

FROM :

PHONE NO. : 268 6154

NOV. 29 1998 10:44AM P1

FAVOR ENTREGAR PARA

PROFA IDELE DE FREITAS

fone 512 6122

**Instituto de arte contemporânea**



Amilcar de Castro  
Alberto Tassinari (Org.)  
Textos: Rodrigo Naves e Ronaldo Brito  
Versão para o inglês: Oswaldo Costa  
Cosac & Naify Edições (Tel. 011/864-4134)  
175 pgs., R\$ 30,00

Apreciação do risco

IOLE DE FREITAS

Na Europa e nos EUA, os livros que documentam a obra dos autores-chave das artes visuais e trazem ensaios de profundidade sobre ela são um item corrente da produção editorial. No Brasil, não; mal se iniciou o processo. Assim, a obra de Amilcar de Castro (1920), notório maior escultor contemporâneo, presente já na 2a. Bienal de São Paulo (1953) e um dos signatários do manifesto neoconcreto (1959), só há bem pouco foi documentada.

Este livro, primeira edição com tiragem restrita em 1992, foi um trabalho piloto no gênero, fruto de um grupo de críticos e artistas que se reuniu à margem da indústria editorial. Agora, relançado em tiragem superior por uma nova editora, aparece para um público maior. Precursor, o livro também tem o mérito de ter fixado na área um padrão exemplar de apuro gráfico e de documentação séria e acurada. Outro atrativo é que a impressão, valendo-se dos mesmos fotolitos, foi feita na Itália e traz a qualidade dessa indústria gráfica de renome mundial. A nitidez das imagens da presente edição salienta ainda mais a atenção rigorosa de Amilcar ao rigor próprio da matéria: a alteração da superfície pela ação do tempo \_ a ferrugem quase corpórea, uma quase-cor \_ surge com rara intensidade. Por instantes, abrindo as páginas duplas que retratam o ateliê de Amilcar, somos de tal maneira invadidos pela espessura das superfícies enferrujadas e a presença vigorosa das pequenas e maciças esculturas, que nos sentimos os autores do deslocamento da parte móvel que as constitui.

O projeto editorial conduz, pois, com eficácia, a relação entre os textos, "Uma Poética do Risco" (Rodrigo Naves) e "Sobre Uma Escultura de Amilcar de Castro" (Ronaldo Brito) e as fotografias que registram a trajetória de Amilcar de Castro. Esta, iniciada em diálogo com a obra construtiva de Max Bill, exposta na Bienal de São Paulo de 1951, é cuidadosamente resumida em "Breve História da Obra", de Naves. O livro traz ainda depoimentos e poemas do escultor, além de textos de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica que contextualizam a obra de Amilcar no movimento neoconcreto. É de se notar, entretanto, a ausência de maior documentação sobre sua experiência como diagramador e autor do inovador projeto gráfico realizado para o "Jornal do Brasil" na década de 50. De qualquer modo, a difícil tarefa de diagramar um livro sobre a obra deste grande escultor e diagramador foi bem elaborada, levando-nos a apreender, compassadamente, a espacialidade da obra e o peso maciço dos blocos de ferro.

Uma das questões pontuais da obra de Amilcar de Castro é que ela instala, a partir da raiz construtiva, um espaço peculiar no âmbito do pensamento escultórico contemporâneo, que difere daquele instaurado na obra de outros artistas neoconcretos de igual raiz, como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Nestes, a proposta de envolvimento do espectador com a obra implanta-se em termos mais íntimos ou subjetivos: descortina uma dinâmica profunda do sujeito e suscita a espacialização de um intenso



universo interior. Em Amilcar, trata-se de um espaço mais público, ativado pela alteridade, ou seja, de um espaço social efetivo.

Na arte brasileira, mais especificamente no movimento neoconcreto, a busca de uma articulação da interioridade com o mundo foi se constituindo passo a passo, por meio de obras como "Caminhando" (1964), de Lygia Clark. Esse trabalho pressupõe a ação do espectador para se realizar, ativando, no tempo de sua execução, a inteligência espacial desse espectador que, assim, introjeta novas percepções espaciais, trazendo-as para o seu universo interior numa atitude quase antropofágica de digerir o espaço do mundo quando dele se conscientiza. Na escultura de Amilcar, a articulação sujeito-obra ocorre quando, e por fatalidade, o espaço se integra, criando o não previsto", como diz o artista. Originária do corte e dobra na superfície da chapa, esta passagem \_via que se abre no nascimento da escultura\_ propõe uma nova e possível sociabilidade, tornando a dimensão pública da obra.

O texto do crítico Rodrigo Naves comenta esta potência estética das esculturas de Amilcar: "Seus trabalhos admitem \_e, a bem dizer, instauram\_ um movimento de passagem que leva sempre a concretização de espaços situados para além dos lugares magnetizados pela nossa presença. As esculturas \_sobretudo as de corte e dobra\_ surgem de intervenções que as colocam como mediação". Assim, apreende-se o espaço do mundo buscando um lugar próprio dentro dele. Lugar que só a obra instala, radicando esta integração: marca de uma sociabilidade que, até então, aparecera só como promessa na arte contemporânea.

Durante os anos 40, Amilcar estudou com Guignard. Absorveu de seus ensinamentos a acuidade do traço que define o pensamento plástico. Instigado a usar o lápis duro para desenhar, aprende dessa experiência a precisão do risco que deixa sua marca irremovível no papel. Mais tarde, durante os anos 70, 80 e 90, esse mesmo gesto executado sobre a chapa de ferro abre um rasgo de luz que se inscreve no espaço. Esta aguda e parcimoniosa precisão de linguagem nos leva a perceber o homem exigindo de si mesmo e do mundo a dimensão exata do necessário à vida. Todo excesso inútil à construção da linguagem é posto de lado, numa demonstração de que a economia, no jogo de relações com as coisas, pontua suas identidades e as revela. Poucos e ímpares, os procedimentos tornam-se essenciais: importa que sejam afirmativos na poética que propõem. Nas esculturas mostram-se tão eficazes que parece ser a luz que corta a chapa ou o bloco espesso de ferro. Nelas, a frequência do pensamento plástico se compatibiliza de tal modo com a da luz que a ela se conjuga, tornando-a sua matéria expressiva. O risco de luz ganha presença corpórea, de sonoridade cristalina. Substitui a densidade do ferro, espacializa a luminosidade ao redor, tornando-se elemento de trabalho.

Isto ocorre nas pinturas e esculturas de Amilcar expostas recentemente em São Paulo: grandes áreas luminosas \_os "quadrados sustentados" de Amilcar\_ provocam tensão na forma. Apresentam-se na superfície das telas e se estendem para as esculturas, gravando vãos e fendas na massa escura do ferro \_espaços luminosos que Rembrandt invejaria. Refiro-me às esculturas de ferro onde o elemento deslocável, transferido de lugar, deixa livre um espaço que nada tem de vazio, porque pleno de luz e tensão. O mesmo ocorre nas áreas das golas brancas e luminosas das roupas dos personagens da "Lição de Anatomia" (1632) do mestre holandês, que emergem de um campo pictórico negro-sépia, denso como ferro. Valor que se repete na veste alva de sua "Mulher no Banho" (1640), cujos pés mergulhados na água, ampliam a espacialidade da obra, ocultando o lugar de apoio no chão: o corpo se sustenta pela tensão criada entre área de luz e de opacidade escura.



Este instante em que luz e espaço coincidem, quer no plano pictórico, quer na tridimensão, surge agora em esculturas de madeira, ferro e granito. Cada um destes materiais impregna nosso olhar de exigências distintas, de modo que, ao nos depararmos com as atuais esculturas de madeira, percebemos que a presença de seus veios nos faz buscar sua forma inicial na ânsia de recompô-la. Rodrigo Naves, no texto do catálogo desta última exposição de Amílcar, assinala: "Os trabalhos realizados com biraúna \_uma madeira escura e resistente\_ parecem tender para uma reconstituição do bloco de que partiram. A sua cor, o seu aspecto vegetal \_em que os veios guardam a lembrança de algo que cresceu aos poucos\_ conduzem a percepção ao restabelecimento de uma continuidade que apenas momentaneamente foi suspensa por cortes e deslocamentos."

Por outro lado, o granito, na sua dureza, rejeita qualquer movimento de reconstrução das etapas que o constituem e se nega a retornar ao bloco inicial. Nas esculturas de ferro, a força do corte é tão determinante que sustenta no tempo o instante da cisão que rompe a solidez do bloco e abre na solidão do sujeito ensimesmado uma passagem para o mundo. O tempo diferenciado que se processa ao observarmos estes trabalhos, conferindo-lhes a memória de seu fazer ou negando-a, dá-nos a dimensão da maturidade das condições plásticas envolvidas.

Em contraposição à aspereza dos trabalhos (1988-1990) feitos com vassoura e tinta espessa \_que conferiam à forma uma forte resistência ao espaço quase dilacerando-o\_ as atuais pinturas retomam um posicionamento harmonioso e firme \_uma tensão pacífica\_, mostrando que uma certa adesão ao mundo, evidenciada no trato diversificado das matérias que o constituem, assinala um domínio poético cujo maior valor é ser véspera de novos confrontos e configurações.

Uma das maneiras de ampliar a compreensão do pensamento plástico de um artista é mergulhar na análise de uma de suas obras. É o que faz Rodrigo Brito no ensaio sobre uma pequena escultura (um quadrado, com 33 cm de lado e 1,5 cm de espessura) que potencializa as inúmeras qualidades plásticas dos trabalhos de Amílcar. Numa descrição simples, trata-se de um plano tripartido, concretizado na espessura da chapa de ferro que, pelos cortes nela realizados, libera um elemento móvel. Nesta peça há um movimento latente que sustenta a coesão da obra. A potência, que se atualizará também em outros movimentos futuros, fala tanto ou mais da força poética do trabalho do que a evidência do elemento móvel então deslocado. A obra contém, no seu raciocínio plástico, a dinâmica do deslocamento que atesta sua capacidade de imanente o espaço, criando um campo que, ativado pela tensão entre as partes, abriga suas inúmeras configurações. A idéia de equilíbrio se apresenta, assim, sob um prisma amplo e inovador: resulta da possibilidade de conciliar o movimento do elemento e a unidade concentrada no todo.

Paralelamente, o conceito de tempo se apresenta de maneira singular: mentalmente percebem-se e executam-se os diversos procedimentos de deslocar uma parte sem perder contato com o todo. São operações virtuais que ocorrem num tempo não sequencial e atestam a simultaneidade das diversas conformações latentes contidas naquela que foi efetuada, gerando o fato plástico observado. Esta conformação detém, no instante mesmo do seu surgimento, todas as demais possibilidades de organização anteriormente cogitadas pelo espectador.

O exercício deste arbítrio, que permite ao observador intervir na disposição da peça sem desarticulá-la, tornando-o quase co-autor da obra, encontra ressonância na fala de Amílcar: "O homem e as coisas existem de graça. Um não existe sem o outro. Eu sou



porque ela é. Ela é porque eu sou. Somos de graça. A superfície está em branco. Eu também. Se com gesto toco, eu sou tocado”.

A interação sujeito-mundo se manifesta em diversos momentos na obra: o corte, rasgo de luz no ferro, revela o gesto lento que o realiza, afirmando a perene resistência do mundo à vontade do sujeito. Por outro lado, a ferrugem torna porosa a superfície da chapa, numa demonstração da potência do mundo sobre as coisas e da possibilidade destas de fazer, mediante uma reação da erosão, a proteção necessária à sua permanência no mundo. O atrito produtivo sujeito-mundo e a relação decisiva entre as coisas e o mundo indicam que estes movimentos independem da vontade do sujeito que, querendo ou não, quando estimulado por uma ação externa, é levado a lidar consigo mesmo, operando transformações na própria estrutura interna para suportar o movimento de aproximação ou a presença mesma do outro — ou seja, das pessoas, das coisas, do mundo.

É o que ocorre com o Cor-Ten, matéria da qual são feitas as esculturas de ferro, cujo contato com o ar que as envolve, cria uma camada de ferrugem que, após determinada espessura, entra em estagnação, tornando-se não mais erosão, mas proteção da superfície e do corpo total da escultura.

Provando que o lidar com o mundo não é mera imposição ou necessidade, mas mecanismo de atualização de valores individuais, que só emergem e se consolidam no campo das relações sociais dadas, homem e mundo se inscrevem, assim, na dimensão evolutiva e ameaçadora da vida.

A escultura de Amílcar de Castro leva à reflexão e entendimento e prática desta possível ação social, onde a potência do sujeito se amplia na medida exata de sua inserção no campo social. A obra, então, é a evidência plástica que hoje delinea a conjunção possível de valores éticos e estéticos, frente a esta disjunção que os ameaça.

Iole de Freitas é artista plástica.

Instituto de Arte Contemporânea