

A Máquina em Funcionamento

4.1. A Máquina da Exposição

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria

João Cabral de Melo Neto

Recentíssima exposição de Amilcar de Castro na Marília Razuk Galeria de Arte (de 11/12/2003 a 13/03/2004), “Corte e Dobra” (da qual se origina o também último livro lançado sobre o artista) realiza o desejo do escultor de ver sua obra reunida. A exposição dispunha lado a lado reproduções de até 30 cm de altura de obras concebidas, em diferentes escalas, entre 1952¹³⁵ e a morte do escultor, em 2002, possibilitando, assim, uma visada única, isto é, a percepção concentrada de todo o percurso de Amilcar dentro desse *modus operandis*.

É certo que é preciso deter o olhar em cada uma das 140 obras para apreciá-las. Caso contrário, a fruição, antes ditada pelo ritmo de leitura de cheios e vazios criados pelas dobras, limitar-se-á à instalação criada pelo conjunto, ou, ainda menos, ao mero ato curatorial da exposição. Mesmo assim, a escala reduzidíssima determina um novo experimentar da obra, que perde sua referência antropomórfica e tende à percepção instantânea, desprovida de duração.

¹³⁵ Data da “estrela” que, inspirada em uma obra de Max Bill, levou Amilcar à lendária II Bienal de São Paulo e, segundo o próprio, a todas suas demais esculturas subseqüentes.



Figura 6:

“Corte e Dobra”,
exposição
de Amílcar
de Castro na
Marília
Razuk
Galeria de
Arte (de
11/12/2003
a
13/03/2004).

Concebida pela galerista antes da morte do artista, com ciência e aprovação dele, e realizada em parceria com o filho, Rodrigo de Castro, a exposição não produz, portanto, o mesmo efeito que teria uma grande – literalmente – retrospectiva. Em virtude da dimensão de algumas das obras originárias, um tal evento não poderia ser fruído senão por partes, em um tempo muito diverso desse criado pela vertiginosa “floresta” de esculturas que o olhar do espectador sobrevoa, e pulsa, oscilando entre a particularidade e o conjunto, isto é, ora fechando-se em close em cada objeto, ora apreendendo o todo formado pela totalidade das obras, posicionadas a curta distância umas das outras.

Se, por um lado, a presença de um tablado, ocupando quase toda a extensão da sala, e sobre o qual as peças foram dispostas, pode trair a libertação da base da escultura, por outro, o efeito de unidade dele advindo acaba por criar uma nova obra, formadas de partes-obra.

De certa forma, nenhuma obra é inédita, dado que, embora cada uma tenha sido confeccionada especialmente para a exposição, se caracterizam justamente como duplos de outras pré-existentes. A realização de esculturas com dimensão diminuta tampouco chega a ser novidade na longa trajetória artística de Amílcar. Não só ele, de fato, havia concebido e realizado obras em dimensões semelhantes antes (a maioria, contudo, em madeira, ou em ferro, mas sem dobra), como a fabricação de maquetes para teste e apresentação ao ferreiro que trataria de dar-

lhes existência era praxe de seu método de trabalho, que se iniciava com o desenho e culminava na submissão da escultura já pronta à aprovação do artista.

O tamanho final das obras tem um significado que as distingue mesmo quando não se trata de viabilizar seu agrupamento. Para efeito de pesquisa, Amilcar por vezes reproduziu obras criadas até décadas antes, dotando-lhes apenas de novas medidas. Esse é o caso, apenas para citar um único exemplo, da escultura que se encontra na Praça da Sé, em São Paulo, cujo par, de menor tamanho, em certa ocasião foi escolhido pelo artista para decorar o próprio ateliê, e teve, portanto, de ser ajustado ao espaço mais exíguo. Foi assim que os mais de 3 metros de altura da “original”, concebida na década de 80, se transformaram em 80 centímetros na “cópia” de 20 anos depois. Esse mesmo gesto reprodutivo se repetiu em diversas outras situações.

Passando de questões técnicas a estéticas, é mais diferença e menos repetição o que une os semelhantes. Dobrar uma chapa de 0,3 cm de espessura, por exemplo, não exige tanto esforço ou tantos recursos quanto fazê-lo em 3. De qualquer forma, em ambas, proporcionalmente às demais dimensões, essa “profundidade” da chapa tende a zero, constituindo-se mesmo de uma chapa, ou seja, um plano e não um bloco, um paralelepípedo.¹³⁶

Como já havíamos dito (ver capítulo *Ética Mineral*), este é o sentido de conquista do espaço desempenhado pela dobra. É ela a responsável por a obra, apesar de não nascer de um volume, já tridimensional, adquirir para si a terceira dimensão. Antes dela não há escultura, senão o puro plano. Para ficar em pé, cada objeto exige uma medida conforme com as demais e com seu peso. O desnível que pode se formar pela diferença entre a parte interna e a externa de uma dobra também ganha novas proporções. Fruto de uma das duas operações básicas da sorte de esculturas aqui tratadas, a dobra será tema do capítulo conclusivo desta dissertação.

O peso, embora mais raramente catalogado — até por não se tratar de medida extensiva —, seria um dado enganoso no caso de Amilcar. Pensemos,

¹³⁶ É curioso notar, inclusive, como as esculturas de Amilcar exigiram de alguns catálogos uma notação peculiar dos catálogos de arte, que consideram as dimensões não do raio total circundante ocupado pelo objeto dobrado, mas da chapa (bidimensional, já que consideramos nula a espessura que o originou).

como ilustração, na grande escultura realizada em 1998 como parte do plano de reurbanização do Bairro Amarelo (Gelbes Viertel), na antiga Berlim oriental.

Com circunferência de 8 metros de diâmetro, não chega a ser a mais alta, mas figura certamente entre as peças de maior tonelagem já criadas pelo artista. E, no entanto, as 25 toneladas são distribuídas por nada mais que três pontos de apoio no solo. A fundação escalonada (figura 7) proporciona à obra a aparência de leveza desejada pelo artista, que, desta feita, pode compará-la a um pássaro¹³⁷ pousado.¹³⁸



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Detalhes da escultura de Amilcar de Castro no Bairro Amarelo, na antiga Berlim Oriental.

Não apenas as consequências da diferença de peso demonstram aqui o quão distante ela está de sua réplica (parte da coleção Mário Teixeira, do museu de D. Silvério). A inexistência de placas de ferro tão grandes quanto exigia o projeto exigiu que Amilcar recorresse à solda, solução que havia sido abandonada por ele desde que, a partir da triangulação notada no vai-e-vem dos telhados de Ouro Preto (figura 10), tivera a idéia de “apenas” dobrar a matéria. Contudo, além de, neste caso, a solda ser contingente e não conceitual, ela não substitui a dobra, servindo apenas para unir pedaços de um mesmo plano. Mantém-se, assim, o princípio construtor do artista.

¹³⁷ “... na intenção de voar”. (ver poema de Amilcar de Castro reproduzido no capítulo A Máquina da Escultura).

¹³⁸ Segundo depoimento de Pedro Moreira à autora.



Figura 10:

Telhados de Ouro Preto, Minas Gerais.

Finalmente, a experimentação do corpo humano não pode ser a mesma em um espaço ativado por um objeto de, digamos, 18 metros de altura (caso da escultura da Universidade de Uberaba), outro, ainda que análogo, 10 vezes menor, ou ainda um terceiro, como os da exposição aqui tratada, outras tantas vezes diminuído. Peças muito reduzidas quase inevitavelmente demandam a volta do pedestal – se não como apoio, ao menos para elevá-la a um nível minimamente efetivo, uma distância tal, que permita ao olho humano reconhecer-lhes os jogos formais.

A fruição — discorre Michael Fried a respeito das obras minimalistas — é determinada por uma comparação mesmo que inconsciente com a escala corporal humana. A obra — sentencia o artista Tony Smith em depoimento enunciado pelo crítico — não pode ser grande a ponto de avultar-se sobre o observador, para não ser tomada por monumento, nem tão pequena a ponto de poder ser vista de cima, para não passar por um objeto ordinário.¹³⁹ Robert Smithson concorda: o tamanho não tem importância em si, mas o colocar em debate da percepção humana ocasionado pela escala.¹⁴⁰

Retomando o exemplo de Berlim, notamos ainda a influência mútua notória entre escultura e seu entorno. Bem ao modo *site specific* do norte-americano Richard Serra, ao artista não lhe passou despercebido o campo de força do local. No Bairro Amarelo, a linha vertical é claramente o eixo diretor das construções moduladas e homogêneas típicas do estilo pré-fabricado do regime comunista. Contrapondo-se a ela está pousado o “pássaro” de Amilcar, um círculo circunscrito a uma figura triangular vazada (por onde se entrevê — ou não, a

¹³⁹ Tony Smith *apud* FRIED. Art and Objecthood. Artforum. p. 16.

¹⁴⁰ SMITHSON, Robert. [www.robertsmithson.com]

depende do ponto-de-vista — a paisagem ao fundo) cujos lados cuidadosamente evitam as ortogonais em relação ao chão (figuras 11 e 12).



Figuras 11 e 12: Escultura de Amilcar de Castro em Berlim



A contaminação do ambiente na formulação da obra também é bastante nítida em outra obra pública do escultor: o também círculo, também vazado de um

triângulo, situado à entrada da Assembléia Legislativa de Belo Horizonte. Desta vez, porém, o conectivo não é o contraste, mas a consonância.

O corte não atravessa toda a extensão da matéria, permanecendo completamente inscrito na forma exterior. Duas dobras de 90 graus fazem com que o triângulo maciço que salta do círculo se estire sobre o calçamento e quase desapareça a partir de uma visão frontal. O chão participa como vetor e plano de apoio. Por entre o triângulo equilátero advindo da (falta da) chapa de ferro, avista-se outra figura geométrica, geratriz da primeira, que é o próprio símbolo da história política do Estado: o triângulo da bandeira dos Inconfidentes Mineiros conclamando, à maneira de Virgílio, que, cedo ou tarde, as Minas Gerais se libertariam inevitavelmente de seu colonizador (*Libertas quae sera tamen*).

A escultura (figura 13), perfeitamente paralela ao ícone mineiro, anuncia e sustenta sua presença.



Figura 13: Escultura de Amilcar de Castro em frente à Assembléia Legislativa de Belo Horizonte.

Deixemos a rua. Retornemos ao interior da galeria, onde havíamos deixado a exposição póstuma de Amilcar de Castro. Dizíamos que a reunião de protótipos cria novos significados, surge quase como obra autônoma. Não fosse a simples transposição de tamanho motivo bastante para essa ressignificação, temos também no fato quantitativo nova propulsão mutante. As esculturas têm valor distinto na

coletividade. Metonímico, o novo “objeto” recria-se dos significados relacionais entre as partes coesas. Uma nova unidade, globalizadora, surge a partir de elementos discretos.

4.2. A Máquina do Livro

O todo sem a parte não é todo,
a parte sem o todo não é parte.
Mas se a parte faz o todo, sendo parte,
não se diga que é parte, sendo todo.

Gregório de Mattos

A exposição “retrospectiva” das obras de Amilcar de Castro em São Paulo realizou um desejo didático de justapor todos os exemplares do caráter de produção mais marcante do escultor. A idéia de “obra completa” é, em parte, o que também leva João Cabral à publicação de “Museu de Tudo”, no qual, colecionando alguns de seus temas e autores favoritos, expõe, também ele, seus modos operacionais, a saber: o da resistência, o da agudeza, o da quebra em busca de uma essência inexistente, o da secura, e etc.

A aproximação entre as propostas é apenas retórica, pois, na realidade, é bem grande a distância que separa os dois empreendimentos, que se correlacionam por dissonância.

Em primeiro lugar, apenas para citar o fato de menor importância, pode ser discutível o fato de a idealização da exposição se dever ou não a Amilcar, que, segundo consta, apenas concordou e ajudou a pôr em prática um plano alheio. Mais relevante é o fato de a mostra não apresentar nenhuma obra verdadeiramente inédita, o que não acontece na publicação de Cabral. Museu de Tudo (1975) reúne composições “de gaveta”, rejeitadas para volumes anteriores por não terem encontrado lugar neles. Porém, mais do que a dessemelhança entre os projetos, importa-nos ressaltar o significado de uma tal falta de encaixe das partes no todo, revelador de distinção bastante mais expressiva entre os artistas, e também do caráter de exceção do compêndio de 75.

Diversamente de uma grande maioria de livros de poesia, os cabralinos não são meras reuniões de poemas autônomos levadas ao prelo quando atingem um volume conveniente. Cabral projeta cada um deles com meticulosidade igual ou mais intensa que a empenhada no “desenho” dos poemas em si. Estes se tornam, assim sendo, unidades articuladas de significado tanto em si quanto em relação às demais e ao todo. O transbordamento provocado destarte repete o fenômeno que já detectamos no interior do poema: a contaminação recíproca entre atributos.

A permutação de elementos também é verificada nos temas que são retomados ou até recompostos (vide, por exemplo, o tema da flor, que aparece em *Antiode*, e reaparece, entre outros, n’*O Ferrageiro de Carmona*). Numa espécie de pastiche de si mesmo, Cabral estende as pontes entre palavras para fora do poema e até mesmo para fora do livro, colocando para dialogar poemas pertencentes a uma mesma edição ou a edições diferentes.

Bons exemplos do que se quer demonstrar são *O Mar e o Canavial* e *O Canavial e o Mar*, e ainda *Coisas de cabeceira*, *Recife* e *Coisas de cabeceira*, *Sevilha* (em *A Educação pela Pedra*), que não se assemelham apenas pelo tema, mas formam pares de admirável simetria. Há ainda variações que jamais chegaram a ser publicadas. Tal um pintor impressionista diante da variação de luz sobre a catedral ao longo do dia, Cabral chegou a compor 48 versões para um mesmo poema, mas só aproveitou duas delas.¹⁴¹

Assim como Amílcar, Cabral prepara a estrutura de sua obra antes de, de fato, traçá-la. Cabral, que já havia extrapolado o âmbito do verso e da estrofe, ultrapassa os próprios limites do poema. O livro não é uma simples reunião de poemas, senão uma obra detalhadamente projetada, um quadro meticulosamente traçado a partir de números de versos, estrofes, poemas sobre um ou outro tema, poemas-que-se-contradizem-ou-não, poemas com essa-ou-aquela marcação, e etc.

Com *Educação pela Pedra* (1966), a técnica compositiva de João Cabral atinge sua plenitude. Notemos a precisão dos múltiplos de 4: são 48 poemas, divididos em 4 grupos de 12, classificados por letras maiúsculas (A e B, com 24 versos) e minúsculas (a e b, com 16 versos). O desenho que resultaria de tal esquematização corrobora a tendência visual da poesia cabralina.

¹⁴¹ SECCHIN. *A Poesia do Menos*. p. 305.

O livro também explora amplamente o princípio da dualidade, que rege as simetrias estruturais: metade dos poemas fala do Nordeste; a outra metade, de outros assuntos; uma metade (não a mesma) tem versos simétricos; a outra, assimétricos; uma metade tem versos que se aglutinam; outra, que se repelem (ver no *Anexo I*).

Com tudo isso, o nome ‘Museu de Tudo’ pode ser enganador. Parecendo descomprometido com o “riguroso horizonte”,¹⁴² o princípio ordenador habitual da composição vertebrada também possui, no entanto, um vetor sistematizante que transforma a coletânea disforme em algo uno e coeso, uma vez que, da diversidade proposta, paradoxalmente extrai uma unidade semântica que é o seu colecionismo eclético e não planejado.

¹⁴² Jorge Guillén, epígrafe de *Psicologia da Composição*.