

Ensaio no Aberto: a comunicação tridimensional

Luiz Ribeiro

1. Aberto.

Pois quatro são os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível...

Eles comparam a filosofia a um ser vivo: os ossos e os nervos são a lógica, a carne é a moral, a alma é a física. Eles também a comparam a um ovo: a casca é a lógica, a clara é a moral e a gema, justamente no centro, é a física. E ainda a uma terra fértil: a sebe que a cerca é a lógica, os frutos são a moral, a terra e a árvore são a física [...]. Eles não preferem parte alguma à outra. Ao contrário, pensam que **elas se interpretam** e as ensinam juntas¹.

Cauquelin (2006) encontra, nos estóicos, o esclarecimento do vazio (*to kenon*) como uma das três especificações do espaço, ao lado do lugar (*topos*) e da extensão (*khora*). Em torno dele, movem-se as ideias de existência e de não-existência, de ser e de não-ser, de existência do nada, ou do vazio.



A visão possui o sentido que contempla o objeto no seu potencial. O toque pode procurar conferir uma dúvida no objeto visto. Tocar pode ser delicado ou mesmo perigoso. A energia emitida pode não corresponder à sutileza do olhar que deseja afirmar o objeto visto. Ver, tocar e sentir traz ao mundo pessoal a experiência no respeito à palavra-princípio Eu-Isso.

Assim, na identidade do sujeito para com a realidade tridimensional, o Eu-Isso, apreende os sentidos de natureza incorporal sob a consciência íntima do tempo² oferecido ao olhar. A escultura marca um espaço e 'verticaliza' uma

¹ Diógenes Laércio, apud. Cauquelin, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo, Martins, 2008, p.24.

² Anne Cauquelin, op. cit, p.37

distância interna, a do sensível, onde há uma interioridade e comunicabilidade. A Obra instalada é um corpo-objeto instalado num lugar no qual meu corpo habita e participa. A palavra-princípio Eu-Tu fundamentará o mundo da relação³. Caso contrário, quando a capacidade de prestar atenção nas coisas que movem as ideias de existência se torna degradada, a nossa visão seletiva não nos pertence mais.

Tomamos como referência uma cidade sonhada com “devires” – Brasília se edifica com tal propósito, onde uma estética social para a comunicação criará rizomas⁴ feito por platôs, que, para um centro político e geográfico



projetado (por ser o ponto mais alto do país em relação ao mar e, ainda, núcleo das altas decisões políticas), não é início ou fim de uma fronteira, mas lugar que converge num espaço geográfico habitável que surge verticalmente sobre uma vasta extensão da flora do cerrado. Confluídos para este espaço territorial, os seus habitantes criam novas estéticas e novos referenciais na comunicação para designar representações de entretenimento social e cultural.

Brasília se propôs aberta como lugar, e desde o seu início, como Obra da modernidade do século XX. Sua escultura é o planejamento arquitetural como Obra, com linhas retas e curvas de plano, num platô geográfico, e vibra com outras palavras para encontrar na cidade um território de todos.

A contribuição de Merleau-Ponty é relevante. O mesmo utiliza a palavra “habitar” para expressar a relação entre o mundo e a vida. Concebe o habitar como a “unidade indissolúvel com que algo anímico é encarnado ‘em’ algo corpóreo, e, deste modo, pode-se, também, designar, de maneira geral, a relação do homem com respeito ao espaço”. Enquanto o “ser-no-espaço”, que deriva da análise da espacialidade do “ser aí”, de Heidegger, destaca o caráter intencional a respeito da relação do homem com o “entorno”, que o faz habitante identificado com o lugar onde objetos, obras, totens, referências

³ Martin Buber, 2001:55.

⁴ Deleuze e Guattari: 1996:33.

espaciais os identifica com tal lugar. Onde a visão precisa coloca o olhar e o faz, na sua síntese, num desdobrar da comunicação com a obra e, no espaço do trânsito urbano, com os seus vazios existentes. Há pontos onde repousa o olhar no vazio: entre os prédios e os vastos gramados ou no ângulo harmônico do espaço aéreo.

A visão não é nada sem o certo uso do olhar. Cada órgão dos sentidos interroga o objeto à sua maneira, que ele é o agente de um certo tipo de síntese, mas, a menos que, por definição nominal, se reserve a palavra espaço para designar a síntese visual, não se pode recusar ao tato a especialidade no sentido de apreensão das coexistências⁵.

A condição imanente do homem o interroga a respeito do espaço, na medida em que o homem é um ser espacial e geográfico. E a relação do homem com o espaço depende do “modo” como o homem se encontra no mesmo (perdido, confortável, etc.). É um sistema de relações. É um espaço intencional referido ao homem como sujeito. Concretamente se refere ao que Heidegger formula como: a espacialidade do ‘ser aí’, que, essencialmente, não é nenhum ‘ser ante os olhos’, não pode significar nem um estar num lugar do ‘espaço cósmico’ nem estar ‘à mão’ em um lugar. Mas um Ser no presente. A imagem que, talvez, melhor sintetize a compreensão que o homem tem de si, em seu imaginário, seja o homem vitruviano (1490), de Da Vinci. Um símbolo da simetria básica do corpo para o universo como um todo. O ‘ser aí’ é ‘no’ mundo, no sentido de ‘andar em torno’, na familiaridade do ‘curar-se de’, com os entes que fazem frente dentro do mundo. A validade para o mundo e para as possibilidades são a extensão ao vazio incorporal que é plenamente válido para o lugar terrestre: existe lugar quando há corpo ali onde antes havia o nada; retirado o corpo, a escultura ou a Obra, o lugar retorna ao vazio⁶.

A tridimensionalidade de uma Obra é um corpo num lugar que antes estivera vazio, e, lá instalado, oferece ao olhar daquele que vê a expressão “curar-se de” (heideggeriana), com o termo ontológico (um existenciário) para

⁵ Merleau-Ponty, 1999:301.

⁶ Cauquelin, op. cit., p.37

designar o ser de um possível ser no mundo: o escultor, o artista, o Eu experiencio, que apresenta o ente que envolve e retém tocado pelo ser enquanto presença de algo.



O aberto estará ali, presente na comunicação sutil, onde não habita uma palavra. Está na alma do tempo, no limiar entre a sombra e a luz. Na passagem do último raio da tarde para noite ou o último instante da madrugada para o primeiro instante da luz da aurora. Está no incorporal, mas aceita a metáfora⁷ por ser o corpo da criação poética, que o silêncio não permita haver um dizer formulado para uma materialidade, um nome que titule ou caracterize o espírito que vemos ou sentimos. Talvez aceite, na fórmula-poema de Baudelaire, com o estado de embriaguês, como a poesia, o vinho ou a virtude, a linha dos fluxos como um instante de êxtase. Isso porque o ‘ser aí’ está num mundo, imprimindo sua marca na obra construída. Assim, esculpe para o presente o seu entorno num olhar devir: para o extemporâneo. É o que desejamos estabelecer para a síntese deste ensaio no aberto, uma procura da comunicação tridimensional. O que fica da obra humana.

Bollnow (2000) nos apresenta o conceito de espaço e espacialidade da vida humana. O espaço vivido, um *espace vécu*, sua denominação é mais certa que o espaço vivenciado, porque este último pode facilmente ser tomado num sentido subjetivo, quando o complemento “vivenciado” se refere somente à coloração subjetiva que se sobrepõe ao espaço. A denominação “espaço vivenciado” pode ser entendida facilmente como “experiência do espaço” no sentido de uma simples circunstância psíquica.

Para posteriores desdobramentos, abaixo, apresentaremos alguns conceitos básicos das palavras, que nos auxiliarão a ampliar o sentido dos

⁷ Maillard, Chantal. La creación por la metáfora: Introducción a La razón-poética. Barcelona, Anthropos, 1992.

conceitos de aberto, vazio, espaço e lugar, para justificar o duplo propósito entre escultura e comunicação com a estética urbana.

Aberto: adj. 1 desimpedido, desobstruído/fechado. 2 sem cobertura/coberto. 3 amplo, sem limites (diz-se de espaço)/estreito, limitado 4 cuja entrada é permitida a todos/restrito;

Vazio: adj. 1 não contém nada/cheio. 2. Que não contém determinada coisa. 3. fig. Que não tem qualidades positivas/fértil. 4. fig. Que não produz efeito positivo; fútil, vão/importante s.m. 5 Espaço não ocupado por matéria; vácuo;

Lugar: s.m. 1 parte de um espaço 2. Parte do espaço que alguém ou algo ocupa ou poderia ocupar 3. Posição relativa numa série, colocação ou escala.

Espaço: s.m. 1. Distância entre dois pontos ou duas linhas 2. Extensão limitada em uma, duas ou três dimensões 3. A extensão que compreende o sistema solar, as galáxias, as estrelas; o Universo 4. Período ou intervalo de tempo⁸.

O sentido da palavra escrita evidencia-nos a mudança que a mesma sofre segundo o caráter verbal e o contexto extra verbal no qual se insere. Greimas e Courtés descrevem a utilização do termo “espaço”, com cinco tópicos, onde separamos três, a saber:

1. O termo espaço é utilizado em semiótica com acepções diferentes, cujo denominador comum seria o ser considerado como um objeto construído (que comporta elementos descontínuos), a partir da extensão, encarada esta como uma grandeza plena, sem solução de continuidade. A construção do objeto-espaço pode ser examinada do ponto de vista geométrico (esvaziada qualquer outra propriedade), do ponto de vista psicofisiológico (como emergência progressiva das qualidades espaciais a partir da confusão original), ou do ponto de vista sócio-cultural (como a organização cultural da natureza: exemplo, espaço construído). Se, ainda, acrescentarmos os diferentes empregos metafóricos dessa palavra, constataremos que a utilização do termo espaço requer grande cautela.
2. Na medida em que a semiótica inclui em suas preocupações o sujeito considerado como produtor e como consumidor de espaço, a definição de espaço implica na participação de todos os sentidos e exige que sejam tomadas em consideração todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas, etc.). O objeto-espaço

⁸ Míni dicionário Houaiss, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

identifica-se, então, em parte, com o da semiótica do mundo natural (que trata não somente das significações do mundo, mas também das que se referem aos comportamentos somáticos do homem), e a exploração do espaço não é senão a construção explícita dessa semiótica. A semiótica do seu espaço se distingue, entretanto, pelo fato de que procura explicar as transformações que a semiótica natural sofre graças à intervenção do homem, que, ao produzir novas relações entre os sujeitos e os objetos “fabricados” (investidos de novos valores), substituem-nas – em parte, pelo menos – pelas semióticas artificiais.

3. No sentido mais restrito do termo, o espaço só é definido por suas propriedades visuais. É assim que a semiótica da arquitetura (e às vezes mesmo a do urbanismo) delimita voluntariamente seu objeto com base apenas na consideração das formas, dos volumes e de suas relações recíprocas. Essa inscrição dos programas narrativos nos espaços segmentados constitui a programação espacial, de ordem funcional, que aparece hoje como componente da semiótica do espaço que conquistou certa eficácia operatória⁹.

Constatamos que a palavra *espaço* deriva do latim *spatium*, que, por sua vez, provém do grego. Historicamente sofreu evoluções, apresentando significados diversos:

Século XII – Diversão, recreio; Século XIII – Descanso, sombra. Na Idade Média, em várias acepções, embora predominem as secundárias: sossego, consolo; Século XV – Espaço de tempo ou lugar.

Por sua vez, alguns dos significados apresentam as seguintes evoluções:

Século IV ao XX – Continente de todos os objetos que coexistem; Século XVI ao XX – Capacidade do terreno ou lugar; Século XVII ao XX – Decurso de tempo; Século XVIII ao XX – Atraso, lentidão.

Encontramos os seguintes derivados:

Espaciar – espraiar, consolar. Em 1251: suavizar a dor; Século XIV – Alegrar, refrescar; Espaciar-se – folgar, divertir-se, distrair-se; Século XV – deambular; Espaciado – desocupado, ocioso; Espacioso – silencioso sereno; Espaciosa – coisa tardia; Espacial – em 1939, aparece no Suplemento da 16ª edição na Real Academia de Língua Espanhola¹⁰.

⁹ Greimas e Courtés. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979:156.

¹⁰ Galceran, Monica Maria. *Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

Nas metáforas do dizer cotidiano ('abra um espaço na fila, por favor', 'um espaçinho para eu passar', 'não tem espaço para estacionar'), dos temas jornalístico ('espaço criança esperança', 'espaço econômico', 'espaço aberto'), estão tingidas de terminologia propriamente espacial, relacionadas a conceitos que, às vezes, pouco tem a ver com o espaço em si. Faz, no século presente, que nos enfrenta, uma realidade concreta, deixando-nos pouco para contemplar os objetos colocados no espaço urbano.

O mundo atual, em seu atuar e em seu pensar, está cada vez mais espacialista. A casa, o trabalho, o hipermercado, entre outros. Vemos tudo enquadrado, como se apresenta o que vemos pelo controle remoto. Mas é fato que a demanda com obras de arte no domínio da cultura urbana é uma exigência sempre atual. O momento contemporâneo nos aproxima dos movimentos que se fizeram e se fazem presentes para compreender uma célula do corpo da história da arte no Brasil.

2. Forma como método.

O neoconcreto na arte brasileira data de março de 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto*. E deve ser compreendido a partir do movimento concreto que remonta ao início da década de 1950, aos artistas do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e do Grupo Ruptura, em São Paulo. Tributária das correntes abstracionistas modernas das primeiras décadas do século XX – com raízes experimentais dos grupos da Bauhaus, e do suprematismo e construtivismo soviético –, a arte concreta encontra lugar no Brasil em consonância com as formulações de Max Bill, responsável pelo ideário plástico na América Latina, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O programa concreto parte de uma aproximação entre trabalho artístico e industrial. Sem conotação lírica ou simbólica. Na pauta partilhada pelo concretismo no Brasil, as investigações dos paulistas enfatizam o conceito de pura visibilidade da forma. Os cariocas opõem uma articulação forte entre arte e vida – afastam a consideração da obra como "máquina" ou "objeto" –, uma ênfase na intuição como requisito do trabalho. As divergências entre Rio e São

Paulo se explicitam na Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956, São Paulo, e Rio de Janeiro, 1957, início do rompimento neoconcreto.

O manifesto de 1959, assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, denuncia que a “tomada de posição neoconcreta” se faz “particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista e, o mais importante, a incorporação efetiva do observador – que, ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas – tentam eliminar certo acento técnico-científico presente no Concretismo. Os neoconcretos respondem com a defesa da manutenção da ‘aura’ da obra de arte e da recuperação de um humanismo. É porque o fazer artístico ancora-se na experiência definida no tempo e no espaço¹¹. A região contínua de intensidades vibra sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior¹², sempre para o aberto. O platô.

3. Profundidade plástica do espaço.



Franz Weissmann¹³, ao tirar “um cubo vazio de um cubo sólido” lida com o vazio na estrutura ativa na obra – vejamos o Cubo vazado (1951) –, cria uma espécie de dimensão temporal, na síntese do quadrado, nos apresenta a profundidade plástica, isto é, olhamos a mesma forma-cubo e nos contemplamos com a forma no vazio, no espaço quadrado; cuja finalidade para o exterior é a mesma que para o interior no objeto tridimensional. O cubo parte do elemento tridimensional e do quadrado como elementos planos, rompendo com a figura. A pesquisa do vazio está na poética de Weissmann, inicia-se nas figuras geométricas, passando pelo *Cubo*

¹¹ www.Itaucultural.org.br. – acesso em 01 de fevereiro de 2010.

¹² Deleuze e Guattari. (op. cit., p.33.)

¹³ Franz Weissmann: depoimento. Coord. Fernando P. da Silva e Marília A. Ribeiro. Circulo Atelier, 2002.

Vazado e seus desdobramentos escultóricos, até chegar aos projetos de arte pública.



Mas o primeiro *Cubo Vazado* feito de Weissmann, que realiza um corte epistêmico na cultura, naquele momento, foi recusado na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, porque o comissário espanhol Oteiza afirmou que o trabalho estava mal feito. Esteticamente, Oteiza tinha trabalhos parecidos com o de Franz, fazia esculturas construtivas. É Max Bill que inaugura oficialmente o projeto concretista brasileiro, com a obra **Unidade Tripartida**, a premiada do evento.

Ao longo de um depoimento dado a Fernando Pedro e Marília Ribeiro para o projeto *Circuito Atelier*, Weissmann mostra a importância do vazio em sua obra, afirmando “o vazio foi sempre uma grande obsessão minha, o vazio ativo e não o vazio morto”. O aberto encontra no vazio, para o poético um continente ativo. Num espaço tridimensional, atua em relação ao continente que ocupa.

Weissmann chegou ao Brasil, em 1921, com dez anos de idade. Ser pintor foi o sonho que o acompanhou. Na vida prática, as coisas não acontecem como nos sonhos. Tornou-se escultor. Foi aluno da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1939. Saiu, ‘não era meu caminho’. Conheceu Augusto Zamoyski, um polonês especialista em fazer escultura em pedra, num ateliê em Ipanema, Rio de Janeiro. Aprendeu, então, a desenhar e a modelar.

Amílcar de Castro¹⁴ e Weissmann eram amigos e ambos residiram em Belo Horizonte, Minas Gerais. Amílcar começou com Guignard, quando pretendia ser pintor, e percebeu que não nascera para pintura. Procurou as



aulas de esculturas com Weissmann, que lecionava Escultura na Escola de Arte Moderna de Belo

—
activa. José Francisco Alves, textos e curadoria. Porto Alegre, Fundação
sul, 2005. Pref. Paulo Sérgio Duarte.

Horizonte. Weissmann foi convidado para participar do corpo docente por Guignard.

A participação de Amílcar na 1ª e na 2ª Exposições Neoconcretas (1959 e 1960) significou uma tomada de posição quanto aos rumos da Arte Concreta. As Obras de Amílcar primam por um peso e para a entrada do aberto.

Para Ronaldo Brito, as peças de Amílcar recebem a denominação de “sólidos geométricos”, com a “liberação de um ou mais elementos no bloco da escultura¹⁵” que evoluíram para outra direção de trabalhos: o desenho com *fenda* no sólido. A incorporação do aberto e a ampliação da área de atuação da peça.

Em 1998, o artista apresentou uma série de trabalhos, esculpidos em granito e madeira, considerado inovadores. No caso da madeira, estão o conhecimento e a pesquisa de Amílcar sobre uma espécie de madeira que trouxesse as características que almejava – solidez, peso e cor: a braúna. No mesmo sentido, escolheu sistemas de corte e polimento da rocha que lhe interessavam. Aqui, pelo menos três tipos de granito. Realizou, assim, a mesma escultura nos três materiais.



No caso do aço, os *sólidos geométricos* já existiam desde a década de 1970; ganharam versão nos outros materiais. Foram as intenções básicas com os novos trabalhos: “fazer experiências com o material e com as possibilidades do espaço cúbico, já que os três pedaços têm a mesma profundidade, altura e largura. (...) não estou interessado nas escalas, mas na relação com esse espaço cúbico¹⁶”. Com o aço, Amílcar constitui a identidade, um

tipo de aço até então desconhecido, o aço cor-ten – que rapidamente se faz oxidar numa camada externa, de tamanho determinado, como forma de impedir

¹⁵ Op. cit., p. 21.

¹⁶ Op. cit., p. 22.

a oxidação das suas camadas inferiores –, que adquirem o seu papel simbólico no mundo, devido às mãos do artista.

Observamos, então, que o encontro com a obra aberta, para o aberto na poética da comunicação tridimensional, se encontra com o humor de Amílcar: “Como mineiro, fui impregnado do espírito do poema de Drummond que diz que nós temos ferro no solo e na alma. Vivo cercado pelas montanhas de ferro”. As propriedades físicas e a facilidade de trabalhar nesse material são muito simples. Quando aquecido, fica doce e fácil de dobrar.

Retornamos à Weissmann, que considera a base de uma obra um elemento estranho, sem participação na obra. Afirma que a escultura deve nascer do chão. Como se vê acima, na Obra de Amílcar. Embora, infelizmente, existam certos trabalhos que precisam de base.



Weissmann utilizou o fio de aço como forma de pensar o espaço¹⁷. O que é um fio? No papel, o fio é uma linha. A reta. A curva. O círculo. Sobe, desce, sobe e desce, é um ziguezague. Sobe, desce, paramos e retornamos ao início de onde partimos, temos um triângulo equilátero. Subo uma linha numa reta, paro, sigo à direita com a linha, paro, desço conduzindo a linha e paro, pego o sentido à esquerda e encontro o início da linha onde comecei, tenho o quadrado. Muitos quadrados sobrepostos, ascendendo, com o mínimo espaço entre os traços retos, a partir de um ponto, pode ser um fractal. A linha, nada mais que uma seção de pontos retos. O ponto isolado é apenas um ponto. Átomo no corpo. Do ponto se faz a fuga, outra linha de partida para compor a nova forma contida em estado lúdico. Após o ponto, há o recomeçar de um novo tópico, uma nova história que, em cinco linhas, pode formar um parágrafo. Em cinco linhas paralelas. Sobre elas, escrevemos as notas musicais ou a partitura do arranjo musical de um poema.

¹⁷ Weissmann: depoimentos, pg. 30. Op. cit.

No aço, o fio é material sólido e maleável. Segue o que deseja o pensamento com a habilidade motora dos dedos das mãos. Fazemos estruturas com fios, ‘desenho no espaço’, como disse, certa vez, Mario Pedrosa sobre as pequenas obras de Weissmann realizadas com o fio. Com tantas formas pesquisadas, tecidas com os fios do aberto para o espaço, o melhor trabalho é comunicar e, também, “educar o povo é colocar a arte nas ruas (...) e nas praças das cidades”. O fio é a doçura quente do aço que se estende como os nervos se estendem até a extremidade do corpo. Encontra o sentido e a palavra para a forma maleada pelas mãos.

Ao colocar a arte nas ruas, a Obra se torna parte integrante do ‘ser-aí’ no mundo para o ‘em torno’ do homem que está no presente, num ponto em qualquer lugar geográfico. Para um nativo ou um estrangeiro, a Obra é uma intervenção na paisagem para o olhar atencioso observador. Ele para, olha para o céu e se embriaga no silêncio de que é constituído.

Referências

- Deleuze, Gilles. **Mil Platôs, vol.1**. São Paulo, editora 34, 1995.
- Francisco Alves, José. **Amilcar de Castro: uma retrospectiva**. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul , 2005.
- Galceran, Monica Maria. **Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.
- Ribeiro, Marília Andrés (Org.). **Franz Weissmann: depoimento**. Belo Horizonte, Círculo Ateliê, 2002.
- Maillard, Chantal. **La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética**. Barcelona, Anthropos, 1992.
- Krauss, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- Salzstein, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- Stein, Ernildo. **Seis estudos sobre “Ser e Tempo”**. Petrópolis, Cortez, 1988.