

## AMILCAR DE CASTRO: PINTOR?

Elias Perigolo Mol<sup>1</sup>

Amilcar de Castro não se considerava pintor e, por consequência, não se via como produtor de pinturas, preferindo denominar toda sua produção com uso de tinta, a partir de 72, quando retorna dos Estados Unidos, de desenhos. Em várias entrevistas, há uma separação entre desenhista, aquele que enxerga o mundo por meio de linhas, e pintor, o que vê o mundo através de cores. Como no trecho que segue:

O mundo inteiro diz que óleo sobre tela é pintura. Mas isso é uma maneira boba de falar. Se você olha o mundo e traduz o mundo em linhas, você é desenhista e não pintor. Se olha para o mundo e traduz o mundo em cor você é um pintor. O Guignard é pintor sem dúvida, Matisse é pintor. Eu não sou pintor. A escultura é estrutura, questão construtiva. Tem parentesco, no meu modo de pensar, com a arquitetura, e está mais perto da construção, da organização espacial. (SEBASTIÃO, 1999)

A separação é de fato tão marcante que Amilcar chega, em uma entrevista, a dizer que “Mondrian é um gráfico. Aquilo que ele faz não é pintura, mas desenho, porque sua preocupação ali é estrutura. Azul, vermelho, amarelo são cores gráficas, qualquer jornal tem essas cores em suas bases.” (CASTRO, 1998-2000, p.233). Mas “cores gráficas”, ou seja, cores que qualquer gráfica ou veículo impresso usa como básicas ou primárias, não são azul, vermelho e amarelo, mas ciano (também conhecido como azul-anil), magenta e amarelo (CMY – *cyan, magenta, yellow*). Teoricamente, a partir da mistura dessas cores em diferentes quantidades sobre o branco do papel se é possível chegar a quaisquer cores possíveis de serem impressas e, a partir de sua mistura na máxima quantidade (100%), temos o preto (*black*). O preto é também adicionado ao modelo por questões econômicas e para compensar as impurezas que impedem sua reprodução, daí temos o modelo amplamente conhecido como CMYK. Amilcar sempre teve um contato muito próximo com jornais e gráficas. É muito difícil que desconhecesse o fato. Resta-nos perguntar o porquê de ter feito a troca. Uma hipótese é que, com fins argumentativos, ele tenha aproximado deliberadamente o modelo

---

1 Mestre em História da Arte pela UNICAMP.

de azul, vermelho e amarelo. Se fosse questionado, poderia argumentar se tratarem basicamente da mesma coisa, já que ciano é um tipo de azul (embora esverdeado) e magenta, embora próxima do púrpura, poderia ser substituída no modelo por vermelho. Só que na afirmativa, Amilcar acaba se traindo. Azul, vermelho e amarelo são cores primárias, mas segundo a tradição pictórica. O modelo costuma ser usado por artistas, ainda hoje, por conveniência (como vermelho, no geral, é uma cor muito mais usada que o magenta, é mais prático considerá-la como primária, mesmo com prejuízo dos matizes que se possam derivar daí). O argumento de “cores gráficas” será usado em diversas entrevistas por Amilcar ao referir-se ao próprio conjunto de cores que normalmente usa e é bastante interessante que tenha escolhido um modelo da tradição pictórica<sup>2</sup>. Parece que Amilcar tinha a estratégia de sustentar a todo custo o discurso do desenho e, por tabela, uma vinculação construtiva (“A escultura é estrutura, questão construtiva”), mas, de fato, várias são as pistas de que na realidade a posição não era tão rigorosa. O próprio Amilcar acabou assinando o manifesto do grupo Neoconcreto e não raro, quando perguntado sobre artistas favoritos, cita Morandi<sup>3</sup>.

É uma primeira pista para responder à pergunta que segue: por que podemos chamar de pinturas essa produção de Amilcar, embora o próprio fosse contrário a essa denominação? Embora (NAVES, 1989) tenha uma visão de que não poderíamos discordar:

Amilcar abandonou o nanquim e agora desenha com tintas. Mas elas não se tornaram um meio ágil que facilitasse a ordenação das coisas, liquefazendo o mundo para melhor moldá-lo. Nessas obras elas são um elemento árido, a produzir antes asperezas do que plasticidades. Por isso o traçado anguloso, indicador de uma resistência que não cede à maleabilidade das curvas.<sup>4</sup>

Há outros aspectos, que talvez lancem algumas luzes. Se por um lado a aspereza é o que salta aos olhos, há sim uma fluidez oculta. A primeira menção de que algumas das obras são feitas com uma vassoura, somos levados quase que imediatamente a concluir que se trata de uma vas-

2 Estamos tratando do modelo de cores-pigmento. Em *Cor: Cor Como Informação*, Luciano Guimarães traz um ótimo histórico. Segundo ele, a ideia de cores primárias aparece desde a antiguidade, mas foi só com Goethe que se chegou ao modelo atual, tendo sido padronizado pela Agfa e Kodak em 1936. Já o modelo de cores relacionado à tradição pictórica aparece no *Da Cor à Cor Inexistente*, de Israel Pedrosa, ele o chama de modelo de “cores-pigmento opacas”.

3 “Tão profunda é sua obra e, com absoluta consciência da feitura. Eu o acho muito bom e tenho uma influência dele muito grande. Essas esculturas só de corte são todas Morandianas. Não o é à primeira vista, mas se você capta vai descobrir que é.” (CASTRO, 1998-2000, p. 236) Por outro lado, há sempre uma visão construtiva de Morandi: “Eu não sei se ele aderiu aos ideais construtivistas, mas o fato é que ele é construtivo paca com aquelas garrafinhas dele! É estrutura de grande categoria!” (Ibidem, p.175)

4 Uma alternativa para a denominação, utilizada pelo próprio, é a que segue “Acerca desses aspectos da produção pictórica que Amilcar desenvolveu por cerca de 30 anos, caberia, por fim, referi-la como ‘desenho-pintura’, tal como Rodrigo Naves denominou esses trabalhos em 91.” (ALVES, 2005, p.86)

soura do modelo “piaçava” (o raciocínio é: somente uma vassoura “áspera” poderia conceber uma obra áspera; melhor explicado, somos levados a quase uma dedução semiótica, se o rastro é um índice áspero, só pode ter sido produzido por um objeto áspero). De fato, Margarida Sant’Anna, no livro *Amilcar de Castro: corte e dobra*,<sup>5</sup> acaba sendo levada a essa conclusão surpreendentemente errônea: as obras são feitas quase que invariavelmente a partir de vassouras de pelos, de diversos tamanhos, macias o bastante para se embeberem de tinta e passá-la à tela (FIGURA 1). Vassouras de “cerdas” duras só são capazes de produzir alguns poucos riscos esparsos, para cobrir uma grande área seriam necessários diversas “recargas” e esfregaços. Amilcar, quando começou os desenhos em grande escala, teve também como primeiro impulso exatamente o de usar uma vassoura piaçava, mas acabou tendo de mudar de ideia depois<sup>6</sup>. O que nos leva à conclusão de que, embora o discurso construtivo e do desenho esteja sempre presente, o artista acabou “seduzido”. Não só moldou a técnica aos seus interesses, mas acabou também modificado por ela.

Não podemos enxergar outro motivo pra ele ter construído o que segue (FIGURA 2). Trata-se de uma vassoura em que foram construídos tubos para alimentar as cerdas de tinta sem que fosse preciso tirar o pincel-vassoura da superfície. A experiência, embora malfadada<sup>7</sup>, tinha o objetivo de conseguir pinceladas contínuas, mais fluidas, já que sem ter de interrompê-las, ele poderia seguir com a camada de tinta indefinidamente, só abortando-a quando quisesse. Amilcar, ao fazer desenhos cada vez maiores, acabou “contaminado” com o exercício da pintura. E essa “entrada” no mundo da pintura será gradativa e irreversível. Primeiramente com o uso de tinta nanquim, Amilcar passará ao uso de tinta acrílica fosca, óleo e até mesmo algumas experiências com tinta automotiva. Paralelamente, o tamanho das obras e dos pincéis usados também sofrerão aumento progressivo, ao ponto de, nos últimos trabalhos, as pinturas serem estendidas no chão e o artista pintá-las com uma vassoura, percorrendo um caminho.

Uma outra produção que aproxima Amilcar da pintura é a dos tampo de mesa. É o que vemos na FIGURA 3. Um emaranhado de pinceladas pretas num fundo branco, algumas vermelhas, verdes e um resquício de azul e amarelo. O curioso é que, apesar de ser uma obra bem diferente de

5 “Em 1975, passa a trabalhar com trincha, substituída pela vassoura de piaçava na década de 1980.” Margarida Sant’Anna (Cronologia e Pesquisa Bibliográfica) In: CHIARELLI, 2003, p.164

6 FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

7 A tinta acrílica, de secagem notoriamente rápida, começou a entupir os tubos, impossibilitando, assim, o seu uso.

todo o resto, ainda guarda as proporções de tinta que Amilcar usa habitualmente (predominância de preto e branco, e cores em menor quantidade). Não poderia ser diferente, já que essa pintura descende delas de uma maneira direta. O início da produção: um colecionador foi ao atelier de Amilcar e encantou-se com uma mesa, cheia de marcas e respingos de tinta, que Amilcar usava de apoio para pintura. Quis comprá-la, do jeito que estava. Castro disse que a venderia pelo mesmo preço de suas outras pinturas/desenhos de igual tamanho e o colecionador concordou. Depois do ocorrido, ele acabou gostando da ideia e fez mais 11 obras, desta vez com algumas intervenções.<sup>8</sup>

A pintura produzida, embora carregue traços claros de sua feitura horizontal (respingos em relevo provenientes de tinta derramada, pinceladas soltas, resquícios de outras pinturas, marcas de “margem” sugerindo que havia alguma outra pintura em cima) acaba remetendo a uma noção de paisagem. Como se não bastasse o formato (um retângulo mais largo que alto), as sucessivas camadas de tinta sobrepostas invariavelmente criam a ilusão de profundidade e uma janela se abre sob as pinceladas negras.

•

Podemos separar a produção de Amilcar com tintas em duas vertentes principais. A saber, uma pintura mais rígida, com linhas e campos geométricos preenchidos com tinta e outra mais gestual:

O que se pode observar nessas obras<sup>9</sup> é, assim como nas esculturas, uma divisão em duas direções, duas linhas gerais de trabalho. Na escultura, *grosso modo*, temos as peças de *corte e dobra* (em chapas) e *corte e deslocamento* (com os *sólidos geométricos*). Nas acrílicas sobre tela, constatamos uma série com procedimento gestual, traços livres e rápidos, alguns com a obra feita quase que numa só pincelada (...); em outras, as linhas demarcam campos geométricos, rígidos, a serem preenchidos com tinta (...). (ALVES, 2005, p. 85)

Sobre as pinturas mais gestuais, analisemos a obra da FIGURA 4. Temos uma pintura de grande formato (140 x 230 cm) que é feita com uma vassoura-pincel. As pinceladas mais largas foram feitas com um objeto que deveria medir por volta de 30 cm de largura, quase o dobro das trinchas mais largas disponíveis à venda. Aqui uma lição que todo pintor aprende quando as obras

---

8 FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

9 O trecho faz referência à produção da segunda metade dos anos 80, mais especificamente às 23 obras, expostas na Bienal, a partir de 1989. Mas não é difícil constatar que as duas vertentes que o trabalho vai se desdobrar já encontram exemplos desde a década de 70, conforme demonstramos. Também devemos lembrar de uma terceira e inesperada vertente, que é a dos tampos de mesa, já abordada.

tomam dimensões maiores: quanto maior a obra, maior deve ser o instrumento com o qual se pinta. Parece um tanto quanto óbvio à primeira vista, mas em se tratando de uma prática que leva muito em conta a intuição, devemos ressaltá-lo, pois não é um conhecimento que se aprende em livros ou manuais, só é percebido pela prática. O fato de trabalhar com instrumentos maiores também leva a uma mudança de postura com relação à pintura. Se antes se pinta com a mão (o que aproxima do desenho), o aumento de dimensões leva à participação cada vez maior do corpo do artista no processo. Da mão passa-se ao punho, depois ao antebraço e ao cotovelo, por fim, chega-se ao ombro, costas, joelho. Então todo o corpo é requisitado para a tarefa artística. Temos um artista seguro e “que não deixa resto.” Somos instigados a tentar adivinhar o percurso porque queremos percorrer o caminho da certeza. Amilcar intercala longas pinceladas verticais, com a parte mais larga do pincel, com outras pinceladas horizontais, estas, próximas às bordas superiores e inferiores da pintura. Esses sucessivos “L” e invertidos “L” acabam se fundindo, deixando retângulos brancos verticais no espaço branco da tela, que depois são preenchidos com campos cromáticos chapados nas cores amarelo (meio) e cinza (direita). A cor é usada, mas não se torna um problema da pintura. Ela é usada estritamente para fins compositivos. Seus depoimentos sobre o caráter do pintor encontram nesse tipo de produção o exemplo mais adequado. Mas, de novo, temos de olhar com cuidado. Há uma área amarela, que acentua ainda mais o contraste do preto, e o cinza é pintado a partir de tintas automotivas. O uso desse tipo de tinta é devido à dificuldade de se achar tinta de qualidade na cor cinza-prateado<sup>10</sup>. Apesar de a cor não ser um problema *a priori*, um artista que é capaz de trocar de tinta em busca de uma mais adequada não parece ser alheio à cor. O fato é que Amilcar não enxerga o mundo por meio de um conjunto de diversas cores. Sua cor é sempre inteireza, substância única, só os nuances num próprio tom homogêneo é que ganham vida e se tornam sua preocupação. É a dobra da escultura que deixa a meio tom. É a sutileza na integridade. Isso explica a afirmação do próprio que suas obras seriam Morandianas.

A FIGURA 5 mostra uma das últimas produções de Amilcar, de 2002 e apresenta uma economia de gestos certos. Três colunas sólidas perpassadas por um bloco de tinta negra uniforme. O rastro da pintura ocupa posição de destaque, parece-nos que a tinta serve para arranhar a superfície, uma aspereza que somos levados a quase a crer que no interior das colunas não é tinta negra

---

10

FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

aplicada sobre tela, mas tela branca arrancada, aos filetes, de uma superfície negra. O fato de essa aspereza surgir, quando Amilcar usa mais tinta, revela-nos a face oculta: através da abundância de tinta líquida aplicada através de um pincel-vassoura gigantesco, o áspero e a economia de gestos. O Amilcar de estatura baixa<sup>11</sup>, troncado, geométrico, construtivo, áspero, escultor dobrador de chapas de metal pesadas e espessas revela um lado diverso, assim conhecemos o Amilcar poeta, o Amilcar figurativo, o Amilcar pintor. O Amilcar que faz poderosas chapas de metal se abrirem em portais.

Com isso, chegamos às pinturas de 8 metros. A FIGURA 6 é também uma de suas últimas obras, de 2002. É uma pintura que foi feita verticalmente. A tinta que escorre no canto inferior direito denuncia a feitura, o ponto em que a vassoura-pincel primeiro encostou a tela. Os gestos, da direita para a esquerda, parecem querer abarcar toda a extensão da tela. Sobem em verticais grossas e ásperas, em que o pincel deixa seu rastro – segue um pequeno intervalo na extremidade superior preenchido por um gesto lateral - e novamente uma outra vertical. O percurso vai descrevendo “circularidades”. O olhar tem de dar voltas para acompanhar o caminho feito. O caminho aqui não é uma figura de linguagem, nessas últimas obras o artista, efetivamente, já tem de andar sobre elas (FIGURA 7) para criá-las. Já não se trata de pintura, somente. O que vemos é a obra da experiência de um octogenário que investe todo o seu vigor artístico em obras gigantes. E o vigor é de um menino. Vigor, pois nessas obras não é somente a mão ou o braço, o corpo inteiro tem de dançar e espalhar a tinta. Corpo que já se insinuava nos aventais pintados por ele. Chegamos ao limite, é preciso estar dentro. O pincel é também o caminho dos pés. A obra fica maior que o homem. Para Amilcar, a transcendência só é possível através da arte<sup>12</sup>. Ei-la em seu estado mais pleno.

E voltamos à biblioteca de Amilcar, folheamos um livro de sua estante: Coleção Pensadores, Heidegger<sup>13</sup>. Algumas poucas anotações de Amilcar, três trechos destacados em vermelho. Um deles é o que segue:

O homem seria, assim, um ser que se projeta para fora de si mesmo, mas jamais pode sair das fronteiras do mundo em que se encontra submerso. Trata-se de uma projeção no mundo, do mundo e com o mundo, de tal forma que o eu e o mundo são totalmente inseparáveis.

---

11 Nos documentos, consta que media 1,63 m.

12 “O ser humano está permanentemente querendo além. Então a obra de arte tem exatamente a transcendência do ser humano.” (CASTRO, 1998-2000, p. 182)

13 STEIN, Ernildo. *Vida e Obra*. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1983

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- CASTRO, Amilcar de. *1ª entrevista. Atelier do artista – Belo Horizonte e Nova Lima, 21-27.12.98/ 2ª entrevista com Amílcar de Castro. Atelier do artista em Belo Horizonte (27 – 12 – 2000)*. Instituto Amilcar de Castro: entrevista. 76 f
- CHIARELLI, Tadeu. *Amilcar de Castro: corte e dobra*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FERNANDES, Jones. Nova Lima. Entrevista concedida ao autor no Instituto Amilcar de Castro, 2011
- GUIMARÃES, Luciano. *Cor: a cor como informação : a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro define limites do desenho*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de abril de 1989.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 7. ed. Rio de Janeiro: L. Christiano, 1999.
- SEBASTIÃO, Walter. *Despojada Sabedoria*. Estado de Minas, 22 de março de 1999
- STEIN, Ernildo. Vida e Obra. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1983

## IMAGENS



Figura 1 – Vassouras – Pincel

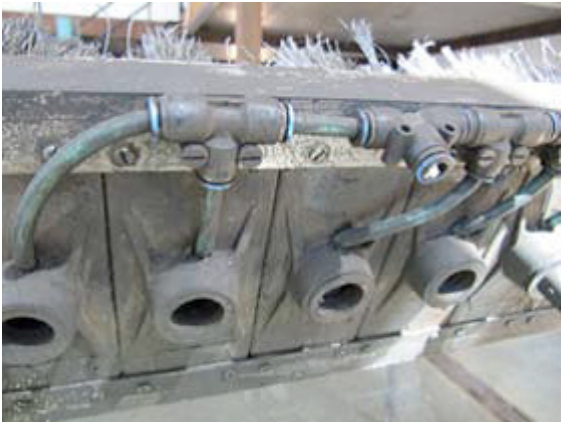


Figura 2 – Pincel Vassoura com alimentadores



Figura 3 - Pintura sobre tampo de mesa



Figura 4 – Acrílica sobre Tela (c.1989)



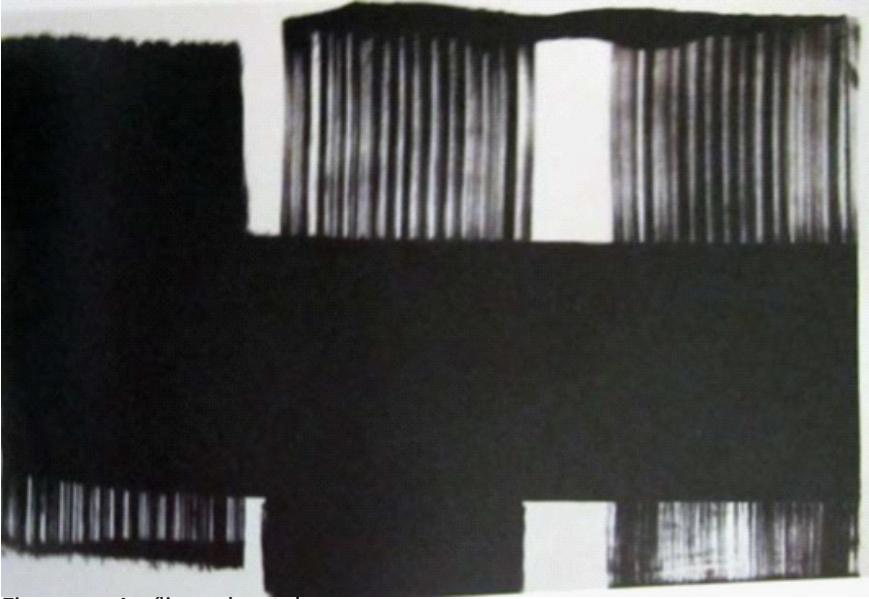


Figura 5 – Acrílica sobre tela, 2002

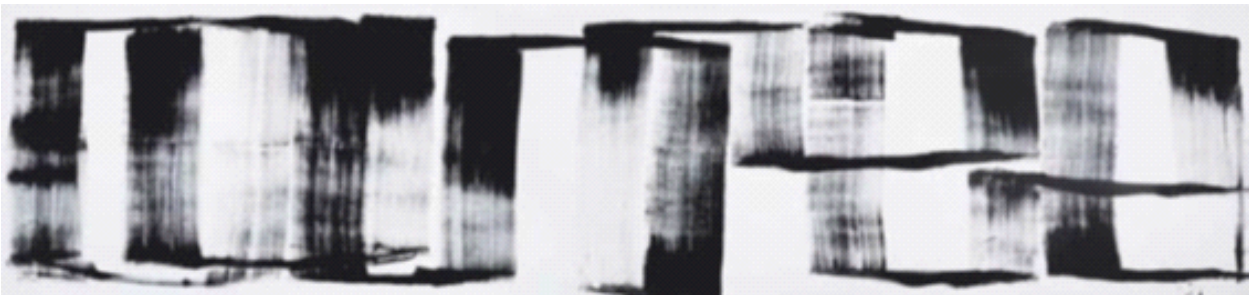


Figura 6 – Acrílica sobre tela, 2002



Figura 7 – Amílcar de Castro pintando em pé