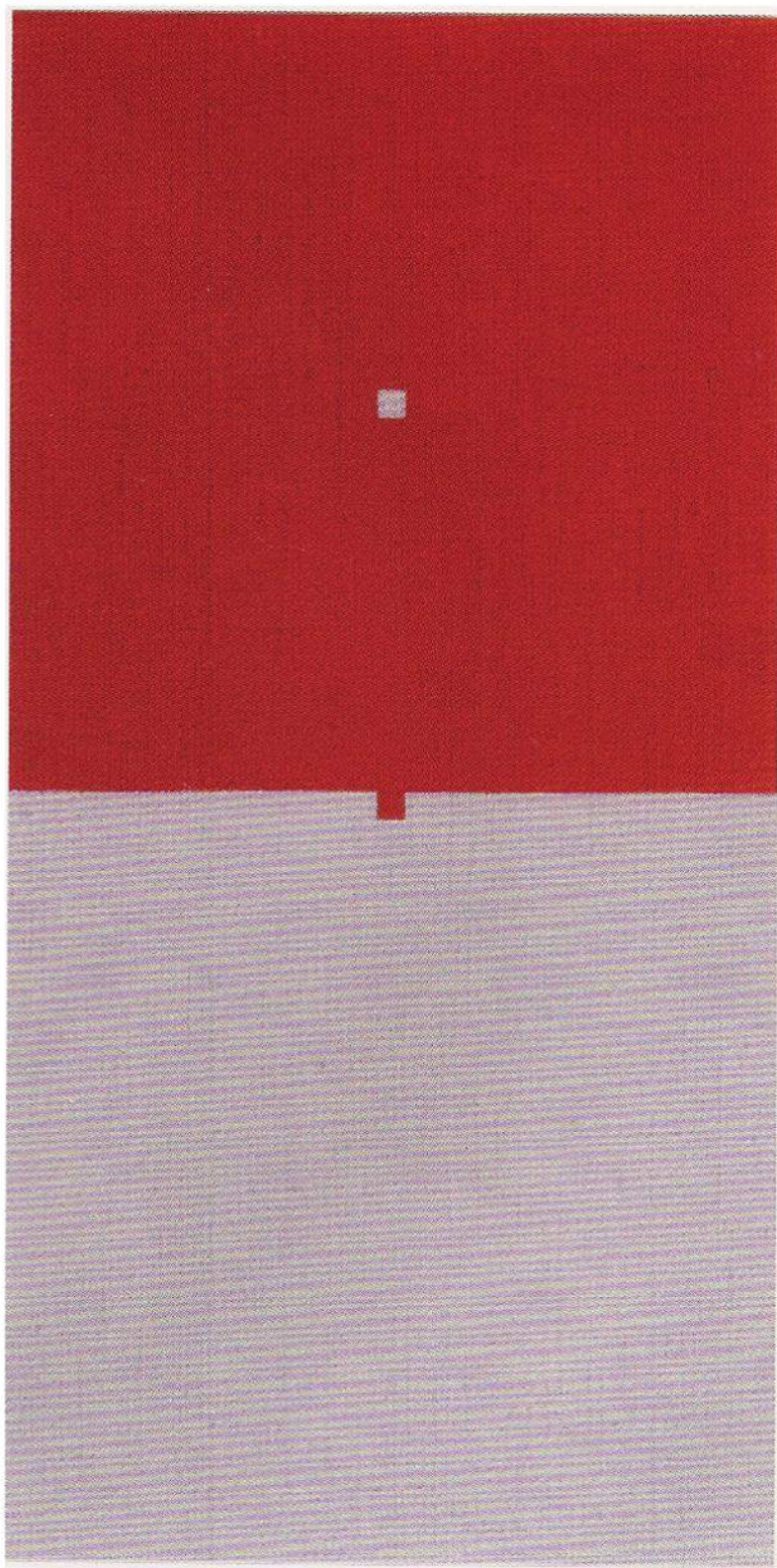




Obras de arte enquanto sistemas

Bruno Melo Monteiro

Entre 1958 e 1962, Willys de Castro se dedicou a extensa pesquisa plástica que resultou em séries de obras como *Estudos para pintura* e *Objetos ativos*. O artigo se desenvolve sob a perspectiva da abordagem dessas obras em análoga reflexão com o pensamento sistêmico que se fez presente nas ciências exatas e humanas a partir da primeira metade do século passado.

Willys de Castro, objetos ativos, sistemas.

Estudo para pintura (1958-1960). Óleo sobre tela. 17,5 x 8,5cm. Conduru, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 11.

Em 1958 Willys de Castro produziu os exemplares inaugurais da série *Estudos para pintura*, pequenas telas pintadas a óleo que o artista concebera visando a uma pesquisa que, em 1959, convergiria para a criação do primeiro *Objeto ativo*. Se os estudos iniciais se limitavam à bidimensionalidade prescrita no trabalho em superfícies com volume desprezível, o artista adotaria o estatuto de objetos para aqueles nos quais a projeção no espaço viria mesmo a questionar a frontalidade das pinturas iniciais. Contudo, no que pesem as diferenças estruturais de suporte nessas distintas séries, a recorrência de uma forma de composição cromática, que parece se inaugurar com os primeiros *Estudos para pintura*, indica temática ou até método sobre o qual se desenrolaria todo o trajeto que compreende os trabalhos realizados pelo artista entre 1958 e 1962.

1 Botallo, Marilúcia. Willys de Castro: Uma vida pluri e ativa. In Conduru, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Esse *leitmotiv*, identificado por técnica de composição que faz supor um quadrado figurativo como fragmento de um plano de fundo segundo o esquema do positivo-negativo, torna-se traço fundamental desse período, atribuindo inequívoca dimensão autoral à obra de Willys – denotando através do método que “a regularidade revela uma preocupação com a conquista de uma expressão decidida e controlada associada à busca pela originalidade¹.” Expressão e método são, aqui, a conciliação premente das partes com o todo, demandando o esforço particular da observação direta de cada obra, como também a localização abstrata em que cada uma delas se conecta à ideia que Willys de Castro tem de pesquisa artística.

A tela dividida em duas, três ou quatro áreas de cores diferentes – procedimento cogente na série *Estudos para pintura* – é a base da operação pela qual se definem os planos com base no contraste das cores. Em uma dessas telas, o vermelho primário é empregado em oposição a um púrpura-claro, que se dispõe na metade inferior do quadro. Apesar da aparente regularidade dessa divisão, porém, uma descontinuidade no plano púrpura anuncia o tratamento dado pela reentrância, na forma de um pequeno

quadrado de cor vermelha, na parte superior da superfície inferior, sugerindo assim a invasão do plano superior vermelho no plano púrpura. Em análoga morfologia, um pequeno quadrado de cor púrpura – de dimensões idênticas às daquela reentrância – foi inserido na parte central do plano vermelho superior. O procedimento, que se repete em todas as telas da série, é, ainda, recorrente em séries posteriores, como Soma entre planos e, medidas as diferenças² inerentes ao próprio suporte, em alguns casos de Objetos ativos. Esse fato torna-se determinante para pensarmos esse processo em termos da derivação de um motivo artístico concebido através da lógica do positivo-negativo: um “motivo positivo-negativo”.

2 Diferenças que parecem ser decisivas para uma leitura inteiramente diversa nesses casos.

A exatidão dos planos é, assim, quebrada pelo motivo, ou seja, o procedimento baseado naquela descontinuidade evita que se tenha a percepção das áreas com cores distintas em sua forma mais óbvia. Isso acontece porque, segundo o princípio da pregnância definido pela teoria da *Gestalt*, o olho se dispõe a certa inclinação para perceber a área em sua forma mais simples (um quadrilátero nesse caso), sugerindo, por isso, uma tendência a deslizar o pequeno quadrado até o ponto de onde ele parece ter saído. Pode-se entender dessa forma que o pequeno quadrado foi retirado de seu plano de origem sendo colocado no plano vizinho, caracterizado pelo contraste de cores entre os planos e pela identidade dos supostos fragmentos com as cores de seu plano de “origem”.

Essa percepção – de que algo não está no lugar em que deveria estar – concede à obra uma constante tensão que faz deslocar a visão mais superficial, favorecendo a operação de levar o motivo a seu suposto ponto de partida. Em outra visada,³ poderíamos nos referir à teoria da cibernética, de Norbert Wiener, em que se encontram os conceitos de retroalimentação (*feedback*) e circularidade.⁴ Rompendo com o princípio da causalidade linear, a teoria de Wiener introduz a ideia de círculo causal, demonstrando a existência de mútuas interações entre efeito e causa. “A”, portanto, exerce influência sobre “B”, e “B”, em retorno, influi sobre “A”. Essa recursividade perene – da constante ação da causa sobre o efeito e do efeito sobre a causa – tem dois aspectos principais: um regulador, denominado *feedback* negativo, que impede que os desvios destruam os sistemas; e outro amplificador, chamado de *feedback* positivo, que os faz evoluírem. Pode-se, assim, determinar os procedimentos de “retirada” e “colocação” sugeridos pelo motivo como o uso de forças vetoriais (verticais e horizontais) e cromáticas com intuito de retesar a forma final, introduzindo na obra a “instabilidade constante” da ordem do equilíbrio.

3 Que se poderia chamar, aqui, de metafórica, dadas as condições de abstração da analogia.

4 Wiener, Norbert. *Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix, 1958.

O pequeno quadrado púrpura que flutua na região vermelha do quadro insere-se em lógica de composição na qual é, ele mesmo, a materialização de forma geométrica perfeita que o sistema constituído pela obra tenta reiteradamente afirmar – seja na posição da ausência implícita na descontinuidade da divisão entre os planos vermelho e púrpura, seja na própria regularidade das dimensões concedidas aos planos, ainda que nenhum deles seja perfeitamente quadrado. O pequeno quadrado atua quase que como

5 O termo fractal foi utilizado, pela primeira vez, pelo matemático francês Benoit Mandelbrot, referindo-se a uma geometria particular em que os padrões característicos de uma forma são reproduções constantes em escala descendente, de modo que suas partes, são, em escala, semelhantes ao formato do todo. Ver Capra, Fritjof. *A teia da vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 2000, p. 118.

6 Conduru. Op. cit., p. 25.

7 Em *Soma entre planos* esse dispositivo também aparece. A soma, no entanto, deve ser lida menos como a síntese unificadora dos planos do que como unidade dividida de uma superfície material base.

8 Palavra tão impregnada por certo idealismo hegeliano.

9 Morin, Edgar; Le Moigne, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000, p. 204.

um fractal,⁵ evidenciando, também, como aponta Roberto Conduru, a “compreensão do fato de a percepção de uma forma estar associada ao seu campo de aparecimento”.⁶

A suposição dessa relação mútua entre os planos de *Estudos para pintura* sugere que cada um desses planos – constituídos por distintas cores – assumam uma função orgânica (e não apenas uma posição restrita) no processo de acomodação visual do todo. Desse modo, a instabilidade instaurada pelo anexo positivo desse sistema constituído justifica sua contrapartida reguladora (negativa). A operação criada a partir dessa oposição mantém a tensão como amálgama dos planos, caracterizando uma suposta soma⁷ e se afirmando em sua simultaneidade como superfície (em que a dicótoma figura-fundo assume função passiva na ordenação ou mesmo se desfaz) com a presença de um elemento fundamental de um no outro. De modo que não é possível o entendimento dos planos como figura ou fundo, a não ser por esforço arbitrário do observador em atribuir a um e outro essa forma particular de ordenamento.

A recursividade que se manifesta, apesar dos planos constituídos pela homogeneidade da forma dentro da cor, subordina-se, aí, a um regime de latência em que a parte se sujeita sempre ao balanceamento necessário ao equilíbrio do todo. Em *Estudos para pintura* a imagem oferecida ao observador é a da atualidade desse todo em detrimento da aparente sequencialidade dos planos. O ritmo, dessa forma, manifesta-se num tempo seguro da visualidade não sequencial em que as cores cumprem o fundamento da ordem. O todo chega aos olhos antes de suas partes, e, quando se tenta subtrair dessa amálgama o limite definido pelas partes, fica patente a impossibilidade (ou, antes, a inutilidade) desse esforço analítico.

E se de um lado o esquema positivo-negativo utilizado sugere a consequente dualidade dessa operação, de outro, pode nos remeter à irônica evasiva desse processo de divisão. A perspectiva de síntese⁸ é a sucessão vazia de um processo dialético que se define tautologicamente no simples embate dos opostos. Seguindo os preceitos de uma *inteligência complexa*, “o problema é, pois, unir as noções antagônicas para pensar os processos organizadores, produtivos e criadores (...)”.⁹ Dando como resposta a pergunta e como pergunta a resposta, a permanência é o próprio estado de instabilidade do acaso fenomenológico de um devir entre o tudo e o nada – presença total ou ausência absoluta.

O problema da forma nesses trabalhos se apresenta fundamentalmente como o problema da cor. Já há alguns anos o artista se havia desfeito das linhas de traçado que indicavam a presença do desenho, supondo, com efeito, a delimitação da forma como a própria homogeneidade do campo de impregnação de uma cor. Também aqui cor e forma se associam, como declaração dessa geometria da afirmação pela exclusão. Pois se a forma se apresenta na inexpugnável homogeneidade de seu conteúdo, de outro modo, também o conteúdo se pode diferir pela aparente independência da forma. Vê-se, assim, apesar da associação daquela reentrância – atestada pelo fundamento da cor – com o plano

superior, uma afinidade evidente com a forma do quadrado, referenciada pelo suposto fragmento que corre acima, na parte central da superfície vermelha. A forma que se observa no pequeno quadrilátero que espreita no meio do plano vermelho é o correspondente ao especulativo de uma forma supostamente ausente¹⁰ naquele justo ponto em que a reentrância se conecta ao plano superior por uma afinidade cromática.

Ora, também o cromatismo é a representação de dualidade circunscrita pelo fato de a cor que nos chega aos olhos não ser apenas uma propriedade material da tinta, mas o equilíbrio entre essa cor do pigmento – obtida por subtração, em que a superfície reflete com mais constância determinado comprimento de onda por uma característica própria do material – e uma cor aditiva determinada pela própria emissão da fonte que ilumina o objeto e que nos chega aos olhos. Luz e matéria aparecem, então, como termos propostos de uma substancialidade inerente ao suporte, opondo-se de maneira análoga ao contraste realizado no quadro com a oposição entre o claro e o escuro.¹¹

Apesar do empenho do artista em abluir a fase material do suporte com o tratamento límpido e preciso, é certo que ele conhecia muito bem as limitações sensíveis da técnica material¹² que utilizara, parecendo, desse modo, apropriar-se também dessas limitações em vista do estabelecimento de um equilíbrio entre o ideal e o possível. Com efeito, presença e ausência são formas de correspondência de um mesmo problema ontológico, assim como luz e matéria – em oposição uma à outra – não se podem declarar entes distintos no contexto da percepção.

O presente artigo é fruto de pesquisa materializada na dissertação intitulada *Do equilíbrio instável entre a pureza da forma e a brutalidade da matéria: por uma análise sistêmica dos Objetos ativos de Willys de Castro*.¹³ E o esforço repetido em abordar a obra desse artista segundo o pano de fundo do chamado pensamento sistêmico encontra-se justificado na presença nessas obras de elementos significativos que vêm, sobretudo, reafirmar a complexidade como qualidade inexorável não apenas dos referidos objetos artísticos, mas, nomeadamente, como fundamento de uma ideia de arte que o artista conservava em cada pequeno gesto na direção da realização de seu trabalho.

A abordagem da oposição positivo-negativo é um desses elementos na obra de Willys em que o pensamento sistêmico aparece quase como sintomática das decisões do artista. Num modo de pensar mecanicista, nada obstante, a oposição não poderia senão estabelecer uma polarização no sentido dicotômico, em que uma parte se cumpriria simplesmente por negar a outra; o resultado postulado, então, se reduziria a uma dupla negação. É em propósito dessa mudança de pensamento nas primeiras décadas do século XX que Capra observou o que para ele constitui decisiva quebra de paradigma:

Na mudança do pensamento mecanicista para o pensamento sistêmico, a relação entre as partes e o todo foi invertida. A ciência cartesia-

10 Cabe a consideração de que a ausência, aí, significa estado de correspondência negativo, revelando mais a expectativa frustrada da forma que não existe do que a forma que se apresenta de fato.

11 A tradição da pintura, com base na ideia de representação e das condições materiais históricas desse suporte, coloca-nos o branco como certo princípio de ausência sobre a qual o artista interviria através da adição da cor para fundar os primeiros aspectos da representação e da expressão. Se a claridade é a qualidade mais característica do branco, a analogia recai sobre esse aspecto particular, concedendo certa disposição à materialidade – em contraponto a ausência representada pelo branco – à cor mais escura.

12 Cabe lembrar que, entre 1958 e 1962, Willys usara óleo sobre tela na maior parte de suas obras, e, ainda que tenha utilizado em menor escala tintas sintéticas, como a acrílico-vinílica, não parece existir variação significativa na forma como o artista utilizava tintas sintéticas ou naturais.

13 Desenvolvido precisamente tendo como base o capítulo terceiro, que se intitula Uma teoria sistêmica para a obra de Willys de Castro.

14 Capra. Op. cit., p.46.

na acreditava que em qualquer sistema complexo o comportamento do todo podia ser analisado em termos das propriedades de suas partes. A ciência sistêmica mostra que os sistemas vivos não podem ser compreendidos por meio de análise. As propriedades das partes não são propriedades intrínsecas, mas só podem ser entendidas dentro do contexto do todo maior. Desse modo, o pensamento sistêmico é pensamento “contextual”; e, uma vez que explicar coisas considerando o seu contexto significa explicá-las considerando o seu meio ambiente; também podemos dizer que todo pensamento sistêmico é pensamento ambientalista.¹⁴

15 Teoria a partir da qual os elementos químicos modernos foram modelados. Ver Capra, Op. cit., p.76.

No caso da série Estudos para pintura, seu meio ambiente é a tela de cavalete, e o sistema é constituído pelos elementos que se instituem no espaço bidimensional da tela. A inversão na relação entre o todo e as partes, porém, não é a única mudança importante dessa quebra de paradigma. Há que considerar fundamentalmente que o estudo da substância cedeu lugar a um estudo do padrão no centro desse novo pensamento. Desde o século VI a.C., os questionamentos acerca da realidade eram feitos sempre tendo em vista preceitos sustentados na constituição material do mundo, com base na ideia de substância para chegar a conhecimento invariavelmente redutível à noção de quantidade – como aquela a que se chegou em razão dos quatro elementos fundamentais: terra, ar, água e fogo.¹⁵ Para o estudo da substância o objeto de análise é observado sempre em vista de termos como medir ou pesar. Os padrões, por outro lado, não podem ser nem medidos, nem pesados. Para entender um padrão é necessário mapear uma configuração de relações, e isso envolve a noção de qualidade. Com base no novo paradigma, desse modo, percebeu-se que para se compreender os sistemas complexos é essencial o estudo do padrão, pois as propriedades sistêmicas surgem de uma configuração de padrões ordenados e não das condições substanciais a que as partes do sistema estão submetidas.

16 Termo sob o qual poderíamos conter tanto a noção de matéria quanto a de luz.

Na obra desse artista, portanto, a substância¹⁶ é sempre elemento subordinado a um perfil de configurações características. A sugestão da forma do quadrado em Estudos para pintura, por exemplo, não é aferida considerando simplesmente as dimensões e o perímetro de cada plano – mesmo porque a única forma perfeitamente quadrada em todo quadro é o pequeno quadrilátero púrpura que parece ter-se destacado do plano inferior –, mas uma forma sugerida pela condição dos padrões observados em cada tela e em todas elas. Não se trata apenas da pertinência da analogia traçada entre a ideia de arte de Willys de Castro e a teoria cibernética de Norbert Wiener, mas da real suposição de que a obra desse artista pode, à perfeição, ser lida como a sustentação de um modelo de pensamento essencialmente sistêmico.

Os Objetos ativos e a extensão da obra no tempo

No contexto dessa pesquisa, os Objetos ativos se apresentam como o redimensionamento do quadro em direção ao estatuto de coisa. Com a projeção da tela – ganhando real pro-

fundidade – a pintura assume o espaço do mundo, e o artista sente, então, a necessidade de afirmar suas obras enquanto objetos. A planaridade obviamente concebida em *Estudos para pintura*, aqui se desfaz de uma maneira não tão óbvia quanto uma leitura superficial propõe, cabendo considerar como parte desse processo obras como *Soma entre planos I e Planos interpostos*,¹⁷ nas quais a planaridade é ainda predominante, mas onde o artista já mostrava uma preocupação decisiva com a terceira dimensão – o quadro se projeta sutilmente a partir da parede, mas essa ínfima dimensão já se apresenta descrita escrupulosamente nas legendas das obras.

17 O primeiro *Objeto ativo* também se caracterizava pela frontalidade acentuada e profundidade mínima do quadro. Também nele a terceira dimensão aparece descrita na legenda da obra.

Nas palavras do crítico José Leôncio: “convencionamos chamar de quadro a um objeto de arte em cujas dimensões físicas há um predomínio da largura e da altura (superfície frontal) em relação à profundidade (espessura lateral) ordinariamente desprezada.”¹⁸ Em geral, a forma desses objetos é a de um sarrafo de madeira pendurado à altura dos olhos, como sugestão a determinada leitura. Mas as dimensões da obra vêm, de certo modo, de encontro a essa sugestão por tratar-se de um objeto significativamente tridimensional. O que nos leva a considerá-lo sob novo ponto de vista. Como resultado dessas modificações o objeto se despoja manifestamente do pressuposto da observação frontal, apreendendo o espaço real de forma a dar-se como corpo proeminente. A bidimensionalidade referendada em séries anteriores parece querer, aqui, dissolver-se. Os vértices passam de coadjuvantes a protagonistas e as superfícies mostram-se subordinadas a ele. As superfícies, porém, ainda exercem a função de superestrutura, e se, por um lado, a bidimensionalidade parece relegada à visão parcial e incompleta do observador estático, por outro, essa sujeição do plano ao volume não é definitiva, pois o objeto virá reafirmar sua planaridade em momento posterior, já que as condições da percepção da obra são dinâmicas.

18 Leôncio, José. Uma nova obra. *Folha da Tarde*. São Paulo, 16 de maio de 1960.

A obra *Objeto ativo*, de 1960, é pintada com tinta branca e preta em tela colocada sobre o sarrafo de madeira. A parte frontal é pintada de preto, com a inserção de um quadrado branco, interrompendo sua continuidade. Essa seção é deslocada para o lado na figura oposta de um quadrado preto sobre uma superfície predominantemente branca, quando assume o contraste a partir de sua relação com o plano frontal, trazendo novamente o motivo positivo-negativo à percepção do observador. De acordo com Ferreira Gullar, “Willys de Castro apresenta objetos ativos com que procura eliminar a superfície básica da pintura reduzindo o plano frontal da obra ao fio da superfície, e sua espessura. A cor que ocupa de alto a baixo esse exíguo plano rompe-se, de repente, em determinado ponto e o fragmento de cor que faltava desliza para o plano lateral, indicando uma continuidade da superfície fora do plano”.¹⁹

19 Gullar, Ferreira. Diversificação da Experiência Neoconcreta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 1960.

O entendimento do detalhe como um deslocamento retoma as perspectivas de *Estudos para pintura*, dando como origem de tal fragmento o plano frontal da obra. O motivo, agora, entretanto, apresenta-se em outro contexto, já que o elemento “positivo” e o “negativo” estão separados também pelas superfícies ortogonais do objeto, tendo-se transgredido a bidimensionalidade proposta anteriormente na série *Estudos para pintura*. O

20 Deve-se ter sempre ao alcance o fato de que a condição de observador não é dada *a priori*, podendo-se prever inúmeras formas de dinâmica na relação obra/observador, e mesmo considerar as formas imprevisas.

21 É muito provável que o autor se tenha enganado na transcrição do título da obra já que se trata, visivelmente, de um *Objeto ativo* e não de *Pintura 1959/60*.

22 Leoncio. Op. cit.

motivo, dessa forma, se apresenta num contexto de maior complexidade, mesmo porque, com a aquisição da profundidade real, a obra ganhou novos pontos de observação; assim, a caracterização imediata do motivo torna-se menos contundente. Com novos pontos de visão, ele passa a ser um detalhe oculto que só se revela aos olhos, supostamente,²⁰ a certa altura da trajetória do observador, assim como sugere Leoncio: “Na série novos trabalhos e principalmente na sua *Pintura 1959/60*,²¹ Willys de Castro consegue, diminuindo a largura e aumentando a profundidade, realizar um original objeto de arte com características inteiramente novas. Com isso, o quadro, que normalmente é observado ou reproduzido para contemplação passiva, passa a exigir do observador um percurso lado-frente-lado para que se possam coligar os dados necessários à compreensão da mensagem ali contida.”²²

Esse percurso “lado-frente-lado” caracteriza uma teórica semicircularidade da obra em termos de observação, ou seja, a trajetória do observador passa agora ao entorno da obra, num semicírculo que vai de uma lateral a outra. O espectador é obrigado a circular em volta da obra para ter a noção exata do objeto que tenta entender. O tempo, com efeito, torna-se elemento decisivo na percepção do objeto.

Rosalind Krauss, em análise sobre *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, de Umberto Boccioni, recorre ao expediente de uma ideia de escultura moderna, vinculando-a diretamente a sua relação fundamental com o tempo. Relação essa que, na escultura de Boccioni, poder-se-ia traduzir na condição mecânica de sua investida: o movimento. Referindo-se aos usos conceituais do próprio Boccioni, Krauss faz alusão ao “movimento absoluto”²³ teorizado pelo artista, que trazia em sua concepção a densidade estrutural e material do objeto (ideia de substância). De outro lado, Boccioni cunhou a expressão “movimento relativo”, em que indicava a “existência contingente do objeto no espaço real”²⁴ à medida que o observador mudava de posição em relação ao objeto. Também na esteira da ideia de “movimento relativo” referia-se a mudanças de dimensões e forma (ideia de padrão) que ocorriam quando a figura em repouso fosse precipitada em movimento.

A despeito do eco produzido pelos conceitos de Boccioni nas obras de Willys, a analogia, aqui, se parece fundar especialmente naquilo que as obras de Willys vêm negar a propósito da teoria de Boccioni. A relação de síntese entre os movimentos “absoluto” e “relativo” de Umberto Boccioni coloca ao observador uma dualidade concebida entre o olhar e a consciência, representada quando, diante do plano frontal de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, essa oposição se declara ao observador: “A oposição entre um centro estático, oco, e a representação de um exterior em movimento ou cambiante.”²⁵ No *Objeto ativo*, entretanto, essa síntese não se faz determinante ou faz-se de outro modo. Esse espaço isótropo de que fala Boccioni só é possível, como aponta Merleau-Ponty, tal que “o sujeito abandone seu lugar, seu ponto vista sobre o mundo, e se pense em uma espécie de ubiquidade”,²⁶ como está implícita na própria concepção de Boccioni sobre um movimento relativo, ou seja, da existência latente de todos os pontos de vista possíveis

23 Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.52.

24 Id., *ibid.*

25 Id., *ibid.*, p.55.

26 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.344.

ao redor do objeto. Para Willys, entretanto, o movimento relativo que podemos supor é de natureza um tanto diversa. O que se pode determinar ali por “movimento relativo”, enquanto domínio específico de uma representação da ideia de padrão, é justo aquela organização da consciência do objeto em que ambos (o objeto e a percepção do objeto) são da “ordem dos coexistentes”.²⁷ O objeto só é tomado como visível na relação direta que trava com o observador. Isso significa dizer que a síntese não é aquela que permite que duas posições distintas no espaço possam se conectar a uma mesma representação do objeto, íntegra e indivisível. E “se ainda quisermos falar de síntese, ela será, como diz Husserl, uma ‘síntese de transição’, que não liga perspectivas discretas mas que efetua a ‘passagem’ de uma à outra”,²⁸ enquanto Boccioni se refere a um centro que, em contraposição às figuras recortadas da garrafa descritas por seu “movimento relativo”, funciona como “uma forma ideal que parece garantir a integridade do objeto”.²⁹ O conhecimento de um objeto para Boccioni se apresenta então dessa forma intelectual em que a “pobreza da percepção bruta” não pode ultrapassar os limites impostos pelo espaço e tempo ao conhecimento pleno do objeto. “Conhecer a garrafa deve ser – em termos da visão idealista personificada pela escultura – a função de um tipo de visão sintética a integrar todos os ângulos de visão parciais e ininteligíveis em si.”³⁰ Ora, no *Objeto ativo* essa ideia de abranger a totalidade do objeto em um ponto fixo no espaço – no qual a consciência se encontra diametralmente com a ideia de objeto – é desmitificada pela própria natureza refratária da obra que, através do esvaziamento da massa no interior do objeto na articulação objetiva dos planos, se desfaz da ideia de um centro estrutural em favor da “atualidade da experiência”,³¹ relativizando toda percepção do movimento em torno do objeto e rejeitando o conteúdo sobremaneira idealista de uma ideia de síntese dos movimentos absoluto e relativo. E se, mais uma vez, se quiser falar em síntese,³² deve ser como propõe Capra³³ a respeito do estudo dos sistemas complexos, em que o estudo da estrutura se vê assim subordinado a um estudo do padrão.

27 Id., *ibid.*, p.357.

28 Id., *ibid.*, p.358.

29 Krauss. *Op. cit.*, p.56.

30 Id., *ibid.*

31 Conduru. *Op. cit.*, p.51.

32 Se essa palavra puder ainda sobreviver a usos tão díspares.

33 Capra. *Op. cit.*, p.133.

Deve-se, contudo, ater à ordem prescrita pelo material – ao qual Willys dedicava intensa pesquisa – e, por isso, não se pode rejeitar de todo o conteúdo substancialista de uma ideia de estrutura tal como Boccioni propõe em seu “movimento absoluto”. O *Objeto ativo* não pode ser lido como habitando um espaço de todo em relatividade tal qual não se pudesse tê-lo conforme à objetividade que o nomeia. Merleau-Ponty sugere que “precisamos de um absoluto no relativo, de um espaço que não escorregue nas aparências, que se ancore a elas e se faça solidário a elas, mas que, todavia não seja dado com elas à maneira realista e possa (...) sobreviver à subversão das aparências”.³⁴

34 Merleau-Ponty. *Op. cit.*, p.334.

Há que considerar, no que diz respeito a esses objetos, esse “absoluto no relativo”, mas que em última instância não seja dado com as aparências “à maneira realista”. Seja ele a matéria, porquanto a ela toda aparência possa convergir. A matéria enquanto suporte real para a determinação de um objeto (substancial, portanto) deve, então, ter seu lugar de direito nesse complexo sistema que é o *Objeto ativo* de Willys de Castro e, analogamente ao motivo “positivo-negativo”, poderia ser sustentado pela teoria ciberné-

35 Castro, Willys de. *Objeto ativo*. In Conduru. Op. cit., p.154.

tica de Norbert Wiener. Nas palavras de Willys de Castro, “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.”³⁵

36 Id., *ibid.*

A fase material seria, dessa forma, responsável pelo que Wiener chama de *feedback* positivo, pois atua no exercício da instabilidade que se instaura no sistema artístico, instigando a obra ao retorno a um estado de desordem característico de qualquer sistema fechado, assim como descrito pela segunda lei da termodinâmica (entropia): “A reversibilidade fatal, entrópica da fase elaborada de obra para a fase material bruta equaciona a instabilidade perene em que se encontra toda obra de arte.”³⁶

É, portanto, a materialidade do objeto que, de certo modo, tenta-se “amenizar” quando, na articulação austera dos planos, o artista se vale da ablução condicionada pela pintura precisa e homogênea para esvaziar o objeto de massa e apresentá-lo como o esforço constante da técnica em direção àquele momento de translucidez da observação, que para Willys parece definir o fundamento artístico.

37 Id., *ibid.*

Pois “são os requisitos técnicos da execução duradoura e límpida da ideia geradora” que correspondem ao *feedback* negativo, no qual os desvios ou instabilidades são constrangidos nesse constante embate da obra entre a natureza caótica e disforme da substância e a definição de uma ordem de razão artística, um padrão. Logo, são esses requisitos que “garantem o estado artístico da obra e, cada vez mais, impedem o seu retorno à primitiva brutalidade da matéria.”³⁷

38 Merleau-Ponty. Op. cit., p.357.

39 Castro. Op. cit., p.154.

O erro comum em creditar, à invasão do objeto artístico no espaço tridimensional, a razão da superação da fase imaterial do objeto em nome de sua presença no espaço não idealizado do mundo tem base no mesmo processo cartesiano de negação na oposição. Ora, aqui, Willys de Castro utiliza a terceira dimensão sem, contudo, negar todo conhecimento possível que se pode dar apenas em duas. Ao contrário, o que a obra parece propor é que bidimensionalidade e tridimensionalidade se apresentam de fato como termos complementares. E “essa presença simultânea a experiências que, todavia, se excluem, essa implicação de uma na outra, essa contração em um único ato perceptivo de todo um processo possível” fazem, seguindo as palavras do filósofo, “a originalidade da profundidade”.³⁸ A terceira dimensão é, então, aquela de acordo com a qual os elementos do objeto se implicam uns aos outros, “enquanto a largura e a altura são as dimensões segundo as quais eles se justapõem”.³⁹

40 Conduru. Op. cit., p.49-51.

Na opinião de Roberto Conduru, “A evolução do plano pictórico à condição tridimensional do plano e do volume ativos significa a superação da virtualidade, características da tela de cavalete e também da estatutária tradicional, em favor da atualidade da experiência”.⁴⁰

A condição da superação dessa virtualidade, no entanto, não significa a negação daquele espaço inscrito também na virtualidade. Com efeito, a virtualidade não é senão um mecanismo circunstancial da própria atualidade da experiência. E o pressuposto de uma fase imaterial, que não se dá antes da invasão do objeto no mundo, mas com ele permanece atuante como a contrapartida da subjetividade ao constante e objetivo “estar no mundo” da matéria. A fase imaterial é o próprio horizonte previsto pelo artista em uma “transparência da apreensão de ordem fenomenológica”,⁴¹ ou seja, contra a “brutalidade da matéria”, o labor de uma pintura homogênea se coloca sempre no domínio da visualidade que nos faz supor o artístico e a pureza de seu tratamento como empenhos decisivos à manutenção dessa ordem – da ordem plástica contra o “orgânico inacabamento” (*incompleteness*)⁴² da matéria em estado bruto.

41 Castro. Op. cit., p.154.

42 Wiener. Op. cit., p.13.

A “atualidade da experiência” é, então, a tomada de consciência do observador; a conexão sutil que permite à obra e ao observador habitarem o mesmo espaço, ainda que esse espaço não seja exatamente apenas o espaço virtual nem, tampouco, exclusivamente, o espaço físico. É dessa “dimensão instável e reflexiva das esculturas de Willys de Castro” que fala Ronaldo Brito a propósito de elas criarem “um ambiente ambíguo: corpóreo, digamos, mas imaterial. Menos do que objetivo, mais do que simplesmente virtual. Da própria ordem, quem sabe, da produção histórica e intersubjetiva do real”.⁴³ Talvez aí figure a fenomenologia que o artista refere: menos na relação participativa entre os corpos – da obra e do espectador (como se provindo do corpo o gesto de “ver” e do objeto a condição de “visto”) – do que no ímpeto significativo da observação. Da relação sugerida pela interpenetração do objeto visível e do observador vidente, e não pela hierarquia pressuposta no ato predatório da observação, mas na indissociabilidade imposta aos termos (visível e vidente) pelo espaço – esse agente sub-reptício que funda toda observação; esse ponto de conexão que é menos sentido do que direção – do qual fazem parte os corpos tanto quanto os objetos, já quando deixam de ser objeto e corpo para se tornarem parte desse espaço flexível e intermediário que é *locus* da própria percepção.

43 Brito, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.222.

Supor daí a perspectiva de um objeto artístico intangível, para não dizer metafísico, é a consequente distorção operada por um pensamento clássico mediante o qual se prevê, para os aspectos estruturais dessa obra, a antiga distinção entre as naturezas da luz e da matéria. Como se apenas a segunda fosse, de fato, substancial. De outra forma, também a luz é de algum modo substância. A substância que, de fato, chega aos sentidos – se assim se quiser ponderar; o ponto material sobre o qual se pede orientar a relação insubstancial entre o visível e o vidente.

Norbert Wiener discute essa questão com base no movimento histórico traduzido no final do século XVIII pelo que se denominou “estudo do éter”, ou seja, na possibilidade conclusiva de se determinar o movimento da matéria através do éter. Esse ponto atravessou dezenas de experimentos e muitas variantes até ser questionada a própria existência do éter. De qualquer modo, a importância da elaboração dessa teoria foi

sempre justificada pela ideia de um observador privilegiado (o próprio éter) segundo o qual todas as leis postuladas da física pudessem ser aplicadas para o movimento da luz e da matéria.

44 Lorentz é um dos principais defensores da teoria do éter, buscando através de seus experimentos a possibilidade de comprovar a existência do éter e o "movimento absoluto" da luz através dele.

45 Wiener. Op. cit., p.20.

O que entretanto interessa aos propósitos deste trabalho é, justamente, o novo paradigma estabelecido no enfrentamento dessas questões na virada do século. Nesse sentido, Wiener remete-nos à teoria de Einstein: "Contudo, Einstein, em 1905, traduziu tais ideias de Lorentz⁴⁴ numa forma em que a impossibilidade de observar o movimento absoluto era antes um postulado da física que o resultado de qualquer estrutura peculiar da matéria. Para os nossos propósitos, o importante é que na obra de Einstein, luz e matéria estão colocadas em base de igualdade, como havia estado em obras anteriores a Newton, sem a subordinação newtoniana de tudo mais à matéria e à mecânica".⁴⁵

46 Id., ibid.

A teoria de Einstein recai sobre aquela quebra de paradigma que atingiu violentamente os postulados da física quando "o mundo conforme existe realmente é substituído, de uma outra maneira, pelo mundo conforme seja observado (...)".⁴⁶ A teoria conhecida como "teoria da relatividade restrita", em tempo, abandonou completamente a ideia da existência do éter, e o movimento passou a ser descrito sempre tendo em vista um observador que toma partido nas relações de tempo e espaço. Mais tarde, as experiências de Heisenberg⁴⁷ dariam novos contornos a esses conceitos, mostrando que o observador não só participa como altera o fenômeno próprio da observação.

47 Experiências a partir das quais o físico postulou o chamado "princípio da incerteza".

Também contra esse "pensamento clássico" Merleau-Ponty lançaria sua fenomenologia da percepção na concepção de um espaço não positivo, em estreita desavença com aquele absolutismo previsto ao meio na antiga mecânica. "(...) o espaço é anterior às suas pretensas partes, que sempre são recortadas nele. O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter, no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões".⁴⁸

48 Merleau-Ponty. Op. cit., p.328.

A relevância que aqui se dá a tais termos visa a mostrar que Willys de Castro se situa num momento singular da história da arte e do pensamento, em que tanto o realismo prognóstico do materialismo, de um lado, quanto o apelo idealista da forma pura, do outro, são postos em evidência em nome de um exercício de instabilidade da percepção. Desse equilíbrio instável que se apresenta na recursividade de todo processo sistêmico. Willys, que se colocava dividido entre o transcendentalismo da fenomenologia em que a arte de seus contemporâneos se baseava e o pragmatismo das ciências que fizeram parte da formação do artista (Willys de Castro formou-se químico industrial em 1948), encontrou nos *Objetos ativos* uma forma de conciliar determinado idealismo da arte com certo pragmatismo (a seu modo possível) que é também visível em sua atuação como profissional de *design* e em sua produção para o mercado "não artístico".

Essa divisão, em todo caso, esteve presente nas artes desde os primórdios do construtivismo. Se por um lado o anti-ilusionismo de Tatlin, por exemplo, se constituía a partir da densidade do espaço real, por outro, o idealismo da obra de Naum Gabo ficava evidente na complexidade teórica da formulação de suas obras: “A escultura de Naum Gabo deve ser lida como habitando um espaço especial, idealizado, e deve revelar-se conceitualmente transparente, apresentando ao observador estacionário uma síntese de todos os pontos de vista isolados de que ele disporia se circunavegasse o exterior do objeto”.⁴⁹

49 Krauss. Op. cit., p.69.

A situação do observador nos *Objetos ativos* representa sim uma questão de objetividade material, assim como os contrarrelevos de Tatlin revelavam uma “interdependência do objeto construído e da realidade de sua situação”.⁵⁰ De outra forma, porém, e em determinados aspectos, retoma também a virtualização do objeto característica das correntes que desaguiam mais tarde no concretismo de Max Bill e que levariam ao extremo os termos de “visualidade pura”. Não à maneira particularmente idealista de Gabo, a julgar pela síntese empreendida pelo artista tencionando submeter o tempo ao espaço fechado de sua transparência conceitual, mas aqui na obra de Willys se pode também falar em transparência, que seja a da própria imersão de visão profundamente comprometida com a simultaneidade não linear dos aspectos materiais e imateriais do mundo.

50 Id., ibid.

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. Enfrentar os *Objetos ativos* de Willys de Castro, dessa forma, requer a mesma imparcialidade que o artista tenta conseguir com a precisão de seu *métier*, já que, assim, se transportando da “opacidade da condição de coisa”⁵¹ para a “transparência da apreensão de ordem fenomenológica”⁵², a obra reconhece sua autonomia, e o objeto “inaugura-se no mundo como um instrumento de contar a si próprio”.⁵³

51 Castro. Op. cit., p.154.

52 Id., ibid.

53 Id., ibid.

Bruno Melo Monteiro (Rio de Janeiro, Brasil) é graduado em produção cultural pela Universidade Federal Fluminense e mestre em História e Crítica de Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. / brunofritz@doctor.com

Referências bibliográficas

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Diversificação da experiência neoconcreta*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 4 de dezembro de 1960.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEONCIO, José. *Uma nova obra*. Folha da Tarde. São Paulo: 16 de maio de 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix, 1958.