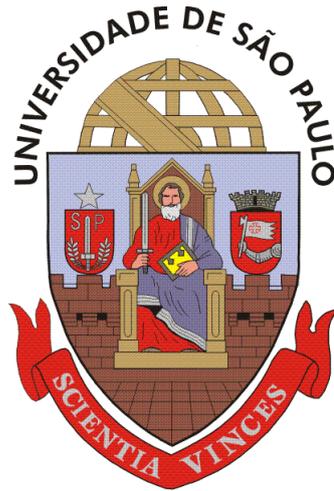


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

**Transcendência do meio e estado artístico da obra:
a trajetória construtiva de Willys de Castro**

SÃO PAULO
2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

**Transcendência do meio e estado artístico da obra:
a trajetória construtiva de Willys de Castro**

— VERSÃO CORRIGIDA —

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck.

SÃO PAULO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

AFerei
- 383t

Ferreira Júnior, Antonio Herci
Transcendência do meio e estado artístico da obra:
a trajetória construtiva de Willys de Castro /
Ferreira Júnior Antonio Herci; orientador Artur
Matuck - São Paulo, 2023.
177 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Transcendência. 2. Meios de Expressão nas
Artes Plásticas. 3. Filosofia da Arte. 4.
Concretismo. 5. Neoconcretismo. I. Matuck, Artur,
orient. II. Título.

FERREIRA JÚNIOR, Antonio Herci. Transcendência do meio e estado artístico da obra: a trajetória construtiva de Willys de Castro. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Matuck.

Comissão Julgadora **Aprovado em: 13 de setembro de 2023.**

Prof. Dr. **Artur Matuck** (orientador)

Instituição: PGEHA-ECA, Universidade de São Paulo

Prof. Dr. **Pedro Diego Karczmarczyk**

Instituição: Universidad Nacional de La Plata (Ar)

Julgamento: Aprovado

Prof.a Dra. **Naira Neide Ciotti**

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. **Sylvia Helena Furegatti**

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. **Ana Gonçalves Magalhães**

Instituição: PGEHA-MAC, Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. **Ricardo Nascimento Fabbrini**

Instituição: PGEHA-FFLCH, Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Para,
Marília Rocha,
Rafael Presto,
Camila Pivato,
Fada Liz,
Lira Ferrer Ferreira,
Márcio Gláucio

*queridas e queridos filhos,
que dão sentido em minha vida.*

Para as e os companheiros do
Coletivo de Galochas,
Teatro de Grupo,

*que me motivam aos combates,
às artes e à criação;*

Para meus mestres (*in memoriam*)
H. J. Koellreutter e
Ricardo Rizek,

*que me ensinaram a compor
e interpretar signos.*

Agradecimentos

à CAPES, pela concessão de bolsa de estudos nos anos de 2019-2023, o que viabilizou a conclusão deste trabalho;

à Universidade de São Paulo e ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGHE), seus funcionários, especialmente Neusa Brandão e Paulo Marquezini pelo suporte e atenção que sempre deram ao corpo discente;

a todo o corpo docente do Programa, em especial à Profa. Dra. Jane Aparecida Marques, Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães e Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini;

às e aos colegas do PGEHA, em especial Aila Regina da Silva, Joseane Alves Ferreira, Daniel Cardoso Persegui de Oliveira e Fabiane Schafranski Carneiro pelo companheirismo e pelas trocas que tanto ajudaram na elaboração da escrita e na vida acadêmica;

ao Instituto de Arte Contemporânea, IAC, pelo apurado trabalho de catalogação e pela disponibilização pública do material para pesquisa na Internet;

ao Prof. Dr. Artur Matuck, orientador, companheiro de criação, que tanto me apoia e motiva;

ao Prof. Dr. Edson Leite, querido mestre e amigo e que me orientou na maior parte desta jornada;

à banca examinadora que, desde a qualificação, contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa e pela disponibilidade em estar presente;

à minha querida filha Lira Ferrer Ferreira, por todo apoio e energia que sempre me dispensou.

Resumo

FERREIRA JÚNIOR, Antonio Herci. **Transcendência do meio e estado artístico da obra: a trajetória construtiva de Willys de Castro**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho interpreta a trajetória de Willys de Castro, *pluriartista* — músico, poeta, artista visual, cenógrafo, figurinista, designer de moda e de produto — identificando nessa jornada criativa dois princípios fundamentais que trazem novas luzes sobre o processo de formação da contemporaneidade artística brasileira nas artes. O primeiro deles avalia o desenrolar histórico do construtivismo no Brasil, um processo original e tributário das vanguardas europeias do início do século XX. Enfatizando particularmente a assimilação antropofágica que adquire um ritmo próprio e se desenvolve através de acalorada e intensa progressão, teórica e intelectual, derivada das propostas de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. A tese discerne o papel de mediador e pivô da crise dos movimentos — concreto e neoconcreto, que Willys de Castro assumiu, como uma figura proeminente. O artista, neste projeto, renova a prática construtivista valendo-se de estratégias criativas na construção dos *objetos ativos* e dos *pluriobjetos*. O segundo princípio interpreta duas ferramentas recursivas e construtivas, que ele articula, de forma perene, continuada e obstinada em sua jornada: (i) o transbordamento do meio ou do suporte, que borra os limites entre escultura e pintura e (ii) a apresentação de suas obras como *realização de modelos* que dão consistência à própria teoria construtiva da qual emanam, isto é, que funcionam segundo o preceito da lógica de que “uma teoria é consistente se apresentar modelos. O artista, ao desenvolver sua criação a partir de tais pressupostos, cria uma inversão de expectativas de abordagem formal que se deslocam de teorias formais do objeto para teorias da percepção, através do arsenal filosófico de Merleau-Ponty, que o próprio artista introduz em sua reflexão intelectual e construtiva. A interpretação aqui construída das teorias da estética e percepção das obras utiliza, como instrumental, aspectos da teoria dos jogos de linguagem, de Wittgenstein, como elemento disparador.

Palavras-chave: consistência estética; construtivismo plástico; abstração geométrica; objeto ativo; fenomenologia da percepção.

Abstract

FERREIRA JÚNIOR, Antonio Herci. **Transcendence of the medium and artistic state of the work: the constructive trajectory of Willys de Castro**. 2023. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This work interprets the trajectory of Willys de Castro, a *pluriartist* – musician, poet, visual artist, set designer, costume designer, fashion, and product designer – identifying in his creative journey two fundamental points that bring new light on the process of formation of Brazilian artistic contemporaneity in the arts. The first of them on the historical process of constructivism in Brazil, an original and tributary process of the vanguards of the early twentieth century, emphasizing particularly the anthropophagic assimilation that acquires its rhythm and develops through a heated and intense process of theoretical and intellectual production, from the proposals of Ferreira Gullar and Mário Pedrosa. The thesis attempts to show the role of mediator and pivot of the crisis that Willys de Castro assumed, as a prominent figure in both movements – concrete and *neoconcrete*. It renews the constructivist practice by making use of creative strategies in the construction of active objects and *pluriobjects*. The second fundamental point interprets two recursive and constructive tools developed in a perennial, continuous, and obstinate way in their journey: (i) the overflow of the medium or support, which blurs the boundaries between sculpture and painting, and (ii) the presentation of their works as the realization of models that give consistency to the very constructive theory from which they emanate, that is, that they function according to the precept of logic that a theory is consistent if it presents models. The artist, in developing his creation from such assumptions, creates an inversion of expectations of a formal approach that moves from formal theories of the object to theories of perception, through the theoretical arsenal of Merleau-Ponty, which the artist himself introduces in his constructive and theoretical search. The interpretation constructed here of the theories of aesthetics and perception of the works uses, as an instrument, aspects of the theory of language games, by Wittgenstein, as a triggering element.

Keywords: aesthetic consistency; plastic constructivism; geometric abstraction; active object; phenomenology of perception.

Lista de imagens

Figura 1 - Willys de Castro. Foto de Fernando Lemos	12
Figura 2 - Lygia Clark. Máscara abismo (série, 1968). Juta.	28
Figura 3 – Penetrável PN1, Hélio Oiticica. 1960-2020. Acrílica sobre madeira.	28
Figura 4 - Manto da Apresentação (1938-1989). Artur Bispo do Rosário (1911-1988).....	35
Figura 5 – B 47 Bólido caixa 22. Mergulho do corpo (1967). Hélio Oiticica. Caixa d'água com inscrição de letras de borracha preta, 47,5 x 55 x 55 cm.....	37
Figura 6 - Composição VI: Distribuição Rítmica sobre um Sistema Modulado, 1953. Willys de Castro.....	44
Figura 7 - Estudo de Willys de Castro da partitura de verbalização do poema "um movimento", de Décio Pignatari. Partitura. Papel, 15,5X21,2cm, manuscrito	48
Figura 8 - Partitura final para verbalização do poema "um movimento". Willys de Castro. Papel, datilografado e manuscrito.	48
Figura 9 - Objeto ativo de 1959 (2ª versão). Willys de Castro.....	51
Figura 10 - Soma entre planos I Soma entre planos I. Ano de realização: 1959. Willys de Castro. Dimensões: 40,0 X 20,0 cm. Técnica: Óleo sobre madeira.....	51
Figura 11 - Capa do catálogo do salão desenhado por Willys de Castro, 1959. Impressão sobre papel, reproduzido em papel jornal, 34,8X9,8cm.....	52
Figura 12 - Estampados "Art Nouveau" em vestido longo, a partir de padrão criado por Willys de Castro. In: A Contra-Revolução da moda ou o retorno ao estilo Art Nouveau. Rhodia Moda: São Paulo, s/d.	53
Figura 13 - Desenho para estampa em tecido de Willys de Castro. Aquarela sobre papel, 26X20cm. Fundo Willys de Castro. IAC. Rhodia Moda: São Paulo, s/d.....	54
Figura 14 - Pluriobjeto A6, 1988. Acrílica sobre madeira de cedro polido 100 x 7,5 x 7,5 cm	55
Figura 15 - Figurinos para Escola de Maridos, concebidos por Willys de Castro. TBC	56
Figura 16 - Estampas de Willys de Castro para "Seleção Rhodia Moda".	57
Figura 17 - Willys de Castro. Untitled, 1950. Dobradura em papel milimetrado.	61
Figura 18 – Cartaz da exposição de inauguração da Galeria Novas Tendências. Projeto gráfico de Willys de Castro e Hércules Barsotti. 1963.....	65
Figura 19 – H. J. Koellreutter. Carta à Antonio Herci. Original datilografado sobre papel, enviado por FAX, s/d.....	77
Ovo novo. Augusto de Campos, 1956.....	92
Poema Brasileiro. Ferreira Gullar, 1962.....	92

Figura 20 - Pluriobjeto A6. 1988. Willys de Castro. Tinta acrílica sobre madeira de cedro polida. 205 X 30 X 15cm.....	98
Figura 21 - Pato Coelho. Desenho apresentado por Wittgenstein em suas Investigações filosóficas.....	100
Figura 22 – Logomarcas e projetos gráficos criadas por Willys de Castro. 1950.....	107
Figura 23 - A inspiração para a tipografia do logo do Uber. Abaixo logotipos finalizados...	108
Figura 24 - Construção do logo do AIRBNB	108
Figura 25 - Construção do logotipo de NUBANK.....	109
Figura 26 - Objeto ativo de Willys de Castro, 1959, visto de frente, e em duas perspectivas (a,b,c).....	117
Figura 27 - Projetos de objeto ativo de Willys de Castro. Grafite e tinta sobre papel, com algumas indicações de datas, versões e tamanhos. 1959	118
Figura 28 negativo e tridimensionalidade	120
Figura 29 - Objeto Ativo de Willys de Castro. Óleo sobre tela sobre madeira. 1961-1962...	123
Figura 30 (cubo vermelho/branco), Óleo sobre tela sobre madeira. 1962	124
Figura 31 - Partitura de Willys de Castro para o poema "Salto" de Augusto de Campos.....	128
Figura 32 - Ácronon, partitura sobre globo de acrílico de Koellreutter	129
Figura 33 - Objetos Ativos de Willys de Castro, 1959-1963. Óleo sobre tela sobre madeira. (a,b,c).....	142
Figura 34 - Objetos Ativos. Óleo sobre tela colada sobre madeira. 1961-1962. Willys de Castro	147

Sumário

{ Prelúdio	12
Crises.....	14
Vértice e mediação.....	15
Transcendência.....	23
Consistência.....	31
O plano da Tese.....	40
1 Trajetória: um artista construtivo, moderno e contemporâneo	42
1.1 Fragmentos de uma trajetória.....	42
1.2 Construtividades.....	57
1.3 Modernidades.....	69
1.4 Concreto.....	84
1.5 Neoconcreto.....	88
1.6 Duas concretudes.....	90
1.7 Estética de sincronia.....	92
1.8 Contemporaneidades.....	93
1.9 Paradigmas e sintomas.....	110
2 Transcendência: Transbordamento do meio	114
2.1 Interação dos gêneros, superação dos limites.....	114
2.2 Profundidade.....	115
2.3 Sonorizando o indizível.....	127
3 Consistência: obra como modelo de sua teoria	132
3.1 Teoria da Obra: transcendência do meio.....	132
3.2 Os jogos de linguagem.....	135
3.3 Consistência.....	140
3.4 Da fenomenologia à ontologia.....	142
3.5 Trabalho e transcendência.....	146
Coda }	156
Teorias, virtualidades e modelagem.....	156
Topológico e tropológico, clichês do pensamento.....	157
Vértice de crises e mediações.....	159
Discussão filosófica.....	160
Referências	162



Prelúdio

Willys de Castro (*Uberlândia, 1926 - São Paulo, 1988*) representa um raro exemplo do que se pode chamar de *pluriartista*, com uma trajetória criativa que transita entre diversas *linguagens* — música, poesia, artes visuais, cenografia, figurino, design de moda, design de produto e teorias da química — e *técnicas* variadas — partituras, música gráfica, vocalização e declamação jogral, datilografia, fundição, pintura em óleo, esmalte e acrílico sobre tela, madeira, papel e papelão, revestimento, encapamento e cobertura de material sólido, tingimento e pigmentação manual e industrial de tecidos e imersão nas novas tecnologias do design gráfico.

Figura 1 - Willys de Castro. Foto de Fernando Lemos



Fonte: Coleção Fundação Cupertino de Miranda

Desde os seus trabalhos mais remotos até os derradeiros, utiliza, de forma precisa, sistemática e continuada, duas ferramentas ou procedimentos recursivos, que se tornarão a marca original de seu projeto artístico, criativo e de sua concepção de construtividade:

- A *transcendência do meio*: Suas obras se caracterizam pelo transbordamento dos campos em que se classificam as obras de arte borrando intencionalmente as fronteiras entre linguagens e estilos: entre escultura e pintura, música, poesia e representação gráfica.
- *Consistência*, buscada na relação entre a *teoria da obra* e sua realização como *modelo dessa teoria da qual emana*, que possibilita a passagem do “objeto bruto” para o “estado artístico da obra” (CASTRO, 1961).

Essa diversidade criativa está alinhada dentro de uma *trajetória construtiva* que explora — através de pesquisas, técnicas de projeção, construção e modelagem — as possibilidades do ritmo, da forma, da cor, do espaço e do tempo em suas composições, pinturas, desenhos, gravuras, objetos e pluriobjetos, indo além das classificações tradicionais das artes ou das limitações materiais dos meios e linguagens¹.

Além disso, sua produção e atuação também estão inscritas em um importante momento da história do próprio construtivismo brasileiro: a passagem do *concretismo* ao *neoconcretismo*.

O construtivismo tem raízes nas vanguardas modernas, nas primeiras décadas do século XX, atingindo seu apogeu nos anos de 1950-1970, período em que se costuma apontar também o aparecimento de indícios de esgotamento da própria modernidade. Um momento marcante desse período é a transição do *concretismo* ao *neoconcretismo*².

Isso aponta para a concorrência de dois processos históricos — um de longa duração, outro de curta duração — que se desenrolam em sincronicidade e estão aninhados, tanto no aspecto de sua duração quanto no do compartilhamento de determinadas concepções e ideias

- O *projeto construtivo*, de longa duração, que percorre boa parte do século XX.
- O movimento do *concretismo* ao *neoconcretismo*, de curta duração.

¹ Quanto ao seu pertencimento ao projeto construtivo, conferir afirmação do próprio artista, em carta a Mário Pedrosa, página 65, capítulo 1.2.2, Construtividade.

² Verificar, quanto a isso, as considerações de Hélio Oiticica mais à frente, na pág. 60, capítulo 1.2 - Construtividades.

Este último, transição do concretismo ao neoconcretismo, parece estar inscrito e fazer parte do primeiro, como um marco em sua trajetória e expressão de uma crise mais geral do próprio construtivismo, no limiar da modernidade com a contemporaneidade.

Por outro lado, concretistas e neoconcretistas são escolas ou movimentos que congregam pensamentos artísticos e estéticos que apresentavam discordâncias ou divergências, mas que se vinculavam e se relacionavam de forma não excludentes e de certo modo *consequentes*, o que o termo "*neo*" revela per si, coparticipantes do projeto construtivo³.

Willys de Castro encontra-se no epicentro desses dois processos — construtivista assumido e integrante dos dois movimentos concretos — e permite elaborar a tese de um movimento de "continuidade e disruptura", isto é, movimentos que concorrem a uma mesma filiação ou vertente histórica, mas que se diferenciam no decorrer do processo sem, entretanto, se colocarem em uma relação destrutiva.

Crises

Adota-se aqui de uma concepção de evolução da história da arte baseada em ciclos cujos marcos são crises, momentos especiais onde (i) toda a axiologia que sustenta a valoração estética apresenta uma convivência de máxima tensão entre o esgotamento de um sistema de valores e a revelação de aspectos de um novo sistema e (ii) onde determinados atores, organizada ou desorganizadamente, constituem o que pode ser chamado de vanguarda, combatendo técnica ou esteticamente um período e revelando novas tendências ainda desconhecidas e que pouco a pouco são sedimentadas.

Os arcos de longa e curta duração são interpretados a partir de duas crises aninhadas:

- A *crise da modernidade*, um ciclo de longo prazo, que apresenta sintomas de uma crise mais geral, que podemos relacionar como uma crise do próprio projeto construtivo;
- A *crise na passagem do concretismo ao neoconcretismo*, um momento particular e participante da crise maior, antecipando aspectos que serão germinais na constituição da contemporaneidade brasileira.

Tais crises são a marca de uma culminância de concepções, teorias e ideais de um projeto artístico e estético de longo prazo — *o projeto construtivo brasileiro* — e a inflexão radical de

³ Conferir adiante, no capítulo 1.2.2 - Construtividade, pág. 63.

determinadas ideias e procedimentos artísticos que se colocam a partir desse apogeu implementadas pela polêmica entre o *concretismo* e o *neoconcretismo*.

A crise constitui sempre o ponto de partida de um grande investimento novo. Assim – do ponto de vista de toda a sociedade – forma também com maior ou menor amplitude nova base material para o próximo ciclo de rotação. (MARX, 1996, p. 137)

Como paradigma geral, as décadas de 1950-1970 no Brasil oferecem um momento privilegiado para esse modelo de interpretação: determinados valores da modernidade chegavam a um esgotamento — ou normalização — de sua linguagem, mas também teciam sua inscrição na contemporaneidade, seja por ideias que se manteriam reverberadas seja por problemas suscitados desse esgotamento, fazendo com que a geração que atuava desde a década de 1950, que faria a transição entre o concretismo e neoconcretismo, tivesse semelhanças e rupturas com tal tradição herdada.

Período também de ruptura política onde se instalou uma Ditadura Militar no Brasil, de 1964 a 1985, este último o ano em que ocorre a crise do Regime Militar e a retomada para a democracia.

Nesse período ocorreram as grandes manifestações, exposições, publicações e debates sobre esses movimentos artísticos. Além disso, houve uma grande diversificação e inovação nas formas de expressão neoconcretas, que se expandiram para além da poesia e das artes plásticas, abrangendo também a música, o teatro, o cinema e a dança.

Portanto, pode-se dizer que essa crise entre o concretismo e o neoconcretismo marcou profundamente a contemporaneidade brasileira, tanto na cultura quanto na sociedade.

Vértice e mediação

Willys de Castro apresenta-se como um vértice na interpretação dessas crises.

O vértice é um elemento estético e estrutural importante na obra do artista, é o ponto onde se encontram as arestas de um plano ou de um volume, definindo sua forma e sua projeção no espaço.

O artista explorou as possibilidades plásticas do vértice, pintando-o de cores diferentes e fazendo-o se destacar do suporte. Assim, ele criou obras que desafiam a percepção do espectador, que precisa se movimentar para ver todas as faces do objeto.

O vértice também representa o que se pode chamar de intersecção entre a pintura e a escultura, duas linguagens que Willys de Castro trabalhou em sua trajetória artística. Intersecção, pois, pode ser concretamente um vértice em tridimensionais ou vértice projetado

ou planejado em desenhos, pinturas ou superfícies. Apresenta-se, portanto, como elemento estrutural e estético comum à pintura, escultura, desenho ou modelagem.

Analogamente, a apreciação e interpretação de sua obra nos coloca em uma posição onde percebemos o campo teórico e estético a partir dos *vértices* que, mesmo sendo um elo de continuidade e contiguidade entre escolas, revela os diferentes planos epistemológicos, estéticos e teóricos e diversos momentos desse processo que estamos chamando de forte crise entre a modernidade e a contemporaneidade, nos convidando a circular o olhar e observação para interpretar e procurar respostas a questões que efervesciam na época, mobilizando pensadores e filósofos, como Maurice Merleau-Ponty, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, entre outros⁴.

Suas fases criativas, séries e trabalhos oferecem marcos na percepção de sintomas importantes nessa transição de valores, aspectos criativos e estéticos: desde suas verbalizações e musicalizações da poesia concreta, na década de 1950, que rompem com a ideia de que a poesia concreta não é verbalizável; passando pelos *objetos ativos* na década de 1960, já transitando para o neoconcretismo, até as experiências da década de 1980, dos *pluriobjetos*, antevendo alguns paradigmas que já o colocavam novamente em papel original, ao questionar algumas questões que o situam em um campo que podemos chamar de *após a modernidade*, tendendo a certa desilusão com alguns dos seus ideais, mas mantendo, por outro lado, algumas das teses fundamentais das vanguardas e reforçando a abordagem relacional da obra de arte.

Dessa forma, considera-se que esse período *após a modernidade* não implica o reconhecimento de sua falência, abandono de seu ideário ou esgotamento de sua estética, mas um processo que realiza e potencializa alguns aspectos centrais de seu pensamento: a estetização da arte e sua integração no cotidiano; a elegia da tecnologia e do progresso; a aproximação da arte com a produção industrial-tecnológica; a abstração geométrica e não figurativa como determinante na configuração da produção de imagens e iconografias, tanto estéticas quanto de organização social e normativa e, principalmente, o reconhecimento da não essencialidade ou sublimidade do objeto artístico, cujo valor estético passa cada vez mais, e num crescendo até os dias atuais, a ser reconhecido por sua validade e pertinência frente aos valores humanos e sociais que representa, e não a referências imanentes ou que remetam a uma universalidade de beleza.

⁴ Sobre artistas, filósofos e pensadores, conferir o "Índice de Autores Citados" no final do trabalho, pág. 171 para consultas sobre suas citações e datas e lugares de nascimento e falecimento.

Longe de ser um sintoma ou anúncio de deterioração ou esgotamento, portanto, tais crises representam um momento de abertura de processos a partir de suas próprias contradições, imiscuindo-se em caminhos e rotas para a contemporaneidade de uma forma que, ademais, mostra-se orgânica, pois prescindirá de uma continuidade dogmática ou rígida, passando a ter moradia desorganizada, porém disseminada, na constituição do pensamento contemporâneo.

Também o ciclo marcado pela influência das obras de Merleau-Ponty integra-se de forma coerente e continuada com esse desenvolvimento estético e construtivo, desde o contato que teve com o pensamento do filósofo, através de Mário Pedrosa.

Pedrosa já publicara *A arte e a fenomenologia* (PEDROSA, 1953) e uma tradução do ensaio *O olho e o espírito* (MERLEAU-PONTY, 1959) com experimentações estéticas que se ampliam e aprofundam as concepções em torno do *corpo* e da *linguagem*.

Essas referências à fenomenologia da percepção, que já insinuam a ontologia e apontam a intersecção entre arte, corpo, sentidos e, particularmente, entre arte e filosofia da linguagem — que vão se tornar uma das marcas da crise da modernidade para a contemporaneidade —, se tornam presentes em investigações estéticas que se apresentam recorrentemente na obra de Willys de Castro, desde os *objetos ativos* até os *pluriobjetos*, suas últimas obras.

Pode-se dizer, portanto, que o projeto construtivo se fortalece ao mesmo tempo em que se depura nesse período, apresentando um ponto de culminância, de inflexão e ruptura que caminham no sentido da radicalização, implementando uma forte presença social de suas ideias e boa repercussão na vida cultural, mobilizando pensadores, artistas, mídia, literatura, universidades e debates que caracterizam a época aqui focada, qual seja, as décadas 1950-1980.

O fazer artístico apresenta-se para a contemporaneidade com um forte componente metalinguístico, abrindo uma discussão em torno de seus princípios, objetivos e técnicas e de seu próprio papel ao firmar-se como expressão e como objeto a ser percorrido e apreciado a partir de suas relações estéticas e do que tem a contar de si em sua trajetória do *objeto bruto* de seu suporte ou objeto do cotidiano para o *estado de arte* de sua expressão final.

As crises do construtivismo e da consideração sobre as formas de concretude — do *concretismo* ao *neoconcretismo* — são concorrentes e abrem uma encruzilhada contemporânea, novos caminhos de interpretação e passando a limpo pensamentos originários e tributários das vanguardas brasileiras da modernidade.

Essa linha interpretativa que adota o longo ciclo do construtivismo na arte brasileira, pode ser suscitada a partir da ideia da *antropofagia cultural*, pois revela uma apropriação local de determinados conceitos filosóficos e artísticos, reinterpretando e deslocando ideias.

Ao mesmo tempo revela fato paradoxal de sermos, como país, um *centro fora do eixo* em determinadas questões culturais e civilizatórias que arremessam a contemporaneidade brasileira, para o bem e para o mal, como pivô de uma crise contemporânea de amplas proporções que envolve o modo de vida como um todo, estabelecendo uma íntima relação entre a estética, em suas questões formais e artesanais e em sua dimensão ética e axiológica, realizando, dessa forma, um dos mais primitivos anseios da arte construtiva.

O movimento antropofágico e o construtivismo brasileiro foram duas correntes artísticas que marcaram o século XX no Brasil. Ambos os movimentos surgiram na primeira fase do modernismo brasileiro, entre 1922 e 1930, e buscavam romper com as tradições acadêmicas e europeias, valorizando a cultura e a identidade nacional, com um movimento de assimilação, mas também de deslocamento e reapropriação de algumas ideias que ocorriam em outros países.

O movimento antropofágico, liderado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, propunha a “devoração” e a “digestão” das influências estrangeiras, transformando-as em uma expressão artística original e brasileira. O construtivismo, influenciado pelo cubismo e pelo suprematismo, defendia a construção de formas geométricas e industriais, buscando uma arte social e democrática para as massas.

Os dois movimentos tiveram como principal meio de divulgação revistas especializadas, que publicavam manifestos, artigos, poemas e obras de arte. A Revista de Antropofagia, fundada em 1928 (ANDRADE, 1928), foi o órgão oficial do movimento antropofágico, enquanto a Revista Klaxon, fundada em 1922 (ANDRADE et al., 2022), foi um dos relevantes veículos do construtivismo no Brasil.

Alguns artistas participaram dos dois movimentos, como Anita Malfatti, que pintou obras antropofágicas, como “A Boba” (1915-1916) e “O Homem Amarelo” (1917), e construtivistas, como “Figura em Azul” (1915-1916) e “O Farol” (1915). Outros artistas que transitaram entre os dois movimentos foram Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Lasar Segall.

A interpretação desses ciclos e crises é importante não exatamente pelo que trazem de novidade, mas pela revelação da transitoriedade e de um movimento de alternância de valores tomados e construídos historicamente como consagrados, mas que se desmancham e se derretem para surpreender nossa certeza.

Particularmente uma questão pode ser trazida diretamente pela interpretação do trabalho criativo de Willys de Castro: a obra de arte cada vez mais deve ser contemplada a partir de sua *construtividade* e considerada pela sua capacidade de falar de si mesma e do seu processo de construção, como história acumulada e revelada a partir de sua estética e suas relações expressivas.

A obras estão em relação direta com a defesa de si como participante do modo de vida, tendo que se relacionar com as formas de sua instauração, mediando entre o seu *lugar comum*, no espaço da vida cotidiana e seu *lugar próprio*, quando atingindo seu *estado de arte*.

Willys de Castro, aqui considerado modelar nisso, afirmará que objetos artísticos, no seu caso o *objeto ativo* e os *pluriobjetos*, serão “instrumentos de contar a si mesmos” (CASTRO, 1961), não através de uma linguagem discursiva, mas do que conseguem provocar e preencher de sentidos *aconceituais* (GULLAR, 1977), isto é, preenchidos por um sentir da mente, onde a arte é, simultaneamente, percebida e pensada, a partir de sua capacidade relacional de provocar o espectador a partir de seus perceptos.

Castro aparece como figura icônica e mediadora de duas crises ou transições concorrentes, que ocorrem juntas: a *crise da modernidade* para a *contemporaneidade* e do *concretismo ao neoconcretismo*, esta última como crise da própria arte construtiva brasileira. Em ambos os casos apresentam aspectos de continuidade, radicalidade, ruptura e transcendência.

Outra característica dessa crise geral da modernidade, do projeto construtivo e da particular passagem do concretismo ao neoconcretismo é a relação entre *estética, conhecimento e epistemologia*, também marcante na trajetória do artista. As obras suscitam conhecimentos que fazem parte da educação e cultura do modo de vida de sua época, mas que são transcendidos por uma função estética através de planejamento formal e construtivo. Os objetos, agora em estado de arte, colocam na berlinda tais conhecimentos dos quais originalmente emergiram, arremetendo para uma função relacional da percepção, que aponta para a propriedade da ideia de uma “fenomenologia da percepção”, trazendo para a o campo da concretude e da construtividade as ideias filosóficas de Merleau-Ponty (1999).

Isso situa uma possível análise ou interpretação estética para um campo transversal, que acaba imbricado com questões da filosofia da linguagem e da psicanálise para dar consequência às criações que se abrem para a contemporaneidade, jogando por terra definitivamente a possibilidade de uma independência da obra de arte, tanto em seu aspecto significativo e expressivo quanto em seu aspecto valorativo ou axiológico.

Afastam-se das teorias da distinção entre arte *verdadeira* e sublime, qualificada por sua essencialidade e a cultura de massa, ou arte *falsa, falsificada* ou *decadente*, caracterizada por um embrutecimento humano em sua apreciação ou recepção estéticas, reconfigurando toda uma discussão sobre o valor e o desvalor da obra de arte que via na produção em grade escala, na reprodutibilidade ou em uma possível “decadência do gosto” (ADORNO, 1980, p. 81, 82, 107).

Colocam-se mais no registro das considerações de Walter Benjamin (p.ex. em 2015) e H. J. Koellreutter (1977).

Obra, lugar e contexto

Um dos traços marcantes das gerações das décadas de 1950-1980 é a importância que ganha a propedêutica, que permanecerá central na consideração estética e na axiologia da arte, até nossos dias.

Pensar determinados assuntos passou a demandar, cada vez mais, uma abordagem prévia sobre a arquitetura semântica da qual emergiria a ordem de razões responsável pelas avaliações e interpretações que fundamentariam, entre outras coisas, ajuizamentos sobre a formulação e regulação do valor.

O que parece instaurar um período de certa anomia, particularmente sob uma dupla pressão: a melancolia da perda de valores consagrados, de ordem transcendental ou que se relacionem a uma possível *aura*, que permitissem ajuizar a obra; e a axiologia demandada pela cobrança de questões ideológicas da luta identitária e sociopolíticas, que vinculam a obra diretamente a pautas sociais que a envolvem.

Pode-se dizer que o valor estético passa a ser, ao mesmo tempo, uma pregação.

A obra e seu valor são concomitantes e são funções de sua afirmação no discurso social e à defesa de si e seu lugar dentro de um modo de vida. Nesse aspecto é possível aqui afirmar que seja relacional. A axiologia da obra deixa de ser intrínseca aos postulados formais ou estéticos, e passa a ser uma questão de consistência de si mesma: sua *realização* como obra de arte deve se mostrar consistente com sua *ideia* de obra de arte.

Vale dizer, sua concepção deve estar, senão implícita em si como informação ao observador, explicada em algum tipo de externalidade, normalmente um texto que a acompanha, um catálogo ou explicitada de alguma forma em sua relação de meio e mensagem.

A crítica de arte, por outro lado, revela uma tendência que passa cada vez mais pelas intenções da aparição pública ou da oportunidade da obra, questões de lutas sociais, identitárias, de gênero e decoloniais, que remetem à posição de autoria e coerência do assunto que suscita. Mais do que um olhar do observador sobre a obra, seu valor passa pela capacidade de sintonizar o modo do olhar, uma forma de co-pertencimento. O olhar do observador já responde pela propedêutica da obra, determinando um campo interpretativo que condiciona a aprovação ou reprovação, o valor ou o desvalor, tornando a estética uma função estrita da ética e condicionada por esta última.

Note-se ainda que, na época aqui citada, 1950-1980, tais questões, malgrado ainda incipientes, já apontavam essas tendências que seriam cada vez mais cobradas na contemporaneidade: a referência política, contexto étnico e racial, identitário, valorização de vozes e discursos que foram invisibilizados ou historicamente apagados.

Os porta vozes das tendências e movimentos estéticos (concretos e neoconcretos) estampavam suas ideias principalmente em grandes jornais: Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo e outros.

Nas décadas seguintes, com a digitalização dos meios de comunicação e informação e o fortalecimento das redes sociais, tais expressões aparentemente diluíram-se por redes de influência e de mídias.

No entanto, mesmo que não sejam mais centralizadas em algum órgão da grande imprensa, tais pregações estão longe de atingirem ou se restringirem apenas a bolhas, e tendem para universalização a partir de algoritmos de rede, muito mais centralizados e proprietários do que jamais houveram sonhado os donos dos instrumentos tradicionais de mídia impressa.

A obra de arte, cada vez mais, desde a explosão desse modernismo quase contemporâneo que foi o neoconcretismo e até nossa contemporaneidade real dos dias de hoje, pode ser dita relacional: no “encontro entre o observador e a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 21) se estabelece uma inexorável imposição de relações entre o espaço da vida da qual emergimos — o lugar comum e seu contexto semântico — e o espaço ali temporalmente habitado pela obra de arte, o da exposição, lugar próprio expressivo.

Sintoma e paradigma

Quaisquer que tenham sido as divergências entre a poesia concreta e neoconcreta, neste ponto elas se identificam: partem de uma concepção mágica da linguagem, segundo a qual seria possível imprimir à linguagem verbal um modo de expressão *aconceitual*. [...] [Isto significa que] que existe uma verdade que não pertence ao mundo racional e à qual só a arte tem acesso. Significa também a vontade de transferir para o campo da poesia um tipo de pensamento formal que se desenvolveu sobretudo no âmbito da pintura. (GULLAR, 1965; Ferreira Gullar, apud MARI, 2018. Grifo meu.)

Willys de Castro, que esteve diretamente envolvido nos debates de sua época e nos dois movimentos, concretismo e neoconcretismo, nos possibilita uma mediação entre essas escolas e uma visão da transição para a contemporaneidade como uma crise de crescimento e ampliação — e não de esgotamento — de algumas teses da modernidade, em uma interpretação que aponta

para um contexto de *continuidade e transformação* de seus principais enunciados, ainda que sob a forma de *disrupturas* (conferir 1.6, *Duas concretudes*, pg. 90).

Sua ideia de *transcendência* apresenta o novo não como negação ou ruptura com a tradição, ou mesmo como uma *coisa nova*, mas como a constituição de um renovado *estado de coisas* onde as relações e perspectivas se modificam e os sentidos e significados lutam entre si e interagem com o mundo onde se inserem: sem configurar uma ruptura, mas uma *mudança de estado*.

Pode-se, esquematicamente, cindir dois aspectos complementares e de fato inseparáveis, mas que podem ser considerados e apresentados sob dois planos de interpretação histórica: um *paradigmático*, que responde por sua trajetória dentro do contexto de um arco de longa duração — a arte construtiva — que tem raízes nas vanguardas artísticas do início do século XX e começa a demonstrar uma saturação expressiva a partir das décadas de 1960 e 1980, época das experimentações e realizações dos *objetos ativos e pluriobjetos*.

Saturação no sentido de que algumas questões teóricas, técnicas e das formas expressivas já não mais se diluem em uma nomenclatura geral de *modernidade*, e começam a apresentar conflitos que se destacam sob essa classificação geral, exigindo algumas tomadas de posição e estabelecimentos de campos de razões diversos. Algumas dessas questões serão definidoras de alguns novos conflitos que insurgem nesse período (décadas de 1950-1980) e que atravessam o tempo estando ainda hoje no centro de alguns debates.

O outro plano chamaremos de *sintomático* e revela, nas criações de Willys de Castro, alguns ruídos ou dissonâncias como sinais de uma crise mais focada entre grupos, coletivos ou ateliês, mas como fenômenos concorrentes de uma mesma geração, marcantes na história da arte brasileira e na trajetória do artista, e expõem a passagem do concretismo ao neoconcretismo.

Considere-se, quanto a isso, que o ruído, entretanto, se atrapalha a comunicação, não necessariamente atrapalha a obra de arte ou a estética, muito menos o devir histórico.

O ruído é elemento constitutivo da própria estética desde a modernidade e epistemologicamente é a afirmação do que, na fase crítica, expressa justamente os limites ou contradições que marcam os momentos em que dois sistemas diferentes convivem em uma relação conflituosa, mas não necessariamente destrutiva, onde alguns valores ou certezas se enfraquecem e outros se fortalecem, como que em uma arena semântica e conceitual.

Focam-se aqui as discussões e polêmicas que surgem nos anos 1960, entre o concretismo paulista, na abordagem das reflexões de Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari e Haroldo de

Campos, em São Paulo e, no Rio de Janeiro, por Mário Pedrosa e pelo poeta e escritor Ferreira Gullar, propositor e ideólogo do grupo neoconcreto.

Transcendência

Da topologia à tropologia

A importância de Willys de Castro ter transitado por diversas linguagens e transbordado campos e topologias classificatórias da arte vão além do elogio de seu ecletismo e revelam com plenitude a implementação de um coerente plano epistemológico que o caracterizou, desde as primeiras obras musicais até seus mais maduros projetos de artes visuais, os *objetos ativos* e os *pluriobjetos*.

Nessa implementação, o transbordamento do meio, isto é, a exploração sistemática dos limites entre as linguagens, meios ou formas expressivas, deram voz à poesia concreta, ensinaram profundidade artística ao design industrial, aprimorando o uso e aplicação de novas tinturas, tanto na moda quanto no figurino para teatro. Ou ainda dotaram de tridimensionalidade as telas de pintura.

Sua prática de criação e pesquisa parece anunciar o processo artístico como uma prática em um *campo expandido* expressivo, antes de Rosalind Krauss notabilizar a concepção de *campo ampliado* (KRAUSS, 1979, 1984).

O termo *transcendência*, sob esse aspecto, é aqui utilizado como um movimento, garantido por um esforço sistemático, intencional e como estratégia construtiva de ampliar a classificação ou interpretação do tipo de objeto de arte para além das características intrínsecas à composição ou meio, arremessando uma possível topologia, ou lugar definido dentro de um sistema estético ou artístico, em um contexto imbricado de sentidos advindos de conhecimentos e memórias afetivas oriundas do modo de vida (SCHULZ, 2019, p. 219).

A percepção, segundo a proposição teórica do artista, deve abrir-se para atuar como produtora de significados “de ordem fenomenológica” (CASTRO, 1961), disparados a partir do jogo de sentidos e suscitados a partir da relação da obra com o observador, ambos em um contexto concreto de espaço e localização.

Essa torrente fenomenológica deve ser capaz de inverter a ordem entre a percepção mais vívida das impressões dos sentidos e do juízo, impostas pela materialidade do objeto bruto ou do suporte, desmaterializando essas primeiras impressões através de um jogo de *tropologias do pensamento*, desencadeadas pela construtividade geométrica ou pelas relações entre formas habituais que o observador espera no ato de observar.

Realiza isso através de projeções derivadas da geometria ou planificação de sólidos, do jogo entre positivo-negativo, da cobertura de formas subjacentes, deslocamento do eixo de exposição e fixação das obras entre outras técnicas de dissimulação e encantamento estético. (CASTRO, 1961).

Na articulação dessa ferramenta — transcendência— fica estabelecida uma interdependência dialética entre a ideia geradora da forma e a realidade da matéria do suporte. Entre a *virtualidade* e o real, a obra extravasa de si e do mundo, dados necessários à sua comunicação, operando intrinsecamente como expressividade num “ponto em que as propriedades de ambos [virtual e real] entram em concerto”. (CASTRO, 1961)

O processo de *transcendência* da condição de coisa para a apreensão de ordem fenomenológica é planejado e articulado para instanciar o objeto de arte na medida em que desintegram o objeto bruto, dotando de sentido polissêmico e atualizando a virtualidade.

Em sua tese de Livre-Docência, Mário Pedrosa, intelectual bastante ativo e referência desse período, corrobora esse movimento como teoria da recepção da obra, através da ideia de que “para a psicologia funcional, a percepção é precedida de um ato virtual de reconhecimento” (PEDROSA, 1979, p. 14).

A *virtualidade* utilizada por Willys é aqui considerada como uma questão *construtiva* da obra pois impacta, sobretudo, em seu planejamento, confecção, processo e, finalmente, indicações de como e onde deve ser exposta. E mais canonicamente passa pela construtividade a partir da geometrização e abstração.

A *transcendência* do meio material bruto — efetivada no “ato virtual de reconhecimento”, que precede a percepção do objeto bruto e possibilita o reconhecimento do *objeto ativo* — torna o *objeto ativo* um modelo capaz de dar consistência à *teoria*, e esta última remete à possibilidade de realizar a ideia de *transcendência*, o que dá um caráter recursivo ao processo de construtividade modelar, apresentando como suma desse movimento recorrente o OBJETO ATIVO, um ponto íntegro, emissor de formas “autoexpressivas significantes” (CASTRO, 1961), um modelo que transcende e dá consistência à sua teoria construtiva.

O objeto assim transladado para o espaço circundante, “conta a si próprio” através de uma discursividade que prescinde da palavra e transmite-se diretamente pela articulação entre percepção primitiva e mediação da percepção através de recursos formais ou teóricos. Remetem, portanto, os observadores a uma gama de certezas *tropológicas*, que vêm de hábitos ou crenças inerentes ao modo de vida, particularmente a familiaridade com a planificação da profundidade através da geometrização, adquirida na educação e cultura normativa.

Um exercício contínuo do olhar. Se damos significação afetiva a esses todos figurais, isso resulta de fato anterior: a sua existência preliminar, como objeto sensível. (PEDROSA, 1979, p. 16)

Pode-se dizer, ainda que esse processo é capaz de produzir um discurso *aconceitual*, no sentido de não depender da construção do sentido discursivo que possa ser descrito em palavras ou explicado por elas, aproximando-se da ideia de um *não-objeto* (GULLAR, 1977).

Surge assim, nesse processo, a possibilidade de uma dupla negação: por um lado a palavra “objeto” nega uma especificidade do meio artístico tradicional — pintura e escultura, seguindo nisso uma tendência que vem desde as vanguardas da modernidade e do arco do *programa construtivo* ao aproximar arte e vida.

Por outro lado, entretanto, nega que o objeto de arte, ali configurado seja equivalente ao “objeto bruto”, pois *o objeto em estado de arte* traz em si a ideia da desmaterialização do primeiro, mas sem renunciar ao fato de que não existe uma solução topológica: o estado de arte não é um lugar próprio que lhe dá a característica de “ser arte”. Vale dizer, é necessário um investimento cotidiano do próprio estado de arte em manter-se nesse seu estado, evitando a *entropia*, o seu retorno ao objeto bruto.

Há, porém, na poética neoconcreta, uma espécie de negação da negação: se, por um lado, a experiência estética não pode ser reduzida à fruição de uma “boa forma”, por outro, ela não abre espaço para uma gestualidade ou expressividade livre, mas exige (com exceção, talvez, da fase final de Hélio Oiticica e de Lígia Clark) que uma vivência que não se reduz à percepção da estrutura formal seja, afinal, gerada pela própria estrutura formal. (MAMMI, 2009, p. 39)

É notável que, para Willys de Castro, a primeira negação (a negativa da especificidade do objeto artístico) deixa aberta a possibilidade de volta ao objeto bruto, quando a materialidade primeira e mais vívida da sensibilidade dos sentidos em alguma momento voltar a prevalecer sobre o *estado de arte* que houvera sido instaurado.

Essa possibilidade de *retorno ao objeto bruto* é relacionada pelo artista com o que chama de *entropia*, ideia que traz das ciências, da química e da física, e que é a possibilidade de reversibilidade a um estado anterior e que ele relaciona com a possibilidade de volta da primazia do objeto bruto.

A manutenção do estado de arte torna-se uma função dinâmica do *objeto artístico*, e sua não permanência topológica como “lugar próprio da arte” e perenidade do equilíbrio que estabelece o estado de arte, exige dele uma força capaz de manter evitar o retorno ou a entropia de sua forma.

A isso chama *trabalho do objeto*, aproximando-se nesse aspecto das propostas de Lygia Clark, ao conceder para o objeto de arte uma *vitalidade* e não apenas uma suspensão ou negação do suporte. Os vértices ou encontros dos lados, como forma objetual ou planificação geométrica, em Willys de Castro, adquirem nesse aspecto uma função orgânica, ao embaralharem o que seja a linha divisória entre planos.

Trata-se do vértice de Objeto ativo de 1960: [...] se Willys de Castro queria investigar o diálogo entre a pintura e a escultura, é compreensível que tenha explorado as funções exercidas pelo vértice, que une o plano e o volume, definindo o eixo de construção do espaço tridimensional. (SILVA, 2006, p. 260)

A força dessa ilusão chega mesmo a subsumir a *linha orgânica*, termo cunhado por Lygia Clark no início dos anos 1950, para designar a divisão de duas superfícies da mesma cor, pois, de fato, trata-se de duas superfícies e o vértice é concreto. Acontece uma dissolução dos vértices que separam o plano lateral do plano frontal, que recupera a centralidade operada pelos vértices do objeto:

O termo “orgânico”, nesse sentido, foi cunhado pela própria artista por sua existência real, como elemento organizador do espaço. É nesse contexto de profunda integração entre arte e produção coletiva e industrial, própria do concretismo em suas formulações mais difundidas, que a linha orgânica é concebida (MOURA, 2011, p. 120)

No caso do *objeto ativo*, a materialidade dos vértices que separam o plano lateral do plano frontal em uma visão real, imposta pela iluminação e dimensões efetivas do sólido recapeado, dá uma espécie de concretude ontológica para a *linha orgânica* que, de fato, parte da natureza do objeto artístico, por ser parte real do objeto que, quando modificado pela percepção, a partir dos planos e perspectivas do observador, funcionará como tal linha sendo, de fato, arestas de um sólido cujos lados tem uma mesma cor, modificadas pela alteração da iluminação e da distribuição da luz⁵:

No *objeto ativo*, que inaugura a fase mais realizada de sua teoria, este é ativo justamente por desempenhar, em modo de potência acumulada ou virtualidade ontológica, um trabalho cotidiano de dizer-se, recontar-se e desvendar-se.

As qualidades estéticas inerentes à obra de arte não nos seriam dadas pela forma, simplesmente. Sensações isoladas resultantes de estímulos locais se traduziriam depois, com o auxílio intelectualista de uma associação de ideais, em obra de arte ou em beleza. Seriam

⁵ Conf., quando à questão da linha orgânica (MONTEIRO, 2009, p. 61)

assim esses processos associativos que nos revelariam "as qualidades formais" da interação das partes do todo, das estruturas figurais. A arte é assim reduzida a um instrumento para outros fins, e jamais um fenômeno em si, acabado, com suas leis internas, sua autonomia, sua escala intrínseca de valores, seu poder emocional derivado de seu próprio drama formal. Os progressos psicológicos dos últimos tempos vieram dar à pretensão autonomista do fenômeno artístico uma justificação teórica de caráter científico. Uma das atividades essenciais ao homem; ela perde seu complexo de inferioridade e passa a viver em pé de igualdade com a ciência, a religião, a política etc. (PEDROSA, 1979, p. 23)

Da construtividade à ideia generativa

Isso ganha importância quando podemos, por exemplo acessar quase a totalidade dos objetos de arte, seus sons, cores, imagens e mesmo o espaço da galeria ou museu onde se encontram, por um sistema operacional em algum computador ou celular, de modo que esse sistema estaria transmitindo dados muito semelhantes aos dados que podemos visualizar presencialmente, entretanto não oferecendo a totalidade da experiência sensível que poderia ser experimentada no sistema, ou lugar próprio, da obra.

Sob esse aspecto, podemos invocar ainda como um outro plano *relacional* a relação entre um possível 'sistema da obra' e os 'efeitos ou fenômenos' provocados.

Por "sistema" entenderemos a interface que a obra opera para ser observada, diferente portanto de sua estrutura formal ou sua ideia geradora. Nesse caso, sistema também compõe todo o lugar onde a obra ocorre, numa analogia com a interface que os sistemas nos oferecem ao acessarmos dados.

Vale dizer: a estrutura formal, as ideias, o material utilizado, meios ou recursos estilísticos ou artesanais, são *dados* que a obra oferece, ao passo que seu *sistema* configura como tais dados serão não mais "visitados", mas *experimentados* ou, mais propriamente, *vivenciados*.

Com o adendo de que algumas obras são concebidas para ter essa dupla experiência de sistemas expositivos, ou mesmo para serem visualizadas por um sistema apenas visual paisagístico, por exemplo em grandes obras fotografadas de aviões ou de pontos específicos de observação, para que sejam "compreendidas", gerando uma cisão ou esquizofrenia entre a experiência da obra e o sistema de sua exposição.

Tais questões, podem ser também suscitadas por obras específicas das décadas contemporâneas às obras de Willys de Castro, particularmente obras do neoconcretismo que previam imersões ou manuseios, como por exemplo as máscaras ou bichos de Lygia Clark (Figura 2), ou os penetráveis de Hélio Oiticica (Figura 3), obras agora retidas por seu um aparato

conservacional, dentro de algum museu, e da qual, muitas vezes, apenas réplicas podem ser, de fato, experimentadas como a obra propõe, ou seja, alterando significativamente seu sistema expressivo, em função da escolha de que o seu valor, a sua axiologia, não é a experimentação da obra, mas a coleção que pode ser preservada, quantificada financeiramente e valorizada como “original”, mas um original que nos remete exatamente à pergunta: de qual originalidade?

Figura 2 - Lygia Clark. Máscara abismo (série, 1968). Juta.



Fonte: Acervo no Portal Lygia Clark, em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/213/mascara-abismo>

Figura 3 – Penetrável PNI, Hélio Oiticica. 1960-2020. Acrílica sobre madeira.



Fonte: Museu de Arte Moderno, Rio de Janeiro. Coleção César e Claudio Oiticica. Foto César Oiticica Filho

Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (a "volta pela casa" do proprietário é semelhante à do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada. (BOURRIAUD, 2009, p. 20)

Willys de Castro apresenta seus *objetos ativos* e seus *pluriobjetos* dentro desse contexto. E tenta dar conta das relações que podem ser estabelecidas entre um ‘sistema da obra’ e os ‘efeitos ou fenômenos’ observados. À consideração tradicional da causa *estética* ou mesmo *sensível e perceptiva* contrapõe-se um sofisticado conceito de ‘trabalho da obra’.

Tais condições gerais, de caráter preliminar, estabelecem novas formas de racionalidade, novas condições e perspectivas nas relações entre o objeto artístico, inserindo a arte no campo da linguagem como um objeto semântico, capaz de contar-se a si mesmo. E a questão é aproximada através de um duplo deslocamento: o deslocamento *topológico*, ao transportar a obra de arte dos lugares convencionais classificatórios — pintura, escultura — para o lugar *onde se situa*; o deslocamento dela própria, a obra de arte, como um “território de fenômenos a ser explorado”.

Tais reflexões sobre os fenômenos perceptivos nos remetem ao “conceito de uma causalidade estrutural” (ALTHUSSER; BALIBAR, 1969, p. 61, 64s). Na história das ciências, possibilitam que certas concepções da psicanálise sejam consideradas — ainda de forma propedêutica — como por exemplo a possibilidade de “produzir” um problema teórico sem, entretanto, ter “consciência” dele como problema teórico. Coloca ainda como central a questão da *Darstellung* e a importância das metáforas na explicitação de aspectos centrais da teoria científica (ALTHUSSER; BALIBAR, 1969, p. 70, 71). Ou, neste caso, as metáforas como embasamento e expressividade de teorias da própria obra, que produzem modelos instanciados de sua ideia na interação com o observador, dando consistência à sua teoria generativa.

Outra questão que vem à tona, ao se aproximar da obra de artistas desse período considerado, é a incorporação das teses de Merleau-Ponty, trazido principalmente por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. *A Fenomenologia da Percepção* (MERLEAU-PONTY, 1971, 1999) torna-se uma referência constante nas discussões do concretismo e do neoconcretismo, e traz em seu bojo uma possibilidade de outras abordagens.

Willys de Castro cita nominalmente o Filósofo Merleau-Ponty, em carta à sua irmã, Helena Segy, aponta que

O encontro com a metodologia fenomenológica, posta a limpo pelo merleau-ponty, veio enormemente nos ajudar a redimensionar e rever muitos aspectos importantes e particularmente valiosos no nosso processo de receber o mundo e, conseqüentemente, de construir o nosso trabalho. à nossa volta, naquele tempo, todo

mundo ainda andava exageradamente racionalista para compreender o que nós queríamos dizer com tantas coisas que tentávamos explicar através de um know-how, um método, ainda canhestro. Emfim, amadurecemos a esse tipo de envelhecer, estamos quase certos, já nos garante alguma possibilidade de autorrealização. (CASTRO, 1965. Manteve-se a grafia original, em caixa baixa.)

Sua irmã, Helena Segy, por outro lado, já havia apontado que tivera contato com a obra de Merleau-Ponty através de indicações deles, envolvidos com a “fenomenologia”.

Willys de Castro mantém-se fiel à tradição construtiva e à elegia da tecnologia e do progresso, a novidade que traz é de ordem epistemológica, ao transbordar a estética do campo do entendimento e do sentido para o campo da *fenomenologia* e da *ontologia*, e seu transbordamento introduz um elemento novo que ele denomina de “virtualidade”.

Em seu sistema criativo, transita e transforma a ideia de *estrutura* em função de um *sistema fundado na criatividade*.

Segundo o artigo de Renato Rodrigues da Silva (2006), os *Objetos Ativos* de Willys de Castro são baseados na inscrição de “signos” que representam mudanças sucessivas de registros pictóricos e escultóricos.

Os objetos ativos destacam-se pela inscrição de signos. Esse procedimento foi raramente utilizado em experiências abstracionistas, que recusaram qualquer forma de simbolização. Indo além da redescoberta de um componente linguístico na pintura, contudo, seu gesto tornou-se revolucionário. Poucos analistas perceberam a inflexão, mas o estudo detalhado desses trabalhos revela características insuspeitadas. Em Objeto ativo de 1959, Willys de Castro dobrou a tela sobre o suporte, envolvendo as laterais. Não se tratava apenas de um questionamento sobre os limites do objeto, aludindo às convenções que o mantêm apartado do real. Aqui e alhures, o artista desenvolveu uma reflexão sobre os fundamentos da pintura, definindo suas relações com a perspectiva renascentista. (SILVA, 2006, p. 256)

Esses signos são criados a partir do “motivo positivo-negativo” e da ênfase na tridimensionalidade do suporte, que desafiam a percepção do espectador e provocam uma experiência dinâmica e participativa. Assim, a estrutura da obra não é fixa ou estática, mas sim variável e dependente do ponto de vista do observador. A obra se constrói e se desconstrói a cada movimento, a cada olhar, a cada interação.

Nesse sentido, Willys de Castro segue a proposta do movimento neoconcreto, do qual fez parte, que buscava superar o racionalismo e o formalismo do concretismo, e valorizar a expressão, a subjetividade e a comunicação na arte.

O objeto ativo é mais do que um objeto: torna-se um acontecimento que ganha significado a partir de uma relação que, planejada e construída, só pode se dar por realizada quando ocorre de fato.

Portanto, a construtividade de Willys de Castro não se opõe à estrutura, mas sim a redefine como um processo aberto e dialógico. Seu sistema não justifica teoricamente a obra, para explicá-la ou apresentá-la: falar de si mesma faz parte da própria obra, e não de sua teoria.

Podemos chamar de virada propedêutica de Willys de Castro a configuração de condições gerais, teorias ou pressupostos como geradoras para a construtividade de uma obra de arte, e não a teoria que surge da obra para dar suporte à sua interpretação.

As teorias, no caso do artista, são *generativas*, isto é, sintéticas e não analíticas, antecipando em décadas e ideia de uma possível geração de imagens a partir de frases, palavras ou conceitos.

Consistência

Teorias à mancheia, que faz a gente pensar

Willys de Castro insere-se em um campo promissor na interpretação da estética na contemporaneidade: esse trabalho, potencialidade e virtualidade citadas anteriormente só são possíveis por estarem imersas em *jogos de linguagem* que envolvem o planejamento, construtividade e fruição do objeto artístico e, a partir disso, a reinvenção da *construtividade* como função *generativa* da teoria.

Esta fruição, em seu sentido epistemológico e como percepção sensível, ainda que mediada e reinstaurada pela tropologia de figuras habituais do pensamento, estabelece algo como um *sentir da mente*, fundado em hábitos possibilitados justamente pelos jogos praticados nos sentidos todos de um modo de vida que, ao dar sentido no conhecimento de algo, instaura também a materialidade da própria sobrevivência do corpo do qual o objeto torna-se alteridade.

Com referência a esta transição de Mário Pedrosa da *Teoria da Gestalt* para a *fenomenologia da percepção*, podemos apontar o que se identificou como *um arco das decepções*, mostrando mais uma vez o dinamismo da produção teórica sobre a estética e a arte e as oscilações de pensamento.

Primeiramente a decepção de Mário Pedrosa com a *Teoria da Gestalt*, em segundo lugar a decepção de Ferreira Gullar com a *ideia de vanguarda*.

Mário Pedrosa apresenta, em sua tese de livre docência *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949), uma efusiva defesa e apresentação da *Teoria da Forma*. Passados trinta

anos, na ocasião da publicação de dessa tese, em volume sob o título geral de *Arte/Forma e Personalidade* (PEDROSA, 1979), em 1979, Pedrosa declarou: “não tenho mais nada a ver com a Gestalt” (ARANTES, 2004, p. 9).

Por outro lado, Ferreira Gullar também vai lançar o manifesto *Neoconcreto*, assinado também por outros importantes artistas e intelectuais (GULLAR et al., [s.d.]) e vai acabar refutando algumas teses sobre a potencialidade política de movimentos artísticos do século XX, indo de encontro ao pensamento de determinadas teses das “vanguardas”⁶, enveredando por um caminho crítico aos próprios artistas ou algumas radicalidades da modernidade e da transição para a contemporaneidade, para contextualiza-las em um cenário maior de enfrentamento político, relativizando o vanguardismo diante de uma situação socioeconômica que estaria caracterizada como “subdesenvolvimento”.

Dessa forma, podemos contemplar, de forma transversal, a abordagem da teoria da estética como um campo onde insere-se juntamente com teses políticas e ideológicas e com a filosofia da linguagem. No terreno dessa última aprofunda uma abordagem da obra de arte que não precisa decidir-se nem essencialista nem não essencialista, pois de fato não passa por uma definição de obra de arte que consiga revelar o que seria comum, e necessariamente comum a todas as obras e que ao mesmo tempo fossem suficientes para *defini-las*.

A filosofia da linguagem e, particularmente a filosofia de Wittgenstein pode nos oferecer uma aproximação da teoria da arte e da estética que, ao invés de perseguir sua definição, através de um conjunto essencial de condições necessárias e suficientes (MACHADO, 2007, 2017), se preocupa mais em perseguir o uso que se faz da palavra arte no reconhecimento do que seja arte.

Ou seja, a arte é reconhecida por uma sociedade ou um modo de vida como arte, não porque tenha uma definição, mas pelo uso social que determina, por semelhança de família, o reconhecimento de um campo capaz de revelar alguns aspectos reconhecíveis de um campo humano de construção de sentido.

Já desde o início do século XX — das chamadas vanguardas — e até nossos dias, podemos citar algumas experiência estéticas que chacoalharam o que se tinha por questão muito bem resolvida, qual seja, a separação de um campo especial de objetos do mundo que se destacavam por serem *objetos de arte*: um vaso sanitário tenta ser exibido em uma exposição causando grande impacto; uma pilha de caixas de mercado é exposta como obra de arte; um manto feito de trapo e restos deixados pelos visitantes de um manicômio passa a frequentar as Bienais; ou um sem número de bicicletas ou algumas

⁶ Por exemplo em: (GULLAR, 1978)

melancias são tidas como uma instalação artística⁷. (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 53)

Isso significa que, desde as vanguardas do século XX, uma questão — o que é arte e beleza — que se pretendia mais ou menos bem resolvida nos séculos anteriores torna-se, ela própria, um problema estético e filosófico, “um flanco *ainda não pensado* em que objetos de uso comum e do cotidiano serão exibidos como obras artísticas” (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 53).

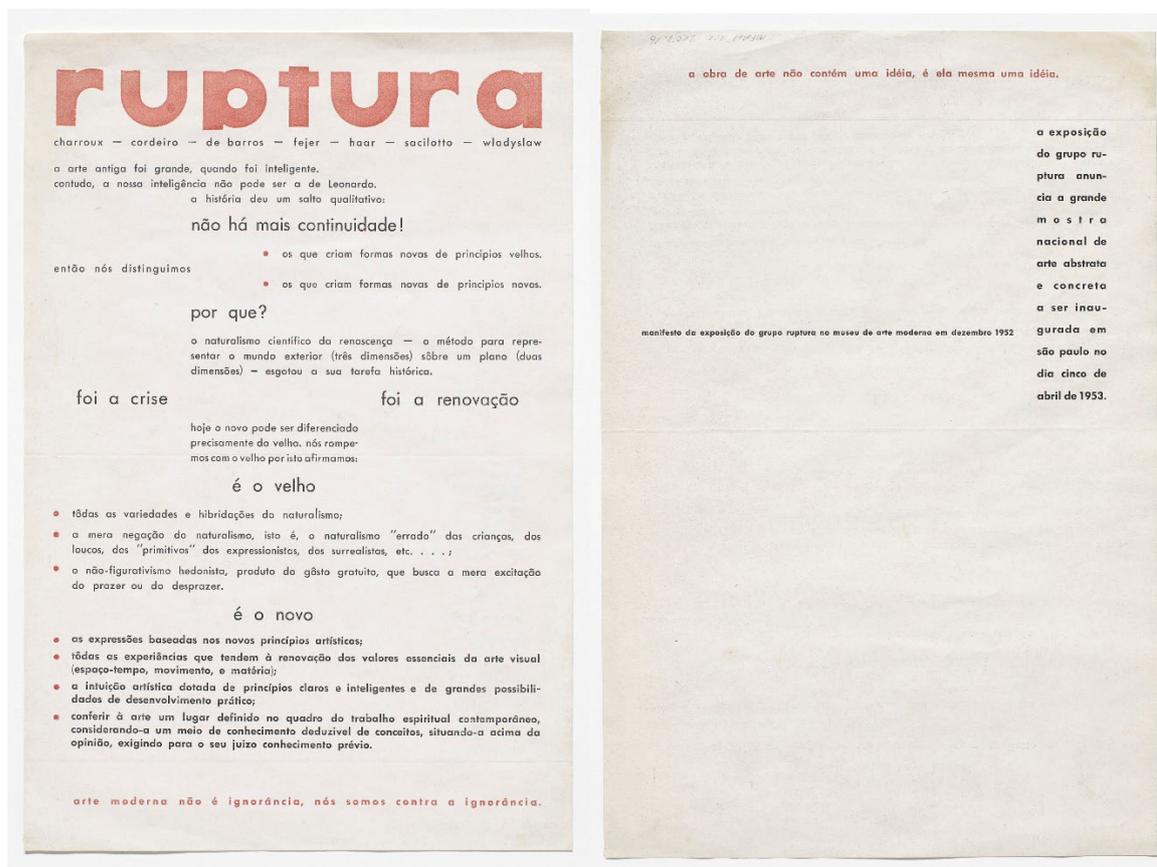
Segundo o filósofo Danto (2002a), se pedirmos para alguém pegar, em uma série de objetos dispostos aleatoriamente, tudo o que seja uma “obra de arte”, é possível que as pessoas saibam separar o que seja arte, mas pode ser que não sejam capazes de definir o que caracteriza ou define essa sua escolha, apenas situa-la em um conjunto de usos de seus sentidos e referência a sensações e aspectos de seu entendimento, no campo que provavelmente incluiria palavras como “beleza”, “emoção”, “perfeição” e outras palavras que situariam essa mesma obra de arte em uma família de semelhanças que torna capaz de ser escolhida ou selecionada como tal, sem que para isso o seu apreciador seja capaz de uma definição essencial para ela.

Um dos pontos sensíveis quando pensamos nos movimentos entre o *Concretismo* e o *Neoconcretismo*, por exemplo, é a relação entre a arte e a loucura, a manifestação da arte nos manicômios e na manifestação da arte do inconsciente.

O manifesto do grupo Ruptura, que marcou o início do movimento de arte concreta em São Paulo, foi lançado em 1952, por ocasião da primeira e única exposição do grupo no Museu de Arte Moderna. No manifesto, os artistas propunham uma renovação dos valores essenciais das artes visuais, através de pesquisas geométricas, aproximando arte e indústria, e se desligando da tradição abstracionista passada (CORDEIRO et al., 1952).

Uma das críticas que o grupo fazia era ao naturalismo, que eles consideravam uma forma ultrapassada e limitada de representar a realidade. Eles se opunham a todas as variedades e hibridações do naturalismo, incluindo a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos", dos expressionistas, dos surrealistas etc. Eles viam essas formas de arte como sintomas do velho, que deveriam ser superados pela arte concreta, baseada na razão, na matemática e na ciência.

⁷ Respectivamente **Fountain [Fonte]** (1917), de *Marcel Duchamp*; **Brillo Box** (1964), de *Andy Warhol*; **Manto da Apresentação**, de *Artur Bispo do Rosário* nas Bienais de Veneza (46ª, 1995) e São Paulo (30ª, 2012); **Forever Bicycles** (2011) e **Watermelon** (2011), de *Ai Weiwei*.



Fonte: Adolpho Leirner Archives at the Museum of Fine Arts, Houston. São Paulo

A relação entre arte e loucura era mais aceita pelos neoconcretistas do que pelos concretistas paulistas, que se opunham a qualquer forma de naturalismo ou subjetivismo na arte. No entanto, essa aceitação não era unânime nem isenta de preconceitos. Alguns neoconcretistas viam nas obras dos pacientes de Nise da Silveira uma fonte de inspiração e de diálogo, enquanto outros as viam como objetos curiosos e exóticos, sem autonomia ou significado. Nise da Silveira, por sua vez, defendia a arte como uma forma de terapia e de humanização dos loucos, e não como um meio de exploração ou de exibição.

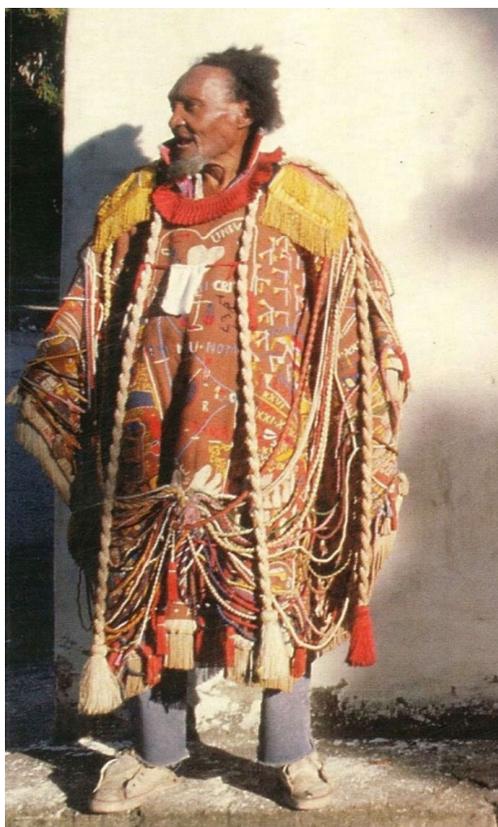
A arte de Nise da Silveira, que consistia em estimular a expressão plástica dos pacientes psiquiátricos, teve uma recepção ambígua pelos neoconcretistas cariocas. Por um lado, alguns artistas, como Almir Mavigner, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, se aproximaram do ateliê do Engenho de Dentro e se interessaram pelas obras produzidas pelos internos, reconhecendo nelas um valor estético e uma potência criativa. Por outro lado, alguns críticos e teóricos do movimento, como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, se distanciaram da proposta de Nise da Silveira e questionaram a validade artística das imagens do inconsciente, considerando-as como meras manifestações patológicas, sem intenção ou consciência (Conf. TOLEDO, 2011, p. 4, 5).

Entretanto a arte de Arthur Bispo do Rosário atrai a atenção de especialistas, artistas, críticos nos anos 1980 e uma de suas obras mais conhecidas, *Manto da Apresentação* (Figura 4) entrará irreversivelmente para o rol das obras de arte da humanidade de todos os tempos:

Graças a Instituições como o Museu de Imagens do Inconsciente e ao trabalho de críticos e curadores, sua obra se tornou uma unanimidade, parte da grande produção artística nacional, com direito a representar o Brasil na Bienal de Veneza em 1995. Bispo é reconhecido como uma espécie de “reencarnação” de aclamados ícones da modernidade, como Duchamp, Arman, César, Andy Warhol, e como irmão de Oiticica, Peter Greenaway, entre outros. Pode-se dizer que a crítica e os curadores se encarregaram em grande estilo de “canonizar” a obra de Arthur Bispo do Rosário como um eminente representante das vanguardas e, por que não, das pós-vanguardas. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 144)

Os discursos sobre as artes ocupam o cotidiano nas mais variadas formas de organização da sociedade contemporânea. Entretanto, mais do que espaços dialógicos, constituem-se como verdadeiras arenas discursivas enfrentando-se em uma mesma grande guerra do logos: a regulação do discurso, seja no nível da obra de arte em si, como objeto estético, seja na valoração e axiologia que produzem no modo de vida.

Figura 4 - Manto da Apresentação (1938-1989). Artur Bispo do Rosário (1911-1988)



Fonte: A Terra é Redonda. Site. <https://aterraeredonda.com.br/bispo-do-rosario-eu-vim-aparicao-impregnacao-e-impacto/>

Utilizando ferramentas das teorias dos Jogos de Linguagem e dos Aspectos, de Wittgenstein, pode-se abordar o estatuto das certezas estéticas como crenças habituais, partindo da questão de que ambas estão inseridas em uma arena retórica — dentro dos jogos de linguagens — e assumem, queiram ou não, um caráter ideológico.

Quando legislando sobre a cultura e a vida humana, essa arena retórica da *estética* impõe um universo sitiado de cognição, mas apresentam-se como um universal neutro.

Se a característica da ideologia é se auto ocultar, a ética e a estética podem ser, por outro lado, instrumentos de revelação de alguns de seus aspectos ocultos ou ocultados (Conf., p.ex., ALTHUSSER, 1966, 2021).

A obra de Willys de Castro, por se situar como definição criativa nos limites entre o objeto e o não objeto, entre as formas ou linguagens, entre a potência (virtualidade) e realização (estado de arte) e guardarem em si um trabalho que o artista considera permanente, e desempenhado pela obra — são *objetos ativos*, em sentido estrito — nos apresentam um meio de interpretação não essencialista e baseada em jogos de linguagem para ajudar a compreender os caminhos que a ideologia e estética da arte percorrem até a contemporaneidade, através do que mais pode revelar sobre esse trajeto: seu momento de crise!

Pedrosa e Gullar

Willys de Castro apresenta-se, ainda, como um ponto de mediação entre as teses mais importantes e, em alguns momentos, conflitantes do período: as de Mário Pedrosa, que estariam fundadas na teoria da Gestalt e as de Ferreira Gullar, a teoria do *não-objeto*, esta última oferecendo e exprimindo um pensamento eficazmente adequado à transição do concretismo ao neoconcretismo.

Se por um lado a teoria de Ferreira Gullar representa, magnificamente o movimento de dupla negação, Willys de Castro, entretanto, vai além da teoria do *não-objeto*, ao considerar que o centro da questão extrapola a negação apenas do suporte, nisso em movimento concordante com as próprias críticas de Lygia Clark à essa teoria de Gullar (PLASÊNCIA, 1997).

Lygia Clark chega a comentar (PLASÊNCIA, 1997, p. 139–143) que Mário Pedrosa teria chegado a propor o termo “*Transobjeto*”, o termo que Hélio Oiticica utilizará em relação aos seus *Bólides*.⁸

⁸ Cf. também (MARTINS, 2016, p. 196)

Figura 5 – B 47 Bólido caixa 22. Mergulho do corpo (1967). Hélio Oiticica. Caixa d'água com inscrição de letras de borracha preta, 47,5 x 55 x 55 cm



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), catálogo virtual. Foto de Jaime Acioli.

A discordância básica de Lygia em assumir que quer *abolir* as formas artísticas — cultura ou escultura — quando em verdade precisa de ambas, em convivência paradoxal, para poder transladar os sentidos e percepções causando espanto. Argumenta ainda que outras formas surgem, como ocorrera com as colagens, sem que isso de alguma forma tenha uma relação que abole as demais.

Apesar de Lygia Clark reconhecer a íntima relação do Não-Objeto à sua produção do momento, a artista fez algumas oposições a este conceito. Clark considerava o conceito de Não-Objeto limitado. A artista discordava do argumento de que a pintura, ou o quadro, não mais correspondesse às necessidades do artista. Para ela, a atuação Neoconcreta não deveria ser base para uma teoria generalizada, pois, como lembrava a artista, obras bastante pertinentes estavam sendo realizadas em quadros por outros artistas fora do grupo. (SILVA, 2002, p. 72)

Castro afirmará, quanto a isso, que a configuração do lugar do objeto em uma exposição, não deve abolir as ideias de *escultura* e *pintura*: ao contrário, é justamente a manutenção dessas classificações que permite o ir e vir da imaginação, ao percorrer o objeto como observador, e provocar o efeito fenomenológico do espanto e suspensão do sentido.

Dito de outra forma, não *abole*, como pretendia Ferreira Gullar (1977) as classificações, antes, vale-se delas para criar uma ambiguidade significativa que permite a sua

transcendência, não sua abolição, uma translação entre a *topologia*, que garantiria um lugar definido e classificatório, para a *tropologia*, uma surpresa no próprio reconhecimento ou percepção ativa do objeto ali instanciado, ora uma ora outra expressão plástica e perceptiva onde escultura e pintura não se abolem como categorias, mas transitam no reconhecimento de uma mesma obra.

Coerência e linguagem da obra

O *locus* da obra, dentro da urbanidade onde se encontra, não é um supra lugar metafísico ou transcendente, mas um lugar inerente e interno ao lugar da cidade, com o transporte e dificuldades de deslocamento envolvidos na chegada até onde está situada a obra, o custo individual ou familiar envolvido no processo, a acessibilidade e a possibilidade de chegar até ali ou percorrê-lo.

Mas não é apenas o lugar da exposição, o museu ou galeria, mas também a própria “linguagem” envolvida nas obras que observamos: analogamente ao lugar onde se encontram, sua linguagem, sua estrutura, seu meio e material, sua técnica não são sublimes diante da vida. Cada artista ali envolvido está cercado de editais, verbas, programas sociais e a sobrevivência da artista ou do artista faz parte integrante do que se está a ver, assim como o contexto social que envolve a gratuidade ou não da entrada, o acesso ou não à cultura ou o tempo disponível, individual e familiar, para que ocorra ali aquela visita.

Vale dizer: o universo semântico e de construção de sentido de uma obra de arte, ao invés de ser observado como uma espaço transcendente, sublime ou portador de alguma essencialidade, na prática se revela como um pequeno pedaço de um contexto bem maior que o envolve: a forma de vida (WITTGENSTEIN, 1999, p. 203).

Wittgenstein afirma que a “linguagem científica” não está acima ou é melhor que a “linguagem comum”. Antes, é uma redução desta, particularmente eliminando dela as ambiguidades e contradições.

É um erro afirmar que em filosofia consideramos uma linguagem ideal em contraste com a nossa linguagem comum. Isto poderia levar-nos a crer que podíamos fazer coisa melhor que a linguagem comum. Mas a linguagem comum é perfeita. Sempre que produzimos “linguagens ideais” não o fazemos para substituir a nossa linguagem comum por elas, mas apenas para eliminar alguns problemas que decorrem do facto de alguém pensar que entrou na posse do uso exacto de uma palavra vulgar. É também por esse motivo que o nosso método não consiste apenas na enumeração de usos efectivos de palavras, mas antes na invenção deliberada de

novos usos, alguns dos quais por causa da sua aparência absurda.
(WITTGENSTEIN, 1992, p. 62)

Assim como a “linguagem científica” não é uma linguagem acima e além da linguagem comum, antes, é uma pequena e reduzida parte dela que serve ao fim da ciência, a “linguagem artística” não está acima ou além, sendo de fato uma redução da linguagem da vida comum, na qual eliminamos todos os sentidos e significados que norteiam nosso cotidiano e o filtramos, através de uma relação ou malha de sentidos no qual ali, nesse *locus* específico da obra em nossa frente são considerados adequados para o “ajuizamento estético”.

O primeiro aspecto é o da linguagem artística implicada nestas práticas que substituem a obra e o gesto estético, como dizíamos, pela condição de evidenciação de uma dada “realidade social”, a partir do procedimento comum da apropriação. O segundo aspecto é o das relações entre arte, sociedade e comunicação envolvidas no dispositivo de tornar públicas as práticas dos ocupantes de um dado território ou de seus colaboradores. (FABBRINI, 2010, p. 15)

Os jogos de linguagem de Wittgenstein esclarecem mais do que a mensagem: partem de uma concepção de *esclarecimento gramatical* e colocam em debate o *uso* da linguagem artística como o elemento primordial de construção de sentido e valor.

Nas artes o argumento do ideal de beleza e das formas universais e consagradas cedem lugar a uma ruptura generalizada com as formas tradicionais e os cânones sagrados que vêm sendo operadas desde as vanguardas do século XX.

Na música as dissonâncias e ritmos complexos iniciam um processo de questionamento do fundamento da tonalidade que culmina na publicação dos trabalhos do compositor Arnold Schoenberg (2001), na década de 1920, um dos primeiros artistas que, também filósofo da música, desvencilhou a teoria musical de uma possível ontologia que a caracterizasse universalmente.

Mas ao retirar uma possível essência da base teórica de sua análise musical, não viu uma restrição expressiva ou mesmo uma diminuição de amplitude estética, antes, viu nisso um indício de transcendência propiciada não pela busca do sublime, mas sim fundado na própria efetividade da linguagem e da estética nas relações vitais imanentes ao modo de vida.

A arte expressa-se através do limitado. Mas pode atingir o ilimitado através de seus jogos de linguagem, remetendo o sentido para outras sensações e aspectos que, mesmo não podendo ser ditos ou tendo lugar no discurso, podem ser expressos através desse jogo de sentido ampliado e reapropriação do lugar.

Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a *fantasia* pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado. (SCHOENBERG, 2001, p. 299. Grifo meu.)

Entretanto, como adverte Fabbrini, é de suma importância entendermos os movimentos de aproximação de arte e vida comum que são originários das vanguardas ou do projeto moderno, da aproximação entre arte e vida que configuram a arte contemporânea.

Em certa produção artística dos anos 1990 é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Este intento, contudo, não pode ser identificado, sem mais, seja ao programa das vanguardas históricas dos anos 1910 ou 1920, como o dadaísmo ou futurismo, seja ao ideário contracultural das vanguardas tardias, como os happenings ou a *body art* dos anos 1960 ou 1970. É preciso, assim, distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida da proposta de “arte colaborativa” do artista relacional – na expressão de Nicolas Bourriaud⁹ – que tomaremos, aqui, como sintoma da arte contemporânea. (FABBRINI, 2010, p. 12)

A arte parece ocupar um *lugar* próprio na contemporaneidade não por seus cânones de beleza, ou uma possível essência definidora, ou uma topologia classificatória a partir de seus meios, mas pelo espaço de humanidade que pode despertar, reconstruir, reinventar e surpreender, seja por sua originalidade, seja por sua capacidade de perverter os próprios valores, seja ainda pela característica imponderável de seu valor ou pela sua transcendental inutilidade com relação à vida concreta das fábricas, produtos e comércio, mesmo que se insira de vez em quando na própria lógica do comércio ou aproxime-se, como quiseram todas as modernidades, da vida comum. Seja por sua sublime capacidade de trabalhar com as continuidades e rupturas.

O plano da Tese

No *primeiro capítulo*, **Trajatória: um artista construtivo, moderno e contemporâneo**, aborda-se a *jornada de Willys de Castro* e algumas interpretações de seus trabalhos que culminaram nos seus *objetos ativos* e seu papel na mediação em duas crises: a crise do concretismo ao neoconcretismo, através da abertura de duas concepções de concretismos dentro da tradição construtiva e da crise geral da modernidade, quando abre uma perspectiva de interpretação de uma crise de depuração e fortalecimento da estética vanguardista, e não de seu esgotamento.

⁹ (BOURRIAUD, 2009, p. 51)

No *segundo capítulo* **Transcendência: Transbordamento do meio** aborda-se sua mais perene e recorrente ferramenta, estruturante de seu processo criativo: *a transcendência ou transbordamento do meio*, com seus objetos ativos e pluriobjetos e o jogo entre pintura, escultura, profundidade, tridimensionalidade e projeção de sólidos.

No *terceiro capítulo* **Consistência: obra como modelo de sua** teoria as implicações que a interpretação de sua obra nos traz para a *aproximação da estética com a filosofia da linguagem*, a partir das diferenças de abordagens de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, em torno das teorias da forma, a convergência de ambos para as ideias de Merleau-Ponty e a transição que Willys de Castro antevê para a ontologia. Aborda-se aqui a aplicação de uma teoria generativa, em que o artista apresenta seus objetos como *modelos* para construção da consistência das teorias construtivas.

1

Trajatória: um artista construtivo, moderno e contemporâneo

1.1 Fragmentos de uma trajetória

Willys de Castro nasceu em Uberlândia, mas não desenvolveu carreira na cidade natal, mudando-se ainda criança para Campinas. Começou a estudar piano aos 4 anos e teve formação com o maestro Salvador Bove, que regeu a Orquestra Sinfônica Campineira entre 1929 e 1946. Teve aulas de desenho com André Fort e mudou-se para São Paulo em 1941 para estudar. Na década de 1940 realiza suas primeiras pinturas e durante o período 1944-1949 trabalhou como desenhista técnico.

Formou-se em Química, aprendizado que foi muito importante para desenvolver posteriormente suas pesquisas e criações, tanto em projetos gráficos, no estudo de cores ou planificação de modelos quanto na produção de obras plásticas, ao experimentar diversos ou, ainda, na produção para teatro e moda, no desenvolvimento de pigmentos e cores, para vestuário, figurinos ou estampas e criação de padronagens para a indústria têxtil.

Em 1950 começa a trabalhar com abstração geométrica, afastando-se do entendimento da representação como garantia de sobrevivência do humanismo e procurando na abstração e na racionalidade o meio de expressar seu traço universal (CONDURU, 2005, p. 18).

Segundo Conduru:

A opção pela linguagem abstrata revela sua compreensão das transformações operadas na arte desde o impressionismo: a negação de sua suposta função duplicadora do real e, conseqüentemente, a autonomização de seus meios específicos. Uma liberdade de que o artista usufruiu na disciplina da abstração, seguindo a lição cézanneana de perceber e representar procurando o acordo entre o real e o quadro, mas com o acento racional do método cubista de análise e síntese dos fenômenos na tela. (CONDURU, 2005, p. 18)

Gradualmente foi abandonando a representação de objetos no quadro e atendo-se à manipulação dos meios plásticos, pensando o próprio quadro como objeto, tendendo para utilizar o próprio suporte como parte integrante da obra, e não apenas moldura. O jovem artista

identificou-se desde cedo com as novas linguagens contemporâneas e sua atuação, em múltiplas áreas.

Durante boa parte da década de 1950 teve a música como predominante em seu trabalho de artista. Estudou com H. J. Koellreutter, compositor refugiado da Alemanha e radicado no Brasil, compondo na técnica dodecafônica e seguindo de perto as novidades que o mestre trazia das vanguardas musicais. Também com Koellreutter pôde desenvolver pesquisas e trabalhos sobre a música renascentista e músicas da Idade Média.

Compôs *Toada* (1949), *Crepúsculo Indefinido* (1950) e chegou a estrear, com relativo sucesso, no Instituto Caetano de Campos, a peça sintomaticamente chamada de *Policromos*, em 1952, composta especialmente para o Quarteto Haydn de Cordas (fundado em 1935 por Mário de Andrade). Na coluna *Música* do *Diário de São Paulo*, Koellreutter comentaria a composição:

É um trabalho interessante, de uma certa audácia e, principalmente, de espírito jovem, à procura de novos caminhos. [...] Não há dúvida de que Souza Castro encontrará a necessária realização técnica de suas ideias. (KOELLREUTTER, 1952)

Ressalte-se que desde esses primeiros estudos musicais, o caráter central que a *teoria da obra* e da *transcendência do meio* adquirem na realização do estado final de arte: o título de *Policromos* dado a uma música revela essa tendência, desde cedo, evidenciando o caráter extensivo entre a imagem e o som.

Vale notar que, já embarcando no abstracionismo e adotando formas geométricas que antecipariam visualmente algumas soluções de formas e cores utilizadas posteriormente em seus *objetos ativos*, produz, em 1953 o quadro *Composição VI: Distribuição Rítmica sobre um Sistema Modulado* (ver Figura 6) reiterando a transcendência do meio e abrindo, na estrutura pictórica e “no exercício da aprendizagem da espacialidade típica da tela de cavalete” (CONDURU, 2005, p. 22) uma referência duplamente musical: a menção explícita ao ritmo e ao sistema modulado, utilizado como técnica composicional desenvolvida por Koellreutter, na construção da música gráfica ou representada por diagramas.

Figura 6 - Composição VI: Distribuição Rítmica sobre um Sistema Modulado, 1953. Willys de Castro.



Fonte: Acervo pessoal. Foto do autor tirada no MAC, Museu de Arte Contemporânea da USP

Em 1953 Willys de Castro Compõe a música dodecafônica do espetáculo *O Escriturário*, um *mimodrama* de Luiz de Lima, ator português que trabalhou com Marcel Marceau e Étienne Decroux, e introduziu essa forma musical no Brasil.

Também com a técnica dodecafônica, que havia sido introduzida no Brasil por Koellreutter, compõe música para a peça de televisão *O Muro*, adaptação de Jean-Paul Sartre,

sob a direção de José Marques da Costa, para o canal 5, TV Paulista. Isso marca a aproximação com os meios de comunicação de massa.

Interessante notar que Koellreutter já propunha essa aproximação da arte com a “cultura de massa”, em direção oposta a Teodor Adorno, que considerava essa aproximação um movimento que denominou de “fetichismo na música” e traria uma “redução da audição” (ADORNO, 1980).

Mais importante a observar aqui, entretanto, é a ocupação desses meios de massa com técnicas e procedimentos musicais considerados de vanguarda, como a dodecaфонia e elementos de música gráfica ou por diagramas (no caso do *mimodrama*), que eram ditos procedimentos intelectualizados e próprios para um público seletivo e muito restrito.

Entre os anos de 1954 e 1957 fez parte do Movimento *Ars Nova*, grupo que ajudou a fundar juntamente com o maestro Diogo Pacheco, atuando ao lado de Maria José de Carvalho, Alfredo Mesquita, Samson Flexor, Gianni Ratto e Klaus-Dieter Wolff, compondo e cantando. A ideia havia nascido entre os alunos da Escola Livre de Música, escola fundada por Koellreutter. O grupo estreou no grêmio Bela Bartók em 2 de outubro de 1954.

Nesse mesmo ano, em 18 de novembro, o grupo lançou-se oficialmente no *Salão de Letras e Artes Carmem Dolores Barbosa* através da leitura oficial de um Manifesto, que foi publicado no jornal Folha da Manhã de 28 de novembro (MOVIMENTO “ARS NOVA”, 1954).

Apresenta as intenções do *Ars Nova* apoiado na busca do desenvolvimento e a difusão da cultura musical; na manutenção de contatos para realizar intercâmbios; na divulgação sem interesse comercial, dando preferência à música contemporânea em todas as suas formas e manifestações e as músicas medieval e renascentista; na realização de concertos, audições, espetáculos, conferências, procurando aceitar colaboração artística, intelectual, financeira ou moral. (BOTTALLO, 2011, p. 172)

Em 1955, sob direção do maestro Diogo Pacheco, *Ars Nova* faz 26 apresentações, divulgando compositores contemporâneos. Lançou diversas obras além de revalorizar cantatas do barroco, canções da renascença espanhola e francesa e partituras da Idade Média.

Foi elaborado um dossiê de atividades no qual são relacionadas as atividades de 1954 e 1956, com diversas apresentações no *Teatro de Arena* e no *Museu de Arte de São Paulo*, no *TBC, Teatro Brasileiro de Comédia*, no auditório do *Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro*, além de palestras, registro da criação de partituras e verbalização de poemas concretos.

Através de H. J. Koellreutter onde aproxima-se, juntamente com parte dos alunos da *Escola Livre de Música*, dos poetas concretos, convivendo com algumas ideias construtivas

(ver adiante em “Confluências Construtivas e Concretas”), através da intermediação do compositor alemão que havia se fixado no Brasil, após ter se refugiado da Alemanha e que, já desde a década de 1940, participava do Grupo *Madi* e era assíduo correspondente de Gyula Kosice, poeta e escultor (Eslováquia, 1924 - Buenos Aires, Argentina, 2016) do mesmo grupo, desenvolvendo ideias a respeito do construtivismo e sobre a *arte física*, que guardava confluências com a *arte concreta*.

Também com Koellreutter pôde desenvolver um sentido de *crise e continuidade* no advento das novas estéticas. O compositor alemão considerava que as novas tendências e estilos sempre estariam numa relação de renovação, mas sem perder a referência histórica de períodos ou escolas do passado, sob risco de práticas de rupturas superficiais ou estereotipadas. Assim é que o mestre era ao mesmo tempo quem trazia as novas tendências das vanguardas musicais, mas também quem “renovava” o repertório da música brasileira trazendo também referências que iam além do romantismo tardio que predominava no Brasil.

Koellreutter não introduziu apenas a música nova no Brasil, atuou também na difusão de repertório clássico e renascentista, introduzindo novas técnicas de análise: harmonia funcional e análise modal. Por exemplo, o programa de concerto do Grupo Música Viva, na audição ocorrida em 20 de maio de 1941, no Palace Hotel, apresentava no programa obras de Haydn, C. Franck, Debussy, Kodali, Prokofiev, Falla entre outros. Nesse sentido, representa uma renovação frente ao romantismo dominante no Brasil, a introdução de um repertório mais clássico. Os concertos organizados pelo Música Viva não pretendiam “trazer a música de vanguarda”, mas sim “aumentar a difusão da boa música”, inclusive as peças clássicas. Como flautista e regente difundiu repertório que abrangia mais do que a música moderna ou contemporânea, como a música medieval, a música barroca e neoclássica. (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 45)

Essa postura, de convivência com a crise, a disruptura e a ideia de uma história universal de longa duração marcarão a obra e a teoria estética de Willys de Castro. Desenvolverá, nesse sentido, repertório com técnicas contemporâneas, como a dodecaфонia e a musicalização de poemas concretos (ver adiante) mas também composto de músicas medievais, renascentistas e do classicismo pré-romântico.

Em 1954 Willys de Castro funda, com Hércules Barsotti, o *Estúdio de Projetos Gráficos*, que manteriam ativo por 10 anos. Note-se aqui também a transposição dos estudos da produção visual para técnicas de reprodução em massa, desenvolvendo material gráfico, logotipos ou impressões dentro de uma mesma pesquisa criativa, que apontavam uma relação com a arte construtiva e o concretismo.

Ainda em 1954 apresenta *Toada*, música que compôs para participar de um programa musical com 12 compositores no *Museu de Arte de São Paulo*. A partir do seu vínculo com a música e o teatro, acabou recebendo um convite para dirigir o *Departamento Musical do Teatro de Arena*, criado por José Renato, com o objetivo de realizar estudos, rodas de conversas, debates e concertos de música moderna. Nesse período realiza também experimentos com verbalização de poesias concretas, consideradas *impronunciáveis*.

Em 1956 faz a curadoria da exposição *Retrospectiva de Aldo Bonadei*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; faz a capa do livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Décio de Almeida Prado e compôs, em parceria com Diogo Pacheco, a música para *As provas de amor*, espetáculo teatral de João Bethencourt, no Teatro Brasileiro de Comédia.

Desenhou os figurinos para *Escola de Maridos*, apresentado pela Cia do Teatro de Arena, recebendo elogios da crítica e o prêmio de “Revelação de Figurinista”, da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

O jornal *O Estado de São Paulo* publica um texto do próprio diretor da peça, José Renato, que comenta sobre a encenação, tradução, o texto, elenco, música e figurinos e cenários. Sobre os figurinos ressalta que foram idealizados por Willys de Castro

“não numa concepção realista, mas dentro de uma linha de estilização moderna, utilizando valores cromáticos característicos do espírito de cada personagem” (ESTRÉIA HOJE NO TEATRO DE ARENA “ESCOLA DE MARIDOS”, DE MOLIÈRE, 1956).

Com esse figurino participa da Sala Brasileira da Bienal de Artes Plásticas do Teatro do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1957.

Entre 1956 e 1957 realizou *Partituras de Verbalização* para diversos poemas concretos visuais, trazendo a novidade de dar voz a esses poemas, que se consideravam indizíveis: *Um Movimento*, de Décio Pignatari (Figura 7 e Figura 8); *Mortepérola (II)*, *Tensão*, *Seta*, *Nu*, *Salto*, de Augusto de Campos; *O Pavilhão da Orelha*, *Silêncio*, *Entre par(edes)ênteses*, de Haroldo de Campos; *A Água*, *Choque*, *Como o vento*, de Ronaldo Azeredo; *Fere, fera*, de Reynaldo Jardim; *Mar Azul*, de Ferreira Gullar; *Pomba*, de José Lino Grünewald. Curiosamente, Castro nunca desenvolveu uma Partitura de Verbalização para poemas concretos de sua autoria. (BOTTALLO, 2011, p. 175)

Figura 7 - Estudo de Willys de Castro da partitura de verbalização do poema "um movimento", de Décio Pignatari. Partitura. Papel, 15,5X21,2cm, manuscrito

Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC

Figura 8 - Partitura final para verbalização do poema "um movimento". Willys de Castro. Papel, datilografado e manuscrito.

Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC

Também em 1957 realizou projetos gráficos para a *Companhia Química Industrial CIL* fábrica de tintas, vernizes e esmaltes, em São Paulo. Trabalhou com a elaboração de logotipo e toda a comunicação visual da empresa, em jornais e revistas. Vale notar que utilizou os mesmos princípios de composição utilizados em sua obra como artista visual ou poeta: jogos de linguagem com composições de letras, diagramações arrojadas, utilização de projeções e perspectivas geométricas para diversas profundidades e jogos entre planos.

No TBC participa do primeiro recital de poesia concreta do país, anunciado pela propaganda jornalística como o “1ª do mundo”, com vocalizações de poemas concretos de Décio Pignatari, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo. Nesse recital foram verbalizadas poesias extraídas de *Noigandres 3*. As partituras são de Willys de Castro, e foram interpretadas pelo Movimento Ars Nova.

Realiza o Cenário para o balé *Três Movimentos*, de Bach-Guizer no Teatro Cultura Artística e participa da primeira montagem integral de *História de um Soldado*, de Stravinsky, teatro, bailado, mímica e música, com figurinos de Alfredo Volpi, cenários de Willys de Castro e regência de Diogo Pacheco. Foram severamente criticados, todo o Ars Nova, inclusive seus figurinos. “Audácia e pretensão não resolvem”, será o título da matéria publicada por Mattos Pacheco, no *Diário da Noite*, 11 de dezembro de 1957.

A triste verdade é que o conjunto prometeu muito, mas não está sabendo realizar o que projetou, o que sonhou realizar. [...] MESMO com o apoio e a colaboração do Movimento Ars Nova esta “História do Soldado” não correspondeu. [...] TUDO O MAIS não funcionou, nem figurinos, nem cenografia, nem os atores, nem a coreografia. (PACHECO, 1957b)

Em 1958 viaja pela Itália, Suíça, França, Portugal e Espanha, travando contato com artistas, críticos, projetistas e industriais.

Em 1959, de volta ao Brasil, parece despontar em suas criações mais visuais. Cria seus *objetos ativos*. suas obras mais conhecidas, peças de madeira (objeto bruto) revestidos por tela pintada que, através da planificação e da organização geométrica dão novos contornos e profundidades, questionando a utilização da tela de pintura e a apresentação da obra como escultura. São fixadas na parede por um dos lados, criando ainda uma relação entre o visível e o invisível, entre a percepção primeira dos sentidos e a ideação da mente, a partir da memória e da imaginação. Sua proposta é questionar a utilização da tela como suporte da linguagem pictórica e ao mesmo tempo não transformar a pintura em uma escultura, antes, conservando o paradoxo entre as duas formas, que se alternam mediante o posicionamento do observador.

Realiza, dessa forma, a concepção que vem desde as vanguardas, de que a obra, para que seja realizada por completo, depende da interação com o observador, agora sujeito ativo. Dessa forma, aproxima-se da mesma vertente a que pertencem os trabalhos neoconcretos de Lygia Clark (1920 - 1988) e de Hélio Oiticica (1937 - 1980), embora não tenha, como eles, o mesmo grau de interatividade, manipulação ou imersão do observador na obra.

Objeto ativo de 1959 (Figura 9) é o primeiro trabalho da série. Foi exposto durante a II Exposição Neoconcreta realizada no Ministério da Educação, Rio de Janeiro, em novembro de 1960. Willys já desenvolvia o que podemos chamar de “positivo-negativo”¹⁰, na *Soma entre planos I* (Figura 10), por exemplo, isto é, a justaposição e interpenetração de figuras contrastantes em fundos que, muitas vezes se revezavam para dar movimento e densidade topográfica na pintura do plano.

O objeto ativo, apesar da espessura reduzida e de funcionar quase como uma pintura cromática sobre um retângulo, revela uma tridimensionalidade e, mesmo com a pouca espessura, já mostra um jogo pictórico em que o suporte, o quadro, é parte integrante da obra. Também o procedimento de pintar a tela desemoldurada para depois revestir o chassi de madeira é um procedimento que dá à construtividade geométrica uma densidade paradoxal: de fato é um tridimensional, mas a espessura pequena olhada de frente planifica a tridimensionalidade que só pode ser experimentada pelo movimento do olhar, mas não de forma estática frontal. Vale notar a coerência da pesquisa pictórica, introduzindo novos elementos e ideias construtivas, mas mantendo uma linha de investigação que, em certo sentido, superpõe e testa as mesmas ideias sob nossos contextos. No caso do *Objeto ativo* o mesmo efeito do “positivo-negativo” é utilizado, mas é bem mais sutil e demanda atenção e intencionalidade do olhar do observador. O que, efetivamente justifica chamar de *ativo* esse novo objeto, pois forma final será tanto mais notável quanto a participação e o percorrer do olhar.

Ambas, entretanto, podem ser apresentadas como *modelos de uma teoria de fundo*. A *Soma entre planos* e o *Objeto ativo* têm em comum uma mesma teoria, o efeito que dá à vista a sensação de rompimento do plano através da profundidade que cria o movimento de contraste. Entretanto o segundo acrescenta à essa teoria uma novidade: a descontinuidade pode ser desmaterializada e é quase imperceptível, comparada com o primeiro, pois dessa vez o olhar tende a completar a linha, ignorando a alteração como um mero incidente (Conf. SILVA, 2006)

¹⁰ “Em 1959 [Willys de Castro] trocou uma pintura baseada no jogo de formas opostas, positivo-negativo, pela construção de objetos, que ele batizou de ‘objetos ativos’”. (MARTINS, 1988)

Figura 9 - Objeto ativo de 1959 (2ª versão). Willys de Castro



Fonte: Coleção: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Fotografia: Luiz Hossaka. (SILVA, 2006, p. 254)

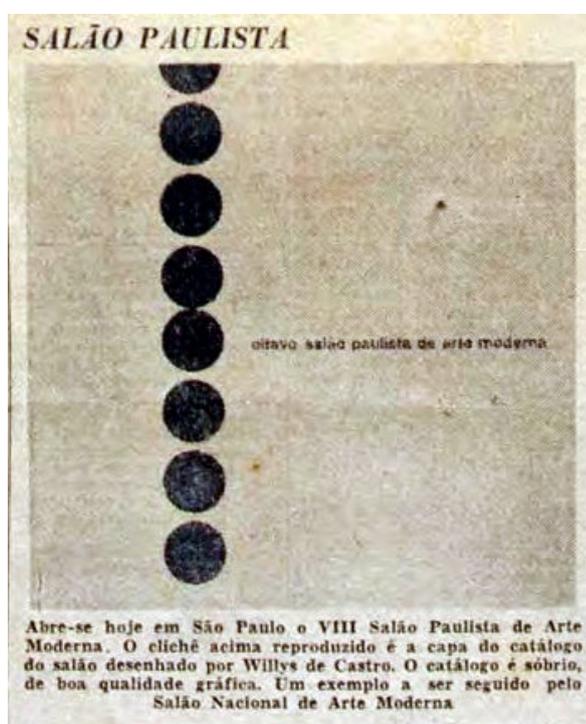
*Figura 10 - Soma entre planos I Soma entre planos I. Ano de realização: 1959. Willys de Castro.
Dimensões: 40,0 X 20,0 cm. Técnica: Óleo sobre madeira*



Fonte: Coleção: Ricardo Akagawa. Fotografia: Mauro Chinen (SILVA, 2006, p. 255)

Participa do VIII Salão Paulista de Arte Moderna, fazendo parte da Comissão Organizadora, também desenvolvendo o projeto de capa e organização gráfica do catálogo (Figura 11). Também a apresentação do catálogo da exposição de Hércules Barsotti. Em outubro apresentou uma mostra individual na Galeria de Artes, da Folha de São Paulo e teve obras expostas na mostra Obras Del Museo de Arte Moderno de San Pablo, no salão Carlos Antonio Lopes, em Assunção. Participou de Mostras coletivas *Livro-Poema*, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, na I Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Belvedere da Sé em Salvador, nas duas últimas como poeta.

Figura 11 - Capa do catálogo do salão desenhado por Willys de Castro, 1959. Impressão sobre papel, reproduzido em papel jornal, 34,8X9,8cm



Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC

É convidado pelo Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro para juntar-se a eles. Hercules Barsotti conta que Ferreira Gullar veio do Rio de Janeiro para visita-los exclusivamente para esse convite (BOTTALLO, 2011, p. 176).

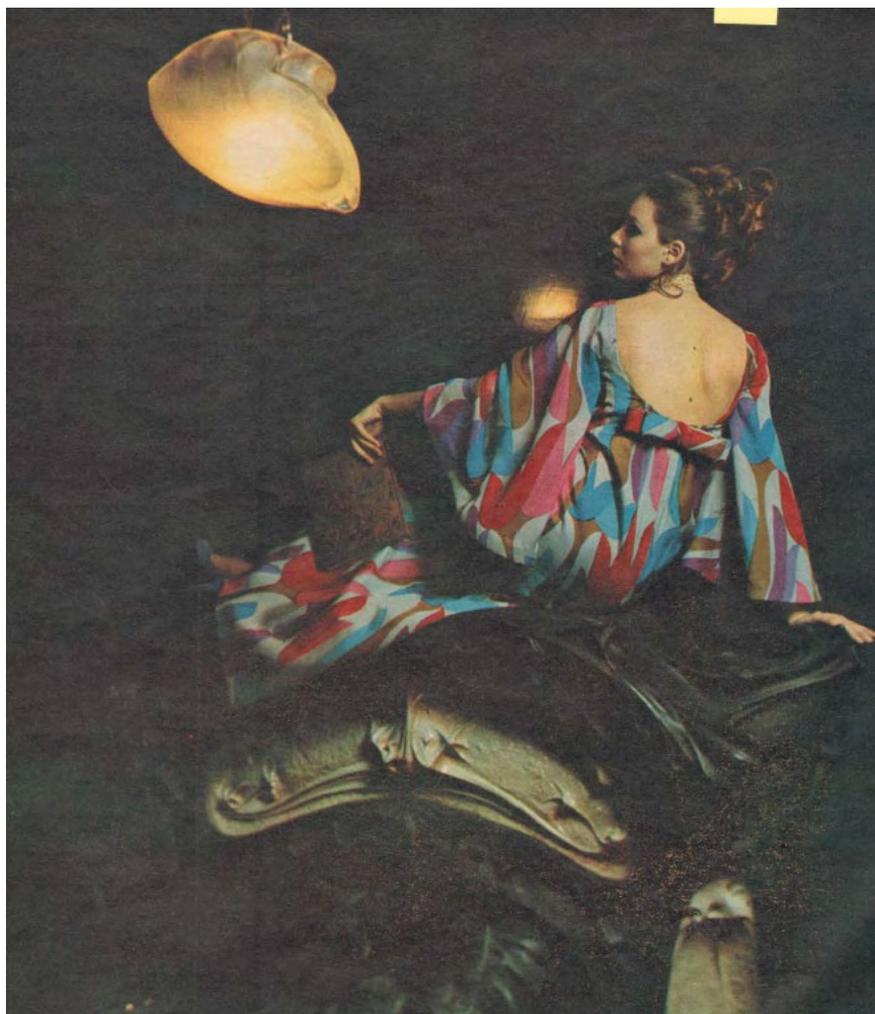
Passa a ter um reconhecimento de sua obra visual mais ampla por parte de críticos e público. Faz uma revisão de filosófica e crítica de sua obra, introduzindo a produção e o desenvolvimento conceitual do *objeto ativo*. Nesse ano publica seu texto de definição do *objeto ativo* por conta da exposição da *Galeria Aremar*, em Campinas, publicado depois na Revista *Habitat* (CASTRO, 1961).

Realiza uma grande quantidade de exposições, em torno de 30, destacando-se, além da mostra individual na Galeria Aremar: *Konkrete Kunst* (Helmhaus, Zurique); *II Exposição Neoconcreta* (Ministério da Educação do Rio de Janeiro); mostra coletiva do Prêmio Leirner (Galeria de Arte da Folha), todas em 1960.

Entre 1959 e 1962, realiza a série *Objetos ativos*, trabalhos que exploram o plano e o volume como elementos plásticos, questionando a utilização da tela enquanto suporte da linguagem pictórica. É cofundador e membro da Associação Brasileira de Desenho Industrial - ABDI e do Grupo Novas Tendências.

De 1966 a 1967, projeta estampas para tecidos voltados a produção industrial (Figura 12 e Figura 13).

Figura 12 - Estampados "Art Nouveau" em vestido longo, a partir de padrão criado por Willys de Castro. In: A Contra-Revolução da moda ou o retorno ao estilo Art Nouveau. Rhodia Moda: São Paulo, s/d.



Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC.

Figura 13 - Desenho para estampa em tecido de Willys de Castro. Aquarela sobre papel, 26X20cm. Fundo Willys de Castro. IAC. Rhodia Moda: São Paulo, s/d.



Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC.

Em 1961, participou da VI Bienal de São Paulo.

Depois de quase duas décadas sem expor, em meados de 1970 e com base em pesquisas iniciadas com os *Objetos ativos*, Willys realiza os Pluriobjetos, esculturas de metal ou madeira que resultam de operações semelhantes às dos *Objetos ativos*: o deslocamento de uma porção ou elemento que reordena o todo.

Em 1977 aparece no *Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)* organizado por Aracy Amaral, São Paulo, para quem fez uma série de observações sobre o momento artístico dos anos 1950 e 1960 em São Paulo e Rio de Janeiro. Inicia pesquisa de construções em madeira, metal, inox e outros materiais, com efeitos de cor e movimento, continuando com suas experiências com os Pluriobjetos.

Estava acompanhando a montagem da exposição *Aventuras da Ordem*, em 1988, no *Gabinete de Arte Raquel Arnaud* (São Paulo). Desenvolve e realiza alguns pluriobjetos para a exposição (Figura 14), que seria inaugurada poucos meses após seu falecimento.

Figura 14 - Pluriobjeto A6, 1988. Acrílica sobre madeira de cedro polido 100 x 7,5 x 7,5 cm



Fonte: Coleção Raquel Arnaud. In: (CASTRO; MATTAR, 2015, p. 61)

1.1.1 As roupas, cenários e embalagens

Willys de Castro desenvolve estampas para tecidos. Além dos padrões em si, também, aproveitando-se de sua formação como químico, pesquisa pigmentos e tintas específicas para cenários e figurinos no Teatro.

Figura 15 - Figurinos para Escola de Maridos, concebidos por Willys de Castro. TBC

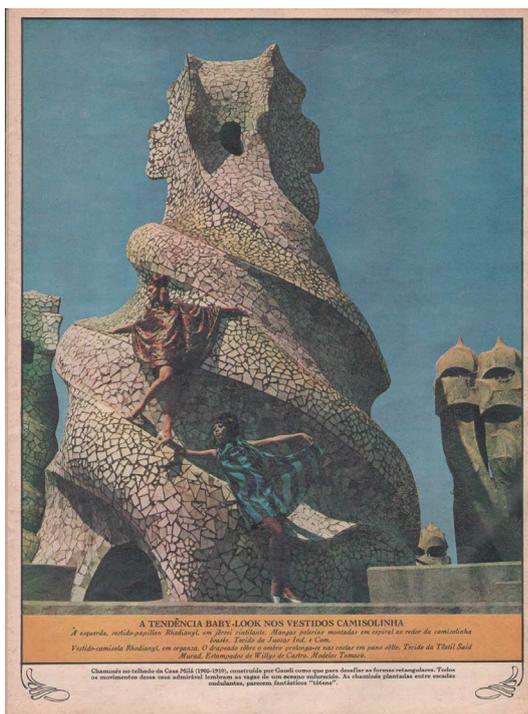


Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC.

Pensar estampas não é para ela algo novo, não há desafio tanto do ponto de vista de pensar o têxtil quanto o plano, ele tem larga experiência em artes gráficas, desde a década de 1950, bem como sobre o corpo em movimento. Já havia desenvolvido figurinos para o TBC que, a propósito, além de ganharem o prêmio de “Revelação de Figurinista” em 1956 com a peça “Escola de Maridos”, participam da Sala Brasileira da Bienal de Artes Plásticas do Teatro do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1957, quando foram expostos, figurinos esses elaborados a partir do pensamento concreto do artista e reconhecido por José Renato, diretor da peça.

Fazer estampas para a Rhodia cumpre, ainda, os desafios que este artista se propunha, isto é, explanar sobre o conflito entre a superfície bidimensional e espaço real, enfim, como arte e vida poderiam se fundir sobre o corpo de uma modelo. A prática do projeto da estampa propõe que não só se pense a ordem industrial construtiva, como também os desafios e as novas percepções que podem brotar através do uso. (SANT’ANNA, 2010, p. 200)

Figura 16 - Estampas de Willys de Castro para "Seleção Rhodia Moda".



Fonte: (A CONTRA-REVOLUÇÃO DA MODA OU O RETORNO AO ESTILO ART NOUVEAU, s/d Catálogo de lançamento da coleção.)

1.2 Construtividades

O construtivismo tem uma longa tradição na arte brasileira, do moderno ao contemporâneo. No Brasil, desde a década de 1940, *Koellreutter* mantinha profundas e recorrentes relações e encontros com o Grupo Madi e os construtivistas oriundos da Rússia e Europa que haviam se fixado na Argentina.

Em 1977 ocorreu, em São Paulo e Rio de Janeiro, a exposição *Projeto Construtivo na Arte*, que, sob a curadoria de Aracy Amaral, iria se tornar uma das mais fortes referências sobre o construtivismo brasileiro, tanto na ideia da exposição em si quanto como fonte documental sobre esse movimento, reunindo parte importante e germinal de artigos da década de 1950, expoentes do debate e transição do concretismo ao neoconcretismo (AMARAL, 1977a).

Segundo Brito (1999):

Teorizar sobre os efeitos do concretismo e do neoconcretismo no Brasil, nos anos 50 e 60, é uma tarefa parcial e insuficiente. A questão decisiva, no caso, é aprofundar um estudo histórico acerca da penetração e influência das ideologias construtivas no país, desde a década de 30, com a formação da moderna arquitetura brasileira, até a explosão neoconcreta nos anos 60. Um estudo dessa ordem é que viria informar substancialmente as análises das emergências particulares ocorridas no quadro em questão. E viria determinar, com rigor, os seus efeitos «sobre o ambiente cultural brasileiro e a

encontrar os vínculos. socioeconômicos que motivaram essa penetração. (BRITO, 1999, p. 34)

A *construtividade* pode ser considerada como um estilo artístico, descendendo aí de toda uma tradição construtivista; ou como processo artesanal, na modelagem e seriação de procedimentos.

Como *estilo construtivista* apresenta uma composição que se vale do jogo expressivo entre a tridimensionalidade e o relevo, o forte apelo ao objeto industrial e, particularmente, a centralidade da abstração geométrica.

Como *processo* revela uma construtividade singular, ao utilizar justamente uma das características centrais do estilo — o geometrismo — planejada a partir das ideias da projeção dos sólidos no plano (geometria euclidiana), a pintura a óleo sobre tela plana, a modelagem do *objeto bruto* (o sólido que servirá de suporte) e, finalmente, o processo de cobertura ou capeamento, revestindo o objeto bruto com a tela plana pintada através das proporções e tamanhos estritos que se encaixem perfeitamente na forma final do suporte.

Ambas as vertentes, a concreta e a neoconcreta, seguem na afirmação do abstracionismo, divergindo, entretanto, em como se dá essa expressão do abstracionismo e, mais ainda, sobre a própria concepção do que seja o concreto.

Parecem ainda tributárias da tradição *construtiva* na arte brasileira.

A questão daqui para frente é saber se se pode atribuir a esses adjetivos um valor substancial, ou apenas circunstancial. Isto é: se o estudo do neoconcretismo representa um dado importante para o esclarecimento do projeto construtivo brasileiro enquanto proposta autônoma e alternativa, ou se não é senão um apêndice ou os momentos confusos de sua dissolução. (BRITO, 1999, p. 94)

Teoricamente continuam apresentando modelos e dando consistência à atuação do construtivismo artístico, continuam concorrentes em uma mesma teoria de não figuração, mas, às vezes anunciado explicitamente, às vezes de forma sutil, questões ideológicas determinam de fato uma reproposição do concreto, para uma vertente concorrente em termos propedêuticos, mas competidoras nos modelos que demandam dessa propedêutica, normalmente em arenas dogmáticas.

Como lembrou Roberto Schwarz, foi Otília Arantes quem melhor indicou a complementariedade entre funcionalismo e pós-modernismo ao recusar o antagonismo entre arquitetura moderna e pós-moderna, por se tratar de uma esquematização analítica que oculta a relação fundamental de continuidade entre ambas – mais ou menos como havia insistido Sérgio Buarque de Holanda a respeito do pós-modernismo da geração 45: ambos “são momentos

sucessivos de uma mesma racionalidade social”. (SOUZA, 2013, p. 280)

Se levarmos em conta a afirmação de Althusser (ALTHUSSER, 1993) de que “a característica da ideologia é se auto ocultar” e de que “a afirmação de estar na ideologia é sempre dirigida ao outro, nunca a nós mesmos”, podemos inferir disso que também a acusação de estar no “dogmatismo” é sempre dirigido ao outro também, de um ponto de vista possivelmente dogmático.

Nos manifestos madistas, concretistas ou neoconcretistas não são feitas alusões políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma presença política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade. (MORAIS, 1997, p. 34)

Frederico Morais afirma que a “arte construtiva é fundamentalmente otimista. E utópica.” (MORAIS, 1997, p. 34). Adverte, entanto, que é sempre importante não tratar o tema de forma generalista.

Passados 20 anos, meio século, o que se pode dizer objetivamente de um determinado movimento ou época? Porque à distância, movimentos revelam coerência, sugerem uma aura de perfeição e unidade. Entretanto, vistos de perto, as incoerências e imperfeições se mostram. Quem analisar documentos relativos a Bauhaus concluirá que a famosa escola não foi um mar de rosas, nem houve ali um perfeito entendimento. Havia uma acirrada luta de posições entre seus professores (por exemplo Itten e Albers) ou entre professores e alunos. Sabe-se mesmo da existência de manifestos de alunos protestando contra a didática da Bauhaus. (MORAIS, 1977, p. 292)

Já Guilherme Bueno (2018, p. 161) questiona, a partir do título de seu artigo, “houve um projeto construtivo brasileiro?” Através dessa pergunta, ele reflete sobre um movimento estético e artístico que se estabeleça de forma organizada e continuada e relaciona o construtivismo muito mais a uma questão social do que exatamente um movimento estético ou conceitual, o que, em grandes linhas, é uma das formulações germinais do construtivismo, desde suas origens, em sua inserção na produção cultural visando uma intervenção social e civilizatória. Nas suas palavras:

O “projeto construtivo brasileiro” simbolizava o gesto de reconstrução da inteligência no Brasil, num momento de rudimentar distensão do regime militar. O concretismo e o neoconcretismo foram marcos de uma breve e instável experiência de democracia e modernização não só tecnicista, mas intelectual (culturalmente ele representa o abandono do espectro do getulismo sobre a arte, além de extinguir a mitologia do poeta boêmio e tuberculoso cevado na

repartição – “o artista, no Brasil, socialmente falando, ainda é um pouco aquele boêmio que se compra com uma cachaça.”, crava certamente Cordeiro, mais uma vez). Fora a chegada à maturidade da modernidade, ao nascer de uma atitude crítica desobrigada de reverenciar os velhos campeões. A “invenção historiográfica” do “projeto construtivo” recupera a racionalidade contra o improvisado e empastado do passado; recusa a bestialidade do presente; nasce fora do círculo social da aristocracia e – talvez num único vínculo mais palpável com a década anterior – avaliza a modernidade como espaço mental e social do setor ilustrado da classe média. Retoma-se um liame – não passivo – de onde esse processo fora interrompido. No final, “projeto construtivo” era o plano-piloto para a desejada e então incerta redemocratização. (2018, p. 179)

Um dos nomes mais importante do neoconcretismo, Hélio Oiticica (1937-1980), já havia se perguntado em seus textos sobre essa tradição construtiva na arte brasileira, e o surgimento de um *novo construtivismo*, que seria uma das bases da reflexão sobre um novo modelo de concretude.

Um esclarecimento se faz necessário aqui, sobre o que considero como "construtivo". Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um novo construtivismo, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. (OITICICA, 1986, p. 54)

Declarando-se, outrossim, contrário à utilização dos prefixos “neo” e dos sufixos “ismos”, o artista reconhece a necessidade de considerar um outro tipo de construtivismo.

O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo "construtivismo" ou "arte construtiva" dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como construtivo somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada "arte geométrica". (OITICICA, 1986, p. 54)

Sobre a ideia de “construção” ou “construtividade” em arte, Oiticica parece apresentar uma consistente ideia de transição que pode explicar essa *evolução* para o neoconcretismo do próprio Willys de Castro:

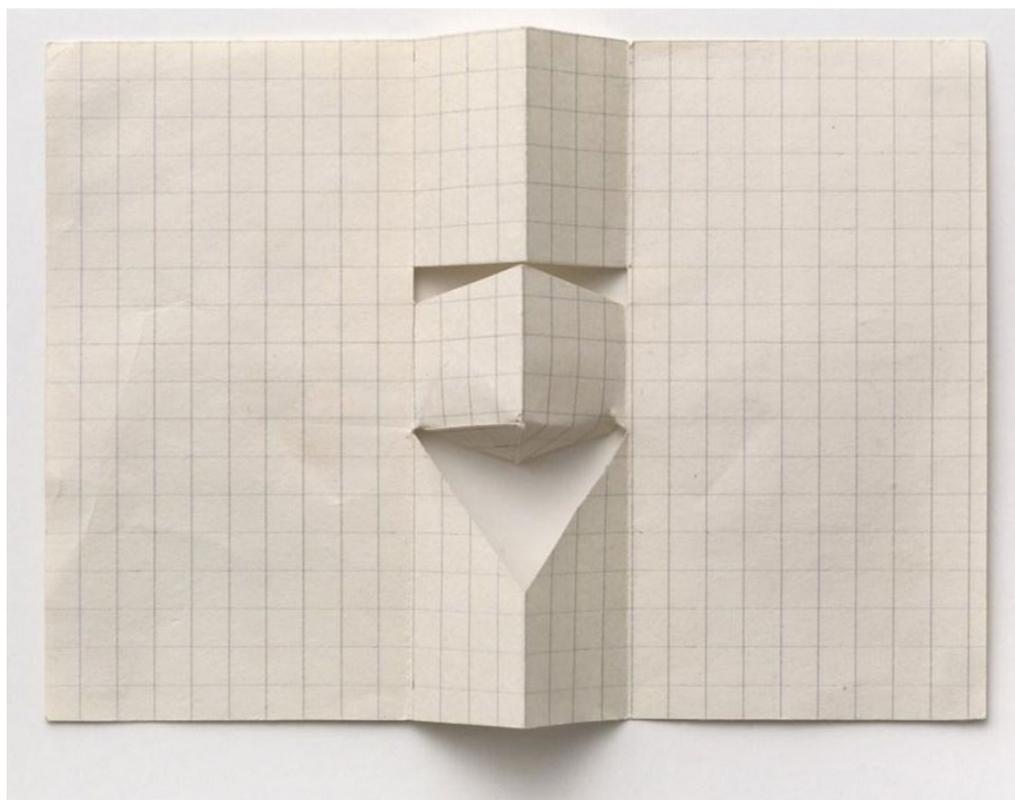
Construtivo seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa, esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que

considera como "construtivo" a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. (OITICICA, 1986, p. 54–55. Destaques no original)

Considerando a arte como um fundamento do próprio sentido da época, na construção de alicerces espirituais e “elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual” tríade fundante da própria arte, complementa Oiticica:

Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. (OITICICA, 1986, p. 55. Destaque no original)

Figura 17 - Willys de Castro. Untitled, 1950. Dobradura em papel milimetrado.



Fonte: Imagem de acervo pessoal.

Já Aracy Amaral vai chamar a atenção para a anterioridade do grupo Madi, na Argentina, na experimentação de determinadas técnicas, como podemos depreender a partir da interpretação do fragmento a seguir:

A contribuição dos cariocas, ao consumir o rompimento do espaço tradicional da obra de arte, conforme nos chamam a atenção os textos de Gullar — *e nisto foram, ao contrário do que talvez este autor pensara, antecidos pelos argentinos do grupo Madi, como se pode ver pela obra escultórica de Kosice de 1952, sem pedestal, pega em metal, articulada, ou as obras em relevo desse grupo* — ao se inserirem organicamente no espaço real através de sua mobilidade no espaço, assumem cada vez mais o relacionamento com o meio ambiente. (AMARAL, 1977b, p. 313, grifo nosso)

1.2.1 Confluências construtivistas e concretas

O professor e compositor **H. J. Koellreutter** (*Baden-Württemberg, 1915 – São Paulo, 2005*) refugiou-se do nazismo e chegou no Brasil em 1937 trazendo, em sua bagagem, boa parte das novidades vanguardistas musicais e estéticas, sendo um dos primeiros a trazer as ideias do chamado Segundo Círculo de Viena — Schoenberg, Berg e Webern — e alguns novos procedimentos de análise, além de atualizar o repertório musical brasileiro trazendo músicas do classicismo, do renascimento e da Idade Média, em solo onde imperava o romantismo musical tardio. Teve vasta atuação desde as vanguardas até a arte contemporânea, sendo um dos primeiros a utilizar de práticas de site específico (*Rôdô*, música para *canteiro de obras*), campo expandido e colaboração e criação em rede (*Nova-mente*, música, vídeo e videocriaturas, com Otávio Donasci).¹¹

Willys de Castro foi aluno de Koellreutter na Escola Livre de Música, coordenada e fundada pelo professor. Além dos cursos e orientações musicais, Koellreutter, coordenou também seminários e debates que foram germinais na fundação do grupo concreto paulistano. Os encontros realizados na Pró-Arte do Rio de Janeiro fizeram uma ponte com toda a arte construtiva da América do Sul, trazendo artistas representativos dessa tendência e criando um elo com o concretismo brasileiro.

Koellreutter era membro do grupo MADI que teve origem entre artistas plásticos e teóricos na Argentina, desde a década de 1940. Já havia tomado contato com obras de alguns dos primeiros concretistas explícitos do continente sul-americano, principalmente com Gyula Kosice (Eslováquia, 1924 - Buenos Aires, Argentina, 2016), poeta e escultor e Nikolai Kasak (1917-1994), que estariam nas bases de lançamento da *Physical Art*.

Koellreutter foi o pivô de aproximação entre Waldemar Cordeiro, artista plástico (*Roma, Itália 1925 - São Paulo SP 1973*), Gyula Kosice, poeta e escultor (Eslováquia, 1924 - Buenos Aires, Argentina, 2016) do Movimento MADI e o poeta concretista Décio Pignatari (*Jundiáí*,

¹¹ Sobre o aprofundamento dessa questão, remeto o leitor à minha dissertação de mestrado (FERREIRA JÚNIOR, 2018).

20 de agosto de 1927 — São Paulo, 2 de dezembro de 2012), no *V Encontro Internacional de Teresópolis*, 1954, onde era lançado, por Kosice, o manifesto da *Arte Física* e lido, pela primeira vez, o poema concreto de Décio Pignatari. Willy de Castro seria responsável por escrever partituras gráficas para alguns poemas com criação conjunta e regência do maestro Diogo Pacheco, seu colega na Escola Livre de Música, sob orientação de Koellreutter.

Já em 1952, os jovens poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos já haviam travado conhecimento com o artista plástico Waldemar Cordeiro (1925-1973), recém-chegado de Roma. Em 1953 Décio Pignatari viaja para o Chile com Cordeiro, compartilhando uma intensa produção abstracionista e concreta. Logo depois do evento em Teresópolis Décio Pignatari embarca para uma viagem à Alemanha.

Em luta aberta com a denominada ‘arte social’ de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Cândido Portinari (1903-1962). Essas ideias também aproximaram, cada vez mais, os futuros concretistas do grupo de jovens músicos da Escola Livre de Música, administrada pelo maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que se via em polêmica com nacionalistas e comunistas desde a década anterior. (SOUZA, 2013, p. 9)

A Escola Livre de Música e os encontros e seminários fizeram de Koellreutter uma figura importante na época, de forma que praticamente todos os personagens centrais dos movimentos concretista e neoconcretista em algum momento frequentou seus seminários.

Em entrevista depois da apresentação das obras cantadas e composições sobre a poesia concreta, Diogo Pacheco, regente do grupo *Ars Nova* e cofundador do grupo junto com Willys de Castro, diz claramente que, diante do fato de se ter “tornado falada” a poesia concreta, isto é, quebrar uma das características que lhe eram destacadas que era o fato de serem impronunciáveis, no mínimo exigia que se *redefinisse* alguns pontos no que se dizia como *poesia concreta*, tecendo uma crítica que vai na direção do que fariam os neoconcretistas: o dogmatismos de algumas posições teóricas do grupo paulista.

Note-se ainda que, alguns anos mais tarde, essa experiência de musicar e dar voz à poesia concreta seria repetida por Gilberto Mendes em seu *Moteto em Ré Menor* (1967) sobre o poema *Beba Cola* de Décio Pignatari.

1.2.2 Construtividade

A *CONSTRUTIVIDADE* pode ser sumarizada na seguinte afirmação:

Os construtivos lutavam justamente para romper o espaço metafórico em que estava encerrada a pintura e para estabelecer uma

teoria da produção visual, desligada já da representação. [...] Os construtivos representavam um esforço para torná-lo [*o trabalho artístico como concepção mítica*] uma produção metódica, compreendida e transmitida como linguagem específica. (BRITO, 1999, p. 29)

A ideia de *construtividade* pode também abrir uma perspectiva de interpretação de um possível *PROJETO CONSTRUTIVO* como um grande arco característico da arte brasileira, desde as vanguardas das primeiras décadas do século XX, e que persegue o desejo de construir uma arte própria, brasileira. Algumas de suas soluções e pensamentos adquiriram aspectos e soluções originais através da assimilação de questões ou tendências internacionais e apresentação de um desenvolvimento autônomo conceitual e criativo, que podemos chamar “nosso novo, isto é, um novo que seria desenvolvido como uma arte autonomamente nacional, mas concorrente e em sintonia com a arte universal” (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 46).

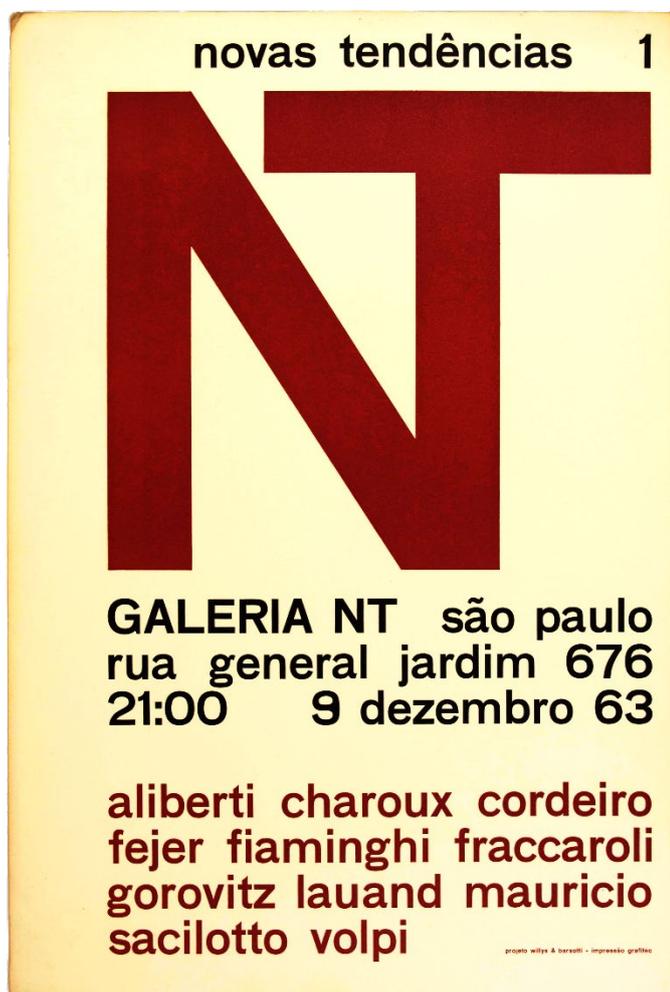
Em carta a Mário Pedrosa Willys de Castro apresenta a *Associação de Artes Visuais Novas Tendências*, “entidade civil sem fins lucrativos e de carácter cultural”, criada pelos artistas:

Alberto Aliberti, Hércules Barsotti, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiaminghi, Caetano Fraccaroli, Mona Gorovitz, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Saciolotto, Alfredo Volpi e [ele próprio] Willys de Castro. (CASTRO, s/d)

Respondendo sobre a “Nova Tendência”, Willys diferencia o que, internacionalmente, é conhecido como “novas tendências” e o que aqui no universo brasileiro respondia por “novas tendências” a partir da “produção de jovens artistas que pudesse ser caracterizada como uma contribuição promissora” (CASTRO, s/d). O objetivo da carta era dar conta da vinculação do movimento com tendências surgidas na época, como *op-art* ou *arte abstrata livre*, do qual Willys tenta afastar-se como pensamento nativo:

[A Nova Tendência] no âmbito internacional [...] era um movimento que enfeixava principalmente as correntes, vindas do construtivismo ancestral, ligadas ao geometrismo abstrato post-neoplasticista e ao concretismo europeu post-bauhaus. Entre nós, por razões históricas, a NT se formou principalmente nas fontes do concretismo racionalista e do neoconcretismo brasileiros, grupos mais informados e tecnicamente mais capacitados. As NT, em todo o mundo, não constituíam um grupo de ação artística, mas sim um processo singular que emergia em várias obras de artistas de diversos lugares, quase contemporaneamente e compunham um vasto panorama diversificado das mais variadas nuances de origem construtiva caracterizável como algo novo e diferente do que havia até então. (CASTRO, s/d. A grafia original foi mantida.)

Figura 18 – Cartaz da exposição de inauguração da Galeria Novas Tendências. Projeto gráfico de Willys de Castro e Hércules Barsotti. 1963.



Fonte: (REIS, 2005, p. 102)

Interessante notar que Willys assina o cartaz, é um dos fundadores da Galeria, mas não está entre os artistas expositores. Na carta ele ainda afirma, a Mário Pedrosa, que a Galeria não é comprometida com artistas *concretistas*, desvencilhando-se de afirmações possivelmente saídas e proliferadas na imprensa, como uma espécie de retomada dos concretos. Mas filiando-se, explicitamente à tradição *construtiva*:

Recentemente, alguns cronistas locais definiram, em verbete, a formação da NT como “tentativa de reagrupamento de artistas concretistas de São Paulo”. É evidente que essa informação simplista souberam de oitiva. Fundada por artistas, que na ocasião, na sua maioria eram oriundos da produção construtiva, a NT jamais aplicou um critério ortodoxo concretista como guia na escolha das obras de expositores-convidados para suas mostras, sua principal atividade inicial. (CASTRO, s/d. Mantidas as grafias originais nas citações doravante.)

Nessa mesma carta, refere-se ainda aos convites para participação em exposições da op-art, arte cinética e “outras manifestações de curta duração”, de quem diferencia. Reafirma, ainda, a “herança proveniente das teorias da Gestalt e da fenomenologia da percepção”, particularmente quanto ao aspecto de repudiar os apelos extravisuais.

A obra NT [da produção ligada à Galeria NT] tende a ser completa em si mesma, possuindo uma plenitude inequívoca no seu isolamento autorreferencial embora o seu relacionamento físico com o mundo circundante, quase sempre torne parte do jogo de sua fruição. [...] Tendendo à suspensão da barreira entre o expectador e a obra, ela convida-o à participação em uma ação que resulte em sua expressão e, conseqüentemente, na daquele que a empreende. [...] A sua leitura, feita em um estado de calmo desafio, apela aos nossos sentidos e à nossa mente em vários níveis de intensidade trazendo-nos múltiplas respostas à mais leve indagação. (CASTRO, s/d)

CONSTRUTIVIDADE pode ainda nos abrir um leque de compreensão do fazer, da artesanaria construtiva, neste caso com algumas características que se mantêm: prioridade no processo, histórico do processo de construção — concepção, realização, finalização, interação e exposição — incorporado como elemento estético, vinculação temática e de material com o modo de vida, utilização de informações e objetos da cultura do dia a dia, interpretação vinculada ao momento presente da obra, isto é, sem explicações verbalizadas ou conceituais que não sejam demandadas da expressividade própria:

Quadros ou superfícies, relevos, volumes ou esculturas, habitáculos, percursos programados ou espaços penetráveis — e quando há interação dos gêneros e superação dos seus limites — até como ambientes ou objetos híbridos tridimensionais, todos construídos com os mais diversos materiais. Via de regra, todas elas repudiam os apelos extravisuais, herança proveniente das teorias da Gestalt e da fenomenologia da percepção. (CASTRO, s/d)

Vale notar ainda, pelo fragmento acima, que Castro já cita a centralidade da Teoria da Gestalt e da Fenomenologia da Percepção. Seu destinatário e interlocutor da carta, Mário Pedrosa, em sua tese de livre docência apresentou em detalhes uma concepção deveras original sobre a Teoria da Gestalt (PEDROSA, 1949).

Ressalte-se que não era simplesmente um eco das teorias da forma em voga, mas um projeto bastante inserido na construção que o cercava, do ambiente brasileiro, particularmente dessa mesma tradição apontada acima: a construtiva. Também importante notar que o mesmo pensador, Mário Pedrosa, anos depois abandonará as principais teses da Teoria da Gestalt, indo além da sua ortodoxia, para apresentar o pensamento de Merleau-Ponty, sobre a fenomenologia da percepção. Também Ferreira Gullar habitaria essas teorias, seguindo o pensamento de

Pedrosa, quase como discípulo, mas afastando-se dele, para propor o pensamento sobre o *não-objeto*, que em certo sentido será contraditado por Pedrosa e pelo próprio Willys de Castro e a inspiradora da teoria, Lygia Clark. Adiante voltaremos a esse assunto.

As Novas Tendências, entretanto, seriam severamente criticadas por Ferreira Gullar, justamente por apresentar, em sua interpretação, esse composto citado acima por Willys de Castro. Lembra Gullar, criticando a exposição do grupo Novas Tendências, vinculando a uma histórico que, a pretexto de lançar “novas tendências” para se alastrar pelo mundo, incluiria o “tachismo”, o “velho e manjado surrealismo, furor dos anos 20 na Europa e na América”, a “estética do lixo” e a “pop art”, movimentos americanos. Conclui nesse artigo:

E é assim que no Brasil chegamos a uma espécie de coexistência pacífica entre velhos e acérrimos antagonistas. A exposição do grupo "Novas tendências" é mais clara demonstração disso: concretistas e neoconcretistas, abstracionistas líricos, tachistas, informalistas, figurativos e neofigurativos, todos agora se reúnem, como feras que perderam as presas e que agora até se acariciam, umas às outras. Sim, a verdade não estava com nenhuma deias isoladamente: estava em todas um pouquinho em cada uma... (GULLAR, 1964)

Também aqui percebe-se a tradição brasileira do *nosso novo*, que podemos até mesmo reputar à tradição *antropofágica*: Gullar parece bastante convicto de que estamos, ao mesmo tempo, na universalidade do contemporâneo e em um ponto fora dele, com possibilidade de construir um ponto mirante em que, ao mesmo tempo, contemporâneos, somos parte do processo e sua mirada inteira, de fora dele. Um paradoxo similar à teoria da *ideologia* construída por Althusser (Conf. ALTHUSSER, 1993): como fazer a crítica da ideologia se não existe um ponto fora dela? Como fazer a crítica do *contemporâneo* se somos esse contemporâneo e estamos imersos nele?

Sobre as Novas Tendências, também Waldemar Cordeiro, sintomaticamente, vincula-se diretamente a esse movimento de deglutição da universalidade e expressão à brasileira, a antropofagia cultural, de forma icônica: “seria eu um hipócrita se não confirmasse que estou pensando novamente numa relação *antropofágica*”. (CORDEIRO, 1964. Grifo meu)

Nesse artigo, escrito em resposta à José Geraldo, tentará explicar as relações entre as *Novas Tendências* e a *Nova Figuração*, ao mesmo tempo em que tenta se desvencilhar de uma possível volta ou proximidade com o figurativismo. Segundo ele existe um “dilema artificial” entre NT e NF.

É claro que a antinomia irreduzível em que são colocados os problemas da arte contemporânea pode ser uma redundância

cômoda. É evidente, de outro lado, que as duas posições básicas da arte (Figuração e Abstração) não visam deliberadamente a coexistência pacífica ou simplesmente a coexistência. O que acontece na realidade é uma luta permanente em que os adversários, tentam deglutir-se reciprocamente em busca do alimento básico historicamente. A relação, de parcialidade, mesmo quando caracterizada por condutas polidas, não deixa de ser absorvente e violenta como a própria vida. (CORDEIRO, 1964)

Cordeiro faz ainda uma afirmação que vai de encontro ao pensamento de Wittgenstein, com relação ao que afirma sobre a *forma de vida*. Para o filósofo, “podemos imaginar uma linguagem [...] representar uma linguagem é representar um modo de vida” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 23). Segundo Cordeiro:

A arte não é refúgio, mas expressão do Tempo e do Espaço, a relação, mesmo parcial, existe também no Tempo e no Espaço, em termos da consumação de posições históricas. E é talvez essa caducidade constante das formas particulares o único traço eterno da arte. (CORDEIRO, 1964, p. 56)

Também, quanto a isso, Danto corrobora essa íntima relação entre a arte e a *forma de vida*, indo além da representação e afirmando a construção do significado da obra a partir das relações estabelecidas nas formas de vida:

imaginar uma obra de arte é imaginar uma forma de vida na qual ela desempenha um papel [...] imaginar diferentes formas de vida nas quais essas pinturas, que externamente parecem as mesmas, desempenham papéis diferentes, têm significados diferentes e, portanto, estão sujeitas a diferentes críticas de arte. (DANTO, 2002a, p. 225)

Castro desenvolverá pensamento bastante original sobre *trabalho permanente* do objeto no estado de arte para evitar a entropia e seu retorno ao estado de objeto bruto, um pensamento que abre *uma possível vitalidade ou organicidade do objeto de arte* que, a partir da relação com o pensamento de Merleau-Ponty pode ser pensado como um movimento que transita da fenomenologia da percepção para a *ontologia da percepção*.

Quanto ao aspecto de compor um grande arco construtivo desde as vanguardas modernas, podemos incluir nele os *concretos* e também os *neoconcretos*, ressaltando Willys de Castro como não apenas um participante desse grande ciclo, mas como o mediador de que será uma das maiores crises no projeto construtivo e que define boa parte do contexto onde se dará a constituição da arte contemporânea brasileira, caracterizada pelas polêmicas teóricas e artísticas que envolveram o concretismo e o neoconcretismo.

1.3 Modernidades

1.3.1 Fim da arte?

Existe um prazer, algumas vezes mórbido, em sermos portadores de novidades. As novidades realçam nosso interesse pelo mundo, normalmente nos tiram de um cotidiano de mesmices e nos abrem à imaginação uma potencialidade quase infinita e, sobejamente, nos colocamos, por alguns segundos de solipsismo — como se fora este um negativo de si — no lugar da consciência do “mundo todo”, e as novidades desse mundo, a partir de uma inidentificável primeira pessoa do plural instanciada na potência de um “nós”, nos dão uma espécie de frescor na alma, um perfume no espírito: nos projetam como novidades de nós mesmos e nós mesmos nos concluímos novos.

Deixamos por alguns instantes de pensar em coisas que pensamos frequentemente em nossos cotidianos, como “não devia ter feito isto”, “poderia ter feito isso” ou “devia ter feito aquilo”, e nos arrojamos um recomeço tão eterno quanto dura um café da manhã em um ensolarado café e caímos, logo em seguida, no cubículo de uma função social que, malgrado possa pagar nossas contas, lembra-nos de que o espaço de novidade cessou, acabou-se o café e o frescor e iniciou-se a forma eterna de um ritual repetido à exaustão, parte de nossa obrigação cotidiana de sobreviver. Mas naquele maravilhoso instante das novidades, nos tornamos tão novidades quanto as novidades que compartilhamos. Se somos nós portadores das novidades, aumenta-se exponencialmente esse prazer da novidade.

A referência ao “prazer quase mórbido” justifica-se na história das artes, particularmente na *história da arte branca*, que convencionamos chamar de “história de todas as artes”¹², mas que é bastante particular de uma etnia e uma forma colonizadora de pensar, particularidade do solipsismo em negativo do qual falaremos adiante. Pois bem, nessa particularidade que é nossa história da arte branca, as *novidades* normalmente vêm acompanhadas de anúncios de mortes, ou decretos de fim de estilos, períodos ou estéticas e, por que não dizer, a comemoração de que tais mortes ocorram, um *prazer* em poder anunciá-las, alto e bom som: sempre dando a impressão de que todas as formas de morte estarão sempre em territórios alhures ao nosso espaço vital.

¹² Escutei esse termo “história da arte branca” em uma palestra no MAC, Museu de Arte Contemporânea da USP, proferido pelo Prof. Dr. Igor Simões, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, durante a mesa “*Abordagens I – Racialidade, Epistemicídios e a História da Arte*”, em 12 de abril de 2023, que contava ainda com a debatedora Leslie King Hammond (Maryland Institute College of Art) e com a convidada Arissana Pataxó (UFBA). Espero que o impacto de ter ouvido tal termo e a reverberação que trouxeram ao meu pensamento justifiquem sua presença aqui, nesta Tese.

Algumas vezes a arte contempla mortes de pessoas e corpos, é verdade: quando são queimados, presos, torturados ou veem, no tanto que podem ver de si — fragmentos de imagens, mãos, cotovelos, joelhos, pernas, partes do cabelo, nariz quando vesgamos os olhos — o próprio corpo sucumbir, quando resiste em sucumbir a alma... sangue que nos escorre de onde não veríamos, como costas chicoteadas, ou dores que nos partem de onde nem sonháramos, mas sonham os torturadores. Períodos onde a estética, a ética, a política e mesmo as tantas democracias, têm um mal encontro com a perversidade e parece a alguns ocorrer e exercer um papel vingador frente ao risco de alteração de partes consideráveis ou muito bem fundadas por poderes públicos, como a moral, os costumes, as críticas ou mesmo as ironias que podem carregar em si algumas novidades no campo das artes. Sabemos que, no final, o que está em jogo mesmo são os meios de preservação de fortunas, capitais, armas e controle sobre a alteridade, mas são muito bem disfarçados, esses anseios materiais de espólio de trabalho alheio, em coisas que nos parecem melhores ao nos apresentarmos como seres humanos, e confundimos, deliberadamente, com contornos... culturais e históricos. E concluímos, como que resignados: são as marcas do nosso tempo... como se não fôramos nosso próprio tempo e sua gestão cotidiana em hábitos e certezas.

Vergôntes de nova primavera!
 Mas a espinha partiu-se da fera,
 Bela era lastimável. Era,
 Ex-pantera flexível, que volve
 Para trás, riso absurdo, e descobre
 Dura e dócil, na meada dos rastros,
 As pegadas de seus próprios passos.¹³

Mas a *morte* anunciada a qual nos ateremos aqui, nas artes, são as que são referências frequentes quando chegam as *novidades*. São as mortes anunciadas de estilos que os novos e mais carregados de novidades decretam sobre os velhos ou antiquados: a morte do romantismo, a morte da tonalidade, a morte da escultura, a morte da pintura, a morte do rádio, a morte do cinema, a morte das vanguardas... a morte do livro escrito... o fim ou a morte da arte... o fim da história... e assim sucedem-se, no tempo e nas narrativas, essa mórbida paixão pelas novidades, que nos apresentam sempre flores renovadas e perfumes ao espírito, mas parecem nos remeter também para velórios ou, mais tecnicamente falando, para necrotérios, onde as novidades e novas teorias dissecam, sem piedade, as teorias que propõe como defuntas, e dizem, especifica e profissionalmente, do que morreram, por que morreram, como enterrá-las e como as

¹³ (Óssip Mandelstam [1891-1938]. *A Era*, 1923. Tradução de Haroldo de Campos in: CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2001, p. 211)

novidades serão eternas e abrirão caminhos para novos horizontes. E são anúncios pitorescos de morte, esses que são trazidos pelas *novidades*: normalmente decretam a morte do que lhe é mais proximamente predecessor na temporalidade referencial adotada para o discurso que se constrói, mas reavive-se outras anteriores, muitas vezes pulando uma geração para trás e trazendo a mais antiga como parte, ou “resgate” de algo perdido pela mais imediatamente predecessora, a que se quer anunciar a morte.

Podemos reputar o uso da referência à “morte” falando sobre a estética, a Hegel, em seu texto, por assim dizer, icônico nesse assunto sobre morte das escolas ou estilos na arte ou, mais explícito em seu texto, o fim da *própria arte*.

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*Bildung*] da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrai-lo por vontade e decisão pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu. (HEGEL, 2001, p. 34)

Hegel, ainda nos cursos de Estética, reafirma ainda o “ponto final do romantismo”:

Desse modo, alcançamos em geral como ponto final do romântico a contingência do exterior assim como do interior e um desfazer-se destes lados, por meio de que a arte mesma se suprime [*aufhebt*] a si e mostra para a consciência a necessidade de adquirir para si Formas mais elevadas, do que a arte é capaz de oferecer, para a apreensão da verdade. (HEGEL, 2000, p. 263)

Nos mesmos Cursos de Estética, sobre a questão das cores em esculturas, também vai se referir explicitamente a um contexto de “fim da arte”:

É o grande sentido espiritual dos gregos ter apreendido e mantido este ponto de vista. Certamente ocorrem também na escultura grega, na qual devemos principalmente nos deter, exemplos de estátuas com diversas cores, todavia há de ser diferenciado nesta relação imediatamente o começo e o fim da arte daquilo que ela promoveu em sua elevação autêntica. De igual modo, devemos descontar o que se insinua no interior da arte por meio do tradicional da religião, sem pertencer propriamente a ela. (HEGEL, 2002, p. 108)

Note-se que o texto é bastante claro quanto à ligação entre determinadas técnicas, suportes ou materiais de artesanaria da arte com suas funções e classificações. Estas tendem a ser rígidas e tem um escopo delimitado e que define seus campos como *objetos de arte* diferenciando “esculturas” de “pinturas”, por exemplo.

A escultura não precisa assumir o material de que não tem necessidade segundo o seu ponto de vista determinado. Por isso ela se serve apenas das Formas espaciais da forma humana e não da coloração pictórica. A imagem escultórica é no todo monocromática, realizada em mármore branco, não em mármore variegado multicolorido; de igual maneira estão à disposição como matéria da escultura metais, esta matéria originária, idêntica consigo mesma, indiferenciada em si mesma, uma luz fluida por assim dizer sem oposição e sem harmonia de diversas cores. (HEGEL, 2002, p. 107–108)

Interessante notar, entretanto, que a proposição de um “fim” pode estar diretamente ligada à proposição de um tipo de visão histórica que se pauta por uma continuidade conflituosa, que se dá em ciclos onde determinados conceitos ou ideias se chocam entre um período e outro período. Talvez Hegel, ao estar propondo o “fim” da arte, esteja falando sobre o final de uma etapa em sua tarefa para determinado momento da civilização ou cultura dos povos. Ou seja, sobre o que significa a experiência do humano diante da arte, e o que, nas diversas formas de vida, pode ser apontado como uma tentativa de sua definição, ou de caracterização.

Araújo (2006, p. 112–113), ao comentar o texto de Hegel nos adverte que a figura da arte, de fato, não “morre” no sistema de Hegel, mas tem um fim, na medida em que não corresponde mais à função de satisfazer os mais altos interesses do Espírito. O que não significaria que tenha mais algum objetivo, uma vez que deve haver arte enquanto houver Espírito. Um fim significa um novo começo, uma nova relação em um movimento dialético.

Araújo conclui:

A tese sobre o fim da arte é ainda a porta de entrada para as considerações sobre a arte dos principais autores do século XX e, confirma que de fato não há a morte da arte, mas que este prenúncio hegeliano significou somente a evidência histórica de um momento de ruptura de conteúdo para a arte, que, tendo anteriormente um conteúdo religioso (conteúdo esse presente na caracterização histórica das formas de arte vislumbradas por Hegel, da simbólica ao início da romântica) caminhou para um novo tipo de arte em que a condição humana é a mais perfeita representação. (ARAÚJO, 2006, p. 14)

Gonçalves parece corroborar essa interpretação, de que não se trata exatamente de uma morte no sentido de perda de *fim de sua existência* ou no fim de sua importância para a humanidade, mas uma mudança radical e crítica de algumas idealizações do *sensível* e uma ideia geral de arte. Mas não vê nisso uma coisa negativa, antes, percebe nessa mudança um sentido que caminha para a autonomia da esfera artística e sua independência da realização religiosa.

De todo modo, não parece tão triste imaginar que a arte perdeu sua função de revelar o maior dos sentidos do mundo e da vida, pois essa perda foi essencialmente necessária para a conquista de sua verdadeira autonomia, de não ter que servir a nada além de si, e de ter apenas seu sentido em si mesma. Não há motivo para vestirmos luto ao diagnosticar a real situação da arte hoje. A transformação do seu conteúdo eterno e divino em finito possibilitou-lhe atingir o extremo de sua libertação, que consiste em ter muitos e infinitos sentidos, e conseqüentemente de não fazer mais qualquer sentido em si mesma. A ARTE MORREU! UM VIVA A ARTE! (GONÇALVES, 2004, p. 56)

Belting refere-se, por outro lado, ao “fim da história da arte”, e sua justificativa é justamente que a arte do século XX não admitiria as pretensões de nenhum tipo de universalismo para sua abordagem. Já no início de seu prefácio nos afirma:

O que se mostrou é que um apego científico à ordem não está preparado justamente para a arte caótica do século XX e que o pretenso universalismo da história da arte é um equívoco ocidental. O ambiente atual, no qual as imagens técnicas instituem uma nova confusão, altera a imagem da história da arte, surgida em determinado momento para uma finalidade precisamente delimitada. (BELTING, 2003, p. 11)

Belting argumenta com Danto, sobre a possibilidade de que o fim da história da arte seja o fim de uma narrativa: “ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então” (BELTING, 2003, p. 46). Também refere-se ao fato de que a *crítica de arte* assumiu a tarefa da *teoria da arte*, desde que “filósofos e literatos assinaram os manifestos das associações de artistas” (BELTING, 2003, p. 52). Segundo o autor, os

historiadores da arte foram perdendo seu papel e tendo a posição reduzida nesse cenário, que já se encontrava dado.

Note-se que no escopo da interpretação que aqui perseguimos, do *concretismo* ao *neoconcretismo*, historiadores da arte passaram a ser, simultaneamente, historiadores também das teorias da arte, filósofos da arte também acabam narrando sobre o desenrolar de uma história que também, ao concatenar discussões sobre determinados movimentos, relações com técnicas de representação do mundo ou funções sociais ou políticas acabam dando um perfil com fronteiras borradas entre o que seja história, crítica, filosofia ou teoria da arte. Veja o conjunto aqui mobilizado apenas na interpretação da crise do *construtivismo*, nas décadas de 1950-1970: Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Lourenço Mammi. O que nos permitiria diferenciar fronteiras classificatórias se trata-se em primeira mão, em tais autores, em reconhecer a impossibilidade de haver tais fronteiras demarcatórias na própria expressividade? O que seria a história da arte que passasse ao largo da história dos manifestos que os artistas lançaram?

Danto é outro filósofo que falará de forma mais aguda sobre o “fim da arte”, mas também advertindo que não se trata de ver nisso a “morte” da própria arte, mas de sua narrativa:

Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa "morte", mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa. Apresso-me a esclarecer. (DANTO, 2006, p. 5)
Em um certo sentido, a vida realmente começa quando a história chega ao fim, como nas histórias em que os casais se deleitam ao recordar como se conheceram e "viveram felizes para sempre". (DANTO, 2006, p. 6)

Interessante notar também que o filósofo também não contemple, na categoria de “vida” a de memória de vida, com certeza presente na própria vida, inclusive em sua resistência e continuidade vital. Sem a memória não conseguiríamos sequer nos movimentar ou nos defender, nos esquivando, de um carro que pode nos atropelar. O hábito e a memória são fundamentais para a própria sobrevivência. Dessa forma, é interessante o dito popular de que “recordar é viver”, um pouco apelativo e antiquado, mas de fato uma realidade, pois recordar parece característica de quem vive. Uma sociedade que conta sua história não está começando sua história depois de seu fim, ou depois de ter “consciência” de sua história: continua essa história, sob novas formas de narrativas, novas interpretações e contexto axiológicos, mas não propriamente renascendo.

Colocada a analogia de lado, portanto, a história somente chega ao fim quando transmitida em um meio, um livro, uma filmagem, seja de ficção ou realidade. Mas de fato, a história, como um paradoxo feito de continuidades e rupturas, não terá um fim, ou sequer teve um fim, que não o próprio genocídio que, mesmo assim, é o fim para alguns, e não um fim propriamente dito. Talvez, apenas talvez, com toda a extinção da humanidade chegue-se ao fim da história, entretanto isso supõe que a centralidade humana em contar sua história contempla em si toda uma história em sentido transcendente ou totalizante, tirando a possibilidade de ser parte dessa história, quiçá contada por algum vagalume que, malgrado morra todos os dias, mantém-se como brilho noturno em continuidade.

fim da arte - um meio algo dramático de declarar que as narrativas mestras que primeiro definiram a arte tradicional, e após a arte modernista, não só chegaram a um fim, mas que a arte contemporânea não mais se permite ser representada por narrativas mestras de modo algum. [...] O nosso é um momento, pelo menos (e talvez unicamente) na arte, de profundo pluralismo e total tolerância. Nada está excluído. (DANTO, 2006, p. XVI)

Conclui, o Filósofo, talvez sem ter pensado o suficiente que a própria categoria de “excluído” parece hoje uma categoria que se considera “incluída”. A inclusão da exclusão é visível, por exemplo, quando nos referimos a categorias sociais que, incluídas em algum rol da classificação sociológica ou política, de fato está excluída da vida cotidiana, como bolsões de dependentes químicos, pessoas abaixo da linha da pobreza e outras. Também parece ter passado despercebido o fato de que hoje, contemporaneamente falando, o que mais se vê é a exclusão na arte e, sob uma tônica de “pluralismo” o que subsiste é uma intolerância e um radical senso de controle do discurso das obras, tendo em vista a afirmação de discursos sociais. A validade ou axiologia são dependentes e diretamente enfeixadas nessa questão.

Assim também o romantismo decretaria a morte do neoclássico, mas reafirmando potencialmente a subjetividade do barroco, que estaria se insurgindo contra ecos do renascimento e que, por outro lado, teria seu fim decretado pelo neoclassicismo.

a pintura maneirista sucede à renascentista e é seguida pela do período barroco, por sua vez sucedido pelo rococó, que é seguido pelo neoclassicismo, que é sucedido pelo romântico. (DANTO, 2006, p. 10)

Como se houvera mesmo uma espécie de alternância entre dois lados de uma balança, e esta oscilasse entre “sujeitos ideais” de um subjetivismo e “estruturas ideais” de um objetivismo. Seja pelo cansaço ou pelo anseio de novidades, parece haver uma decadência e uma obsolescência natural do gosto vigente, realizando um movimento do pró-ao-contra onde

alternam-se essas abordagens que revelam, nas artes, uma tendência a afirmar sujeitos ou formas transcendentais. O idealismo, entretanto, parece estar presente nos dois extremos, justamente no ponto onde a transcendência subjuga as relações das formas de vida e procura afirmar determinadas essencialidades que decorrem nas abordagens que consideram tanto sujeitos quanto estruturas ideais.

Assim, a passagem do “impressionismo” ao seu sucessor, o “expressionismo”, parece revelar uma transição para a expressividade de uma potência de subjetividade, *lato sensu*, de uma escola para outra.

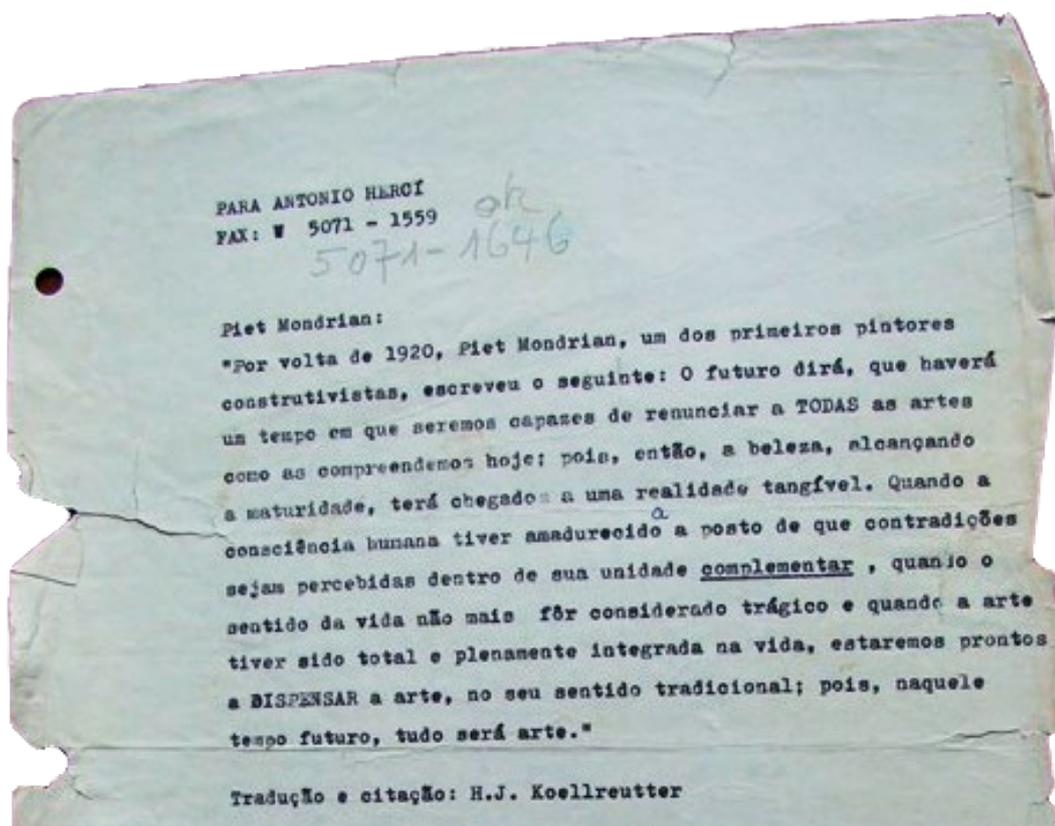
Parece haver, ainda, uma dimensão trágica que parece considerar essas oscilações como relações entre a vida e a morte, onde as novas tendências estariam liquidando determinados aspectos ou expressões de suas antecessoras, ainda que apontassem o ressurgimento, ou mesmo “renascimentos” de tradições mais antigas. Se considerássemos esse jogo de linguagens como um processo de sucessão de semelhanças de família, poderíamos dizer que a geração atual aponta o esgotamento de sua sucessora imediata e revisita valores da mais ancestral.

Permanece, entretanto, dentro dessa oscilação, uma referência à dimensão trágica que parece apontar e retomar a ideia de que, nesse movimento pendular, um estilo ou escola “morre” e outro impõe-se, muitas vezes com uma certa ideia de perenidade ou chegada a um novo patamar ou era que teria nos elevado à própria extinção das oscilações, onde a novidade se afirmaria, enfim, como um ponto de chegada. Isso revela o traço *idealista* presente, tanto no subjetivismo quanto no objetivismo, na procura de ideais transcendentais que, uma vez considerados atingidos, apontam para uma plena e final realização.

Essa plenitude de um novo patamar revela-se, por exemplo, na postulação de Mondrian sobre como poderíamos “dispensar a arte” quando atingíssemos um patamar de uma arte “totalmente integrada na vida” (Piet Mondrian Apud KOELLREUTTER, 1977, p. 37). Interessante notar que afirmando justamente a superação do “sentido trágico da vida”, Mondrian afirma que estaremos prontos a “dispensar a arte no seu sentido tradicional”.

Talvez uma outra forma de decretar o fim *da arte* “tradicional” para o nascimento de uma nova forma. Abaixo foi reproduzido um fragmento de Mondrian através do fac-símile de correspondência enviada por H. J. Koellreutter a seu aluno de composição nessa época, Antonio Herci:

Figura 19 – H. J. Koellreutter. Carta à Antonio Herci. Original datilografado sobre papel, enviado por FAX, s/d.



Fonte: Cópia digital em acervo pessoal. Original: Fundação Koellreutter, Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ.

Koellreutter, entretanto, não compartilha com Mondrian, a ideia de que isso significa a morte da arte, ou o fim de sua importância para a humanidade. Mesmo com a perfeita integração na vida social a arte continuaria tendo um “campo próprio de construção de sentido”. Além de continuar a exercer-se em um campo, qual seja, o campo artístico com características próprias de expressão, o professor ainda atribuía a ela uma função social. Para Koellreutter o que estaria sendo anunciado como fim seria a sua absorção social sob a totalidade da produção estética da “beleza”, proveniente de regras ou proposituras transcendentais e passaria a dar lugar para a função de “comunicação e conscientização” humanas. (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 42).

Não se trata, de forma alguma, de uma atitude indiferente quanto à sua existência ou não. Ela será sempre um fator necessário e decisivo, uma parte integrante da civilização. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 39)

Koellreutter endossava a tese da aproximação da arte com a vida cotidiana, mas discordava de que isso seria sua diluição como função na vida humana. Argumentava que seria um aprimoramento de suas funções. “Ou seja, ao invés de falar de sua diluição, falava de seu espaço estar garantido de forma geral e disseminada” (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 41).

Além de continuar sendo um campo, o campo artístico com características próprias de expressão, a arte está também dotada de uma *função*. E diferente de Mondrian, que considerava que a função social que substituiria a arte ou a absorveria seria a função estética da “*beleza*” que, seria materializada na própria vida, podendo dispensar a *arte como campo específico*. (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 42).

Ferreira Júnior nos lembra que Koellreutter também alinhava um compositor do início do século XX, Ferruccio Busoni, que também prescreveu a estagnação da música, a partir das limitações dos instrumentos musicais. Mas ironicamente Koellreutter lembra que exatamente nessa mesma época era inventada a válvula eletrônica, que iniciaria todo um novo cenário na história da música, com a música eletrônica. Sem falar das descobertas da reprodutibilidade da música através de sua gravação em diversos meios para sua reprodução fora dos locais de concerto.

No início do século, quando Ferruccio Busoni, em seu discutido livro “*Ensaio de uma nova estética da arte musical*”, escreveu que o desenvolvimento da música haverá de estagnar devido às limitações de nossos instrumentos musicais, os físicos Ferest e Yon Lieben inventaram a válvula eletrônica, que se tornou o ponto de partida de uma nova música, a chamada “*música eletrônica*”. (KOELLREUTTER e KATER 1997, 93)

O que pode ser um sintoma de “limitação” ou “esgotamento” pode sob outra perspectiva ser visto como uma crise de uma nova potencialidade que surge.

Porque se esquecem, no mais das vezes, os pregadores da morte ou os que alardeiam os “fins”, que uma encruzilhada não é um fim de caminho, mas uma abertura de sentidos diversos e de diversas outras rotas, algumas ainda não pensadas, outras recuperadas de algum apagamento. Tudo morre e vive numa mesma esfera, quiçá o que chamamos de história, uma contradição em termos: ao pensarmos as artes nos induzimos a pensar junto com ela uma *história...*

Mas ao pensar essa história, tendemos a nos ver como uma espécie de vértebra quebrada dela, onde não somos mais parte de sua consistência como processo, mas um ponto que pode observá-la por inteiro. Como pensarmos a continuidade de uma possível história universal e os fatos, que nos acontecem e pregamos como rupturas ou como... *novidades?*

A descontinuidade e a história universal precisam ser pensadas juntas. Riscar essa história universal como resíduo de uma crença metafísica confirmaria intelectualmente a mera facticidade enquanto a única coisa a ser conhecida e por isso aceita, do mesmo modo que a soberania, que subordinava os fatos à marcha triunfal do espírito

uno, a ratificara antes como expressão dessa história. (ADORNO, 2009, p. 266)

Waldemar Cordeiro dirá, sobre a relação entre a obra e seu próprio tempo e espaço, vinculando suas caducidades e o movimento pendular das obsolescências à “consumação de posições históricas”:

A arte não é refúgio, mas expressão do Tempo e do Espaço, a relação, mesmo parcial, existe também no Tempo e no Espaço, em termos da consumação de posições históricas. E é talvez essa caducidade constante das formas particulares o único traço eterno da arte. Um "encanto eterno", antes enquanto processo para depois ser também, enquanto fenômeno. Portanto, não a simultaneidade confortável, e eu diria oportunística, de posições antagônicas, mas o equilíbrio histórico conquistado numa luta constante, mediante meios (que são fins) sempre renovados.

Talvez cheguemos a um ponto que já estivera anunciado em se tratando de arte ou história da arte: a uma aporia. A ruptura e a continuidade parecem andar de mãos dadas, dando ao fim e ao recomeço uma espécie de campo indistinto.

Ou então podemos tentar argumentar que nem tudo pode ser relegado ao campo das narrativas. Relegar o desenrolar da história, lançamento de manifestos, debates entre correntes, críticos ou teóricos a disputas desse campo que chamam de narrativas tira da própria história humana seu devir, pois não narramos o tempo vital, apenas o vivemos, com a suposta obrigação cotidiana de sobreviver. Somos e atuamos no mundo sem necessariamente estarmos construindo narrativas. Essas últimas, no decorrer da contemporaneidade, ligam-se muito mais a justificativas do que propriamente a decisões.

Segundo o filósofo Althusser, do enfrentamento concreto dos *aparatos dos corpos* pode surgir um ‘momento não pensado’, surpreendendo a razão através do reencontro, no pensamento, do não pensado antes como real possível, mas agora, ainda que diante da vertigem, um real *corpóreo*. (Conf. p.ex. ALTHUSSER, 1993, 2008)

Transcendendo as razões, o *aparato dos corpos* pode dar um salto para o impensado e construir, a partir da negação, do vazio, da falta de certeza, um refúgio seguro, um lugar para chegar. Não se trata de uma libertação de mentes, ou superação de uma falsa consciência.

[...] não têm nada de uma iluminação ou de um simples esforço intelectual, como queriam os pobres teóricos das luzes, mas ao contrário, tem a ver totalmente com o desenvolvimento dos movimentos do corpo – sua livre agilidade e disposição de si no *conatus*, suas reflexões e suas “*invenções*”. (ALTHUSSER, 2007a, p. 148)

Do mesmo modo, analogamente, viver os movimentos artísticos ou transitar por mudanças cruciais ou mesmo “mortais” entre os estilos, não significa criar narrativas que se autodissolvem, mas sim criar um embate que, muitas vezes, na luta entre palavras revela toda uma luta social e histórica de sua época.

O período que ora analisamos foi também visto como uma luta ferrenha e mortal entre duas visões de arte: o figurativismo e o abstracionismo, este último seguindo uma tradição construtivista que permeia o século XX em um grande arco. Nas palavras de Cordeiro:

Penso na arte concreta intencionante como conclusão de um processo. [...] que dará o golpe mortal no seu adversário, o figurativismo, atingindo-o no coração que nada mais é do que o significado referencial. Nas obras não haverá mais métodos e processos formais para a representação de coisas, e sim as próprias coisas. E se um significado referencial deverá permanecer, este partirá das coisas para... as representações (?). (CORDEIRO, 1964, p. 56)

1.3.2 O que é arte?

Uma das grandes originalidades do pensamento de Althusser é a sua concepção da ideologia como algo que tem um estatuto material na vida das pessoas, portanto uma potência ontológica e uma existência como regulação e constrição concretas através de aparatos que, nas formas de vida, são constituidores de realização dessa ideologia: organizam a temporalidade e a materialidade da vida e instituem os modos, hierarquias e hábitos que dão sentido e subjetividade aos indivíduos, através da interpelação. (ALTHUSSER, 1993, 2008, 2007)

Segundo Althusser, a ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com as condições de existência e não se expressa afirmando-se como ideologia, mas produzindo afirmações verdadeiras que possam atribuir certezas a uma forma de vida, inclusive certezas científicas ou, neste nosso caso considerando a estética, a certeza do belo, bom e do bom gosto. Malgrado seu papel ativo na produção material da vida, a ideologia, entretanto, tem a característica fundamental de se auto ocultar. (ALTHUSSER, 1993, 1985)

Os aparelhos ideológicos do Estado têm uma função explícita e ostensiva, entretanto a própria ideologia organiza-se como habitualidade, teoria ou doutrina da vida comum e, mesmo não sendo percebida, ou não se apresentando como ideologia exerce-se com a força de uma imensa materialidade e peso sobre a constrição e regulação dos corpos, através de aparatos sociais.

Segundo o autor, “toda ideologia tem como função (que a define) ‘constituir’ indivíduos concretos como sujeitos” (ALTHUSSER, 2008, p. 210, 284), ou seja, o que efetua o

funcionamento de toda ideologia é “o seu funcionamento através das formas materiais da existência desse funcionamento” (idem).

Tais sujeitos são constituídos através do que ele chamou de interpelação, de tal modo que, ao ser interpelado o sujeito responde “sim, realmente, sou eu!”, ocupando um lugar designado por ela, garantido pela estrutura e aparelhos e representada ou apresentando-se através do que, derivando a ideia de Pascal (PASCAL, 1973), podemos chamar de “aparatos”, que não são simples aparatos, no sentido de meros artefatos, mas aparatos que dão força de implementação e efetiva sobre a vida, através de agentes e estruturas.

São necessários nas formas de significação, pois materialmente delimitam o espaço e o limite das expressões dos indivíduos em sujeitos históricos; ao mesmo tempo em que são atividades de regulações, com limites e bloqueios, efetivamente, são também instrumentos de tais expressões dos indivíduos e sua subjetivação. Lembrando-se que, para Althusser o espaço do Logos e o espaço da ideologia são equivalentes: é o espaço do “ser do movimento e da vida” (ALTHUSSER, 2008, p. 210s, cap VI).

Assim sendo, a ação ideológica pode operar em dois sentidos: pode expressar-se habitualmente da ideologia para o indivíduo, como citado nos casos de interpelação, convocando indistintamente os indivíduos com argumentos fortes:

— Psiu, você aí! (ALTHUSSER, 2008, p. 212)

Mas, também sob tais argumentos com a mesma força e ímpeto o indivíduo expressa certezas e convicções:

— É evidente! É mesmo! É mesmo verdade! (ALTHUSSER, 2008, p. 211)

A estética pode ser vista como um aparato ideológico peculiar: dá sustentação tanto para a produção como para a fruição, consumo ou reconhecimento do belo, do bom e do que é sustentado como verdadeiro sentido artístico.

Mais ainda, introduz-se na contemporaneidade como reguladora e presente também na vida comum, ampliando o próprio dito modernista e vanguardista dos artistas do século XX e ampliado no século XXI pelas marcas e produtos de consumo, como um elemento imiscuído no cotidiano, capaz de amenizar as fronteiras entre arte e vida, invadindo o dia a dia através do gosto, das formas de consumo, produtos e da organização de hábitos ou modos de vida considerados virtuosos ou reconhecidos como verdadeiros.

Dessa forma, a estética atua por excelência como um aparato ideológico extremamente potente: organiza a produção artística e normaliza o consumo dessa produção artística retroalimentando-se pela pedagogia e pelo controle do corpo sob esses dois aspectos, o da

atividade do artista ou do artesão e o da atividade da circulação, consumo ou fruição de sua produção de discursos sociais de subjetivação e valoração subjetivos.

A estética, além disso, tem uma peculiar capacidade de atuar tanto na preservação de sua tradição, ao reconhecer a *verdadeira arte*, como por ruptura, ao reconhecer a *transgressão da verdadeira arte como arte verdadeira*, sucedendo-se em movimentos do pró ao contra que passam a serem determinantes como padrões de gosto, produção e apreciação do que é belo, bom e verdadeiro e permitem um pró-ao-contra de valores cambiáveis entre momentos de organização da exploração capitalista.

Ao reconhecer algo belo, portanto, estamos ambigualmente reconhecendo e sendo reconhecidos: *reconhecendo* o chamado da interpelação e *sendo reconhecido* como sujeito. Gostar, apreciar e, principalmente, anunciar algo *belo* é, portanto, uma forma potente de se constituir como um sujeito... *belo e bom!*

Aparentemente esse processo de subjetivação funciona sozinho, sem necessidade de um guarda ou professor de arte em cada esquina dizendo o que reconhecer como belo, entretanto esse reconhecimento não é parte de uma voz interior, ou uma voz imaterial e essencial, que provoca o reconhecimento — nesse sentido novamente dando voz aos vanguardistas do século XX, que recusaram tanto a sublimidade quanto a essencialidade da arte —, mas em uma necessidade vital de que seja *assim reconhecido*, isto é, localizado na certeza do reconhecimento simultâneo entre o que é ‘estético’ sendo também como algo ‘belo’ e ‘bom’, pois de outra forma os postos ocupados pelos indivíduos estariam comprometidos, comprometendo também a subjetivação necessária ao modo de vida, ocupação de postos atribuídos pela divisão social e na normalização do movimentos dos corpos.

Não reconhecer o ‘belo’ em uma ‘obra de arte’ dessa forma, significa perder a posição e o espaço, perder o prestígio e a importância e ter vetado, através de aparatos, a reprodução da própria sobrevivência.

Entretanto existe, segundo Althusser, um espaço crítico na estética e, principalmente, na arte. Ao analisar a obra de Leonardo Cremonini na Bienal de Veneza (junho-setembro de 1964), o filósofo reconhece uma possibilidade de “abandonar as categorias da estética do consumo”, causada por uma nova perspectiva ou modo de olhar. (ALTHUSSER, 1966, 2021)

Segundo Althusser, a estética do consumo e a estética da criação são aspectos de uma mesma coisa e dependem das mesmas categorias ideológicas de base: (1) a categoria de sujeito produtor ou consumidor, interpelados como sujeitos do processo; (2) a categoria de objetos, tantos os tratados na obra, como a obra como objeto, consumido ou produzido.

A inversão, esse outro olhar, pode ser atingido quando o que a obra nos revela as relações entre a própria obra e o autor, conseqüentemente entre a obra e nós, observadores. Essa inversão cria uma possibilidade de que a obra — um objeto estético que pertence à cultura tanto quanto pertence a cultura um instrumento de produção, uma locomotiva ou os conhecimentos científicos — possa revelar-se como, ela própria, um aparato ou elemento do ideológico, passando a desvelar a própria ideologia que constituem suas “condições de existência” como beleza que pode ser reconhecida, justamente porque não é possível, nesse caso, “pensar a obra de arte, em sua existência especificamente estética, sem levar em conta esta relação privilegiada com a ideologia, isto é, sem levar em conta seu efeito ideológico direto e inevitável.

Da mesma forma, adverte Althusser, que um político, filósofo ou intelectual como agente revolucionário tem em conta seu pensamento dentro e como desencadeador de efeitos históricos, por sua tomada de posição, um grande artista não pode deixar de levar em conta, em sua obra, sua disposição e estruturação estética, os efeitos ideológicos produzidos pela existência.

Ao reconhecer a beleza do belo, somos paradoxalmente interpelados a reconhecer a natureza de sua constituição como apreciação de um campo determinado socialmente como ‘estético’ ou a coisa como ‘obra de arte’: assim como a ideologia se auto oculta e age para a constrição do corpo de forma ostensiva, um artista pode também revelar relações profundas de significação pelo estranhamento e reconhecimento de uma composição provocado por uma ausência que se força ao reconhecimento e, ao forçar-se ao reconhecimento, revela a própria ideologia: “uma ausência, visível neles, das relações estruturais que governam seu mundo, seus gestos e mesmo sua liberdade vivida” mas que a obra não dá ao *reconhecimento* mas ao *conhecimento* real dos aparatos de significação que incluíram tais obras no rol da estética e história da arte.

Se Althusser reconheceu tais potenciais em Cremonini, suscitamos aqui dois outros casos: Artur Bispo de Rosário, que, diagnosticado como esquizofrênico-paranoico ficou internado por mais de 50 anos na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá tendo produzido durante seu cativeiro imensa obra que inclui pinturas, bordados, standartes e objetos feitos a partir de resíduos e sucatas abandonados pelos visitantes... visitantes dos outros e outras internas, pois ele mesmo nunca recebera visitas.

A 46ª Bienal de Veneza (1995) apresenta seu *Manto da Apresentação* uma obra que revela, pela ausência do pressuposto de sua própria validade, a contratransferência do aparato do corpo na subversão do fazer do artista.

1.3.3 Negativo do solipsismo

Já o negativo do solipsismo se justifica ao pensarmos o negativo em sentido fotográfico do termo: o preto como transparência, a transparência como preto, as partes brancas como impressões e linhas fortes, as partes escuras como os claros e onde um simples sorrir de pessoas ou um pôr-do-sol, nos parecem assustadoras imagens de um pesadelo, até que vemos, reveladas, tais imagens e nos debruçamos emocionados sobre a arte do fotógrafo. Imaginem agora o solipsismo, mas ao invés de ser uma solidão, mesmo que seja de um instante presente, seja, ao contrário, o negativo disso, e ali, no nosso pequeno mundo solipsista nos tornamos o mundo todo, num negativo de humanidade, que deveria brilhar pela conjunção, mas que vemos como um amontoado de escuridão a legislar sobre tudo, todas e todos e pensar, de si para si, sou o mundo, por que não concluir tudo por ele?

1.4 Concreto

O uso do termo “concreto” pode ser remetido à exposição realizada no MAM, em 9 de dezembro de 1952. A mostra, chamada de *Ruptura*, é concebido por um grupo de artistas, a maioria de origem estrangeira e residentes em São Paulo.

Em artigo publicado em 1953, Waldemar Cordeiro nos afirma que que:

Após quatro anos de luta semiclandestina o movimento da arte abstrata e concreta ingressa na vida legal artística. A posição do grupo Ruptura, realizada no Museu de Arte Moderna, assinala este momento. Este grupo, contudo, está longe de representar todo o movimento paulista de arte abstrata e concreta, cujas fileiras contam hoje inúmeros integrantes. (CORDEIRO, 1953)

Antes do conteúdo, vamos verificar algumas questões mais textuais para nos colocarmos em um contexto de agora que pretendemos seguir. A escolha de palavras não parece ser casual, e já nesse primeiro parágrafo alguns termos chamam a atenção: “luta semiclandestina”, “vida legal artística”, “fileiras”. Tais termos justificam, em parte, o tom dramático do qual nos imbuímos na seção precedente. Mas acima disso, parecem indicar que se está diante não apenas de questões de arte, mas de “artevida”, no sentido de que tais questões suscitadas como estéticas, são parte e mesmo implementam questões sociais e políticas.

Note-se ainda que Cordeiro cita que foi realizada no Museu de Arte Moderna “*a posição do grupo Ruptura*”, isto é, foi realizada não apenas uma *exposição* ou *mostra*, que de fato foi realizada, mas algo bem mais forte do que uma mostra de arte: uma “*posição*”, que atuou semiclandestinamente, irrompeu à legalidade e conta com pessoas (*combatentes? militantes?*)

em suas “fileiras”. Podemos supor que existia algo latente, virtual ou potencial e que se atualizou e foi inserida efetivamente na vida real.

Esse artigo veio em resposta ao crítico Sérgio Milliet, que nos informa:

Seis artistas expõem, no Museu de Arte Moderna, suas últimas realizações. Filiam-se uns à escola suíça, outros se aproximam dos holandeses, outros se mostram mais originais. Uns revelam toa técnica, domínio do instrumento de expressão, gosto e inteligência. Outros são menos maduros, menos imaginativos. Gostaria de dizer, com simplicidade, que certo quadro de Geraldo de Barros me agrada muito, ou que as soluções de Waldemar Cordeiro impressionam fortemente. Mas o grupo deitou manifesto e, diante da transcendência que apresentam as suas expressões literárias, vejo-me forçado a discutir. (MILLIET, 1952)

Milliet, por sua vez, parece em sua crítica muito mais responder ao *Manifesto* do Grupo Ruptura, do que propriamente fazer uma análise ou interpretação da mostra ou da exposição. Assim, por exemplo, tendo afirmado (acima) que lhe “impressionam” algumas soluções de Cordeiro, afirma sobre o próprio Manifesto que:

A não ser pela disposição gráfica, seu manifesto não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens ainda imaturos, mas desejosos de revolucionar a arte. [...] com referência ao que nos diz o grupo ‘Ruptura’, já pelo estilo e a gramática, a algaravia apenas aborrece. Restam as ideias. (MILLIET, 1952)

Seguem-se algumas críticas de falta de clareza nos objetivos, vacuidade de propostas, falta de definições adequadas e outras, que nos abstermos de acompanhar aqui. Nas *Referências* deste trabalho encontram-se os links onde os artigos podem ser encontrados para quem quiser entrar por tais meandros.

Vamos nos ater, principalmente ao próprio Manifesto, pois apresenta-se, ao contrário do que diz Milliet, bastante preciso em suas pretensões, críticas e colocações, e que pode ser considerado, realmente, um manifesto de lançamento de algo novo, que sob a forma geral de uma *ruptura* coloca-se como algo que lança as bases para a arte que denominam de *concreta*, ou mais precisamente “abstrata e concreta” (CORDEIRO et al., 1952). E resvala na questão do esgotamento do velho e de sua superação, referidos também no *improviso* que inicia este capítulo.

Como já foi dito, existe um imenso prazer humano que é dizer ou portar as novidades, e ser agente de renovação. Assim também como esta noção, muitas vezes, vem acompanhada de certa morbidez, em ver o “velho” ou “antigo” como coisa superada, morta ou ultrapassada, para justificar as novas posições.

O manifesto Ruptura tem elementos dessa ordem impressos em suas linhas. Se formos, entretanto, corretos e precisos, não podemos nos referir a eles como afirmações “necrológicas” ou da chegada em um ponto de não evolução ou estagnação, apesar de também referir-se fortemente à superação do “velho” pelo “novo”.

É importante ressaltar aqui a ligação de Willys com a música e as diversas referências à estética musical, e seu desenvolvimento como compositor e pesquisador, aluno de H. J. Koellreutter.

No âmbito geral da história da arte do século XX, o termo “concretismo” foi mais difundido a partir da *musique concrète* que Pierre Schaffer (1910-1995) vinha desenvolvendo ao menos desde 1948. Mas podemos verificar seu uso por Hans Arp (1886- 1966) em 1942 ou em Max Bill na década anterior. Wassily Kandinsky (1866-1944) recorreu à ideia, em 1938, ao definir, no embalo do abstracionismo/suprematismo, sua pintura como “arte concreta” [*Konkrete Kunst*], indicando o que havia de comum entre sua obra e a de Theo van Doesburg (nome adotado por Christian Emil Marie Küpper, 1883-1931) que utilizou ainda antes (1930) a versão francesa desse mesmo termo [*art concret*] para desvincular sua arte da imitação da natureza. Essa conceituação em Doesburg, por sua vez, era a consecução extrema de suas propostas de novembro de 1918 no “*Manifesto I De Stijl*” (De Stijl, ano 2, novembro, n. 1), no qual afirmava que “a guerra destruiu o antigo mundo com seu conteúdo: a dominação individual a todos os pontos de vista. [...] As tradições, os dogmas e as prerrogativas do individualismo (o natural) se opõem a essa realização”.(SOUZA, 2013, p. 61–62)

A distinção entre *abstracionismo* e *concretismo* só seria consolidada por Tomás Maldonado (1955), também próximo e participante do grupo *Madi*, designer, teórico e antigo discípulo de Bill. O *abstracionismo* seria ligado à aleatoriedade, a *arte concreta* ao geometrismo. No Brasil, Mário Pedrosa apresentou uma distinção entre *concretismo* e *abstracionismo* em 1952, durante a apresentação da Exposição de Artistas Brasileiros realizada no MAM-RJ, afirmando que os “artistas mais atuais” da época difundiam-se por diversos ramos abstracionistas:

De um lado a grande filiação dos que provêm de Klee, o grande artista que conciliou sempre a poesia e a abstração, o lirismo e a forma, o super-realismo com a transcendência plástica. De outro os construtores, que se originam do ritmo plástico severo de Mondrian e tentam, na esteira de Max Bill e outros, dar ao mundo moderno o seu estilo definitivo e universal. (PEDROSA, 1998, p. 243)

Em 1975 Augusto de Campos lastimaria, na introdução à segunda edição da *Teoria da Poesia Concreta*, o termo “concretismo” enquanto “rótulo anonimizador”, pois acabaria generalizando e juntando em um mesmo feixe artistas e trabalhos de linhagens bem diferentes.

Homogeneizando uma pluralidade de tendências francamente diferenciadas. Portanto, temos que reconhecer que o recurso ao termo “concretismo” refere-se, no máximo, a um conjunto de características comuns a estes artistas, sem tocar nas suas diferenças. E a característica fundamentalmente comum a todos eles é [...] o que Haroldo de Campos, em 1960, portanto em uma visão retrospectiva, chamou de “compromisso de fundo com a medula da linguagem”. (SOUZA, 2013, p. 35)

Vale dizer: a transformação da linguagem foi o fator que pôde conferir unidade à diversidade de posições, atitudes e estilos.

As experiências de Willys de Castro no concretismo, visando renovar o plano pictórico e a geometria euclidiana, respectivamente, como estrutura plástica autônoma e linguagem visual emancipada, se desenvolveram em três vertentes de investigação: no exame da espacialidade característica da tela de cavalete, no estudo das possibilidades semânticas do léxico visual geométrico e na integração das pesquisas plásticas e informacionais em um só veio de experimentação. (CONDURU, 2005, p. 22)

Willys de Castro encampou o ideário concretista em 1953, entretanto sem se vincular diretamente ao grupo de Waldemar Cordeiro e atuando de forma mais independente, desenvolvendo uma posição independente que chegou a polarizar um debate silencioso, mas acirrado com este último. Theon Spanudis comenta que essa “foi uma das razões de seu trabalho ter sido durante anos menosprezado e sistematicamente sabotado pelo Grupo de Concretos Paulistas” (SPANUDIS, apud: CONDURU, 2005). Talvez por isso mesmo tenho sido escanteado em algumas ocasiões pelo grupo.

O isolamento forçado, inconformado, aliado a uma dura resistência contínua, pareciam ser as únicas alternativas de existir e sobreviver no nosso trabalho. (CASTRO, 1982)

A experiência de Willys de Castro com o concretismo deu-se na renovação do plano pictórico, abrindo espaço para a transcendência do meio e para a transposição da tela para o *objeto*, no qual a tela passa a ser parte integrante da obra. Nesse experimentalismo também renova a forma de utilização da geometria euclidiana, que culminará futuramente no desenvolvimento dos *objetos ativos* e dos *pluriobjetos*. Desenvolve, nessa aproximação ao concretismo, três vertentes de investigação que o acompanharão de forma sistemática: o exame da espacialidade, o estudo das possibilidades semânticas da *gramática geométrica* e pesquisas plásticas voltadas para a recepção da obra pelo observador, deslocando a concepção formal ou construtiva da obra para o planejamento relacional das formas de percepção.

A conquista de um suporte avesso a manobras ilusionistas e de uma linguagem formal livre da obrigação de figurar as coisas do mundo foram etapas fundamentais no processo de autoconsciência da pintura e na aquisição pelo pintor de meios plástico-informacionais auto-presentativos e autônomos. (CONDURU, 2005, p. 22)

1.5 Neoconcreto

Essa forma de pensar o concreto, nos dá a dimensão de uma evolução — não no sentido qualitativo, do melhor ao pior ou vice-versa, mas como *evolui uma escola de samba na passarela* — do concreto ao neoconcreto.

Willys, mesmo nunca tendo se desligado ou recusado a colaboração no movimento Concretista, em São Paulo, introduz alguns elementos novos que o aproximam do Neoconcretismo, no Rio de Janeiro, sabendo-se, entretanto, que ambos os movimentos reivindicavam suas raízes construtivas.

Ora, uma das principais críticas aos Concretos de São Paulo, expresso no Manifesto Neoconcreto (Grupo Frente) é a posição frente à arte não-figurativa “geométrica”, particularmente o construtivismo (GULLAR et al., [s.d.]). Criticavam a objetividade e a exacerbada racionalista do grupo paulista em torno do Concretismo (Grupo Ruptura).

O deslocamento das condições formais da obra para as condições relacionais de sua percepção e produção de sentido no observador, já colocava Willys em um campo novo e impensado, quiçá mesmo para Ferreira Gullar ou Mário Pedrosa, que introduzem o pensamento de Merleau-Ponty e a fenomenologia da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999): o campo da ontologia. A obra passa a ser considerada pelo artista como um ente que é por si mesmo, fala de si, tem uma atualização real quando instanciado em um espaço de relação com seu observador.

O manifesto neoconcreto foi publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, na abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, onde fica claramente expressa a posição tomada entre o grupo do poeta Ferreira Gullar e grupo dos concretistas de São Paulo.

O manifesto neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica frente ao desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte não figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie. Dada e surrealismo são nominalmente citados como movimentos retrógrados. Mondrian, Pevsner e Malevitch são os pontos de referências básicos. O texto delimita, assim, o que seria de início a área de operação neoconcreta: as ideologias construtivas, com suas leituras evolucionistas da história da arte, suas propostas de

integração social e suas teorias produtivas. O neoconcretismo permanece interessado na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva — a arte como instrumento de construção da sociedade. (BRITO, 1976, p. 9)

Willys de Castro não assina o manifesto Neoconcreto, mas tanto ele quanto Hélio Oiticica foram ativos artistas que participaram das exposições, mostra e movimentos do grupo. Além disso, tanto Willys de Castro como Koellreutter, continuam com laços também no movimento concreto Paulista.

O crítico de arte Ronaldo Brito dividiu o grupo neoconcreto em duas alas ou vertentes: uma mais apegada à tradição construtiva e outra mais radical. Da ala mais tradicional, faziam parte artistas como Willys de Castro, Hércules Barsotti e Aluísio Carvão e, da ala mais radical, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. As diferentes formas de participação na arte, dentro de um mesmo movimento, abrem caminhos de discussão. Os *Objetos ativos*, de Willys de Castro, em contraponto aos Bichos de Lygia Clark, servem de exemplo para esse debate, pois apesar de, visualmente, serem trabalhos que se mostram mais distantes da proposta da artista, guardam também com ela algumas semelhanças. (LATTAVO, 2020, p. 2)

Willys de Castro mantém-se fiel à tradição construtiva e da modernidade vanguardista, na elegia da tecnologia e do progresso, a novidade que traz é de ordem epistemológica, ao transbordar a estética do campo do entendimento e do sentido, onde já habitava desde os modernos, para o campo da *ontologia*, e seu transbordamento introduz um elemento novo que ele denomina de “virtualidade”. Além disso, se o concretismo paulista se ligava à indústria e ao design gráfico, o neoconcretismo do Rio de Janeiro não tinha essa característica de aplicação comercial dos princípios e criações.

Durante a década de 1950, fase de consolidação das poéticas construtivas no Brasil, a relação entre arte e desenho industrial esteve no centro do debate cultural. Esquemáticamente, na reconstrução do debate entre os movimentos concreto e neoconcreto, costuma-se atribuir ao primeiro, maior aproximação à indústria, ao segundo uma reivindicação mais marcada de unicidade e excepcionalidade da experiência artística. De fato, a produção concreta era centrada no conceito de “boa forma”, ou seja, de uma configuração que associasse a maior densidade de informações com a maior legibilidade, equilíbrio e clareza possíveis. Os aspectos estritamente materiais da obra (o peso, a massa, o suporte, a tinta) não têm muita importância deste ponto de vista, e tampouco é relevante a relação do objeto com o espaço ao redor. Por essas características, a boa forma concretista se presta especialmente a ser reproduzida em outros suportes e com outros meios, ampliada, reduzida, deslocada e multiplicada - enfim: é especialmente adequada à aplicação industrial. (MAMMI, 2009, p. 39)

Quanto a esse aspecto, da tendência técnica do grupo paulista, Décio Pignatari, em uma entrevista, faz uma observação interessante:

A grande luta era essa, ideológica. Quando o representante americano veio aqui pela primeira vez em que a Bienal aceitou alguns concretistas, a expressão dele ao ver as obras da abstração geométrica em geral e concretista em particular foi: “*Bauhaus exercises*”. O que provocou uma reação e uma análise ideológica violenta. E claro, a América Latina essa era a análise - para eles tem que produzir baianas e bananas. Eu estou traduzindo a visão do Cordeiro. Mas é isso: América Latina não pode pretender fazer uma arte universal, a expectativa é essa. Tratem de fazer bananas, mulatas, papagaios, tucanos, você não pode chegar a pretender fazer arte internacional. Cada um tentava falar a linguagem do processo que vivia. Os ideólogos do partido que viviam do Rio para o norte tinham mentalidade agrária rural porque nunca souberam o que era indústria. [...] Eram as contradições do negócio. A ESDI [Escola Superior de Desenho Industrial] foi criada no Rio porque São Paulo não criou as condições que o Rio criou. Todo mundo da Bauhaus ia para o Rio e de repente vem o secretário de cultura do Lacerda e criou a ESDI, essa coisa incrível. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 77)

1.6 Duas concretudes

Ambas as vertentes, a concreta e a neoconcreta, seguem na afirmação do abstracionismo, divergindo, entretanto, em como se dá essa expressão do abstracionismo.

Teoricamente continuam apresentando modelos e dando consistência à atuação paradigmática do construtivismo artístico, continuam concorrentes em uma mesma teoria de não figuração como ligação ontológica.

Entretanto, às vezes de forma clara, outras de modo menos explícito, questões ideológicas determinam de fato uma reproposição do concreto para vertentes concorrentes em termos propedêuticos.

Haroldo de Campos, por exemplo, vê no movimento do concretismo ao neoconcretismo um movimento de “idiossincráticas polêmicas pessoais em torno de personalidades” (CAMPOS, 1996) e minimiza as polêmicas mais conceituais ou de fundo. Aracy Amaral, por outro lado, vê uma gritante diferença social e de classe (AMARAL, 1977b).

Embora considere-se que a alternância foi muito além de desavenças pessoais, essa alternância dá menos ênfase a um movimento de *ruptura*, do que a uma mudança de eixo que, malgrado uma profunda reavaliação de alguns pontos fundamentais de um mesmo paradigma — a arte construtiva — continuava exatamente no mesmo campo e na mesma ligação semântica

que permitisse a ambos os grupos, o paulista e o carioca, manterem aspectos muito semelhantes, embora oferecendo modelos distintos conforme alguns operadores estéticos e ideológicos.

Ou seja, as afirmações de ambas as teorias, concreta e neoconcreta, não eram contraditórias entre si, mas concorrentes, no sentido de ocorrerem juntas e competirem pela interpretação mais adequada a um mesmo paradigma construtivo, o da relação entre o concreto e o abstrato.

Por outro lado, também se considera que a prática dos artistas dos dois grupos era também sistemicamente ligada à apresentação de modelos, características marcantes desde a poesia concreta paulista dos irmãos Campos, até as de Hélio Oiticica: obras que surgiam não de uma proposta de inspiração transcendental, mas de uma inspiração imanente a uma forma de planejar a mediação entre obra e mundo, seguindo um protocolo geral de retirar a figuração como centralidade da representação.

Willys de Castro, tendo atuação destacada tanto no concretismo quanto no neoconcretismo, nos permite identificar na análise de sua produção e incorporados na sua obra de forma construtiva, para além das divergências entre as duas escolas, alguns pontos centrais que motivaram o debate estético marcada pelo esgotamento expressivo do modernismo e discussão sobre o caráter do novo, agora em um contexto que se abre particularmente a partir de possibilidade da *virtualização* de determinados procedimentos e da simulação e projeção de projetos, antes de sua realização material.

O objeto realizado é o ponto terminal da ação do artista, mas o ponto de partida do apreciador. (PEDROSA, 1979, p. 57)

A mediação entre os dois movimentos e a compreensão da crise de modernidade podem ser compreendidos a partir da obra do multiartista Willys de Castro, que pertenceu aos dois movimentos e, de certa forma, o transcendeu, na medida em que não se fechou a um ou a outro e, justamente por extrapolar os dois, colocou-se diretamente no campo expandido da estética como forma de vida, que a partir das décadas seguintes marcaria a arte da virada para o século XXI.

Tal inflexão pode ser observada no deslocamento da questão central que estava em jogo: o que é o *concreto*? Entre “Ovo novelo” e “Poema brasileiro” está-se, afinal, diante de duas concretudes: uma na concretude da representação gráfica do símbolo e da linguagem, outra da transcrição em registro de uma écfrase negativa do próprio mundo, mas reafirmado também pela concretude da frase sendo repetida exaustivamente, como se fora um poema, mas de fato

um cantochão concreto que a observação aponta, um pensar sensível, ou uma sensibilidade da razão.

ovo
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
dent ro d o
centro

nu
d e s d o
nada até o hum
ano mero n u
mero d o zero
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

o
p o n t o
onde se esconde
lenda ainda antes
e n t r e v e n t r e s
quando queimando
os seios são
peitos nos
dedos

no
turna noite
em torno em treva
turva sem contorno
morte negro nó cego
sono do morcego nu
ma sombra que o pren
dia preta letra que
s e t o r n a
sol

Ovo novelo.
Augusto de Campos, 1956

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças
que nascem

78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade

Antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade

Poema Brasileiro.
Ferreira Gullar, 1962.

1.7 Estética de sincronia

Nem o concretismo nem o neoconcretismo se propõe como uma estética imitativa ou figurativa, mas sim com raízes na própria abstração geométrica. Além disso, se não imitam ou figuram objetos no mundo, a estética permite *imitar imitações*, sob forma de metalinguagem, comentários em contexto da própria obra ou sob formas de citações e recorrências.

Dessa forma, o OBJETO ATIVO de Willys de Castro não figura um buraco ou fissura no mundo, mas sim a operação mental que concluiria que existe ali uma presença, uma irrupção, e, de fato, constrói uma sensação da razão, uma espécie de sentir com a mente.

O objeto de seu quadro é o próprio quadro que, mimeticamente, não teria como imitá-lo, pois, inexistente ainda. Entretanto, sua mimese é a sincronia da presença do espectador, que ao interpretar parece entrar em uma espécie de vertigem, pois dá vazão não ao quadro como imitação da natureza, mas como uma sensação mental: de que o quadro como pintura trai essa natureza pictográfica do próprio quadro.

Não se trata de uma estética figurativa ou imitativa, mas sim de uma estética de *sincronia*, onde a forma ou o sentido não se restringem a uma imitação da natureza ou sua figuração, mas no compartilhamento do processo de criação ou da construção de sentido.

1.8 Contemporaneidades

1.8.1 Continuidade

Willys de Castro revela um processo construtivo que incorpora, como ideário, as questões colocadas acima como parte de um cuidadoso planejamento estético, temático e curatorial que envolve seus *Objetos ativos* e seus Pluriobjetos.

Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que apresenta uma continuidade do projeto de considerar a obra de arte fixada como estado de arte a partir de seu uso, e não como possuidora de uma essencialidade que a defina para além disso e que pode ser visto como uma mediação do movimento do concretismo ao neoconcretismo, como uma continuidade do projeto construtivista.

Em um primeiro aspecto afirma-se que a criação artística de Willys de Castro se vincula a um ideário de si mesma, um conjunto de princípios ou preceitos teóricos ou conceituais que a CONCRETIZA como modelo, dando consistência à teoria da qual emana. Isso partindo-se do fato de que uma teoria é *consistente* na medida em que apresenta *modelos*¹⁴.

Este pensamento é o centro da abordagem do que aqui é interpretado como o *método de construtividade* adotado pelo artista, principalmente por seu caráter de recursividade. Desde os primeiros trabalhos, a obra de arte adquire um estatuto tropológico dinâmico que garante um *estado de arte*. Esse estado de arte é induzido por regras e procedimentos formais para além da

¹⁴ Cf., sobre consistência de uma teoria a partir da apresentação de modelos, por exemplo: (BATISTA; SALVI; LUCAS, 2011; MENDONÇA; ALMEIDA, 2012)

convencionalidade da forma artística, e transformam-se em um conjunto de *teorias* sobre o processo que envolve a temporalidade do estado de arte e sua percepção.

Essas teorias que Willys de Castro desenvolve não têm um caráter *normativo*, pois não são um conjunto de normas de estética ou beleza, como teriam teorias formais da estética. Também não tem um caráter *generativo*, pois não são dogmas

Antes, apresentam um conjunto de teorias que permitem verificar, na realização ou atualização de um objeto potencial ou virtual, o grau de *verdade* que confirma, quando *fala de si*, aproximando-se de operações de deduções em que, a partir de determinadas premissas, se possa chegar a conclusões que decorrem do encadeamento de tais premissas, se aceitas.

E talvez a grande força desse pensamento de Willys de Castro seja o fato de que, como aspecto mais relevante de tudo isso, é que oferece um *método de verificação* que permita operar o juízo sobre as afirmações dessas teorias, se são verdadeiras ou falsas.

No entanto, é um logos que estabelece, como princípio de inelegibilidade uma discursividade de encadeamento de *sensações e percepções*, cujos axiomas são da ordem que será invocada pelo artista das ideias da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty quando se refere à “fenômenos perceptivos e significantes”. Não significam por dizer, mas pelo sentido que provocam como expressão e percepção.

Dessa forma esse processo lógico expressivo fundado na teoria da obra aparece como uma *apoteose* do projeto construtivo: da construtividade como “princípio estético” à construtividade “artesanal-construtiva” e, desta, de volta àquela.

A consistência da estética é a apresentação do objeto artístico, seu modelo. O estado de arte instaurado, por sua vez, é verificado a partir dos critérios de sua própria construtividade pois como *objeto ativo* “fala de si” o que já se mostrou consistente ao apresentar-se falando de si.

Nesse sentido, a CONCRETUDE dessa estética pode ser vista na expressão modelar de sua realização. Tal concretude depende, por outro lado, de um jogo de linguagem que pode constituir, a partir de sua construtividade, a construção do seu sentido que contempla e acumula a *virtualidade* do planejamento, a construtividade do trabalho, o fundamento da matéria e o seu sentido estético. Nas suas relações interativas de significação se baseiam no processo permanente de seu desvelamento como certeza habitual da percepção que pode paramentar-se de certeza e verdade que o processo construtivo concede e do qual o objeto de arte torna-se expressão como modelo de sua teoria.

Por isso mesmo guarda, em sua significação, um aspecto que podemos chamar de *construtivo*, pois torna-se concreto na medida em que realiza um modelo segundo uma relação

de significação que depende, em última instância, dos jogos de linguagem ou jogos de certezas habituais de um determinado modo de vida cultural.

Reafirma-se como CONCRETA na medida em que não se vale de essências, de beleza ou sublimidade na constituição do valor, mas sim das relações concretas em que se insere como parte dessa humanidade compartilhada. Importante frisar que tal interpretação de CONCRETO é coextensiva e compatível com a interpretação de CONCRETO a partir da não referencialidade da linguagem ou representação autônoma de seus recursos, sejam sonoros sejam pinturas, sólidos ou palavras.

A técnica de construção artística deve demandar um **esforço** e um **trabalho** que garantam, permanentemente, sua interpretação como uma transcendência da matéria bruta da qual emergiu, seu trabalho estético é igual à ENTROPIA GERAL do estado de arte onde o que o objeto original perde de energia significativa (cede em sua passividade de objeto) o *estado de arte* deve adquirir de interpretação de *habitual atividade*, isto é, uma atividade interpretativa ativa mas que demanda de uma habitualidade como lastro final de compreensão e uma conjuntura simbólica para a construção de sentido.

No entanto, a linguagem não abarca a relação entre a concretude e a transcendência, dela mesma, em pura virtualidade, pois não pode descrever nem uma nem outra. Assim como o visível e o invisível, a linguagem não tem como expressar algo que é *sendo ali mesmo* uma percepção de mundo: ao falar dela, já não é percepção, mas uma cadeia textual que se volta para outra percepção, em outro momento completamente distinto do original.

Uma imagem que vem na lembrança tem limitações, se comparada a um texto que a descreva, a não ser por uma ligação que é, ao mesmo tempo, o elo entre um momento e outro do solipsismo de instantes presentes que, embora encadeados em uma crença de unidade, expõe um fosso inexpugnável de ontologias de serem no mundo coisas em seus instantes presentes como que objetos diferentes.

Willys de Castro, apresenta sua obra como algo que se inaugura no mundo “como um instrumento de contar a si próprio” (CASTRO, 1961). Mas não conta a si mesmo de forma discursiva, por palavras, mas pela profusão de lembranças que se encadeiam no registro da sensação de reconhecimento trazido ali pelo logos ou discursividade sensitiva e visual e que, ali, naquele instante, complementam a forma com que o objeto se configura. Muito semelhante ao reconhecimento da totalidade de uma forma que vemos apenas por um de seus lados no mundo real — nossos corpos por exemplo — mas o completamos na imaginação e na certeza e concluímos sobre sua completude.

1.8.2 Radicalidade

Tal completude e concretude dependem, por outro lado, de um jogo de linguagem que podem construir a partir de sua performatividade, isto é, de suas relações interativas de significação, o seu sentido estético como mensagem expressiva que se estabelece naquele espaço e tempo de sua apreciação.

Performatividade de si como aspectos de seu processo para constituir o *estado de arte* e performatividade do ponto de vista do observador em seu processo de subjetivação, que será o resultado da imersão no mundo da obra, autônoma, mas agora inserida em uma significação relacional. Essa relação demanda uma radicalidade no aprofundamento da arte como um objeto fabricável, serializável e reprodutível, pois cada experiência será única, como a própria relação vital entre a vida e os objetos fabricados em série, padronizados, mas únicos quando imersos em uma relação pessoal com seu possuidor ou observador. Um modelo de carro ou de computador apresenta-se como individualíssimo para seu possuidor e estabelece uma ligação que o particulariza no mundo, pela proximidade que seu uso permite. Analogamente a obra, produzida em séries de experimentações guarda, cada uma delas essa dubiedade de suscitar efeitos que se pretendem universais — reconhecimento das formas geométricas, por exemplo — com sensações particularíssimas que advém da relação com aquela pessoa que a observa e dá a essa relação uma particularidade que apenas ela pode reconstituir. É universalizante em seu modo de vida, é particularíssimo em sua experiência humana de vida.

Lyotard (2008) se refere a uma crise e esgotamento dos “grandes metadiscursos”. Argumenta que esses metadiscursos passam por uma crise que se caracteriza justamente pela falta de credibilidade nos valores e falta de padrões de reconhecimento e verificação universais. Por outro lado, se em uma referência *a posteriori* isso possa ser chamado de “metadiscursos”, em seu *lugar* original, no campo dos conflitos sociais e da esfera da produção, nos movimentos sociais ou trabalhistas, não eram metadiscursos, mas sim uma das frentes de luta dentro desses conflitos onde estavam inseridos.

Na contemporaneidade os discursos sociais passam a se espalhar “tornando a produção cultural uma arena de implacável conflito social” (HARVEY, 1998, p. 65) o que nos aponta, contrariando a tese de tenha havido uma perda de padrões de reconhecimento e verificação universais, como nos apontara Lyotard, uma continuidade de sua presença marcante no cotidiano da vida, emergindo como participação direta dos conflitos sociais na reprodução das condições sociais de produção do que .

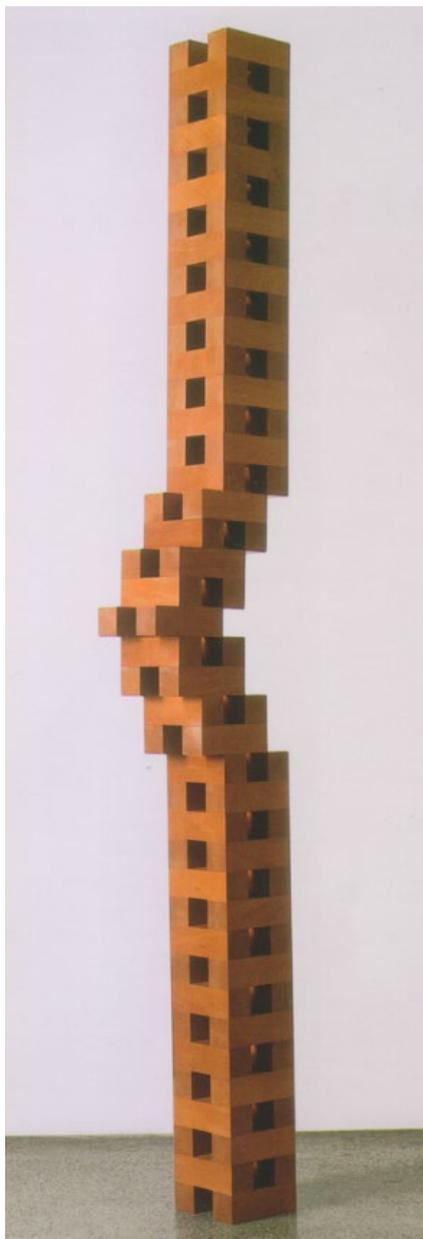
Se a modernidade buscava padrões e critérios universais de interpretação estética, a pós-modernidade dissolve tais padrões em uma tendência cada vez mais individualizada e personalizada de constituição de padrões, pulverizando a certeza universal em horizontes fechados e construtivos de si como obra de arte. A obra não busca mais a universalidade em expressões técnicas e abstratas, mas sim na concretude com que provoca em cada um individualmente, reações significativas, mas que também respondem por padrões universais de reconhecimento. É inegável, por exemplo, o reconhecimento de padrões de combates ideológicos entranhado na produção artística e cultural do século XXI, em questões identitárias, de gênero e étnico-raciais, interferindo inexoravelmente nas obras.

Na obra de Willys, o *estado artístico* tem a pretensão de ser reconhecido e percebido social e coletivamente, deslocando o tradicional conceito de *aura* para o de *realização técnica*: não passa mais pela apreciação de sua aura, mas sim pela excelência de sua técnica e pela sua capacidade de, efetivamente, provocar com sua reação um estado artístico que transcenda o objeto original e possa ser percebido como uma relação personalíssima e uma certeza universalizante de seu estado. As ideias, conceitos e relações significativas desse processo dependem, portanto, de um paradoxo, contido outrossim em toda obra de arte: deve ser algo especialíssimo naquele momento enquanto mensagem e realização artística, mas também deve ancorar-se em algo habitual e cotidiano para sua realização, do contrário perde sua capacidade reativa que pode gerar esse novo estado de arte.

A obra de Willys de Castro apresenta um equilíbrio entre a satisfação e a traição das expectativas habituais do entendimento, a informação nova e inédita e as habitualidades e redundâncias que compõe as certezas convencionais: se for pura novidade e informação, não tem lastro e não pode realizar-se como sentido e muitas vezes não pode ser entendida; se for pura redundância não atende ao lastro criativo que a atividade artística deve garantir para proporcionar de forma “cotidiana” e continuada o seu estado de arte.

Por isso mesmo guardaria, em sua significação, um aspecto que podemos chamar de *performativo*, pois torna-se concreto na medida em que realiza um modelo segundo uma relação de significação que depende, em última instância, dos jogos de linguagem ou jogos de certezas habituais de um determinado modo de vida cultural, a partir de uma autonomia minuciosamente garantida pela técnica artística na transcendência da matéria bruta para o estado artístico da obra.

Figura 20 - Pluriobjeto A6. 1988. Willys de Castro. Tinta acrílica sobre madeira de cedro polida. 205 X 30 X 15cm



Fonte: (CONDURU, 2005, p. 140)

1.8.3 Disruptura

Disruptura ao apresentar a obra como um discurso de si, fixado em sua própria atualidade e não como propositora de um não lugar idealizado.

Tais debates podem ser reinseridos em um contexto de discussão sobre a “modernidade após a modernidade”, entretanto sem assumir o registro propriamente pós-modernos, ou suas teses. Ou seja, tais tendências de Willys de Castro nos permitem falar em resiliência e fortalecimento de determinadas teses da modernidade, e não em seu esgotamento, portanto, no centro de uma polêmica sobre a pós-modernidade, mas de modo a situar a obra do artista como

uma obra que pode ser dita *após a modernidade*, mas ao mesmo tempo que não se encaixa nos padrões e pensamentos da *pós-modernidade*.

Por outro lado, nos permite evidenciar alguns pontos de inflexão: o abandono das utopias discursivas e a assunção do discurso pontuado por coletivos e lugares próprios, que culminarão atualmente nas questões identitárias.

A consequência é uma profunda inflexão sobre os espaços de arte, o papel do museu contemporâneo e as formas criativas que caracterizam uma reviravolta no papel do observador, tornando a observação ativa e o objeto de arte uma interação com o ambiente que propicia a observação a partir de um lugar específico de sua apresentação.

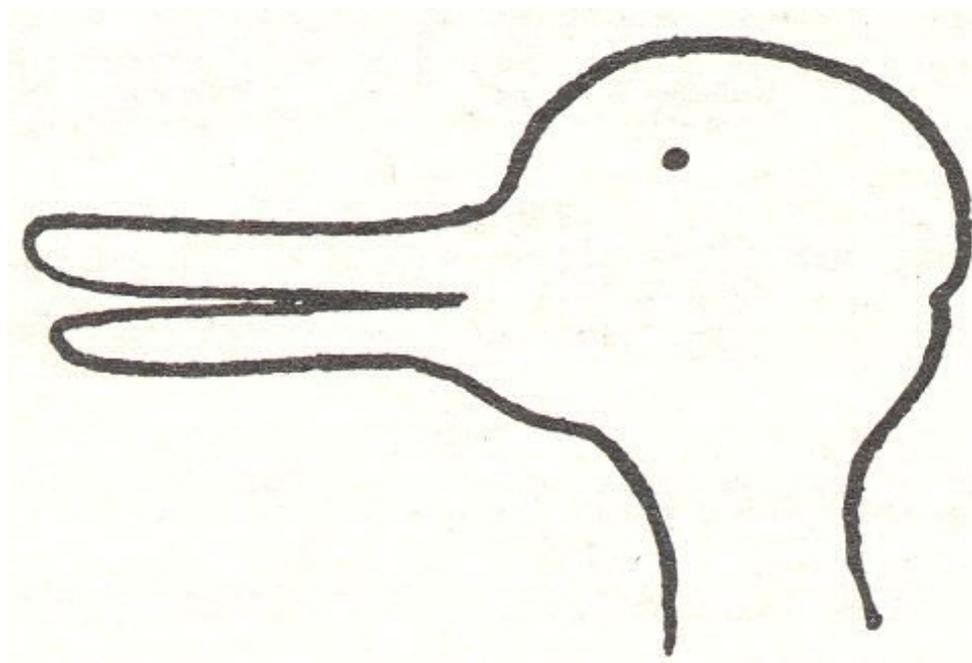
Se a tendência moderna que vem desde Duchamp passando por Andy Warhol é a de introduzir elementos do cotidiano e objetos triviais no espaço de arte (DANTO, 2002a, 2005), a proposta de Willys de Castro é trabalhar também com elementos ‘triviais’ e do ‘cotidiano’, mas não objetos do mundo — mictórios, caixas de sabão ou outros — mas objetos virtuais da própria razão ou do logos e da imaginação da geometrização do mundo: cubos, paralelepípedos, encaixes de formas, negativos e positivos.

Nesse sentido, se a modernidade traz o objeto cotidiano para o museu, Willys faz uma imersão do próprio espaço do museu na trivialidade da percepção de mundo e do hábito, transfigurando a própria obra, transcendendo o objeto original — quadro com tridimensionalidade (a tela tem as três dimensões) — e realizando uma virtualização de sua concretude perceptiva. Além disso torna patente a configuração da obra como um processo de produção e circulação (CAUQUELIN, 2005, 2008)

Um objeto bruto transcende-se não pela interpretação ou observação, mas pela desmaterialização de si mesmo e pela realização de uma realidade potencial, que o trabalho do artista deixa impregnado no ser do objeto de arte e que torna este objeto dotado de uma capacidade genuinamente humana: o trabalho. No *objeto ativo*, que inaugura a fase mais plenamente realizada de sua teoria, o objeto é ativo justamente por desempenhar, em modo de potência acumulada ou virtualidade ontológica, um trabalho cotidiano de dizer-se, recontar-se e desvendar-se.

Willys de Castro insere em um componente particularmente promissor na interpretação da estética na contemporaneidade: esse trabalho, potencialidade e virtualidade citadas anteriormente só são possíveis por estarem imersas em *jogos de linguagem* (WITTGENSTEIN, 1999, p.ex. págs. 27, 57, 75, 290 etc.) que envolvem o planejamento, construtividade e fruição do objeto artístico, fruição em seu sentido epistemológico e como percepção sensível, estabelecendo algo como um *sentir da mente*.

Figura 21 - Pato Coelho. Desenho apresentado por Wittgenstein em suas *Investigações filosóficas*.



Fonte: (WITTGENSTEIN, 1999, p. 255)

A *virtualidade* é identificada não como algo que se contraponha ao real ou ao material, mas algo que, justamente a partir do real e do material, possa expressar-se como potência em ato. Willys de Castro será um dos primeiros a utilizar o termo *virtualidade* para caracterizar essa plenitude de potência que um objeto físico pode portar, a partir de seu entranhamento em um sistema perceptivo e racional do qual faça parte como *malha de reconhecimento*. Ou seja, a própria familiaridade de um modo de vida social que tem em seu cotidiano trivial a planificação, geometrização do mundo e matematização da natureza — pois depende de tais parâmetros para a vida social e material do dia a dia: comprar ou buscar uma casa, planejar uma conta bancária, fazer economias, conhecer por imagens objetos e coisas distantes, planejar um corte de cabelo ou modelo de roupa, antecipar um planejamento de móveis — será o elemento disparador para dar ao objeto bruto a potencialidade de transcender para um estado onde sua virtualidade, designada pelo seu planejamento geométrico e garantido pela sua imersão no *jogo de linguagem* da projeção.

Dentro do contexto da história da arte no Brasil, sua atuação responde por um ponto de inflexão crucial, na passagem da modernidade para a contemporaneidade, um referencial crítico que guarda ainda o pensamento das vanguardas do início do século XX, mas já aponta questões novas e que ainda não haviam sido plenamente conceituadas.

Transcendência como processo do objeto bruto para a virtualidade de seu sentido, realizável como um trabalho estético que, impregnado pelo artista na matéria bruta, faz da

perenidade do estado de arte uma função dessa transcendência do meio em que ocorre, realizável como um trabalho estético impregnado pelo artista na matéria bruta.

As principais questões suscitadas fazem apelo à transcendência do meio e à estetização do modo de vida contemporâneo. A primeira é uma proposta de toda a trajetória do artista, que participa de um questionamento sobre a pintura e a tridimensionalidade. A segunda é uma tendência geral da pós-modernidade, mas pode ser acompanhada em Willys de Castro em sua marcante atuação na área de figurino, moda e design.

1.8.4 Arte moderna e o reaparecimento paulistano

Vive-se, através de um processo de retomada de movimentos interrompidos pelo Estado Novo ou pelo nacionalismo das décadas de 1930 e 1940, numa espécie de *renascimento* de São Paulo, segundo a expressão do historiador Nicolau Sevcenko (SEVCENKO, 1992, 1998b) onde duas questões se sobrepõem: (i) recuperação de determinadas ideias vanguardistas, como por exemplo a centralidade dos museus na interação estética; e (ii) a eclosão de um tipo diferente de estética, que não convivia mais com determinadas questões dessa mesma modernidade, que eram recebidas como *normatividade anacrônica* por diversos setores.

A arte construtiva aqui configura um arco que percorre toda a modernidade, e culmina no movimento concretista e nas teorias de contemporaneidade expressas nas obras de H. J. Koellreutter (música) e Willys de Castro (artes plásticas).

Cujas características mais marcantes são a concretude de sua expressão como modelo de uma teoria de fundo e a experimentação em busca de transcendência do meio.

Estética que guarda sua origem nos movimentos vanguardistas que culminaram na semana de Semana de Arte Moderna, 1922, que fazia parte de um *ressurgimento cultural de São Paulo*, baseado na velocidade da industrialização da década de 1950 e que estaria em oposição a uma estética *nacional-popular* baseada na figuração e representação pictórica a partir da ilustração e retratação de uma cultura nacional utilizada como amálgama ideológico populista da era varguista a partir da capital do país, o Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1998a).

A palavra *ressurgimento* refere-se ao fato de que, durante a apropriação da imagem de brasilidade principalmente a partir do Estado Novo e do ideal de união nacional e racial, houve, segundo o historiador Sevcenko (SEVCENKO, 1993), um processo quase que de apagamento da cultura paulista que, apenas nesse período citado dos anos 1950, ressurgiu com ares de grandiosidade: inauguração do MAM, inauguração das Bienais de Arte de São Paulo e o fervilhar de uma literatura crítica e regionalista a partir da Editora José Olympio, que destoava da imagem de um Brasil carnavalesco a partir do Rio de Janeiro já desde a década de 1930

através da expressão, na literatura, de um momento político e antropológico que revela um Brasil ainda pouco conhecido, que fala das migrações, da exploração do trabalho, das condições de vida precárias e da injustiça social, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Verissimo e Rachel de Queiroz, marcados pelo engajamento político e temática social de cunho regionalista, e que destoam de uma brasilidade festiva.

Ressalte-se aqui uma característica importante recuperada das vanguardas do começo do século XX: o museu como mediador das obras e espaço institucional da difusão das teorias estéticas. O MAM, o MAC e o Teatro José de Alencar, entre outros, estrearam com obras compostas especialmente para as ocasiões por H. J. Koellreutter.

1.8.5 Após a inquietude dos esquemas formais, a inquietude dos esquemas formais

A interpretação da obra de Willys de Castro e o contexto de sua produção nos permitem uma abordagem crítica desses pontos teóricos levantados anteriormente, que motivaram o debate estético marcado pela polêmica da pós-modernidade, particularmente oferecendo uma forma de interpretar essa crise da modernidade como uma crise de expansão, e não de esgotamento, através de um complexo movimento de *continuidade*, *radicalidade*, *disruptura* e *transcendência*.

Continuidade no sentido moderno de afastar a estética de uma interpretação essencialista e incluí-la no rol da expressão intrínseca a um modo de vida e seu ambiente, na aproximação entre arte e vida, além da estetização do cotidiano.

Radicalidade no minimalismo, abstracionismo geométrico, aprofundamento do projeto construtivista, fortalecimento da sintonia com o avanço tecnológico, de informação, design e exploração das técnicas de simulação, virtualização e seriação de obras.

Disruptura no afastamento dos discursos generalizantes sobre os *não lugares* — as utopias — característica de certas vanguardas modernas e a vinculação a um projeto que coloca a obra de arte como algo que acontece de forma atual, isto é, tem um *lugar próprio* e aponta para uma territorialidade.

E, principalmente, *transcendência*, como uma suma das questões anteriores, indo além das dicotomias das tradicionais oposições, como entre o moderno e o contemporâneo e, ao invés de opor um pensamento novo contra ou arremessado para aniquilar um pensamento antigo e ultrapassado, vê-se dinamicamente situado em um *espaço contemporâneo* possibilitado, justamente, pela radicalidade da “inquietude dos esquemas formais modernos” (BRITO, 1980, p. 206), do minimalismo, desconfiguração ou desmaterialização do objeto — em seus *objetos*

ativos, por exemplo (CASTRO, 1961) — e fugacidade das regras de produção simbólica ou julgamento estético.

Um *campo ampliado e expandido* caracterizado por uma reflexão produtiva, viva e pulsante da obra moderna, não como uma “figura clara, com âmbitos plenamente definidos”, mas sim

Um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites. Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo *válida por si*; há, isto sim, *démarches* distintas agindo ‘*dentro*’ e ‘*fora*’ deles. (BRITO, 1980, p. 206, destaques do autor)

Segundo Brito, “dentro” porque a arte contemporânea não é mais fundado em uma arte idealizada da modernidade, mas como ela “resultou assimilada e recuperada” e “fora” porque “os procedimentos são outros” (BRITO, 1980, p. 206–207).

Nas palavras de Ricardo Fabbrini: “não se trata, porém, de decretar, sem mais, ‘a morte do novo’, mas de redefinir o sentido do ‘novo’” (FABBRINI, 2013, p. 178).

Fabbrini afirma, ainda, que existe uma dialética “interna à modernidade que se manifesta no caráter afirmativo de certas vanguardas, e negativo, em outras”:

De modo que se constituíram, ao longo do século XX, duas linhagens, ainda nos termos da historiografia. A primeira é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, como o futurismo, e a escola da Bauhaus [...]. A segunda linhagem é a das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarco-dadaísta, que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental. (FABBRINI, 2012, p. 32)

Essas duas linhagens, entretanto, mantêm em comum o objetivo de aproximar a arte da vida comum e da “estetização do real”, ainda que com estratégias diferentes.

Willys de Castro apresenta ambas as características, transitando do concretismo ao neoconcretismo: por um lado estando integrado ao sentido do progresso técnico e compromisso com o mundo do trabalho e industrial. Por outro, também portando um inerente e grande criticismo ao processo de massificação e exploração do trabalho e do aumento das contradições sociais.

O movimento que caracteriza o concretismo em sua passagem, metamorfose ou ruptura ao neoconcretismo, oferece muitas nuances que devem ser considerados, para além de uma abordagem de ruptura.

Willys de Castro coloca-se, ainda, no centro crítico de uma polêmica sobre a pós modernidade, por exemplo, antes de demonstrar uma submissão acrítica ao capitalismo, ou antes de se “transformar em farsa” (JAMESON, 1992, 2001): não apenas os pensamentos concretos e neoconcretos eram explicitamente ligados ou referenciados ao pensamento de esquerda, dos comunistas Ferreira Gullar ou Mário Pedrosa (MARI, 2001) como eram parte importante de um ativo discurso político de resistência contra a ditadura e, sem dúvida alguma, de uma estética e atuação artísticas extremamente inovadoras e criativas, mesmo que *concretizadas* com instrumentos da indústria do design ou sob a tutela da publicidade.

A perspectiva de Lyotard (2008) poderia corroborar o diagnóstico da dissolução das grandes metanarrativas e sua pulverização em narrativas cada vez mais particulares e subjetivas que não tem preocupação com o reconhecimento universal, mas com a construção de territórios conceituais.

Isso mostraria que não existiria apenas “um construtivismo”, mas “construtivismos”, e que a sua radicalidade não passaria simplesmente pela construtividade como submissão ao artefato industrial, mas sim pela construtividade como possibilidade concreta de revelação ou desvelamento justamente da farsa da ditadura ou, generalizando, da farsa da ideologia, cuja característica é se auto ocultar nos hábitos e na vida comum. Mas este ocultamento pode ser desvelado pela dialética dos conceitos e por um apelo concreto a uma arma impensada pelas próprias vanguardas tradicionais: a concretude da linguagem, o ponto de encontro da arte, da teoria, da ciência, do conhecimento e da matéria bruta da ágora.

O campo dos artistas e pensadores, tanto os concretistas quanto os neoconcretistas, eram do campo progressista e praticavam e desenvolviam uma estética e atuação artísticas inovadoras e criativas, mesmo que *concretizadas* com instrumentos da indústria do design ou sob a tutela da publicidade.

Assim também como não podemos deixar de pensar nas “metanarrativas” disseminadas e espalhadas por comunidades, territorialidades ou identidades que passariam a enfrentar uma mesma e globalizante metanarrativa do poder, que normaliza justamente o esmagamento sistemático dessas outras portanto entrando em um novo ciclo que, não sendo totalizante, é, entretanto, é globalizável.

Segundo Eagleton, por exemplo, isso se torna paradoxal, ao considerarmos por exemplo as metanarrativas totalizantes do pensamento de ultradireita, em ascensão no mundo contemporâneo, e o fato de que diante disso parece um pouco frágil achar que a dissolução e fragmentação das metanarrativas possa dar conta desse enfrentamento. Ao contrário, parece que existe uma ideia geral, ainda que diferente das grandes narrativas utópicas, que atualiza um

pensamento geral que imagina uma carne do mundo capaz de indignar-se, de forma também utópica, e que possa universalizar-se como pensamento de resistência:

O mal revolta-se com a simples visão da virtude; é incapaz de ver a verdade e o sentido como algo mais que fingimentos pretensiosos com os quais os seres humanos escondem, pateticamente, a completa vacuidade de sua existência. É assim muito próximo do cinismo, uma zombaria contra a tagarelice muito elevada do idealismo humano. Felizmente, o mal é uma condição bastante rara, fora dos escalões mais altos das organizações fascistas; mas, no seu caráter estranhamente autotélico, ele guarda uma perturbadora afinidade com a estética. (EAGLETON, 1993, p. 297)

Em sintonia com a perspectiva desenvolvida por Harvey (1998), que afirmava que a pós-modernidade alterou significativamente o tratamento de tempo e espaço da obra, Willys desenvolveu o conceito de *entropia* e *estado de coisas*, no mesmo sentido que o primeiro apontava as temporalidades através de relações concretas da temporalidade do modo de vida. Segundo a interpretação de Harvey (1998), podemos aproximar as experiência de tempo e espaço da obra com o contexto das profundas mudanças na reorganização do capitalismo industrial e no entendimento da *temporalidade* e do *espaço* sociais, vitais e do trabalho. Para Castro, a temporalidade da obra deve expressar o processo construtivo artesanal no qual a ideia ou o conceito da matéria bruta foi transcendida e continua seu tempo quando essa obra é imersa no mundo real mas agora como *objeto de arte*, interagindo com o espaço ao seu redor e metamorfoseada pela perspectiva do olhar do observador e sua posição e deslocamento, vale dizer: tempo e espaço se fundem na mesma proporção em que, no estado de arte, matéria bruta e conceito criativo se encontram no contexto significativo da obra, sendo medidas dinâmicas de um mesmo estado.

Nas reflexões de Harvey, sobre a temporalidade na construção, comercialização e queda das imagens, surge uma interessante crítica à questão colocada por Baudrillard:

Acresce que as imagens se tornaram, em certo sentido, mercadorias. Esse fenômeno levou Baudrillard (1981) a alegar que a análise marxiana da produção de mercadorias está ultrapassada, porque o capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias. (HARVEY, 1998, p. 260)

Se concordamos com sua análise, é interessante notar que existe uma recorrência entre os pensadores que refletem sobre a pós-modernidade em tentar encontrar um novo-capitalismo, baseado justamente nas novas ferramentas de produtividade, na velocidade do mercado, na virtualização da exploração. Mas normalmente deixam de lado as duas grandes originalidades

do pensamento marxista, que parecem ainda intactas: primeiramente a sua formulação sobre as classes, que não se organiza em sistemas políticos e são induzidas justamente pela *luta de classes* como motor das transformações e as induções das crises. Em segundo lugar a sua caracterização do capitalismo como um sistema que produz, essencialmente, a *mais valia*, ou seja, a alienação do trabalho em função da acumulação do capital e não um sistema que produza mercadorias. Ou seja, o capitalismo não é definível pela forma, tipo ou produtividade de mercadorias, mas pela necessidade fundante da produção da mais valia e expropriação do trabalho.

Dessa forma, em linhas gerais, poderíamos dizer que o “*pós capitalismo*” é na verdade, o capitalismo, renovado e não sucedido.

O pós-marxismo e o pós-modernismo não são de nenhum modo respostas a um sistema que suavizou, desarticulou e pluralizou suas operações, mas precisamente o oposto: uma estrutura de poder, em certo sentido, mais “total” do que nunca, e que é capaz, no momento, de desarmar e desmoralizar muitos de seus antagonistas. (HARVEY, 1998, p. 275)

Parece, portanto, que, entre os pensadores acima, a interpretação da chamada “crise da modernidade” tem muito mais a ver com a ideologia da crítica contemporânea sobre a modernidade — particularmente a partir da década de 1980, — do que com as ideias originais do pensamento vanguardista ou propriamente da modernidade.

Parte-se do princípio epistemológico de que “não existe fora da ideologia”, e a sua correlata proposição “o logos é da extensão da ideologia” interpreta-se um discurso recorrente na polêmica sobre a pós-modernidade que reverbera fortemente na contemporaneidade, criando um bolsão epistemológico que tende a apontar no outro uma metanarrativa partindo de um ponto onde a metanarrativa é fundamental, qual seja, na crítica.

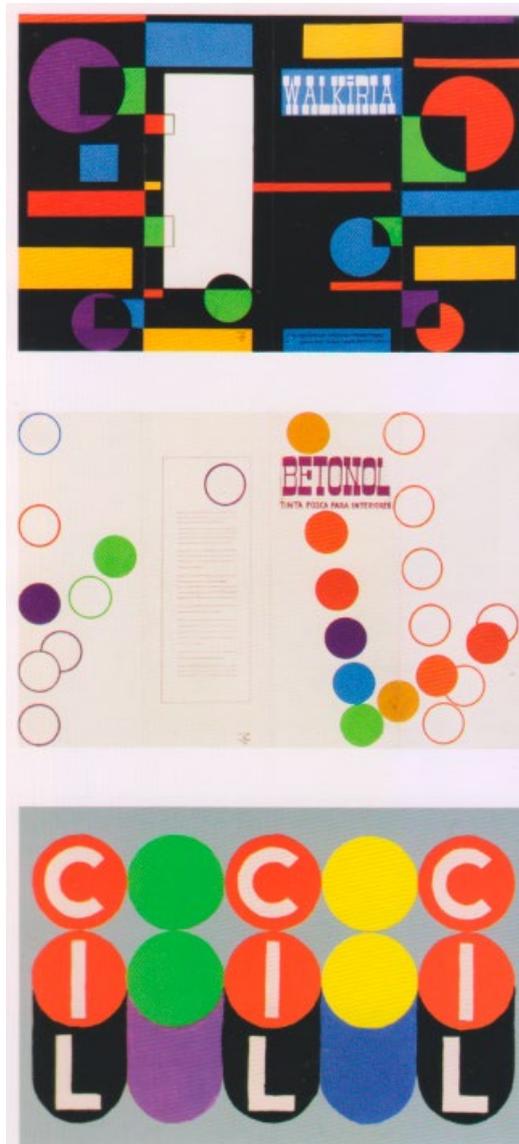
1.8.6 *Nunca fomos tão modernos*

Quanto às vanguardas, podemos revisitá-las como bom exemplo e paradigma para interpretação de um processo de *crise de depuração e fortalecimento*, estando, nesse sentido, em sintonia com o próprio devir da contemporaneidade: do moderno ao contemporâneo e deste de volta àquele.

As obras de Willys de Castro se apresentam em uma retomada da incorporação da arte na tecnologia, a radicalização das tendências visuais e estilísticas que se alinham com a tradição da modernidade vanguardista: na seriação de obras e no fortalecimento do design nas artes

visuais, com incorporações de técnicas digitais em diversos trabalhos voltados para o marketing e o mercado.

Figura 22 – Logomarcas e projetos gráficos criadas por Willys de Castro. 1950

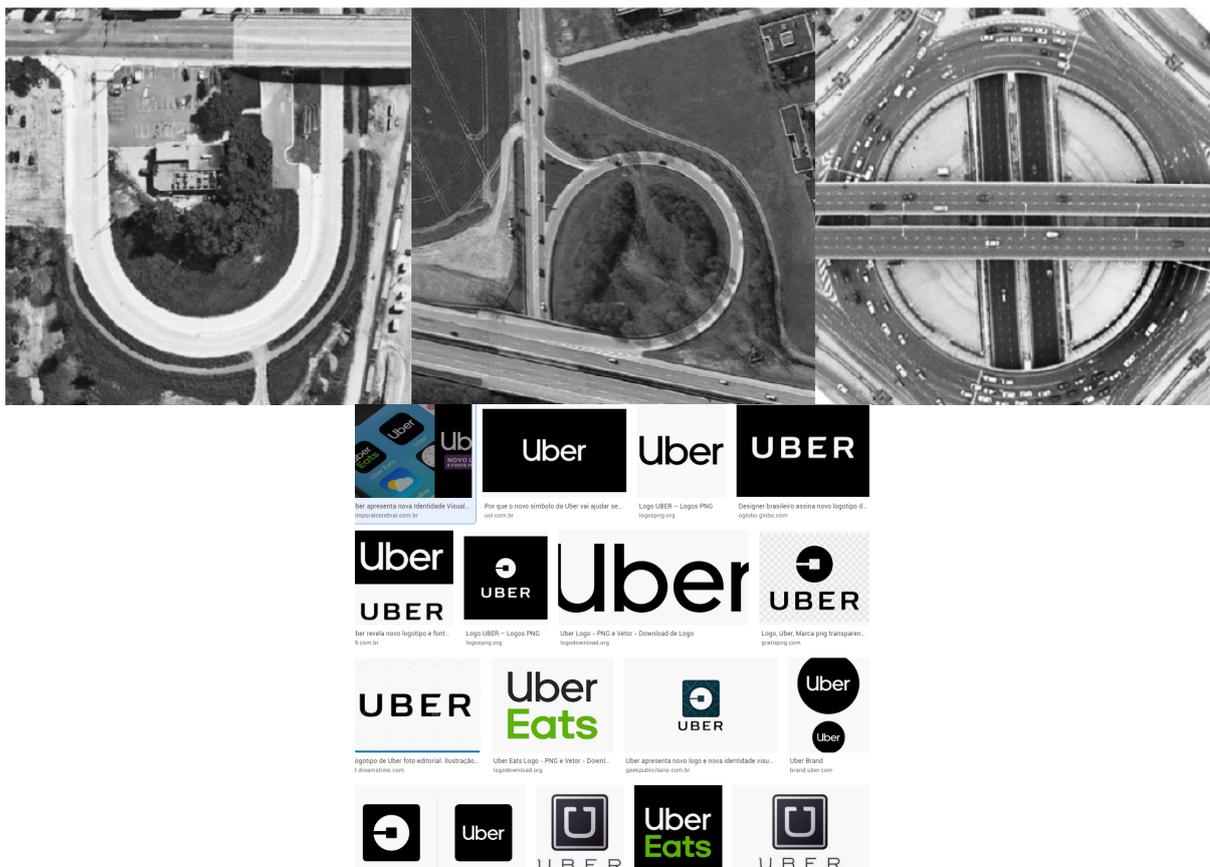


Fonte: (CONDURU, 2005, p. 28)

É notável, chegando aos dias atuais, que os logotipos desenvolvam estéticas que bem poderiam estar saindo, hoje mesmo, das propostas vanguardistas e construtivistas desde a modernidade, passando pela Bauhaus e chegando aos concretos.

Observe-se alguns exemplos contemporâneos de logotipos de empresas impactantes na conjuntura e que resgatam o design e a ideologia que nos remete à tradição do que poderíamos chamar de “*Bauhaus exercises*”, num sentido especular de certa ironia anticolonialista (conferir referência a essa passagem na pág. 90).

Figura 23 - A inspiração para a tipografia do logo do Uber. Abaixo logotipos finalizados



Fonte: Acervo pessoal¹⁵

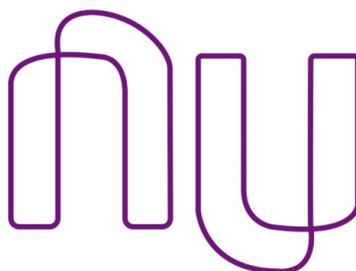
Figura 24 - Construção do logo do AIRBNB



Fonte: Acervo pessoal

¹⁵ Os exemplos mostrados aqui foram apresentados no V Encontro de Pesquisas em História da Arte, 2020. EPHA, promovido e organizado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo e durante o durante o XV Encontro de História da Arte, Unicamp, Campinas, 2021 (FERREIRA JÚNIOR; LEITE, 2022).

Figura 25 - Construção do logotipo de NUBANK



Fonte: Acervo pessoal.

Quanto aos aspectos e ideias das vanguardas do século XX, desenvolve-se com pauta muito semelhante que, ademais, é compartilhada em especial pelo grupo paulista, e que estão também em concordância com a arte na contemporaneidade. Isso reforça a tese de que se trata de uma *crise de depuração e fortalecimento* e não uma crise de deterioração ou esgotamento. Dentre as principais ideias, destacam-se:

- o projeto de estetização da arte e sua integração ou expressão no cotidiano;
- a estética como valor relacional imanente (e não transcendental e essencial) dentro de um modo de vida;
- elegia da tecnologia e do progresso;
- consolidação do design minimalista e
- do abstracionismo.
- Dentro de uma tradição construtiva.

Willys torna explícita a configuração da obra como um processo CONSTRUTIVO voltado para a CIRCULAÇÃO, optando pela produção seriada de objetos nos mais diferentes meios, como telas, tridimensionais, cartazes e panfletos. Nisso abre alguns campos característicos dos projetos das vanguardas construtivistas:

- Aproximação da arte visual com a produção industrial-tecnológica,
- Fortalecimento do design gráfico,
- Diversificação da indústria de modas e figurinos
- Cenografia para teatro no TBC,
- Criação de uma demanda social de produção da arte visual
- Presença marcante nas identidades visuais, logotipos, diagramações.

Abre um novo paradigma no mercado contemporâneo das artes visuais, ganhando extraordinário valor iconográfico e proprietário e na afirmação de marcas, movimentos ou tendências, uma imersão incondicional e irreversível por terrenos até então reservados à propaganda, marketing, indústria gráfica, de embalagens ou da moda.

1.9 Paradigmas e sintomas

Evidentemente que ambos os planos são faces de uma mesma história, e uma trajetória inclui, evidentemente, a realização de obras e a revelação de sintomas. Entretanto são aqui ordenados para duas discussões concorrentes, mas não idênticas, e que alimentam-se como engrenagens que, girando em sincronia, o fazem com uma velocidade angular completamente diferente: (1) o *paradigma* do qual faz parte, isto é, a tradição de *arte construtiva* da modernidade para a contemporaneidade na arte brasileira; (2) os *aspectos ou sintomas* que transparecem em seu jogo de linguagem, particularmente sua concepção de método artístico que revela cada uma de suas criações como *modelos* de uma teoria de fundo da qual emergem. De forma que os *aspectos* de seus trabalhos revelam ao mesmo tempo um pertencimento e um estranhamento do paradigma geral do qual faz parte, tornando a *crise* um *aspecto* do próprio *paradigma*.

Ora, pode-se, em um sentido amplo, considerar as afirmações de Kuhn (KUHN, 1997), que cunhou o sentido de paradigma na forma como o utilizamos aqui, como uma espécie de corolário às afirmações de Wittgenstein, se levarmos em conta que é um aprofundamento à reação ao positivismo lógico e uma continuidade à ideia, já destacada nas *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 1996) de que uma “análise proveitosa de qualquer atividade com pretensões ao conhecimento deveria basear-se no estudo do como essa atividade acontece e menos no estudo do porquê” (ASSIS, 1993, p. 134).

Em um sentido mais amplo, também corroboram análises do campo da Estética, por exemplo de Gombrich (GOMBRICH, 1995, p. 331), de que a atividade artística baseia-se em

princípios que jamais chegam a ser anunciados, o que não impede os artista de seguir uma ordenação teórica e construtiva.

Já vimos antes que a ciência é sempre 'uma faca de dois gumes, para defender ou atacar qualquer processo artístico. É capaz de sondar até certo ponto os mistérios da visão, mas incapaz de dizer ao artista que conclusões deve tirar do que encontrou. (GOMBRICH, 1995, p. 331)

Se a trajetória de Willys de Castro é trazida como paradigma do movimento histórico — depois da modernidade —, sua produção é aqui apresentada como uma sucessiva apresentação de *aspectos* de um tipo de prática criativa que tem por objetivo a apresentação de um resultado objetual de uma teoria de fundo que dá origem à sua própria continuidade.

Esse objeto resultante é também capaz de revelar os paradoxos que fazem parte do seu *jogo de linguagem* realizando um trabalho cotidiano, como obra, de manter o objeto bruto em estado de arte.

Ou seja, se a trajetória de Willys de Castro é trazida como paradigma do movimento histórico, sua produção é aqui apresentada como uma sucessiva apresentação de *aspectos* de um tipo de prática criativa que tem por objetivo a apresentação de um resultado objetual de uma teoria de fundo que dá origem à prática continuada e que, realizados segundo o paradigma da *construtividade*, comprovam a consistência do pensamento de fundo gerador através da apresentação de um *modelo*.

No entanto esse modelo revela também, além ou aquém da consistência da teoria de fundo, os paradoxos que fazem parte do seu *jogo de linguagem*.

Estamos empregando aqui os termos ‘paradigma’ e ‘modelos’ de uma forma muito estrita. O *paradigma* é uma configuração de caráter propedêutico, isto é, um contexto geral composto de valores e crenças, no sentido que Kuhn (KUHN, 1997) atribui ao termo. O *modelo*, por outro lado, é dito segundo o preceito da lógica segundo o qual ‘uma teoria é consistente se, e somente se, apresenta um modelo’ (BATISTA; SALVI; LUCAS, 2011; MENDONÇA; ALMEIDA, 2012), que, de forma concorrente, vai ser modelo também da consistência sintática dessa mesma teoria, isto é, a apresentação do modelo corrobora, por outros meios, a prova de consistência que demonstra que não é possível que sejam afirmadas proposições contraditórias, isto é, que não sejam ambas verdadeiras as proposições *p* e *-p*.

Sobre o papel dos modelos nas teorias científicas, os autores afirmam que os modelos “são utilizados para demonstrar a consistência de teorias” (BATISTA; SALVI; LUCAS, 2011, p. 3)¹⁶

Tenta-se aqui interpretar as obras de Willys de Castro como um permanente jogo entre um sistema que ao mesmo tempo é consistente — pois apresenta modelos — mas também paradoxal, pois induz a pensar que p pode conviver com $-p$, justamente porque apesar do modelo ser suscitado a partir da teoria da obra, seu trabalho é um interregno entre a lógica e a retórica, transitando imperceptivelmente entre uma afirmação de caráter silogístico — se aceitares uma premissa, é necessário aceitar sua conclusão — para uma baseada em um entimema.

O paradoxo reside no fato de que a *materialidade* do objeto é desconstruída, na exata medida em que, desconstruído como objeto bruto, é matéria prima da concretude do objeto ativo, mais virtual do que efetivamente real, mas verdadeiro para o observador, ao mesmo tempo que o objeto bruto deixa de ser verdadeiro no sentido da percepção, para tornar-se duvidoso e encoberto por seu revestimento epistemológico.

A *obra de arte* fundamenta-se em uma busca teórica e construtiva sobre a percepção como produtora de significados e conceitos e, levando-se em consideração o preceito geral da lógica de que “uma teoria é consistente se e somente se apresentar um modelo”, a própria obra final apresenta-se, para além de seu resultado estético e artístico propriamente dito, como modelo que dá consistência à teoria da qual emana.

Segundo o artista, essa teoria deve ser “de ordem fenomenológica” (CASTRO, 1961), pois trata-se de buscar como a percepção da obra pode desencadear uma “torrente de fenômenos perceptivos e significantes”, disparados a partir do jogo de sentidos e suscitados na relação da obra com o mundo.

Sob um ponto de vista fenomenológico (Merleau-Ponty) o observador-fruidor pode, em termos gerais, deparar com algumas situações onde ele inicia e conduz sua apreensão do mundo sensível:

- a percepção comum diante [das coisas e eventos] do cotidiano;
- a contemplação perante uma obra de arte quando ele reage de acordo com seu nível de cultura, de sensibilidade, de informação etc.;
- a observação e contemplação diante de, em torno de ou rodeado por obra de arte estática;
- a observação e contemplação diante de, em torno de ou rodeado por obra de arte transformável;

¹⁶ Conferir capítulo 3.2, Consistência, na página 140.

- a observação e fruição diante de, em torno de ou ao longo de obra que se ativa pelo movimento (de ida e volta, de cima para baixo e/ou vice-versa) do observador, movimento esse, elemento indispensável para sua fruição;
- a participação ativa involuntária do observador ao submeter-se a um percurso ou passagem determinados e, ao fazê-lo, movimentar elementos e a si próprio criando a situação requerida;
- a participação ativa voluntária do observador quando colocado diante de, em torno de ou rodeado por sistemas estáticos ou em movimento, sendo que sua participação produz, modifica ou encerra mudanças segundo sua vontade;
- a participação do observador ativo como elemento de animação, em que ele se encontra em novas situações e vai criando outras inéditas a seu redor;
- a participação do observador ativo tornando-se, dentro de determinadas situações, também o motivo de observação de outros observadores. (CASTRO, 1963)

2

Transcendência: Transbordamento do meio

2.1 Interação dos gêneros, superação dos limites

A *TRANSCENDÊNCIA* aqui é caracterizada como um movimento onde o artista busca, sistematicamente, transpor ou ultrapassar o meio ou suporte da obra, mas também a linguagem ou da técnica, expandindo ou transbordando seus limites classificatórios, conceituais e operacionais. Sistematicamente, pois em suas diversas jornadas criativas confrontou esse mesmo transbordamento, de forma continuada: na música entre diagrama, desenho e partitura; nas artes visuais entre escultura e pintura; na poesia entre o concretismo gráfico do símbolo impresso e o concretismo musical da produção do som gutural ou vocalizado; entre a planificação e a profundidade, ao pintar no plano e cobrir com desenhos projetados, em perspectivas espaços tridimensionais e objetos; na arte, design, figurinos, moda e aplicação industrial, neste caso aprofundando uma das características mais profícuas das vanguardas, que é o transbordamento do que seja arte, vida comum ou objetos de consumo.

Na carta a Pedrosa, Willys de Castro faz referência ao que estamos chamando de *transcendência*, quando se refere à “interação dos gêneros e superação dos seus limites”. (CASTRO, s/d).

O principal sentido de *transcendência* podemos encontrar no curto e denso texto de apresentação do *objeto ativo* quando de sua mostra na Galeria Aremar, em Campinas:

O esforço, a fim de sublimar o objeto de material artístico, tem o principal desígnio de encontrar o ponto em que as propriedades de ambos entram em concerto, transcendendo-o da opacidade da condição de coisa para a transparência da apreensão de ordem fenomenológica, num somatório de contrários, dos conceitos e possibilidades do material e da obra de arte, não menosprezando as finalidades da passividade cotidiana do primeiro e da habitual atividade da segunda.

Percebe-se nesse fragmento que a transcendência é um transbordamento, segundo a própria concepção do *objeto ativo*: nem escultura nem pintura, sem negar a ambas. De uma à

outra e desta de volta àquela. Esse movimento, portanto, não é de destruição ou desmontagem das concepções ou das categorias “escultura” e “pintura”, mas sim do jogo entre ambas quando é *transcendida* a dualidade classificatória e atingida uma unidade no estado de arte.

Além do transbordamento da forma, entretanto, também podemos fazer referências à transcendência da “passividade cotidiana” do objeto bruto, seu estado em que é objeto da vida do dia a dia, para uma “atividade” do estado de apreensão dos sentidos, de ordem fenomenológica.

Isso aponta para uma negação primeira, a de um objeto bruto que nega um estatuto de arte ou de lugar reservado como objeto estético; e uma segunda negação, onde esse objeto, agora em estado de arte, nega, a partir de sua interação ativa com o observador, que seja um objeto bruto do mundo.

Entretanto uma ou outra negação não abolem o estado do objeto, isto é, o objeto bruto não desaparece, assim como o objeto de arte não se eterniza. Ocorre, assim como ocorrera na anteriormente com a superação dos limites classificatórios, uma nova transcendência que também aqui não se dá por eliminação, mas sim por mudanças de *estado*: do estado de objeto bruto ao estado de arte.

No entanto, este estado pode sofrer uma *entropia*, ou seja, transladar-se de volta a objeto bruto quando o investimento expressivo da obra se esgotar e a transparência do estado ativo de sua observação voltar à opacidade do cotidiano.

2.2 Profundidade

A profundidade nos dá acesso às coisas, revelando aspectos atualmente invisíveis delas, pois nossa visão não se detém apenas nas faces ou superfícies visíveis atuais, mas também projeta e implica uma rede sentidos que completa as faces ausentes naquele instante, permitindo a visão do todo das coisas. Temos sempre presente o sentido pleno de uma da invisibilidade das outras faces como uma presença ausente, e isso ocorre de qualquer ponto de vista que eu adote. Posso observar contornando ou manipulando as coisas, mas posso vê-las por completo, contornando com a memória e imaginando, um perceber da mente, sua completude. De modo que existe um sentido, na invisibilidade, que aponta para a presença de uma determinada ausência – em qualquer ponto de vista – responsável pelo volume e reconhecimento das coisas que fazem parte do sentido geral de “coisa” para nós, ao vermos e sermos vistos.

Também vemos o que não vemos, isto é, o sentido implícito e o invisível que faz parte do sentido de um visível como ausência na expressão da tridimensionalidade na pintura.

Mas efetivamente, quando expresso no plano, não pode existir de fato uma terceira dimensão.

O quadro é uma coisa plana que nos oferece artificialmente o que veríamos em presença de coisas “diversamente relevadas” porque nos oferece segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta. A profundidade é uma terceira dimensão derivada das outras duas.(MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23)

Segundo Monteiro (MONTEIRO, 2009a, p. 104), apesar de acharmos natural uma distinção entre uma interpretação bidimensional para a pintura um fenômeno material do volume na escultura, ignoramos que também apresentam uma manifestação híbrida.

Como, por exemplo, o fato de que os pintores renascentistas usavam modelos tridimensionais, como pequenas figuras modeladas em argila, para conseguir com precisão as variações de luz e sombra que acompanham a experiência do espaço real. Ou, de modo inverso, como descoberto pelos arqueólogos já no século XIX, que já os gregos pintavam a superfície de suas esculturas, justificando o fato da cor se dispor como fundamental no exercício daquela arte.(MONTEIRO, 2009a, p. 63)

Ainda segundo Monteiro, malgrado não se possa evidentemente negar que pintura e escultura atendem por uma diferença básica “de uma técnica material”, diferem, sobretudo pela “forma como o olhar é dirigido a elas” (MONTEIRO, 2009a, p. 63). Existe um trabalho perceptivo que o corpo realiza e que é diferente em cada uma delas.

Quatro séculos após as “soluções” do Renascimento e três séculos após Descartes, a profundidade continua sendo nova, e exige que a busquem, não “uma vez na vida”, mas durante toda uma vida. [...] A profundidade assim compreendida é antes 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. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 30–31)

2.2.1 *Por e tirar*

Ao se materializarem como modelos, estas obras transcendem a “brutalidade da matéria”, os seus meios, sejam objetos do mundo (o cubo de madeira, p.ex.) ou topológicos da classificação das artes (pintura, escultura etc.). No primeiro caso, por exemplo, um cubo de madeira coberto por uma pintura, adquire transparência através da planificação, desmaterializando o seu suporte e materializando a ideia que configura uma geometria distribuída pelo revestimento uma pintura sobre tela cobrindo suas faces. No segundo caso, da classificação topológica do objeto — se é escultura ou se é pintura — esse mesmo cubo que,

dependendo de que perspectiva é observado, transita entre ser uma pintura, ou figura em uma superfície ou uma escultura, sem dissolver ou esmagar um ou outro lugar da retórica estética.

Na medida em que vê nas suas obras uma *realização* das teorias de fundo que as fundamentam, seus *objetos artísticos* — músicas, poemas concretos, *objetos ativos*, figurinos, cenários, logotipos, diagramações e cartazes, pluriobjetos — são as provas de consistência dessas teorias, apresentando-se como *modelos realizados* na medida em que passam do *estado bruto* para o *estado de arte*, segundo a própria terminologia utilizada por Castro.

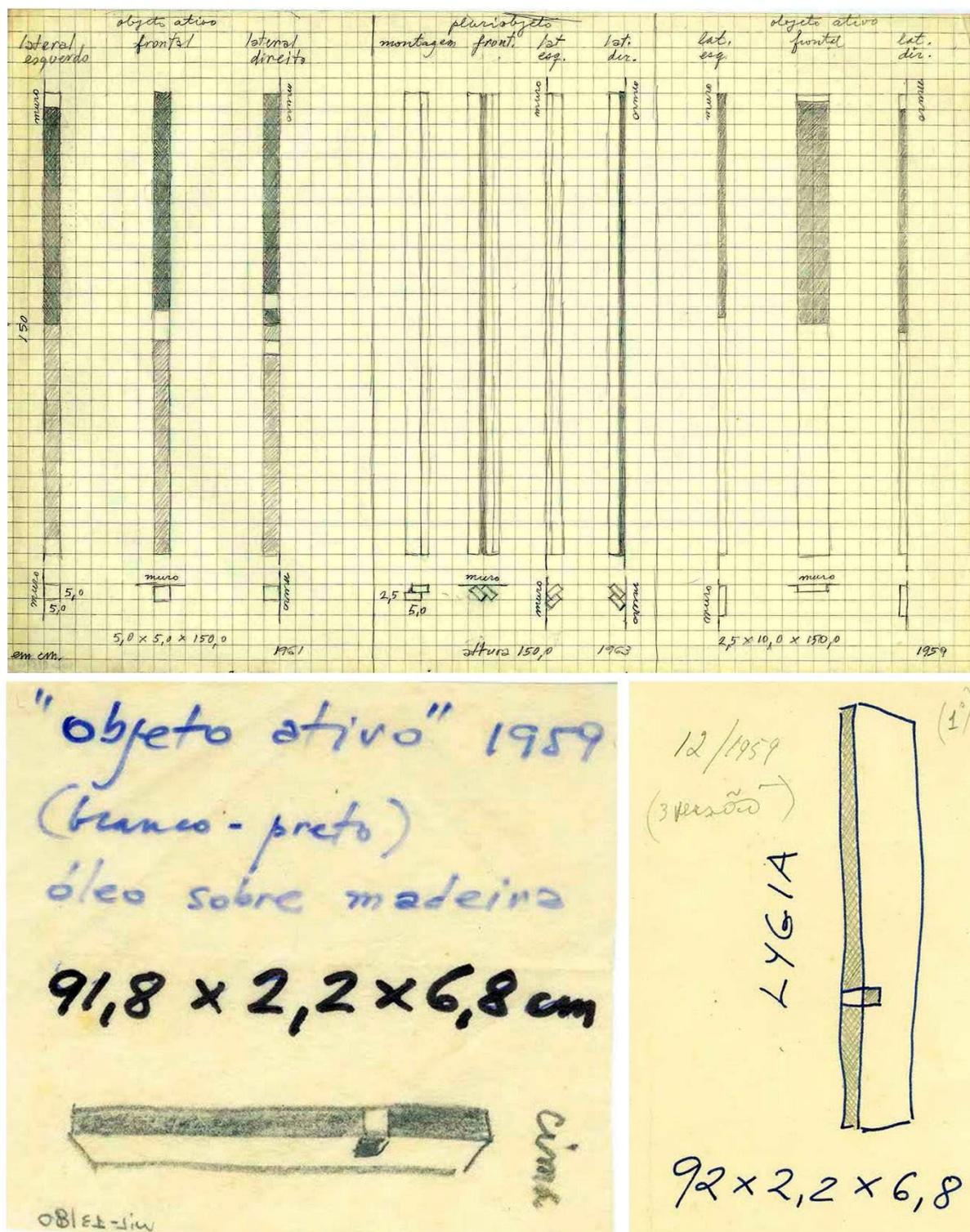
Nas imagens a seguir podemos observar o objeto ativo em exposição (Figura 2) e o minucioso esquema e planejamento das criações (Figura 3).

Figura 26 - Objeto ativo de Willys de Castro, 1959, visto de frente, e em duas perspectivas (a,b,c)



Fonte: Coleção Raquel Arnaud. In: (CASTRO; MATTAR, 2015, p. 61)

Figura 27 - Projetos de objeto ativo de Willys de Castro. Grafite e tinta sobre papel, com algumas indicações de datas, versões e tamanhos. 1959



Fonte: Fundo Willys de Castro. IAC.

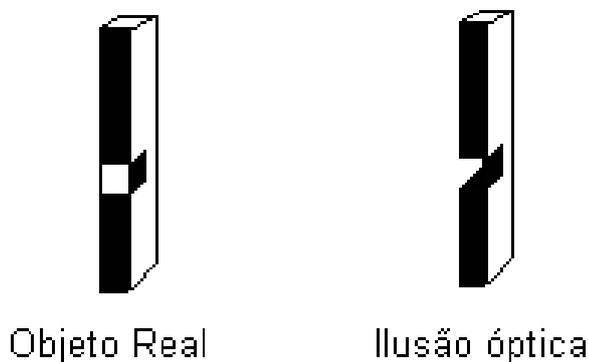
Uma forte relevância a se considerar é a ilusão de ótica, imperceptível como ilusão de ótica e tremendamente objetiva em sua percepção. Não pensamos sobre ela, apenas percebemos o resultado da tela, sem nos apercebermos do que sejam ali renovadas, as condições de transparência, translucidez ou recortes. Se nos estudos entre “negativo-positivo”, p.ex. na Figura 10, Soma entre planos, 1959, página 51 os negativos das superfícies planas tinham destaque, agora são dispostos em uma superfície restrita que, quando observada de frente, tende a diminuir o impacto de sua presença e, quando observados em perspectiva tendem mesmo a tornar esse pequeno negativo uma transparência, desmaterializando a face onde estaria pintado para tornar-se, como fenômeno perceptivo, uma reentrância, um recorte. O pequeno cubo pintado ali, portanto, torna-se sua própria ausência, abrindo uma reentrância na superfície que compartilha na lateral.

A maestria do planejamento da percepção mantém essa ilusão de recorte e transparência, seja para a superfície claro, seja para a superfície escura, de qualquer das observações em perspectiva, como se pode constatar a partir da visão dos planos *b* ou *c* na Figura 26, acima.

Ilusão óptica: As diretrizes visuais de Objeto ativo de 1960, no entanto, interferem nessa experiência. Eis que a parte inferior da superfície frontal exibe uma descontinuidade que decorre da inserção de um pequeno quadrado branco; mesmo que a alteração seja pequena, ela quebra a monocromia. Mediante um deslocamento em negativo, porque o que branco torna-se o contrário, esse quadrado é ortogonalmente transportado para a lateral esquerda. Constatamos a construção do motivo positivo-negativo, contudo, quando o observador coloca-se numa determinada posição em diagonal, os dois elementos unem-se numa figura imaginária, que era inesperada. Com efeito, essa visada sugere a existência de uma pequena reentrância cúbica na superfície frontal. Agora, o trabalho organiza-se a partir de um efeito visual. (SILVA, 2006, p. 258)

Abaixo o diagrama, apresentado por Monteiro (2009a, p. 52), , que exemplifica de forma muito objetiva esse fenômeno:

Figura 28 negativo e tridimensionalidade



Fonte: (MONTEIRO, 2009a, p. 52)

A situação do observador nos Objetos Ativos representa sim uma questão de objetividade material [...]. Mas de outra forma, e em determinados aspectos, retoma também uma virtualização do objeto característica das correntes que desaguariam mais tarde no concretismo de Max Bill, e que levariam ao extremo os termos de uma “visualidade pura”. O que parece incontestável nessa permuta é a importância assumida pelo papel do observador e, talvez, aí se encontre o mais visível ponto de concerto entre o pragmatismo inerente à própria formação intelectual de Willys de Castro e a influência da fenomenologia da experiência de seus contemporâneos neoconcretos. (MONTEIRO, 2009b, p. 44)

Existe um jogo que remete à fenomenologia da percepção, uma translação entre o que é próprio da pintura e da escultura, através da revelação pelo plano ou pelo objeto tridimensional. Esse jogo é garantido pela expressão da pintura plana como capa de um objeto tridimensional, vale dizer, o fenômeno perceptivo é um diálogo entre as duas formas de representação, expressão e captação sensível, onde o sólido pode ser subtraído a partir de uma pintura plana, como na ilusão acima.

“Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura” escreveu Michelangelo Buonarroti, em uma carta a Benedetto Varchi. Escultura se faz por *remoção* da matéria, a pintura por *colocação*.

Note-se que o objeto ativo embaralha esse recurso construtivo, que tira do mármore, esculpindo, para dar-lhe forma e superpõe tinta, pelo pincel, para criar formas planas: ao superpor cores em uma pintura e revestir o objeto com a tela resultante, portanto um duplo processo de “*porre*”, de colocar, cria-se uma percepção vívida de transparência e um cubo perde seus lados, ou sugerindo a fissura na superfície, como exemplificado no diagrama acima (Figura 28) ou, ainda, pode tornar a superfície sólida em uma superfície cristalina, revelando no interior de si outro cubo flutuante, como se pode ver abaixo na Figura 29.

Por outro lado, ao colocar o objeto fixado na parede, tirando-lhe uma das faces da vista, cria novamente uma situação inusitada e a imaginação e memória complementam essa face oculta, dando-lhe quiçá formas virtualizadas de parecer-se, já que, despida de tela, será completada pelo *sentir da mente* com a própria contiguidade do que está visível e, por completude, o que lhe foi tirado, a visibilidade de um de seus lados e a camada de cor, sobrar um processo de “*tirare*”, tirar, mas resultando não em uma forma ou escultura, mas em um objeto, agora da ideia e da completude que a percepção foi capaz de construir, de uma nova face pintada, embora não a possamos ver.

Se podemos falar em fenomenologia da percepção é pelo fato de que o fenômeno percebido não é a expressão da pintura, da escultura, do sólido, translúcido, tridimensional ou plano, mas sim a alternância que o artista consegue implementar entre formas de substâncias. Segundo Monteiro a dualidade da imagem apresenta duas formas distintas de substância:

A matéria enquanto suporte substancial de um estado sólido e invariável, e a luz como substância do visível; aquilo que chega aos sentidos; o que se pede orientar a relação insubstancial entre o visível e o vidente. (MONTEIRO, 2009b, p. 42)

O jogo de linguagens extrapola a estética ou estrutura do objeto, e passa a fazer referência aos *hábitos do pensamento*, expectativas que temos, a partir de nossas formas de vida e imersão cultural, diante do que vemos. A materialidade da escultura é esvaziada pela pintura, que adquire para a nossa percepção uma inusitada materialidade. A topologia do objeto é traída pela percepção do objeto que lhe sobrepõe uma topologia, um modo de ver o que não é visto, de dar materialidade ao que é esvaziado de massa ou, ao contrário, de dotar de materialidade o que é esvaziado de massa.

A percepção do objeto ativo de Willys de Castro induz a essa substituição da topologia real dos objetos pela expectativa, memória e completude à que se refere Merleau-Ponty:

Assim, a percepção nos faz assistir a este milagre de uma totalidade que ultrapassa o que se acredita serem suas condições ou suas partes, e as domina de longe, como se existissem apenas em seu limiar, estando destinadas a nela se perderem. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 19)

2.2.2 O cubo

O *objeto ativo* de 1962, Figura 29, abaixo atingem um ponto significativo e emblemático na querela entre cor, luz, objeto bruto e suporte: o papel do vértice, mediador entre duas superfícies, perde a razão de ser, pois trata-se de um cubo, superfícies conectadas em vértices

transformados e concentrados em uma “linha orgânica”¹⁷, dividindo dois planos não apenas pela densidade das cores, mas adquirindo uma função objetual concreta como vértice real de um cubo. O vértice adquire uma função construtiva estruturante, como já exposta na questão da analogia entre o *vértice* como ponto de inflexão nas crises e a utilização do *vértice* como elemento que pode unir o plano e o volume, tanto em figuras tridimensionais quando na planificação dessas figuras em um plano.¹⁸

Aprimorando e adensando a ideia de *transcendência*, podemos dizer que o vértice, como superfície, contrai-se ao limite, tornando-se uma aresta ou, reciprocamente, amplia-se como superfície e torna-se o plano de uma das laterais.

Note-se ainda que o que valia para o objeto ativo de 1959 (Figura 26, página 117), sobre a restrição no traslado do olhar e do observador, permanecem válidos, impondo uma forma de observação que, omitindo a possibilidade da volta completa em torno do objeto (360°) e impondo a contemplação no limite de um caminhar que está restrito a 180°, pela limitação física da parede, onde se encontra fixado.

Isso dá um efeito paradoxal de estarmos inseridos, como observadores, em um plano de virtualidade que compartilhamos com o próprio objeto, pois a ilusão de sua tridimensionalidade e a ilusão de suas transparências e sugestões de cubos interiores, não pode ser verificada de fato, pois uma das faces está oculta. Entretanto a virtualidade de que, efetivamente, exista um lado que responde pela fixação na parede, adquire um contorno de objeto concreto em nossa imaginação e percepção, recriando um objeto que desmaterializa o objeto real e materializa não o objeto ou o observador, mas a *relação de observação*.

O *objeto ativo* de Willys de Castro deve ser fixado em superfícies ou paredes, paradoxalmente observados como objetos tridimensionais — que são de fato — mas também pinturas bidimensionais planas — que também são — ou revestimento do seu suporte, isto é, sua base de matéria bruta — que também são — num jogo ativo de construção significativa, que brota da pintura ou da parede, dependendo do jogo da perspectiva e da ilusão de ótica e que sujeitavam o observador a *percorre-los* concretamente, isto é, circular e mudar de ponto de vista para ter a percepção de seus diversos aspectos. Através do olhar necessariamente flutuante interrogamos a obra, aberta para a inspeção. Flutuante pois a cada instante ela se atualiza e apenas a flutuação do olhar poderia compreender o todo dessa sucessão de si como retorno do diferente. A pesquisa tridimensional ao invés de negar a pintura bidimensional, incorpora esta

¹⁷ Conferir “*linha orgânica*”, na página 26

¹⁸ Conferir SILVA, 2006, p. 260, argumento desenvolvido anteriormente em *Vértice e mediação*, na página 15.

última sublimando seus fenômenos perceptivos originais — de matéria bruta não mais como meio, mas como existência da “coisa pintura” — e atuando na ilusão tridimensional, liberada pelo objeto sublimado. No entanto, o quadro não se transforma em escultura, antes, conta com sua significação básica de superfície pintada para transcender-se em efeito tridimensional.

Figura 29 - Objeto Ativo de Willys de Castro. Óleo sobre tela sobre madeira. 1961-1962



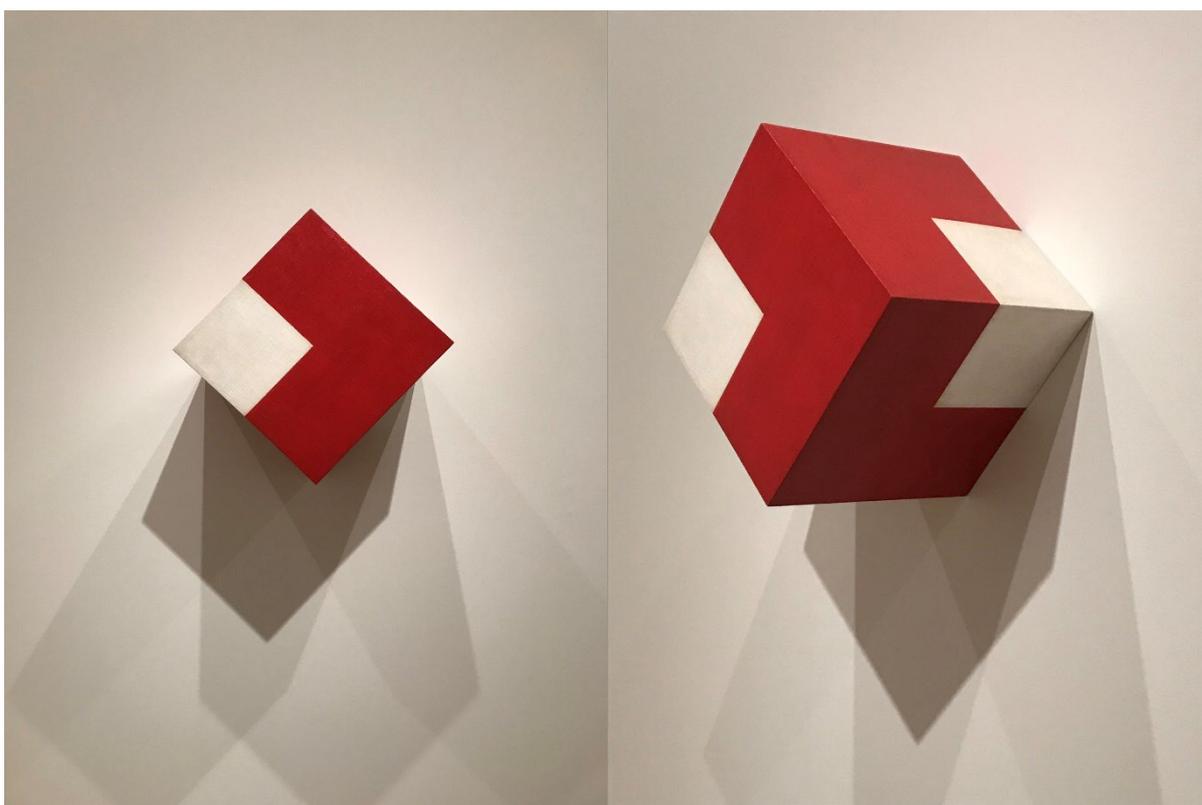
Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto Antonio Herci.

O *Objeto Ativo* é um cubo revestido com pintura de quadrados em cores contrastantes. A pintura foi feita em tela plana, mas uma vez que reveste o cubo, o encontro das pinturas

quadradas em um mesmo vértice, adquire volume e corpo, adquire profundidade. Ou mais concretamente, jogam com a profundidade.

Abaixo um outro modelo dessa mesma teoria generativa, com mudanças na cor, mas que produz um modelo a partir da mesma teoria de construção, o que corrobora a ideia de uma *teoria* construtiva e a obra como *apresentação de um modelo* dessa teoria, dando-lhe consistência.

Figura 30 (cubo vermelho/branco), Óleo sobre tela sobre madeira. 1962



Fonte: The Museum of Modern Art in NYC, divulgação. <https://fibonaccisusan.com/2020/02/20/sur-moderno-journeys-of-abstraction-at-moma/>

Se fora totalmente exposto, em um pedestal, quanto mais se expusesse como objeto, mais estaria perto de uma classificação tradicional de “escultura”, quando de fato pode ser definido como uma pintura cuja *tela plana de sua confecção* tenha uma profundidade acentuada, profundidade agora no âmbito de sua matéria bruta.

A solução do autor foi fixá-lo na parede: com uma de suas faces não acessível — invisível — impondo a limitação da observação pictórica tradicional (180°), de maneira a ficar minimizado o efeito de uma possível base ou pedestal, ou translação completa do olhar ao redor da obra. No entanto, colocado na parede, poderia ser considerado e ser classificado como um quadro, talvez um pouco diferente, com suas laterais aprofundadas e pintadas. O artista

posicionou o quadro deslocado a 45°, tentando evitar, analogamente ao pedestal, a quadratura da pintura tradicional.

Note-se que são gestos expressivos que são carregados de signos ancorados no corpo vivente, sua experiência, sua expectativa e, destacando-se sua habitualidade e sua crença habitual na percepção da configuração de todo um mundo, onde faz parte dele.

Para Merleau-Ponty “o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 14. Obs: edição virtual, página flutuante.), ou sob outra forma, visível e invisível, mas sempre completo e profundo sob sua própria perspectiva, recompondo-se em fragmentos de si como imagens visuais enfeixadas em um leque para crer em uma unidade tal que se mantém no tempo, que chamamos de *eu* e que me move: pelos desejos, sonhos e trabalho.

O *Objeto Ativo* consegue expressar esse mesmo enigma, o que não seria uma grande novidade, pois toda obra de arte revela-se no que mostra e no que oculta.

Sua novidade é a forma como lida com a profundidade: “a forma e a matéria do suporte” (CASTRO, 1961), intercambiando as propriedades do objeto bruto — como seu formato de cubo e tridimensionalidade — com a ideia geradora do objeto ativo que, investido de tais qualidades brutas, pode construir um jogo de linguagens que surpreende a própria percepção, ao confrontá-la consigo mesma no que tem de mais sagrado, sua expectativa habitual de disposição dos objetos no mundo, citada acima, e sua experiência de como se dá a disposição na profundidade dos objetos na tela.

Sobre a linha que liga meus olhos ao horizonte, o primeiro plano oculta para sempre os outros, e, se lateralmente acredito ver os objetos escalonados, é que eles não se encobrem inteiramente: vejo-os, portanto, um fora do outro, segundo uma largura diferentemente calculada. Sempre se está aquém da profundidade, ou além. Jamais as coisas estão uma atrás da outra. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23)

O artista pretende mobilizar diversas camadas de “uma torrente de fenômenos perceptivos e significantes, portadores de novas revelações até então inéditas nesse mesmo espaço”(CASTRO, 1961), mobilizando paradigmas que se tornarão axiais na contemporaneidade: o campo expandido, o site específico e a direção da ação para a virtualidade (Cf. FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 60).

Compõe um paradoxo da profundidade sobre o cubo virtual que surge no encontro de faces do cubo maior: o cubo menor só se expressa como um objeto dentro do maior se e somente se não for um objeto bruto, pois se fosse, estaria justaposto e não introjetado no primeiro. Por

outro lado, se fosse um objeto bruto, não poderia se expressar de fato como objeto na cena do *Objeto Ativo*, pois perderia sua função estética, que neste caso é a articulação entre o visível e o invisível e perderia sua potência de transcender para o estado de arte, criando a profundidade estética que se fala aqui.

Concretamente falando, suas qualidades de objeto bruto seriam opacas e resistentes para qualquer transcendência a um estado de arte NESSE atual estado de arte, construído pelo artista (isto é, poderiam surgir novas combinações expressivas que atingissem novos estados da arte). Isso mostra que a profundidade pictórica permanece intacta, mesmo que sobre a pressão significativa de um objeto bruto tridimensional: é a pintura que prevalece, mesmo quando se projeta no espaço.

Assim, tudo o que é nela incluso é o resultado de uma integração total do fato vivenciado com o material e, depois, do evento registrado com a obra conseguida. A nova obra de arte é tanto mais criativa e viva quanto mais o suporte de suas ideias entrar no conjunto como parte delas, numa interdependência e coerência extremas, a ponto de não poder definir perfeitamente, pela análise, os seus limites, sob pena de perder-se parcialmente a extensão de cada um.(CASTRO, 1961)

Transcendência não significa negação ou destruição do objeto original, mas sua transposição e diálogo permanente: entre as substancialidades da luz e do corpo físico, entre a expressividade da pintura e da escultura.

A transcendência também deve dar conta do *estado bruto* e suas qualidades iniciais e, a partir desse *estado inicial*, realizar um trabalho onde, partindo das reações simbólicas e das expectativas de reconhecimento habituais, pudesse expressar-se em um algo novo, um *objeto ativo*.

O que buscou, em sua série de *objetos ativos*, foi algo entre a materialização do signo e a dissolução da realidade do objeto. O objeto real se desmaterializa através de ilusões de ótica provocadas no observador e planejadas através de uma simulação teórica e prática.

A perspectiva é um exemplo disso, quando visto pelo ângulo apresentado acima, o objeto ativo, através de seus contornos e faces, nos induz a ver o objeto tridimensional e a ver na somatória de pinturas planas com um vértice comum à nossa vista, uma completude que não haveria de ter como pinturas planas, pois produzem um novo sólido que pode ser visto e percebido por nós, mesmo que suas outras faces, duvidosas segundo qualquer critério de realidade e invisíveis aos nossos olhos, tornem-se visíveis na imaginação e no sentido de si, e reconstituam a plenitude do objeto que, paradoxalmente ao não existir e ter sido projetado como plano, expressa-se como *visível como um todo* na percepção.

Vale notar aqui que a obra foi pintada sobre tela plana e depois revestiu um cubo de madeira, isto é, trabalhou com o cubo em sua planificação matemática, mas como virtualidade de sua forma tridimensional.

O mundo estético deve ser descrito como espaço de transcendência, espaço de impossibilidades, de eclosão, de deiscência, e não como espaço objetivo-imanente. E a seguir o pensamento, o sujeito, deve ser descrito igualmente como situação espacial, acompanhada pela sua "localidade" E, portanto, as "metáforas" espaciais serão compreendidas como indivisão do ser e do nada. Logo, o sentido não é anonadamento.(MERLEAU-PONTY, 2013, p. 201)

Um *novo estado* caracterizado por sua plenitude e unidade de sentido, herdados da percepção física e da articulação habitual dos signos para realizar-se como uma *interferência criativa*, desencadeando uma reação, cujo resultado é um amálgama de objeto e modelo, um “instrumento de contar a si mesmo” (CASTRO, 1961).

2.3 Sonorizando o indizível

Também notável, como fenômeno de transcendência ou transbordamento do meio, foi seu tratamento dado à poesia concreta, que era considerada “indizível” e que, a partir de seus próprios meios e sua teoria, podem ser instanciadas em um universo maiores, quando questionamos: “o que caracteriza o campo do dizível?”

Estamos falando de uma linguagem usual do cotidiano e baseada em uma sequência de conceitos ou significados lineares que se juntam para construir expressões, ou estamos falando de dizer, isto é, pronunciar através de sons o que ali se expressa graficamente?

Das muitas objeções que se vêm fazendo à poesia concreta salienta-se, sem dúvida, pela unanimidade com que a crítica especializada o focalizou, o aspecto da “impossibilidade” de sua verbalização. Alegam, em geral, os críticos, que os poetas concretos, preocupados em demasia com a visualização do poema, tornaram-no impossível de ser verbalizado. Parece-nos, entretanto, evidente, que esta afirmativa só poderá ser lógica se se referir a uma maneira tradicional de “dizer” poemas. (PACHECO, 1957a)

Assim o maestro Diogo Pacheco abria sua matéria, publicada quando da realização da primeira mostra de Poesia Concreta. Mais adiante, no mesmo artigo, afirma:

Willys de Castro encontrou soluções excelentes para a leitura de poemas concretos: e tão boas. Logo o Movimento Ars Nova, resolveu divulgá-las realizando no Teatro Brasileiro de Comédia, no dia 3 de junho próximo, um recital de poesia concreta juntamente com a execução de algumas obras musicais da mesma tendência.

baseada em um plano, racionalizada através de eixos. Uma das obras mais icônicas que surge desse período, da Planimetria de Koellreutter, é a obra *Ácronon* (KOELLREUTTER, 1983), cujo plano passa a ser esférico e a escrita é imprimida em uma superfície de uma esfera transparente, num notável exemplo de transposição dos meios, já que passa a ser, para além de uma partitura, um *objeto tridimensional*, que pode ser exposto, para além de servir como uma partitura.

Figura 32 - *Ácronon*, partitura sobre globo de acrílico de Koellreutter



Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Villafranca.

A experiência com a poesia concreta, que resultou em sua verbalização era, ademais, contemporânea das pesquisas com a música concreta, e não deixa de ser interessante que esta também se dava sobre a transposição de meios, já que em tese trabalhava apenas com a música

produzida a partir de um conceito preciso de “concretude”, qual seja, sons captados e gravados do mundo real, e montados e editados eletronicamente. No Brasil, na década de 1960, Koellreutter lecionava na Universidade da Bahia e, entre outros, orientou o cineasta Glauber Rocha. Em seu primeiro curta, *Pátio*, Glauber utiliza-se da música concreta para compor a trilha de seu filme (FERREIRA JÚNIOR, 2018).

Nota-se, portanto, que as experiências de transposição do meio são experiências sintomáticas na vida produtiva de Willys de Castro, desde as suas primeiras obras. E são também tendências que se expressam em outras linguagens, artistas e pesquisadores.

Nas suas composições e partituras, o artista faz uma transição, outrossim presente em praticamente toda a sua trajetória, das “topologias” classificatórias para as “tropologias” do pensamento, isto é, para lugares nas razões orientadas pelos sentidos tendo por base questões habituais e crenças no sentido humano, que pode ser sumarizado na afirmação de David Hume:

Qual é, então, a conclusão que se pode extrair disso tudo? É uma conclusão simples, embora consideravelmente afastada, reconheça-se, das teorias filosóficas usuais: toda crença relativa a fatos ou à existência efetiva de coisas deriva exclusivamente de algum objeto presente à memória ou aos sentidos e de uma conjunção habitual entre esse objeto e algum outro. [...] Trata-se de uma operação da alma que, quando estamos nessa situação, é tão inevitável quanto sentir a paixão do amor ao recebermos benefícios, ou a do ódio quando deparamos com injúrias. Todas essas operações são uma espécie de instintos naturais que nenhum raciocínio ou processo do pensamento ou entendimento é capaz de produzir ou de evitar. (HUME, 1999, p. 79)

Trata-se, segundo o filósofo, de um objeto do pensamento, uma certeza ou verdade habitual mais “vívida, vigorosa, enérgica, firme e constante do que jamais seria possível obter apenas pela imaginação” (HUME, 1999, p. 82). Não é aleatória nem voluntária, mas parte de nossa experiência e história de vida no mundo. A essas certezas habituais ou *crenças* estamos relacionando o campo da “tropologia”, clichês do pensamento que podem ser transformados, pela artesanaria construtiva do objeto de arte, em percepções vívidas, uma espécie de “sentir da mente”.

Veja a anotação que Willys de Castro faz, em carta a Pedro Xisto:

A partitura ou o diagrama são os mais práticos processos estáticos de desenvolvimento de uma sequência dinâmica. Baseada no sistema convencional de leitura ocidental, ou seja, da esquerda para a direita e de cima para baixo, ela fornece os dados necessários à sua compreensão à medida que o olho disciplinadamente a percorre. Assim, no caso de haver dois ou mais sons diferentes em altura, duração ou timbre, sincronizados, aparece o fenômeno da

simultaneidade sonora que graficamente, na partitura, seriam representados por seus símbolos, acima ou abaixo do outro. (CASTRO, 1947)

Vale notar que a música gráfica seria, posteriormente, formalizada por H. J. Koellreutter sob o nome de “planimetria”, ou escrita dos sons em diagramas ou gráficos que representam em um plano cartesiano a altura, duração e na simbologia as intensidades, timbres ou ligações em módulos, sucessões ou repetições. Ver acima (Figura 32) a partitura de *Ácronon*, de H. J. Koellreutter, escrita planimétrica que se torna tridimensional, sendo expressa em um globo. Willys de Castro, entretanto, explorou esses limites entre a expressão do diagrama como um *vértice* entre as representações gráficas das poesias concretas e o plano abstrato de suas sonorizações, novamente mobilizando, como fenomenologia da percepção, o diálogo entre substâncias: a substância material dos poemas, impressos e depois transformados em diagramas e a substância, também material, do som resultante da concretude impressa da poesia disposta temporalmente como duração de eventos sonoros.

3

Consistência: obra como modelo de sua teoria

3.1 Teoria da Obra: transcendência do meio

Willys de Castro perseguiu, durante toda sua vida criativa, uma mesma teoria da obra, apresentando como modelos, nas mais diversas linguagens, os objetos que, considerando-se a linguagem artística, poderiam ser objetos musicais, plásticos, peças de figurino ou tecidos estampados.

Aqui nos referimos a essa teoria como *teoria da transcendência do meio*. Segundo o artista, uma obra, em estado de arte, guarda o potencial de transpor os meios que lhe são base expressiva, e podem realizar essa transposição a partir de seus próprios postulados, quando estes entram em um contexto ampliado, isto é, quando tornados relacionais com o lugar próprio da obra.

Esta teoria, como ademais as teorias em geral, precisa mostrar-se consistente, ou mostrando que não guarda contradições internas onde afirma verdades ou falsidades como formulações equivalentes ou mostrando que pode produzir modelos (Conf. p.ex.: BATISTA; SALVI; LUCAS, 2011, 2011), o que seria da ordem sintática; ou apresentam modelos, como comprovações de consistência semântica.

No caso das obras de arte, evidentemente que a comprovação sintática poderia recair em um dogmatismo muito grande, que iria na contramão do que o artista pretendeu ao tender para o neoconcretismo. Resta a apresentação de modelos, gerados a partir da sua teorização.

Os objetos artísticos que Willys de Castro apresenta podem ser considerados como *modelos* que dão consistência a essa teoria de fundo, a de que existe a possibilidade de *transcendência de meio* a partir de regras formais que organizam o seu meio de forma topológica, transitam entre as formas construtivas do objeto a partir da técnica e artesanania e questões topológicas, isto é, questões que podemos chamar de *habituais* sobre determinadas expectativas lógicas e discursivas derivadas de nossa ordenação racional dentro de um modo de vida, neste caso destacando-se a nossa percepção acumulada sobre projeção e representação da tridimensionalidade e dos sólidos no plano, derivados de procedimentos geométricos

culturalmente disseminados na vida social, tanto a partir da educação quando da vida concreta de planejamento espacial no mundo.

Habituais aqui no sentido que lhe dá o filósofo Hume, tratando as certezas que emanam dessas habitualidades como *crenças*¹⁹.

As crenças ou verdades habituais são vívidas aos sentidos, nos dão certezas vitais e biológicas que são responsáveis por nossa sobrevivência no mundo, contando aí a sobrevivência como seres dotados de linguagem e cuja linguagem é um dos meios de sobrevivência, incluindo-se aí as linguagens científicas e o aprendizado, memória e cultura de uma forma de vida.

Disso fazem parte, por exemplo, nossa habitualidade em lidar com a projeção da profundidade, em desenhos planos, utilizando para isso a perspectiva, os pontos de fuga e outros artifícios que nos fazem ao mesmo tempo *representar* o mundo tridimensional em um desenho como também ter a sensação dessa profundidade, nas diversas formas de expressividade.

O *objeto ativo* não se transforma ou é ativo porque muda sua essência, é ativo porque transcende o hábito cotidiano do olhar dando outro sentido: o que é transcendido é a própria percepção não porque mude o objeto ou mude o ser de quem observa, mas por ocorre, naquele instante, a desmaterialização do seu fundamento e a materialização de sua potencialidade, isto é, a transcendência do objeto é a sensação dominante de uma imanência que, estando onde não deveria estar, porta-se como um questionamento de qualquer imanência que não pode estar onde presume que esteja.

Trata-se aqui do diálogo entre a percepção, a imaginação e a memória, subjetiva e social, entre formas distintas de identificar substâncias, a partir de eventos que são disparados a partir da percepção para a alternância *substancial*, dentro de uma tendência que podemos identificar como *ontologia da percepção*, capaz de transitar entre substancialidades: substância original do sólido (meio) de base do objeto, que tem extensão, volume, matéria; substância concreta como imagem ou som que são expressos; substância que advém da memória, hábito ou ilusão de ótica.

Essas alternâncias substanciais se apresentam como que um *sentir da mente*, onde a racionalidade e a imersão na discursividade resultante entre obra e observador, tendo como vértice a memória e o hábito para dar completude que empresta vitalidade substancial à percepção como fenômeno que extrapola a materialidade e contiguidade para a materialidade emprestada pela imaginação.

¹⁹ Por exemplo em: (HUME, 2009, 1999)

A supressão da fase material dentro do artístico ronda a pretensão idealista, utópica de criar a pura obra de arte sem criar vestígios do objeto. Pois, da condição de coisa, sempre se entreveem a forma e a matéria do suporte intercambiando propriedades com a ideia geradora da primeira. (CASTRO, 1961)

A transcendência do objeto bruto ao estado de arte ocorre como um desvelamento do objeto, realiza-se por sua vez como fruto de um trabalho ativo de conhecimento, onde quem observa a obra, o sujeito da percepção, deve ultrapassar um obstáculo anteposto a ele, a face oculta do que seria um tridimensional, mas não o ultrapassa senão pela completude de ver o que não pode ver materialmente, isto é, completude habitual de ver como um todo o que esperaria que fosse um todo na vida cotidiana. Mas o sujeito que observa a obra também deve ultrapassar um obstáculo anteposto à própria obra, impedida intencionalmente de ser um quadro, mas impedida intencionalmente de ser um tridimensional.

Dessa forma não é ativo o objeto, ativo é o seu conhecimento virtualmente transcendente e brutalmente virtual. Sua própria realização como objeto no mundo fica amalgamada ao ser que o observador se realiza ao ser ali de fato, e apenas ali: uma transcendência limite de seu próprio ser, pois conhece-se como o observador que apenas por se reconhecer como observador pode reconhecer a obra que reconhece, identificando em um mesmo movimento o conhecimento como transcendência do objeto e do ser que o observa. Um *vértice* entre o mundo e a obra, capaz de colocar-se como união de contiguidade entre o estado de arte e o mundo concreto, entre manifestações substanciais.

Seu planejamento, ou seu *princípio*, sua matéria, ou seu *fundamento* realizam-se como um trabalho em parte do observador, mas em parte pelo trabalho acumulado como que pulsando ainda pela forma construtiva com que se molda.

O abstracionismo expressa-se a partir de um sentido tropológico, que vem da consideração do que seja algo representado “geometricamente”, naturalizado a partir da habitualidade do modo de vida em projetar formas tridimensionais em planos, isto é, como uma imagem que apenas se reconhece como desenhada a partir do sentido que damos, previamente, ao que seja um “reconhecimento do que seja geométrico”.

Nesse caso o cubo não existe geometricamente de fato, mas expressa-se virtualmente e é reconhecido pela vivacidade que atinge a partir da ideia de ser um cubo. Na obra, entretanto, o cubo é de fato um cubo e tem, em suas faces, novas planificações de cubos que darão a sensação de uma recomposição da própria realidade do objeto, a partir da imbricação entre ser um cubo materialmente e expressar, em suas faces, cubos virtualizados e ali concretizados, desmaterializando o buco original.

A obra encontra-se bipartida entre um primeiro momento — de sua concepção e finalização, e um segundo momento — de sua realização como acontecimento, que transcende seu próprio objeto, tratando de reinstanciá-lo em nova configuração pela observação ativa, provocando uma reação que levará a um *estado de arte*.

Tiradas as ilusões de ótica, as restrições ou proposições de observação e toque, o espaço destinado a esta ou aquela forma expressiva (parede ou pedestal, por exemplo), a obra perde parte importante de sua expressividade.

Nesse sentido o *lugar próprio* da obra pode ser dito também seu *não campo* como objeto. Não sendo pintura, escultura e nem objeto, manifesta-se como um feixe de sensações realizado no instante perceptivo, tornando-se real por ser virtual.

3.2 Os jogos de linguagem

A abordagem da Estética contemporânea, cada vez mais, envolve questões de construção de sentido e estabelecimento de discursos. Se por um grande período as questões comunicacionais ou semióticas imperaram na avaliação da estética, optou-se aqui pelo campo da *filosofia da linguagem*, particularmente as considerações de Wittgenstein sobre os *jogos de linguagem* (WITTGENSTEIN, 1996, 1993, 1993).

Apesar de não ser novidade e de autores como Cauquelin (2005, 2008) e Danto (2002a, 2002b, 2004, 2009) já se valerem do filósofo alemão, a linha adotada serve como aprofundamento da noção de “*não essencialidade*” do valor da obra de arte, reputando sua estética para questões relacionais. Isto é, à uma literatura baseada em conceitos e definições preferiu-se uma baseada no *uso* e na *habitualidade* na constituição valorativa.

A opção pelo abstrato e oposição ao figurativo parecem evidenciar um abandono de uma correspondência estrita entre a figuração e o objeto no mundo. Sua abstração adquire sentido que extrapola qualquer isomorfismo figurativo e sua verdade, antes de ser resultado de suas condições de verdade, são o resultado da adoção de critérios de verificação que fazem parte daquele código ali apresentando ao observador, não necessariamente critérios de verificação do real, ou critérios de comparação com o verdadeiro real, mas critérios de verificação da eficácia da construtividade que torna ali, naquele instante, a virtualidade em atualidade. Ali, na frente do observador, o jogo de linguagem das perspectivas, o *objeto ativo* faz surgir um verdadeiro cubo não porque o represente de forma isomórfica, mas porque o instaura como virtualidade.

Essa forma de abordagem não precisa valer-se da *essencialidade* ou *fundamento formal* valendo-se das considerações sobre jogos de linguagem para interpretar o discurso estético. Isso

significa, por outro lado, um enfoque das artes não sob uma esfera especial, mas sob a esfera do entendimento e comunicação humanos, parte de seu modo de vida.

Nesse processo de perguntas e de busca de respostas, muitos dos problemas estéticos acabam sendo diluídos numa constatação simples, mas nada trivial, de que o *'problema dos fundamentos em arte'* é um problema para quem espera encontrar na arte fundamentos sólidos de validade e cânones de beleza, mas não é um problema para quem não crê nesse terreno sólido do que seja uma *'essência própria e verdadeira'*. Tal abertura nos conduz a um terreno ainda inexplorado, mas bastante promissor de analisar e interpretar o objeto de arte não como um *'objeto artístico'* ou um *'objeto estética'*, mas como uma especialidade do discurso humano em sua forma de vida.

A *obra de arte* fundamenta-se em uma busca teórica e construtiva sobre a percepção como produtora de significados e conceitos e, levando-se em consideração o preceito geral da lógica de que “uma teoria é consistente se e somente se apresentar um modelo”, a própria obra final apresenta-se, para além de seu resultado estético e artístico propriamente dito, como modelo que dá consistência à teoria da qual emana. Segundo o artista, essa teoria deve ser “de ordem fenomenológica” (CASTRO, 1961), pois trata-se de buscar como a percepção da obra pode desencadear uma “torrente de fenômenos perceptivos e significantes”, disparados a partir do jogo de sentidos e suscitados da relação da obra com o mundo.

Willys de Castro perseguiu, durante toda sua vida criativa, uma mesma teoria da obra, apresentando como modelos, nas mais diversas linguagens, os objetos que, considerando-se a linguagem artística, poderiam ser objetos musicais, plásticos, pelas de figurino ou tecidos estampados.

Esta investigação se propõe a interpretar uma das mais criativas e importantes mudanças para a contemporaneidade na arte brasileira, a transição do Concretismo ao Neoconcretismo, como um paradigma de constituição do objeto de arte e da concretude de sua representação.

Acompanha assim o pensamento filosófico na passagem da *fenomenologia* para a *ontologia* e marca a configuração do perfil contemporâneo da arte como conceito e técnica, do papel do espaço de exposição e do museu. Aponta ainda para um conceito de *vida como obra de arte* incidindo diretamente na atividade do observador e da constituição da alteridade nas formas de vida.

3.2.1 A querela das essências

O que nos dá a certeza de estarmos diante de algo ‘belo’? Ou de uma ‘obra de arte’? Essa sensação — a do *reconhecimento do belo ou do registro da arte* — é inevitável ou podemos escolher o que achar “*bonito ou feio*”?

Isto é de fato um ver! Até que ponto é isto um ver?
(WITTGENSTEIN, 1996, p. 266, II Parte, XI)

O que fornece a base de sua crença no espírito humano: uma sensação propriamente dita ou uma interpretação?

A questão é: o que realiza a evidência imponderável?
(WITTGENSTEIN, 1996, p. 294)

Existe uma essência de beleza, que pode ser revelada a partir da obra de arte? Ou a beleza é a expressão ou realização de uma expectativa de beleza que a obra de arte pode satisfazer sob diversos aspectos?

“Trata-se de uma vivência visual autêntica?” A questão é: até que ponto é uma tal vivência? (WITTGENSTEIN, 1996, p. 267)

De que forma somos levados às evidências muitas vezes imponderáveis, mas suficientes para essa persuasão de beleza?

[...] À evidência imponderável pertencem as sutilezas do olhar, dos gestos, do tom. Posso reconhecer o autêntico olhar de amor, distingui-lo do olhar fingido (e, naturalmente, pode haver aqui um fortalecimento ‘ponderável’ de meu juízo.) Mas posso ser completamente incapaz de descrever a diferença.
(WITTGENSTEIN, 1996, p. 294)

Estas perguntas têm tomado grande parte do debate estético e acabaram por se tornar central na didática, no ofício de artista e na crítica musical, principalmente a partir do final do século XIX, quando alguns valores consagrados do gosto foram sendo questionados.

As primeiras décadas do século XX ficaram marcadas pelo signo da ruptura estética e parece haver em toda essa movimentação das ideias humanas, dos problemas teóricos, estéticos, práticos e morais às movimentações econômicas que chacoalharam a humanidade — transferência do imperialismo britânico para o americano; revolução Russa; implosão do colonialismo tradicional; migrações de artistas e técnicos exilados — o *aspecto* geral de uma crise que podemos denominar de ‘crise nos fundamentos’ ou uma ‘crise essencial’.

Essa crise diz respeito à capacidade que o ser humano tem de reconhecer as coisas em suas identidades e eleger questões gerais ou universais, ou pelo menos crer na existência delas e, por outro lado, ter como *suporte de humanidade* a impossibilidade de provas ou demonstrações sobre as questões *essenciais*, necessariamente remetidas à esfera da *certeza indemonstrável*.

A questão parece ter sido “sumarizada” a partir das palavras de um ensaio de *Quine* que, malgrado não trate de *Wittgenstein* nem de arte, pode situar paradigmaticamente o problema:

Há aqueles que pensam que nossa habilidade para entender termos gerais e para ver um objeto concreto como semelhante a outro seria inexplicável se não houvesse universais como objetos de apreensão. E há aqueles que não conseguem perceber, nesse apelo a um reino de entidades para além dos objetos concretos, nenhum valor explicativo. (QUINE, 2011, p. 145)

Isso mostra a *materialidade* da discussão sobre a teoria da arte e o que se podia fazer, em nome da postulação do belo: ultrapassava a questão subjetiva do gosto e impunha uma verdadeira batalha *estética*, onde a manifestação da obra de arte passava pela necessidade do convencimento, por assim dizer, *de sua validade*.

A forma de focar a discussão estética, tirando-a do campo da substancialidade ou *essencialidade*, estava em plena sintonia com todo o movimento que apontava para um processo de grandes rupturas epistemológicas ocorridas também nas áreas de filosofia, lógica e nas matemáticas.

Convém, ainda, um esclarecimento sobre o termo ‘crença’. Não se trata aqui do sentido que se atribui à palavra quando se fala de superstição, ou sentidos religiosos ou rituais. Utiliza-se o termo *crença* com referência à forma como *Hume* dá sentido a ele. Segundo *Hume* (HUME 2009), a *crença* pode ser entendida como uma certeza que temos de determinadas coisas, que extrapola a racionalidade ou demonstração dessas coisas. É parte integrante de nossa forma de vida e nos prepara para situações em que a razão não pode nos ajudar, no enfrentamento de determinadas situações de sobrevivência em que é mais importante alguns gestos instantâneos do que alguma certeza racionalmente estabelecida. *Um sentir da mente*.

O *hábito* é um princípio que “me determina a esperar o mesmo para o futuro”; a experiência outro princípio (HUME, 2009, p. 297). Aliados e atuando juntos na imaginação levam à formação de certas ideias de forma mais intensa que outras. Esse conjunto de ideias são tomados como essa certeza própria: a *crença habitual*.

Sem essa qualidade pela qual a mente aviva algumas ideias mais do que outras (qualidade que aparentemente é tão insignificante, e tão

pouco fundada na razão), nunca poderíamos dar nosso assentimento a nenhum argumento, nem levar nosso olhar para além daqueles poucos objetos presentes a nossos sentidos. (HUME, 2009, p. 297)

Considere-se a obra de arte do ponto de vista da *percepção estética*, como uma forma de *entendimento* que lida com uma relação entre *impressões* e *ideias* e que consegue, através de um planejado conjunto de dados oferecidos aos sentidos, transferir vivacidade a algumas delas [das ideias], construindo um sistema interno à obra de *convencimento estético*, que estamos por analogia chamando de *crença estética*.

As impressões secundárias ou reflexivas são as que procedem de algumas dessas impressões originais, seja imediatamente, seja pela interposição de suas ideias. Do primeiro tipo são todas as impressões dos sentidos, e todas as dores e prazeres corporais. Do segundo, as paixões e outras emoções semelhantes (HUME, 2009, §1, pág. 309) [...]

As impressões reflexivas podem ser divididas em dois tipos: as calmas e as violentas. Do primeiro tipo são o sentimento [*sense*] do belo e do feio nas ações, composições artísticas e objetos externos. (HUME, 2009, §2, pág. 310)

Da coerência desse sistema interno de *CRENÇA* é que decorre, em maior ou menor grau, o *consentimento* do espectador em relação à lógica interna da obra de arte.

Isso aplicado às teorias da estética, e mesmo nas teorias da forma e da recepção, significa que o escopo de certezas e afirmações que podemos fazer são fundadas na experiência compartilhada como modo de vida, mas não podem ser comprovadas por demonstrações ou determinadas apenas por regulações, pois constatamos facilmente na história da arte que sistematicamente tais regulações são quebradas por escolas e estilos que entram em conflito. O conceito do que é “belo” ou “válido”, dessa forma, está em função com a materialidade é a forma de vida.

Willys de Castro aproxima-se dessa ideia de *certeza habitual* no seu objeto ativo, a partir da ideia ou teoria de sua concepção, construção e exposição ou interação com o observador. Através da imbricação entre a obra e os requisitos da execução, a contiguidade que oferece entre a memória e a sensibilidade da experiência do dia a dia e a modelagem final da sua estrutura. Nesse processo pode, de forma eficiente e a partir de sua construtividade original, restituir a partir da tropologia, uma topologia resultante, restabelecendo “topicamente novas relações e concordâncias”:

Assim, tudo o que é nela incluso é o resultado de uma integração total do fato vivenciado com o material e, depois, do evento registrado com a obra conseguida. [...] A nova obra não é estanque,

ela translada os seus significados para o espaço circundante, estabelecendo topicamente novas relações e concordâncias, pois, sem recorrer às referências exteriores, ela coleta de si mesma os dados necessários à sua comunicação, retirando-os parte do real e parte do virtual. Tal obra, realizada com o espaço e seu acontecimento, ao penetrar no mundo, perturba-o e, pelo seu surgimento, deflagra uma torrente de fenômenos perceptivos e significantes, cheios de novas revelações, até então inéditas nesse mesmo espaço. (CASTRO, 1961)

3.3 Consistência

A *CONSISTÊNCIA*, é interpretada como o processo que busca, na apresentação da *obra de arte*, a realização de um modelo construído a partir de uma *teoria da obra* e que, ao ser apresentado como modelo constituído a partir dessa *teoria de fundo*, possa dar consistência a ela. Este processo deflagra uma concepção de construtividade a partir da modelagem de objetos que transitam entre o objeto real ou bruto, da percepção primeira dos sentidos, para a instauração de um *objeto do pensamento*, capaz de, nesse processo de implementação, desmaterializar o primeiro, constituindo-se em uma espécie de “sentir da mente”. Segundo Mammi:

Objetos ativos de Willys [...] têm uma maneira muito peculiar de remeter constantemente ao que está ao redor, atrás ou dentro deles - remissão que é sempre estrutural, nunca metafórica. (MAMMI, 2009, p. 40)

Os objetos ativos parecem diminuir o espaço de uma expressividade livre e depende de sua própria estrutura formal, fundada na planificação de sólidos oriundas da geometria espacial, particularmente das projeções de sólidos, neste caso específico de um *cubo*.

O que se chama aqui de *teoria da obra* é o planejamento da obra a partir de uma teorização da geometria, baseada em uma afirmação que se pretende verdadeira. Veja um esquema hipotético de uma proposição, neste caso com pretensões de ser generativa e construtiva:

- *Se* os sólidos podem ser projetados em um plano através de regras da geometria espacial — perspectivas, pontos de fuga, planificação de sólidos — desenhados e pintados em uma superfície plana (óleo sobre tela)
- *e se* essas projeções podem ser combinadas com as faces de um sólido semelhante a ela — mas de tamanhos variados e utilizadas como recapeamento do sólido original (o cubo de madeira);

- *então* o sólido original vai se desmaterializar em função da materialidade do jogo perceptivo, de ordem fenomênica, e tornar *concreta* a percepção da pintura, como se esta fora um sólido que penetra o primeiro.
- *Corolário*: isso pode gerar uma situação de transcendência onde a opacidade do primeiro cede lugar à transparência perceptiva da pintura, agora revestimento, mas, como fenômeno, um sólido que consegue penetrar o primeiro e impor-se à imaginação e à memória, dado que estamos imersos em uma forma de vida que tem por prática milenar projetar sólidos e imaginar o que são como objetos desenhados em um plano.

A teoria poderia ser consistente sintaticamente quando não apresentar uma contradição em seus termos, isto é, uma frase que possa ser afirmada como verdadeira e sua negação também seja verdadeira.

Mas uma teoria também pode ser consistente semanticamente, neste caso apresentando um modelo a partir de sua concepção ou sua *teoria*.

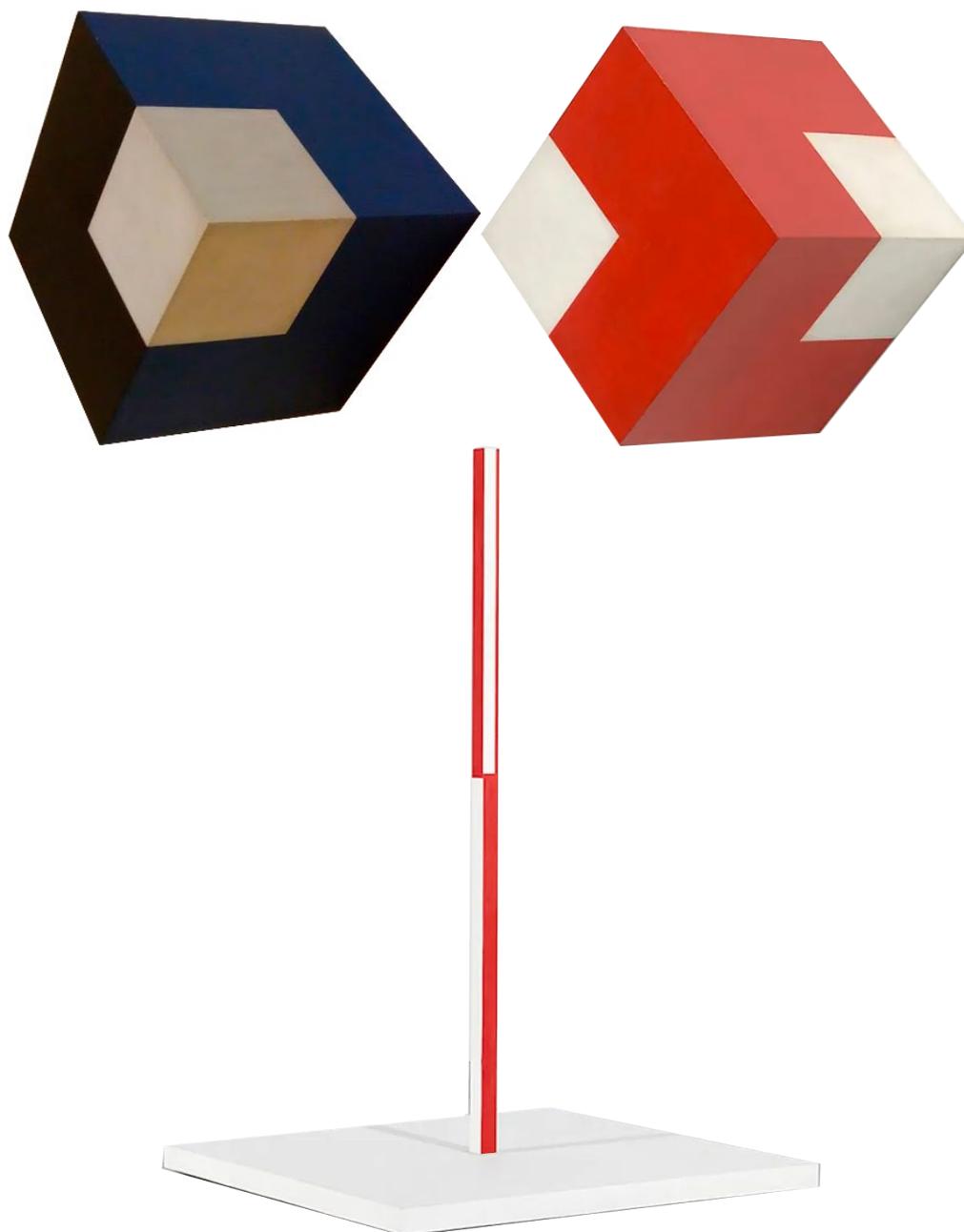
Assim, no que diz respeito ao exemplar conceitual escolhido para discussão neste trabalho (modelos científicos), observa-se que de um modo geral eles são utilizados para demonstrar a consistência de teorias científicas. Os modelos, segundo esse entendimento, caracterizam ideias fundamentais das teorias com o auxílio de conceitos com os quais os cientistas já estão familiarizados antes da elaboração das mesmas. (BATISTA; SALVI; LUCAS, 2011, p. 2)²⁰

Ora, a apresentação do *objeto ativo*, nesse sentido, pode ser considerada a apresentação de um modelo da teoria de sua própria construção, e oferece um tipo de recurso construtivo que pode ser dito recorrente: ao criar o fenômeno sensitivo chamado de *transcendência* dá consistência à teoria de seu projeto e, analogamente, ao dar consistência à teoria da transcendência, torna a sua *virtualidade* (CASTRO, 1961) uma atualização de sua potência, ao materializar-se como *objeto ativo* em estado de arte, desmaterializando o objeto bruto, agora subsumido a planos de sua própria efetivação.

De modo que o cubo de madeira, objeto real do mundo, desmaterializou-se como cubo de madeira e para materializar a virtualidade da pintura que cobre suas faces, agora planos de projeções que darão a sensação de transparência de formas.

²⁰ Sobre modelos e consistência conferir ainda (MORGAN; MORRISON, 1999, apud BATISTA, 2011)

Figura 33 - *Objetos Ativos* de Willys de Castro, 1959-1963. Óleo sobre tela sobre madeira. (a,b,c)



Fonte: (a)= Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo; (b,c) = MoMA Collection.

3.4 Da fenomenologia à ontologia

O símbolo justamente é o que exprime esse tipo de estruturação onde a ação se orienta para o virtual, orientação que se presentifica na percepção, na linguagem e no trabalho. (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 60)

A ideia de *ontologia* pode ser considerada a partir da forte influência da filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), inicialmente considerado no campo da fenomenologia, mas depois transitando para o da ontologia. Essa evolução no pensamento do filósofo, a partir

da expressão da “fenomenologia da percepção”, que marcou a geração dos Concretos e Neoconcretos e foi introduzida no pensamento brasileiro principalmente através do poeta Ferreira Gullar, chegando aos seus últimos escritos, marcadamente desvencilhando-se da *fenomenologia* e apresentando a sua opção pelo pensamento baseado na *ontologia*. (2013, 2003, 1999)

Uma profunda revisão ocorre nas ideias de *objetividade* e *subjetividade* a partir dos últimos escritos de Merleau-Ponty, em “Visível e invisível”, não como “uma vitória do ‘interior’ sobre o ‘exterior’, do ‘mental’ sobre o ‘material’, mas como apelo à revisão de nossa ontologia, ao reexame das noções de ‘sujeito’ e ‘objeto’” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 32–33)

A ontologia seria a elaboração das noções que devem substituir a de subjetividade transcendental, as de sujeito, objeto, sentido — a definição da filosofia comportaria a elucidação da própria expressão filosófica (uma tomada de consciência, portanto, do processo empregado no que precede “ingenuamente”, como se a filosofia se limitasse a refletir o que é). (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 165)

Complementa o filósofo: “devo mostrar que o que se poderia considerar como ‘psicologia’ (Fenomenologia da Percepção) é na realidade ontologia” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 171)

Chega a um conceito que denomina de *carne* e em uma relação entre o visível e o invisível, de si mesmo e da alteridade como uma questão que transcende a percepção e o sentido sobre a participação em um pensamento do mundo.

Não sei os outros no sentido forte em que me sei, não posso, portanto, vangloriar-me de participar com eles de um pensamento do mundo que seria idealmente o mesmo; minha percepção do mundo, todavia, sente-se “fora”, sinto na superfície de meu ser visível que minha volubilidade se amortece, que me transformo em carne e que no fim dessa inércia, que era eu mesmo, há outra coisa, ou antes, um outro que não é uma coisa. Não reside, portanto, em alguma parte, está por todo lado à minha volta, com a ubiquidade dos seres oníricos ou míticos: pois não é inteiramente ipse - somente eu o sou -, no entanto, também não está preso no tecido do que chamo o ser, ele o engloba, é um olhar vindo de parte alguma e que, entretanto, me envolve, a mim e à minha potência de ontogênese, de todos os lados. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 67)

A relação temporal, interpenetra a percepção como fenômeno e lhe empresta uma dimensão ontológica, coabitando um plano de existência espacial, memória e ser no mundo, que pode, a partir de espaços e retalhos visíveis, revelar também o invisível aos olhos, como um saber dos sentidos, um sentir da mente.

O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que os apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 113)

Ao observamos partes visíveis das coisas, nossa imaginação e memória nos induzem a completar as partes que não estão à vista, buscando uma completude do objeto. Quando olhamos um carro vindo em nossa direção apenas de frente, sem nunca o ter visto antes, sabemos que é um carro inteiro, supondo sua cor uniforme, formas recorrentes das marcas e complementamos **esse carro** com aqueles **outros carros** que guardamos em nossa memória perceptiva. Segundo o filósofo Merleau-Ponty, o jogo entre o visível e o invisível pode ser notado na observação do próprio corpo: “o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 14). A natureza nos deu olhos nas faces, e não podemos observar a não ser as partes que nossa visão alcança, mas temos a certeza vital de que somos um corpo inteiro: ao olhar nossa mão, visível, recompomos, por meio das sensações, o restante do *eu* invisível.

Sob a solidez da essência e da ideia há o tecido da experiência, essa carne do tempo, e é por isso que não estou certo de ter perfurado até o núcleo duro do ser: meu incontestável poder de tomar terreno, de extrair o possível do real não vai até dominar todas as implicações do espetáculo e fazer do real uma simples variante do possível; ao contrário, os mundos e os seres possíveis é que são variantes, duplos do mundo e do Ser atuais. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 111)

Merleau-Ponty investigou a percepção buscando nela um sentido de conhecimento que a tradição cartesiana e a ciência positivista tentaram confinar na razão — ou operação do pensamento ou do espírito — relegando a percepção a intermediação do conhecimento ou então algum teste ou contraprova de verdade ou realidade. A ciência, afirmara Galileu em seus Diálogos (GALILEI, 2004), atua no sentido de desenvolver técnicas, aparatos e ideias que possam “corrigir o sentido”, em si mesmo ilusório: assim era o telescópio, que nos aproximava de uma visão real dos astros e nos permitia pensar uma nova física. A marca da modernidade, particularmente da pesquisa científica, será ver no sentido uma fonte de enganos, diante de uma razão que tudo pode, potencialmente, esclarecer e deixar em pratos claros e distintos. Uma das poucas vozes destoantes dessa confiança na certeza racional será o filósofo Pascal: “os sentidos,

com suas falsas aparências, enganam a razão; e essa mesma fraude que oferecem à razão recebem-na dela, por sua vez.” (PASCAL, 1973, p. §83)

Para Merleau-Ponty, entretanto, o corpo é um todo voltado para a inspeção do mundo justamente através dos seus sentidos e da percepção. “A arte, e especialmente a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 12). Elegerá a investigação especialmente da pintura pois a visão é a forma privilegiada de inspeção do mundo e a pintura uma forma privilegiada de visão de mundo. Mas também porque a literatura e a filosofia exigem tomadas de posição e “não se admite que mantenham o mundo em suspenso” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 12). A música inversamente, está muito aquém do mundo e não pode designar nada além dos fluxos e refluxos, crescimento, explosões e turbilhões.

O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Diz-se que diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 12)

Para Descartes (DESCARTES, 1987a) a alma é que vê o mundo, tendo o corpo como intermediário e hospedeiro passageiro da percepção, que a razão tratará de dar forma como conhecimento claro e distinto e onde a mais evidente dessas distinções se dará justamente entre a objetividade do mundo visto e a subjetividade do espírito observador, estabelecendo um vão suficientemente ontológico entre o sujeito e o objeto que fez com que a ciência e a construção do conhecimento desabitem o mundo para formular a ideia de uma “verdade objetiva” e por outro que desmaterializem o corpo em algum conceito universal para que se tornasse sujeito, mas que se perde em uma primeira pessoa de um plural — nós — desencarnado de si, pois desmaterializou o corpo e afastado do mundo, pois o desabitou. Pode-se dizer que “Descartes substituiu a experiência do olhar pelo pensamento de ver” (FURLAN; ROZESTRATEN, 2005, p. 63).

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desvolto, esse *parti pris* de tratar todo ser como “objeto em geral”, isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse, no entanto, predestinado aos nossos artificios. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 11)

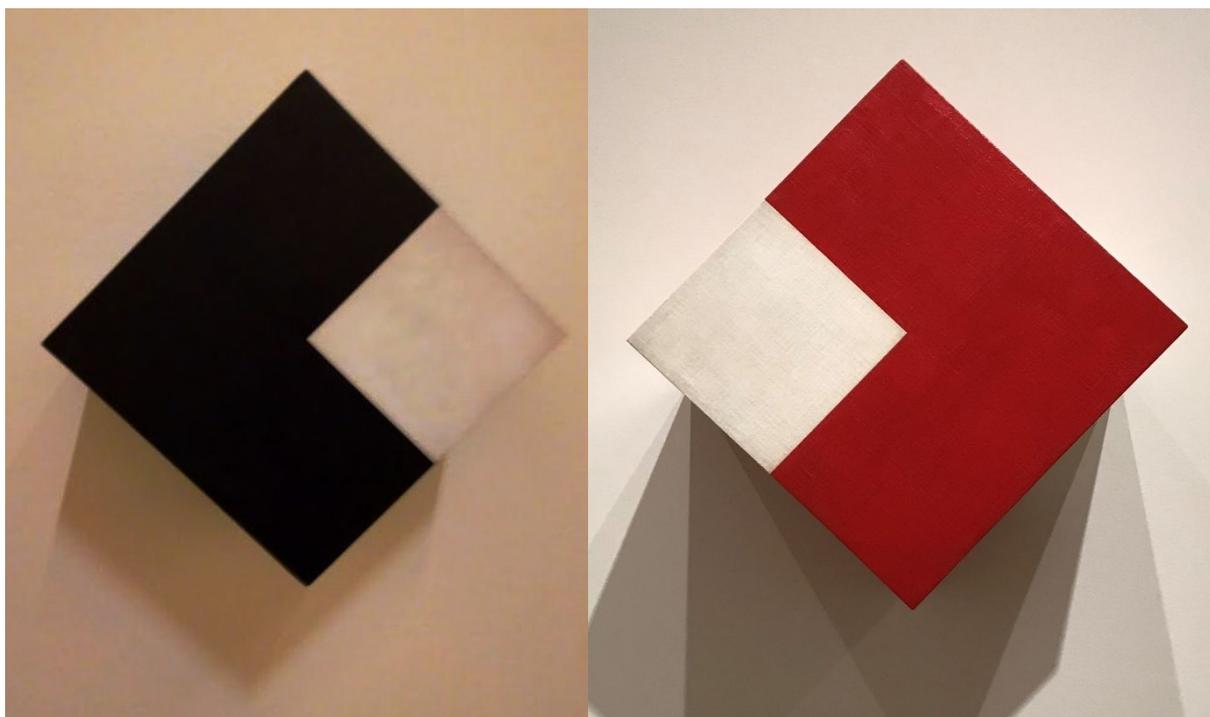
Willys de Castro teve um contato muito intenso com a filosofia de Merleau-Ponty, particularmente a busca de uma teoria estética que lidasse com uma fenomenologia da

percepção. O seu *objeto ativo* e o denso texto que escreveu para a inauguração da exposição na Galeria Aremar (CASTRO, 1961) nos permitem duas aproximações privilegiadas com Merleau-Ponty: a questão da profundidade e do trabalho na transcendência do objeto bruto para o estado de arte.

3.5 Trabalho e transcendência

O que possibilita a transcendência do objeto é o trabalho perene e habitual. Se o objeto bruto apresentava uma “passividade cotidiana”, o trabalho apresenta-se como uma “habitual atividade” (CASTRO, 1961). Esse trabalho construtivo e perene — que envolve o artista, a obra e o público — garante a covalência entre o esforço conceitual e técnico para transcender o objeto bruto e constituir um estado de arte que é apresentado, ainda, como um modelo que dá consistência à teoria da qual emerge. O *estado artístico* é resultado de um esforço de sublimação do *objeto* em seu *estado original* e da interação de suas propriedades originais com a ideia e a técnica do artista. No entanto, como já vimos, transcendência não é a eliminação do objeto, mas a revelação de suas virtualidades expressivas quando reinserido no jogo de representação. Ainda que seus contemporâneos também compartilhassem essa busca e essa linha de experimentação, podemos dizer que o grande destaque de Castro foi o deslocamento que deu do *processo*, tão caro aos construtivistas, para a centralidade do *estado* das coisas e os *fenômenos e reações*. O objeto ativo investe-se desse estado artístico para ressurgir em uma arena de significados semânticos e para causar uma série de *reações* inusitadas e alterar os estados de coisas. Compartilhado em um espaço como carne do mundo, através da percepção provoca uma “Respiração do ser. Inspiração e expiração, movimento pulsante de interiorização e de exteriorização” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 18), respiração do ser enquanto sendo, naquele instante, uma ontologia onde o pensamento, como paixão e discurso, compartilham-se como ato situado entre o perceber e ser percebido: a constituição de um campo próprio, onde o espaço circundando respire do mesmo ar, ainda que em pulsações modais.

Figura 34 - *Objetos Ativos*. Óleo sobre tela colada sobre madeira. 1961-1962. Willys de Castro



Fonte: (a) Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo; (b) = MoMA Collection.

Nessa perspectiva apresentada na Figura 34, entretanto, as faces desaparecem. Estaria terminada a metáfora entre o quadro e a escultura, não fosse a memória de sensações que pautam a ontologia na instabilidade do visível e do invisível, permitindo adendar a uma figura presente em um instante, outros momentos na composição de sua percepção.

A composição, desta maneira, provoca dois efeitos contrários, mas não contraditórios: a desmaterialização do objeto real e sua concretude atual, pela realização de sua virtualidade. Expressa-se como uma *dupla metáfora*: a pintura como metáfora da escultura e esta como metáfora da primeira.

De modo que podemos dizer que o quadro é uma escultura na mesma proporção em que, sendo escultura, é um quadro.

Destaque-se nessa apresentação frontal, o cuidado o bom gosto e oportunidade do expositor em respeitar os princípios do próprio artista (exposição em 45°) e uma iluminação que respira junto com a obra, compondo um cenário capaz de incluir o objeto ativo como um ator. Mesmo que a luz seja uma projeção real do efeito da sala e da iluminação, em sua apresentação frontal nos remete uma pintura plana, um curioso fenômeno que poderíamos chamar de ilusão ilusória: temos a ilusão de que o quadro, em sua confecção, criou através da perspectiva, da sombra e do claro-escuro, uma tridimensionalidade a partir da pintura plana,

quando, ao contrário, temos um objeto que de fato tem arestas, lados e que é um cubo que tem uma das faces invisíveis e que se mostra como se fora simulacro de si, sendo si mesmo.

Tendo por meio essa dupla metáfora constitutiva — pintura como escultura e vice versa —, o visível e o invisível, entretanto, não se apresentam como metáforas, mas como faces de um mesmo feixe de percepções suscitados pela estruturação da obra que se permite perceber constitutivamente a partir de uma fenomenologia da percepção, baseada em pressupostos da habitualidade do sentido e da própria racionalidade, traduzindo algumas dessas habitualidades em matematização do mundo no espaço pictórico como parte da performance técnica do artista e da apresentação final da obra.

Não há metáfora entre o visível e o invisível [...]: metáfora é demasiado ou demasiado pouco: demasiado, se o invisível é verdadeiramente invisível, demasiado pouco, se se presta à transposição. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 204)

A metáfora da linguagem não pode contemplar a relação entre o visível e o invisível, pois nem um nem outro pode ser dito ou descrito, apenas vivenciados de modo solipsista em determinado instante presente que, ao mínimo movimento de cabeça, é enfeixado na memória como imagem arquivada, entretanto perdida nesse instante onde voltou a mostrar-se, mantendo, entretanto, mesmo que de forma arquivada ou latente, a memória perceptiva que, vindo à tona no logos e apresentando-se como um discursivo ou teórico, dará à teoria estética o argumento de que a obra, em sua expressão, guarda a metáfora entre a escultura e a pintura, pois sabemos, pelos instantes guardados na memória perceptiva, que pode mostrar um quadro que só é quadro como escultura, e apenas escultura enquanto quadro.

Isso se torna relevante na interpretação da obra, pois se as metáforas de Castro se apresentam no primeiro plano como discurso ou manifesto — o discurso de sua teoria — na constituição perceptível do sentido não trabalha a relação do visível com o invisível de forma metafórica, antes, como faces de um mesmo feixe de percepção, fundado na certeza habitual que permeiam as representações de sólidos no espaço.

Para Merleau-Ponty a reflexão do corpo sobre si procura-se, aborta-se e por fim transforma-se em novo trabalho, perenemente reiniciado.

Se minha mão esquerda toca minha direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 137)

Quando para o trabalho da primeira percepção, a mão que inicialmente tocava, inicia-se o trabalho da segunda percepção: a mão tocada que agora tenta sentir o trabalho do toque, ao realizar seu esforço de toque.

Segue agora o “trabalho da razão” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 19) de formular o enigma, evocando uma teoria do qual o modelo da percepção das mãos atesta a consistência do enunciado: o corpo é visto e vidente, o que percebe e a própria percepção. Podemos concluir que a ação do *trabalho* não para no mundo ou no pensamento, antes, permanece no mundo e no pensamento, em sua carne, como algo que apenas ele, o trabalho, pode produzir: o valor.

Mas para no aparato do corpo, como vida temporal, pois se há uma eternidade ou um longo e impensável ciclo temporal, essa instantânea facção do tempo solipsista que percebemos se e somente se vivemos, apresenta-se como uma máxima volatilidade e termina ali mesmo, na dor ou no prazer que, recontado e mantido pela memória, torna-se imaginação, sonho, desejo, melancolia ou arte. No corpo de si ou do mundo, criam novas percepções, que a certeza habitual tratará de compreender como um eterno retorno de coisas diferentes. Uma espécie de “sentir da mente” (HUME, 1999).

Quando se diz agora “no momento em que sinto”, o que foi sentido está eternizado em um sem tempo que não tem mais a força de fazer sentir efetivamente ao corpo como fora, mas tem como fazer perceber ao corpo, pela linguagem, pensamento ou pela arte, aspectos de uma meta-percepção, que abre caminho ao oferecer padrões de reconhecimento no tato da própria percepção.

O que é abortado em um novo ato de perceber o toque da mão não é o conhecimento, memória ou reflexão do ato do primeiro toque, mas o trabalho humano de tocar, pois outro trabalho se lhe substitui nesse frágil instante de temporalidade solipsista, e não tem como se transferir de uma mão para outra como trabalho acumulado: mas seu conhecimento permanece como história, lembrança ou rememoração, mas tão concreto em lembrar-sentindo, que buscamos situações semelhantes, ou evitamos situações análogas, conforme causem dor ou sofrimento, ou prazer e satisfação de algum desejo: por exemplo, que esse mesmo toque, agora, viesse de outra mão, mas tocasse conforme estas regras, intransferíveis como sensação, mas que podem muito bem transformar-se em uma meta-percepção capaz de conduzir uma percepção no tempo vital, um padrão de comportamento.

O trabalho perdeu-se em si mesmo ao indistinguir-se na atualidade do trabalho do corpo. Isso por um fato que ocorre ser tão simples na vida, mas tão difícil de ser incorporado nas teorias: o que toca e é tocado de forma perceptiva não é a mão, mas o ser da mão. E o trabalho do ser não pode ser acumulado, nem mesmo por ele próprio, por exemplo quando faz o trabalho

de se alimentar, mas, para prover desse primeiro, entrega-se a outro, o de digerir ou vomitar o que lhe faz mal, conforme convenha ao corpo ou seja abjeto a sua manutenção. Quando sente, sente sendo a própria percepção e sentido ao sentir e perceber. Talvez tenha sido útil ter incluído a dor na argumentação, pois pode nos mostrar um exemplo muito interessante disso:

Até que ponto não é a minha mão que sente dor, e sim eu na minha mão? Quando alguém sente dor na mão, não é a mão que o diz (a não ser que escreva), e não se consola a mão, e sim a pessoa que está sofrendo; olha-se nos olhos da pessoa. (WITTGENSTEIN, 1996, p. 135)

Ocorre que o trabalho humano é volátil, como a própria vida demonstra, e deve repetir-se e reproduzir-se incansavelmente como sobrevivência, e por isso trabalhamos todos os dias em uma cotidiana missão de sobreviver e ainda produzir energia vital adicional, que permita crescer, sonhar, desejar reproduzir e, por fim, legar de alguma forma esse trabalho, normalmente dando segurança para a família e dignidade à vida.

Se paramos, por cansaço, revolta ou quando o trabalho volta-se sobre si mesmo, como reflexão de classe, a lição que se mostra é que não existe o que possa acumular trabalho e todas as luzes que brilhavam, ou os trens que percorriam velozes os trilhos, estancam no ritmo do esgotamento do próprio trabalho, da mesma forma que estancou a mão de perceber o toque ou o contrato que, mas paradoxalmente apenas pôde tocar por estancar o toque que quer perceber como trabalho vital do outro si mesmo mas que não se acha em nenhum lugar, apesar de estar em todos eles pois quando chegou-se nele, voltou-se a ele e não se chegou a nada.

Mas pode-se acumular o valor produzido pelo trabalho, e isso também é sabido amplamente. Talvez a arte seja a mais resistente das formas de acumular o valor do trabalho humano e sua carne, a carne da obra, composta de objeto bruto e forma transcendente, seja, mais do que a carne humana, a expressão máxima dessa encarnação do valor do trabalho: o trabalho impresso na matéria e que configura seu estado de arte consegue acumular um tempo volátil em que o corpo cometeu o ato da criação, genericamente desde a concepção até a apresentação final da obra, acabada ou não.

O próprio ato volátil conviveu com toda uma eternidade histórica de imagens, imaginação, estilos e eras e, em seu gesto, fez todos os gestos de pintar em um instante. Foi-se esse ato no tempo, a facção de tempo vital do artista, muitas vezes a paisagem, modelos e tudo o mais. Mas o trabalho ficou impregnado de tal forma que permite, séculos depois, atestar que ele pressupõe um movimento complexo e denso de preservação desse ato, pois o espanto que causara continua intacto em quem o observa, assim como o movimento do trabalho do artista

na criação dos padrões de percepção da obra, sua percepção e teoria encarnadas e também o movimento do mundo que está na tela que, malgrado seja uma pintura, não é um retrato nem um espelho, é um trabalho que continua ativo, como se não desligasse nem quando apagam as luzes da visita ao museu: um corpo pulsante que respira percepção. Mas é todo o trabalho de segurança, de banqueiros e bancários, de curadores e publicitários que mantém intacto esse trabalho acumulado. Curiosamente, podemos supor que se essa mesma obra fosse exposta em um banheiro de beira de estrada sem alguma menção de seu valor material e imaterial, talvez não durasse algumas horas sem ser rabiscada, repintada ou algo pior. As obras, por exemplo de Klimt, ao serem encontradas, foram destruídas como ato cultural do nazismo. Isso porque o que se imagina um valor universal, é valor apenas para seus possuidores, mas pode violentamente impor-se como valor efetivo e coercivo para todas as mulheres e homens que trabalham, e cujo mundo, como a pincelada do artista, mostra em um instante, todos os tempos humanos como uma só humanidade que tem por missão cotidiana a sobrevivência.

Talvez por isso tenham tanto valor na contemporaneidade, destacando-se como os objetos mais valiosos do planeta, superando aeronaves, iates e ilhas: o objeto de arte. Porque são, assim como tudo o mais, um dos elos da cadeia axiomática que pode trocar os trabalhos humanos acumulados como valores fundados em aparatos de aplicação social efetiva desse valor que dão aos seus donos a segurança de que possuem o que vale muito. Se o valor não tiver sua força social de aplicação, nada valerá. O ouro é valioso como ouro porque a crença em seu valor tem a ontologia de sua força de aplicação efetiva no modo de vida.

Entretanto, essa crença vital no valor das obras, essa encarnação que tem em si de trabalho humano acumulado como valor, que passou por tantas gerações e se potencializou, é concreta e reconhecível, é uma forma resistente de lastro que, mesmo em meio à barbárie, reafirma a humanidade de um modo tão material e inequívoco, que a reafirma em toda sua virtualidade potencial e, mesmo quando o modo de vida convive com o genocídio e a discriminação, continuam mantendo intacto seu valor como arte humana, numa espécie de ironia mórbida de bom gosto, mesmo para aqueles que odeiam arte, mas atiram-se à arte da especulação financeira e da exploração do trabalho.

A pujança e a força do valor e sua acumulação convivem e realimentam o valor estético. E ocorre, destacando-se do fundo material e vital, de que esse espelhamento de si não seja um espelho, mas um quadro de sua situação. Mas permite um espelhamento da ambição e da corrupção, denunciando pela estética, mas lucrando com ela.

No entanto, esse caminho não é irreversível e a obra guarda em si uma força expressiva que demonstra como estado da arte, mas também uma força bruta que a empurra de volta a ser

um objeto no mundo. De volta ao mercado, ou deste ao museu ou ao pedestal, ou, destes para alguma reserva técnica, para uma sala de estar, ou por fim volte a ser o objeto bruto que fora, e que se potencializa quando tem que ser transportada e torna-se matéria bruta, segurada como qualquer bem o seria, ou destruída, como qualquer corpo, por alguma guerra de extermínio.

A vida da obra é uma suma de trabalho. No entanto, não o trabalho como fardo, que herdamos da interpretação judaico-cristã como um castigo pela queda do paraíso. Mas de um outro tipo de trabalho que, experimentado no cotidiano da vida e compartilhado com outras pessoas, torna-se uma porção de satisfação em cada ato, pois sabendo-se que não pode acumular-se, torna-se uma porção de humanidade e satisfação diária de ter sobrevivido. Diversos trabalhos são desse tipo: o trabalho da psicanálise, o trabalho do amor, o trabalho bruto que é sublimado em cada dia de sorriso farto diante de uma mesa repleta de feijão e de sonho. E certamente o trabalho da estética, enquanto lastro instantâneo que a humanidade estabelece no trabalho de sua própria percepção enquanto percebe.

O trabalho que, compartilhado, deixa de ser um fardo para tornar-se uma dádiva e como lastro de humanidade nos permite colher, no dia, a satisfação de ter sobrevivido de modo que não se pode definir, mas pode-se sentir com a mente: um modo mais pleno e aberto à transcendência, um trabalho de sobreviver que transcende a sobrevivência bruta da humanidade em estado de arte.

Para Willys de Castro, existe um trabalho cotidiano e permanente que mantém a obra em seu estado de arte, e essa potencialidade vem diretamente do trabalho do artista, que, ao equilibrar as qualidades do objeto com a sublimação da forma, desencadeou um processo interminável de produção de energia que evita que o estado de arte regrida a seu estado bruto de objeto. Essa atividade da obra é incessante e é o que mantém perene o *estado artístico da obra* e guarda a potência de sua gênese.

O trabalho do artista não para quando a exposição é inaugurada, mas transpira em cada respiração da obra ou de quem a circunda ao dotá-la de sentido, sendo, entretanto, capturado por um sentido que emana de seu estado híbrido: o apelo do estado bruto da matéria e a transcendência do estado da arte como resiliência de humanidade, cujo lastro é a corporeidade da percepção.

Além disso trata-se de um trabalho compartilhado onde cabe também à obra manter uma tal força em sua estrutura que possa atuar através de uma *fenomenologia da percepção* impregnando todo seu ambiente circundante de uma inusitada ontologia.

Por exemplo: um painel renascentista semidestruído e abandonado ainda é um painel renascentista em seu esplendor como estado de arte, pois sua constituição manteve tal ímpeto

estrutural que se apresenta, inequivocamente, como um fenômeno perceptivo em estado de arte, mesmo que em outra civilização, semidestruído ou desconhecido.

A direção que esses objetos compartilham é a tendência para a *realização do virtual*, que se tornará um dos fundamentos da própria contemporaneidade, o real perceptivo como a materialização de sua potência expressiva naquele determinado instante da percepção. Um “instante do mundo” que constitui algo resistente e resiliente no tempo e no espaço.

O “instante do mundo” que Cézanne queria pintar e que há muito transcorreu, suas telas continuam a lançá-lo para nós, e sua montanha Santa Vitória se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente que na rocha dura acima de Aix. Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19. Ed. virtual, pág. flutuante)

Talvez seja interessante revermos a terminologia apresentada pelo pluriartista Willys de Castro, quando define a transformação do objeto bruto em estado de arte a partir de uma analogia com a termodinâmica.

Castro havia se formado em química e guarda um vocabulário preciso e técnico, para o qual a *entropia* de um *estado de arte* é um trabalho estético permanente no sentido de garantir a irreversibilidade ao estado original, mas, paradoxalmente, reconhecendo e utilizando determinadas qualidades que são inerentes e marcas do próprio estado original bruto em seu corpo como objeto, portanto convivendo com o paradoxo e a flutuação de também apresentar uma força de reversibilidade.

Portanto, se falamos em instante no mundo, que se torna perene e resistente, devemos admitir que isso seja um trabalho dinâmico da própria obra, resistente em si mesma por não se tornar estática e retornar ao seu estado de objeto bruto.

O termo *entropia* normalmente é relacionado à desorganização dos sistemas, e é um uso adequado do termo. Tecnicamente falando, na termodinâmica é uma medida do *grau de irreversibilidade* de uma à outra forma pela gestão do calor. Por exemplo, na transformação do gelo em água, pode-se observar uma mudança que tem reversibilidade, pois em um sistema fechado, derreter o gelo e depois retirar o calor realiza um trabalho de retorno. No entanto, a primeira coisa que podemos aqui questionar é que essa reversibilidade, para reverter um estado do corpo anterior, deve estar encapsulada em uma fôrma, do contrário a água retorna ao estado de gelo, entretanto não à forma física que tinha antes como fenômeno expressivo visual.

A primeira lei da mesma termodinâmica pauta-se por um princípio simples, porém a base dos problemas humanos em produzir energia a partir do trabalho: toda energia pode ser convertida em trabalho, por exemplo, o calor da explosão no movimento dos pistões de uma máquina. No entanto, nem todo trabalho pode ser convertido em energia, gerando com isso uma perda a cada ciclo: para cada ciclo do pistão, há uma perda de energia que tem que ser compensada, senão o sistema para em algum momento pois o trabalho de retorno do pistão, que deve ser utilizado na composição do trabalho final de ir e vir (o ir e vir do pistão é que move um motor, por exemplo), não pode, entretanto, devolver ao sistema a energia que recebeu da explosão. Isso significa que se toda a energia que o sistema pode produzir em seu ciclo for suficiente apenas para manter igual a energia do seu próprio ciclo de trabalho, não haverá trabalho a ser transmitido ou conservado sob forma de virtualidade, e o sistema como um todo vai perdendo sua potência no decorrer do tempo.

Segundo Willys de Castro, a manutenção do estado de arte tem essa instabilidade: o material bruto que se revela (a tela, o mármore, a madeira...), mas o *objeto ativo* que garante a entropia do sistema de irreversibilidade e a manutenção do estado de arte, um trabalho permanente de realização estética e artística. Isto é, a técnica original do artista deve ser suficiente para manter o trabalho de manutenção do estado de arte, nesse aspecto configurando-se como *ativo*, e tanto mais perene será quanto maior for a sua marca inicial, em sua construtividade e em sua teoria ou planejamento, um artesanato fenomenal perceptivo.

O trabalho cotidiano do estado de arte é portanto sua própria respiração e transpiração vitais, não apenas como objetos no mundo, mas como carne constitutiva dele, tanto quanto o espaço do qual se paramenta, o espaço do contrato estético, onde o lugar transcende o próprio chão, e o olhar consente em abrir-se, pela percepção, à totalidade inexprimível a não ser ali, naquele instante, de forma instantânea, porém implacável e inevitável: a estética age como carrasca, e não como mestra, arrebatada ao invés de convencer.

Além do trabalho do artista e do trabalho cotidiano da obra em sua expressividade existe também o trabalho do observador, também um sujeito-objeto. Trata-se de uma estética que articula, como temporalidade expressiva, o *espaço* e o *acontecimento* em uma estrutura interpenetrável em diversas camadas, sempre ela mesma como ideia, mas materialmente diversa no que expressa instantaneamente, guardando no seu estado atual, como trabalho acumulado, uma potência expressiva que compartilha a percepção da carne da obra, mas aponta o invisível e a virtualidade do que poderia ser, permitindo a construção compartilhada de sentidos de si.

Segundo Frayze, “há a carne do corpo e a carne do mundo, isto é, há em cada um deles uma interioridade que se propaga ao outro e essa propagação é reversível” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 101).

Quer dizer, o corpo tal como Merleau-Ponty o descobre e o descreve é uma transcendência: ele se vê impedido de ser completamente um objeto (não é absolutamente nem visível, nem tangível) na medida em que já é uma espécie de sujeito (é ele quem vê e quem toca). (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 101)

Nessa mesma medida, o mundo da palavra não é um objeto acabado de sentido, mas algo que contém “fissuras, lacunas, por onde as subjetividades nele se estabelecem, ou melhor, que são as próprias subjetividades” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 101). Se uma coisa é um ser, continua Frayze,

é um ser que se define pelo perspectivismo perceptual, pela abertura do permanente vir a ser, pela inesgotabilidade de suas possíveis aparições, ela é, justamente, enquanto coisa perceptível, também uma “transcendência num rastro de subjetividade”(FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 102–103)

Sua atividade pressupõe não mais uma interação entre sujeito e objeto observado, mas uma articulação entre dois sujeitos-objetos interagindo mutuamente, tendo por meio um feixe de percepções e por lastro o corpo em seu duplo: em sua matéria bruta e na transcendência realizada pelo trabalho, onde o trabalho aplicado pelo artista no objeto bruto, incorpora e é incorporado pelas qualidades originais do objeto e torna-se transcendência ao alçar o estado de arte.

Seu rastro de subjetividade é um trabalho compartilhado entre o artista, a obra e seu observador, todos ativos e conectados pelo que Willys de Castro parecia buscar: um logos próprio, uma discursividade própria da percepção, fundada em uma teoria fenomenológica.

Esse novo objeto, investido de tal atividade, torna-se um inteiro caracterizado pela sua autonomia e unicidade, e, por isso, altamente diferenciado das obras convencionais. Contendo eventos dentro do seu próprio tempo – iniciados, transcorridos, findados, reiniciados etc. – e ali demonstrados clara, fluente e indefinidamente, ele inaugura-se no mundo como um instrumento de contar a si próprio. A este ponto íntegro, emissor de formas auto expressivas significantes, colocado dentro do mundo sensível, denominamos, pois, de OBJETO ATIVO. (CASTRO, 1961)

Coda



Willys de Castro perseguiu, durante toda sua vida criativa, uma mesma teoria da obra, apresentando como *modelos*, nas mais diversas expressões e meios, os objetos que, considerando-se a linguagem artística, poderiam ser musicais, gráficos, textuais, plásticos, visuais, peças de figurino ou tecidos estampados.

O fato de apresentar os *objetos artísticos* como *modelos* de uma teoria de construtividade, dão consistência à teoria da obra e, ao mesmo tempo, de forma recursiva, implementam no próprio objeto a sua realização e permanência como *estado de arte*.

Teorias, virtualidades e modelagem

Isso se torna particularmente importante por se tratar de uma teoria que pressupõe a *desmaterialização* do objeto bruto e sua *mudança de estado* para materializar justamente o seu *modelo*, em *estado de arte*.

Sobre essa *consistência*, é importante notar que a apresentação do modelo não apenas atesta a sua proposta de construtividade, mas principalmente o que determinadas opções formais implicam na recepção da obra, quando esta estiver realizada, na exposição ou interação com o observador.

Além da recepção, a teoria também cria proposições sobre a própria obra, quando ela “fala de si”, isto é, quando expressa, em sua interação com o observador, a plenitude de sua história como realização que transcendeu o objeto bruto para o estado de arte.

A estética do artista carrega uma semântica que se propõe a dar conta de trazer em si o processo histórico de sua instauração como estado de arte: da construção desse estado como técnica construtiva, da sua apresentação como atestado de que a sua teoria dá conta dessa instauração e de como isso transcende o valor estético para um valor relacional com o contexto semântico do observador e, para além dele, da sociedade onde está inserido.

Como procurou-se mostrar, essas proposições colocam um campo que foi denominado de *ontológico* e que procura conceber a obra como um *ser* que não é estático. Sua condição de objeto ativo não pressupõe um *objeto* de arte, mas o atingimento de um *estado de arte*, que é dinâmico e é reinvestido pela própria obra em sua potencialidade latente, planejada pelo artista, mas que pode se enfraquecer a ponto de abrir um espaço para sua entropia, ou o retorno ao seu estado de objeto bruto, quando a força da manutenção do *estado de arte* não puder mais estar em reprodução dinâmica de si.

O texto que Willys de Castro escreve para a *Galeria Aremar*, em Campinas, para sua exposição dos *objetos ativos*, em 1960, dá mostras desse método de teorização que visa a *construtividade* do objeto.

Mas não é apenas uma construtividade *artesanal*, mas sim de caráter ontológico, no sentido de que instaura no espaço e no tempo, um *ser da obra*. Trata-se, portanto, de uma teoria ontológica que, para além do factível, adquire sua concreção da própria virtualidade.

Dessa forma, o virtual e o real, segundo essa interpretação teórica, através de uma planejada transferência de *significados* para o espaço circundante, estabelece relações *tópicas*, criando uma torrente de “fenômenos perceptivos e significantes” revelando coisas inéditas nesse mesmo espaço.

Topológico e tropológico, clichês do pensamento

As palavras “topológico” e “tropológico” foram utilizadas para expressar uma nova forma de representar objetos triviais do mundo. Como já se disse, se a arte desde as vanguardas expõe objetos triviais do mundo (caixas de sabão, mictórios etc.) neste caso os objetos triviais podem ser ditos *topológicos*, podemos encontrar esse lugar de objeto trivial do mundo, uma caixa de sabão, por exemplo.

No entanto os *objetos ativos* são também *tropológicos*, isto é, instanciados a partir da categoria do próprio pensamento, a partir das habitualidades e hábitos de decodificações de símbolos e imagens: são objetos triviais ou “clichês” *do pensamento* que dependem não de encontrarmos um lugar próprio que os classifique de triviais, mas de buscar na forma de vida e cultura uma forma que seja trivial como objeto do pensamento, por exemplo, um cubo projetado em um desenho plano, com que nos acostumamos desde os bancos escolares e relacionarmos com o objeto cubo, interagindo esse objeto de pensamento com o cubo real que lhe serve de meio ou suporte.

O objeto trivial ali exposto é simplesmente um cubo que, a partir do seu estado de matéria bruta (um cubo de madeira), apresenta um objeto tridimensional que, a partir do

planejamento geométrico da tela pintada que recobre suas faces, cria objetos do pensamento, ideias que se tornam objetos sensíveis e embaralham a percepção, ao inverter a percepção mais forte que vem dos sentidos e instanciar uma espécie de *sentir da mente*, que dá novos sentidos à visibilidade, invisibilidade, concretude e superfície. Mas que são, tanto quanto o outro cubo, objetos “triviais do pensamento”, ali em estado de arte.

A transcendência do objeto bruto ao estado de arte ocorre como um desvelamento do objeto, realiza-se por sua vez como fruto de um trabalho ativo de conhecimento, onde quem observa a obra, o sujeito da percepção, deve ultrapassar um obstáculo anteposto a ele, a face oculta do que seria um tridimensional, mas não o ultrapassa senão pela completude de ver o que não pode ver materialmente, isto é, completude habitual de ver como um todo o que esperaria que fosse um todo na vida cotidiana.

Mas o sujeito que observa a obra também deve ultrapassar um obstáculo anteposto à própria obra, impedida intencionalmente de ser um quadro, mas impedida intencionalmente de ser um tridimensional completo.

Uma das principais ferramentas dessa ideia é o transbordamento do meio, isto é, uma transposição das topologias de classificação da obra em pintura, escultura, verbalizáveis ou gráficas. Ou das formas de notação, por exemplo entre a partitura musical e o esquema espaciotemporal de sua representação.

O *objeto ativo* não se transforma ou é ativo porque muda sua essência, é ativo porque transcende o hábito cotidiano do olhar dando outro sentido: o que é transcendido é a própria percepção não porque mude o objeto ou mude o ser de quem observa, mas por ocorrer, naquele instante, a desmaterialização do seu fundamento e a materialização de sua potencialidade, isto é, a transcendência do objeto é a sensação dominante de uma imanência que, estando onde não deveria estar, porta-se como um questionamento de qualquer imanência que não pode estar onde presume que esteja.

Dessa forma não é ativo o objeto, ativo é o seu conhecimento virtualmente transcendente e brutalmente virtual: o abstracionismo expressa-se mais do que geométrico: como virtualidade de sua razão de sentido, isto é, como uma imagem que apenas se expressa geometricamente por sua participação como virtualidade. Um cubo não existe de fato dentro de outro cubo, mas expressa-se virtualmente pela ideia de ser um cubo, realizando um pensamento geométrico pela percepção que faz uma interação ativa entre o que vê como objeto e a projeção do objeto inscrito nas faces do tridimensional.

Vértice de crises e mediações

A obra de Willys de Castro apresenta-se como uma mediação entre o concretismo e o neoconcretismo e remete a uma radicalidade e transcendência de determinados valores das vanguardas do século XX, configurando a crise da modernidade não como uma crise de esgotamento, mas de expansão e consolidação, principalmente em aspectos centrais e fundantes do pensamento vanguardista: o projeto de estetização da arte e sua integração ou expressão no cotidiano; a estética como valor relacional imanente (e não essencial) dentro de um modo de vida; a elegia da tecnologia e do progresso; a consolidação do design minimalista e do abstracionismo, reafirmado como virtualidade.

Situa-se em um campo teórico onde passa a ser um *vértice*, no sentido de ser uma aresta em comum a dois planos complementares de pensamentos, mas acaba não representado integralmente por nenhum deles.

Traz influências de Koellreutter e, em certo sentido, tem uma prática construtiva mais do oriunda de seu próprio mestre do que das vertentes que se instauram no movimento do concretismo ao neoconcretismo.

Koellreutter, nesse sentido, tem uma forte tendência a entender no *construtivismo* uma força racionalizante, certamente, e entende que a função da arte é a construção de *conceitos*, nesse caso não estando exatamente discordante, mas também não totalmente concordante com as teses de Ferreira Gullar.

Ao estar nesse campo teórico que pode ser chamado de “vértice” entre os pensamentos de São Paulo (particularmente os oriundos dos formuladores da poesia concreta) e pensamentos do Rio de Janeiro, desde cedo abandona as ideias mais ortodoxas da *Teoria da Gestalt* e adota o pensamento de Merleau-Ponty. Entretanto não perderá o senso mais *racionalizante*, embora não siga por um caminho dogmático.

Esse vértice *entre os pensamentos e pensadores* o coloca numa posição histórica privilegiada, de ser um ponto de encontro entre diversas crises, um ponto de mediação entre os diversos grupos e movimentos.

Além disso, tem segurança e reafirma em diversas manifestações (P.ex. CASTRO, s/d) sua filiação à trajetória e ao projeto do construtivismo brasileiros e, mais ainda, transita bem entre as ideias de concretude, participando, assim como Koellreutter de eventos de ambos os grupos, o concreto e o neoconcreto.

Discussão filosófica

Mas, sobretudo, a interpretação da obra de Willys de Castro traz em seu bojo uma discussão filosófica sobre a expressão e a recepção da obra, nos apresentando um contexto que se abre para uma contemporaneidade onde as classificações, axiologias e valores cada vez mais se expressam como relacionais e onde a obra de arte não tem mais como isolar-se em um lugar próprio onde seja arte.

Mobiliza importantes pensadores e filósofos no decorrer de sua trajetória, fazendo das teorias planejamentos construtivos e *geradores* de formas artísticas a partir de conceitos e ideias das teorias da forma, no seu aspecto constitutivo e artesanal. Também

Leitor e correspondente de Mário Pedrosa, acompanha a evolução deste da teoria da *Gestalt* até a consideração das teses de Merleau-Ponty, sobre a *fenomenologia da percepção*, já antevendo determinados aspectos sobre a abordagem que caminha para a *ontologia*, na medida em que Castro considera o trabalho da obra e sua estética inseridas no movimento que mantém, cotidianamente, a sua condição de *estado da arte*, evitando a volta ao *estado de objeto bruto*.

Seus trabalhos incorporam, em sua técnica construtiva e no planejamento de suas obras, essas ideias filosóficas e estéticas, reforçando seu movimento de apresentar o *objeto ativo* ou seus *pluriobjetos* como *modelos* que *dão consistência* a essas teorias, isto é, a apresentação da obra em si mesma consolida a teoria geradora da obra.

Apresentam aqui uma face inovadora da concepção de construtividade, que na contemporaneidade dos dias atuais tenderiam para a arte generativa, a partir de algoritmos ou de construção semântica a partir de solicitações, estímulos, perguntas e instruções por *prompts* (interfaces de comandos) apresentados às técnicas de Inteligência Artificial (IA) para a construção das mais diversas expressões artísticas.

Além disso, suas obras oferecem um momento privilegiado para compreender os embates de concepções estéticas e escolas de pensamento artístico, que levaram o *concretismo* ao *neoconcretismo*, passando pelas metamorfoses das crises do construtivismo e da modernidade, pois mobiliza os pensadores na prática de sua criação artística, de modo que a obra possa *dizer-se a si mesma*, neste caso expressando seu método criativo e sua proposta teórica e filosófica enquanto realização de significados ou conceitos.

A consideração da obra de Willys de Castro nos leva adiante, recolocando a construção de sentido da obra de arte como uma produção concreta das relações de um modo de vida, a partir de jogos de linguagens e aspectos constitutivos dos discursos e semânticas característicos

desse modo de vida, suscitando as teorias de Wittgenstein para uma abordagem através de paradigmas e sintomas que envolvem essa expressividade.

Isso permite a avaliação das questões estéticas e artísticas a partir do modo como são ditas e dizem as coisas, e não através de conceitos imanentes ou ortodoxos de estética ou teoria da arte, colocando a axiologia da arte como parte de um processo de construções relacionais que emanam da própria vitalidade do cotidiano.

Do ponto de vista do artista criador, incorpora à prática e artesanias algumas concepções teóricas sobre a expressão, sensação e recepção da obra. Do ponto de vista da recepção da obra, convida o observador a percorrer camadas de entendimento que muitas vezes desafiam sua primeira observação e, através de movimentos do olhar, permite que outros sentidos entrem em uma constelação de significados, segundo Willys, o que já se mencionou aqui anteriormente: uma "torrente de fenômenos perceptivos e significantes" (CASTRO, 1961).

Willys nos oferece a possibilidade de pensarmos o *estado de arte* como um trabalho cotidiano que cada obra tem ao "contar a si própria" e ser reconhecida como um estado de arte que conquista, mas que pode reverter-se.

O *objeto ativo* investe cotidianamente em contar-se a si mesmo, revelar seu processo, proferir incansavelmente seu discurso sem palavras, mas expresso na semântica que inscreve em sua própria estética, utilizando-se de toda a retórica sensorial e perceptiva que puder se valer como discurso de si, evitando a entropia e o regresso ao seu estado bruto.

Nesse processo parece nos arremessar ao encontro de nossa própria potência, pois a configuração de um *estado de arte* a partir de objetos brutos e da brutalidade do cotidiano parece ser a mais forte e plena afirmação de humanidade que podemos ousar, quando tudo o mais falha e precisamos salvar o mundo da barbárie!

Referências

A Contra-Revolução da moda ou o retorno ao estilo Art Nouveau. Periódico em papel, impressão, 35,5X26cm. Rhodia Moda: São Paulo, s/d.

ADORNO, Theodor W. Marco Antonio Casanova. Revisão Técnica: Eduardo Soares Neves Silva (tradutor). **Dialética negativa.** Negative dialektik. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Luiz João Baraúna (tradutor). **O fetichismo na música e a regressão da audição.** São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

ALTHUSSER, Louis. Cremonini, peintre de l'abstrait. **Démocratie nouvelle**, [S. l.], v. 8, 1966.

ALTHUSSER, Louis. L'unique tradition matérialiste (1985). **Lignes**, Paris, n. 8, p. 72–119, 1993.

ALTHUSSER, Louis. **Cremonini, pintor do abstrato.** LavraPalavra, 2021. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2021/02/18/cremonini-pintor-do-abstrato-por-louis-althusser/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Étienne. **Lire le Capital II.** Paris: François Maspero, 1969.

ALTHUSSER, Louis. Jacques Bidet (contribuidor); Guilherme João de Freitas Teixeira (tradutor). **Sobre a reprodução.** 2. ed. Sur la reproduction. Petrópolis: Vozes, 2008.

ALTHUSSER, Louis. Juan Pedro García del Campo (tradutor). La única tradición materialista. **Youkali - Revista crítica de Las Artes e El Pensamiento**, Madri, n. 4, p. 132–154, Madri. 2007.

ALTHUSSER, Louis. Walter José Evangelista, Maria Laura Viveiros de Castro (tradutor). **Aparelhos ideológicos de Estado.** 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962.** São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM, 1977. a.

AMARAL, Aracy. Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio. *Em: Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 -1962).* São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977. b.

ANDRADE, Mário de; PICCHIA, Menotti del; ANDRADE, Oswald de; BANDEIRA, Manuel; ARANHA, Graça (ED.). Klaxon: mensário de arte moderna. **Klaxon**, São Paulo, v. 1–9, 2022.

ANDRADE, Oswald de. Raul Bopp (contribuidor); Antonio de Alcântara Machado (editor). Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**, Piratininga, v. 1, n. 1. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha, 1928. Disponível em: <https://incinerrante.com/manifesto-antropofago-devoragem/>.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAÚJO, Kátia Silva. **Morte da Arte? O tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ASSIS, Jesus de Paula. Kuhn e as ciências sociais. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 7, n. 19, p. 133–164, 1993. DOI: 10.1590/S0103-40141993000300004.

BATISTA, Irinéa de Lourdes; SALVI, Rosana Figueiredo; LUCAS, Lucken Bueno. Modelos científicos e suas relações com a epistemologia da ciência e a educação científica. *Em: ATAS DO VIII ENPEC - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS 2011*, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Associação Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências, 2011.

BELTING, Hans. Rodnei Nascimento (tradutor). **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. João Barrento (tradutor). **Baudelaire e a Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/331235401/325189142-Baudelaire-e-a-Modernidade-Walter-Benjamin>. Acesso em: 1 jan. 2018.

BOTTALLO, Marilúcia. **A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: o caso da arte construtiva brasileira**. (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. **Malasartes**, Rio de Janeiro, p. 9–13, 1976.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRITO, Ronaldo. Funarte (editor). O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). *Em: FUNARTE* (ed.). **Arte Brasileira Contemporânea**. Caderno de Textos I. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 202–205.

BUENO, Guilherme. Alessandra Rosado, Fazzolari (contribuidor). Houve um projeto construtivo brasileiro? *Em: GONÇALVES, Yacy-Ara Froner. Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica*. Comunicadores. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018. Disponível em: https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/10/comunicadores_-_seminario-de-arte-concreta-e-vertentes-construtivas.pdf. Acesso em: 3 jan. 2023.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia russa moderna**. 6. ed. rev. e ampliado ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo De. Arte Construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 251–261, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i30p251-261.

CASTRO, Willys de. **Sobre a IIª variação da partitura de verbalização do poema Um Movimento de D. Pignatari**. Carta datilografada em papel, 29,9X22,5cm. São Paulo, 1947.

CASTRO, Willys de. Galeria Aremar. Texto de apresentação da exposição. **Habitat**, Campinas, v. 64, 1961.

CASTRO, Willys de. **Associação de Artes Visuais Novas Tendências**. Original Datilografado: São Paulo, 1963.

CASTRO, Willys de. **Sem título**. Acervo IAC; Coleção Willys de Castro: São Paulo, 1965.

CASTRO, Willys de. Sem título. **Módulo**, [S. l.], n. 73, 1982.

CASTRO, Willys de. **Resposta à Mário Pedrosa sobre a Associação Novas Tendências**. Papel datilografado, 29,7X21,2cm. Fundo Willys de Castro. IAC. , s/d.

CASTRO, Willys de; MATTAR, Denise. **Múltipla Síntese**. Catálogo de Exposição: São Paulo, 2015.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. Marcos Marcionilo (tradutor). **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (ED.). Décio Pignatari - Entrevista. *Em: Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Temas e debates. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CONDURU, Roberto. Willys de Castro (contribuidor). **Willys de Castro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 3, 1953.

CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. **Habitat**, São Paulo, n. 77, 1964.

CORDEIRO, Waldemar; CHAROUX, Lothar; BARROS, Geraldo de; FÉJER, Kazmer; HAAR, Leopoldo; SACILOTTO, Luiz; WLADYTSZLAW, Anatol. **Ruptura (Manifesto Ruptura)**. x. Fonte: Adolpho Leirner Archives at the Museum of Fine Arts, Houston. São Paulo: Lançado originalmente no MAM-SP, Folha Solta., 1952.

DANTO, Arthur C. **O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia**. Brasília e Rio de Janeiro: CCBB, 2002. a.

DANTO, Arthur C. **La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte**. Barcelona: Paidós, 2002. b.

DANTO, Arthur C. O filósofo como Andy Warhol. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 99–115, 2004.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: EDUSP, 2006.

DANTO, Arthur C. Sopa pop. **Página 12**, Buenos Aires, 2009.

DESCARTES, René. J Guinsburg e Bento Prado Júnior (tradutor). **Meditações; Objeções e respostas; Cartas**. São Paulo: Nova Cultural, 1987a.

EAGLETON, Terry. Mauro Sá Rego Costa (tradutor). **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

Estréia hoje no Teatro de Arena “Escola de Maridos”, de Molière. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1956.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. **Revista Científica FAP**, Curitiba, n. 5, 2010. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_cientifica_5/revista5_Ricardo_Fabbrini.pdf. Acesso em: 21 abr. 2015.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. *Em*: MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS 2012, Campinas. **Anais [...]**. *Em*: IV SEMINÁRIO SONOLOGIA. Campinas: Departamento de Música. ECA-USP, 2012.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Poliética. Revista de Ética e Filosofia Política da PUC/SP**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167–183, São Paulo. 2013.

FERREIRA JÚNIOR, Antonio Herci. **Crise e vanguarda: Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo**. Orientador: Prof. Dr. Edson Leite. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-18032019-115905/publico/2018_AntonioHerciFerreiraJunior_VOrig.pdf.

FERREIRA JÚNIOR, Antonio Herci; LEITE, Edson. Nunca fomos tão modernos. Concretismo, neoconcretismo e contemporaneidade na obra de Willys de Castro. *Em*: XV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. O VALOR EM DISPUTA 2022, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2022. p. 195–205. DOI: 10.20396/eha.15.2021.4697. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/download/4697/4456>.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza humana**, Brasil, v. 7, n. 1, p. 59–93, 2005.

GALILEI, Galileu. Pablo Rubén Mariconda (tradutor). **Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano**. Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, Márcia C. F. A morte e a vida da arte. **Kriterion: Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 45, n. 109, p. 46–56, 2004. DOI: 10.1590/S0100-512X2004000100003.

GULLAR, Ferreira. A pintura espera. **Arquitetura**, Rio de Janeiro, 1964.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Em*: AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM, 1977. p. 85–94.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v. 57

GULLAR, Ferreira; CASTRO, Amilcar de; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reynaldo; SPANUDIS, Theon. **MANIFESTO NEOCONCRETO (1959). Do Próprio Bolso.**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/cultura-geral-80603/47-textos-escolhidos/2214-manifesto-neoconcreto-1959>. Acesso em: 28 jun. 2020.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 7. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Marco Aurelio Werle (tradutor). **Cursos de Estética - Volume II**. São Paulo: EDUSP, 2000. v. II

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Marco Aurelio Werle (tradutor). **Cursos de Estética - Volume I**. São Paulo: EDUSP, 2001. v. I

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Marco Aurelio Werle (tradutor). **Cursos de Estética - Volume III**. São Paulo: EDUSP, 2002. v. III

HUME, David. **Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais**. São Paulo (SP): Ed. UNESP, 2009.

HUME, David. José Oscar de Almeida Marques (tradutor). **Investigação sobre o Entendimento Humano e Investigação sobre a Moral**. An enquiry concerning human understanding. São Paulo: EDUNESP, 1999.

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente político a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Atica, 1992.

JAMESON, Fredric. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares (tradutor). “Fim da arte” ou “fim da história”? *Em*: **A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a Globalização. Série: Zero à esquerda**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. p. 73–93.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Mobilização musical da juventude brasileira. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 1952.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O ensino da música num mundo modificado. *Em*: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES 1977, São Bernardo do Campo. **Anais [...]**. São Bernardo do Campo: IA/UNESP, 1977.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Ácronon**. Teatro Nacional de Brasília: Tacape, 1983. Vinyl

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, [S. l.], v. 8, p. 31–44, The MIT Press. 1979.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**. PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. I, p. 97–93, 1984.

KUHN, Thomas S. Beatriz Vianna Boeira, Nelson Boeira (tradutor). **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LATTAVO, Patrícia. Bichos e Objetos Ativos: proximidades sutis • o fermento. **o fermento**, Publicação online, n. 100 anos de Lygia Clark, 2020. Disponível em: <http://ofermentorevista.com.br/2020/12/02/bichos-e-objetos-ativos-proximidades-sutis/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

LYOTARD, Jean-François. Ricardo Corrêa Barbosa, Silviano Santiago (contribuidor). **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MACHADO, Alexandre Noronha. **Lógica e forma de vida**. São Leopoldo: Editora Unisinos/ANPOF, 2007.

MACHADO, Alexandre Noronha. Semelhança de Família, Necessidade e Essencialismo. **Academia.edu**, [S. l.], 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35404133/Semelhan%C3%A7a_de_Fam%C3%ADlia_Necessidade_e_Essencialismo?auto=bookmark&campaign=weekly_digest. Acesso em: 18 dez. 2017.

MAMMI, Lorenzo. Dizees de Mammi sobre Willys. *Em*: ARNAUD, Raquel. **Desenho e Design: Amilcar de Castro e Willys de Castro**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2009.

MARI, Marcelo. **Mário Pedrosa e Ferreira Gullar - Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50**. Orientadora: Profª. Dra. Silvia Miranda Meira. Dissertação (Mestrado em Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes, CRP/ECA) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27148/tde-22072016-174048/publico/Mari.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2020.

MARI, Marcelo. Alessandra Rosado, Fazzolari, Yacy-Ara Froner Gonçalves (contribuidor). Ferreira Gullar entre poemas visuais e bichos. *Em*: **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica**. Comunicadores. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018. p. 215–223. Disponível em:

https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/10/comunicadores-_-seminario-de-arte-concreta-e-vertentes-constitutivas.pdf. Acesso em: 3 jan. 2023.

MARTINS, Alexandre. Menos um construtivo na arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Sérgio Bruno. ENTRE A FENOMENOLOGIA E O HISTORICISMO AMILCAR DE CASTRO ENQUANTO PONTO CEGO DA TEORIA DO NÃO-OBJETO. **Novos estudos CEBRAP**, [S. l.], v. 35, p. 195–208, 2016. DOI: 10.25091/S0101-3300201600010010.

MARX, Karl. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe (tradutor). Livro II. **Em: O capital: Crítica da Economia Política**. Economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

Disponível em:

<http://www.google.com.br/search?q=fun%C3%A7%C3%A3o+e+objeto+1%C3%B3gica+moderna&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a>. Acesso em: 29 fev. 2012.

MENDONÇA, Fabricio M.; ALMEIDA, Mauricio B. Modelos e teorias para representação: uma teoria ontológica sobre o sangue humano. **Em: ATAS DO XIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - XIII ENANCIB. A SOCIEDADE EM REDE PARA A INOVAÇÃO E O DESENVOLVIMENTO HUMANO 2012**, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação - ANCIB, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira (tradutor). **Signos**. São Paulo: Martins fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Claude Lefort, Alberto Tassinari (contribuidor); Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, Cássio de Arantes Leite (tradutor). **O olho e o espírito**. 1960. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. José Arthur Giannotti, Armando Mora D'Oliveira (tradutor). **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. José Artur Gianotti, Armando Mora d'Oliveira (tradutor). **O visível e o invisível**. 4. ed. 1964. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Mário Pedrosa (tradutor). O olho e o espírito. **Habitat**, [S. l.], p. 5–15, 1959.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Carlos Alberto Ribeiro de Moura (tradutor). **Fenomenologia da percepção**. 1945. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLIET, Sérgio. Duas exposições. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1952.

MONTEIRO, BRUNO MELO. Do equilíbrio instável entre a pureza da forma e a brutalidade da matéria: por uma análise sistêmica dos objetos ativos de Willys de Castro. [S. l.], p. 104, 2009. a.

MONTEIRO, Bruno Melo. **Do equilíbrio instável entre a pureza da forma e a brutalidade da matéria: por uma análise sistêmica dos objetos ativos de Willys de Castro**. Professor

Doutor Roberto Conduru (Orientador). Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. b.

MORAIS, Frederico. Concretismo / Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? *Em: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977. p. 292–299.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, p. 25–39, 1997.

MORGAN, M. S.; MORRISON, M. **Model as Mediators: perspectives on natural and social science**. News York: Cambridge University Press, 1999.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. (Doutorado em Sociologia) – PPG Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Movimento “Ars Nova”. **Folha da Manhã**, São Paulo, 1954.

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

PACHECO, Diogo. Verbalização da Poesia Concreta. *Ala Arriba, São Paulo*, p. 16–17, 1957. a.

PACHECO, Mattos. Audácia e pretensão não resolvem... **Diário da Noite**, São Paulo, 1957. b.

PASCAL, Blaise. Sérgio Milliet (tradutor). **Pensamentos**. Pensées. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PEDROSA, Mário. **Da natureza afetiva da forma na obra de arte**. (Tese de Livre-docência para a Cadeira de História da Arte e Estética) – Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

PEDROSA, Mário. A arte e a fenomenologia. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 5–9, 1953.

PEDROSA, Mário. **Arte/Forma e personalidade**. Rio de Janeiro: Kairós Livraria e Editora, 1979.

PEDROSA, Mário. O Momento Artístico. *Em: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 1998.

PLASÊNCIA, Clara (ED.). Lygia Clark. *Em: 1997, Barcelona. Anais [...]*. Barcelona: FUNDACION ANTONI TÀPIES. Catálogo, 1997.

QUINE, Willard Van Orman. Antonio Ianni Segatto (tradutor). **De um ponto de vista lógico: nove ensaios lógico-filosóficos**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

REIS, Amélia Paes Vieira. **Design concretista. Um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretistas no Brasil, de 1950 a 1964.** (Mestrado em Design) – PUC-RJ. Programa de Pós-Graduação em Design, Rio de Janeiro, 2005.

SANT'ANNA, Patrícia. **Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil.** Orientadora: Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2010.769508. Disponível em: http://acervus.unicamp.br/index.asp?codigo_sophia=769508. Acesso em: 23 jun. 2023.

SCHOENBERG, Arnold. Marden Maluf (tradutor). **Harmonia.** São Paulo: UNESP, 2001.

SCHULZ, Maria Teresa Bueno. O projeto construtivo brasileiro e as exposições de Arte Concreta e Neoconcreta na Alemanha: desejos da forma. *Em*: ORIGENS - 28º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS 2019, Goiás. **Anais [...]**. Goiás: Anpap, PPG em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1033–1048. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____SCHOEN_M_Teresa_Bueno_S_G_1033-1048.pdf. Acesso em: 1 jan. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer” os signos. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 3, p. 144–155, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 78–88, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *Em*: **História da Vida Privada.** São Paulo: Cia das Letras, 1998. a. Disponível em: https://www.scribd.com/document_downloads/direct/215559679?extension=pdf&ft=1444249830<=1444253440&user_id=28458165&uahk=ZInA56RZU56WiI5FlgeuWmp4/Mk. Acesso em: 7 out. 2015.

SEVCENKO, Nicolau. Fernando A. NOVAIS (editor). **História da Vida Privada no Brasil. república: da Belle Époque à Era do Rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. b. v. 3

SILVA, Andréa Vieira da. **Espaço da experiência: as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros décadas de 1960 e 1970.** Orientadora: Profa. Dra. Vera Pallamin. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, Renato Rodrigues da. Os Objetos ativos de Willys de Castro. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 20, p. 253–268, 2006. DOI: 10.1590/S0103-40142006000100017.

SOUZA, Leandro Candido de. **Estética Noigandres: vanguardismo e antimimese no projeto concretista (1952-1964).** Orientador: Prof. Dr. Antonio Rago Filho. Tese (Doutorado em História) – História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em:

<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12841/1/Leandro%20Candido%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2018.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. Entre a Arte e a Terapia: as “imagens do inconsciente” e o surgimento de novos artistas. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, [S. l.], n. 3, 2011. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2422>. Acesso em: 20 dez. 2023.

WITTGENSTEIN, Ludwig. José Carlos Bruni (tradutor). **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Disponível em: http://www.scribd.com/document_downloads/direct/157274327?extension=pdf&ft=1406584463<=1406588073&user_id=28458165&uahk=iWWGwBWTfIzNjHyfErY1k9OytYQ. Acesso em: 28 jul. 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Revisão da Trad: Emmanuel Carneiro Leão (editor); Marcos G Montagnoli (tradutor). **Investigações Filosóficas**. Philosophische untersuchungen. Petrópolis: Vozes, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Jorge Mendes (tradutor). **O livro azul**. Lisboa: Edições 70, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Luiz Henrique Lopes dos Santos (tradutor). **Tractatus logico-philosophicus**. 2. ed. Edição bilíngue. São Paulo: Edusp, 1993.

Autores citados

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund (1903, Frankfurt am Main - 1969, Visp).	19, 45, 79
ALMEIDA, Mauricio B	47, 111
ALTHUSSER, Louis (1918, Bir Mourad Raïs - 1990, La Verrière)..	29, 59, 67, 79, 80, 81, 82
AMARAL, Aracy (1930, São Paulo)	54, 57, 61, 74, 90
AMARAL, Tarsila do (1886, Capivari - 1973, São Paulo).....	18
ANDRADE, Mário Raul Moraes de (1893, São Paulo - 1945, São Paulo)	43
ANDRADE, Oswald de (1890, São Paulo - 1954, São Paulo)	18
ARANTES, Otília (1961, Porto Alegre)	58
ARAÚJO, Kátia Silva	72, 73
ARNAUD, Raquel (1935, Guaratinguetá)	54, 55, 117
ASSIS, Jesus de Paula	51, 110
AZEREDO, Ronaldo (1937, Rio de Janeiro - 2006, São Paulo).....	47, 49
BARROS, Geraldo de (1923, Chavantes - 1998, São Paulo).....	85
BATISTA, Irinéa de Lourdes	111, 112, 132, 141
BELTING, Hans (1935, Andermach - 2023, Berlim).....	73
BENJAMIN, Walter Benedix Schönflies (1892, Berlim - 1940, Portbou)	20
BOTTALLO, Marilúcia (1954, São Paulo).....	45, 47, 52

BOURRIAUD, Nicolas (1965, Paris)	21, 29, 40
BOVE, Salvador (1897, Rio de Janeiro - 1974, Campinas).....	42
BRITO, Ronaldo (1949, Rio de Janeiro).....	57, 58, 89, 103
BUENO, Guilherme	59
BUSONI, Ferruccio (1866, Empoli - 1924, Berlim).....	78
CAMPOS, Haroldo de (1929, São Paulo - 2003, São Paulo).....	23, 47, 49, 63, 70, 87, 90
CARVALHO, Maria José de (1962, Recife).....	18, 45
CASTRO, Willys de (1926, Uberlândia - 1988, São Paulo)1, 2, 4, 7, 8, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 87, 89, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 111, 112, 114, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 130, 131, 132, 136, 139, 142, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160	
CAUQUELIN, Anne (1926, Viña Del Mar)	99, 135
CHAROUX, Lothar (1912, Viena - 1987, São Paulo)	64
CLARK, Lygia (1920, Belo Horizonte - 1988, Rio de Janeiro).....	25, 26, 27, 36, 37, 50, 67, 89
COCCHIARALE, Fernando (1951, Rio de Janeiro).....	90
CONDURU, Roberto Luís Torres (1957, Rio de Janeiro)	42, 43, 87, 88, 98, 107
CORDEIRO, Waldemar (1925, Roma - 1973, São Paulo)22, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 79, 80, 84, 85, 87, 90	
DANTO, Arthur (1924, Ann Arbor - 2013, Manhattan).....	33, 68, 73, 74, 135
DI CAVALCANTI, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo (1897, Rio de Janeiro - 1976, Rio de Janeiro)	18, 63
EAGLETON, Terry (1943, Salford District).....	104, 105
FABBRINI, Ricardo Nascimento (1964, São Paulo).....	4, 6, 39, 40, 103
FÉJER, Kazmer (1923, Sesimbra).....	64
FLEXOR, Samson (1907, Soroca - 1971, São Paulo).....	45
FURLAN, Reinal.....	145
GALILEI, Galileo di Vincenzo Bonaulti de (1564, Pisa - 1642, Arcetri).....	144
GEIGER, Anna Bella (1933, Rio de Janeiro).....	90
GOMBRICH, Ernst Hans Josef (1909, Viena - 2001, Londres).....	110
GONÇALVES, Márcia C. F.....	4, 6, 73
GRÜNEWALD, José Lino (1931, Rio de Janeiro - 2000, Rio de Janeiro).....	47, 49
GULLAR, Ferreira (1930, São Luís - 2016, rio de Janeiro)7, 8, 16, 19, 21, 23, 29, 31, 32, 36, 37, 41, 47, 49, 52, 62, 66, 67, 74, 88, 92, 104, 143, 159	
HARVEY, David (1935, Gillingham).....	96, 105, 106
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770, Stuttgart - 1831, Berlim)	71, 72, 73
JAMESON, Fredric (1934, Cleveland)	104

JARDIM, Reynaldo (1926, São Paulo - 2011, Brasília)	47, 49
KOELLREUTTER, Hans-Joachim (1915, Freiburg - 2005, São Paulo).....	20, 43, 62, 63, 77, 78, 128, 131, 159
KOSICE, Gyula (1924, Kosice - 2016, Buenos Aires)	62, 63
KRAUSS, Rosalind (1941, Washington)	23
KUHN, Thomas Samuel (1922, Cincinnati - 1996, Cambridge)	110, 111
LUCAS, Lucken Bueno.....	111, 112, 132, 141
LYOTARD, Jean-François (1924, Versalhes - 1998, Paris).....	96, 104
MACHADO, Alexandre Noronha.....	32
MADI, Grupo (1946, Buenos Aires).....	61, 62, 86
MALDONADO, Tomás (1922, Buenos Aires - 2018, Milão).....	86
MALFATTI, Anita (1889, São Paulo - 1964, São Paulo).....	18
MAMMI, Lorenzo (1957, Roma).....	25, 74, 140
MARI, Marcelo	21, 104
MARX, Karl (1818, Tréveris - 1883, Londres).....	15
MENDONÇA, Fabricio M	111
MERLEAU-PONTY, Maurice (1908, Rochefort-sur-Mer - 1961, Paris).....	7, 8, 16, 17, 19, 29, 30, 41, 66, 68, 88, 94, 112, 125, 142, 143, 144, 145, 148, 155, 159
MESQUITA, Alfredo (1907, São Paulo - 1986, São Paulo).....	45
MILLIET, Sérgio (1898, São Paulo - 1966, São Paulo)	85
MONDRIAN, Piet (1872, Amersfoort - 1944, Nova Iorque)	76
MONTEIRO, Bruno Melo.....	116, 119, 121
MORAIS, Frederico (1936, Belo Horizonte)	59
MOURA, Flávio Rosa de	26
OITICICA, Hélio (1937, Rio de Janeiro - 1980, Rio de Janeiro)	60, 61
PACHECO, Diogo (1925, São Paulo - 2022, São Paulo)	45, 47, 49, 63, 127
PASCAL, Blaise (1623, Clermont-Ferrand - 1662, Paris)	81, 144
PEDROSA, Mário Xavier de Andrade (1900, Timbaúba - 1981, Rio de Janeiro).....	7, 8, 16, 17, 23, 24, 29, 31, 36, 41, 60, 64, 65, 66, 74, 86, 88, 104, 114
PIGNATARI, Décio (1927, Jundiaí - 2012, São Paulo)	63
PRADO, Décio de Almeida (1917, São Paulo - 2000, São Paulo)	47
QUINE, Willard Van Orman (1908, Akron - 2000, Boston)	138
RATTO, Gianni (1916, Milão - 2005, São Paulo)	45
REIS, Amélia Paes Vieira (1980, Recife)	65
RENATO, José (1926, São Paulo - 2011, São Paulo).....	30, 47, 56
ROZESTRATEN, Annie Simões	145

SALVI, Rosana Figueiredo	111, 112, 132, 141
SANT'ANNA, Patrícia (1974, São Paulo)	56
SCHOENBERG, Arnold Franz Walter (1874, Leopoldstadt - 1951, Los Angeles) ...	39, 40, 62
SCHULZ, Maria Teresa Bueno (1973, São Paulo)	23
SCHWARZ, Roberto (1938, Viena)	58
SEGY, Helena (1914, São Paulo - 2010, São Paulo)	29, 30
SEVCENKO, Nicolau (1952, São Vcente - 2014, São Paulo).....	101
SILVA, Andréa Vieira da (1973, São Paulo)	6, 26, 30
SOUZA, Leandro Candido de	43, 59
WITTGENSTEIN, Ludwig Joseph Johann (1889, Viena - 1951, Cambridge)7, 8, 32, 36, 38, 39, 68, 100, 110, 135, 138	
WOLFF, Klaus-Dieter (1926, Frankfurt - 1974, São Paulo).....	45

Índice Remissivo

aconceitual, 21, 25	artistas, 16, 17, 18, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 49, 61, 62, 64, 65, 73, 74, 81, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 104, 130, 137, 170, 171
alternância, 18, 75, 90, 121, 133	Bauhaus, 59, 64, 90, 103, 107
antropofagia cultural, 17, 67	Bienal de Artes Plásticas, 47, 56
aparato dos corpos, 79	Brillo Box, 33
arte, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 126, 128, 130, 132, 136, 137, 138, 139, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171	campo expandido, 23, 62, 91, 125
arte concreta, 33, 46, 80, 86, 88, 163, 164, 167, 170	causalidade estrutural, 29
arte física, 46, 63	cenografia, 12, 49, 110
artes visuais, 12, 23, 33, 64, 107, 110, 114, 164, 170	ciclo, 14, 15, 17, 68, 104, 149, 154
artesanía, 66, 72, 130, 132, 161	ciclos, 14, 15, 17, 18, 68, 72, 104, 149, 154
	cobertura, 24, 58
	completude, 95, 96, 115, 121, 126, 133, 134, 144, 158
	concreta, 16, 40, 58, 63, 84, 85, 89, 90, 91, 95, 104, 122, 129, 133, 141, 151, 160, 163, 168
	concretismo, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 26, 29, 30, 33, 36, 40, 46, 57, 59, 62, 64, 68, 74, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 114, 120, 136, 159, 160, 165, 169

- concreto, 7, 23, 26, 56, 58, 62, 63, 71, 79, 84, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 104, 122, 134, 138, 149, 159
- concretude, 17, 19, 26, 60, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 104, 112, 130, 131, 136, 147, 158, 159
- Confluências, 46, 62
- conhecimento, 19, 31, 63, 83, 104, 110, 134, 144, 145, 149, 158
- consistência, 7, 13, 20, 24, 29, 31, 41, 58, 78, 90, 93, 94, 111, 112, 117, 124, 132, 136, 140, 141, 146, 149, 156, 160
- consistência semântica, 132
- construtividade, 13, 14, 18, 19, 23, 24, 27, 31, 50, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 93, 94, 99, 104, 111, 135, 139, 140, 154, 156, 157, 160
- construtivismo, 7, 13, 14, 17, 18, 46, 57, 58, 59, 60, 64, 74, 88, 90, 104, 159, 160
- construtivismo brasileiro, 13, 18, 57, 159
- continuidade, 14, 16, 17, 19, 22, 46, 58, 72, 74, 75, 78, 79, 93, 96, 102, 110, 111
- crenças, 24, 36, 111, 130, 133
- crenças habituais, 36
- crise, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 36, 40, 46, 74, 78, 91, 96, 102, 106, 109, 110, 137, 138, 159, 165
- crises, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 36, 40, 46, 68, 74, 78, 91, 96, 102, 106, 109, 110, 122, 137, 138, 159, 160
- datilografia, 12
- design de moda, 12, 170
- design de produto, 12
- design gráfico, 12, 89, 110, 169
- Ditadura Militar no Brasil, 15
- duas ferramentas, 7, 13
- dupla metáfora, 147, 148
- éfrase, 91
- encantamento estético, 24
- encapamento, 12
- encapamento e cobertura de material sólido, 12
- encontrou, 111, 127
- entropia, 25, 68, 95, 105, 115, 153, 154, 157, 161
- epistemologia, 19, 163
- estado artístico, 1, 2, 4, 7, 13, 97, 146, 152
- estado artístico da obra, 1, 2, 4, 7, 13, 97, 152
- estado de arte, 17, 19, 25, 36, 68, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 105, 111, 115, 117, 126, 132, 134, 135, 141, 146, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161
- estética, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 25, 29, 30, 31, 32, 36, 39, 40, 41, 46, 67, 70, 71, 72, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 86, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 109, 110, 117, 121, 126, 135, 136, 137, 138, 139, 145, 148, 151, 152, 154, 156, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 169, 170
- Estética de sincronia, 92, 93
- estrutura, 25, 27, 30, 31, 38, 43, 61, 81, 87, 106, 121, 139, 140, 152, 154, 167
- Exposição Neoconcreta, 50, 53
- fenômeno, 27, 71, 79, 105, 116, 119, 120, 121, 127, 130, 133, 141, 143, 147, 153
- Fenomenologia da Percepção, 7, 17, 19, 29, 31, 66, 68, 88, 94, 120, 121, 131, 143, 146, 148, 152, 160, 168
- fenomenológica, 23, 24, 29, 112, 114, 115, 136, 155
- fenômenos, 22, 27, 29, 42, 94, 112, 123, 125, 136, 140, 146, 157, 161
- fenômenos perceptivos e significantes, 94, 112, 125, 136, 140, 157, 161
- figurino, 12, 23, 47, 101, 132, 136, 156
- fundição, 12
- generativa, 27, 29, 31, 41, 124, 140, 160
- Grupo Madi, 46, 57
- Grupo Ruptura, 85, 88

- hábito, 71, 74, 99, 133, 138, 158
- história, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 13, 14, 18, 22, 29, 46, 49, 69, 70, 73, 74, 75, 78, 79, 83, 86, 88, 100, 108, 110, 130, 139, 149, 156, 163, 165, 166, 167, 169, 170
- imitar imitações, 92
- industrial, 16, 23, 26, 49, 53, 56, 58, 89, 90, 103, 104, 105, 110, 114
- interação dos gêneros, 66, 114
- linguagem, 7, 15, 17, 19, 21, 29, 31, 32, 36, 38, 39, 41, 42, 49, 53, 64, 68, 87, 88, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 104, 110, 111, 114, 127, 132, 133, 135, 136, 142, 148, 149, 156, 170
- linguagens, 12, 13, 15, 23, 36, 38, 43, 76, 121, 125, 130, 132, 133, 136, 160
- madeira, 12, 28, 49, 50, 51, 54, 55, 98, 116, 123, 124, 127, 140, 141, 142, 147, 154, 157
- Manto da Apresentação, 33, 35, 83
- memória, 49, 74, 115, 121, 130, 133, 139, 141, 143, 144, 147, 148, 149
- modelagem, 13, 16, 58, 139, 140, 156
- motivo positivo-negativo, 30, 119
- movimento antropofágico, 18
- Movimento Ars Nova, 45, 49, 127
- Movimento Madi, 62
- mudança de estado, 22, 156
- Museu de Arte de São Paulo, 45, 47, 51
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 47, 56
- música, 12, 13, 15, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 62, 63, 78, 86, 101, 114, 129, 131, 145, 162, 165, 167
- negação, 22, 25, 26, 33, 36, 42, 79, 115, 126, 141
- neoconcretismo, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 27, 29, 33, 36, 40, 57, 58, 59, 60, 64, 68, 74, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 132, 136, 159, 160, 163, 165, 169
- Neoconcreto, 32, 52, 88, 89, 166
- Novas Tendências, 53, 64, 65, 67, 164
- objeto ativo, 7, 19, 24, 26, 30, 31, 50, 51, 52, 93, 94, 99, 112, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 133, 135, 139, 141, 146, 147, 154, 155, 157, 158, 160, 161
- objeto bruto, 13, 17, 23, 24, 25, 49, 58, 68, 99, 100, 111, 112, 115, 121, 125, 126, 134, 141, 146, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160
- obra de arte, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 29, 31, 32, 33, 35, 38, 62, 68, 82, 83, 93, 97, 102, 112, 114, 125, 126, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 160, 169
- ontologia, 17, 30, 39, 41, 68, 88, 89, 133, 136, 142, 143, 146, 147, 151, 152, 160
- ontologia da percepção, 68, 133
- papel, 7, 12, 16, 17, 40, 48, 52, 54, 61, 68, 70, 74, 77, 80, 99, 112, 118, 120, 121, 136, 162, 164
- papelão, 12
- pato coelho, 100
- pigmentação, 12
- pigmentação manual e industrial de tecidos, 12
- pintura, 7, 12, 13, 15, 21, 23, 25, 26, 29, 30, 37, 38, 41, 49, 50, 58, 61, 63, 70, 75, 86, 88, 93, 101, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 135, 141, 145, 147, 148, 151, 153, 158, 166
- pintura em óleo, esmalte e acrílico sobre tela, 12
- pluriartista, 7, 12, 153
- poesia, 12, 13, 15, 16, 21, 23, 49, 63, 86, 91, 114, 127, 129, 131, 159, 163, 169
- Poesia Concreta, 16, 21, 23, 49, 63, 86, 91, 127, 129, 159, 169
- pregação, 20
- procedimentos recursivos, 13
- processos históricos, 13

- projeto construtivo, 13, 14, 17, 19, 54, 57, 58, 59, 64, 68, 94, 162, 163, 166, 169, 170
- propedêutica, 20, 29, 31, 58
- quadro, 37, 42, 43, 50, 57, 85, 93, 99, 116, 123, 124, 134, 147, 148, 151, 158
- química, 25, 42, 49, 153
- racionalidade, 29, 42, 59, 60, 103, 133, 138, 148
- radicalidade, 19, 96, 102, 104, 159
- reaparecimento paulistano, 101
- revestimento, 12, 112, 116, 122, 141
- Ruptura, 33, 84, 85, 86, 164
- solipsismo, 69, 84, 95
- sublimação, 146, 152
- suporte, 6, 7, 15, 17, 23, 24, 26, 30, 31, 36, 42, 49, 50, 53, 58, 88, 89, 114, 116, 121, 122, 125, 126, 134, 138, 157
- Teatro Brasileiro de Comédia, 45, 47, 127
- Teatro de Arena, 45, 47, 165
- tecidos, 53, 55, 132, 136, 156
- técnica, 14, 38, 43, 44, 51, 85, 90, 95, 97, 103, 114, 116, 128, 132, 136, 146, 148, 152, 154, 156, 160, 162, 163, 167, 170
- técnicas, 12, 13, 17, 22, 24, 45, 46, 61, 72, 73, 74, 97, 102, 107, 144, 160
- Teoria da Gestalt, 31, 66, 159
- teoria da obra, 13, 43, 94, 112, 132, 136, 140, 156
- teoria da transcendência do meio, 132
- teorias da química, 12
- tingimento, 12
- topologia, 23, 38, 40, 121, 139
- trabalho, 3, 6, 7, 16, 18, 26, 29, 31, 35, 36, 43, 50, 64, 68, 70, 85, 87, 94, 95, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 111, 112, 116, 119, 125, 126, 134, 141, 142, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 161
- trabalho construtivo, 146
- transbordamento, 7, 13, 23, 30, 41, 89, 114, 115, 127, 158
- transcendência, 1, 2, 4, 7, 13, 19, 22, 23, 24, 38, 39, 41, 43, 76, 85, 86, 87, 95, 97, 100, 101, 102, 114, 115, 122, 126, 127, 132, 133, 134, 141, 146, 152, 155, 158, 159
- transcender, 100, 123, 126, 146
- tridimensionalidade, 23, 30, 41, 50, 58, 99, 101, 115, 120, 122, 125, 132, 147
- tropologia, 23, 31, 38, 121, 130, 139
- tropologias do pensamento, 23
- tropológicas, 24, 132
- Uberlândia, 12, 42
- V Encontro Internacional de Teresópolis, 63
- verdades habituais, 133
- vértice, 15, 16, 26, 121, 122, 124, 126, 131, 133, 134, 159, 163
- vocalização, 12