



Do Desenho à Escultura

Prof. Dr. Fernando Augusto dos Santos Neto

Universidade de Londrina - Santa Catarina

“Sem dúvida, o melhor comentário sobre uma obra de arte é outra obra de arte. E, em certa medida, todo artista quando jovem assim procede; num primeiro momento, ao tomar contato com as obras de colegas mais maduros (e delas sofrer impacto), a consequência é a produção de um trabalho que guardando certos elementos da obra que o mobilizou, propõe novas possibilidades que não apenas ampliam a compreensão da(s) obras(s) de seu(s) antecessor (es), mas também estruturam a visualidade, da sua própria produção.”

Tadeu Chiarelli

Do desenho à escultura é um projeto teórico-prático que tem como objetivo analisar o *desenho* e a *escultura* de Amílcar de Castro e produzir objetos plásticos em diálogo com a obra do referido artista. Trata-se, portanto, de um duplo trabalho; de um lado o estudo de um dos grandes artistas brasileiros, ligado ao movimento Concreto e Neoconcreto; do outro, a criação de obras plásticas (desenhos, pinturas e fotografia), dialogando com o a obra do artista. Pretende-se com esse duplo trabalho que a produção de objetos plásticos ponha em discussão os pressupostos levantados na análise, isto é, os conceitos de precisão e imprecisão, sendo o mesmo crítica e criação artística. Trata-se de uma tarefa teórica e de observação, mas cujo investimento possibilita a prática auto-reflexiva e artístico- criativa

Como tive o privilégio de conviver com Amílcar devo dizer que sempre me interessei tanto pelo seu trabalho quanto pelo artista, seja na Escola de Belas Artes da UFMG seja nos encontros em seu atelier, em bate-papos, nas exposições que organizamos dele em Curitiba, Florianópolis e Londrina e, mais especificamente, em uma série de cerca de oito entrevistas, as primeiras com Regina Melin, totalizando mais de cem páginas de entrevistas, entre 1995 e 2002. Este material está inédito, mas cerca de 70% está em meu trabalho de doutorado cujo título é *Amilcar do desenho à escultura na PUC/SP*, programa de comunicação e semiótica (imagem)

Face a obra de Amílcar eu tinha o estranhamento da concisão, da precisão, do mínimo, frente aos arroubos de meus sentimento, buscando uma expressão individual quase instintiva. Com o artista, encontrava a disposição, o entusiasmo, a convicção na escolha de um caminho entre tantos, quase que para dizer “o saber não está para compreender, mas para decidir, escolher”. Este pensamento estava sempre em cada entrevista, buscando descobrir o artista por trás da obra, suas motivações e seu entusiasmo em viver e fazer sempre, num programa quase que religioso, aquelas linhas simples, diretas ou os cortes geométricos, nesse Brasil barroco, carnavalesco, permeado de corrupção, miséria... (mas isso existe em todo lugar) e mais adiante o medo da dor e da morte.

Durante essas entrevistas fui descobrindo sua luta; como fez sua graduação em direito, a indignação em trabalhar com leis que deveriam expressar o direito, mas que mudavam ao sabor dos interesses

e da lábia de alguns, a burocracia cansada das páginas e mais páginas de papéis, as reuniões cheias de discursos retóricos, seus mais de dez anos de aprendizado com Guignard, sua transferência para o Rio, o trabalho de reformulação das páginas do Jornal do Brasil, as dificuldades econômicas, o desequilíbrio psicológico, a internação, o tratamento, a descoberta de poética artística e a disciplina de seguir um programa fazendo sempre a mesma coisa.

Certamente, entender o sentido e a complexidade da produção gráfico-espacial desse artista impõe o deslindamento de algumas rotas: o contexto da sua atuação, o seu aprendizado artístico, o panorama artístico do qual participou, e a discussão entre arte abstrata e figurativa no Brasil, as estratégias do construtivismo e da arte concreta, o projeto concreto e neoconcreto brasileiro, e também sua maneira de ensinar arte em vários cursos, entre eles, os cursos regulares que ministrou na Escola Guignard e na Escola de Belas Artes da UFMG. Uma maneira de ensinar não muito fácil porque ele dizia:

em primeiro lugar ninguém ensina arte a ninguém, isso é impossível. Agora, quando um sujeito, por conta própria faz alguma coisa, e aí, nessa feitura há alguma parte sensível, eu acho que o professor deve pegar por essa parte, ensinar o aluno a melhorar essa parte que ele tem de sensível. Esse seria o caminho desse aluno. Um outro aluno seria uma outra coisa, outro caminho e, outro, outro. (...) Esse seria o caminho do ensino.

E insistia: "O aluno tem que propor. Sem proposta do aluno não há ensino." Mas, e se o aluno não propõe, está chegando? "Então não se faz nada!" Pergunta insistente: *Você não propõe nada de início?* Resposta:

Mas não há início. Olha aqui, há um princípio que diz: quem pergunta já sabe, senão, não perguntava. Então quando um sujeito faz qualquer coisa querendo desenhar – o que é uma pergunta – é porque ele já sabe alguma coisa na área, e aí você pode ensinar. Mas se o sujeito não pergunta nada, não tem como, não é possível resposta para ele. Ele não é artista. Ele não tem o que fazer numa escola de arte.

Ao falar da espiritualidade na arte ele volta à questão do ensino de arte. Indagado se era religioso ele responde:

Acredito mais ou menos. Eu tenho fé é na arte. Isso eu tenho demais. Fé! E acho que sem ela não teria como fazer nada. O sujeito pode ser o que ele quiser, pintor, escultor, poeta, músico, mas se ele não tiver fé, no sentido de creditar naquilo que ele está fazendo como se acredita em Deus, acreditar ferozmente, ele não faz nada, nem chega a lugar nenhum. Ele tem que ter fé e vencer tudo o que está à frente. Sem isso não vai. Por isso a gente pode ver alguns alunos na escola: Três têm fé, trezentos não têm! Isso é duro. E essa fé não é uma coisa pousada, tipo: "agora eu vou ter fé", não, você tem ou não tem. É natural, ou não é nada. Ela é de fundamento."

O projeto concreto e neoconcreto

No Brasil do final dos anos quarenta, o campo da arte caminha entre as três formulações: a persistência da arte figurativa, e as tendências abstracionistas informal, e geométrica que vão desembocar na Arte Concreta. Esta última, no dizer de Amílcar de Castro, desenvolve um programa muito rígido no plano formal sem contar com a sensibilidade do artista enquanto potência estética, que pode agir sobre o mundo. Trata-se de uma proposta contundente, cujo fulcro passa pelos holandeses Mondrian e Theo van Doesburg e o suíço, Max Bill que buscam ver na matemática, elemento fundamental de renovação das linguagens plásticas. Diz Amílcar:

O movimento concreto foi severo demais e este foi o seu erro. Porque Max Bill disse que se poderia juntar três teoremas e fazer uma escultura – que é a "unidade tripartida". Logo, não precisava sensibilidade nenhuma. E lá no Rio o pessoal gritou: isso não, sem sensibilidade não tem obra de arte, mesmo porque como é que você escolheu os três teoremas?" (Entrevista, 27.12.2000)

Amílcar sempre afirmou que, na obra de arte, o pensamento matemático é secundário, o principal é a emoção.

“Você tem que registrar o que você está sentindo. A matemática pode ajudar nas relações de proporções”; e por aí pode chegar até à proporção áurea “se fizer essa proporção, melhor para você, que faz a mesma coisa que estava fazendo com mais rigor.”

Esse rigor e essa liberdade da obra perpassava os artistas que se constituíram em grupo de maneira muito informal. Encontravam-se, conforme diz Amilcar, para beber cerveja: às vezes se reuniam na casa de Lygia Clark, às vezes na de Oiticica, ou na de Mário Pedrosa, alguns iam, outros não.” Porque ninguém sabia que era movimento de coisa nenhuma. A gente estava fazendo o que tinha vontade de fazer, sem nenhuma consciência que era um grupo neoconcreto, que ia ter importância. Era essa coisa natural.” Essa fala de Amilcar revela que mais do que grupo propriamente havia a força do trabalho e a definição de uma proposta que era clara e tangenciava a história da arte e o meio artístico brasileiro.

Neste trabalho de análise focalizo esse percurso olhando mais demoradamente duas obras do artista: um desenho e uma escultura, onde procuro ver sua estrutura e construção formal. A dupla inscrição, desenho e escultura percorre o caminho criador do artista, que tem no primeiro seu elemento detonador como ele próprio diz:

O desenho é uma maneira de pensar. Uma maneira de pensar a escultura. Eu sempre tive o desenho como o fundamento para pensar sobre pintura, escultura e, o próprio desenho. Isso eu aprendi com Guignard. E o desenho com “lápiz duro” é a maneira próxima de pensar o que você deseja naquele momento. Não tem sombra, não tem tapeação. Você não pode fazer de um jeito e passar uma sombrinha e melhorar. O que fez tá feito. Isto é o que eu acho bom, é o essencial.

Sem ser historiador ou crítico eu só poderia me aproximar de Amilcar de Castro para aprender com seu trabalho e, se havia alguma coisa a ser decidida, seria ser artista, ou mais especificamente, definir um programa artístico. E as questões que se me colocavam eram a precisão e a imprecisão, a desordem e a ordem, a emergência do corpo e o distanciamento, a emoção, a espontaneidade e a medida, a geometria. Que implicações de sentido isso traz em seus trabalhos?

O desenho e a escultura

Entre o desenho e a escultura duas ordens, uma mais expressionista outra mais construtivista, uma mais espontânea, outra mais organizada e geométrica. Naturalmente que ambas guardam índices do seu fazer e ambas, dentro dos seus traços têm toda noção de liberdade que a obra precisa. Esses dois signos têm maneiras características de se manifestarem, de se plasmarem e, conseqüentemente, têm implicações de sentido diferentes. É essa diferença que me interessa, numa podemos ver a mão explícita, o gesto, noutra não, na verdade quase que o esconde para mostrar outra coisa.

Como conciliar esses dois traços ou pólos: a marca da mão, as rebarbas do pincel e a linha geométrica?

Podemos ver o trabalho de Amilcar em duas vias: uma indicial e outra simbólica. Índice conforme define a teoria semiótica peirceana a capacidade do signo representar seu objeto estabelecendo uma conexão com o real, símbolo como a representação no contexto de uma convenção onde se manifestam seus traços de lei. O índice traz a marca factual, representa algo, deixando uma marca presencial, estabelecendo, portanto, um vínculo com o fato. O desenho gestual é assim chamado porque traz a marca da mão da mesma maneira que seu lastro historiográfico, na história da arte. Mas fiquemos por hora somente neste primeiro aspecto. É o desenho que traz a mão do artista, sua presença, seu corpo. Foi feito à mão – o desenho diz isso o tempo todo, ele está impregnado pelo corpo. Podemos imaginar a performance do artista, em pé diante do papel, papel branco, neste caso de 40x60 cm, um pincel largo (duas polegadas) e a tinta preta. Ele Diz: “O preto-e-branco seria a essência da coisa. A estrutura do que você deseja é a construção daquilo que você quer. Você pode pôr uma cor aqui, outra ali, mas ela não chega a ser o fundamento. O fundamento é a estrutura. Essas características são importantes porque não deixam margens para a cor e nem mesmo para as nuances cromáticas. Para fazê-lo o artista curva-se para frente, reflete um instante e desenha rapidamente sem nenhuma interrupção ou correção, sem até mesmo ver ou saber onde vai chegar. Isso vai ser decidido depois, quando ele parar para

refletir e decidir o que fica ou não. Agora o olho não vê, não julga, o corpo desenha, o corpo sabe. O Próprio Amílcar dizia “desenho cem para extrair seis”. É o sentir fazer. Sentir o que é, na sua qualidade. Mais do que isso eu não sei falar.”

O artista desenha executando uma dança de gestos, de uma coreografia mínima, como se aliasse o movimento a um grau zero, um movimento para ir a lugar algum, mas para estar ali, para exprimir a graça de se estar, de ter estado ali. Como quem exprime o gosto do vento na pele, o gosto de um beijo, de uma bebida – uma sensação rápida e vital – e percebe que a vida é um desdobrar infinito dessas sensações. O desenho não fala do antes nem do depois, apenas isso ali, e sua performance é um registro quase como se dissesse “estive aqui”, sem hora, sem tempo, sem saber com quem. E que beleza pode ter um instante, cada um desses pequenos instantes, que na sua diminuta extensão não podem significar nada, nem riqueza, nem pobreza, mas algo talvez como o nascimento – quando vimos, já nasceu, ou já morreu. O desenho na urgência do gesto assinala que o corpo esteve ali. O traço rápido seca, perde tinta, deixa entrever linhas, texturas, 1,2,3,4,5 gradações de preto e branco, quebras de direção, e segue em frente, passeia pelos quatro cantos do espaço e retorna ao mesmo ponto, nasce, dá uma volta pelo mundo e, no espaço de alguns segundos, retorna ao seu estado anterior, aceita-se. É como se a brevidade das coisas encerrasse também a brevidade de nossa vida, face à imensidão do universo e, dentro da qual, damos nossa volta ao mundo e retornamos ao estado inicial.

Quero pensar a escultura sob a égide da linha reta, da não-presença do corpo do artista. Inclusive, muitas delas são feitas na indústria metalúrgica, como a recriação ampliada de sua primeira escultura a participar de uma bienal de São Paulo nos anos 50. Trata-se de uma série de dobras triangulares aplicadas numa chapa de metal de maneira a construir uma espécie de triângulo multifacetado. Colocada na praçinha em frente ao centro Helio Oiticica no Rio, ela por um tempo servia de abrigo para mendigos, colocada no jardim do seu atelier em Nova Lima ela contempla a natureza. De fato talvez sua forma lembre uma casa, como as que aparecem em perspectiva lá atrás no morro. Lembra também os bichos de Lygia Clark, algumas esculturas de chão de Calder, e de Serra, mas chegando perto, ela não se parece com nada. São dobras que redobram sobre si mesmas resultando num contínuo desdobrar de triângulos. No centro, o vazado triangular das dobras deixa ver a paisagem por entre e fora da escultura. Seu volume cria formas de luz e sombra, deixando ver um corpo talhado em linhas retas diagonais, geometricamente medidas na proporção uma da outra. Pergunta: Quando a linha reta é vocabulário suficiente de uma sensibilidade? Somente Quando vemos nela um sentido, uma ordem. Um sentido primeiramente de oposição à curva, ela é isso, não aquilo, em seguida, uma família de associações que vão do indicial ao simbólico: direção, definição, medida, retidão, ordem, etc. A linha reta, como sabemos, não existe na natureza, ela é uma invenção, é um conceito de algo que queremos, que buscamos, que nos comunica algo, um ideal. A reta personifica então aquilo que não somos, que não temos, mas que podemos ser. É o que o artista responde à pergunta comparativa entre sua formação em direito e sua prática artística.

Eu faço essa aproximação também. Porque todo ato de justiça é um ato de arte. Aliás, isso vem dos gregos: a verdade, a beleza e a justiça são aspectos do mesmo problema. Não há beleza que não seja justa e não há verdade que não seja bela. Você junta esse trem e não tem saída. São três valores íntimos agarrados um no outro, portanto uma obra de arte é justa e bela. Até eu tenho brincado dizendo assim que quando encontrar a beleza, hoje, eu posso ser considerado um jurista. Fazendo beleza e justiça eu sou um jurista, na obra de arte.

Destacando-se da natureza orgânica, a escultura fala de uma nova ordem, diferente da ordem das linhas sinuosas das montanhas – lá longe no horizonte – das árvores e das folhas que enchem o fundo, e da grama no chão onde ela se apoia, uma ordem que formula o pensamento de separação da natureza e assim se integra a ela.

É possível ver nessa formulação um imperativo básico filosófico, o da constituição de um conceito e o de viver de acordo com essa teoria. A este alia-se um conceito antropológico que marcha em direção à questão: que tipo de ser humano quero ser? que tipo de sociedade queremos construir? como conciliar essas duas naturezas, dionisíaca e apolínea, e criar uma vida de paz? O traço alquebrado

inicialmente na secura do pincel mostra um traço quase trêmulo, mas que falha tão decididamente que torna afirmação. Vale tanto quanto a reta. Indica uma direção um sentido de decisão, uma inscrição da falha como substantivo do ser. A linha reta, pesada da chapa de metal não quer ser mole nem leve, quer desdobrar-se em formas que seguem uma ordem precisa, para também dar a volta ao mundo e retornar ao mesmo lugar.

Em que pese as indecisões do corpo, estas linhas claras, decididas, não deixam atrás de si elementos determinantes de outras coisas, mas somente de direção, peso da mão, velocidade tempo, um tempo urgente, rápido, mas ao mesmo tempo mental, definido, quase o instante. A curva e a reta são, portanto, metáforas que refletem o percurso que sai de um lugar a outro, mas a busca é sempre a mesma: a saída de um lugar de insatisfação para a satisfação, mas deixando ver que a verdade não é o lugar, mas a busca. Para finalizar com as palavras do artista:

O ser humano quer transcendência. O ser humano está permanentemente querendo além. Então a obra de arte tem exatamente a transcendência do ser humano. Porque ele é o futuro, está sempre a olhar para o futuro. Isso é o espírito para mim. Então a obra de arte é espiritual, transcendental.