbano e ocidentalizado até ao demonismo pagão e indígena”.¹⁵³

Por sua vez, Rodrigo Petrônio, que organizou e editou os textos e notas das Obras Completas do filósofo, ressalta a heterogeneidade dos autores, obras e ambientes pelos quais Ferreira da Silva circulou. Para entender as raízes da filosofia ferreiriana, ele escreve que é preciso “recuar até o século XIX e sobretudo entender como Vicente Ferreira da Silva dialogou de maneira ora entusiástica, ora ambivalente, muitas vezes polêmica, com algumas tendências que vieram do século anterior ao que viveu e com outras, que se formaram no século XX”¹⁵⁴.

Três conceitos desenvolvidos por Ferreira da Silva contribuem para o diálogo que busco entre abstração e primitivo. São conceitos que situados em algum lugar incerto, entre uma filosofia da mitologia, um interesse antropológico e uma investigação sensível (que reconhece na vida e na cultura dos povos ‘selvagens e bárbaros’, uma inteligência e um valor em pensar o mundo) poderiam ser tomados como exemplares para o “futuro da civilização ocidental”.

Vicente nomeia os povos “primitivos” (termo que ele não utiliza) como *aurorais*, assim os definindo: “Chamamos povos *aurorais* ou originários àqueles que viveram e ainda vivem o mito como única e absoluta forma de realidade”¹⁵⁵. 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

¹⁵² FLUSSER in DA SILVA, 2009: 424. Texto originalmente publicado em FLUSSER, Vilém. “Vicente Ferreira da Silva”. Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 107-111. Texto republicado como posfácio em Dialética das Consciências: obras completas de Vicente Ferreira da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009. p. 421-425.

¹⁵³ HENNRICH, 2015: 6. Sobre a ideia de um pensamento mestiço em Ferreira da Silva é importante registrar que a filosofia ferreiriana é toda construída sobre um vasto conhecimento da filosofia da Europa continental, que ele busca entrelaçar às perspectivas existencialistas e românticas da filosofia alemã e a um sensível interesse pela mitologia grega.

¹⁵⁴ PETRONIO, in DA SILVA, 2010: 20.

¹⁵⁵ DA SILVA, [1955] 2010: 87. A clareza da definição de Ferreira da Silva, ao ligar o sentido do termo *aurorais* à vivência do mito como realidade, afasta uma possível proximidade com o termo *autóctones* que tem um sentido calcado na relação com o local.

se instaurem novas possibilidades de relação com esses povos. Per Johns analisando a abordagem do mito em Ferreira da Silva, escreve que esta:

Situa-se na contramão de nosso projeto civilizatório, cujos valores mostram-se com um contínuo afastar-se de qualquer pertinência divina. [...] A valorização do sagrado e dentro dele de uma nova maneira de ver o mito (entendido como fábula ou relato fantástico de tradição oral, tendente a iluminar aspectos da condição humana imersa na natureza) passa a ser quase como um retorno ao recomeço, ao ovo de um mundo velho, o que em si é considerado uma impossibilidade. Demanda a consecução de um pecado máximo, que seria: reverter ou inverter a linearidade do processo. Voltar a introjetar a circularidade em nosso dia a dia morto. O novo a que Ferreira da Silva se referia vincula-se a algo ancestral quanto as próprias raízes da vida. Digamos que se vinculava à tentativa de re-ligar uma ruptura. Era novo. Não uma novidade¹⁵⁶.

Assim, na lida com a inteligência desses povos originais, manifestada em seus mitos, Vicente busca reconectar o homem moderno com algo original. Para isso ele define o ser humano como um “receptor de realidade”, devendo esta realidade recebida ser entendida como um “ciclo pulsional”, cuja emissão de impulsos ele credita ao “poder *aórgico* dos Deuses”¹⁵⁷. De acordo com Per Johns, esse neologismo *aórgico* foi desentranhado, por Vicente, do poeta alemão Holderlin para significar o não-feito-pelo-homem. Analisando o termo, Johns escreve que *aórgico* seria, possivelmente:

derivado do grego *órgia* em seu sentido originário de misterioso arrebatamento dionisíaco, que extravasa, excede-se, vai além dos limites humanos [...] talvez seja lícito dizer que tangencia o impensável justamente

¹⁵⁶ JOHNS in DA SILVA, 2010: 683-684. Per Johns é um romancista, tradutor e ensaísta brasileiro, filho de imigrantes dinamarqueses. O texto sobre Ferreira da Silva foi originalmente publicado em seu livro de ensaios “Dionísio crucificado” editado e lançado pela Topbooks, em 2005.

¹⁵⁷ DA SILVA, [1954] 2010: 85. O termo *aórgico* aparece nos ensaios *Para uma etnogonia filosófica* publicado em 1954 e *Introdução à filosofia da mitologia* publicado em 1955. Neste último Da Silva escreve: “O mítico e o *aórgico* cobrem o mesmo setor de fenômenos, isto é, o não posto pelo sujeito e o existente como projetado pelo Ser”. DA SILVA, [1955] 2010: 112. No prefácio ao livro *Transcendência do Mundo*, Rodrigo Petronio assinala: “A valorização do *aórgico* levada a cabo pelo filósofo, em contra-posição ao cristianismo, entendido como revelação teândrica e antroponômica que teria produzido a oclusão de outras formas transcendentais em benefício da epifania unilateral do Homem, é ela mesma uma leitura unilateral do cristianismo. Afinal, não é preciso ir longe. Basta nos voltarmos para o cristianismo ortodoxo e apreendermos o conceito de *acheiropoietos*, ou seja, *aquilo que não é feito pela mão humana*, premissa essencial para toda a arte do ícone russo”. PETRONIO, in: DA SILVA, 2010: 68.

por ser no mais alto grau vivível, o que não nos exime da obrigação de pensá-lo¹⁵⁸.

À concepção do homem como receptor de realidades não-feitas-pelo-homem, e ao reconhecimento do exercício experimental de tal poder (presente nas mitologias dos povos aurorais que vivem o mito como única realidade, realidade não-feita-pelo-homem) junta-se o conceito chave, no pensamento ferreriano, do “Ser como poder essencialmente trópico, ou de uma possível experiência trópica do Ser”¹⁵⁹. Ferreira da Silva busca destacar uma experiência fluída de, frequentemente, contornar-se promovendo aberturas fascinantes e esgotando-se nelas, deixando-se desse modo ser capturado por uma experiência ‘trópica’¹⁶⁰.

É a partir do sentido etimológico da palavra trópico - do grego *trópikos*, *tropos*, derivação da palavra *tropé* que significa “volta, virada, volta em torno de, mudança”, ou ainda “mudança de direção”, “desvio” e na *Koiné* “modo” ou “maneira”¹⁶¹ - que Ferreira da Silva irá utilizar este termo em seu pensamento simbólico e mítico. Hayden White, fazendo referência a Harold Bloom, e ressaltando o significado do termo para a linguística e para o discurso, escreve que tropo

é sempre não apenas um desvio *de* um sentido possível, próprio, mas também um desvio *em direção* a um outro sentido, a uma concepção ou ideal do que é correto e próprio e *verdadeiro* “em realidade”. Assim considerado, o emprego de tropos é ao mesmo tempo um movimento que vai *de* uma noção do modo como as coisas estão relacionadas *para* outra noção, e uma conexão entre coisas de modo tal que possam ser expressas numa linguagem que leve em conta a possibilidade de serem expressas de outra forma”¹⁶².

A palavra tropos/trópico ajuda a fundamentar um novo tipo de reação, em que um influxo recebido, aceito e/ou desviado, não tem como resultado um refluxo, mas a escolha de uma direção que leva a um outro sentido, a uma outra noção, a uma outra forma. Uma direção que, resgatando a construção de Viveiros de Castro, possibilita um transformar-se em um *eu Outro*, um autotransfigurar-se com a ajuda do “inimigo”. O que pode significar pensar a Arte como poder essencialmente trópico? É possível pensar uma experiência trópica da arte? A abstração geométrica guardaria em seus propósitos,

¹⁵⁸ JOHNS in DA SILVA, 2010: 681.

¹⁵⁹ DA SILVA, [1954] 2010: 84.

¹⁶⁰ DA SILVA, [1954] 2010: 84.

¹⁶¹ WHITE, 2014: 14.

¹⁶² WHITE, 2014: 14-15.

em suas imagens um sentido simbólico que revelasse estas horas incertas do *nascer* e do *pôr-do-sol*; um lugar-momento em que o sol se escondesse, para o nascimento em nós do *imaginal*¹⁶³; um momento da *Vitória sobre o Sol*; um momento de uma experiência trópica?

O estudo das formas de expressão visual de povos *aurorais* pede que se tenha atenção ao perigo de vincular estas formas ao processo evolutivo da história da arte ocidental. É importante que os sentidos e significados, que sobrevivem ou resistem (aos trancos e barrancos) nas culturas marginais e/ou periféricas, tenham os seus processos internos de evolução/revolução respeitados. É graças a um trabalho de resistência e, como seu resultado, à sobrevivência de formas ao longo do tempo que, de tempos em tempos, a cultura ocidental foi capaz de reconhecer outros passados, registrar outras memórias e refundar suas próprias histórias. É preciso que seja dado ao outro (não ocidental) a possibilidade de, também, inventar, reinventar e assim refundar sua própria história que, também, encontra-se em transformação e não tem, necessariamente, o mesmo objetivo, a mesma direção, o mesmo desejo evolutivo da civilização ocidental. Este ensaio busca rever algumas iniciativas artísticas e institucionais em estabelecer relações, analogias e comparações entre a arte geométrica ocidental e as expressões pictóricas dos povos indígenas e ou pré-colombianos (e mesmo da população mestiça que surgiu e cresceu no continente americano, desde sua invasão e conquista, pelos povos da Europa ocidental).

Nas investigações sobre os motivos e fundamentos para uma vocação construtiva da arte sul-americana no século XX, o pouco cruzamento entre pesquisas realizadas por campos diferentes do saber (crítica, filosofia e teoria da arte de um lado e sociologia, antropologia e etnologia de outro), limitaram o alcance de intuições e percepções que, assim, permaneceram excessivamente restritas a comparações formais, sem grandes desdobramentos. A aproximação da experiência e cultura russas empreendidas por Maia, a partir dos escritos do início do século XX de Euclides da Cunha, para pensar o

¹⁶³ O termo imaginal foi cunhado pelo historiador Henry Corbin, para falar de aspectos da mística sufi, carregados de imagens. A partir da definição de Corbin, Daniel Bornemann escreve que: “la fonction du “*mundus imaginalis*” est définie “par une situation médiane et médiatrice entre monde intelligible et monde sensible”. D’une part, “l’imaginal immatérialise les formes sensibles, d’autre part, il imaginalise les formes intelligibles auxquelles il donne figure et dimension”. Daniel BORNEMANN, 2012: 27. O ensaio de Bornemann cujo título é ‘Les Sentiers Infinis de l’imaginal’, é parte do catálogo da exposição *L’Europe des Esprits ou La fascination de l’occulte, 1750-1950*, realizada em 2012 no Musée d’Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, p.27-43.

espaço no pensamento social brasileiro, é exemplar nesse sentido. Relações desse tipo – pouco evidentes - revelam-se potentes para se (re)pensar o papel dos fatores internos no advento de práticas, estilos e estéticas associadas à uma modernidade e civilização desenvolvida longe daqui, na Europa.

Uma alteração de perspectiva parece possível, se deixarmos um pouco de lado o caminho seguro, documentado e evidente de uma história da arte oficial; e tentarmos cruzá-lo com outros caminhos e formas de contar a história ocidental e não-ocidental. A antropologia tem um papel fundamental neste encontro fundador de revoluções, na medida em que se configura como um campo de ação que visa tirar das margens o discurso dos povos não-ocidentais, dando visibilidade à suas formas diversas de pensamento, de criação de imagens e de vida comunitária, dando instrumentos para a tomada de consciência do que já se encontrava ali¹⁶⁴. O encontro da arte latino-americana com a os estudos antropológicos ajuda a (re)pensar os meios que utilizamos para perceber e interagir com as coisas (com as nossas e com as que não são nossas); e pode, também, nos ajudar a (re)pensar o modo como nos expressamos e nos envolvemos com as formas geométricas na América do Sul.

Proponho, na busca de uma geometria sul-americana, que 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, também, estruturam e constroem universalismos. Essa (re)descoberta, esse (re)encontro, teve um papel importante no nascimento da abstração na arte ocidental do século XX. Foi significativa para os artistas do início do século XX, sendo emblemática, neste 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 Baie)*, peça-chave da Arte Moderna Ocidental¹⁶⁵. Problematizando este (re)encontro, Hal Foster diz que, neste 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”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Derrida afirma que “La tomada de conciencia de lo que ya estaba allí, marca una ruptura y, en consecuencia, un origen radical y creador. Todo nacimiento *a sí* de una intención latente es un renacimiento.” DERRIDA, 2000:154.

¹⁶⁵ FOSTER, 1996: 217. A argumentação de Hal 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 1984-85, no MoMA de Nova York, bem como sobre o catálogo da mostra.

¹⁶⁶ FOSTER, 1996: 218.

Assim, distanciando-se de uma caracterização positivista do encontro entre modernos e primitivos, e problematizando as coincidências morfológicas (as propaladas afinidades formais), Foster 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 Outro¹⁶⁷.

A partir do reconhecimento do anseio da arte abstrata pela origem e dos recentes estudos antropológicos que têm restituído um pensar dos povos aurorais, a formulação ferreiriana nos fornece subsídio para investigar no advento da abstração moderna o (re) encontro fascinado do homem com um campo de forças atrativas do mundo e das coisas. A natureza original buscada pela abstração (impregnada por uma busca do sagrado, por um reencontro com o primitivismo através do esoterismo), impeliu os artistas a buscarem uma fluidez da forma, uma não-fixidez da imagem; a buscar entender o “maravilhoso” como origem. Esclarecendo os sentidos do termo origem, Ferreira da Silva escreve que para ele “a volta às origens seria um pensar intempestivo e extemporâneo, uma superação do passado em vista de um passado muito mais atual do que qualquer presente”¹⁶⁸. É por essa mudança de perspectiva em olhar o passado e a origem, que buscaremos as aproximações entre a arte brasileira e as expressões artísticas ameríndias.

¹⁶⁷ FOSTER, 1996: 260.

¹⁶⁸ DA SILVA, [1955] 2010: 115. A afirmação de Vicente reflete a hipótese principal da pesquisadora Larissa Costa da Mata; para ela o artista Flávio de Carvalho pensou “o passado na arte como atuante no presente, formulando o conceito de uma origem que não necessite ser buscada a priori – visto ela se inscrever no instante presente, em uma metamorfose incessante”. Ela ainda esclarece: “Isso implicará uma perspectiva de lidar com a História e com a memória que desloque a linearidade do percurso e reelabore o tempo não como dado, mas como um acúmulo de camadas, onde a lembrança e o esquecimento passam a consistir nos princípios ativo e passivo da origem. Ao mesmo tempo, esse deslocamento na concepção de tempo, vem acompanhado de uma mudança na ordem da representação do sujeito, cujas margens do corpo e da psique, ora são delineadas, ora se dissipam no contato com as alteridades diversas e com o mundo”. DA MATA, 2013: 17.



Fig.24 . Joaquín Torres-García, *Composition Universelle*, 1937. Acervo do LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Fotografia da obra Rodrigo Borges, 2016.



Fig.25 . Catálogo *América Latina. Geometria Sensível*, com reprodução de um desenho do Alto Xingu. Exposição realizada em 1978 no MAM do Rio de Janeiro. Fotografia Rodrigo Borges.

*Dos frutos colhidos comerão os povoadores
que não de vir. Terão assim natureza igual à da
sua comida. Nunca terão outra. Morrerão no
dia em que chegem a tê-la distinta.*

Do Popol Vuh, o livro de lendas dos maias.

Tupy, or not tupy, that is the question.

*OSWALD DE ANDRADE, Manifesto
Antropófago, 1928.*

*Possa um dia a terra americana ser digna do
múltiplo monumento que nos transmitem os
povos desaparecidos.*

PABLO NERUDA, 1972

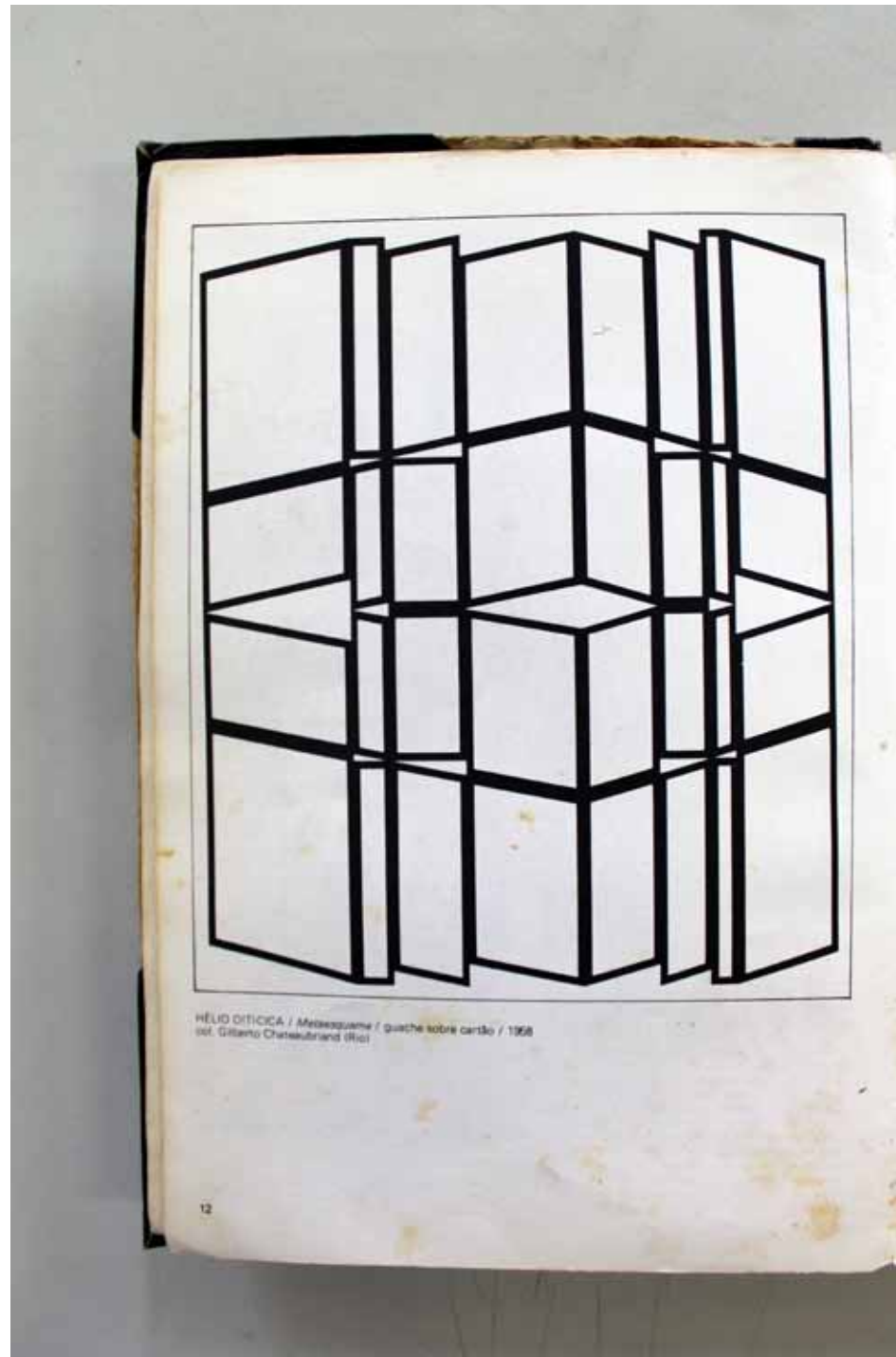


Fig.26 . Catálogo *América Latina. Geometria Sensível* com reprodução de um Metaesquema de Hélio Oiticica. Exposição realizada em 1978 no MAM do Rio de Janeiro. Fotografia Rodrigo Borges.

V.II ENTRE AS GEOMETRIAS, A SENSÍVEL.

A arte geométrica latino-americana no século XX tomou parte na busca e no desejo de encontrar, no contexto local, uma coloração e identidade particulares e modernas. Sua trajetória fundada na arte ocidental, nas descobertas das vanguardas, seguiu as direções ali apontadas. Nesse sentido, o interesse pelo arcaico ganhou, aqui, a partir do reconhecimento das expressões visuais pré-colombianas, ameríndias e mestiças, um campo particular de interesse, dissociado e distinto do europeu. O papel dos povos ameríndios no imaginário dos artistas da vanguarda europeia, foi muito mais circunscrito do que o alardeado interesse destes artistas pela simplicidade formal das máscaras e objetos africanos, ou pela espacialidade e organização formal do oriente, ou ainda pelo exotismo tropical da Oceania. Entretanto, a América despertou nos antropólogos, desde cedo, um forte apelo e as investigações no campo das expressões visuais, dos artefatos e das pinturas, foram numerosas e constantes, desde o final do século XIX. Na América do Sul, os artistas e a crítica de arte local buscaram traçar aproximações e construir referências e relações com os povos originários e com a mestiçagem resultante da colonização europeia, para fundamentar suas proposições e intuições de um mundo em que, arte e vida estivessem imbricadas uma à outra. Para desenvolver estas relações, retomarei, como ponto de partida, o catálogo da exposição *Geometria Sensível* realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1978.

Um desenho do Alto Xingu

Ao ser solicitado a transpor os traços com que cobria a pele dos homens, mulheres e crianças de seu povo para uma folha de papel em 1965, um indígena (provavelmente uma mulher indígena), realizou um desenho com tinta de jenipapo. A imagem (Fig. 25), reproduzida no catálogo da exposição *Geometria Sensível*, mostra um conjunto de formas e traços em busca de equilíbrio. Equilíbrio de presença entre figura(s) e fundo, entre peso e força. Equilíbrio de proximidade entre aquilo que parece estar à frente e aquilo que parece estar atrás, ofertada ao espectador, que se vê impossibilitado de repousar o olhar em um ponto central.

Não parece difícil transpor um conjunto de características, conceitos e/ou critérios formais e simbólicos, que muitos historiadores e críticos de arte tendem a identificar como próprios à arte abstrata, para essa imagem. Não parece absurdo intuir relações entre a trama geométrica formada pelos grafismos indígenas 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 50.

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, participam¹⁶⁹.

Estaria o desenho Xingu, sendo ali apresentado como o resultado de um levantamento de dados, uma prova ou um testemunho da organicidade do contexto sul-americano, em sua relação com uma expressão construtiva que, entre nós, teria assumido uma tonalidade mais imprevisível, livre, intuitiva ou em apenas uma palavra: visceral?

Suspeito que a colocação desta imagem, no início do catálogo, logo após o texto de abertura, tem a intenção de assinalar que características construtivas poderiam ter origens mais distantes no tempo, do que aquelas que são frequentemente buscadas junto à vanguarda europeia da primeira metade do século XX. Nossa aptidão para uma

¹⁶⁹ PONTUAL. 1978: 8.

arte construtivo-geométrica seria derivada, 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), estas heranças estariam também presentes na arte moderna abstrata do continente. No corpo do texto, outro ‘sinal’ parece reforçar esta 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”¹⁷⁰.

Ao colocar a citação do artista colombiano após a afirmação sobre *a geometria sensível ter mais a ver conosco*, Pontual dá a entender que os *motivos, que ainda precisamos investigar 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 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*. Como um sintoma patológico, fruto de causas externas - segregação espacial, miscigenação, clima, alimentação etc. -, essa flecha aponta, do presente para o passado, traçando 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 precisaríamos de uma investigação mais minuciosa. Ainda mais porque, ao afirmar que o homem pré-colombiano era angustiado, nos parece que Negret tenta tocar não as *causas externas*, mas principalmente as *causas internas*¹⁷¹, anímicas ou espirituais que formariam o caráter do povo sul-americano. E assim, caracterizando-o como

¹⁷⁰ PONTUAL, 1978: 9.

¹⁷¹ DA SILVA, [1954] 2010: 83. No texto ‘Para uma etnogonia filosófica’ Vicente escreve que “a produção de um determinado tipo biossocial é um fato, não só material e condicionado por contingências externas – segregação espacial, miscigenação, clima, alimentação etc. – mas é principalmente anímico, isto é, função de causas internas, ou em falta de termo melhor, espirituais”.

animicamente angustiado, ele ressalta o contraste entre o caráter do povo e o de sua arte. Seríamos, nós, sul-americanos, homens angustiadados, vivendo tristes trópicos?¹⁷²

A partir de que ponto de vista se pode afirmar que o homem pré-colombiano era angustiado? A partir de qual expectativa? Da nossa? Da dele? A partir do nosso julgamento dos objetos por ele produzidos? A associação entre a tendência à abstração, e à geometria, e o ‘comportamento anímico frente ao cosmos’ dos povos primitivos, já havia sido formulada no início do século XX, pelo historiador alemão W. Worringer. Sua tese *Abstraktion und Einfühlung*¹⁷³, publicada em 1908, buscou traçar a distinção entre uma vontade de expressão ‘naturalista’ e uma vontade de expressão ‘abstrata’. Interessado no comportamento do sujeito que produz a obra, mas também no sujeito que a contempla, Worringer considera “a história evolutiva da arte como uma história da vontade”¹⁷⁴. De que modo? “Quais são os pressupostos psíquicos do desejo de abstração?”¹⁷⁵ Diante de tal questão, Worringer formula a seguinte resposta:

[...] o desejo de abstração é consequência de uma intensa angústia interior do homem diante desses fenômenos (do mundo circundante) e corresponde, na esfera religiosa, a um viés acentuadamente transcendental de todas as representações¹⁷⁶.

¹⁷² Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Edições 70, 2011. No livro “*Psico Trópicos: uso con(sagrado) de psicoativos na Amazônia Yawanawa*”, Ricardo Moebus tece um interessante comentário ao livro de Levi-Strauss, especialmente ao uso do termo ‘tristes’: “por um lado, é preciso reconhecer que, nesse livro, de efeito inaugural em sua obra, sobre sua história com o Brasil, Lévi-Strauss desenha uma inovadora abordagem cartográfica da formação de si próprio como pensador, além de caminhar em direção à superação da noção de selvagem, de construir uma necessária crítica aos apologéticos ou ufanistas relatos de viagens antropológicas de sua época, e de reconhecer seu encontro, sobretudo com os Bororós, como um encontro entre culturas, e não encontro civilizatório. Por outro lado, o livro traz estampada no título a tristeza que testemunha as culturas fadadas ao fracasso e ao desaparecimento, englobadas ou atropeladas pela cultura ocidental dominante, predominante, irresistível”. MOEBUS, 2012: 24-25.

¹⁷³ O termo alemão *Eninfühlung* diz respeito a um princípio geral de empatia ou a uma ideia de projeção sentimental.

¹⁷⁴ WORRINGER. 1983: 24. Tradução nossa. No original: [...] la historia evolutiva del arte como una historia de la voluntad [...].

¹⁷⁵ WORRINGER. 1983: 29. Tradução nossa. No original: Ahora bien, ¿cuáles son los supuestos psíquicos del afán de abstracción?

¹⁷⁶ WORRINGER. 1983: 30. Tradução nossa. No original: [...] el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietude interior del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente transcendental de todas las representaciones.

e ainda:

Precisamente por achar-se tão perdido e espiritualmente indefeso ante as coisas do mundo exterior; precisamente por não ver em seu enlace e incessante mudança senão o caos e a inconstância, é tão forte nele o anseio de privá-las de sua condição inconstante e caótica e dar-lhes um valor de necessidade e sujeição à lei¹⁷⁷.

O historiador da arte Ernest Gombrich destaca que *inclinando-se para o homem primitivo*, ou seja para a tendência à abstração, Worringer assinala a ansiedade – essa intensa angústia - como um sintoma com o qual o século XX passa (ou volta) a tomar conhecimento; mas podemos acrescentar, não tratar-se-ia mais de um temor à natureza, mas de um temor ao próprio homem isolado da natureza¹⁷⁸. Aí estaria o conhecimento, ou o sentimento a ser transposto como expressão artística abstrata.

As formulações de Worringer ecoaram fortemente na definição das condições – dos suportes psíquicos – para o aparecimento da vontade de abstração no homem moderno de sua época. Desse modo, a tendência à abstração, por parte dos artistas modernos, foi, por vezes, relacionada a períodos de guerras e revoluções. Citemos dois exemplos: em 1915, Klee escreveu: “Quão mais pavoroso este mundo se torna, como agora, mais a arte se torna abstrata”¹⁷⁹; e por volta de 1905 (durante a guerra entre Rússia e Japão) Kandinsky, escreveu: “Quanto mais este mundo se torna amedrontador (como é justamente o mundo de hoje), tanto mais a arte se torna abstrata, enquanto um mundo feliz cria uma arte realista”¹⁸⁰.

O desenho xingu e o guache sobre papel

¹⁷⁷ WORRINGER, 1983: 32. Tradução nossa. No original: “Precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefeso ante las cosas del mundo exterior; precisamente por no ver en su trabazón e incessante cambiar sino el caos y la caprichosidad, es tan fuerte em él el anhelo de privarlas de su condición caprichosa y caótica y darles un valor de necesidad y sujeción a ley”.

¹⁷⁸ GOMBRICH, 1999: 46. Tradução nossa. No original: “Lo que Worringer llama “empatía”, la identificación con fuerzas naturales, es para él un producto relativamente tardío de la civilización, y ello explica la peculiaridad del arte griego y clásico. Manifiesta una confianza excepcional, porque son mayoría las culturas que viven en un temor a la naturaleza y recurren a la magia y a los hechizos para aplacar sus fuerzas misteriosas. La abstracción en todas las artes es un síntoma de esta ansiedad, una ansiedad con la que el siglo XX ha vuelto a trabar conocimiento”.

¹⁷⁹ KLEE apud STANGOS, 2000: 39.

¹⁸⁰ KANDINSKY apud DE MICHELI, 1991: 90.

A transposição dos traços indígenas feitos sobre a pele, para uma folha de papel é fundamental para que se possa estabelecer um tipo de avaliação e/ou análise nos moldes da tradição moderna da arte ocidental. Trata-se de uma prática adotada por antropólogos e etnólogos para catalogar, identificar e documentar os modos de expressão de um povo. Muitos destes pesquisadores realizaram desenhos detalhando e informando as características dos objetos de suas pesquisas, como por exemplo, os grafismos sobre a pele. Também os indígenas, ao terem contato com os materiais utilizados por esses pesquisadores para riscar superfícies finas e brancas, riscaram folhas em branco, às vezes com os materiais com os quais eles traçavam linhas sobre a pele, ou às vezes com os materiais trazidos pelos pesquisadores. Isso resultou em um acervo, hoje extenso, de registros de grafismos feitos por indígenas sobre papel. Grafismos que, sobre a pele, tinham um sentido e uma função, e que transpostos para o papel a perdiam. Ganhavam, contudo a possibilidade de, com mais facilidade, serem estudados e, também, transportados, comprados, apreciados, exibidos e comparados com outros objetos feitos também de traços e linhas e formas sobre o papel.

Um objeto ao lado do outro traz uma possibilidade de diálogo, de contraste, de choque. Duas imagens sobre papel, (re)produzidas de tal forma que a espessura das linhas guardam uma proximidade, ocupam de modo similar o vazio branco do papel que lhes é destinado, aproximam as linhas e formas criadas de modo muito semelhante das bordas do papel, e ocupam uma folha inteira de um catálogo, visando chamar a atenção para as semelhanças formais entre elas. O guache sobre cartão de Hélio Oiticica (Fig. 26), colocado logo após a imagem do desenho Xingu, no catálogo da *Geometria Sensível*, teve a intenção de criar um diálogo, um contraste, uma diferença e comunicar algo¹⁸¹. Uma semelhança construtiva, talvez uma semelhança de sensibilidade. Um contraste entre maneiras de dar sentido, uma diferença de apreensão de mundo. Seria o guache de Oiticica, a face moderna, lógica e rigorosamente expressiva de uma moeda, na qual na outra face estaria gravado o grafismo indígena do Xingu, a imagem/alma de um homem sul-americano, angustiado, vivendo tristes trópicos?

Apenas uma página separa a imagem do guache de Hélio Oiticica da imagem do desenho Xingu. Uma página com três epígrafes. Elas dizem:

¹⁸¹ Para além da necessidade de transportar o grafismo indígena da pele para o papel, a comparação entre o desenho de Oiticica e o desenho do indígena Xingu encontraria dificuldades de ser tão bem apreciada se trocássemos o guache de Oiticica por outro da série *Metaesquemas*. As variações de composição propostas por Oiticica não encontrariam eco no desenho indígena.

1. Sobre o que comer e o que não comer para ser o que somos (Do Popol Vuh, o livro de lendas dos Maias) – (*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.*);

2. Sobre ser ou não ser o que somos (Oswald de Andrade, 1928) – (*Tupy, or not tuppy, that is the question.*);

3. Sobre nossa dívida (para com os povos originários) em ser o que somos (Pablo Neruda, 1972) - (*Possa um dia a terra americana ser digna do múltiplo monumento que nos transmitiram os povos desaparecidos*).

Esses sinais, nem um pouco sutis, inseridos nas primeiras páginas do catálogo da mostra, parecem dispostos como pequenas heranças (talvez lembranças), achados arqueológicos de uma vocação construtiva, que justificariam a vigorosa receptividade e incorporação das ideias e ideais construtivistas europeus, no coração da arte moderna realizada no continente sul-americano.

*

Na medida em que constroem um argumento em que fatores internos, locais e culturais teriam configurado um ambiente acolhedor para o influxo de um movimento central da arte moderna ocidental, os modelos de reação propostos por Besançon trazem ferramentas para a análise das periferias coloniais na América do Sul. Como já assinalado, os fatores internos possuem nos movimentos de reação, um papel importante, ainda que muitas vezes minimizado ou ignorado. No caso da vocação construtiva latino-americana, duas situações se apresentam: 1. a herança pré-colombiana e/ou indígena; 2. a mistura de raças pós-descobrimento. Estas duas ambiências locais somam-se, conformando uma espécie de reação que a crítica de arte denominou *vocação construtiva latino americana*.

De todo modo, a caracterização dos povos sul-americanos como sendo uma mistura de raças, coloca em relevo fatores internos, amalgamados com fatores externos fundantes das nações modernas e que configuram uma variedade de 'mitos' originários, mais ou menos remotos. O traço indígena, tanto quanto o traço mestiço, tornou-se um fator importante para a construção de um *retrato* mais fiel da cultura sul-americana. Um retrato que evidenciava as diferenças e os paradoxos que nos caracterizariam e que, de modo simultâneo ou mesmo antecipado, teriam colocado, como afirma Pontual, a arte do continente, no compasso da arte contemporânea ocidental; alimentando e

justificando o crescente interesse notado, dentro e fora do continente latino americano, em torno da arte por aqui produzida¹⁸².

Entretanto, e apesar do destaque inicial dado a esses sinais, pouco se avançou em direção a uma investigação mais rigorosa destes aspectos, no corpo do catálogo da exposição Geometria Sensível. Ainda neste catálogo, o texto de Frederico Morais *A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)* segue lançando mais suspeitas, sem investigá-las: “creio ser possível caracterizar nossa vontade construtiva com algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus”¹⁸³. A série de sete estudos que dão sequência ao texto de abertura (de críticos importantes de toda a América do Sul e Central)¹⁸⁴ vincula, enfaticamente, a recepção local das ideias construtivistas europeias, ao tardio, mas sensível, crescimento industrial do continente. A receptividade da arte concreta parece estar vinculada à existência de um campo preparado (preparado nos moldes desenvolvimentistas europeus) para que aquela raiz, que cresceu na matriz, pudesse ser plantada na periferia. A construção crítica, e mesmo histórica, que relaciona a arte abstrato-geométrica do continente ao nascente crescimento urbano e desenvolvimento industrial, mesmo que desordenado e incipiente, foi um modelo recorrente de análise histórica e crítica, e ainda o é, como podemos notar na abordagem adotada por mostras como “*Desenhar no Espaço*”¹⁸⁵ (2010-2011) e “*The Geometry of Hope*”¹⁸⁶ (2007), para citar dois exemplos. Na busca de narrar uma história para o período, e de afirmar no presente o horizonte de um futuro pretendido ou projetado, é recorrente, a separação da produção dos artistas a partir de grandes centros urbanos, ou por períodos recentes e curtos de desenvolvimento industrial ou, ainda, pela história desenvolvimentista de cada estado nação, separadamente uns dos outros (mas todos em estreita relação com o centro). A análise do advento da arte geométrica na América do Sul (e seus desdobramentos) tem sido firmemente atrelada à narração desse desenvolvimento. A arte geométrica teria nascido e crescido com ele, assim como estancado ou desaparecido de acordo com os períodos de crise econômica.

¹⁸² PONTUAL, 1978: 7

¹⁸³ MORAIS in PONTUAL, 1978: 13.

¹⁸⁴ Frederico Morais, Angel Kalenberg, Roberto Pontual, José Alberto Manrique, Marta Traba, Eduardo Serrano e Damian Bayon.

¹⁸⁵ A exposição *Desenhar no Espaço: Artistas Abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros* aconteceu na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil entre 29 de julho e 31 de outubro de 2010 ; e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil entre 27 de novembro de 2010 e 30 de janeiro de 2011.

¹⁸⁶ A exposição *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* aconteceu no Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, EUA entre 20 de fevereiro e 22 de abril de 2007.

Essa narrativa permitiu configurar, identificar e justificar dois caminhos, que são geralmente colocados em contraste para caracterizar e diferenciar as vertentes da arte geométrica produzida na América do Sul. Um caminho estaria alinhado a uma geometria ‘aparentemente’ precisa e racional, que Pontual chama de ‘programada’; o outro, a uma geometria utópica e fenomenológica denominada ‘sensível’. O primeiro caminho baseia-se na “crença da razão, em uma linguagem internacional da abstração que representa o estágio mais elevado na evolução da arte moderna” e o outro busca expressar o irracional ou o subjetivo na razão: “um desejo de minar o discurso racionalista da modernidade em favor de um profundo questionamento do papel da arte na experiência humana”¹⁸⁷.

As duas espécies de geometria, uma intuitiva e espiritual, a outra feita com a régua e o compasso, não são, como já visto, uma exclusividade regional, pré-colombiana, indígena ou mestiça. Mas, na América do Sul, a escolha entre uma vertente ou outra passou pela vontade de afirmar uma identidade local, de subverter a ordem do centro, de inverter a relação periferia/centro, de criar um pensamento para a arte do continente que fosse, ao mesmo tempo, local e universal. Assim, termos como orgânica, sensível, sensual, erótica, foram adotados, não apenas pela crítica local, regional e internacional, mas também pelos próprios artistas, para qualificar a arte do continente e distingui-la da matriz europeia. Um impulso que, mesmo que de maneira incipiente, precisou ter em conta as expressões visuais do passado pré-colombiano e dos povos indígenas e, também, mas não exclusivamente, a do presente mestiço do continente. É preciso entender, de um lado, como o influxo esotérico foi respondido por uma cultura criolla ou mestiça e, de outro, como o influxo de valorização dos aspectos primitivos ganhou complexidade a partir das pesquisas etnográficas realizadas no continente.

Torres-Garcia

A tentativa de traçar uma ponte entre passado e futuro na construção de uma origem da arte moderna geométrica do continente sul-americano, parece carregada de apagamentos e acolhimentos, sentidos e desejos cruzados. Lugar de ligação aberto, neutro, não pertencente a nenhum dos lados, ou ao contrário, pertencente a ambos os lados, a imagem da ponte - rígida, sólida e estável - é utilizada de forma recorrente na tentativa de estabelecer ligações entre um ponto e outro, estejam estes no espaço

¹⁸⁷ PÉREZ-BARREIRO, em *The Geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, 2007: 221.

geográfico ou no tempo histórico. Existe nessa proposta uma evidente tentativa de, ao estender uma ponte ligando os artistas daqui com os artistas de lá, encurtar as distâncias e tornar o espaço físico e temporal que nos separa da história da arte europeia e ocidental, um pouco menos abrupto. Desse modo, ao escrever sobre a organização da exposição Geometria Sensível, Pontual diz que criou, dentro da mostra:

[...] dois núcleos distintos, mas naturalmente interligados: no primeiro, as obras construtivo-simbólicas de Torres Garcia, uma das matrizes fundadoras do interesse pelo rigor e a disciplina na arte deste continente; no segundo, um conjunto qualificado da produção recente de artistas latino-americanos vivos, todos concentrados na preocupação por um trabalho precisamente construtivo. O objetivo era estabelecer uma ponte do começo do século até a atualidade¹⁸⁸.

Na medida em que parecia faltar firmeza, estudo e investigação para apoiar a ponte sobre a arte dos povos originários, a base firme encontrada foi a obra do artista uruguaio Joaquim Torres-Garcia. Para isso, buscou-se destacar seu protagonismo junto aos primeiros movimentos da arte abstrata e geométrica no início do século XX na Europa, sua presença precoce na cena artística norte-americana, e o lugar ativo de sua arte e de sua teoria da arte no cenário local e regional (especialmente no Uruguai e na Argentina), que contribuíram para formar uma geração de artistas construtivistas no continente¹⁸⁹. Uma base de apoio local, moderna, sofisticada e temporalmente simultânea com as referências mais importantes do outro lado do Atlântico norte. Uma filiação com coloração natural para os artistas da região, mas acima de tudo, plena e indubitavelmente vinculada à modernidade das vanguardas europeias. O desejo de consolidar este entendimento transparece na crítica de Pontual, ao falar da sala especial dedicada à obra de Torres-Garcia na mostra:

Trazendo cerca de 60 pinturas, diversa delas de grandes dimensões, e uma série de pequenos objetos em madeira incisa e pintada, de Torres-Garcia, estaríamos ao menos começando a corrigir grave lacuna no nosso panorama plástico contemporâneo. E, também, a propiciar novos elos para o melhor entendimento da manifesta vocação construtiva, aqui e no resto da América Latina¹⁹⁰.

¹⁸⁸ PONTUAL, 1978: 8.

¹⁸⁹ Torres-Garcia juntamente com o poeta e artista francês Michel Seuphor fundou em Paris o grupo *Cercle et Carré*, tendo sido redator da revista de mesmo nome, que circulou em maio, abril e junho de 1930, com textos e reproduções de diversos artistas como Mondrian, Arp e do próprio Torres-Garcia.

¹⁹⁰ PONTUAL. 1978: 8.

A modernidade e originalidade do *universalismo construtivo* de Torres-Garcia foram, assim, destacadas, de modo a confirmar 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: Joaquín Torres-García*.

Em 1934, Torres-Garcia retorna a Montevideu. Com 60 anos de idade, e tendo vivido por mais de 40 anos no exterior, o seu discurso em retorno ao Uruguai, comparado aos períodos anteriores, torna-se mais complexo. De acordo com a análise de Maria Lucia Bastos Kern, essa complexidade refletia uma construção teórica em que, uma “modernidade programática, antinaturalista, antiindividualista, dirigida por regras fixas, oriundas das tradições clássica e arcaica”, assumia por vezes um caráter dogmático em seu desejo de estabelecer um projeto de Arte Total para a América, um projeto no Novo Mundo desvinculado da Europa. A irrupção dessa vontade de reatar-se ao continente onde havia nascido e passado a infância e juventude, e de buscar nesse ambiente uma expressão particular para a sua arte, foi, entretanto, gestada aos poucos na Europa, através do contato com o diverso, mediado pelas exposições e coleções de artefatos e objetos etnográficos. Kern assinala que, por volta de 1928:

[...] o artista frequenta o Museu do Homem (em Paris), onde estuda as artes primitivas e produz pinturas em busca da síntese formal e da estrutura, sem se preocupar com a aparência. Os signos das culturas primitivas começam progressivamente a povoar o seu trabalho, constituindo, no início dos anos 30, juntamente com a noção de estrutura, a sua visão cósmica. TG concilia as suas concepções metafísicas à construção formal de origem racional, porque toda relação com o cosmos implica dupla atitude, idealista e mística, racionalista e científica¹⁹¹.

O desejo de voltar os olhos para as expressões artísticas dos povos pré-colombianos e estabelecer, a partir desse contato, um projeto de arte para a América, estaria em concordância com a mistura de ciência, esoterismo e positivismo que encantava os artistas construtivistas, especialmente os membros do grupo *Cercle et Carré*, do qual Torres-Garcia fazia parte. Suas ideias não traziam novidade, em relação aos ideais que conformaram a vontade não-figurativa da vanguarda construtiva europeia. Ideias e proposições que buscavam conjugar pureza, anti-naturalismo, estruturalismo e

¹⁹¹ KERN, 1994: 150.

construtivismo formal, tendo como fundo um espiritualismo esotérico, a busca de um novo modo de relacionar-se com o sagrado e o reconhecimento de uma força original expressa nas manifestações artísticas primitivas estão presentes nos escritos de muitos artistas importantes da vanguarda abstrata. A vontade de recuperar o ideal de cultura do continente, de vida coletiva, fundamentada sobre o conceito total de universo, em valores perenes e eternos (a medida e a geometria), deu-se sobre o protagonismo da cidade e da máquina (como em toda a vanguarda europeia). Cidade e máquina mantêm-se, em maior e ou menor força, como motores propulsores da expressão artística na obra construtiva de Torres-Garcia.¹⁹²

Em que diferia, então, sua proposição? Esses impulsos tomam uma direção e sentido particulares, e mesmo originais, a partir de seu retorno e de sua vivência no ambiente sul-americano. O reconhecimento de que algo longínquo, com o qual ele vinha buscando reatar-se, esteve sempre ali em sua história pessoal, permitiu a Torres-Garcia uma tomada de posição em que o retorno à terra natal desvelou para si uma raiz, até então oculta. Kalenberg escreve que “a raiz oculta de Torres-Garcia, a parte do iceberg que por tanto tempo permanecera submersa, está no primitivo, na América primitiva”¹⁹³.

Entre o esoterismo europeu e a mitologia ameríndia, uma ponte foi tentada. A importância da obra de Torres-Garcia para a arte geométrica latino-americana deve muito a essa tentativa. Mário Azevedo descrevendo em sua tese “A obra-texto de Joaquín Torres-Garcia” a situação dos primeiros anos de seu retorno ao Uruguai ressalta que:

os vínculos entre as culturas autóctones americanas e a racionalidade despojada da abstração geométrica passam a ser matéria de indagação constante para o artista, refletindo em sua própria obra. [...] ele continua a ampliar o seu vocabulário visual, enriquecendo com signos das antigas civilizações pré-colombianas (que já haviam começado a aparecer em Madrid, onde ele havia visitado exposições e acervos de arte ameríndia), além de signos fenícios e cabalísticos, agregados a números e palavras¹⁹⁴.

Torres-Garcia passou a utilizar os signos da arte pré-colombiana do mesmo modo que utilizava os signos das artes das civilizações antigas que formaram os povos europeus; resultando dessa junção não só um enriquecimento simbólico e gráfico, mas também teórico, quando por exemplo, adota a denominação indoamericana no lugar de latino-americana. Tal proposição visava sem dúvida afirmar que o encontro da Europa com a

192 KERN, 151-152

193 KALENBERG, In: PONTUAL, 1978: 40.

194 AZEVEDO, 2010: 84

América não devia limitar-se à época moderna, mas enriquecer-se da ideia de que os restos de civilizações muito complexas do passado, que se desenvolveram ao longo de séculos, sem contato uma com a outra, poderiam resultar (no presente) em proposições para um mundo mais fraterno. O desejo de resgatar uma essência atemporal e construtiva, como herança de um passado distante, a que a arte sul-americana tinha direito, chocava-se, no entanto, com a história brutal da destruição destas civilizações pelos colonizadores europeus e com a história que sobreviveu transmitida ao longo de cinco séculos, de maneira velada e marginal.

A situação periférica do Uruguai, em relação ao centro da arte ocidental, mas também em relação ao centro das civilizações pré-colombianas, configura um dado importante, a partir do qual ousou intuir que, trazido por Torres-Garcia, o esoterismo europeu, perdendo sua coloração exótica, desgastou-se, revelando-se desde sempre presente, ainda que submerso, marginal e deslocado. O influxo esotérico que Torres-Garcia trouxe, chocou-se com ele mesmo, com aquilo que nele, ele pensava conhecer; chocou-se com a cultura que, tendo ele encontrado nos museus da Europa, pensou lhe pertencer, pensou dela ter parte, mas que de fato mostrou-se muito mais complexa de perto: indígena e alienígena ao mesmo tempo. Azevedo descreve o resultado desse choque:

Mas, aos poucos, o artista percebeu que, diferentemente da Europa, onde tocar *uma pré-história* fazia algum sentido, na América, o assunto trazia à tona sentimentos conflitantes – e talvez até indesejáveis – dado o processo relativamente recente de conquista e *civilização* colonial, cheio de violações a inúmeros valores subjetivos do povo. Ele concluiu que “ainda havia uma divisão irreduzível entre índios e colonizadores no Novo Mundo” e “a arte pré-colombiana era estranha e não familiar aos uruguaios nos anos 30”. É como se ele não soubesse quem eram os *criollos* uruguaios, e nem eles tampouco; como se ele mesmo vivesse por fora do país¹⁹⁵.

Esse estranhamento devia-se ao fato de que Torres-Garcia tomava para si a arte pré-colombiana do mesmo modo que tomava a arte assíria: como uma herança estática, cristalizada, do passado distante, de um povo e de uma cultura.

Do reconhecimento à construção de um protagonismo para a visualidade primitiva no projeto construtivo de Torres-Garcia, um salto analítico precisaria ser dado. A maneira como a raiz primitiva atuou na ideia de uma arte total, construtiva, gráfica e

¹⁹⁵ AZEVEDO 2010: 90. As frases de Torres Garcia que aparecem na citação são referenciadas do seguinte modo pelo autor: Ramírez, Mari Carmen (Org.). El Taller Torres-Garcia – The School of South and its legacy. Austin: University of Texas Press, 1992. P. 20.

antinaturalista, mantém-se, em seu projeto, atrelada às ideias da vanguarda europeia. É preciso deslocar esse arranjo eurocêntrico para que outras construções de pensamento possam tomar lugar, na busca de esclarecer os diversos modos de se trabalhar expressões gráficas, geométricas e simbólicas que, ao mesmo tempo, parecem poder ser modernas, contemporâneas e arcaicas. É preciso acolher e dar voz ao que restou dos povos originários do continente sul-americano, promovendo um encontro com uma visualidade ameríndia viva, vivida no presente e não no passado.

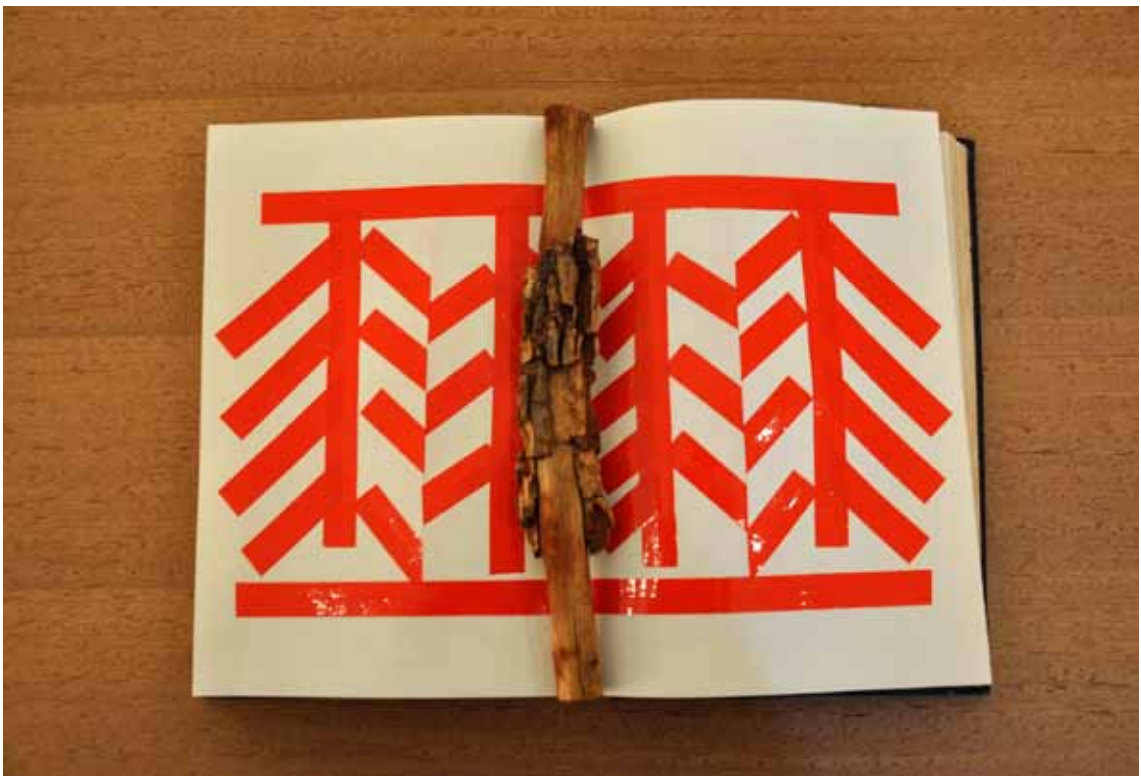


Fig.27 . Rodrigo Borges, *Corte, fita e prega*, com graveto e livro. Exposição *Grassar: exercícios para um ateliê sem paredes*, Museu da Inconfidência - Sala Manoel da Costa Ataíde, Anexo 1, Ouro Preto, 2016. Fotografia Patricia Franca-Huchet.



Fig.28 . Rodrigo Borges, *Corte, fita e prega*. Conjunto de 36 desenhos. Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Fotografia Paula Huyen.





Fig.29 . Rodrigo Borges, *Corte, fita e prega*. Exposição *Grassar: exercícios para um ateliê sem paredes*, Museu da Inconfidência - Sala Manoel da Costa Ataíde, Anexo 1, Ouro Preto, 2016. Fotografia Patricia Franca-Huchet.



Fig.30 . Rodrigo Borges, *Corte, fita e prega*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. Detalhe da montagem. Fotografia Paula Huven.

V.III DA ABSTRAÇÃO À BUSCA DE UMA VISUALIDADE AMERÍNDIA

Abstração

A abstração moderna joga, desde o seu nascimento, uma partida entre o visível e o invisível. Uma estratégia de jogo que oscila entre um discurso do visível – a pura visualidade que vem de fora, do mundo concreto - e o seu discurso oposto relativo ao invisível – a pura visão que vem de um além do mundo. A abstração entra no jogo da arte ocidental (re)colocando em ação novos lances e estratégias que levam em conta as partidas imediatamente jogadas e aquilo que estas deixaram de fora¹⁹⁶.

Diante de uma imagem abstrata muitas perguntas se formulam: Essa imagem que eu vejo, é referente a uma coisa? É um índice de uma coisa ou ser? Ou essa imagem é a coisa, um ícone que é referente a si mesmo? A simbologia com que algumas culturas visuais revestem a imagem abstrata é anterior à imagem e, assim, dá forma à imagem, ou ela é posterior, recobrando a imagem que nasce ‘pura’ e que, a partir do nosso olhar, de comparações e aproximações, ganha significado, simbolizando algo? Como responder sobre a origem de uma pintura abstrata diante de sua aparente falta de lastro, de história, de realidade, de vida? Em 1953, Henri Maldiney refletia a respeito da natureza da abstração e do que ele denominou de ‘falso dilema da pintura’ e que se instalou no campo das artes visuais, na cultura ocidental do século XX, após quase meio século de arte moderna. Neste contexto e momento (a França do pós-Segunda Grande Guerra) ele se questionava:

¹⁹⁶ Ver a contraposição entre estas duas genealogias da abstração, tendo o *Quadrado Negro* como pano de fundo em HERNANDEZ-NAVARRO, 2008: 119-140.

Por que, depois de meio século, o sujeito (e mesmo o objeto) de uma pintura é menos imediatamente visível, porque parece ele revestir a forma de um enigma, se reduzir à alusão de alguns signos ambíguos? Porque ele não tem mais esta evidência primeira que assegura às obras antigas a cumplicidade do espectador?¹⁹⁷

Observemos que dois agentes destacam-se na formulação de Maldiney. De um lado há a coisa a ser vista e sua natureza, ou o que autor chamou de ‘o sujeito da pintura’. Maldiney não tem dúvida de que este sujeito existe. Sua questão é entender por que ele se tornou menos visível? Porque ele se tornou um enigma, um signo ambíguo? A incerteza do tema expõe o segundo momento, pois a pintura que se mostra enigma, se mostra enigma para alguém. Será o entendimento do papel fundamental do espectador e de seu instrumental para ver, o que permitirá a Maldiney comparar as obras do presente, com as obras do passado. A pintura moderna, como a pintura do passado, têm um sujeito mas, por alguma razão, o público atual tem dificuldade de acessá-lo; parece haver um descompasso entre o que o mundo lhe fornece de ferramentas para ver e o que o artista exige de instrumental para que sua obra seja vista. Um descompasso que aparece de forma mais grave na arte abstrata, mas que não é uma exclusividade sua.

Maldiney responde que a dificuldade do mundo, da nossa época, em acessar o sujeito da pintura, está no fato de que “o mundo onde nós vivemos tornou-se - a despeito de sua insegurança geral e de suas ameaças subterrâneas – perigosamente claro e confortável”¹⁹⁸. O modo como nós relacionamos e percebemos as coisas (o sujeito da pintura por exemplo), paulatinamente, mas de modo preciso, foi convergindo para uma uniformidade de ponto de vista, seja qual for o momento e a situação. A arte, escreveu Maldiney, “desejou que as coisas fossem reais e envolventes por que só o que é real pode nos fazer tocar a existência. Porém, os objetos do nosso mundo são cada vez mais ideais”¹⁹⁹. O artista, desejando que a sua arte seja real e envolvente, descobre-se solicitado por um mundo de aparências, que coloca na mesma perspectiva todas as

¹⁹⁷ MALDINEY, [1953] 2013: 31. Tradução nossa. No original: Pourquoi, depuis un demi-siècle, le sujet (et même l’objet) d’une peinture est-il moins immédiatement visible, pourquoi semble-t-il revêtir la forme d’une énigme, se réduire à l’allusion de quelques signes ambigus? Pourquoi n’a-t-il plus cette évidence première qui assure aux œuvres anciennes la complicité du spectateur?

¹⁹⁸ MALDINEY, [1953] 2013: 32. Tradução nossa. No original: le monde où nous vivons est devenu – en dépit de son insécurité d’ensemble et de ses menaces souterraines - dangereusement clair et confortable.

¹⁹⁹ MALDINEY, [1953] 2013: 34. Tradução nossa. No original: L’art a besoin que les choses soient réelles et enveloppantes car seul ce qui est réel peut nous faire toucher à l’existence. Or les objets de notre monde sont de plus en plus idéaux.

coisas, e que, assim, lhe solicita proposições a partir de “coisas habituais que, ou bem se isolam em si mesmas, ou bem nos reenviam umas às outras, em círculo sobre um mesmo plano, ao invés de refletir em sua profundidade, experienciada por nós”²⁰⁰. O que falta ao homem moderno? Maldiney responde: “O que mais falta ao homem moderno é a sensação”²⁰¹.

Consideremos a imagem no seu nascedouro, como estando em um fluxo contínuo, em um vem, e vai, e volta, entre visível e invisível. Esse trânsito de imagens, de proto-imagens e pós-imagens, esteve sempre ao nosso alcance. O acesso a este nascedouro aconteceu em momentos e modos os mais diversos, em todas as culturas. Que instrumentos (cognitivos, sensíveis, perceptivos, imaginativos) nos são solicitados nesta tarefa? A busca em representar o irrepresentável em um mundo que paulatinamente se divorciou dos mitos e dos deuses certamente não facilita a cumplicidade necessária entre pintor, pintura e espectador.

Se de um lado muitos artistas trabalharam no sentido de trazer o espectador para dentro da obra de arte, outros buscaram trazer para a superfície imagens e sensações que dizem respeito e remetem ao mundo além de nós, além da realidade concreta. As duas proposições parecem imbricadas uma à outra. Afinal, qual a garantia de que esse trabalho e essa busca possam ser compartilhados apenas pela visão de novas imagens, imagens do além? Não é preciso que também o espectador adquira uma atenção, fruto de uma busca e trabalho que são seus, para poder ver essas imagens e para ver nelas um outro, um além, um invisível? Isso nos parece demandar e exigir um tipo específico de fala e uma atenção ao modo ‘como se fala’; um tipo específico de olhar e uma atenção ao modo ‘como se olha’.

É preciso reconhecer e criar um estado de atenção que traga os interlocutores para mais perto daquilo que o artista diz, para mais perto daquilo que a obra de arte diz, para aquilo que nos olha, quando de fato vemos algo. Para o empoderamento dessa história e dessas práticas, a espacialidade tentada é aquela que cria e propicia instantes e momentos de proximidade e presença. De acordo com Jonathan Crary, em oposição

²⁰⁰ MALDINEY, [1953] 2013: 34-35. Tradução nossa. No original: [...] de choses habituelles qui, ou bien s’isolent en elles-mêmes, ou bien nous renvoient les unes aux autres, en cercle sur un même plan, au lieu de refléter dans leur profondeur, vécue par nous [...];

²⁰¹ MALDINEY, [1953] 2013: 35. Tradução nossa. No original: Ce qui manque le plus à l’homme moderne c’est la sensation. Ferreira da Silva assinala que: “A sensação foi sempre algo de incômodo para o pensamento, como elemento incorrigível e noturno da mente.” (Da Silva, [1949] 2009, p. 125).

a um ideal moderno de produtividade que define que, para se manter um fluxo de ação coletivo, as respostas às solicitações devem ser dadas sem que se dê atenção ao objeto que as solicita, como em uma linha de produção de automóveis; o fluxo de ação contemporâneo estrutura-se sob a condição de se estar absorto mas, ao mesmo tempo, consciente de estar observando e sendo observado²⁰².

Guardaria esse fluxo de ação contemporâneo, qualidades que permitem na percepção renovada da obra de arte, mantermos momentos de presença e proximidade que promovam reações e revoluções na interação com uma origem da arte buscada pelos artistas abstratos? A história e a teoria da arte ocidental estão repletas de mitos, que relatam a origem da arte e sua aparição como imagem. Essas narrativas procuram apresentar os meios e instrumentos que permitiram às diferentes culturas ver esse trânsito, compreendê-lo em seu fluxo e/ou capturá-lo em seus momentos de desvelamento/desvendamento. Definem o estatuto da visão e o da cegueira, ou seja, o que é possível ver e o que não é possível ser visto mais, ou ainda. Colocam em diálogo os polos opostos que são o visível e o invisível; colocam em contraste a luz e a sombra que escondem e revelam as coisas; apresentam as contradições entre abstrato e concreto, figura e não-figura, forma e informe, presença e ausência. Estas histórias (teorias porque apresentam questões teóricas) buscam, a partir deste “colocar em relação”, deste confronto e de sua análise, encontrar os modos de buscar definições (de ‘*dizer a verdade*’) em arte.

*

A reflexão rigorosa, empreendida pelos artistas não-figurativos, na busca de uma pureza primária, no (re)encontro com uma fonte original que, como assinala Hubert Damisch, teve sempre um verso (posição contrária) místico, oculto, espiritual, mesmo dogmático²⁰³,

²⁰² As mudanças no modo de percepção e atenção ao longo dos últimos 200 anos têm sido o objeto de estudo do historiador da arte norte-americano Jonathan Crary. As mudanças no paradigma da visão ao longo do século XIX foram abordadas nos livros, *Técnicas do Observador. Visão e modernidade no século XIX* ([1990] ed. bras. 2012) e *Suspensões da Percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna* ([1999] ed. em espanhol 2008).

²⁰³ DAMISCH, 1984: 59. Ver, também, o diário de Hélio Oiticica. Em seu escritos percebe-se que o artista procura fugir dos dogmatismos, evitar as fontes místicas e espirituais, mas a todo o tempo esbarra neles. Como forma de desviar, Oiticica procura usar termos como sublime e transcendental, aspiração interior, força interior etc.; termos menos dogmáticos e mais filosóficos e/ou estéticos). Em outra frente ele procura usar termos como tempo, movimento, espaço-temporal,

reconhecendo a natureza fluida dos materiais, propiciou o encontro da arte com a vida, do fazer artístico com os processos vitais capazes de gerarem um “campo englobante de relações dentro do qual as formas surgem e são mantidas”²⁰⁴.

Ressaltando o dogmatismo de Mondrian, Damisch reconhece a importância desta contra-face ao escrever que “é bom, é necessário, faz bem se fortificar de um pouco de mitos para chegar a uma pintura de nada mais que cruces sobre um fundo neutro”²⁰⁵. Mas diremos que há ainda uma terceira face, uma face interna, como um avesso, que se revela no interesse desses artistas com a arte dos povos aurorais. Essa aproximação tinha por propósito enfrentar e tomar lugar em uma problemática do Ser, que o pensamento moderno mostrou ter dificuldade de lidar, uma problemática entre cultura e natureza, entre espírito e animal. Tomemos o exemplo de Mondrian. Em 1937 no texto “Arte Plástica e Arte Plástica Pura”, ele escreveu 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 opõe à natureza, como geralmente se pensa”²⁰⁶.

Essa busca de desvelar as leis ocultas tem o intuito, no texto de Mondrian, de revelar, na representação natural das coisas, um equilíbrio estático a ser destruído e (re)estabelecer em seu lugar um equilíbrio dinâmico da forma e da imagem, presente sob a superfície, em um lugar mais puro e original. Besançon dedica poucas páginas a Mondrian, mas afirma que, por considerar a natureza “trágica”, este dizia ser preciso dar-lhe as costas. Mas não parece lhe interessar dar as costas às leis ocultas da natureza. Tendo nascido e se formado na Holanda, e vivido em cidades centrais para o mundo ocidental, Mondrian não teve em comum com Kandinsky e Malevitch nem a distinção de uma “raça” bárbara ou exótica, nem a situação geográfica intermediária entre Ásia e Europa Ocidental; mas partilhou, como bem ressalta Besançon, o “momento”, e este momento é justamente a dose de esoterismo fim-de-século, que em Mondrian foi ainda mais central (talvez porque menos cultural, menos orgânica, logo mais racionalizada). Diremos, então, que

improvisado etc., no caminho que leva a pintura para o degrau maior, porque mais puro e abstrato, da música e da arquitetura, no que segue o caminho da arte moderna vide Kandinsky.

²⁰⁴ INGOLD, 2012: 27.

²⁰⁵ DAMISCH, 1984: 59. No original: “il fallait bien se fortifier de quelque mythe pour en arriver à ne plus peindre que des croix sur fond neutre”.

²⁰⁶ MONDRIAN in CHIPP, 1993:359.

o ato de virar as costas para a natureza trágica em contato com o esoterismo teosófico, possibilitou o reconhecimento de um avesso interno dessa relação, possibilitou o reconhecimento na natureza (humana ou não) de leis ocultas, essenciais, primordiais; o reconhecimento da necessidade de um pouco de mito.

Em busca de uma visualidade ameríndia

A necessidade de se afirmar a identidade cultural do continente, presente na associação entre a moderna geometria da América do Sul e as expressões gráficas pré-colombianas e/ou ameríndias (mesmo se apresentada como exemplo de uma vontade de despojamento ou de uma expressão direta e firme, de criação de estruturas definidas e rigorosas, ao mesmo tempo carregadas de imprevisibilidade e intuição) não esconde o destino evolucionista que fundamenta o termo ‘primitivo’ e que situaria os gestos, as marcas, os riscos, a arte e o homem que a produziu (e o mesmo pode se dizer do homem que ainda produz hoje) em um passado distante, atrasado, limitado, ignorante, subdesenvolvido e angustiado. É contra essas características de um passado distante, presentes no passado recente e no presente de muitas regiões do continente, que o projeto modernizante de meados do século XX buscou se impor, sendo a máquina e a cidade os motores propulsores de seu progresso. Por essa perspectiva, o projeto de um futuro Brasil, de uma futura América do Sul e Central, que *naquele momento efetivamente se tornavam modernos* seria, de fato, absolutamente incompatível com um pensamento indígena.

Somente essa dificuldade, parece justificar a afirmação de Pontual no texto “Brasil: As Possíveis Geometrias” de que, “é tão rarefeita a presença de uma disposição construtiva ou de uma deliberação construtiva na arte brasileira anterior aos anos 1950 que os exemplos disponíveis no período podem ser pinçados com a maior facilidade”²⁰⁷. Iniciando desse modo sua (re)visão da história da arte geométrica no Brasil, o crítico elimina, de imediato, do seu campo de pesquisa, todas as possibilidades de investigação dos motivos que ele, anteriormente, a partir da citação do artista colombiano, no texto de apresentação, supõe abertos. Indígenas e pré-colombianos (não pertencentes à História da Arte) poderiam no máximo surgir como fantasmas ou, um termo talvez melhor, assombrações – o que naquele momento tinha pouco valor. Mas a relação da modernidade local com os seus fantasmas e com as assombrações poderia servir de

²⁰⁷ PONTUAL, 1978: 51.

subsídio para traçar e (re)traçar muitas relações suspeitas, para tecer tramas em que um desenho do Alto Xingu e uma pintura neoconcreta poderiam ser aproximados²⁰⁸.

Se a disposição construtiva era rarefeita na arte brasileira anterior aos anos 50, a possibilidade de uma relação desta disposição com uma visualidade ameríndia era insuspeitável. Entretanto, alguns artistas modernistas se interessaram fortemente pelos mitos indígenas e se apropriaram da visualidade encontrada nestes povos para representá-los ou representar-se. Os exemplos mais notáveis são os de Vicente Rego Monteiro, Maria Martins e Flávio de Carvalho²⁰⁹.

Tomemos o exemplo de Rego Monteiro. Artista pernambucano que vivia em Paris, interessou-se pelos povos amazônicos e especialmente pela “arte” dos povos da ilha do Marajó, tendo tido contato com esta cultura através de artefatos exibidos em coleções etnográficas, no Rio de Janeiro e em Paris. O universo de mitos indígenas e a figuração geometrizada destes povos aparecem como influência em suas obras, a partir do final da segunda década do século XX, com destaque para dois livros ilustrados: *Légendes croyances et talismans des indiens de l’Amazonie*, de 1923 e *Quelques Visages de Paris*, de 1925. Entre estas duas publicações, Rego Monteiro realizou uma série de pinturas sobre madeira, usando uma paleta reduzida de cores (branco, marron e preto), que remetia às pinturas marajoaras sobre cerâmica. A série de pinturas realizada em 1922 recebeu o título de *Composição indígena*, e apresentava formas geométricas e grafismos sem uma figuração evidente. Pintados na Europa, esses quadros são, certamente, um primeiro ponto de contato e relação entre os grafismos indígenas brasileiros e uma nascente arte abstrata moderna²¹⁰.

²⁰⁸ O antropólogo Carlos Fausto ressalta o papel dos povos Xinguando na consciência da nação brasileira, como representação de um passado a ser exaltado, assinalando entretanto que: “enquanto o índio genérico aparece como signo de atraso de um “país do futuro”, uma anti-modernidade da qual se quer escapar, o Xingu produz um deslumbramento que nos convida a uma reflexão”. FAUSTO, 2005: 9-10.

²⁰⁹ O interesse pelo primitivo, manifesto nos movimentos Dadá e surrealista, manteve-se na obra de artistas e pensadores por eles influenciados. No Brasil, Maria Martins e Flávio de Carvalho foram fortemente influenciados por suas ideias. Ver Raúl Antelo, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: editor UFMG, 2010; Larissa Costa da Mata, *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura UFSC, 2013 (pesquisa já mencionada); por fim, em *Fervor das Vanguardas*, 2013, Jorge Schwartz aponta, fora da cena brasileira, a importância das reflexões dos artistas Xul Solar, Pedro Figari e, evidentemente, Torres Garcia.

²¹⁰ Ver o ensaio *Rego Monteiro, antropófago?* de Jorge Schwartz em, SCHWARTZ, 2013: 34-46. O interesse de alguns artistas latino-americanos no primitivo, sob a

*

Se a disposição para uma arte construtiva, por parte dos artistas brasileiros, era rarefeita antes dos anos 1950, como afirma Pontual, uma visualidade gráfica indígena foi, nesta primeira metade do século XX, tornando-se cada vez mais visível, potente e acessível, alcançando na segunda metade do século uma amplitude, variedade e profundidade crecentes, graça aos trabalhos etnográficos realizados. Em lugares distantes e isolados, onde habitam os povos remanescentes dos antigos habitantes deste território que hoje chamamos de Brasil, uma “arte” não ocidental foi ganhando atenção, sendo, gradativamente, analisada e estudada; deslocada de seu ambiente; transportada para novos suportes; levada para laboratórios em universidades, para museus etnográficos e também para museus de arte.

A evidência desta produção e de sua diversidade poderia ter inibido a afirmação de Pontual de que “a presença de uma disposição construtiva ou de uma deliberação construtiva na arte brasileira anterior aos anos 1950” seria rarefeita. Ainda mais porque o crítico escolhe os termos disposição e deliberação e não o termo arte, abrindo sua análise para o campo mais amplo da cultura visual. Em 2015, o crítico Adriano Pedrosa e a historiadora Lilia Schwartz afirmam diante de uma seleção de imagens representativas da visualidade gráfica brasileira que estas “demonstram que a abstração esteve sempre conosco, tanto nos Grafismos e Tramas indígenas, quanto nos tecidos africanos, dos Marajoara, Kadiwéu, Kayapó e Xikrin aos tecidos de Gana (no Congo)”²¹¹.

Em 1979, o crítico de arte Antônio Bento publicou o livro “*A abstração na Arte dos Índios Brasileiros*” buscando estabelecer, de maneira incisiva, relações entre a arte indígena brasileira e a arte abstrata. O reconhecido interesse dos artistas das vanguardas europeias do início do século XX pelas chamadas arte negra e primitiva, constituiu a base de seu

influência da vanguarda parisiense, é analisado por Schwartz que escreve: “Por que Paris se converte no centro de produção da estética ameríndia de Rego Monteiro, da afro-brasileira de Tarsila do Amaral ou de boa parte da pintura afro-uruguaia de Pedro Figari e mesmo da estética orthogonal de origem incaica de Joaquín Torres Garcia ou asteca de Diego Rivera? Já sabemos que aquilo que os europeus procuraram com ávido olhar na África, na Oceania ou na Polinésia os nossos artistas extraíram do próprio passado, das geografias e dos imaginários de origem”. SCHWARTZ, 2013: 35. Ver também o catálogo da exposição *Histórias Mestiças*, com curadoria e textos de Adriano PEDROSA e Lilia Moritz SCHWARCZ, especificamente o núcleo *Grafismos e Tramas* em que são apresentadas três pinturas da série composição indígena, de Rego Monteiro. *História Mestiças*, 2015: 272-317.

²¹¹ *Histórias Mestiças*, 2015: 272.

trabalho; mas também (e nisto me parece reside a maior contribuição de seu livro) os resultados das investigações, realizadas por viajantes, antropólogos e etnólogos desde o final do século XIX sobre as expressões artísticas dos índios brasileiros²¹².

Abordando um amplo espectro de técnicas e modalidades expressivas na arte dos indígenas brasileiros, Bento diz ter pretendido inicialmente, “escrever um estudo em torno das constantes geométricas, existentes na arte de nossos ‘indígenas’”²¹³. Buscava ele, certamente, o que Torres-Garcia chamou de valores eternos – medida e geometria - que possibilitariam o “fato plástico”, no caso de Bento, o fato plástico brasileiro²¹⁴. No entanto, o livro, tendo sido em suas palavras, longamente acalentado, acabou por constituir-se como uma “busca orientada no sentido do reencontro e da valorização das artes visuais de nossos ‘indígenas’, enfatizando o seu significado no contexto nacional”. O objetivo tornou-se, assim, encontrar na visualidade, na “arte” dos indígenas, os elementos originais de uma linguagem visual brasileira, para em seguida afirmar sua importância. Como ele propõe realizar tal objetivo? Para afirmar a importância da arte indígena ameríndia para a arte brasileira, ele apoia-se na valorização do primitivo pela arte moderna europeia do início do século XX.

Bento enfatiza a necessidade de uma profunda imersão na visualidade indígena brasileira²¹⁵, afirmando ser, no contato e no encontro com o trabalho destes povos e “no

²¹² Nas palavras do ministro do interior Mário David Andreazza o livro pretendia ser “um encontro da nossa realidade com o nosso passado. Da nossa gente de hoje com os primitivos habitantes da terra brasileira”. O livro seria fruto de um “desejo de compreender nossas origens, um caminho até o fundo de nós mesmos”. Na introdução, o diretor do INAP/FUNARTE Alcídio Mafra de Souza assinala o pioneirismo do livro no contexto da crítica de arte brasileira. Pioneirismo em buscar na arte dos indígenas do país uma “visibilidade brasileira primordial”, uma origem de nossas artes plásticas; pioneirismo na revalidação artística das obras indígenas destacando a natureza construtiva destas como sendo sua qualidade maior, por fim e especialmente o pioneirismo no relacionar as artes plásticas brasileiras neste século (XX) com a arte primitiva ameríndia. BENTO, 1979: 11-12.

²¹³ BENTO, 1979: 18. Antônio Bento escreve que a ideia da pesquisa surgiu no contexto da Bienal Internacional de São Paulo de 1951 e sobre o impulso da leitura do trabalho de Franz Boas sobre a arte dos primitivos.

²¹⁴ KERN, 1994: 154.

²¹⁵ Suas fontes bibliográficas são de relatos de viajantes, etnólogos ou não, da época do descobrimento até meados do século XX. Seu livro é amplamente ilustrado com imagens, a maior parte em cores, de peças etnográficas e de reproduções de desenhos e aquarelas presentes nos livros de viajantes. A maior parte dos desenhos e estudos de grafismo, presentes no livro, foi retirada dos livros: *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira, dos dois livros publicados pelo etnólogo alemão Karl Von den Steinen e do livro do etnólogo italiano Guido Boggiani. Há ainda algumas imagens da obra *Viagem Pitoresca ao Brasil* de Debret.

exame de suas ideias, que se pode obter a chave necessária à revelação ou à descoberta dos segredos primordiais da criação artística”²¹⁶. Esta frase parece transparecer um esforço crítico que vai ao encontro de uma metodologia etnográfica, mas ao longo da leitura do livro revela ser o reflexo do *modus operandi* da crítica de arte e, especialmente, da crítica de arte moderna. Os dados para a construção de uma *visibilidade brasileira primária*²¹⁷ serão buscados por ele em textos, imagens, desenhos, pinturas e fotografias de viajantes e etnógrafos e nos objetos indígenas recolhidos para comporem acervos de museus etnográficos. Todo o contato e o encontro que Bento afirma serem necessários para a realização de sua pesquisa, deu-se em seu livro, junto a fontes museológicas²¹⁸, partindo daí sua análise comparativa.

Tendo trabalhado, como assistente do escritor Mario de Andrade²¹⁹, Bento encontrou neste, um modelo (não diria um método) para a busca nos mitos e nas histórias, nas formas e símbolos indígenas, os ingredientes para a construção do caráter indígena da arte brasileira, desejado por ele em seu livro²²⁰. Entretanto, enquanto em Mário de Andrade o reencontro e valorização do indígena, mesmo se com um apelo crítico e revisor, resguarda-se sob uma construção literária e criativa, em Bento essa valorização está a descoberto, em uma pura análise histórica e crítica. É preciso contextualizar o trabalho de Bento com o momento histórico em que sua pesquisa aparece, momento de crise nas artes plásticas e de colheita de resultados dos estudos etnográficos que vinham sendo realizados no Brasil, com maior rigor, desde os anos 1950²²¹. A aproximação, mesmo que

²¹⁶ BENTO, 1979: 29.

²¹⁷ Deixando de fora o interesse dos escritores românticos do século XIX pelos indígenas (que ele critica), Bento cita apenas os modernos, Oswald de Andrade (Manifesto Antropofágico) e Raul Bopp (Cobra Norato). Em seguida elenca uma série de figuras históricas brasileiras, com papel de destaque no contato com os povos indígenas que vai de Marechal Rondon a Darcy Ribeiro.

²¹⁸ Especialmente dos Museus Nacional e do Índio no Rio de Janeiro, mas também do Museu Goeldi em Belém do Pará.

²¹⁹ Antônio Bento trabalhou como assistente de Mário de Andrade durante o processo de pesquisa para a redação do livro *Macunaíma*.

²²⁰ Na verdade, se Mario de Andrade trabalha a partir de um mito indígena, ao longo do seu livro as três raças que historicamente constituem o brasileiro – branco, índio e negro – e a miscigenação entre elas, vão recompondo o herói e seu caráter. Lilia Schwarcz observa essa recomposição do herói pelo almagama das três raças, citando a passagem em que *Macunaíma* e seus irmãos se banham na lagoa santa. *Macunaíma*, descrito inicialmente “como preto retinto” saiu do lago branco de olhos azuis e é seu irmão que pula depois dele que sai da cor de índio, o terceiro sai com as palmas da mão e do pé claras conformando a raça negra. (Ver: Lilia Schwarcz: 2010).

²²¹ A título de exemplo, em 1978, a antropóloga Berta Ribeiro publica o texto *Arte Indígena, Linguagem Visual na arte dos Índios Brasileiros*; e em 1979 o antropólogo

bibliográfica e visual, de um crítico de arte com a produção etnográfica brasileira pede, assim, uma cuidadosa atenção.

Valendo-se de conceitos filosóficos sobre abstração, Bento relaciona a ideia moderna de arte e de arte primitiva, partindo do pressuposto de que a arte dos “artistas primitivos” teria, como a arte dos “artistas eruditos (modernos)”, uma “natureza essencialmente conceitual, apesar da carga mítica ou religiosa”²²². A esse entendimento, ele agrega os estudos e análises de motivos gráficos descobertos e levantados nas expedições etnográficas no interior do país. Como ele formula essa ideia? A conjunção de conceitos filosóficos e estudos antropológicos lhe permitiu formular uma ideia de abstração em que as formas criadas, caracterizariam-se como abstratas ou concretas de acordo com a existência ou não de um referente na natureza. A ausência de correspondência definiria a essência da arte abstrata, manifesta através das cores e das formas.

Na construção deste entendimento, Bento resgata as análises (e as imagens) do etnólogo alemão Karl von den Steinen, sobre os motivos gráficos e as representações visuais Xinguanos, recolhidos em duas expedições realizadas no final do século XIX (a primeira em 1884 e a segunda em 1886) e descortina o papel do grafismo indígena brasileiro em um debate importante sobre a conceituação da abstração geométrica²²³. A compreensão de que “entre povos primitivos, desenhos, como gestos, servem para comunicar uma ideia e não para reproduzir a beleza de uma forma”, formulada por von den Steinen, reflete as intenções de Antônio Bento em aproximar a arte primitiva e a arte abstrata, revelando, no caso brasileiro, uma linguagem particular. A principal questão posta era: se constatada a correspondência entre uma forma gráfica e um objeto ou coisa qualquer nomeada, em que momento, e como, esta correspondência teria sido formulada? Como um reconhecimento a *posteriori*, em que na forma criada mostra-se a forma conhecida? Ou daria-se previamente, como uma busca de semelhança na criação que, por motivos

Eduardo Viveiros de Castro defende seu mestrado abrindo um amplo campo de estudos sobre *perspectivismo ameríndio* que tem estimulado um amplo conjunto de trabalhos no campo da filosofia e da antropologia.

²²² BENTO, 1979: 35.

²²³ O livro de Karl von den Steinen, publicado originalmente na Alemanha, foi traduzido para o português e publicado no Brasil em 1940. Antônio Bento lhe dedicou enorme atenção. Não apenas muitas ilustrações do livro de von den Steinen foram utilizadas em seu livro, como também as análises a respeito da origem dos desenhos Xinguanos em vários momentos, são trazidas como argumento para a relação buscada entre arte moderna e indígena. Entre as representações gráficas analisadas por von den Steinen e abordadas por Bento destacam-se o grafismo peixe *merechú* e a forma triangular *uluri* - palavra também utilizada para nomear a tanga utilizada pelas indígenas como tapa sexo.

a serem investigados, resultaria em uma forma básica, sintética, reduzida de um modelo natural, uma abstração?

A atenção ao repertório ornamental dos nativos do Xingu²²⁴, por von den Steinen, tinha por objetivo, observou o antropólogo francês Pierre Deleage, encontrar ‘chaves’ que demonstrassem a origem figurativa destes grafismos²²⁵. Para von den Steinen cada motivo gráfico, tendo um nome particular, faria referência a algo, que os indígenas desejando reproduzir, teriam buscado representar em determinada forma. Em 1900, Max Schmidt, discípulo de von den Steinen, realizou uma nova expedição às tribos do Xingu. Ele também realizou levantamentos sobre os desenhos dos indígenas do Xingu, e deteve-se sobre o desenho chamado *merechú* (fig. 32) descoberto na primeira expedição por von den Steine e que este tinha associado ao motivo de um peixe²²⁶. De acordo com a observação de Schmidt, os desenhos *merechú* não teriam sua origem no modelo do peixe, como havia afirmado von den Steinen e sim nas técnicas de trançado para a confecção dos cestos pelos indígenas. Essa proposição reforçou os estudos de Semper que fundamentavam a origem dos ornamentos e da arte em cortinas trançadas utilizadas como portas, nos tecidos e nos tapetes. O nome dado ao motivo seria, na análise de Schmidt, uma elaboração secundária, uma analogia entre a forma de um ornamento e a de um animal, planta, objeto etc²²⁷. Deleage afirma que a publicação destas análises, no começo do século XX, ajudaram a fomentar o debate sobre a origem dos ornamentos, em que, de um lado, as pesquisas de Gottfried Semper indicavam um surgimento da ornamentação devido às restrições e embates com o material originalmente usado; de

²²⁴ Karl von den Steinen dedicou todo o capítulo 10 do seu livro ‘Entre os aborígenes do Brasil Central’, que apresentou os resultados da segunda expedição ao Xingu, realizada em 1886.

²²⁵ O livro de von den Steine foi publicado sete anos após a viagem. Paul Ehrenreich, fotógrafo que participou da expedição, publicou suas impressões um pouco antes de von den Steine e deu pistas da direção das análises deste: “O fato importante na história da civilização, foi portanto demonstrar que todas estas figuras que parecem ser desenhos geométricos são realmente abreviaturas, representações parcialmente convencionais de objetos concretos, muitos deles animais”. EHRENREICH apud DELEAGE, 2015: 4.

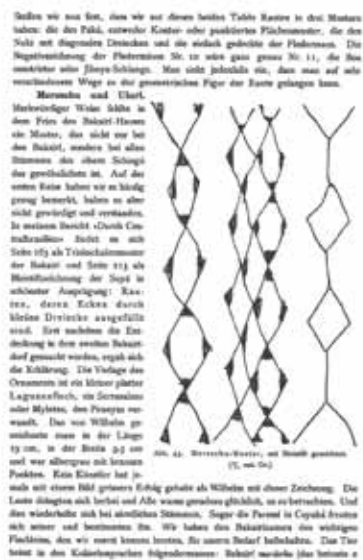
²²⁶ O grafismo peixe *merechú* foi objeto de estudo de diversos pesquisadores desde então como: Eduardo Galvão, Berta Ribeiro, Maria Heloisa Fénelon Costa e Lux Vidal. Ver a respeito: PACHECO, 2015: 63-78.

²²⁷ Os trabalhos de Karl von den Steine seguem sendo uma referência histórica, um primeiro momento de investigação sobre os grafismos indígenas brasileiros. Ver, por exemplo, o livro “A arte através do tempo: uma análise iconográfica dos desenhos xinguanos” resultado do trabalho de pesquisa de Ana Paula Soares Pacheco, publicado em 2015 pela editora da UFRB páginas 21-34. Pacheco menciona ainda uma expedição anterior realizada pelo príncipe Adalberto da Prússia em 1843.

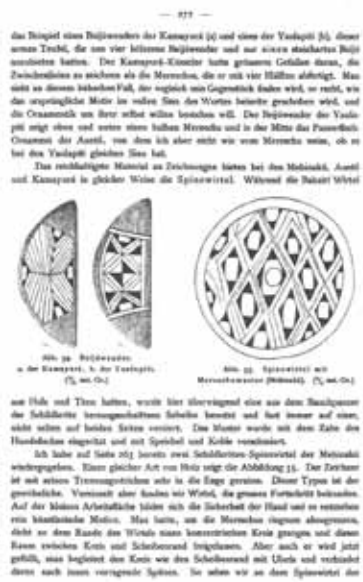
outro lado, as pesquisas do suíço Hjalmar Stolpe indicavam que a ornamentação surgiria de um processo de síntese e convenção linear de uma figura.



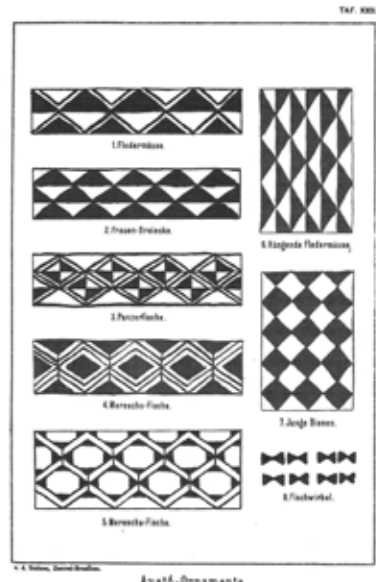
31



32



33



34

Fig.31-34 . Páginas do capítulo 10, do livro *Entre os aborígenes do Brasil Central* de Karl von den Steinen, publicado na Alemanha, em 1892. Os desenhos presentes nestas páginas fazem referência a padrões de grafismos observados por von den Steinen, especialmente o padrão denominado *merenchú* em referência ao peixe de mesmo nome.

A percepção das expressões gráficas ameríndias como tendendo à abstração, mantém-se ainda hoje. Alia-se a isso o fato de que os povos ameríndios “não fabricavam imagens dos seus deuses e muito menos as colocavam em lugares onde elas pudessem ser cultuadas, seja por procedimentos sacrificiais ou pela simples devoção do olhar”. Mas de que forma os ameríndios vêem seus desenhos? E de que modo esse modo de ver pode esclarecer o embate ocidental entre ornamento e representação, entre figura e fundo? O resgate que a pesquisa de Antonio Bento faz dos apontamentos feitos por von den Steinen, para buscar uma origem (figurativa ou não) da arte brasileira na visualidade ameríndia, e a potência de, a partir desse choque original - no encontro entre o pensamento visual europeu ocidental de final do século XIX e a visualidade ameríndia - promover reflexões, teorias e desdobramentos sobre a origem da arte, tendo como pano de fundo o desenvolvimento da arte moderna, se não conseguiu aprofundar suas análises, mostrou lugares potentes para futuras reflexões. Uma porta aberta para a revisão da história do modernismo e para os seus futuros desdobramentos.

Em 1978 Mario Pedrosa, retorna ao Brasil, após o período no exílio, trazendo uma série de projetos com um claro intuito de inserir a visualidade dos povos indígenas na nossa história da arte. Entre as ideias lançadas por ele, está a realização de uma exposição de arte indígena no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em entrevista na época, concedida a Sonia Streva, ele assinala a importância da “arte” dos povos indígenas:

A crise é profunda e uma das razões pelas quais ‘me virei’ para fazer uma demonstração da arte dos nossos povos, ditos mais atrasados, é mostrar ao brasileiro que o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno do progresso, é de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas. Não que eu ache que o brasileiro depois vá se meter a fazer arte indígena. Quero mostrar que arte vem desta profundidade, deste nível, e não de *marchands*, bienais ou de outras combinações que se resumem, no fundo, em valorização de mercado. Espero que o nosso esforço seja coroado de êxito e ensine aos brasileiros que o progresso está não apenas em rodar num automóvel ou voar num avião. O verdadeiro progresso está na integridade, na justeza com que o homem do seu tempo vive naturalmente daquilo que a natureza, a vivência, a convivência lhe trazem, sem os grandes avanços tecnológicos²²⁸.

A possibilidade de buscar e de encontrar formas essenciais que nos permitiriam “contemplar, com alguma facilidade, as invariantes estruturalistas de uma originária

²²⁸ NAU Cultura e Pensamento, 2013: 12. Trechos da entrevista de Mário Pedrosa a Sonia Streva foram publicados (sem referência à publicação original) no ensaio ‘Os ameríndios na cultura brasileira atual’ de Afonso Luz e Sergio Cohn.

visualidade brasileira”, deve-se mais ao fato da sobrevivência e resistência dos índios do que exatamente da conservação de algo do passado. A sobrevivência de uma cultura, de um povo, de uma etnia, significa a possibilidade de conservação de práticas e materiais culturais, significa, e até mesmo, a possibilidade de sua (re)criação. No caso das culturas ameríndias, culturas auroras que vivem o mito como realidade; realidade não-feita pelo homem, mas por todos os homens. As “invariantes estruturalistas de uma originalidade” são vividas através de uma constante (re)colocação, (de um retorno, de uma revalorização), muito mais do que do encontro ou reconhecimento de formas de um passado histórico.

A. Bento não tinha essa dimensão, e nesse sentido seu pensamento e sua escrita aproximam-se de “sentimentos peculiares à época do romantismo”, que o próprio Antonio Bento criticou; aproximam-se daquilo que, nas vanguardas, revelava uma relação idealizada do outro. Seu discurso termina, assim, por configurar o que Lévi-Strauss chamou de *velhas interpretações – devaneios da consciência coletiva, divinização de personagens históricos, ou o inverso* – com novas roupagens - uso do resultado das pesquisas antropológicas realizadas ao longo do século XX.²²⁹ A análise comparativa, empreendida em sua obra, valendo-se da extensa produção etnográfica em terras brasileiras, tentou, mesmo assim, enfrentar dilemas (seu mérito maior), como o que Lévi-Strauss propõe no início do capítulo *O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América* de seu livro *Antropologia estrutural*:

[...] artes pertencentes a regiões e épocas muito diversas, e que apresentam evidentes analogias entre si, sugerem, cada uma por um lado, e por razões independentes, aproximações no entanto incompatíveis com as exigências da geografia e da história.

Estaríamos assim presos num dilema, que nos condena ou a negar a história ou a fechar os olhos para essas semelhanças tantas vezes verificadas²³⁰.

Os estudos antropológicos e/ou etnográficos em grande número realizados no continente a partir do início do século XX e com mais força e repercussão a partir dos anos 50,

²²⁹ Este tipo de análise, apesar de usual à época, estava sofrendo fortes ataques críticos, vide a exposição *Art and Primitiv* realizada em 1985 no MoMa de NY, fortemente criticada por antropólogos e historiadores dispostos a rever as relações de poder e mercado na arte. Ver análise de Sally PRICE. *Arts primitifs, regards civilisés*, 2006; e o capítulo “O Incosciente “Primitivo” da Arte Moderna ou Pele Branca, Máscaras Negras” in Hal FOSTER. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, 1996.

²³⁰ LÉVI-STRAUSS, 2008: 264.

mesmo período de surgimento da moderna geometria latino-americana, passaram quase despercebidos pelos críticos, ainda que se reconheçam simultaneidades e semelhanças entre a arte moderna e a antropologia, ambas se caracterizando - como afirmam Marcus e Myers, citados por Els Lagrou - “pela vocação crítica e por seu fascínio pela alteridade”²³¹.

Em 1968 - dez anos antes do livro de Antonio Bento e da exposição *Geometria Sensível* - o crítico Mario Pedrosa traçou, no ensaio *Arte dos Caduceus, Arte negra, artistas de hoje*, uma relação instigante e pontente, entre a arte dos povos primitivos e as experimentações dos artistas da época. Uma relação que, partindo dos trabalhos de Claude Lévi-Strauss sobre as pinturas faciais dos povos Caduceus²³² e deixando de lado as semelhanças formais, valorizava uma atitude corporal do indígena em relação ao mundo e à vida permeada e potencializada por expressões artísticas que a arte ocidental desde as vanguardas vinha buscando. Pedrosa escreveu: “o artista primitivo cria um objeto “que participa”. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto”²³³.

Ainda que possamos trilhar um caminho histórico da arte, o olhar para o processo de abertura da arte no século XX para o ambiente e para vida, para fora do plano pictórico, da moldura, do pedestal e do museu, deve estar atento ao encontro, neste mesmo tempo, com a sobrevivência e/ou resistência de práticas expressivas em grupos étnicos espalhados pelos confins do planeta. Essa religação da arte com a vida comum deve e tem muito a aprender com o conhecimento ainda não destruído, tampouco congelado, ainda potente de ser (re)criado, de diversos grupos que vivem e (re)vivem o mito como forma de realidade.

As tentativas de trazer uma tradição não ocidental para o debate da geometria latino americana (imagem de nosso desenvolvimento moderno), vão ao encontro do reconhecimento de “uma tensão contraditória, progressiva e regressiva ao mesmo tempo, entre uma arte que quis fazer desaparecer corpos e uma arte que supôs acolhe-los em seu pesar ou em sua dor, em sua fragilidade e em seu destino”²³⁴. Na exposição ‘Histórias Mestiças’ realizada em São Paulo em 2014, Lilia Moritz Schwarcz e Adriano

²³¹ LAGROU, 2007: 95.

²³² Mário Pedrosa utilizou a grafia “Caduceus” para nomear e referir-se a estes povos. Levi-Strauss cujos trabalhos serviram de referência para Mário Pedrosa neste artigo, utilizava a grafia “Caduveo”. Atualmente, a grafia mais utilizada e aceita para escrever o nome destes povos é “Kadiwéu”. Ver <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/kadiweu>.

²³³ PEDROSA, [1968] 1996: 101.

²³⁴ PÉREZ-ORAMAS, 2001: 42.

Pedrosa definiram, dentre os recortes curatoriais, um núcleo expositivo dedicado aos *grafismos e tramas*. No catálogo da exposição eles o definem como uma reunião de:

imagens e objetos que são oferecidos como novas fontes para se compreender e praticar a abstração geométrica, para além das conhecidas matrizes construtivistas europeias que são tão fundamentais para certas narrativas sobre a arte brasileira, sobretudo a partir dos anos 1950²³⁵.

Quase 40 anos após a exposição *Geometria Sensível*, do livro do crítico de arte Antônio Bento, do desejo manifesto de Mário Pedrosa (de certa forma realizado na mostra dos 500 anos do descobrimento) a impressão que se tem, diante de uma afirmação como esta, é que, se as imagens dos grafismos indígenas parecem poder habitar com menos atrito o mesmo espaço (museológico) da arte, o discurso crítico mudou muito pouco. É evidente a aproximação do trecho destacado acima com o que Bento em 1979 pretendia com a reunião de ilustrações e imagens do seu livro: “que o leitor encontre vários caracteres essenciais que lhe permitam contemplar, com alguma facilidade, as invariantes estruturalistas de uma originária visualidade brasileira”²³⁶.

A relação entre geometria abstrata e grafismo/trama, na exposição *Histórias Mestiças*, aparece como em Antonio Bento, embaralhada. Os autores propõem a diferença entre termos “ocidentais” e “não-ocidentais” nas contraposições: máscaras/retratos, trilhas/mapas e cosmologias/emblemas (como primitivo e moderno) que nomeiam núcleos da exposição. No entanto, segundo afirmação dos próprios autores, a terminologia europeia para contrapor e designar o núcleo *Grafismos e Tramas* - que seria abstração geométrica - não apresenta um traço real de diferença que valesse e correspondesse ao contraponto conseguido nos outros núcleos. O termo mais arcaico e mais apropriado historicamente para designar os grafismos que indígenas e africanos expressam visualmente, aceitaria sem restrições a alcunha de abstração geométrica. Desse modo, o argumento deles avaliza a nomeação adotada por Bento no título de seu livro - abstração na arte dos índios brasileiros, mesmo que eles prefiram por questões de coerência conceitual e curatorial, adotar o termo “menos” eurocêntrico – *Grafismos e Tramas*. De fato, se a adoção dos termos ‘grafismos’ e ‘tramas’ consegue afastar o peso da terminologia da história e crítica da arte, de forma alguma revela um etnocentrismo outro que não europeu. Trama é um termo muito caro à teoria e filosofia da arte e, evidentemente, grafismo e trama são terminologias recorrentes na antropologia e etnografia.

²³⁵ SCHWARCZ e PEDROSA. In: *Histórias Mestiças*, 2014: 272.

²³⁶ BENTO, 1979: 18.

A crítica, ao desinteresse ou descaso com a cultura ameríndia, é também próxima da formulada por Bento. Eles escrevem: “o fato é que a história e a crítica de arte no Brasil ainda têm muito que aprender sobre essas produções, transformando-as em ferramentas para novas leituras e interpretação da arte e do mundo”²³⁷. A diferença entre a abordagem de Bento e a de Schwarcz e Pedrosa está, me parece, na possibilidade que o momento atual permite de colocar lado a lado “uma vez ampliadas as fontes e referências, para o que se convencionou chamar de abstração”²³⁸, objetos de culturas, contextos, épocas e períodos que, se distintos, muitas vezes são contemporâneos. Uma liberdade e, mesmo uma libertinagem, muito maior em estabelecer diálogos. É evidente que se tratam, em *Histórias Mestiças*, de liberdades construídas, responsáveis e consequentes, que querem provocar e desestabilizar uma construção histórica que precisa abrir espaços para outros atores.

Grafismos e Tramas configura um núcleo coeso e coerente de imagens, falando uma mesma linguagem. As diferenças entre as obras, são diferenças muito mais de tom, de entonação e das marcas do tempo na forma de uma língua, do que uma diferença estrutural de linguagem – como acontece em um núcleo como, Máscaras e retratos, onde, se percebemos a intenção dos curadores na aproximação de uma obra e outra e, assim, conseguimos estabelecer o diálogo, também permanece evidente a diferença estrutural entre elas.

O objetivo, ao fim, segue no âmbito da crítica, ainda muito semelhante, no que me parece faltar dar voz ao outro na construção da visualidade buscada, da visualidade histórica buscada. Assim a afirmação, com jeito de objetivo, de que é preciso “encontrar novos e antigos rumos e significados, contar outras histórias, num processo que pode ainda ser muito compreendido e, assim, desdobrado”²³⁹, poderia ter sido formulada por Antonio Bento ou por Roberto Pontual. Mas neste momento já é possível construir novas experiências em que aos povos aurorais seja dada a voz e a vez projetivas, que construam caminhos, que tragam os objetos ocidentais para “a participação”; e não que, tendo os objetos indígenas sido deslocados, perdendo sua agência participativa, nos chamem para apreciá-los esperando que possamos assim participá-los. Sendo destituído de seu contexto agenciativo, o que mostra esse objeto étnico deslocado? Manuela Carneiro da Cunha propõe que:

Os signos étnicos podem ser elaborados com todas as regras da arte tradicional e, no entanto, terem um significado externo à cultura em que se

²³⁷ SCHWARCZ e PEDROSA. In: *Histórias Mestiças*, 2014: 272.

²³⁸ SCHWARCZ e PEDROSA. In: *Histórias Mestiças*, 2014: 272.

²³⁹ SCHWARCZ e PEDROSA. In: *Histórias Mestiças*, 2014: 274.

originaram: não por serem falsos mas por serem comandados por um sistema que extrapola a cultura tradicional. São de certa forma, como trocadilhos, que participam de mais de um código semântico²⁴⁰.

Essa proposição é de grande importância. A tendência da crítica e da história da arte é questionar a validade do objeto étnico porque deslocado de sua origem. Acontece que essa possibilidade de deslocamento é inerente ao objeto e dela participam também os indígenas. Participam mesmo se e quando, nós, “civilizados”, pensamos que somos nós exclusivamente que o fazemos, e ainda quando o vemos como portadores de gestos que, ao serem transportados de seu contexto original para um outro (o museu por exemplo), carregam os criadores deste de um ato ingênuo. Carneiro da Cunha chama a essa possibilidade de deslocamento dos traços culturais, que permanecem na mesmice do objeto, de *bissêmicos*. Assim ela o descreve: “Usar um cocar *pariko* em um ritual bororo é uma coisa; usá-lo em uma coletiva de imprensa para reivindicar direitos indígenas na Assembleia Constituinte é outra”²⁴¹. Podemos completar a cadeia de possibilidades para um contexto que nos é mais familiar e dizer que, apresentar o cocar bororo em uma vitrine no Museu do Quai Branly em Paris, é ainda outra coisa. Mas, “enquanto objeto, o cocar é o mesmo” ela finaliza.

²⁴⁰ DA CUNHA, [1993] 2009: 260-261.

²⁴¹ DA CUNHA, [1993] 2009: 260.

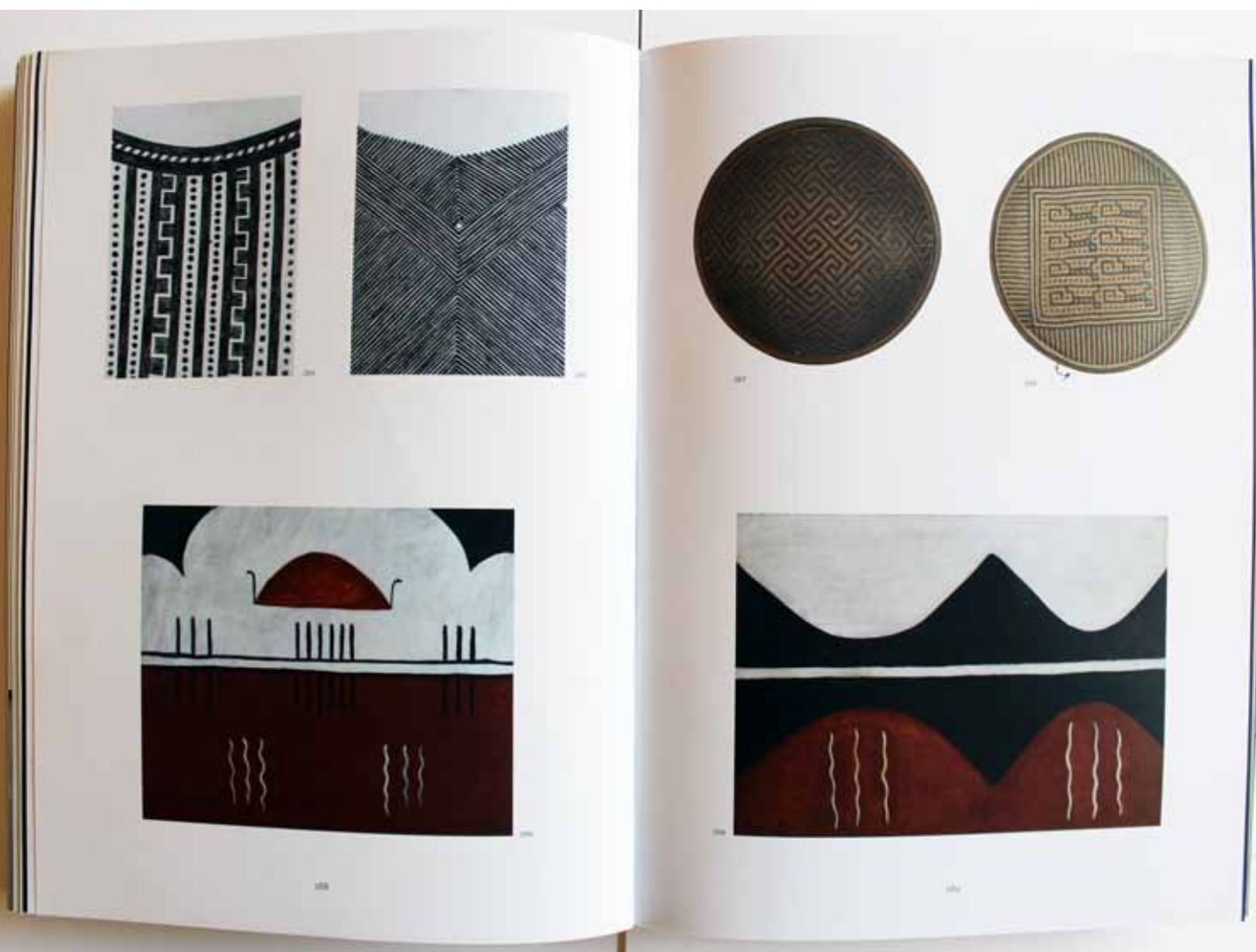


Fig.35 . Páginas 288 e 289, do catálogo *Histórias Mestiças*, com imagens de trabalhos apresentados no núcleo *Grafismos e Tramas*. Os dois desenhos na parte superior à esquerda são do povo Xikrin e realizados em 2003; as duas pinturas na parte inferior são de Vicente do Rego Monteiro realizadas em 1922; e as duas peneiras na parte superior à direita são dos povos Tucano (esquerda) e Yekuana (direita).



Fig.37 . Rodrigo Borges, *Fazenda*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, detalhe. Fotografia Paula Huyen.



[6] GEOMETRIA COMO TRAMA

Hubert Damisch inicia o texto *“La peinture est un vrai trois”* de 1983, citando uma pequena passagem, sobre a obra do escultor Donatello, descrita por Vasari em seu livro *Vida dos grandes artistas*. O trecho diz: “ele fez ainda, para a família Martelli, um túmulo que tem a forma de cesto, de vime, para servir de sepultura. Este se encontra na Igreja de São Lourenço, a qual não contém, contudo, sepultura alguma”²⁴². Vasari apresenta, primeiramente, a função da escultura – *um túmulo* –, e em seguida descreve a sua aparência – *que tem a forma de um cesto de vime*. A partir desta descrição, Damisch escreve:

Ao ler a Vida de Donatello, por Vasari, quem acreditaria que se trata de um túmulo de mármore em forma, é verdade, de um cesto oblongo (mais comprido do que largo) trançado regularmente, arredondado nas extremidades e munido de alças, aquele mesmo, que podemos ver, hoje em dia, na capela do canto, do lado da nave, do transepto à esquerda da basílica?²⁴³

²⁴² VASARI, In DAMISCH, 1984 : 275. Tradução nossa. No original « Il fit encore, pour la famille Martelli, une caisse à usage de panier, en osier, pour servir de sépulture. Celle-ci trouve sous l’église San Lorenzo, laquelle ne contient en effet aucune sépulture d’aucune sorte. » Na recente tradução da obra *Vidas dos Artistas* de Georgio Vasari para o português, realizada por Ivone Castilho Bennedetti para a editora Martins Fontes, o trecho citado por Damisch não aparece. Realizando uma comparação com a tradução para o francês feita no início do século por Charles Weiss, há várias diferenças e lacunas de uma tradução para outra. Damisch não cita a fonte da tradução por ele utilizada, mas além do texto em francês, ele faz referência ao texto em italiano « *Una cassa aceso di zana, fatta di vimimi, porche servine de sepoltora* » para mostrar que as palavras ‘cassa’ e ‘zana’ guardam, no original a mesma ambiguidade da tradução no francês; a primeira podendo ser usada para referir-se ao túmulo e, a segunda, podendo ser usada para referir-se a um berço rústico. A tradução em francês de Charles Weiss apresenta algumas diferenças, mas confirma a ambiguidade da descrição de Damisch: « *Il fit encore, pour la famille des Martelli, un tombeau, qui a la forme, d’une corbeille d’osier et qui est sous l’église San Lorenzo, parce que, à l’extérieur il n’y a aucun tombeau, si ce n’est l’épithaphe de Cosme de Médicis, dont le caveau est d’ailleurs dans les dessous, comme les autres tombeaux.* » (VASARI (WEISS, trad.), 1900: 356).

²⁴³ DAMISCH, 1984: 275. Tradução nossa. No original: « A lire la Vie de Donatello, par Vasari, qui croirait qu’il s’agit là d’un sarcophage de marbre em forme, il est vraie de panier oblong, régulièrement tressé, arrondi aux deux extrémités et muni

O texto de Vasari e o sarcófago de mármore (baixo relevo esculpido como um trançado de cestaria) possibilitam a Damisch construir uma base conceitual e imagética para a argumentação de uma ‘origem têxtil (tissu) da arte’. A fatura, a textura, o relevo que recobre e decora a forma do túmulo, permitem a Damisch, justapor a imagem da sepultura, àquela de um cesto trançado, um tipo de berço, que no Brasil chamamos ‘moisés’. O túmulo, criado para guardar o morto, que sinaliza o lugar onde este é escondido, dos olhares e da luz, confunde-se, com o objeto que recebe aquele que nasceu, que dá a ver aquele que se quer apresentar à luz, que o traz à visibilidade. Confusão provocada pela forma, mas, especialmente, pela textura da superfície, por sua factura esculpida como se fosse um trançado de cestaria. Uma justaposição de morte e vida, uma justaposição que faz com que pensemos em sepultura e em berço. Associando a trama da cestaria com a trama do tecido, ele propõe o tecido como matriz da vida humana, posto que presente em três momentos fundamentais de passagem, de iniciação e rito – nascimento, casamento e morte. No trançado dos fios, fitas e fibras de um cesto evidencia-se a potência de uma regra de engendramento e de combinação (entrar, sair, amarrar para tecer a superfície) que presta-se a aplicações e transformações múltiplas. A escultura de uma sepultura/cesto permite à Damisch pensar o trançado e logo, o tecido como matriz da vida humana.

A que corpo pertence esta escultura? Será ela um berço para a vivacidade plena de um recém-nascido? Ou será um túmulo para o corpo morto e ressecado de um velho homem? Entre a incerteza visível de um corpo vivo e de um corpo morto, e a certeza não visível da alma que impregna a atmosfera dos momentos e lugares de passagem, Jean Colrat convoca o termo romano *Locus Incertus*²⁴⁴:

entre a vida e a morte se estende um espaço, fantasmal e larval. As imagens o habitam. Imagens do sonho, do delírio, de contos, de ritos, da arte. Nada mais poderia ocupá-lo. Essas imagens não representam esses lugares incertos, como imagens de fantasmas. Elas o constituem. Estas são imagens-fantasmas²⁴⁵.

d’anses, celui-là même, qu’on peut voir, aujourd’hui, dans la chapelle d’angle, côté nef, du transept gauche de la basilique? »

²⁴⁴ COLRAT, 2001: 11. Tradução nossa. No original: « entre vie et mort [...] un *locus incertus* ainsi que les Romains de l’Antiquité appelaient ces lieux – carrefours, scènes de crimes – dont on ne peut décider avec certitude s’ils appartiennent aux vivants ou aux morts. »

²⁴⁵ COLRAT, 2001: 12. Tradução nossa. No original: « entre vie e mort s’étend un espace, fantômal et larvaire. Des images l’habitent. Images du rêve, du délire, des contes, des ritos, de l’art. Rien d’autre ne saurait l’occuper. Ces images ne

A trama, origem tecida da arte encontrada na reflexão de Damisch, é uma superfície-contato entre vida e morte, entre aqui e lá. Um lugar-imagem-fantasma. Como visualizar esse tecido fantasmático, negro (ou alvo), escuro (ou leitoso)? Como visualizar essa certeza não visível trazendo a trama à luz?

Trazer a trama à luz como uma maneira de distinguir as duas ordens do invisível: o absolutamente “não-visível” e o “visível invisível”²⁴⁶. No processo de tecer um cesto (um tecido ou uma tela) a fita (a linha) empreende um ritmo de sobrepor-se e de antepor-se (1 sobre, 1 sob, 2 sobre, 1 sob). As linhas são elementos móveis, elásticos que, na feitura de um tecido, promovem cruzamentos, enlaçamentos e torções. A imagem que mostra-se à superfície participa deste movimento, ela mostra e oculta, aproxima e distancia a totalidade da estrutura tecida. Desse movimento, uma imagem vinda de fora pode não participar, mas uma imagem vinda de dentro só mostra-se ao mundo se participa deste movimento, se percorre e refaz os caminhos sobre e sob das linhas que constituem a superfície. Aí, a superfície constitui-se como uma fronteira permeável entre forma fixa e não-fixa, entre visível e invisível.

Colocar uma superfície entramada contra a luz abre caminhos para pensar a fluidez das imagens e das formas. Em um ‘tapar o sol com a peneira’ revela-se um modo de ver filtrado, que preserva invisível uma parte do lado de lá, e deixa uma outra visível no do lado de cá. A superfície que esconde algo, a superfície atrás da qual algo está escondido, quando deixa-se perceber em sua natureza de trama, evidencia a tessitura construtiva das imagens. Constitui-se aí uma imagem-superfície resultado de uma projeção, na qual a trama, como uma peneira, participa retendo uma parte de um fluxo de imagem, e deixando que algo se projete para além, passe através e siga. A espessura da imagem é então formada por algo que chega (um antes), algo que resta aqui, aí e lá na superfície, e ainda algo que segue seu caminho (um depois). A trama não é apenas o lugar de projetar a imagem; ela é o lugar de projeção de uma imagem que se projeta a partir de si, em si mesma; ela é as três coisas ao mesmo tempo: projeção, meio projetado e projetor.

A rede de dormir, como a rede de pesca, como a pipa, é algo que existe em sua ação. Sua forma advém do meio, do corpo, dos corpos que lhe imprimem uma gravidade, como o vento impõe uma direção e uma leveza à pipa. Sua estabilidade é temporária, efêmera, prendendo-se em uma diversidade de pontos e espaços. Traz em si uma liberdade de

représentent pas ces lieux incertains, comme des images de fantômes. Elles le constituent. Ce sont des images-fantômes. »

²⁴⁶ DERRIDA, 2000: 88.

movimento que modela e deixa-se modelar. Ela retira novas formas para si, dos objetos e seres que acolhe. A rede de dormir acolhe e recolhe um corpo, dois corpos, três corpos. Ela os suspende temporariamente do chão, para o sonho. Um casulo para a imaginação; um casulo para a deformação das imagens fornecidas pela percepção. No balanço da rede inscreve-se uma possibilidade de liberdade para as imagens primeiras, de transformação dos seres em outros seres, de tornar-se outro, outros corpos.

A imagem da peneira fornece uma matriz/modelo/estrutura que conserva e separa, em si e consigo o tempo. Como um corpo vivo. A rede envolve o bebê, o sono dos vivos e o corpo do morto e assim agindo mostra com os corpos uma forma, conservando e separando o tempo. Um tecido, um cesto, um trançado, uma rede, nestas superfícies tramadas duas funções se inscrevem segundo a análise de Damisch: a de triagem, juntamente com a de conservação. Mas com a atenção de que o tecido da rede assim como a trama da cesta (berço funerário) na análise de Damisch estão sujeitos à mesma deterioração que os corpos para os quais eles são receptáculos²⁴⁷.

Els Lagrou afirma que existe “uma relação intrínseca entre o traço e trançado, tanto no caso dos povos cesteiros na região amazônica que faz fronteira com as Guianas, como no caso da arte de tecelagem dos Kaxinawa, que tecem motivos amazônicos com técnica peruana”²⁴⁸. Entre os Kaxinawa, ela esclarece:

existem três palavras para imagem, cada uma indicando um tipo de imagem diferente: o *kene* designa o grafismo inscrito sobre uma pele, ou feito simultaneamente com a produção de uma superfície (no caso da tecelagem e da cestaria); *dami* significa transformação, as máscaras *munti deteya* (literalmente “cuiá dentada”), os bonecos de madeira ou de barro para as crianças e, por extensão, desenho figurativo feito na escola sobre papel; *yuxin*, por sua vez, significa imagem no espelho, em foto ou filmagem, a própria alma, a sombra da pessoa. Entre estes três tipos de imagem existe uma relação de transformação²⁴⁹

À trama do cesto e do tecido, junta-se a da pele tramada por grafismos como potência de criação de formas, de preservação e conservação, mas também de mudança, de passagem e de celebração de ciclos. Como no trançado dos fios, fitas e fibras, as linhas sobre a pele constroem, em seu vai e vem, as maneiras de mudar e alterar os corpos, as maneiras de trazer outros corpos juntos. A espessura tecida da superfície feita da

²⁴⁷ DAMISCH, 1984: 275.

²⁴⁸ LAGROU, 2011: 765-766.

²⁴⁹ LAGROU, 2011: 765.

passagem do que vem do interior para fora, do que segue do exterior para dentro, de um corpo ao outro(s), formula-se, em Malevitch, no conceito de *facture*:

o essencial não era pintar os fenômenos ou os objetos com todos os seus detalhes; mas que tudo habitasse uma fatura (em outras palavras textura) pictórica pura, e na única relação de toda minha energia com os fenômenos, com a única qualidade pictórica que eles contivessem. Toda minha obra assemelhava-se àquela do tecelão que tece um tecido de uma textura surpreendentemente pura²⁵⁰.

250 Malevitch apud Jean-Claude Marcadé, no catálogo da exposição – Malévitch. Une choix dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam, 2003:12
Tradução nossa. No original: L'essentiel n'était pas de peindre des phénomènes ou des objets avec tous leurs détails, mais que tout résidait dans une facture (c'est-à-dire texture) picturale pure, et dans le seul rapport de toute mon énergie avec les phénomènes, avec la seule qualité picturale qu'ils contenaient. Tout mon oeuvre était semblable à celle du tisserand qui tisse une étoffe d'une texture étonnamment pure.



Fig.38 . Rodrigo Borges, *Fazenda*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. detalhe. Fotografia Paula Huven.



Fig.39 . Rodrigo Borges, *Fazenda*, Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017. detalhe. Fotografia Paula Huven.

[7] A GEOMETRIA DOBRADA DO CANTO

É significativa a repetição da cena inaugural do *Quadrado Negro*, na Última Exposição Futurista de Quadros 0.10, em montagens recentes dedicadas à obra de Malevitch. Não só a disposição do *Quadrado Negro* é buscada, mas também a dos outros quadros à sua volta. Os mesmos quadrados pendurados na parede, guardando entre si as mesmas distâncias, respeitando a mesma proporção original. Em uma rápida pesquisa na internet em busca de imagens do *Quadrado Negro*, encontramos não somente a foto original da exposição de 1915, mas também uma série de fotografias das remontagens recentes. Estas fotografias têm em comum o ângulo escolhido para seu registro. Para centralizar o *Quadrado Negro* na imagem fotográfica, o canto parece pedir um afastamento e assim todo um ambiente, todo um conjunto é capturado, conformando uma situação ambiental que, nas novas fotografias, guarda algo da primeira exposição, da primeira fotografia. A repetição de uma imagem original, com todos os seus objetos (personagens). A disposição do quadro no canto da sala e o ponto de vista adotado para retratar o quadro, levaram-me a tomar o espaço canto como objeto de investigação. Um ambiente dobrado, para pensar uma costura e um tecido espacial promotores de entrelaçamentos em superfície.

Qual a importância de situar o quadro no mesmo canto superior original? Qual a importância desse canto? O quanto é relevante retornar a ele? O quanto é relevante “retornar às obras tal como foram inicialmente mostradas?”²⁵¹ Certamente, quando Poinot diz isso, ele não está pactuando com um modo de reconstrução de um momento expositivo inaugural, que se aproximaria daquele que experimentamos em um Museu de História Natural que tenta recriar, por exemplo, o ambiente do nosso planeta, a milhões de anos atrás, para situar uma réplica de um animal pré-histórico. Certamente não é disso que se trata, quando se propõe uma remontagem desse tipo, mesmo se há um sério risco de se cair nesse tipo de construção ficcional. A questão que aponta Poinot é a dificuldade em apagar o lugar original de montagem na análise das obras mesmas, das obras em si. E é isso que o faz afirmar a necessidade, na justeza da análise, de se *retornar às obras tal como foram produzidas e inicialmente mostradas*. É isso o que ele parece exigir das novas montagens, que sejam fieis à montagem inicial, porque estas são também partes da obra.

A imagem do *Quadrado Negro* no canto da sala de exposição, captada pelo registro fotográfico, nos possibilita pensar algumas questões e dilemas sobre o lugar de exposição. Essa cena de canto aparece como parte constituinte da exposição (enunciação, como escreve Poinot²⁵²) da obra. Uma imagem teatral a ser encenada uma e outra vez. O museu que, ao longo do século XX, esmerou-se em apagar sua presença para a apresentação da arte moderna, se vê em uma situação difícil; reencenar a cena e assumir que as obras não têm autonomia, ou assumir uma autonomia para a obra que a própria obra parece dizer, a partir desse lugar inicial, que ela não tem. Esse retorno mostra-se, então fortemente necessário para dar à obra, ao *Quadrado Negro*, seu sentido, não apenas seu lugar e seu contexto histórico.

A presença do fundo, da parede, contrastada com a forma plana e escura, cria uma imagem na qual, a redução da relação figura/fundo, possibilitava à visão não só uma alternância entre forma e fundo, mas uma alternância entre estes polos que, assim, apresentam-se articulados em uma imagem completa²⁵³. Alternância que, na medida

²⁵¹ POINSOT, 2005: 155. Em outro texto Poinot escreve: “Os dados próprios à exibição inaugural da obra não formam o que se chama de um contexto. Eles não devem ser considerados como dados exteriores ou como uma iluminação de que apenas os eruditos guardariam a lembrança e a lenda; esses dados, como vimos, são internos ao signo artístico”. POINSOT in HUCHET (org.), 2012: 180-181.

²⁵² POINSOT, in HUCHET (org.), 2012: 179.

²⁵³ BOIS, 2009: 128. Yve-Alain Bois assinala, nas obras abstratas do movimento De Stijl, a vontade de transformar o limite do quadro e o fundo, em elementos plásticos a serem articulados em uma imagem integral e totalizante.

em que se reconhece a superfície plana como um denominador comum da pintura e da arquitetura, toma proporções ambientais:

Enquanto elemento constituinte de todas as formas da prática artística, o próprio limite (moldura, divisa, extremidade, fundo) deve ser elementarizado e integrado; porém se a parte interna e a parte externa (que o limite articula) carecem de um denominador comum, isto é, na medida em que o próprio exterior também tiver sido submetido ao mesmo tratamento, essa integração ficará incompleta²⁵⁴.

Entretanto, quando Malevitch coloca o quadro pendurado no canto, essa superfície plana comum perde sua continuidade. O quadro/pintura torna-se um objeto que, mesmo plano, demanda da análise, a partir do modo como foi inicialmente exposto, uma abordagem mais próxima da tridimensionalidade, da arquitetura, da vida. A colocação do quadro no canto revela, para além da pintura, uma espacialidade vazia, atrás do quadro. O quadro aceita ser uma ponte entre um lado e outro, entre uma parede e a outra.

Esta possibilidade espacial realiza-se também no campo da escultura, no mesmo ano, na mesma exposição do *Quadrado Negro*, nos *Relevos de Canto* de Vladimir Tatlin (fig. 40). Curiosamente, Tatlin preparou o seu canto, recobrimo-o de papeis. Um canto cenográfico? Um frágil canto/apoio para o peso da tradição escultórica. Rosalind Krauss escreve a respeito do uso do canto por Tatlin em contraposição ao uso do pedestal por Boccione. Para ela “cada relevo de canto é organizado demonstrativamente em relação ao encontro de dois planos de parede utilizados por Tatlin como suporte físico da obra”.²⁵⁵ Se a sua análise trás uma pertinência para se pensar o desenvolvimento da escultura moderna, o mesmo não pode ser dito em relação à pintura. No caso do *Quadrado Negro*, uma pintura sobre tela, não há pedestal a ser perdido e, ainda que a moldura (limite do quadro) tenha sido absorvida pela pintura suprematista, que o toma como parte do espaço pictórico, o quadro/suporte guarda sua total integridade. O quadro colocado de quina não torna a pintura, por esse gesto de deslocamento, parte do espaço real do ambiente. Não há uma alteração real na natureza da apresentação do quadro. Haveria de se ter um trabalho com a borda, com a espessura da tela, do chassi²⁵⁶, como mais tarde encontramos na obra de Lygia Clark, Willys de Castro, Frank

²⁵⁴ BOIS, 2009: 126.

²⁵⁵ KRAUSS, 1998: 67.

²⁵⁶ Vários artistas da vanguarda recobriram as molduras de pinceladas, sendo o exemplo de Seurat o que me parece mais significativo. Outros artistas, mais ligados à abstração geométrica, também fizeram uso da moldura incorporando-a à geometria da tela, mas será a partir da segunda metade do século XX que a



Fig.40 . Vladimir Tatlin, *Contra-relevo de canto*. Páginas 216, do catálogo *Inventing Abstraction. 1910-1915*. Imagem superior - reconstrução pelo artista em 1925, State Russian Museum, São Petersburgo; imagem inferior - *Última exposição Futurista 0.10 (zero-dez)*, São Peterburgo, 1915, fotógrafo desconhecido.

Stella ou, de modo ainda menos atrelado, ao quadro em Daniel Buren. A ousadia do *Quadrado Negro* não dispensou a natureza originária de quadro da pintura. Malevitch não organizou as formas, não pintou seu quadro em relação ao encontro destes dois planos de parede que organizam o canto. Contudo, parece haver uma especificidade na disposição do quadrado preto no canto da sala, que torna a situação e a fotografia da exposição emblemáticas.

A possibilidade do canto como um agente visual da continuidade espacial de uma pintura plana não se estabelece na pintura de Malevitch. O que o canto propicia é uma continuidade em relação ao espaço do mundo, e isso acontece, mesmo o *Quadrado Negro* não possuindo formas e elementos estruturais e visuais que busquem estabelecer uma ligação funcional e/ou estrutural com os espaços arquitetônicos em que se encontra. Ainda assim, a simples colocação do quadro no canto da parede propicia, para a pintura, a mesma situação que Rosalind Krauss anuncia para os relevos de Tatlin: “[...] a função do canto para Tatlin é a de insistir em que o relevo que ele contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado”²⁵⁷. Assim, poderíamos modificar a formulação de Krauss e dizer que, para a pintura a *função do canto é a de insistir em que a superfície pictórica que o colore e que ele contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado*. Uma possibilidade de criar espaços e lugares dentro do volume arquitetônico, dentro dos seis planos de uma sala, se revela.

Mondrian, para quem a solução forma e fundo não era absolutamente satisfatória, buscou juntar esses dois elementos em uma entidade inseparável, para alcançar a integração do espaço pictórico em si, com a arquitetura e, finalmente, com o ambiente mundano. Não parar no canto e trabalhar com o canto, são proposições diferentes. O *Quadrado Negro* sem aderir à parede, sem usar de sua superfície plana, trabalha no canto e com o canto e, assim, o trabalho acontece por um entendimento sensível deste lugar; mas não o faz por um reconhecimento da superfície plana comum à pintura e à arquitetura”²⁵⁸.

moldura será plenamente incorporada, para, imediatamente ser deixada de lado, levando a obra a se articular de maneira inédita com a arquitetura.

²⁵⁷ KRAUSS, 1998: 67.

²⁵⁸ Essa integração, Yves-Alain Bois reconhece já plenamente conquistada no Pavilhão de Berlim de Huszar e Rietveld, arquitetos ligados ao De Stijl: “Em seu interior os planos coloridos pintados sobre as paredes não param onde as superfícies delas se encontram, mas se sobrepõem, prosseguem para além do canto, criando uma espécie de deslocamento espacial e obrigando o espectador a girar o corpo ou a olhar em todas as direções”. BOIS, 2009: 138.

A imagem do canto é o oposto da imagem de um muro. Ela não comporta uma fila, não permite o enfileiramento, não comporta uma multidão. Sua visão traz uma impressão de intimidade. “Ele (o canto) é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas”²⁵⁹. A representação do canto de uma sala ou quarto, seja em uma fotografia, em um desenho ou em uma pintura, captando a dobra, parte o plano de representação desse ambiente em quatro partes: dois triângulos - inferior e superior -, e dois trapézios marcados pelas diagonais. Um canto é um espaço cortado, que se olha com um olhar oblíquo. E paradoxalmente um lugar estático e dinâmico.

Em uma representação frontal, como em um cubo perspectivo, têm-se três paredes e uma quarta, implícita, não representada na cena, que situa o espectador. A quarta parede é, precisamente, o lugar de onde observamos, o lugar da plateia. Essa construção espacial teatral, esse lugar de visão perspectiva, não existe plenamente na observação de um canto. Na imagem de um canto têm-se apenas duas paredes visíveis. De onde se está olhando? Do meio da sala? Do canto oposto? Há, na visão de um canto, uma dificuldade maior em situar o(s) observador(es) na plateia. Não se está nem de um lado nem de outro. Com isso, há uma dificuldade de se reconhecer a visão do canto como uma construção espacial teatral, ainda que sua imagem possa pertencer a um regime cenográfico. Não se trata do deslocamento do olhar que mira momentaneamente um canto; é o canto que se coloca de frente ao observador. Tudo, toda a cena, desliza para o canto, na mesma medida e força com que potencialmente pode escorregar para o espaço infinitamente aberto das duas paredes laterais. A dimensão de uma sala vista a partir do canto parece muito mais difícil de dimensionar do que vista de maneira frontal. Qual a dimensão real daquele triângulo de teto e solo que é dado à vista? Em que momento as duas paredes, encontrarão outras duas formando dois cantos opostos e assim definindo a posição exata do canto oposto ao canto representado? Tudo isso é muito mais aberto na representação de um canto. E ainda assim o canto nos chama para si, para um espaço íntimo, fechado e solitário. Chama-nos para sentar na cadeira posicionada quase no canto da sala, ponto de observação e de ser observado.

O historiador Charles Harrison, traçando a genealogia do *Quadrado Negro* na trajetória de Malevitch, situa a origem de sua ideia como sendo derivada do cenário para a ópera *Vitória sobre o Sol* na qual Malevitch trabalhou no ano de 1913.

²⁵⁹ BACHELARD, 1978:287.

“Para a tela de fundo, ele (Malevitch) adotou o formato geral de uma perspectiva em forma de caixa emoldurando uma abertura ou janela quadrada. No esboço para o Segundo Ato, Cena 5, o quadrado é seccionado diagonalmente, significando a invasão da escuridão e a vitória próxima sobre o Sol – uma “vitória” coerente com a ironia anti-racionalista da ópera como um todo. Apesar de não restar nenhum esboço da tela do fundo final, podemos supor que talvez ela mostrasse a abertura quadrada inteiramente escura dentro de sua perspectiva de enquadramento”²⁶⁰.

Concebida inicialmente como imagem de fundo de uma cena teatral, a colocação do quadro no canto, *posição associada tradicionalmente a ícones religiosos em interiores*, altera radicalmente a percepção espacial da forma e possibilita em retrospecto vislumbrar uma experiência de espacialidade da superfície bidimensional da arquitetura só realizada plenamente 50 anos depois.

A aresta do canto, que marca com uma linha vertical o espaço potencialmente profundo, também o divide em dois lados. É sobre esta aresta que o ponto de fuga central da perspectiva cenográfica situa-se. Mesmo se busquemos um espaço mais distante, é sobre a linha do canto, mais do que atrás dela, que a profundidade do espaço encontra seu limite. O canto propicia uma profundidade rasa centrada em si mesmo, em sua linha central. A representação do canto encerra a perspectiva em uma dobra aberta para fora.

A primeira hipótese que Panofsky lista para a construção de um espaço perspectivo é a necessidade de um olho imóvel²⁶¹. Penso que a origem da imagem de um canto está localizada na vontade de um olho móvel. Pensemos nos desdobramentos do plano, da superfície pictórica que, do espaço perspectivo, foi gradativamente buscando e encontrando o espaço do mundo. Como permanecer imóvel diante de algo que se desdobra no espaço além e aquém da superfície? Se permaneço imóvel, a visão planimétrica mantém-se, ainda que o que seja dado à visão seja uma montagem no espaço, como no caso da obra *Étand donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp. Toda a cena se reduz a um ponto de vista fixo.

Mas como, por exemplo, olhar para as instalações *Penetráveis* dos artistas Hélio Oiticica e Jesus Rafael Soto, se não de uma forma oblíqua? O olhar oblíquo dirigido a um objeto tridimensional, cuja espacialidade nasce da bidimensionalidade, parece ser aqui, fundamental para a compreensão da obra. Uma maneira de olhar que precisa

²⁶⁰ HARRISON, 1998: 234-236

²⁶¹ E. Panofsky. A perspectiva como Forma Simbólica. In: ARGAN, História da Arte Italiana – de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 108.

dobrar-se no plano, em suas arestas, em seus cortes, rasgos, e vincos; e que finaliza o encaminhamento das formas bidimensionais para o espaço, propostos pelos artistas. A consciência da multiplicidade de olhos e de sua mobilidade é fundamental para a compreensão da visão de um canto e também para a compreensão do plano no espaço. Mas, enquanto o canto é uma interioridade, a superfície plana que se dobra no espaço revelando quinas e arestas, expõem seu volume ao mundo exterior.

Lugar restrito, de segredos, de sonhos e solidão, o canto propicia uma redução do exercício individual do Ser social, ao mesmo tempo em que permite o exercício de “uma solidão ‘populada’”, solidão que é uma “escolha de outro convívio, forma de superação dirigida em geral para um encontro decisivo”²⁶². O canto é assim um lugar oposto à vida exposta, devassada pela curiosidade e pelo olhar. Na solidão do canto há a possibilidade de um auto-distanciamento.

“Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa.”²⁶³

Mas o canto é também o lugar do abandono, do doente, do que foi afastado do seu grupo. “Sob muitos aspectos o canto ‘vívido’ recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. O canto é, nessa situação, um lugar para a negação do universo”²⁶⁴. Um não-lugar. É aqui que uma geometria afetiva e sensível pode acolher os corpos, pode dar-lhes refúgio, *em seu pesar ou em sua dor, em sua fragilidade e em seu destino*. Um ser encantado em seu recanto pode ser, desse modo, encantado.

²⁶² DA SILVA, [1949] 2010: 192.

²⁶³ BACHELARD, 1978: 286.

²⁶⁴ BACHELARD, 1978: 286.

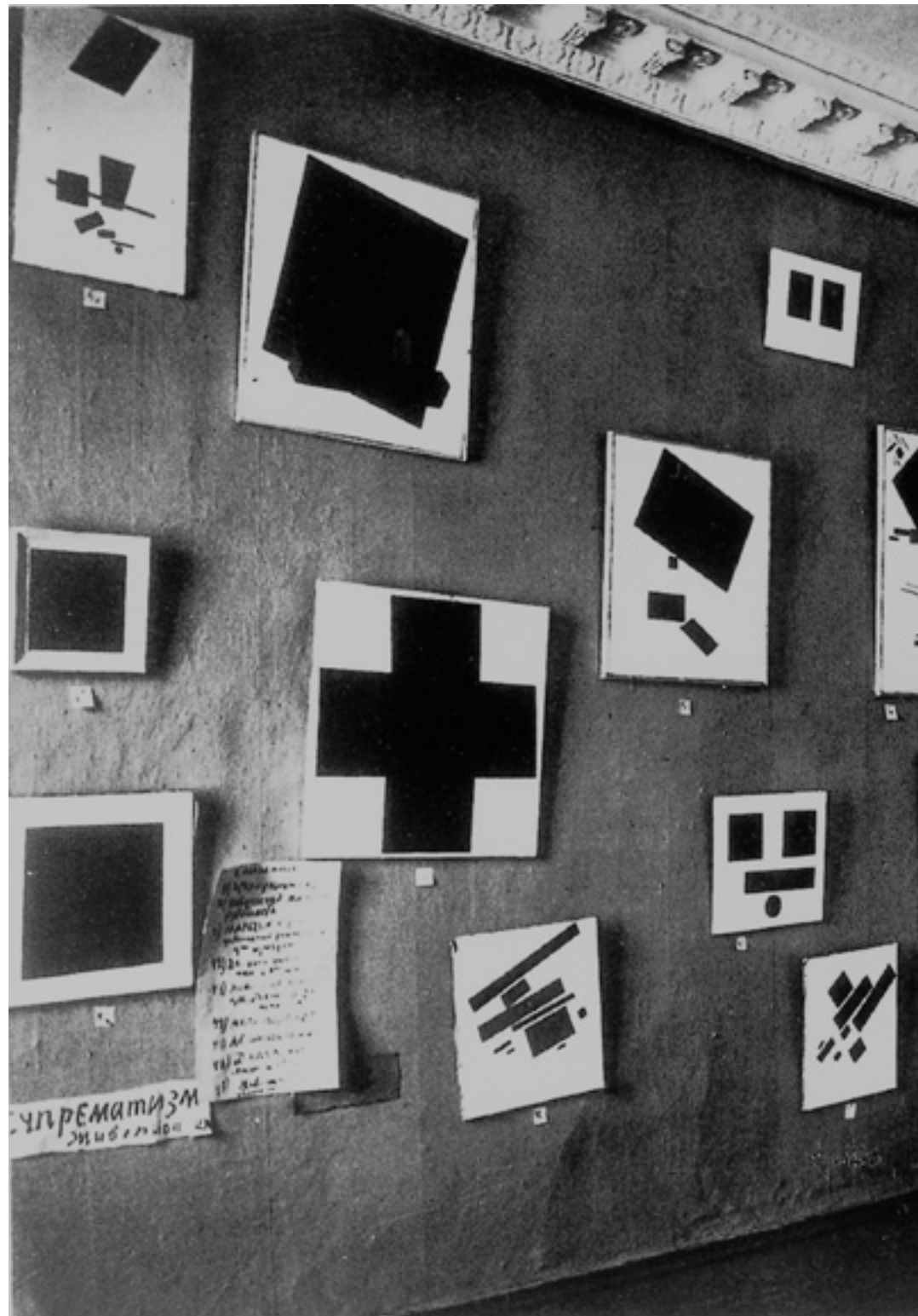
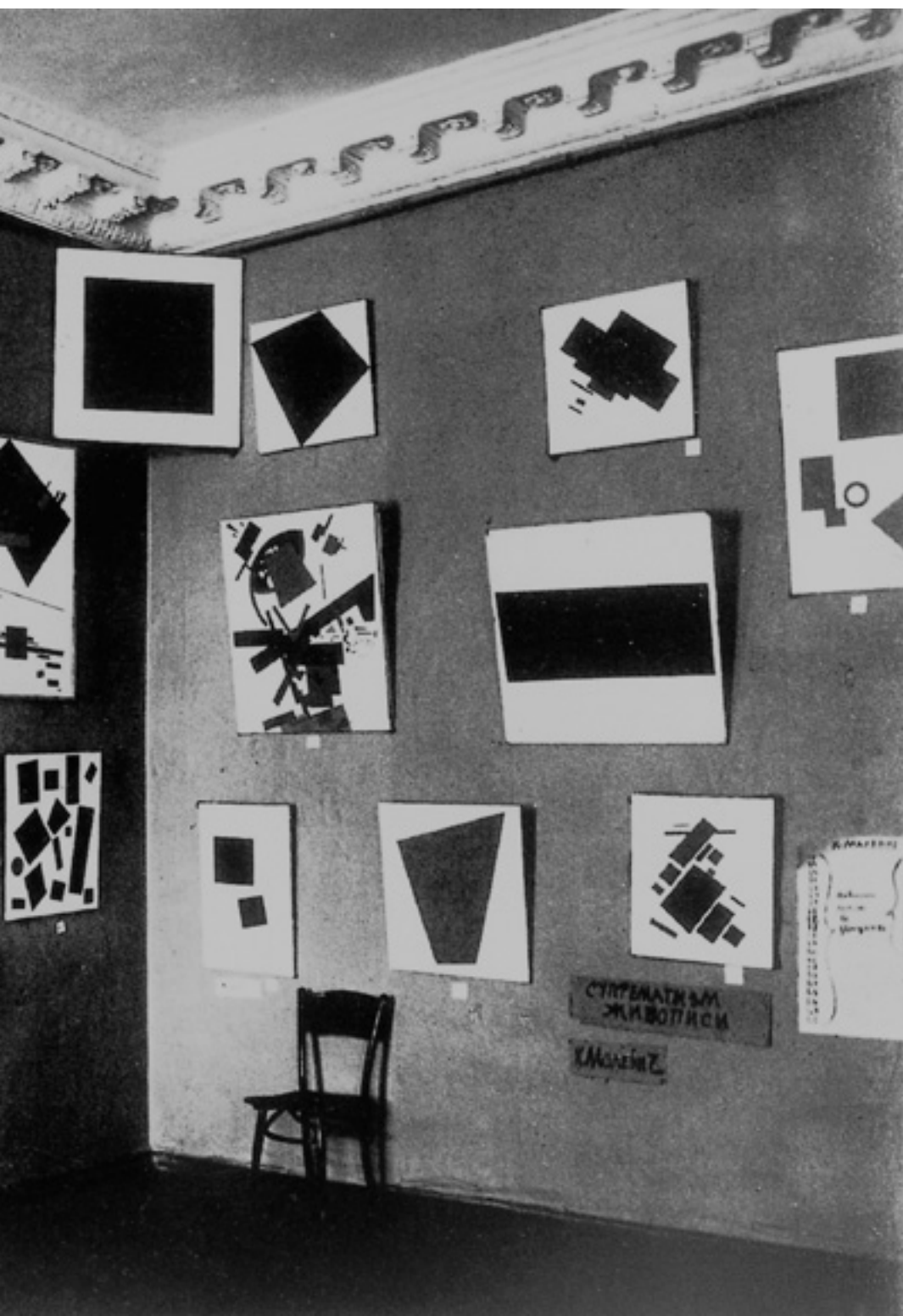


Fig.41 . Última Exposição Futurista 0.10 [zero-dez], São Peterburgo, dezembro 1915 - janeiro 1916. Vista da exposição mostrando a sala reservada a Kazemir Malevitch. Fotografia: estúdio de Karl Bulla.



СТУПЕНЧАТЫМ
ЖИВОТЯСЯ
К. Малевич

[8] CONSIDERAÇÕES FINAIS

POR UMA IMAGEM AUGURAL

Dentre os vários sentidos da palavra trópico no português (a maior parte deles fazendo referência à região geográfica) um se destaca: trópico é, também, uma palavra utilizada para dizer das “flores que se abrem de manhã e fecham à noite”²⁶⁵. No trópico a visualidade parece não parar de mostrar-se integral (de dia) e desaparecer (de noite)²⁶⁶. Sul e norte, noite e dia, a ordem desses estados não deveriam alterar a noção de *aloiôsis*, que Didi-Huberman retoma de Aristóteles para falar de uma visualidade movente. Entre dia e noite ou noite e dia, importa o deslocamento, a alteração, as contradições que surgem nessa passagem. Estes são também os sentidos buscados por Ferreira da Silva ao formular a ideia de uma experiência trópica do Ser, e que foram resgatados nesta tese para traçar uma reflexão sobre o (re)encontro fascinado do artista moderno com um conhecimento arcaico, promotor de mudanças, voltas e desvios a partir de um lugar auroral.

²⁶⁵ Mirador Internacional. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975: 1757.

²⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 2012: 42-43.

O desejo ou a necessidade do espanto e do maravilhoso encontrou uma primeira imagem moderna na decomposição da forma, no acontecimento do encontro com uma figura deformada. Desde 1912, escreve Didi-Huberman, Carl Einstein “proclamava que não existe forma autêntica que não seja ao mesmo tempo violência, violência operatória”²⁶⁷. O sentido operatório de dar forma, logo de dar vida (como gostaria Klee) importa mais do que a forma em si. É preciso continuar a trazer, à noção de forma, sua fundamental capacidade traumática e imaginativa de deformar imagens e figuras; de desmembrar, partir, rasgar, cortar. Mas também de produzir remendos alterando a forma ao se buscar mantê-la. A criação e a destruição das formas não podem ser colocadas juntas dentro de uma ideia histórica de progresso e desenvolvimento. Afinal, como pensar o desenvolvimento e o progresso pela destruição, pela violência, pelo assassinato de si mesmos e das coisas? Destruição, violência e assassinato da forma são representações próprias de um pensamento mítico e, por isso mesmo, cíclico; próprias de uma experiência trópica da arte. Essas formulações só ganham sentido se abandonamos o caminho reto, para a (re)colocação na volta (na curva) de formas aórgicas que anunciam visualmente que alguma coisa ainda não é visível. Formas que, vindas de um dentro desconhecido, anunciam um futuro da representação²⁶⁸.

Na investigação aqui encaminhada, o encontro da arte abstrata com o auroral ou originário forneceu, em sua construção em direção ao zero, um substrato para complexificar e repensar a história; para mostrar que ela pode ainda ser pensada de outras formas; e que essas outras formas, longe de serem um momento anterior e passado da ‘forma ocidental’, são formas outras. A diferença, mais do que formal, é de experiência do visível e do invisível que envolve o homem, suas imagens e suas expressões visuais.

A antropóloga Els Lagrou tem pesquisado a forma como as sociedades amazônicas concebem a ‘arte’, especialmente os Kenes (desenhos pintados sobre a pele dos homens, mulheres e crianças da etnia Kaxinawa). No ato de desenhar reside, para este povo, um poder de transformação dos seres em outros seres. Um processo que Lagrou chama de “processos de tornar-se outro”. Essa indeterminação do Ser, que o desenho sobre a pele busca temporariamente solucionar, é, para os Kaxinawas, algo inerente à forma. A partir deste entendimento, Lagrou tem buscado configurar o que ela chama de “uma teoria nativa da imagem que se produz na tensão entre imagens “incorporadas” e

²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN in HUCHET, 2012: 65.

²⁶⁸ DIDI-HUBERMAN in HUCHET, 2012: 90.

desincorporadas, imagens enraizadas e desenraizadas, visíveis e invisíveis”²⁶⁹. No povo Kaxinawa, o poder do desenho de criar e destruir formas reside não só na ação concreta dirigida à matéria, mas também, na atenção a um “constante processo de fazer a partir do desfazer e refazer o outro dentro de si”²⁷⁰. Uma transformação somente possível na medida em que as fronteiras entre diferentes mundos, entre diferentes percepções de mundo, entre diferentes perspectivas de mundo, tornam-se permeáveis.

Em que lugar essas relações, essas trocas podem acontecer? Como garantir que a forma possibilite e promova uma vez mais, a ação, o movimento, a volta ou a revolta que denominamos anteriormente de espanto, maravilhoso, uma verdade em arte? A possibilidade de acessar com segurança a experiência de um espaço de trocas demanda um preparo e um esforço e ainda assim reside aí um risco. Um perigo de se perder para sempre. “O que se abre na imagem, o que nela adquire sua potência de “não ser ainda visível” depende, diz Carl Einstein, de uma zona intermediária entre o sonho e a vigília”²⁷¹.

A experiência trópica da arte em busca de uma visibilidade auroral conduz nossa investigação em direção a uma imagem augural, uma imagem que “indica um futuro que não sabemos ainda ler, nem sequer descrever”²⁷². A imagem que daí surge, imagem-sintoma escreve Didi-Huberman, “é antes de mais nada uma imagem-destino” aberta ao vidente. As revelações, as visões que a imagem do escuro, no escuro e na contra-luz trazem ao dia do trópico, têm o poder de transformar, alterar, mudar o rumo do vidente e do vivente. Do artista, esta visão, “que rejeita o visível (isto é, o já visível) e reivindica a oscilação do *visual*”²⁷³, exige trabalho. Ela exige um aprendizado de modos de ver, rejeitando o ato do voyeur e reivindicando o do vidente.

*

Coloco uma forma no espaço, como a aranha coloca sua teia a partir da aresta formada pelo encontro do teto com duas paredes, assim como Malevitch colocou o *Quadrado Negro* no canto da parede. Uma instalação propõe uma totalidade que é do ambiente como um todo. O seu desfazer é um desfazer que deixa rastros, pegadas e leva, consigo

²⁶⁹ LAGROU, 2007, p. 28.

²⁷⁰ LAGROU, 2007, p. 20.

²⁷¹ DIDI-HUBERMAN in HUCHET, 2012: 91.

²⁷² DIDI-HUBERMAN in HUCHET, 2012: 90.

²⁷³ DIDI-HUBERMAN in HUCHET, 2012: 90.

uma potência de formar-se, de configurar-se de acordo com algo e alguém, de acordo com um ambiente. Quando eu retiro uma forma colada na parede, o que fica na superfície? O que fica na forma? Quando eu retiro uma forma do lugar, fica outro lugar, e vem outra forma para mim. Na superfície estão os indícios dos modos intersubjetivos de relacionar-se com o ambiente envolvente, habitado pelo que está aí (humano e não-humano) e pelo que está além (humano e não-humano). Na superfície, os diferentes mundos – diferentes, mas inter-relacionados – se ligam. É aí que as fronteiras (porque só aí há fronteiras) tornam-se permeáveis. A linha de divisa, linha dual, que constitui a separação e a ligação, é verdadeiramente um aqui e um lá, um lugar de encontro desenhado. Desenho para os índios Yanomamis, Els Lagrou observa, é “aquilo que separa o que é dentro daquilo que é fora do ‘corpo’ (ou mundo), do mesmo modo que é aquilo que constitui o meio de comunicação entre ambos os lados”²⁷⁴. Desenho e superfície se igualam conformando um modo de mostrar em espessura, em trama, em tecido, um lugar para a colocação do sonhado.

É preciso atentar para o anseio primitivo/arcaico, anseio indígena, de buscar no sonho auroral, o despertar do augural. Ailton Krenak definiu a memória dos fundamentos da tradição de seu povo como a água do rio:

Você olha de um determinado ponto a água correndo; quando voltar na manhã seguinte, não verá a mesma água, mas o rio é o mesmo. Ele está ali. Você não distingue. Você sabe que não é a mesma água porque ela corre, mas é o mesmo rio. O que o meu tataravô e todos os nossos antigos puderam experimentar passa pelo sonho para a minha geração. Tenho o compromisso de manter o leito de sonho preservado para os meus netos. E os meus netos terão de fazer isso para as gerações futuras. Isso é a memória da criação do mundo. Então, não decifro sonhos. Eu recebo sonhos. O leito do rio não decifra a água, ele recebe a água do rio²⁷⁵.

Estamos perdendo a memória, não porque não registramos, anotamos, gravamos, documentamos os processos e os fatos; mas porque não damos atenção, cuidado, tempo, espaço, escuro, sono ao sonho. É preciso (re)aprender a fechar os olhos. Fazer do descer das pálpebras o ‘olho de nossa época’, para que possamos continuar a sonhar, lembrar, memorar, fantasiar e imaginar uma forma passada mais atual do que qualquer presente.

²⁷⁴ LAGROU, 2007 : 102.

²⁷⁵ KRENAK, 2015: 94.



Fig.42 . Vista da Exposição *Trópico*, Sesc Palladium, Belo Horizonte, abril e maio de 2017, detalhe.
Fotografia Paula Huven.

[9] REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. A agência de Gell na antropologia da arte. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v.14, n.29, p.315-338, jun. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100013&lng=en&nrm=iso>. acesso 16 mar. 2014.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, (1961-1981)*. São Paulo : Liv. Nobel, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana – de Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2012. (Dissertação de Mestrado).

AZEVEDO, Mário. *A obra-texto de Joaquín Torres-García*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2010. (Tese de doutorado).

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In *Gaston Bachelard*; coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Tópicos).

BARCELOS NETO, Aristóteles. Art and Agency: an Anthropological Theory. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, São Paulo, v.11, n.11, p.147-151, mar. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52558>>. Acesso 23 dez. 2013.

BAXANDALL, Michael. *O olhar remanescente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Sombras e Luzes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENTO, Antônio. *A Abstração na arte dos índios brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed., 1979.

BERGER, John. *Bolsões de Resistência*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida. Uma história intelectual da iconoclastia*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção mundo da arte)

_____. Ideologias da forma: entrevista com Yves-Alain Bois. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n° 76, Jul. 2006.

_____. Historização ou Intenção: O Retorno de um Velho Debate. *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro: 1989.

BRITO, Ronaldo. "Sobre uma Escultura do Amilcar de Castro". TASSINARI, Alberto (Org.), *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

BUREN, Daniel. *Danel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (2ª edição, 5ª reimpressão – 1999).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de Dormir. Uma pesquisa etnográfica*. São Paulo – Global Editora, 1ª edição digital, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. *A inconstância selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1999. Nouvelle édition avec supplément.

CHIPP, Herschel Browning (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CLARK, Lygia; BORJA-VILLEL, Manuel J. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1998.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Organizadores). *Abstracionismos; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. – Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, 2004.

COLRAT, Jean. *Des lieux incertains*. Arles, FR. : Actes Sud; Le Crestet: Crestet Centre d'Art, 2001.

CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción: atención, espetáculo y cultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008.

_____. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

_____. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. (Tradução Joaquim Toledo Jr.) São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e Confrontos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. (Coleção Biblioteca Básica Brasileira; nº 6).

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DA MATA, Larissa Costa. *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura UFSC, 2013. (Tese de Doutorado)

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: éditions du Seuil, octobre de 1984.

_____. Oito teses a favor (ou contra ?) uma semiologia da pintura. *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, nº2, junho, 1985.

DEBRAY, Regis. *Morte e Vida da Imagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEAGE, Pierre. *The origin of art according to Karl von den Steinen*. *Jornal of Art Historiography*, nº 12, junho de 2015.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *Introducción a 'El origen de la geometría' de Husserl*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000 (1962).

_____. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. In: MACKSEY, Richard (Org.), DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luz contra luz* (2014), Trad. V. Brito, ed. J. F. Figueira e V. Silva, KKYM, 2015.

_____. *Pensar debruçado* (2014), Trad. V. Brito, ed. J. F. Figueira e V. Silva, KKYM, 2015.

_____. *La Imagen Superviviente*. Madrid: Editora Abada, 2013.

_____. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012. Seguido de *A Obra-Prima Desconhecida / Honoré de Balzac*.

_____. Un conocimiento por el montaje. Entrevista a Pedro G. Romero. *Revista Minerva*, nº5, 2007, p.19. Acesso 5 de dez. de 2012, 08:57. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte. Um estudo sobre a Psicologia da Imaginação Artística*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.

_____. *Psicanálise da Percepção Artística. Uma Introdução à teoria da Percepção Inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FAUSTO, Carlos. Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu. *Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI*, Brasília, v.2, n.2, p. 9-51, dez. 2005.

FER, Briony... [et alii]. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *A arte e seus materiais; arte e corpo: pintura sobre pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, p. 174-191, 2001.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996. 2.ª Edição: Fevereiro de 2005.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. New York, Vintage Books, 1967.

GOMBRICH, Ernst. H. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Org.: Richard Woodfield; trad.: Alexandre Salvaterra; Revisão técnica: Paula Ramos. Porto Alegre: Bookman, 2012.

_____. *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Editorial Debate, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. 2ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção: A Formação da Estética 1)

HARRISON, Charles... [et alii]. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 p.234-236.

HENNRICH, Dirk-Michael. Sobre a (im-)possibilidade de um pensamento autóctone e um futuro pensamento trans-tropical. *Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário*. Edição atual: Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015. ISSN: 2447-243.

HENRY, Michel. *Ver o invisível: sobre Kandinsky*, trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: É Realizações, 2012. – (Coleção filosofia atual). [Ed. Francesa: *Voir l'invisible sur Kandinsky*. Paris: éditions François Bourin, 1988].

HERKENHOFF, Paulo. “Rio de Janeiro a cidade necessária”, in Gabriel Pérez-Barreiro (Org.). *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Published by the Blanton Museum of Art (Formerly the Archer M. Huntington Art Gallery), The University of Texas at Austin, 2007.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. In: *Imafronte – Revista de Historia del Arte*. Nº 19-20 (2007-2008) 2008. Universidade de Murcia. Espanha.

_____. Resistencia a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad), In: *Revista Estudios Visuales*, nº4, janeiro de 2007.

_____. El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la vision. Madrid: Edición Ayuntamiento de Alcobendas, Colección de Arte Público & Fotografía, 2007.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1990-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. (org.). *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Horizonte Tectônico e Campo “Plástico” – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram. Pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. – (Coleção Antropologia).

_____. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. *Ponto Urbe* [Online], 3 | 2008, posto online no dia 31 Julho 2008. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1925>>. Acesso 17 mar. 2015.

_____. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, vol. 33, nº 1, p. 6-25, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777>>. Acesso em 30 mar. 2014.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v.18, n.37, p.25-44, jun. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso 02 fev. 2015.

JAY, Martin. Devolver la Mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. *Estudios Visuales*, nº1, novembro de 2003.

_____. Parresía visual? Foucault y la verdade de la mirada. *Estudios Visuales*, nº4, janeiro de 2003.

JIMÉNEZ, Ariel et . al. *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patrícia Phelps de Cisneros*. (tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes.) – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Um paralelo latino-americano : Joaquin Torres-García e os discursos sobre a modernidade. In : FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994. – (Coleção arte: ensaios e documentos).

KEUCHEYAN, Razmig. *Le Constructivisme. Des origines à nos jours*. Paris : Hermann Éditeurs, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *EL inconsciente óptico*. – Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

KRENAK, Ailton; COHN, Sergio (org.). *Ailton Krenak*. Apresentação: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. – (Coleção Encontros).

KUDIELKA, Robert. Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX. In *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n° 82, SP, Nov. 2008.

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

_____. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo horizonte: C/Arte, 2009.

_____. Existiria uma arte das sociedades contra o estado? *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol.54, nº 2, p.747-780, 2011.

LATOUR, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.14, n.29, jun. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso 30 mar. 2014.

_____. “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião. *Mana*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p.349-375, Oct. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso 30 mar. 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, [1958] 2008, e-book, 2014.

_____. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify, [1973] 2014, e-book, 2015.

LEWIS-WILLIAMS, David. *L'Esprit dans la grotte : La conscience et les origines de l'art*. Paris : éditions du Rocher, 2003.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MALDINEY, Henri. Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité. In : *Regard, parole, espace*. Paris: Éd. du Cerf, p.31-52, 2012.

MALIÉVITCH, Kazimir. *Ecrits*. (Présentés par Andréi Nakov. Traduits du russe par Andrée Robel). Paris: éditions Gérard Lebovici, 1975, 1986.

_____. *Dos novos sistemas na arte*. (tradução Cristina Dunaeva). São Paulo: Hedra, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O Olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOEBUS, Ricardo L. N. *Psico Trópicos: uso com(sagrado) de psicoativos na Amazônia Yawanawa*. Belo Horizonte: Asa de Papel, 2012.

MONDRIAN, Piet. *Ecrits français*. Edition et notes de Brigitte Leal. Paris Editions du Centre Pompidou, 2010.

MORAIS, Frederico; SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

_____. Entre la construction et le rêve, l'abîme. Catálogo da exposição *Art Brésilien du 20eme Siécle*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 10 dec 1987 – 14 fev 1988.

MORPHY, Howard. Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *PROA - Revista de antropologia e arte*, IFCH-UNICAMP, Campinas, n. 3 (2011). Disponível em <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2626>>. acesso 23 dez. 2013.

NAVES, Rodrigo. "Uma Ética do Risco", in Alberto Tassinari (Org.), *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PACHECO, Ana Paula Soares. *A arte através do tempo: uma análise iconográfica dos desenhos xinguanos*. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2015.

PAPE, Lygia Carvalho. *Catiti- Catiti: na Terra dos brasis*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 1980. (Dissertação de Mestrado).

PEDROSA Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo/ Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEREIRA, Wilcon. Sobre a bienal de número XIII. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 2, p. 181-194, 1975. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731975000100009&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 08 de fevereiro de 2016.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (Org.). *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Published by the Blanton Museum of Art (formerly the Archer M. Huntington Art Gallery), The University of Texas at Austin, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. "Jesús Rafael Soto, Pre-penetrable, 1957 Penetrable, 1990", in Gabriel Pérez-Barreiro (Org.). *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Published by the Blanton Museum of Art (formerly the Archer M. Huntington Art Gallery), The University of Texas at Austin, 2007.

_____. La poética del Penetrable y la escena Minimalista: Las paradojas de la absorción absoluta. *Kalathos Revista Cultural* [Online], nº7 | setembro-outubro de 2001. Consultado em 05 de fevereiro de 2005. URL: <http://www.kalathos.com/sep2001/arte/perezoramas/perezoramas.htm>

POINSOT, Jean-Marc. Quando (onde) a obra acontece. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, nº 12 , 2005.

PONTUAL, Roberto (Org.). *América Latina : Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1978. Museu de Arte Moderna, 08 de junho a 22 de julho, 1978.

_____; MEDEIROS, Jacqueline (org.); PUCU, Izabela (org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

PRICE, Sally. *Arts primitifs, regards civilisés*. Paris : école nationale supérieur des beaux-arts, Paris, 2006.

SALZSTEIN, Sonia. Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 90, p. 103-113, July 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200008&lng=en&nrm=iso>. Acessado 08 Mar. 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza; MACHADO, Vanessa Rosa. Lygia Pape, Mário Pedrosa e Hélio Oiticica em “Catiti, Catiti, na terra dos brasis”. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Entre Territórios. Cachoeira, Bahia, 2010. V. 1, pp. 338-352.

_____. Lygia Pape na terra dos brasis: entre tupinambás e cílios postiços. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009. V. 1, pp. 1807-1821.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: Séculos XIX e XX – Ensaios Escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade. Novo Mundo nos trópicos. *Mal-estar na Cultura / Abril-Novembro de 2010*, Pós Graduação em Filosofia – IFCH – UFRGS. Acessado em 19/09/2013.

SERRA, Richard. *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997.

SILVA, Vicente Ferreira da. *Lógica Simbólica: obras completas*. – São Paulo: É Realizações, 2009. – (Coleção Filosofia Atual)

_____. *Dialética das Consciências: obras completas*. – São Paulo: É Realizações, 2009. – (Coleção Filosofia Atual)

_____. *Transcendência do Mundo: obras completas*. – São Paulo: É Realizações, 2010. – (Coleção Filosofia Atual)

STANGOS, Nicolas. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2000.

STOICHITA, Victor. *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

TASSINARI, Alberto. Posfácio: Quatro esboços de leitura, in Maurice Merleau-Ponty *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VADICO, Luiz. O Fundo Preto – Uma análise do Documentário Imagens do Inconsciente, de Leon Hirszman. *Revista Digital de Cinema Documentário*, 104-122. Doc On-line, n.04, Agosto 2008. Consultado em www.doc.ubi.pt.

VASARI, Giorgio. *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs, et architectes. Trad. Charles Weiss. Troisième édition revue et corrige. Tome I*. Paris: Dorbon-Ainé, 1900. Consultado em 29/06/2017: <https://archive.org/details/lesviesdespluseux01vasa>. [ed.

Bras.: *Vidas dos Artistas*, trad. Ivone Castilho Bernadetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011].

VAYSSIÈRE, Pierre. Les trois modèles historiques de l'Amérique « latine ». *Caravelle*, n°62, 1994. L'expression des identités américaines à partir de 1492. Les « Écrans de l'histoire » 1992. pp. 193-209;

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. – 2.ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. (Ensaio da Cultura; 6)

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México, D.F.: Fondo de cultura Económica, 1983. (1ª edición 1953, 3ª reimpresión, 1983)

DVD's

KENTRIDGE, William. *Seis lições de desenho*. Série de conferências para a Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Universidade de Havard, Cambridge, realizadas no Mahindra Humanities Center em 20 e 27 de março e em 3, 10, 16 e 24 de abril de 2012. 382' min. aprox. \ Instituto Moreira Salles \ outubro de 2014.

HIRSZMAN, Leon. *Imagens do Inconsciente*. Não-ficção. Série de 3 filmes, 16mm. Baseado em pesquisas da Dra. Nise da Silveira. Textos de Nise da Silveira. Roteiro e Direção de Leon Hirszman. 1983/86.

CATÁLOGOS

America Latina: Geometria Sensível. Roberto Pontual (Org.). Rio de Janeiro: Jornal do Brasil GBM, 1978.

XIII Bienal de São Paulo. Realização - Fundação Bienal de São Paulo. Apoio - Prefeitura do Município de São Paulo. Colaboração – Governo do Estado de São Paulo e Ministério das Relações Exteriores. São Paulo, 1975.

Frantisek Kupka 1871-1957. A retrospective. Curadoria de Margit Rowell, com textos de Margit Rowell e de Meda Mladek. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1978.

Frantisek Kupka 1871-1957 ou L'invention d'une abstraction. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 22 de nov. de 1989 a 25 de fev. de 1990. Texto "Tout ou rien" de Ludmila Vatchtova.

Geometrias Impuras. Texto de Clarissa Diniz. Sem Título, 2006. Museu Murillo La Greca, Recife, 03 de agosto a 03 de setembro de 2006. Texto impresso em uma folha formato A4, dobrada ao meio.

Geometrias Impuras. Texto de Rodrigo Borges Coelho. Geometrias Impuras. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado – Palácio das Artes, Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2006 a 04 de fevereiro de 2007.

Geometria Impura. Texto de Eduardo de Jesus. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, 17 de março a 12 de abril de 2008.

Geometria Impura. Texto de Gloria Ferreira. Construções e Desvios. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2010 a 27 de março de 2011.

Hypnos – Images et inconscients en Europe (1900-1949). Musée de l’Hospice Comtesse, Lille, 2009.

Histoires de Voir, Show and Tell. Laymert Garcia dos Santos (Org.), com ensaios de diversos autores. Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, 2012.

Inventing Abstraction 1910-1925. How a radical idea changed modern art. Curadoria e organização Leah Dickerman, com ensaios de diversos autores. The Museum of Modern Art, New York. Dezembro de 2012 a abril de 2013.

Les ateliers de Mondrian – Amsterdam, Laren, Paris, Londres, New York. Ed. Hazan, Paris, 2015. Cees W. de Jong (Org.). Textos de Marty Bax, Marjory Degen, Matijn F. Le Coultre, Katjuscha Otte, Ingelies Vermeulen.

L’Europe des Esprits ou La fascination de l’occulte, 1750-1950. Organização de Serge Fauchereau et Joëlle Pijaudier-Cabot. Musée d’Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg (abertura, outubro de 2011), Zentrum Paul Klee de Berne.

Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopra. Organização e edição de Suely Rolnik e Corinne Diserens, com a colaboração de Aurélie Guitton. Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, (abertura, janeiro de 2005); Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Histórias Mestiças. Organização e textos de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

Malevitch. Un choix dans les collections du Stedelijk Museum d’Amsterdam. Org. Jean-Claude Marcadé. Paris : Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 2003.

Malevitch. Colección del Museo Estatal Ruso - San Petersburgo. Fundación Juan March, Madrid, 1992.

The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Gabriel Pérez-Barreira (Org.). Published by the Blanton Museum of Art (formerly the Archer M. Huntington Art Gallery), The University of Texas at Austin, 2007.

The spiritual in art: abstract painting 1890-1985. Maurice Tuchman (Org.). Los Angeles County Museum of Art (opening Nov. 1986) ; Museum of Contemporary Art, Chicago ; and Haags Gemeentemuseum, the Hague.

Wassily Kandinsky. Tudo começa num ponto. Curadoria e edição do catálogo por Evgenia Petrova. Centro Cultural Banco do Brasil e Palace Editions, 2014.

