

# AMILCAR DE CASTRO OU A AVENTURA DA COERÊNCIA

Paulo Sérgio Duarte

para Erika

## I

É claro que as esculturas de Amilcar nascem da evidência do plano. Mas que evidência é essa que elas vão contrariar? O encontro euclidiano de duas retas ou o abismo do mundo que se acaba no fim do mundo plano, no Novo Mundo? Esses planos dobrados, recortados me falam de uma geometria ideal ou do vazio do oceano onde a terra acaba, onde vertigem e medo se misturam ou daquele que traça os limites de meu corpo e começa ali, onde apenas meu braço não alcança? Na sua verticalidade as esculturas não se erguem diante dos olhos como paredes, não barram meu caminho nem obstruem minha visão, são como portas, muitas variações da porta, daquela que me permite atravessá-la, a mesma que limitando meu espaço evita que eu me confunda com o mundo e anuncia sempre uma passagem. Cantos vazados, na brecha que abrem na opacidade da lâmina, indicam tanto o infinito na transparência aérea como apenas o outro lado, um logo ali imediato. Separam o lugar de onde as observo de todos os outros lugares, ao assumirem uma posição indicam a minha e, sem querer, me obrigam a me localizar num jogo de relações. Na obra indispensável para se constituírem, afirmam uma exterioridade quase absoluta se não houvesse a matéria, manifestação de uma existência interior. O corte e a dobra são os atos fundadores de cada escultura. O corte e essa mesma dobra que contraria o plano, são as únicas presenças que restam do ato de trabalho, testemunhas da ação dirigida, do gesto deliberado construindo o espaço, a opacidade e a transparência. Raramente a escultura teve a integridade plástica de tal modo condensada e submetida à integração construtiva onde o gesto simples, aparentemente espontâneo, visa o processo interno. Como se a forma se autoproduzisse e uma chapa de metal trouxesse em si os complexos elementos capazes de engendrar um espaço orgânico. E a

matéria possuísse o dom mágico de se transformar em arte sem a intervenção de um sujeito.

O ferro é sua matéria-prima. O ferro e Amilcar constituem um par de identidade tão forte quanto as teorias da cor e Seurat. Para os impressionistas os princípios cromáticos das teorias do século XIX eram uma referência de apoio, importante, mas externa aos seus trabalhos. Em Seurat e nos neo-impressionistas, esses princípios são constituintes internos da obra, participando ativamente de seu projeto e construção. A tradição escultórica do século XX, particularmente a partir do construtivismo, estabelece um diálogo intenso com a matéria determinando expressão e forma. Mas nessa tradição, um mesmo artista fará uso de diversos materiais ao longo de sua obra. O ferro é isto e mais alguma coisa na obra de Amilcar. Massa e peso, densidade e resistência, cor e "textura" — expressa na oxidação —, são assimilados no todo do mesmo modo que as intervenções do artista. Assim como é impossível uma percepção primária do espaço (Schilder) será impossível uma presença primária da matéria. O ferro se transforma para, ativo, compor um todo que sempre trai sua história original e primitiva. A escultura realiza no ferro o pleno significado de dobrar, de um fazendo dois, duplicando e intensificando, tornando-o mais completo e, ao mesmo tempo, submetendo-o, se eleva e no mesmo movimento pausa estável na sua base, a terra, o chão. Essa dignidade, esta ética materializada numa ascese encontra na forma e na matéria, no plano, no corte, na dobra e no ferro uma unidade dramática. O ferro, sua resistência ao gesto do artista e a marca desse embate são partes do drama que reside no paradoxo de construir obras sinfônicas com recursos de câmara. Daí, também, os traços da subjetividade, os rastros da intervenção no plano, atribuindo-lhe um corpo cuja construção não recalca as marcas do processo de sua elaboração.

Esta economia de Amilcar não tem nada de *minimal*. Fosse um simples precursor da *minimal art* e seu trabalho não inauguraria um espaço, mas construiria peças em relação com o espaço dado. Estaria redimensionando, contrariando ou se opondo ao *entorno*, este espaço transformado em ambiente e saturado de significados, de anedota, de onde a depuração *minimal* retira seu sentido explorando a velha oposição cultura/natureza. É outra a percepção inventada por Amilcar.

## II

Como falar de uma obra rara? Rara na sua clareza e no ineditismo de sua lição e rara, também, porque não a vimos, a não ser aqui e ali, de modo fragmentado e esparso<sup>1</sup>. Como reunir as partes e construir a idéia, o conjunto — que nunca pôde ser observado de fato —, senão porque as peças apreciadas dispersamente, elas mesmas, produzem a lógica interna do projeto e realizam a articulação necessária? As próprias esculturas

(1) Este comentário é anterior à exposição de Amilcar de Castro, realizada pelo Paço Imperial, no Rio de Janeiro, de 6 de junho a 9 de julho de 1989, sob a curadoria de Glória Ferreira. Nessa exposição foram mostradas 44 esculturas, sendo 5 de grande porte, dando uma visão do desenvolvimento de sua obra desde os anos 50 até os dias de hoje. Foram ainda expostas 14 pinturas recentes de grande formato. A exposição do Paço, inaugurada na véspera de seu 69º aniversário, foi sua primeira exposição com essas características e também a primeira individual numa instituição pública. Permanece inédito o livro programado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas — Funarte.

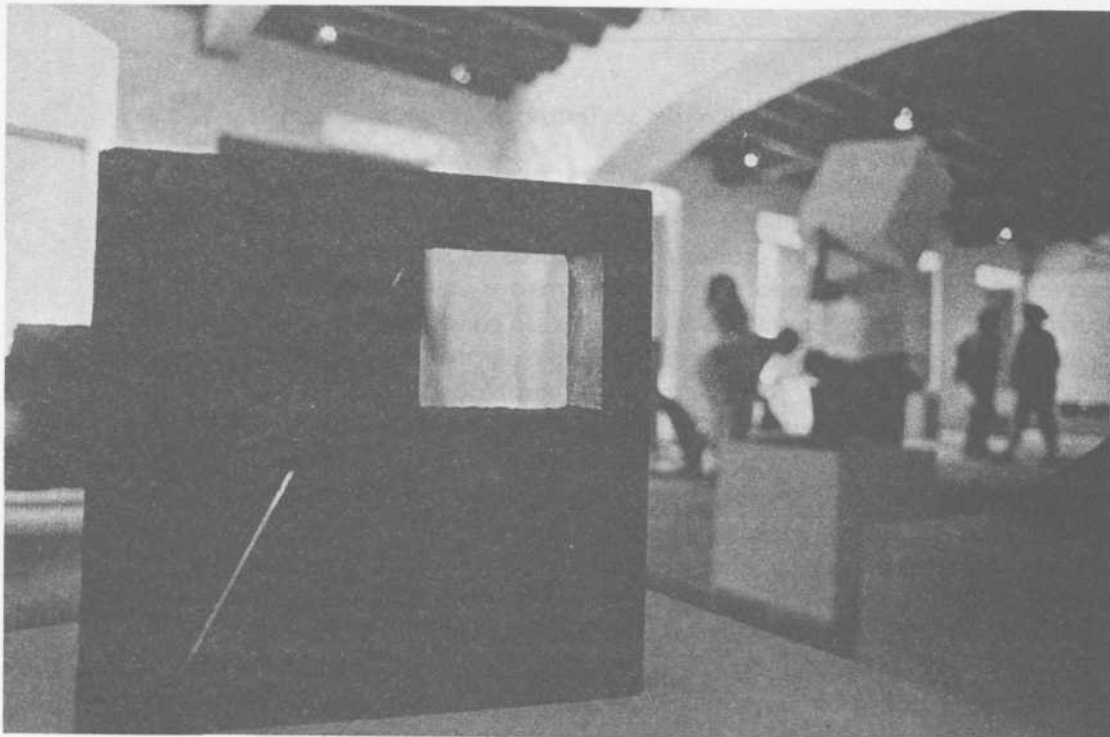


Foto Zeca Linhares — arquivo do Paço Imperial

Exposição de Amilcar de Castro  
no Paço Imperial, 1989

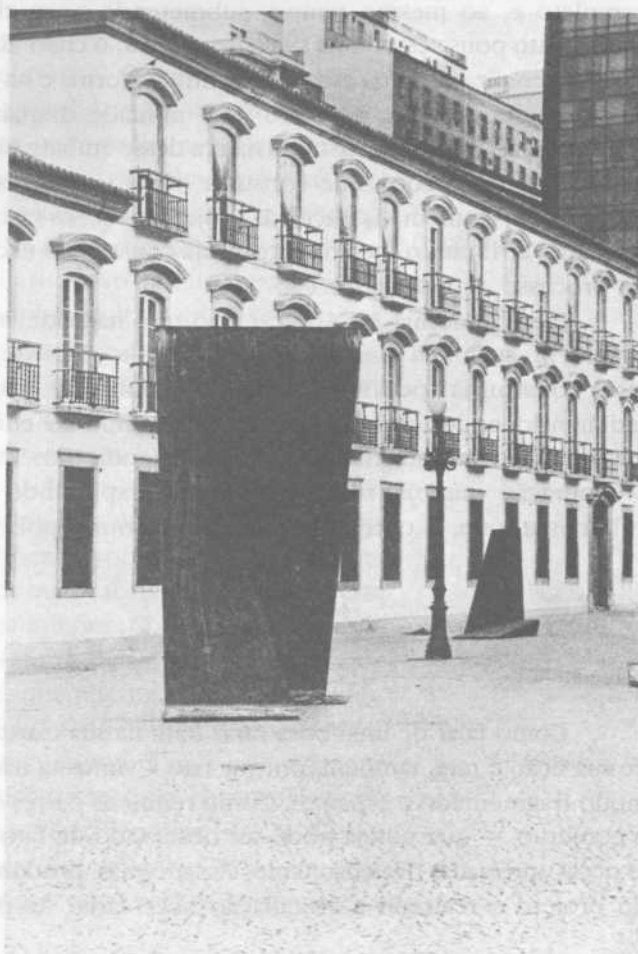


Foto Zeca Linhares — arquivo do Paço Imperial

Exposição de Amilcar de Castro  
no Paço Imperial, 1989

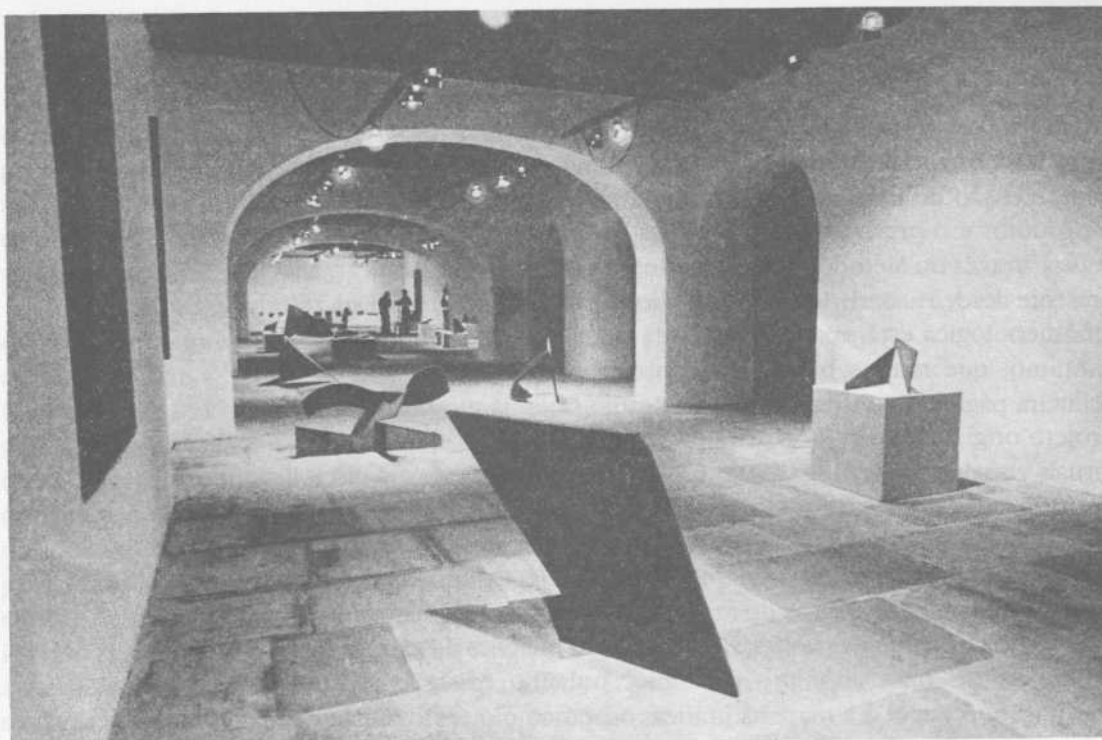
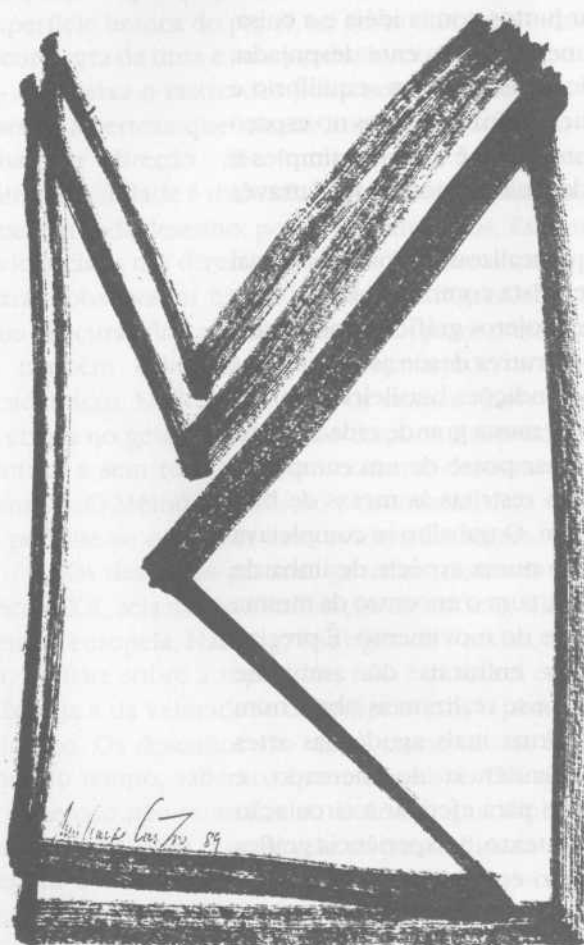


Foto Zeca Linhares — arquivo do Paço Imperial

Exposição de Amílcar de Castro  
no Paço Imperial, 1989



Desenho de Amílcar de Castro

interligam os trabalhos, digamos, periféricos, dos desenhos e da programação visual nas artes gráficas. Há nessa coerência um caminho de compreensão de uma rara identidade: aquela tão difícil de existir entre o produtor e o produto, entre o artista e a sua obra. Essa identidade se realiza através do Método, e este, na arte, só pode ser, para Amilcar, aquele presente desde Husserl: "método" e "modo de ver" são um só. Esta atitude fenomenológica está presente em cada trabalho e mesmo naquele mais anônimo, que muitos brasileiros consomem diariamente sem saber: a primeira página do *Jornal do Brasil*. Mesmo hoje, já modificada desde o projeto original dos anos 50, essa página guarda algo daquele tempo. Os jornais visualmente velhos são um verdadeiro entulho que para disciplinar a leitura cercam de molduras textos e foto. Amilcar soltou as imagens e os textos. Tirou as linhas, "os fios" como os chamam os diagramadores, que separavam colunas. "Ninguém lê fio", diz ele. O jogo entre o branco do papel e os blocos negros do texto já produzia sentido na forma, antes mesmo do conteúdo das notícias, ao qual estas relações de extremos cabia sublinhar. No mais anônimo e simples trabalho existe o sentido da depuração: o papel e a mancha gráfica, o branco e o texto, a "notícia". A postura construtiva torna permanente a questão onde método, modo de ver e materialidade empírica devem estar juntos com a idéia e a coisa. Ao Ser despojado deve corresponder, sem mediações, o ente despojado. A programação visual reúne forma e função, mas, também, equilíbrio e balanço, fazendo o olho dançar entre manchetes, títulos e fotos no espaço da atenção construída. Quem está sendo projetada é a forma simples e banal da atenção, a curiosidade moderna depositada no mundo através da folha de papel impressa.

A participação de Amilcar na equipe que realizou a reforma editorial do *Jornal do Brasil* nos anos 50 não pode ser vista como simples recurso para uma digna subsistência. A realização de projetos gráficos por artistas se encontra na melhor tradição da utopia construtiva desde as vanguardas russas no início do século e da Bauhaus. Nas condições brasileiras, realizar esse trabalho num jornal cotidiano que circula numa grande cidade, mais do que se exercitar num laboratório, era tomar posse de um campo de provas para teses que até então permaneciam restritas às mesas de bar, salões e algumas publicações de pequena tiragem. O trabalho se completava no "Suplemento Dominical" — transformado numa espécie de linha de frente no combate de idéias do neoconcretismo, com o encontro da mesma pesquisa formal e os artigos críticos porta-vozes do movimento. É preciso não subestimar os limites das condições culturais do ambiente subdesenvolvido em que se debatem as idéias e se realizam as obras num país pobre. Essa situação se apresenta de forma mais aguda nas artes plásticas, onde há estreita e imediata dependência do mercado, e sobretudo, da solidez das instituições culturais para efetivar a circulação das obras, mesmo num meio restrito. Nesse contexto, a experiência gráfica de Amilcar deve ser compreendida num duplo enfoque: de um lado se alinha com a melhor herança do construtivismo, de outro, encontra uma

ocasião inédita, numa situação particularmente adversa, para testar postulados estéticos aplicados à comunicação de massa como poucos artistas puderam realizar. À confusão que reina como norma no ambiente cultural, seu trabalho deveria contribuir, literalmente, para melhor clareza, suprimindo "ruídos" visuais.

A prosaica primeira página de jornal — esta paisagem moderna que o homem urbano é chamado a contemplar diariamente antes de qualquer árvore — já tem a lição que os desenhos vão explicitar de modo radical. Na superfície, no plano, na margem do trabalho de Amilcar, no gesto generoso da pincelada que irá se sobrepor ao branco não se encontra uma tática de preenchimento. Há uma espécie de matemática da pulsão como que ligando o mais primitivo reflexo a uma geometria que não cabe toda no adjetivo "abstrato". Trata-se de uma geometria da decisão, do ato como pura vontade de agir. Mas essa definição deixa margem a se pensar numa espécie de automatismo levado às últimas conseqüências e isto seria o exato inverso do que são os desenhos. Eles ocupam o plano e se realizam na superfície da mesma forma que as esculturas no espaço. A coerência e sintonia perseguida entre desenho e escultura são sintomas da existência do projeto que se reflete na escolha de seus elementos: no respeito à superfície branca do papel, ao gesto do braço e da mão que guia o pincel, à cor negra da tinta e ao traçado único — contínuo como o corte no metal — que deixa o rastro dos pelos sem retoques. Há mais: a virtualidade da forma, a certeza que não se impõe, na indicação que pode ser vista em qualquer direção. São muitos num só, depende da posição, esta intencionalidade é marcada nas diversas assinaturas que indicam para nós que, em cada desenho, podem existir vários. Essa multiplicação do mesmo evidenciada nas diversas posições possíveis que o desenho pode assumir para o observador não se reduz a um ingrediente lúdico ou simples jogo que procura afirmar o lado sensorial, perceptivo da arte e suas armadilhas. É também tributária da herança moderna na luta contra dogmas acadêmicos. Existe mais, além de ensinar sobre o negro e o branco, sobre o corpo no gesto e a razão no traço, o desenho traz uma linguagem sem sintaxe e sem retórica e, no entanto, densamente articulada e plena de sentido. O Método é redução e economia, este voltar sobre si mesmo que o permite se organizar sem evidenciar regras.

Os desenhos gestuais guardam distância desta tradição da arte do século XX, seja na sua ramificação americana, Kline, De Kooning, Pollock, seja na européia, Hartung, Soulages ou Vedova. Não há presença agressiva no embate sobre a superfície, não é possível extrair uma semântica que não seja a da velocidade do próprio ato, o plano do papel não é cenário plástico. Os desenhos são vistos como se não houvesse projeto mas, ao mesmo tempo, sabemos que este existe. Daí sua tensão. No gesto largo e generoso não se assiste ao anúncio apocalíptico do fim, de um limite, mas, ao contrário, à indicação da possibilidade de sempre se começar, de repetir e recriar — com poucos elementos — uma infinita variedade do mesmo.

### III

Hoje, as esculturas são blocos. Mas continuam a se desdobrar no corte, agora como se quisessem se encontrar com o desenho, mas a massa contraria o traço e reafirma o corpo. Não se muda a própria natureza. Evidenciam todo o peso de sempre, não temos mais as portas, nem o drama de luta com a matéria. Existe um encontro e ao mesmo tempo a possibilidade de as partes se separarem, o deslocamento não é mais virtual, mas realmente possível. Pela sua escala, agora, mais que nunca, seu lugar é qualquer lugar, onde quer que estejam, estão sós, naquela solidão que à vezes experimentamos numa sala povoada de conversas de comadre ou mesmo entre as pessoas que mais queremos. Compactas, em mais um movimento de redução, estabelecem uma relação com a matéria bem diferente das esculturas que partem do plano. O bloco é antes de tudo massa, corpo em si, não corpo virtual como a superfície dobrada da chapa. Os perfis estão multiplicados em lados. Sua aparência é mais objetivada, mais livre do drama do embate entre forma e matéria. Sobretudo os blocos não se dobram, se multiplicam nos cortes mas não se submetem à torção, com isso temos subtraído um elemento e, sem ele, o trabalho impulsiona o movimento de exteriorização, de objetivação das peças.

Antes prevalecia um espaço real, construído e uma multiplicidade de espaços, sugeridos pela dinâmica interna de cada peça, que realizava um processo de conhecimento sustentado numa sucessão ilimitada e contínua de situações possíveis a partir do trabalho inicial. Nas esculturas recentes esse elemento, digamos, arquitetônico de pura idéia, desaparece para afirmar a questão da corporeidade, não no processo de apreensão pelo observador e seu corpo na relação com o trabalho, mas na constituição interna dos blocos. Antes, os planos atribuíam movimento, agora o risco, o traço, o corte, vão movimentar cada peça nos bordos, nos perfis, no desenho, na periferia do corpo.

O gesto afirmativo da densidade do material é acentuado, e em cada uma dessas esculturas reside um para *sempre*. A materialidade radicalizada, a imponderabilidade do vazio eliminada, o corpo estável, vão "figurar" uma outra poética onde permanecem a ascese, a economia, a redução, que encontra, agora, como antes, unidade plástica integrada à questão construtiva em constante desafio entre forma, matéria e razão.

Paulo Sérgio Duarte é professor do curso de pós-graduação em "História da Arte na Arquitetura no Brasil" da PUC-RJ e diretor do Paço Imperial.

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
Nº 28, outubro 1990  
pp. 152-158

---