

2

O trabalho gráfico de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil* e as poéticas construtivas

2.1

Um caso particular de atuação de artistas junto à indústria

Não há invenção, não há imaginação no *Jornal do Brasil* de hoje [1976]. Como fazer uma parede, os tijolos já estão prontos. Naquele tempo não. O jornal mesmo não sabia bem para onde ia. Era imaginar todo dia. Apesar de haver um ponto de referência anterior, que era o desenho de antes¹.

A reforma gráfica e editorial do *Jornal do Brasil*, e a criação do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*², se deram em meio ao intenso debate travado no ambiente artístico brasileiro entre os artistas concretos, radicados mormente em São Paulo, e o grupo que se formava no Rio de Janeiro, trazido a público em 1959 com a I Exposição Neoconcreta. Aos artistas Neoconcretos, o Concretismo paulista deixava transparecer um momento de crise, quando a noção moderna de superação contínua na arte parecia conduzi-la a um impasse. O movimento Neoconcreto surgiu como uma tomada de posição face a esse impasse, e o *Jornal do Brasil*, especialmente o *SDJB*, apareceram como elementos importantes nesse cenário, não apenas como difusores de idéias, mas também pela modalidade de inserção da arte na vida cotidiana que acabariam por apresentar.

O trabalho gráfico realizado por Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil* aconteceu, portanto, em um ambiente em que se discutiam os rumos a serem tomados pela arte contemporânea no Brasil. Uma arte que estava familiarizada com a atuação junto à indústria, uma vez que, na tradição construtiva, a atividade

¹ Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977.

² A primeira edição do *SDJB* foi em 1956, um ano antes de ter início a reforma gráfica e editorial do *Jornal do Brasil*.

de artistas em projetos relacionados à vida cotidiana não era uma prática incomum. Cabe-nos investigar em que medida o trabalho de Amilcar de Castro no *Jornal do Brasil* esteve alinhado com o proceder artístico manifestado pelo neoconcretismo e com o seu trabalho como escultor e desenhista, distanciando-se da prática junto à indústria, do modo como era defendida por muitos dos artistas concretos.

Amilcar de Castro foi um dos artistas que aderiu ao movimento Neoconcreto, assinando o manifesto redigido por Ferreira Gullar (1959). Essa adesão revelou, mais do que mudanças formais significativas em seu trabalho como escultor³, a coincidência de suas idéias com as do grupo, principalmente no que diz respeito a uma abordagem da estética construtiva que promovesse um novo modo de pensar, ver e sentir a obra de arte. Uma nova relação entre o fazer e a teoria foi então proposta. Eram vistos como momentos contemporâneos da atividade artística, que se completam e se constroem mutuamente, distanciando-se da arte que teria nas obras uma materialização de um momento teórico a elas anterior.

Uma abordagem fenomenológica da obra de arte, o entendimento do trabalho artístico como uma atividade a ser guiada pelo olhar e pela sensibilidade paralelos ao fazer da obra, são princípios que acompanhariam Amilcar de Castro em toda a sua trajetória, e que nos ajudam a compreender não só seu trabalho como escultor e desenhista, mas também o seu trabalho gráfico. Para Amilcar de Castro, a teoria não precederia o ato artístico, nem seria priorizada com relação à experiência. Nesse entendimento está a afinidade com o movimento Neoconcreto, que se apoiou na fenomenologia de Merleau-Ponty e em sua aproximação da arte como um meio privilegiado de acesso ao mundo, que independeria da filosofia

³ Amilcar de Castro já então havia iniciado sua pesquisa dentro da abstração geométrica, e nesse caminho foi decisivo o contato, em 1951, com o trabalho do escultor suíço Max Bill, ex-professor da Bauhaus e um dos fundadores da escola de Ulm. Cabe ressaltar, no entanto, que a sua aproximação com Max Bill se deu pelo contato com sua obra e não pela coincidência com seu trabalho teórico, embora Amilcar tenha assistido às conferências ministradas pelo escultor no Brasil em 1953. Sobre Max Bill, Amilcar de Castro declarou em 2002: “Vi as conferências e a exposição dele em 1950 [1953]. Discordei das posições artísticas que ele representava, as da escola de Ulm. Vi depois uma escultura dele que me impressionou muito: uma esfera de latão com o centro vazado. Fiz uma escultura em chapa de cobre meio baseada na de Max Bill: dividida em três partes e dobrada pelas diagonais, fechada em triângulos. Ela foi selecionada para a Bienal de São Paulo de 1953. Foi quando eu comecei a achar o meu caminho”. (Entrevista concedida por Amilcar de Castro ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, publicada na edição de 10/02/2002).

para adquirir sentido próprio⁴. O esforço de superação da dualidade entre idéia e aparência provocou a busca por uma nova sensibilidade, na qual espaço e tempo não seriam tratados por representações ideais que reportam a uma experiência alheia, anterior ao nosso contato com a obra. Este deixaria de ser um contato contemplativo para exigir de nós mesmos a vivência do tempo e do espaço, desencadeada pela obra de arte.

A maneira como o trabalho de Amilcar de Castro lida com a geometria, o espaço e a terceira dimensão, revela a busca incessante em que se converteu sua arte. A geometria aí não seria uma idéia sem corpo, mas só existiria sendo matéria, dividindo o mesmo espaço conosco – nós que, a nosso turno, também ocupamos um lugar e um ponto de vista que não é fixo, mas nos movemos incorporando os momentos anteriores e projetando os futuros. Sua poética contraria o estabelecimento de um programa pré-determinado. O espaço, aqui, não seria um vazio preexistente a ser ocupado por formas, mas só adquire sentido na realização da obra, pela vivência perceptiva, pelo contato com o olhar que habita o mundo e nele opera, decide e constrói. Nas esculturas, nos desenhos, e também nas páginas, vazio e forma constituem uma unidade na qual o primeiro não precede o segundo, moldando-se, expandindo-se e distendendo-se mutuamente na medida em que são submetidos à experiência.

Se seus desenhos nascem de uma ação, se suas esculturas coincidem com o nascimento do espaço, negando a idéia de um espaço eterno e absoluto, também as páginas por ele diagramadas são calcadas na geometria sensível, recriada no momento, a cada vez. Assim como a sua arte não pode ser situada na tradição construtiva sem ressalvas quanto às suas particularidades, seu trabalho gráfico para o *Jornal do Brasil* requer um cuidado maior ao ser enquadrado na tradição

⁴ No *Manifesto Neoconcreto* (1959), Ferreira Gullar, em nome do grupo, escreveu: “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.” (AMARAL, 1977:82).

A familiaridade de Amilcar de Castro com o estudo da fenomenologia, no entanto, é anterior a seu contato com os artistas que viriam a formar o grupo neoconcreto. Ainda em Belo Horizonte, havia participado de um grupo de estudos em filosofia, nos anos em que estudava direito, na década de 1940, com o professor Wagner Reyna, que fora aluno de Heidegger por sete anos (Cf. SAMPAIO, 2001; PELLEGRINO, 1987).

dos movimentos artísticos europeus que se voltaram para a produção de impressos. Seu modo particular de entender a arte e a geometria também confere qualidades específicas ao seu projeto para o jornal, e compreendê-las é parte dos objetivos deste trabalho.

2.2. Concretismo, Neoconcretismo e a fenomenologia

Achei o neoconcretismo um movimento muito importante, porque depois do Max Bill a turma paulista aderiu imediatamente ao Concretismo: a impessoalidade, o rigor, o cálculo, a obra separada do artista. No Rio de Janeiro houve um contramovimento que defendia que a arte tinha que ser mais sensível. Aproximei-me desse grupo do Rio porque acho que a arte tem que ter esse lado também⁵.

Alguns artistas ligados ao Concretismo brasileiro dos anos 1950, como Waldemar Cordeiro, e, até certo ponto, Antonio Maluf⁶ e alguns poetas, como Décio Pignatari⁷, compreendiam a arte também como um laboratório, um processo de pesquisa cujo resultado seria posteriormente aplicado em atividades utilitárias relacionadas à indústria. Embora as várias vertentes artísticas paulistas conhecidas como “arte concreta” não formassem um único corpo, com uma mesma ideologia ou linha de trabalho, havia uma compreensão comum da interferência da arte na vida cotidiana, sob um ponto de vista utilitarista. Essa compreensão se deve, em grande parte, à influência que as idéias da Escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung-Ulm) e o construtivismo suíço exerceram, naquela época, no ambiente artístico paulista.

⁵ “Amilcar de Castro: o experimentador do espaço” (entrevista a Viviane Matesco). In: *Bravo!Entrevista*. São Paulo, Editora D’Ávila, 2002, p. 59-65.

⁶ Antonio Maluf fez questão de frisar que seu trabalho, embora dentro da tradição construtiva, se deu de modo independente com relação ao grupo Ruptura (Cf. Conferência ministrada no Museu Imperial de Petrópolis, 2005).

⁷ Ver seu artigo “Forma, função e projeto geral” (1957). In: AMARAL, 1977:76-77.

Em Ulm, escola de design fundada na Alemanha em 1955, a princípio idealizada como uma retomada do projeto da Bauhaus⁸, prevaleceram a ciência e a tecnologia como principais referências na orientação projetual. A escola tinha em vista, principalmente, a produção industrial e a função operacional⁹ dos objetos, desencorajando a expressão individual do projetista. Este deixaria de assumir a posição de artista para tornar-se parte de um processo maior e mais complexo, a produção industrial, que envolve decisões acerca de fatores que extrapolam a relação entre o artista e o objeto criado. Alexandre Wollner, artista concreto brasileiro que integrou a primeira turma de Ulm, no Departamento de Comunicação Visual, sobre sua experiência na escola, declarou:

A escola não criou um estilo *Ulm*. O elemento estético isolado jamais foi o ponto de partida para qualquer projeto, e sim um dado conceito que partisse da necessidade e da relação entre significado, uso, produção e custo. A soma desse conjunto resulta na forma que, pela harmonia dessa relação, adquire valor estético. O que realmente aprendi foi reunir a experiência interior – intuição e percepção – e o conhecimento externo – tecnologia e ciência¹⁰.

Predominou em Ulm o entendimento de que a Bauhaus dava ênfase à expressão individual, e que o designer, se não quisesse sucumbir à indústria, deveria a ela adaptar-se integrando o processo de produção mecânica. Criticavam também o que consideravam como idealismo formal da Bauhaus, e contrapunham a ele uma estética que se baseava em preceitos tecnológicos e científicos, relacionados à semiótica e às teorias da *Gestalt*. No programa de Ulm, as disciplinas artísticas do curso fundamental da Bauhaus¹¹, de harmonia e

⁸ “A ligação com a Bauhaus de Dessau era parte do programa [de Ulm] e era constatável em cada departamento teórico e prático. A presença de antigos professores da Bauhaus (...) influenciou de modo decisivo o curso básico de 1953 a 1956.” (*Ulm design*. LINDINGER et alii. 1991:10).

⁹ A distinção entre “função” e “operação” é tratada em CARDOSO, 2004. Outras funções, além da operacional seriam, por exemplo, as funções psicológicas, sociais e culturais.

¹⁰ WOLLNER, 2003:95.

¹¹ A Bauhaus funcionou de 1919 a 1933, teve várias fases, vários professores influentes e três diretores. Muitas vertentes diferentes atuaram na escola. É, portanto, difícil definir o que ela representou sem cair em simplificações. Quando se fala em Bauhaus hoje em dia, pensa-se, na maior parte das vezes, em Walter Gropius e no período em que ele dirigiu a escola em Dessau. Em parte porque esse seria o período privilegiado pela historiografia em geral, principalmente pela posterior atuação de Gropius nos Estados Unidos depois da segunda guerra. E também pela

composição, foram substituídas por aulas de teoria da forma e teoria da informação, de economia e de sociologia, em uma contraposição às idéias de inspiração e criatividade, em cujo lugar foi feita a defesa de um conhecimento que habilitaria a excelência técnica e a eficiência.

A estética adotada em Ulm foi a “estética da informação”¹² formulada por Max Bense ao longo dos anos em que lecionou na escola¹³. Trata-se de uma estética científica com ênfase utilitária, constatável pela pesquisa e pelo experimento e, portanto, passível de revisão e de constante renovação, incorporando a idéia de novidade e superação típicas da modernidade. Tomando como modelo a teoria da ciência, supõe que a estética seria um campo aberto do conhecimento, sujeito ao aperfeiçoamento promovido pela investigação. Pela adoção do método científico, recorrendo ao processo de tentativa e erro e à confrontação permanente entre hipótese e experimento, pretendia que a estética

produção da escola nessa época ter servido de modelo para o que veio a ser conhecido como o Estilo Internacional dos anos 1950. No entanto, é possível identificarem-se pelo menos três períodos de orientações distintas dentro da escola. No primeiro, em que Gropius a dirigiu em Weimar (1919-1923), predominou um expressionismo tardio, sob influência predominante de professores artistas, como Paul Klee, Wassily Kandinsky e, principalmente, Johannes Itten. Este último, teórico da cor, foi professor importante no “ciclo básico”, e defendia a expressão individual do artista acima de aspectos técnicos ou funcionais. Artistas como Klee e Kandinsky, por sua vez, viam na Bauhaus uma oportunidade de levar a arte à vida cotidiana. O segundo período é o mais conhecido, e corresponde à direção de Gropius em Dessau (1923-1927), no qual predominou uma orientação estético-formalista. Foi um período sensível às vanguardas artísticas do princípio do século XX, principalmente ao movimento De Stijl e ao construtivismo russo, graças, sobretudo, à atuação dos professores Theo Van Doesburg e László Moholy-Nagy. Procurou-se estabelecer uma linguagem universal, coletiva, que privilegiasse o ângulo reto, as formas básicas e as três cores primárias. Acreditavam, assim, poder eliminar os estilos pessoais, construindo protótipos mais adequados à indústria. Doesburg ficou por pouco tempo na escola, mas a sua influência foi grande. O repertório limitado acabou por criar um “Estilo Bauhaus”, quando o que se pretendia eram universalidade e neutralidade, uma suposta ausência de estilo, sendo a principal razão de muitas críticas feitas à escola. Ainda em Dessau, a Bauhaus teve mais um diretor: Hannes Mayer, que a assumiu em 1927, início do período funcionalista e técnico/produtivista. Defendia como meta a criação de modelos que se adaptassem às necessidades do proletariado, priorizando-as sobre critérios estético-formais. Havia a preocupação em se estabelecer um *standard*, e a forma era produto da assimilação de resultados da pesquisa sistemática. Uma citação de Mayer, de 1926, ilustra como a sua orientação era distinta daquela de Gropius: “*sem pretensões clássicas e sem a confusão dos conceitos artísticos, sem a infiltração das artes aplicadas, surgem os testemunhos de uma nova época: feiras de amostras, silos, music-halls, aeroportos, mercadorias standardizadas. Todas essas coisas são produtos da fórmula: função-economia. Não são obras de arte. A arte é composição, o objetivo é função. A idéia de composição de um porto nos parece absurda e o que dizer sobre a composição de um plano urbanístico ou de um apartamento? Construir é um processo técnico, não estético, a idéia de funcionalidade de uma casa se opõe à composição artística*” (citado em SOUZA, 2001:48). Nesse pensamento, que se desenvolve dentro da própria Bauhaus, está a origem das diretrizes adotadas na escola de Ulm. (Cf. DROSTE, 1994 e SOUZA, 2001).

¹² Informationstheoretische ästhetik.

fosse uma disciplina mediadora entre as ciências naturais e as ciências do espírito. Se, por um lado, é uma estética centrada no objeto, em que os “estados estéticos” são visíveis e constatáveis e, portanto, baseada na experiência, por outro, essa experiência é considerada a partir de teorias formuladas anteriormente:

A designação mais apropriada seria a de uma “*estética científica*”, o que indicaria que aqui a informação de teorias pode ser submetida à revisão crítica do experimento e da experiência. De fato, nesta teoria estética desempenham um grande papel idéias e concepções, que não apenas pertencem à matemática e à semiótica, mas que foram tomadas também da física, da teoria da informação, da teoria da comunicação, da teoria dos sinais e da investigação dos sistemas. Esta estética foi concebida, portanto, como uma estética *objetiva e material*, que não opera com meios especulativos, mas racionais. Está interessada primariamente no objeto. A relação com o consumidor, observador, comprador, crítico, etc., passa a um segundo plano. Não se trata de uma “*estética do gosto*”, mas de uma “*estética da constatação*”, na qual os “estados estéticos”, seu “repertório”, seus “portadores” são descritos “*objetiva*”, “*material*” e “*exatamente*” na linguagem abstrata de uma teoria geral empírica e racional¹⁴.

Assim, em Ulm, teoria e prática estariam em plena reciprocidade, supondo, contudo uma separação: são dois momentos distintos e alternados, em que a teoria tem a finalidade de abarcar a vivência. Embora a observação e a experiência pudessem, de acordo com essa concepção estética, promover uma superação progressiva da posição teórica de que partiram, haveria aí sempre a preocupação em submeter o sensível a uma ordem inteligível que o regule e justifique. A teoria seria, além disso, o motor da realização de novas experiências, mantendo também a produção estética em uma evolução contínua¹⁵. Do mesmo modo que a teoria estética, o processo criativo também deveria, segundo Bense, submeter-se a um método. O gosto subjetivo deveria dar lugar a princípios matemáticos e

¹³ Max Bense publicou *Estética Informacional* em 1954 e *Estética* em 1965.

¹⁴ BENSE, 1972:22.

¹⁵ Nesse ponto, podemos estabelecer uma relação entre a estética de Max Bense e a de Hegel, filósofo cuja obra seria uma de suas principais referências.

semióticos, mensuráveis e observáveis, aproximando a produção artística da tecnologia e da ciência, equiparando-se a elas.

Muitos artistas em São Paulo partilhavam dessas idéias, e voltaram sua atuação em direção à indústria e aos meios de produção de massa. Essa influência se fez sentir também na produção artística que, muitas vezes, baseando-se nesse pensamento, veio a ser compreendida como um estágio investigativo, uma pesquisa a serviço da produção de objetos e da comunicação em massa. Para Waldemar Cordeiro (*O objeto*, 1956), “a arte se diferencia de um pensamento porque é material, e das coisas ordinárias porque é pensamento (...) não é expressão, mas produto”¹⁶, na qual a toda forma, a tudo que é produzido pelo artista corresponderia um valor:

É preciso compreender a tela como um plano só, como um espaço definido, onde a composição é uma prova de dependências, e onde só não é valor o que não corresponde à relação com outros elementos, porque o valor é um só, e todos os elementos devem ser equivalentes na quantidade e na qualidade. (*Ainda o abstracionismo*, 1949)¹⁷

Para Waldemar Cordeiro e o grupo Ruptura¹⁸, a arte não era uma atividade privilegiada com relação às artes aplicadas. De maneira análoga à concepção existente no Produtivismo Russo¹⁹, eles viam uma e outra como momentos

¹⁶ BANDEIRA, 2002:55.

¹⁷ Ibidem, p.17.

¹⁸ Grupo de artistas formado com a exposição de mesmo nome, inaugurada em dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na ocasião, publicaram também o “Manifesto Ruptura”, distribuído ao público visitante. Assinaram o manifesto e participaram da exposição os artistas Waldemar Cordeiro, líder do grupo, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw.

¹⁹ Refiro-me aqui, principalmente, ao trabalho de artistas, como Aleksandr Rodchenko e Varvara Stepanova, cuja experimentação intensa levou-os a abandonar a atividade artística e a dedicar-se exclusivamente à produção de objetos utilitários e gráficos. Em 1921, na exposição *5x5=25*, declararam o fim da pintura e a intenção do grupo de participar ativamente da nova sociedade, que acreditavam estar em construção na União Soviética, pela atuação direta na vida cotidiana. No texto da exposição, Rodchenko escreveu: “*Reduzi a pintura a sua conclusão lógica e expus três quadros: vermelho, azul e amarelo. Afirmei: está tudo acabado. Cores básicas. Cada plano é um plano e não há mais representação*” (citado em DABROWSKI, 1998:43) “*Não há nada que precisemos representar, em lugar disso devemos apenas fazer, processar e construir.*” (citado em LAVRENT’EV, 1998:58).

diferentes de uma mesma prática, projeto e realização, pesquisa e aplicação de uma idéia. Uma vez que entendiam a arte como a concretização, ou mesmo a demonstração, de uma idéia *a priori*, essa separação entre teoria e prática permitiu que concebessem a divisão entre arte, como pesquisa desinteressada, e sua inserção no cotidiano, como aplicação prática dessa teoria. Não encontramos essa divisão no neoconcretismo, tampouco no trabalho gráfico de Amilcar de Castro, como veremos adiante.

Outros artistas concretos paulistas, como Antonio Maluf, não poderiam, no entanto, ser identificados com o modo de entender a arte que caracteriza o grupo Ruptura²⁰. Maluf distinguiu seu processo daquele fundamentado na matemática, na representação de uma realidade perfeita, ideal. Afirmou que suas “equações” são sinônimo de equivalências entre linguagem e suporte²¹, ou seja, ausência de representação e atenção à forma como fenômeno, como realidade, como aquilo que é percebido pelo olhar. Aproxima-se, assim, da visão fenomenológica de Walter Gropius, segundo a qual a arte não seria representação, mas atuação no real. O ponto que une a sua concepção à de outros concretistas, no entanto, é a crença no artista como um agente capaz de intervir na produção industrial, contribuindo com a transformação da sociedade pela disseminação da forma artística. A construção de ambientes e a produção de objetos projetados pelos artistas seriam capazes de sensibilizar e educar, seguindo um pensamento influenciado, também aqui, por Walter Gropius e a utopia bauhausiana²². Nas palavras de Antonio Maluf (“*Vila Normanda*”, 1958):

²⁰ Em conferência pronunciada no Museu Imperial de Petrópolis, em 2005, Antonio Maluf ressaltou essa distinção. Afirmou que a arte concreta tem ‘vários caminhos’ e aquele percorrido pelo grupo Ruptura estaria próximo ao do artista holandês Theo Van Doesburg, distinto daquele escolhido por ele próprio. Doesburg adotava preceitos matemáticos como uma justificativa para a abstração, substituindo a figura, a representação do real, pela representação do ideal – a perfeição matemática. Um exemplo que ilustraria essa interpretação está na série de oito estudos *From Nature to Composition* de Theo Van Doesburg, 1919 (BOIS, 1991). Trata-se de uma seqüência de imagens em que a primeira delas traz a pintura figurativa de uma mulher, enquanto a última é uma pintura totalmente abstrata. As demais imagens da série são estágios intermediários nos quais a figura, a cada um deles, torna-se menos realista, até chegar à abstração completa. Yve-Alain Bois resalta, ainda, que esse entendimento de Doesburg quanto à abstração, que mantém uma conexão entre abstração e representação, seria a diferença primordial entre o seu trabalho e aquele de Mondrian.

²¹ Conferência pronunciada por Antonio Maluf no Museu Imperial de Petrópolis, 2005.

²² Foi na Bauhaus de Gropius que o ideal romântico de educação pela forma buscou integrar-se à produção industrial. Gropius acreditava que uma elite intelectual poderia promover uma nova organização social da indústria, capaz de assimilar e potencializar o artesanato, e não destruí-lo,

O artista de vanguarda aceita o rigor e a responsabilidade decorrentes de uma linguagem racional, adaptando-se a condições de trabalho que o fazem assemelhar-se a um operário, o ‘operário da arte’. (...) O aparecimento e o aperfeiçoamento da indústria são sem dúvida fatores históricos que estão na base de toda arte contemporânea²³.

Décio Pignatari, poeta concreto, também acreditava na integração da arte à produção de objetos úteis, embora a afirmasse como atividade autônoma (“*Forma, função e projeto geral*”, 1957):

As artes visuais encontraram na arquitetura e no urbanismo, bem como no desenho industrial, no cinema, na propaganda, um vasto campo possível de aplicações, enquanto, por urgência de uma comunicação mais rápida e incisiva – mais econômica – a nossa época colocava-se sob o signo da comunicação não verbal. (...) A poesia concreta, por recente, apenas principia a entrever possibilidades utilitárias na propaganda, nas artes gráficas, no jornalismo. (...) Contudo, o objeto útil ou utilitário (...) não pode absorver toda a capacidade de criação das artes, que ainda encontram na idéia-objeto autônoma a mais conseqüente e profunda de suas manifestações²⁴.

Para Pignatari, os principais fatores que orientam a atividade do artista na indústria seriam a economia e a eficiência. Para o poeta, era importante enfatizar a facilidade de assimilação que a comunicação visual permite. Ainda que reafirmasse, no texto acima citado, a autonomia da arte, Pignatari indicou uma relação entre a arte e o mundo utilitário que se aproxima da idéia de fim da arte como atividade independente e desinteressada. Antonio Maluf chegou a afirmar, no texto “*Vila Normanda*” (1958), que “*para a nova arte, poderá realizar-se a*

impedindo a alienação do trabalhador (Cf. ARGAN, 1984). O entendimento do modo de produção industrial como a única maneira de difundir a arte pela população diferencia as idéias da Bauhaus com relação àquelas defendidas por John Ruskin e William Morris, que acreditavam ser a regeneração da sociedade pela disseminação da forma artística possível apenas com o retorno a um modo de produção pré-industrial.

²³ AMARAL, 1977:193.

²⁴ Ibidem, p. 76.

*profecia de Renan, segundo a qual não existirá mais poesia no dia em que todas as coisas que nos cercam forem poéticas*²⁵. Segundo essa visão, a arte, já desvinculada da representação de um ideal ou sentimento, seja por meio de formas figurativas ou abstratas, passaria, conseqüentemente, a não pertencer mais necessariamente ao ambiente isolador e contemplativo do museu. A arte invadiria então a vida cotidiana, fazendo-se presente na arquitetura, nos objetos, nas artes gráficas, exercendo um papel ativo, transformador, na vida das pessoas.

O movimento Concreto provocou a reação de um grupo de artistas que lidavam também com a abstração geométrica, mas discordavam do que lhes parecia um certo rigor dogmático, no qual não se enquadravam. Essa reação foi formalizada com o Movimento Neoconcreto e a publicação de seu manifesto, no qual esses artistas criticavam, no movimento concreto paulista, o que consideravam uma “*perigosa exacerbação racionalista*”²⁶, que reduziria a arte a valores quantificáveis, submetendo-a à ciência e levando-a, como conseqüência lógica dessa submissão, à sua dissolução na vida cotidiana em uma prática utilitária.

Como solução para o que acreditava levar a um esgotamento da atividade artística, o Movimento Neoconcreto propôs a busca de um novo fundamento, um retorno à “expressão original” e a reafirmação do artista como indivíduo capaz de trazer ao mundo “novas significações”. No *Manifesto Neoconcreto* (1959), Ferreira Gullar afirmou:

Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. (...)

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão (...). O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão

²⁵ Ibidem, p. 193.

²⁶ Ibidem, p. 80.

ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que faz deles a ciência²⁷.

Gullar se referia, principalmente, à adesão dos artistas concretos ao pensamento estético de Ulm e a uma determinada interpretação da teoria perceptiva da *Gestalt* que essa adesão implicava. Via nos concretos, especialmente nas declarações de Waldemar Cordeiro e do grupo Ruptura, um entendimento da arte como demonstração de mecanismos perceptivos. Ainda no Manifesto Neoconcreto, afirmou:

Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina, e não ao olho-corpo²⁸.

O entendimento criticado por Gullar suporia uma compreensão da visão, e da percepção em geral, como um processo transparente e inequívoco e, portanto, objetivo e passível de quantificação e de demonstração. Ainda segundo os artistas neoconcretos, a redução da obra a valores quantificáveis e comparáveis que julgavam existir no trabalho dos concretistas acabaria por negar a especificidade da arte, as qualidades individuais do artista e a sua capacidade criadora. O papel do homem e suas decisões teriam sido diminuídos, perdendo em importância para valores permutáveis, determinados pela teoria da forma, pela matemática e, enfim, pela ciência.

O Neoconcretismo identificou nessa submissão da arte à ciência uma situação de crise que levaria ao esgotamento da própria atividade artística. Em contraposição, defendeu para a arte a necessidade de uma aproximação qualitativa, que admitisse o imprevisível, o indeterminado, a liberdade, que corresponderiam a valores centrados no homem, revalorizados frente à lógica

²⁷ Ibidem, p. 80-82.

quantitativa e determinada da ciência e da tecnologia. Propunha uma interpretação fenomenológica da obra dos artistas da tradição geométrica e construtiva, privilegiando a percepção direta da obra, a experiência. Diferentemente da estética preconizada em Ulm, a abordagem feita a partir da fenomenologia entendia o inteligível e o sensível como indissociáveis na obra artística, não havendo a separação entre idéia e concretização. A leitura feita pelos neoconcretos, via Gullar, da arte concreta paulista a via como uma arte que supervalorizava a técnica, e propôs uma recusa a essa tecnização e à conseqüente desvalorização do homem e da arte.

Gullar contrapôs a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty às teorias da percepção da *Gestalt*, que considerou tratar, de um modo geral, de relações mecânicas²⁹. No entanto, é a partir dessas teorias que Merleau-Ponty partiu, criticamente, para chegar à redução fenomenológica da percepção. O filósofo argumentou, em seu livro *Fenomenologia da Percepção* (1945), que o resultado mesmo das pesquisas da psicologia da forma levaram a um entendimento da percepção diferente daquele que supunha a ciência. Ao observarem os fenômenos perceptivos, os psicólogos da *Gestalt* constataram que o mundo não seria codificado de modo inequívoco e direto pela percepção e transmitido à consciência. A percepção como um meio neutro de transmissão de informação se daria apenas em um nível teórico. Para Merleau-Ponty, faltou aos psicólogos uma compreensão filosófica de suas constatações, que acabaria por levá-los a

²⁸ Ibidem, p. 82-83.

²⁹ No *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* de 14-15 de março de 1959, Ferreira Gullar escreveu uma nota intitulada “*Os neoconcretos e a Gestalt*”, esclarecendo sua posição sobre o tema: “Um ponto importante do manifesto neoconcreto (publicado no catálogo da I Exposição Neoconcreta no MAM-Rio) é o que se refere à insuficiência da Psicologia da Forma (Gestalt Psychology) para definir e compreender em toda a sua complexidade o fenômeno da obra de arte. Não se trata, evidentemente, de negar a validade das leis gestaltianas no campo da experiência perceptiva, onde realmente o método direto dessa psicologia abriu novas possibilidades para a compreensão das estruturas formais. A limitação da Gestalt, conforme o afirma e demonstra Maurice Merleau-Ponty (“*La Structure du comportement*” e “*Phenomenologie de la perception*”) está na interpretação do que os teóricos da forma dão às experiências e testes que realizam, ou seja, às leis que tais experiências permitiram objetivar no campo perceptivo. M. Merleau-Ponty, depois de um exame minucioso do conceito de forma, mostra que a Gestalt é ainda uma psicologia causalista, o que a obriga a lançar mão do conceito de “isomorfismo”, para restabelecer a unidade entre o mundo exterior e o mundo interior, entre o sujeito e o objeto. Não pretendemos nesta pequena nota mais do que chamar a atenção para este aspecto importante para a nova atitude – prática e teórica – que os artistas neoconcretos tomam em face da arte construtivo-geométrica. O problema da Gestalt e o conceito de forma reclamados pelos neoconcretos será abordado mais tarde nesta página.”

*“recolocar em questão o pensamento objetivo da lógica e da filosofia clássicas, pôr em suspenso as categorias do mundo, pôr em dúvida, no sentido cartesiano, as pretensas evidências do realismo, e proceder a uma verdadeira ‘redução fenomenológica’”*³⁰. Concluiu que a descrição da percepção não poderia ser anterior a ela mesma, uma vez que a percepção está suposta em toda observação de que parte a investigação científica:

As pretensas condições da percepção só se tornam anteriores à percepção quando, em lugar de descrever o fenômeno perceptivo como primeira abertura ao projeto, nós supomos em torno dele um meio onde já estejam inscritas todas as explicitações e todas as confrontações que a percepção analítica obterá, onde estejam justificadas todas as normas da percepção efetiva – um lugar da verdade, um mundo. Ao fazer isso, nós subtraímos à percepção a sua função essencial, que é a de fundar ou inaugurar o conhecimento, e a vemos através de seus resultados. Se nós nos atemos aos fenômenos, a unidade da coisa na percepção não é construída por associação, mas, condição da associação, ela precede os confrontos que a verificam e a determinam, ela se precede a si mesma.³¹

Este é um ponto de vista que dá distinção especial à experiência, com tudo o que nela pode haver de ambíguo ou indeterminado. É uma valorização da vivência acima de qualquer discurso ou teoria. Merleau-Ponty entendia o mundo como sendo anterior a toda síntese feita pelo conhecimento, e o “estar no mundo” como condição primeira da existência, enfatizando a percepção, o corpo:

(...) retornar às “coisas mesmas” é antes de tudo a desaprovação da ciência. Eu não sou o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam o meu corpo ou o meu “psiquismo”, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia ou da sociologia, nem fechar sobre mim mesmo o universo da ciência. Tudo aquilo que sei no mundo, mesmo pela ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, (...) precisamos primeiramente despertar essa

³⁰ MERLEAU-PONTY, 1999:80.

experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser do mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. (...) Eu sou a fonte absoluta (...)”³²

Temos aqui um pensamento que permite compreender a arte como um lugar privilegiado, por ser capaz de promover a experiência, e não derivar dela. O sentido da obra estaria, assim, em sua própria existência e na experimentação que temos dela, o sensível e o inteligível não sendo mais distinguíveis: o primeiro não seria mais o intermediário entre nós e o inteligível. A arte seria, portanto, um modo de experimentarmos a existência, em uma perspectiva a partir do próprio sujeito-no-mundo.

Nesse sentido, a fenomenologia seria uma via que busca reafirmar o que é intrinsecamente humano em contraposição à técnica e à pura racionalidade. Também a abordagem de Merleau-Ponty, embora centrada na relação entre pensamento e corpo, o que lhe conferiria, à primeira vista, uma relação com as ciências naturais, estaria alinhada com essa reafirmação do homem. Pois, ao buscar um novo fundamento, um retorno aos fenômenos, o fez a partir dos sentidos, do corpo, daquilo que é próprio do homem, buscando uma humanidade mais completa, mais abrangente que aquela pensada pela metafísica da filosofia da tradição. A “fonte absoluta” a que se refere Merleau-Ponty é a experiência, que tem no homem o seu centro: *“se não tivesse havido um homem com órgãos de fonação ou de articulação e um aparelho para assoprar, ou pelo menos com um corpo e a capacidade de mover-se a si mesmo, não teria havido fala nem idéias.”*³³

O Neoconcretismo se alinhou à crítica feita pela fenomenologia de Merleau-Ponty à atitude cientificista e contrapôs à orientação ligada ao pensamento-fundamento e à técnica, presente no concretismo, um retorno ao mundo vivido, à experiência, à perspectiva individual. Não seria possível, aqui, determinar a precedência do sujeito com relação ao objeto, e vice-versa. Na experiência, seriam

³¹ Ibidem, p. 40.

³² Ibidem, p. 3.

³³ Ibidem, p. 523.

duas categorias simultâneas que se determinam reciprocamente. Trata-se de uma orientação contrária à estética objetiva de Max Bense, em que afirmava ser necessário

Distinguirmos entre os “estados estéticos” da “fonte”, isto é, do “objeto estético” e as “sensações estéticas” do “sujeito estético”, ou seja, do produtor ou contemplador. Na “estética material” aspiramos, por conseguinte, a uma teoria dos objetos reais, que se diferenciam por meio dos estados estéticos.³⁴

Para Max Bense, essa separação entre sujeito e mundo é não só possível como necessária, e o sujeito teria a possibilidade de acesso a esse mundo por meio de uma relação comunicativa, intermediado pela linguagem. Embora haja uma coincidência com Merleau-Ponty no que diz respeito ao retorno aos fenômenos, ao mundo em sua facticidade, há a discordância quanto à possibilidade de o homem poder abarcá-lo, de “aspirar a uma teoria dos objetos reais”, como se estivesse dele apartado. Baseando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty e contrapondo-se à estética de Bense e de Ulm, os Neoconcretos abdicaram da adoção de uma linguagem codificável, de uma estética constatável, em favor da vivência singular e não sistematizável da obra de arte.

Embora a publicação do Manifesto Neoconcreto, a formação de um grupo, a organização de exposições e a intensa produção de textos em torno do movimento neoconcreto pudessem revelar a afirmação de novas certezas, uma certa nostalgia do espírito utópico moderno fez-se presente. Na *Carta a Mondrian* (1959), Lygia Clark expressou a angústia da dúvida de um ideal frágil, instável. Seu interlocutor é Mondrian, o único que poderia compreendê-la e inspirar-lhe num momento em que ter convicção acerca de uma verdade seria uma insistência solitária, quase admitindo a impossibilidade de retorno a uma visão humanista e positiva:

Mondrian: você acreditou no homem. Você fez mais: num sonho utópico, estupendo, pensou em eras vindas em que a própria vida “construída” seria uma realidade plástica...

³⁴ BENSE, 1972:25.

Talvez isto te salvasse da tua própria solidão. Pois eu, meu amigo, não sonho porque não acredito. Não por excesso de realismo, mas para mim o coletivo só existe na razão desta desordem de ordem prática e social.

(...) Mondrian, se sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado nesse olho sofrido para que ele veja o mais depressa possível e possa encarar esta realidade às vezes tão insuportável – “o artista é um solitário”.

(...) Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até certo ponto.³⁵

Nesse contexto, tornou-se problemática, para os neoconcretistas, uma atuação social semelhante à que se propunham os artistas concretos paulistas. Os neoconcretos viam no concretismo paulista a culminância e o esgotamento do processo crítico e autocrítico que caracterizou as vanguardas do início do século XX. Ao levar ao extremo a questão da não-representação em arte, a dissolução das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana era entendida pelos concretos como um desdobramento espontâneo da atividade artística. A inserção do objeto artístico no mundo real estaria relacionada a uma tentativa de alinhar-se com o método científico de aproximação da verdade. A abordagem Neoconcreta, ao contrário, constituía uma resistência a esse processo. No entanto, alguns desses artistas, como Amilcar de Castro, Willys de Castro e Lygia Pape aproximaram-se de atividades ligadas à indústria. O estudo do trabalho gráfico de Amilcar de Castro, especialmente aquele realizado no *Jornal do Brasil* e no *SDJB*, conjuntamente com Reynaldo Jardim, nos ajuda a compreender como se dá essa aproximação.

O Neoconcretismo se opôs à ideologia do movimento concreto paulista pela reafirmação da arte como meio de expressão do artista, de suas possibilidades criadoras e de sua independência com relação a outras esferas do conhecimento e ao sistema de produção e consumo. Segundo Ronaldo Brito (*As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro*, 1975),

O neoconcretismo, por sua vez, era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção

³⁵ Lygia Clark, 1997:114-115.

industrial. (...) por mais que projetassem transformações sociais a partir do seu trabalho, permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social.³⁶

O neoconcretismo não era um movimento que funcionava de maneira coesa e homogênea, mas tratava-se, antes, de um grupo de artistas que trabalhavam individualmente, reunindo-se para trocar idéias. A posição tomada pela defesa da sensibilidade na arte geométrica não se estendia a uma orientação com relação ao trabalho: “*Era cada um no seu canto. Mas a gente se telefonava. E se encontrava, às vezes na casa do Mário Pedrosa, às vezes na de Lygia Clark. Ou num botequim.*”³⁷ A atuação dos neoconcretos na vida cotidiana não era, portanto, parte de um programa, da luta pela realização de uma utopia de transformação do ambiente social pela arte. Não partilhavam da crença de que a arte seria o lugar de uma produção especial cuja missão seria disseminar-se na coletividade, nem tampouco acreditavam nela como um campo de realização de experiências posteriormente aplicáveis em situações com fins utilitários.

Lygia Clark afirmava acreditar numa fusão entre arte e vida, mas em um sentido diverso do que encontramos entre os artistas concretos. Sua preocupação era tratar a arte como um meio de recuperar a dimensão espiritual do homem, em contraposição à técnica, e não a acompanhando. A necessidade de expressão criativa do artista permanecia como foco de sua atuação, mesmo ao realizar projetos relacionados às artes aplicadas e à arquitetura. Em uma conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte (1956), Lygia Clark evidenciou a sua posição quanto ao tema, e já então revelou, mesmo que de maneira implícita, a sua discordância com relação à orientação ideológica do concretismo:

³⁶ AMARAL, 1977:307.

³⁷ Entrevista concedida por Amilcar de Castro ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, publicada na edição de 10/02/2002.

Se a arte concreta prescinde do caráter expressional que sempre foi a característica de uma obra de arte individual, então é de se supor que ela já se situe essencialmente [de modo] diferente de uma obra de arte individual em si mesma. Daí, a meu ver, a necessidade de um trabalho de equipe em que o artista concreto poderá se realizar realmente, criando com o arquiteto um ambiente “por si só expressional”.³⁸

2.3

Amilcar de Castro, o *Jornal do Brasil* e o *SDJB*

Amilcar de Castro está entre alguns dos artistas neoconcretos que realizaram uma atividade relacionada à indústria. A atuação de Amilcar de Castro no *Jornal do Brasil* e, principalmente, no *SDJB*, no entanto, revelou uma atitude diversa da defendida pelos valores concretos de integração entre arte e vida. Estava mais próxima da visão de Lygia Clark, realizando um trabalho em que desafiou o utilitário, com grande autonomia expressiva. Não tinha a intenção de, no trabalho como diagramador, encontrar uma aplicação prática para a sua produção artística. Não via a atuação junto à indústria como uma complementação ou uma etapa necessária ao seu trabalho como artista. Como observou Ferreira Gullar, referindo-se ao trabalho de Amilcar de Castro no *Jornal do Brasil*: “O Amilcar também era um cara que se apaixonava por uma coisa como essa – renovar um troço – perfeito, mas também o interesse dele era a escultura dele, outras coisas.”³⁹

O ofício de diagramador era uma alternativa para a sobrevivência do artista diante de um mercado de arte ainda incapaz de absorver a sua produção com regularidade.⁴⁰ Embora Amilcar de Castro tenha voltado a fazer projetos para outros jornais posteriormente, nos anos 1960 e 1970, e ainda em 1998, com o *Jornal de Resenhas*, não se pode afirmar que, à época da reforma do *Jornal do*

³⁸ Lygia Clark, 1997:71.

³⁹ Depoimento de Ferreira Gullar prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977.

⁴⁰ Em 1969, Amilcar declarou em entrevista a Vera Pedrosa não ter “vendido mais que uma dúzia de trabalhos em 15 anos” (ALVES, 2005:145). A atividade de programador visual era, nessa época, um meio encontrado para assegurar algum rendimento.

Brasil, a atividade fizesse parte da realização de seus projetos pessoais como artista:

Eu estava no Rio, tinha uns 30 anos, dois filhos e não tinha encontrado o meu caminho: sabia que não era o Direito, nem trabalhar em jornal. Eu queria sentir, pensar e fazer uma coisa minha, que não sabia qual era. (...) Comecei a achar que podia fazer alguma coisa em escultura. Mas só em 1968, quando ganhei as bolsas para o exterior, o prêmio Guggenheim, tive certeza que era escultor. Tinha quase 50 anos.⁴¹

Podemos entender que não se tratava exatamente de um artista a serviço da produção industrial, nos moldes do ideário concreto, mas de um “funcionário da indústria” que realizou o seu trabalho como se fosse um trabalho de arte, o diagramador que usou seu ofício como uma oportunidade para se expressar. Não foi a arte que se adaptou às exigências de um objeto utilitário, mas o objeto utilitário que foi tratado como objeto artístico – um objeto experimental, reafirmando a capacidade criativa do homem, imposta à lógica mecânica do mundo industrializado. O trabalho de Amilcar de Castro no *Jornal do Brasil* e em seu suplemento foi norteado pela experimentação, a variação e a liberdade. A separação praticada no design racionalista entre projeto e execução, que permite uma especialização dentro do trabalho gráfico, em que um profissional define o projeto, no caso de um jornal, e outro o executa com pequenas variações a cada dia, não seria possível em um jornal como o *SDJB*, cujo projeto se transformava continuamente, ou no conjunto de primeiras páginas do *Jornal do Brasil*. Concepção e execução eram aí atividades difíceis de serem separadas, uma vez que a cada dia se apresentavam soluções novas, em um projeto sempre em transformação, o que dificultava a divisão de tarefas, contrariando a lógica da indústria⁴².

⁴¹ Entrevista concedida por Amilcar de Castro ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, publicada na edição de 10/02/2002.

⁴² Amilcar de Castro diagramava todas as primeiras páginas do *Jornal do Brasil*. Na diagramação do miolo havia outros diagramadores. O *SDJB* era diagramado por Amilcar de Castro e Reynaldo Jardim (Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1977).

Partindo de formas geométricas, as soluções formais encontradas nas esculturas e desenhos de Amilcar de Castro não são demonstrações ou materializações de pensamentos – só adquirem sentido ao serem confrontadas com o olhar que partilha com a obra o mesmo espaço real e tangível. Não é da teoria que parte a obra, mas ela produz significação em si mesma, e apenas desse modo. Algumas declarações de Amilcar de Castro confirmam a atitude que já transparece em seu trabalho:

Teoria é um perigo: ela pode matar a arte. O sujeito passa a pintar para ilustrar a teoria. (...) Não há nenhuma teoria – nenhum raciocínio – que alcance o que o sensível alcança. (...) o melhor golpe de espada é no coração, e ele deve ser feito sem cálculo prévio.⁴³

Eu detesto teoria de qualquer coisa, ela é secundária por uma razão: antes não adianta nada e, depois, ela não é necessária. Então eu faço o que estou sentindo, desde a Bienal de São Paulo de 1953 até hoje eu não estou preocupado com isso ou aquilo, nem pensando em termos teóricos. Você, como artista, não tem certezas. Não há coisas definitivas, a arte não é assim. Arte é um fazer permanente, sem certeza de coisa nenhuma. Se não, para que fazer? Já estaria tudo resolvido de antemão.⁴⁴

Merleau-Ponty tratou dessa mesma relação entre idéia e realização, que supõe a impossibilidade de apartá-las, ao considerar a pintura de Cézanne (*A dúvida de Cézanne*, 1945): “A ‘concepção’ não pode preceder a ‘execução’. Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes alguma coisa do que nada.”⁴⁵

Essa atenção ao fazer e ao olhar conjugados, própria das esculturas e desenhos de Amilcar de Castro, se estende também ao seu trabalho gráfico. No *Jornal do Brasil* e especialmente *SDJB*, há os diagramas e os esquemas a partir

⁴³ Entrevista concedida por Amilcar de Castro ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, publicada na edição de 10/02/2002.

⁴⁴ “Amilcar de Castro: o experimentador do espaço” (entrevista a Viviane Matesco). In: *Bravo!Entrevista*. São Paulo, Editora D’Ávila, 2002, p. 59-65.

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, 1980:121.

dos quais as páginas seriam elaboradas, mas eles foram ocupados em cada uma delas de um modo inesperado, que só pode ser explicado pela obediência ao olhar e à sensibilidade. O uso de grides combinados para gerar ritmos fez dos diagramas um suporte para o fazer, mas nunca uma pré-determinação da forma. A página branca não seria aqui um espaço vazio compartimentado que serviu de fundo às letras e imagens a serem nele dispostas, e que uma vez imaginada, ou projetada, se materializou sem passar por transformações. Ao contrário, formou com elas uma unidade que a cada nova página se transforma, em uma cadência que poderia ser determinada apenas pela experiência.

Na leitura feita por Merleau-Ponty a respeito do trabalho de Cézanne, o filósofo ressaltou a coincidência entre sensação e pensamento. Viu na obra do pintor um esforço em retornar à “ordem espontânea da natureza”, anterior à “ordem humana das idéias e da ciência”. Para Merleau-Ponty, Cézanne

não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Para ele a linha divisória não está entre ‘os sentidos’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e ciências.⁴⁶

Em Amílcar de Castro, a espontaneidade procurou também esse momento de origem no qual a percepção encontra os princípios a partir dos quais se organiza o pensamento. Sua preocupação é com a terceira dimensão e com a geometria. Quis registrar o surgimento de ambas, o momento em que o homem, na sua relação com o espaço, as percebe e constrói, pelo olhar e pelo gesto de quem está no mundo imerso no espaço. Em seus desenhos e esculturas, a geometria é força e ação, gesto e movimento. Na página, ela é experimentação, fazer e refazer, é possibilidade e variação:

Eu discutia a reforma com o próprio Odylo, com o Castelo Branco, Ferreira Gullar, Jânio, Reynaldo. Mas não é assim na hora de fazer, não. Na hora de fazer eu não

⁴⁶ Ibidem, p. 116.

tinha lido com ninguém. Fazia mesmo. (...) Eu desenhei umas trezentas primeiras páginas, pra ver a possibilidade de modificação. Desenhei todas as variações.⁴⁷

2.4. A relação com a Bauhaus e a ênfase no fazer

Se até aqui procuramos entender o trabalho de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil* segundo a orientação da escola de Ulm, a estética científica e a reação fenomenológica do neoconcretismo, faz-se ainda necessário situá-lo com relação à Bauhaus, outra importante referência na atividade de artistas junto à indústria. É possível estabelecerem-se relações entre o trabalho gráfico de Amilcar de Castro e o trabalho feito na escola alemã. A atitude dos neoconcretos frente à produção ligada à indústria, ao manter-se coerente com uma reação ao concretismo suíço e ao pensamento estético de Ulm, acaba por retomar, em um certo sentido, algumas das características da Bauhaus de Walter Gropius. O contato com a Bauhaus se deu por intermédio, principalmente, da obra de Max Bill e de Joseph Albers, artistas que participaram tanto da Bauhaus como da escola de Ulm, e que foram ponto de partida para diferentes interpretações nas diferentes vertentes concretistas brasileiras nos anos 1950.

Embora haja afinidades entre o trabalho de Amilcar de Castro no *Jornal do Brasil* e o projeto da Bauhaus, no que diz respeito à estetização do objeto utilitário e à restrição do repertório gráfico a elementos auto-referentes, há também diferenças de ponto de vista que os distanciam. A preocupação com a forma do objeto, na Bauhaus, teve como finalidade a transformação do cotidiano pela disseminação da arte, que seria capaz de educar as massas. A arte teria, portanto, de acordo com o pensamento de Gropius, o poder e a missão de intervir na realidade, modificando-a. Para Argan (“*Walter Gropius e a Bauhaus*”, 1951), a obra de Gropius “*nasce da desagregação dos grandes sistemas e da confiança restabelecida numa crítica construtiva, capaz de colocar e resolver os problemas*

⁴⁷ Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977.

imediatos da existência.”⁴⁸ O trabalho de Amilcar de Castro não tem esse ideal como proposta, nem mesmo o seu trabalho para o jornal.

Assim como as esculturas de grande porte que Amilcar de Castro viria a realizar na década de 1990, o jornal participa e integra o espaço público, estabelecendo um diálogo com o ambiente. A grande variação nas primeiras páginas do *Jornal do Brasil* não nos permite identificar um padrão que queira impor a sua forma em meio à profusão de letras e imagens dos impressos que povoam a cidade moderna, mas se apresenta como um movimento que lhe empresta poesia pela surpresa, pela incorporação do inesperado na maneira como se conforma a cada dia. Para as páginas do *Jornal do Brasil* não deixa de ser válida uma declaração que Amilcar de Castro fez a respeito de suas esculturas públicas: “*Não gosto da palavra ‘intervenção’. Prefiro ‘participação’. Faço esculturas para participar do espaço público.*”⁴⁹ A clareza formal aqui não quer organizar a existência, mas promover a experiência estética. A impossibilidade de controle sobre a obra, uma vez que ela passa a integrar o espaço público, é parte integrante de sua poética. Do mesmo modo, o tratamento dado ao projeto do jornal deixa transparecer a noção de que a criação de um objeto que participará do cotidiano em diferentes situações não pode prever ou determinar seus usos posteriores⁵⁰. Há inúmeras possibilidades de interação com o ambiente e com o público, pela exposição, pela manipulação, pelos usos. Não há orientação ou ordem definida de leitura, nem mesmo pode-se garantir que haja uma leitura. É pertinente lembrar, sobre essa relação do artista com a vida cotidiana, a frase de Lygia Clark: “*o coletivo só existe na razão desta desordem de ordem prática e social*”.

Essa orientação difere da avaliação feita por Argan sobre Walter Gropius, quando o historiador afirmou que: “*É um pensamento positivo, dir-se-ia*

⁴⁸ ARGAN, 1984:7.

⁴⁹ Entrevista concedida por Amilcar de Castro ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, publicada na edição de 10/02/2002.

⁵⁰ Sobre uma crítica à viabilidade prática dos pontos de vista da escola de Ulm, ver DUARTE, Rogério, 2003. “*Pensa-se no trabalho de Otl Aicher no setor de comunicação visual. Tudo arrumadinho e exato, como se um milímetro para lá ou para cá na colocação de qualquer elemento visual pudesse levar a Europa à ruína*” (Op. Cit., p. 128).

*extroverso, que quer agir a todo custo no terreno concreto do contingente*⁵¹. Trata-se de um projeto cuja ênfase está na coletividade, a qual pretende não apenas integrar, mas também transformar. A atenção à função, ao uso, permaneceu, desse modo, como guia na orientação do projeto na Bauhaus. De outro modo, no *Jornal do Brasil*, e em especial no *SDJB*, em que havia um maior grau de liberdade que permitia uma experimentação mais intensa, a função teve sua importância diminuída, subordinada à estética e à vontade do artista.

Na Bauhaus de Gropius, seria impossível separar o “*momento teórico do momento criativo e do momento pedagógico*”⁵². No *SDJB*, os momentos teórico e criativo seriam também inseparáveis, assim como o “ser” e o “fazer”, mas não haveria aqui uma intenção pedagógica explícita. No suplemento, o foco é o ato criativo. O utilitarismo, meio encontrado pelos racionalismos para interferir no real, nesse caso seria uma circunstância, uma oportunidade de criar, de realizar. Não encontramos, no projeto do *SDJB*, sacrifícios criativos em favor de um ideal educativo ou funcional. Haveria, ao contrário, uma preocupação em despertar a atenção ao fenômeno pela experiência estética, de maneira similar à própria atividade artística.

Argan relacionou Gropius à fenomenologia de Husserl, por enxergar no primeiro o esforço em centrar a arte em si própria, e não para além de si, na representação. A fenomenologia, além disso, estaria relacionada à recusa aos grandes ideais e à descrença na possibilidade de se planificarem sistemas capazes de dar conta da infinidade de casos específicos da existência. A atenção à especificidade, ao fenômeno, entretanto, para Gropius, era a preocupação em atender a uma necessidade: “*a obra de arte é uma realidade que a sociedade produz para corresponder a uma necessidade real e não para satisfazer aspirações ociosas*”⁵³, num pensamento utilitarista que diverge da abordagem fenomenológica neoconcreta e de Amílcar de Castro, por voltar os objetivos da arte para algo além dela própria. Nesse sentido, encontramos na escola um pensamento que diverge da filosofia de Merleau-Ponty, em que a arte não

⁵¹ ARGAN, 1984:7.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem, p. 14.

necessitaria de uma finalidade além dela mesma para conferir-lhe dignidade. Ao contrário, para o autor a arte (mais particularmente a pintura), na sua imediaticidade, poderia nos permitir o contato com o mundo tal como ele se apresenta, “anterior ao conhecimento” e à significação, sendo capaz de promover a verdadeira “redução fenomenológica” proposta pela filosofia.

Enquanto, para Gropius, o foco é o ato, o uso do objeto, no *SDJB* o foco é a visão, o fenômeno perceptivo. Embora indissociável do uso, no caso do trabalho de Amilcar de Castro, ele é manipulação, contato com o homem e seu corpo, e não função. A função, para um jornal, é a leitura e a informação, que, no caso do suplemento, são submetidas à importância dada ao olhar. Ao contrário, no design gráfico da Bauhaus, acreditava-se ser possível que as formas fossem neutras, transparentes à leitura, meros sinais independentes do conteúdo verbal que trazem. E a transmissão da informação verbal seria a meta principal do projeto. A diagramação do suplemento, inversamente, assim como a poesia concreta publicada frequentemente em suas páginas, revela uma compreensão do conteúdo e da forma da palavra como indissociáveis, apresentando uma relação mais estreita com a estética das páginas impressas do futurismo e do dadaísmo, que, para a Bauhaus, seriam ainda resquícios de uma arte representativa.

O comportamento de Amilcar de Castro como diagramador do jornal pode ser visto também como uma busca de afirmação individual diante do trabalho mecânico, alienante, da lógica fordista, que coloca a produtividade e a eficiência acima do próprio homem. Essa é também uma das preocupações de Walter Gropius, que está relacionada às idéias de John Ruskin e William Morris, embora com algumas diferenças importantes. Enquanto Ruskin e Morris rejeitavam a indústria e defendiam o retorno a um modo de produção artesanal que reafirmasse a superioridade do homem sobre a máquina, a utopia de Gropius acreditava poder conjugar industrialização e trabalho participativo e criativo. Para ele, a solução dos problemas sociais estaria em uma “*atitude diferente de cada um para com a própria obra (...) ela reflete a relação entre indivíduo e corpo social*”⁵⁴. No trabalho gráfico de Amilcar de Castro não há a utopia a impulsionar-lhe, nem tampouco a intenção de, desse modo, transformar o meio social e o modo de

⁵⁴ Ibidem, p.13.

produção. Há a apenas o trabalhador que quer agir como ser criativo, atento ao modo de atuação do homem no mundo.

Alexandre Wollner, que antes de estudar em Ulm havia integrado o grupo Ruptura, em São Paulo, ao contrário do que observamos no trabalho de Amilcar de Castro, estabelece uma distinção entre “ser atuante” – o artista – e “ser útil” – o designer. Explicita em suas declarações que seu entendimento do trabalho do artista na área gráfica se dá, principalmente, pelo seu desejo em atingir um grande número de pessoas, pelo cumprimento de uma função, relacionada à transmissão de uma “idéia” ou “mensagem”:

Embora de igual importância pelo valor criativo, a percepção e a intuição expressas numa tela são pesquisa formal pura, fazem com que a pintura hoje só se comunique com um reduzido público intelectual. O design, no entanto, está envolvido no processo criativo de comunicação visual mediante a busca e relacionamento de novos signos que, reproduzidos pela indústria (...) atingem milhares de pessoas. A experiência intuitiva, assim manifestada por meio das possibilidades científicas e técnicas, adquire outro significado; envolve responsabilidade social, cultural e econômica, participa da transformação e evolução do comportamento humano.⁵⁵

Para nós, pintar era fazer algo que tivesse um conceito e uma função para as pessoas, que mostrasse um progresso e uma relação entre cores e formas. Fazendo um projeto, fazíamos a mesma coisa.⁵⁶

Esse é um ponto de vista que diverge daquele que notamos em Amilcar de Castro, por relacionar a pintura a uma função, a partir da qual se daria a união entre arte e indústria. Para Amilcar de Castro, as fronteiras entre essas atividades também se dissolveram, mas, ao contrário, a sua preocupação não era dar utilidade à arte, era tornar o útil artístico. Para ele, a relação era inversa, fazer o projeto era como pintar:

(...) o fato de saber desenhar, de saber organizar o espaço num desenho, ou numa pintura, ou num desenho para uma escultura, essa experiência de organizar o

⁵⁵ WOLLNER, 2003:85.

⁵⁶ STOLARSKY, 2005:42.

espaço aqui no papel é a mesma coisa que fazer jornal; não tem diferença, não. Em vez de você dar uma pincelada preta, você põe um título de cinco colunas.⁵⁷

Essa atitude de Amilcar de Castro ao lidar com o projeto do jornal é coerente com a sua trajetória como artista, e vai ao encontro da fenomenologia de Merleau-Ponty. É um debruçar-se sobre os próprios meios disponíveis, experimentando a relação entre homem e mundo, unidos no ato criativo; não importa se se trata das esculturas em ferro, dos desenhos a nanquim ou da página impressa. Ao investigar o momento em que a terceira dimensão se define como tal, o modo como a ação se converte em geometria ou como as letras e imagens se agrupam definindo o espaço, Amilcar de Castro busca o não previsto que só o fazer pode alcançar. Conforme observou Hélio Oiticica (1965): “*O conceito de ‘construção’ não quer indicar relações puramente formais, mas também uma atitude, uma maneira de ser do artista diante da criação (...)*”⁵⁸. Essa é uma “maneira de ser” que passa necessariamente pela experimentação e pelo “experimentar-se”, que em uma abordagem fenomenológica deixa de ser momentos diferentes para converter-se em um único ato indissociável, e que pode explicar a naturalidade com que Amilcar de Castro passava de um meio a outro, sempre a partir do mesmo viés, não importando muito se o destino do trabalho é a galeria de arte, a praça pública ou a banca de jornais: “*Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. (...) É por isso que eu acho que criar está junto de viver, que arte e vida são a mesma coisa.*”⁵⁹

Na diagramação do jornal semanal, o projeto é flexível, transforma-se a cada edição. A legibilidade e a produtividade, valores que direcionam o design racionalista moderno, não são prioridade no *SDJB*. Aqui o que prevalece é o ímpeto criativo, a experiência estética e a experimentação do projetista, que se comporta como um artista. A liberdade com que o projeto era realizado mostra

⁵⁷ Depoimento de Amilcar de Castro prestado ao Centro de Memória e Jornalismo da ABI em 1976 / 1977.

⁵⁸ *Amilcar de Castro*, 2001:255.

⁵⁹ *Amilcar de Castro*, 2001:201.

que ali não havia simplesmente o cumpridor de uma função, mas alguém que adotou como modo de agir um modo artístico de estar no mundo. Voltando, ainda, às palavras de Merleau-Ponty:

é sendo sem restrições nem reservas aquilo que sou presentemente que tenho oportunidade de progredir, é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero, fazendo aquilo que faço que posso ir além. Só posso deixar a liberdade escapar se procuro ultrapassar minha situação natural e social recusando-me a em primeiro lugar assumi-la, em vez de, através dela, encontrar o mundo natural e humano.⁶⁰

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, 1999: 611.