

Ministério do Turismo e MuBE apresentam

# Amilcar de Castro: na dobra do mundo

MATERIAL EDUCATIVO



## Professores e Educadores,

Este material foi elaborado para apresentar e propor diálogos a partir da mostra: “Amilcar de Castro: na dobra do mundo” que celebra o centenário do artista mineiro.

Aberta em fevereiro de 2021 a mostra traz um extenso panorama da produção de Amilcar de Castro, em que reúne desde desenhos da década de 1940, como a Vista de Ouro Preto (1947) até esculturas em aço produzidas nos anos 2000, passando por peças gráficas desenhadas por Amilcar, como o Manifesto Neoconcreto (Jornal do Brasil, 1959) e pinturas. Com curadoria de Guilherme Wisnik, Rodrigo de Castro e Galciani Neves, a mostra celebra também o inédito encontro entre Amilcar de Castro e Paulo Mendes da Rocha, arquiteto que desenhou e realizou o projeto do MuBE (Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia).

O título da mostra remete aos procedimentos fundamentais e tão presentes na obra de Amilcar de Castro, o corte e a dobra. “Toda superfície cria mistério. O muro divide, proíbe, estanca, não passa, ou bloqueia (...) Quando corto e dobro uma chapa de ferro, pretendo abrir um espaço (...) espaço que descobre o renascer redimindo a matéria pesada na intenção de voar”, relatou em Corte e dobra (1978). No ato de dobrar, simultaneamente, partes se distanciam e partes se aproximam. No ato de dobrar, novas possibilidades se estabelecem. Amilcar de Castro nos lembra “do esforço e do custo que há em se traçar e se dobrar o corpo do mundo nas direções que desejamos”, relata o curador da mostra, Guilherme Wisnik.

Além das obras de Amilcar, a mostra apresenta ainda o capítulo “Diálogos contemporâneos Matéria-linha” que traz contrapontos entre a linha construtiva dos desenhos, obra gráfica e esculturas de Amilcar e sua presença plural em trabalhos contemporâneos brasileiros.

O material é dividido em duas partes: a primeira contém um abecedário onde são abordados os principais aspectos envolvendo a produção de Amilcar de Castro. Já a segunda parte, contempla os demais artistas participantes da exposição em suas convergências com a obra do artista mineiro que dá título à mostra.

Com este material, buscamos aproximar os conteúdos do museu do cotidiano dos professores e estudantes, trazendo conteúdos teóricos interdisciplinares e atividades práticas para a educação infantil, fundamental 1 e 2 e ensino médio. Fomentando assim, a possibilidade de troca fundamental entre o museu e a escola, como espaços de aprendizado, onde quer que eles estejam.

Talita Paes  
Coordenadora do  
Educativo do MuBe

# 1ª Parte

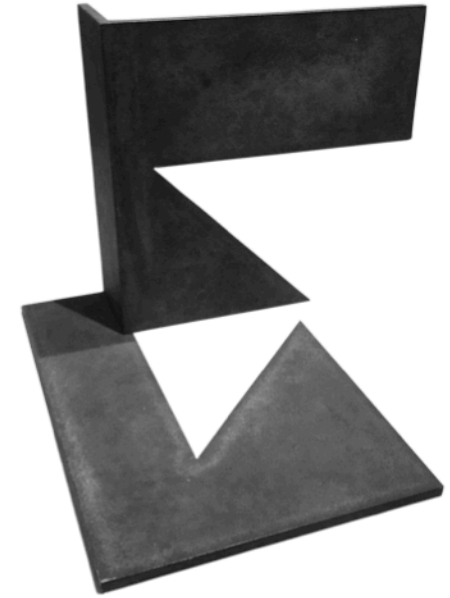
# Abeceário

# A arte neoconcreta

O construtivismo russo apresentou-se como um programa que pretendia impregnar esteticamente a vida e aspirava um entendimento universal da arte a partir de um vocabulário de formas geométricas. Essas ideias nutriram um campo de experimentações no Brasil dos anos 1950, marcado pelo nacionalismo das gerações modernistas das décadas de 1920 e 1930 e polarizado em torno de artistas figurativos como Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari e Guignard.

O contexto em que se insere a produção de Amilcar de Castro foi denominado *Projeto Construtivo Brasileiro*. O crítico Mário Pedrosa debateu intensamente uma produção não-figurativa. Enquanto a *Unidade Tripartida*, do artista suíço Max Bill, influenciou significativamente o pensamento de muitos artistas brasileiros. Surgiram os núcleos de Hélio Oiticica, os objetos ativos de Willys de Castro, os bichos de Lygia Clark, o balé neoconcreto de Lygia Pape, as obras tridimensionais de Franz Weissmann e Amilcar de Castro - obras que propuseram ideias muito experimentais acerca do espaço na arte brasileira.

Em 1956, na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, da qual Amilcar foi um dos participantes, já eram notáveis as diferenças entre os artistas que se interessavam por esses



pensamentos. Nos embates teóricos, Amilcar tomou partido das questões do núcleo carioca do Neoconcretismo. "Daquela etapa de indagações e estudos, Amilcar reteve algumas características gerais: vontade de despojamento, de estruturas definidas, de expressão direta (...). Consegue ele, com elementos aparentemente simples, revelar uma experiência dramática da forma", relatou Ferreira Gullar.<sup>10</sup>

Amilcar também participou da *I Exposição de Arte Neoconcreta*, em 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As formulações e intenções presentes nos trabalhos foram descritas no *Manifesto Neoconcreto*, redigido por Ferreira Gullar. Assinaram o manifesto Amilcar de Castro, Claudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. A arte neoconcretista era uma oposição à "perigosa exacerbação racionalista" do grupo paulista, rejeitando o primado da razão sobre a sensibilidade. Para a publicação do manifesto, Amilcar foi convidado a elaborar a diagramação das páginas no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, na edição de 22 de março de 1959.



# Bienal de São Paulo

Amilcar de Castro participou de diversas edições da Bienal de São Paulo (antiga Bienal Internacional de Arte de São Paulo). Algumas delas são marcantes em sua trajetória.

**I Bienal de São Paulo:** criada pelo empresário Cicillo Matarazzo, foi a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos. Concebida no âmbito do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi realizada em 1951, na esplanada do Trianon, onde atualmente está o prédio do Masp. A conferência sobre a escultura Unidade Tripartida, proferida por Max Bill, impactou muito Amilcar.

**II Bienal de São Paulo:** em um ambiente influenciado pela arte concreta, Amilcar transpõe seu desenho para o espaço tridimensional, quando realiza, entre 1952 e 1953, uma escultura em chapas metálicas dobradas e soldadas. A descoberta da dobra foi fundamental, dando origem e vigor a todas as outras obras. O trabalho foi vencedor do prêmio da II Bienal de São Paulo, que ocorreu



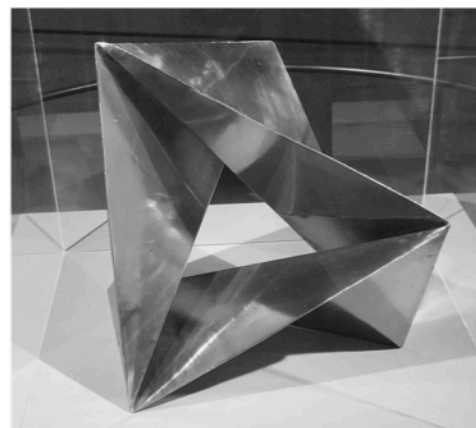
em 1953, no Parque do Ibirapuera, recém-inaugurado por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

**VIII Bienal de São Paulo:** a participação de Amilcar, em 1965, rendeu uma das maiores oportunidades de sua carreira. Na ocasião, chamou a atenção de Henry Geldzahler, curador do Museu Metropolitan, de Nova York, que o incentivou a candidatar-se à bolsa da fundação Guggenheim. Em 1967, Amilcar ganhou a bolsa e partiu para uma temporada de quase quatro anos nos Estados Unidos.

Ilustração do logo da Bienal de São Paulo. Por Teo Saldanha

# Corte e dobra

Amilcar considerava que um importante marco no seu processo escultórico seria a obra que produziu em cobre, em 1952, vencedora do prêmio da II Bienal de São Paulo. A dobra, gesto primordial no seu percurso, foi experimentada até o ponto de ser realizada sem o uso da solda. Surgiram, assim, os procedimentos centrais da obra de Amilcar de Castro: o corte e a dobra.



Amilcar de Castro, Sem Título, 1952, Coleção Ana de Castro, Nova Lima - MG. Foto por Arquivo MuBE.

Amilcar contava que tudo que produzia começava com o desenho da linha, que aprendeu com Guignard, como declarou: "A borracha não conseguia apagar completamente o traço, que era uma incisão. Era preciso desenhar o melhor possível da primeira vez. (...) Esse método de desenho está na origem do meu processo de corte e dobra. Foi com lápis e papel que comecei a experimentar os sulcos e dobras que iria fazer no ferro".<sup>1</sup>

Ao invés de adicionar ou subtrair matéria, Amilcar parte de um elemento geométrico plano (circular ou quadrangular) e sua ação de cortar e dobrar confere tridimensionalidade à matéria. Tratava-se de experimentar possibilidades de atuar no espaço, como espaço. Sem fragmentar a matéria, as incisões provocadas pelos cortes e dobras mantinham a unidade interna da escultura. Amilcar afirmava que o momento da passagem do plano para a tridimensionalidade o fascinava: "É pleno mistério".<sup>16</sup>

*Toda superfície cria mistério.  
O muro divide, proíbe, estanca,  
não passa,  
ou bloqueia: é tumba, é campa,  
é tampa - não desce e não sobe.  
Esse não permanente  
agüça e lança:*

*e além? e embaixo?  
e em cima? e dentro? e fora?  
Cria o prazer de romper,  
atravessar,  
conquistar o outro lado  
o ar, o ver  
e amanhecer no mesmo horizonte.*

*Quando corto e dobro  
uma chapa de ferro  
ou somente corto  
pretendo  
abrir um espaço  
ao amanhecer na matéria bruta  
luz que vela e revela  
a comunhão do opaco  
com o espaço dos astros  
espaço  
que descobre o renascer  
redimindo a matéria pesada  
na intenção de voar*

(Amilcar de Castro, *Corte e dobra*, 1978)

# D

## desenhos

Amilcar de Castro produziu também desenhos, gravuras e pinturas. Para ele, tudo era “desenho”. Tanto em seus cortes e dobras no aço, assim como no gesto marcado pelo traço da tinta preta sobre o papel, Amilcar demonstrava o enorme esforço exigido pela matéria para mantê-la em tensão com o espaço. “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. E o desenho com ‘lápiz duro’ é a maneira próxima de pensar o que você deseja naquele momento. O que fez tá feito. Isto é o que eu acho bom. É o essencial”, relatou.<sup>14</sup>

Nos desenhos, com pincel, brocha, trincha ou vassoura, qua-

se sempre o trabalho resultava de um gesto contínuo. Ele molhava o instrumento no nanquim ou na tinta e fazia um único movimento até o fim. A continuidade do movimento adquire diferenças de velocidade, de entintamento, entre as linhas retas e as linhas angulosas, e assim por diante. E quando usava cores, eram apenas as primárias. “O preto e o branco seriam a essência da coisa. Você pode pôr uma cor aqui, outra ali, mas ela não chega a ser o fundamento. O fundamento é a estrutura. Por isso 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”, defendia.<sup>14</sup>



*Desenho é o espaço na medida do sonho*  
(Amilcar de Castro, s.d.)

Amilcar de Castro em seu ateliê.  
Foto disponibilizada por Instituto Amilcar de Castro.

# E

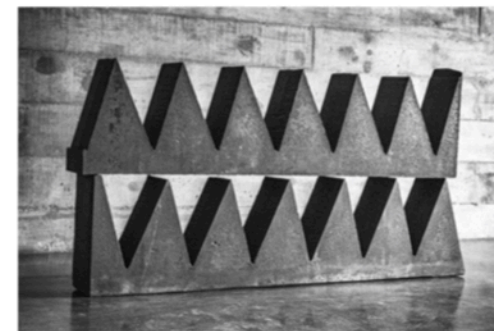
## escultura

Um dos aspectos da escultura moderna é a troca do volume pelo plano, da massa pela superfície. Até o início do século XX, a matéria da escultura tinha sido o volume e a massa. Nos trabalhos de artistas como Max Bill e os irmãos Naum Gabo e Antonie Pevsner, o espaço vazio é uma questão muito importante. “A obra de Amilcar, por sua exemplaridade, situa-se no centro da discussão da escultura moderna”, relatou Ferreira Gullar.<sup>8</sup> A arte neoconcreta radicalizou as questões da arte como nenhum outro movimento o fezera até então no Brasil. Era uma ruptura com a figura e com toda a linguagem pictórica e escultórica do passado. Para Gullar, no plano da escultura, Amilcar é quem vai mais fundo nessa indagação.

Amilcar entendeu que cabia ao escultor reinventar a escultura a partir do plano e, assim, assumiu o desafio. Da superfície plana, propôs uma construção escultórica, sem nenhum recurso estranho à natureza do próprio plano. Cortou uma placa retangular no meio e moveu uma das partes para baixo e a outra para cima. A placa bidimensional, com esse simples movimento, tornara-se tridimensional. Amilcar de Castro usava muito a expressão “pensar o espaço”<sup>17</sup> para se referir aos seus processos como escultor.

*(...) tenho fé na forma que não deixa resto  
Que estampa e cala  
Como a fala do poeta  
Que em silêncio contém o mundo.*  
(Amilcar de Castro, 1985)

O artista manteve-se fiel aos seus princípios, experimentando e improvisando dentro dos parâmetros por ele mesmo estabelecidos. A placa muda de forma, muda de proporção, muda de espessura, mas sempre como resultado dos mesmos recursos expressivos, o corte e a dobra. Como dizia Amilcar: “O que mais me atrai é renovar den-



*Escultura é a descoberta da forma do silêncio onde a luz guarda a sombra e comove*  
(Amilcar de Castro, s.d.)

tro do vocabulário de formas que já está identificado com meu trabalho. É usar o mesmo para fazer algo diferente”<sup>1</sup>. Amilcar também costumava dizer: “minha escultura não deixa resto”<sup>4</sup>. A intenção original sempre tem como ponto de partida um suporte já escolhido nos desenhos, estudos que precederam a execução da obra. E essa forma básica vai ser preservada até o fim do processo.

Houve, porém, um momento em que Amilcar utilizou um novo modo de criar sua escultura, com o corte, mas não a dobra. Nessa fase, trocou as placas por blocos de ferro maciço, de forma retangular ou quadrada. O corte vale por si só e não como um meio para a dobra; ele é feito para permitir a criação de espaço no bloco compacto de ferro ou para permitir a inserção de um bloco no outro. “Amilcar, assim, retomava a problemática da escultura enquanto massa, como a ajustar contas com o passado”, relatou Gullar.<sup>8</sup>

Amilcar de Castro, Sem Título, década de 1980.  
Coleção Instituto Amilcar de Castro, Nova Lima - MG.  
Foto por Marcus Vinicius Camargo.



# Franz Weissmann

Amilcar foi aluno de escultura figurativa daquele que seria um de seus futuros colegas de movimento artístico, Franz Weissmann (1911-2005). Após iniciar seus estudos em artes e arquitetura em 1939, no Rio de Janeiro, Weissmann passou a lecionar no Instituto de Belas Artes, em 1948, a convite de Guignard. Na época, a primeira instituição de ensino de arte moderna de Belo Horizonte funcionava em um prédio localizado no Parque da Cidade.

Ao lado de Amilcar, Weissmann foi o artista que mais tempo produziu sob os mesmos princípios construtivos que surgiram na arte brasileira na década de 1950. Assim como para Amilcar, a *Unidade Tripartida*, de Max Bill, tam-

bém lhe revelou um novo caminho: trabalhar com o metal. Em 1955, uniu-se ao Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e expôs em 1959, junto com Amilcar, na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. Em 1977, foi um dos convidados especiais do *Encontro Nacional de Escultores*, em Ouro Preto, Minas Gerais, ao lado de Amilcar e Krajcberg.

Segundo Ferreira Gullar, Weissmann “recolheria da arte neoconcreta o que ela possui de busca essencial, mas sem questionar a sua própria linguagem geométrica”. Já Amilcar, teria “mantido em um limite tenso da formulação primeira, da pré-escultura: em sua obra, as formas geométricas são como o balbucio da matéria que ‘subitamente’ passa a existir: ele funda arquétipos”<sup>1</sup>. Além disso, Amilcar, ao contrário de Weissmann, não pintava suas chapas, deixava o tempo agir sobre elas e conquistou o vazio enquanto parte integrante e significativa da escultura.

Franz Weissmann, Torre, 1952  
Acervo MAC-USP  
Foto Disponibilizada por Acervo MAC-USP

# Guignard

*Ensinou a desenhar a lápis 7, 8, 9H.*

*Esse método de desenho trouxe gosto pelo bem feito. Sem sombras.*

*Pelo que é sensível, sem exageros sentimentais.*

*Pela comunicação direta, sem adjetivos ou preciosismos. Foi o que nos deu o conhecimento da linha.*

*Ela mesma, o caminho, o ritmo.*

*O que separa e valoriza espaços.*

*O que é força e suavidade ao mesmo tempo.*

*Sem intermediários.*

*Música necessária.*

*Solo de tempo contido na precisão do espaço.*

*E trama e tece teia de poesia,*

*linha de luz sobre Ouro Preto que amanhece agora.*

*Foi o que fez com absoluto talento e sabedoria. Grande Mestre.*

*(Amilcar de Castro, s.d.)*

Orientado por seu pai, Amilcar cursou a Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais. Porém, em 1944, ingressou na primeira turma de alunos da Escola de Arquitetura e Belas Artes para assistir às aulas de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). O pintor havia se transferido para Belo Horizonte em 1944, a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, para coordenar e lecionar no Curso Livre de Desenho e Pintura, no recém-criado Instituto de Belas Artes.

Durante seis anos, Amilcar estudou sob orientação de Guignard, com quem aprendeu a desenhar com lápis duro, que sulcava o papel e impedia a correção. Como o próprio Amilcar contava, no início, sua relação com Guignard era apenas como aluno. Com o tempo, estabeleceu-se uma relação de amizade e confiança. “Iamos a Ouro Preto, Mariana e Sabará. Guignard pintava e eu desenhava”<sup>1</sup>.

Como aluno regular do Instituto, Amilcar foi muito participativo, organizou exposições e se classifi-

cou em diversos salões. O falecimento de Guignard, em 1962, encerrou uma etapa importante da instituição, que se orientou então para a formalização do ensino, apesar das tentativas para manter o caráter livre da escola. Em 1973, Amilcar tornou-se professor de composição e escultura da Escola Guignard, na qual trabalha até 1977, inclusive como diretor. “A força da Escola Guignard foi sempre ser uma escola mais livre”, relatou Amilcar.<sup>14</sup>



Amilcar de Castro a direita, Guignard ao centro e amigo.  
Foto disponibilizada por Instituto Amilcar de Castro.

# Hélio Oiticica

Em 1952, Amilcar muda-se para o Rio de Janeiro, quando se aproximou de Hélio Oiticica. "A gente se encontrava como se encontra com um companheiro de beber cerveja. Havia reuniões na casa de Lygia Clark, na casa do Oiticica, na casa do Mário Pedrosa. 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 neoconcreto. Era essa coisa natural", relatou Amilcar.<sup>14</sup>

Em 1959, as ideias do grupo eclodiram no Manifesto Neoconcreto. Na experiência neoconcreta, porém, os dois artistas seguiram caminhos distintos. Na visão de Ferreira Gullar Hélio Oiticica teria rompido os limites "da linguagem da arte e retrocedeu à experiência sensorial, menos visual que tátil, olfativa e auditiva. Amilcar fez uma opção diferente, que preservou o compromisso com o objeto visual no espaço real. E o fez ao assumir a herança moderna da escultura, recuando até a simples placa bidimensional, que é o oposto do volume, e, portanto, da escultura".<sup>9</sup>

Em 1963, um episódio promovido por Amilcar teve importância fundamental na trajetória de Hélio. Amilcar e o escultor Jackson Ribeiro levaram Hélio para conhecer o Morro da Mangueira e suas rodas de samba.

Em 1964, realizaram juntos a cenografia do enredo da Escola de Samba da Mangueira. Amilcar conta: "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, 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. Um trabalho que eu fiz de madeira, pedi para Hélio Oiticica pintar de um lado rosa, do outro, verde".

"Passei uns três meses na Mangueira, no meio de escolas de samba, carros, fazendo esse negócio todo, foi uma coisa muito boa", relatou Amilcar. Quando perguntado se não foi difícil juntar o universo da arte concreta (necessidade de síntese, precisão, rigor) com o carnaval, que tende para o excesso, respondeu: "Em termos, porque o rigor do Neoconcretismo é um rigor poético. 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. Não há contradição. Inclusive Lygia Pape chegou a fazer um balé neoconcreto".<sup>9</sup>



Detalhe da foto de Ivo Mesquita, Delamônica, Hélio Oiticica, Amilcar de Castro e Rubens Gerchman em Nova York, 1970. Foto por Arquivo Instituto Amilcar de Castro

# Instituto Amilcar de Castro



Quando Amilcar de Castro faleceu, em 2002, iniciou-se todo um processo para organizar e preservar as obras do acervo do artista. Em 2004, seu local de trabalho, o ateliê de Nova Lima, foi transformado no Instituto Amilcar de Castro. O espaço foi reformado para atender às novas necessidades e a visitação do público. As esculturas de aço, madeira, mármore e vidro foram organizadas, fotografadas e catalogadas. Os desenhos de escultura e poemas foram preservados e armazenados. Uma pequena biblioteca

abriga os livros, catálogos e textos manuscritos do artista. Em 2018, foi inaugurado o jardim de esculturas onde são exibidas obras de grande porte, muitas das quais expostas no MuBE.

O Instituto desenvolve um trabalho permanente com o objetivo de divulgar e valorizar a obra e a história do artista. Desde sua fundação os trabalhos de Amilcar de Castro foram cedidos para mostras individuais e coletivas, em galerias e espaços institucionais, nacionais e internacionais, contribuindo para que a visibilidade da obra alcance os variados meios de comunicação com o público.

Para saber mais: [institutoamilcardecastro.com.br](http://institutoamilcardecastro.com.br)



Da década de 1950 até o final da vida, Amilcar de Castro realizou uma ampla produção como designer gráfico e ilustrador de publicações, em jornais, livros, revistas, cartazes e outras peças gráficas. Contribuiu para os jornais Correio da Manhã, Última Hora, Estado de Minas, Jornal da Tarde, A Província do Pará, Jornal de Resenhas da Folha de São Paulo, para a Revista Manchete, além de ter trabalhado como diagramador de livros na Editora Vozes. Porém, a principal contribuição de Amilcar foi a reforma gráfica do Jornal do Brasil, ainda hoje um marco na história do design gráfico do país.

Junto com Amilcar, as figuras centrais da reforma gráfica do JB, que, na década de 1950, revolucionaram a diagramação e o design de jornais como um todo no Brasil, foram o jornalista Jânio de Freitas e o poeta Reynaldo Jardim. Amilcar abriu espaços em branco, hierarquizou as notícias, aumentou o tamanho de fotos e renovou a largura das colunas. Com textos e fotos mais soltos e a simples eliminação dos fios, a página do jornal transformou-se no exercício construtivista

aplicado em uma escala de massa. Segundo o curador e pesquisador Marcos Moraes: "Amilcar mudou o modo como se lê uma notícia. E isso é uma transformação muito transgressora".

Amilcar foi convidado para ser o diagramador de algumas das páginas mais famosas do SDJB (Suplemento Dominical do Jornal do Brasil), como na publicação do *Manifesto Neoconcreto*, em 22 de março de 1959. Segundo Washington Lessa, o "segundo período" de reforma gráfica do JB foi comandado por Jânio de Freitas e Amilcar de Castro, caracterizando-se por "um enorme dinamismo e criatividade".<sup>1</sup> Em 1961, Jânio saiu do JB, sendo acompanhado por Amilcar. Em 1970 e depois, em 1985, o jornal procurou o artista para que ele retornasse à diagramação, porém o projeto não foi implementado.



Manifesto Neoconcreto, 1959  
Foto por Germana Monte-Mór

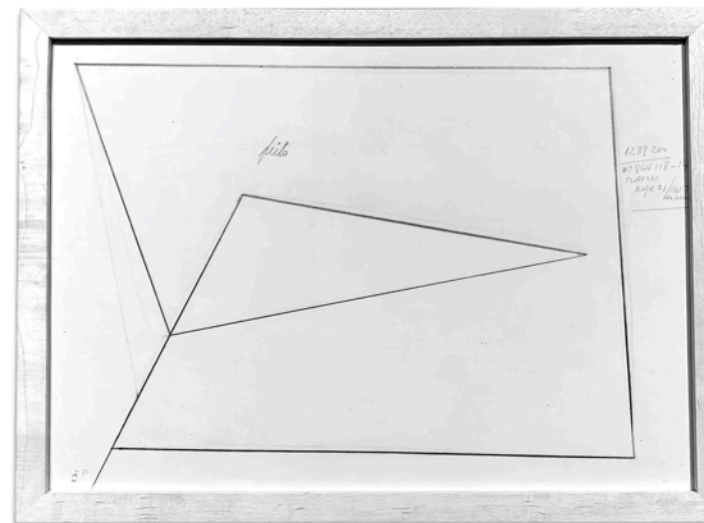
Amilcar partia do desenho para organizar suas ideias e pensamentos, que depois poderiam se transformar também em esculturas. "Eu sempre tive o desenho como o fundamento para pensar sobre pintura, escultura e sobre o próprio desenho", relatou. "A linha para mim tem uma importância fabulosa. E, de acordo com a organização dessa linha no espaço, pode ser escultura, pode ser desenho, mas é sempre a linha que é a estrutura da minha sensibilidade"<sup>14</sup>, relatou Amilcar. Foi sempre a partir da linha que partia para conquistar o espaço, conforme os ensinamentos de Guignard:

*(...) Foi o que nos deu o conhecimento da linha. Ela mesma, o caminho, o ritmo. O que separa e valoriza espaços. O que é força e suavidade ao mesmo tempo (...)*  
(Amilcar de Castro, s.d.)

Os gestos de corte e dobra numa chapa metálica definiam a forma. O que foi anteriormente desenho passou a surgir como forma tridimensional, uma escultura sustentada pelo movimento das linhas no espaço. Já nas esculturas de corte, utilizava chapas mais espessas

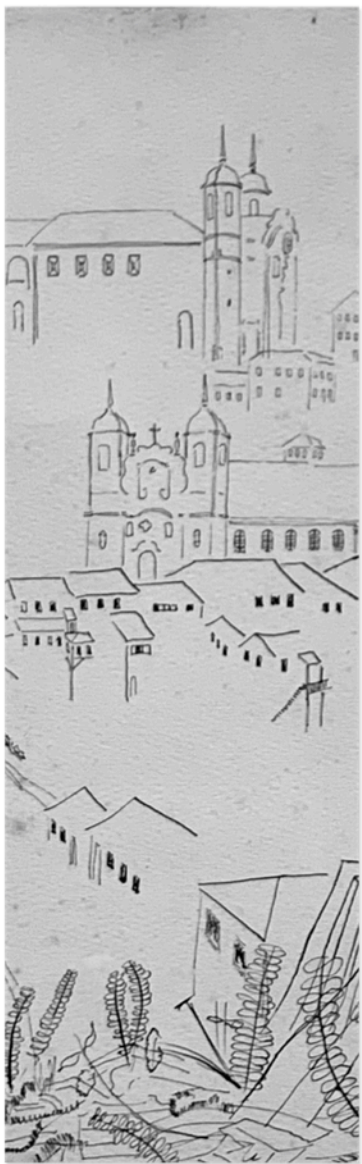
e o movimento de deslocamento. Nelas, os cortes na chapa criavam os espaços por onde caminhava a luz, estampando as linhas desenhadas pelo artista. "É uma experiência que lembra a 'linha orgânica' de Lygia Clark, mas que não é uma cópia, e sim uma redescoberta", afirmou Ferreira Gullar.<sup>8</sup>

"No trabalho de Amilcar de Castro é a linha que estabelece essa medida, constituindo para o corpo e para o olhar a instância de sua experiência no mundo. [...] pensar um trabalho escultórico fundamentalmente a partir da linha, essa condição necessária da bidimensionalidade. [...] Porque em sua condição de escultura traz sempre a memória do plano primordial que a gerou", relatou a curadora e professora Sônia Salzstein.<sup>1</sup>



Amilcar de Castro, Sem Título, década de 1980  
Coleção Instituto Amilcar de Castro  
Foto por Germana Monte-Mór

# M Minas Gerais



Amilcar de Castro, Sem Título, 1947  
Coleção  
Detalhe da foto por: Germana Monte-Mór

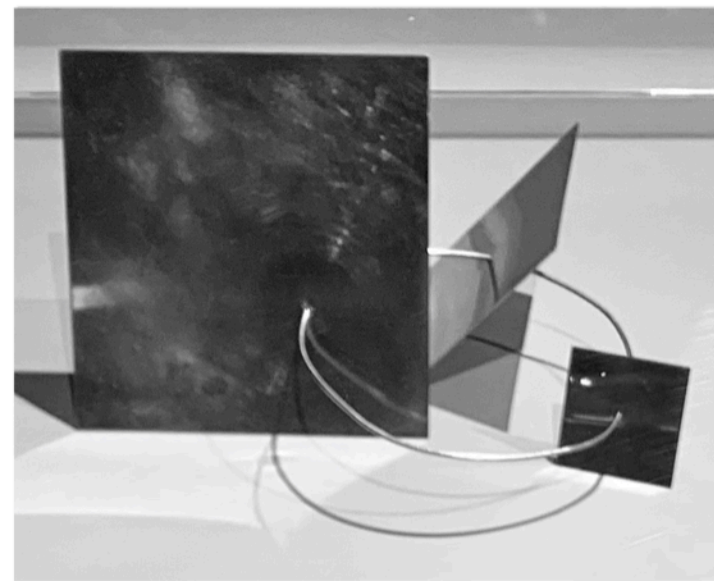
Em 1920, em Paraisópolis, interior de Minas Gerais, nasceu Amilcar de Castro. Seu pai, o então promotor Amilcar Augusto de Castro e sua mãe Maria Nazareth Pereira casaram e constituíram família na pequena cidade. Aos 12 anos, quando residia em Pitangi, sua mãe faleceu no parto daquele que seria seu sexto irmão. Em 1935, seu pai, então Juiz de Direito, transferiu-se com os filhos para Belo Horizonte. Lá, enquanto Amilcar frequentou a Escola Guignard, se formou bacharel, em 1944, pela Faculdade de Direito da UFMG. Mais tarde, em 1972, retornou da temporada nos Estados Unidos para Belo Horizonte, onde viveu até a morte, em 2002.

Mas a ligação de Amilcar com Minas Gerais vai além. Em sua produção escultórica, se estabeleceu uma indissociabilidade entre o artista e a matéria, o ferro, que nos remete à sua origem. “Nessas esculturas, as Minas

Gerais vão muito além de um localismo geográfico e anedótico. Algo do esforço insano de extrair riqueza do solo permanece nelas. Amilcar criou a respeito de seu trabalho uma mitologia do ferro em Minas Gerais”, relata Rodrigo Naves.<sup>12</sup>

O próprio artista repetia com humor: “Como mineiro, fui impregnado do espírito do poema de Drummond, que diz que nós temos ferro no solo e na alma. Vivo cercado pelas montanhas de ferro”<sup>1</sup>. O que realmente interessou nesse material foram suas propriedades físicas e a facilidade de se trabalhar: “É de chapa de ferro. De chapa, porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento da terceira dimensão. De ferro porque é necessário. É natural de Minas, está ao alcance da mão. Todo mundo sabe trabalhar o ferro. A superfície é domada – é partida e vai sendo dobrada. É quando, e por fatalidade, o espaço se integra, criando o não previsto. É pura surpresa”<sup>16</sup>, relatou Amilcar, que conseguiu trabalhar por mais de cinquenta anos com o mesmo material, oferecendo a ele configurações diversas.

# N nova york



Amilcar de Castro, Sem Título, 1972  
Coleção Paulo Kauczynski  
Foto por Germana Monte-Mór

Durante sua participação na VIII Bienal de São Paulo, Amilcar foi incentivado pelo curador Henry Geldzahler a inscrever-se no processo de seleção para a bolsa da John Simon Guggenheim Foundation, de Nova York. Em 1965, Amilcar foi o primeiro artista brasileiro a ganhar a bolsa, para o período de 1968 a 1969. Em 1967, ganhou o Prêmio Viagem ao Exterior, no XVI Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Em 1968, Amilcar seguiu para os Estados Unidos com a esposa e os três filhos pequenos, fixando-se em Nova Jérsei, por um período de cerca de quatro anos.

Com a transferência, uma nova fase marcou seu trabalho. O artista deixou de lado o corte e dobra e desenvolveu o que chamava de “chaveiros”. A escolha do aço inoxidável, por razões econômicas, introduziu a possibilidade do movimento, por meio das chapas metálicas unidas por anéis metálicos, que permitiam configu-

rações diversas às formas geométricas recortadas. A respeito de uma dessas peças, declarou: “A base é um chaveiro e todas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como uma esfera. Penso a escultura como se ela estivesse solta no espaço e em movimento permanente”<sup>1</sup>.

Foram estes os trabalhos apresentados na primeira exposição individual de sua carreira, na Kornblee Gallery, Nova York, uma galeria especializada em arte construtiva. Amilcar ganhou pela segunda vez o prêmio da Bolsa Guggenheim com os trabalhos apresentados em exposições em Nova York. Em 1972, retornou a Belo Horizonte e não deu continuidade aos trabalhos desenvolvidos fora.



# Obras monumentais

Em 1978, foi inaugurada em Ouro Branco, Minas Gerais, para uma siderúrgica, a primeira obra gigantesca de Amilcar, realizada em aço, medindo cerca de 23 metros e pesando 80 toneladas. Uma escultura que pode ser compreendida em um contexto de retomada de projetos do artista do início dos anos 1950, realizados originalmente com blocos de madeira justapostos. A primeira obra monumental do artista em espaço urbano foi realizada para o jardim de esculturas da Praça da Sé, em São Paulo, também em 1978. *Abertura* foi feita a partir de uma chapa de ferro originalmente plana e retangular.

No início da década de 1980, as encomendas para o espaço público começaram a aparecer com maior frequência. Sua mais importante escultura pública foi inaugurada em 1988, em frente ao prédio da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Uma gigantesca peça de *corde e dobra*, de chapa primária em formato circular, com o corte no centro a desvendar o triângulo, símbolo do estado de Minas Gerais. Com o tempo, essa escultura tornou-se ponto de referência para concentrações e manifestações públicas. Também em 1988, foi inaugurada uma imensa escultura, de oito metros de diâmetro e 25 toneladas, no Bairro de Hellersdorf, em Berlim, Alemanha, a convite do arquiteto Marcelo Ferraz, da Fundação Lina Bo Bardi.

Em 2001, Amilcar foi o homenageado no I Simpósio Internacional de Escultura, em Brusque-SC, organizado pelo escultor Alfi Vivern. Na

oportunidade, projetou uma escultura monumental em Mármore-do-Espírito-Santo, que foi executada no local, pesando cerca de nove toneladas. Em 2002, foi aberta a exposição de esculturas monumentais, no Armazém do Cais do Porto, no Rio de Janeiro, onde foram apresentados pela primeira vez os sólidos geométricos em escala monumental, em uma espessura mínima inusitada de 30 cm de largura. Tais peças estão expostas aqui no MuBE. Outro destaque da mostra é uma escultura de Amilcar, produzida em 1999, com gigantescas dimensões (18 metros de altura e mais de 20 toneladas). A obra pertence à Universidade de Uberaba (MG) e, pela primeira vez, percorre mais de 480km para ocupar a entrada do MuBE.



Amilcar de Castro, *Sem Título*, 1999  
Coleção Universidade de Uberaba  
Foto por Arquivo MuBE

# Paulo mendes da rocha

A mostra *Amilcar de Castro: na dobra do mundo*, no MuBE, estabelece um diálogo entre duas personalidades fundamentais na produção artística e arquitetônica nacional. Amilcar de Castro e Paulo Mendes da Rocha (1928) têm trajetórias que se confundem com fenômenos marcantes na nossa história. Ambos foram professores e ambos levaram o nome do Brasil em obras presentes em muitos países que permanecem como marcos nos lugares onde habitam.

Paulo Mendes da Rocha, arquiteto e urbanista responsável pelo projeto do museu, é um dos mais premiados no Brasil e no exterior. Recebeu, em 2006, o Prêmio Pritzker, o mais importante da arquitetura mundial. Na década de 1960, com a liderança do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), participou da chamada *Escola Paulista* e também começou a lecionar na FAU/USP. Entre seus projetos, destacam-se o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Osaka (Osaka, 1969), o Pórtico da Praça do Patriarca (SP, 1992), a Reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP, 1993/98), o Museu Nacional dos Coches (Lisboa, 2008/15) e o SESC 24 de Maio (São Paulo, 2017). Em 1986, a partir de uma ação conjunta da sociedade civil, foi lançado um concurso de projetos para construção do MuBE. O projeto de Paulo Mendes da Rocha



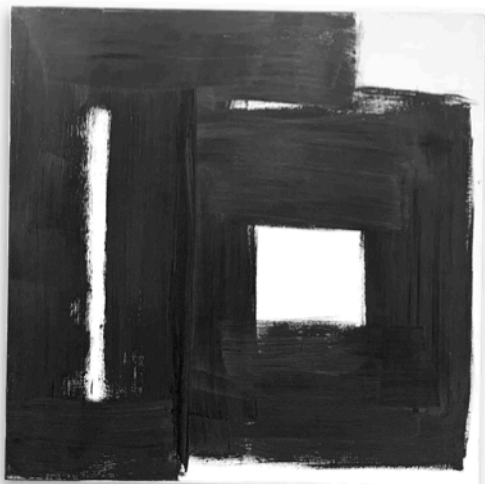
impressionou o júri e foi selecionado como vencedor, tendo início a construção em 1988. Em 1999, o projeto recebeu o Prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana.

Além do MuBE, em São Paulo, o encontro destes dois nomes também já se deu em Vitória. Uma escultura de Amilcar de Castro foi a "pedra fundamental" do complexo cultural batizado de Cais das Artes. O trabalho em aço, de 1997, com 4.80m de comprimento e cinco toneladas é o marco inicial da construção, iniciada em 2010, na Enseada do Suá. Com 150m de comprimento e 30m de altura, com um teatro de ópera e um museu, o prédio irá dialogar com a atividade portuária da Baía de Vitória e será a primeira obra de Paulo Mendes da Rocha em sua cidade natal.

Paulo Mendes no MuBE, 2017  
Foto por Arquivo MuBE

# Q uadrado

Na mostra coletiva *Última Exposição de Quadros Futuristas 0.10*, realizada em 1915, em São Petesburgo, na Rússia, foram apresentadas algumas das primeiras experimentações no âmbito da abstração geométrica. Tratava-se de uma nova proposta pictórica, a das formas geométricas básicas (quadrado, círculo, retângulo, triângulo) associadas



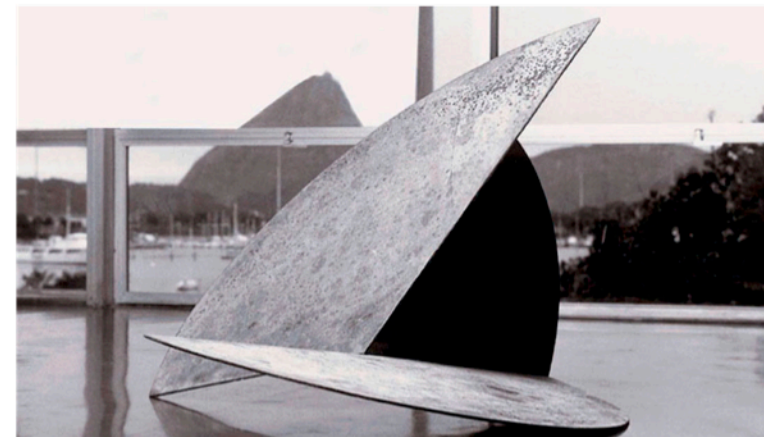
a uma pequena gama de cores. *O Quadrado negro sobre fundo branco* (1918), de Kazimir Malevich (1879-1935), instalado em 45 graus entre duas paredes, parecia flutuar no espaço como uma forma tridimensional. A obra diluía as barreiras entre escultura, desenho e pintura. Em outro vértice de paredes da sala, Vladimir Tatlin (1885-1953) apresentava o *Con-*

*trarrelevo de canto* (1914-15), que também projetava formas geométricas no espaço.

Nos anos 1950, a espacialização das formas geométricas também orientou a produção neoconcreta no Brasil. *Os quadrados mágicos* de Hélio Oiticica, os *bichos* de Lygia Clark ou o *Ovo* (1967) e o *Divisor* (1968) de Lygia Pape são alguns exemplos desse intenso diálogo. Franz Weissmann (1975) ressaltou tal importância: "O quadrado e sua transposição à terceira dimensão, o cubo, são as formas mais puras, mais equilibradas. Por isso servem de ponto de partida para o desenvolvimento de meus trabalhos. Com eles procurei criar espaços modulados em função do princípio de equilíbrio".<sup>18</sup>

A forma como Amilcar pensava sua produção também revela questões que remetem aos movimentos construtivos russos. Sua escultura celebra a conquista do espaço tridimensional, partindo de formas geométricas simples. "Do desenho no papel ao corte e à dobra das pesadas chapas de ferro, chega à escultura orientado por uma precisa geometria, sensível e sem o mínimo apelo à retórica"<sup>17</sup>, colocou João Guimarães Vieira (1996). Em seus desenhos, o preto é estrutural, é a cor inicial e a cor que define a forma básica. Como não pensar no quadrado negro de Malevitch?

# R rio de janeiro



Em 1952, Amilcar casou-se com Dorcilia Garcia Caldeira e, no mesmo ano, mudaram-se para o Rio de Janeiro. Lá, adensou laços de amizade com Ferreira Gullar (seu colega na *Manchete* e *Jornal do Brasil*), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Aloisio Carvão, Reinaldo Jardim, Lygia Pape, Franz Weissmann (amigo dos tempos da Escola Guignard) e Willys de Castro. Esse grupo sempre se reunia na casa do crítico Mario Pedrosa, e as conversas focavam sempre em questões da arte, rumos e propósitos, rupturas com o pensamento acadêmico e o surgir de novos caminhos e possibilidades para a arte brasileira.

Durante os quase vinte anos que viveu no Rio, Amilcar trabalhou como dia-

gramador em revistas e jornais. Seu primeiro emprego foi na *Revista Manchete*, sob recomendação do diretor Otto Lara Resende, amigo dos tempos de Belo Horizonte. "Na época em que fui para a *Manchete*, a diagramação era uma coisa inteiramente nova para mim, mas eu acabei gostando"<sup>1</sup>, declarou. Em seguida, Odylo Costa Filho e Ferreira Gullar convidaram Amilcar para paginar o *Jornal do Brasil*, onde realizou a célebre *reforma gráfica do JB* (1956-1961).

Em paralelo, Amilcar desenvolvia seus desenhos e esculturas. Foi no Rio de Janeiro que Amilcar tomou efetivamente contato com as possibilidades de se trabalhar com o aço: "comecei a fazer experiências com chapas. Dobrar, cortar, dobrar outra vez. Só em 1955 passei a levar a sério essas experiências"<sup>1</sup>. Na época, Amilcar atuou com destaque no plano institucional, a partir do certo reconhecimento que obteve na II Bienal de São Paulo, em 1953.

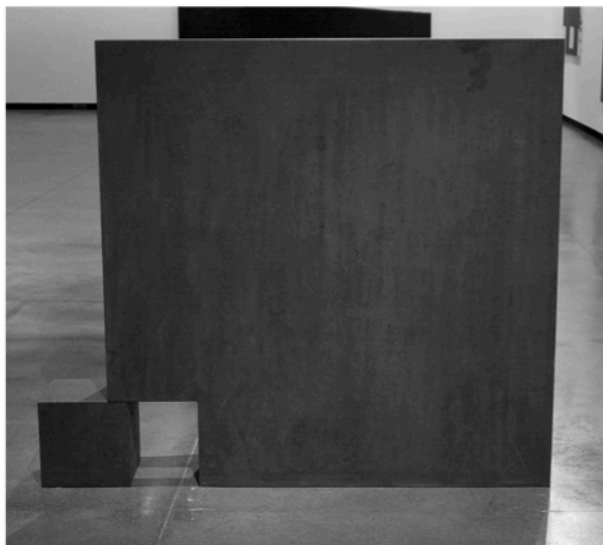


# Sólidos geométricos

No retorno ao Brasil, em 1972, Amilcar voltou a morar em Belo Horizonte. As possibilidades industriais haviam se ampliado, podendo trabalhar com chapas de aço bem mais espessas. Voltou ao *bloco*, a forma com a qual trabalhou a madeira, na década de 1950, introduzindo uma questão alheia à tradição construtiva, o volume. Iniciou novas experimentações para além do *corte e dobra*, chegando ao *corte e deslocamento*. Os cortes criavam as linhas da estrutura da obra e, no lugar da dobra, o deslocamento dos blocos abre o espaço para a luz.

As peças de Amilcar nessa nova “linha de pensamento”, como ele se referia, consagraram-se como “sólidos geométricos”: o foco no espaço cúbico, que se trata de uma sucessão de encaixes de planos, até se fechar inteiramente na forma. Com relação à liberação de um ou mais elementos do bloco da escultura, o crítico de arte Ronaldo Brito observou a “incorporação do vazio e a ampliação da área de atuação da peça”. A articulação entre as partes das esculturas ressaltava na condensação da matéria, já que tornava possível relacionar pesos diversos e, assim, evidenciar as diferentes pressões que realizavam sobre o solo. “E o que havia sido superfície e espessura tornava-se agora sobretudo massa”.<sup>3</sup>

As obras de *corte e deslocamento* foram ganhando cada vez mais volume e o artista passou a explorar, na década de 1990, outros tipos de materiais, como o granito preto e a madeira brúna. O fato de escolher sempre materiais extremamente rígidos é uma das marcas reconhecíveis de Amilcar, que se interessou pela densidade da madeira: “Percebi que pode ser tão inteiriça quanto um bloco de mármore”.<sup>1</sup> Um destes sólidos de madeira (c. 1998), recebeu a gravação, a próprio punho de Amilcar, de um poema de Guimarães Rosa: “... passarinho que se debruça – o vôo está pronto”.<sup>7</sup>



Amilcar de Castro, Sem Título, década de 1980  
Coleção Instituto Amilcar de Castro  
Foto por Arquivo MuBE

# Tempo

Nada é supérfluo na escultura de Amilcar, nem mesmo a ferrugem que, com o tempo, ocupa a superfície das chapas de ferro. Perguntado sobre o que o fez optar pelo ferro como material, respondeu, em 1988: “A facilidade de manuseio e execução. Qualquer ferreiro sabe cortar, dobrar, fazer o diabo com esse material. Tem também a cor. Eu acho muito bonita a cor do ferro, antes e depois de enferrujar”.<sup>1</sup> A cor do material dada, não pelo artista, mas pela própria condição de ser do material, chamou a atenção como um elemento constitutivo do trabalho. A artista lole de Freitas pontuou a respeito: “a ferrugem quase corpórea, uma quase-cor, surgia com rara intensidade”.<sup>1</sup> A sedimentação da ação do tempo sobre a obra de Amilcar



também o diferencia de todos os outros construtivos. Max Bill usava aço inoxidável com frequência e Franz Weissmann pintava as superfícies dos metais.

No final dos anos 1960, Amilcar passou a usar o aço corten, aço com uma porcentagem de cobre, que, depois de sofrer certa oxidação, tem o processo de corrosão paralisado. Quando visitava uma metalúrgica para acompanhar a feita das peças, Amilcar dizia “aquela enferrujou bem, aquela não”. Para Rodrigo Naves, “a ferrugem, uma decisão estética do artista, é a explicitação de que o tempo age sobre o mundo”. Naves conta que uma vez perguntou a Amilcar por que não usava alumínio. “Porque alumínio não tem caráter, sô. Primeiro porque ele verga facilmente, e quem verga facilmente não tem caráter. Segundo, porque não envelhece, ou seja, ele não oxida. E quem não envelhece igualmente não tem caráter”, respondeu.<sup>13</sup>

Amilcar de Castro, Sem Título, 1997  
Coleção Instituto Amilcar de Castro  
Foto por Arquivo MuBE

# Unidade tripartida

Max Bill (1908-1994) foi uma das grandes figuras do construtivismo tardio. Foi aluno de Josef Albers, Paul Klee e Wassily Kandinsky na Bauhaus e um dos fundadores da Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha. Foi um dos principais responsáveis pela entrada do ideário do Concretismo na América Latina. Aproximou-se do Brasil em 1950, quando, a convite de Piero Maria Bardi, realizou no MASP a exposição "As obras de Max Bill", a maior e mais completa mostra individual do artista fora do continente europeu.

Em 1951, a obra *Unidade Tripartida* (1948-1949) de Max Bill foi a grande vencedora da I Bienal de São Paulo. A peça de aço inoxidável impactou tanto Amilcar que, em 1952, realizou sua primeira obra efetivamente construtiva. "Vi uma escultura dele que me impressionou muito: uma esfera de latão com o centro vazado. Fiz uma escultura em chapa de cobre, baseada na de Max Bill: dividida em três partes e dobrada pelas diagonais, fechada em triângulos. Foi quando eu comecei a achar o meu caminho" <sup>5</sup>. A obra, premiada na II Bienal de São Paulo (1953), na qual Max Bill fez parte do júri de premiação, é um marco para Amilcar, pois, a partir dela, nasceram todas as outras.

Em 1960, Ferreira Gullar publicou um artigo sobre Max Bill na coluna *Etapas da pintura contemporânea*, do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, ressaltando a sua relevância para a arte concreta. Em 1998, a



historiadora Aracy Amaral escreveu sobre como a Escola de Ulm entrou no contexto brasileiro: "Primeiramente pela influência que Max Bill exerceu sobre os pintores concretos brasileiros e também com a sua retrospectiva no MASP, enfatizando a função do artista como designer e participante da comunidade. Bill teve ainda grande participação nos eventos da I e II Bienais, não só como expositor e premiado, mas em algumas palestras e encontros"<sup>2</sup>. Amilcar assistiu a uma dessas conferências proferidas no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, o que o impactou tremendamente.

Ilustração da obra *Unidade Tripartida* de Max Bill, por Matheus Almeida

# Verso

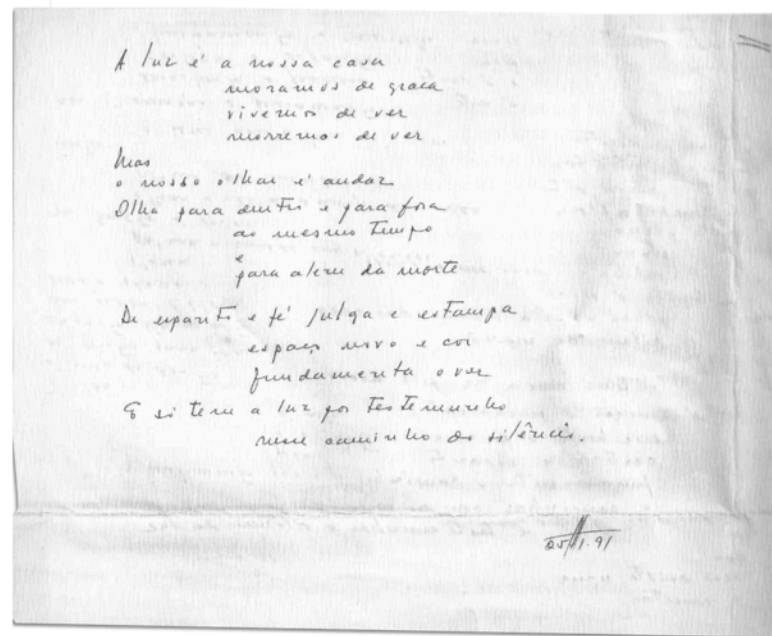
Entre o sentir e a palavra há um tempo ruminante.  
Tempo de silêncio.  
Poesia é silêncio encantado comovido em palavra.  
Verruma. Desvela. Estampa (...)  
(Amilcar de Castro, *Pescaria*, 1986)

A poesia também foi companheira de Amilcar até o fim de sua vida. Em muitos poemas, Amilcar se debruçou sobre a sua produção artística, tematizando uma preocupação espacial e com a forma. Ou seja, o desenho, o esboço de uma escultura e, muitas vezes, os próprios poemas referem-se ao trabalho escultórico. Os poemas são indagações, questionamentos e também um novo campo de experimentação espacial para o artista.

Seus poemas eram, inicialmente, apresentados apenas aos seus alunos da Escola de Belas Artes. O didatismo dos poemas daria lugar, então, a experimentos de síntese e uso gráfico da página, com uma potente consciência formal. Os textos começariam a ganhar, nos anos 1970, publicações esparsas, sobretudo no jor-

nal *O Estado de Minas*, e, mais tarde, revistas especializadas e livros dedicados à sua obra.

Amilcar experimenta a possibilidade de, com as palavras, construir o espaço do poema. No deslocamento das palavras, na fragmentação da frase e da forma, há a ativação de um novo espaço na página. Em experiências ainda mais ousadas, Amilcar construiu um poema cuja unidade é móvel e articulada. O poema pode ser lido somente pela direita, ou pelo poema que também se desenrola à esquerda da página, ou ainda essas unidades podem ser articuladas e formar um terceiro poema.



Poema "A Escola" de 1993  
Retirado do livro *Poemas*, de Amilcar de Castro



# XVI salão nacional de arte moderna

Em 1967, Amilcar ganhou a principal premiação no Brasil, o *Prêmio Viagem ao Exterior*, pela sua partição no XVI Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na ocasião, Amilcar apresentou uma escultura de forma circular, de 1.18m de diâmetro. Em edições anteriores, artistas como Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Milton Dacosta, Iberê Camargo e Clovis Graciano haviam recebido o prêmio.

O Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM) foi instituído em 1952, a partir do desmembramento da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). A grande polêmica sobre a modernidade, com acirradas

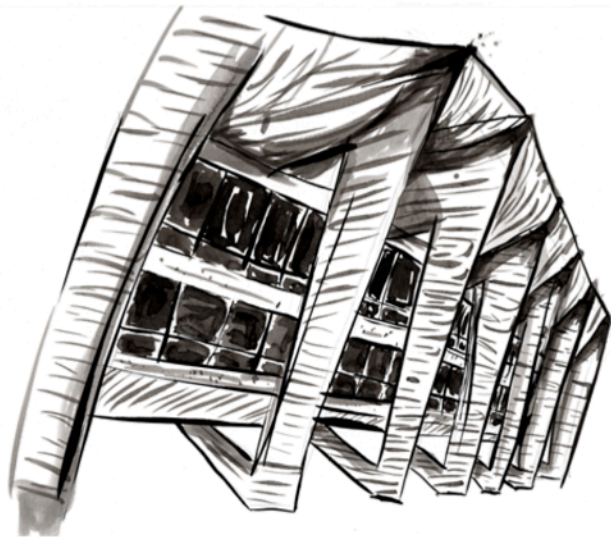


Ilustração do MAM do Rio de Janeiro, por Matheus Almeida

discussões nos meios artísticos, receberia mais oxigênio. Mário Pedrosa, em sua coluna do *Jornal do Brasil*, de 12 de abril de 1957, afirmou que se fez o inconcebível e que a justiça salomônica do Estado partira em dois o salão, exacerbando os ânimos de artistas e críticos. Havia-se delineado, no entanto, o que se queria "moderno". O salão foi promovido anualmente, no Rio de Janeiro, até 1977.

A criação do SNAM coincidiu com o surgimento e consolidação de outros espaços destinados à arte moderna no eixo Rio-São Paulo, como o Museu de Arte de São Paulo, os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e a Bienal Internacional de São Paulo. Concomitantemente, em 1965, Amilcar havia sido premiado com a bolsa da *John Simon Guggenheim Foundation*, de Nova York. Com os prêmios acumulados, em 1968, segue para uma temporada nos Estados Unidos, onde permanece até 1972.

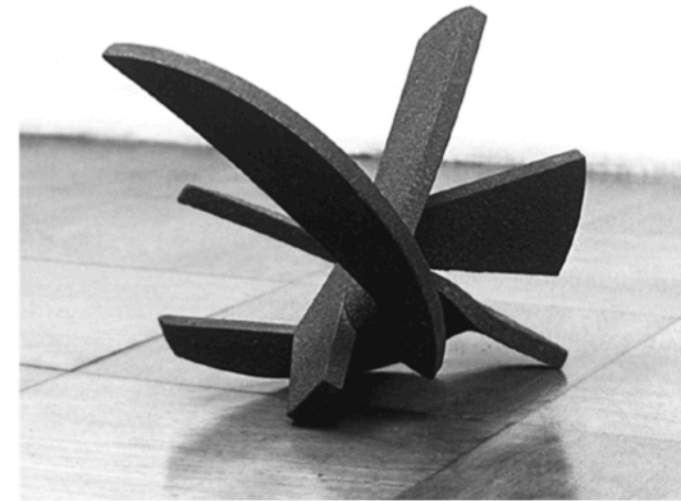
# Zurique

Na década de 1910, os trabalhos de artistas como Hans Arp (1886-1966), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Paul Klee (1879-1940) e Johannes Itten (1888-1967) marcaram o início da arte construtivista na Suíça. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Suíça tornou-se uma espécie de refúgio para o design construtivista, com artistas como Max Bill (1908-1994) e Richard Paul Lohse (1902-1988).

Ao retornar à Suíça em 1929, após estudos na Bauhaus, Max Bill ajudou a organizar o *Grupo Allianz*, constituído por artistas voltados a tendências construtivistas. Bill se tornou uma das figuras principais da Escola Suíça de Design Gráfico. O Estilo Tipográfico Internacional ou Estilo Suíço emergiu nos anos 1950, principalmente em Zurique e Basel, nos preceitos do funcionalismo. Em 1936, o projeto do pavilhão suíço para a Exposição de Milão proporcionou o cenário ideal para o formalismo radical dos cartazes expostos. Esta foi a primeira manifestação inter-

nacional do Estilo Suíço que posteriormente influenciou o desenho gráfico em todo o mundo.

Max Bill encontrou na América do Sul potentes possibilidades de diálogo e ação. Em suas passagens pelo Brasil, impactou profundamente a trajetória de Amilcar de Castro. Em 1960, convidado por Max Bill, Amilcar participou da *Konkrete Kunst, Exposição Internacional de Arte Concreta*, na Helm Haus, em Zurique, na Suíça, ao lado de Alexandre Wollner, Franz Weissmann, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Waldemar Cordeiro, Willys de Castro, entre outros. Esta mostra foi amplamente divulgada no Brasil por periódicos da época, elevando, uma vez mais, a imagem de Bill no contexto nacional.



Amilcar de Castro, Sem Título, década de 1960  
Coleção Instituto Amilcar de Castro  
Foto disponibilizada por Instituto Amilcar de Castro

## Atividades Educativas

### 1. corte e dobra infantil, fundamental e médio

Proponha uma oficina de produção de objetos tridimensionais a partir do procedimento de corte e dobra. Notem como Amilcar produziu a escultura de 1997, a partir de um corte em "L" em uma chapa circular, seguido de uma dobra. O mesmo procedimento foi realizado numa chapa retangular em 1998. Já na escultura de 1985, um corte longitudinal no centro de um círculo é seguido do rebatimento de uma das partes.

- Escolha um suporte resistente, como o papelão, a cartolina, o acetato, o papel kraft, o papel cartão ou o papel couché em altas gramaturas.
- Recorte sua "chapa" no formato de partida desejado. Amilcar sempre partia de elementos geométricos planos, nos formatos circular ou quadrangular.
- A partir daí, os procedimentos de corte e dobra definirão a passagem para a tridimensionalidade.
- Teste o equilíbrio das peças partindo de diferentes materiais, dimensões, espessuras e procedimentos.

**Passo a passo disponível em:** <https://www.instagram.com/tv/CJoLeVOnVif/>

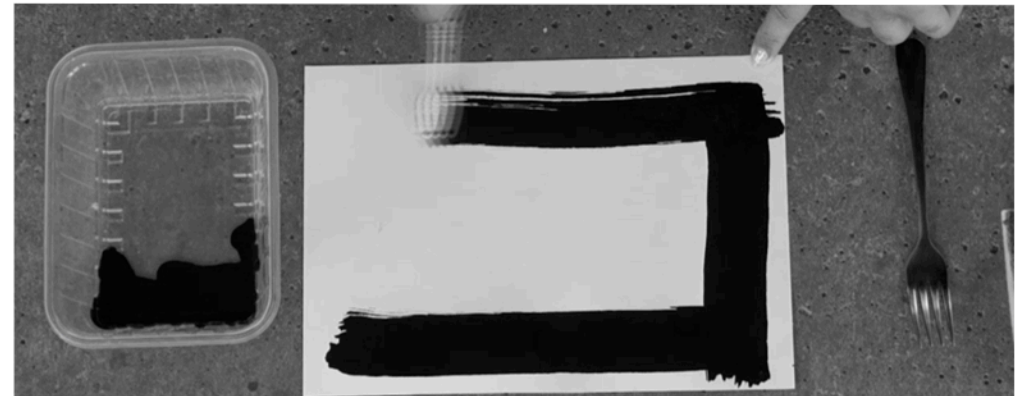


## 2. desenhando com Amilcar infantil, fundamental e médio

Amilcar de Castro utilizava instrumentos variados para desenhar, como pincel, brocha, trincha ou vassoura. O artista molhava o instrumento no nanquim ou na tinta e fazia um único movimento até o fim. A continuidade do movimento adquire diferenças de velocidade, de entintamento, entre as linhas retas e as linhas angulosas, e assim por diante. Convide a turma a experimentar diferentes maneiras de pintar, a partir de instrumentos incomuns.

- Escolha um suporte, pode ser qualquer tipo de papel ou papelão.
  - Despeje um pouco de tinta, como guache ou nanquim, em um potinho para molhar o seu instrumento.
  - Selecione diferentes objetos. Escovas de dentes, de cabelo ou de limpeza que você tiver em casa são uma ótima pedida.
  - Você pode também criar o seu próprio instrumento e testar diferentes tipos de pincéis feitos por você.
  - Primeiro, reúna os materiais para fazer as cerdas. Pode ser qualquer um que absorva bem a tinta, como fios de lã, palha, grama, pedaços de espuma ou esponja, tiras de tecido.
  - Escolha então o material para o cabo do pincel, como um graveto, vareta, bambu, palito de sorvete, canudo.
  - Una as cerdas e o cabo com um material adesivo. Utilize cola, barbante, linha, elástico ou arame.
  - Ao fim, ajuste o corte das cerdas no formato desejado.
- Dispõe de espaço? Que tal testar um bocado de tinta, um papel bem grande e uma vassoura, espanador ou esfregão?

**Passo a passo disponível em:** <https://www.instagram.com/tv/CNsvRoNH7xD/>





### **3. Isogravura** fundamental e médio

Além de esculturas, Amilcar de Castro produziu também desenhos, gravuras e pinturas. Em todas as suas gravuras, o artista partia da forma geométrica do quadrado e da cor preta. Convide a turma para uma oficina de gravuras a partir de um método muito simples, conhecido como isogravura.

- Separe um pedaço de isopor. Você pode conseguir facilmente em casa aquelas bandejinhas em que são embalados os alimentos.
- Recorte as bordas da bandeja para obter uma superfície totalmente plana.
- Desenhe com lápis, fazendo pressão suficiente para afundar o isopor. Encontre a medida ideal, lembrando que muita pressão pode furar o isopor e com pouca pressão, o desenho não aparece na impressão.
- Se a sua gravura contiver letras, lembre-se de escrevê-las invertidas, pois na impressão o desenho sairá espelhado.
- Espalhe tinta sobre toda a superfície da placa, com um pincel ou um rolinho.
- Posicione a placa de isopor sobre uma folha de papel e faça pressão para transferir o desenho.
- Retire a placa com cuidado e espere secar.

### **4. Na dobra do corpo** infantil, fundamental e médio

A partir da dobra, Amilcar de Castro transformava superfícies planas em objetos tridimensionais. Proponha à turma exercícios coletivos de experimentação do procedimento da dobra no próprio corpo.

- Notem que na ação de dobrar, partes do corpo que estavam distantes se aproximam.
- Ao dobrarmos o tronco, as mãos encontram os pés e a cabeça se aproxima aos joelhos.
- Ao dobrarmos os braços, as mãos tocam os ombros.
- Ao dobrarmos as pernas, os pés encontram os quadris.
- Testem seus limites, flexibilidades, envergaduras.
- Desafiem o equilíbrio a partir de variações do procedimento da dobra. O que acontece se eu dobro somente uma perna? E as duas simultaneamente?
- Notem a relação corpo-espaço. O corpo dobrado ocupa o mesmo espaço que o corpo ereto?
- Quais capacidades adquirimos a partir da dobra? Ao dobrarmos os dedos, por exemplo, seguramos objetos com as mãos.
- Percebam a dobra no corpo de outros animais. A cauda do macaco o ajuda a não cair das árvores. E os dedinhos dos pássaros ficam bem firmes nos galhos.

## 5. Na dobra do tempo fundamental e médio

No Livro do Tempo (1960-1961), Lygia Pape apresenta 365 peças de madeira, equivalentes aos dias do ano. Partindo de um mesmo quadrado de madeira, a artista gerava diversas relações cromáticas e espaciais. Em cada dia do ano, pintava as faces do quadrado com cores diferentes, para depois seccioná-los e reconstruí-los, produzindo pequenos exercícios construtivos. São trabalhos em que vemos uma espécie de dobra da forma nela mesma, num diálogo com a produção de Amilcar.

- Proponha a produção de um “livro do tempo” da turma.
- Estabeleçam um programa comum: Durante quantos dias o livro será produzido? A produção será de uma peça por dia? Utilizaremos os mesmos materiais e procedimentos?
- Prepare matrizes idênticas para distribuir entre a turma. Pode ser de papel, papelão, isopor, EVA ou qualquer outro material maleável.
- Disponibilize materiais para recorte e pintura. A escrita também pode fazer parte destes registros diários.
- Cada participante, partindo de uma mesma matriz, realizará os exercícios de variação durante o período pré-determinado.
- Ao final, montem todas as peças juntas em uma parede.
- Proponha uma discussão sobre a passagem do tempo. Como a notamos? Como podemos mensurá-la? Como somos impactados por ela? Como foi percebida e processada por cada participante neste exercício?

## 6. passagem do tempo fundamental 2 e médio

Nada é supérfluo na escultura de Amilcar, nem mesmo a ferrugem que, com o tempo, ocupa a superfície das chapas de ferro. Convide o grupo a observar a passagem do tempo em exercícios que partem dos fenômenos da natureza. Algumas sugestões, que podem ser feitas individualmente ou em grupo:

- Enterre um objeto num jardim. O que acontece com ele meses depois debaixo da terra?
- Pendure um objeto com barbante para fora de uma janela. Observe os efeitos da ação do vento.
- Cole uma folha de papel translúcida, do tipo vegetal ou acetato, no vidro de uma janela. Escolha o enquadramento ideal e desenhe a paisagem observada através do papel. Realize o mesmo desenho em diferentes períodos do dia e note as diferenças.
- Pegue uma tela de pintura ou um tecido e cole uma fita adesiva. Deixe exposto ao tempo por alguns dias. Retire a fita adesiva e veja o desenho que se formou entre a área exposta e a área coberta. Eis uma obra feita em parceria com o tempo e a poeira!
- Teste os raios do Sol. Coloque uma folha de papel branco dentro de uma gaveta fechada e outra igual em contato direto com a luz do sol. Compare a coloração de cada uma ao final de algumas semanas.
- Sabe aquele mofo ou bolor que aparece com o passar do tempo em páginas de livros, em objetos antigos esquecidos em caixas ou em alimentos estragados? Cultive-o intencionalmente! Corte um pedaço de alimento e coloque dentro de um recipiente de vidro com tampa e lacre com fita adesiva. Deixe em algum lugar seguro por alguns dias. Com o passar do tempo, será possível observar o processo de decomposição do alimento e o crescimento dos fungos!
- Escolha outros suportes e continue a captura da passagem em diferentes ambientes.
- Ao final, façam um debate em grupo a partir dos registros das ações.



# Outras Atividades

1. Visita guiada virtual ao vivo com educadores.  
Infantil, fundamental e médio.

**Para agendamento de visitas virtuais:** [educativo@mube.art.br](mailto:educativo@mube.art.br)

2. Visita guiada com curadores.

**disponível em:** <https://www.mube.space/amilcar-professores-e-educadores>



Guilherme Wisnik

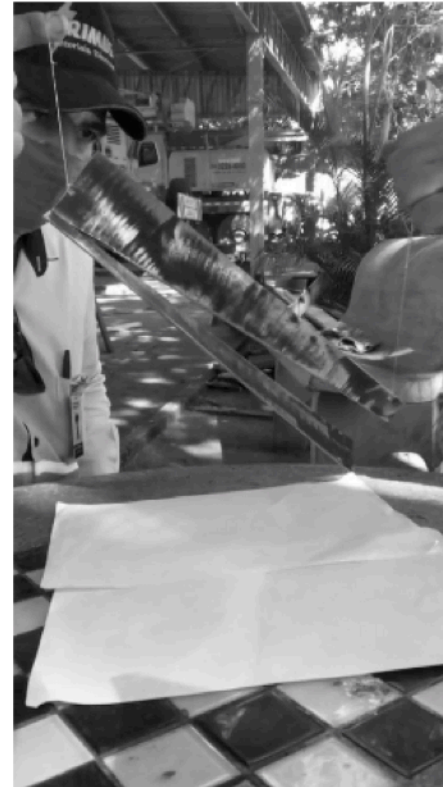


Rodrigo de Castro



Galciani Neves

# Bastidores



Planejamento: Simulação de içamento com maquete, escala 1:25, para estudo do comportamento da obra. José Sergio Borges, encarregado, e Jorge Antunes, engenheiro, Guindastes Triângulo, Uberlândia - MG.



Como foi feita a fixação da obra de grandes dimensões Amilcar de Castro, sem título (Uberaba) no MuBE. Marinalva Pascutti, Soldas Milênio, São Paulo - SP.




Transporte e manuseio: quando uma obra de arte se torna carga excedente (carga indivisível que tem dimensões de largura, altura e comprimento maiores que o padrão). Julio Cesar da Silva, Cesarmaq, São Paulo - SP.

2ª parte  
Diálogos contemporâneos  
Matéria-linha

Carla Borba, Carmela Gross, Lia Chaia,  
Malvina Sammarone, Moisés Patrício, Tadaskia,  
Tomie Ohtake e Wlademir Dias-Pino


que linhas  
são essas?



 o caderno, o primeiro contato do grafite com a superfície da folha de papel origina um ponto. Quando o ponto se lança numa direção, seja vertical, horizontal ou diagonal, faz surgir uma linha. Eis que a linha se revela capaz de construir as três formas básicas: o círculo, o triângulo e o quadrado. A partir daí, dá forma a tudo aquilo que cabe na nossa imaginação. Mas como a linha que habita o caderno poderia ganhar o espaço? O gesto da dobra resolve o mistério. Na chapa metálica ou no papel, a linha dá origem à uma escultura sustentada pelo movimento de outras linhas no espaço. Daí, a linha vai ganhando outros materiais, se agigantando e correndo o mundo.

Em contato com as correntes de ar, a linha dança e contorna o invisível. Desenha o curso sinuoso das águas, as nuvens no céu e as dunas na paisagem. Cansada, a linha dobrada pelo vento se apoia no ar e repousa. Em uma zona quase deserta, pelos lados de Santo Amaro, um paredão de terra parece uma boa parada. A terra estriada por linhas horizontais convida um grupo de amigos que por lá passava a brincar de subir e descer pelo barranco. As linhas em ziguezague, como os degraus de uma escada, levam até um poste que sustenta linhas de transmissão de energia.

Como cabos e fios elétricos, a linha lembra veias e o sangue que corre vermelho. E assim finge percorrer o corpo, enquanto se espalha pelo MuBE. Se enrosca em pedaços de papelão que encontra pelo caminho e costura objetos. Por onde passa, desenha limites que separam centro e periferia. Não demora muito, muitas forças tencionam o espaço, aproximam as pessoas. A linha rígida, pressionada, se transforma em linha disforme e borra limites. Se faz necessário desalinhar para, então, desenhar novos espaços. Basta imaginar, tudo é linha.

 que os degraus de uma escada, cabos elétricos, formas geométricas, mapas, fios de costura e dobras no papel ou numa chapa metálica têm em comum? A linha como começo, como elemento primordial, como gesto. As linhas ocupam todos os aspectos da vida cotidiana, como coloca Julio Cortázar. No breve conto As linhas da Mão, do livro História de cronópios e de famas (1962), o escritor argentino narra em linhas certas como o movimento de uma carta jogada em cima da mesa termina sua trajetória na culatra de um revólver. As linhas das mãos rumam em direções que fazem perceber as linhas que tecem uma vida, qualquer vida.

A linha é elemento compositivo para muito artistas. Para Amilcar de Castro, o desenho era uma maneira de pensar. Tudo que produzia começava com o desenho da linha, “pode ser escultura, pode ser desenho, mas é sempre a linha que é a estrutura da minha sensibilidade”. No contexto do Projeto Construtivo Brasileiro, a linha foi elemento fundamental para o transbordamento entre o espaço plástico da obra de arte e o espaço da experiência. Com o procedimento da dobra, o artista mineiro inaugurava a noção de tempo e espaço na escultura, fundamental para produções subsequentes, como os metaesquemas e os penetráveis, de Hélio Oiticica, e a linha orgânica, de Lygia Clark.

Em Linhas: uma breve história (2007), o antropólogo Tim Ingold traz a ideia de continuidade, de que a vida “não é confinada no interior de pontos, procede ao longo de linhas”. Traçando seus caminhos pelo emaranhado do mundo, humanos e não-humanos, ele conta, criam-se e recriam-se em suas mútuas relações e produzem contribuições à rede em que estão inseridos. As linhas resultantes de nossas práticas cotidianas de habitar o mundo conservam seu aspecto dinâmico e ilimitado, em contraponto à hegemonia das linhas retas imposta na modernidade. “Como a vida, a linha não tem fim. E como na vida, o que importa não é o destino final, mas todas as coisas interessantes que ocorrem ao longo do caminho”.



# artistas e obras

## **Carla Borba (Porto Alegre, Brasil, 1978)**

Artista visual e educadora com interesse nas relações entre performance, táticas de jogo, processos colaborativos e questões de gênero. Faz doutorado em poéticas visuais pelo PPGAV/UFRGS, bolsista CAPES; Mestre em Poéticas Visuais (2012) e bacharel em Artes Plásticas (2003), pela mesma instituição. Participou de encontros de performances e exposições coletivas. Realizou exposição individual POLARES na Aura Arte Galeria, São Paulo/SP. Recebeu a Bolsa Iberê Camargo (2002). Possui obras nos acervos da Fundação Vera Chaves Barcellos, Fundação Marcos Amaro, MAC-RS e MARGS-RS.

## **Rubiane Maia (Caratinga, Brasil, 1979)**

Formada em Artes Visuais e mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo. Seu trabalho é um híbrido entre a performance, o vídeo, a instalação e o texto. Ocasionalmente, flerta com o desenho e a colagem. Sendo atraída por estados de sinergia, sua prática engloba múltiplas relações entre o visível e o invisível. Portanto, está continuamente buscando reelaborar a sua noção de território existencial (corporal, espacial, temporal, cognitivo, social, político), com o propósito de ampliar-ativar as suas possibilidades de percepção para além do habitual. Atualmente, pesquisa o conceito de memória e seus desdobramentos e tensões com a linguagem; e também, fenômenos de incorporação e transe. Com certa frequência, faz uso de narrativas pessoais como dispositivo de ação e resiliência.





### **Apanhador de vento, 2016**

Rubiane Maia e Carla Borba se propuseram a viajar durante oito dias pelo interior do estado do Rio Grande do Sul em um trajeto que iniciou em Rio Grande, passando pelas cidades de São José do Norte, Tavares, Mostardas até chegar a Porto Alegre. A ação foi produzida dentro do Parque Nacional da Lagoa do Peixe e envolveu a manipulação de uma tela guarda-corpo de 80 metros de comprimento. O vídeo apresenta as ações desenvolvidas pelas artistas individualmente e em dupla com o objetivo de “capturar” o vento. Com uma postura séria e metódica as artistas adotaram um vestuário de trabalho na cor laranja e colete sinalizador, transformando o ato poético de apanhar o vento em um procedimento técnico e por vezes, lúdico. Nas imagens do vídeo, ao longe, a tela parece ser uma linha do horizonte laranja e ali projetada pelas duas artistas.

### **Carmela Gross (São Paulo, Brasil, 1946)**

Carmela Gross tem realizado trabalhos em grande escala que se inserem no espaço urbano e que assinalam um olhar crítico sobre a arquitetura e a história urbana. O eixo comum, para além da diversidade dos contextos e das propostas elaboradas em cada caso, é o conceito básico de trabalhar-na-cidade. O conjunto de operações que envolvem desde a concepção do trabalho, passando pelo processo de produção, até a disposição no lugar de exibição enfatizam a relação dialética entre a obra e o espaço, entre a obra e o público/transeunte. Os trabalhos procuram engendrar novas percepções artísticas que afirmam uma ação e um pensamento críticos e que trazem à tona a carga semântica do lugar, seja ele um espaço público, uma instituição ou o momento de uma exposição.

### **Escada, 1968**

Durante um período de greve, Carmela Gross saiu com um grupo de amigos da escola para fotografar a periferia da cidade. Numa parada em Santo Amaro, onde uma avenida recém-aberta cortava uma área acidentada entre curvas, buracos e grandes barrancos, um paredão de terra parecia bom para pintar. Um deles, com a terra estriada horizontalmente, funcionava exatamente como uma escada, pela qual se podia subir e descer livremente. A artista se aproveitou disso para desenhar nele linhas em ziguezague, como os degraus de uma escada. A coisa observada (barranco / degraus de terra) e a coisa desenhada (risco / esquema), quase na mesma escala, ressoaram uma na outra. Um desenho urbano. O trabalho é apresentado como um registro fotográfico. Na imagem, avistamos a artista no paredão ao lado de seu desenho.







### **Lia Chaia (São Paulo, Brasil, 1978)**

Formada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado em 2003. Vem trabalhando com diferentes suportes, transitando pela fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. Algumas questões perpassam os seus trabalhos, uma delas refere-se às percepções e vivências do cotidiano, como a permanente tensão cultura versus natureza, fazendo parte de um processo de reflexão sobre a maneira como a natureza vem sendo apropriada pelos padrões da cultura urbana. Também se interessa em pensar e perceber como o corpo reage aos estímulos e rupturas do cotidiano. Percebendo e respondendo aos estímulos externos com o corpo, por isso o uso dele é frequente em seu trabalho.

### **Transfusão, 2014-2020**

Transfusão está baseada tanto na pesquisa que Lia Chaia vem desenvolvendo com diversos tipos de cabos e fio elétricos, quanto nas ocorrências verificadas na arquitetura de alguns edifícios da cidade, como fiações soltas, tubos rompidos e caixas de força abandonadas. Transfusão também remete ao circuito de veias humanas, no qual circulam fluxos de sangue. A intervenção se refere a fluxos não só do corpo humano, mas também da cidade e da arquitetura local que deixa aparente o que deveria estar por trás da pele/parede. No MuBE, o trabalho, que sempre muda de forma, conforme o espaço, está montado na Área de Convivência, próximo ao espelho d'água.

**Malvina Sammarone (São Paulo, Brasil, 1956)**

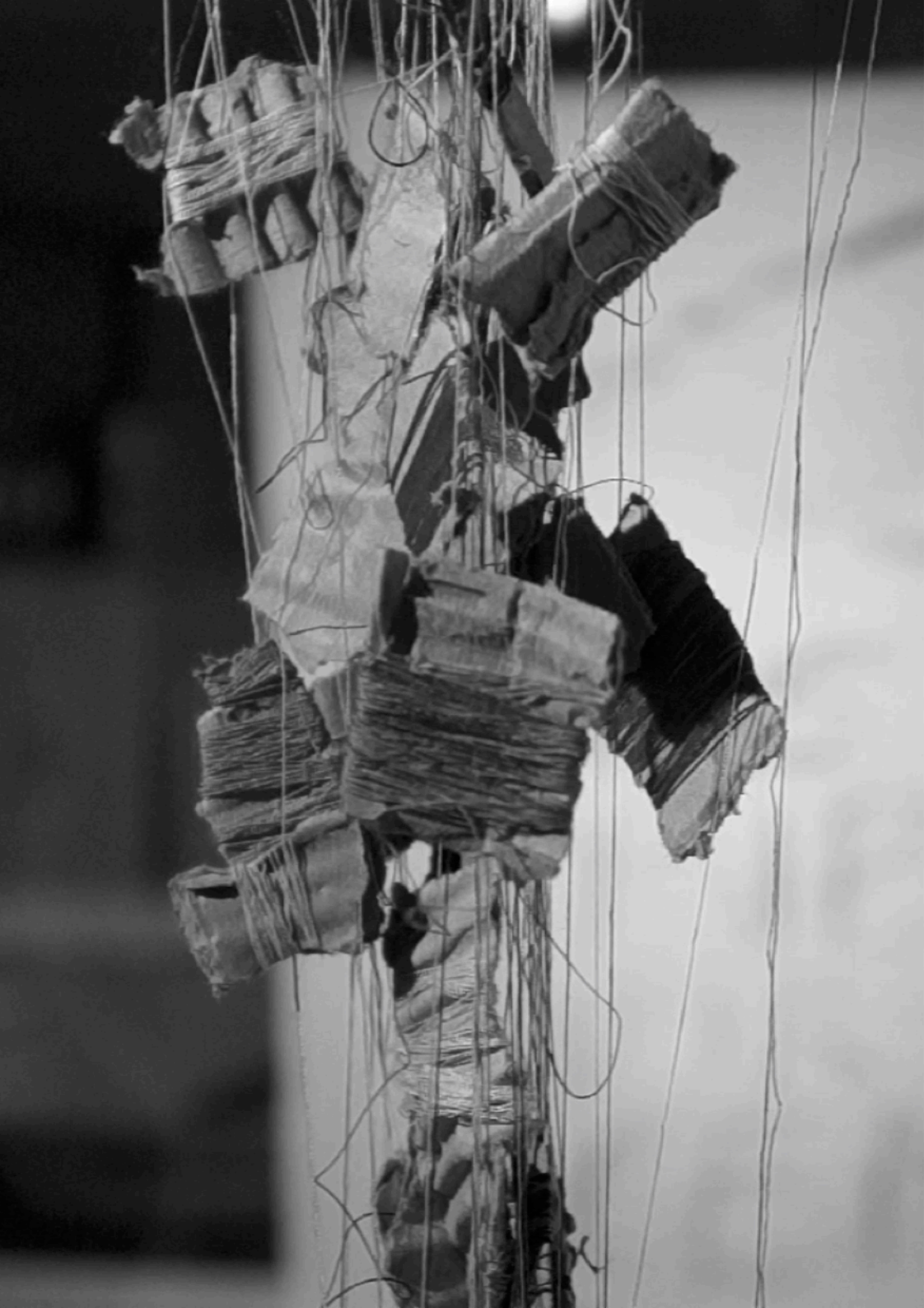
Artista visual e pesquisadora independente. Trabalha com vídeo, fotografia, desenhos e instalações. Através da apropriação, do arquivo e da memória constrói uma poética oblíqua e distanciadora que explora as bordas e os velamentos da realidade. Entre as coletivas de que participou, destacam-se: In the spirit of Fluxus, Hotel Dada Gallery and VideoPlay (Argentina, 2020); The (NotSo) Short Fest, Ely Center of Contemporary Art (New Haven, CT, USA, 2020); coletivo@7 no MARP (Ribeirão Preto, 2019) e MAB (Blumenau, 2019); Co-a-lism, Flutgraben, (Berlin, Germany, 2018); Estou cá: Sempre Algo Entre Nós, SESC Belenzinho (São Paulo, 2016); Abre Alas 12, Galeria Gentil Carioca, (Rio de Janeiro, 2016); Ressonâncias Brasil-Berlin, KunstBethanien (Berlin, Germany, 2013); Verso/Reverso, SESC Belenzinho (São Paulo, 2013).

**Série caderno\_desenho, 2013-2014 e série desenho, 2011-2014**

Na série desenhos e cadernos\_desenhos, Malvina Sammarone assume a complexa tarefa de desenhar geometrias, figuras, números, desenhos idênticos no papel, usando as duas mãos em movimentos repetitivos e inversos. Essas ações, concebidas como uma espécie de jogo e desafio pessoal, nos surpreendem pela obsessão do gesto que se torna um duro exercício de autocontrole. Ao mesmo tempo, de forma paradoxal, a forma inusitada dos movimentos que a artista se impõe nos fala da possibilidade de criar novas regras para desajustar os limites dos formatos mentais convencionais, que em relação ao discurso da normatividade confere a estas ações um caráter potencialmente subversivo. Malvina compartilha os desenhos da série como registros em vídeo, assim o trabalho também ganha um aspecto performativo.







### **Moisés Patrício (São Paulo, Brasil, 1984)**

Artista visual e arte educador formado em artes plásticas pela Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Moisés Patrício trabalha com fotografia, vídeo, performance, rituais, e instalações em obras que lidam com elementos da cultura latina e afro-brasileira. Entre as exposições das quais participou destacam-se: Histórias Afro-Atlânticas MASP e Instituto Tomie Ohtake, (São Paulo, 2018); Bienal de Dakar, no Museum of African Arts (Senegal, 2016); A Nova Mão Afro Brasileira, no Museu Afro Brasil (São Paulo, 2014); e Papel de Seda, no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos - IPN Museu Memorial (Rio de Janeiro, 2014). Desde 2006, realiza ações coletivas em espaços culturais na cidade de São Paulo, SP.

### **Amarra-ação, 2020**

A obra Amarra-ação é composta por assemblages que reúnem pequenos pedaços de papelão e linha de costura. Em movimento de recriação simbólica da diáspora africana, transportando materiais e técnicas tradicionais para a arte contemporânea, o método de trabalho consiste em gestos circulares e repetitivos, caminhadas matinais, encontros, ritos afro-religiosos. Durante caminhadas pelos arredores do MuBE, no bairro do Jardim Europa, em São Paulo, Moisés produziu os objetos-rituais com linha de costuras de diversas cores com as quais bordava suas cartografias, mumificando os pequenos papelões beges encontrados em caixas pelo caminho. A obra carrega a experiência, o hálito, a respiração do artista, condensando sua história pessoal e a capacidade de transcender as mazelas da escravidão na atualidade.

### **Tadaskia (Rio de Janeiro, Brasil, 1993)**

Artista visual, escritora, graduada em Artes Visuais-Licenciatura pela UERJ (2016), mestranda em Educação pela UFRJ (2019-2021) e bolsista na EAV do Parque Lage em Mediação (2014) e no Programa Formação e Deformação (2019-2020). Seus trabalhos de desenho, fotografia e aparições mobilizam histórias, geografias e as relações materiais e imateriais com o mundo e as coisas. Investiga também as experiências visíveis e invisíveis a partir da diáspora preta e dos encontros tanto familiares quanto incomuns. max foi indicada ao prêmio PIPA em 2020 e expôs recentemente na galeria A gentil Carioca, no Museu de Arte do Rio e no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Participou das Residências: “Raquel Trindade, a Kambinda”, no Museu da História e Cultura Afro-Brasileira/RJ; “Arrebatrá”, no Centro Municipal Hélio Oiticica/RJ; “Entre nós”, pela Oá Galeria com o Mosteiro Zen, no Morro da Vargem Zenkoji; e Despina, no Rio de Janeiro. Foi educadora do Museu de Arte do Rio (2014-2017). É colaboradora do Instituto Maria e João Aleixo em Pesquisa, Educação e Culturas em Periferias (2018). Em 2018, estreou com Diambe da Silva o documentário experimental “A poeira não quer sair do Esqueleto”.

### **Distribuir o centro, da série Distribuir o centro, 2019**

Os desenhos da série foram desenvolvidos durante a residência Entre nós, no Mosteiro Zenkoji, em Morro da Vargem (Espírito Santo, 2019). Ouvindo um dos monges dizerem que lá eles buscam espiritualmente “encontrar o centro, ir em direção ao centro, construir o centro” dentro de si, Tadaskia reagiu propondo um procedimento conceitual e político de distribuir o centro. As palavras são escritas de forma que possamos encontrar as expressões CUIR (queer) e RUIR (colapso) no meio da expressão completa. Os processos de espalhar ou distribuir, assim como aparecer e desaparecer, são recorrentes na obra da max, marcada constantemente pela contestação das bordas.







**Tomie Ohtake (Kyoto, Japão, 1913 - São Paulo, Brasil, 2015)**

Pintora, gravadora, escultora. Vem para o Brasil em 1936, fixando-se em São Paulo. Em 1952, inicia-se em pintura com o artista Keisuke Sugano. No ano seguinte, integra o Grupo Seibi. A carreira atingiu plena efervescência a partir dos seus 50 anos, quando realizou mostras individuais e conquistou prêmios na maioria dos salões brasileiros. Em sua extensa trajetória participou de 20 Bienais Internacionais (seis de São Paulo, uma das quais recebeu o Prêmio Itamaraty, Bienal de Veneza, Tóquio, Havana, Cuenca, entre outras), e contabiliza em seu currículo mais de 120 exposições individuais (em São Paulo e mais vinte capitais brasileiras, Nova York, Washington DC, Miami, Tóquio, Roma, Milão, etc) e quase quatro centenas de coletivas, entre Brasil e exterior, além de 28 prêmios. Em 2000, é criado o Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

**Sem título, 2013**

Em sua vasta produção, Tomie Ohtake explorou a questão da cor em diversas linguagens e suportes. Experimentos com a linha ocorreram prioritariamente no espaço, originando esculturas, entre elas as apresentadas em sala especial durante a 23ª Bienal de São Paulo, em 1996. Em ferro tubular branco, a materialização do gesto da artista no espaço cria o desenho de uma linha que se ergue na dimensão do nosso corpo. Com curvas que se torcem formando ondas, o movimento sinuoso da linha destaca o vazio.

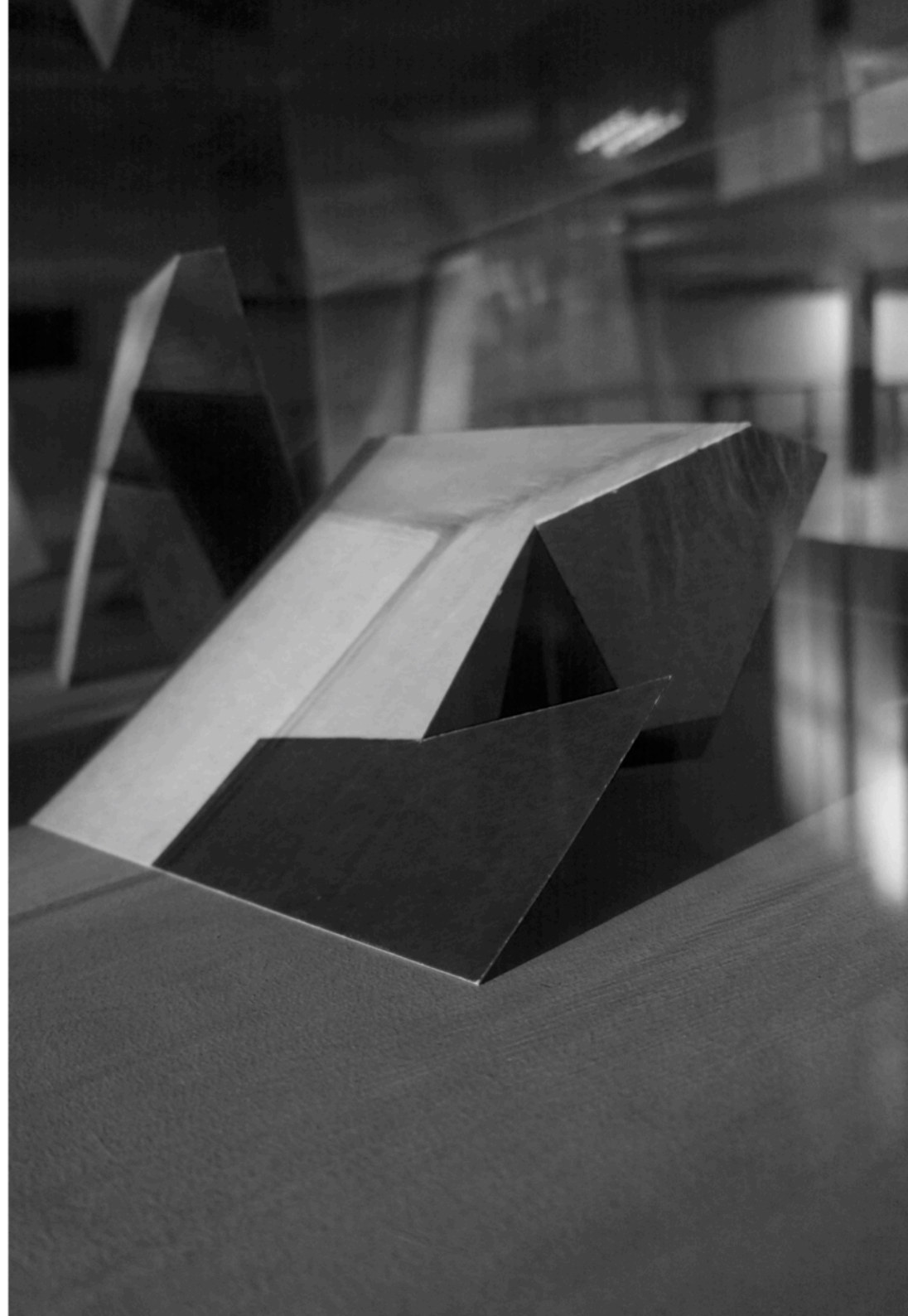
**Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro, Brasil, 1927 - ibidem, 2018)**

Poeta, artista visual e artista gráfico. Em 1939, com 12 anos de idade, edita na gráfica de seu pai que era tipógrafo, seu primeiro livro, *Os Corcundas*. Em 1948, em Cuiabá, funda o movimento literário de vanguarda Intensivismo, que já traz em seu ideário fortes inovações formais que antecipam as tendências mais radicais da poesia visual e das artes plásticas dos anos 50 e 60. Volta para o Rio de Janeiro em 1952, onde passa a participar dos movimentos de vanguarda política e cultural da época. Foi um dos seis fundadores do movimento da Poesia Concreta no Brasil. Participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, tendo sido, ainda, um dos fundadores do Poema/Processo, em 1967, e o primeiro autor a elaborar o conceito de "livro-poema", com o poema *A Ave*. É autor também de dois outros livros fundamentais da literatura brasileira, *SOLIDA* e *Numéricos*.

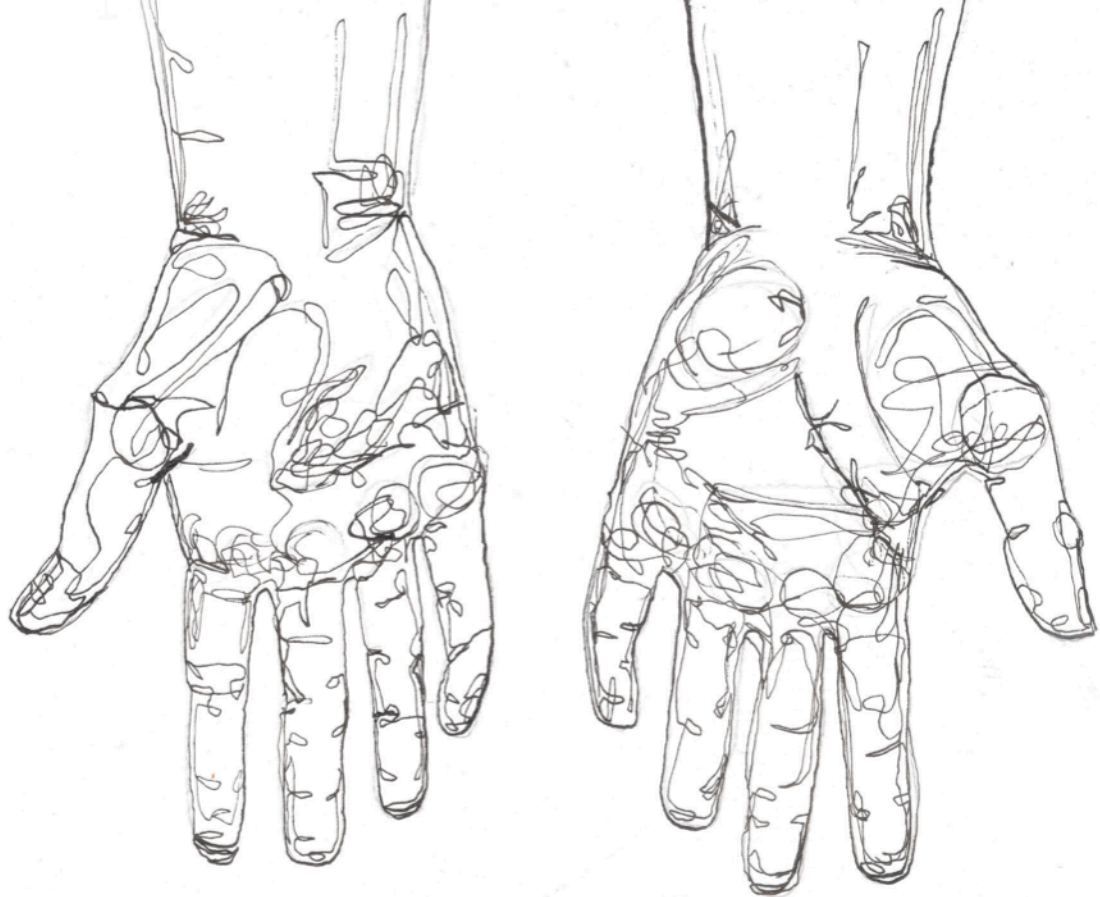
**Solida, 1956-1962**

As serigrafias e as esculturas-poemas de *Solida* exploram o sistema de elaboração e leitura do poema. Ao abandonar o espaço planar que tradicionalmente habitava, por meio de uma operação de corte e dobra, o poema ganha tridimensionalidade. Dias-Pino abandona o código alfabético e codifica o espaço, proporcionando uma "leitura esférica", que pode ser realizada em qualquer direção. Abrem-se infinitas possibilidades de articulação entre as letras que constituem a palavra geradora, *solida*: sol, lida, sólida, ida, solidão.

Wladimir Dias-Pino, *Solida*, 1956-1962  
Coleção Galeria Superfície  
Detalhe da obra  
Foto por Arquivo MuBE







# ações poéticas

atividades educativas

## **A linha do desenho**

Proponha debates e exercícios acerca da linha como elemento compositivo:

- como podemos construir figuras geométricas ou desenhos geometrizados pensando na linha?
- como desenhar com uma linha só, sem tirar o lápis do papel?
- a ponta do lápis passa pelo mesmo lugar quantas vezes para construir uma figura?
- podemos desenhar sem linhas?
- como as linhas podem ser preenchimento e não o contorno de uma figura?
- como desenhar um nuvem sem contorno?

## **Desenhos desafiadores**

Lance para o grupo alguns desafios de desenhos:

- desenhe com a mão que você não escreve preferencialmente;
- desenhe com as duas mãos em movimentos repetitivos e inversos;
- desenhe segurando na extremidade do lápis;
- desenhe o espaço sem olhar para a folha de papel.

Estimule os participantes a proporem novos desafios pessoais e coletivos.

## **Instruções para desenhos**

Convide a turma a desenhar a partir de quatro instruções:

1. Olhe pela janela ao acordar, no meio do dia e antes de dormir. Desenhe somente as coisas que você vê e se repetem nos três horários.
2. Dê uma mordida em um alimento de consistência sólida e depois em um de consistência pastosa. Desenhe a ação dos seus dentes ao mastigar.
3. Desenhe um mapa imaginário da sua casa. Preencha os espaços com novos objetos, funções e habitantes.
4. Em um dia muito quente, olhe para o céu e imagine as nuvens derretendo. Em um dia muito frio, olhe para o céu e imagine as nuvens congelando. Desenhe o que viu em sua mente.

Incentive cada estudante a criar uma instrução para um colega, e assim por diante. Reúna os desenhos da turma no chão e conversem sobre as experiências. Algumas ações parecem acontecer mentalmente, antes mesmo de começar a desenhar, não é mesmo?



## **O traço do som**

Proponha aos estudantes a observação atenta de suas rotinas por um dia, do momento que acordam até a hora que vão dormir. Escutem o som do vento pela janela, da água ao tomar banho, dos pássaros que habitam o bairro, da vassoura tocando o chão, das conversas dos moradores da casa. Capturem a maior variedade de sons que conseguirem. Registrem num gravador ou mesmo na memória. No dia seguinte, organizem uma narrativa a partir desse diário em áudio. Experimentem inverter a ordem cronológica dos acontecimentos, excluir alguns e incluir outros imaginários. Definida a sequência de aparição dos sons, é hora de transpor para o papel. Como podemos desenhar um som? A que imagens determinado som nos remete? Como transpor isso para o papel? Ao fim, façam uma apresentação das traduções de áudios em desenhos.

## **Desenho de corpo**

Fragmente um rolo de papel em diversas folhas de grandes dimensões. Disponha pelo chão e peça para que cada estudante se deite no centro de uma folha. Desafie-os a desenharem com as extremidades do corpo: com a mão direita, com a mão esquerda, com o pé direito e com o pé esquerdo. O gesto deve abarcar toda a extensão do alcance dos braços e pernas, sem perder o contato do corpo com o chão. Até onde o nosso corpo alcança? Quão longe do centro conseguimos chegar? Há diferenças entre o lado direito e esquerdo? Convide-os também a compartilharem uma mesma folha de papel. Cada um deve usar uma cor de lápis ou giz diferente para, ao final, compararem as distintas amplitudes. Quantos corpos cabem num corpo?

### **Registros de um gesto**

Lance para a turma a seguinte pergunta: como um desenho pode registrar um gesto? Debatam sobre situações possíveis, como a cartografia de uma caminhada ou os traços da mão que escreve sobre o papel. Depois, proponha um exercício de pintura a partir da seguinte instrução: Escolha um gesto. Realize-o repetidamente durante três minutos, alternando os suportes e a intensidade da tinta utilizados.

### **Desenho de transferência**

Divida a turma em duplas. Cada dupla recebe lápis, caneta ou giz de cera e uma folha de papel colada na parede. Cada integrante seleciona uma forma geométrica (círculo, quadrado, triângulo) secretamente. Com a pontinha do dedo, deve desenhar lentamente o contorno da forma escolhida nas costas da dupla, que deve simultaneamente seguir o traçado em uma folha de papel. Alterne as posições. Desafie a transferência de outras figuras mais complexas. Confira os resultados da percepção tátil de cada dupla.



## **Desenho tátil**

Convide cada estudante a construir a sua “caixa tátil”. Basta desenhar um círculo na tampa de uma caixa de papelão (pode ser uma caixa de sapatos) e recortar. O orifício deve ser grande o suficiente para a passagem da mão. Selecione objetos secretos, com dimensões e texturas diversas - como uma pedra, um chumaço de algodão e uma folha de árvore - e coloque dentro das caixas. Com uma das mãos dentro da caixa, os participantes devem desenhar as sensações táteis.

# referências

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

[2] AMARAL, Aracy (Org.). Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.

[3] BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

[4] CASTRO, Rodrigo de. Amilcar de Castro: Estudos e Obras. São Paulo: IAC, 2014. Disponível em: <issuu.com/danowskidesign/docs/amilcar\_estudos\_e\_obras\_issue>.

[5] CONTI, Mario Sergio. Cortar o ferro, dobrar o ferro. Folha de São Paulo, 2002. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1002200210.htm>.

[6] COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

[7] FIORAVANTE, Celso. Amilcar investe em pedra e madeira. Folha de São Paulo, 1998. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac12059801.htm>.

[8] GULLAR, Ferreira. A experiência radical. 2000. Disponível em: <institutoamilcar-decastro.com.br/assets/aexperienciaradical.pdf>.

[9] GULLAR, Ferreira. Certo, belo e justo. Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1101200301.htm>.

[10] GULLAR, Ferreira. Esculturas de Amilcar de Castro. In: AMARAL, Aracy (Org.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

[11] INSTITUTO AMILCAR DE CASTRO. Amilcar de Castro: A poética do ferro. 2019. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=WO1OzWYFLps>.

[12] NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

[13] NAVES, Rodrigo. Algumas faces da obra de Amilcar de Castro. In: Amilcar de Castro. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.

[14] NETO, Fernando Augusto dos Santos. Diálogo com Amilcar de Castro. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 1, p. 201-211, jul.2006. Disponível em: <periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/809/764>.

[14] RESENDE, Douglas. Amilcar de Castro por Ferreira Gullar. O Tempo, 2008. Disponível em: <www.otempo.com.br/diversao/magazine/amilcar-de-castro-por-ferreira-gullar-1.299333>.

[15] REZENDE, Marcelo. O homem do castelo. Folha de São Paulo, 1997. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq190702.htm>.

[16] SILVA, Flavio Renato Morgado Ferreira. A conquista do espaço: Obra e obstinação de Amilcar de Castro. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Disponível em: <www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34693/34693.PDF>.

[17] VIEIRA, João Guimarães. Amilcar de Castro, escultura também é coisa mental. Estud. av., São Paulo, v. 10, n. 26, p. 353-357, abr.1996. Disponível em: <doi.org/10.1590/S0103-40141996000100028>

[18] WEISSMANN, Franz. Depoimento a Frederico Morais. Galeria do IAB, 1981. Disponível em: <www.franzweissmann.com.br/texto/197502.htm>.



CARMELA GROSS. Escada/Stairs, 1968. Disponível em: <<https://carmelagross.com/portfolio/escada>>

CORTÁZAR, Julio. Histórias de cronópios e de famas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GALERIA SUPERFÍCIE. Wladimir Dias-Pino. Disponível em: <<http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino>>

INGOLD, Tim. Líneas: una breve historia. Barcelona: Gedisa, 2015. Disponível em: <<https://letrasindomitas.files.wordpress.com/2018/02/2015-2007-ingold-tim-l-c3adneas-una-breve-historia.pdf>>

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Tomie Ohtake. Disponível em: <[https://www.instituto-tomieohtake.org.br/o\\_instituto/tomie\\_ohtake](https://www.instituto-tomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake)>

KANDINSKY, Wassily. Ponto e linha sobre plano. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001. MASSERA, Silvana Beraldo. História de uma linha. São Paulo: Quatro Cantos, 2015.

LIA CHAIA. Transfusão, 2014. Disponível em: <<https://liachaia.com/filter/trabalhos/TRANSFUSAO>>

MALVINA SAMMARONE. Desenhos, 2011-20114. Disponível em: <<https://msammarone.com/video-performance-desenhos>>

MALVINA SAMMARONE. Cadernos\_desenhos, 2013-20114. Disponível em: <[https://msammarone.com/video-performance-cadernos\\_desenhos](https://msammarone.com/video-performance-cadernos_desenhos)>

MAX WÍLLÀ MORAIS. Profile by Bernardo Mosqueira. Disponível em: <<https://www.maxwillamorais.com/profile-by-bernardo-mosqueira>>

MOISÉS PATRÍCIO. Amarração, 2019. Disponível em: <<https://moisespatricio.weebly.com/amarra-accedilatildeo.html>>

NETO, Fernando Augusto dos Santos. Diálogo com Amilcar de Castro. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 1, p. 201- 211, jul.2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/809/764>>

RUBIANE MAIA. Apanhador de vento, 2016. Disponível em: <<https://www.rubiane-maia.com/apanhador-de-vento>>

*A publicação educativa da mostra “Amilcar de Castro: Na Dobra do Mundo” foi realizada entre Fevereiro e Maio de 2021*

**Idealização:** Curadoria e Ação Educativa do MuBE  
**Coordenação Editorial:** Galciani Neves e Talita Paes  
**Revisão e Edição:** Talita Paes  
**Texto:** Roberta Naufal

### Curadoria

Galciani Neves (curadora-chefe)  
Roberta Naufal (colaboração voluntária)

### Ação Educativa

Talita Paes (coordenação)  
Ana Mae Kawakami, Beatriz Barbosa, Felipe Alonso Dans, Ketlyn Caroline Gonçalves, Laura de Haro, Lucas Henrique Pedro Luís Carpinelli, Teodoro Machado (estagiários)

### Design

Júlia Fontaniello Souza  
Matheus Almeida

