



Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História

**ELIAS PERIGOLO MOL**

**AMILCAR DE CASTRO: CONFRONTO COM A MATÉRIA**

**CAMPINAS, 2012**





Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História

**ELIAS PERIGOLO MOL**

**AMILCAR DE CASTRO:**  
confronto com a matéria

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual  
de Campinas, para obtenção do título de Mestre em História,  
na Área de História da Arte.

**Orientador: Dr. Nelson Alfredo Aguilar**

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELO ALUNO ELIAS PERIGOLO MOL E ORIENTADA PELO PROF. DR NELSON ALFREDO AGUILAR.  
CPG, 29/03/2012.

**CAMPINAS**  
**2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH  
UNICAMP

M73a Mol, Elias Perigolo, 1980-  
Amilcar de Castro : confronto com a matéria / Elias Perigolo Mol - - Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Castro, Amilcar de, 1920- 2. Desenho. 3. Pintura brasileira – Séc. XX. 4. Artes gráficas. 5. Escultura brasileira – Séc. XX. I. Aguilar, Nelson Alfredo, 1945- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** Amilcar de Castro: confrontation with the matter

**Palavras-chave em inglês:**

Drawing

Brazilian painting – 20th century

Graphic art

Brazilian sculpture – 20th century

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestre em História

**Banca examinadora:**

Nelson Alfredo Aguilar [Orientador]

Leandro Karnal

Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

**Data da defesa:** 29-03-2012

**Programa de Pós-Graduação:** História

ELIAS PERIGOLO MOL

*Amilcar de Castro: confronto com a matéria*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29 / 03 / 2012.

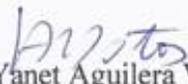
BANCA



Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)



Prof. Dr. Leandro Karnal



Profª. Dra. Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos

Profª. Dra. Cristiane Maria Rebello Nascimento (suplente)

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl (suplente)

MARÇO  
2012



**para Rosangela**



# agradecimentos

Agradecer é também cometer injustiças. Como lembrar de cada pessoa responsável pelo não curto caminho que leva a uma dissertação? Já que não sou o Funes, gostaria de pedir perdão a quem eu possa ter esquecido, na lista que segue.

Agradeço primeiramente aos professores dos tempos da EBA, Maria do Céu Diel e Marcelo Kraiser, suas aulas e provocações são também responsáveis pelos caminhos que trilhei.

Aos amigos Alexandre Milagres, Marcus, Lucas, Filipe. Ao Daniel Gomes, pela ajuda fundamental.

Ao Aroldo, que além de figurar na lista acima, contribuiu com uma leitura dedicada de uma primeira versão do texto que segue, seus preciosos apontamentos e ajuda na impressão.

Agradeço à Ana Cristina Cintra, por tudo.

A todos os meus amigos de Campinas: Pedro Ivo, Stela, Grazielle, Germano, Valter, Daniel Pires. Um agradecimento especial ao Marcelo Gaudio.

Ao Rodrigo Vivas, que tem sido um motivador desde os tempos da PUC. Agradeço por todas as críticas, discussões e sugestões, não só nesta que segue, mas durante toda a minha vida acadêmica.

Ao Leandro Karnal e à Yanet Aguilera, pela leitura atenta e críticas na qualificação.

Ao Nelson Aguilar, que me mostrou os caminhos, sem nunca ter caído na tentação de entregar respostas fáceis.

Meu muito obrigado à Rosangela Perigolo, pela leitura e correção. Minha família: Antônio, Abel e Laís, agradeço o apoio desde sempre.

A pesquisa não teria sido possível sem o Instituto Amilcar de Castro, à Ana e Pedro de Castro, meu muito obrigado. Obrigado também ao Alexandre de Castro, Jones, Aguinaldo, Solange, Raquel.

Agradeço ao CNPq, pela bolsa concedida.

Aos professores de História da Arte da Unicamp.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a confecção desta. Meu muito obrigado.



## resumo

Este estudo analisa a obra do artista mineiro Amilcar de Castro (1920-2002) e busca as relações existentes entre as suas diferentes produções: o desenho, a pintura, a gravura, sua atuação à frente da reforma gráfica no Jornal do Brasil e o restante de sua produção escultórica.

**palavras-chave:** Amilcar de Castro, desenho, pintura brasileira – Séc. XX, arte gráfica, escultura brasileira – Séc. XX.



## abstract

This study examines the work of artist Amilcar de Castro (1920-2002). It investigates the relationships between his various activities: drawing, painting, printmaking, his role leading the redesign of Jornal do Brasil as well as his sculpture production.

**key words:** Amilcar de Castro, drawing, brazilian painting – 20th century, graphic art, brazilian sculpture – 20th century.



# sumário

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>introdução</b>                 | <b>01</b>  |
| <b>1. desenho</b>                 | <b>11</b>  |
| <b>2. pintura</b>                 | <b>27</b>  |
| <b>2.1 gravura</b>                | <b>49</b>  |
| <b>3. artes gráficas</b>          | <b>55</b>  |
| <b>4. escultura</b>               | <b>71</b>  |
| <b>conclusões</b>                 | <b>97</b>  |
| <b>figuras</b>                    | <b>103</b> |
| <b>referências bibliográficas</b> | <b>131</b> |
| <b>anexos</b>                     | <b>137</b> |



# introdução

A dissertação foi dividida segundo as diferentes produções de Amilcar de Castro.

No capítulo 1, será discutido o desenho. É muito difícil abarcar o fenômeno “Amilcar de Castro” sem antes compreender sua gênese. O desenho é a primeira fonte de suas obras. Amilcar sempre recorre ao aprendizado de desenho com Guignard ao falar de sua produção. Dos rascunhos de diagramação de jornal a projetos de escultura, o desenho é presença constante.

No capítulo 2, trataremos de pintura. Obra que, de certa forma, é uma consequência direta do desenho e que o artista, aliás, sempre se refere como desenho. Uma lacuna merece explicação: não achamos que a produção em gravura mereça um capítulo próprio. O motivo é que não vemos em tal produção de Amilcar nenhuma questão que suscite uma discussão mais aprofundada. Amilcar chega a mencionar obras em ponta-seca<sup>1</sup>, mas a maior parte de sua produção é em litogravura. Excluindo o processo de impressão, que é moroso e cheio de etapas

---

<sup>1</sup> Processo de gravura em metal em que a chapa sofre incisão direta de um objeto pontiagudo (daí o nome, ponta-seca) antes de ser entintada e impressa.

(quase um ritual) – e, muitas vezes, terceirizado por Amilcar - a etapa de criação, de desenho sobre pedra litográfica, pouco diverge da experiência de tinta sobre tela ou mesmo do desenho, já que a litogravura é um processo que permite replicar os resultados das duas técnicas<sup>2</sup> (não à toa é a origem de todo o processo de impressão comercial em *offset*). Ela será tratada como um subitem do capítulo 2.

No capítulo 3, o artista gráfico. Embora o acervo do Jornal do Brasil esteja quase todo disponível *online*, com boa parte das edições em fac-símile que abrange todo o período da reforma, a maior parte dos originais, desenhos de páginas e rascunhos da época foram perdidos. Assim, o máximo que conseguimos é um olhar indireto, através ou dos rascunhos do Diário de Minas, de 1964 (mais de 7 anos depois do começo da reforma, portanto ), ou das páginas do jornal Metrópole, da década de 80. Por outro lado, temos o problema de como enquadrar a referida produção aos moldes da história da arte, que nem sempre privilegiou o olhar sobre obras de arte aplicada. Concentraremos a análise ao período do Jornal do Brasil, por entendê-lo como mais importante para o artista.

No capítulo 4, temos sua faceta mais reconhecida, a de escultor. É a parte de sua produção que recebeu ao longo dos anos a maior parte dos estudos e a que, sem dúvida alguma, tem o maior número de reproduções disponíveis nos mais diversos catálogos e livros, o que dificulta a seleção. Como escolher algumas entre centenas de esculturas? Dividimos as obras por vertentes, assim como fizemos com as pinturas e tentamos escolher algumas que fossem emblemáticas de certas características que pudemos observar ao longo de toda a sua obra.

---

<sup>2</sup> Óbvio que alguns artistas a transformaram em um meio expressivo primordial para entender sua obra. Não parece ser esse o caso de Amilcar.

Algumas obras serão deixadas de lado por uma questão de recorte metodológico ou por indisponibilidade de fontes. No primeiro caso, vale ao menos mencionar o trabalho de Amilcar no Jornal no *design* de joias, no segundo, podemos citar os carros alegóricos do desfile da Mangueira de 1963, que tiveram destino desconhecido, e pinturas em cerâmica, das quais tivemos acesso a somente uma obra.

Optamos também por não dedicar um capítulo inteiro à biografia do artista. Quando for necessário, no decorrer do estudo, recorreremos às que já foram publicadas. Caso haja, por parte do leitor deste, interesse específico no item, indicamos a leitura da biografia de Márcio Sampaio no livro da Editora Takano<sup>3</sup>, *Uma biografia crítica de Amilcar de Castro*, na publicação da Bienal do Mercosul<sup>4</sup> e a biografia por Vanessa Bárbara no catálogo da Editora AD2<sup>5</sup>.

•

Dentro dos capítulos, na medida do possível, procuramos seguir a uma ordem cronológica das obras. Temos consciência de que se pode tratar de uma armadilha, já que dão aos fatos artísticos uma falsa ideia de evolução linear, e embora isso possa fazer sentido, quando se analisam obras de um mesmo artista muito distantes no tempo, uma visão mais aproximada verá que o caminho é mais

---

<sup>3</sup> BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio; FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001

<sup>4</sup> ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

<sup>5</sup> NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.

errático. Pensemos num espaço de três anos, é possível a uma obra do ano 2 apontar um caminho que não terá continuação no ano 3. Por outro lado, uma obra deste ano pode retomar um ponto aparentemente abandonado ao final do ano 1. Ou pode acontecer também que uma determinada sequência apontada por uma escolha artística (exemplo simples, aumento de dimensão das obras) não seja ordenada cronologicamente, como se esperaria. O caminho dos artistas, principalmente o dos muito prolíficos, é o da tentativa e erro. Experiências são feitas, descartadas, aproveitadas, só um olhar panorâmico poderá constatar uma evolução. Estamos conscientes do uso do termo “evolução” e rejeitamos a ideia frequentemente errônea de evolução como algo que sugere algo vindo do pior para o melhor, preferimos a acepção que o termo acaba adquirindo quando pensado nas biológicas: “Evolução” como um processo contínuo de mudança, nada mais. Assim, tanto pode existir evolução para pior, quanto para melhor. O termo em si não carrega juízo de valor e serve somente para indicar que algo se transformou ao longo do tempo.

Embora a dissertação nasça de um questionamento embasado teoricamente (nem poderia ser diferente), procuramos evitar a instrumentalização da arte. Infelizmente é muito comum o uso que se faz dela como mero pretexto a fim de se provar um ponto de vista ou teoria. Assim, fecham-se os olhos para aspectos contrários: uma obra que não se enquadra é esquecida, um trecho polêmico é ignorado, tudo em prol de uma pretensa coesão teórica. Fugir de tal armadilha é muito simples. A obra é o principal e deve preceder a qualquer teorização. Ela é um evento primeiro, é para ela que devemos voltar sempre que houver uma parede fechada no labirinto à frente. A teoria deve servi-la, não o contrário. Se algo apareceu de diferente e joga por terra tudo o que pensávamos, é que nossa ideia estava errada, paciência. Sigamos outro caminho. Por mais de uma vez fomos surpreendidos no decorrer desta e tivemos que mudar a rota.

•

A pesquisa surgiu de uma dúvida: Como abarcar as diferentes produções de um artista? Geralmente, forma-se um consenso quando tal obra é creditada a tal artista e aquela produção passa a ser incorporada ao “léxico” pertencente ao conjunto maior autoral. Assim, se determinado artista X, fictício, produz telas monocromáticas verdes e esculturas geométricas de arame, as telas verdes e as esculturas de arame passam a fazer parte do imaginário da produção/obra do artista X. Esqueçamos a arte por um segundo. Não é preciso esforço para ver que telas verdes e esculturas de arame são objetos muito diferentes. Mesmo artisticamente, pode acontecer que não tenhamos um artista que produza tais obras concomitantemente. O fato de serem produções de um mesmo artista pode ocultar uma questão importante e reduzi-la a um tautológico “são de um mesmo artista porque foram produzidas por um mesmo artista”. Desconhecendo o fato, seria possível conectá-las de algum modo, sem sabermos a autoria? De outro modo, o que une produções tão distintas? O que leva um artista a expressar-se de modo tão aparentemente diverso em diferentes meios? Ou antes, haveria uma correspondência artística de uma escultura em uma pintura?

Poderíamos imaginar, por exemplo, que alguém não atento ao problema do pseudomorfismo<sup>6</sup>, poderia aproximar as pinturas de Amilcar a obras do artista

---

<sup>6</sup> O conceito, emprestado da geologia, diz que obras aparentemente semelhantes em sua forma podem engendrar contextos históricos e artísticos totalmente diversos. BOIS, Yve-Alain. *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.) Anais do XXVI Colóquio do CBHA, São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.13-27

americano Franz Kline e achar que as esculturas de Serra se assemelham bastante às do artista mineiro. Invertamos o raciocínio: um mesmo artista, quando pinta, faz algo que o aproximaria de um artista, mas quando produz esculturas faz obras próximas de outro. Poderíamos imaginar *reductio ad absurdum*, em um universo alternativo, a existência de um artista que se expressasse exatamente como Kline na pintura, como Richard Serra na escultura e ainda se transformasse em outro quando diagramasse? Como é possível que um mesmo artista, ao mudar de técnica e/ou meio de expressão, produza obras tão, aparentemente, díspares?

Pode-se dizer que a dissertação que segue está ancorada pela existência ou não do “aparentemente”, acima.

Tais questionamentos foram provocados quando nos deparamos com Gombrich e o conceito de “*schemata*” desenvolvido em seu *Arte e Ilusão*.

Está em (GOMBRICH,1986):

O artista profissional adquire uma grande quantidade de *schemata* com a qual produz rapidamente no papel o esquema de um animal, de uma flor, de uma casa. Esse esquema lhe serve de apoio para a representação de imagens da sua memória e ele modifica gradualmente o esquema, até que corresponda àquilo que deseja exprimir.<sup>7</sup> (p. 129)

(...) em todos os estilos, o artista se vale de um vocabulário de formas, e que é o conhecimento desse vocabulário, mais que um conhecimento das coisas, que distingue o artista perito do inábil. (p. 256)

É a partir da construção desse vocabulário, que Gombrich denomina “*schemata*”, que o artista vai formando seu repertório, e num processo contínuo de esquema e correção, consolida sua obra artística.

---

<sup>7</sup> F.C.Ayer, citado por Gombrich

Mas devemos fazer algumas observações. A primeira é que Gombrich usa o conceito de “*schemata*” tendo em vista a representação, e embora a obra plástica de Amílcar tenha sua base no representacional (os desenhos dos telhados em Ouro Preto poderiam ser tratados como o início de um processo de esquematização que contribuiu para o estilo reconhecido de Amílcar, a “castrografia”<sup>8</sup>) convém questionar se o conceito de “*schemata*” pode ser usado com fins não representacionais, ou se o conceito assim usado seria deturpado de sua origem. Vale ressaltar aqui que Gombrich leva muito em conta a tradição: “*schemata*” é a união do que o artista percebe por si, segundo esquema e correção, mas é também o que ele apreende com artistas que vieram antes dele. Se o primeiro fator depende muito da representação, que parece se afastar de uma boa parte da obra plástica de Amílcar, o segundo fator depende da história da arte.

Outro ponto diz respeito a meios distintos: Gombrich trata a “*schemata*” de forma geral, mas poderíamos pensar que diferentes materiais proporcionam “*schematas*” diferentes. Assim, teríamos “*schematas*” construídos a partir da pintura, da escultura, do desenho, o que proporcionaria “*schematas*” distintos em Amílcar, fazendo com que a confrontação entre as diferentes produções se torne ainda complexa. Por outro lado, o processo de esquema e correção, ou tentativa e erro, parece ser inerente ao trabalho artístico, uma vez que está profundamente relacionado com a forma como o próprio ser humano apreende o mundo ao seu redor.

Mas há um outro modo de vermos a questão e está relacionado ao conceito de “*Kunstwollen*”, como proposto por Riegl. O termo, que costuma ser apontado como de difícil tradução, significaria algo como “vontade de arte” ou “querer artístico”. Para Riegl, os artistas de determinado período compartilham uma

---

<sup>8</sup> FABBRINI, Ricardo. *Pulsões do Construtivismo*. In: AGUILERA, 2005

mesma visão de mundo e tal visão adquire forma também nos mais variados objetos artísticos. Uma melhor definição pode ser dada pelo próprio, em (WOOD, 2000, p. 95)<sup>9</sup>:

Toda a vontade humana é direcionada para uma formação satisfatória da relação do homem com o mundo, dentro e fora do indivíduo. O Kunstwollen plástico regula a relação do homem com a aparência sensivelmente perceptível das coisas. A arte expressa a forma como o homem quer ver as coisas em forma ou cor, assim como o Kunstwollen poético expressa o caminho que homem quer imaginá-los. O homem não é apenas um recipiente passivo e sensorial, mas também um ser ativo e desejante que almeja interpretar o mundo de tal maneira (variando de um povo, região ou época para outra) que mais claramente e gentilmente satisfaz a seus desejos. O caráter desta vontade é contido no que chamamos de visão de mundo (mais uma vez no sentido mais amplo): na religião, filosofia, ciência, até mesmo na política e lei; como uma regra, uma dessas formas irá predominar em qualquer período.<sup>10</sup>

O conceito de Riegl, assim, trataria o problema das diversas produções de maneira diversa. Como todas estariam sujeitas a um mesmo Kunstwollen ou “querer artístico”, as diversas produções compartilhariam características primordiais que as uniriam de maneira mais forte que suas possíveis diferenças.

Mas mesmo aqui teríamos de fazer adequações. Só foi possível a Riegl relacionar Santo Agostinho<sup>11</sup> e a questão do ritmo nas obras do que ele chama de “Arte Romana tardia” porque havia uma distância histórica razoável. Mesmo para

---

<sup>9</sup> RIEGL, Alois. *The Main Characteristics of the Late Roman Kunstwollen*. In: WOOD, 2000.

<sup>10</sup> Do inglês: “All human will is directed toward a satisfactory shaping of man's relationship to the world, within and beyond the individual. The plastic Kunstwollen regulates man's relationship to the sensibly perceptible appearance of things. Art expresses the way man wants to see things shaped or colored, just as the poetic Kunstwollen expresses the way man wants to imagine them. Man is not only a passive, sensory recipient, but also a desiring, active being who wishes to interpret the world in such a way (varying from one people, region, or epoch to another) that it most clearly and obligingly meets his desires. The character of this will is contained in what we call the worldview (again in the broadest sense): in religion, philosophy, science, even statecraft and law; as a rule, one of those forms will predominate in any period.

<sup>11</sup> Para Riegl, tanto Santo Agostinho como a arte do período compartilham de um mesmo conceito de beleza, expresso por meio de unidade e ritmo. (WOOD, 2000. p.91)

nós, seria difícil enxergar os anos 50, quando Amilcar começa a desenvolver sua obra, com a abrangência que o termo requer nos moldes propostos por Riegl. Poderíamos pensar em “*Kunstwollens*” restritos a contextos menores, como um “*Kunstwollen*” moderno ou mesmo um “*Kunstwollen*” construtivo.

Vejamos como podemos fazer a discussão a partir de Amilcar. Ora, é fácil perceber que durante boa parte de sua vida Amilcar foi guiado pelo que chamamos de um “*Kunstwollen*” Construtivo. Podemos dizer que boa parte dos artistas e críticos, depois do prêmio ganho por Max Bill na 1ª Bienal de 1951, passaram a compartilhar um mesmo querer artístico construtivo. Claro que aqui procedemos a uma generalização que deve ser feita com cuidado, arte é movida, sobretudo, por respostas. Não é raro que, no curto período de uma geração, uma visão predominante possa ser atacada e desprezada. Exemplos não faltam. Praticamente todas as vertentes artísticas pós-expressionismo abstrato nos Estados Unidos podem ser encaradas como uma resposta a este; no Brasil, uma visão construtiva mais rigorosa, a dos concretistas, sofreu críticas já num segundo momento com os neoconcretos e mesmo influências do pop americano e do informal não tardaram a chegar por aqui.

Mas o caso de Amilcar é mais simples. Durante toda a vida, há um eixo que guia toda a sua produção e, embora fosse ele de natureza inquieta e experimentadora, podemos falar sim de uma mesma visão de mundo que perpassaria toda a sua produção, um “*Kunstwollen*” Construtivo<sup>12</sup>.

Mas o “*Kunstwollen*” é a vontade artística e deixa de incluir uma questão que nos parece essencial, que é o embate do artista com o meio. É um conceito que vê as obras de arte de fora. Se é possível enumerar nas obras de arte certas características que a enquadrariam em uma mesma vontade de arte, poderíamos

---

<sup>12</sup> Exemplos não faltam, Amilcar enxergava até mesmo Morandi por olhos construtivos, como veremos adiante.

dizer que essas características sobrevivem apesar do meio. Todo o trabalho escultórico de Amilcar, por exemplo, é um embate de como dobrar o aço à vontade dele. Como todo embate, ora se ganha, ora se perde.

Os dois conceitos, de “*schemata*” e “*Kunstwollen*”, são complementares e nos fazem ver a obra de Amilcar de Castro sob perspectivas diferentes. Um no momento da criação, outro no conjunto, e embora tenham seus pontos de atrito, parecem-nos pontos de partida fundamentais à compreensão da obra deste. Analisaremos as diferentes produções e tentaremos depois responder às questões levantadas. Como disse Ricardo Fabbrini, “Amilcar só amou problemas”<sup>13</sup>. Não haveria espírito melhor para se começar a dissertação que segue.

---

<sup>13</sup> FABBRINI, Ricardo. *Pulsões do Construtivismo*. In: AGUILERA, 2005

# 1.

## desenho

“O desenho é uma forma de pensar, é um pensamento sobre o espaço”<sup>14</sup>

Nada nos parece mais justo, ao tratar da obra de Amilcar de Castro, que comecemos pelo desenho. O desenho é, cronológica e artisticamente, a gênese de toda a produção do artista paraisopolitano. Toda a obra de Amilcar (aqui, nos referimos a todo o conjunto da produção), reconhecida como de uma coerência ímpar, acha coerência também nos métodos. O desenho sempre ocupou um papel de primeira manifestação do pensamento artístico. É sempre através dele que, pela primeira vez, a forma ganha vida.

A FIGURA 1.1 mostra o desenho de admissão à escola Guignard, de 1945<sup>15</sup>. Trata-se de um desenho de observação, muito provavelmente de Ouro Preto. O

---

<sup>14</sup> Frase de Amilcar. In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010. p. 211

<sup>15</sup> Embora Amilcar, num *curriculum vitae* feito por ele mesmo e assinado, de 1975 (ver anexos), mencione a data como 1942, o próprio desenho é datado, no verso, como 1945. A assinatura de Guignard e o carimbo da Escola (FIGURA 1.2), também no verso, excluem a hipótese de não ser esse o desenho da admissão. Sobre o processo de admissão, aliás, ainda pairam algumas dúvidas, existe a possibilidade de não ter sido um processo de seleção verdadeiro, mas simplesmente uma

desenho em si ocupa a metade de baixo da folha de papel e, se pudéssemos separá-lo por elementos constitutivos ou de maior destaque, tais elementos seriam: o emaranhado de linhas representando a vegetação e dando forma às montanhas, os telhados constituídos de uma série de escamas e linhas mais firmes contornando-as, e as linhas verticais que formam as paredes das casas, sendo que essas mesmas linhas marcam a diferenciação entre paredes e espaços vazios. O desenho em si não apresenta um resultado muito diferente do que seria de se esperar de um aluno interessante e poderia de fato passar despercebido não fosse um pequeno detalhe – Amilcar escolheu por não representar o chão das casas com nenhuma linha que delimitasse o solo.

O que interessa ao nosso estudo, em relação à “falta de chão”, é o efeito compositivo. Primeiro: as casas, que flutuam em meio ao branco do papel, ganham uma certa leveza (o fato de quase inexistir o efeito de sombreamento também reforçam a impressão), poderíamos nos arriscar a dizer quase sobrenatural, e não será surpresa se nos causarem a impressão de estarem flutuando. A ligação com o trabalho de Guignard aqui é quase inevitável, ao pensarmos, por exemplo, nos próprios desenhos de linhas do mestre fluminense, ou mesmo em suas pinturas já célebres, em que a própria paisagem parece flutuar em meio às nuvens<sup>16</sup>. Mas não estamos certos se Amilcar, àquela altura, já tivesse tido contato com as obras daquele que seria seu professor e amigo. De todo modo, não é difícil supor que o caráter “leve” da paisagem possa ter contribuído decisivamente para a aprovação do desenho do aluno Amilcar pelo professor Guignard (é claro que não poderia afirmá-lo categoricamente, mesmo porque não tivemos acesso a todos os desenhos avaliados, entre aprovados e rejeitados). Segundo: o uso de espaços vazios, na

---

formalização, em caráter institucional, do que já funcionava na prática. Não pudemos confirmar ou refutar a hipótese, mas não poderíamos deixar de mencioná-la.

<sup>16</sup> A ligação tornar-se-rá ainda mais direta se considerarmos desenhos posteriores do Amilcar, já aluno de Guignard, como o da FIGURA 1.3, de 1948.

metade de baixo do desenho, acaba reforçando o peso composicional das partes preenchidas a grafite e entre elas estão os telhados. Tal reforço será cada vez mais evidente ao longo dos primeiros desenhos de Amilcar, como veremos adiante.

Amilcar, originalmente, pensava em fazer carreira jurídica, seguindo os passos do pai, que foi advogado, juiz e depois desembargador. Chegou, de fato, a concluir o curso de direito da Universidade de Minas Gerais e até mesmo a trabalhar por algum tempo na área<sup>17</sup>. Mas, paralelamente, começou a interessar-se pelas artes e, com as aulas de Guignard, seu caminho foi definitivamente traçado<sup>18</sup>.

Nas aulas, Amilcar

Dedicou-se sobretudo ao desenho, acompanhando Guignard e Mario Silésio em visitas a cidades históricas como Ouro Preto, Mariana, Sabará, Catas Altas e Caeté. Enquanto Guignard pintava, Amilcar de Silésio desenhavam. (BARBARA, Vanessa. In: NAVES. p.176)<sup>19</sup>

É claro que essa ênfase no desenho partia principalmente de seu professor, Guignard, que acreditava que o mesmo era um instrumento essencial de formação artística. Particularmente marcante é, por exemplo, a referência ao uso do lápis duro nas aulas de Guignard.

O desenho com lápis duro foi como um funil, me fez entrar por um caminho que eu achei muito bom. Desenhar com lápis duro dá o prazer de fazer bem feito. Você não pode errar, você tem que fazer o melhor possível. Se errar não há conserto, não sai nunca mais, pois o lápis duro sulca o papel.

---

<sup>17</sup> Um fato curioso é que Amilcar, por meio do exercício do direito, chegou a ser Chefe da Polícia em Minas Gerais por um curto período. (ver anexos)

<sup>18</sup> “No ano seguinte, em 1944, por iniciativa da prefeitura, o curso de desenho e pintura de Guignard foi incorporado ao de arquitetura, que já funcionava como um curso livre. (...) Amilcar fez parte da primeira turma que prestou o vestibular exclusivamente para frequentar as aulas de Guignard.” BARBARA, Vanessa. *Vida e Arte: uma poética em construção*. In: NAVES, 2010. p. 175-176. Embora seja interessante ressaltar que Amilcar já frequentava informalmente as aulas de desenho desde 42.

<sup>19</sup> O trecho também aparece, de forma idêntica, no texto de Márcio Sampaio, da editora Takano.

O traço tem que ser feito corretamente, severamente. Isso me deu uma grande alegria e comecei, por aí mesmo, a ser mais severo, mais decidido. (SILVA, 1999. p. 33)

Como o fato é citado por Amilcar de forma frequente em depoimentos e entrevistas, detenhamo-nos, um pouco, sobre ele.

A “dureza” do lápis é determinada pela quantidade de argila que é adicionada à grafite. Um lápis “macio” tem grande concentração de grafite e o traço mais escuro, já que é a grafite o pigmento sólido desgastado no atrito com o papel ou outra superfície. Assim, um lápis “duro” tem o traço mais claro, devido à menor concentração de grafite e uma maior concentração de argila, é mais “áspero” e tem uma maior resistência de atrito, fazendo com que sejam deixados sulcos no papel quando usado. Daí a menção ao lápis que “corta” o papel. O lápis “duro” torna também inútil o uso de borracha, já que é possível apagar o traço deixado pelo pigmento, mas não os sulcos. É clara a estratégia de Guignard, ao incentivar o uso de um instrumento “inexorável”, queria que seus alunos perdessem o receio e a insegurança tão comuns aos que ingressam nos estudos artísticos. Assumindo o erro como parte integrante do processo, o aluno adquiriria despreendimento e confiança cada vez maior em suas habilidades.

A FIGURA 1.4, de um momento um pouco posterior (1947), é de lápis de cera sobre papel e, embora não faça uso do chamado lápis “duro”<sup>20</sup>, utiliza-se do mesmo princípio, no sentido de usar um material que não é permitido apagar<sup>21</sup>. O

---

<sup>20</sup> A técnica é erroneamente especificada em algumas fontes como tendo sido feita com o lápis “duro”.

<sup>21</sup> Um outro modo de encarar o uso do material, e diametralmente oposto, seria fazer um paralelo entre o uso do lápis de cera e as experiências posteriores de Amilcar com tinta, já que o lápis de cera não é um instrumento incisivo como o lápis “duro” e tende a deixar um rastro mais massivo, aproximando-se mais do traçado obtido com pincel ou trincha. Na verdade, trata-se de um material que poderia ser encarado como transição entre o lápis “duro” e a tinta. O problema dessa abordagem é que as experiências de Amilcar com pintura são muito posteriores cronologicamente e

desenho é também o que foi premiado no 52º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>22</sup>, rendendo à Amilcar a medalha de bronze. No 51º Salão, ele já havia sido selecionado.

É um desenho, também de paisagem, que já exhibe feições claramente geométricas. As casas são vistas sob uma perspectiva aérea, como se o observador estivesse sobre uma elevação próxima (em se tratando da íngreme Ouro Preto, podemos especular que é bastante provável que fosse mesmo a situação). As linhas que representam as portas e janelas são mais claras e exibem curvas, as dos telhados e paredes, mais grossas, são retas e formam polígonos (triângulos, trapézios). As casas são, por vezes transparentes, corpos ocios constituídos inteiramente de linhas. Em relação ao desenho anterior, pode-se notar que a representação começa a ceder lugar à geometria e esse seria um caminho essencial para a obra de Amilcar. Como o desenho é de lápis de cera, não seria possível apagar nem voltar atrás, mas possivelmente o artista reforçou com um traço mais grosso os telhados geométricos *a posteriori*. Em um desenho mais acadêmico em que sejam utilizadas apenas linhas, i.e., não se faça uso de artifícios que visem a simular a iluminação com áreas de sombras e luz, a intensidade do traço geralmente é usada para indicar a distância relativa do objeto frente ao espectador. Traços mais grossos e escuros indicam proximidade, traços mais claros, distância. Quando se quer trazer algo objeto para frente ou colocá-lo em evidência num plano anterior, os traços escuros criam a ilusão, por destaque, de que aquele objeto está mais à frente. Amilcar, ao destacar os telhados em detrimento de sua posição num espaço imaginário oblíquo à tela, de fato os trouxe para frente, como se quisesse separar o que era abstrato do que era representativo.

---

não encontramos obras de lápis de cera durante esse período que pudessem confirmar o material como um “elo” entre as produções.

<sup>22</sup> Não foi possível acesso a uma fonte que não deixasse dúvidas, há uma pequena chance, portanto, de termos nos enganado.

A transformação completa-se ao analisarmos o desenho da FIGURA 1.5. Um emaranhado labiríntico de retângulos preenche a folha de papel *Kraft* de 1955.

Aqui, ao invés do confronto entre o geométrico e a paisagem, estamos diante de uma paisagem geométrica. O mundo já foi convertido numa linguagem artística que não precisa mais de referencial. É como se Amilcar, nos desenhos mostrados, fosse gradativamente convertendo o mundo a seu próprio “léxico”, a chamada “castrografia”.

Só que o mundo criado, embora habitado por suas próprias formas, ainda segue o padrão de ordenação a que estamos acostumados. Amilcar cria a ilusão de profundidade com as próprias figuras geométricas. As de linhas mais tênues parecem distantes do observador, enquanto as de linhas mais grossas parecem mais próximas. Embora do confronto entre representação dos objetos e geometria tenha emergido um vencedor, a representação do espaço ainda persiste. Assim, trata-se ainda de um plano tridimensional emulado na superfície do desenho. Ainda que seja uma janela aberta a um mundo que só pode existir enquanto mundo artístico, ainda é uma janela aberta. Ao abandonar o desenho de representação, o próprio espaço geométrico impôs sua ordenação no espaço fictício criado pelo desenho. Nos trabalhos que Amilcar retomará, mais tarde, a partir da década de 70, essa janela será gradualmente deixada de lado, dando lugar tão somente à superfície plana de Denis.<sup>23</sup> O espaço seguirá, então, suas próprias regras.

•

---

<sup>23</sup> Como citado, por exemplo, em Teoria do Não-Objeto: “(...) um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira”. (GULLAR, 1959)

Ainda sobre o desenho, dissemos anteriormente que, para Amilcar, o desenho sempre foi a primeira manifestação do pensamento no mundo físico, e é a partir dessa perspectiva que analisaremos a FIGURA 1.6 a seguir. Trata-se de um rascunho de diagramação do Diário de Minas, aproximadamente de 1964<sup>24</sup>, alguns anos após a experiência pioneira no Jornal do Brasil. Nele uma série de retângulos é distribuída ao longo de um papel milimetrado. Diferente da maioria dos desenhos que servem de projetos às esculturas, de que falaremos mais adiante, aqui a medida é usada para se ter um controle da quantidade de texto que será posteriormente inserida, por questões técnicas relativas ao processo de impressão do jornal, produto final.

Os retângulos variam de função e servirão como “caixas”, em que serão inseridos textos, fotos, charges. O papel usado não é muito espesso e dificilmente suportaria a intervenção com o lápis “duro”. A folha é dividida em três colunas e a partir delas os retângulos são dispostos, por vezes invadindo o campo que seria reservado à outra coluna. Isso cria uma certa dinâmica que quebra a monotonia que uma página, com as três colunas rigorosamente usadas de cima a baixo, causaria. A dinâmica é também reforçada pelo cartão amarelo, que aparece no alto, à esquerda (provavelmente seria inserido um desenho ou vinheta). Podem ser notadas setas ligando as caixas em que se lê “fotos” e que apontam para retângulos menores, em que seriam inseridos os textos. É fácil constatar que se referem às matérias e às fotos ilustrativas das mesmas. Podemos notar, porém, que a sua correspondência não é fixa. Ora o texto está localizado abaixo, ora do lado

---

<sup>24</sup> A data é aproximada, mas sabe-se que: “Assim, em 1964, o Diário de Minas chamou Amilcar de Castro para fazer uma reforma, cujos resultados foram animadores.” (NAVES, 2010, p. 300). Note-se que Amilcar utilizou-se de folhas diagramadas impressas do Jornal do Brasil, o que pode gerar alguma confusão.

(veremos adiante como tal solução irá resultar em diferentes soluções composicionais no Jornal do Brasil). Tal arranjo faz com que haja um ritmo de leitura da página em que o leitor seria obrigado a circular constantemente o olho ao longo da página, sempre à procura da matéria e sua imagem.

Constatamos também que há, no desenho de diagramação, marcas de uso de borracha. Ora, Amilcar enfatiza sempre que o desenho à lápis “duro”, aprendido com Guignard, serviu exatamente como modo de incorporar o erro à obra, dando ao traço do artista um caráter de irreversibilidade. Por que, então, o seu uso, aqui? Como, na diagramação, o espaço é restrito, restava a Amilcar adequar-se ao meio e soma-se a isso o fato de que talvez os papéis milimetrados fossem limitados. Mas a principal razão é que, apesar do discurso do lápis “duro”, não era muito raro que Amilcar utilizasse a borracha nos desenhos projetuais de escultura (FIGURA 1.7). Resta concluir que o lápis “duro” foi tão somente uma etapa do aprendizado, de formação do estudante em artista, que, depois, poderia seguir os próprios caminhos, usando ou não a ferramenta. O uso de borracha, assim, não é mais um indício de insegurança, mas uma opção disponível que poderia ser útil ocasionalmente.

O que é de interesse na FIGURA 1.6 é que começamos a vislumbrar, pela primeira vez, o Amilcar projetual. Embora, a partir da década de 70, seu desenho tenha voltado a adquirir um caráter autônomo (através dos “desenhos” <sup>25</sup>à tinta), por longo tempo o desenho assumiu uma função de bastidores, enquanto Amilcar se afirmava como diagramador de renome e escultor.

Além disso, apesar de termos analisado o desenho de diagramação na sequência de três outros desenhos artísticos, deixando implícito que fariam parte de um mesmo *corpus*, temos de discutir a diferença entre as duas produções.

---

<sup>25</sup> Modo como o artista se referia a essa produção, tal questão será problematizada, adiante.

O desenho de diagramação é diverso do desenho da escultura e não poderíamos tratar os dois da mesma forma. De fato, como lembra (AGUILERA, 2005, p. 34)

Entretanto, são claras as diferenças entre a escultura e o desenho, de um lado, e a diagramação, de outro. Na diagramação, o artista tem que se adaptar a um determinado material não escolhido por ele - o papel de jornal - e depende dos elementos tecnológicos disponíveis - máquina, papel, tinta. Além disso, tem ainda que considerar as motivações econômicas e uma porção de coisas externas ao próprio desenho. A característica simples e ordenada das páginas do JB deve muito à necessidade de não desperdiçar chumbo e à precariedade dos recursos gráficos da época.

Aqui entramos no difícil caminho de discernir a escolha do que era limitação, que não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Todo artista lida com a limitação da matéria e com Amilcar não foi diferente, nem mesmo em sua produção artística. Se enxergarmos a ordenação do JB como limitação do desperdício de chumbo, convém também lembrar que a própria obra escultórica de Amilcar sempre encontrou dificuldades devido a limitações técnicas <sup>26</sup>. Por outro lado, se desconsiderarmos questões econômicas e limitações do meio “jornal”, corre-se o risco de tratar como opção estética aquilo que era limitação do próprio meio. A verdade provavelmente está equilibrada entre os dois extremos. A diferença primordial entre um desenho feito para diagramação e um desenho artístico talvez esteja em seus objetivos: enquanto na diagramação a arte é um meio, no desenho a arte é um fim.

Além disso, devemos considerar também outro fator, que é a própria relação da produção com o público. Seria errôneo afirmar que só na produção de

---

<sup>26</sup> Como visto em: “Essa decisão de dobrar o ferro, em lugar de soldá-lo, criou alguns problemas práticos para o artista, porque, inclusive, por falta de dinheiro, ele não pode, até a segunda metade dos anos 1990, dobrar mais de duas polegadas (...). O maior problema que vejo nessa limitação material de Amilcar foi a dificuldade de lidar com o aumento das escalas das esculturas (...) a impossibilidade de aumentar a espessura das peças diminuía sua intensidade.” (NAVES, 2010, p. 23-24)

diagramação existe uma preocupação com o público, quando na verdade o resultado esperado do espectador com a obra é que é diferenciado.

Para deixar a questão mais clara, talvez agora valha a pena utilizar de um conceito extraído da assim chamada Estética da Recepção. Antes, um porém. É preciso certa cautela ao tomar-se algo que nasceu de preocupações concernentes à literatura e aplicá-la às artes visuais, pois se corre o risco de, num processo indutivo descuidado, concluir que tudo que vale para a literatura vale também para as artes visuais. E, se vale *a priori*, não temos porque investir tempo em olhar sobre as obras desta última. Em se tratando de artes, não haveria equívoco maior. Pode, à primeira vista, parecer uma preocupação tola, quase óbvia. Mas, infelizmente, tem-se tornado uma prática recorrente e, estranho paradoxo, principalmente em escolas de arte.

Porém apontado, vamos à Estética da Recepção. Em *Ato da Leitura*, Wolfgang Iser lança mão de vários modelos conceituais de leitor<sup>27</sup>. Um dos modelos utilizados é o de “leitor implícito”. Para Iser, o leitor implícito é aquele modelo que antecipa a presença do receptor. Ele estaria presente no próprio escritor, no momento de criação de sua obra:

(...) a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de feitos de textos ficcionais. Pensamos no papel do leitor, perceptível no texto, que é composto por uma estrutura do texto e estrutura do ato. Se a estrutura do texto estabelece o ponto de vista para o leitor, então isso significa que ela leva em conta uma regra elementar da nossa percepção que diz que nosso acesso ao mundo sempre é de natureza perspectivística. (ISER, 1999, p.78)

---

<sup>27</sup> Tais modelos são bastante comuns na teoria da literatura. Exemplos são o “leitor modelo”, utilizado por Umberto Eco e o próprio Iser com os conceitos de “leitor ideal” e “leitor contemporâneo”.

Não devemos nos confundir com o uso do “perspectivística” no trecho acima, que, em se tratando de artes plásticas, pode adquirir uma acepção não desejada. Iser refere-se tão somente ao fato do autor se colocar no lugar do leitor no ato de leitura da obra. Podemos traçar um paralelo e concluir que deve haver também um “espectador implícito”, que o autor imagina no ato de concepção de uma obra plástica, já que o artista faz uma obra tendo em vista uma determinada reação do espectador<sup>28</sup>. E chegamos ao ponto em que desejávamos: tanto um desenho artístico quanto o de diagramação de jornal pressupõe a existência de um “espectador implícito”.

A questão, portanto, não é a presença ou ausência do espectador do momento de concepção da obra, mas um tipo de relação diferenciada que é estabelecida entre o espectador e o autor. Uma obra de arte pode ter em vista um amplo espectro de reações, mas, ao conceber-se a diagramação de jornal de ampla tiragem, a preocupação fundamental do ponto de vista do autor em relação ao espectador seria o de provocar uma reação positiva e de aceitação, sempre tendo em vista uma maior clareza na comunicação. Vejamos o que diz Amilcar:

Diagramação também é desenho, o pensamento é o mesmo. Só que, na diagramação, tenho que prestar atenção no leitor e ele tem que gostar do que está vendo, tem que ler com facilidade. Assim, tenho que prestar atenção em onde vai ser o título, o texto, a foto. Essa coisa de arte aplicada é mais difícil por isso. No ateliê eu sou livre, sou eu sozinho. Se gostei, ótimo, se não, eu faço outro e não tem importância nenhuma. (SILVA, 1999 p. 35)

Examinemos a FIGURA 1.8. Nela, um conjunto de círculos é cortado por linhas tracejadas e instruções. Não é um desenho como obra acabada, mas projetos

---

<sup>28</sup> Por mais que determinado artista se diga alheio à repercussão e ao público. Ora, o simples fato de colocar uma obra em exposição, torná-la pública, é indício o suficiente de que o espectador é parte fundamental no jogo. De outro modo, para que se ocupar em expô-la?

de esculturas a serem construídas. Algumas esculturas, que poderiam se encaixar como resultantes desse desenho, são mostradas na FIGURA 1.9. As esculturas, produto final, são constituídas de chapas circulares de metal ao qual são inseridas dobras e cortes. Voltando ao desenho, talvez a primeira coisa que o espectador é levado a fazer é imaginar como cada uma dessas esculturas se apresentaria no estágio final, em três dimensões. Imaginá-las não é uma operação automática e demanda um certo esforço, os desenhos na verdade funcionam como uma série de instruções que precisam ser decodificadas. O fato de que Amilcar recorra a esses desenhos projetuais revela sua ligação umbilical ao desenho. Claro que a maioria dessas obras provavelmente passou também por uma maquete em ferro ou alumínio, em escala reduzida<sup>29</sup>, mas se falamos de gênese da obra, as obras começaram nesses desenhos.

A FIGURA 1.10, do final da década de 80, mostra outro desenho projetual de escultura. Aqui é interessante notar que, como na diagramação com papel milimetrado, a folha é dividida em pequenos furos e através dessa grade Amilcar desenha as formas que darão origem às esculturas de “corte e deslocamento”<sup>30</sup> (ao contrário do desenho anterior, de “corte e dobra”). Cada furo mede uma polegada e a razão disso é que as chapas de ferro são comercializadas nessa unidade de medida. Dividindo o papel dessa maneira, Amilcar teria controle direto sobre a espessura de suas esculturas, melhor, vislumbraria de maneira mais direta a proporção entre as três dimensões de suas esculturas (largura, altura,

---

<sup>29</sup> Alguns deles também tiveram maquetes em papel, como relata Ferreira Gullar: “Ele começou buscando uma linguagem geométrica universal (...) \_ Lembro de Amilcar cortando e dobrando uma folha de papel, para dar início a suas esculturas, enquanto rompia com a obra figurativa do início da sua carreira. Ele fez algo sem precedentes, trabalhando a partir do desenho no plano para criar uma escultura onde o volume é visual” (PAVLOVA, 2002) Ao abordarmos as esculturas serão tratadas também as maquetes de papel.

<sup>30</sup> Os termos “corte e deslocamento” e “corte e dobra” são usados por Rodrigo Naves para se referir aos diferentes caminhos da produção escultórica de Amilcar. (NAVES, 2010)

profundidade-espessura). O desenho em questão é dos anos 80, talvez o próprio *modus operandi* de desenhar projetualmente em uma folha já demarcada tenha surgido devido às experiências de diagramação ou concomitantemente a elas. Sabe-se que Amilcar mudou-se para o Rio de Janeiro em 1952 e logo depois começou a trabalhar na revista Manchete, por meio de Otto Lara Resende, que tinha sido colega de direito e a essa altura era diretor da referida revista. O próprio Amilcar diz que só se afirmaria na escultura quando da mudança para o Rio de Janeiro:

E você transava pintura também? A- Também, e muito, com o Guignard. Mas a pintura, não sei bem porque... Sei não, me engajei mais na escultura, desde o início./ Quando foi que você teve a primeira experiência mais definitiva com a escultura, e se dedicou mais firmemente? A- Isso foi no Rio, não foi aqui. (PAMPULHA, 1980, p.13)

Isso demonstra como o Amilcar diagramador teve sua importância subestimada ao longo do tempo, ao menos quando se consideram estudos sobre sua obra. Não só através dessa produção Amilcar teve contato com Ferreira Gullar e todo o grupo neoconcreto<sup>31</sup>, como pode ter contribuído decisivamente para o restante de sua produção e consolidação artísticas. O Amilcar escultor deve muito ao Amilcar diagramador.

•

---

<sup>31</sup> “[Entrevistador:] O mineiro é considerado uma pessoa fechada, reservada, que chega devagar. Sendo assim como foi para você entrar nesse circuito de arte no Rio? [Amilcar:] Não foi difícil porque eu não entrei em arte; eu entrei pelo jornalismo.” (CASTRO, 1998-2000, p.192)

Um aspecto da produção de Amilcar que pode causar estranheza à primeira vista são os desenhos que ele faz para o Jornal de Resenhas da Folha de São Paulo, a partir de 1995. Estranheza porque os desenhos várias vezes assumem formas figurativas, que Amilcar parecia já ter abandonado há muito tempo (FIGURA 1.11). Antes de prosseguir com a análise, temos de destacar alguns pontos. Aqui estamos tratando de uma escolha. Apesar de estarmos ainda num veículo de mídia impressa, a situação é bem diversa de quando Amilcar implementou a reforma do JB. Quando aceitou a tarefa de diagramar e ilustrar o Jornal de Resenhas, Amilcar já era um artista mais que consagrado (tanto nas artes plásticas quanto nas artes gráficas). É muito difícil supor de não gozasse de uma liberdade muito ampla para fazer o trabalho. Mesmo os problemas de espaço não se tornam um obstáculo do meio, já que ele era encarregado também da diagramação, inclusive da vinheta “Jornal de Resenhas” e podia reservar a seus desenhos o espaço que desejasse. Por que, então, desenhos figurativos? Parte da pergunta nos é respondida ao constatarmos que Amilcar nunca parou de desenhar e, embora os desenhos não figurativos fossem a maior parte de sua produção, podem ser encontrados exemplos de desenhos figurativos, como na FIGURA 1.12. É de se ressaltar também que em grande parte os desenhos estão relacionados diretamente com o texto apresentado na primeira página. Podemos supor que Amilcar, numa preocupação comunicativa, nem sempre estivesse de acordo que os desenhos abstratos fossem sempre a melhor forma de fazer dialogar texto e imagem. O Amilcar diagramador nunca esqueceu suas obrigações com o leitor.

Vale que nos detenhamos um pouco nesses desenhos. Uma particularidade deles é que apresentam o traço mais solto e são todos “desenhos de linhas”

O desenho é muito importante para trabalhar a escultura porque não tem negócio de sombra. Sombra engana todo mundo, enrola todo mundo. Se está errado o braço, é porque essa linha está errada, não é porque existe

sombra. A sombra muda segundo a hora do dia, a linha não, é essa aqui e pronto. (SILVA, 1999, p. 33)<sup>32</sup>

A enganação da sombra a que Amilcar alude, não é outra senão a já problematizada desde Wölfflin.

Em seu já célebre *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Wölfflin lança mão de pares de conceitos para diferenciar a Arte Renascentista do Barroco e um dos pares usado é o linear x pictórico.

Embora no fenômeno do estilo linear a linha signifique apenas uma parte do objeto, e embora não se possa separar o contorno do objeto que envolve, podemos utilizar, em princípio, a seguinte definição popular: o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas. (WÖLFFLIN, 1989, p.21)

As possibilidades da arte pictórica começam no momento em que a linha é desvalorizada enquanto elemento delimitador. É como se, de repente, todos os pontos fossem animado por um movimento misterioso. Enquanto o contorno fortemente expressivo mantém inabalável a forma, determinando igualmente a aparência, está na essência da representação pictórica conferir a ela um caráter indeterminando: a forma começa a brincar: luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que se buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade (...) (WÖLFFLIN, 1989, p.22)

Embora Wölfflin utilize os conceitos formais tendo em vista duas concepções de mundo de certo modo circunscritas a determinadas épocas (Renascimento e Barroco), as suas assim chamadas categorias já se tornaram de tal modo arraigadas no modo de como vemos o desenho que nos é hoje difícil olhar para um desenho de linhas e não pensar no conceito de “linear” do autor suíço. Assim, também, é difícil não supor que quando Amilcar fala da oposição de

---

<sup>32</sup> Amilcar também tem consciência de que a linha é um artifício do desenho, no poema *A Pescaria* (CASTRO, 1989), diz “(...) A linha não existe./ Mas, quando feita pela mão do/ homem, é desenho.” A escolha pela linha trata-se de uma opção artística.

sombras e das linhas não tivesse de alguma forma com a obra de Wölfflin em mente.<sup>33</sup>

Não é de se espantar que Amilcar seja adepto do desenho de linhas e rejeite o uso de sombras. Tanto sua formação, com Guignard, quanto o seu trabalho com diagramação do JB exigiam a predominância do desenho (o linear) sobre o pictórico. Aliás, este será o tema de nosso próximo capítulo.

---

<sup>33</sup> A referência aqui não é gratuita. Poderíamos argumentar que, como professor de artes e de sólida formação humanística, Amilcar estivesse inteirado sobre a obra em questão, mas podemos constatá-lo na prática: há um volume de *Conceitos Fundamentais*, edição de 1989, na biblioteca que foi de Amilcar, hoje no Instituto Amilcar de Castro.

## 2.

### pintura

Sobre a produção de que trataremos a partir de agora, o começo está registrado em

A produção de desenho, como expressão autônoma, Amilcar retomou quando voltou ao Brasil em 1972, depois de sua estada nos Estados Unidos. Era uma produção menos custosa de empreender e mais fácil de expor. Sua primeira exposição individual no Brasil, realizada em 1978 em São Paulo, foi com nanquim sobre papel, em grandes dimensões (100x 70 cm).” (ALVES, 2005. p. 85)

Mas antes, cabe aqui uma explicação. Amilcar não se considerava pintor e, por consequência, não se via como produtor de pinturas, preferindo denominar toda sua produção com uso de tinta 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.)

Teremos de abrir um parêntese antes de prosseguir e comentar a afirmação, pois ela é demais importante para o nosso raciocínio para que a deixemos passar. Primeiro, o modelo “gráfico” *versus* “pintor” nos remete novamente a Wölfflin, nos mesmos moldes que já explicamos no capítulo anterior. Segundo, “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 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>34</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>35</sup>.

É uma primeira pista para responder à pergunta que segue: por que se decidiu chamar de pinturas essa produção de Amilcar, embora o próprio fosse contrário a essa denominação? Embora (NAVES, 1999) tenha uma visão de que não poderíamos discordar:

---

<sup>34</sup> 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”.

<sup>35</sup> “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)

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>36</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 vassoura 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>37</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 2.1). 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>38</sup>. O que nos leva à conclusão de que, embora o discurso

---

<sup>36</sup> 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)

<sup>37</sup> “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

<sup>38</sup> FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

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 2.2). 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>39</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.

•

Particularmente interessante é o fato de algumas de suas pinturas serem assinadas, atrás, em mais de um lado. Assim, se pusermos a assinatura no sentido de leitura de cada um dos lados em que aparecem, teremos orientações diferentes, para a mesma obra, do que seria a parte de cima e a de baixo. A explicação para

---

<sup>39</sup> A tinta acrílica, de secagem notoriamente rápida, começou a entupir os tubos, impossibilitando, assim, o seu uso.

isso é que Amilcar não determinava qual seria a posição “certa” da obra, cabendo ao espectador escolher. Espectador, claro, que tivesse algum poder de girá-la. Não estamos falando de um espectador de exposição, que sofre a imposição das linhas delimitadoras. Essa escolha, aqui, é intermediada. Também não é o caso de presumir uma participação mais efetiva do espectador na obra. Embora suas experiências em alumínio nos Estados Unidos tivessem uma aproximação maior ao conceito de obra aberta como o utilizado por Eco no livro de mesmo nome<sup>40</sup>, na maior parte de sua produção prevalece a posição de que o artista é quem deve terminar a obra. O espectador pode escolher maneiras diferentes de interagir com ela<sup>41</sup>, mas sempre *a posteriori*.

Voltando às assinaturas, essa possível múltipla orientação é talvez sintomática de algo mais profundo que nos ajudará a entender um outro aspecto da produção de Amilcar.

Em 1972, o crítico de arte Leo Steinberg escreveu um artigo que se tornaria célebre: *Reflections on the State of Criticism*<sup>42</sup>. Nele, Steinberg analisa um novo modo de se fazer pintura e dá a ele o nome de “plano do quadro de tipo *flatbed*”<sup>43</sup>. Seria um novo modo de conceber a pintura, que se desvencilharia do estilo vertical-janela, consolidado desde a Renascença e passaria para um raciocínio horizontal da pintura, daí o nome, *flatbed*.

No artigo em questão, Steinberg analisa as obras de Rauschenberg como legítimo representante deste novo modo de fazer pintura, distante daquele raciocínio vertical:

---

<sup>40</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, 2003.

<sup>41</sup> “[Entrevistador:] No entanto você tem obras de corte que são separadas podem ser manipuladas, tiradas do lugar!/[Amilcar:] Pouco importa se você mexe ou não. Se você mexer está aí se não mexer não mexeu, isso não é importante, não é fundamental.” (CASTRO, 1998-2000, p. 210)

<sup>42</sup> Que pode ser encontrado em: STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

<sup>43</sup> *Flatbed picture plane*, no original.

(...) Mas um axioma era compartilhado pelas três interpretações e se manteve válido nos séculos subseqüentes, incluindo mesmo o cubismo e o expressionismo abstrato<sup>44</sup>: a concepção do quadro como representação de um mundo, algum tipo de espaço do mundo que se lê no plano do quadro em relação à postura humana ereta. A parte superior do quadro corresponde à altura de nossas cabeças, enquanto seu extremo inferior gravita perto de nossos pés. (STEINBERG, 2008, p. 116)

Do mesmo modo que um jornal, não dependem da correspondência com a posição humana de cima para baixo. O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. (STEINBERG, 2008, p.117)

Como argumento de sua teoria, analisa um quadro do artista norte-americano (*Terceira Pintura do Tempo*<sup>45</sup>) em que um relógio de ponteiro se apresenta virado num ângulo de 90 graus em relação ao espectador. Essa posição do relógio da pintura só faria sentido, se a mesma fosse concebida no chão ou num plano horizontal. Na vertical, o relógio estaria sempre virado; na horizontal, sobre o chão, bastaria o espectador começar a dar uma volta ao redor e o relógio recuperaria sua orientação original.

Embora estejamos cientes de que Steinberg estivesse falando de um cenário artístico diferente e Rauschenberg<sup>46</sup> seja um artista muito diverso de Amilcar, a

---

<sup>44</sup> Steinberg é o Anti-Greenberg, a escolha de Rauschenberg como exemplo é também devido ao fato que este inexplicavelmente escapou àquele teórico, famoso por ter a capacidade apurada de captar o *hic et nunc* artístico. A presença do expressionismo abstrato como “raciocínio vertical da pintura”, no entanto, nos parece discutível, principalmente se pensarmos em Pollock.

<sup>45</sup> *Third Time Painting*, de 1961.

<sup>46</sup> Vale lembrar que, apesar de Amilcar ter morado de 68 a 72 nos Estados Unidos, não se incorporou ao circuito americano e de fato só chegou a conhecer Lichtenstein: “Conheci, por exemplo, Lichtenstein, aquele das histórias em quadrinhos. Fui ao atelier dele, conversamos muito, ele foi à minha exposição, mas foi só.” (PAMPULHA, 1980, p.14) Trataremos disso adiante.

definição de pintura *flatbed*, em oposição à “pintura vertical” é surpreendentemente útil para entendermos um aspecto da produção deste. Do mesmo modo que Steinberg argumentou sobre a orientação da pintura de Rauschenberg, pode-se também dizer sobre as múltiplas assinaturas nas pinturas de Amilcar. Elas permitem múltiplas orientações porque cada uma dessas orientações é só um modo de ver a pintura. O fato de estarem na parede é um expediente, a verticalidade lhes é indiferente.

Mas com razão alguém poderia contra-argumentar dizendo que isso não é início o suficiente. Vamos adiante e vejamos um depoimento do artista:

Há muitos anos eu faço desenhos grandes sobre tela. Eu armo a tela em cima do Eucatex, desenho com tinta acrílica, tiro a tela do Eucatex e coloco na armação de alumínio. Você pode colocar o desenho como quiser, na vertical ou na horizontal. É porque eu não faço assim, em pé [referindo-se a um desenho], eu estou fazendo como escultura, então é livre. (SILVA, 1999, p. 35)

Para Amilcar tanto fazia a orientação da obra em pé, porque, de fato, ela não foi concebida em pé. Aracy Amaral também comenta sobre tal “versatilidade”. Ela diz que é preciso (apud ALVES, 2005, p. 85)“(…) deixar claro que esses desenhos podem ser apresentados de qualquer ângulo, sua leitura não pressupondo ‘alto e baixo’, ‘esquerda ou direita’.”

Há uma produção de Amilcar que poderia aproximá-lo ainda mais no plano de quadro de tipo *flatbed* de Steinberg: a dos tampos de mesa. É o que vemos na FIGURA 2.3. 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 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>47</sup>

Mas justo quando atingimos a maior aproximação com o conceito de *flatbed* é que começamos a notar as diferenças. 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. Ocorre caso análogo quando Steinberg argumenta sobre Pollock, para ele, “as pinturas gotejadas de Pollock não podem escapar de ser lidas como arbustos entrelaçados”. (STEINBERG, 2008, p.116) Assim, “Pollock, de fato, derramava e gotejava suas tintas sobre as telas estendidas no chão, mas isso era uma técnica de trabalho”. Ou seja, há um aspecto horizontal e vertical claros na obra, mas Steinberg acaba argumentando a favor de um deles.

O conceito também mostra diferenças em relação a Amilcar quando percebemos que ele parte de um outro raciocínio. Para Amilcar, o espaço não é figurado, mas real. A orientação da obra no espaço é totalmente sujeita a mudanças, porque Amilcar não pensa nelas com referenciais (direita, esquerda, cima, baixo, norte, sul), mas em termos absolutos, daí a afirmação “então é livre”.

---

<sup>47</sup> FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

Nos desenhos, vimos como gradativamente Amilcar passou da representação ao geométrico, mas como havia ainda um resquício de representação na concepção do espaço. A partir do desenvolvimento das esculturas, o espaço passa a ser o problema principal de sua obra e já não é possível falar em representação. Passa a adquirir uma feição cada vez mais concreta (o espaço entre duas chapas é ele mesmo, não a representação de algo) e paradoxalmente cada vez mais abstrata (passam a ser signo de um problema espacial artístico, metalinguístico, em que o espaço passa a ser o Espaço da obra).

Quando Amilcar passa ao bidimensional como expressão autônoma (o que não é o caso dos desenhos projetuais), há uma fusão das concepções artísticas e o que surge, as obras em pintura, é também em parte devido às esculturas, em parte devido aos desenhos de projetos.

Enquanto em Rauschenberg há o raciocínio de acumulação (e só se pode acumular algo no espaço horizontal), em Amilcar é o espaço em seu sentido mais pleno. Por isso, embora Amilcar flerte com a noção de *flatbed*, isso é apenas parte do todo. Em suas últimas pinturas gigantes, serão feitas tanto pinturas verticais quanto horizontais. Nessas últimas, o artista pinta, em pé, sobre a tela.

•

Como já foi dito, a incursão de Amilcar pela pintura se dá principalmente a partir da década de 70, depois de sua estadia nos Estados Unidos<sup>48</sup>. Um fator que

---

<sup>48</sup> Em 1968, Amilcar ganha bolsa da Fundação Guggenheim e passa a morar nos Estados Unidos de 68 a 72, quando retorna ao Brasil.

deve ser considerado é a dificuldade de se manter economicamente apenas como escultor. Conforme relatado em (ALVES, 2005, p. 145):

A vida de escultor não era nada fácil. Artista bastante conhecido no Brasil, em 1969, em entrevista concedida nos Estados Unidos a um diário carioca, ele admitiu não ter “vendido mais que uma dúzia de obras em 15 anos de trabalho”<sup>49</sup>. Para assegurar a sobrevivência em Belo Horizonte, Amilcar passou a trabalhar em programação visual no jornal *Estado de Minas* e dar aulas na Escola de Arte Rodrigo Mello Franco de Andrade, da Fundação de Arte da cidade de Ouro Preto. Logo começou também a lecionar na Fundação Escola Guignard, da qual foi diretor de 1974 a 1977.

De novo entramos em terreno espinhoso. Seria irresponsabilidade creditar a sua nova produção exclusivamente a fatores econômicos. Poder-se-ia contrargumentar que, se o problema fosse único e exclusivamente econômico, talvez Amilcar tivesse preferido retomar a sua profissão de advogado. Mas também sabemos que Amilcar durante grande parte de sua vida desenvolveu atividades paralelas<sup>50</sup> a de artista plástico. O fato é que Amilcar era inquieto e não se furtava de seguir novos caminhos. Por mais que sua obra tenha uma coerência muito grande, ele nunca deixou se acomodar com respostas prontas e soluções fáceis. Isso o levou da diagramação de jornais ao *design* de joias; a participar da produção dos

---

<sup>49</sup> Há controvérsias sobre tal afirmação ter vindo do artista. A referência aponta para uma entrevista de 1969 de autoria de Vera Pedrosa. No *Correio da Manhã* de 15 de março de 1969, “Amilcar de Castro - escultura de hoje”, há um artigo, não uma entrevista. Nele menciona-se ter sido publicado “há semanas” “(...) um depoimento profundo sobre a experiência do espaço em Amilcar”. Mas quem escreve o que segue é a própria Vera Pedrosa, não Amilcar: “Suponho que não tenha vendido mais de uma dúzia de obras em mais de 15 anos de trabalho”. O uso do verbo “supor” leva a crer que seja opinião da autora, não uma informação extraída de uma entrevista ou depoimento anterior de Amilcar de Castro.

<sup>50</sup> Foi diagramador de vários veículos impressos, professor e diretor da Escola Guignard, depois professor da Escola de Belas Artes da UFMG.

carros alegóricos no desfile da Mangueira de 1963<sup>51</sup>; a utilizar suportes tão diversos como telas, aventais e tampos de mesa; a diferentes materiais como madeira, vidro, pedra, metal. Talvez até por isso tenha chegado ao final da vida com o vigor de um artista no auge de sua produção (pelo caráter e dimensão de suas últimas obras adquiriram, pensamos se não é justamente o caso). Se a vida propusesse algum problema a ele, nada mais natural que respondesse com arte.

Na FIGURA 2.4, temos provavelmente uma de suas primeiras experiências no campo. Uma natureza-morta, plantas sobre um plano horizontal vermelho e ao fundo uma “parede” rosácea. Ao contrário do Amilcar retilíneo do desenho, aqui a mão do artista acaba cedendo às curvas, como se pode notar nos contornos em verde-escuro nas folhas mais à esquerda. O quadro é também marcado pela oposição de cores complementares (verde das folhas, vermelho da mesa/plano horizontal). Tentemos refazer o caminho do artista. Sobre o plano rosáceo de fundo, surgem as folhas mais ao centro, que se multiplicam em direção aos cantos da superfície pictórica. A pintura é rápida, as cores vão se misturando quando novas são adicionadas sem que as antigas camadas sequem. Alguns contornos são reforçados, é pintado o plano vermelho, *a posteriori*, assim como camadas de um branco “sujo” de verde sobre o fundo rosáceo. Surgem os contornos brancos das folhas de baixo, para realçá-las do plano vermelho, já que este as deixou apagadas. Custa-se a crer que seja essa uma obra de Amilcar, a não ser pela existência de sua assinatura em vermelho no canto inferior. É um retorno estranho à representação que, no desenho, já parecia ter sido superada (mesmo se considerarmos os desenhos figurativos de linhas, essa obra parece estar num estágio anterior).

---

<sup>51</sup> Foi a partir da produção deste desfile que Hélio Oiticica teve um primeiro contato com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira o que abriu um capítulo importante da produção deste artista.

Não é preciso muito esforço para concluir que se trata de um estudo e que Amilcar explora as possibilidades da “nova técnica”. Nova, porque embora já tivesse passado por uma educação formal em artes (pintura, desenho, escultura, modelagem, etc.), não havia ainda conquistado verdadeira autonomia nesse tipo de produção. É o Amilcar em busca da cor, tendo de lidar com a maciez do pincel (em oposição ao lápis “duro”), tendo de lidar com diferentes tons e matizes (em oposição ao grafite e o branco, ou às cores únicas de suas esculturas), diversas escalas de valores. O Amilcar retilíneo, confiante, aqui titubeia e volta a antes do geométrico, às curvas. A forma cede, porque tem de ceder espaço à cor. Mas a batalha está apenas começando, veremos como Amilcar lidará com a questão.

Eis a obra da FIGURA 2.5. Trata-se de um quadrado em que pinceladas na cor vermelha se sobrepõe até que a superfície pictórica é fechada. As pinceladas formam uma espécie de “espiral quadrada” em direção ao centro: como o formato é quadrado, a espiral cria uma dinâmica necessária já que o quadrado, assim como o círculo, tende a criar uma estrutura estática e demasiado rígida. Aliás, é só por meio da flutuação da pincelada é que é possível perceber algo além da cor. Apesar de já aparecer o gesto retilíneo da pincelada larga, tão próprio de Amilcar, aqui a cor predomina sobre o desenho. Algo diverso ocorre na FIGURA 2.6. O desenho gestual vermelho envolve um retângulo central na cor verde. As cores são complementares. A dureza do traço encontra uma nova maneira de se manifestar e é através da tinta que começa a faltar da trincha. Essa falta deixa um rastro e esse rastro não é outro que aspereza do lápis “duro”. Amilcar consegue dar a algo feito com um objeto macio (trincha) a impressão de que foi feito com algo rígido. O Amilcar da forma começa a retornar. Ao limitar o número de cores, Amilcar sente-se mais à vontade.

É também nessas primeiras experiências que vai se delineando as duas vertentes principais que a obra de Amilcar em pintura se desdobrará. 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>52</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)

Na obra da FIGURA 2.7, podemos ver o que talvez tenha sido uma de suas primeiras experiências no primeiro caminho, dos “campos geométricos”. Temos uma pintura quase que inteiramente vermelha, exceto um pequeno retângulo no canto inferior direito. O retângulo tem as duas bordas ao lado da pintura preenchidas com duas linhas brancas, que percorrem toda a tela. É difícil descrever o caminho que fazem, porque se distanciam de qualquer tentativa de enxergá-las como letras (não podemos, por exemplo, tratá-las como um k ou g invertidos). Amilcar provavelmente fugiu da semelhança com letras exatamente para que as linhas não fossem vistas como tal. Além disso, podemos notar que, apesar das linhas serem retilíneas e só mudarem de direção de modo com que formem quinas, elas apresentam flutuações em suas bordas, em toda a sua extensão. Seria fácil, com o uso de máscaras, deixá-las inteiras e perfeitas. As flutuações não são frutos da imperícia do artista, mas uma opção. Aliás, essas mesmas flutuações aparecerão em todas obras futuras, mas terão seu efeito minimizado pelo aumento das dimensões das mesmas ( como na obra da FIGURA 2.8).

---

<sup>52</sup> 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.

Sobre isso, o artista diz:

[Entrevistador:] O preto de suas pinceladas é sensível. Ele não é uniforme, ele tem brilhos, ele carrega a marca da pincelada direcionada, mas ele tem também uma imprecisão em suas margens, nas rebarbas (...)/ [Amilcar:] Certo. Acontece. Eu também acho que acontece sim. Gosto demais do errado. É o que eu mais gosto. Às vezes o errado me direcionada para encontrar coisas incríveis. (CASTRO, 1998-2000, p.186)

É inegável também a semelhança da obra com algumas de suas esculturas (notadamente, as referidas como *corte de deslocamento*). De fato, é nessa sua produção que as obras se assemelham mais ao desenho, como ele gosta de afirmar, e aos próprios desenhos projetuais de escultura.

Semelhante aproximação pode ser encontrada na FIGURA 2.9. Temos um retângulo ligeiramente mais alto que largo, que é a própria superfície da obra, dividido ao meio em sua parte superior. A divisão, em branco, aumenta progressivamente de espessura, de modo que chega a quase formar um triângulo com a base inferior do retângulo. Outra “fenda” se abre ao lado esquerdo, partindo da base do retângulo e encontrando-se com a primeira. “Fenda” porque é exatamente essa a ilusão - a pintura parece cortada e dobrada num espaço imaginário. Amilcar passa o raciocínio da escultura a uma estrutura bidimensional, mas não é só uma mera transposição de seus desenhos projetuais. Se pela ilusão somos levados a imaginar um corpo x dobrado no espaço branco, devemos também imaginar que a “metade” preta à esquerda parece se afastar progressivamente desde a fenda superior até a base e poderemos chamá-la mesmo de “metade”, porque aí não descreveríamos mais figuras geométricas num plano, mas projeções tridimensionais num dado espaço: a obra torna-se um retângulo que foi cortado e dobrado. O espaço imaginado, apesar de podermos traçar a ilusão causada pela perspectiva, não é o espaço representado do mundo a que estamos

acostumados. É a superfície da pintura que é fendida e, só pode sê-la, enquanto a pintura se define como plana. O corpo partido não tem dimensão, é a superfície de Denis aberta: o corpo é da espessura da tinta. A pintura, tal qual a fenda de Fontana, torna-se uma metalinguagem da própria pintura. Por isso se difere do espaço presente nos primeiros desenhos analisados.

A FIGURA 2.10 mostra um meio caminho entre essas duas produções. Na maior parte das obras de Amilcar, geralmente interpretamos como desenho aquilo que é aplicado sobre o branco da tela ou papel, seja ele de cor preta, vermelha etc. A obra aqui presente nos faz ter uma segunda interpretação de toda a sua produção e somos quase levados a rever cada uma de suas obras e tomá-las sob esse ponto de vista. Ela é constituída de três retângulos brancos e um verde. Os dois maiores retângulos brancos e o verde têm suas extremidades inferiores alinhadas à margem de baixo da pintura. Além disso, suas bases são menores que suas alturas, a ponto de podermos dizer que os retângulos se encontram “em pé”. O primeiro retângulo, mais largo e de altura maior, termina próximo ao centro e ao seu lado. Há um outro retângulo branco que é de igual tamanho a um mesmo retângulo verde que se encontra dentro do retângulo maior, de modo que temos a impressão de um espelho em negativo. Há ainda um outro retângulo, na parte superior, que se encontra “deitado” e é muito estreito, comparado aos outros. O fato da descrição em retângulos brancos ser a de mais fácil “verbalização” nos dá uma pista preciosa sobre a própria obra. Amilcar não usou tinta branca sobre um fundo preto, ele pintou com a tinta negra sobre uma superfície branca. Essa inversão de permanência/ausência lança às outras obras o olhar de que devemos sempre, ao considerar as obras de Amilcar, considerar também o espaço em branco

como elemento ativo<sup>53</sup>. E, apesar da aparência retilínea das formas, o artista não se utilizou de réguas ou outros instrumentos auxiliares para a produção desta, exceto no que diz respeito ao retângulo de cor verde. Pode-se notar certa flutuação ou efeito um pouco trêmulo das fronteiras entre o preto e o branco (maior até do que os encontrados nas pinturas “mais rígidas, de campo geométrico”) o que não ocorre nas fronteiras definidoras do retângulo verde. Além disso, o retângulo superior é o único que, além de quebrar uma provável monotonia que uma obra inteiramente simétrica ocasionaria, lembra-nos ainda que é o preto a tinta com que Amilcar fez a obra. Quando tomamos consciência disso, somos obrigados a ver a obra de acordo com o que estávamos acostumados: agora ela é um bloco de tinta negra, os espaços em branco são vazados, mas há ainda o verde: é nele que a obra assume uma nova dimensão, que não é terceira (sólido vazado – altura, largura, profundidade), mas outra, a dimensão que só é possível existir enquanto superfície pictórica. É nesse eterno jogo que a obra se sustenta, entre o gesto da pintura e o desenho escultórico. Vemos os retângulos brancos, ora vemos a massa negra. E já não seria possível uma visão única.

•

Sobre o primeiro caminho, o de pinturas mais gestuais, analisemos a obra da FIGURA 2.11. Temos uma pintura de grande formato (140 x 230 cm) em que o Amilcar do gesto, antes tímido, já está completamente seguro do caminho a seguir. A pintura é feita com uma vassoura-pincel. As pinceladas mais largas foram feitas

---

<sup>53</sup> Tal noção nos será muito útil quando analisarmos a arte gráfica, sobretudo a diagramação de jornal.

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 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. A noção de progressivo aumento de escala nos será bastante útil ao compreendermos as últimas produções de Amilcar. Por ora, detenhamo-nos na pintura a ser analisada. Se antes tentamos adivinhar o percurso do artista para apreendermos o sentido de uma experiência a ser consolidada, aqui temos um artista já novamente 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>54</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 2.12 mostra uma das últimas produções de Amilcar, de 2002. O instrumento utilizado para a produção da pintura já é tão grande que quase não sobram espaços em branco. Assim como na FIGURA 2.13, as pinceladas ocupam quase toda a tela e a pintura é quase toda negra. Com as últimas experiências de pintura de grande formato, Amilcar teve de aumentar também o instrumento ao limite. Do pincel à trincha, da trincha à vassoura, até algo que fosse grande o suficiente para dar conta de pintura de 8 metros ou mais (alguns de seus maiores pincéis-vassouras chegavam a medir meio metro). Quando volta a algum formato um pouco menor (no caso, 2 metros por 3), já não é mais o mesmo. É como se Amilcar já não coubesse aqui.

A FIGURA 2.12 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 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

---

<sup>54</sup> FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

um pincel-vassoura gigantesco, o áspero e a economia de gestos. Temos insistindo diversas vezes na tese das aparentes contradições na obra de Amilcar. Numa visão mais aprofundada, o artista afasta-se daquelas primeiras impressões do contato com sua obra. O Amilcar de estatura baixa<sup>55</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. O enigma vai se delineando.

Com isso, chegamos às pinturas de 8 metros. A FIGURA 2.14 é 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 2.15) 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 (FIGURA 2.16) pintados por ele. Chegamos ao limite, é preciso estar dentro. O pincel é também o caminho dos pés. A obra fica maior que

---

<sup>55</sup> Nos documentos, consta que media 1,63 m.

o homem. Para Amilcar, a transcendência só é possível através da arte<sup>56</sup>. Ei-la em seu estado mais pleno.

E voltamos à biblioteca de Amilcar, folheamos um livro de sua estante: Coleção Pensadores, Heidegger<sup>57</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.

---

<sup>56</sup> “O ser humano está permanentemente querendo além. Então a obra de arte tem exatamente a transcendência do ser humano.” (CASTRO, 1998-2000, p. 182)

<sup>57</sup> STEIN, Ernildo. *Vida e Obra*. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1983



# 2.1.

## gravura

Dissemos anteriormente que não considerávamos necessário dedicar um capítulo inteiro à gravura e que decidimos tratá-la como um subitem da pintura. O motivo principal é que não enxergamos na produção de Amilcar em gravura nada que possa suscitar questões fortes o suficiente para lançar nova luz ao que já pesquisamos em sua produção sobre pintura, nem que de algum modo possa mudar nossa concepção sobre a obra do artista Amilcar de Castro. Por outro lado, não poderíamos simplesmente ignorar tal produção, sem justificar a escolha feita. Eis a razão de ser deste subitem.

O artista, embora mencione gravura em metal e ponta-seca (CASTRO, 1998-2000, p. 170), realizou a maioria de seus trabalhos em gravura através da técnica da litografia, sobre isso, diz o artista:

(...) Agora a gravura, porque é um material diferente do desenho. A gravura, como a lito, por exemplo, você desenha da pedra e depois imprime. Essa coisa de você

desenhar na pedra é o que eu acho bonito. A tinta na pedra me dá uma grande alegria de pesquisa. (CASTRO, 1998-2000, p. 170)

A litogravura ou litografia é um processo planográfico (ou seja, a matriz é plana e não sofre incisões, diferente da gravura em metal ou xilogravura) em que uma pedra calcária específica é preparada com um composto de ácidos para que determinadas partes possam absorver tinta. O desenho é feito através de um meio gorduroso (tintas e lápis específicos), sendo as partes sem desenho depois seladas. A pedra é a matriz, que depois será entintada, também com uma tinta gordurosa. A parte que recebeu o desenho torna-se capaz de absorver e “descarregar” tinta, fazendo com que seja possível o processo de impressão.

Ocorre que a gravura, principalmente em pedra (litogravura) sofre de uma limitação básica de origem técnica: o tamanho<sup>58</sup>. Como ficou claro no capítulo 2, houve desde o começo um errático, porém progressivo aumento das dimensões das obras em pintura. Poderíamos pensar que em gravura suas obras seguiriam também o mesmo caminho, mas, ao que parece, o meio acabou abortando o percurso. A hipótese que temos e tentaremos demonstrar aqui é que a limitação do

---

<sup>58</sup> Basta lembramos que a gravura *Booster*, de Rauschenberg, de 1967 (181.7 x 89.3 cm), tornou-se também um marco técnico, especialmente por suas dimensões e por combinar lito e serigrafia numa só gravura. Mas devemos lembrar que só foi possível de ser realizada através de uma oficina altamente especializada e a um provável custo nem de longe desprezível. Sobre o assunto, consultar: KINSMAN, Jane. *The Art of Collaboration: The Big Americans*. Canberra: National Gallery of Australia, 2002

tamanho funcionou desde sempre como um aspecto limitador de sua produção por Amilcar, interferindo diretamente na forma.

Podemos ver na FIGURA 2.17, por exemplo, que o Amilcar já de pinceladas largas necessita de espaço, mas é tolhido pela falta dele. O gesto torna-se curto e apertado. É como se Amilcar tivesse espremido.

Vejamos outro exemplo. A FIGURA 2.18 mostra uma pedra litográfica usada pelo artista. Nela há a superfície lisa sob a qual o artista desenhou com material gorduroso (possivelmente um pincel). À esquerda, podemos ver uma estrutura de zigue-zague em que linhas levemente sinuosas se encadeiam. Não é um movimento ininterrupto, há espaços em que essas linhas não se tocam, poderíamos vê-las como uma série de “V”s ou “M”s invertidos. Elas desembocam numa estrutura composta de dois retângulos de mesmo centro, cujos lados superior e inferior, além da aparência de falta de tinta que já nos é familiar em sua produção em pintura, apresentam-se de uma espessura muito maior que o restante dos traços, dando-nos a impressão de terem sido feitas com o outro lado do pincel. O conjunto todo parece um pouco tímido em relação às margens, diferente do que tínhamos visto nas obras em pintura, cujas intervenções frequentemente tocam, margeiam ou ultrapassam as bordas. A próxima (FIGURA 2.19) mostra a gravura impressa, em seu formato final. Dois pontos chamam a atenção. O primeiro deles é que o desenho encontra-se invertido. É do processo. Ao passar a imagem da matriz

ao papel, há o espelhamento, pensemos num “carimbo” e de modo análogo podemos imaginá-lo. A outra diferença é que agora aparece um retângulo vermelho, chapado, preenchendo todo o retângulo do centro. Isso dá solidez aos retângulos, fazendo-os parecer como uma figura, em contraste com as linhas de zigue-zague. O retângulo foi adicionado depois, a matriz é sempre monocromática, as cores são inseridas no processo de impressão.

O que se poderia dizer da FIGURA 2.20? Sem dúvida trata-se de um Amilcar, mas um Amilcar de pinceladas curtas, há o gesto, há o rastro, que já vimos em suas obras de pintura, porém não há espaço. A tinta, gordurosa, é mais pegajosa, Amilcar torna-se menos fluido, é como se a própria espessura da tinta contivesse o gesto, como se um grande centro de gravidade comprimisse toda a estrutura. Poderíamos imaginar que, se fosse possível, esse mesmo desenho se transformaria numa de suas pinturas, cessada essa imaginária atração gravitacional, em relação ao centro.

Isso se torna evidente na FIGURA 2.21, duas formas circulares, a menor à direita, o modo com que se alternam áreas escuras de áreas com falhas de tinta criam um jogo de profundidade. Assim, o círculo externo parece um anel achatado, cuja parte de dentro é sugerida por uma listra escura, de um preto chapado, que podemos ver na parte inferior. O círculo menor torna-se cilíndrico, com o cilindro apoiado em um eixo quase paralelo ao suporte. A esfera é a forma através da qual

a gravidade tende a distribuir as massas, já que todos os pontos tornam-se equidistantes. Num mundo em duas dimensões, poderíamos supor que a gravidade tendesse a formar círculos ou formas circulares. Amilcar novamente acaba tendo de se adequar à técnica, e a forma acaba sofrendo uma transformação. O Amilcar de gestos largos e predominantemente retos torna-se curvo.

Inegável que se trata de um meio distinto e que o artista produziu um bom número de obras, mas nos parece uma produção de alguma forma marginal, que não se constitui um pilar, como o desenho, uma exploração e potencialidade de caminhos, como a pintura, uma importante etapa de formação e raciocínio visual, como as artes gráficas, nem como sua produção mais consolidada e reconhecida, como foi a de escultura. De todo modo, não nos pareceria justo simplesmente ignorar tal produção ou proceder ao recorte. Talvez algum estudo no futuro demonstre que estivemos errados ao tratar essa produção de forma marginal. Até lá, estaremos convictos que poder agrupá-la, sem maiores problemas, nas experiências de Amilcar no reino das tintas sobre superfícies bidimensionais. Afinal, apesar da divisão cânone entre pintura e gravura, convém questionarmos se a distância que separa as gravuras e pinturas de Amilcar seja maior que a distância que separa uma obra de “corte e dobra”, de grandes dimensões, da de uma escultura feita com madeira de configurações múltiplas.



# 3.

## arte gráfica

Como já dito anteriormente, Amilcar formou-se em direito, mas exerceu pouco a profissão. Logo se muda para o Rio de Janeiro com a família (já era casado em 1952 e o primeiro filho, Rodrigo, nasce em princípios de 1953) e vale-se da amizade de seu colega de faculdade, Otto Lara Resende, para conseguir uma ocupação:

Otto Lara Resende havia se firmado como jornalista e escritor de prestígio, ocupando postos de destaque na imprensa. E é através dele que Amilcar vai iniciar sua atividade como diagramador./ Em 1953, é recomendado por Otto para trabalhar na revista *Manchete*, então a publicação brasileira de maior prestígio, ao lado de *O Cruzeiro (...)*/ A redação da revista reunia algumas das mais notáveis figuras do jornalismo do Rio, entre eles, o próprio Otto, Odylo Costa e Ferreira Gullar. (SAMPAIO, p. 16<sup>59</sup>)

---

<sup>59</sup> O texto a que fazemos referência aqui é uma versão anterior, disponível no Instituto Amilcar de Castro, e mais completa que a versão que foi publicada pela Editora Takano (BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio; FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001). Vamos nos referir ao texto não-editado sempre que houver alguma informação extra, não disponível naquele que foi publicado.

Amilcar, portanto, ingressou na atividade de diagramação por uma necessidade profissional.

A FIGURA 3.1 mostra uma das primeiras experiências de que temos registro de Amilcar, na área<sup>60</sup>. A ilustração não é dele, segundo o próprio. Castro apenas diagramou e mandou a Odylo, que gostou do resultado.

Podemos já notar, na matéria, aquilo que viria a ser uma das maiores marcas da reforma do Jornal do Brasil, a eliminação dos “fios” e utilização de espaços em branco para a separação das colunas. São seis colunas de texto, separadas em dois grupos. A ilustração, mais larga que alta, ocupa quase todo o espaço. O texto é usado quase como uma extensão da mesa. Na verdade, temos a impressão de que a horizontalidade da mesa é quebrada exatamente onde começa o texto. Se imaginarmos a mesa como uma representação em perspectiva de uma forma semelhante a um paralelepípedo, o texto seria a face frontal, ligada à altura, e a mesa, com os alimentos, seria a face superior, ligada à profundidade. O título, em caixa-alta, é alinhado ao centro e colocado à esquerda, com sua borda da esquerda coincidindo verticalmente com a borda esquerda do texto da matéria, abaixo.

Sobre a experiência, Amilcar relata:

Ele [Otto Lara] arranhou um emprego de diagramador e eu passei muito tempo diagramando a Manchete. Foi em 1954/55. Então aí, diagramei uma matéria e pedi a Hilde Weber, que era grande desenhista, pra ilustrar. E ficou um negócio bom, pois combinava escuros com os claros da página. Era uma reportagem sobre comidas brasileiras de Odylo Costa, filho, que, depois foi chamado para ser redator chefe do Jornal do Brasil e me chamou

---

<sup>60</sup> Havia uma experiência anterior, muito incipiente, mas que infelizmente parece ter-se perdido: “Amilcar não possuía o domínio suficiente de diagramação (...) [apenas] a pequena experiência da criação de cartazes e folhetos nos tempos de campanha da Esquerda Democrática, em Belo Horizonte.”(SAMPAIO, p. 17) Vale lembrar que essa pequena experiência lhe valeu um inquérito militar, anos depois: “Eu viajei em 68 [para os EUA] e voltei em 72.(...) E quando voltei, respondi a um inquérito militar. (...) porque eu tinha feito uns cartazes, assim meio socialistas, em 1942. Umas mulheres pobres, com uns meninos pobres.” (CASTRO, 1998-2000, p.169.)

pra organizar graficamente o jornal. (X – TEMPOS NO RIO DE JANEIRO, p. 53)

A observação de escuros e claros da página nos ajuda a entender a relação de Amilcar com a diagramação. Já vimos, no capítulo sobre pintura, como algumas de suas obras jogam com a noção de escuro/claro, presença/ausência.

Além disso, o “depois foi chamado (...) e me chamou”, acima, não indica uma sequência temporal imediata, pois Amilcar, em 56, ainda trabalharia na revista *A Cigarra*, de Assis Chateaubriand, antes de fazer parte da equipe do *Jornal do Brasil*. Sobre o convite para trabalhar no JB, Márcio Sampaio escreve:

O projeto era fazer uma reforma total, do conteúdo à estrutura visual. A necessidade dessa reformulação, a que se condicionava a própria sobrevivência do jornal, fora provocada por um comentário ouvido pela Condessa Pereira Carneiro, numa roda no Jockey Club do Rio: “*Você viu a manchete do Correio da Manhã? O jornal está fabuloso!*” A ilustre proprietária do *Jornal do Brasil*, inconformada, e de certa maneira humilhada, convoca imediatamente o conselho editorial exigindo uma tomada de posição<sup>61</sup>. Odylo, responsável pela reforma salvadora, por sua vez convoca Amilcar (...). (SAMPAIO, p. 17)

A passagem do *Jockey Club* parece-nos demasiadamente alegórica e pouco verossímil, mas o fato é que a reforma não se limitou à parte gráfica, foi uma reforma de toda a estrutura do jornal, como veremos a seguir.

Para Washington Lessa<sup>62</sup>, podemos dividir a reforma em três fases:

---

<sup>61</sup> Segundo Márcio Sampaio, a informação seria do próprio Amilcar de Castro, em março de 1983. Na versão final do texto, publicado pela editora Takano (BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio; FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001), ela acabou sendo suprimida.

<sup>62</sup> Usamos a versão datilografada encontrada no Instituto Amilcar de Castro, que segundo consta, foi realizada em 1988 (NAVES, 2010, p. 234). O mesmo texto encontra-se em LESSA, Washington Dias. *Dois Estudos de Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995 e no próprio catálogo da AD2 (NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010). É possível, assim

A primeira, que vai de junho de 1956, com a criação do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, até maio de 1959, a partir de pequenas mudanças paulatinas são criadas as condições e elaborados os princípios para as mudanças mais radicais. A segunda, que vai de junho de 1959, quando Jânio de Freitas assume a chefia da redação, até a sua saída em abril de 1961, é o período de maior experimentação. A terceira fase se inicia em maio de 1961, com a contratação de Alberto Dines para a chefia da redação e se caracteriza pela consolidação da reforma gráfica nos primeiros anos da década de 60. (LESSA, 1988, p. 1)

Amilcar está presente nas duas primeiras fases, mas ausenta-se na primeira fase em um intervalo de abril de 1958 a março de 1959. A saída devido a um desentendimento com Odylo, a volta devido à intermediação de Ferreira Gullar<sup>63</sup>. (LESSA, 1988, p. 6)

Para darmos conta do que significou a reforma, temos de ter em mente certos aspectos do próprio Jornal do Brasil, na época. De jornal considerado moderno desde a sua fundação em 1891, passa por uma progressiva decadência a partir de 1918.

(...) em 1918 torna-se propriedade do futuro conde papalino Ernesto Pereira Carneiro, que, tendo mais interesse no prédio em que funcionava o jornal do que no jornalismo, volta-se para a publicação do anúncio classificado.

---

como o de Marcio Sampaio, que o texto tenha sido editado antes de sua publicação, mas não conseguimos identificar, até então, nenhuma diferença.

<sup>63</sup> O próprio Ferreira Gullar havia saído em 58, ao que parece, também por desentendimento com Odylo e retornado um pouco antes, no começo de 59. Em carta a Mário Pedrosa de 16 de fevereiro de 59, o poeta maranhense diz: "(...) arremessado do JB cai meio tonto na redação do DC e depois na do DN para ganhar simplesmente a metade do que ganhava no JB (redação, suplemento, noticiário e crônica). Felizmente o Reynaldo [Jardim] (segredo) me fez colaborar anonimamente no SD [Suplemento Dominical] e com isso equilibrei as finanças... Mas não os nervos. Tudo aquilo me aporrinhou muito e uma grande insegurança apoderou-se de mim, e um certo desinteresse pelas leituras sobre arquitetura e pintura. Parei. Talvez por isso, não procurei escrever-lhe, além do mais porque meu ritornelo só dava Odylo. Mas chegou a vez dele e, sem quebrar cadeira, chutaram-no. Tudo como nos filmes de mocinho: o 'homem mau' pagou..." (MARQUES NETO, 2001, p. 220)

Em 1921, o JB, que desde 1906 publicava classificados na primeira página, à maneira do Times londrino da época, já dedica 85% do seu espaço ao pequeno anunciante. E o jornal prospera nessa linha e se desaparelha, pouco a pouco, para a produção propriamente jornalística. Passa a ser conhecido como o “Jornal das Cozinheiras”, leitoras, entre outros, das ofertas de emprego. (LESSA, 1988, p. 2)

Assim, com a morte do conde, em 54, o jornal passa às mãos da Condessa Pereira Carneiro. Quando Odylo Costa, filho, assume a chefia de redação ele “encontra uma equipe de jornalistas com décadas de casa, redigindo com pena e tinteiro, e secretários de redação que não fechavam o jornal, sendo que a edição era feita, de fato, pelo chefe da oficina, que dava prioridade aos anúncios que chegavam compostos às 4:30 (sic) da madrugada.” (LESSA, 1988, p. 3)

Amilcar chega ao jornal para coordenar o aspecto gráfico da reforma:

(...) Amilcar indica a compra de uma nova fonte tipográfica (Bodoni). Ao mesmo tempo inicia a conceituação das diretrizes da reforma. Considerando a péssima impressão do jornal, começa a limpar o desenho da página, retirando títulos em negativo e grisé (sic), vinhetas e fios. Tudo isto lentamente, pois deviam ser vencidas as resistências, sobretudo na oficina: os gráficos encaravam a proliferação destes elementos como a prova de sua competência artesanal. (LESSA, 1988, p.3)

De fato, numa publicação da mesma época (1956), é possível notar em diversos momentos a ênfase em tais elementos. Na página 50, por exemplo, o *Arte e Técnica da Imprensa Moderna* conceitua o ofício de diagramar da seguinte forma:

Diagramar, portanto, é a operação de preparar-se o esboço, em papel especialmente impresso para essa finalidade, da disposição em que devem ser colocadas, dentro das ramas tipográficas, as matérias redatoriais, os anúncios, clichês, etc., determinando-lhe, ao mesmo tempo, através de anotações feitas nos próprios originais, os tipos, corpos, medidas, **filetes de enfeite** e dimensões das ilustrações empregadas em cada caso. [**grifo nosso**] (CANTERO, 1959, p. 50)

Os filetes de enfeite, assim como vários outros elementos decorativos, eram encarados como indispensáveis para a boa diagramação. No caso mesmo do filete, era difícil até argumentar o seu caráter pouco funcional, já que “‘continham’ e ‘separavam’ o texto”.(LESSA, In: AGUILERA, 2005, p. 75) . O *Arte e Técnica* trata-se de um manual. É possível vislumbrar, a partir dele, o que Amilcar propôs ser alterado (e o que recusou) e como as mesmas questões eram encaradas, na época. Na FIGURA 3.2 podemos notar que existia até a indicação de um repertório a ser usado e como certas soluções eram incentivadas.

•

Na prática, Amilcar era responsável pelo desenho das páginas e no trabalho junto à oficina para que o proposto fosse implementado. A primeira parte era a confecção de vários layouts, aos moldes do que vimos na FIGURA 1.6.

(...) Amilcar havia desenvolvido uma metodologia de trabalho que consistia em ensaiar inumeráveis layouts de página em busca de composições com uma boa caracterização visual e que preenchessem os requisitos de limpeza e de organização funcional da leitura. Na segunda fase da reforma, este procedimento marca o modo de edição: uma vez estabelecido um repertório de layouts com a excelência gráfica desejada, o layout, escolhido em função das matérias disponíveis, determina o tamanho para a redação final dos textos.[reforma p. 7]

Márcio Sampaio relata a visão do processo, visto pela esposa de Amilcar,  
Dorcília:

Chegava em casa, no Leblon, carregado de jornais, revistas, folhas de papel de jornal, régua, esquadros. Cobria a mesa com o papel e passava a noite desenhando, fazendo marcações, recortando fotografias e textos, colando. Fazia e desfazia, até ter certeza de que tinha encontrado a melhor solução. Toda a estratégia da famosa revolução gráfica do Jornal do Brasil foi armada na mesa de jantar de nossa casa! (SAMPAIO In: BRITO, 2001, p. 214)

A FIGURA 3.3 mostra um pouco do que seria a segunda etapa do processo, descrito por Dorcília. A diagramação feita é para o jornal Metrópole, da década de 80. Amilcar faz uma espécie de colagem com a diagramação, posiciona títulos, imagens e texto e os distribui, formando o desenho da página. O texto, que aparece na imagem, é o já famoso texto fantasia “*Lorem Ipsum*”<sup>64</sup> e não é colado, na verdade, trata-se de um decalque, que já nos anos 80 era possível de se adquirir (não sabemos se o era nos anos 50). De todo modo, através dessa colagem é possível vislumbrar o que deveria ser o processo de Amilcar no JB, entre desenho, colagem, e como tal processo lembra o processo de construção das obras escultóricas, já que era também dividido em diversas etapas até o resultado final (desenho, maquete e escultura propriamente dita).

•

Ferreira Gullar, em entrevista a Yanet Aguilera, atribui a Amilcar a invenção do papel diagramado. Diz ele: “A solução foi o Amilcar inventar o papel diagramado, um papel com um número de linhas preestabelecido, quer dizer, um

---

<sup>64</sup> O “*Lorem Ipsum*” é um texto que substitui o conteúdo real e é usado para demonstrar o emprego de diversas soluções visuais que se utilizam de texto. Ao que parece, trata-se de uma corruptela de um trecho de Cícero e existem várias versões. “*Lorem Ipsum*” vem de *Dolorem Ipsum*, no texto original.

papel que tinha uma largura determinada segundo um desenho do número de toques que tinha que ter cada linha, e a quantidade de linha que tinha que ter na página”. (AGUILERA, 2005, p. 53)

Ora, talvez o sucateamento do Jornal do Brasil, na época em que Amilcar entrou, fosse tal que algumas práticas tivessem sido postas de lado ou esquecidas. Mas, voltando ao *Arte e Técnica da Imprensa Moderna*, há capítulos específicos que indicam procedimentos para a contagem de letras, nas manchetes ou nas matérias, e para a diagramação (FIGURA 3.4). Há inclusive no capítulo IV - “Diagrama completo de paginação” - detalhes de como imprimir uma folha demarcada para se proceder à paginação:

O diagrama de paginação consta de uma folha de papel levemente impressa, do formato do jornal ou revista onde é, ou vai ser utilizado, e cuja composição e impressão podem ser feitas na própria oficina, sem que isso venha acarretar-lhe grande aumento no seu trabalho, pois que uma vez montada e impressa a chapa, poderão ser confeccionados milhares deles. A impressão deve ser feita com tinta de cor fraca, como sejam: verde-claro, alaranjada, marrom, azul-claro, etc., a fim de que sobressaíam as marcações que posteriormente serão introduzidas pelos diagramadores, em lápis preto ou outra cor mais viva. (CANTERO, 1959, p. 55)

Ora, se voltarmos à FIGURA 1.6, temos acima exatamente a descrição da folha timbrada do Jornal do Brasil que Amilcar utilizou para a diagramação do Diário de Minas. Isso se confirma inclusive pelo uso da cor verde-clara.

Se não houve invenção técnica, como podemos, então, encarar a reforma? Primeiro, é preciso problematizar o termo “invenção técnica”. Como já dissemos, o Jornal do Brasil que Amilcar conheceu logo que começou a trabalhar era um jornal sucateado em vários aspectos e, se é verdade que escreviam com tinta de pena<sup>65</sup>,

---

<sup>65</sup> “O JB era escrito a mão, com pena *Mallat* 12 e tinta *Sardinha*. Isso, quando, a convite de Odylo Costa, filho, comecei a trabalhar lá, em 1957. (CASTRO, 1991)

podemos imaginar também que o sucateamento teria atingido não só a parte de infraestrutura como o corpo técnico e profissional. A reforma, portanto, foi um fenômeno demasiadamente complexo que envolveu desde as chefias, a parte editorial, os profissionais, passando por aquisição de equipamentos e o aspecto visual do jornal. É provável que Amilcar não tenha realizado nenhuma invenção técnica em termos absolutos, mas é quase certo que tenha buscado soluções técnicas que possam ser encaradas como inovadoras no cenário nacional ou, na pior das hipóteses, ao menos em termos do que estava sendo feito até então para os padrões precários do JB. O uso repetido de espaços em branco nos mais diversos tamanhos, títulos virados a noventa graus e textos com os mais diversos alinhamentos devem ter-se constituído num desafio tremendo, tanto é que não faltam relatos do contato contínuo de Amilcar com os trabalhadores da oficina, durante o processo da reforma.

Independentemente disso, a reforma tornou-se um marco pela ruptura com que começou a tratar e a pensar o aspecto gráfico de um jornal. Tal foi o seu impacto nos paradigmas então existentes que rapidamente se espalhou por diversos outros veículos (em muitos, com a contribuição de Amilcar) e é reconhecida como capítulo importante em qualquer estudo sobre artes gráficas no Brasil. Trata-se de uma empreitada feliz em que a racionalização e modernização dos processos se aliaram a um raciocínio visual ligado às mais recentes experimentações em arte.

•

Em 1956, a primeira página do Jornal do Brasil (FIGURA 3.5) apresentava-se formada por diversas colunas (nove) de classificados, separadas por fios, tanto verticais como horizontais. Os classificados são separados por seções (“Achados e Perdidos” e “Empregos Diversos”), ordenados por ordem alfabética e a letra inicial é capitular, de uma dimensão maior que o restante do texto do anúncio, portanto. Na parte superior, alinhados ao centro, estão o título do Jornal e logo abaixo as manchetes, em que recursos como o negrito, fontes em caixa-alta e alteração no tamanho das mesmas são usados de maneira não muito criteriosa. Há um *box*, logo abaixo das manchetes, com o índice e o número de páginas.

Fora os dois *boxes* (do índice, na parte superior, e do canto inferior direito, com informações sobre assinaturas) não há nenhum elemento que dê diversidade na composição, como fotos ou algum outro elemento gráfico, embora já tivesse havido algum caso precedente, não muito frequente. Segundo Amílcar de Castro: “Na primeira [página], entretanto, já haviam publicado charges de Raul Pederneras. Foi o que me levou a publicar uma grande foto. E, depois, mais de uma.” (CASTRO, 1991)

A partir de 57 (FIGURA 3.6), começam a surgir as fotos na página inicial, timidamente e centralizadas. Há uma preocupação em manter a simetria da página, tanto que o *box* do canto direito é posto agora na parte central, acima. A partir de então, entretanto, ainda são raras as vezes em que são utilizadas mais de uma foto, como na FIGURA 3.7.

Uma outra exceção pode ser encontrada na edição de 4 de dezembro de 1957 (FIGURA 3.8). Há uma foto na parte superior, que ocupa o espaço equivalente a seis colunas. A outra imagem aparece à direita, abaixo, e ocupa o que equivaleria a quatro colunas. As legendas são encontradas abaixo e acima das fotos e são separadas por fios do restante dos textos do jornal. O jornal é ainda dividido em nove colunas e os classificados ocupam ainda maior parte dele.

Na terceira página da mesma edição FIGURA 3.9, temos a constatação da aplicação paulatina e não uniforme das mudanças, visto que a mesma já apresenta as colunas sem os fios de separação<sup>66</sup> e a própria página é dividida somente em oito colunas o que seria aplicado em pouco tempo na primeira página.

Sobre a distribuição das matérias nas colunas, Amilcar relata:

E o número 8 – eu me lembrava do Guignard(...) faz parte de uma tabela muito antiga, em que os números têm perfeita relação de proporção./ Assim:  $1+2=3$ ,  $2+3 = 5$ ,  $3+5 = 8$ ./ Lembrando-me dessa tabela, desenhei a página de editoriais com o seguinte ritmo: 1-2-1-3-1. (CASTRO,1991)

Herança construtiva, provavelmente também influenciada por Max Bill: Amilcar refere-se à famosa sequência de Fibonacci. O “1-2-1-3-1” indica como as matérias começaram a ser distribuídas nas colunas, a primeira coluna com uma matéria, logo a seguir uma matéria dividida em duas colunas e assim sucessivamente. Segundo LESSA (In: AGUILERA, 2005, p. 78), a página editorial (a de número 3) de 20 de março de 59 utilizava pela primeira vez esse ritmo. “Amilcar utiliza esse ritmo como referência básica da paginação da nova primeira página. A escolha da assimetria coloca-se como uma espécie de libertação do caráter estático da primeira página da primeira fase da reforma.”

O emprego da assimetria na primeira página também levará a um dinamismo cada vez maior da composição e ao uso de soluções mais variadas e livres na mesma página. Acabará, por fim, por fazer surgir o recurso de interpenetração de legendas nas matérias e mesmo de deslocamento das mesmas em relação às fotos (antes ocupavam quase sempre o mesmo espaço, com fotos

---

<sup>66</sup> A primeira experiência de retirada de todos os fios de uma página é feita em 29 de março de 1957, na página 5 do primeiro caderno. (LESSA, 1988, p. 4)

acima e legendas abaixo, alinhadas). Esse mesmo caráter mais circular Amilcar empregará depois no desenho da página inicial do Diário de Minas (FIGURA 1.6).

Desde 1957, as fotos vão tomando um lugar cada vez mais de destaque na primeira página e, a partir de 58, tornam-se um elemento essencial, inclusive, com o uso de mais de uma foto por edição. A própria logomarca do “Jornal do Brasil” diminui de tamanho. (FIGURA 3.10) No dia 3 de outubro de 58 (FIGURA 3.11), a foto ocupa praticamente a metade da página.

No dia 2 de junho de 1959 (FIGURA 3.12), aparece pela primeira vez o “L”. Como havia uma resistência a tirar os anúncios da página inicial, Amilcar propôs que fossem dispostos nesse formato (à esquerda e embaixo) e eliminou definitivamente os fios. Finalmente, as oito colunas chegam à primeira página.

[em 1959] Opta-se por uma transformação radical da primeira página, que marque a nova ordem. Nascimento Brito [diretor executivo] resiste à retirada brusca de todos os classificados. Amilcar propõe a manutenção de um “L” de classificados que seria, progressivamente, eliminado. (LESSA, 1988, p. 6)

É claro que são mudanças ocorridas na primeira página. Como já dito, além das mudanças serem gradativas, elas não ocorreram uniformemente. Alguns cadernos puderam contar com uma maior liberdade e a reforma talvez não tivesse prosseguido não fossem as experiências bem sucedidas nesses. É o caso do Suplemento Dominical<sup>67</sup>.

Criado em junho de 1956, torna-se desde cedo o espaço mais profícuo para as experimentações que depois ganham todo o jornal. Mesmo com a saída

---

<sup>67</sup> Vale mencionar também o setor de esportes, sob a chefia de Jânio de Freitas e Carlos Lemos, que segundo Lessa (LESSA, 1988) foi um espaço bem receptivo aos “ideais” propostos pela reforma.

temporária de Amilcar, em 1958, sob o comando de Reynaldo Jardim<sup>68</sup>, o espaço continua a propor mudanças e soluções. (LESSA, 1988, p. 5)

Já no começo de 1957 possuía um padrão visual bem mais avançado do que o dos cadernos diários do jornal. Em março de 1957, desaparece a moldura das páginas. Começam também a serem retirados os fios e fios fantasia que separavam as matérias ou sublinhavam títulos (os fios entre colunas nunca tinham sido usados no SDJB), assim como títulos em negativo. (LESSA, 1988, p. 4)

É no Suplemento Dominical que vai ser publicado em 22 de março de 1959 o Manifesto Neoconcreto. É um espaço não só de inovação visual como também de crítica e reflexão sobre as artes: poemas concretos, imagens de obras, textos traduzidos e críticos são encontrados periodicamente em suas páginas.

Parte dessa experimentação pode ser vista na FIGURA 3.13, de 22 de setembro de 57. O jornal é dividido em três grandes blocos de texto e mais três linhas com títulos e autor, acima e à esquerda. O primeiro grande bloco, à esquerda, fica logo abaixo do título, é formado de uma só coluna e ocupa quase toda a extensão da página em sua altura. O segundo é formado por três colunas e encontra-se acima e à direita, e o terceiro, formado por quatro colunas, encontra-se

---

<sup>68</sup> José Francisco Alves menciona uma entrevista concedida a ele por Ferreira Gullar em que este último diz que só a partir de março de 59 é que Amilcar teria participado como diagramador, “desenhado para o SDJB”. “Ainda conforme Gullar, a maior parte do ‘sistema de diagramar’ de Amilcar foi ‘adotado’ por [Reynaldo] Jardim, que “passou a fazer a partir daí coisas até mais audaciosas que o próprio Amilcar tinha feito.” (ALVES, 2005. p. 122) Como já apontamos na introdução, é muito difícil dizer exatamente o que foi obra de Amilcar em conjunto e o que foi obra de outro baseado nos “princípios de Amilcar” durante a reforma, pois os originais da época do JB, os desenhos das páginas, tais como aquele da FIGURA 1.6 para o Diário de Minas, são de paradeiro desconhecido. Além disso, um jornal é um veículo que requer o esforço de muitos, então falar numa obra exclusivamente de Amilcar seria impróprio. Por fim, o único a afirmar essa não-participação de Amilcar antes de 59 no SDJB é Ferreira Gullar e nesta entrevista que teria sido concedida a José Francisco Alves. Como Ferreira Gullar já se equivocou quando creditou a Amilcar a invenção do “papel diagramado”, reservamos ao poeta maranhense uma posição de desconfiança, até que se prove o contrário, já que é mais provável que ele tenha se enganado novamente.

abaixo e à direita, alinhado na base com o primeiro bloco. Somos levados a imaginar os 3 blocos com os olhos que olhamos as pinturas: transformá-los em blocos sólidos de tinta, com as ranhuras características de Amilcar representadas aqui com os espaços em branco do texto. Mais, o segundo bloco dá a impressão de desalinhamento à direita, de alguma forma parece que foi puxado em sentido nordeste, em direção ao lado de fora da folha. Olhamos para a sua produção de “corte e deslocamento” de escultura, em que o artista usa o expediente de cortar o sólido, explorando diversas configurações possíveis, no espaço, dos pedaços cortados, e vemos lá quase que a transposição tridimensional do que é empregado aqui (FIGURA 3.14).

A própria veiculação de poesias concretas estimula essas experimentações. A FIGURA 3.15 é um exemplo. Há vários blocos de textos e imagens. De imagens, são usadas à esquerda uma escultura de Amilcar e uma de Weissmann, à direita. Dentro da grade de oito colunas, notamos à esquerda um bloco de texto que ocupa o espaço de duas colunas (sobre Amilcar), uma coluna vazia e cinco colunas com textos sobre Weissmann. No alto, ao centro, um bloco de texto que ocuparia também duas colunas, mas cede espaço a um título virado em 90 graus. No alto, à direita, enfim, um poema de Gullar. O uso do vazio como elemento de composição aqui é evidente e sua ligação com a escultura também: é impossível deixar de relacionar o uso de uma coluna vazia, abaixo, os espaços vazios do poema de Gullar e, na imagem de Weissmann, a semi elipse vazia sugerida pela contraforma da estrutura de metal.

O uso de títulos virados a 90 graus também encontram exemplo na FIGURA 3.16, em que três colunas de texto são precedidas por partes intercaladas no próprio título do texto. No capítulo sobre pinturas, discutimos o uso das

assinaturas de diversos lados e como para Amilcar o espaço tendia a ser absoluto. A essa altura não nos causa surpresa nenhuma que o mesmo Amilcar recorria a essa solução já em meados de 60.

O uso de espaços em branco é mais evidente na FIGURA 3.17. Na página, duas fotos que ocupam quase metade da página, uma à esquerda e embaixo, outra no alto, à direita. Ambas as fotos ocupam o equivalente a quatro blocos de texto. Quase ao centro, há um retângulo branco, sem nenhum texto. Acima e à esquerda, os dizeres “Textos e fotos”, “de” e “ Odir Amorim” assumem uma configuração composicional que nos dão a impressão de formarem um retângulo hipotético, cujo centro é o “de” e suas bordas inferior direita e superior esquerda serem sugeridas pelo alinhamento do “Odir Amorim” e “Textos e fotos”, respectivamente. O modo como as palavras são dispostas remetem a formas estruturais da poesia concreta, mas parece que isso é feito de uma forma irônica. Desde a manchete: “Pedestre de Botafogo pode escolher: ser assaltado no túnel ou morrer atropelado” até a legenda da foto no túnel escuro (“Luz Do Sol”) ou da outra foto (“Eis a Questão”), tudo remete à ironia.

Aqui se torna evidente que o espaço em branco não é usado como ausência de algo (no caso, de texto ou imagem), mas como presença dele mesmo. É um bloco branco, não em branco. Isso nos remete às experiências em pintura (FIGURA 2.10) em que Amilcar deixa flutuando a questão de forma e fundo e explica a sua afirmação em que dá importância aos escuros e claros na página, quando fala sobre a matéria ilustrada por Hilde Weber na revista Manchete. Eliminando tudo o que havia de supérfluo, Amilcar sempre trabalhou o básico: “preto e branco”.

Amilcar depois viria a trabalhar na diagramação de vários jornais, como Correio da Manhã e Última Hora (63), Diário de Minas (64) e Estado de Minas (72). Além disso, teria participado do projeto gráfico da primeira edição brasileira da Enciclopédia Barsa e “de renovações gráficas de jornais até no Norte do país como

o *Província do Pará*, em Belém, e o *Jornal da Tarde*, em Manaus, ainda na década de 60." (ALVES, 2005, p. 123) Foi responsável pela capa do livro *O Vulcão e a Fonte*, de José Lins do Rego (58) e dos livros de Kafka pela Cia. Das Letras (década de 90). Ainda na década de 90, foi convidado para a programação visual e ilustrações do *Jornal de Resenhas da Folha de São Paulo*, em que o logotipo "Resenhas", sempre variável, tornou-se uma espécie de marca registrada.

O importante para nós, aqui, é entender que a experiência no JB terá reflexos na produção do artista, como um todo. Vimos como o papel milimetrado usado na diagramação pode ter influenciado Amilcar em seu desenho projetual e como o uso de espaços em branco atravessa o tempo e vai ser aplicado na pintura. Artes gráficas, para Amilcar, não foram só um meio de subsistência ou meio de expressão artística, foram também uma importante etapa na formação do artista visual.

# 4.

## escultura

“Todas as coisas voam”<sup>69</sup>

E chegamos à produção de Amilcar que, sem dúvida alguma, mereceu a maior parte de estudos publicados ao longo dos anos, a escultura. Se por um lado isso facilita o trabalho, devido ao amplo leque de referências, catálogos e imagens de obras, por outro traz um problema: o que dizer que ainda não foi dito? De outro modo: como abordar essa faceta da produção de Amilcar sem que nos limitemos a repetir o que já foi publicado, ao ponto em que seria melhor apontarmos as referências e darmos a discussão por encerrada?

Dois extremos de dificuldade de pesquisa são o caso em que não há absolutamente nenhum material e outro quando já há material abundante. No primeiro caso, paga-se o preço do pioneirismo, o trabalho bruto do levantamento de dados, a dificuldade de acesso às fontes, as portas constantemente fechadas. No

---

<sup>69</sup> PELLEGRINO, Hélio. Todas as coisas voam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1987.

segundo, em especial no campo das artes ou da história da arte, o problema é não se perder nos inúmeros estudos já publicados de modo que uma determinada visão hegemônica possa sobrepor-se de tal maneira que o dito que afirma que “a percepção é a confirmação de uma expectativa” torna-se inescapável. Assim, em se tratando de arte, há o perigo de olhar a obra somente com o auxílio de lentes. Há uma sutil diferença entre encarar uma obra enriquecido por diversas leituras, diversos olhares e perspectivas, ou analisá-la já procurando encaixá-la em determinado ponto de vista. A teoria é que tem de se moldar aos fatos artísticos, não o contrário.

É claro que em se tratando de artes no Brasil, podemos nos arriscar a dizer que nenhuma obra de nenhum artista foi estudada a exaustão, aliás, é o contrário que ocorre: em artes plásticas temos a impressão de que todas as portas ainda estão por se abrir e mesmos nossos artistas mais célebres têm lacunas imperdoáveis. E com Amilcar não é diferente. As suas esculturas situam-se nessa curiosa contradição, foram relativamente muito estudadas num campo (história da arte) onde não há de fato muitos estudos e onde a impressão que temos é que tudo ainda está por ser feito.

Há uma quantidade considerável de estudos e artigos sobre a escultura de Amilcar que frisam sobre o mesmo ponto, a saber, a questão do “corte e dobra”. Não que a questão não seja importante para adentrarmos na obra escultórica de Amilcar, pelo contrário, é essencial, mas a repetição do mesmo argumento parece servir a uma cristalização que não nos ajuda de forma nenhuma: reduz-se, levado ao extremo, a obra a uma fórmula. Estamos, então, a um passo de esvaziar toda a sua potencialidade. “Corte e dobra” e “corte e deslocamento” são apenas denominações possíveis, agrupamentos de determinados tipos de produção por semelhanças compartilhadas, não bastam para dar conta da complexidade das mesmas.

•

O começo da produção escultórica de Amilcar confunde-se com a de sua consolidação artística. Se suas primeiras experiências foram no campo do desenho, é fato que logo cedo começou também a fazer experimentações com esculturas. A FIGURA 4.1 mostra um momento de formação artística. São vários os bustos e máscaras feitos por Amilcar nessa época. Primeiramente em argila, alguns são deixados assim enquanto outros recebem intervenções mais elaboradas. O da figura em questão recebeu poucas interferências. É uma máscara, de tamanho aproximadamente duas vezes maior que o modelo. É fácil reconhecer de quem se trata: não é outro senão Guignard. Isso fica evidente pela sugestão da fissura labiopalatal (conhecida popularmente como lábio leporino), característica já famosa do velho pintor. Notam-se os resquícios da modelagem da mão sobre a argila; Amilcar acabou optando por não polir nem dar um acabamento mais elaborado à forma. Diferente do que ocorre com a obra da FIGURA 4.2. A cabeça é modelada por inteiro e depois recebe acabamento mais elaborado, cozida e transformada em uma peça de cerâmica (FIGURA 4.3). Junto a ela, podemos ver uma versão da máscara de Guignard, dessa vez em bronze.

Tais obras, embora importantes pelo caráter histórico (é provável que sejam das primeiras esculturas de Castro) são estudos. O que nos interessa é marcar o ponto de partida a partir do qual vai ocorrer a ruptura a seguir: da figuração à abstração.

E o próprio artista nos diz como se deu essa ruptura:

[Entrevistador] Como você encara a questão da matéria na obra de arte e como você a utiliza? [Amilcar] Como um ponto de apoio, como um meio.

Eu comecei com arame e também com o gesso. Fazia uma placa de gesso e quando ainda estava mole, pegava um barbante e deixava cair nessa massa. Ia desenhando com o barbante que ficava ali até a massa secar. Depois, experimentei também tirar o barbante e descobri que ficava um sulco na placa de gesso. A outra pesquisa foi com arame no espaço: uma linha no ar, no espaço. Com arame, o espaço é vazado e eu achei melhor cobrir esse espaço com uma chapa de cobre, de latão. Aí, influenciado por Max Bill (...), eu fiz uma escultura em cobre em forma de triângulo. (II - MATÉRIA, p.15)

[Entrevistador] Você diz que essa foi a sua primeira escultura, mas não houve antes esculturas em arame? [Amilcar] Houve pesquisas sem continuidade, aquelas foram somente pesquisas. Eu era artista figurativo. Então, pra sair da figura eu fui saindo mais ou menos devagar. Fazendo gesso, cortando, até começar a aparecer formas. Foi então que eu comecei a pensar em fazer essas formas com arame, em vez de gesso. Com o arame eu só conseguia o perfil das formas, então imaginei fechar essas formas. Quer dizer, usar uma chapa em vez de gesso. Aí, entra a influência de Max Bill. E essa escultura eu expus na segunda Bienal de São Paulo. (II – MATÉRIA, p.15)

Max Bill. Não seria exagero dizer que o artista suíço torna-se um divisor de águas na arte brasileira. É interessante ressaltar que mesmo antes da I Bienal Internacional de São Paulo, Max Bill não era um desconhecido de Amilcar. Além de ter tido contato com algumas de suas ideias através de publicações que circulavam na Escola de Guignard<sup>70</sup>, Amilcar foi ao Rio ver a exposição do suíço em 1950. (SAMPAIO, p.13)

O fato é que, já a partir de 52, Amilcar começa um tipo de produção pela qual ele seria reconhecido por toda a vida e que difere radicalmente de suas primeiras experiências figurativas.

A FIGURA 4.4 mostra a escultura selecionada para II Bienal de São Paulo. É nela que Amilcar frequentemente se refere como a obra seminal que deu origem a

---

<sup>70</sup> “O número 17 (maio de 1950) da revista *Ver y Estimar*, publicada em Buenos Aires, trazia o ensaio “O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo”, no qual o escultor [Max Bill] desenvolve as ideias que estruturam sua obra recente” (SAMPAIO In: BRITO, 2001, p. 208)

grande parte de sua produção escultórica. Várias foram as suas reproduções ao longo dos anos, de modo que temos várias versões, em diferentes tamanhos e formatos, dessa mesma obra. A que aparece na foto, a original, foi feita de cobre e soldada<sup>71</sup>. A “solda” é um recurso que gradativamente vai desaparecendo nas esculturas de Amilcar ao longo do tempo. Na FIGURA 4.5, podemos perceber que há nela uma superfície reflexiva e Amilcar tem a preocupação de fotografá-la em diversos ambientes, como uma porta de loja fechada (FIGURA 4.5a), um muro de concreto (FIGURA 4.5b), uma plantação (FIGURA 4.5c) ou mesmo contra o sol, que aparece por entre o vão central da peça. (FIGURA 4.5d). Ele também explora diversos ângulos e pontos de vista diferentes, a ponto até de parecer, por um momento, não se tratar da mesma escultura (FIGURA 4.5e). Pode-se deduzir, a partir daí, duas características da obra de Amilcar que serão importantes para entender sua produção escultórica. A primeira, já esboçada no capítulo em que tratamos de pintura, é a noção de espaço em Amilcar como algo absoluto. Assim como para o artista suas pinturas não deveriam ter alto e baixo definidos, é de se supor que também na escultura o raciocínio fosse o mesmo, ou antes, essa noção absoluta de espaço começa a formar-se primeiro na produção escultórica e passa, depois, às suas pinturas<sup>72</sup>. A segunda característica, que exploraremos adiante, é a preocupação de Amilcar com o espaço circundante da obra. Ao explorar a mesma em diversos ambientes (e os diversos ambientes interagindo com a obra, até mesmo de forma direta, através da superfície reflexiva), notamos que o artista de alguma forma buscava um tipo de integração, de comunicação da obra com o seu entorno. Num vídeo do *Circuito Atelier*, produzido pela Imago Filmes para a

---

<sup>71</sup> “Ah, no princípio cortava, soldava as peças, eu nem pensava em dobra, até que me veio a idéia de dobrar e está até hoje. Essa minha primeira escultura eu fiz de cobre e soldada pois é mais fácil de soldar e também de dobrar” (CASTRO, 1998-2000, p. 220)

<sup>72</sup> “Sem suporte, isto é, sem a base, todos os lados da peça tinham a mesma importância; então, a peça deveria pairar no ar. Mesmo já fazia pesquisas com o movimento das peças: arremessando-as no ar, procurando uma nova forma de expressão.” (SAMPAIO, 1967, p.5)

C/Arte<sup>73</sup>, Amilcar diz, ao referir-se à questão do corte em suas esculturas: “(...) é o espaço na matéria, no ferro, na chapa de ferro, esse espaço, de certa maneira, introduz o espaço externo no material, ele atravessa a chapa.”



Frequentemente se relaciona a obra da FIGURA 4.4 à famosa Unidade Tripartida de Max Bill, ganhadora de prêmio Internacional da primeira Bienal de São Paulo, de 51, mas o próprio Amilcar aponta outra referência:

[Entrevistador] Viviane Matesco, em texto do 16º Salão Nacional, compara uma escultura sua de corte de 1952-53 (...) com a Unidade Tripartida de Max Bill, dizendo ser evidente a influência desta última neste seu trabalho. Eu queria saber se é mesmo evidente e onde está essa evidência? [Amilcar] Eu queria saber também, porque não sei. Unidade tripartida comigo não tem nada. Ela que falou, ela é que tem que explicar. Uma vez fiz uma escultura... Max Bill fez uma esfera e tirou um naco na esfera de um lado (assim)... e do outro lado cortou também, de cima embaixo, de fora a fora e rompeu o centro, ficando uma esfera dentro da esfera com mil curvinhas para lá e pra cá. Todas as curvas do segundo grau estão ali, um negócio fabuloso!<sup>74</sup> Essa esfera me impressionou muito. Então eu fiz aquele triângulo da primeira escultura. Esse triângulo foi influenciado por essa esfera. Agora, o engraçado é que, você despedaçando esse triângulo tem todas as esculturas minhas. (CASTRO, 1998-2000, p. 220)

---

<sup>73</sup> AMILCAR de Castro. Direção, Fotografia e Montagem: Nélcio Costa. C/Arte; Produtora: Imago Filmes, 1999. Projeto Circuito Atelier (2'39"), son., cor .

<sup>74</sup> É provável que a escultura referida se assemelhasse à “Construção em Granito”, que está no *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, em Washington, D.C., EUA, construída em 37 e executada em 1962.

Amilcar ganha em 1967 concomitantemente a bolsa Guggenheim e o Prêmio de Viagem ao Exterior do XVI Salão de Arte Moderna do Rio. Viaja então aos Estados Unidos, de onde só voltaria em 1972.<sup>75</sup>

A FIGURA 4.6 mostra uma dessas obras do período americano. De novo os limites materiais impõem-se, fazendo com que o artista procure novos caminhos. Pela dificuldade de se achar em Nova Iorque uma oficina que pudesse realizar suas esculturas<sup>76</sup>, ele tem de mudar pra Nova Jérsei e explorar novos materiais. As esculturas dessa fase são feitas em aço inoxidável.

A obra é constituída de cinco peças, quatro chapas e um anel ou argola. As quatro chapas são um retângulo longo e quatro círculos em tamanhos variados. Amilcar desenha no espaço, as peças quase não têm espessura. Como a primeira versão de sua escultura ganhadora de prêmio, elas também são feitas em um material polido: o jogo de luzes e sombras é mais nítido do que aquele nas esculturas de ferro, ou *cor-ten*, ou mesmo que na escultura selecionada na II Bienal. Além disso, cada peça não só reflete as outras peças como o que está em volta. A argola possibilita também várias configurações da própria escultura (FIGURA 4.6a). Impossível não lembrarmos de *Bichos*, de Lygia Clark. Mas há uma fundamental diferença: enquanto a obra desta última tinha a participação do espectador como elemento essencial e definidor (basta imaginarmos que a mesma obra, exposta numa vitrine, perderia o sentido), Amilcar trata a questão de modo

---

<sup>75</sup> (SAMPAIO, In: BRITO, 2001). É interessante destacar que a estadia, prevista para dois anos, foi posteriormente prorrogada. Temos a suspeita de que o acirramento da condição política no Brasil, com a promulgação do AI-5, em 68, possa ter pesado na decisão do artista. É de se supor que Amilcar estivesse ciente da situação, em carta a Amilcar de 25 de novembro de 1969, Carlos Lemos (do Jornal do Brasil) fala de “crise política, amigos presos, confusão, o diabo”.

<sup>76</sup> A dificuldade não era propriamente técnica. O fato é que as oficinas trabalhavam com encomendas e produção em série, sendo estranho a elas o expediente de produzir peças individuais. “Acostumadas à produção em escala industrial, eles não entendem a razão de se fazer ‘essas coisas, uma de cada’, pois o custo é altíssimo. (...) Também [Amilcar] não encontra chapa de ferro como a que usava no Brasil” (SAMPAIO, In: BRITO, 2001, p. 219)

diferente, a obra está lá, sempre à espera do espectador, mas a participação é meramente hipotética.

No jardim de sua casa em Nova Jersey, Amílcar(sic) de Castro diz: “Aqui me deu vontade de enfrentar o espaço cósmico, tridimensional”. Assim como a paisagem de Nova York, de cinza frio em aço inoxidável, é a nova escultura de Amílcar: peças de aço ligadas por um aro, qualquer um pode arrumar do jeito que quiser. Mas não se trata da chamada “arte participante”, esclarece o escultor: ‘esse negócio cheira a campanha do Exército da Salvação. O importante para o artista plástico é o espaço proposto’. (AMÍLCAR E SUA ARTE, 1969, p.55)

Numa matéria de 2 de março de 71 do Jornal do Brasil, Amilcar descreve as obras do período americano da seguinte forma: “Os objetos metálicos são montados sem solda, de tal modo que as peças, mudadas de lugar, possam criar efeitos diversos.” (DO BRASIL, 1971) Tais efeitos aparecem, por exemplo, na imagem da FIGURA 4.7. Aqui se pode perceber claramente que uma das peças constituintes da obra acaba sendo refletida pela superfície de outra. Tal característica também talvez aproximasse, formalmente, essa produção de Amilcar de algumas experiências minimalistas, como as empreendidas por Donald Judd. De fato, a confrontação não passou despercebida ao brasileiro:

As novas esculturas são imóveis, mas continuo achando que isso não é sua característica determinante. Os trabalhos devem ser avaliados pelo que propõem./ A base é um chaveiro e todas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como em uma esfera. Penso a escultura como se ela estivesse solta no espaço e em movimento permanente./ Sinto no movimento chamado “Minimal Art” um parentesco com o nosso passado neoconcretista. Começamos primeiro, mas somos desconhecidos aqui. Não gosto é do nome “minimal”. O nome é inadequado, porque no fundo o que desejam mesmo é abolir da arte o que seria qualquer espécie de maneirismo ou habilidade, para dar ao mundo uma visão direta. O artista seria mais um pensador, que se expressa por meio de formas, partindo da preocupação de uma comunicação total da qual os críticos seriam intérpretes. Haveria a união em torno da preocupação fundamental de valorizar o homem. É nessa

preocupação que vejo um parentesco com o neoconcretismo (outro péssimo nome). E por mim apesar de ter mudado um pouco o sentido da pesquisa espacial em meu trabalho continuo dentro do mesmo rigor construtivista, que me parece ser uma necessidade do nosso país. (MORAIS, 1969)

Traçar um paralelo entre a “*minimal art*” e o que estava sendo produzido no Brasil, especialmente no que se refere às obras dos artistas neoconcretos, talvez merecesse por si só um estudo, dada a complexidade da tarefa. Tentemos mapear alguns pontos.

Amilcar parece, a princípio, reivindicar que uma semelhança formal seja o suficiente para o reconhecimento, mas logo depois aponta as diferenças. Devemos lembrar que a inserção de artistas latino-americanos, segundo o próprio Amilcar, era difícil no circuito estadunidense:

(...) a pior coisa é sentir-se estrangeiro. É um troço horrível, você não participa da vida que os outros vivem, a vida que tá lá. (...) Em Nova York, por exemplo, nem do racismo você participa, mesmo sendo contra ou a favor. (...) E lá você não entra mesmo. Você visita um sujeito, ele te recebe muito bem, mas assim meio de costas, meio torto. Se eu ficasse por lá, tinha antes de tudo entrar nesta sociedade de alguma forma, o que não é fácil. (PAMPULHA, 1980, p.15)

Mesmo que um artista latino-americano fizesse uma obra profundamente sintonizada com a “*minimal art*”, talvez fosse simplesmente ignorado. Talvez a própria impressão de “começamos primeiro” fosse compartilhada pelo outro lado. Não queremos com isso afirmar uma produção em detrimento da outra, ou mesmo reivindicar um pioneirismo aqui ou ali, já que a questão está longe de ser simples e precisaríamos de muitos mais dados para uma análise aprofundada. Apenas ponderamos que a recepção das obras possa sofrer com um certo ruído. Tal ruído também não pode ser encarado como fator determinante, já que Amilcar ganhou a bolsa Guggenheim porque houve naquela sociedade alguém que enxergasse qualidade na obra do brasileiro.

Mas o artista mineiro não se limita às semelhanças, aponta também as diferenças – segundo ele, enquanto a *minimal* partiria de uma abordagem em que estaria disposta a abolir os maneirismos ou habilidades e a função do artista seria a de um pensador que obtém a comunicação através dos críticos-intérpretes, os neoconcretos partiriam de bases construtivas em direção a uma cada vez maior valorização do homem. Essa “valorização do homem” não é outra senão a polêmica que motivou a confecção do Manifesto Neoconcreto, em 59. O homem em oposição ao “objetivismo mecanicista” do “artista concreto racionalista”(GULLAR, 1959). Para Amilcar, a partir de pontos de partida distintos, tanto a “*minimal art*” quanto os neoconcretos chegariam numa mesma postura em relação à arte. (É difícil precisar o que Amilcar via como “valorização do homem” em relação à “*minimal art*”, provavelmente a imagem de que um “pensador” estaria mais disposto a tal valorização). O fato é que partilhavam ainda mais pontos em comum. Vejamos:

Michael Archer, ao falar sobre a obra de Donald Judd, cita Barbara Rose, que afirma:

A rejeição de Judd do ilusionismo está profundamente enraizada no princípio pragmático de que a lealdade aos fatos é um valor ético. Para Judd, o ilusionismo está próximo da imoralidade, pois falsifica a realidade. O pragmatista exige uma correspondência absoluta entre fatos e realidade, as coisas têm de ser como parecem ser. (ROSE apud. ARCHER, 2001, p. 50)

Essa rejeição ao ilusionismo fará artistas como Judd primeiro buscarem materiais novos (muitas vezes com superfícies reflexivas) já que nesses materiais, para eles “a cor estava literalmente no material e não, em absoluto, aplicada à sua superfície.” (ARCHER, 2001, p. 42) Será recorrente também o uso de formas geométricas simples (no caso de Judd, o uso de cubos). As obras são feitas de tal modo que o próprio espaço em que estão inseridas passa a compartilhar as atenções voltadas à obra. No caso de *Untitled*, de 65, que consistia numa série

cubos espelhados dispostos no chão da galeria, o ambiente, assim como nas peças em aço inox de Amilcar, acaba-se interiorizando na própria obra, através do espelhamento. E não é só:

No mesmo livro de Archer, temos que Robert Morris publicou uma série de artigos em “que ele elaborou o entendimento do Minimalismo em relação à fenomenologia.” Merleau-Ponty havia publicado *A Fenomenologia da Percepção* “e há muitos paralelos entre a natureza e a experiência da arte mínima e a maneira como Merleau-Ponty caracteriza a natureza recíproca do processo por meio do qual os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si.” (ARCHER, 2001, p. 56)

E quem Ferreira Gullar cita tanto no Manifesto Neoconcreto como na carta enviada a Mário Pedrosa em 16 de fevereiro de 1959? “Tenho lido e relido Merleau-Ponty e considero muito importante a crítica que ele faz da *Gestalt*, por considerá-la ainda uma psicologia causalista.” (MARQUES NETO, 2001, p.220)

A “*minimal art*” e o Neoconcretismo, como já apontado, têm origens diversas, mas vários são os pontos em comum. Boa parte de nossos artistas mais célebres, a partir da década de 50, construíram obras que podem ser encaradas como desdobramentos do construtivismo europeu (sob a figura de Max Bill), ou antes, provocadas por ele o que de certa forma balizou discussões e polêmicas, como o próprio Manifesto Neoconcreto. A arte americana iniciava uma espécie de expurgo do expressionismo abstrato, que viveu seu auge e rapidamente entrou em declínio: toda uma geração posterior se moldou numa postura anti-expressionismo abstrato. Além disso, houve uma penetração muito grande de ideias ligadas ao Zen-Budismo, sobretudo a partir de figuras como John Cage<sup>77</sup>. Mas não se pode desprezar que diversos artistas europeus, muitos deles ligados a vertentes

---

<sup>77</sup> Para maiores informações, consultar: ECO, Umberto. *Zen e Ocidente*. In: *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

construtivas, mudaram-se para os Estados Unidos a partir do fim da Segunda Grande Guerra e também influenciaram os rumos da arte americana a partir de então.<sup>78</sup>

Independentemente de diferenças e semelhanças, a arte brasileira, a partir dos anos 50, tornou-se cada vez mais sintonizada com o que acontecia nos grandes centros. Os fatores que possibilitaram tal condição foram vários, mas podemos citar alguns como o começo da realização das Bienais de São Paulo; a atuação de críticos e estudiosos com grande influência sobre os artistas, como Mário Pedrosa<sup>79</sup>, profundamente atentos ao que de mais novo estava sendo debatido; e iniciativas que contribuíram para a formação de repertório e público, como a fundação do MASP e a atuação de seu diretor, Pietro Maria Bardi. O Brasil dos anos 50 tornou-se um terreno muito propício às artes e possibilitou aos nossos artistas reconhecimento, embora nem sempre fácil e, geralmente, após um período maior que seria desejável, para além de nossas fronteiras.

•

Quando retorna ao Brasil, Amilcar regressa a Belo Horizonte, abandona o aço inoxidável e volta ao ferro/aço<sup>80</sup>. A FIGURA 4.8 apresenta obras que se trata de

---

<sup>78</sup> O *Black Mountain College* constitui o exemplo mais notório dessa influência.

<sup>79</sup> O *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, de Mário Pedrosa, é de 49, publicado em 52. *Arte e Percepção Visual*, de Rudolph Arnheim, um estudo que se tornou referência no assunto, é de 54. Cinco anos antes do livro de Arnheim, já tínhamos um estudo utilizando princípios da *Gestalt* na arte, em língua portuguesa.

<sup>80</sup> A diferença entre ferro e aço é uma pequena porcentagem de carbono adicionado a este último. Embora possam existir diferenças de manejo e conservação que façam com que o aço seja uma escolha muito mais vantajosa, para efeito de análise aqui a diferença não será relevante, já que os dois materiais, tátil e visualmente, se assemelham bastante. Concordamos, pois, com Rodrigo Naves, em (NAVES, 2010, p.20)

uma espécie de transição. A solução de prender variadas peças por meio de argolas foi mantida, mas o aspecto reflexivo, com a troca de material, abandonado. Na verdade, “abandonado” seria um termo forte e que não corresponde bem à realidade. O que houve foi uma transformação. Antes, se o ambiente exterior penetrava através das dobras e das imagens refletidas, agora, além das dobras, o entorno teria uma intervenção mais sutil: ao invés da reflexão de imagens, a luz influiria, através de sombras, penumbras e do próprio ângulo diverso que a luz incidida e difundida causaria na cor das diversas chapas. Apesar do discurso aparentemente contrário, Amilcar era sim um artista profundamente sensível à cor e o modo com que trata a cor em suas esculturas tem importância fundamental<sup>81</sup>.

Em 1893, o escultor alemão Adolf Von Hildebrand escreveu *O Problema da Forma na Pintura e Escultura*<sup>82</sup>, obra que influenciou grandes historiadores da arte como Riegl e Wölfflin e cuja abordagem apresenta uma série de questões a serem consideradas quando se analisam esculturas ainda hoje.

A cor de uma escultura, para Hildebrand, era o elemento que, por contraste, a isolava da natureza:

A peça permanece, ao contrário, em oposição à Natureza como algo separado e isolado. (...) As cores não são aqui os meios de representação. A primeira exigência é que a figura deve afirmar-se como uma totalidade em

---

<sup>81</sup> Particularmente interessante é a amizade desenvolvida entre Amilcar e Volpi, este último reconhecidamente um dos mestres da cor na arte brasileira: "Amilcar vai periodicamente a São Paulo visitar seus parentes do lado materno e se hospeda com uma tia, que reside próximo à casa de Alfredo Volpi. (...) Volpi recebe-o em casa com cordialidade e, enquanto pinta, conversam longamente." (SAMPAIO, In: BRITO, 2001, p. 212)

<sup>82</sup> *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, no original. Tivemos acesso à publicação em língua inglesa, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, de 1907. Até a presente data, Hildebrand e Riegl ainda não foram traduzidos para o português. A edição da versão de língua inglesa: *Late Roman Art Industry*, de Riegl, encontra-se já há algum tempo esgotada, embora não seja difícil encontrar uma versão em chinês simplificado (!), traduzida por Chen Ping.

contraste com seu entorno. E assim a sua cor deve ser o mais uniforme possível<sup>83</sup> (HILDEBRAND, 1907, p. 79)

Nas esculturas de Amilcar, a cor uniforme fornece unidade à obra e a separa do seu entorno, enquanto obra de arte. Por outro lado, a escultura como um todo busca sempre integrar, capturar esse mesmo entorno. Já dissemos antes que para Amilcar a única transcendência possível seria através da arte e é assim que suas esculturas operam: ao invés da obra ceder e camuflar-se no ambiente, ela se torna uma espécie de portal ou de lente, a partir da qual a realidade pode ser vista. Lembremos de quando Amilcar fotografa sua obra contra a luz e os raios de sol passam por entre o vão da escultura (FIGURA 4.5d). Já não vemos raios de sol, mas uma luz que passou pelo prisma da obra de arte. E assim acontece com todo o espaço exterior e nele incluído o próprio espectador. Em Amilcar, o homem conquista a arte, para que a arte conquiste o homem.



A FIGURA 4.9 mostra a maior<sup>84</sup> escultura feita por Amilcar e pode parecer deslocada do resto de sua produção que é mais facilmente reconhecida e publicada em catálogos (talvez por isso seja tão negligenciada nos mesmos). Ela foi construída na cidade mineira de Ouro Branco e logo ganhou apelido dos

---

<sup>83</sup> “The piece stands, rather, opposed to Nature as something separate and isolated. (...) Colors are not here the means of representation. The first demand is that the figure should assert itself as a totality in contrast with its surroundings. And so its color should be as uniform as possible.”

<sup>84</sup> “A maior escultura de Amilcar foi criada para a Açominas e se encontra à entrada da cidade mineira de Ouro Branco. Tem 23 metros de altura e pesa cerca de oitenta toneladas.” (SAMPAIO, In: BRITO, 2001, p. 234)

moradores: “(...) é chamada de ‘Bengalão’, que é o melhor modo de carinho do brasileiro. Isso é danado de bom.” (PAMPULHA, 1980, p.17)

Embora seja feita de metal, apresenta características que remetem claramente a experiências anteriores que fazem uso de madeira. A FIGURA 4.10 mostra uma dessas experiências. Apresenta uma série de peças retangulares e curvilíneas, cuja montagem é variável. Esse jogo de “corte e deslocamento”, aliás, será uma constante em boa parte de sua posterior produção escultórica. A madeira apresenta-se com um tipo de verniz ou acabamento, de modo que a superfície seja lisa e lustrosa, e não áspera. (Como se trata de uma obra de 52, ela foi feita antes da experiência norte-americana e posterior abandono do recurso do polimento/espelhamento). Na imagem, forma uma espécie de laço, mas podemos supor várias outras configurações. Assim como no posicionamento das pinturas, que não contavam com a delimitação fixa do que seria alto-baixo, e das esculturas da fase americana em aço inoxidável, que admitiam variáveis formas; já nessa obra de 52, Amilcar explora diversas configurações “potenciais” da mesma obra. “Potenciais”, porque como já discutimos antes, Amilcar não considera que o espectador tenha um papel decisivo na formação da obra, o papel seria sempre imaginativo.

Voltemos à FIGURA 4.9, em sua vista frontal, é um “U” invertido, fincado ao chão, cuja perna à esquerda foi deslocada. Ela não só foi deslocada à esquerda como para trás, de modo que as duas estruturas só se toquem em um ponto, em suas extremidades. Mas só se pode entender isso se o espectador se deslocar ao redor da escultura, não é possível apreendê-la numa só vista. É como se o espectador explorasse as diversas configurações, desta vez através de sua própria posição em relação à obra.

Numa visão aproximada, descobrimos que ambas as estruturas são constituídas de chapas paralelas, frisadas em sua superfície, ligadas por “costuras”

de vigas de metal. A herança aqui é clara. Ao deixar as estruturas expostas, Amilcar recorre a um recurso muito comum entre os artistas do Construtivismo.

Em *O Problema da Forma na Pintura e Escultura*, Hildebrand explica a visão estereoscópica, em que a posição diferente dos dois olhos produz a percepção do espaço tridimensional, através da fusão dessas duas imagens no cérebro. Argumenta que, embora a visão estereoscópica possa ser fundamental para a nossa vida, não tem a mesma importância quando se trata de arte. “Visão estereoscópica propicia a mais forte impressão de existência tridimensional. Na pintura, em que temos que lidar apenas com uma imagem do objeto, a visão estereoscópica é naturalmente excluída”.<sup>85</sup> (HILDEBRAND, 1907, p. 25)

Para Hildebrand, a arte (tanto pintura quanto escultura), deveria propiciar uma visão sintética, que priorizaria a visão do todo, do conjunto, em detrimento das partes individuais e dos detalhes.

A projeção visual desta representação, quando feita, proporciona ao espectador uma idéia unificada da forma do objeto. Alcançar esse fim é o problema real do escultor. Para isso não se segue que as formas que são expressivas quando percebidas estereoscopicamente, ou separadamente numa distância próxima, devem continuar a sê-lo quando se apresentam na projeção visual. A unidade do trabalho de um escultor deve, portanto, depender de sua clareza pictórica.<sup>86</sup> (HILDEBRAND, 1907, p. 32- 33)

Hildebrand defende, então, uma visão distanciada o suficiente para alcançar a síntese (i.e., distante o suficiente para aparecer plana em relação à nossa visão), sem que seja preciso nos aproximarmos e perdermos a noção do todo. Sugere que

---

<sup>85</sup> No original, “Stereoscopic vision lends the strongest impression of three-dimensional existence. In painting, where we have to deal only with one picture of the object, stereoscopic vision is naturally excluded.”

<sup>86</sup> No original, “The visual projection of this representation, when made, affords the spectator a unified Idea of the form of the object. To accomplish this end is the sculptor’s real problem. For it does not follow that forms which are expressive when perceived stereoscopically, or separately at close range, should continue to be so when presented in the visual projection. The unity of a sculptor’s work must, therefore, depend on its pictorial clearness.”

“movimentar-se” não deva ser necessário para a contemplação de uma obra de arte. É fácil perceber aqui uma série de características que influenciarão Wölfflin mais tarde: a observação de características pictóricas em esculturas, a noção de clareza e síntese, a necessidade de movimentar-se ou não para a contemplação de uma escultura. Sem dúvida alguma, vários dos pares formais do historiador da arte suíço foram claramente inspirados em *O Problema da Forma*.

Embora Hildebrand reforce a importância da síntese e do conjunto ao invés do detalhe, ele se refere a uma estrutura representacional - “Suponha um artista confrontado com um objeto particular na Natureza que ele queira representar (...)”<sup>87</sup> (HILDEBRAND, 1907, p.34) - então a oposição ao detalhe deve ser encarada com um pouco mais de cuidado, já que o livro foi produzido antes de qualquer escultura com viés construtivo. Independentemente disso, a abordagem de uma visão próxima e distante é um elemento que merece ser debatido.

Amilcar prezava por uma certa uniformidade em suas peças, tanto em cor como em aspectos táteis, mas a maior parte das obras era gerada em uma dimensão reduzida e depois ampliada. O que é possível captar sinteticamente numa obra em pequenas dimensões pode não o ser em obras à medida que avançam em tamanho. A obra de maiores dimensões invade o espaço e é atravessada por ele. De uma estrutura sintética, as obras caminham mais e mais em direção a um englobamento, o espectador é convidado cada vez mais a “entrar” nas obras (FIGURA 4.11). Isso cria toda uma nova dinâmica em relação ao espaço.

Sobre espaço, aliás, o austríaco Alois Riegl dará uma contribuição necessária. Em seu estudo sobre a Arte Romana Tardia, Riegl analisa a passagem da Antiguidade Romana, clássica, à Antiguidade Tardia. Para Riegl, o espaço da arte antiga era neutro e vazio, as figuras e objetos, em oposição, eram encaradas em

---

<sup>87</sup> “Suppose an artist confronted with a particular object in Nature which he wishes to represent.”

sua materialidade plena, portanto, táteis. Na Antiguidade Tardia, começa a aparecer a noção de ritmo, as figuras passam a não ter mais prevalência sobre as outras, agora habitariam um espaço complexo que começa a ganhar profundidade, o óptico passa a sobrepujar o tátil. Essa mudança de concepção vai fornecer as bases para a perspectiva e a noção moderna de espaço.

Mas como Amilcar vê o espaço? Embora haja em suas obras elementos táteis que não podemos desprezar, como a aspereza, que aparece na superfície do ferro oxidado, é sugerida por algumas de suas pinturas e guarda profunda semelhança com a aspereza do lápis “duro” friccionado sobre o papel, Amilcar lida principalmente com óptico. Quando ele corta e dobra uma obra, o espaço que aparece por entre as chapas (FIGURA 4.12) é ao mesmo tempo um espaço real e outro abstrato. É o Espaço, elemento constitutivo da obra de arte.

Assim, enquanto a perspectiva renascentista abriria uma janela através da qual seria possível vislumbrar o espaço perspectivístico, em Amilcar a janela foi deslocada de sua verticalidade e habita o espaço tridimensional. Trata-se, na verdade, de um prisma em que o espaço real (através da luz) penetra em múltiplas direções, é difundido, e se transforma em espaço da obra de arte. Nessa difusão, o espaço torna-se ainda mais complexo, já não é só infinito como metalinguístico.

•

Como já dissemos, boa parte das esculturas de Amilcar podem ser separadas em duas vertentes de produção, “corte e dobra” e “corte de deslocamento”. Em comum, acima de tudo, elas são feitas a partir de um mesmo método. Como já explicamos anteriormente, o desenho, para Amilcar, sempre foi a primeira manifestação do pensamento. De desenho, à maquete, da maquete a uma

versão reduzida e, por fim, à versão em grande formato. Já exploramos o desenho inicial, falta abordarmos a questão das maquetes. É o que aparece na (FIGURA 4.13). As maquetes em papel são necessidade artística. Amilcar precisava vislumbrar o desenho em forma tridimensional antes de passá-lo ao metal. Já as pequenas versões em metal são parte necessidade artística, parte necessidade técnica. Se por um lado Amilcar precisava ter certeza de que as peças “funcionavam” antes de passá-las a um grande formato, como em grande parte de sua vida a feitura das esculturas eram terceirizadas a oficinas, uma maquete em metal, de pequeno formato, eliminava erros no processo. Basta imaginar o quão decepcionante (e aqui um eufemismo) uma obra de algumas toneladas (FIGURA 4.14) que fosse dobrada ou cortada de maneira errada pela oficina.

•

A outra grande vertente de sua produção é a que podemos chamar de “corte deslocamento”. Essa produção se caracteriza pelo emprego de peças mais espessas, geralmente de pequeno a médio formato, em que são inseridos cortes. Por vezes, os cortes seccionam um pedaço da peça, que passa a dialogar com o restante da obra através de uma relação de proximidade.

Assim como parte da produção de Amilcar de pintura, algumas obras de “corte e deslocamento” têm uma relação muito próxima com o desenho e frequentemente isso se repete no processo de feitura, que se assemelha ao próprio ato de desenhar:

As peças grossas, só com cortes, são produzidas em outra empresa, a Meca, uma fornecedora de autopeças para a Fiat do Brasil. Ali, Castro se utiliza de um pantógrafo munido de uma célula fotoelétrica, que fica sobre a linha determinada para o corte da chapa. Do outro lado, um maçarico faz o corte.(SPARTACUS, 1987, p. 158)

Encontramos uma dessas obras na FIGURA 4.15. Um paralelepípedo de aço em que são inseridos dois cortes. O primeiro, mais à esquerda, descreve um “u” invertido de bordas retas que acaba separando uma outra peça em forma de torre. O segundo corte é colocado quase no meio da parte que “restou” do primeiro corte. A torre pode ser deslocada, possibilitando diversas configurações da mesma obra. A obra, embora tridimensional, lembra-nos muito o tipo de raciocínio empregado na FIGURA 2.10, que, apesar de apresentar algumas características “pictóricas”, tem também uma boa parcela de “desenho” no modo como é que construída. Na escultura, os cortes retos no metal podem ser vistos como desenhos. É como se Amilcar levasse o lápis duro”, aprendido com Guignard, às últimas consequências.

Tais obras, no entanto, geralmente não chegavam a grandes proporções. Além disso, a espessura delas é também influenciada por um critério técnico:

(...) a escultura de dobra, só tem até duas polegadas porque dobrar três polegadas é muito mais difícil (...) Agora, a outra escultura só de cortes é o seguinte: estou fazendo uma escultura só de corte, por exemplo com 50 centímetros, então duas polegadas é pouco para ela ficar em pé. Então o aumento de espessura é para dar apoio a essa placa. A escultura toda é construída pensando que a chapa vai ficar em pé. (CASTRO, 1998-2000, p. 216)

Assim como ocorre na pintura, o material empregado acaba por interferir na própria forma da obra. Devemos ponderar, entretanto, que a necessidade de estrutura para “ficar em pé” é um problema que perpassa todas as esculturas feitas de todas as épocas. Seja modelando argila, escavando o mármore em busca da

forma escondida ou mesmo desenhando e construindo no espaço, todos os escultores tiveram de lidar com o fato de que não só existe massa como existe peso e nem sempre puderam deixar a imaginação livre para criar formas que independessem de um ponto de equilíbrio, já que qualquer obra, exceto se ficasse em órbita, presa por cabos ou algum outro artifício, teria de se apoiar no solo e, apoiando-se, correria o risco de cair.

Mas tal preocupação de alguma forma parece ir contra a noção de espaço absoluto em Amilcar que desenvolvemos. Ora, se a obra precisa ficar em pé, quer dizer que há sim uma orientação alto/baixo. Ao analisar parte dessa produção, José Francisco Alves afirma: “Em alguns desses trabalhos (...), Amilcar assinou nas bordas de vários lados, evidenciando que as peças não tinham, como nunca tiveram, ‘posição privilegiada’.” (ALVES, 2005, p. 22) Isso corrobora, na escultura, o que já havíamos dito sobre as diversas assinaturas em pintura, mas por mais que haja tal raciocínio em Amilcar, devemos reconhecer que, em boa parte dessa sua produção, a de “corte de deslocamento”, há mesmo uma orientação presumida e isso deve a um simples motivo: tais peças já propõem diversos arranjos espaciais. Então, se têm uma orientação, é porque a própria configuração já é livre. Ao invés de rotação, a obra lida com deslocamentos pelo espaço. É preciso lembrar também que em algumas obras, especialmente quando Amilcar explora outros materiais (FIGURA 4.10), há uma proposta de configuração inteiramente livre, tanto em rotação como em deslocamento.

À medida que Amilcar ia construindo obras de “corte e deslocamento”, elas foram ganhando cada vez mais volume e isso ocorre quando o artista explora outros materiais além do metal. A FIGURA 4.16 mostra uma experiência em pedra. José Francisco Alves prefere falar em “sólidos geométricos” (ALVES, 2005, p. 21), produção derivada da de “corte e deslocamento”. Nessas obras, o aspecto de “massa” adquire uma força considerável. Na FIGURA 4.16, vemos um

paralelepípedo de grandes dimensões, robusto, cujo canto inferior direito foi cortado, dando forma a um cubo, solto, que permite um livre posicionamento. Amílcar relutou muito em explorar o trabalho em pedra e parte dessa resistência é explicada abaixo:

(...) outra vez tentei trabalhar com granito, muito tempo, mas não deu certo por que quando você serra o granito, fica cinza o lado que você serra enquanto o outro fica como o granito é mesmo quando a gente encontra no natural. Então isso me desagradou. E para fazer voltar à cor primeira, você tem que polir e esse brilho foi me chateando também. Eu estou tentando fazer o granito polir até o momento que ele começa a brilhar, aí paro. (CASTRO, 1998-2000, p.221)

A escolha por não querer variações tonais é uma constante. Para Amílcar, somente a luz teria esse papel. É notória também a sua inclinação a materiais rígidos e difíceis, como se não bastasse trabalhar e ter de dobrar chapas de ferro, quando questionado sobre o uso de materiais como pedra e madeira, Amílcar cita como exemplo de madeira a braúna. “Então estou trabalhando em pedra, granito preto, que é como a braúna, essa madeira escura” (CASTRO, 1998-2000, p.195). A braúna é uma madeira brasileira de extrema dureza e resistência. No entanto, é quase incorruptível, podendo sobreviver, intacta, mesmo se enterrada por vários anos. No campo, geralmente é utilizada em peças que demandam poucas intervenções e requerem uma alta durabilidade, como mourões, vigas ou pilões. O fato de escolher sempre materiais extremamente rígidos é uma das marcas mais reconhecíveis de Amílcar. Trataremos disso adiante.

•

A outra vertente (e mais célebre), a de “corte e dobra”, aparece numa obra da FIGURA 4.17. A peça, desenvolvida para uma praça em Berlim<sup>88</sup>, constitui-se de uma chapa circular em que são feitos três cortes. O primeiro sai da borda inferior esquerda, paralelo à altura, e quase corta a chapa em dois; o segundo e o terceiro descrevem ângulos agudos, de modo a quase formarem um triângulo. Quando o terceiro corte se aproxima do último vértice, ele para e o pseudo-triângulo formado é dobrado até tocar o chão. Aqui o fenômeno que ocorre com o “Bengalão” é levado a um passo adiante: múltiplos espectadores, dispostos em volta da escultura, teriam imagens muito diversas entre si (FIGURAS 4.17a, 4.17b). Seria muito difícil apreendê-la sob um só ângulo e embora essa apreensão seja essencialmente visual, ou lembrando Riegl e Hildebrand, óptica, é uma apreensão que não se contenta com uma atitude passiva e contemplativa do espectador. Embora não participe ativamente, ele é instado a mexer-se, a circular em volta da mesma para capturar o raciocínio sobre o qual ela foi construída.

Uma outra escultura é a que aparece na FIGURA 4.18. Uma chapa retangular, cortada ao meio, verticalmente, sem que o corte atinja a base o que faria a chapa se transformar em duas. Na metade da direita, o pedaço é dobrado obliquamente até tocar o chão: a borda, à direita, encontra-se um pouco mais elevada. A imagem é simples, mas poderosa. O artista consegue aqui dobrar o metal à sua vontade, a seus pés, literalmente. Pode-se deduzir a espessura da chapa e o tamanho da dobra pelo cenário que a cerca, assim como o tamanho da placa que aparece em “escorço”: é do mesmo tamanho daquela que restou em pé. Veem-se marcas, riscos, ferrugem. A peça é tão mais rústica quanto pudermos imaginá-la e é aí que reside sua força, uma parede intimidadora, um portão de aço

---

<sup>88</sup> “No bairro de Hellesdorf, em Berlim, uma escultura de oito metros de diâmetro se acha instalada juntamente com obras de Krajcberg, Siron Franco e Miguel dos Santos, integrando o projeto dos arquitetos brasileiros Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, vencedor de um concurso para a reformulação e revitalização do bairro berlinense.” (SAMPAIO In: BRITO, 2001, p. 234)

maciço saído de algum pesadelo, é dobrado como se fosse feito de manteiga. A própria obliquidade da peça dobrada dá essa impressão de objeto facilmente maleável, como uma espuma ou colchão. Uma “espuma” que facilmente esmagaria um homem. Segundo Amilcar: “Uma peça pequena tem cerca de 60 quilos e as maiores chegam a consumir até 1,5 tonelada de material.”<sup>89</sup> (SPARTACUS, 1987, p. 159)

A sombra que se projeta no pedaço dobrado é causada pela metade que ficou em pé e divide o mesmo pedaço em duas graduações de cor, tal qual um Morandi, em que não se sabe exatamente qual a fronteira entre a garrafa pintada e o seu entorno. Amilcar soube captar essa tenuidade e levá-la ao mundo construtivo. E é através desse sutil jogo de sombras e penumbra – tonal - que compreendemos porque na obra escultórica de Amilcar o óptico, e porque não dizer, o pictórico, assume grande importância.

No fim, resta ainda um último elemento a analisar: a ilusão de leveza que Amilcar injeta nos mais rígidos materiais. Já vimos a predileção do artista para materiais difíceis e resistentes (como quando cita a madeira de braúna) e tal escolha não é sem propósito. Para Rodrigo Naves, trata-se do cerne do trabalho escultórico de Amilcar: “Porque o que é mais constitutivo no trabalho dele, aquilo que estrutura de fato essas obras, é justamente a dobra, ou seja, a resistência do aço à formalização – o que sem dúvida põe em xeque a transparência do processo que levou a elas.” (NAVES, 2010, p. 21)

Essa aparente opacidade do processo não é facilmente percebida à primeira vista. Amilcar constrói suas peças com tal desenvoltura que é preciso um cair em si, e perceber que aquelas peças que foram “facilmente” dobradas tratam-se na

---

<sup>89</sup> Devemos ainda lembrar que o depoimento é de 87, antes, portanto, de grande parte das maiores esculturas de Amilcar de Castro. É de se supor que muitas ultrapassem, e muito, o peso mencionado.

realidade de aço maciço. Só a partir disso a transparência do processo de feitura, de que fala Naves, é posta em xeque. Hélio Pellegrino, em um texto fundamental<sup>90</sup> sobre a obra do artista mineiro, recorda sua amizade de longa data com Amilcar e as conversas que tinham na juventude. Detêm-se numa escultura de seu consultório e diz:

Ela está presa ao seu chão, lealmente terrestre, mas disciplinada por uma ascese formal que, ao mesmo tempo, revela o seu peso e a transforma em asa. Peso e asa. As coisas todas têm a vocação para o voo, ou melhor; o voo é a essência de todas as coisas.(...) Ela é feita de ferro e, sem trair a sua opaca densidade mineral, que resiste ao trabalho humano que a fabricou, traz consigo um empuxo que a torna fremente como um pássaro. Todos os seres passarão. Menos o coração de pássaro que pulsa, no cerne dos seres que passarão. (PELLEGRINO, 1987)

A mágica de Amilcar é esse poder de domar e dobrar a matéria bruta, e fazê-la leve e acolhedora. Se escolhia os materiais mais rígidos, era também pelo prazer de triunfar sobre a matéria. Triunfo também sobre a morte, conclui Pellegrino. Disso não temos nenhuma dúvida, Amilcar está vivo.

---

<sup>90</sup> PELLEGRINO, Hélio. *Todas as coisas voam*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 maio 1987.



## conclusões

Depois de examinadas as diversas produções de Amilcar, podemos enfim voltar às questões iniciais e tentar respondê-las.

Como ficou claro em toda a pesquisa, Amilcar, em diversos momentos, evocou um discurso que o fazia mais próximo da vontade de arte construtiva. Foi assim, por exemplo, quando disse que Morandi, cujo trabalho apreciava, era um artista construtivo, na questão das “cores gráficas” ou quando diz frases como a que segue: “E por mim apesar de ter mudado um pouco o sentido da pesquisa espacial em meu trabalho continuo dentro do mesmo rigor construtivista, que me parece ser uma necessidade do nosso país”. (MORAIS, 1969)

Além disso, algumas obras têm registro notável dessa herança construtiva, desde o “Bengalão”, com suas estruturas aparentes, até quando o artista distribuiu as colunas do Jornal do Brasil e para isso cita a sequência de Fibonacci, à maneira de Max Bill. É inegável que, em diversos momentos de sua produção, aparecem registros do que chamamos anteriormente de “*Kunstwollen*” construtivo e de como isso, de certa forma, moldou a sua visão de mundo e sua concepção dos objetos artísticos.

Por outro lado, vimos como o enfrentamento com os mais diversos materiais também deixou sua marca, como em cada meio novo ele teve de se adaptar e como o próprio material também influenciou no resultado das obras.

No desenho, vimos que desde o aprendizado com Guignard, Amílcar construiu seu caminho em direção a um desenho mais abstrato e, embora nunca tenha abandonado de fato o desenho figurativo, como essa produção acabou por se tornar muito sintonizada com as obras em escultura que passou a realizar. Em relação ao desenho projetual, vimos como ele serviu de base e ponto de origem de toda a sua obra e como desenhos projetuais de escultura podem ter sido influenciados pelo desenho de diagramação realizado no Jornal do Brasil.

Embora Amílcar tivesse se dedicado à pintura depois de uma já consolidada carreira artística, ao lidar com tintas, teve de começar praticamente do zero. Foi no embate com a tinta e a superfície da tela que acabou encontrando seu caminho e construindo o seu repertório. Até mesmo nas obras de gravura, observamos como Amílcar se moldou ao suporte, modificando seu próprio estilo de “pintar”.

Mostramos como diversos elementos encontrados em seu trabalho posterior podem ter tido gênese na arte gráfica, desde os espaços em branco e sua relação flutuante de presença e ausência, que aparecerão na pintura, ao deslocamento de blocos de texto, que emula suas obras em “corte e deslocamento”. Nota-se que o processo no JB foi de aprendizado, não mera aplicação prática de um repertório artístico: Amílcar teve de aprender a diagramar e tal aprendizado acabou-se somando ao que já conhecia, influenciando o restante de sua obra plástica.

Na escultura, mostramos como o artista figurativo começou a fazer experiências com arame, gesso e chegou às esculturas com chapas de ferro. Como ele explorou diversos materiais e como suas esculturas guardam rastros de suas outras produções, desde o desenho projetual de escultura em papel demarcado, cuja ordenação se assemelha com a diagramação do JB; do aspecto tátil do lápis-

duro, que aparece na superfície áspera de suas esculturas; ao aspecto pictorial de sua produção escultórica, cuja mudança de tons sugere um artista profundamente sensível à questão da cor. Nas esculturas que avançam gradativamente a fim de englobar e envolver o seu entorno, em que o espectador por vezes tem de se deslocar para a sua apreensão, encontramos semelhança com as pinturas de grandes dimensões, em que o artista tem de adentrar a própria obra e pintar percorrendo um caminho. A noção de espaço, tão cara a Amilcar, fazia-o assinar em diversos lados tanto pinturas quanto esculturas o que nos remete à noção de um espaço absoluto, independente de qualquer orientação espacial. Vimos também em escultura como esse mesmo espaço acaba se mesclando com o espaço real, produzindo duas concepções distintas que atravessam a obra e são atravessadas por ela.

Quando olhamos para a obra de Amilcar numa perspectiva panorâmica, as ligas que unem as produções vão-se tornando visíveis e vão-se desvendando os aparentes paradoxos. Sobre os aparentes paradoxos, aliás, muitos são causados por uma visão de unidade da obra do artista mineiro muito distante da constatada na prática. Fala-se de coerência, mas não raro nos é apresentada uma falsa coerência. Importantes obras, em diversos estudos já publicados, foram simplesmente ignoradas, talvez por não se encaixarem no padrão pré-estabelecido que se criou. Durante o processo de construção desta pesquisa, quando nos deparamos com elas, não raro se instaurou o caos, devido à diferença entre o esperado e o constatado. Descobrimos, depois, que a coerência há de ter sido outra. Percebemos que estivemos olhando sob o ângulo errado e quando tudo começou a encaixar-se novamente, já nos era estranho o fato de não termos enxergado antes.

Embora nas diversas produções possamos identificar vários “*schematas*” adquiridos (na pintura, os rastros que dão a impressão de aspereza, nas artes gráficas, o uso do espaço em branco, o não-uso da solda nas esculturas...), se nos

limitássemos a isso este seria apenas um inventário ou um estudo para a atribuição de autoria. Procuramos, ao invés, tentar entender como a obra autoral foi construída, através do processo de sua feitura, e como, a partir dela, surgiu o artista. Saber que Amilcar teve de aprender em cada novo meio que começou a produzir e esse mesmo aprendizado acabou por resultar em uma determinada solução formal. Assim, a noção de uma operação automática (porque sabia desenhar, esculpiu, ou porque tinha formação artística, diagramou) é falaciosa. É no enfrentamento com a matéria, com as limitações de toda ordem (econômicas, inclusive), que o artista abre caminho, a golpes de facão, na selva da construção de sua própria linguagem plástica. Embora haja, no caso de Amilcar, uma vontade de arte e uma bússola que o guie, é preciso que o "*Kunstwollen*" se plasme nos mais variados objetos artísticos, através das mãos do artista. A resistência, o embate, o confronto com a matéria: eis Amilcar de Castro.

E por fim, voltaremos ao começo: no princípio do processo de pesquisa, cogitamos trabalhar com um recorte de obras ainda mais reduzido, mas logo nos primeiros contatos com o acervo do Instituto Amilcar de Castro ficou claro que havia ainda muitas lacunas a serem preenchidas que os catálogos e livros existentes não supriam. A dissertação procurou assim também, de alguma forma, suprir parte dessas lacunas, analisando obras que não constavam nas referências bibliográficas ou que não tenham sido analisadas com o peso devido. Além disso, como demonstramos, cada diferente produção está intimamente relacionada com outras, é preciso uma visão panorâmica para entender a obra do artista mineiro. Ficou nítido que a obra de Amilcar, que parecia já algo cristalizado como objeto de estudos - principalmente quando se fala em esculturas - ainda encontra-se no começo. Há muitos capítulos a serem aprofundados, várias questões a serem respondidas. Apesar do estudo ter tentando responder a várias interrogações,

espera-se sobretudo que abra novas possibilidades e pontos de interesse a estudos no futuro sobre o artista Amilcar de Castro.





FIGURA 1.1 - desenho de admissão

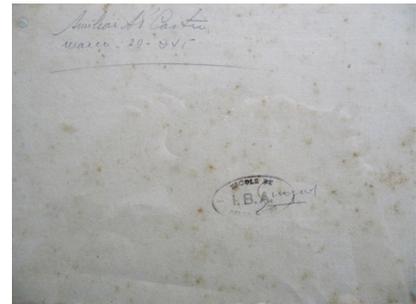


FIGURA 1.2 - desenho de admissão (verso)



FIGURA 1.3 - desenho - 1948



FIGURA 1.4 - desenho - 1947



FIGURA 1.5 - desenho - 1955



FIGURA 1.6a - diagramação detalhe

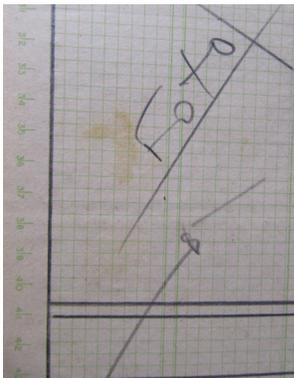


FIGURA 1.6b  
diagramação  
detalhe

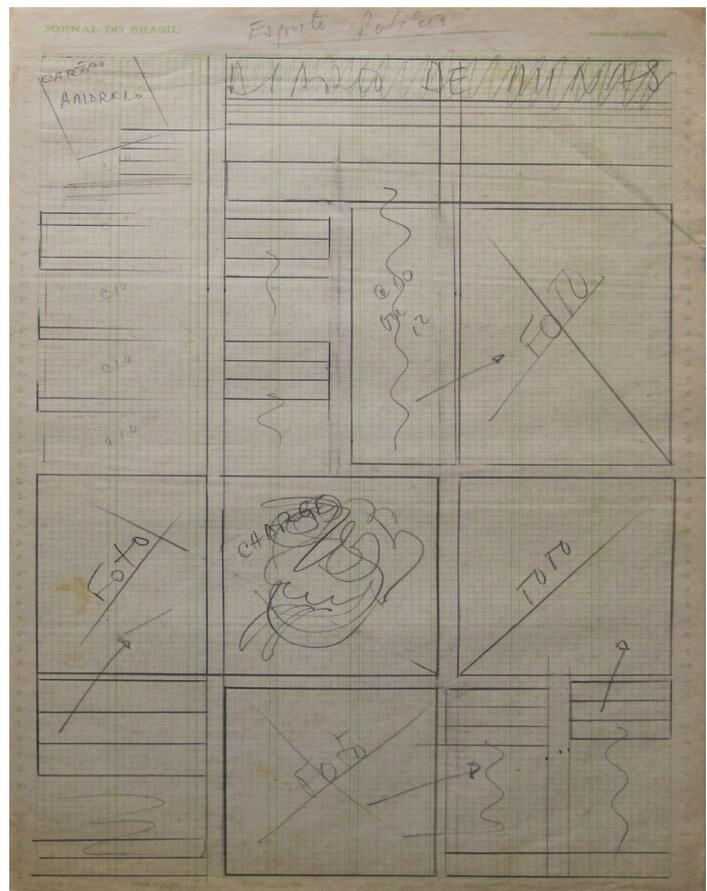


FIGURA 1.6 - diagramação

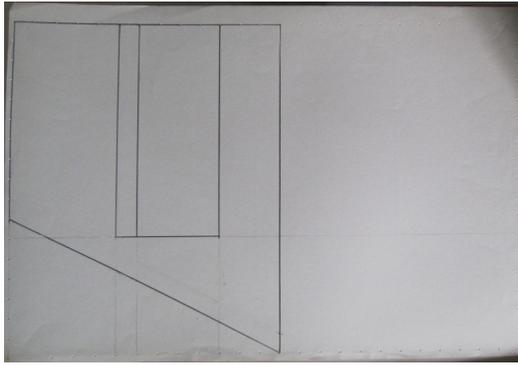


FIGURA 1.7a - marcas de uso de borracha (desenho inteiro)

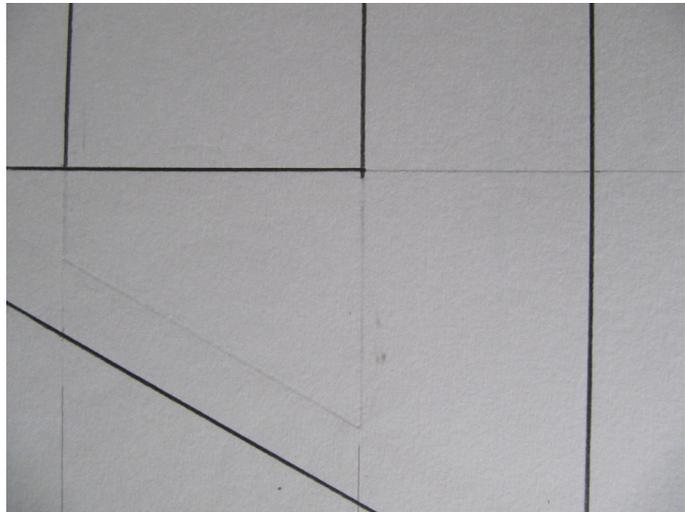


FIGURA 1.7 - marcas de uso de borracha (detalhe)

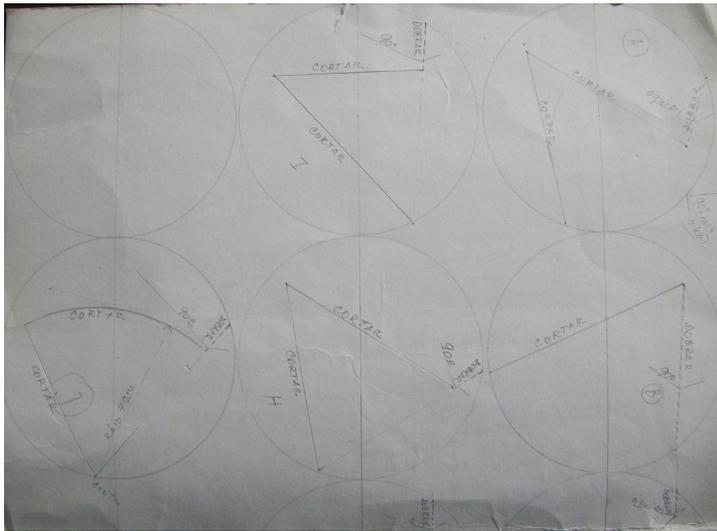


FIGURA 1.8 - projeto de esculturas

FIGURA 1.9 - esculturas

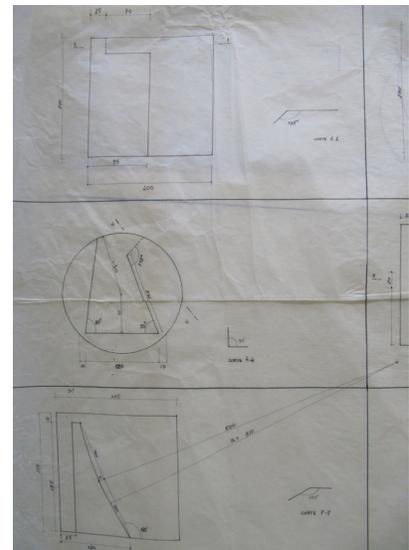


FIGURA 1.9a - outro desenho projetual

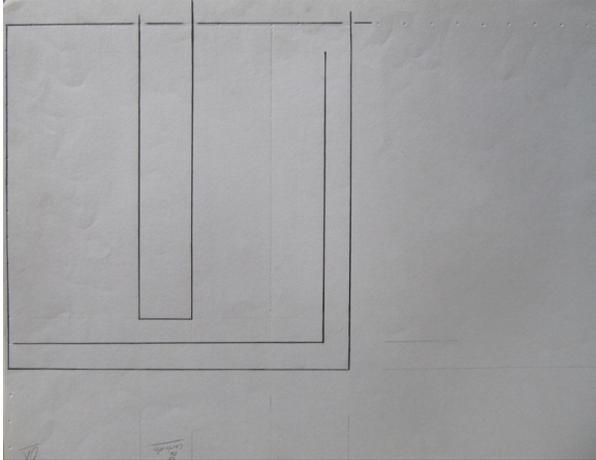


FIGURA 1.10 - desenho projetual

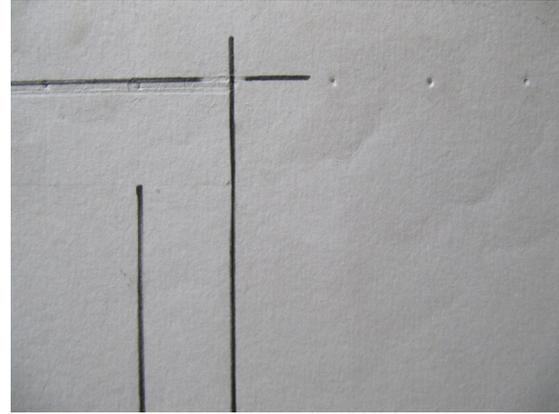


FIGURA 1.10a - desenho projetual (detalhe)



FIGURA 1.11a - desenho impresso do Jornal de Resenhas com título e matéria

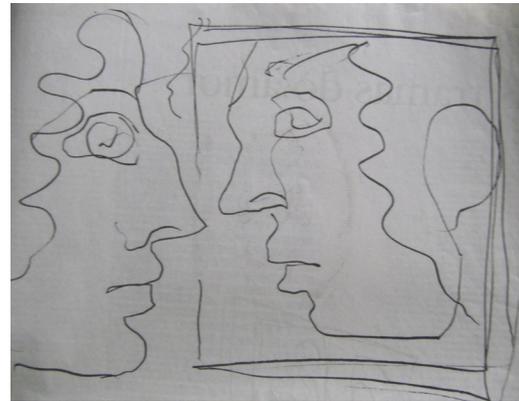


FIGURA 1.11 - desenho figurativo (jornal de resenhas)

FIGURA 1.12 - desenho figurativo - 1983

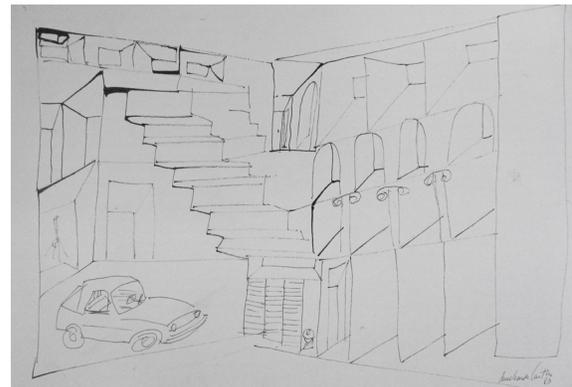




FIGURA 2.1 - vassouras-pincel



FIGURA 2.1a e 2.1b - coleção de pincéis, trinchas e vassouras de Amilcar

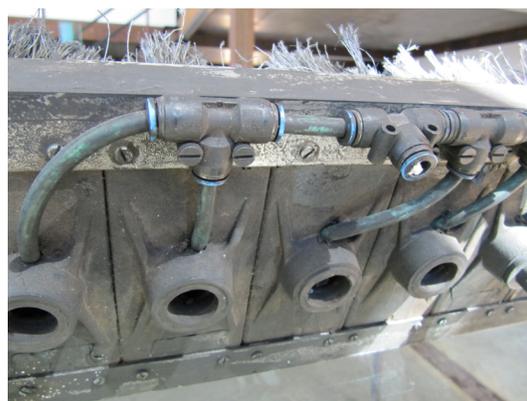


FIGURA 2.2 - pincel-vassoura com alimentadores (detalhe)



FIGURA 2.2a (acima) e 2.2b (ao lado) pincel-vassoura com alimentadores



FIGURA 2.3 - pintura sobre tampo de mesa  
década de 90  
275 x 122 cm



FIGURA 2.4 - pintura  
década de 70



FIGURA 2.5 - pintura  
década de 70

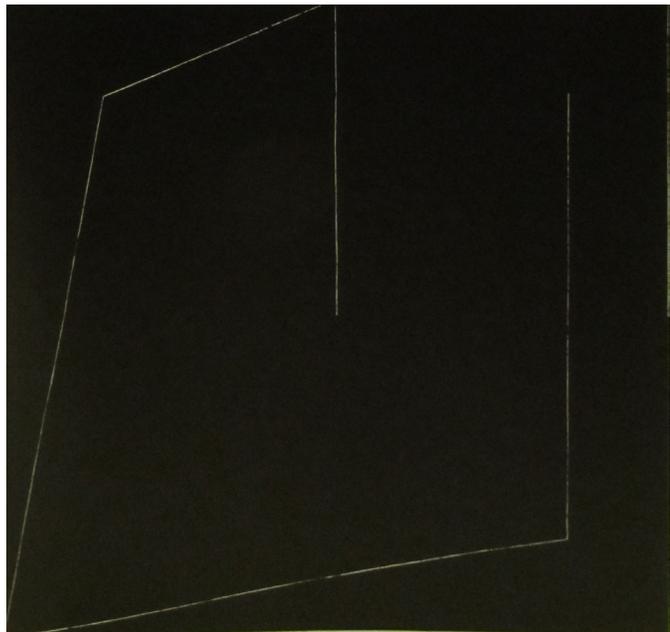


FIGURA 2.6 - pintura  
década de 70



FIGURA 2.7 - pintura  
década de 70

FIGURA 2.8 - acrílica sobre tela, 1996  
130 x 130 cm



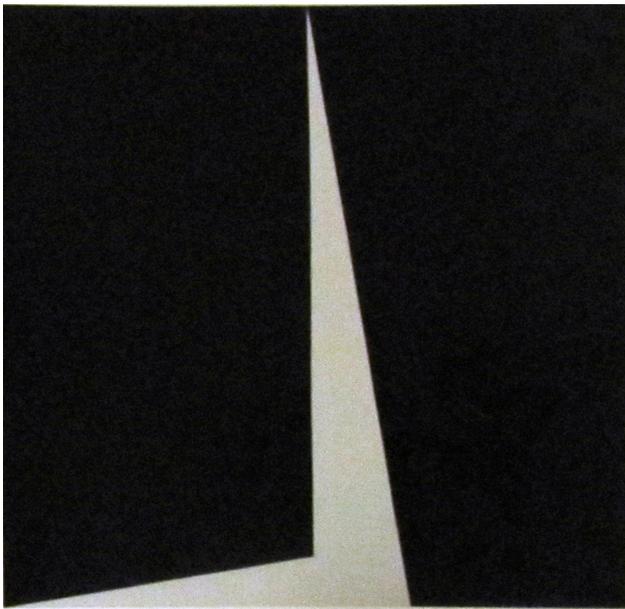


FIGURA 2.9 - acrílica sobre tela,  
1996 210 x 210 cm

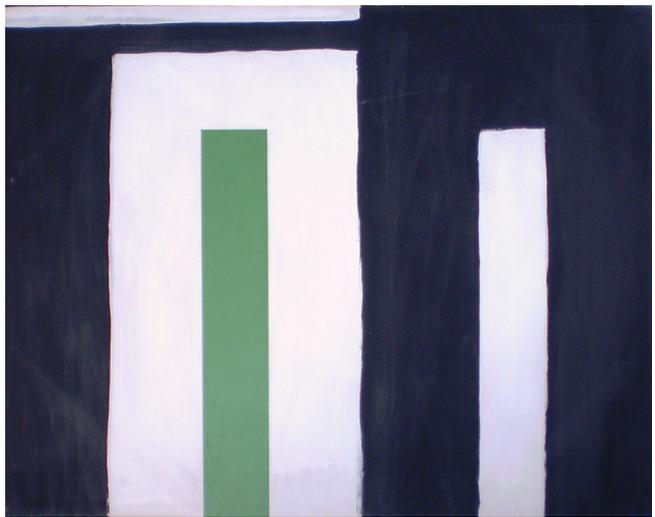


FIGURA 2.10

FIGURA 2.11 - acrílica sobre tela [c.1989] 140 x 230 cm



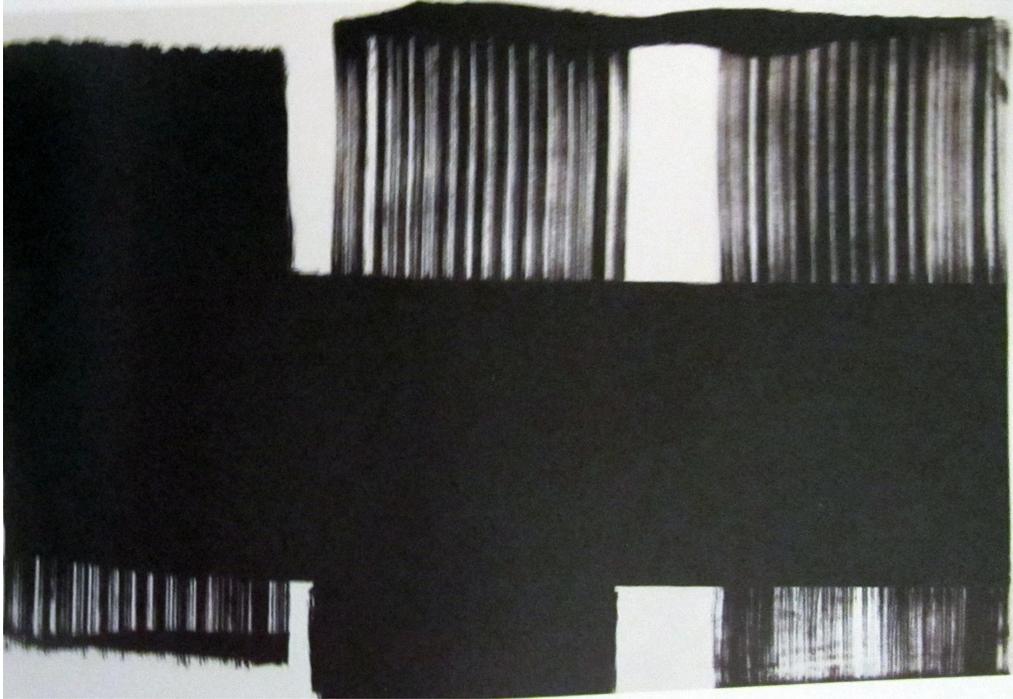
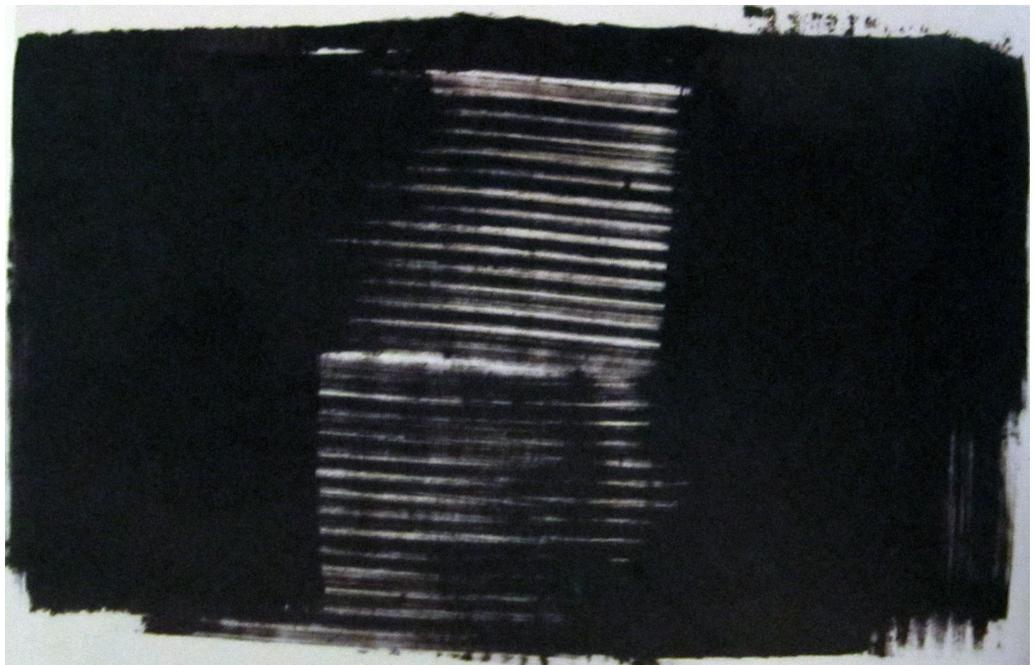


FIGURA 2.12 - acrílica sobre tela, 2002 - 200 x 300 cm

FIGURA 2.13 - acrílica sobre tela, 2002 - 200 x 300 cm



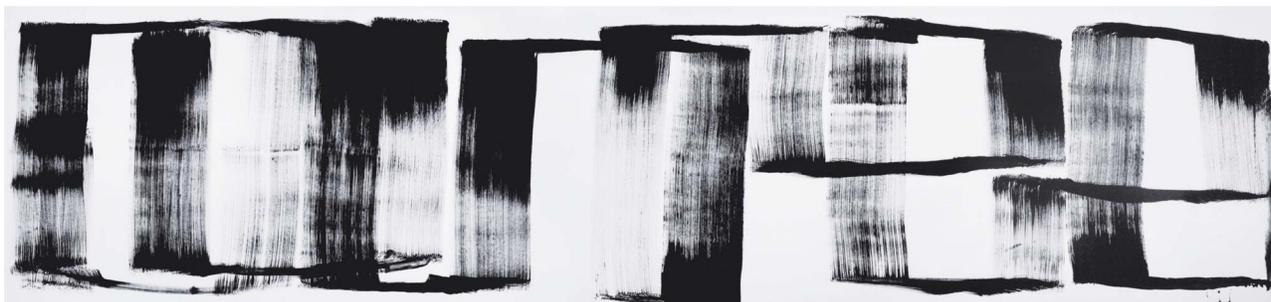


FIGURA 2.14 - acrílica sobre tela  
132 x 800 cm  
2002



FIGURA 2.15  
Amilcar de Castro pintando de pé sobre  
tela estendida no chão

FIGURA 2.16  
Pintura sobre aventais





FIGURA 2.17  
Litografia 10/13  
35 x 50 cm  
1998



FIGURA 2.18 - Pedra litográfica

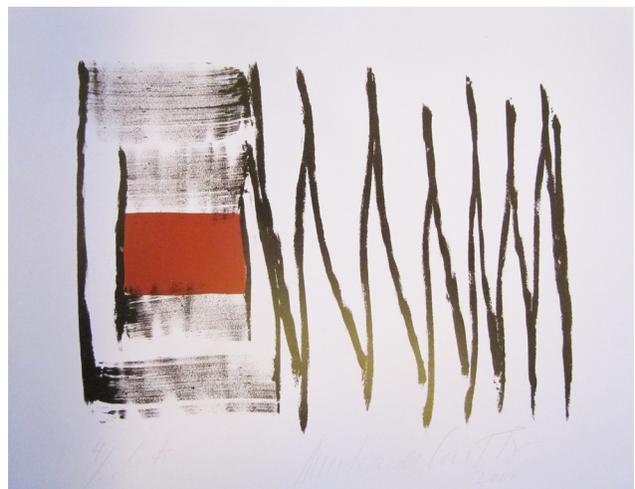


FIGURA 2.19  
Litografia - Edição 4/25  
35 x 50cm  
2000



FIGURA 2.20  
Litografia  
s/d

FIGURA 2.21  
Litografia 4/25  
35 x 50cm  
2000





FIGURA 3.1 - Matéria da Revista Manchete

FIGURA 3.2 e FIGURA 3.2a  
Tabelas de elementos de  
*Arte e Técnica da Imprensa Moderna*

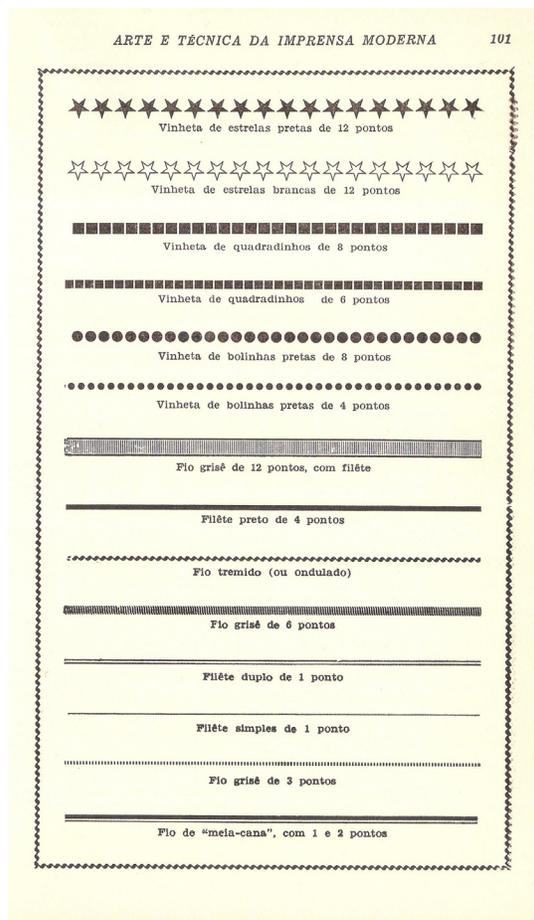


FIGURA 3.2



FIGURA 3.2a



FIGURA 3.3 - diagramação do Jornal Metrópole, década de 80

| <b>SUMÁRIO</b>                                                                           |     | <b>Página</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------------|
| Prefácio .....                                                                           | 13  |               |
| Introdução .....                                                                         | 15  |               |
| <b>PRIMEIRA PARTE</b>                                                                    |     |               |
| <b>Redação e Publicidade</b>                                                             |     |               |
| <b>CAPÍTULO I</b>                                                                        |     |               |
| A ante-sala da redação .....                                                             | 27  |               |
| <b>CAPÍTULO II</b>                                                                       |     |               |
| A secretaria .....                                                                       | 33  |               |
| <b>CAPÍTULO III</b>                                                                      |     |               |
| Departamento de Publicidade .....                                                        | 43  |               |
| <b>SEGUNDA PARTE</b>                                                                     |     |               |
| <b>Diagramação</b>                                                                       |     |               |
| O que é a diagramação .....                                                              | 49  |               |
| <b>CAPÍTULO IV</b>                                                                       |     |               |
| Diagrama completo de paginação .....                                                     | 55  |               |
| <b>CAPÍTULO V</b>                                                                        |     |               |
| Diagrama simples de paginação .....                                                      | 61  |               |
| <b>CAPÍTULO VI</b>                                                                       |     |               |
| Como se processa a diagramação .....                                                     | 67  |               |
| <b>CAPÍTULO VII</b>                                                                      |     |               |
| Vantagens da diagramação sobre o primitivo sistema de "bonecos" com provas coladas ..... | 73  |               |
| <b>CAPÍTULO VIII</b>                                                                     |     |               |
| Uso do diagrama nas casas de obras .....                                                 | 79  |               |
| <b>CAPÍTULO XIX</b>                                                                      |     |               |
| Utilização do fundo diagramado nas Empresas de Publicidade .....                         | 85  |               |
| <b>CAPÍTULO X</b>                                                                        |     |               |
| Os originais para composição .....                                                       | 91  |               |
| <b>TERCEIRA PARTE</b>                                                                    |     |               |
| <b>Composição e Paginação</b>                                                            |     |               |
| <b>CAPÍTULO XIX</b>                                                                      |     |               |
| Diferentes processos de orientação dos trabalhos .....                                   | 165 |               |
| <b>CAPÍTULO XX</b>                                                                       |     |               |
| A equipe das oficinas de composição e paginação .....                                    | 171 |               |
| <b>CAPÍTULO XXI</b>                                                                      |     |               |
| Denominação das páginas pelo sistema de código .....                                     | 181 |               |
| <b>CAPÍTULO XXII</b>                                                                     |     |               |
| A composição dos títulos .....                                                           | 187 |               |
| <b>CAPÍTULO XXIII</b>                                                                    |     |               |
| Importância da perfeita divisão silábica na composição dos textos .....                  | 203 |               |
| <b>CAPÍTULO XXIV</b>                                                                     |     |               |
| Paginação na rama tipográfica .....                                                      | 211 |               |
| <b>CAPÍTULO XXV</b>                                                                      |     |               |
| Páginas coloridas .....                                                                  | 217 |               |
| <b>QUARTA PARTE</b>                                                                      |     |               |
| <b>Revisão</b>                                                                           |     |               |
| <b>CAPÍTULO XXVI</b>                                                                     |     |               |
| A equipe .....                                                                           | 225 |               |
| <b>CAPÍTULO XXVII</b>                                                                    |     |               |
| Definições dos termos técnicos .....                                                     | 229 |               |

FIGURA 3.4 e FIGURA 3.4a Sumário de Arte e Técnica da Imprensa Moderna



FIGURA 3.5  
Primeira página do Jornal do Brasil  
1º de março de 1956



FIGURA 3.6  
Primeira página do Jornal do Brasil  
3 de abril de 1957





FIGURA 3.8  
Primeira página do Jornal do Brasil  
4 de dezembro de 1957

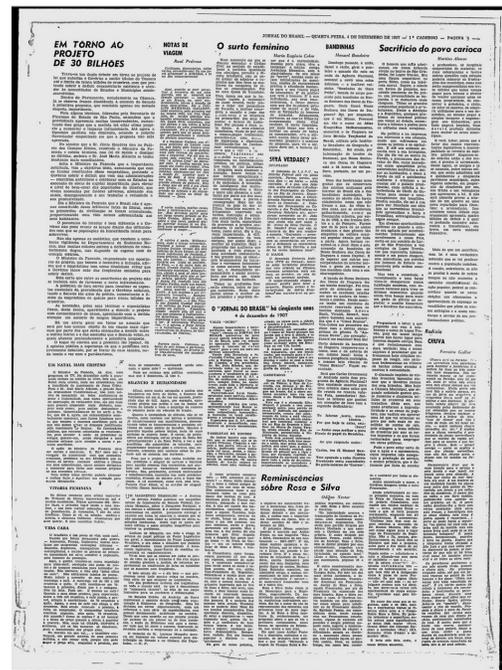


FIGURA 3.9  
Jornal do Brasil , página 3  
4 de dezembro de 1957

FIGURA 3.10  
Primeira página do Jornal do Brasil  
5 de agosto de 1958





FIGURA 3.11  
Primeira página do Jornal do Brasil  
3 de outubro de 1958



FIGURA 3.12  
Primeira página do Jornal do Brasil  
2 de junho de 1959



FIGURA 3.13  
Suplemento Dominical  
22 de setembro de 1957



FIGURA 3.14  
escultura em aço  
23 x 46 x 23 cm  
década de 90



FIGURA 3.15  
Suplemento Dominical  
s/d



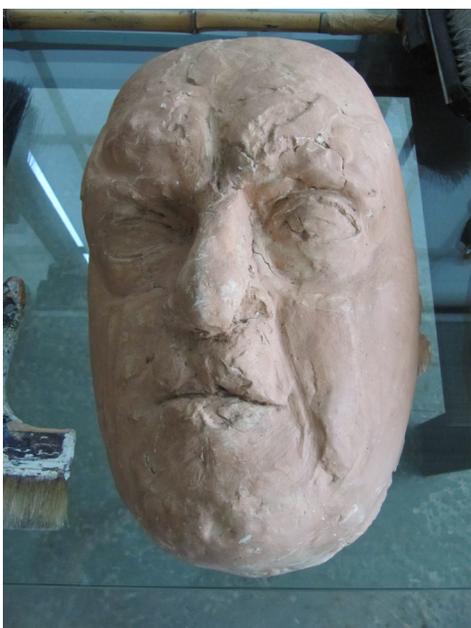


FIGURA 4.1  
Máscara de argila

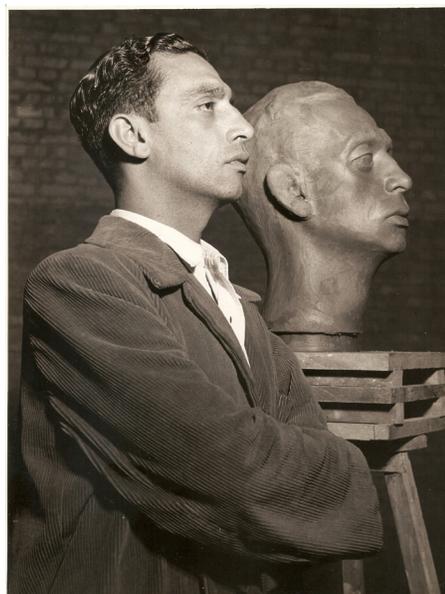


FIGURA 4.2a

Modelo e cabeça esculpida

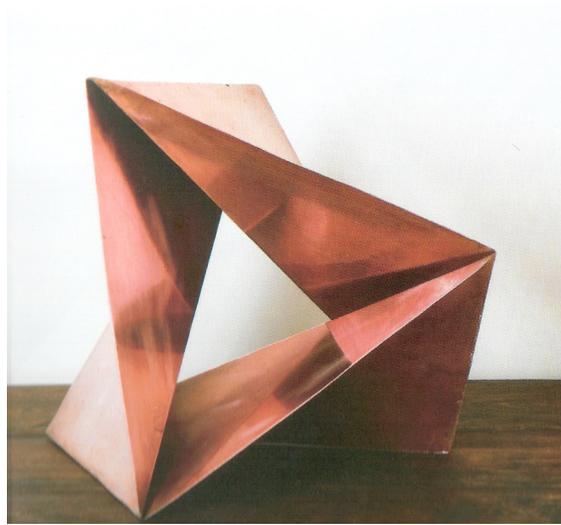
FIGURA 4.2  
Modelo e cabeça esculpida



FIGURA 4.3  
Máscara de Guignard e  
cabeça esculpida



FIGURA 4.4  
Escultura em cobre  
45 x 45 x 45 x 0,3cm  
1952



FIGURAS 4.5a, 4.5b, 4.5c  
4.5d e 4.5e  
Escultura de Amilcar em  
diversas posições e ambientes

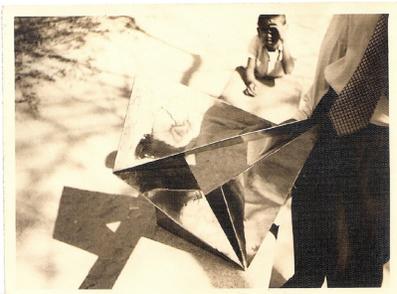


FIGURA 4.5

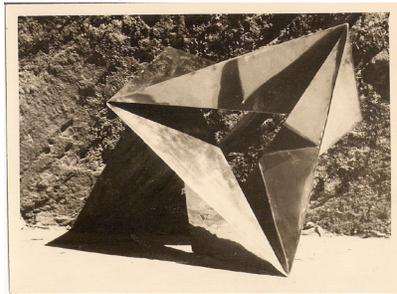


FIGURA 4.5b

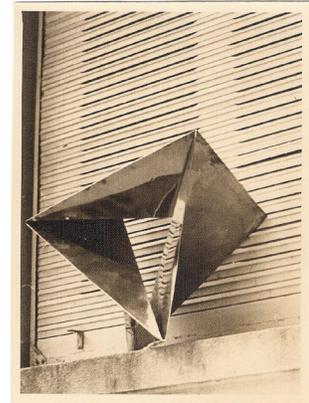


FIGURA 4.5a



FIGURA 4.5c



FIGURA 4.5d

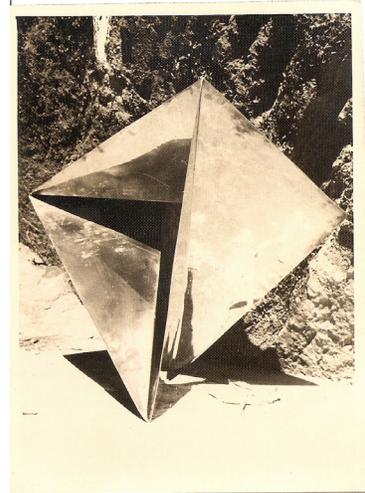


FIGURA 4.5e

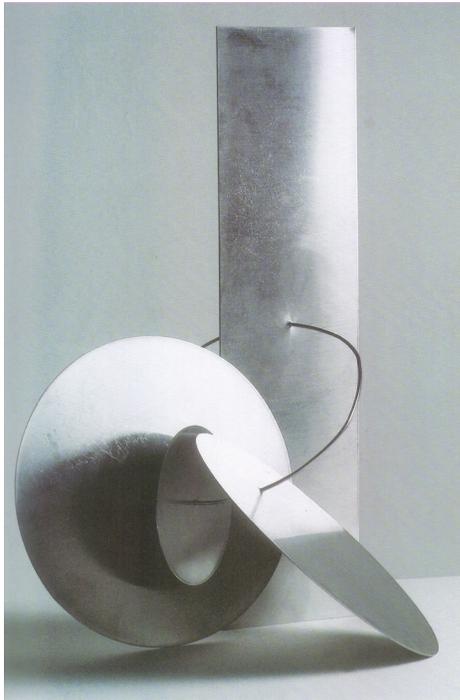


FIGURA 4.6  
Escultura em aço inoxidável  
120 x 50 x 0,3 cm  
década de 60



FIGURA 4.6a  
Mesma escultura, em arranjo  
diferente

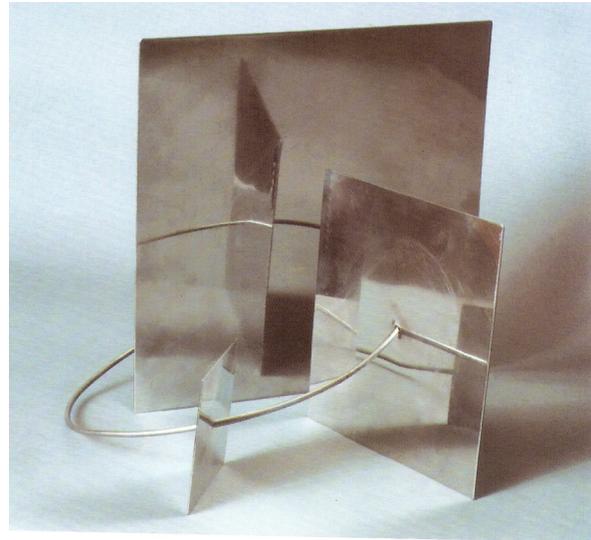


FIGURA 4.7  
Escultura em aço inoxidável  
21 x 14 x 7 x 0,01cm  
1968 (refeita em 72)



FIGURA 4.8  
Em destaque, esculturas de ferro com argolas  
[década de 70?]



FIGURA 4.8a  
Escultura de ferro com argolas  
(detalhe)



FIGURA 4.9  
Escultura em aço  
Ouro Branco - MG



FIGURA 4.9a  
Escultura em aço

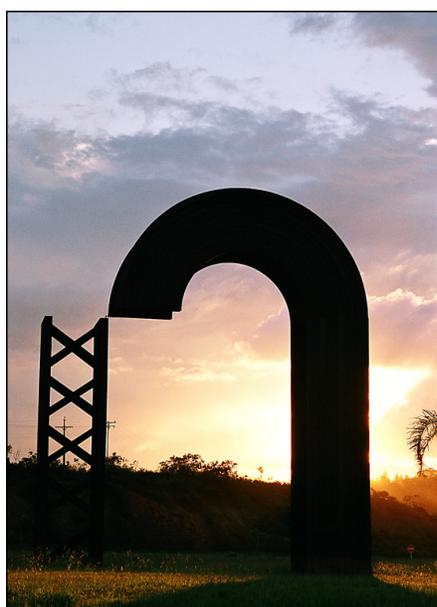


FIGURA 4.9b  
Escultura em aço



FIGURA 4.9c  
Escultura em aço

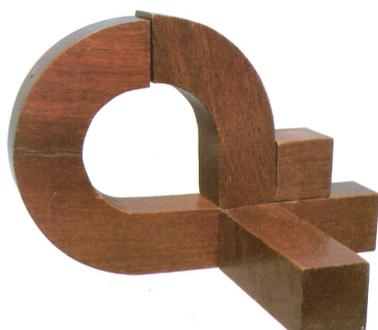
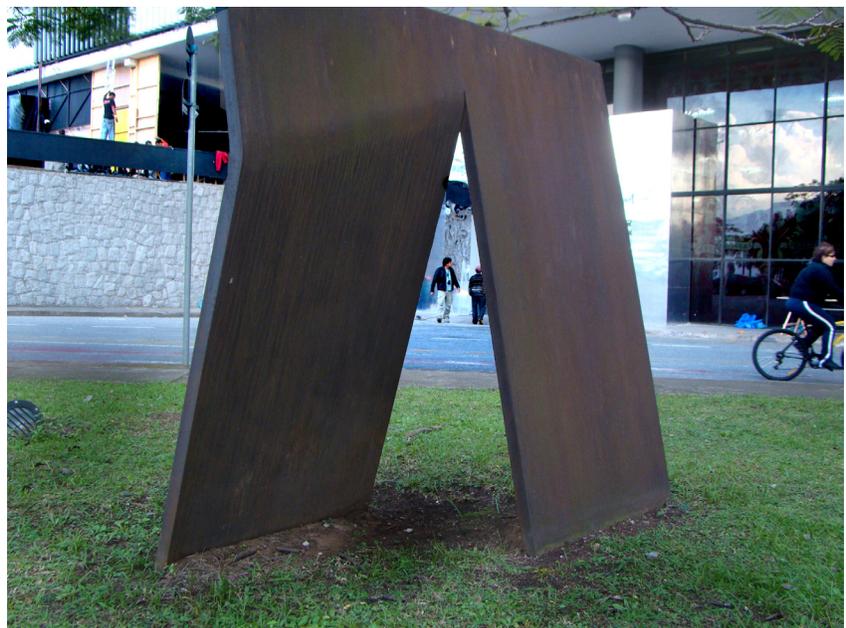


FIGURA 4.10  
Escultura em madeira  
48 x 40 x 31 x 9 cm  
1952



FIGURA 4.11  
Escultura em aço  
240 x 240 x 94cm  
1997

FIGURA 4.12  
Escultura em aço  
200 x 200 x 5 cm  
década de 70



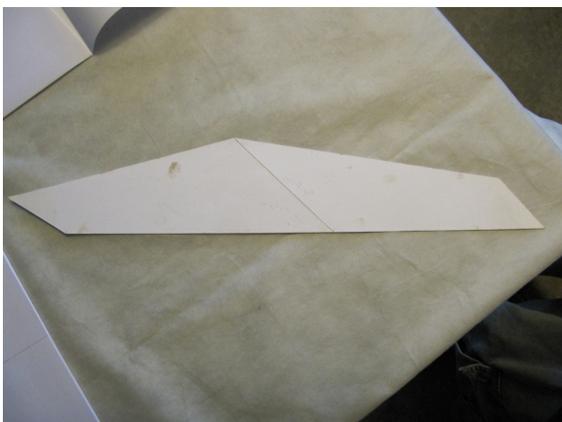


FIGURA 4.13



FIGURA 4.13a

FIGURAS 4.13, 4.13a e 4.13b  
Maquete de escultura  
em papel



FIGURA 4.13b

FIGURA 4.13c - Escultura construída a partir da maquete



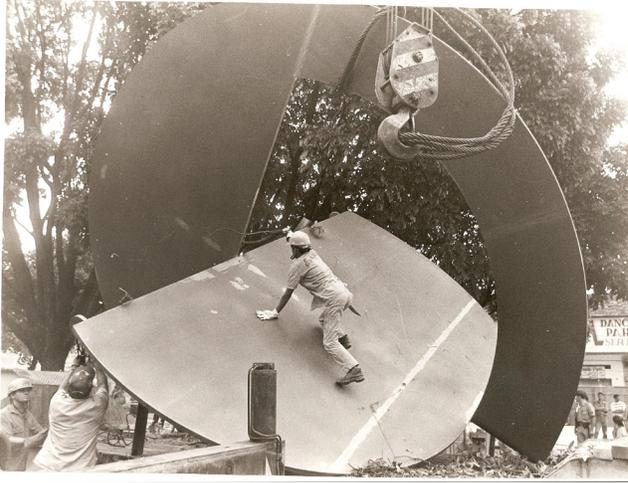


FIGURA 4.14 - processo de montagem de escultura



FIGURA 4.16  
Escultura em mármore  
210 x 210 x 70cm  
2001



FIGURA 4.15  
Escultura em aço  
33 x 33 x 7,5 cm  
(peça 2 = 27 x 7,5 x 7,5)  
1980



FIGURA 4.17



FIGURA 4.17a



FIGURAS 4.17, 4.17a, 4.17b  
Escultura em aço  
Ø 800 x 5cm  
década de 90



FIGURA 4.18  
Escultura em aço  
s/d



# referências bibliográficas

## Capítulos e referências em livros e catálogos

AGUILERA, Yanet. (org.) *Preto no branco – a arte gráfica de Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo : Martins Fontes, 2001

BOIS, Yve-Alain. *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.) *Anais do XXVI Colóquio do CBHA, São Paulo, Outubro de 2006*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.13-27

BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio; FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001

CANTERO, Francisco. *Arte e Técnica da Imprensa Moderna*. São Paulo: Editora Jornal dos Livros, 1959

CHIARELLI, Tadeu. *Amilcar de Castro: corte e dobra*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1986

GUIMARÃES, Luciano. *Cor: a cor como informação : a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

HILDEBRAND, Adolf. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York: G.E. Stechert & CO, 1907

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996

KINSMAN, Jane. *The Art of Collaboration: The Big Americans*. Canberra: National Gallery of Australia, 2002

LESSA, Washington. *A Reforma do Jornal do Brasil*. In: AGUILERA, Yanet. (org.) *Preto no branco – a arte gráfica de Amilcar de Castro*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005

MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001

NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 7. ed. Rio de Janeiro: L. Christiano, 1999.

SAMPAIO, Márcio. *Vida e Arte: uma poética em construção*. In: BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio; FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andres. *Amilcar de Castro: depoimento*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1999

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

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Christopher S. *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*. New York, Zone Books, 2000.

## Artigos em jornais, revistas e outros periódicos

CASTRO, Amilcar de. *O Ritmo de uma Reforma*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 março de 1991. 1º Caderno, p.9

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 (ou22?) de março de 1959. Suplemento Dominical.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro 19 de dezembro de 1959. Suplemento Dominical. Disponível em <<http://news.google.com/newspapers?id=1RFUAAAAIIBAJ&sjid=24wDAAAAIIBAJ&hl=pt-BR&pg=7075%2C3757297>> Acesso em 7 de agosto 2011.

LESSA, Washington. Amílcar (sic) de Castro e a Reforma do Jornal do Brasil. Instituto Amilcar de Castro: 22 f. [1988?]

MORAIS, Frederico. *Um pensador preocupado em valorizar o homem*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1969.

NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro define limites do desenho*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de abril de 1989.

PAVLOVA, Adriana e Oliveira, Roberto. *O poeta do aço em eterna mutação/O escultor Amilcar de Castro deixa obra monumental*. O Globo, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 2002, Segundo Caderno, capa.

PEDROSA, Vera. *Amilcar de Castro - escultura de hoje*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 de março de 1969.

PELLEGRINO, Hélio. Todas as coisas voam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1987.

SAMPAIO, Márcio. A Anti-escultura de Amilcar de Castro. Minas Gerais — Suplemento Literário, Belo Horizonte, p. 4-5, out. 1967, nº 59, v. 2

SEBASTIÃO, Walter. *Despojada Sabedoria*. Estado de Minas, 22 de março de 1999

SPARTACUS, Ibsen. *A ferro e fogo/Em Belo Horizonte, uma exposição de esculturas recentes de Amílcar de Castro*. *Veja*, p.158–159, 26 nov. 1987, *Arte*.

### **Artigos não assinados e outras fontes**

II – MATÉRIA. Entrevista com Amílcar de Castro. Instituto Amílcar de Castro.

X - TEMPOS NO RIO DE JANEIRO. Entrevista com Amílcar de Castro. Instituto Amílcar de Castro.

AMILCAR de Castro. Direção, Fotografia e Montagem: Nélio Costa. C/*Arte*; Produtora: Imago Filmes, 1999. Projeto Circuito Atelier (2'39''), son., cor .

AMÍLCAR(sic) E SUA ARTE de puro aço. *Veja*, p. 55, 15 jan. 1969.

CASTRO, Amílcar 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 Amílcar de Castro: entrevista. 76 f

CASTRO, Amílcar de. *A pescaria*. Guia das Artes. São Paulo, n.º 19, 1989.

DO BRASIL, para americano ver. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 de março de 1971, Caderno B página 2

FERNANDES, Jones. Nova Lima. Entrevista concedida ao autor no Instituto Amílcar de Castro, 2011

PAMPULHA – REVISTA DE ARQUITETURA, ARTE E MEIO AMBIENTE – ano II no2. Fevereiro de 1980.

SAMPAIO, Márcio. *Amílcar (sic) de Castro. Cronologia*. Instituto Amílcar de Castro p. 13-25

## créditos e referências das imagens

AGUILERA, Yanet. (org.) *Preto no branco – a arte gráfica de Amilcar de Castro*:  
FIGURAS 3.15 e 3.17

ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*:  
FIGURAS 2.8, 2.9, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14, 3.1, 4.4, 4.6, 4.7, 4.10, 4.11, 4.14, 4.15,  
4.16

BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio;  
FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*:  
FIGURAS 1.12 e 2.13

CANTERO, Francisco. *Arte e Técnica da Imprensa Moderna*  
FIGURAS 3.2, 3.2a, 3.4, 3.4a

Instituto Amilcar de Castro:  
FIGURAS 1.1, 1.2, 1.5, 1.6, 1.6a, 1.6b, 1.7, 1.7a, 1.8, 1.9, 1.9a, 1.10, 1.10a, 1.11,  
1.11a, 2.1, 2.1a, 2.1b, 2.2, 2.2a, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.10, 2.15, 2.16, 2.17, 2.19, 2.20,  
2.21, 3.3, 4.1, 4.2, 4.2a, 4.3, 4.5, 4.5a, 4.5b, 4.5c, 4.5d, 4.5e, 4.8, 4.8a, 4.13, 4.13a,  
4.13b, 4.13c, 4.14, 4.18, imagens dos anexos.

MANNARINO, Ana de Gusmão. *Amilcar de Castro e a página neoconcreta*.  
Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História  
Social da Cultura da PUC – Rio, 2006  
FIGURA 3.13

NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*:  
FIGURAS 1.4, 3.14, 4.6a, 4.17, 4.17a, 4.17b.

FIGURA 4.9c – Roberto Mosqueira, FIGURA 4.9d – Sérgio Mourão, FIGURA 4.12 –  
Paulino Tarraf



## anexos

### Entrevista com Jones Fernandes

Jones Fernandes foi assistente de Amilcar por 14 anos, de 1988 até a morte do artista. Ele conta que, através de uma amiga, conseguiu emprego na papelaria de Paulo Coelho, onde, nos fundos, funcionava o atelier de Amilcar. Márcio Sampaio nos explica:

(...) no fundo da Papelaria Carol, na Rua Goiás, (...) o seu proprietário, Paulo Coelho, havia transformado em galeria de arte. A primeira exposição, com obras de Amilcar e Fernando Lucchesi não tem sucesso comercial. Frustrado, Paulo resolve fechar a galeria, mas Amilcar propõe ocupá-la como atelier. Paulo se torna então uma espécie de coordenador do espaço e da produção e da circulação da obra de Amilcar, dando o suporte para que o artista não tivesse outra preocupação senão a de fazer a sua arte. (SAMPAIO In: BRITO, 2001 p. 224-225)

Paulo Coelho contratou Jones já com a intenção de ser auxiliar de Amilcar, nos serviços de atelier.

1. Como você começou a trabalhar com Amilcar? Por quanto tempo trabalhou com Amilcar? Quais eram suas tarefas?

Em agosto de 1988 comecei a trabalhar com ele. Comecei auxiliando ele no atelier. Gerais... por exemplo, às vezes serviço de rua, tudo. Sucessivamente, começamos a trabalhar com telas, preparar as telas pra ele... as telas, pinturas para telas, tudo isso.

2. Como Amilcar começou a utilizar vassouras?

Ele trabalhava com pincel, desenhando sobre papel. Depois, dada a dificuldade de encontrar esse material, papel grosso, papel cartão, usou mais de uma espécie de papel grosso, mas esse papel cartão é que ele mais gostava e com a dificuldade de conseguir esse papel, que era um papel importado, ele começou a trabalhar com... Nós começamos a usar Eucatex. Então pintava Eucatex, preparava Eucatex e desenhava sobre Eucatex. Foi uma série de 90, por aí... 89, 90 e se estendeu por um longo tempo. Aí partiu pra um desenho maior, dimensão maior e também usava pincel, desenhos sobre parede... fixava ele sobre Eucatex pra ele ter uma resistência firme, uma superfície firme. Aí, por ele aumentar sempre, estar sempre aumentando a extensão, tivemos a ideia da vassoura. Na época o Paulo [Coelho] comprou as vassouras de pelo e ele passou a pintar usando a vassoura, usando a vassoura na mão e muitas vezes com cabo e a tela estendida sobre o chão. E nessa sequência aí as pessoas falam muito da vassoura piaçava porque o desenho dele dá um rajado, uma coisa diferente. Então, mesmo usando a vassoura de pelo... por ele ser ágil...a forma dele trabalhar, uma expressão rápida, então dava essa falha, dá essa impressão da vassoura piaçava. Mas também chegou a usar piaçava, mas piaçava é menos confortável pra tela e ele usou menos, na verdade usava mais de pelo mesmo.

3. Dá a impressão que a vassoura piaçava absorve menos tinta...

Absorve menos tinta, fica uma espessura mais arranhada. Agora esse rajado... que às vezes ele costumava usava essa expressão, um pouco rajado, tipo falhando um pouco, às vezes a forma dele trabalhar, fazer rápido e tal.

4. Qual é a origem das pinturas sobre tampos de mesa?

Tampo de mesa foi... ele usava... fazia uma mesa, improvisava uma mesa, usando tampo de Eucatex, tinha mais de uma mesa que ele trabalhava. Automaticamente essa mesa ia sujando, ela ia dando formas, marcas de vasilha, marcas de pincel, sucessivamente acontecia isso. Depois um cliente, uma vez, foi lá visitar o atelier. Aí o cliente foi lá uma vez no atelier com o objetivo de comprar desenhos sobre tela. Aí esse cliente gostou demais dos

tampos de mesa e falou: “eu queria alguma coisa assim, parecida”. E ele trabalhou nesses tampos de mesa... já eram tampos que já estavam criando uma certa origem, uma certa linha de pintura e trabalhou nisso aí e gostou também muito... sucessivamente foi pra exposição, outros clientes se interessaram, então criou os tampos de mesa.

5. Ele chegava a interferir?

Então, interferia. Depois que colocava, por exemplo, depois do tampo, simplesmente uma folha de compensado, ou de Eucatex... depois ele colocava nela uma estrutura, pra pendurar na parede. E aí quando ele pendurava na parede, chamava a expectativa dele de mexer um pouco, de criar mais formas. Alguns ele não chegou a mexer nada. Eu via dessa forma... alguns ele não chegou a mexer nada e alguns chegou a ter uma boa interferência.

6. Por que algumas pinturas, ou como ele gostava de se dizer, desenhos, são assinadas em diversos lados?

Então, o desenho, ele gostava muito assim do desenho pronto, ele movimentava o desenho em várias posições e às vezes ele gostava de mais de uma posição. Aí ele teve a ideia de assinar em mais de uma posição, pra não contrariar... às vezes eu gosto de uma forma, de uma posição, e uma pessoa gosta de outra, mas achava chato porque às vezes a assinatura dele ficava de cabeça pra baixo, ficava de lado, então, da forma que ele gostava do desenho, ele assinava. Ele assinava vertical, horizontal e chegava a assinar dos quatro lados.

7. Amilcar utilizava que tipos de tinta? Ele fez alguma experiência com tinta automotiva? A cor cinza, prateado, que ele eventualmente usa, é de que tipo?

O prateado é uma tinta óleo... então era uma tinta óleo, essa sim, automotiva. Ele usava um verde, que era um verde tipo óleo também. Depois chegou a usar muito vermelho, amarelo...

8. Mas o cinza, automotiva ou ...

Olha, automotiva, pode ser mesmo, outro tipo de pintura, que não seja automotiva, mas...

9. Mas ele procurava esse tipo de tinta, por quê?

Ele usava preto e branco, o desenho dele era preto e branco, até ele costumava dizer "eu sou preto no branco". Aí ele gostava de cor, todo mundo gosta de cor. A cor dá alegria ao desenho, também muda a forma do desenho. Então ele usava cor e aí sucessivamente ele gostava do preto, amarelo, vermelho, verde e prata. Nessa tentativa, nessa busca de fazer uma tinta acrílica, algumas tintas ele chegou a atingir o vermelho um pouco, um tom meio arroxeadado, um tom escuro. Então aconteceu assim: um preto mais preto que outro, ele chegou usar, pra fazer a tinta, usar pó xadrez. Tem uma proporção de pó xadrez com azul, que dá um tom tal... não sei te falar precisamente. Isso aí eu não tinha muito influência dessa tinta de cor pra preparar. Eu tinha mais influência na feitura da tela, a tela branca... então ele preparava a tinta branca, estava lá, primal... chegamos a usar, no início, chegamos a usar cola branca mesmo pra fixar mais a tinta e depois ele descobriu... ele tava sempre buscando experiência, buscando informações, aí usávamos o bióxido de titânio e carbonato de cálcio pra fazer o fundo da tela, pra preparar o tecido pra fazer a tela.

"CURRICULUM VITAE"

1 - DADOS DE IDENTIFICAÇÃO:

- NOME - Amilcar Augusto Pereira de Castro
- FILIAÇÃO - Pai: Desembargador Amilcar Augusto de Castro  
Mãe: Maria Nazareth Pereira de Castro
- NATURALIDADE - Paraisópolis - Minas Gerais
- DATA DE NASCIMENTO - 08 de junho de 1920
- ESTADO CIVIL - Casado

2 - FORMAÇÃO ESCOLAR:

- Curso Ginásial - Ginásio Mineiro - Belo Horizonte - conclusão em 1938
- Curso Pré-jurídico - Belo Horizonte - conclusão em 1940
- Bacharelado em Direito - U.F.M.G. - Belo Horizonte - conclusão em 1945
- Aprovação em concurso, para ingresso na Escola de Arquitetura Belo Horizonte - 1942.

3 - CARREIRA ARTÍSTICA:

3.1 - CURSOS:

- Estudou Pintura e Desenho com Alberto da Veiga Guignard de 1942 a 1950
- Escultura com Franz Weissmanam

3.2 - BOLSAS DE ESTUDO:

- Bolsa da Fundação Guggenheim - 1968 - 1969
- Renovação da mesma Bolsa da Fundação Guggenheim - 1970 - 1971

3.3 - VIAGENS DE ESTUDO:

- Viagens ao estrangeiro - 1967
- Permanência de 3 anos em New York, divulgando a arte brasileira e participando de grupos artísticos.

3.4 - PARTICIPAÇÕES EM SALÕES DE ARTE E BIENNAIS:

- Participou de vários Salões de Arte Moderna do M.E.C.
- Participou de várias Bienais
- Premiado nos seguintes Salões:
  - 5º Salão Nacional de Arte Moderna - M.E.C. - Rio - 1947

Amilcar de Castro: curriculum vitae assinado - 1975

- 9º Salão Nacional de Arte Moderna - M.E.C. - Rio - 1960
- 17º Salão Nacional de Arte Moderna - M.E.C. - Rio - 1967

### 3.5 - PRÊMIOS:

- Medalha de Bronze em Desenho - 5º Salão Nacional de Arte Moderna - M.E.C. - Rio - 1947
- Medalha de Prata (isenção de júri) em Escultura - 9º Salão Nacional de Arte Moderna - M.E.C. - Rio - 1960
- Viagem ao Estrangeiro - 17º Salão Nacional de Arte Moderna - M.E.C. - Rio - 1967
- Prêmio - Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia - Bahia - 1955
- 1º Prêmio - Salão Nacional de Arte Moderna de Minas Gerais - Belo Horizonte - 1962

### 4 - EXPOSIÇÕES:

- Na Suíça, a convite de Max Bill
- New York - E.E.U.U. - 1969
- New York University - New York - E.E.U.U. - 1970
- Galeria Kornblee - New York - E.E.U.U. - 1960
- Convent of Sacrede Hart - New York - 1970
- Museo de Arte Moderno - Artistas Brasileiros Contemporâneos - Buenos Aires - Argentina - 1966
- Associação Mineira de Imprensa - Belo Horizonte
- Junto com o Grupo Neo-Concreto, fez várias exposições no Rio, São Paulo e Bahia

### 5 - PARTICIPAÇÃO EM GRUPOS ARTÍSTICOS:

- Fundou junto com Ferreira Gular e Reynaldo Jardim, o Grupo Neo-Concreto no Rio de Janeiro

### 6 - CARREIRA PROFISSIONAL:

#### 6.1 - DIAGRAMADOR:

- Fez a diagramação da Revista "Manchete" - Rio - 1956
- Reformou graficamente o "Jornal do Brasil" - Rio - 1957
- Fez a reforma gráfica do "Jornal do Brasil," novamente em 1959 - Rio - reforma essa, que permanece até hoje
- Reformou graficamente as Revistas "O Cruzeiro" e "A Cigarra" - Rio - 1958
- Desenhou e planejou a 1ª Edição da Enciclopédia Brasileira "Barça", propriedade da "Enciclopédia Britânica" no Brasil - 1962.

Amilcar de Castro: curriculum vitae assinado - 1975

- Organizou e reformou graficamente o "Correio da Manhã" - Rio - 1963
- Fêz o plano gráfico para o Jornal "O Estado de São Paulo" São Paulo
- Fêz a diagramação de livros para a "Editora Vozes" - Petrópolis - Estado do Rio de Janeiro - 1966
- Reformou graficamente o Jornal "Ultima Hora" - Rio - 1967
- Reformou graficamente o Jornal "O Estado de Minas" em / 1967 e o "Minas Gerais" (Orgão Oficial do Estado de Minas Gerais) -, Belo Horizonte
- Reformou graficamente o "O Jornal da Tarde" de Manaus - Amazonas
- Reformou graficamente o Jornal "A Provincia do Pará" - Belém do Pará
- Editor de Arte do Jornal "O Estado de Minas" - Belo Horizonte - 1972

6.2 - MAGISTÉRIO:

- Professor de Composição - Escola de Belas Artes - U.F.M.G. Belo Horizonte
- Professor de Escultura da Fundação de Arte de Ouro Preto - Ouro Preto
- Professor de Expressão Bi-dimensional e Tri-dimensional - Fundação Escola Guignard
- Professor de Escultura da Fundação Escola Guignard
- Diretor da Fundação Escola Guignard, desde março de 1974.

Belo Horizonte, 16 de junho de 1975

Ass. Amilcar de Castro

End: Rua Alagoas 1265 - apto 301

Cartório onde tem firma: Ferraz

Amilcar de Castro: curriculum vitae assinado - 1975



O Interventor Federal no Estado de Minas Gerais resolve nomear, em comissão, o bacharel Amílcar Augusto Pereira de Castro para o cargo de Chefe do Gabinete do Chefe de Polícia do Estado.

Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte, 14 de agosto de 1946.

Juliano Pereira de Faria  
Pio Soares Carneiro

1- 125  
10788  
Eod  
1ª Seção C.P. VEMCE, MENSALMENTE ... Cr\$ 3.000,00 ( três mil cruzeiros).

Alfonso

Amílcar de Castro: Chefe de Polícia  
1946