



Em consonância com a entrevista realizada por Arte & Ensaios no presente número, propomos a reedição de três textos críticos de Ronaldo Macedo, referentes à produção de três outros artistas: Ascânio MMM (setembro de 1981), Gerardo Vilaseca (junho de 1986) e João Carlos Goldberg (1947). Desse modo, pretendemos apresentar um pequeno recorte da relação entre pensamento crítico e produção plástica de Ronaldo Macedo durante os anos 80.

Os editores

ASCÂNIO MMM E O CLARO ENIGMA DA LUZ

Ronaldo do Rego Macedo

setembro de 1981

Desde a exposição no MAM do Rio de Janeiro em 1976, Ascânio MMM confirmou pertencer àquela família de artistas para quem o trabalho se desdobra numa coerência límpida, resultado de um exercício lento, constante, diário. Sua obra, desde as primeiras construções, lá de meados da década de 1960, elabora-se a partir de um motivo central, sua razão de ser: a luz. Projeto coeso, claro, solar – e não poderia ser diferente – dosando na justa medida o saber e o fazer, a descoberta e os resultados já obtidos, a pesquisa e a experiência anterior. Creio que qualquer aproximação ao trabalho de Ascânio terá de levar em conta esse fato. O artista é intuitivo, nele o cálculo e a ação caminham juntos. A empresa intelectual, formal, manifesta-se simultaneamente à operação concreta de elaboração da obra.

Mas esse projeto para a luz implica também o seu avesso, o correlato necessário: a sombra. Em Ascânio, a gênese da obra é o jogo, a reunião cordial de forças oponentes. Jogo que nada tem com o passatempo, com o simples regalo visual descompromissado, porque é ele que sustenta a obra, reafirma o meu, o seu olhar, mantém em equilíbrio esta arquitetura delicada: *forma visível do Jogo que rege o mundo, faz nascer a arte e nos burla soberanamente.*

Fixemos, ainda que rapidamente, o sentido do jogo para o trabalho do artista. O jogo tem um sistema de regras que define a perda ou o ganho. Aceitá-las ou transgredi-las pressupõe a liberdade do ato criador, liberdade corporificada em obra. A preparação da jogada, o cálculo, o blefe, os ardis do embate enfim, tudo isso diz respeito à administração do lance. Artista construtivo, Ascânio não necessita de muitos

Ascânio MMM, *Escultura 2.5*, madeira pintada, 181,5×90×60cm, 1979-1997 Fonte: www.ascaniommm.com

recursos formais e materiais para armar a jogada. O objetivo é, com o mínimo, atingir o máximo de expressividade. Para ele, *muito pouco é muito*. Tanto nos quadros quanto nas esculturas propriamente, o trabalho se realiza a partir de uma grande economia de meios. Um único princípio ordenador: o jogo. Um único elemento material: a ripa de madeira.

Para melhor apreendermos essa tensão em jogo de que a obra se origina, o ideal talvez fosse refazer o caminho do ateliê. Não seria um trajeto em vão. Salas de exposições, galerias e museus, a par da função que desempenham, possuem a ingrata propriedade de domesticar a obra de arte. Produtos de um tempo em que ciência e técnica são o solo da verdade, e quantificação é a palavra de ordem, esses espaços transformam a obra em simples produto numerável, a ser classificado e posto em circulação no mercado. Mascarando sua gênese, rompem, portanto, com a relação estrutural e solidária que diz respeito à obra, sua elaboração, marchas e contramarchas. Se pudessemos abandonar por um instante a exposição, compreenderíamos que o ateliê é a condensação daquele fundo de onde surge a obra, espécie de orla ou moldura que a circunscreve. Outros círculos existem, é claro, mas esse é talvez o mais próximo.

Ali, à sombra, no silêncio, entre ferramentas à mão, serras, lixas, pincéis, filas de ripas contra a parede, fatias de madeira, seguiríamos os passos do artista em seu processo criador. Caminhada ambígua. Algumas vezes, ele se sente em casa, relaxa, o olhar vagueia, alisa calmamente uma ou outra peça recém-terminada. Em outras ocasiões, intriga-se em meio ao percurso, observa, se aflige, procura reorientar este ou aquele conjunto, faz, refaz. Algumas vezes acerta, a arte aparece. Outras, não. Ali, na verdade, as obras nunca estão definitivamente prontas. Algumas, no máximo quase

prontas. Outras tantas, abandonadas pelo meio, esquecidas. Todas disputam o olhar, um gesto. O ateliê é mais do que uma metáfora. Nele, se intensifica a força que pressiona o aparecimento da arte, daquilo que se esconde teimosamente, ao anunciar sua presença. Sombra da sombra. É necessário que o artista aceite a regra do jogo, dissimule algumas vezes. Que finja ver o que lá não está, que pressinta. Só assim, indiretamente, essa ausência se revela. Esse jogo é o mesmo para o observador.

É quase sempre a madeira, em ripas, que o artista emprega na feitura de suas peças. O perfil de alumínio aparece algumas vezes, mas é sobre a madeira que recai sua preferência. Tal escolha da madeira não é ocasional. Não se trata meramente de provar sua resistência, sua melhor adequação ao conceito formal — aquele *valor maiêutico* a que se referiu G. Dorffles. Carne rija da árvore, transformada em ripa frágil, a madeira é mais do que suporte. Corporifica, digamos, a relação primária com a natureza. Lembremos que a raiz da palavra madeira é a mesma *de mater*, matéria. Podemos, assim, falar da matéria como substância, como elemento originário. *Barro, terra*, elemento plástico primeiro, sem o qual é impossível conceber a existência da obra. Massa primordial, *coisa* da natureza, que precisa ser informada, conformada, porque só é apreensível em relação a uma forma. Referimo-nos aqui à forma *significante e intencional*. Não a que a natureza generosamente nos entrega aí pronta, mas aquela que vai surgindo ao pôr-se em processo o ato criador.

Pintadas de branco ou na cor natural, as ripas superpostas provocam variações rítmicas, captam as modificações de intensidade da luz. Luta de sombra e luz, energia que se manifesta. Luz, agente físico que permite o fenômeno visual, graças a ela travamos contato com as coisas. Agora, entretanto, sublinhemos a importância dessa outra luz, luz

da obra, que pertence inteiramente a ela e àquele que a percebe, que está na dependência direta da matéria, de sua instável capacidade luminosa.

Essa é, portanto, a matéria a ser transformada pela ação da *techné* (arte e técnica). Ascânio procura refazer um percurso, tentando restabelecer essa união íntima e radical, tantas vezes oculta para a arte de nosso tempo. Para ele, a madeira tem valor instintivo, afetivo e racional. Português de origem, ao deixar muito jovem Fão, cidade natal, trouxe consigo a história dos antepassados, a experiência de seus familiares, marinheiros, carpinteiros navais. Entre o mar e o rio, será em Fão que o artista começará a descobrir a luz e outros segredos. Num relato seu, meio vadio, contava que naquelas praias, com outros garotos, divertia-se em espreitar os casais namorando nas dunas. Surpreendidos durante o jogo amoroso, assustavam-se, reagiam. *Voyeur*, olho atento. Já naquela época, treinava e aprendia certos lances.

A biografia do artista não explica sua obra. Nem se trata de explicá-la aqui. Procuramos apenas mais uma aproximação. Um dado a mais que distenda os limites de uma exposição. Porque Ascânio, como este outro português de nascimento, Joaquim Tenreiro (artista e sábio, profundo conhecedor dos mistérios da madeira), revela em obra grande fidelidade a sua origem, entendendo aí aquilo que herdou e o encontro com a nova circunstância, no Brasil, país por ele adotado. Não fosse simultaneamente ibérico e americano o barroquismo de suas fitas que se entrelaçam, dos fios que se perdem em emaranhados para reaparecer mais tarde, seu apego à simetria que se desfaz e se recompõe, o revezamento do fundo e da forma, seu gosto pelo arabesco, curvas, ogivas, pelo muito cheio e o vazio extremo. Encontramos sinais de um espaço árabe em sua obra, principalmente nos relevos de 1974-1976 mais ou menos.



Ascânio MMM, *Escultura 2*, madeira pintada 400×100×100cm, 1976
Fonte: www.ascaniommm.com

O trabalho de Ascânio desenvolve-se em dois setores: esculturas e relevos para a parede. Nestes últimos, as ripas sucedem-se lado a lado, organizadas em progressões verticais e horizontais. Superfícies estriadas, alternam em suas reentrâncias luz e sombra. Espaços amplos, potencialmente sem fim: dispensando a moldura, os quadros podem expandir-se para todos os lados. Cortes laterais, vazamentos na superfície articulam esses objetos com o espaço real. A superfície não é mais aquele dado pronto, palco privilegiado da representação. Sua função não é a de fundo, contra o qual se recortaria a forma, a *figura* da tradição icônica do quadro. A superfície é forma. Integra-se ao espaço arquitetônico, modificando a geometria do ambiente. É configuração que se projeta no espaço do espectador, espaço total, espaço do mundo. Tanto o quadro como a escultura nada representam. O dinamismo do ritmo, a repetição periódica das unidades no espaço e no tempo, a alternância dos elementos constitutivos são a própria morfologia do real em constante transformação no mundo contemporâneo.

Nas esculturas, por sua vez, é acionado mais intensamente o jogo de polaridades, o ritmo, a



Ascânio MMM, *Quadrados 2*, madeira pintada 111 × 112 × 8cm, 1968
Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ. Fonte: www.ascaniommm.com

oposição entre reta e curva. Em torno de um eixo quase sempre vertical, as ripas ordenam-se em espirais. Formam colunas sem fim, volutas que ondulam, se encurvam para melhor captar a luz ou a sombra. Fitas contínuas que se dobras, se irisam ou projetam sombras ao redor de si no espaço que criam. Como os relevos, essas construções sustentam-se em permanente tensão. O trabalho realiza-se no ir e vir constante entre os pares de opostos. A esse respeito, poderíamos falar de uma poética da flexão, da torção e da dobra.

As múltiplas direções das sequências de ripas, os ritmos ascendentes e descendentes, o avanço e o recuo de planos que se ocultam e se revelam, todo esse movimento é vivido igualmente pelo espectador. Frente à obra, este último não pode permanecer passivo. À procura de outros recantos, novas perspectivas, o espectador é forçado a deslocar-se diante do quadro, em torno da escultura. À medida que se vai alterando o ângulo de incidência da luz e à medida que o espectador se movimenta, toda a obra se transforma. Merleau-Ponty mostra que

o corpo visível-e-vidente é o fundamento dessa conaturalidade entre o ato perceptivo e o objeto percebido: *meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado no tecido do mundo e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo.* O espectador é conduzido pelo olho que desliza suave ou vertiginosamente pelas superfícies. Em seu remoinho, a obra jamais permitirá que se estabeleça o instante da visada definitiva. Não se trata, portanto, de qualquer movimento virtual, ilusório, mas real e que implica a estruturação de um espaço e de um tempo específicos. Para Ascânio, espaço e tempo não são dados exteriores. Fundam-se a partir da obra, em relação ao espectador. Vão aparecendo num fluir incessante, enquanto os pontos de vista se sucedem, enquanto outras extensões são buscadas. O espaço não é uma ordem, já pronta, em que os objetivos vão sendo colocados. Ao contrário, é a ordenação dos elementos da obra que orienta a sua estruturação.

Essa percepção do movimento permitiu ao artista passar facilmente à elaboração de suas caixas lúdicas de 1968-1969, entregues à manipulação direta do espectador.

Na obra de Ascânio MMM, o despojamento formal alia-se ao barroquismo das tensões. Mesmo nos trabalhos mais recentes, dos últimos dois ou três anos, o espaço não é estático, aprisionado em esquemas imutáveis. Neles, o dinamismo do ritmo torna-se bem mais sereno, e a curva passa a ser, quase sempre, pura sugestão. As ripas são substituídas por chapas superpostas de madeira, e os planos recortam-se mais amplamente. Brancos ainda, seus últimos relevos reencontram aquele

sentido do *deserto*, do vazio a ser preenchido pela sensibilidade a que se referia Malevitch. A luz é praticamente o único fator de dinamização do espaço, é o desenho. Pela alteração da luminosidade, as estruturas ganham ou perdem densidade e peso. Lembremos, mesmo de passagem, a história dessa espacialização total. Suas primeiras manifestações remontam a Mondrian, Malevitch (demonstrando que o espaço é um valor em si mesmo), à vanguarda russa, Rodchenko, Tatlin (contestando o quadro de cavalete com seus contrarrelevos de 1914), aos construtivistas. Gabo e Pevsner, aliás, no Manifesto Realista de 1920, proclamam que o *espaço e o tempo nasceram hoje. O espaço e o tempo: as únicas formas sobre as quais se edifica a vida, as únicas sobre as quais deveria se unificar a arte.* Rejeitam a cor, a linha, o volume e a massa como elementos da criação. Afirmam somente o valor dos ritmos cinéticos, da profundidade, da criação do espaço, defendendo também o *tom dos corpos, sua substância material que absorve a luz, esta, a única realidade pictórica.*

Há afinidades profundas entre a produção russa desse período e certos setores da arte construtiva brasileira, principalmente seu caráter *orgânico e vitalista*. O fim do quadro como objeto de representação, sua redução ao quase nada que faz surgir o espaço, esses são alguns dos elementos que constituem o fundo contra o qual se destaca o trabalho de Ascânio. Reelaborando a seu modo algumas experiências, distinguindo-se de outras tantas, o artista conquista sua expressão pessoal. Na década de 1960, assiste atento ao desenrolar de tendências: o ressurgimento da figuração crítica, as atitudes provocadoras da antiarte, as simplificações minimalistas, todos os neo, pós, hiper, super ismos. O sentido do provisório, a tomada de consciência da instabilidade do real, atinge em cheio aquela década por meio do cinetismo internacional.

É o momento de toda a parafernália eletromagnética invadir as salas de exposições.

A arte embarca na ruidosa celebração do império global da técnica. É aí que o escultor, afastado dos modismos, entregue à execução de seu projeto pessoal, afirma seu compromisso com o rigor, com as exigências do fazer diário. Diferente de outros artistas brasileiros e latino-americanos, não se deixou fascinar pelos materiais industrializados, pelos processos mecânicos. Frederico Morais, em 1976, referiu-se a seu construtivismo *algo proletário e artesanal*. Afirmou que *a nudez sem disfarces da estrutura formal, o emprego de um material pobre, a opção pelo branco, a ausência de malabarismos conceituais e analogias sofisticadas constituem um compromisso com a nossa realidade cultural e social. O seu gesto criador tem muito a ver com a criatividade anônima de nosso povo, ao mesmo tempo que se insere numa tradição especificamente brasileira de escultura, simultaneamente barroca e construtiva.*

Ficamos por aqui. Uma certa estranheza ronda o espírito de alguns toda vez que o artista plástico, recorrendo à palavra, vem manifestar-se sobre o seu trabalho ou o de outro companheiro. Presente-se qualquer traição, como se a obra, por uma espécie de carência congênita, necessitasse do suporte linguístico para se tornar apreensível. Mal-estar curioso: se, de um lado, reafirma o poder da linguagem, de cujo cerco não podemos escapar, de outro, não implica uma superposição hierárquica da função verbal. Por ora, reconhecemos apenas que, diante da obra, percebe-se alguma coisa que a ultrapassa. Algo que, inseparável da obra mesma, desliza constantemente a cada aproximação. No território do não discursivo, a obra supera o domínio todo-poderoso do inteligível, as fronteiras que separam o sentir do conhecer. O trabalho de Ascânio ilumina esse terreno.

GERARDO VILASECA: A DUPLA FACE DO UM E DO MESMO

Ronaldo do Rego Macedo

junho de 1986

*A realidade só se revela quando
iluminada por um raio poético*

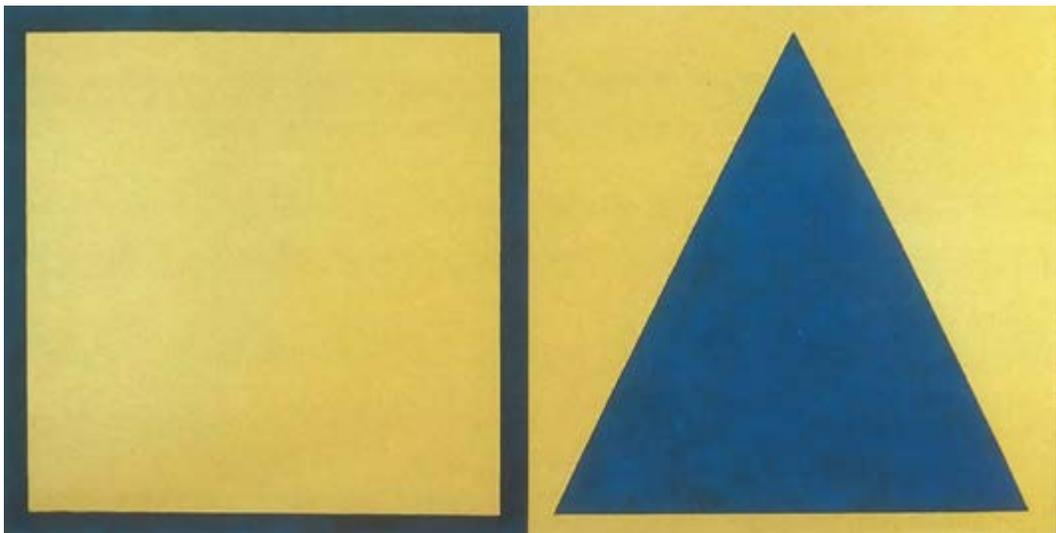
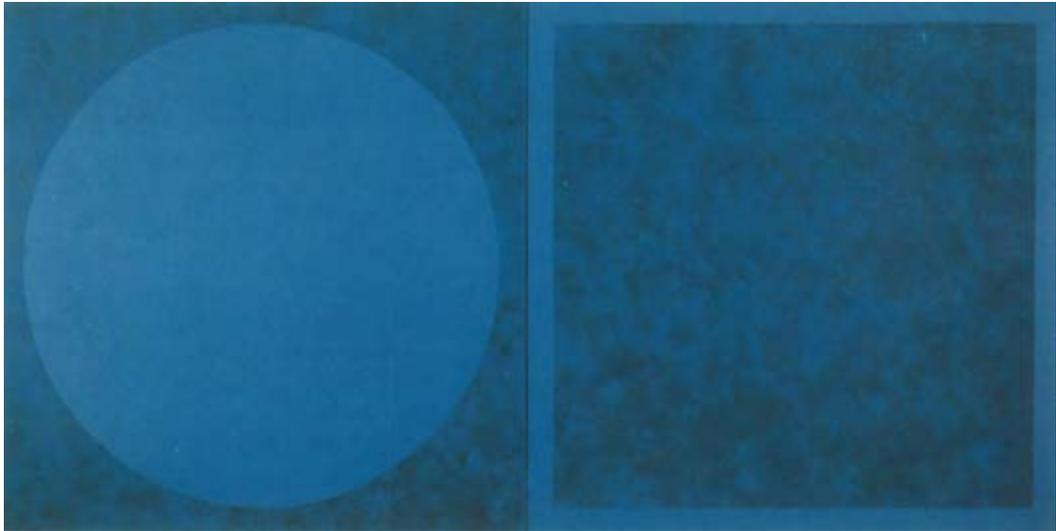
Georges Braque

O que vemos de imediato ao nos colocar diante das pinturas recentes de Gerardo Vilaseca é que se apresentam aos pares, organizam-se duas a duas. São corpos geométricos regulares, figuras monumentais, quase imóveis, que avançam ou recuam lentamente sobre um fundo úmido, líquido. Formas emblemáticas que ora parecem emergir no espaço real circundante, ora afundam no espaço ilusório do quadro, reafirmando a virtualidade do plano pictórico. São figuras primordiais, matemáticas, criadas a partir de princípios exatos. Nada representam. Não sugerem a realidade empírica nem qualquer imagem analógica do mundo orgânico.

Hieráticas, exigem decifração. Frente a elas, como diante de qualquer obra de arte, é preciso ultrapassar as primeiras evidências: *o que algo é em seu ser não se esgota na objetividade*, ainda mais quando tem caráter simbólico. Paradoxo da arte. Interpretar é perguntar pelo sentido, que só assim se revela em sua multiplicidade, e é também dizê-lo, mas o discurso não dá conta da razão última que produz a obra, não a esgota.

Há qualquer coisa de arquitetural e cenográfico nessas duplas superfícies que se compreendem. Gerardo não renega o passado de planejador de espaços que adquiriu ao longo de 15 anos de militância como arquiteto. É muito claro para ele que os quadros – e a própria exposição como um todo – constituem uma estrutura espacial coesa, um conjunto ordenado de planos visíveis. De certa forma, a exposição de agora pode ser vista como o prosseguimento de trabalhos anteriores. Em instalação na Galeria Macunaíma (1981), apresentou um único cubo de dimensões gigantescas que, pendendo do teto sem pousar no chão, ocupava quase inteiramente o recinto da mostra. Quatro anos depois, para a Galeria Candido Mendes, executou duas grandes telas, de 10 metros cada, colocadas frente a frente em paredes opostas, entre as quais o espectador iria vivenciar a ambígua sensação do espaço que simultaneamente se limita e se amplia.

Nos grandes pares de pintura agora expostos, a forma compacta é conatural do fundo diluído e noturno, com o qual se manifesta. A forma é exata, afirmativa. Em seu silêncio de pedra procura desafiar os limites do



Gerardo Vilaseca, *Sem título*, acrílica sobre tela 150x150cm, 1986
Coleção do artista. Foto: Rômulo Fialdini / Catálogo da 19ª Bienal de SP



Gerardo Vilaseca, *Sem título*, acrílica sobre tela 150x150cm, 1986. Coleção do artista. Foto: Rômulo Fialdini / Catálogo da 19ª Bienal de SP

tempo, perdurando contra qualquer instabilidade passageira e enganosa. Mas, aos poucos, vai-se percebendo que essa vontade de permanência e duração, a que a poética visual de Gerardo se refere, não evita o transitivo. De fato, tudo se movimenta. A pincelada é energia que dispões a matéria rarefeita. É o sinal do criador *fazendo*; intencionalidade em ação. O fundo se agita por efeito da pincelada, torna-se campo, reafirma o valor da superfície plana como origem real de toda experiência pictórica. Fundo noturno, filho de Caos. Abismo só assinalável nos limites da Terra a quem circunda. Terra, matéria conformada, primeira diferença que brota da lisura absoluta do nada. Recortadas sobre fundo que se turva em veladuras, essas formas sólidas materializam uma realidade que está nascendo. Nem o espaço, nem as figuras existiam antes. São próprios de uma experiência única, inaugural. O contrário do reflexo no espelho, o que se tem é a aparição em sua primeira instância, sem nenhuma imagem preexistente.

Há outro constituinte, emotivo e sensível, que desarranja o princípio ordenador, aparentemente

rígido desses trabalhos. É a cor — elemento que aquece a exatidão estrutural. Embora fazendo uso das três cores primárias, Gerardo evita os valores puros, impessoais, tão a gosto da ortodoxia concreta ou minimalista, por exemplo. Seus pequenos quadros, também em exibição, são carregados de matéria pigmentar, áspera e rugosa. Não escondem as estocadas rápidas do pincel, o toque direto das mãos, e apontam para uma urgência de expressão — arrepios da cor, tremores, energia que se corporifica em tela.

Mas existe, ainda, outra espécie de dinamismo que vai se revelando do interior dessas propostas de espelhamento transversal, em que os contrários se reclamam. Jogo de positivo e negativo, cheios e vazios aparentemente simples. Permutação de três corpos geométricos: triângulo, círculo e quadrado. A cor de fundo em uma superfície será a da figura no quadro seguinte. Trata-se, porém, de um jogo impossível em que as formas, ou peças, não se encaixam. Dessimetria especular. As superfícies se atraem e se repelem, não se fecham sobre si mesmas. Lado a lado, diferentes e irremediavelmente

juntas. Há uma tensão recíproca que as mantém num equilíbrio delicado. Como na ordem da realidade, uma implicação mútua do eu ao outro, do ser ao não ser, da ordem ao caos. Mas a natureza também não é apenas ordem, lei, é caos. Caos não quer dizer simplesmente confusão. Em sentido etimológico, é entendido como irromper, abrir-se em dois. É potência que preside a divisão por cissiparidade. Força que impele a separação ao fender-se. Caos e ordem se compreendem não menos que luz e trevas, alegria e luto, começo e fim. Faces diferentes do mesmo, contêm todas as formas alternantes da força criativa no cosmo. Sobre essa mútua compreensão baseia-se o poder da realidade e da arte: *podem recolher em si os contrários e conservá-los como tais*.

Espanhol da Mancha, Gerardo acolhe uma experiência ancestral, pré-hispânica, enraizada em inúmeras expressões ibéricas. Mesmo residindo no Brasil desde muito jovem, em viagens à terra natal deixa-se entusiasmar pelas manifestações originárias de Altamira, primitivas e mágicas, em que se integram completamente natureza e abstração, desenho e cor, matéria e espírito, ser e vir a ser... Propriedades que sua obra exprime sintética e despojadamente.

Sem excluir o envolvimento sensível, seu trabalho realiza-se a partir de poucas e axiomáticas características formais. Reintroduz algumas questões conceituais, é uma arte de ideias, além de retiniana e manual. É isso que o distingue das tendências artísticas em circulação. Nada tem a ver com os maneirismos matéricos, com a *pintura sem cor*, suja e rudimentar agora em moda; tampouco com o que parece uma nova superstição construtiva, apressada, ingênua e apenas decorativa. A pintura de Gerardo é redutiva sim (mínimo de elementos, máximo de expressão), mas não se confunde com os procedimentos formalistas de certas correntes

geométrico-construtivas, marcadas pela afirmação violenta da civilização tecnológica e urbana. A frieza objetal da geometria minimalista, e de outras afins, testemunha a *neutralização emotiva do mundo contemporâneo*, da situação de vazio circundante. A pintura de Gerardo não quer ser o símbolo de uma cultura intelectualista, cujo clímax estaria na lógica matemática, também não implica o simples estímulo sensorial, percepções superficiais e epidérmicas na aldeia global do espetáculo.

Os quadros que aqui estão configuram um puro espaço perceptivo, ou seja, humano, vivido e atualizado por mim, por todos nós. Espaço que não precede nem condiciona a forma, mas que aparece simultaneamente a ela. É mais do que o espaço do presente como todos o vivenciamos. Por não ser ou não ter a totalidade no presente, o artista se inquieta, projeta, imagina. Nessas telas, o que se abre diante de nós é o verdadeiro espaço poético. Região em que se articulam real e imaginário, visível e invisível, devaneio, porvir (de novo, o tema da luta e conciliação das potências contrárias). A obra de arte é, assim, manifestação poética de existência, necessidade de estruturar a obra implícita da vida. Provém de um imperativo que obriga a *fazer*. Mas de onde vem esse imperativo? Ou, perguntando com o poeta, *onde começa a escritura? onde começa a pintura?*

O artista se interroga sobre o destino da arte e o sentido de sua criação. A arte é uma dúvida que o persegue, um enigma que o encanta, que o possui, e não um objeto possuído. Eis por que o discurso sempre violentará a verdade da arte e nunca esgotará o sentido da obra, irredutível à palavra. Tudo o que se diz aqui é tentativa de se avizinhar da criação do pintor. Mas soa também como traição. O pintor, irmão e companheiro, na viagem desde o começo.

JOÃO CARLOS GOLDBERG

MATÉRIA: TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE

Ronaldo do Rego Macedo

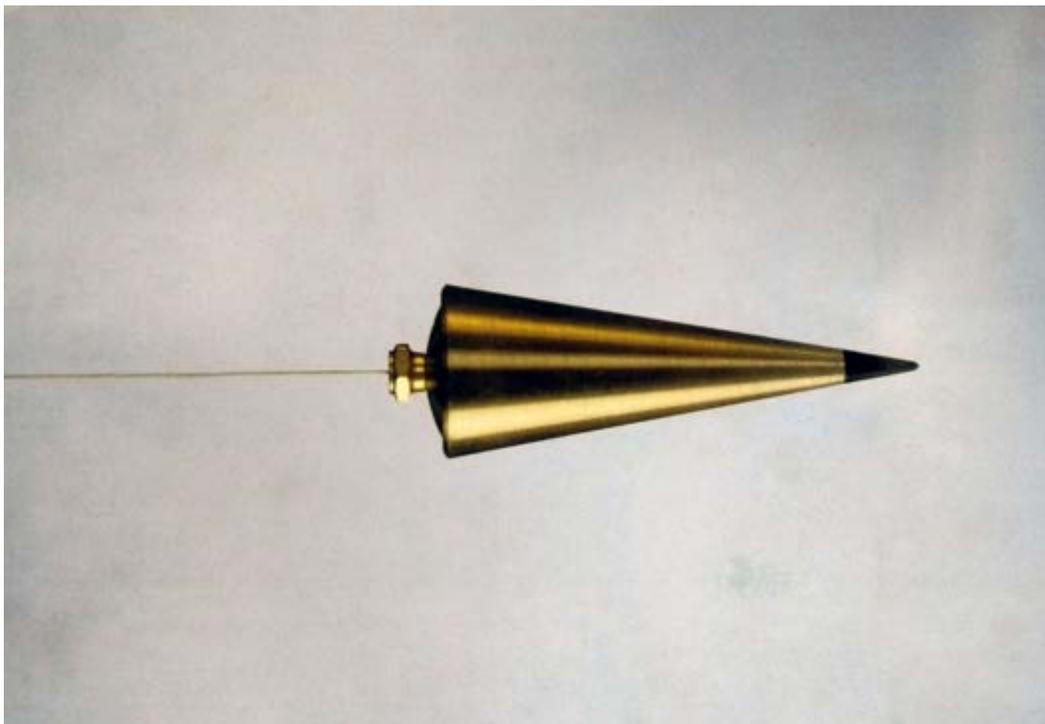
junho de 1984

*Todas as artes, inclusive a dos olhos,
nascem e terminam numa região invisível*

Octavio Paz

Nesses 20 anos de amizade, em que as circunstâncias nos forçaram algumas vezes a um convívio a distância, venho acompanhando com extremo cuidado e admiração os desdobramentos do trabalho de João Carlos Goldberg. Conhecemo-nos no Museu de Arte Moderna quando, ali, ainda havia toda uma atmosfera de entusiasmo e vigorosa inquietação criativa, e ambos iniciávamos uma viagem sem volta, atendendo aos primeiros apelos da arte. O MAM, na época, era o coração das artes na cidade, espaço cultural, mas sobretudo afetivo. Dos jardins ao salão de exposições, do bar às salas de aula, todas as experiências circulavam, o público afluía, estudantes reuniam-se com artistas de diferentes gerações num clima de estimulante companheirismo. O Museu era o lugar da expressão e do comportamento livres. Mesmo no período mais trevoso de censura e perseguições, respirava-se ali mais livremente, contrariando o estado de opressão que a ditadura impunha ao país. Havia desavenças, ansiedade e desespero algumas vezes, mas predominavam o diálogo e o encontro caloroso. A liberdade ameaçada resistia. Resistência poética, digamos. Vivíamos um tempo de “vanguardas” – arte política, arte nas ruas, contra-arte, arte ambiental, conceitual, do corpo, arte pobre...

Artista curioso e inquieto, Goldberg, desde o final daqueles anos 60, procurava conciliar esses esforços de ruptura e renovação dos códigos expressivos com a retomada de certos procedimentos da arte construtiva do pós-guerra: o cinetismo e a eliminação da moldura e do pedestal na obra de arte. Com a abolição de ambos, manifestava-se um novo espaço, potencialmente ilimitado, cujo poder de envolvimento era gerado pela presença física de formas tanto mais expressivas quanto maiores fossem suas evidência e clareza. No caso de Goldberg, sua obra inicial era de extração óptico-cinética, descendente mais ou menos residual do concretismo e do neoconcretismo brasileiros, movimentos que anteciparam mundialmente essas experiências radicais em relação ao espaço perceptivo e ambiental. Nela encontrávamos características de síntese entre o conceito e o objeto, entre a estruturação matemática precisa e uma

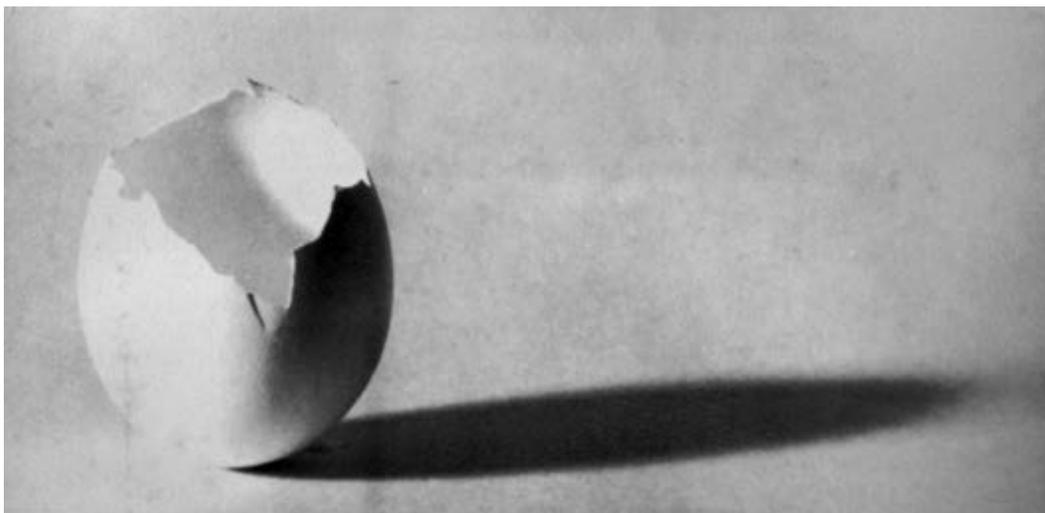


Acervo e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

materialidade delicada, quase precária, executada com instrumentos de aerodelismo. Eram corpos geométricos cristalinos, prismas, cubos, à maneira de caixas, treliças semitransparentes que dependuradas do teto movimentavam-se suavemente no ar, voláteis. Esses móveis completavam-se por focos de luz e sombras projetadas que dinamizavam o espaço circundante, permitindo uma multiplicidade de relações e pontos de vista, à medida que iam se movimentando ou que o espectador se deslocasse a seu redor. Tratava-se de uma experiência fenomenológica uma vez que o objeto se constituía na dinâmica intencional da percepção. O olhar não possuía a obra como um objeto já determinado. A percepção não se fazia a partir de um esquema fixo, todo pronto, no qual a obra fosse aprisionada.

A ação direta, participativa, do espectador era exigida igualmente em suas esculturas posteriores para que a experiência estética se consumasse. Espirais metálicas, elásticas, ou ainda feixes de arame presos a uma base quadrada ou circular sugeriam cilindros e outras figuras geométricas em permanente oscilação. Acrescia-se agora o ruído à luz e ao movimento.

O toque das mãos de quem as manipulasse provocava sons regulares à medida que as hastes de metal se chocavam umas às outras. Princípios de repetição e alternâncias rítmicas entre luz e sombra, movimento e repouso, ruído e silêncio. Compasso do coração, marulho de água corrente ou chuva grossa. Tudo se movimenta. A realidade da arte, como a da vida, é a permanente transformação.



Acervo e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Depois de uma estada de três anos na Europa, João Carlos Goldberg acaba de expor na galeria Anna Maria Niemeyer. Suas novas experiências surpreendem. O que são esses objetos que se grudam à parede, que escorregam e rastejam, em que o chumbo e o feltro negro se combinam inusitadamente? A que vêm? Para que estão aí? Elegantes ou brutais, sua presença é inarredável. Sem nenhum aparato complicado, começando com o impacto concreto do material (a secura e a maciez do feltro, a densidade e a resistência do chumbo), diluem os limites entre a escultura e a pintura em sua ostensiva frontalidade. Não celebram ou ilustram qualquer evento. Não são feitos para o embelezamento do ambiente. São instrumentos de provocação.

À primeira vista, essas peças parecem romper com a evolução lenta e progressiva do trabalho inicial do artista. Antes, as estruturas eram transparentes, luminosas, quase imateriais, aéreas. Agora, com o emprego das mantas de feltro e chumbo em grandes superfícies, tudo é denso, pesado, preso ao chão pela gravidade, terrestre. Lembremos *Terra*

como matéria originária, potência fecunda e doadora, sagrada proveniência de tudo. Sua medida é *geo-metria*, atividade fundamental que levaria o humano a um contato mais estreito com seu entorno. Daí que *nas manifestações artísticas não há lugar não geométrico*. A capacidade simbólica dos corpos geométricos (a cruz, o pentagrama, o quadrado, a esfera...) ou a geometria como estrutura pertencem às regiões ontológicas da arte, de captação da forma, de sua multiplicidade. Aqui, poderíamos dizer que as obras recentes de Goldberg implicam uma poética da materialidade, da densidade, da solidez. Saturnino e subterrâneo, o chumbo envenena. Sua natureza negativa é considerada na tradição alquímica uma substância básica no mundo, em que reside o mistério da vida e da morte. A transformação do chumbo é um segredo. Nessas peças diante de mim, o material em sua independência e autonomia é o elemento mais imediatamente expressivo. Essas "esculturas" são realidades simbólicas, mas sobretudo físicas, substanciais em si mesmas e não em termos de representação de objetos do mundo

empírico. O que sobressai são suas qualidades hiléticas, enquanto matéria (*hyle*): peso, textura, cor, fluxo. Em sua materialidade tátil, as esculturas substituem o tradicional gesto de *moldagem* pela *montagem* de suas partes constitutivas.

À maneira dos trabalhos iniciais, os objetos recentes de Goldberg excluem o pedestal e tendem a dilatar-se na parede e no chão. Historicamente, podem ser compreendidos como uma revisão ou atualização da tendência mais proeminente da escultura brasileira contemporânea de modelo construtivo. Não se ligam aos padrões modulares, formas repetitivas, elementos industrialmente fabricados e núcleos morfológicos simples. Aqui, a questão não é de um novo estilo, mas de outro método de trabalho, que traz para a escultura novos processos de pesquisa, para os quais o princípio fundamental é o de que a materialidade física cria sua própria estrutura. E se toda estrutura diz respeito à ideia de construção e disposição, há nessas peças uma *lógica de montagem* que reafirma o processo construtivo como descoberta estrutural. As propriedades físicas dos materiais, seu estado e superfície sofrem poucas interferências formais. O que importa são as combinações, os contrastes, os resultados de tensão, do polimento do chumbo à aspereza do feltro. A percepção é fustigada, oscila na variação súbita de aparência das superfícies, na instabilidade referente a toda matéria.

Acervo e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



A escala é outro aspecto essencial que Goldberg problematiza nas realizações atuais. É o caso de uma peça de chão e de outra de parede, exageradamente longas e estreitas, que estimulam fortemente as duas direções perceptivas fundamentais, o alto e o baixo, em detrimento das relações horizontais, a direita e a esquerda. Com isso o artista subverte os automatismos da visualidade, rompe com o campo perceptivo tradicional que desde a Renascença procura a proporção estável entre largura e altura, o equilíbrio entre as direções, de modo que todos os quadrantes da superfície sejam mantidos no centro da percepção, qualquer que seja a dimensão do plano oferecido ao olhar.

A nova escultura de João Carlos Goldberg reafirma insistentemente sua opacidade; o espectador não é mais convidado a ver através da obra, mas a ver com a obra ela própria. Indicativa e crítica de seu próprio processo, a obra não é aqui a imagem, nada senão ela mesma. Mostra-se como aquilo que é. Muda, em seu silêncio mineral, a obra não *diz* antes de *ser* . Em sua imanência, recolhe, reflete, dispõe, diferencia os olhares, os lugares, os pontos de vista: instala um mundo ao seu redor. O mundo como abertura e a natureza como reserva (aquilo que se expõe reservando-se) são dois traços antagônicos e essenciais da obra de arte. Manifestação unificante e totalizadora, ela aproxima, reúne os opostos sem os confundir. Nela convivem realidade e imaginação, luz e trevas, vida e morte, ser e vir a ser: como tal ela é essencialmente diferença. Não nos esqueçamos da definição do *belo* como reunião de contrários (Heráclito). O poder da obra de arte reside na capacidade de inaugurar uma realidade que lhe é própria, de iluminar um mundo que sem ela não existiria. Goldberg compreendeu; ele vê dentro das coisas; por ele o mundo transborda de sentido.