



Entrevista

Diálogo com Amilcar de Castro

201

Por Fernando Augusto dos Santos Neto*

Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.201-211, jul. 2006

Essa entrevista¹ é uma parte das muitas conversas que tive com Amilcar de Castro entre 1995-2000, conversas estas transcorridas quase sempre em regime de entrevistas. É sabido que Amilcar não era de falar muito. Assim, a melhor maneira que tive para conversar com ele foi criar seções de entrevistas, estar sempre lhe perguntando uma coisa ou outra e registrando tudo num pequeno gravador, que colocávamos sobre a mesa do seu antigo atelier na Rua Goiás, em Belo Horizonte, e também no seu último atelier, em Nova Lima. Algumas perguntas eram pensadas e escritas, mas muitas outras surgiram no calor da conversa, por isso, em alguns momentos, damos saltos, ligamos um assunto a outro e só lá mais na frente retomamos o fio da conversa, para, novamente, darmos outros saltos. O conjunto dessas conversas resultou numa entrevista de oitenta páginas, que faz parte do meu trabalho de doutorado Do Desenho à Escultura, no Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, defendido em 2001, sob a orientação do prof. Dr. Marcio Seligmann-Silva.

Diálogo com Amilcar de Castro - não se trata aqui de uma entrevista de reportagem para jornal, nem de uma pesquisa teórica que visa a buscar confirmações para uma tese, mas, antes, do encontro de um artista com outro, de um ex-aluno que retorna ao seu mestre para uma conversa depois da escola e, nessa intimidade, auferida pelos anos de convívio e pela distância, propor-lhe questões que não colocara antes, ou que, se as colocara, não estava, ainda, pronto para ouvir.

O elemento detonador dessa entrevista não foi, portanto, o fato de Amilcar ser um artista reconhecido no país e de grande importância para a história da arte do Brasil, mas, antes, um estranhamento que remonta aos tempos da Escola de Belas Artes da UFMG e que poderíamos traduzir aqui nas perguntas: de onde vinha sua convicção como artista? Como sua arte se alinhavava com sua vida cotidiana? Que projeto era o seu para dedicar-se a ele toda sua vida com disciplina e, por último, o que era a precisão tão apregoada no trabalho de Amilcar, como vê-la de perto em processo, no seu atelier?

Não se tratava de ler o trabalho de Amilcar sob uma ótica para oferecer leituras críticas, mas da disposição de aprender com ele, depois, melhor ainda, de ter saído da universidade e de descobrir a fala do artista e, no caso da entrevista, de dar existência a ela. Essa disposição advinha de um interesse crescente por textos de artistas, por ver neles um outro trabalho, algo próximo de um gênero literário, um ato auto-reflexivo capaz de oferecer referências sobre a obra plástica, mas também texto substantivo, capaz de requerer interesse por si próprio, pelo lugar de sua visada, por dentro da obra, pela possibilidade de acompanhar junto com o artista o ato da invenção. Esse procedimento enceta uma espécie de crítica genética, cujo interesse pelo rastro do artista traz à luz outra possibilidade de

*Artista plástico, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é professor no Departamento de Artes Visuais da UFES. E-mail: fa_augusto@yahoo.com.br. Organizou exposições com obras de Amilcar de Castro em Curitiba (1996) e em Londrina (1999). Realizou, desde 1984, várias exposições individuais e coletivas do seu trabalho como artista plástico. Conquistou diversos prêmios, nacionais e internacionais. Suas mais recentes exposições incluem: Dilogue Difficile, Paris, 2000; Desenhos e fotografia, Roma, 2000; Coleção Pirelli, MASP, 2004; Coletiva Desenhos, Quebec, 2006.

¹ Entrevista realizada no atelier do artista em Belo Horizonte e Nova Lima, entre os dias 21 a 27 de dezembro de 1998.

crítica, o percurso, o testemunho, a obraprocessos. Não se trata de buscar no artista um texto de especialista, que é um outro terreno, mas de ouvir o artista e saber como ele se tornou o que é, como ele trabalha, como apaga algumas de suas frustrações e algumas de suas alegrias, enfim, como erigiu sua poética. Encontrar Amilcar de Castro, tendo em vista sua obra e seu processo, me fez ver que a tão falada precisão no seu trabalho é apenas um lado da questão; do outro, na franja do processo, está a imprecisão que balança todos nós.

Esses pensamentos delineiam esse diálogo, sabendo que ele é extrato de uma conversa bem mais longa...

Diálogo

Fernando. Você se tornou conhecido como escultor, no entanto o desenho é arte que você sempre exercitou. Por que o desenho é tão importante para você?

Amilcar. O desenho é uma maneira de pensar. É uma maneira de pensar a escultura. Eu sempre tive o desenho como o fundamento para pensar sobre pintura, escultura e sobre o próprio desenho. Isso eu aprendi com Guignard. O desenho é uma maneira de pensar em artes plásticas. E o desenho com “lápiz duro” é a maneira próxima de pensar o que você deseja naquele momento. Não tem sombra, não tem embrulho, não tem tapeação. Você não pode se enganar, fazer de um jeito e passar uma sombrinha e melhorar. Não pode melhorar, nem piorar. O que fez tá feito. Isto é o que eu acho bom. É o essencial. É um método de você pensar sobre o que deseja. Você diz: “vou fazer um quadrado” - o quadrado, o tamanho, tal e tal - o desenho te mostra isso. Depois você diz: “vou fazer um círculo”, o desenho é o que mostra como é que você vai fazer.

É por isso que em seu trabalho gráfico você sempre trabalha com o preto e o branco?

O preto e o branco seriam a essência da coisa. A estrutura do que você deseja é a construção daquilo que você quer. Você pode pôr uma cor aqui, outra ali, mas ela não chega a ser o fundamento. O fundamento é a estrutura. Por isso [é] que eu digo que eu sou um gráfico, um desenhista, não um pintor, porque sou muito mais preocupado com a estrutura do que com a cor - que pode ter ou não ter - e se tiver não é o principal, mas secundário.

No meu trabalho, a cor seria uma espécie de grifo. Um elemento que dá ênfase a um determinado lugar. É uma coisa que entra depois para especificar melhor esse espaço. Eu não começo a fazer o desenho pela cor, mas pelo preto e branco.

Bonnard falava que a cor tem suas leis próprias, sua estrutura própria. Esta não é a linha do seu trabalho, não é?

Não é com o que eu trabalho. Eu não sou pintor. Agora, Matisse, Bonnard e Guignard são sujeitos que têm a cor como estrutura, a cor é o fundamental do que eles desejam. Ali a cor é antes de tudo a cor. Por exemplo, se eu tenho aqui um quadrado, eu o faço por fora, pelo perfil do quadrado; o pintor faz por dentro, ele trabalha fazendo a superfície do quadrado.

Mas em certa época você pintou suas esculturas, como uma que estava na frente do prédio da IBM em Belo Horizonte?

O negócio é o seguinte: eu cheguei a pintar escultura, porque eu queria fazer com que a cor tivesse fundamento, fosse a estrutura, e verifiquei que não dava, que a cor fica sempre artificial, sempre superposta, ela não nasce com a escultura, ela é sobreposta à coisa já feita. É nesse sentido que eu recuso a cor na escultura, porque ela é posterior, ela não faz parte do nascimento, é um enfeite, é um adendo. É isso que eu recuso na escultura. Eu fiz uma escultura colorida há muito tempo, que foi para a América do Norte, e uma outra porque um sujeito pediu para pintar. Eu falei: “tá bom!”, e pintei, de amarelo, mas eu recuso a cor como elemento importante no meu trabalho.

Falando da América do Norte, você morou nos Estados Unidos, nos anos 70. Como foi a experiência de morar em um país altamente desenvolvido e culturalmente diferente do nosso?

Foi de 68 a 70. Eu achei muito bom, porque você tem o MOMA, que é um museu fabuloso, tem galerias fantásticas. Eu achei extraordinário.

E, naquele momento, no Brasil vivíamos a ditadura militar.

É verdade. Por isso mesmo, quando eu ganhei a bolsa Guggenheim (...) só fui saber um ano depois (...). A secretária da Guggenheim me falou que eu havia ganhado a bolsa um ano antes, mas que não tinha sido comunicado, porque o governo tinha proibido de me dar a notícia. Só um ano depois é que me falaram, porque eles estavam pesquisando se iriam me dar a licença para entrar na América ou não. Então resolveram acertar critérios e deram a bolsa e eu fui.

Você é advogado, conviveu com gente da área de direito, como é que a ditadura militar o tocava? Você respondeu a um inquérito?

Eu era contra totalmente. Radicalmente contra, até hoje: contra. Antes, durante e depois. Eu acho o totalitarismo uma coisa anti-humana e anti-racional. É uma estupidez. Um primitivismo estúpido.

Eu convivia mal com isso, com um desprazer imenso. Depois eu viajei e parece mesmo que foi aí que a coisa piorou. Eu viajei em 68 e voltei em 72. Foi quando o Médici entrou. E, quando eu voltei, respondi a um inquérito militar, porque tinha feito uns cartazes, assim meio socialistas, em 1942. Umhas mulheres pobres, com uns meninos pobres. Mas isso já tinha muito tempo – de 68 para 42 é muito tempo.

E como foi que você resolveu essa situação?

Eu respondi tudo... Eu fiz isso etc., em 42... Não neguei nada, fui depois absolvido. A situação não procedia, não tinha fundamento.

Quando você foi para os Estados Unidos, você morava no Rio de Janeiro, mas ao retornar você veio estabelecer residência em Belo Horizonte. Por que a escolha da capital mineira? Seria alguma coisa atávica?

Quando eu fui para a América do Norte, fui com a mulher e três filhos. Os filhos foram para a escola lá e, durante três ou quatro anos, ninguém estudou, por exemplo, História do Brasil, geografia do Brasil, ninguém estudou, português também não. Então, quando voltamos, havia um descompasso imenso dos cursos de lá com a realidade brasileira. Como minha família, meus irmãos estavam aqui, ficou mais fácil reorganizar esses estudos aqui em Belo Horizonte. Até procurei o Ministério da Educação para ver se o curso de lá valia aqui... pois não valia, e ficou um negócio difícil como o diabo. Eu preferi ficar aqui para acertar as coisas. Aí foi indo, fui ficando e fiquei.

Você costuma citar a importância de Guignard na sua formação e diz que ainda hoje aprende com ele.

Isso é verdade.

Como se dá seu processo de aprendizagem e descoberta hoje?

Olha, eu fico assim numa atitude de inocência diante da coisa. E atento. É uma inocência atenta. Portanto o que vem eu aceito, assim como se fosse um susto, mas um susto com alegria. Depois posso até julgar, etc. E essa atitude é permanente, principalmente quando penso em Guignard.

Você foi professor, por muito tempo, na Escola Guignard e na Escola de Belas Artes da UFMG. O que efetivamente você procurou ensinar aos seus alunos?

Procurei valorizar o que cada aluno tinha de melhor. A sensibilidade maior do aluno foi o lado que eu procurei valorizar, fazê-lo ver aquele caminho dele. Não é que eu conduzisse, não. Dizia: aqui eu acho melhor, você deveria andar por aqui. Foi nesse sentido que eu tentei ensinar.

Mas sua atividade de ensino na Escola Guignard não se limitou à de professor, você chegou a ser diretor da escola. Como foi para você ocupar este cargo? Você tinha algum plano administrativo, propostas de mudanças que você julgava importantes?

A Escola Guignard era uma coisa difícil, porque os professores eram requisitados de outras áreas. Não eram professores. Um trabalhava na Secretaria não sei do quê e era requisitado para a Guignard, outro trabalhava não sei onde e era requisitado para a Guignard. Politicamente, a escola era arrumada de funcionários de outras Secretarias. Portanto não havia ninguém preso exclusivamente à Guignard. Modificar isso era muito complicado. Você teria que mandar o sujeito para trás... e isso podia diminuir salário dele, etc... Essa coisa administrativamente era muito difícil. Então eu fiquei algum tempo, dei uma melhorada no que eu consegui e entreguei a direção para outra professora e pronto.

Você não gostou de ser diretor?

Não, não gostei muito, por um simples motivo. Porque teria que demitir gente, tinha que chamar atenção... Esse negócio era desagradável demais. Não é o meu temperamento. Eu não tinha prazer nenhum nisso.

Na Escola de Belas Artes da UFMG, você não chegou a ocupar nenhum cargo de chefia, nenhuma coordenadoria. Você não gosta mesmo deste tipo de trabalho?

Não gosto mesmo. Não tenho prazer nenhum nisso. Não tenho alegria nenhuma aí. Agora, se a escola tivesse dinheiro e liberdade de ação, aí talvez. Porque, quando eu entrei para a Guignard, o secretário de cultura me disse que eu tinha um terreno para fazer a escola e me pediu o orçamento dessa escola. Então eu imaginei uma escola que seria um galpão para cada área. Um galpão de pintura, outro de escultura, outro de gravura, etc. E uma casa geral que seria a direção, auditório, administração. Cada galpão teria suas características de acordo com o objeto. E uma piscina, mais ao centro. Porque os alunos poderiam tomar banho de piscina, seria até muito interessante e não faria mal a ninguém. Então planejei isso com o arquiteto, um sujeito chamado Éolo Maia, que fez o levantamento para mim; quanto ficava isso, aquilo, etc. Na época duzentos e tantos mil... ou milhões de cruzeiros. Aí foi para a Assembléia, votaram e a verba saiu, foi publicado no *Minas Gerais*: “Duzentos e tantos milhões de cruzeiros para a construção da Escola Guignard.” Eu toquei para frente, foi quando verifiquei que o terreno – existia de fato – mas tinha vários pedaços vendidos para várias pessoas... e para tirar esse povo daí era impossível. Resultado: não deu! Seria fabuloso!

Você disse que nunca gostou de ocupar cargo de chefia, que é desagradável. Mas não é mais desagradável você ter de atuar com pessoas pouco competentes nesses cargos?

Sim, mas é menos sofrido para mim. Você demitir um sujeito, você sofre muito mais. Eu prefiro isso do que dar ordens, demitir gente. Prefiro sofrer por aí do que o contrário. É menos chato e menos dolorido.

O processo de construção da Escola Guignard foi longo e fruto de uma batalha que envolveu alunos, professores, políticos e simpatizantes. Por muito tempo, ela funcionou nos porões do Palácio das Artes, sem saber ao certo se teria uma sede própria. Isso, de certa forma, acabou por formar um perfil da escola, como um espaço de resistência e mesmo com uma escola mais livre, se comparada com a escola de Belas Artes da UFMG, nos anos 80.

Isso aí foi a força da Guignard. A força da Escola Guignard foi sempre ser uma escola mais livre. Mas depois veio esse negócio de curso didático, licenciatura e aí a Guignard perdeu. Porque quis metodizar e complicou a parte livre.

Mas você compreende que essa metodização, a licenciatura, vinha para atender uma reivindicação legal de oferecer um diploma para o aluno...?

Sim, pode oferecer diploma e tal, mas piorou como escola, porque perdeu a poesia da escola, perdeu aquela liberdade. A Escola de Belas Artes era muito mais organizada, muito mais severa e, portanto, era mais vigiada, mais coordenada. Não é que pretendesse fazer coisas mal

feitas, mas se fosse mais livre seria melhor, uma vez que cada aluno poderia fazer uma coisa diferente do outro. Isso que na Guignard podia, já na [Universidade] Federal não podia.

Você diz que o seu método consiste em trabalhar com a sensibilidade do aluno. O que significa isso? O que você propõe ao aluno? Que tipo de exercício? Que leituras?

Olha, eu acho o seguinte: em primeiro lugar, ninguém ensina arte a ninguém, isso é impossível. Agora, quando um sujeito, por conta própria, faz alguma coisa e aí nessa feitura há alguma parte sensível, eu acho que o professor deve pegar por essa parte, ensinar o aluno a melhorar essa parte que ele tem de sensível. Esse seria o caminho desse aluno. Um outro aluno é uma outra coisa, é outro caminho, e outro é outro. Nesse sentido é que poderia ensinar, valorizando o que o aluno tem de melhor. Esse seria o caminho do ensino.

Então, para você ensinar, o aluno tem que propor?

O aluno tem que propor. Sem proposta do aluno não há ensino. É impossível ensinar arte em geral. Agora, se o sujeito propõe, você pode conversar sobre o que ele fez de várias maneiras; sempre valorizando o que ele tem de melhor...

Isso pressupõe que o aluno tenha vontade de fazer, ou que esteja fazendo algum tipo de arte, mas como ficam os iniciantes, que, geralmente, não propõem nada? Você não proporia nada de início?

Se ninguém propõe nada, então não se faz nada! Não há início. Olha, aqui há um princípio que diz: quem pergunta já sabe, senão, não perguntava. Então, quando um sujeito faz isto querendo desenhar – o que é uma pergunta –, é porque ele já sabe alguma coisa na área e, aí, você pode ensinar. Mas, se o sujeito não pergunta nada, não tem como, não é possível dar resposta para ele. Ele não é artista. Ele não tem o que fazer numa escola de arte. Ele pode fazer engenharia ou qualquer outra coisa.

Existem alunos de que você possa se lembrar, que foram presenças marcantes, quando você lecionava?

Você foi um, Mônica Sartori foi outro, Nidia Negromonte, Roberto Bethônico, Lincoln Volpini, outro sujeito engraçado. E por aí tem muita gente. Eu não me lembro mais os nomes.

Quando você foi para o Rio de Janeiro, você foi trabalhar como diagramador, onde e como você aprendeu diagramação?

Não aprendi não. Eu comecei na Manchete com um sujeito chamado Wilson Passos. Ele me explicou: “para você ampliar ou diminuir uma foto, você pega pela diagonal, assim” [Amílcar mostra com um gesto]. O texto tem que ser assim, a medida da coluna é essa e essa. Por exemplo, você tem três páginas de textos, quanto cabe nessa coluna e quanto nessa? A gente tinha uma tabelinha que trazia escrito: duas, três páginas de textos dão tanto. Isso ele me ensinou. Não tem nada misterioso, é apenas organizar um texto, uma foto e um título. Aí eu comecei a fazer aquilo

e a exercitar, desenhar páginas de ficção: se eu tivesse essa foto aqui e um texto assim, colocava a foto dessa forma e o texto desta, e fui fazendo muitas coisas assim por hipótese, como exercício, depois muitas dessas soluções eu utilizei na própria revista. Por exemplo, eu tinha imaginado cinco páginas de texto, chegava na revista, não havia as cinco, havia apenas três, então eu punha a mesma coisa em três páginas.

Como você foi trabalhar na *Manchete*?

Eu me casei e mudei para o Rio de Janeiro em 1952. Eu tinha um emprego aqui e o transferei para o Rio. Mas lá encontrei Otto de Lara Resende, que fora meu colega de turma no curso de direito, e era diretor da *Manchete*. Pedi a ele emprego e ele falou para eu ir lá organizar a revista graficamente e coisa e tal. Fui e fiz isso aí que estou te falando.

Ficou então com os dois empregos?

Não, o primeiro emprego era muito ruinzinho, muito humilde, ganhava acho que cinco mil cruzeiros. Fui para a *Manchete* ganhando o dobro, você está louco! Depois saí da *Manchete*, convidado pelo meu tio, fui para o *Jornal do Brasil*; aí ganhava vinte e cinco mil cruzeiros, cinco vezes mais!... Ah!

Apesar do seu trabalho se caracterizar por um aspecto de precisão e rigor, você teve um convívio com a boêmia mineira e carioca, com a festa, com o carnaval, não é verdade?

Gostava de festa, no sentido de reunir com as pessoas, gostava. No Rio, um sujeito que era meu amigo foi o diretor da Escola de Samba da Mangueira. A escola, nesse tempo, estava com muita dificuldade de dinheiro, então ele perguntou se eu não podia fazer o enredo da escola. Topei. Eu tinha de fazer painéis de dois metros por três. Dois painéis que ficavam em triângulo e giravam. Era um negócio complicado. Passei uns três meses na Mangueira, no meio de escolas de samba, carros, fazendo esse negócio todo, foi uma coisa muito boa.

Não foi difícil juntar esse universo da arte concreta, essa necessidade de síntese, de precisão, de rigor, com o carnaval, que é uma coisa barroca, que tende para o excesso?

Em termos, porque o rigor do Concretismo e do Neo-Concretismo é um rigor poético, não é uma atitude tomada, não é uma pose, não é um negócio assim que o sujeito fala: “agora não vou ser rigoroso”, etc... Esse rigor aí é uma maneira de sentir e deixar igual à vida toda, é coerente com a vida toda. Portanto o carnaval entra, mas não no sentido de escangalhar as coisas, mas no sentido de ajudar a construir. Essa alegria, esse bati-bum, é tudo ritmado. Ele não é de qualquer jeito. E você aceitando esse jeito do carnaval, você faz perfeito o que se tem que fazer no carnaval. Não há contradição.

Inclusive Lígia Pape chegou a fazer um balé neo-concreto.

Sim, ela e o [Manoel] Jardim. Eu até achei muito interessante. São caixas que têm um sujeito dentro que vai pra lá e pra cá, gira, etc. Muito interessante!

E você não quis aproveitar esse trabalho na escola de samba para criar uma espécie de obra neo-concreta?

Não. Não pelo seguinte, o sujeito não tinha dinheiro. Então tinha que ser a coisa mais simples possível. Tinha um caminhão. Então eu peguei o caminhão e botei uma escultura minha no meio do caminhão. Um trabalho que eu fiz de madeira, mogno, e pedi para Hélio Oiticica pintar de um lado rosa, do outro, verde. As pessoas podiam entrar por um lado, sair pelo outro.

Como conciliar essa solidão do criador com esse lado festivo?

Não existe essa diferença. Perguntando assim parece uma coisa que diz: “agora eu estou solitário”, “agora eu não estou solitário”. Não existe esse trem. É sempre do seu jeito, sempre. Para mais ou para menos, mas é assim.

No final dos anos 50 e durante os anos 60, o Concretismo e o Neo-Concretismo foram os movimentos artísticos que deram o tom da arte moderna no Brasil. As discussões e o pensamento desse movimento eram divulgados na imprensa, principalmente através do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que não somente o difundiu em âmbito nacional, como também participou do movimento mesmo através de Ferreira Gullar. Como era seu envolvimento com o grupo? Como se davam as suas discussões?

Não, não havia reunião e discussão. A gente se encontrava como se encontra com um companheiro de beber cerveja. Muitas vezes eu estava no jornal. Havia reuniões na casa de Lygia Clark, na casa do Oiticica, na casa do Mário Pedrosa e a gente ia. Alguns iam, outros não. Ninguém sabia que era movimento de coisa nenhuma. A gente estava fazendo o que tinha vontade de fazer, sem nenhuma consciência que era um grupo neo-concreto, que ia ter importância. Era essa coisa natural.

Vocês falavam do que pretendiam fazer, dos projetos de vocês?

Às vezes sim. Mas conversávamos de tudo em geral também. O que tinha feito Picasso, o que tinha feito Matisse, o que tinha feito fulano, o que estava fazendo a Bienal de São Paulo. Conversávamos sobre arte em geral.

Não mostravam os trabalhos uns para os outros para discutir?

Às vezes. Às vezes, a Lygia chamava. Eu nunca chamei ninguém... Mas também é o seguinte: eu trabalhava em jornal, eu paginava o jornal, todas as noites eu estava no jornal. De dia eu estava livre, mas as pessoas se encontravam geralmente à noite.

Ao abraçar a linha construtivista, a geometria, o ideal de precisão, você fez uma opção por um conceito de arte. Você acha fundamental ter um conceito para se fazer arte?

Não. Eu não sei se seria conceito, porque você faz arte baseado na sua sensação, no que você está sentindo. Então não sei se conceito é a palavra certa. Eu acho que seria assim um sentimento, um clima, uma atmosfera, mas não tem um conceito, uma coisa fechada.

De qualquer forma tem um direcionamento.

Mas é um direcionamento natural, espontâneo, não é preso à palavra, nem à teoria, nem a conceito, porque se estivesse preso a conceitos seria uma porcaria. Você é livre pra fazer, e faz o que você está com vontade. Aí não tem conceito guardado, pesado...

Você se interessou por filosofia, chegando até a estudar sistematicamente com um professor em Belo Horizonte. Que corrente filosófica mais contribuiu para sua formação?

Os construtivistas contribuíram, Kant contribuiu, Descartes contribuiu, Platão contribuiu, entendeu? Não estou falando de pureza filosófica.

Que obras literárias marcaram o seu pensamento?

O que me marcou por muito tempo, porque eu comecei cedo, foi Machado de Assis – genial, disparado; depois, o que me marcou muitíssimo foi Guimarães Rosa.

O que você tem lido ultimamente?

Tenho lido, de novo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que eu acho uma beleza! Tem um delírio genial! Continuo com Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Merleau-Ponty foi apresentado ao grupo por Ferreira Gullar por encontrar relação entre a proposta do grupo e os textos do filósofo francês. Ele foi uma leitura fundamental para você?

Não. Eu até gosto muito do que ele escreve, é muito inteligente. Mas não foi leitura fundamental, não. Até nem li nenhum livro dele todo. Li algo que ele escreveu sobre Cézanne e umas coisas que ele escreveu sobre arte em geral.

De que forma a questão espiritual entra no seu trabalho?

Espiritual em que sentido você está falando? Porque o trabalho é espiritual. Ele o é porque o ser humano quer transcendência. O ser humano está permanentemente querendo além. Então a obra de arte tem exatamente a transcendência do ser humano. Porque ele está sempre a olhar para o futuro. Isso é o espírito para mim. Então a obra de arte é espiritual, transcendental. Portanto o espírito é a obra.

Você é religioso?

Acredito mais ou menos, é isso aí. Não é essa fé toda. Eu tenho fé é na arte. Isso eu tenho demais. Fé! E acho que sem ela não teria como fazer nada. O sujeito pode ser o que ele quiser, pintor, escultor, poeta, músico, mas, se ele não tiver fé, no sentido de acreditar naquilo que ele está fazendo, como acredita em Deus, acreditar ferozmente, ele não faz, nem chega a lugar nenhum. Ele tem que ter fé e vencer tudo o que está à frente. Sem isso não vai. Por isso é que tem alguns alunos que a gente vê na escola... três têm fé, trezentos não têm! Isso é duro. E outra coisa, essa fé não é uma coisa posada, tipo: “agora eu vou ter fé!” Não, você tem ou não tem. Você não adquire isso, você não conquista. É sua ou então não é sua. É natural ou não é nada. Ela não é pose, ela é de estado de ser. Ela é fundamento.

Você estudou arte partindo do desenho de observação, tendo inclusive estudado escultura figurativa, como você já disse, com Franz Weissmann. No entanto, a linguagem pela qual você se definiu esteticamente foi a não figurativa. Em que consiste a ruptura, em seu trajeto, entre essas duas vertentes?

Aconteceu já quando eu era aluno do Guignard. Ali eu já começava a fazer experiências de natureza abstrata. Não que um caminho seja melhor do que o outro, é porque eu me sinto mais livre fora da figura do que na figura. Fora da figura eu posso até fazer figura, mas dentro eu fico preso. É muito mais livre você se encontrar no retângulo e no triângulo, nas linhas ou em outras formas, a liberdade é muito maior, isso é que me conquistou.

A relação com a crítica foi importante para o seu trabalho?

No princípio, foi muito importante. Quando eu comecei a fazer desenho e escultura, foi muito importante a crítica de Mário Pedrosa. Depois a crítica quis ser mais e hoje não tem importância nenhuma. Eu posso conversar com o crítico, mas se ele não gostar não vai me deprimir, nem criar caso nenhum. Antes não, eu ficava profundamente chateado.

Mas a crítica ajudou você no direcionamento do seu trabalho. Você considera importante a crítica de arte para a criação artística?

Algumas vezes ajudou, outras vezes atrapalhou. Eu acho importante quando ela é boa. É um negócio importante como de fato foi. Ajuda o artista a ver. Mas, muitas vezes, pode ser contra, pode ser perturbadora.

A relação do artista com os galeristas nem sempre é clara e amistosa. Você trabalha com vários *marchands* no Brasil, como é sua relação com eles?

Tem sido razoável. Mas eu acho que a galeria hoje cobra muito caro para expor o artista. Por exemplo, uma escultura de dois metros custa cinquenta mil reais, ela cobra cinquenta por cento de comissão, ficando, então, vinte e cinco mil para a galeria e outro tanto para o artista. Ora, eu pago para fazer essa escultura dez mil, aí eu ganho quinze mil, e a galeria, vinte e cinco mil. Eu acho isso terrível, imoral e absurdo. Sou contra uma comissão assim. Estaria de acordo com uma comissão de cinquenta por cento, se a galeria pagasse a feitura da escultura. Porque fazer a escultura é muito mais importante do que coquetel, do que catálogo. Então minha relação com galeria é boa até esse ponto. Nesse ponto encrava.

Você sempre trabalhou no sentido da construção, no sentido da medida e do peso. Todavia certos trabalhos seus, mais recentes, são o oposto disso. Refiro-me às suas pranchas de mesa de trabalho, onde você desenha sobre o respingado da tinta.

É o contrário. Eu não fiz nada nessas pranchas. Tirei-as daqui e botei lá. O que aconteceu aqui - quando estava fazendo - está ali. Eu acho isso muito bom também. É o acaso que entrou ali, tudo bem. Tanto

um lado como o outro eu aceito. Esse aqui, como eu poderia dizer, é a coincidência, o acontecido e o outro lado é o pesquisado, querido; esse aqui é um sem querer, então são dois lados da mesma moeda. Todos são construídos. Um sem querer e outro querido.

Ultimamente você tem utilizado a tinta a óleo em seu trabalho, com isso ele não se aproxima da pintura?

Pintura é cor. Matisse é pintura; agora, meu trabalho não tem cor nenhuma. Portanto não tem nada a ver com pintura. Eu não tenho problema de mais verde, menos verde, mais azul ou menos vermelho, isso para mim não existe.

Mas seus catálogos de exposições trazem sempre: “Amilcar: pinturas e desenhos”.

Isso quem escreve são os galeristas. Eu me considero um gráfico, na pintura, na escultura e no desenho. Eu sou gráfico!

