

Apresentação

Ao iniciar este estudo comparativo entre a obra de um poeta e a de um escultor — João Cabral de Melo Neto e Amilcar de Castro Filho — devemos proceder à justificativa da escolha metodológica. Se o simples viço da comparação não for suficiente para a aprovação da prática, recordemos os nítidos benefícios que o método, seja por espelhamento, seja por contraste, traz à compreensão dos objetos em análise. Tal estudo da obra do poeta pernambucano e do escultor mineiro — um, artista das letras; outro, da forma plástica — nos valerá para fazer saltar em ambos questões que poderiam não encontrar motivação para se manifestar se os tomássemos isoladamente.

O próprio Cabral se valeu amiúde do método comparativo através do abuso de conjunções alternativas e de símiles que estabelecem paralelismos e equivalências verticais entre elementos de mesmo valor gramatical. Será comum encontrar elementos que se repetem na mesma posição em diferentes estrofes de um mesmo poema. Além disso, o uso abundante de dualismos em seus poemas denuncia a formação de identidades por contraste com o Outro. ‘Água’ por exemplo, existe em sua poética a serviço da construção do conceito de ‘pedra’.

A comparação é a técnica adotada pelo poeta também num nível mais exterior. A homologia de sua poesia com o código plástico que incorpora aponta para uma interdisciplinaridade que sugere a abordagem comparativa entre as linguagens e termina por lançar luz sobre ambas mutuamente.

João Cabral "explica" a poética de Amilcar, embora jamais o tenha conhecido, não por uma simples conversão de códigos (tradução), mas por um desdobramento eterno de devires contidos numa matriz original. É poesia crítica de poesia.

Nosso primeiro elemento comparado, Amilcar de Castro, começa a se destacar como escultor no contexto neoconcreto vivido no Rio de Janeiro na

década de 50. O comparante, tomado emprestado da Poesia, começa a publicar alguns anos antes. Não obstante, esperamos concluir, ao fim deste relato, a contemporaneidade do projeto de ambos.

O capítulo que dá continuidade a esta apresentação, *A construção da obra: idéia fixa*, explora, em sua primeira parte, *Máquina do poema*, a familiaridade de João Cabral com o signo plástico através da perseguição obsessiva de uma visualidade. Trata-se do veio estruturante de Cabral, que privilegiando a esfera da percepção visual, já lhe valeu, inclusive, comparações com outros artistas plásticos (Mondrian, Miró) e arquitetos (Le Corbusier). Nesses casos, o próprio poeta havia dado a dica da afinidade, pois os havia afetivamente selecionado para participar de seu repertório de temas. Correlacionar Cabral a Amilcar, entretanto, embora inédito, não chega a ser estranho, já que o escultor deve mais à mesma escola cubista — portanto pictórica — de onde saíram os artistas citados do que à própria tradição escultórica.

A visualidade é uma idéia fixa de João Cabral. Porém, se sua *maneira* construtiva e a exploração literal da materialidade da palavra sobre o branco do papel — que deixa de ser mero suporte para participar da poesia — são mais comumente apontados como os fatores decisivos de influência sobre uma geração que radicalizaria a concretude do poema, não é de uma visualidade *per se* (“sem intermediárias retinas, de perto, quando o olho é tato”¹) de que tratamos.

Sua poesia cumpre o papel de dar a ver o que Cabral chama de imagem, anterior à metáfora, que é nada mais que o símile. Ou seja, cabe a uma coisa concreta dar a ver outra, igualmente concreta. Suas qualidades, nunca nomeadas, se contaminam em cascata, em variações sobre um mesmo tema, “porque eu sinto que ainda não dei a ver o suficiente”.²

João Cabral “despetala a flor”³ ideal em *Anti-ode, ou contra a poesia dita profunda*, desagregando-a da carga emocional contida na metáfora. Ele liquefaz a cola que unia seus elementos: a relação de semelhança entre os termos ou os objetos, dela deixando apenas o suporte verbal, material, a palavra mineral sobre o papel em branco. E ao desmetaforizar, “desmetafísica”.

¹ De *Escritos com o Corpo*, Serial.

² ATHAYDE. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. p. 59.

³ NUNES. *João Cabral de Melo Neto*.

Mais que mera transcrição do processo compositivo através dos eixos da linguagem, os poemas cabralinos os subvertem, projetando o de seleção sobre o de combinação, para usar a terminologia de Roman Jakobson.

A substituição sucessiva de imagens aqui constatada conota a tentativa de apreensão da metáfora ideal, ao mesmo tempo em que acaba por concluir por sua impossibilidade. A análise (quebra) da figura (enquanto a poesia tradicional tende à síntese) em várias tentativas de explicá-la, isto é, sua reformulação incansável e infinita, desloca o poema do universo onde a inspiração é responsável por epifanias singulares.

João Cabral de Melo Neto, como vimos, desdobra imagens de dentro de outras, pela semelhança e intercâmbio de atributos, procedimento de base metonímica. Essa necessidade didática, explicitada pela adoção de recursos lógico-narrativos (conjunções explicativas, dois pontos, parênteses, numeração e classificação por letras) se justifica não apenas pelo desejo de povoar o poema de elementos concretos, mas também por sua preocupação social e conseqüente anseio de comunicação.

Na parte seguinte deste mesmo capítulo, *Máquina da escultura*, as dobras fazem sua primeira aparição explícita, ilustrando a metalinguagem da escultura de Amilcar. Uma comparação dentro da comparação – entre Amilcar e Richard Serra – nos levará a entender a diferença também diante de Cabral: a afirmação de subjetividade decorrente da oxidação do ferro.

É patente o compartilhamento de um projeto construtivo. Ambos — Amilcar e Cabral — chegam a confessar influências das mesmas fontes. Max Bill, cuja importância para Amilcar já é sabida, por exemplo, é responsável por quatro dos sete princípios da estrutura destacados por Cabral: dualidade, progressão, enumeração e desenvolvimento lógico.

Desde os primeiros tempos, Amilcar de Castro manteve os desenhos em seu repertório, seja como estudos geométricos (projetos das esculturas), seja como obras independentes que ganharam as paredes das salas de exposição. Esse desejo de estruturar, ordenar as esculturas, não compromete a autonomia do objeto tridimensional. O desenho se materializa em volume, mas com a naturalidade de quem nunca o tivesse projetado. "O problema fundamental é que toda escultura

que você conhece parte do volume. Eu não; parto da superfície. Faço um corte e dobro a chapa, e essa dobra não só conquista o espaço, como faz com que ele atravesse a matéria", explicou o escultor em uma das últimas entrevistas que concedeu.⁴

Nas esculturas sem dobra, as peças podem ser deslocadas francamente, mas seu próprio peso desencoraja tal ato. Por necessitarem de outro modo de equilíbrio, exigem uma maior espessura da placa de ferro, bem como uma dimensão mais diminuta. Nelas, a nesga de luz, diáfana e débil, que heroicamente irrompe das fendas do bloco, irradia irregularmente sobre sua superfície, substituindo o efeito tonal que a corrosão da matéria provoca nas placas de menor diâmetro.

A invenção da dobra não marca uma fase cronológica da pesquisa de Amilcar com o ferro. É difícil traçar um caminho linear e progressivo sobre sua carreira, uma vez que ele jamais deixou, por exemplo, de realizar peças de deslocamento.

Grosso modo, porém, identificamos uma busca genérica pela simplicidade, pela mínima intervenção. Primeiro, a redução a figuras geométricas simples; depois, o corte e a dobra; mais tarde, apenas a dobra.

O corte fora aprendizado das aulas com Guignard. Dos traços firmes e definitivos do mestre, os cortes decididos do pupilo.

Tanto na obra de Amilcar de Castro quanto na de João Cabral, as dobras aplicam e evidenciam seu dinamismo. Nas esculturas, porque geram a necessidade de movimento e de uma certa extensão de tempo para sua fruição a partir dos múltiplos ângulos que propicia. No poeta, essa característica já foi apontada em um ensaio que compara seu *modus operandis* ao de Joan Miró, cuja obra ele admirava e sobre a qual escreveu um ensaio crítico.

A forma incorpora o período de tempo de sua apreciação, seu movimento. Sobretudo as esculturas mostram-nos o vazio, sua intimidade. À primeira visão, apreendemos sua totalidade, mas isso não nos desobriga ao giro em torno em

⁴ ACCLAIMED Brazilian sculptor Amilcar de Castro dies. The Associated Press Brazil. <www.adn.com> 22 de Novembro de 2002.

busca de ângulos ocultos, "mas nesse girar somos orientados pelo primeiro golpe de vista que já inclui a necessidade dos demais".⁵

Em Amilcar, à clareza formal do desenho, de onde se origina o “*riguroso*” corte, se contrapõe a superfície corroída. A oxidação das superfícies concentra na obra a presença de três tempos simultâneos. Passado, presente e futuro convivem ali, condensados em um único objeto, como se convergissem para um Aleph⁶ extemporâneo. O tempo se torna plasticamente visível no ferro, que se auto-regenera oxidando-se. A ferrugem nos traz esse matiz do tempo, essa memória que se confunde na dimensão material plástica com o próprio gesto construtivo do artista.

Uma oposição nasce então com a ferrugem: a memória que suscita é contrária à limpidez, à clareza e à simplicidade das formas que a sustentam.

A corrosão também faz parte da estética cabralina, onde um universo desgastado adquire, porém, conotação bem distinta daquela empregada por Amilcar: Severino, da Morte e Vida, sustentou discurso otimista antes de quase sucumbir; a cabra é queimada de sol; da faca só resta a lâmina. Para o escultor, a corrosão é nostálgica de sua origem em lugar de ressentida.

A terceira e última parte deste capítulo, *Ética mineiral*, esclarecerá o título do trabalho: os minerais, pedra e ferro, designam metonimicamente os artistas que deles se valem para obter uma estética-ética que prega a dimensão humana e humanizadora em suas obras. Um novo elemento comparante nos ajudará na empreitada: A *Minimal Art*, com a qual colocaremos a dialogar tanto nosso escultor quanto nosso poeta.

João Cabral, embora radical opositor de um lirismo de sentimentos ocultos, não perde de vista a afirmação insistente do homem. Na continuidade entre a *Fábula de Anfion* e *Uma faca Só Lâmina* (no meio estão os poemas ditos sociais) encontramos a inquietação⁷ ético-existencial que Anfion lega à faca. Esta ininterrupção depõe contra a idéia da seqüência de fases na carreira de João

⁵ GULLAR. Etapas da Arte Contemporânea. p. 127.

⁶ Referência à obra de Jorge Luiz Borges.

⁷ NUNES. João Cabral de Melo Neto.

Cabral, a social sucedendo a formalista. A face, assim como o deserto, abre-se à lição da privação, do despojamento, da fome, do silêncio.

Amilcar de Castro, por sua vez, desafia o homem com suas esculturas que frustram seus pressupostos espaciais, forçam nele uma percepção invulgar que o retira de seu confortável lugar de sujeito.

Suas peças...

... promovem um ensaio geral de geometria corpórea, a desafiar nossos rígidos esquemas de apreensão intelectual e nossa sensibilidade cada dia mais virtual, sob o fascínio das imagens onipresentes, incapaz de levar a termo uma experiência estética atual e concreta. Contra semelhante conformismo, a inteligência fluida dessas peças maciças afirma a surpreendente elasticidade da matéria bruta, a irreprimível mobilidade própria à física da vida moderna.⁸

Por outro lado, a já mencionada superfície oxidada destas esculturas humaniza o objeto-escultura, inferindo-lhe signos comumente associados ao próprio registro da vida humana: o envelhecimento, a passagem do tempo. Continuemos a ouvir Ronaldo Brito:

Cada uma das peças dirime assim espontaneamente, à força de sua própria simplicidade, os nossos não menos sólidos preconceitos. Para começar, elas personalizam o anônimo aço cor-teu ao transformá-lo na matéria de eleição afetiva de uma singular poética moderna. Graças à recusa de qualquer tratamento de superfície, tirando partido do processo natural de oxidação, Amilcar de Castro como que entrega ao tempo essas peças de escultura e lhes confere sentido existencial.⁹

Cabral está sempre lutando contra um lirismo supostamente natural à poesia.¹⁰ O contexto de Amilcar é o contrário. Os Neoconcretos do Rio brigam pelo retorno à expressividade extirpada pelos Concretos paulistas. Por esquemático que isso possa parecer, tal situação justifica ao menos em parte a espontaneidade, a leveza e a “naturalidade” com que a matéria dura é vencida.

⁸ BRITO, R. Inquieta Geometria. In AMILCAR DE CASTRO. Catálogo de exposição realizada em agosto de 2002 no Armazém 5. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. Curadoria e texto de Ronald Brito.

⁹ BRITO. Inquieta Geometria.

¹⁰ José Guilherme Merquior esclarece, a esse respeito, que a lírica surge como um dos gêneros da Poesia, antes de se tornar sinônimo dela.

Ambos parecem estar, portanto, no plano da luta. Mas o poeta briga pela sobriedade que, para Amilcar, é até sem querer. Sua batalha é mesmo contra a materialidade, a resistência do meio que ele precisa/quer liricizar.

Por esta razão, Cabral parece se alinhar a correntes estéticas outras, quiçá o Neoplasticismo do projeto rigoroso de destruição do objeto ou o Minimalismo das séries matemáticas. No entanto, temos de lembrar que os problemas da poesia não são os mesmos, nem simultâneos aos das atividades plásticas. Sobre a incontestável semelhança entre Amilcar de Castro e os movimentos supracitados, portanto, somemos à nossa hipótese comparativa a semelhança do salto radical desempenhado por nossos comparantes. Amilcar, a seu tempo e seus contextos, participou de uma espécie de segundo (momento do) Modernismo que, para cada uma das artes – plásticas e poesia – significou ações estéticas não díspares, mas tampouco necessariamente idênticas. Para entender o exposto, basta pensar que a conquista da visualidade por parte de João Cabral, por exemplo, não pode ter o mesmo valor na poesia que nas artes plásticas, onde ela é, digamos, um axioma: não precisa de demonstração.

Apesar disso, não nos enganemos. A estética lítica de João Cabral não comunga com a frieza desencarnada dos minimalistas. Afinado com a prática artística contemporânea, Amilcar, por seu lado, enfatiza a ação ativa e criadora do objeto de arte. Todavia, guarda diferença extrema frente às poéticas do gesto que se sucedem na segunda metade daquele século. Tais recursos enfocam a produção mais que o produto, o que leva a uma obrigatória ampliação do campo fenomênico da escultura. Esse nome, inclusive, passa a ser definido pelo limite de seu negativo: “escultura é não-paisagem e não-arquitetura”. Ou, ainda, escultura é “tudo o que está em uma sala e não é a sala”.¹¹

Amilcar utiliza por cerca de 50 anos o mesmo vocabulário gestual, restrito a umas poucas ações como cortar, dobrar, deslocar. A coerência contida em seu trabalho é patente. Impossível não notar a continuidade de sua busca. Continuidade que vai para além do simples fato de o escultor valer-se da mesma matéria-prima física durante quase todo esse tempo.

¹¹ KRAUSS. Escultura no campo ampliado. 1985.

A "falta de caráter"¹² do alumínio, e sua abundância no ferro, se explica exatamente pelo fato de este comportar uma quarta dimensão da obra: o tempo.

A escala nada tem de determinante no caráter monumental de dada escultura. Mas ao negar qualquer reverência, os objetos aqui analisados separaram-se definitivamente desse tempo em que a escultura rememora e comemora o passado. O tempo "redescoberto" por Amilcar por meio da ferrugem na placa de ferro é o tempo a que se apela na busca de uma verdade original que, mais tarde, se entenderá atemporal.

Máquina de sentir: "dar a ver, a cheirar, a tocar" engloba o que chamamos de parte teórica do trabalho. O título prossegue com a idéia de produção sem autoria, sem rosto, "máquina", e introduz um verso de Drummond por sua capacidade de concretizar um signo abstrato por excelência: "há um cão cheirando o futuro". A citação nos pareceu ajustar-se perfeitamente à Fenomenologia merleau-pontyana que o texto passa, então, a desenvolver.

A metafísica cartesiana desqualifica o papel do corpo como liga entre pensamento e coisas. Merleu-Ponty situa-o no meio das coisas, sem posição privilegiada em relação a elas. O corpo é, em sua filosofia, o sujeito da percepção, ignorado pelo pensamento objetivo.

Descartes desenvolvera seu método visando a elevar o conhecimento através do uso da desconfiança como força propulsora, produtiva. Esse método é empírico, uma vez que passa por um processo de tentativa-e-erro; mas é também racionalista, pois crê que apenas a contemplação do pensamento será capaz de conduzir à verdade.

A Fenomenologia, por sua vez, põe em suspenso a compreensão natural do mundo para fazê-lo aflorar. Precisamos aprender a ver o mundo. Para isso, devemos portar-nos como se nada soubéssemos. A percepção decorre da privação temporária de um sentido. Ela repõe a situação clássica sujeito/objeto para questioná-la. Pretende expor o processo de individuação para pô-lo em questão. É impossível conhecer um objeto como tal, mas apenas em sua acessibilidade à consciência humana, ou seja, através da percepção.

¹² Apud NAVES. A Forma Difícil. p. 235.

As duas próximas seções, *tijolo por Tijolo num desenho lógico* e *Escultura de escutar*, traçarão um percurso que parte do Construtivismo russo em direção ao movimento neoconcreto no Brasil em busca de uma compreensão mais contextualizada de seu representante Amilcar de Castro.

A última parte dessa etapa, *Poesia de ver*, retoma questões relacionadas a João Cabral que já haviam sido apontadas em páginas anteriores, seguindo com a aplicação da teoria fenomenológica ao estudo de sua obra, e apresentando o conceito do “sentido” formulado por Gilles Deleuze. No capítulo final do trabalho, este conceito nos servirá para a compreensão de Leibniz empreendida à luz do pensamento do mesmo filósofo francês.

Antes, porém, nos coube uma parada para uma espécie de estudo de caso. É o que fazemos em *Máquina em funcionamento*, quando relacionamos o projeto de uma exposição retrospectiva de obras de Amilcar ao livro cabralino *Museu de Tudo*.

Ressaltamos que, para esta obra, Cabral, que projetava com precisão milimétrica a estrutura de cada livro seu (número de poemas, temas, disposição na página, número de versos e estrofes e etc.), hipoteticamente teria relaxado da praxe e simplesmente reunido um punhado de poemas que, assim, têm reforçada sua autonomia (em lugar da interdependência entre poemas em outras obras, um traço marcante de sua poética).

De outro lado, a contemplação do conjunto de obras de Amilcar de Castro, em uma retrospectiva de peças reduzidas a um tamanho miniatura, executa mais uma vez o método fenomenológico e nos faz ver o valor da escala nas originais. Diminuídas, elas não afetam o corpo do mesmo modo, pois ele agora as vê de cima.

Finalmente, o capítulo *Mundos comunicantes* concentra e conclui o tema da dobra, que já perpassara o texto até este ponto. É nesta figura que vamos encontrar a convergência definitiva entre nossos artistas. As torções na placa de ferro das esculturas de Amilcar e os desdobramentos (ou técnica do desmonte interno) realizados pela poesia de João Cabral são exemplos de dobras, conceito que Deleuze revigora da filosofia de Leibniz para designar virtualidades não atualizadas. Ao barroquismo das estruturas sem centro soma-se o projeto

construtivo-concreto de ambos. O resultado sintetiza intensidade e racionalidade, embora não perfeitamente. Trata-se de uma síntese disjuntiva; uma unidade formada de partes autônomas que não retorna à harmonia plena, como ocorre com a síntese hegeliana. Daí seu caráter aberto, sempre por acontecer, fugidio. Ela é o devir, já contido no mundo, mas que ainda está por ser revelado, dado à vista, em uma palavra: desdobrado.