

A ATUALIDADE DA OBRA DE AMILCAR DE CASTRO

Amilcar de Castro (*organização de Alberto Tassinari, ensaios de Rodrigo Naves e de Ronaldo Brito*). 2ª ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, 176 pp.

Luis Edegar Costa

A fotografia que ocupa toda a capa do livro *Amilcar de Castro* — publicado inicialmente em 1991 pela Tangente e agora em segunda edição pela Cosac & Naify — reproduz uma escultura de corte e dobra cujo sentido tem muito da relação com o espaço da paisagem natural que a emoldura e penetra pela sua fenda. O ângulo organiza a interação entre duas medidas sem que uma esteja submetida à outra, numa espécie de oposição em que a similaridade de forças ou intensidade ao invés de atenuar o contraste o acentua, destacando a expressividade de cada qual (natureza e obra). É como se a escolha do desenho da capa concretizasse em outra substância o atrito que o corte e a dobra formalizam na superfície das chapas de ferro das esculturas de Amilcar — o *convívio conflitivo* entre ferro e ar ao qual se refere o ensaio de Rodrigo Naves (p. 17) —, assimilando o acento na opacidade da matéria, instaurando um tempo denso e o conseqüente impedimento de movimentos bruscos, reversíveis, retendo assim, desde fora, os ritmos dissolutos de certas resoluções da formalização construtiva brasileira. Com isso, conforme à apresentação do organizador Alberto Tassinari, o propósito de que o livro sugerisse algo da forma dos trabalhos de Amilcar alcança êxito, funcionando o seu desenho como parte do conjunto de anteparos fortes ("Ilustrações"; "Poemas"; "Breve história da obra"; "Cronologia"; "Textos neoconcretos"; "Bibliografia"; "Exposições") que compõem uma unidade sem margem à gratuidade — outra característica da obra de Amilcar apontada pelos textos à qual o livro se



assemelha. Isto pode ser comprovado, no quanto a relação com esses anteparos faz ressaltar a densidade ensaística do livro, dotado que é de um percurso que dá consistência reflexiva àquilo que se apresenta na origem como uma "condição da experiência estética", àquele "*desamparo* essencial" que, segundo Ferreira Gullar (p. 157), está na base dos trabalhos de Amilcar.

Rodrigo Naves se refere no início do seu texto ao fato de os trabalhos de Amilcar não recusarem à experiência um *travo*, expressão que ao potencializar valores estéticos orienta as escolhas do crítico, levando à análise mais detida da obra. A compreensão desses valores, o que também acontece no ensaio de Ronaldo Brito, se dá pela caracterização na forma artística dos vínculos com a experiência social. No entanto, a caracterização crítica de cada qual ordena uma simetria com aquela dos "Textos neoconcretos" de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica. Esta simetria não resulta da oposição sim-

plista entre uma leitura formalista e outra que identifica na organização estética formas de sociabilidade — uma vez que também os "Textos neoconcretos" descrevem na estrutura artística contextos não-artísticos. Por outro lado, estabelecendo uma base comum para o desacordo produtivo, é no plano da caracterização formal que a polaridade se organiza. A negatividade diante de um didatismo da forma, o caráter sintético que esta apresenta, a impossibilidade de defini-la segundo um certo construtivismo subentendem traços em comum na caracterização que não vão significar a mesma coisa.

Considerando a "Bibliografia", os textos de Ferreira Gullar situam-se dentre os mais antigos dedicados às esculturas de Amilcar. O seu valor pode ser atribuído a um primeiro percurso de base que eles formulam sobre ela. Ou seja, aí estão descritos alguns traços da forma das esculturas cuja ressonância pode ser sentida nos outros textos do livro, permitindo supor a quase impossibilidade de não repercutir sua trajetória sem que uma caracterização mínima da obra fique comprometida. Esta pode ser resumida na recusa ao esquematismo perceptivo identificado no credo concretista, por meio de uma forma que não se submete a uma apreensão destituída de constrangimentos; na estrutura formal que não se sujeita a procedimentos analíticos que visem a sua reconstituição enquanto rebatimento de elementos ou relações, jogos ópticos etc.; numa forma avessa a qualquer gratuidade; e na vontade de ordenar (fazer) que contracenava com a resistência ou oposição à formalização (pela matéria?), responsável pela dramaticidade desses trabalhos. O aspecto repetitivo desta síntese pode ser atribuído à manifestação de uma negatividade na obra de Amilcar em relação à estética concretista, alargando o campo da experiência por meio dessa concepção sintética da forma. Ainda segundo esta caracterização, no que ela relaciona à formalização, o esforço dos trabalhos de Amilcar se generalizaria naquele dos artistas neoconcretistas "de formular o mundo pela primeira vez, de captá-lo numa síntese intuitiva" (p. 157) — ficando, me parece, redimida aquela dramaticidade.

O texto de Hélio Oiticica associa boa parte dos traços definidos por Gullar nas esculturas de Amilcar ao caráter recorrente de um ideal formativo anterior à tradição artística ocidental. A idéia de *desamparo*, condição da experiência estética traduzida na oposição às maneiras apriorísticas de encarar o fenômeno

criador, se afigura sublimada num retorno a supostas bases da criação de cunho mítico, cuja chave passa a ser o artista. A experiência estética dependeria dos rumos que este imprime ao ato criativo na formalização de uma *totalidade expressiva*, pela qual a significação ganharia seu aspecto indecomponível ao vedar sua reconstituição por um intelectualismo analítico — em contrapartida, uma expressividade represada pela estética concreta seria liberada. De par com isso, o sintetismo formal das esculturas de Amilcar manifestaria na superfície um *núcleo expressivo*, lugar de *representação do Eu*. O fenômeno criador, como se vê central na abordagem de Hélio Oiticica das condições da experiência estética, tem então sua "exteriorização", sua relação com o que extrapola os limites do formalismo, no dardejar um ponto obscuro, dessemantizado, que aduziria a significação na latitude aberta e imensurável dessa *representação do Eu*, de uma existência primeira das coisas.

O *desamparo* de que fala Ferreira Gullar é designado por Rodrigo Naves como um *travo*. Este se refere a um *fazer* que não submete a matéria desses trabalhos a uma conformação dócil, postíça; tampouco a forma encontra resolução num apriorismo perceptivo, na sua reversibilidade à somatória de unidades ou relações repetidas e desdobradas no espaço, perfazendo uma trajetória anódina e previsível. Além disso, do mesmo modo que Gullar destacava a inexistência de gratuidade na obra de Amilcar, Rodrigo identifica nela, no que resulta desse *fazer*, a ausência de desperdício. O ensaio de Ronaldo Brito, centrado sobre uma só escultura de corte e deslocamento de Amilcar, mostra que também aí a forma rechaça os apriorismos, não se deixando apreender por esquemas indicativos de sua gênese ou de sua configuração perceptiva ("lógica estrutural abstrata mas encarnada", p. 28), prolongando no sujeito da experiência uma *perplexidade inicial*. Nesta escultura a reciprocidade entre o elemento móvel e a peça em sua fixidez, em seu peso, a impor limites à ação do primeiro e revelar o caráter da segunda nessa interação, indica uma pertença que mais do que reduzir a mobilidade aumenta o campo de significação incorporando o *dilema da existência*, deixando transparecer na forma sua dimensão histórica. A *ética do risco* nas esculturas e desenhos de Amilcar ganha assim os contornos da "gravidade básica da existência" que "eleva à condição de imperativo poético a valorização das escolhas cotidianas que terminam por for-

mar o caráter e revelar um destino" (p. 29). Isso significa o caráter não-remissível de nossas escolhas, a irreversibilidade dos gestos e procedimentos, obstáculo à "suposição de que o curso das coisas pode ser suspenso num inocente jogo de tentativa e erro" (Naves, p. 13), explicitando o referido vínculo com a existência, a caracterização de formas de sociabilidade na forma artística, demonstrando o quanto esta não resulta de desígnios desembarçados, com o que é relacionada a impossibilidade de se postular nesta obra uma *autonomia do fazer*.

Contrapondo essa caracterização mais recente àquela dos "Textos neoconcretos", dá para dizer que estes sofrem, ao destacarem o que parece mais de acordo à formulação de um conteúdo programático legitimador, de uma limitação que não é apenas do momento histórico de sua produção mas também do ponto de vista "metodológico". Ilustraria esta proposição retomando a passagem com a qual Ferreira Gullar conclui a segunda parte de seu ensaio "Sobre a escultura" (pp. 156-7), onde afirma que as esculturas de Amilcar atendem "a condição da experiência estética" pelo fato de a significação destas não se configurar senão aí, na própria existência das obras, entendendo-a, esta afirmação, como um testemunho de que este seria o ponto máximo a que sua caracterização poderia chegar, mesmo que em percurso sintético — entendimento extensivo à crítica de Hélio Oiticica quando ele aponta, por exemplo, para a inexistência de brechas entre a expressão formal e a *representação do Eu* que essas esculturas concretizariam (p. 154). Daí para a frente a experiência estética se tornaria algo que não poderia ser comunicado, e o acordo quanto ao juízo valorativo sobre as obras decorrente dessa experiência estaria assegurado pelas condições que a possibilitam. Mas isso não acontece. Apesar do forte apelo deste tipo de procedimento, amparado no consenso de que uma forma artística não tem um único sentido, ele acaba não assegurando o acordo que os acertos da caracterização formal franqueariam, diluindo a potência expressiva divisada na obra.

Os ensaios de Rodrigo Naves e Ronaldo Brito não escondem o desacordo com o tipo de relação que é feito à formalização das esculturas de Amilcar nos "Textos neoconcretos". Rodrigo Naves alerta para o recurso de explicar esses trabalhos por "uma certa metafísica da forma", de colocá-los "sob a influência de uma mística da Origem. Eles por certo despertam uma indagação sobre o princípio de

ordenação. Mas não têm — porque não querem ter — um poder de atualização de forças imemoriais, numa emergência plástica de estruturas fundamentais" (p. 23). No texto de Ronaldo Brito a crítica transparece no seu entendimento de tratar-se, na obra de Amilcar, "de um processo estético moderno que se apóia na transparência da linguagem construtiva. Nada há a descobrir que não se mostre no próprio lance do seu aparecimento. Ao contrário dos objetos em geral, este inclui e divulga o saber de sua origem" (p. 29). Ou seja, a recusa do didatismo formal na obra de Amilcar não pode significar o velamento pela forma sintética de lugares recônditos, nos quais a reflexão crítica não pudesse penetrar, restando-lhe o consolo substancialista. Pelo contrário, os ensaios mais recentes nos mostram que esse *travo*, essa *perplexidade inicial* significa uma experiência que pode ser narrada, sem que isso a esgote em termos explicativos. E mais, ela sugere que o acordo quanto às condições para a experiência estética, resumidas numa certa semelhança da caracterização formal, não nos garante a própria experiência estética. É preciso ir além do que pode estancar em petição de princípio. Daí concluir pela compreensão diversa da natureza da experiência estética a organizar a simetria, revelando a insuficiência da caracterização mais antiga. Portanto, da relação entre os ensaios e aquilo que chamamos, sem desmerecimento, de anteparos fortes organizados no livro, sobressai não apenas a atualidade incômoda da obra de Amilcar de Castro, mas também o que nos assegura essa percepção, um "conceito de forma" específico dessa compreensão da natureza da experiência estética que anima a crítica mais recente.

Recorrendo a um lugar comum, a uniformidade em arte encontra seu correlato numa projetividade subjetivista que disfarça a fragilidade de nossas certezas por meio de artifícios que afirmam uma individualidade incapaz de exteriorizar-se, espécie de dificuldade da compreensão do fazer enquanto algo que a ela não se restringe e que só lhe objetiva numa dimensão que lhe ultrapassa, na relação com o que ela não é mas que esse fazer ordena enquanto sentido. Esses artifícios simulam o valor da produção artística hipostasiando o instante perceptivo, liberando sua compreensão mediante uma ruptura ordenada na estratégia persuasiva de sua coerência, instrumentalizando parte do que procuram negar ou compreendem de modo equivocado, a experiência estética, perfazendo, a mais das vezes, um

inconformismo anódino. Não é evidentemente esse tipo de efeito ao qual se referem as análises desse livro. E não o é na medida em que essas análises expressam um antídoto àquela projetividade no convívio continuado com a obra, procurando, tanto quanto possível, dar conta dela sem falseá-la, no que seria uma outra via, no circunscrever o juízo estético à reflexão sobre esse mesmo juízo — operação cujo caráter satisfatório ainda teria de se haver com a expectativa sobre o quanto suportaria sua consistência ao contato mais intenso com a produção que lhe serve de referência. Para além portanto do desacordo e de seus desdobramentos

teóricos, essas caracterizações têm seu valor não apenas no quanto se referem ou respeitam à obra e ao conteúdo de verdade pressuposto na sua experiência, mas também no tanto que ilustram de um aspecto cooperativo da crítica na compreensão do fazer artístico, da necessidade de um juízo que possa ser compartilhado argumentativamente no que ele objetiva da experiência estética.

Luís Edegar Costa é professor de história da arte no Departamento de Arte e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.