

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**CONSTRUÇÃO DE FORMAS GEOMÉTRICAS NO ESPAÇO
ANALISANDO AS OBRAS DE FRANZ WEISSMANN E
AMILCAR DE CASTRO**

Márcia Elisa de Paiva Gregato

Campinas, 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**CONSTRUÇÃO DE FORMAS GEOMÉTRICAS NO ESPAÇO
ANALISANDO AS OBRAS DE FRANZ WEISSMANN E
AMILCAR DE CASTRO**

MÁRCIA ELISA DE PAIVA GREGATO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Campinas, 2005

G861c Gregato, Márcia Elisa de Paiva.
Construção de formas geométricas no espaço analisando as
obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro. / Márcia Elisa
de Paiva Gregato. – Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marco Antonio Alves do Valle.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes.

1. Escultura. 2. Franz Weissmann. 3. Amilcar de Castro.
I. Valle, Marco Antonio Alves do. II. Universidade Estadual
de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

Aos meus pais Roberto e Irene e também ao meu amigo e mestre Gastão, pessoas que sempre me estimularam e tudo fizeram para que hoje eu pudesse concluir este trabalho. A eles a minha dedicação.

Agradeço primeiramente a Deus, pela realização de mais um sonho. Confiando em Seu amor mostrou-se, novamente, fiel a mim. “... pois até durante a noite o meu coração me ensina”. (Sl 16:7);

Ao Giba, meu amigo fiel e inseparável;

A Cássia Sofiato e Soraia Lelis, pela amizade demonstrada e por todas as boas lembranças vividas na Unicamp;

A André Valle, cujas palavras faltam para demonstrar todo o meu respeito profissional e pessoal;

Ao João, da AB Corte e Dobra, pela destreza na execução das maquetes em ferro;

A Lucas e Rodrigo Gregato, pela paciência e grande ajuda na finalização das maquetes;

Ao Professor Marco do Valle, que além de orientador, mostrou-se ao longo deste período um grande amigo.

R E S U M O

Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro

Esta dissertação apresenta como meta o estudo teórico, crítico e histórico da obra de dois grandes mestres da escultura moderna em suas manifestações neoconcretas no Brasil, tendo como intenção, investigar as preocupações expressivas dos artistas no contexto da história da arte, bem como a organização formal e espacial das obras analisadas, comparando-as entre si e criando elos capazes de aproximar algumas pesquisas artísticas pessoais, iniciadas durante a graduação em Artes Plásticas na Universidade de Campinas, aos conceitos aqui analisados.

O método utilizado está mais próximo dos estudos de caso do que dos procedimentos de um panorama histórico convencional. Esses estudos visam a formar um conjunto de conceitos que não apenas revelam as questões esculturais implícitas nas obras estudadas, mas que também possam ser aplicados ao meu trabalho pessoal de construção de objetos nessa mesma linha de pensamento.

Algumas importantes obras não foram incluídas neste texto. Tais escolhas foram guiadas pelo fato de serem as obras analisadas, representantes de procedimentos recorrentes particulares nos artistas, possibilitando assim uma abordagem de aspectos fundamentais que se assemelham ou diferenciam-se em cada um deles.

Sem que exista a pretensão de esgotar o tema, propus-me a explorar apenas algumas das mais variadas e complexas manifestações de cada fazer, crendo que o texto que se segue servirá como um conjunto de investigações significativas por meio da qual se deu forma a essa pesquisa.

A B S T R A C T

Construction of geometric forms in space analyzing the works of Franz Weissmann and Amilcar de Castro

This thesis presents as a goal the theoretical, critical and historical study of the achievements of two great masters of modern sculpture in its neoconcret manifestations in Brazil, investigating the expressive worries of this artists in the context of art history as well as the spacial and formal organization of the analysed sculptures comparing each other and creating links between some personal artistic researches develop during the graduation course at the State University of Campinas and the concepts here analysed.

The method applied seems more like a case study than a convencional historical panorama. The aim of this study is to form a group of concepts that not only reveal the implicit sculptural matters but also can be applied to my personal project of constructing objects in the same line of thought.

Some important works were not included in this text. This choice was made based on the fact that the analysed works represented the recurrent particular procedures of each artists becoming possible the comparison of fundamental aspects that are alike or differ.

With no intention of closing the theme I explored some of the most vary and complex manifestations of each style. The text forward was made by significant investigation and that is like it must be seen.

S U M Á R I O

CAPÍTULO I

Introdução	21
------------------	----

CAPÍTULO II

Contribuições de Amilcar e Weissmann para a história da arte brasileira	27
---	----

CAPÍTULO III

Desenvolvimento Comparado da Produção artística a partir da década de 40 ...	37
--	----

CAPÍTULO IV

Qualidades atribuídas e procedimentos desenvolvidos na construção das formas geométricas no espaço.

4.1 - Peso, unidade e gestualidade	61
4.1.1 – Peso x Leveza	63
4.1.2 – Unidade x Multiplicidade	65
4.1.3 – Estabilidade x Instabilidade	66
4.2 - Verticalidade	68
4.3 - Interação com o espectador	72
4.4 – Cortes, dobras e torções – o desenho	76
4.5 – Positivo e negativo – os vazios	80

4.6 – Cor e matéria-prima	83
---------------------------------	----

CAPÍTULO V

Pesquisa de Formas

5.1 – Estudos realizados em 1997 com o Professor e Artista Plástico Gastão Manoel Henrique	87
--	----

5.2 – Análise comparada dos estudos tridimensionais realizados na pesquisa à produção de Franz Weissmann e Amilcar de Castro	91
--	----

5.2.1 - Estudo 01 – Construção a partir de um retângulo.....	93
5.2.2 - Estudo 02 – Construção a partir de um quadrado.....	98
5.2.3 - Estudo 03 – Construção a partir de um quadrado.....	103
5.2.4 - Estudo 04 – Construção a partir de um retângulo.....	108
5.2.5 - Estudo 05 – Construção a partir de um retângulo	112
5.2.6 - Estudo 06 – Construção a partir de um círculo.....	116
5.2.7 - Estudo 07 – Construção a partir de um retângulo.....	120
5.2.8 - Estudo 08 – Construção a partir de dois retângulos semelhantes formando uma composição.....	125
5.2.9 - Estudo 09 – Construção a partir de um retângulo.....	129
5.2.10 - Estudo 10 – Construção a partir de um retângulo	133

CAPÍTULO VI

Biografias e referências históricas das produções artísticas

6.1 – Amilcar de Castro	137
-------------------------------	-----

6.1.1 – Atividades artísticas em ordem cronológica.....	140
6.1.2 – Outras atividades em ordem cronológica	141

6.1.3 – Exposições individuais	142
6.1.4 – Exposições coletivas	144
6.1.5 – Exposições póstumas	151
6.1.6 – Homenagens, prêmios e títulos	153
 6.2 – Franz Weissmann	 154
6.2.1 – Atividades artísticas em ordem cronológica.....	156
6.2.2 – Exposições individuais	159
6.2.3 – Exposições coletivas	160
6.2.4 – Homenagens, prêmios e títulos.....	167
 CAPÍTULO VII	
Conclusão	169
 Gráfico Cronológico – Contexto Histórico	 175
Bibliografia	181
Websites	185
Anexos	186

**“Sei que não quero contar
a história dos espaços já construídos.**

**Por mais ontens que se guardem
mesmo por amor ou saudade
não faremos amanhecer jamais.**

**Gostaria, sim, de mostrar o espaço
ainda não visto
o espaço reinventado de assombros
e sem alarde
mas que se mostra novo, sempre novo.**

**Nada é mais vulgar que o espaço
nem nada mais vivo quanto a luz..**

**Quando a descoberta se faz sentir
é no presente que antecipo o futuro
mesmo no tempo em que se armam as
forças
para desvendar a forma clara.**

**Creio.
Tenho fé na forma que não deixa resto
que estampa e cala
como a fala do poeta
que mesmo em silêncio contém o
mundo”.**

Amilcar de Castro¹

¹ Poema sem título, publicado no jornal “Estado de Minas” em 29 de agosto de 1985.

Capítulo I

Introdução

O projeto escultórico que tenho desenvolvido durante os últimos anos, identifica-se em muitos aspectos às obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro – artistas responsáveis, em parte, pelo desenvolvimento da experiência da arte concreta internacional na escultura brasileira, motivo que estimula esta pesquisa. O fascínio exercido pelas obras dos dois grandes mestres alimenta toda e qualquer intenção de seguir esta linha de trabalho, objetivando um estudo aprofundado que possibilite novas reflexões e oportunidades para o aprimoramento de um trabalho prático de maior expressão.

Através da pesquisa pude analisar e estabelecer a relação entre as obras dos dois artistas em suas relações com o neoconcretismo no Brasil, abordando a construção das formas geométricas no espaço.

Gullar descreve: ¹

“Os dois escultores que participam do movimento neoconcreto - Franz Weissmann e Amilcar de Castro– vieram ambos da experiência concretista, mas sempre mantiveram certa distância com respeito aos princípios ortodoxos da arte concreta. Ambos sofreram uma influência

¹ GULLAR, Ferreira; Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo p.261.

inicial de Max Bill e dela partiram para a descoberta de uma expressão pessoal dentro do vocabulário construtivo”.

Este estudo também resultou em novas experiências de pesquisas artísticas pessoais, através da construção de maquetes em ferro. Tais experiências certamente derivam dos estudos aqui realizados, ora fazendo uma analogia à obra de Franz Weissmann, ora à obra de Amilcar de Castro.

O objetivo da pesquisa foi desenvolver uma leitura inexistente das obras destes artistas, sendo exigido para isto um aprofundamento nos aspectos construtivos desenvolvidos no Brasil e em questões sutis da produção brasileira e as dificuldades nas leituras das concepções de espaço presentes em cada um dos artistas.

Estas questões apareceram como impulsionadoras da pesquisa escultórica que venho desenvolvendo desde no ano de 1997, iniciada durante a graduação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, através da pessoa do Professor e Artista Plástico Gastão Manoel Henrique², em suas aulas de Escultura.

Terminada a graduação, persistindo o interesse pelo assunto, passei a desenvolver maquetes em papel, o que me possibilitou participar de alguns salões de arte contemporânea da região com duas peças executadas em chapa de ferro pintada, recebendo o prêmio Menção Honrosa no IV Salão de Arte Contemporânea de

² Pintor, escultor, desenhista e professor, Gastão Manoel Henrique, nascido em Amparo – SP, no ano de 1933, entre 1955 e 1958 frequenta o curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, viajando em seguida para a Europa, onde permanece até 1963. Trabalha na oficina que executa sikscreens para Arp, Vasarelli e Herban. De volta ao Brasil, se fixa no Rio de Janeiro. Sua produção encaminha-se para o tridimensional, apresentando o Projeto Objetos Conversíveis, entre 1967 a 1969, em várias exposições individuais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Transfere-se para Brasília, em 1968, e passa a lecionar nos Departamento de Expressão e Representação e de Artes Visuais do Instituto Central de Artes da Faculdade de Arquitetura da UnB até 1972. Posteriormente, entre 1976 e 1984, reside no Rio de Janeiro, lecionando na EAV - Parque Lage e no MAM - RJ. Entre 1987 e 2002, foi professor de Educação Artística no Instituto de Artes da Unicamp, em Campinas.

Campinas, realizado nas Galerias do Centro de Convivência Cultural em setembro de 1998.

Como ponto de partida da pesquisa, busquei referências históricas e biográficas de cada artista e sua obra, passando a estabelecer uma análise paralela entre alguns de seus trabalhos, descrevendo a linha de pensamento e métodos por eles praticados.

Weissmann foi um dos pioneiros no uso do espaço público para expor suas obras como forma de discussão estética e educação pública através de seu trabalho. Este desejo do artista em parte é devido à luta estabelecida na implantação da arte concreta internacional no Brasil. Como afirma Ferreira Gullar³:

“... as primeiras manifestações de arte concreta ... não brotaram como resultado da evolução da moderna pintura brasileira e sim como reação a ela”.

Utiliza Weissmann grandes chapas de ferro cortadas, dobradas e pintadas. Notabilizou-se pelas formas concretas que incorporou aos objetos feitos em ferro.

Devido a seu processo de trabalho e a escala de suas obras, Weissmann não gosta de chamá-las de esculturas, embora não lhes dê qualquer outro nome. "Não trabalho com formas maciças e sim com linhas no espaço. Minhas peças não têm volume, são formas que ocupam o espaço", teoriza ele, que também nega ser um artista cerebral. "Minhas peças nascem de uma necessidade interior. Sigo minha intuição e vou verificando e corrigindo as imperfeições. Primeiro nasce a obra, a teoria vem depois."

³ GULLAR, Ferreira; Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo p. 227.

Da intuição transportada para a maquete, demonstra uma precisão inigualável, embora utilize o serviço de um projetista, de quem exige cálculos ultraprecisos, milimetricamente detalhados.

Utilizando diferente processo de trabalho, embora a linha de pensamento seja a mesma, Amilcar primeiro traçava os desenhos e depois as maquetes de suas esculturas geométricas, nas quais aplicava as lições recebidas dos mestres Franz Weissmann e Alberto da Veiga Guignard, com quem aprendeu a desenhar linhas firmes, sem a interferência de sombras.

Tais concisões gráficas eram transferidas para as enormes placas de ferro adquiridas diretamente das siderúrgicas Usiminas e Açominas, que chegavam através de guindastes no seu ateliê em Nova Lima, perto de Belo Horizonte. São de um tipo de ferro especial, denominado SAC – soldável anticorrosivo – que enferruja apenas na superfície, nunca no interior. Para dobrá-las e conseguir as famosas formas geométricas, ora assimétricas ora arredondadas, recorria ao calor de vários maçaricos. Foi assim que Amilcar de Castro domou o metal com a perícia cirúrgica de um mestre.

Considerar os artistas Franz Weissmann e Amilcar de Castro como escultores e suas contribuições para a área da escultura e história da escultura contemporânea não significa que haja desconhecimento ou mesmo desconsideração com relação à denominação de não-objeto formulada por Ferreira Gullar para parte da produção destes artistas. Gullar considera que reside na afirmação de Weissmann: “A escultura deve crescer do chão como uma árvore” a origem do sentido de ausência de base em sua escultura, aliado à eliminação do propósito representativo ou ilustrativo e ainda conclui o pensamento afirmando que reside neste caráter orgânico de sua obra a afinidade que o liga ao movimento neoconcreto brasileiro. No que se refere a Amilcar afirma que: “a obra é o lugar da obra”. Por isso mesmo, as obras de Amilcar de

Castro são não-objetos, não tem base e suporte, e nem precisam ter, uma vez que na sua origem este desamparo essencial é a condição da experiência estética, para o artista e para o espectador.

O principal objetivo desta pesquisa foi estabelecer parâmetros entre as obras a serem analisadas - peso, unidade, gestualidade, verticalidade, interação com o espectador, cor, matéria-prima, cortes, dobras e outros - de tal forma que se tornasse possível estabelecer semelhanças e diferenças entre a produção artística de Franz Weissmann e Amilcar de Castro, objetivando desenvolver os pensamentos capazes de sintetizar a mensagem de cada artista, valorizando a pureza das formas e a relação com o espectador que as observa, além de interferências exercidas pelo espaço físico.

Estas considerações serviram de base para o aprimoramento de um desenvolvimento construtivo pessoal, onde através da decomposição das formas geométricas básicas como o quadrado, o círculo, o retângulo e o triângulo; estabeleci um processo de trabalho que opta pela ordem, sem desprezar nenhuma parte da matéria, desenvolvendo assim uma idéia de estrutura, de ordenação “construtiva”, apropriando-se deste universo de formas básicas para enaltecer sua simplicidade, criando formas que levem o apreciador a conceitos de equilíbrio e leveza, olhando-as sob diversos ângulos, quando se transformam ou são transformadas pelo espectador, que interage com a obra.

Capítulo II

Contribuições de Amilcar e Weissmann para a História da Arte Brasileira

Figuras centrais na história da escultura brasileira, os artistas Amilcar de Castro e Franz Weissmann construíram ao longo das últimas décadas referencial e poética próprios, fazendo de suas obras uma ponte entre as gerações que os antecederam e aquelas que os seguiram.

Mestres da emoção traduzida em esculturas, eles declaram-se artistas intuitivos e desprendidos dos conceitos teóricos ligados à arte.

Weissmann afirma: ⁴

“O trabalho do artista deve falar por si porque ele nasce de dentro, intuitivamente. O artista não precisa explicar o seu trabalho, por isso existe o crítico de arte, que tem a função de explicar ...

Para mim, as galerias não tem tanto interesse, porque o povo não entra em galeria, somente a elite entra numa galeria. Eu quero que o povo que passa nas ruas interaja com minha escultura. Meu interesse é educar o povo através do meu trabalho”.

⁴ Weissmann, Franz, “Franz Weissmann: depoimento”, in Circuito Atelier: Editora C/ Arte, 2002, p.57.

Não diferente do mestre e amigo, Amilcar define seu fazer como intuitivo e aventureiro:⁵

“Eu não estou querendo fazer coisa bonita, nem coisa fabulosa, estou querendo fazer coisas de que eu goste agora. Então eu me aventuro hoje, agora, porque amanhã pode ser que eu faça tudo diferente.

Cada momento é um momento, não sei o que é momento de criação, não estou com preocupação de criar ou não criar. Para mim o momento é de fazer e eu não estou com intenção nenhuma de fazer bonito ou fazer feio. Eu gosto do que estou fazendo e é só isso, o resto é consequência”.

A fim de identificar e compreender a relevância de suas obras à arte brasileira, passo a citar rapidamente o início do concretismo no Brasil na década de 50, quando é notável a formação do Grupo Frente no Rio de Janeiro, de onde saíram muitos dos artistas neoconcretos.

Naquele momento da história, o Grupo ainda não mencionava o concretismo e tendências construtivas, pois as idéias ainda estavam dispersas, mas já representavam a intenção de reação que alimentavam quando o Grupo pensava a arte como uma atividade autônoma e vital, com uma altíssima missão social⁶,

⁵ Castro, Amilcar, “Amilcar de Castro: depoimento”, in *Circuito Atelier*: Editora C/Arte, 2002, p.35,36.

⁶ Ferreira Gullar cita Mário Pedrosa: “A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos ou de causas políticas ou de Estado paternalista. Atividade autônoma e vital ela visa uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções”. In GULLAR, Ferreira; *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*; Editora Nobel, São Paulo, 1985, p. 228.

defendendo a linguagem geométrica dominante na época, não como chegada, mas sim como um campo aberto à experiência e indagação⁷.

Influenciados pela presença do suíço Max Bill e dos concretos argentinos no Brasil, o Grupo propunha a liberdade de expressão, permitindo que participassem do movimento artistas de todas as linguagens, sendo único pré-requisito não ter nenhum vínculo e compromisso com as gerações passadas.

Ronaldo Brito analisando o uso que os artistas brasileiros concretos faziam das descobertas da *Gestalt*⁸, diz⁹ que a produção nacional resumia-se em exercícios

⁷ GULLAR, Ferreira; Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo; Editora Nobel, São Paulo, 1985, p. 233 Ferreira Gullar: “Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação.”

⁸ Formulada entre fins do século XIX e início do XX, a Psicologia dos Padrões de Totalidade ou de Totalidades Significativas - *Gestalten*, em alemão - surgiu como um protesto contra a tentativa de se compreender a experiência psíquico-emocional através de uma análise na qual os elementos de uma experiência são reduzidos aos seus componentes mais simples, sendo que cada um destes componentes são peças estudadas isoladamente dos outros, ou seja, a experiência é entendida como a soma das propriedades das partes que a constituiriam, assim como um relógio é constituído de peças isoladas.

A principal característica da abordagem mecanicista é, pois, a de que a totalidade pode ser entendida a partir das características de suas partes constitutivas. Porém, para os psicólogos da *Gestalt*, a totalidade possui características muito particulares que vão muito além da mera soma de suas partes constitutivas. Como exemplo, poderíamos tomar uma fotografia de jornal é que constituída por inúmeros pontinhos negros espalhados numa área da folha. Nenhum desses pontinhos, isoladamente, pode nos dizer coisa alguma sobre a fotografia. Apenas quando tomamos a totalidade da figura, é que percebemos a sua significação.

A própria palavra *Gestalt* significa uma disposição ou configuração de partes que, juntas, constituem um novo sistema, um todo significativo. Sendo assim, o princípio fundamental da abordagem *gestáltica* é a de que as partes nunca podem proporcionar uma real compreensão do todo, que emerge desta configuração de interações e interdependências de partes constituintes. O todo se fragmenta em meras partes e/ou deixa de ter um significado quando é analisado ou dissecado, ou seja, deixa de ser um todo.

No caso da arte, pode-se aplicar a idéia de que a criatividade vem do complemento de "formas", de relações não-fechadas. O artista, criador, ao buscar a solução para um problema, analisa a situação como um todo, buscando estabelecer suas relações – formas - e identificar as estruturas não-resolvidas, restaurando a harmonia do todo.

ópticos, manipulações do saber *gestáltico*, tornando-se uma prática acadêmica, guiada por regras, e que o relacionamento dos artistas com esta teoria era apenas de ordem didática, quase uma livre aprendizagem.

A adesão às tendências concretas envolvia uma seqüência de esforços no sentido de superação do subdesenvolvimento do país, tornando a leitura da produção visual deste período no Brasil, de certo modo pobre e pouco informativa. Ronaldo Brito defende esta questão não por considerar que o movimento deixou de revelar artistas interessantes, mas pelas próprias características do sistema do concretismo brasileiro, interpretando as experiências, por exemplo, de Sacilloto e Waldemar Cordeiro, entre outros, como limitadas por um esquema dogmático herdado das ideologias “românticas” que tachavam o trabalho concreto de racionalista, frio e sem inspiração.

Assim, a produção concreta no Brasil ficou marcada por um esquema reducionista que, de certa forma foi transferido para o construtivismo brasileiro dos anos 50, tornando-se mais tarde um experimentalismo mais aberto com o neoconcretismo.

Weissmann, também utilizou os conceitos e teorias *gestálticos*, porém, em seu trabalho percebe-se uma vivência e intimidade diferenciada dos demais, que leva o espectador a participar e pensar nas possibilidades produzidas pelos seus espaços geométricos, tornando-os sensíveis aos olhos de quem os vê, diferenciando-se assim dos “exercícios de manipulação *gestálticos*” citados anteriormente.

O próprio Weissmann destaca um desejo de participação das pessoas em seus trabalhos; contudo, esta vontade de pensar a relação com o outro, com o espaço e com os corpos que o habitam não se manifesta somente pelo singular ponto de vista coletivo, mas também por meios estritamente plásticos que funcionam como

⁹ Brito, Ronaldo, “Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”, in Espaços da arte brasileira: Cosac & Naif Edições, 1999, p.47.

indicadores da construção de seus trabalhos. Neste sentido a transparência construtiva é quem cumpre sua demanda poética juntamente com a possibilidade educativa que ele procura empreender a sua obra.

Amilcar e Weissmann abordam o espaço através de planos, vazios, cortes, dobras e articulações das mais variadas.

Ao se pensar essa relação da obra com o espectador, torna-se necessário pensar também sua relação com o espaço que a envolve, onde nasce a obra, onde ela é recebida pelo público.

Os convites à participação do público em suas obras fazem parte de um objetivo comum aos dois artistas: transformar o espectador no sentido de educar, levando-o a ver o mundo de outro ponto de vista – um diálogo que a obra apenas introduz. Contudo, torna-se impossível estabelecer uma comparação entre esta participação e aquela que ocorre na obra “Bichos” de Lygia Clark, onde a própria obra toma forma na manipulação do espectador.

Enquanto na obra neoconcreta de Lygia Clark, se define uma vital inter-relação entre a obra e o espectador: o gesto primeiro que modifica a obra, modificando em seguida a conduta de quem a fez, gerando, portanto, uma relação entre objeto e espectador; ou não-objeto e espectador como prefere Ferreira Gullar; nas obras de Amilcar de Castro e Franz Weissmann esta inter-relação não é tão explícita e intimista; ela é pública, o que quer dizer que embora o espectador participe através de sua aproximação para com a obra, é o caráter existencial da mesma e seus índices que exigem do espectador sua compreensão, ou seja, a revelação do ato que a criou.

Weissmann pede formalmente a participação do espectador. Amilcar propõe a reconstrução do caminho realizado em sua intervenção no ferro, deixando todos os índices nos procedimentos de cortes e dobras e na forma sem sobras de material.

Ao identificar o caráter público, das obras de Amilcar e Weissmann, encontra-se a ponte existente - mas nem sempre clara - entre a pesquisa formal e a necessidade de traduzir plasticamente o mundo do artista. Talvez isso explique a impressionante coerência entre as várias formas de expressão de cada um deles. É interessante notar, por exemplo, que embora as peças de pequena dimensão revelem claramente o conceito empregado, o gesto pensado (em Amilcar), as intervenções, manipulações, ou seja, uma mesma poética esteja presente tanto nas maquetes quanto em obras monumentais. Ao observarmos as obras monumentais notamos que o sentido da força poética do gesto e o convite à participação do espectador não se perdem.

Devemos ainda analisar o que estamos chamando de obras monumentais para a arte brasileira, que evidentemente são bem mais tímidas que para a arte americana. Até mesmo neste sentido podemos notar a habilidade de Amilcar e Weissmann em procurar manter os objetivos de seus propósitos das peças de pequenas dimensões. No caso de Amilcar, sua obra depende de uma apreensão do todo, mais que a de Weissmann com o objetivo de reconstrução do processo criativo. Weissmann depende mais das relações da parte com o todo.

O Grupo Neoconcreto surge com seu Manifesto por identificar que o grupo carioca apresentava divergências quanto ao dogmatismo paulista. Amilcar e Weissmann dele participam ativamente, defendendo a arte não-figurativa e a linguagem geométrica; contrariando todas as tendências irracionaisistas, vindas de qualquer movimento e de qualquer espécie. Cada um a seu modo, porém, sempre mantendo a linha de pensamento experimental que norteia a atitude neoconcreta, deixando propriamente de abordar o espaço dentro dos limites restritos ao experimentalismo *gestáltico* para experimentá-lo incluindo a participação do espectador.

“A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo,

suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.

Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências”.¹⁰

Uma das principais características do Neoconcretismo foi sua posição crítica ante os suportes, mecanismos e ideologias da arte como era apresentada, tornando-se neste ponto informal e inteligentemente crítica, no sentido de questionar os suportes, extrapolando a experiência concreta paulista.

Amilcar relata: ¹¹

“Esse negócio de Neoconcreto surgiu por causa de Max Bill, que fez uma conferência e os paulistas aceitaram sem discutir o problema concreto. No Rio de Janeiro nós protestamos, pois acreditamos que arte é fundamentalmente emoção. A arte sem emoção é precária. Max Bill queria uma coisa tão fabulosamente pura, sem emoção. A Unidade Tripartida, aquela escultura de Max Bill, tem esse propósito. Tudo bem, tudo certo, mas a arte para nós do Rio era mais do que isso. A arte não tem essa coisa definida, noções definidas e absolutas, mas varia em cada momento e pode ser mil coisas”.

¹⁰ Trecho do Manifesto Neoconcreto, publicado em 22/03/1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, p. 2.

¹¹ Castro, Amilcar, “Amilcar de Castro: depoimento”, in Circuito Atelier: Editora C/ Arte, 2002, p.16,17.

No campo da escultura, tanto em Amilcar quanto em Weissmann, percebe-se a preocupação com a supressão da base enquanto suporte que isola a peça do espaço que a circunda, tornando assim, mais próxima, a relação espectador-obra, representando um positivo convite a uma participação do observador em seu trabalho, travando com ele uma ativa relação.

Em entrevista concedida a Marília Ribeiro, Weissmann descreve a passagem do seu projeto concretista para o neoconcretista¹²:

“Sempre procurei fazer um trabalho evitando a base. Não gosto de base, que considero um elemento estranho, sem participação na obra. Mas, infelizmente, existem certos trabalhos que precisam de base. Por exemplo, se faço uma grande coluna para uma praça pública, que precisa de base, crio a base nascendo do próprio concreto, ela nasce do concreto. No meu conceito a escultura deve nascer do chão”.

Ao afirmar que sua escultura deve nascer do chão como uma árvore, Weissmann não está apenas colocando o problema do suporte, ou seja, da escultura estar colocada diretamente no mundo sem o pedestal, mas o sentido orgânico de sua construção. Outros artistas concretos também fizeram esculturas com e sem base, como é o caso de Mary Vieira¹³, o que vem a demonstrar uma oscilação entre fusão e separação do mundo da obra de arte.

¹² Weissmann, Franz, “Franz Weissmann: depoimento”, in Circuito Atelier: Editora C/Arte, 2002, p.:30.

¹³ Citando duas obras de Mary Viera com base como: “Ritmo de um grupo com colunas” 1954 e “Polivolume disco plástico” Basilea, 1953/1962, alumínio anodizado, 37x 37x 0,4 cm, coleção MAC/USP. Contrapondo com uma obra sem base como: “Tensão/Expansão”. in AMARAL; A Aracy; Projeto contrutivo na arte: 1950-1962 (Supervisão, Coordenação geral e pesquisa: Aracy A. Amaral), Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo; pp. 183-184.

A mesma oscilação se pode notar na obra de Luiz Sacilotto: em “Concreção 6043” - obra em alumínio, colocada diretamente sobre a parede – não há base; posteriormente ao movimento neoconcreto, em “Concreção 5942” – obra em alumínio pintado de 1959 – já se encontra a presença da base.

Foi durante as últimas décadas do século XX, que as obras de Amilcar de Castro e Franz Weissmann tornaram-se mais divulgadas e conhecidas, sendo colocadas em praças públicas nas capitais do Sudeste e Sul brasileiros.

Ainda nestes anos – mais precisamente no final dos anos 70, através das exposições coordenadas por Aracy A. Amaral e realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinaconeca do Estado de São Paulo, com o título “Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962” - as pesquisas em torno no Concretismo e Neoconcretismo brasileiros ganharam novas apresentações.

O sistema de Galerias – iniciado também nos anos 70 – visando a criar um mercado de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro, juntamente com a Fundação Bienal de São Paulo, muito contribuíram para a divulgação da obra destes artistas; e foram ainda os sistemas de incentivo e patrocínio à cultura - que fundamentaram as Leis de Mecenato - , que promovidos pelo governo através de abatimentos fiscais, vieram a favorecer ainda mais a construção de obras públicas no Brasil.

O movimento de arte pública, iniciado neste período, ganhou maior desenvolvimento nas décadas seguintes junto às praças e intervenções urbanas criadas pelo poder público nas grandes metrópoles brasileiras - notadamente em São Paulo, como exemplos a Praça da Sé e o Vale do Anhangabaú. Neste sentido as obras de Amilcar de Castro e Franz Weissmann estão entre o conjunto mais expressivo de obras públicas nas metrópoles brasileiras, sendo suas obras significativas no desdobramento da arte contemporânea brasileira.

As experiências da geração concreta foram questionadas e recolocadas pelo neoconcretismo e as soluções que propuseram, marcam profundamente a arte brasileira e por este motivo, poderiam até, serem pensados como o grande elo de união entre os artistas contemporâneos e os movimentos modernos, materializando-se em uma admirável unidade, uma evolução que não deixa dúvidas quanto à existência de um verdadeiro e atuante pensamento plástico, trabalhando a matéria, a forma, a cor e o espaço, pensando, enfim, a relação do artista com seu entorno.

Capítulo III

Desenvolvimento comparado da produção artística a partir da década de 40

Os primeiros indícios da produção artística de Franz Weissmann datam de 1939, quando, na cidade do Rio de Janeiro, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA -, onde estuda Arquitetura e Pintura, lá permanecendo até o ano de 1941.

Buscando um pensamento mais livre do que o encontrado na Escola, passa a estudar no ateliê do escultor polonês radicado no Rio de Janeiro, August Zamoyski, com quem permanece entre 1942 e 1943, desenvolvendo técnicas tradicionais de escultura, usando pedra, barro, gesso e bronze.

Em 1944 transfere-se para Belo Horizonte com a intenção de libertar-se do “peso acadêmico que lhe fora imposto na Escola Nacional de Belas Artes”.¹

Neste período organiza um ateliê e passa a desenvolver uma série de desenhos e modelagens figurativas centradas na figura feminina de sua futura esposa – Neuza Bezerra Weissmann. Seus trabalhos mostram claramente o interesse cada vez maior pela forma, em detrimento ao “motivo”.

¹ Expressão usada por Weissmann em depoimento a Frederico Moraes.



Cabeça de Neuza, 26 x 18,5 x 12,5 cm, terracota - Franz Weissmann, dec. 40



Retrato de Neuza, 33 x 22 cm, guache - Franz Weissmann, dec. 40

É então convidado por Guignard a participar da primeira escola de arte moderna da cidade, o Instituto de Belas Artes², onde ensinou escultura figurativa para Amílcar de Castro.

Amílcar inicia seus estudos de artes no ano de 1944, paralelamente aos estudos de Direito que realizava na Faculdade de Direito da UFMG. Até 1950 frequenta os cursos livres de desenho e pintura com Guignard e de escultura figurativa com Weissmann no Instituto de Belas Artes.

Pode-se dizer que em sua obra, o início da passagem da figuração a uma representação mais sintética acontece através do desenho realizado neste período

² No início dos anos 40, Juscelino Kubitschek, como prefeito de Belo Horizonte, adota medidas para a renovação da cidade e de sua cultura, introduzindo o modernismo em Minas Gerais.

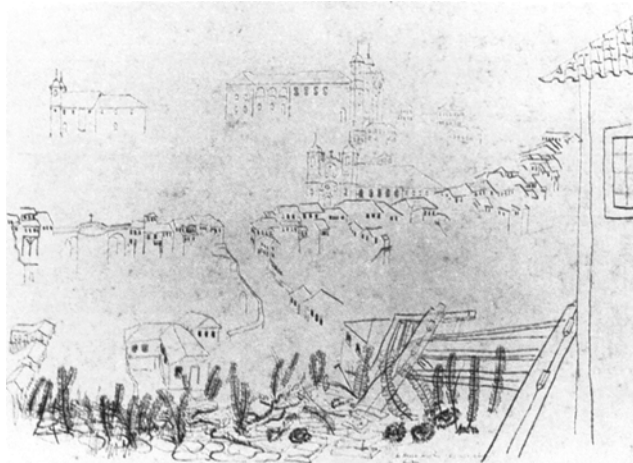
Em 1942, contrata Niemeyer e Portinari para o projeto da Pampulha, e em 1944 convida Guignard para dirigir o Instituto de Belas Artes. Além de Guignard, Edith Behring e Franz Weissmann também lecionavam nos anos iniciais.

Guignard permanece à frente da Escola até sua morte, em 1962, quando em sua homenagem, ela passa a ser chamada Escola Guignard.

de aulas com Guignard. Tal passagem pode ser observada através na análise de três desenhos de vistas de Ouro Preto, realizados num breve intervalo de dois anos:



Amilcar de Castro - Vista de Ouro Preto, dec. 40



Amilcar de Castro - Vista de Ouro Preto, dec. 40



Amilcar de Castro - Vista de Ouro Preto, dec. 40

No terceiro desenho já se observa a sugestão de formas geométricas que passarão a compor as esculturas do artista no final da década de 50.

No final da década de 40 Amilcar realiza alguns trabalhos, que sugerem uma passagem do bi ao tridimensional, através de relevos produzidos por barbantes em placas de gesso. Não há registros de imagens destes trabalhos, mas, segundo depoimentos do próprio artista, ele embebia barbantes em tinta preta e os aderiu a placas de gesso fresco que depois de secas - e retirados os barbantes - ficavam com os sulcos deixados pelos mesmos. Sua intenção de marcar o gesto no processo de produção do próprio trabalho estará posteriormente presente em toda a sua obra.

Em 1948, Weissmann produz a série de nus intitulada “Figuras Lineares”, onde as formas são reduzidas a delgadas silhuetas através da subtração de volumes, enfatizando os espaços vazios que aparecem entre as massas. Assim, aos poucos, os vãos passam a fazer parte da composição de suas obras. Estes vazios estão certamente influenciados pela obra de Henry Moore. Conforme afirma Giulio Carlo Argan sobre Moore³:

“A forma plástica não rompe, pelo contrário, realiza um contínuo: o espaço cósmico se coagula e se manifesta na forma, em sua qualidade dupla e alternativas de cheio e vazio”.

A referência a Moore é evidente, no entanto, o introdutor do vazio na história da escultura moderna é Aleksandr Archipenko em sua obra “Caminhando” de 1912⁴, o que nos permite relacionar a influência de Weissmann a estes dois artistas. Ao

³ ARGAN, Giulio Carlo; “Arte Moderna”, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 368.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo; “Arte Moderna”, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 303.

primeiro a condição de grupo de suas figuras e ao segundo o vazio como criador de forma.



Franz Weissmann
Estudo do final da década de 40



Henry Moore
Figura em Repouso, 1938

As esculturas geométricas produzidas por Weissmann entre os anos de 1948 a 1950 remetem às figuras femininas do Período Neolítico. Assim como Moore realiza um retorno à escultura histórica tradicional - como a Egípcia do ponto de vista da organização das formas humanas - vemos também em Weissmann um recuo histórico que semelhantemente poderá ser encontrado na obra de Victor Brecheret dos anos 50 - como em “Luta de Índios Galápagos” de 1951, pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

As diretrizes do trabalho de Weissmann surgem na década de 50 e permanecem firmes ao longo de toda a sua obra. A primeira delas, que não pode se ver materializada é a confiança cega na capacidade de a arte ser provedora de melhores condições ao homem – crença esta condizente com sua condição de imigrante, ao chegar da Europa, com um incerto futuro pela frente.

Neste período, a linguagem abstrata torna-se mais presente nos trabalhos de Weissman. Em 1951 submete o trabalho “Cubo Vazado” à seleção da I Bienal de São Paulo, que é recusado sob a alegação de acabamento técnico deficiente.



Max Bill, Unidade Tripartida. 1948-49

Nesta mesma Bienal, o escultor suíço Max Bill é premiado com a obra “Unidade Tripartida”⁵. Esta premiação incentiva o construtivismo no Brasil, exercendo influência direta sobre os trabalhos de Franz Weismann e Amílcar de Castro. Ambos vêem nesta escultura um marco para o novo caminho a ser seguido em suas

⁵ A Unidade Tripartida é produto das experiências que iriam se consolidar no trabalho de Max Bill. Nela se vê explorado o conceito matemático de Moebius, isto é, a famosa fita de Moebius que em seu desdobrar mostra a capacidade de infinitude na finitude da fita. Dessa fita, Bill propõe um desenvolvimento geométrico da forma no espaço.

Cem anos antes de Max Bill apresentar sua escultura, o geômetra Johann Listing (e independentemente, seis anos mais tarde, August Möbius) apresentava a mesma superfície, como um exemplo de uma superfície não orientável, conhecida como Faixa de Möbius (a construção de uma faixa de Möbius é bem simples - com um retângulo de papel comprido, gire um dos lados menores de meia volta e cole no outro lado menor).

Enquanto a terceira dimensão espacial é solicitada para o entrelaçamento e fusão das faixas de Möbius, uma quarta dimensão pode ser apreciada num passeio ao redor da escultura revelando uma seqüência de beleza não trivial.

obras e esta tendência geométrica passa a ser seguida por diversos artistas brasileiros, envolvendo as duas maiores cidades produtoras de arte no Brasil – Rio de Janeiro e São Paulo – e domina o cenário brasileiro durante cerca de uma década.

A formação oficial do Grupo Ruptura⁶, de São Paulo, juntamente com seu polêmico manifesto, ocorre logo após a I Bienal, seguido pelo Grupo Frente⁷, na cidade do Rio de Janeiro, similar em tudo ao grupo paulistano.

Amilcar muda-se de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro em 1952, passando por um segundo período de aprendizado. Os últimos desenhos feitos em Minas já apontavam para formas simples e geométricas.

Seu trabalho, nos primeiros anos após a mudança, toma um rumo matemático calculável através do desenho, depois transposto para o espaço. Esta mudança de rumo acontece através da influência exercida pela arte concreta de Max Bill e as repercussões da I Bienal de São Paulo⁸.

⁶ O Grupo Ruptura surgiu em 1952, através da figura do pintor e crítico de arte Waldemar Cordeiro, que promoveu reuniões periódicas para o estudo do Abstracionismo, baseado nos pressupostos de Kandinsky, Mondrian e nas teorias da Gestalt.

Com uma exposição realizada no MAM - SP, o grupo - fundado por Anatol Wladyslaw, Féjer, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Waldemar Cordeiro - lança seu manifesto no qual se posiciona contra toda forma de pintura naturalista, assim como contra o "não-figurativismo hedonista".

⁷ Integraram o grupo – organizado e fundado em 1954 por Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson – os artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Rubem Ludolf.

⁸ A Bienal nasce como evento da programação artística do MAM-SP impulsionada por Ciccillo Matarazzo e organizada por Lourival Gomes Machado, seu primeiro diretor artístico. Montada primeiramente no Pavilhão do Trianon na Avenida Paulista, transfere-se para o Parque Ibirapuera em sua segunda edição no ano de 1953.

Ferreira Gullar descreve o desenvolvimento de Amilcar no período citado:⁹

“Amilcar de Castro, depois das primeiras obras que realizou dentro da área concretista em 1952, entregou-se a uma dura e solitária indagação, de que emergiu finalmente amadurecido e já dono de uma linguagem própria, despojada e intensa... Sua passagem para a linguagem não alusiva fez-se sem vacilações e, uma vez situado neste novo campo, começou a trabalhar e indagar na procura de sua significação profunda, de algo que tornasse estas formas puras veículos de significados que transcendessem a mera percepção física. É possível que tais problemas não se colocassem então, para Amilcar, com essa clareza, nas obras que realizou nesta época (como o trabalho que expôs na II Bienal de São Paulo) não deixam dúvida quanto à sua vontade de alijar de sua linguagem qualquer resíduo de gratuidade”.

Quanto a Weissmann, afirma Gullar:¹⁰

“Weissmann era ainda um escultor figurativo quando, em fins de 1951, conheceu a Unidade Tripartida, de Bill, exposta na I Bienal de São Paulo. Àquela época, esculpia elementos naturalistas que se reduziam à combinação de retas e curvas: encontrava-se, portanto, a um passo da abstração mas vacilava em dar esse passo. Bill revelou-

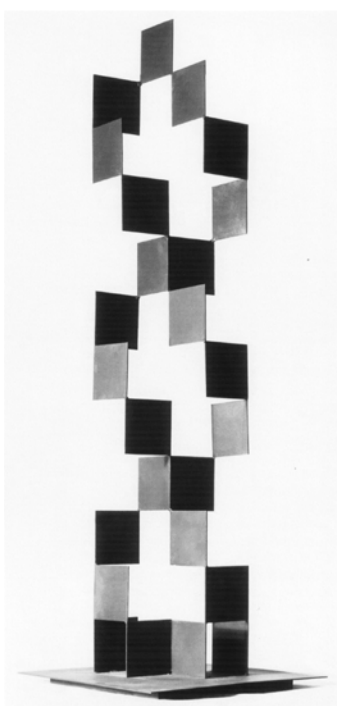
Revestida de caráter internacionalista - adotando como modelo a Bienal de Veneza - gerou muitas polêmicas ao promover o contato e o confronto da produção artística nacional com as vanguardas contemporâneas de artistas como Max Bill, Magnelli, Manessier, Léger, Calder, entre outros.

⁹ GULLAR, Ferreira; “Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo”; Editora Nobel; São Paulo; 1985; p. 261-262.

¹⁰ GULLAR, Ferreira; “Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo”; Editora Nobel; São Paulo; 1985; p. 260.

lhe um novo caminho, que Weissmann procurou seguir sem se desligar inteiramente das experiências anteriores. Passou a trabalhar com metal chapas e cilindros – ora pintando-o, ora conservando a mostra, já sem qualquer alusão aos objetos naturais”.

Em 1952 Weissmann realiza estudos para a “Coluna Concretista”, passando a empregar decididamente os blocos modulares em seus trabalhos.



Franz Weissmann, Coluna Concretista

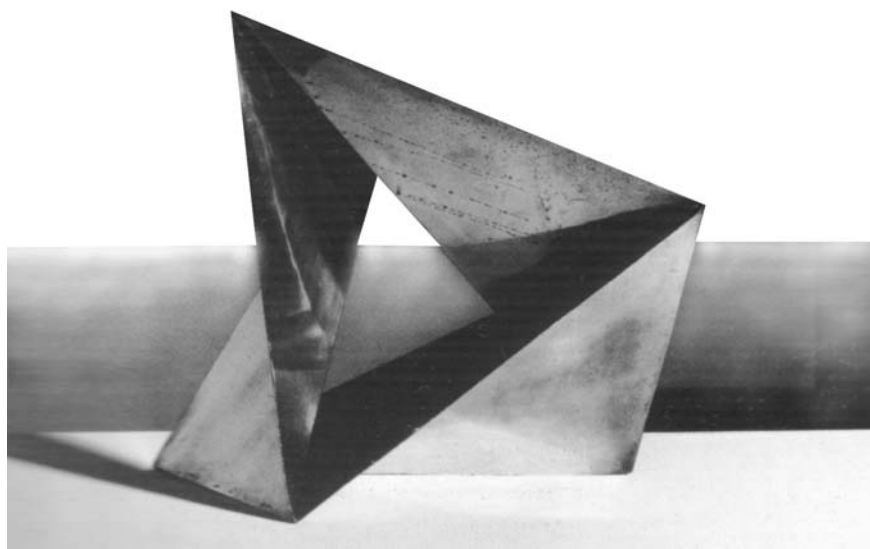
Gullar analisa a partir do encontro com Bill, o caminho seguido por Weissmann: ¹¹

“Por volta de 1953, Weissmann começa se libertar da influência vocabular e temática de Bill. Abandona o problema das superfícies

¹¹ GULLAR, Ferreira; “Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo”; Editora Nobel; São Paulo; 1985; p.260.

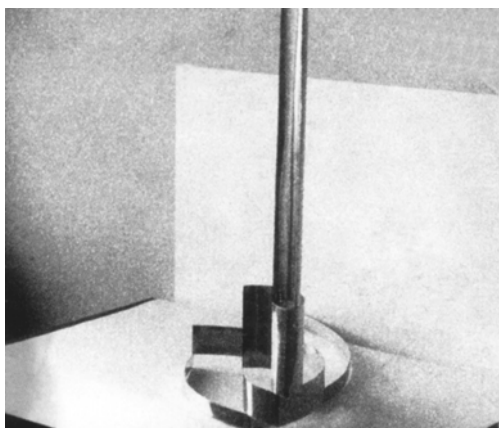
contínuas e não-orientáveis, para se interessar, sobretudo pelo vazio, isto é, pelo espaço. São dessa época os primeiros trabalhos que realiza com delgadas barras de alumínio, que se desenvolvem no espaço explorando-lhe a ambigüidade e acentuando-lhe a indeterminação. A forma aí se reduz a um desenho no interior do espaço, como mero sinal, indicação ou sugestão que serve apenas para revelar o espaço em sua plenitude, em sua fecunda delimitação”.

Conforme já afirmei, a conferência de Max Bill sobre a escultura “Unidade Tripartida”, que Amilcar de Castro assistiu no Rio de Janeiro, marcou profundamente a sua obra. Foi a partir de então, que veio a realizar sua primeira escultura construtiva a ser exposta na II Bienal de São Paulo, em 1953. Também foi a partir deste momento que passou a desenvolver o trabalho como escultor, participando de exposições do grupo concretista em São Paulo e Rio de Janeiro.

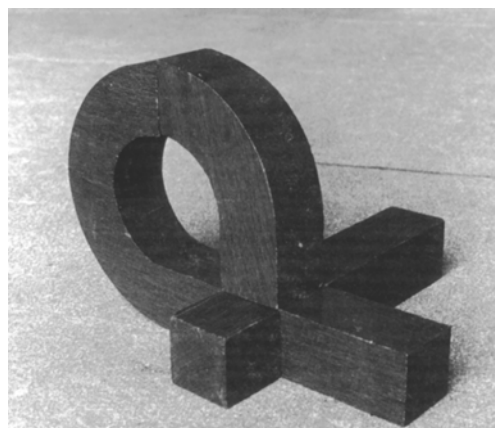


Obra de Amilcar selecionada para a Bienal de 53, da qual, segundo ele, saíram todas as outras.

Neste período, Amílcar preocupa-se mais com o desenvolvimento de uma série ou variações a partir de uma unidade, do que com a construção de uma unidade coesa.



Amílcar de Castro - Unidade



*Amílcar de Castro - Variações de uma
Unidade*

Weissmann também participa da II Bienal de São Paulo, apresentando uma versão “melhor acabada tecnicamente” do “Cubo Vazado”.

Nesta fase, inicia um trabalho modular de formas permutáveis que pedem a participação do espectador. Este trabalho passa a nortear toda a produção subsequente, através da qual, Weissmann começa a se libertar da influência de Max Bill, conforme afirmou Gullar, enfatizando decisivamente o vazio em sua obra.

Em 54 desenvolve seus três primeiros projetos para obras públicas, realizando de fato apenas um deles – o “Monumento à Liberdade de Pensamento” – o primeiro projeto construtivo em espaço público da cidade: obelisco em concreto de quinze metros de altura, instalado na Quinta da Boa Vista e destruído oito anos mais tarde durante a reurbanização do local.

Em 55 passa a integrar o Grupo Frente¹², envolvendo-se com organizações de suas exposições como a II Exposição do Grupo Frente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com apresentação de Mário Pedrosa.

Em 56, Weissmann deixa de lecionar na escola do Parque em Belo Horizonte e transfere-se para o Rio de Janeiro, instalando sua oficina na fábrica do irmão Fritz – a Ciferal.

O volume deixado pelas aberturas das chapas de ferro cortadas e soldadas e os contornos feitos nas estruturas de arame passam a marcar e definir o perfil escultórico de Franz Weissmann.

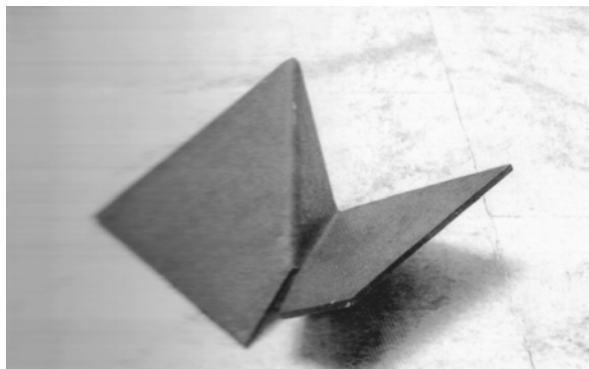
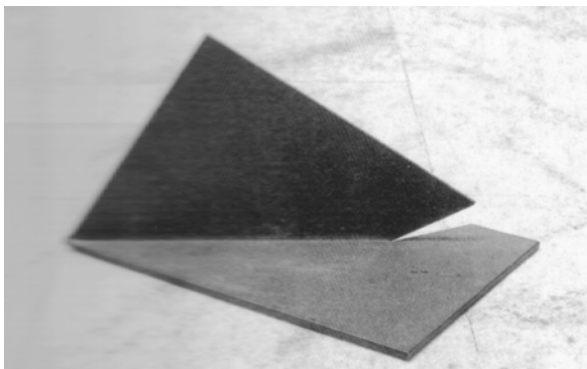
As esculturas de Amilcar no final da década de 50 marcam o abandono do concretismo e início de uma obra autônoma - já na fase neoconcreta¹³. Os elementos – plano, corte, dobra e espaço – passam a constituir sua obra, permanecendo assim durante toda a sua vida.

¹² O Grupo Frente foi formado basicamente por alunos do curso de Pintura que Ivan Serpa ministrava no MAM-RJ. Tendo como teóricos os críticos de arte Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, o grupo foi influenciado tanto pela presença do escultor suíço Max Bill e dos concretos argentinos no Brasil quanto pela realização da Bienal de São Paulo.

Apesar de formado predominantemente por artistas abstrato-geométricos, a liberdade de expressão por eles proposta permitia o ingresso de artistas de todas as linguagens, desde que não tivessem "compromisso com as gerações passadas".

Os "frentistas", que em 1959 passam a constituir o núcleo do Grupo Neoconcreto, realizaram quatro exposições: a primeira no Ibeu, apresentada por Gullar, da qual participaram os oito artistas do núcleo inicial (junho de 1954), a segunda no MAM-RJ, com apresentação de Pedrosa, já contando com todos os integrantes (julho de 1955), a terceira no Itatiaia Country Clube de Resende (março de 1956) e a última na Companhia Siderúrgica Nacional (junho de 1956).

¹³ Gullar afirma que: "na I Exposição Neoconcreta, em 1959, Amilcar voltou a expor depois de sete anos de aparente silêncio, e as obras que mostrou então, eram já uma linguagem poderosamente significativa. O ponto comum de todas elas estava na expressão de uma força incontida pelos ritmos implacáveis e decisivos da estrutura", in GULLAR, Ferreira; "Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo"; Editora Nobel; São Paulo; 1985; p.262.



Esculturas do final da década de 50, que demonstram grande semelhança com a primeira obra selecionada para a Bienal de 53, porém com uma diferença: não constroem uma unidade pela adição de elementos iguais, mas, pela separação de um plano – um retângulo – em planos que formam uma segunda unidade espacial e são articulados através de um corte e uma dobra.

Em 1959 Amilcar e Weissmann assinam o Manifesto Neoconcreto¹⁴ e participam da I Exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro.

Em julho de 1960, Weissmann fixa residência em Paris, onde começa a trabalhar com papéis amassados, experimentando também transferir estas texturas para superfícies metálicas de zinco e alumínio, onde durante cinco anos, desenvolve um conjunto significativo de expressivas obras.

¹⁴ Desde 1956, na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, anuncia-se uma divergência latente entre os trabalhos dos artistas paulistas, oriundos do Grupo Ruptura, e cariocas, oriundos do Grupo Frente. Iniciava-se a cisão do movimento concreto.

Assim, em 22 de março de 1959, os artistas do Rio de Janeiro rompem com o concretismo, publicando o Manifesto Neoconcreto no Jornal do Brasil e realizando a 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no MAM-RJ.

No manifesto, os signatários colocam-se contra a exacerbação racionalista a que os concretistas haviam levado sua obra. Defendem a introdução da expressão na obra de arte, rejeitando o primado da razão sobre a sensibilidade.

Ronaldo Brito afirma que “o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”. Até 1961, quando se deu a dissolução do grupo, outras três mostras são realizadas - em Salvador, Rio Janeiro e São Paulo - bem como a Exposição de Livros-Poemas, o Balé Neoconcreto, de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, e o lançamento da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar.



Franz Weissmann, Amassado, Chapa de Zinco

A partir de 1965, volta a viver no Brasil com a crítica de arte Maria Eugênia Franco. Retoma seu trabalho nas oficinas da Ciferal, onde passa a articular mais livremente seus objetos modulares.

Nesses anos, a cor passa a atuar como elemento definidor das esculturas de Weissmann. É ela, segundo o artista, que “une os elementos e os planos entre si, porque dá continuidade ao espaço”. O uso da cor confere ao ferro pintado, feição de forma pura.

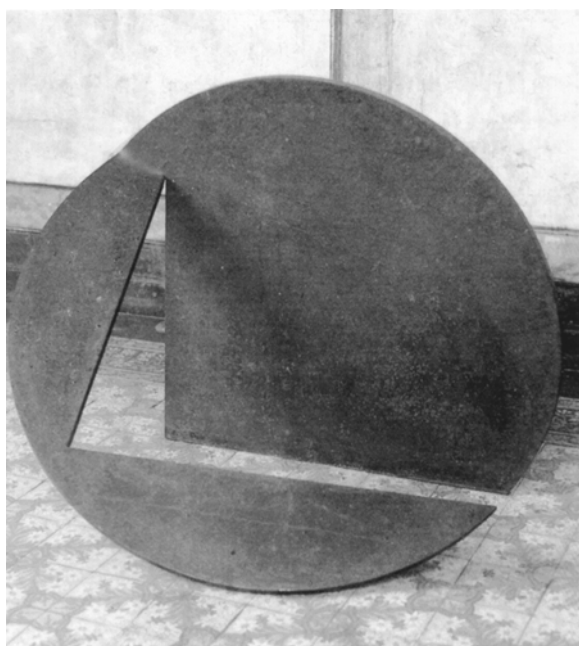
A dobra no trabalho de Amilcar, que no início, era feita por solda das partes resultantes do corte, passa posteriormente a ser concebida de forma real, isto é, física, sem soldas.

As partes desta peça separam-se umas das outras, como recortes de fitas de ferro, sem que se desliguem da unidade que as gerou, o que ficaria artificial se as partes fossem soldadas. Porém, o domínio desta nova técnica aparece somente no fim da década.



Amílcar de Castro, ferro, início da década de 60

Na obra abaixo, a dobra na parte superior esquerda segura e apóia o conjunto, formando um braço recortado.



Amílcar de Castro, ferro, final da década de 60

Em 1968 Amílcar viaja com a família para os Estados Unidos, onde permanece por três anos com os recursos do Prêmio de Viagem e da Bolsa Guggenheim. Neste

período americano o artista interrompe a seqüência do que vinha desenvolvendo no Brasil devido a dificuldades materiais para realizar em ferro os estudos e maquetes e também porque tenta outras experiências em que, segundo ele, “o espaço se realiza por movimentos, na surpresa do equilíbrio”.

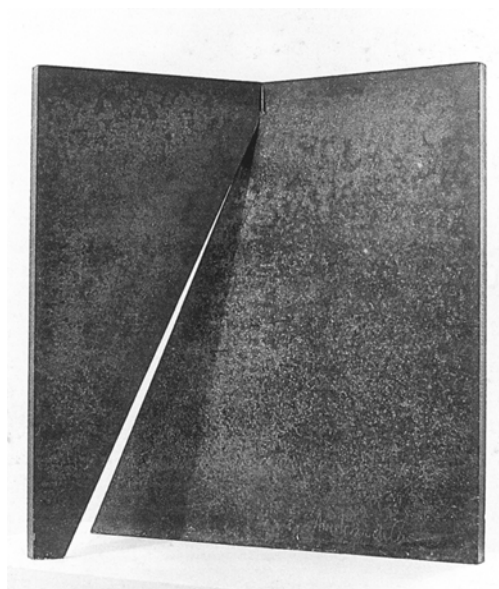


Esculturas em aço inoxidável, realizadas por Amilcar no período americano

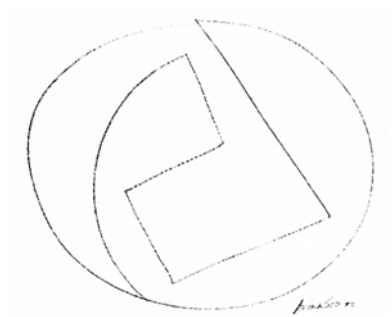
As obras deste período têm planos unidos não mais pela dobra, mas por anéis, possuindo várias configurações através das linhas de apoio do solo que permitem que as formas corram e gerem o “movimento” descrito por Amilcar.

De volta a Belo Horizonte, a década de 70 intensifica a identidade da obra do artista Amilcar de Castro, retornando ao primeiro solo, a fim de ter seu pleno desenvolvimento. Isto explica o fato de que a primeira obra realizada após seu retorno ao Brasil seja tão diferente daquelas realizadas no período americano.

Esta obra intensifica a verticalidade (já observada no final da década de 60) e explica a retomada do desenho.



Amilcar de Castro, ferro, década de 70

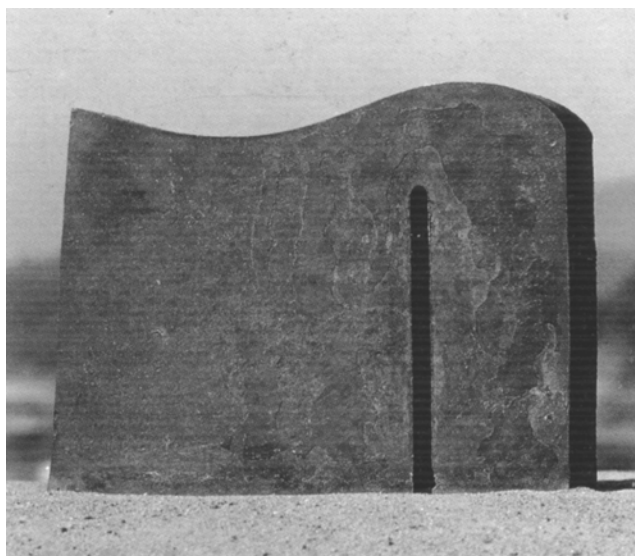


Amilcar de Castro, lápis sobre papel, 1975



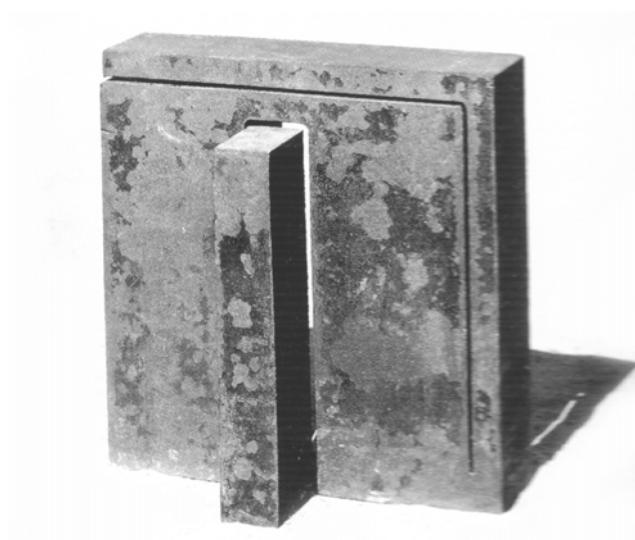
Amilcar de Castro, nanquim sobre papel, 1977

Então, já na década de 80, uma nova série de esculturas começa a surgir:



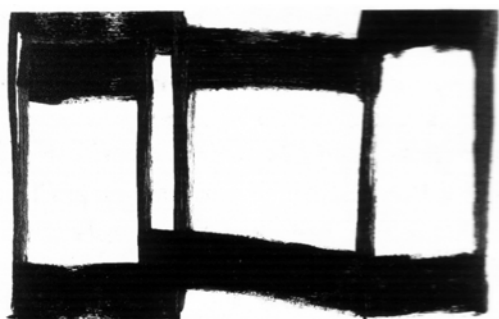
Amilcar de Castro, ferro, década de 80

São espessas paredes de ferro, vazadas por cortes que abrem espaço para a luz e sombra e, onde as partes não são ligadas pela dobra, como antes. Essas obras, de dimensões mais reduzidas, porém com peso muito maior, vão construir um novo estágio, não menos fascinante, no percurso criativo do artista.



Amilcar de Castro, ferro, década de 80

Esta intensa fase de Amílcar pode ser sugerida através dos seguintes desenhos:

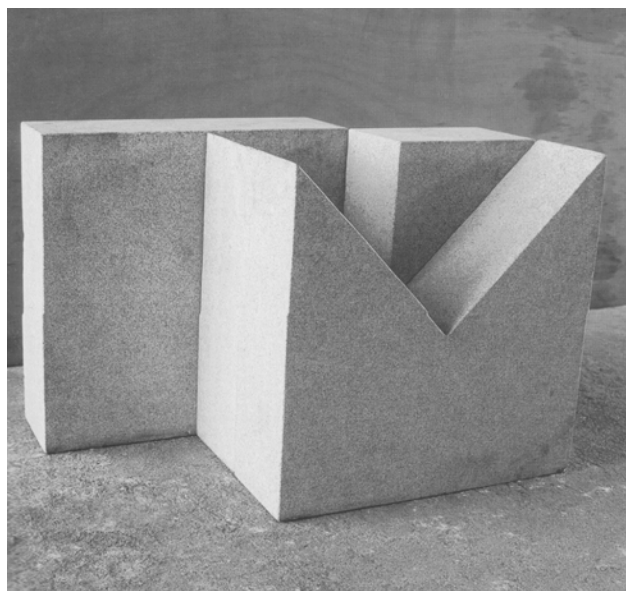


Amílcar de Castro, acrílico sobre tela, 1991

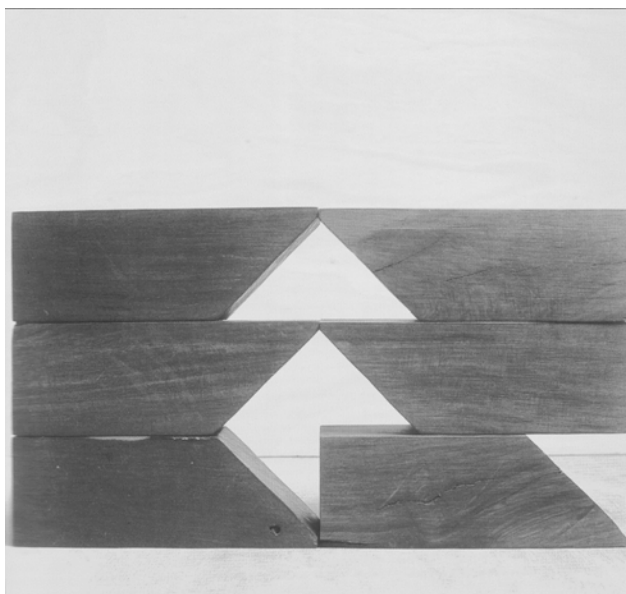


Amílcar de Castro, acrílico sobre tela, 1989

Mas nos últimos anos, ele vai experimentar outros materiais que lhe permitirão avançar em seu projeto artístico, sem que perca o sentido e a coerência da obra como um todo. Esse encontro do artista com a pedra – granito - e a madeira – baraúna -, trazem forte carga de energia e sentidos, embora sejam estruturalmente diferentes da chapa de ferro, que se caracteriza como símbolo da obra do artista.



Amílcar de castro, granito cinza, década de 90

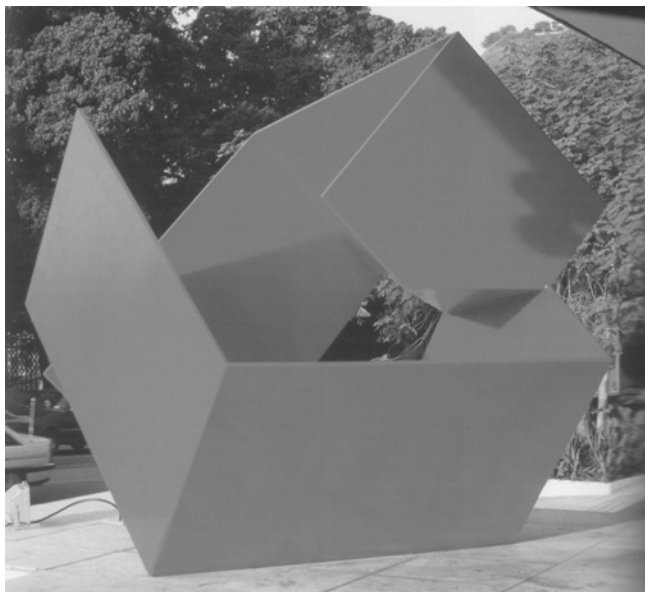


Amílcar de Castro, baraúna, década de 90

No ano de 1971, Weissmann trabalha em uma série de esculturas em ferro natural que valoriza a textura oxidada e a expressividade do material.

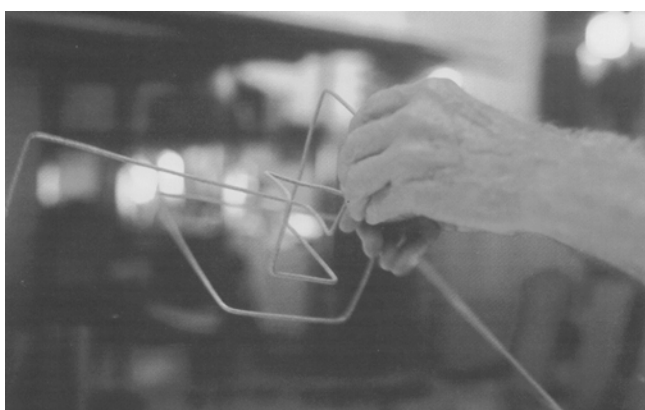
Em 1974 trabalha com chapas bidimensionais de metal pintado. Weissmann se referiu a elas como “esculturas planas”, que contrastam diferentes planos de cor, alguns como elementos de superfície e outros que se projetam no espaço.

No decorrer das décadas de 70 e 80, o trabalho de Weissmann passa a assumir gradativamente uma escala pública, ganhando diversos espaços urbanos no Brasil – em 76 é instalada a “Torre” em Contagem -MG; em 77, a peça “Seta” em Nova Iguaçu -RJ; no ano de 78 o “Espaço em cubo virtual” é montado no MAM do Rio de Janeiro e assim por diante.



Franz Weissmann, Lâmina Larga em Torção no Espaço, aço pintado, 1980

Com a falência da fábrica Ciferal, sua oficina é desativada, fato este que o forçou a concentrar seus próximos trabalhos em pequenas peças de arame e maquetes pelo período de aproximadamente um ano, tempo suficiente para conseguir outro galpão onde pudesse armazenar e trabalhar as obras.



Franz Weissmann, Peça em Arame

Weissmann sempre se valeu do uso de maquetes como parte do processo de produção, usando para confeccioná-las as próprias chapas de ferro ou papelão cortado e dobrado.

Na década de 80 cerca de oitenta peças foram roubadas de sua nova oficina e vendidas como ferro-velho.

A partir do ano de 1989 passa a instalar diversas obras públicas como a Grande flor tropical, no Memorial da América Latina em São Paulo em 1989; o Monumento à democracia, no Museu de Arte Contemporânea de Brasília, em 1990; o Portal, no Centro Empresarial Itaú, em São Paulo, no ano de 1992.



Franz Weissmann, Grande Flor Tropical, aço SAC 50 pintado, 1989

Em 2002 falece Amilcar - o “homem de ferro” como foi chamado por alguns jornalistas - deixando um legado construído ao longo de meio século de arte, de uma obra marcada pela concisão e pelo rigor, sem, em nenhum momento,

abandonar a emoção. O artista que protagonizou vários momentos importantes da arte brasileira serviu e ainda serve de inspiração para as gerações que o sucederam.

Como bem afirmou a jornalista Maria Hirszman¹⁵:

“A tenacidade e o ânimo do artista, aos 82 anos, eram algo impressionante. ‘Acho que arte é vida’, costumava afirmar. O que significa que Amilcar continua vivo, não apenas em seu trabalho, mas no de todos aqueles que se inspiram e se alimentam dessa obra tão brasileira”.

Weissmann hoje é um dos grandes nomes da escultura contemporânea, tendo participado de diversas mostras e retrospectivas; tendo sido agraciado com diversos prêmios e homenagens, de caráter nacional e internacional; instalando esculturas de grande dimensão em espaços públicos.

A idade não é um fardo para Weissmann. Embora lhe falte força física para dar forma às figuras na máquina de aço, que outrora manjava, ainda lhe sobra energia para criar. Hoje, ele diz que consegue se manter com os dividendos de seu trabalho. “Só quero o necessário para poder trabalhar”. E garante: “Ainda é cedo para parar”.

¹⁵ Matéria publicada pelo Jornal “O Estado de São Paulo” em 22 de novembro de 2002, por ocasião do falecimento de Amilcar de Castro.

Capítulo IV

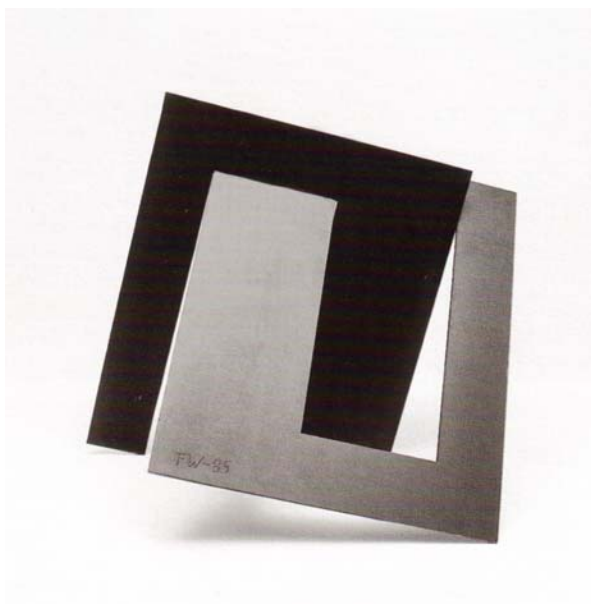
Qualidades atribuídas e procedimentos desenvolvidos na construção das formas geométricas no espaço

Este capítulo reúne algumas das importantes obras dos artistas Franz Weissmann e Amílcar de Castro, estabelecendo comparações que revelam as qualidades a elas atribuídas. A escolha dos trabalhos a serem analisados corresponde em primeiro lugar ao fato de serem representantes de procedimentos recorrentes particulares nas obras de ambos, e num segundo momento, por aparentarem semelhanças, muitas vezes servindo como chave para desvendarmos as diferenças no fazer de cada um deles.

4.1 – PESO, UNIDADE E GESTUALIDADE

À primeira vista, os trabalhos abaixo parecem ser resultado de um mesmo procedimento, isto é, cortes e dobras que em nenhuma hipótese desperdiçam qualquer parte da matéria; no entanto, trata-se esta de uma falsa impressão de um resultado semelhante com relação à construção do espaço.

Ao analisar o trabalho de cada artista em particular, pode-se deduzir que os procedimentos empregados são bastante distintos em cada caso.



Franz Weissmann
Sem título, 1985
Aço pintado, dimensões desconhecidas



Amílcar de Castro
Sem título, década de 80
Aço cor-ten, 400 x 200 x 270

É sabido que o sentido da dobra não é o mesmo nas duas esculturas, visto que neste caso Amílcar utiliza o método de um único corte e uma única dobra, como gestos únicos contínuos e auto-suficientes, e Weissman permite-se apropriar também de outros procedimentos como a solda, admitindo a descontinuidade do gesto. Um único gesto de corte contínuo transforma a unidade em duas peças idênticas, unidas pela solda, por um dos lados.

A análise detalhada destes trabalhos em particular, permite-nos conceituar divergentes pontos, que caracterizam e reafirmam a essência das obras de Amílcar de Castro e Franz Weissmann:

4.1.1 – Peso x Leveza

Vemos na obra estudada de Amilcar, o peso ser distribuído por duas linhas paralelas interrompidas pelo corte que as abre, permitindo sua estabilidade. Duas linhas – uma maior e outra menor - transmitem o peso ao solo, trazendo em sua forma a semelhança de um passo humano.

A escultura repousa totalmente no chão, apoiando-se e estabelecendo uma linha contínua com o solo. A expressão “peso” é intensificada pela rigidez, força e integridade do ferro e também pela ação da gravidade sobre a peça em contato com o solo.

Conforme afirmação de Sonia Salztein, tal característica reforça o perfil da obra de Amilcar: ¹

“Amilcar de Castro, ao contrário de seu ex-professor na Escola do Parque, era o escultor que desafiava a resistência dos materiais, capaz de apaziguar robustas chapas de ferro e de trespassá-las com rajadas de ar e luz”.

No trabalho estudado de Weissman, existem três pontos de apoio que sustentam toda a peça, impondo-lhe uma característica de leveza e equilíbrio, que a fazem flutuar no espaço.

¹ Salztein, Sônia, “Jogos de Armar”, in Salztein Sônia, Espaços da Arte Brasileira/ Franz Weissmann: Cosac & Naif Edições, 2001, p.12.

Ainda segundo Sonia Salztein: ²

“... o pendor para a desconstrução seria uma peculiaridade forte da escultura de Weissmann, assinalando a originalidade de sua contribuição no contexto da tradição construtiva brasileira. A notável leveza da escultura de Weissmann, que traçava “desenhos no espaço”, decerto deriva daquela propensão a desconstrução, e que conferia a seu trabalho a plasticidade inesgotável de um jogo de armar”.

Tal leveza na escultura permite que o artista trace desenhos e formas no espaço, conferindo ao seu trabalho uma atitude lúdica e irreverente perante a forma. Um dos caracteres desconstrutivos pode ser demonstrado nesta escultura uma vez que pela inclinação e soltura do chão, Weissmann consegue transformar o peso em leveza. Outra forma de desconstrução é realizada quando o artista realiza a multiplicação de módulos menores partindo do chão.

Comparando as obras dos dois escultores, Gullar comentaria: ³

“Amilcar de Castro – que foi aluno de Weissmann na Escola Guignard, em Belo Horizonte – desenvolveu uma obra escultórica que se situa no pólo oposto à do mestre. Em vez de leveza, busca o peso; em vez da composição musical, busca a tensão da placa de metal que corta e dobra [...]”.

² Salztein, Sônia, “Jogos de Armar”, in Salztein Sônia, Espaços da Arte Brasileira/ Franz Weissmann: Cosac & Naif Edições, 2001, p.12.

³ Gullar, Ferreira, “O Grupo Frente e a reação neoconcreta”, in Amaral, Aracy (org.), Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998, p 174.

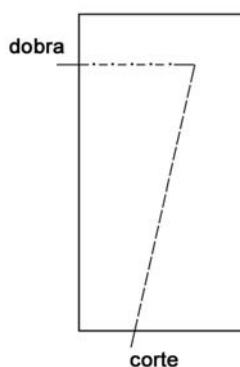
4.1.2 – Unidade x Multiplicidade

De maneira geral, o que caracteriza a obra de Amilcar é a presença de uma única peça transformada através de um único gesto, como se observa nesta escultura: Amilcar parte de uma unidade retangular inteira, submetendo-a ao procedimento de corte e dobra, a fim de construir o espaço, em um único gesto - que rasga e dobra a chapa - resultando numa mescla entre a força do material e a sutileza da luz que o atravessa.

Tadeu Chiarelli afirma: ⁴

“Na obra de Amilcar, cada peça é una, sendo fundamentalmente todas”.

Amilcar de Castro é rigoroso quanto aos procedimentos construtivos em seu trabalho, não desprezando nenhuma parte da matéria que se traduz em “unidade” que está sendo partida e dobrada, para que o espectador possa recompor todos os gestos do artista.

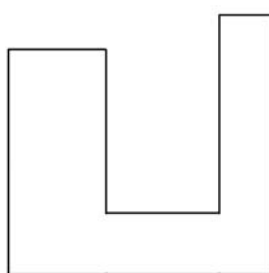


unidade retangular cortada e dobrada

⁴ Chiarelli, Tadeu, “Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo”, in Amilcar de Castro, corte e dobra, São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003; p17.

Weissman utiliza neste trabalho, duas unidades idênticas, que soldadas passam a construir o espaço. Ao brincar com as unidades pré-definidas o escultor produz um novo espaço, valorizando o vazio e a forma externa ao mesmo tempo.

Ao criar suas unidades, Weissmann, de maneira geral não se preocupa com o desperdício de parte da matéria.



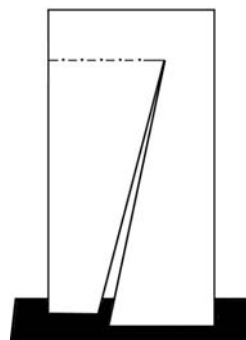
unidade

4.1.3 – Estabilidade x Instabilidade

A obra de Amilcar é basicamente caracterizada pelo gesto existencial que impõe às suas intervenções no ferro. Esta escultura em particular, assemelha-se em termos antropomórficos e figurativos ao movimento resultante do caminhar de um homem em contato com o solo. Amilcar descarrega e repousa estavelmente todo o peso da escultura no chão, formando uma linha paralela com o solo e o horizonte.



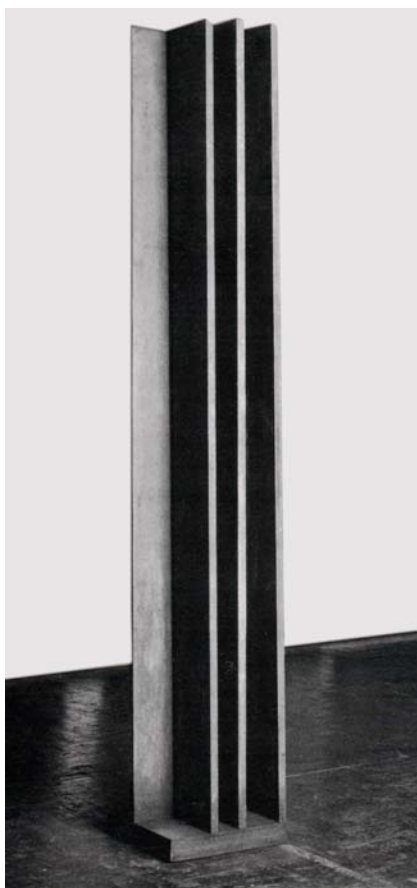
Gesto Existencial: Semelhança com o homem em contato com o solo.



Estabilidade: Todo o peso da peça está descarregado no solo.

O trabalho de Weissman, em contrapartida, caracteriza-se pela instabilidade gerada pelos pontos flutuantes que a compõem - característica também observada em outros trabalhos como as colunas verticais – e pela luz conferida pela tinta que cobre o ferro.

4.2 – VERTICALIDADE



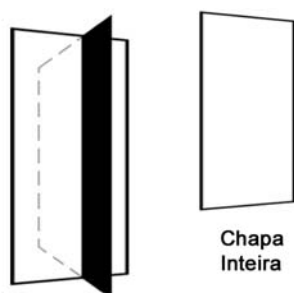
Amilcar de Castro
Sem título, década de 80 (original da década de 60)
Ferro, 185 x 30 x 30 x 1 cm



Franz Weissmann
Coluna, década de 70
Aço, 300 x 50 x 50 cm

Nestas duas esculturas, notam-se semelhanças básicas como a valorização das formas verticais, apoiadas em uma superfície base quadrada, formando uma torre ou coluna.

Amilcar faz uso de chapas inteiras e articuladas de forma transversal e contínua, criando uma “malha” cruzada que apresenta vértices de 90 graus em cada junção.

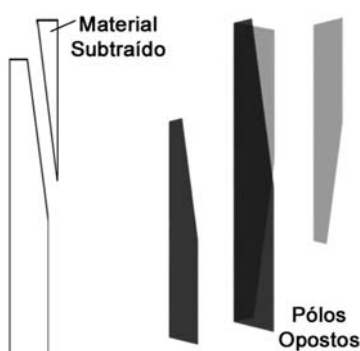


As chapas retangulares permanecem inteiras, e estão dispostas sobre a base, de maneira a insinuar formas apenas encaixadas e apoiadas umas nas outras. Com este gesto, o artista demonstra mais uma vez seu cuidado em manter impecável a articulação do trabalho na questão dos encaixes e junções.

A chapa retangular horizontal onde estão assentadas as demais verticais, aqui denominada “base” - no sentido da tradição da escultura – é apenas uma força de expressão, pois está cortada exatamente rente a sua construção. Quero dizer que neste trabalho, as chapas verticais sobre seu assentamento horizontal criam uma nova estrutura com espaçamento de vazios. Esta estrutura é resultante da soma de todas as partes. Na parte superior, a estrutura está livre de fechamento, o que provoca na escultura uma continuidade virtual infinita.

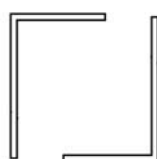
Em Weissmann nota-se o início do uso de pólos opostos e complementares sobre uma base. Neste caso o termo “base”, referindo-se à tradição da escultura pode ser utilizado, porque as cantoneiras em ângulos de 90 graus verticais não compõem seu significado com a base. Neste caso a base serve tão somente para dar possibilidade construtiva a escultura e acaba por separá-la do mundo.

Esta escultura apresenta chapas, cuja matéria fora parcialmente subtraída, gerando um módulo que é repetido igualmente em pólos opostos. O uso de pólos opostos passou a existir mais efetivamente em seus trabalhos a partir da década de 80.



Não existe aqui uma preocupação formal com a junção das partes - como ocorre em Amilcar. Weissmann faz uso de pontos de solda quando necessário, sem que estes interfiram na composição, cuja preocupação primordial é a integração da escultura ao ambiente urbano.

Ao percorrer o olhar pelo interior das unidades articuladas, identifica-se a figura do cubo, o que também não ocorre na escultura de Amilcar.



Escultura vista por cima:

Formação do desenho interno do cubo.

Com relação ao uso do material, talvez um ponto essencial que diferencie a produção dos dois escultores, possa ser ilustrado dizendo-se que Amilcar trabalha seu material, enquanto Weissmann o “destrabalha”³.

Poderíamos ainda estabelecer alguma relação entre obras de Amilcar e Weissmann, nas décadas de 70 e 80, com o Minimalismo Americano:

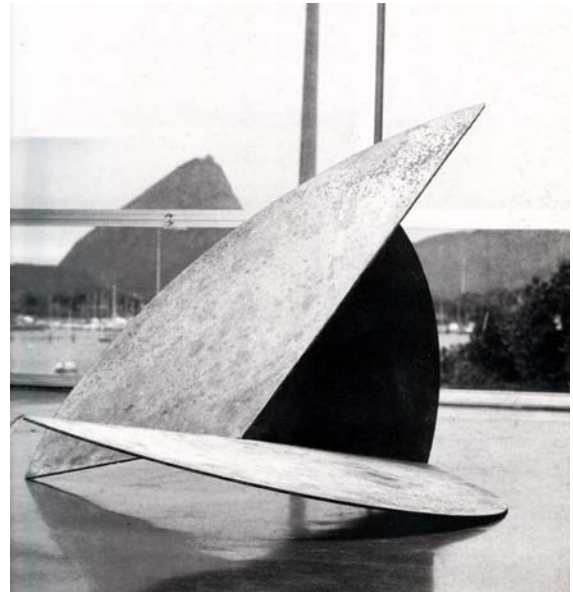
Na produção deste trabalho de Amilcar, é possível perceber gestos mínimos que fazem da escultura uma estrutura de encaixes, simulando continuidades virtuais. No trabalho de Weissmann, encontramos a construção do vazio pela subtração de partes da cantoneira, gerando talvez uma referência à “Coluna sem fim” de Brancusi, base para a estrutura minimalista americana.

No entanto, deve-se esclarecer que as estruturas de Amilcar e Weissmann não correspondem, pela sua escala e procedimentos, ao Minimalismo Americano, porém, através desta análise, torna-se evidente que os dois artistas olharam com atenção a arte americana dos anos 70.

³ A expressão “destrabalhar os materiais” foi usada pelo poeta João Cabral de Melo Neto para definir a produção de Weissmann na primeira metade da década de 60, em texto produzido para um catálogo da Galeria San Jorge em Madri.

4.3 – INTERAÇÃO COM O ESPECTADOR

Amilcar de Castro
Sem título, década de 50
Ferro, 83 x 158 x 121 x 0,7 cm



Franz Weissmann
Grande Flor Tropical, 1989
Aço pintado, 700 x 650 x 650 cm



A análise destas duas obras revela de forma clara uma diferença de percepção que se pode notar entre ambos: enquanto a obra de Amílcar parece emergir do solo, a de Weissman provoca no espectador a sensação de estar surgindo do céu⁵.

Como integrante de um grupo de artistas neoconcretos, Amílcar de Castro realiza experiências que se originam na estética concretista, e são por ele desenvolvidas e particularizadas. Sua intervenção, essencialmente gestual, permite que a forma seja concebida, antes mesmo que venha a existir, dando-lhe força e dinâmica através de efeitos visuais conseguidos com a manipulação de simples chapas de ferro.

A gestualidade de Amílcar é definida por Gullar da seguinte forma: ⁶

“As esculturas de Amílcar querem explodir, e a explosão está latente no movimento virtual da placa que quer se dobrar e se encolher, da superfície que com uma força viva se ergue do chão e se imobiliza na véspera de um novo movimento jamais precipitado. Suas formas são monumentais sem serem retóricas, são pesadas sem possuírem massa, são dramáticas sem se valerem de qualquer figuração convencional de drama”.

Chiarelli apresenta este diálogo entre obra e espectador como uma das melhores contribuições de Amílcar para a escultura, quando afirma: ⁷

⁵ Comentário feito por Weissmann em entrevista ao Jornal Hoje, programa da Rede Globo de Televisão, exibido por ocasião da comemoração de seu aniversário de 92 anos no dia 15-09-2003.

⁶ GULLAR, Ferreira. Esculturas de Amílcar de Castro. In: AMARAL, Aracy (Org.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM, 1977. p 241.

⁷ Chiarelli, Tadeu, “Amílcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo”, in Amílcar de Castro, corte e dobra, São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003; p 20.

“Numa sociedade agredida de tantas maneiras, Amilcar, com uma chapa de ferro e um corte decidido, dialoga em vez de ameaçar, abraça ao invés de obstruir. E essa disposição para o diálogo acolhedor e potente com o observador e com o entorno (sem nele dissolver-se ou dele depender) talvez seja a melhor contribuição de Amilcar para a escultura dos últimos 50 anos”.

A obra de Amilcar propõe contemplação – “não pede a participação lúdica do espectador, apenas contemplação, e silêncio”⁸ - o contrário do que ocorre em Weissman, cujos trabalhos primam pelo caráter lúdico, desde os modelos menores, comparáveis a brinquedos de armar, até os grandes projetos de dimensão monumental, tendo como proposta, muito mais meditação que contemplação.

O processo criador de Weissmann é relatado por Mario pedrosa: ⁹

“Sob os seus golpes, o zinco vira céu, e outra vez se verifica que os vincos feitos a marteladas na matéria deixam passar a luz, e em sua perseguição uma arquitetura de planos e de linhas que se sucedem, se armam, com o capricho de nuvens que passam. Franz Weissmann fez descoberta, isto é, não a procurou, deliberadamente. Pois o que procurava era uma persistente operação de mágico no seu longo, solitário, direto, artesanal tratamento com a matéria”.

⁸ MORAIS, Frederico. O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações. In: TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX. Texto Annateresa Fabris; Fernando Cocchiarale; Celso Favaretto; Tadeu Chiarelli; Frederico Moraes; apresentação Ricardo Ribenboim; fotografia da capa Rômulo Fernando Fialdini. 2. ed. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. p 264.

⁹ PEDROSA, Mário. A volta de Franz Weissmann. In: WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann. Rio de Janeiro: Galeria do IAB, 1981. p 8.

O verdadeiro material de Weismann não é o aço, ou o ferro, ou o fio, mas, o vazio criado no interior da forma, que não deve ser visto como ausência de massa e sim como uma surpreendente presença.

“É um silêncio que subitamente grita e se faz ouvir ... As mãos do artista estão, subjacentemente vergando, inclinando, encurvando, encaracolando, labirintizando ou desarticulando cubos, colunas, lâminas fitas. Nas esculturas de grande porte, destinadas ao espaço público – cantoneiras, canaletas, torres, etc. -, o substrato tecnológico-industrial é quase um estilo: flores de aço”.¹⁰

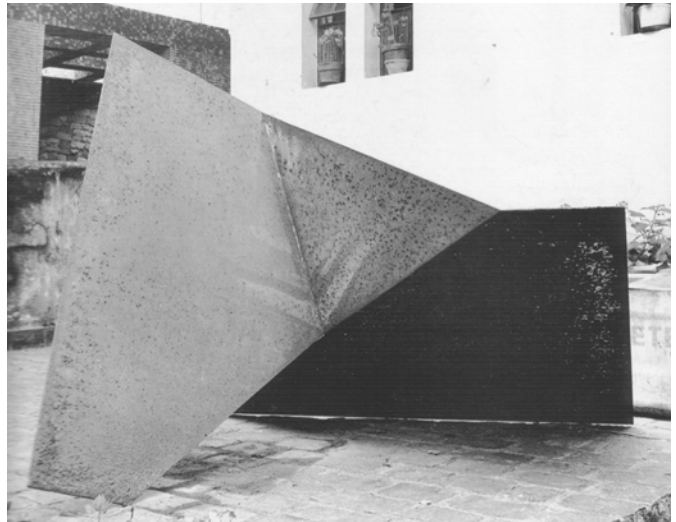
Durante o processo criador destes artistas, tudo o que ocorre no ateliê pode contribuir e repercutir no resultado final da obra – movimentos, pausas, o papel, a prancheta, a gestualidade, a técnica, o local, a iluminação, os ruídos externos, o tempo e o espaço, seus materiais e instrumentos de trabalho – afinal, uma obra de arte não é um desenho técnico, uma fria equação matemática, um teorema, um conceito. Ela nunca é um produto acabado, pronto para ser embalado e vendido. Uma obra de arte é antes de tudo, emoção e mistério: um processo que nunca se esgota, assim como a vida.

E mais, as obras dos artistas aqui analisados, pedem a interação, ainda que virtual do observador – seja de maneira contemplativa ou lúdica – dele se exige, no mínimo, que circule ao redor da obra, podendo assim captar todas as suas possibilidades visuais, subjetividades espaciais, óticas e cinéticas.

¹⁰ MORAIS, Frederico. O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações. In: TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX. Texto Annateresa Fabris; Fernando Cocchiarale; Celso Favaretto; Tadeu Chiarelli; Frederico Moraes; apresentação Ricardo Ribenboim; fotografia da capa Rômulo Fernando Fialdini. 2. ed. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. p 231.

4.4 – CORTES, DOBRAS E TORÇÕES – O DESENHO

Amílcar de Castro
Sem título
Ferro, década de 50
125 x 150 x 150



Franz Weissmann
Estrutura em diagonal
Aço corten pintado, 1978
300 x 300 x 300 cm



As esculturas acima nos permitem perceber que cortes e dobras são procedimentos utilizados por ambos os artistas em seu processo de criação, porém demonstrando diferentes poéticas contidas em cada gesto.

Sonia Salztein afirma que: ¹¹

“O sentido da dobra não é o mesmo em ambos, entretanto; em Amilcar de Castro, a dobra resulta de um único gesto, contínuo e auto-suficiente, não admitindo soldas ou aparafusamentos. Em Weissmann ela surge na esteira de uma série de procedimentos estruturantes e, como tal, admite a descontinuidade do gesto e pode envolver a solda e o aparafusamento das chapas de metal”.

O início dos projetos já aponta para uma diferença básica no fazer de cada um – Amilcar, exímio desenhista, utiliza-se do desenho para projetar suas peças, enquanto Weissmann parte diretamente para a construção de maquetes, abrindo mão de qualquer esboço gráfico que possa anteceder esta fase.

O desenho na obra de Amilcar é tão importante quanto a própria escultura. Ele é um exercício de estudo e pesquisa plástica – que vem desde sua formação com Guignard –, como atividade criadora paralela.

Desde o início de sua carreira, Amilcar elegeu o corte e a dobra como signos definitivos de sua poética e com eles apostou na capacidade do desenho de pensar a escultura e desafiar os parâmetros de nossa percepção.

¹¹ Salztein, Sônia, “Jogos de Armar”, in Salztein Sônia, Espaços da Arte Brasileira/ Franz Weissmann: Cosac & Naif Edições, 2001, p.12.

Trabalhando o corte na folha de papel ele descobriu sua outra face e envolveu o espaço no trabalho, tornando tridimensional o que antes foi bidimensional.

Tadeu Chiarelli define o corte de Amílcar como: ¹²

“Um corte certeiro, sem arrependimentos, seguido de torções também decididas. Daí serem secos e sólidos, daí produzirem obras ainda ‘clássicas’, mas que não deixam de possuir uma certa sensualidade – ou, pelo menos, uma disposição de diálogo mais efetivo com o mundo”.

Esse mesmo processo de corte e dobra aplicado à chapa de ferro é feito em toda a sua escultura, que nasce bidimensional, mas que no curso do seu desenvolvimento se transforma, porém sempre mantendo implícito o desenho inicial, fazendo ver nele valores esculturais integrados ao espaço.

O artista afirma que descobriu a geometria da dobra, observando as cidades históricas de Minas e, mais precisamente na triangulação dos telhados de Ouro Preto, que descreve da seguinte forma:

“Ouro Preto tem um trianguluzinho aqui, tem outro ali, tem mais outro lá, tem milhares de triângulos e foi isso que me deu essa idéia: cortar e dobrar. Não porque seja barroco – o que me impressionou foi a dobra”.

Em contrapartida, Weissmann faz um processo quase inverso: não desenha para realizar suas esculturas. Começa com pequenos modelos de papelão com os quais faz vários ensaios cortando, dobrando, separando, juntando, torcendo e experimentando novas escalas, até encontrar a forma ideal, quando então parte para o desenho técnico, que servirá de guia para a execução da obra.

¹² Chiarelli, Tadeu, “Amílcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo”, in Amílcar de Castro, corte e dobra, São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003; p19-20.

A geometria é apenas uma ferramenta que o artista usa para se expressar, sem, contudo, deixar-se dominar por ela. Suas esculturas são, ao mesmo tempo, muito simples e muito complexas. Sua criação é intuitiva e mesmo assim exprime uma lógica interna que une trabalhos de diferentes épocas, caracterizando-a como uma forma de pensamento.

Frederico Moraes afirma¹³ que:

“Cada gesto de Weissmann já nasce impregnado de vida, de experiências acumuladas, está imerso na história da arte”.

Entre os elementos que compõem a poética de Weissmann estão o vazio, a sombra, os módulos repetidos, o corte, a dobra e a torção. De todos, o mais fundamental parece ser a torção – mais que o corte e a dobra e apesar de não ser sempre claramente percebida, ela está presente em toda a sua produção. É a torção que provoca o deslocamento e cria a terceira dimensão.

Usando ainda as palavras de Frederico Moraes¹⁴:

“Weissmann não torce volumes, planos contínuos, massas. Não torce nem retorce torsos humanos, expressionisticamente. Nem colunas, barrocamente. Nem volumes, borrominicamente. Torce vazios, por absurda que possa parecer essa afirmação. Torce o que ainda não existe, virtualidades, atuando nos interstícios dos planos, no espaço”.

¹³ MORAIS, Frederico. Revista Piracema, no. 2, ano 2, 1994.

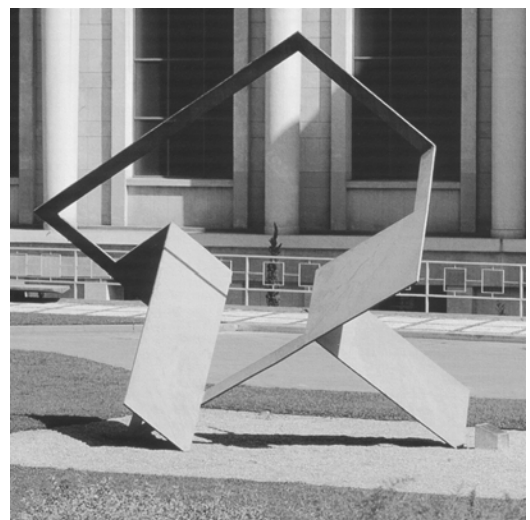
¹⁴ MORAIS, Frederico. Revista Piracema, no. 2, ano 2, 1994.

4.5 – POSITIVO E NEGATIVO – OS VAZIOS

Amílcar de Castro
Sem título
Ferro, década de 70
200 x 195 x 82 cm



Franz Weissmann
Estrutura em diagonal
Aço pintado, 1978
360 x 150 x 150 cm



De maneira geral, toda a obra de Amilcar tem seu centro na pesquisa do corte e da dobra, utilizando uma placa de ferro, que após ser cortada e retorcida, projeta-se no espaço vazio dando origem à obra tridimensional que se complementa com o espaço que a envolve e cerca, a ponto de fundir-se com ele. Assim, suas formas geométricas são feitas de vazios e silêncios, ar e luz, que dão às esculturas um tom de leveza, apesar do peso que é inerente à matéria utilizada, mesmo em peças de grandes proporções.

Em sua obra, forma e espaço estão intrinsecamente relacionados a cheio e vazio.

Porém, é na obra de Weissmann que se vê claramente a forte presença dos vazios, sua paixão – como o próprio artista define – são os espaços desocupados. “Sou um escultor de espaços e não de volumes”.

Em sua fase concreta / neoconcreta, Weissmann trabalhou no sentido de anular a presença do material, ou seja, torná-lo secundário no resultado da obra. Para ele o verdadeiro material não é o ferro ou o alumínio, mas o espaço vazio, que não significa simplesmente a ausência de massa, mas uma presença nova e surpreendente, que surge diante do olhar do espectador.

Embora mais difícil de ser notado, este espaço também está presente em suas esculturas figurativas, mas, é a partir do Cubo Vazado que o vazio ganha autonomia e passa a significar uma descoberta que se renova em cada espectador, provocando nele grande euforia a cada visão e em cada novo ângulo de observação.

Segundo Paulo Venâncio Filho¹⁵:

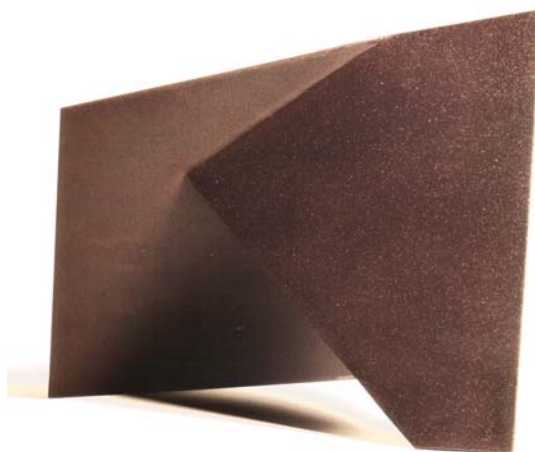
¹⁵ VENÂNCIO FILHO, Paulo. Franz Weissmann: peripécias do plano. Veredas, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, ano 3, no. 34, p. 7-8, out. 1998.

“O interesse do escultor se volta, sobretudo, para a dialética do cheio e do vazio, a pulsação virtual do volume. O espaço postula uma presença que se refere ao volume, sem que o volume esteja lá. A escultura opera então uma comunicação espacial, uma continuidade entre obra e espaço. Em outras palavras, aspira a uma transparência. Torna-se aquilo que já não pode ser retirado, o que sobrou do vazio: a própria tensão entre o cheio e o vazio”.

4.6 – COR E MATÉRIA-PRIMA



Franz Weissmann
Três lâminas articuladas
75 x 45 x 56 cm



Amilcar de Castro
Escultura de corte e dobra
a partir de chapa de formato irregular
21 x 23 x 0,3 cm

Assim como cortes, dobras e torções são elementos fundamentais para Amilcar e Weissmann, a cor também exerce importante papel no processo de criação de cada artista, possibilitando assim uma análise mais detalhada, que forneça subsídios para melhor compreensão de suas obras.

Sabe-se, que ao contrário de Amilcar, Weissmann faz uso das cores como parte fundamental em suas criações, o que não significa que Amilcar a ignore – a cor também complementa seus projetos, porém com diferente conotação.

Esta diferença de significados é explicada por Rodrigo Naves:¹⁶

“As cores vivas que cobrem as chapas metálicas mostram bem que a preocupação de Weissmann volta-se mais para esse cadenciamento espacial do que para uma intensificação da presença das coisas. O colorido forte ajuda a delimitar o vazio de maneira ao mesmo tempo delicada e penetrante, convertendo em qualidade o que era apenas quantidade. Nas esculturas de Amilcar, a ferrugem das superfícies também tem uma beleza pictórica inegável. Sua porosidade torna as chapas mais leves, mas simultaneamente dá à atmosfera um poder de corrosão que não se vê nos trabalhos de Weissmann. Um certo atrito surge dessa relação e produz uma camada áspera que devolve ambas as coisas – ferro e ar – a um convívio conflitivo, sinal de um contato que não se restringe ao delineamento recíproco”.

Além do ferro, Amilcar também experimentou outros materiais como a madeira – baraúna – e a pedra – granito – em trabalhos mais intimistas e em menor escala. Seus materiais têm relação com a terra, com o Brasil, assim como seus gestos sobre o ferro, que exprimem o caráter de sua obra. Os trabalhos em SAC 41 caracterizam-se pela cor da ferrugem que cobre toda a superfície da escultura.

“Não gosto muito da cor do aço inoxidável. A cor do ferro é mais escura, mais quente, me agrada mais. Fiz coisas de cobre, latão, alumínio, experiências com granito, mármore, cobre, latão e não gostei não. A minha escultura fica bem em chapa de ferro mesmo. É pela cor, pelo peso, a maleabilidade, todo um conjunto de fatores. Agora uso SAC 41. A primeira camada de ferrugem desse aço o isola,

¹⁶ Naves, Rodrigo. “Uma ética do risco”, in Amilcar de Castro, São Paulo: Editora Tangente, 1991; p.17.

depois daí ele está protegido da ferrugem. Muitas peças minhas com o tempo foram acabando, enferrujaram até acabar. Hoje não acontece mais”.¹⁷

Amílcar refere-se à ferrugem como “cor” e Rodrigo Naves descreve a ferrugem das superfícies como uma “beleza pictórica inegável”, no entanto, não podemos esquecer do caráter existencial que a oxidação do ferro nos imprime, inclusive como correlato a nossa própria vida, isto é, em sentido degenerativo: nós também oxidamos.

A cor em Weissmann surgiu no decorrer dos anos 80, com o argumento de que ela – a cor – quebrava o silêncio da pureza geométrica, unificando os planos e os elementos entre si, tornando a escultura mais comunicativa.

Frederico Moraes afirma¹⁸ com veemência que:

“A cor veio e provou que na escultura ela tem uma capacidade de irradiação muito maior do que na pintura. É que na rua, na sociedade de consumo em que vivemos, em meio ao bombardeio visual dos meios de comunicação massiva, a escultura, para sobreviver, precisa da cor, quer o confronto. Dou a mão à palmatória: é impossível não se deixar envolver por essa alegria nova que a cor trouxe à escultura de Weissmann. Nem de se apaixonar. À introdução da cor correspondeu maior liberdade de estrutura, com o aparecimento de uma espacialidade generosa e aberta. Desde então nada mais deseja aquietar-se em sua escultura, o artista deixou de reprimir ou inibir o movimento. Forma e cor se abraçam. A forma canta, a cor baila e, juntas, fazem a festa do olhar”.

¹⁷ Entrevista concedida por Amílcar ao jornalista Ethel de Paula durante a Mostra Ceará Redescobre o Brasil, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar.

¹⁸ MORAIS, Frederico. Revista Piracema, No. 2, Ano 2, 1994.

Capítulo V

Pesquisa de Formas

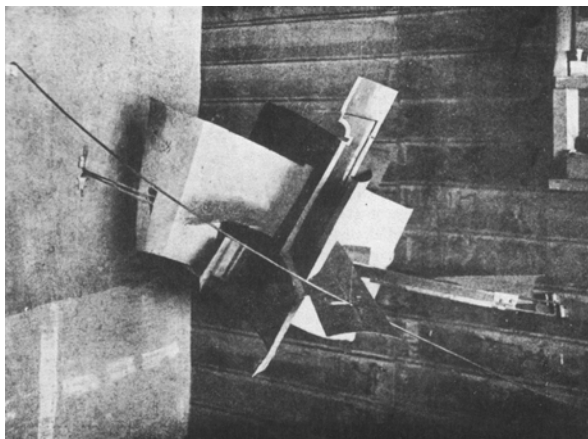
5.1 – ESTUDOS REALIZADOS EM 1997 COM O PROFESSOR E ARTISTA PLÁSTICO GASTÃO MANOEL HENRIQUE

A série de exercícios investigados neste capítulo originou-se enquanto eu ainda cursava a graduação em artes plásticas, evoluindo para um trabalho constante, que foi de certa forma motivado pelos conceitos estudados durante o curso de escultura ministrado pelo então professor, o artista plástico Gastão Manoel Henrique, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

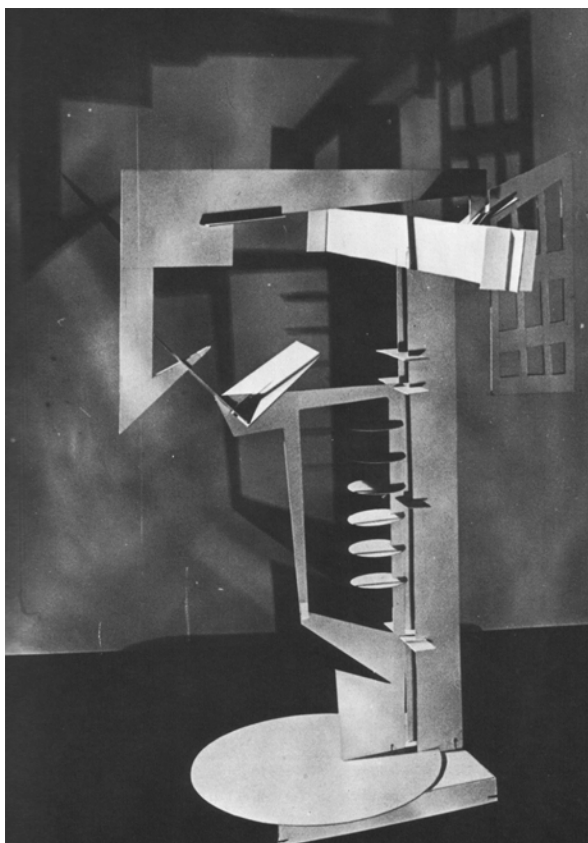
Tais estudos, inicialmente teóricos, envolviam a abordagem de várias etapas da arte contemporânea, do Cubismo ao Neoconcretismo, passando por conceitos ligados aos movimentos de vanguarda da arte russa nas primeiras décadas do século passado - Construtivismo Russo - através da análise dos contra-relevos de Vladimir Tatlin¹ e do não-objetivismo de Alexander Rodchenko².

¹ A arte de Tatlin, discípulo de Larionov, consistia na construção de objetos e contra-relevos em metal, plástico, madeira ou vidro, que segundo sua própria opinião, eram intermediários entre a pintura e a escultura.

Estes contra-relevos fugiam à estabilidade do pedestal e do muro, ficando suspensos por fios de ferro estendidos de diversas maneiras no encontro de duas paredes. Há neles um intuito de exaltação da máquina e uma necessidade destrutiva.



Vladimir Tatlin, contra-relevo de esquina, 1914-15



Alexander Rodchenko, Escultura branca não-objetiva, 1918

² O não-objetivismo de Rodchenko indicava uma posição intermediária entre o construtivismo e o suprematismo, participando do primeiro pela mecânica, e do segundo pela preocupação com as dimensões não objetivas da sensibilidade pura.

Sementes construtivistas na arte que seguem brotando em vários momentos férteis da história como na arte pós-segunda guerra mundial quando o uso da combinação de materiais diferentes soldados passou a ser o método escultórico mais usado. O movimento neoconcreto, nascido no Brasil por volta dos anos 60, surge como uma reação ao concretismo racionalista de exploração de ilusões óticas e reaproxima-se da vanguarda russa na procura de um novo objeto para arte.

Provavelmente seu maior legado foi relacionar a arte com a ciência e a tecnologia. A abordagem racional inspirou não somente as esculturas cinéticas, o minimalismo, a pintura concreta - que parece ser feita por máquina -, abstração geométrica e a arte tecnológica.

Também neste período foram estudadas as obras de outros importantes nomes, como Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti e Marcel Duchamp³ - cuja avaliação crítica das condições em que a arte fora criada e comercializada estabeleceu uma tendência que continua atual nos dias de hoje. Sob esta perspectiva, Duchamp parece ser o mais influente artista do século XX⁴.

³ Os ready-mades de Duchamp eram objetos comuns - um escorregador de rasas, um mictório, uma roda de bicicleta, por exemplo – apresentados em forma de obra de arte.

O pensamento de Duchamp é muito mais complexo do que pode parecer. Ele transformou as estruturas da teoria e da operação estética, chegando a negar que a arte seja o processo em que se realiza a atividade estética.

⁴ Mink, Janis, “Marcel Duchamp: a arte como contra-arte”, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996, p.7.



Marcel Duchamp, Fontaine, 1917/64
Ready-made: urinol de porcelana

Na arte do final do século XX observamos uma tendência para a interatividade, isto é, a obra não é um objeto acabado, sacralizado, posto na parede dentro de uma moldura. A arte interativa é construída pelo espectador, seu co-autor e interagente. O artista apenas cria uma proposta de interação com o espectador, determinando um transformador diálogo.

Esta arte assemelha-se também ao construtivismo por seu amor ao avanço científico e tecnológico, além da tendência ideológica à democratização. A arte vem de encontro ao seu público, rompendo com sistemas de poder como o "sistema das artes" - composto por *marchands*, galerias, curadores e museus.

Voltando aos estudos do ano de 1997, o início do processo prático, desenvolvido a partir das aulas com o professor Gastão, deu-se através de desenhos, croquis – representações bidimensionais de objetos escultóricos - tendo como principal objetivo concretizar os conceitos ora analisados, de onde surgiram

questionamentos que deram origem às demais reflexões aqui presentes e à necessidade de construir uma narrativa de algumas experiências pessoais envolvidas no processo.

Assim, ainda sem traçar metas específicas ou uma metodologia de pesquisa, tentei restringir minhas preocupações que, passaram a girar intuitivamente em torno do fazer escultórico.

5.2 – ANÁLISE COMPARADA DOS ESTUDOS TRIDIMENSIONAIS REALIZADOS NA PESQUISA À PRODUÇÃO DE FRANZ WEISSMANN E AMILCAR DE CASTRO

O processo construtivo vivenciado durante os últimos anos, foi o motivo que deu origem a este projeto de pesquisa, impulsionando-me a buscar um aprimoramento diante de um fazer que está em constante desenvolvimento. Tal projeto de pesquisa forneceu-me um embasamento teórico que serve de apoio no desenvolvimento prático de um trabalho pessoal.

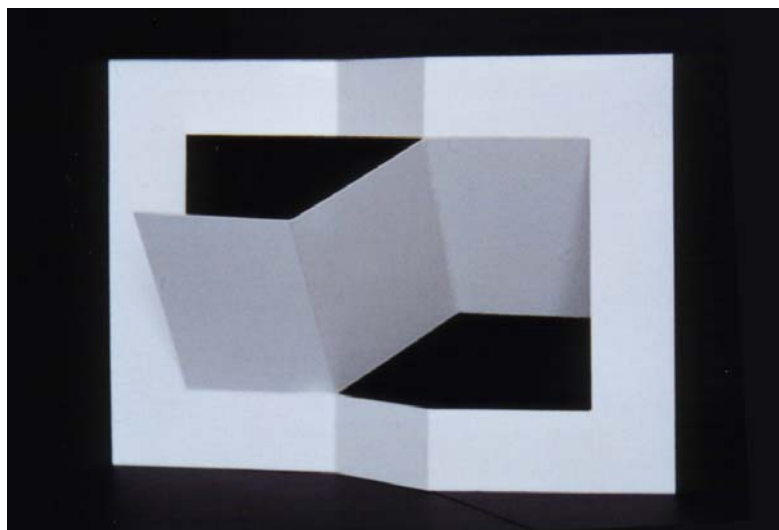
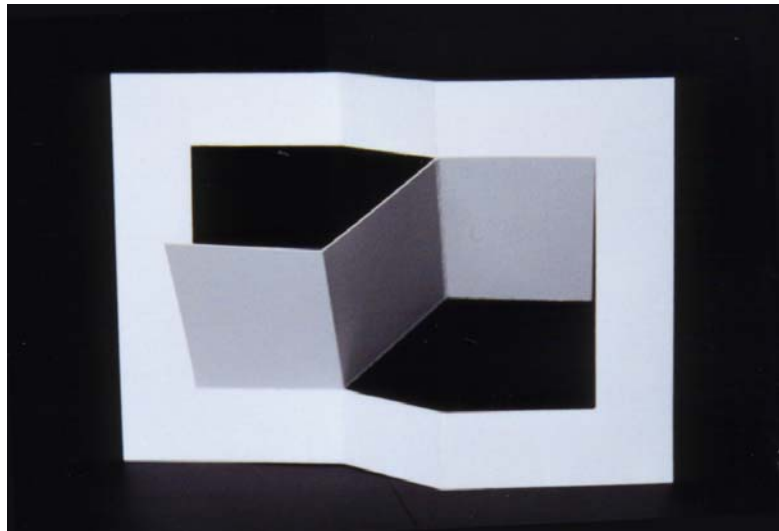
A abordagem da relação obra-espectador torna-se útil e necessária neste contexto para resgatar a importância do elemento humano – o observador, interagente e co-autor da obra - no fazer artístico.

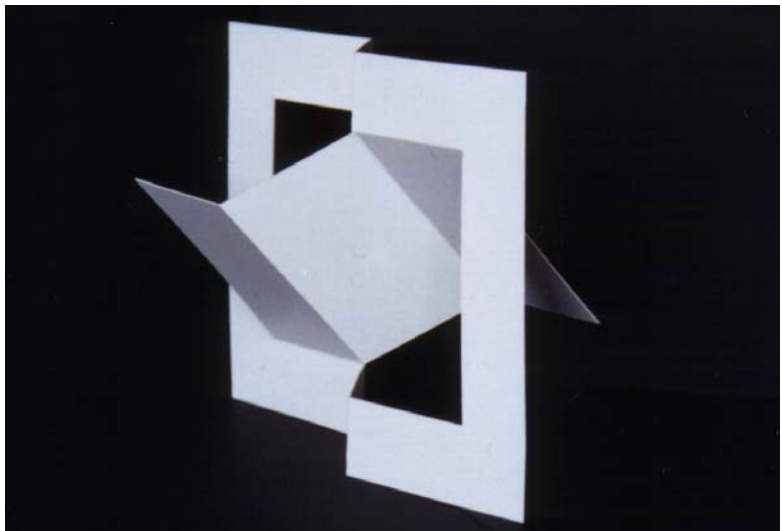
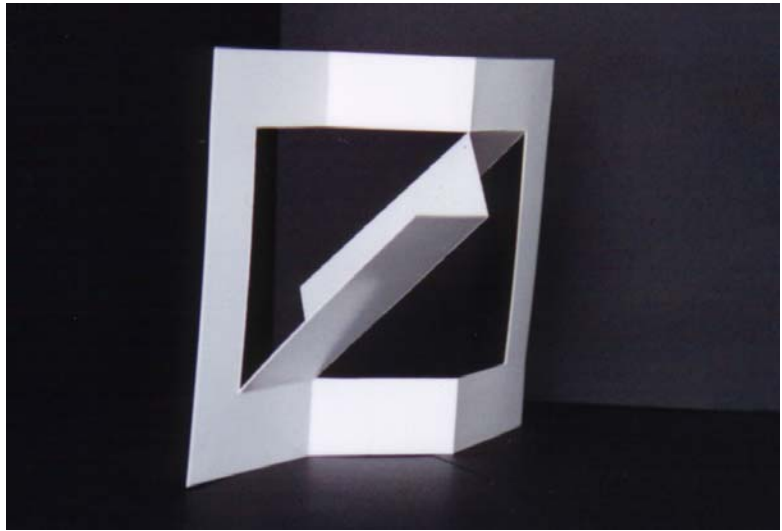
Os estudos realizados com o Professor Gastão, que originaram a pesquisa de formas, no momento inicial puramente intuitiva, ganharam através da presente pesquisa um novo caráter, isto é, uma postura conhecedora das possibilidades construtivas na arte brasileira, tornando-a muito mais consistente do ponto de vista teórico e poético, o que convergiu para a realização de novas maquetes em papel rígido – triplex – partindo de uma forma geométrica básica e tratando a construção de formas geométricas no espaço através de cortes e dobras.

Estas maquetes, que foram transportadas para chapas de ferro de 5mm, pintadas na cor branca, possibilitam a execução de esculturas em grande escala utilizando materiais diversos como ferro, acrílico, vidro, aço cor-ten ou inoxidável.

Após analisar alguns aspectos das obras de Amilcar de Castro e Franz Weissmann, passo a comparar os conceitos e métodos por eles utilizados aos exercícios que venho desenvolvendo ao longo deste percurso. O mérito destas comparações – detalhadas nas próximas páginas - está no enriquecimento de um discurso pessoal e na exposição de um novo ângulo da criação ou composição da escultura: um novo ponto de vista.

5.1.1 – Estudo 01 – Construção a partir de um retângulo

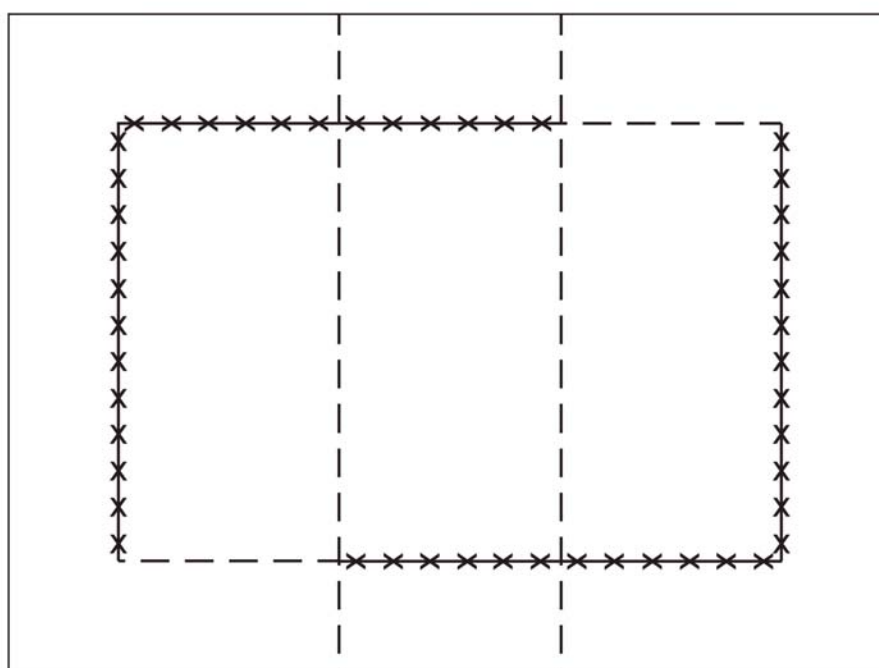




*Márcia Gregato,
Maquete em papel triplex, 1997*

Partindo de um retângulo, foi possível realizar este estudo tridimensional, adotando o método de corte e dobra, influência do mestre Amilcar de Castro, que também procurava não desprezar nenhuma parte da matéria inicial – neste caso, a chapa retangular.

Deve-se notar, no entanto, uma diferença fundamental entre as obras de Amilcar e este trabalho - no caso de Amilcar, os cortes e dobras transpassam a linha que determina a forma inicial como, por exemplo o círculo.



××× corte

- - - dobra

As dobras, sempre mantendo ângulos intercalados sucessivamente para fora e para dentro, garantem o equilíbrio da peça tridimensional, transmitindo ao observador a impressão de leveza, que também é característica marcante nas esculturas de Weissmann.

Neste trabalho temos uma moldura de um retângulo sobre um retângulo que só é recortado e dobrado internamente, quero dizer no retângulo emoldurado. Neste sentido este trabalho guarda certa semelhança com os trabalhos de linhas orgânicas iniciadas nos bidimensionais de Lygia Clark. Esta moldura torna-se orgânica justamente por esta ação de cortes e dobras em seu interior que permite, ao mesmo tempo em que recompõe sua forma, um espaço interior que se projeta virtualmente ao infinito.

A ausência de base, também é observada como influência dos dois artistas aqui estudados, que a consideravam desnecessária - claro estamos falando aqui da base tradicional da escultura que separa o objeto do mundo - neste sentido, na tradição bidimensional, é a moldura que realiza esta separação do mundo.

No caso deste trabalho, ele parte do bidimensional e caminha para o tridimensional, porém mantém a moldura envolvendo a peça central, o que delimita o espaço da peça, e que neste caso, de certa forma faz a mesma função da base em uma escultura, isto é, limita o espaço físico do olhar sobre a peça. Ao mesmo tempo abre um espaço negativo interior, que faz com que a moldura do entorno funcione como uma linha orgânica.



Franz Weissmann, Sem Título
Ferro pintado, 1985, 85 x 85 x 50 cm

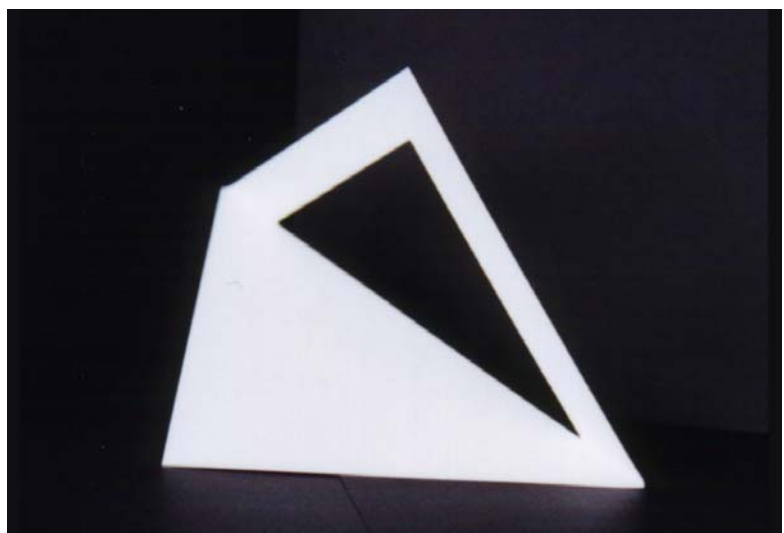
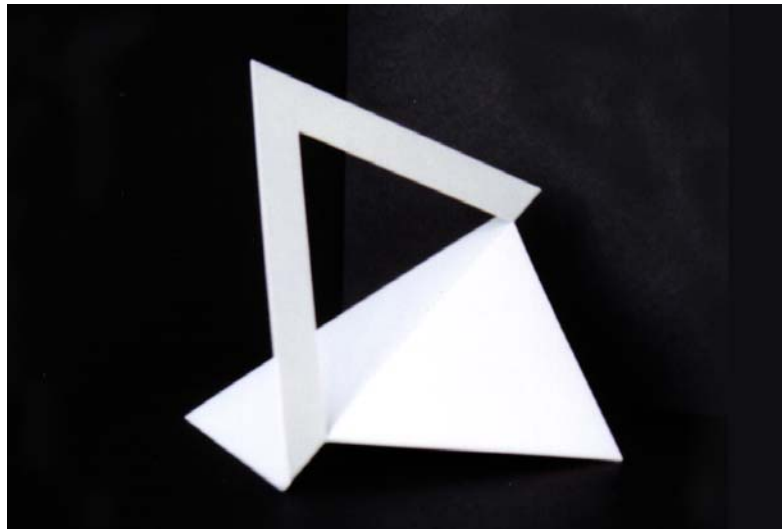
É possível observar este mesmo tipo de moldura delimitadora em algumas obras de Weissmann, como nesta acima.

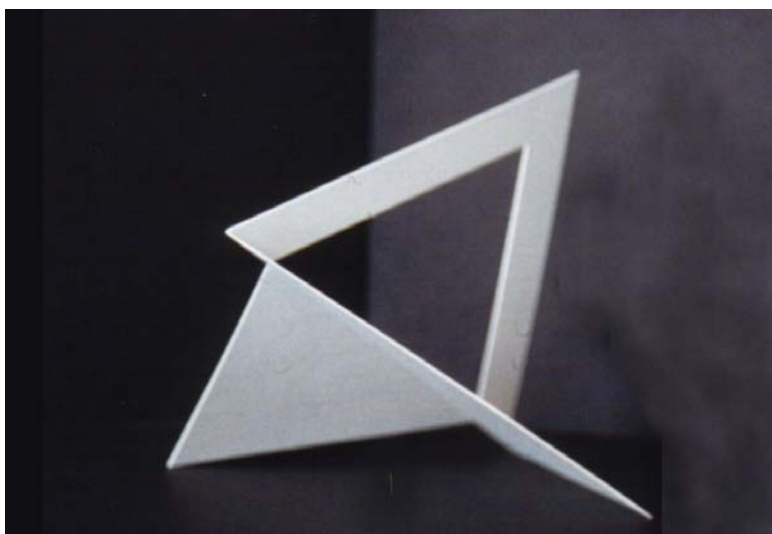
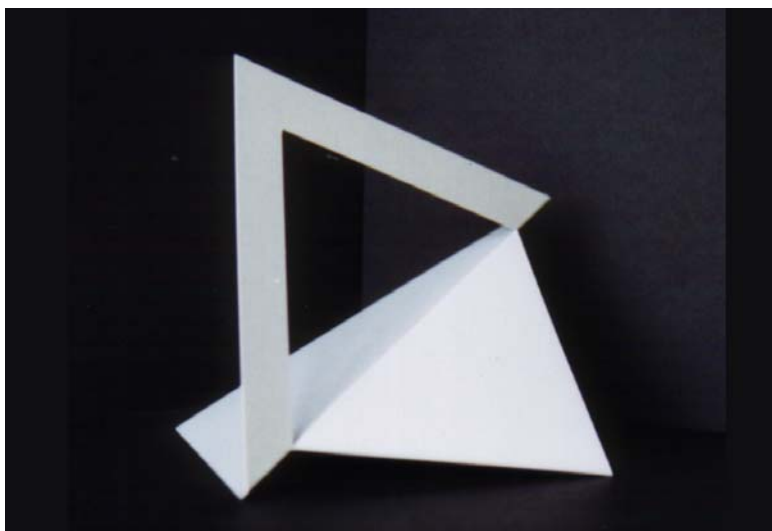
O estudo inicial resultou na execução de um protótipo de dimensões 62 x 50 x 35 cm, usando como matéria-prima chapas de ferro, de espessura 5 mm, que foram pintadas na cor branca com a finalidade de transparecer o jogo de luz e sombra, permitindo uma visão de várias nuances de cinza, alteradas de acordo com a luz do ambiente.

A cor, neste trabalho, não tem o sentido concreto de cor como energia emanada - como na obra de Weissmann - também não apresenta um sentido existencial - como a corrosão nos trabalhos de Amilcar -; neste caso ela existe no sentido de fazer presente a forma pelo jogo de luz e sombra, mas como a forma aqui não é a figura humana - como em Michelangelo - e sim planos e espaço, ela então funciona como um multiplicador da percepção.

O trabalho nasceu após várias tentativas intuitivas do uso de uma superfície retangular, aplicando-lhe cortes variados em busca da simplicidade da forma até o surgimento do estudo em seu estado final. Neste trabalho, o gesto formador é tão pronunciado que nos parece que um mecanismo automático abre, destampa a forma de seu entorno.

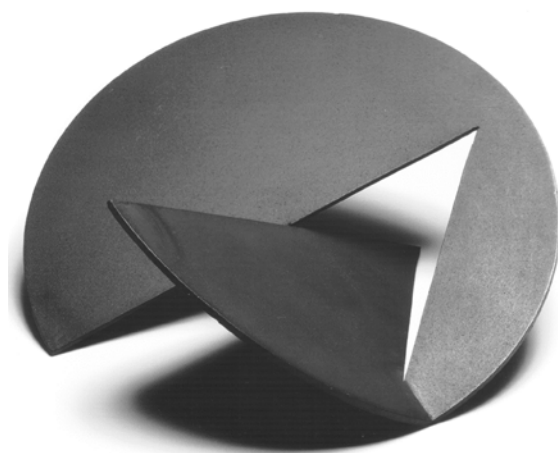
5.1.2 – Estudo 02 – Construção a partir de um quadrado





*Márcia Gregato,
Maquete em papel triplex, 1997*

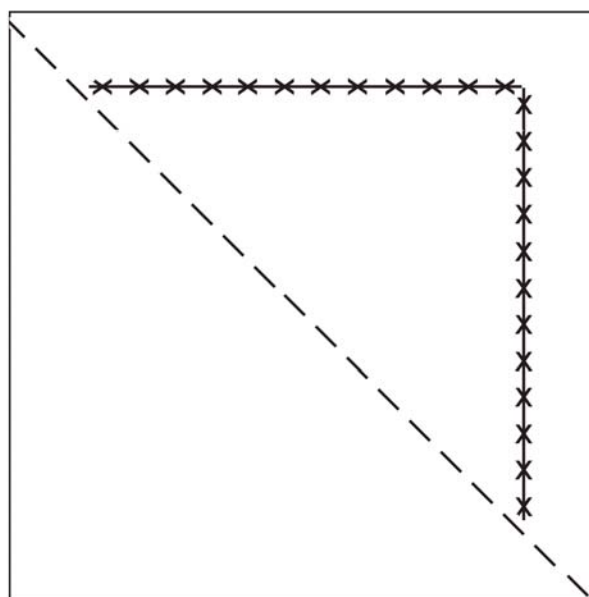
Através de uma única ação - um único corte, uma única dobra - chegar ao triângulo tridimensional partindo de um quadrado bidimensional, foi a idéia que envolveu este estudo, que pode ser comparado ao gesto contínuo do artista Amilcar ao extrair de um círculo, também a figura de um triângulo, como mostra a imagem abaixo.



Amilcar de Castro, Sem título
Ferro, 23 x 0,3 cm

Utilizando a mesma técnica de corte e dobra foi possível realizá-lo, projetando o plano no espaço de maneira a alterar sua forma, sempre considerando a importância do equilíbrio geométrico no que diz respeito às dimensões dos cortes e dobras executados na matéria.

Aqui também se observa o uso total da matéria e a ausência da base, que nesta peça realmente se faz ausente, proporcionando ao observador a liberdade de tornar infinito o espaço que a envolve.



x x x corte
 - - - dobra

Neste trabalho, a moldura interior - ou quadrado interior - é menos aparente, uma vez que o corte é realizado apenas na metade do quadrado. Desta forma, os mesmos conceitos de linha orgânica podem ser aqui aplicados, porém, devido à simplificação máxima permitida de cortes e dobras esta linha orgânica tem menor flexibilidade de movimentos para dentro e para fora.

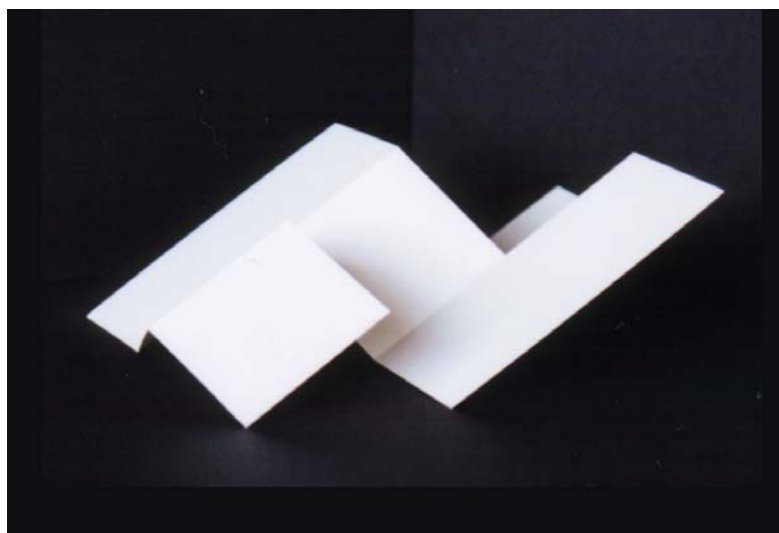
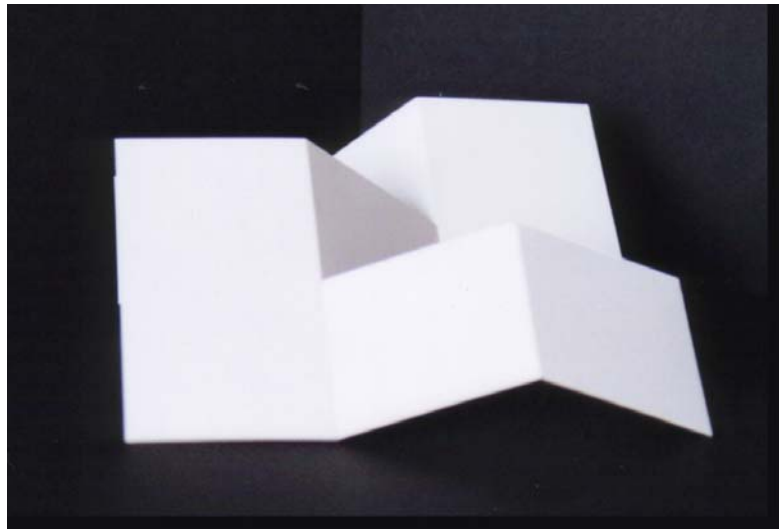
A caracterização orgânica aparece justamente no momento das dobras invertidas. Uma que constrói o triângulo sólido sem moldura e outra dobra invertida que cria o triângulo vazio com moldura. É, portanto a diagonal do quadrado onde estão as dobras, uma linha orgânica por excelência, assim como a linha orgânica de Amilcar - no trabalho acima - é produzida pela dobra e sua continuidade virtual para o centro.

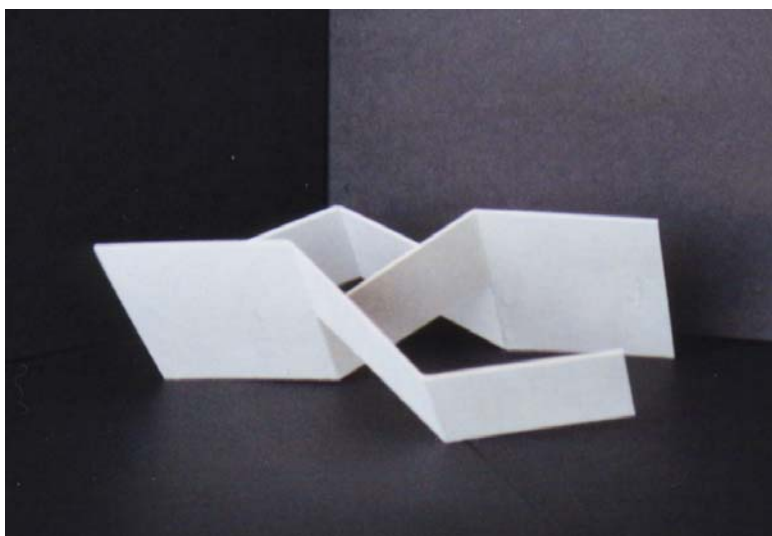
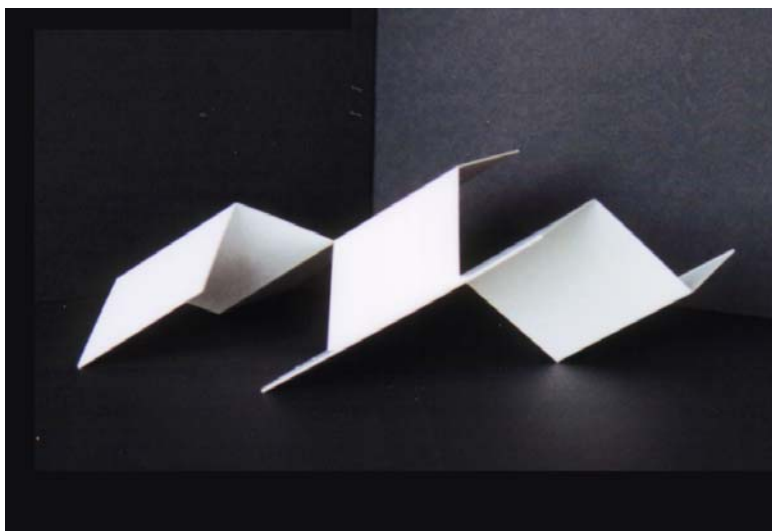
Neste trabalho temos uma linha construída por dobras invertidas intercaladas. Que acabam criando uma simétrica inversão entre triângulo vazio e moldura cheia e triângulo cheio e moldura vazia.

Aqui ficam menos explícitas as relações com os trabalhos de Weissmann, devido à simplicidade da forma recortada nessa escultura. A forma recortada em Weissmann tem estruturas em “L”. Isto provoca a idéia de movimento ao mesmo tempo em que as organiza de tal maneira que a parte recortada se contraponha à parte desprendida pelo corte como se estivessem se apoiando uma a outra permitindo à escultura ficar em pé.

O protótipo em chapa de ferro 5 mm pintada na cor branca, de dimensões 35 x 32 x 37 cm abre espaço para a projeção da peça em grande escala.

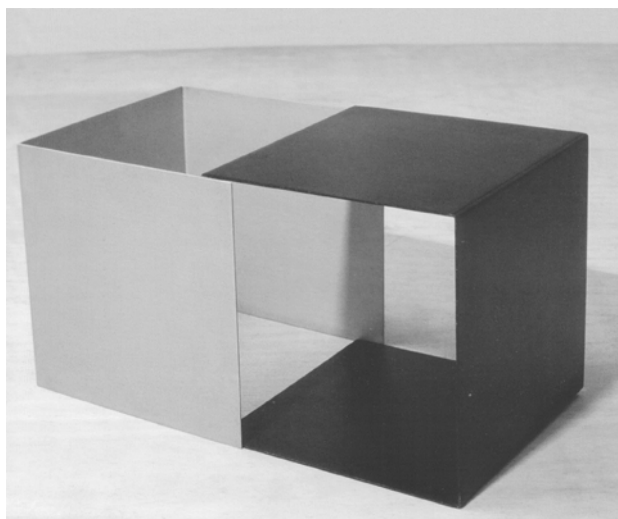
5.1.3 – Estudo 03 – Construção a partir de um quadrado





*Márcia Gregato,
Maquete em papel triplex, 1998*

Aqui é possível observar a presença dos cubos que parecem encaixados uns aos outros, influência esta do mestre Franz Weissmann, cuja obra é completamente marcada por sua presença.⁵



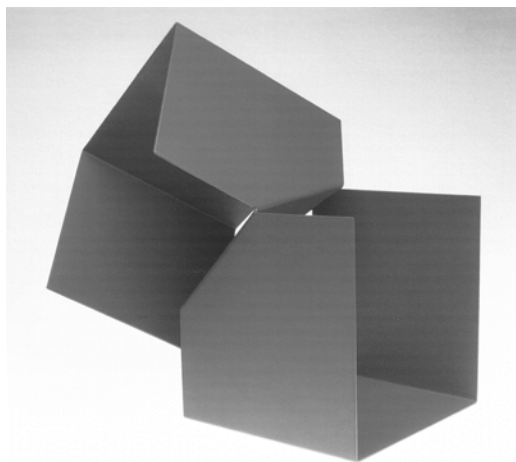
Franz Weissmann, Cubo Aberto
Alumínio Anodizado, Década de 50
15 x 15 x 15 cm (cada peça)

No entanto, na obra de Weissmann, o cubo surge muitas vezes da construção de módulos em forma de “U” que se entrelaçam ou se tocam como na obra acima - como um cubo que se abre. Neste trabalho, o artista constrói virtualmente dois cubos que neste caso, encontram-se explícitos.

Na continuidade deste trabalho temos o “Cubo desarticulado” de 1985, onde as formas em “U” são construídas por uma ligação em corte diagonal formando uma dobra. Nesta segunda peça o corte e as dobras não desprezam a matéria. Na

⁵ Sonia Salztein afirma: “Dos artistas brasileiros, oriundos da tradição construtiva, talvez o mais clássico seja Franz Weissmann: há meio século sua obra se mantém solidamente ligada a um núcleo formal originário, calcado nas potencialidades do quadrado” Em: Salztein, Sonia, “Jogos de Armar”, in: Franz Weissmann – espaços da artes brasileira, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001, p.7

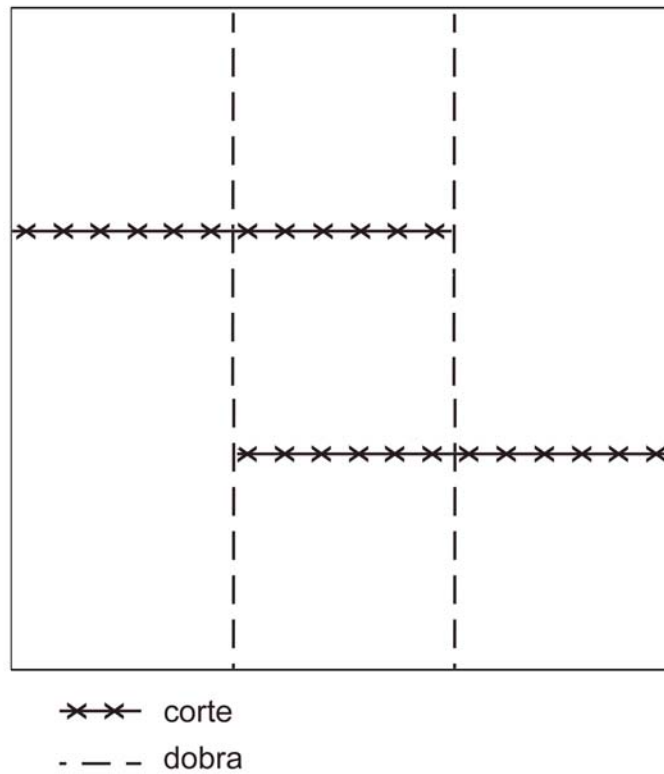
primeira da década de 50 temos o módulo independente e na segunda o módulo é interligado pelo gesto.



Franz Weissmann, Cubo Desarticulado
Ferro Pintado, 1985, 51 x 48 x 60 cm

Neste estudo – de número 03 - temos uma peça que também não despreza a matéria e permite somente através dos cortes e dobras a projeção da figura tridimensional no espaço, partindo da forma básica do quadrado bidimensional pelos cortes e dobras realizando virtualmente um conjunto de cubos sem trabalhar com um módulo em “U”.

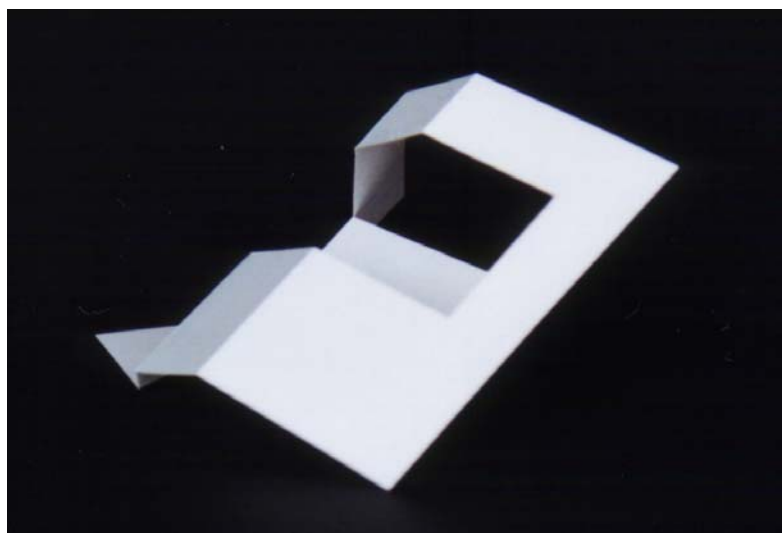
Diferente dos trabalhos anteriores em que a moldura ficava mais explícita, nesta escultura embora tenhamos a forma do quadrado central emoldurado, o corte não é mais interior a moldura ele recorta também o limite exterior da matéria como nas obras de Amílcar de Castro.

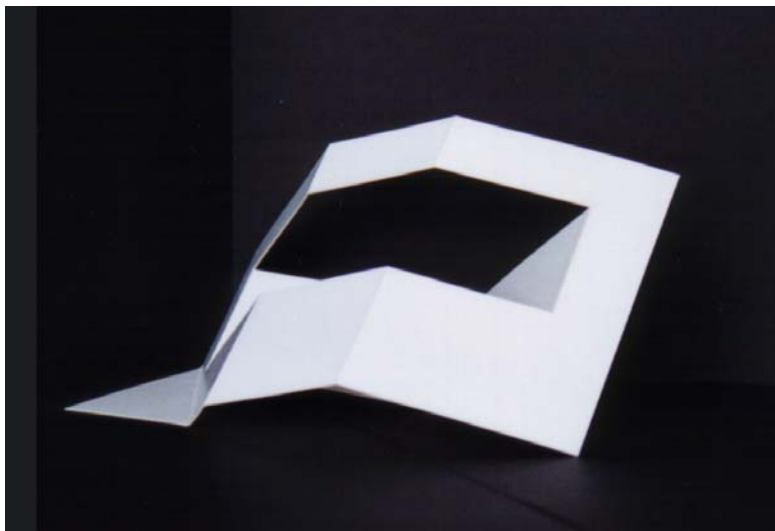
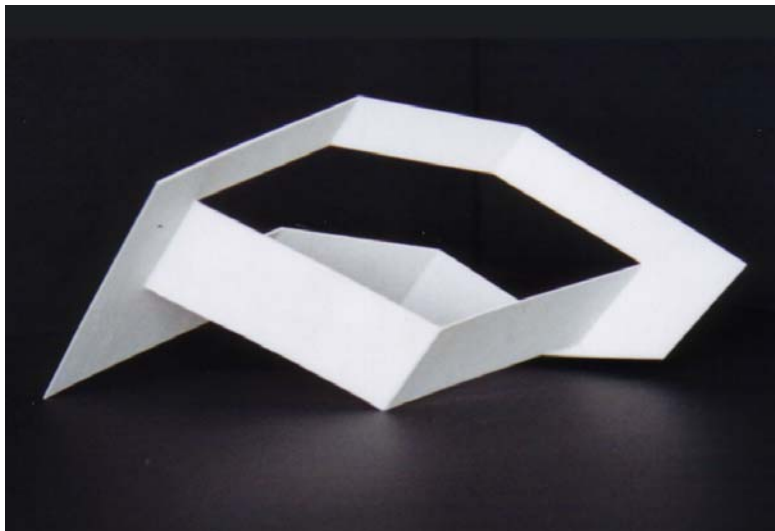


Os cortes e ângulos das dobras foram calculados proporcionalmente a fim de que resultem em uma peça simétrica e equilibrada compondo as formas de cubos virtuais.

O protótipo em chapa de ferro 5mm, branca, tem dimensões de 55 x 50 x 30 cm.

5.1.4 – Estudo 04 – Construção a partir de um retângulo

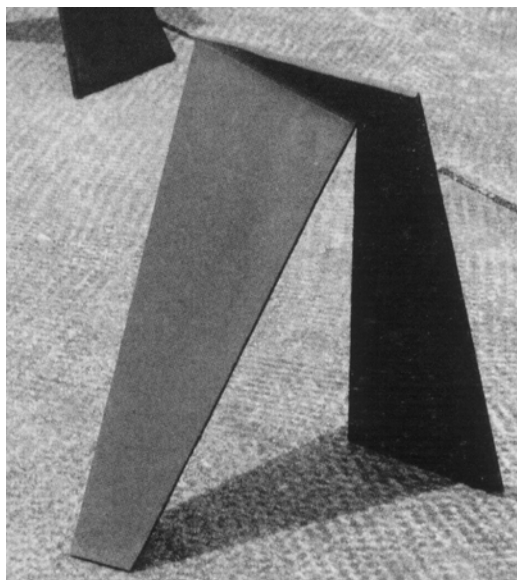




*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 1998*

Seguindo o mesmo raciocínio anterior, aqui também foi valorizada a forma em seu aspecto de equilíbrio, porém não transmitindo a idéia de leveza, mas de peso, que faz a peça repousar sobre o chão. Este repouso é dado por uma dobra sobre a moldura retangular, sendo que seu contra apoio é criado pela ponta da dobra que abre a forma retangular central.

Devemos notar que a moldura retangular dobrada em seu canto juntamente com a inclinação da peça realiza a idéia de uma forma que descarrega seu peso sobre o chão.

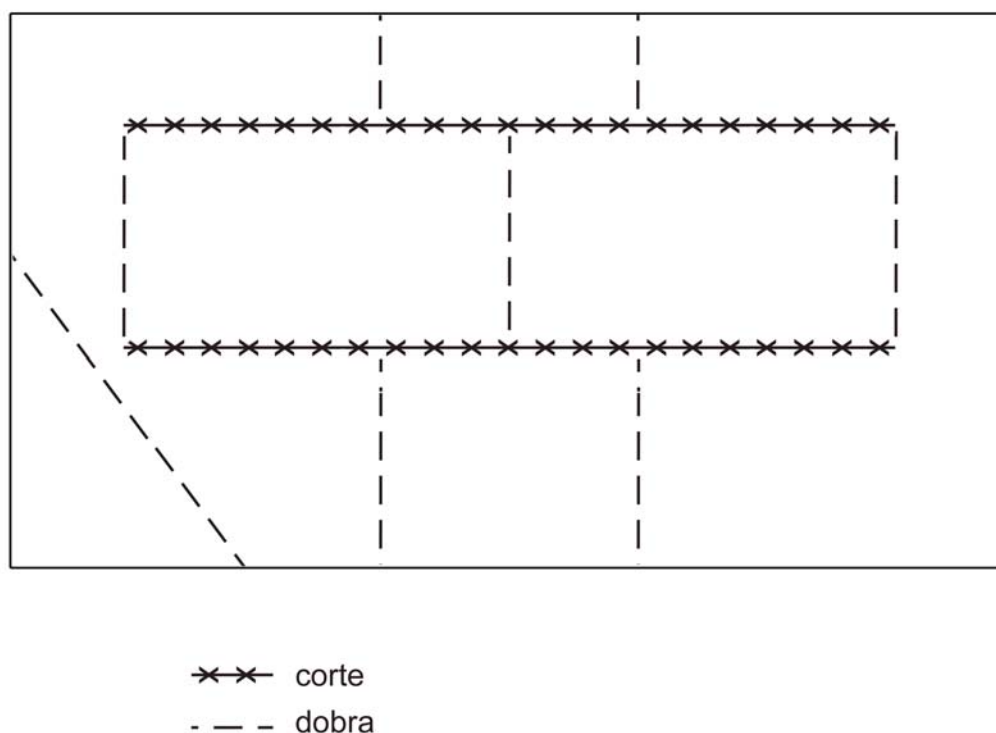


Amilcar de Castro
Esculturas de aproximadamente 30 cm de altura
realizadas nas décadas de 70 e 80 e que serviram
de modelo para obras de maiores dimensões

A realização deste estudo pode criar uma conexão com algumas obras de Amilcar, onde se observa o caráter antropomórfico da obra, que transmite a idéia de uma

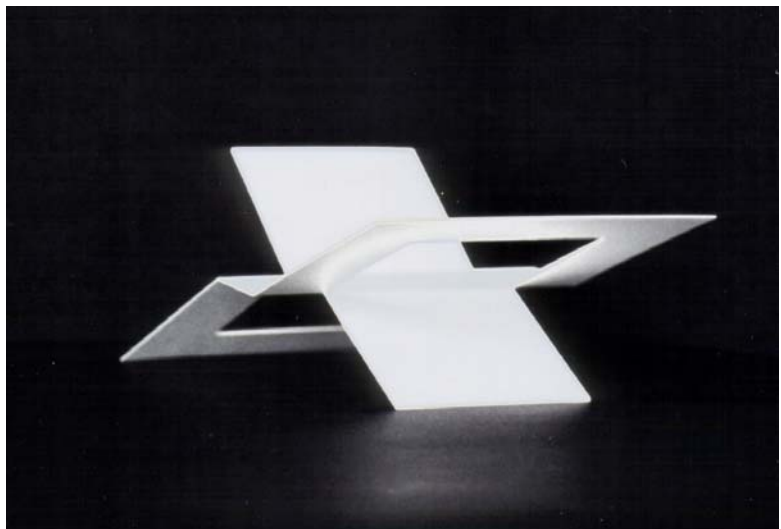
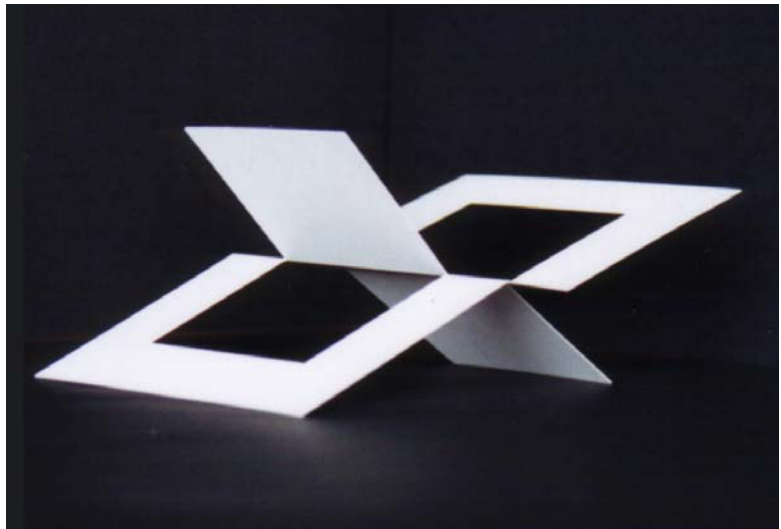
pessoa caminhando – um passo humano – característica esta que aqui se manifesta como uma forma debruçada sobre o solo.

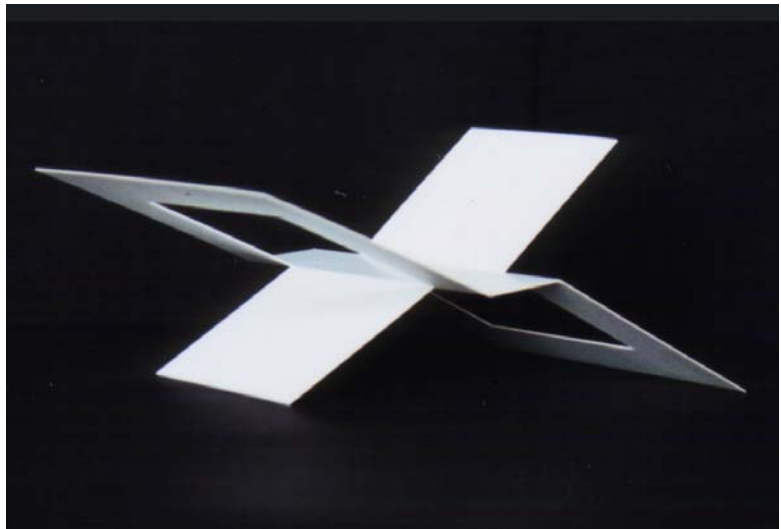
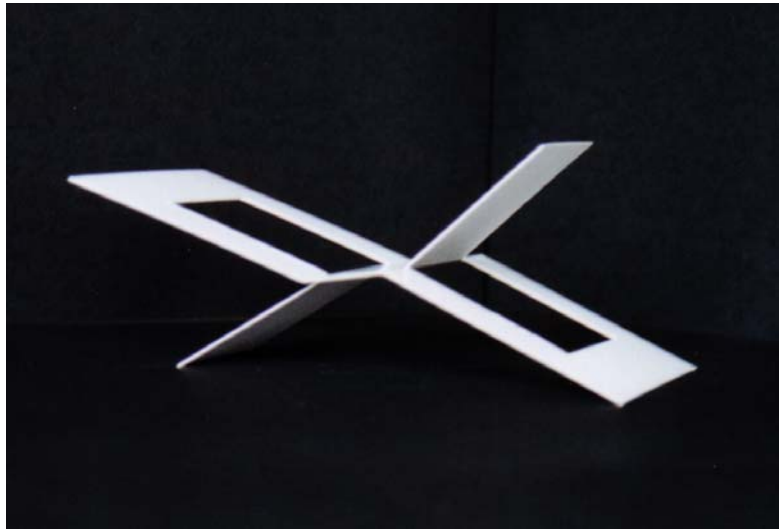
A abertura da forma central retangular é construída por duas dobras na moldura e uma única dobra no retângulo central o que cria uma ambigüidade, constituída exatamente no fato de que a forma central se dá através de um único ângulo para dentro, que pede uma única dobra para fora na moldura, o que aqui não ocorre. Caso esta única dobra para fora existisse, haveria a construção virtual da figura de um cubo, porém, com duas dobras cria-se a ambigüidade.



O protótipo de dimensões 70 x 43 x 40 cm mantém o padrão anterior em chapa de ferro 5 mm, pintada na cor branca, cortada e dobrada proporcionalmente, utilizando nas dobras o mesmo ângulo de 135 graus, voltados para pólos opostos entre si, o que permite a projeção da peça de cima para baixo.

5.1.5 – Estudo 05 – Construção a partir de um retângulo

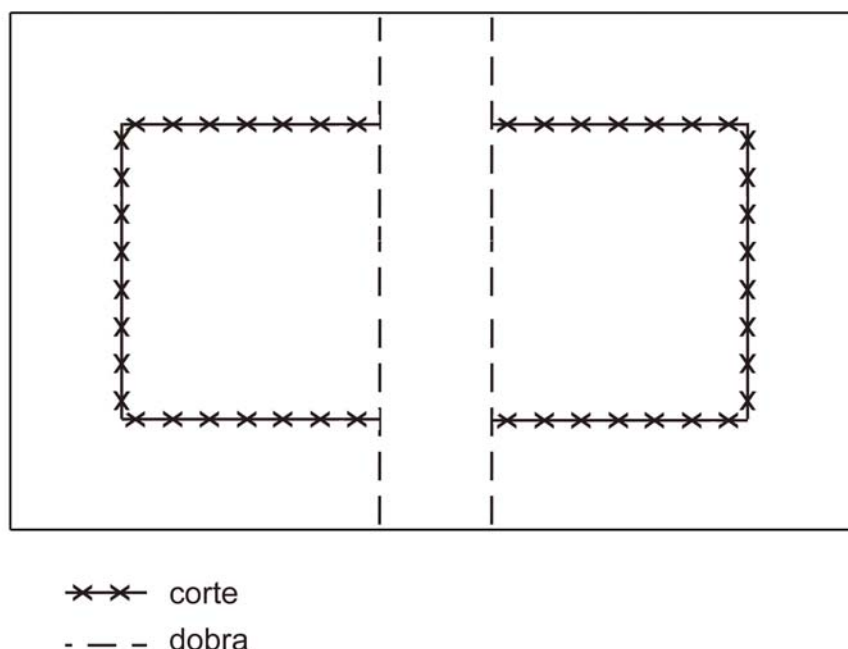


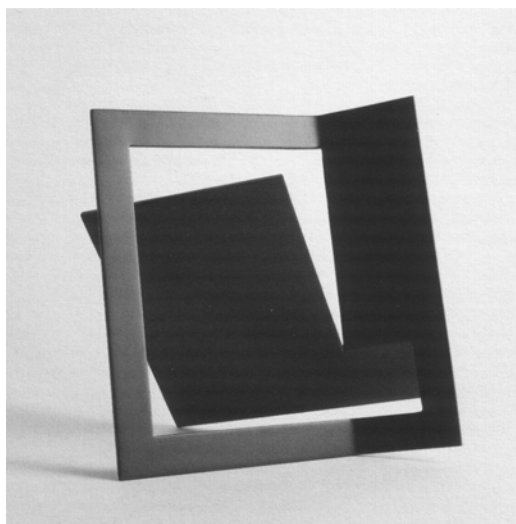


*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 1999*

Executando cortes e dobras em um retângulo, foi possível obter esta peça que parece emergir do solo, característica bastante visível na obra de Weissmann. Aqui também se observa a presença de uma moldura envolvendo a peça central que neste caso – ao contrário do que ocorre no estudo 01 – não representa tão somente um delimitador do olhar sobre o espaço, mas formas que se opõem. O resultado é uma projeção que reafirma a idéia de leveza e equilíbrio, as quais foram produzidas pela divisão simétrica e oposta das dobras, gerando uma forma de distribuição oposta entre a moldura vazia e interior cheio, ambos dobrados de tal forma que em perfil forma-se um “X”. A mesma idéia de emergir do solo pode ser reconstruída imaginando que a escultura pode voltar ao plano através de uma pressão sobre ela de cima para baixo, ou seja, voltar ao retângulo bidimensional.

A chapa retangular de 5 mm originou o protótipo de dimensões 42 x 22 x 29 cm, também pintado na cor branca com o intuito de se valorizar as formas através da luz e das sombras proporcionadas pelo ambiente.



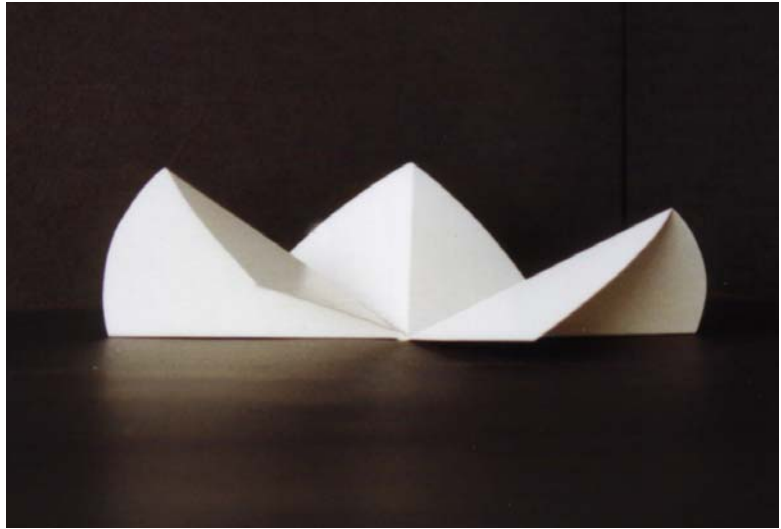


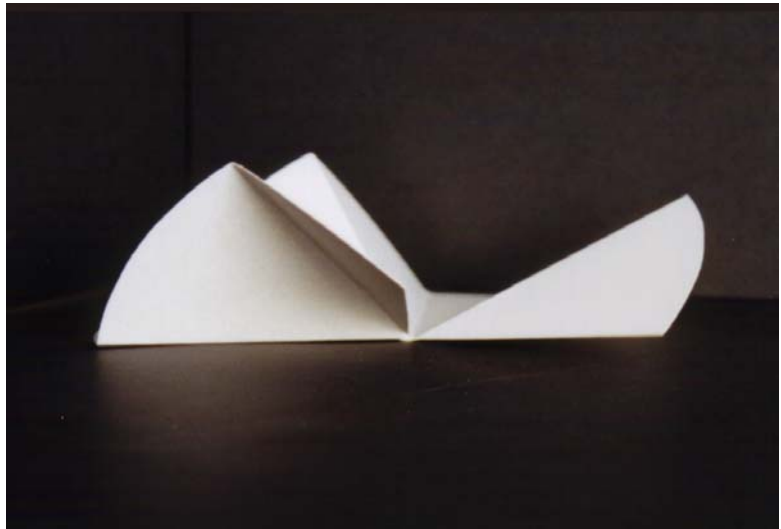
Franz Weissmann, Quadrado em plano desarticulado
Aço pintado, 1985, dimensões desconhecidas

No “Quadrado em plano desarticulado” de Franz Weissmann encontramos a atuação de cortes e dobras considerando o quadrado como um plano inicial na vertical e podemos notar que também neste trabalho a moldura externa ao quadrado central que é aberto, cria a possibilidade da verticalidade.

Neste estudo – de número 05 - o retângulo moldura com seu retângulo central encontra-se no chão e é levantado pelos cortes e dobras. Como já afirmado anteriormente, na obra de Weissmann, os planos estão desde a concepção no espaço, como que flutuando e seus cortes e dobras o permitem resistir à gravidade. Devemos então lembrar Amilcar de Castro, cujos trabalhos parecem partir desde a concepção das obras com suas formas sobre o chão, como exemplo: o círculo. Neste sentido este trabalho guarda semelhança com tal procedimento de Amilcar e também com o de Weissmann, na dobra realizada sobre a moldura. A diferença com Weissmann, é que no caso dele as dobras na moldura não são simétricas como ocorre neste estudo.

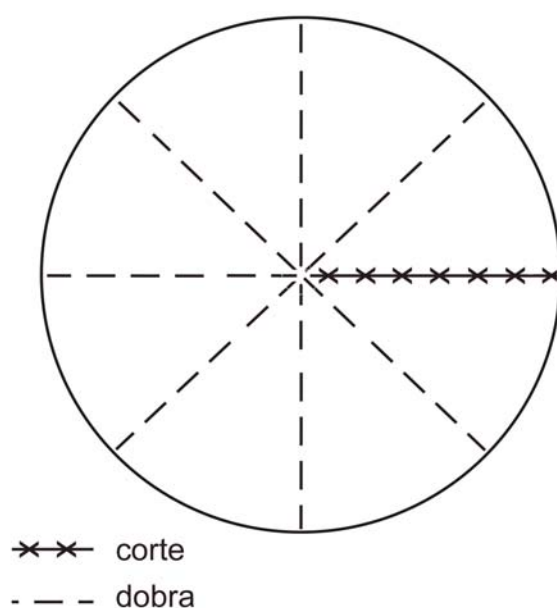
5.1.6 – Estudo 06 – Construção a partir de um círculo





*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 2001*

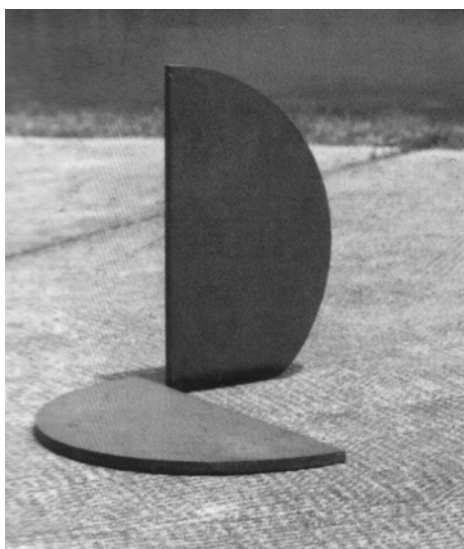
A intervenção aqui se dá partindo de um círculo, dividido igualmente em pontos que unidos ao centro formam raios e arcos proporcionais e eqüidistantes.



Um corte é feito em um dos raios e nos demais são executadas dobras em ângulos iguais e inversos, resultando em uma peça de formato circular, de dimensões 60 x 15 x 60 cm que pode ser associada a algumas obras de Amilcar.

Enquanto em Amilcar encontramos a máxima economia de cortes e dobras - como na escultura círculo dos anos 70 e 80 -, neste estudo - de número 06 - temos a reprodução de um número maior de dobras. Este número maior de dobras evidencia o círculo dividido, ao mesmo tempo em que dá um caráter de módulo às partes dobradas. A economia de Amilcar constrói com gestos mínimos que podem recompor a forma inicial do círculo sobre o chão.

Neste exercício, também a forma pode ser recomposta pela movimentação dos módulos para o solo. Sendo este trabalho simétrico, o contrário do que ocorre em Amilcar.

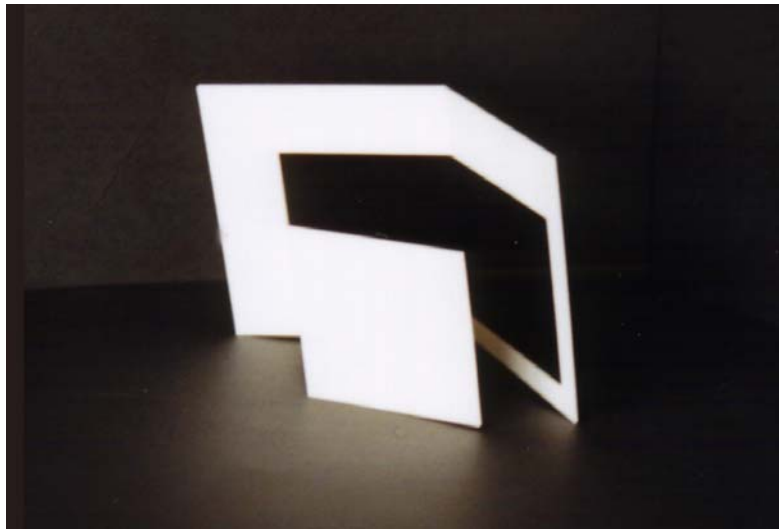


Amilcar de Castro
Escultura de aproximadamente 30 cm de altura
realizada nas décadas de 70 e 80 e que serviu
de modelo para obras de maiores dimensões

Outra diferença fundamental é que a única dobra de Amilcar não passa pelo centro da circunferência, ela mostra um gesto que verga a matéria, enquanto em meu trabalho as dobras flexibilizam a matéria e a modulam.

As linhas externas levam o olhar do observador a percorrer os espaços vazios que surgem em meio ao ferro sulcados pelos módulos.

5.1.7 – Estudo 07 – Construção a partir de um retângulo





*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 2001*

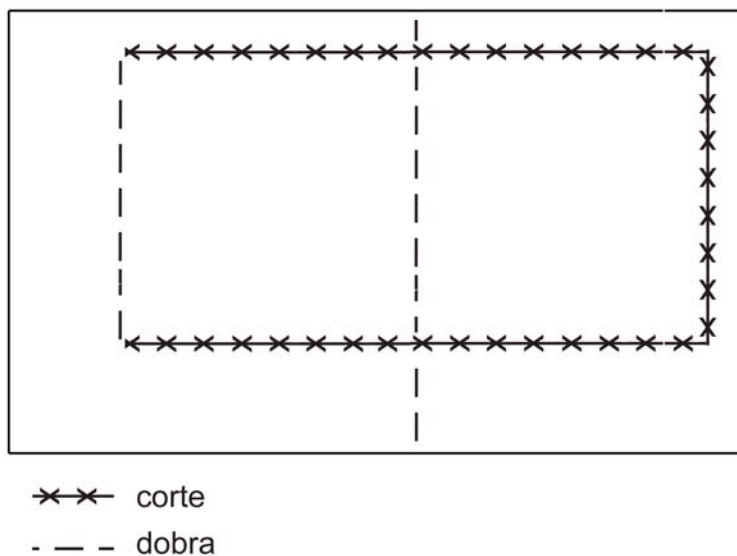
Os espaços criados no entorno desta peça possibilitam além da interferência do espaço, a interação entre espectador e obra, características estas, importantíssimas nas obras de Amilcar e Weissmann. Neste trabalho, tal interação poderia ser ampliada se a escala da escultura fosse também ampliada para uma escala onde o espectador pudesse caminhar não só circulando a obra como penetrando por seus espaços intermediários.

Este trabalho, juntamente com alguns outros aqui investigados, guardam características arquitetônicas semelhantemente ao que ocorre em alguns trabalhos de Weissmann.

Neste caso, novamente reconstrói-se a figura virtual do cubo, sem que ele exista de fato. Aqui também como nas obras de Weissmann, a forma bidimensional a ser recortada encontra-se desde a concepção do trabalho na vertical enquanto o corte e a dobra conferem a possibilidade de que a mesma se sustente em pé.

Outra característica desta obra é que ela tem dois pontos de vista privilegiados: olhando de frete vemos uma janela aberta com um cubo virtual de fundo cheio e olhando do lado oposto temos duas arestas do cubo cheio e seu interior vazio moldado pela moldura. Olhando de perfil veremos as formas se movimentando para dar vida a sua existência.

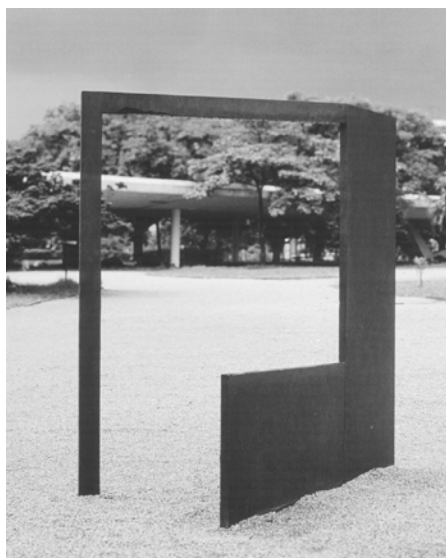
As linhas abertas convidam o espectador a adentrá-la traçando uma linha de continuidade com o ambiente que a envolve compondo com sua insinuação arquitetônica.



Aqui, um retângulo bidimensional – uma chapa de ferro de 5mm – dá origem ao objeto tridimensional, de dimensões 37 x 25 x 22 cm, através de intervenções de cortes e dobras em ângulos também inversamente proporcionais para dentro e para fora, formando uma moldura que envolve o cubo virtual central.

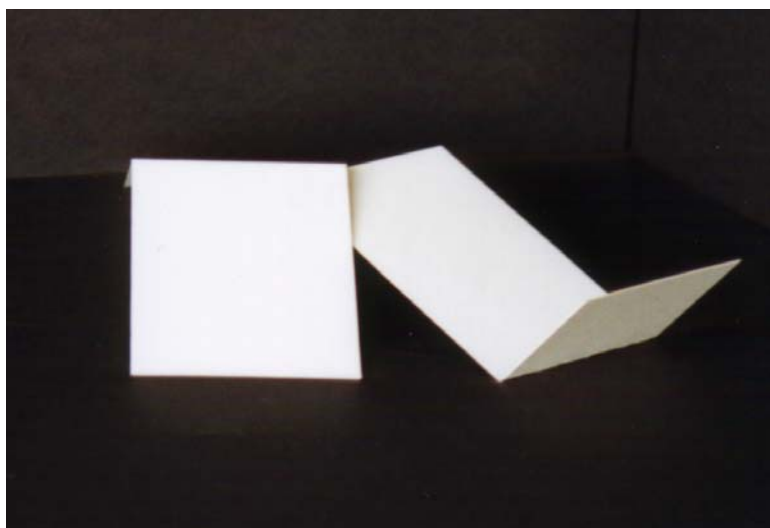
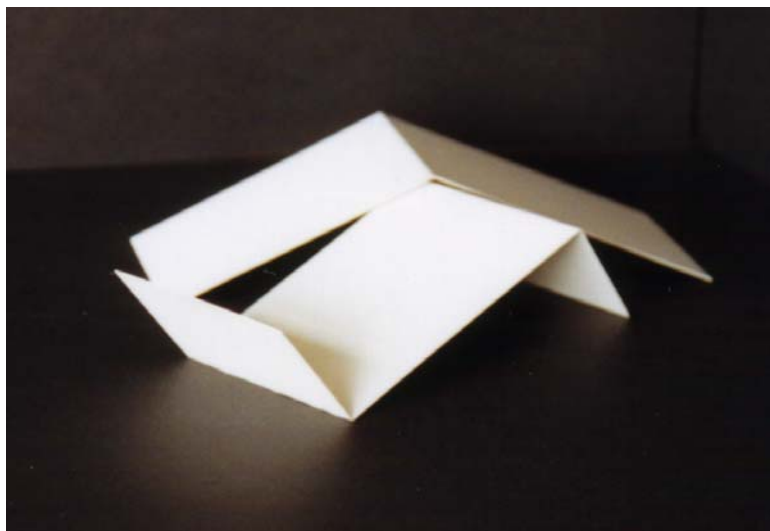
No trabalho de Franz Weissmann (abaixo), temos também a moldura, no entanto ela encontra-se deslocada criando com o corte dois “L” sempre presentes na obra do artista. Neste caso a matéria retirada do quadrado central desapareceu, diferentemente dos procedimentos de Amilcar de Castro e também dos meus.

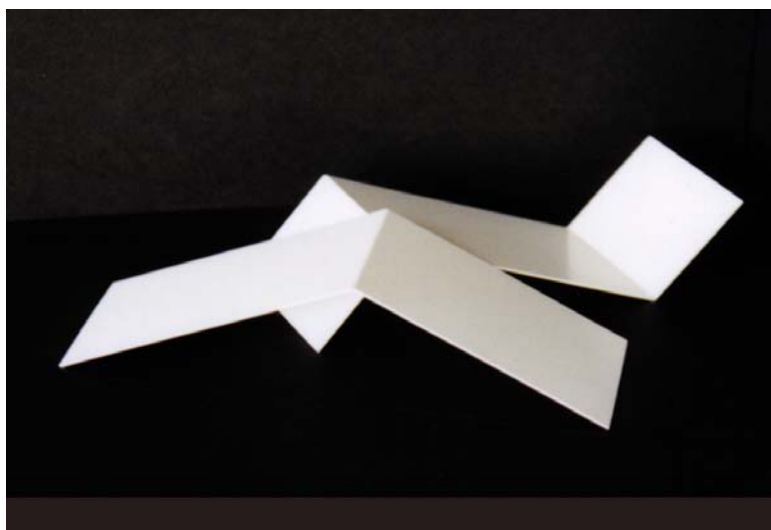
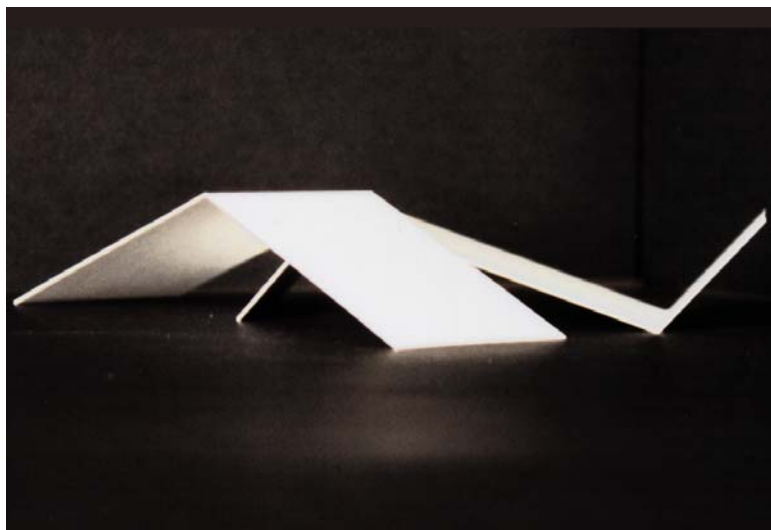
Nesta escultura de Weissmann, o vazio não é intermediário, ao contrário do que ocorre neste estudo, que leva a outra forma a compor o espaço, como consequência dele, ele é o próprio assunto. Em Weissmann, o quadrado bidimensional encontra-se na vertical e é mantido pela dobra na formação de dois “L” da moldura que ao abrir-se foram também um vazio na forma de “L”.



Franz Weissmann, Quadrado aberto em fitas
Aço pintado, 1985, 240 x 240 x 120 cm

5.1.8 – Estudo 08 – Construção a partir de dois retângulos semelhantes formando uma composição





*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 2001*



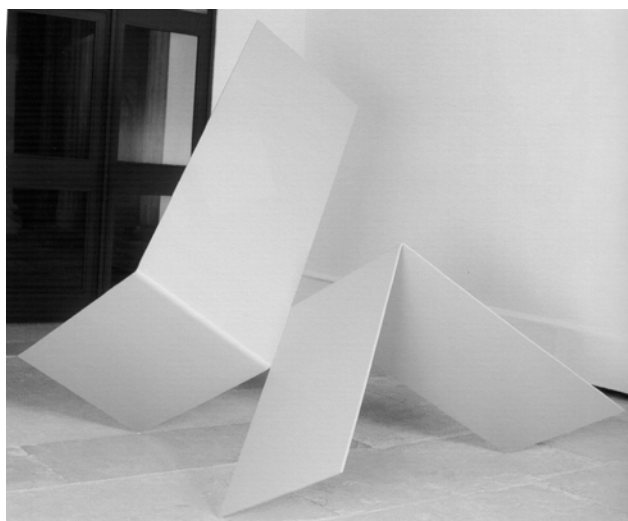
As fitas dobradas resultam em um protótipo de dimensões 38 x 14 x 45 cm, que permite se observar nos espaços vazios outras figuras geométricas tridimensionais.

Para este estudo foram utilizados dois retângulos de mesmo formato e dimensões, porém com dobras diferenciadas, resultando em uma composição de fitas separadas que podem, perfeitamente, ser manipuladas pelo espectador, criando assim uma relação de interação mais direta com o mesmo.

Uma forma é criada com apenas uma dobra e outra com duas, onde se evita a repetição modular, muitas vezes encontrada em Weissmann.

Este trabalho, em pequena escala permite a participação do espectador, e em grande escala ficaria próximo à escultura “Minimal”. Também nos trabalhos de Weissmann podemos encontrar uma aproximação com o Minimalismo, no entanto é justamente na escala que suas estruturas se diferenciam. Podemos ver

claramente a modulação em estruturas “L” se tocando, no entanto, esta estrutura criada surge de um gesto finito diferente da repetição minimalista.

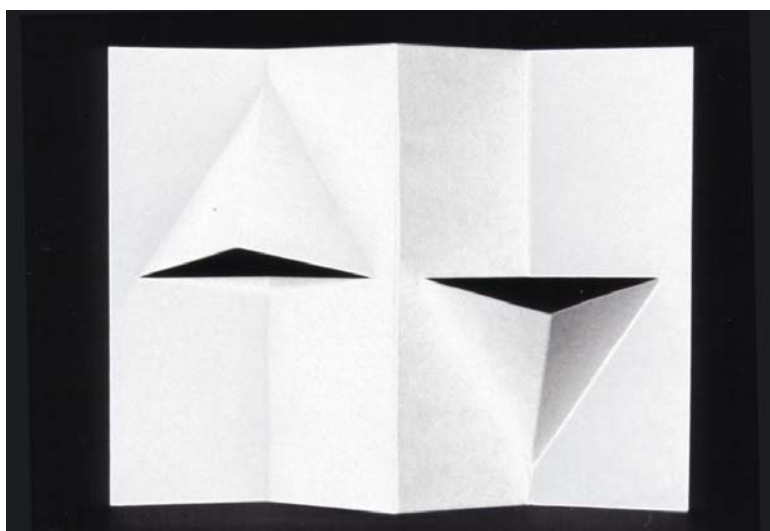
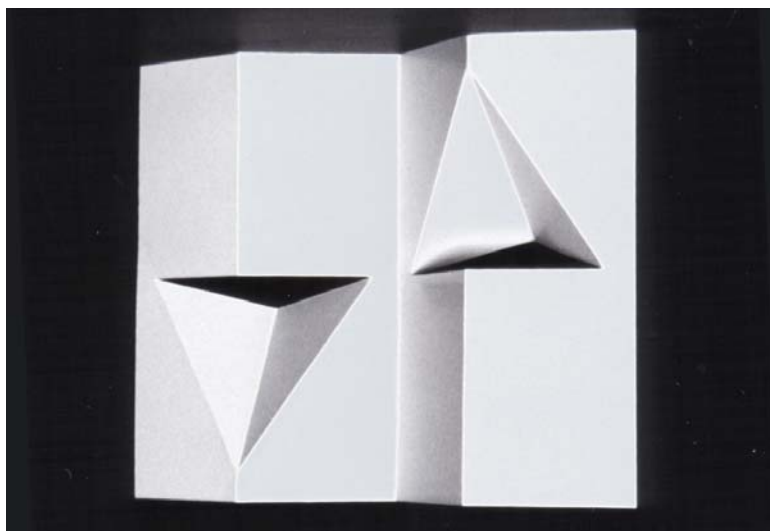


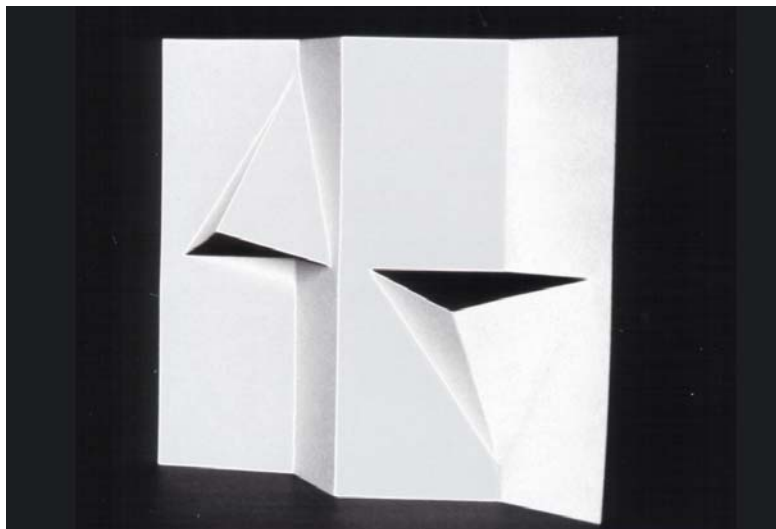
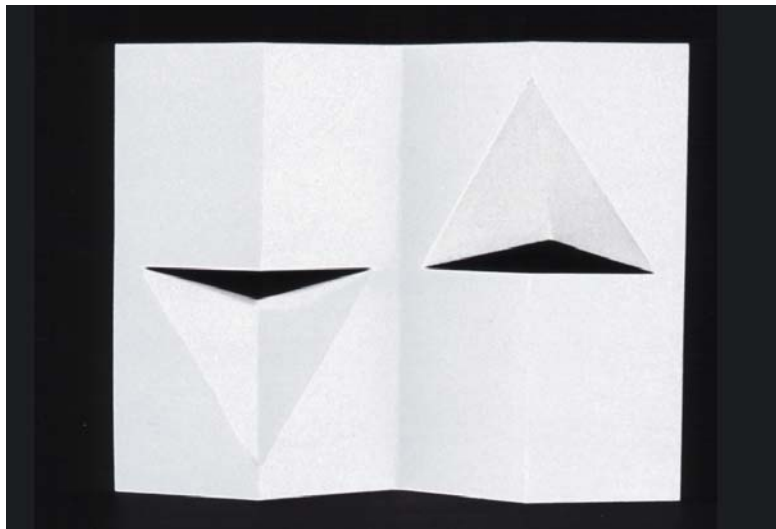
Franz Weissmann, Dois cubos em fita
Aço pintado, década de 90, 170 x 120 x 100 cm

No trabalho de Weissmann, feito e pensado diretamente através da maquete, o artista experimenta e solda a forma encontrada e depois a pousa ao solo. No caso desta escultura, foram criados três pontos de apoio, portanto, ela não está sujeita a sua construtividade apenas por sobreposição, encostamento e a possibilidade de sua existência; como ocorre neste estudo – de número 08 – onde a manipulação do espectador se depara com a sua existência e esta não pode ser desconsiderada, ou seja, não será soldada para vencer a gravidade.

Outra característica Minimal neste trabalho é o fato de as formas ficarem próximas ao solo, que neste caso, se manifesta através do encontro entre as duas fitas dobradas, que criam movimentos rentes ao chão.

5.1.9 – Estudo 09 – Construção a partir de um retângulo





*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 2001*

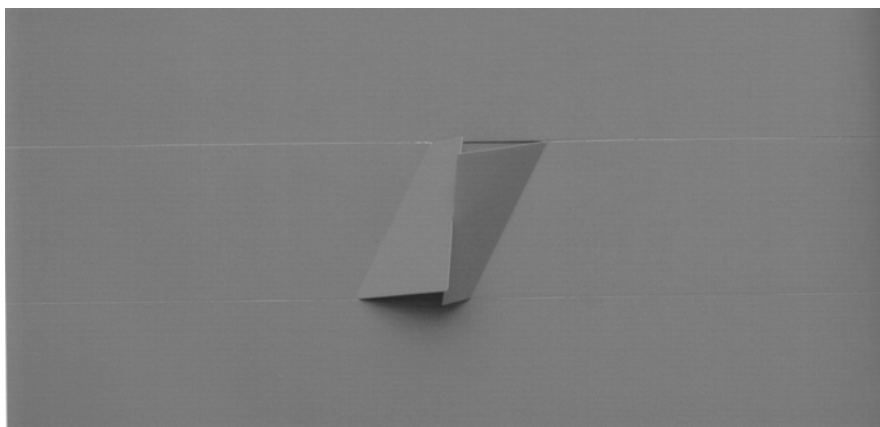
Considero este estudo um dos primeiros indícios do surgimento de um caminho próprio, que mescla influências dos dois mestres aqui estudados, ao mesmo tempo em que apresenta novos desdobramentos. Neste caso, embora os volumes virtuais de tetraedros criados sejam perceptíveis, o campo recortado e modulado verticalmente produz mais fortemente a sensação de bi que tridimensionalidade.

Este trabalho tem como característica principal o relevo, portanto temos novamente dois pontos de vista privilegiados para o espectador, os quais são negativos um do outro. Características minimalistas também podem ser conferidas ao trabalho, caso a modulação e a escala sejam ampliadas. Poderia ser acrescida ainda outra característica, como se estes relevos fossem repetidos.

Talvez esta peça possa ser comparada a alguns trabalhos de Weissmann executados nos anos 70 em chapas de alumínio pintadas, segundo descreve Sonia Salztein: ¹

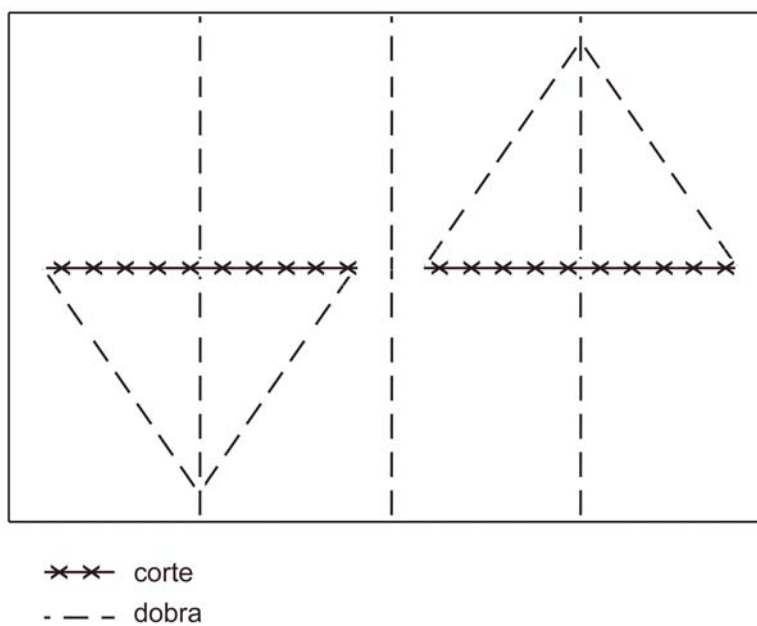
“Surpreendentemente, entre os anos de 1974 e 1975 era possível detectar uma discreta atmosfera metafísica emanando de uma série nova e prolífica de trabalhos em que o escultor se concentrava, trabalhos conhecidos, a propósito, como “janelas metafísicas”. Eram relevos em chapas metálicas coloridas, que repunham a questão da pintura em plena estiagem conceitual dos anos 70, além disso, tonificando e reabrindo em chave própria a tradição da pintura construtiva, em notável contraponto à pintura de corte minimalista que se fazia por essa época nos Estados Unidos”.

¹ SALZTEIN, Sônia. **Franz Weissmann – Espaços da Arte Brasileira**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p.34.



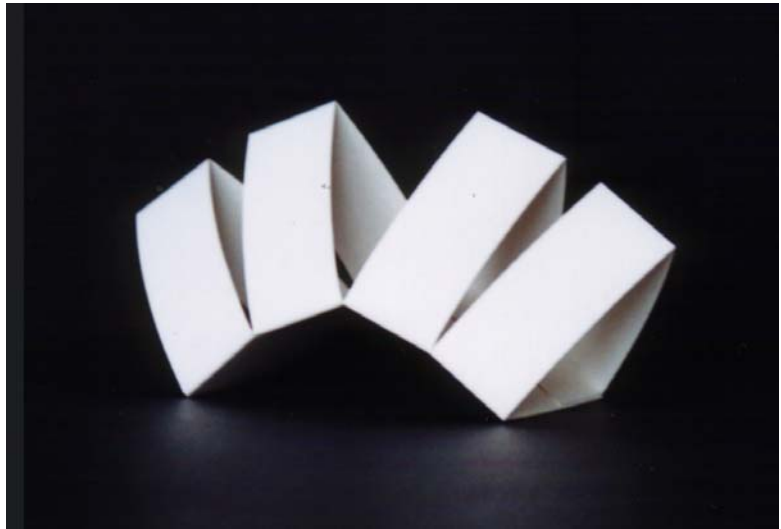
Franz Weissmann, Relevo
Duralumínio pintado, 1974
60 x 120 x 10 cm

O procedimento aqui utilizado assemelha-se aos demais, fazendo uso mais uma vez dos cortes e dobras, porém resultando em uma espécie de relevo, um protótipo de dimensões 51 x 48 x 20 cm onde se observa presença de dois planos intercalados e justapostos, revelando espaços que conferem a sensação da construção de tetraedros virtuais.



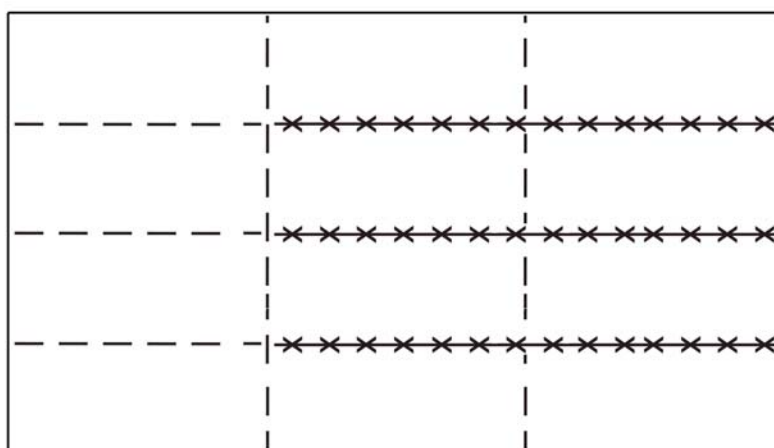
5.1.10 – Estudo 10 – Construção a partir de um retângulo





*Márcia Gregato,
maquete em papel triplex, 2001*

Partindo de um retângulo foi possível executar cortes paralelos, que, complementados pelas dobras proporcionalmente pensadas e seguindo um mesmo ângulo, resultam em uma peça composta por fitas articuladas que se fecham em triângulos semelhantes e contínuos.



x x x corte
 - - - dobra

O estilo pessoal – citado no estudo anterior - torna-se aqui mais evidente, fato este que não impede uma alusão às obras até aqui analisadas: o protótipo, de dimensões 75 x 38 x 25 cm através da proporcionalidade dos cortes e dobras, representa a idéia do equilíbrio – presente em Weissmann - ao mesmo tempo em que reafirma a sensação de repouso da peça sobre o solo – presente na obra de Amilcar.

No entanto, aqui, os cortes e as dobras se multiplicam criando uma modulação de triângulos que através das dobras dão a idéia de movimento e energia. Como um efeito cinematográfico de movimento virtual onde a energia se movimenta de um lado para outro de forma pendular. Neste trabalho a moldura foi desprezada e os cortes seguiram rentes ao limites da chapa, no entanto cada tira volta-se sobre ela mesma e forma os triângulos que para existirem devem ser soldados em uma das

arestas. Não correspondem ao tratamento mais rigoroso de Amílcar de Castro onde a solda não existe, nem tão pouco a criação o volume em nosso caso a construção de um prisma seccionado e arcado.

Capítulo VI

Biografias e referências históricas das produções artísticas

7.1 – AMILCAR DE CASTRO

O brasileiro Amilcar Augusto Pereira de Castro, nascido em Paraisópolis, MG, no ano de 1920 muda-se com a família para Belo Horizonte em 1934, onde cursa a Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais no período de 1941 a 1945¹.

Já demonstrando certo interesse pelas artes, passa a partir de 1944, a frequentar curso livre de desenho e pintura com Guignard², na Escola de Arquitetura e Belas Artes, e estuda escultura figurativa com o mestre Franz Weissmann³.

¹ Era filho de um juiz, a quem acompanhava pelo interior de Minas Gerais, vendo de perto os problemas do povo brasileiro - fato que o levou a tentar estudar Direito, até que percebeu que lhe faltava talento para isso.

² Com Alberto da Veiga Guignard, Amilcar aprendeu a desenhar com grafite duro, marcando o papel em sulcos e impossível de ser apagado - lição que considerou essencial para o caráter rigoroso assumido por sua obra posteriormente. Foi com Guignard que ele aprendeu a importância do desenho. O pintor procurava ensinar a precisão e o controle do traço ao estimular seus alunos a utilizar apenas o lápis mais duro que houvesse, de forma que qualquer erro ficasse no papel, sem poder ser apagado. Essa lição calou fundo. Toda a obra de Amilcar nasce no desenho. É a partir dele que ganham vida suas gravuras, sua pintura, suas esculturas ou os belos projetos gráficos que desenvolveu para vários jornais do País.

Depois de formado em Direito, assume por curto período de tempo alguns cargos públicos, rapidamente abandonados, assim como a carreira de advogado.

No início da década de 50, muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como diagramador em diversos periódicos cariocas e mineiros.

Figura discreta, porém sempre presente, o artista protagonizou vários momentos importantes da arte brasileira desde os agitados anos 50 e serviu de inspiração para as gerações que o sucederam.

Em 1953, fez sua primeira escultura⁴, inspirado numa obra do suíço Max Bill. Ao longo de quase 50 anos de carreira, construiu uma sólida obra, que lhe valia na opinião de muitos o título de maior escultor vivo do País.

A predileção por linhas geométricas e sua freqüente aplicação em materiais difíceis de serem trabalhados, como o ferro e o granito, marcaram toda a produção. "Gosto de coisas retas, diretas, simples; gosto de fazer uma escultura que não deixa restos", dizia.

Apesar da concisão e rigor com que moldava materiais tão duros, suas esculturas não demonstravam frieza. Ao contrário, revelavam a poesia singular de um artista, para quem arte é emoção. No fim dos anos 50, Amilcar participa de exposições do grupo concretista, no Rio de Janeiro e em São Paulo, integra o Manifesto Neoconcreto - para ele o maior acontecimento da arte brasileira - e participa em Zurique da Mostra Internacional de Arte Concreta, organizada por Max Bill.

³ Convém lembrar que nesta época Weissmann ainda não era o construtivo que hoje conhecemos e que ambos trilharam seus caminhos em busca das relações entre as formas e o espaço de maneira paralela, porém independente.

⁴ Sua primeira escultura construtiva foi selecionada e exposta na Bienal Internacional de São Paulo no ano de 1953.

Em 1968, vai para Nova York e Nova Jersey, conjugando bolsa de estudo da Guggenheim Memorial Foundation, em Nova Jersey, com o prêmio viagem ao estrangeiro obtido na edição de 1967 do Salão Nacional de Arte Moderna.

De volta para o Brasil em 1971, fixa residência em Belo Horizonte⁵. Em 1973, torna-se professor de composição e escultura da Escola Guignard, na qual trabalha até 1977, inclusive como diretor. Leciona na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, entre as décadas de 70 e 80.

Em 1990, aposenta-se da docência e passa a dedicar-se com exclusividade à atividade artística.

Falece⁶, aos 82 anos, no dia 22 de novembro de 2002, vítima de insuficiência cardíaca e respiratória, no Hospital Felício Rocho, em Belo Horizonte, MG, deixando a esposa, dona Dorcília e três filhos, Rodrigo, Ana Maria e Pedro.

Amilcar construiu ao longo de meio século de arte uma obra⁷ marcada pela concisão e pelo rigor sem, em nenhum momento, abandonar o que considerava o caráter central da obra de arte: a emoção. "Não existe inteligência se antes não há sensibilidade; não há nada no intelecto que antes não tenha passado pelos sentidos", afirmava ele, explicando por que sua obra - apesar de simples, construtiva e abstrata - toca tão profundamente o público.

⁵ "Quando voltei para o Brasil, tentei ir para o Rio, depois para São Paulo, mas estávamos no governo Médici, estava tudo muito ruim e existia uma falta de esperança geral", disse Amilcar em uma longa entrevista publicada pela Editora Circuito Atelier.

⁶ O corpo do artista foi velado durante a manhã e início da tarde na Assembléia Legislativa de Minas. O então governador do estado, Itamar Franco, decretou luto oficial por três dias.

⁷ Existe na obra de Amilcar uma profunda relação com o Brasil, tanto em termos formais quanto sociais. Admirador de Machado de Assis e do conterrâneo Guimarães Rosa, o também poeta Amilcar traduz em seu trabalho o desejo de transformar a herança histórica colonial brasileira, comparando-a ao ferro, que se perpetua resistindo à mudança e ao gesto do escultor.

7.1.1 – Atividades Artísticas em Ordem Cronológica

DATA	LOCAL	DESCRIÇÃO
1952 a 68	Rio de Janeiro - RJ	Atua como diagramador nas revistas A Cigarra e Manchete.
1957 a 59	Rio de Janeiro - RJ	Inicia projeto de reforma gráfica do Jornal do Brasil ⁸ .
1959	Rio de Janeiro - RJ	Assina o Manifesto Neoconcreto, com Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.
1960 a 70	Rio de Janeiro – RJ Belo Horizonte - MG	Diagramador dos jornais Diário Carioca, Última Hora, Estado de Minas e Diário de Minas.
1964	Rio de Janeiro - RJ	Realiza cenografia para enredo da Escola de Samba Mangueira ⁹ , auxiliado por Jackson Ribeiro e Hélio Oiticica.
1971 a 77	Belo Horizonte - MG	Leciona composição, escultura e desenho na Escola Guignard, da qual mais tarde se torna diretor.
1973 a 90	Belo Horizonte - MG	Leciona composição, escultura, desenho e teoria da forma na Faculdade de Belas Artes da UFMG.
1977	Belo Horizonte - MG	Restringe suas atividades didáticas apenas à Faculdade de Belas Artes da UFMG.

⁸ Promoveu uma verdadeira revolução gráfica na diagramação do Jornal do Brasil, criando o primeiro jornal graficamente moderno do País.

⁹ A partir dos desenhos de Amilcar, nasciam suas pinturas, gravuras e esculturas. Nasciam também diálogos com outras áreas artísticas, como os estudos para a grife mineira Patachou, a cenografia da escola de samba da Mangueira, nos anos 60, e a diagramação de diversos jornais. "Não penso em nada senão fazer o desenho", disse ao jornal O Estado de SP, em 2000, por ocasião das homenagens aos seus 80 anos.

1984	Contagem - MG	Participa do projeto da Escola de Artes e Ofícios de Contagem, destinada a estudantes pobres. O projeto não é levado adiante pelas autoridades municipais.
1987	Madri (Espanha)	Representa o Brasil no Projeto Esculturas Latino-Americanas.
1988	Rio de Janeiro - RJ	Escreve texto para a exposição de Fani Bracher intitulada Pinturas 1987/88, na Galeria Bonino.
1991	Belo Horizonte - MG	Volta a pintar e inicia experiências de escultura em cerâmica.
2001	São Paulo - SP	Recebe o prêmio de melhor exposição do ano da APCA

7.1.2 – Outras Atividades em Ordem Cronológica

DATA	LOCAL	DESCRIÇÃO
1948	Belo Horizonte - MG	Torna-se chefe de gabinete da Secretaria de Segurança Pública de Minas Gerais.
1949	Belo Horizonte - MG	É indicado como tesoureiro do Tribunal de Justiça de Minas Gerais.
1952	Rio de Janeiro - RJ	Trabalha no escritório carioca do Departamento do Café de Minas Gerais.

7.1.3 – Exposições Individuais

- 1969** - Nova York EUA, Galeria Kornblee - Individual
- 1978** - São Paulo SP, Gabinete de Artes Gráficas - Desenhos
- 1979** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Individual
- 1980** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Gravura Brasileira - Desenhos e Litografias
- 1980** - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Individual
- 1981** - Belo Horizonte MG, Galeria e Escola de Arte Gesto Gráfico - Individual
- 1982** - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Babenco - Individual
- 1983** - Belo Horizonte MG, Galeria e Escola de Arte Gesto Gráfico - Individual
- 1983** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Thomas Cohn - Individual
- 1985** - Belo Horizonte MG, Galeria e Escola de Arte Gesto Gráfico - Individual
- 1985** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Thomas Cohn - Individual
- 1986** - Ouro Preto MG, Museu da Inconfidência - Desenhos e Esculturas
- 1986** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Paulo Klabin - Individual
- 1986** - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Individual
- 1987** - São Paulo SP, Unidade II da Galeria de Arte - Desenhos e Esculturas
- 1987** - Belo Horizonte MG, Galeria de Arte Fernando Paz - Individual
- 1987** - Belo Horizonte MG, Galeria de Arte Lucchesi - Individual
- 1988** - Brasília DF, Espaço Capital Arte Contemporânea - Desenhos, Esculturas e Gravuras
- 1988** - São Paulo SP, Galeria de Arte Paulo Vasconcellos - Individual
- 1989** - Belo Horizonte MG, Galeria e Escola de Arte Gesto Gráfico - Individual
- 1989** - São Paulo SP, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Individual
- 1989** - Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - Retrospectiva
- 1990** - São Paulo SP, Paço das Artes - O espaço do artista quando jovem
- 1990** - Belo Horizonte MG, Galeria Novo Tempo - Individual
- 1990** - Belo Horizonte MG, Galeria Cidade, Belo Horizonte - Desenhos e Esculturas

1990 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Thomas Cohn - Individual

1991 - São Paulo SP, Galeria Fernando Pedro Escritório de Arte - Individual

1991 - Belo Horizonte MG, Cemig Espaço Cultural Galeria de Arte - Individual

1992 - Belo Horizonte MG, Manoel Macedo Galeria de Arte - 10 Anos: Amilcar de Castro

1993 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Amilcar de Castro

1993 - Niterói RJ, Galeria de Arte UFF - Desenhos e Esculturas

1994 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Desenhos e Esculturas

1996 - Rio de Janeiro RJ, Secretaria Municipal de Cultura - Desenhos e Múltiplos da obra instalada no Centro do Rio de Janeiro

1996 - Florianópolis SC, Museu Victor Meirelles - Desenhos, Gravuras e Maquetes

1996 - Buenos Aires (Argentina), Galeria Portinari - Un Exponente del Concretismo Brasileiro

1997 - Curitiba PR, Ybakatu Espaço de Arte - Individual

1998 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Amilcar de Castro

1998 - Goiânia GO, Fundação Jaime Câmara - Individual

1998 - Rio de Janeiro RJ, Palácio Gustavo Capanema - Sala Especial Amílcar de Castro

1999 - Belo Horizonte MG, Kolams Galeria de Arte - Amilcar de Castro

1999 - Rio de Janeiro RJ, Centro de Artes Hélio Oiticica - Esculturas e Desenhos

1999 - Recife PE, MAM-PE - Esculturas e Desenhos

1999 - Vitória ES, Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES/SPDC - Esculturas e Desenhos

2000 - São Paulo SP, Galeria Thomas Cohn - Esculturas e Desenhos

2000 - Belo Horizonte MG, Kalil e Lauar Galeria de Arte - Esculturas, Desenhos, Gravuras e Cerâmicas

2000 - Rio de Janeiro RJ, Centro de Arte Hélio Oiticica e Praça Tiradentes - Esculturas e Desenhos

2001 - São Paulo SP, Galeria Thomas Cohn - Individual

- 2001** - São Paulo SP, Pinacoteca do Estado - Lançamento do livro Amilcar de Castro, esculturas e desenhos
- 2001** - Porto Alegre RS, Centro Cultural APLUB - Esculturas e Desenhos
- 2002** - Rio de Janeiro RJ, Silvia Cintra Galeria de Arte - Individual
- 2002** - Rio de Janeiro RJ, Armazém do Rio - Individual

7.1.4 – Exposições Coletivas

- 1947** - Rio de Janeiro RJ, MNBA - 53º Salão Nacional de Belas Artes
- 1951** - Salvador BA, Belvedere da Sé - 3º Salão Baiano de Belas Artes
- 1953** - São Paulo SP, MAM-SP - 2ª Bienal Internacional de São Paulo
- 1955** - Salvador BA - Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia
- 1956** - São Paulo SP, MAM-SP - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta
- 1957** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta
- 1959** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ e Salvador BA, Belvedere da Sé - 1ª Exposição de Arte Neoconcreta
- 1960** - Belo Horizonte MG - 15º Salão Mineiro de Belas Artes
- 1960** - Rio de Janeiro RJ - 9º Salão Nacional de Belas Artes
- 1960** - Rio de Janeiro RJ, MEC - 2ª Exposição de Arte Neoconcreta
- 1960** - Zurique (Suíça), Helhhaus - Konkrete Kunst
- 1960** - Belo Horizonte MG - 15º Salão Mineiro de Belas Artes
- 1960** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 9º Salão Nacional de Arte Moderna
- 1961** - São Paulo SP, MAM-SP - 6ª Bienal Internacional de São Paulo
- 1961** - São Paulo SP, MAM-SP - 3ª Exposição de Arte Neoconcreta
- 1962** - Belo Horizonte MG, MAP - 17º Salão de Belas Artes de Belo Horizonte
- 1965** - São Paulo SP, Fundação Bienal - 8ª Bienal Internacional de São Paulo

1966 - Buenos Aires (Argentina), Museu de Arte Moderna De Montevideú (Uruguai) -

Artistas Brasileiros Contemporâneos

1967 - Rio de Janeiro RJ - 16º Salão Nacional de Arte Moderna

1970 - Nova York (EUA), Convent Jesus Sacrat Hart - Exposição

1972 - São Paulo SP, MAM-SP - 4º Panorama de Arte Atual Brasileira

1972 - São Paulo SP, Galeria da Collectio - Arte / Brasil / Hoje: 50 anos depois

1974 - Belo Horizonte MG, MAP - 6º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte

1976 - Campinas SP, MAC - 10º Salão de Arte Contemporânea de Campinas

1976 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Exposição

1977 - São Paulo SP, MAM-SP - 9º Panorama de Arte Atual

1977 - São Paulo SP, Pesp e Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962

1978 - São Paulo SP, MAM-SP - 10º Panorama de Arte Atual Brasileira

1978 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 3ª Arte Agora: América Latina, Geometria Sensível

1979 - São Paulo SP, Fundação Bienal - sala especial - 15ª Bienal Int. de SP

1979 - Cidade do México (México) - Bienal de Desenho e Gravura

1981 - São Paulo SP, MAM-SP - 13º Panorama de Arte Atual Brasileira

1981 - Belo Horizonte MG, MAP - 13º Salão Nacional de Arte Contemporânea de BH - Grande Prêmio Prefeitura de BH

1981 - Belo Horizonte MG, Palácio das Artes - Arte Mineira em Destaque

1981 - Belo Horizonte MG, Palácio das Artes e São Paulo SP, Masp - 8º Salão Global

de Inverno

1982 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa

1982 - São Paulo SP, Masp - Um Século de Escultura no Brasil

1983 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Thomas Cohn - 13 Artistas / 13 Obras

1983 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 6º Salão Nacional de Artes Plásticas

1984 - São Paulo SP, MAM-SP - A Cor e o Desenho do Brasil

- 1984** - São Paulo SP, MAM-SP - Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira
- 1984** - São Paulo SP, MAC-USP - Dez Artistas Mineiros
- 1984** - Rio de Janeiro RJ, Galeria de Arte Banerj - Neoconcretismo 1959-1961
- 1984** - Belo Horizonte MG, Fundação Clóvis Salgado. Companhia de Dança de MG
-
- 1º Salão de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado
- 1984** - São Paulo SP, Fundação Bienal - Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras
- 1985** - São Paulo SP, MAM-SP - 16º Panorama da Arte Atual Brasileira
- 1985** - São Paulo SP, MAM-SP - Destaques da Arte Contemporânea Brasileira
- 1985** - Rio de Janeiro RJ, Petite Galerie - Encontros
- 1985** - Porto Alegre RS, Margs - Iberê Camargo: trajetória e encontros
- 1985** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 8º Salão Nacional de Artes Plásticas
- 1985** - Niterói RJ, UFF - Uma Questão de Ordem
- 1985** - Rio de Janeiro RJ, EAV-Parque Lage - Velha Mania: desenho brasileiro
- 1986** - Fortaleza CE, Fundação Demócrito Rocha - 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras
- 1986** - Porto Alegre RS, Margs - Arte brasileira anos 60/70/80
- 1986** - Brasília DF, Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ e São Paulo SP, MAM-SP - Iberê Camargo: trajetória e encontros, no Teatro Nacional de Brasília
- 1986** - Rio de Janeiro RJ, Investiarte - JK e os Anos 50: uma visão da cultura e do cotidiano
- 1987** - São Paulo SP, MAM-SP - 18º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1987** - São Paulo SP, Fundação Bienal - 19ª Bienal Internacional de São Paulo - Em Busca da Essência
- 1987** - Rio de Janeiro RJ, Funarte e São Paulo SP, MAB-Faap - 1ª Abstração Geométrica: concretismo e neoconcretismo
- 1987** - Rio de Janeiro RJ, Funarte - Abstracionismo Geométrico e Informal: aspectos da vanguarda brasileira dos anos 50

- 1987** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand
- 1987** - Madri (Espanha) - Escultura Latino-Americana
- 1987** - Paris (França), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - Modernidade: arte brasileira do século XX
- 1988** - São Paulo SP, MAM-SP - 19º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1988** - São Paulo SP, MAM-SP - Modernidade: arte brasileira do século XX
- 1988** - São Paulo SP, Sesc Pompéia - Os Ritmos e as Formas: arte brasileira contemporânea
- 1988** - Nova York (Estados Unidos), The Bronx Museum of the Arts - The Latin American Spirit: art and artists in the United States, 1920-1970
- 1989** - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - 10 Escultores
- 1989** - São Paulo SP, Fundação Bienal - 20ª Bienal Internacional de São Paulo
- 1989** - Tóquio (Japão), Museu Harad - Exposição
- 1989** - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Gesto e Estrutura
- 1989** - Copenhague (Dinamarca), Museu Charlottenborg - Os Ritmos e as Formas: arte brasileira contemporânea
- 1989** - El Paso (EUA), El Paso Museum of Art; San Diego (EUA), San Diego Museum of Art; San Juan (Porto Rico), Instituto de Cultura Puertorriqueña - The Latin American Spirit: art and artists in the United States: 1920-1970
- 1990** - São Paulo SP, MAM-SP - 21º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1990** - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Coerência Transformação
- 1990** - São Paulo SP, Masp; Tóquio, Sapporo e Atami (Japão) - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea
- 1990** - Brasília DF, MAB - Prêmio Brasília de Artes Plásticas
- 1990** - Flórida (EUA), Center for the Arts - The Latin American Spirit: art and artists in the United States: 1920-1970
- 1991** - São Paulo SP, MAM-SP - 22º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1991** - São Paulo SP, Pesp - Abstracionismo Geométrico e Informal: aspectos da vanguarda brasileira dos anos 50

1991 - Uberlândia MG, UFU - Escultura

1992 - Zurique (Suíça), Kunsthaus - Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung

1992 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ e São Paulo SP, MAM-SP - Coca-Cola 50 Anos com Arte

1992 - Rio de Janeiro RJ, Espaço RB1 - Escultura 92: sete expressões

1992 - Niterói RJ, UFF - Galeria de Arte UFF: 10 Anos

1992 - Belo Horizonte MG, Palácio das Artes - Ícones da Utopia

1992 - Santo André SP, Paço Municipal - Litogravura: métodos e conceitos

1993 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ; Belo Horizonte MG, Palácio das Artes; São Paulo SP, Masp; Salvador BA, MAM-BA - 4 x Minas

1993 - Rio de Janeiro RJ, MNBA - Brasil, 100 Anos de Arte Moderna

1993 - Rio de Janeiro RJ, EAV-Parque Lage - Gravuras de Amílcar de Castro, Antonio Dias, Iberê Camargo e Sérgio Fingermañ

1994 - São Paulo SP, Fundação Bienal - Bienal Brasil Século XX

1994 - Belo Horizonte MG, Galeria Vidyã - Guignard: 50 anos de uma escola de arte

1994 - Rio de Janeiro RJ, CCBB - Precisão

1995 - Londrina PR, Pavilhão Internacional Octávio Cesário Pereira Júnior - Arte Brasileira: confrontos e contrastes

1995 - São Paulo SP, MAM-SP - Entre o Desenho e a Escultura

1995 - Belo Horizonte MG, MAP - Imagem Derivada: um olhar acerca do desdobramento da gravura hoje

1995 - São Paulo SP, CCSP - Morandi no Brasil

1996 - São Paulo SP, MuBE - 1ª Off Bienal

1996 - Porto Alegre RS, Sesc Campestre - 1ª Sesc Escultura: exposição internacional de esculturas ao ar livre

1996 - Belo Horizonte MG, BDMG Cultural - A Cidade e o Artista: dois centenários

1996 - Brasília DF, Palácio Itamaraty - Arte e Espaço Urbano: quinze propostas

1996 - Belo Horizonte MG, MAP - Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte

1996 - São Paulo SP, Casa das Rosas - Desexp(l)os(ign)ição

1996 - Paris (França), Galerie Debret - Deux Artistes Bresiliens

- 1996** - Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial e Belo Horizonte MG, Fundação Palácio das Artes - Influência Poética: dez desenhistas contemporâneos, Amílcar de Castro e Mira Schendel
- 1996** - Brasília DF, Palácio Itamaraty - Quatro Mestres Escultores Brasileiros Contemporâneos
- 1997** - Curitiba PR, Museu Metropolitano de Arte de Curitiba - A Arte Contemporânea da Gravura
- 1997** - Contagem MG, Casa de Cultura Nair Mendes Moreira - Alunos de Guignard em Contagem
- 1997** - Porto Alegre RS, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul - 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
- 1997** - Washington D.C. (Estados Unidos), Centro Cultural do BID; São Paulo SP, - Espaço Cultural Safrá - Escultura Brasileira: perfil de uma identidade
- 1997** - São Paulo SP, Ministério da Cultura / Itaú Cultural, Avenida Paulista - Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira
- 1997** - São Paulo SP, Itaú Cultural - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX
- 1998** - Rio de Janeiro RJ, Funarte - sala especial - 16º Salão Nacional de Artes Plásticas
- 1998** - São Paulo SP, MAM-SP - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner
- 1998** - São Paulo SP, Instituto Cultural Itaú - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX
- 1998** - São Paulo SP, Galeria de Arte do Sesi - Os Colecionadores - Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras
- 1998** - Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - Pensar Gráfico: a gravura da linguagem
- 1998** - São Paulo SP, MAM-SP - Teoria dos Valores
- 1999** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner
- 1999** - São Paulo SP, MAM-SP - 26º Panorama de Arte Brasileira

- 1999** – Belo Horizonte MG, Espaço Cultural Telemar - Quatro Décadas de Desenho Mineiro
- 2000** - Belo Horizonte MG, Fundação Clóvis Salgado e Leiria (Portugal), Galeria 57 - Belo Horizonte-Leiria: um encontro de culturas - Arte Contemporânea
- 2000** - São Paulo SP, Fundação Bienal - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna
- 2000** - São Paulo SP, Pesp - Escultura Brasileira: da Pinacoteca ao Jardim da Luz
- 2000** - Curitiba PR - 12ª Mostra da Gravura de Curitiba. Marcas do Corpo, Dobras da Alma
- 2000** - São Paulo SP, Galeria de Arte do Sesi - O Papel da Arte
- 2000** - Belo Horizonte MG, Kolams Galeria de Arte - Presente de Reis
- 2000** - Lisboa (Portugal), Fund. Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna J. Azeredo Perdigão - Século 20: arte do Brasil
- 2000** - São Paulo SP, Itaú Cultural - Investigações: A Gravura Brasileira
- 2000** – Brasília DF, Centro Cultural Banco do Brasil - Inauguração
- 2001** - Nova Lima MG, Ateliê de Amílcar de Castro - Allen Roscoe, Amílcar de Castro, Pedro de Castro, Rodrigo de Castro, Thais Helt
- 2001** - São Paulo SP, MAM-SP e Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea
- 2001** - São Paulo SP, MAM-SP e Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - O Espírito de Nossa Época
- 2001** - Penápolis SP, Itaú Cultural e Brasília DF, Itaú Cultural - Investigações. A Gravura Brasileira
- 2001** - Belo Horizonte MG, Itaú Cultural e Penápolis SP, Itaú Cultural - Modernismo em Minas: ícones referenciais
- 2001** - São Paulo SP, Itaú Cultural - Trajetória da Luz na Arte Brasileira
- 2001** – Brasília DF, Galeria Itaú - Investigações. A gravura brasileira
- 2001** – Porto Alegre RS, Margs - Coleção Liba e Rubem Knijnik: arte brasileira contemporânea

- 2001** – Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - A Imagem do Som de Antônio Carlos Jobim
- 2002** – Fortaleza CE, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura - Ceará Redescobre o Brasil
- 2002** – Rio de Janeiro RJ, CCBB - Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem
- 2002** – Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - Caminhos do Contemporâneo 1952-2002
- 2002** – São Paulo SP, MAM-SP e Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, Collección Cisneros
- 2002** – São Paulo SP, Espaço MAM-Villa-Lobos - A Linha Como Estrutura da Forma
- 2002** – São Paulo SP, Marília Razuk Galeria de Arte - Amilcar de Castro e Cinco Artistas Mineiros
- 2002** – São Paulo SP, Pinacoteca do Estado - Coleção Metrópolis de Arte Contemporânea
- 2002** – São Paulo SP, Galeria Baró Senna - Coletiva 2002
- 2002** – São Paulo SP, MAM-SP - Espelho Selvagem: arte moderna no Brasil da primeira metade do século XX, Coleção Nemirovsky
- 2002** – São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Geométricos e Cinéticos
- 2002** – São Paulo SP, Espaço MAM - Villa-Lobos - O Plano como Estrutura da Forma

7.1.5 – Exposições Póstumas

- 2002** - São Paulo SP, CCBB - Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem
- 2002** - São Paulo SP, Marília Razuk Galeria de Arte - 10 Anos Marília Razuk

- 2002** - São Paulo SP, Multipla de Arte - Múltiplos Brasileiros 30 Anos Depois
- 2002** - São Paulo SP, Instituto Cultural Banco Santos - Imagem e Identidade: um olhar sobre a história na coleção do Museu de Belas Artes
- 2002** - Brasília DF, Conjunto Cultural da Caixa - JK - Uma Aventura Estética
- 2002** - São Paulo SP, Galeria Baró Senna - Coletiva AAA
- 2002** - Brasília DF, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio - Fragmentos a Seu Ímã
- 2003** - São Paulo SP, MAM-SP - Construtivismo e a Forma como Roupas
- 2003** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Autonomia do Desenho
- 2003** - Iowa City (EUA), Faulconer Gallery - Layers of Brazilian Art
- 2003** - Cidade do México (México), Museo Rufino Tamayo - Cuasi Corpus: arte concreto y neoconcreto de Brasil: una selección del acervo del Museo de Arte Moderna de São Paulo y la Colección Adolpho Leirner
- 2003** - Vila Velha ES, Museu Vale do Rio Doce - O Sal da Terra
- 2003** - Brasília DF, CCBB - Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem
- 2003** - São Paulo SP, Espaço Virgílio - A Gravura Vai Bem, Obrigado: a gravura histórica e contemporânea brasileira
- 2003** - São Paulo SP, Pinakothke - Escultores – Esculturas
- 2003** - Rio de Janeiro RJ, Silvia Cintra Galeria de Arte - Projeto em Preto e Branco
- 2003** - Rio de Janeiro RJ, Almacén Galeria de Arte - Projeto Brazilianart
- 2003** - São Paulo SP, Arvani Arte - Papel e Tridimensional
- 2003** - São Paulo SP, Marília Razuk Galeria de Arte - Corte e Dobra
- 2003** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Ordem x Liberdade
- 2004** - Rio de Janeiro RJ, Mercedes Viegas Escritório de Arte - 30 Artistas
- 2004** - São Paulo SP, Centro Universitário Maria Antonia - Arte Contemporânea no Ateliê de Iberê Camargo

7.1.5 – Homenagens, prêmios e títulos

1947 – Rio de Janeiro RJ - Medalha de Bronze em Desenho no V Salão Nacional de Arte Moderna - Museu de Arte Moderna

1951 – Salvador BA - Medalha de Bronze em Escultura no III Salão Baiano

1955 – Salvador BA - 1º Prêmio de Escultura no Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia

1960 – Belo Horizonte MG - 1º Prêmio em Escultura no XV Salão Municipal de Belas Artes

1960 – Rio de Janeiro RJ - Medalha de Prata em Escultura (isenção de júri) no IX Salão Nacional de Arte Moderna - MEC - Museu de Arte Moderna

1962 – Belo Horizonte MG - 1º Prêmio no Salão Nacional de Arte Moderna de Minas Gerais

1967 – Rio de Janeiro RJ - Prêmio Viagem ao estrangeiro no XV Salão Nacional de Arte Moderna – MEC

1968-69 – EUA - Bolsa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation

1970-71 – EUA - Renovação da Bolsa da mesma Fundação

1974 – Belo Horizonte MG - Grande Prêmio de Escultura no VI Salão Nacional de Arte, Museu de Arte da Pampulha

1977 – São Paulo SP - Grande Prêmio de Desenho no VI Panorama da Arte Atual Brasileira - Museu de Arte Moderna

1978 – São Paulo SP - Grande Prêmio de Esculturas no VII Panorama da Arte Atual Brasileira - Museu de Arte Moderna

1981– Belo Horizonte MG - Grande Prêmio da Prefeitura de Belo Horizonte no XIII Salão Nacional de Arte, Museu de Arte da Pampulha

2001 - São Paulo SP - Prêmio Melhor Exposição do Ano, APCA

7.2 – FRANZ WEISSMANN

O austríaco Franz Joseph Weissmann, nascido em Knittelfeld, no dia 15 de setembro de 1911, chega ao Brasil em 1924¹⁰, naturalizando-se brasileiro no ano de 1956.

No Rio de Janeiro, entre 1939 e 1941, frequenta cursos de arquitetura¹¹, escultura, pintura e desenho na Escola Nacional de Belas Artes, mas não conclui os cursos.

De 1942 a 1944, estuda desenho, modelagem em barro e gesso, escultura em pedra, fundição em bronze e extração de pedra-sabão com August Zamoyski¹². Transfere-se para Belo Horizonte em 1944 e participa, com Guignard, da constituição da primeira escola de arte moderna da cidade, idealizada por Juscelino Kubitschek, então prefeito da capital mineira em 1948.

Leciona escultura figurativa e tem como alunos Amilcar de Castro, Farnese de Andrade, Mary Vieira, entre outros. Integra o Grupo Frente em 1955 e participa da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1957.

¹⁰ Franz Weissmann chegou ao Brasil aos onze anos, vindo da Áustria, onde seu pai era funcionário de uma ferrovia e militante socialista. "Fomos morar em Santos e meu irmão abriu uma fábrica. Ele brigava comigo porque, em vez de trabalhar, eu ia para a praia onde pintava o dia inteiro", diz o artista em entrevista ao Jornal O Estado de São Paulo.

¹¹ Temendo que desconfiassem de sua virilidade, Weissmann matriculou-se no curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. "Pintor não era profissão de homem", diz.

¹² August Zamoyski, polonês, nascido em Jablon no ano de 1893, chega ao Brasil por volta de 1940, refugiando-se da II Guerra Mundial.

A convite do ministro Gustavo Capanema, realiza no Rio de Janeiro, curso de escultura, mantido pelo Ministério da Educação e Cultura. Entre seus alunos destacam-se Franz Weissmann, Bellá Paes Leme, Vera Mindlin e José Pedrosa.

Em 1950, em São Paulo, ministra curso de escultura no Masp. No ano seguinte participa da 1ª Bienal Internacional de São Paulo e em 1954 realiza exposição individual no MAM-SP.

É um dos fundadores do Grupo Neoconcreto¹³, em 1959. Nesse ano viaja para a Europa e o Extremo Oriente¹⁴, retornando ao Brasil em 1965. Na década de 70 recebe o prêmio melhor escultor do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte, participa da Bienal Internacional de Escultura ao Ar Livre, na Antuérpia, e da Bienal de Veneza.

Realiza esculturas monumentais para espaços públicos de diversas cidades brasileiras, como na Praça da Sé e no Centro Empresarial Itaú, em São Paulo; no Parque da Catacumba, no Rio de Janeiro; e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Em 1998, uma grande mostra retrospectiva é realizada no Museu de Arte Moderna e no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e em 1999, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 2001, a Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, apresenta uma mostra de obras inéditas do artista.

¹³ O Grupo Neoconcreto é fundado em 1959, em virtude da declarada divergência entre os trabalhos dos artistas paulistas do Grupo Ruptura, e os cariocas do Grupo Frente, desde a Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, culminando no rompimento com o concretismo, pelos artistas do Rio de Janeiro, em 22 de março de 1959, quando publicam o Manifesto Neoconcreto no Jornal do Brasil e realizam a Primeira Exposição de Arte Neoconcreta no MAM-RJ.

O Manifesto defende a arte não-figurativa, isto é, geométrica, contra qualquer tendência irracionalista. Ronaldo Brito afirma que "o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua ruptura".

Até 1961, quando se deu a dissolução do grupo, outras três mostras são realizadas - em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo - bem como a Exposição de Livros-Poemas, o Balé Neoconcreto, de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, e o lançamento da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar.

¹⁴ Viaja com bolsa concedida pelo governo brasileiro como prêmio no 7º Salão Nacional de Arte Moderna. Durante a viagem, em companhia do pintor Ivan Serpa e do crítico de arte Walter Zanini, visita o escultor Nikolaus Pevsner.

7.2.1 – Atividades artísticas em ordem cronológica

DATA	LOCAL	DESCRIÇÃO
1948 a 56	Belo Horizonte - MG	Convidado por Guignard participa da formação da primeira escola de arte moderna da cidade.
1950	Belo Horizonte MG	Faz as primeiras esculturas geométricas.
1951 a 53	Belo Horizonte - MG	Toma contato com a obra de Max Bill e dedica-se às experimentações com o cubo e ao estudo de módulos e séries. Em suas exposições de blocos modulares, afixa a frase: "É favor mexer nos objetos".
1952 a 53	Belo Horizonte - MG	Realiza Coluna Concretista.
1954	Belo Horizonte - MG	Vence o concurso para o Monumento ao Expedicionário Mineiro, promovido pelo Governo do Estado de Minas Gerais, para São João Del Rei, projeto não realizado. Realiza Monumento às Mães, para a Prefeitura de Belo Horizonte, que é recusado por ser não-figurativo.
1954	Rio de Janeiro - RJ	Realiza o Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento, na Quinta da Boa Vista, por encomenda da Associação das Emissoras de São Paulo e da ABI.
1955	Rio de Janeiro - RJ	Integra o Grupo Frente.
1956	Rio de Janeiro - RJ	Monta ateliê no interior da fábrica de carrocerias para ônibus Ciferal ¹⁵ , de propriedade do irmão Fritz.

¹⁵ A antiga fábrica do irmão transformou-se na Ciferal, grande indústria de carrocerias, já fechada, e usar suas oficinas facilitou a fabricação das peças, sempre monumentais, em aço (comum ou inoxidável), alumínio e outros metais.

1956	Rio de Janeiro - RJ	Constrói com Lygia Clark uma árvore de Natal em alumínio anodizado, instalada no MAM-RJ, por ocasião da mostra de pinturas dos alunos do ateliê do Museu.
1956	Rio de Janeiro - RJ	Realiza com Milton Dacosta projeto de mural concretista, na agência KLM, na Av Rio Branco, sob encomenda do arquiteto Henrique Mindlin.
1957	São Paulo - SP	É encarregado da arquitetura do interior e projeto da fachada, no projeto arquitetônico de Henrique Mindlin, para a Nova Sinagoga da Congregação Israelita de São Paulo, em homenagem aos judeus mortos pelo nazismo. Apenas a grade para o coro foi realizada.
1959	Rio de Janeiro - RJ	Assina o Manifesto Neoconcreto e participa das exposições do grupo.
1968	Rio de Janeiro - RJ	Projeta com o mecânico Magirus Deutz o Líder 2001, ônibus da Ciferal.
1971	Rio de Janeiro - RJ	Lança pela primeira vez múltiplos em ferro bruto em exposição individual na Galeria Grupo B. Algumas das possibilidades dos múltiplos são demonstradas pelo artista em curta-metragem do Canal 100, dirigido por Carlos Niemeyer.
1972	Rio de Janeiro - RJ	Realiza Estudos para Veneza, dezenas de modelos experimentais em madeira trabalhando o formato do cubo, as arestas e o volume.
1975	Belo Horizonte - MG	Projeta dois painéis em tubos de aço pintados para o edifício do Departamento Rodoviário de Minas Gerais; apenas o primeiro foi realizado.
1975	Brasília - DF	Realiza estudos técnicos para colocação de uma versão em escala monumental da escultura Três Pontos, de 1958, na Praça dos Três Poderes.

1976	Rio de Janeiro - RJ	Realiza Cantoneiras, instalada na Av Vieira Souto.
1978	São Paulo - SP	Realiza esculturas em aço pintado, instaladas na Faap.
1979	São Paulo - SP	Realiza escultura em aço, Diálogo, instalada na Praça da Sé.
1981	Belo Horizonte - MG	Conclui a construção do monumento Estrela de David para a Praça Estado de Israel.
1985	Rio de Janeiro - RJ	Realiza Quadrado em Torção no Espaço, em aço pintado, instalada na Casa de Cultura Laura Alvim.
1986	São Paulo - SP	Realiza a escultura Flor de Aço, da série Cantoneiras, instalada no Centro Empresarial Itaú.
1988		Cria troféus para o Prêmio Alceu Amoroso Lima, sob encomenda da Sociedade Brasileira de Instrução, presidida por Candido Mendes.
1989	São Paulo - SP	Realiza escultura em aço pintado, Grande Flor Tropical, para a Praça Cívica do Memorial da América Latina.
1990	Brasília - DF	Realiza a escultura Monumento à Democracia, uma ampliação da obra Três Pontos (1958), em aço pintado, na entrada do MAC-DF.
1990	Rio de Janeiro - RJ	Instala Painel em Baixo-Relevo no Hotel Rio Atlântica.
1992	São Paulo - SP	Inaugurada a escultura Portal, em concreto armado e aço, no Centro Empresarial Itaú.
1992	Rio de Janeiro - RJ	A Associação Brasileira dos Críticos de Arte pede ao artista um estudo para a reconstrução do Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento, demolido em 1962.
1996		Participa do vídeo <i>A Cidade e o Artista: dois centenários</i> , de Paulo Vilara.
1996	Rio de Janeiro - RJ	Realiza escultura Retângulo Vazado, em aço,

		instalada na Rua Alexandre Herculano e Grande Quadrado Vermelho instalada na Av República do Paraguai. Desenha a grade-escultura para a recém-criada Praça Alberto da Veiga Guignard.
1997	Rio de Janeiro - RJ	Convidado para integrar o projeto Arte no Metrô, da Companhia do Metropolitano do Rio de Janeiro.
1997	Rio de Janeiro - RJ	É indicado para o Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas 1997 para o Brasil, com júri de Alberto Tassinari, Lorenzo Mammì, Reynaldo Roels Jr., Rodrigo Naves e Ronaldo Brito

7.2.2 – Exposições Individuais

1962 - Madri (Espanha), Galeria São Jorge - Individual

1963 - Roma (Itália), Casa do Brasil - Individual

1964 - Madri (Espanha), Sala Nebli - Weissmann: chapas / dibujos

1972 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Grupo B - Individual

1975 - São Paulo SP, Galeria de Arte Global -Esculturas, relevos e múltiplos

1975 - Rio de Janeiro RJ Petite Galerie - Individual

1981 - São Paulo SP, Skultura Galeria de Arte - A Mecânica do Lirismo

1981 - Rio de Janeiro RJ, Galeria IAB-RJ - Franz Weissmann

1981 - Rio de Janeiro RJ, Galerie Aktuell - Individual
1984 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Paulo Klabin - A Mecânica do Lirismo
1985 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Thomas Cohn - Esculturas recentes
1985 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Individual
1987 - Belo Horizonte MG, Galeria e Escola de Arte Gesto Gráfico - Individual
1987 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Franz Weissmann
1987 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Investiarte - Franz Weissmann
1994 - Belo Horizonte MG, Galeria AM Esculturas - Franz Weissmann: uma construção no tempo
1994 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Individual
1994 - Ouro Preto MG, Museu da Inconfidência - Individual
1996 - Contagem MG, Espaço Cultural Jayme de Andrade Peconick - Esculturas
1996 - São Paulo SP, MuBE - Individual
1998 - Rio de Janeiro RJ, CCBB e MAM-RJ - Franz Weissmann: uma retrospectiva
1999 - São Paulo SP, MAM-SP - Franz Weissmann: uma retrospectiva
2000 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Anna Maria Niemeyer - Franz Weissmann
2001 - Rio de Janeiro RJ, Casa França-Brasil - Weissmann
2002 - Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - Janelas e Fitas
2003 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Anna Maria Niemeyer - Individual

7.2.3 – Exposições Coletivas

1948 - Rio de Janeiro RJ, MNBA - 54º Salão Nacional de Belas Artes
1949 - Rio de Janeiro RJ, MNBA - 55º Salão Nacional de Belas Artes

1951 - São Paulo SP, MAM-SP - 1ª Bienal Internacional de São Paulo

1951 - Rio de Janeiro RJ, MNBA - 57º Salão Nacional de Arte Moderna

1953 - São Paulo SP, MAM-SP - 2ª Bienal Internacional de São Paulo

1954 - São Paulo SP, Galeria Prestes Maia - 3º Salão Paulista de Arte Moderna

1954 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Ibeu Copacabana - 1º Grupo Frente

1955 - São Paulo SP, MAM-SP - 3ª Bienal Internacional de São Paulo

1955 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 2º Grupo Frente

1956 - São Paulo SP, MAM-SP - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta

1956 - Resende RJ, Itatiaia Country Club - 3º Grupo Frente

1956 - Volta Redonda RJ, CSN - 4º Grupo Frente

1956 - São Paulo SP, Galeria de Arte da Folha - Prêmio Leirner de Arte Contemporânea - artista premiado

1957 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta

1957 - São Paulo SP, MAM-SP - 4ª Bienal Internacional de São Paulo

1957 - São Paulo SP, Galeria Prestes Maia - 6º Salão Paulista de Arte Moderna

1958 - São Paulo SP, Galeria de Arte da Folha - Clark, Weissmann e Charoux

1958 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 7º Salão Nacional de Arte Moderna

1959 - Rio de Janeiro RJ e Salvador BA, MAM-RJ e Belvedere da Sé - 1ª Exposição de Arte Neoconcreta

1960 - Rio de Janeiro RJ, MEC - 2ª Exposição de Arte Neoconcreta

1960 - Zurique (Suíça) - Exposição Internacional de Arte Concreta, organizada por Max Bill

1961 - São Paulo SP, MAM-SP - 3ª Exposição de Arte Neoconcreta

1964 - Madri (Espanha), Galería Edurne - Weissmann, Calvo y Estrada

1965 - São Paulo SP, Fundação Bienal - 8ª Bienal Internacional de São Paulo - sala especial

1967 - São Paulo SP, Fundação Bienal - 9ª Bienal Internacional de São Paulo

1970 - Belo Horizonte MG, Fundação Palácio das Artes - O Processo Evolutivo da Arte em Minas: de 1900 a 1970

- 1971** - Antuérpia (Bélgica), Museu de Middelheim - 11ª Bienal Internacional de Escultura ao Ar Livre
- 1972** - Veneza (Itália) - 36ª Bienal de Veneza - salas especiais (duas)
- 1972** - São Paulo SP, Galeria Collectio - Arte-Brasil-Hoje: 50 anos depois
- 1972** - São Paulo SP, MAM-SP - 4º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1973** - Belo Horizonte MG, MAP - 5º Salão Nacional de Arte Contemporânea
- 1975** - São Paulo SP, MAM-SP - 7º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1976** - Campinas SP, MAC - 10º Salão de Arte Contemporânea de Campinas: arte no Brasil – documento-debate
- 1977** - Rio de Janeiro RJ, Galeria de Arte Sesc Tijuca - Escultura ao Ar Livre
- 1977** - São Paulo SP e Rio de Janeiro RJ, Pesp e MAM-RJ – Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962
- 1978** - Rio de Janeiro RJ, Funarte - Escultura Brasileira no Espaço Urbano: 50 anos
- 1979** - São Paulo SP, Fundação Bienal - 15ª Bienal Internacional de São Paulo
- 1979** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Aktuel - Escultores Brasileiros
- 1980** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Jean Boghici - Homenagem a Mário Pedrosa
- 1981** - Porto Alegre RS, Espaço NO Galeria Chaves - Artistas Brasileiros dos Anos 60 e 70 na Coleção Rubem Knijnik
- 1981** - Guarujá SP, Hotel Jequitimar - Escultura ao Ar Livre
- 1981** - Osaka (Japão), Museu Nacional de Arte - Exposição Latino-Americana de Arte Contemporânea Brasil-Japão
- 1981** - Washington D. C. (EUA), Art Gallery of the Brazilian American Cultural Institute - Nine Sculptors from Brazil
- 1981** - São Paulo SP, MAM-SP - 13º Panorama de Arte Atual Brasileira
- 1982** - São Paulo SP, Masp - Um Século de Escultura no Brasil
- 1983** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - 6º Salão Nacional de Artes Plásticas
- 1984** - Rio de Janeiro RJ, Galeria de Arte Banerj - Grupo Frente 1954-1956 e Neoconcretismo 1959-1961
- 1984** - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Madeira: Matéria de Arte

1984 - São Paulo SP, Fundação Bienal - Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura
brasileiras

1985 - São Paulo SP, MAM-SP - Destaques da Arte Contemporânea Brasileira

1985 - Rio de Janeiro RJ, Petite Galerie - Encontros

1985 - São Paulo SP, MAM-SP - 16º Panorama de Arte Atual Brasileira - sala especial

1985 - São Paulo SP e Belo Horizonte MG, MAC-USP e no MAP - Rio: Vertente Construtiva

1985 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Sete Artistas

1985 - Niterói RJ, Galeria de Arte UFF - Uma Questão de Ordem

1986 - Porto Alegre RS, Margs - Arte brasileira anos 60-70-80

1986 - Rio de Janeiro RJ, Galeria Investiarte - JK e os Anos 50: uma visão da cultura
e do cotidiano

1987 - São Paulo SP, Fundação Bienal - 19ª Bienal Internacional de São Paulo

1987 - Rio de Janeiro RJ e São Paulo SP, Funarte e no MAB-Faap - 1ª Abstração Geométrica: concretismo e neoconcretismo

1987 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand

1987 - Paris (França), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - Modernidade: arte brasileira do século XX

1988 - São Paulo SP, MAM-SP - Modernidade: arte brasileira do século XX

1989 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - 10 Escultores

1989 - Rio de Janeiro RJ, Rio Design Center - Caminhos: tudo matéria de arte

1989 - Rio de Janeiro RJ, Gabinete de Arte Cleide Wanderley - Pequenas Grandezas dos Anos 50

1989 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Rio Hoje

1990 - São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Coerência – Transformação

1990 - Recife PE, Galeria Pallon - Exposição

1991 - São Paulo SP, MAC-USP - Construtivismo: arte cartaz 40-50-60

- 1991** - Rio de Janeiro RJ e Curitiba PR, MAM-RJ e Museu de Arte de Curitiba - Rio de Janeiro 1959/ 1960: experiência neoconcreta
- 1992** - Poços de Caldas MG, Casa da Cultura de Poços de Caldas - Arte Moderna Brasileira: acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de SP
- 1992** - Zurique (Suíça), Kunsthaus - Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung
- 1992** - Rio de Janeiro RJ, Espaço RB1 - Escultura 92: sete expressões
- 1993** - Rio de Janeiro RJ, MNBA - Brasil 100 Anos de Arte Moderna
- 1994** - São Paulo SP, Fundação Bienal - Bienal Brasil Século XX
- 1994** - Belo Horizonte MG, Cemig Espaço Cultural Galeria de Arte - Cor e Luz
- 1994** - Rio de Janeiro RJ, Galeria Ibeu Copacabana - Exposição Comemorativa dos 40 Anos de Fundação do Grupo Frente
- 1994** - Belo Horizonte MG, Galeria Vidyã - Guignard: 50 anos de uma escola de arte
- 1994** - Rio de Janeiro RJ, EAV-Parque Lage - Preto no Branco e/ou. . . : desenhos
- 1994** - Rio de Janeiro RJ - 12º Salão Nacional de Artes Plásticas - sala especial
- 1995** - Pequim (China), Palácio dos Trabalhadores - Papel do Brasil: arte contemporânea
- 1996** - São Paulo SP, MuBE - 1ª Off Bienal
- 1996** - São Paulo SP, MAC-USP - Arte Brasileira: 50 anos de história no acervo MAC-USP 1920-1970
- 1996** - Brasília DF, Palácio Itamaraty - Arte e Espaço Urbano: quinze propostas
- 1996** - Belo Horizonte MG, MAP - Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte
- 1996** - São Paulo SP, Casa das Rosas - Desexp(l)os(ing)ição
- 1996** - Brasília DF, Palácio Itamaraty - Quatro Mestres Escultores Brasileiros Contemporâneos
- 1996** - Porto Alegre RS, Sesc Campestre - 1ª Sesc Escultura: exposição internacional de esculturas ao ar livre
- 1996** - Rio de Janeiro RJ, CCBB - Tendências Construtivas no Acervo do MAC-USP:
construção, medida e proporção
- 1997** - São Paulo SP, MAC-USP – A Cidade dos Artistas

1997 - Porto Alegre RS, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul - 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

1997 - Washington (EUA) e São Paulo SP, Centro Cultural do BID e Espaço Cultural Safra - Escultura Brasileira: perfil de uma identidade

1997 - São Paulo SP, Arte Aplicada I – Galeria - Poetas do Espaço e da Cor

1997 - São Paulo SP, Itaú Cultural - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século

XX

1998 - São Paulo SP, MAM-SP - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner

1998 - Niterói RJ, MAC-Niterói - Espelho da Bienal

1998 - São Paulo SP, Masp - O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand-MAM-RJ

1999 - Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner

2000 - São Paulo SP, Fundação Bienal - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna

2000 - São Paulo SP, Pesp - Escultura Brasileira: da pinacoteca ao Jardim da Luz

2000 - Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - Quando o Brasil era Moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro de 1905 a 1960

2000 – São Paulo SP, Gabinete de Arte Raquel Arnaud - Leituras Construtivas

2000 – Belo Horizonte MG, Itaú Cultural - Modernismo em Minas

2001 - Londres (Inglaterra), Tate Modern Gallery - Century City: Art and Culture in the Twentieth Century Metropolis

2001 – Rio de Janeiro RJ, Centro Cultural do Banco do Brasil - Lúcio Fontana: a Ótica do Individual

2001 – São Paulo SP, MAC-USP - Obra Nova, mostra que acompanha a reinauguração da sede do MAC-USP

2001 – Belo Horizonte MG, Itaú Cultural - Anos 70: Trajetórias, que abrange a mostra Do Corpo à Terra: um Marco Radical na Arte Brasileira

2001 - Nova York (EUA), Solomon R. Guggenheim Museum - Brazil: body and soul

- 2001** - Belo Horizonte MG e Penápolis SP, Itaú Cultural - Modernismo em Minas: ícones referenciais
- 2002** – São Paulo SP, Espaço MAM-Villa Lobos - A Linha como Estrutura da Forma
- 2002** – São Paulo SP, Gabinete Raquel Arnaud - Os Geométricos e Cinéticos
- 2002** – Rio de Janeiro RJ, Paço Imperial - Caminhos do Contemporâneo: 1952-2002
- 2002** – Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ e São Paulo, MAM-SP - Paralelos: arte brasileira
da segunda metade do século XX em contexto, Collección Cisneros
- 2002** – Belém do Pará PA, Fundação Rômulo Maiorana - Arte Pará: Modernistas, Poéticas da Forma e da Cor
- 2002** – Belo Horizonte MG, Palácio das Artes - JK o Estadista da Modernidade
- 2002** – Brasília DF, Conjunto Cultural da Caixa - JK - Uma Aventura Estética
- 2002** – Rio de Janeiro RJ, CCBB e São Paulo, CCBB - Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem
- 2002** – Rio de Janeiro RJ, Galeria do Parque das Ruínas - Genealogia do Espaço
- 2002** – São Paulo SP, Instituto Cultural Banco Santos - Imagem e Identidade: um olhar sobre a história na coleção do Museu de Belas Artes
- 2002** – São Paulo SP, Instituto Tomie Ohtake - Mapa do Agora: arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói
- 2002** – São Paulo SP, CCSP - Modernismo: da Semana de 22 à seção de arte de Sérgio Milliet, no Centro Cultural São Paulo
- 2003** – Belo Horizonte MG, Léo-Bahia Arte Contemporânea - Geométricos
- 2003** – Brasília DF, CCBB - Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem
- 2003** – Campos dos Goytacazes RJ, Sesc - Poema Planar-Espacial
- 2003** – Cidade do México (México), Museo Rufino Tamayo - Cuasi Corpus: arte concreto y neoconcreto de Brasil: una selección del acervo del Museo de Arte Moderna de São Paulo y la Colección Adolpho Leirner
- 2003** – Nova Friburgo RJ, Galeria Sesc Nova Friburgo - Poema Planar-Espacial
- 2003** – Rio de Janeiro RJ - Grande Orlândia: artistas abaixo da linha do equador

2003 – Rio de Janeiro RJ, MAM-RJ - Ordem x Liberdade
2003 – São Paulo SP, MAM-SP - Construtivismo e a Forma como Roupas
2003 – São Paulo SP, Pinakothke - Escultores - Esculturas
2003 – Vila Velha ES, Museu Vale do Rio Doce - O Sal da Terra
2004 – Rio de Janeiro RJ, Mercedes Viegas Escritório de Arte - 30 Artistas
2004 – São Paulo SP, MAM-SP - Gesto e Expressão. O Abstracionismo Informal nas Coleções JP Morgan Chase e MAM

7.2.4 – Homenagens, prêmios e títulos

1948 - Rio de Janeiro RJ - Medalha de prata em desenho, no 54º Salão Nacional de Belas Artes - MNBA
1949 - Rio de Janeiro RJ - 1º prêmio – desenho, no 55º Salão Nacional de Belas Artes, MNBA
1951 - Rio de Janeiro RJ - Prêmio Matarazzo de Escultura, no 57º Salão Nacional de Arte Moderna, MNBA
1954 - São Paulo SP - 1º prêmio de escultura, no 3º Salão Paulista de Arte Moderna
1955 - São Paulo SP - 2º prêmio de escultura, na 3ª Bienal Internacional de SP
1958 - Rio de Janeiro RJ - Prêmio viagem ao estrangeiro, no 7º Salão Nacional de Arte Moderna
1973 - Belo Horizonte MG - 1º prêmio-escultura, no 5º Salão Nacional de Arte Contemporânea, MAP
1975 - São Paulo SP - Prêmio de escultura, no 7º Panorama de Arte Atual Brasileira

1975 - São Paulo SP - Prêmio melhor escultor do ano, pela APCA

1979 - Rio de Janeiro RJ - Carioca honorário, título concedido pelo jornal O Globo, pela humanização da paisagem trazida por suas esculturas aos locais públicos da cidade

1984 - Rio de Janeiro RJ - Exposição permanente Arte Brasileira Século XX: pinturas e esculturas, na Galeira Eliseu Visconti-MNBA

1987 - Chicago (EUA) - É convidado a fazer parte do Arquivo de Notoriedade do Centro de Pesquisa e Documentação de Arte Latino-Americana do The Art Institute of Chicago, a convite de Maria Thereza Brasil Satanford, pesquisadora encarregada da arte latino-americana do Instituto e da Ryerson Slide Library

1993 - São Paulo SP - Prêmio Nacional de Arte do Ministério da Cultura-Funarte

1997 - Rio de Janeiro RJ - É indicado para o Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas 1997 para o Brasil, com júri de Alberto Tassinari, Lorenzo Mammì, Reynaldo Roels Jr., Rodrigo Naves e Ronaldo Brito

Capítulo VIII

Conclusão

Os estudos, comparações e análises aqui vivenciados levaram-me à abordagem direta de fatores envolvidos na poética construtiva presente nas obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro.

Como se pôde notar durante o trabalho, foram apresentadas algumas das características presentes nas obras analisadas, além de um comparativo entre os dois artistas em seus procedimentos aplicados à construção das formas geométricas no espaço.

Durante a execução de toda a pesquisa inerente à realização desta dissertação, foi possível compreender processos produtivos dos artistas e a partir destes conhecimentos, desenvolver e aprimorar o meu trabalho.

O levantamento inicial de momentos das produções artísticas propiciou-me um embasamento teórico que me possibilitou em um segundo momento, situar qualidades e procedimentos presentes em algumas esculturas analisadas no Capítulo IV.

Tais análises levaram-me às reflexões críticas a respeito de minha produção pessoal, iniciada durante a graduação em Artes e que também se constituiu objeto de estudo na presente dissertação.

Através destas reflexões, pude identificar características semelhantes ou diferentes daquelas encontradas em Amilcar e Weissmann, e também traçar alguns paralelos com outros artistas, como foi o caso de Lygia Clark e Sergio Camargo.

Ao desenvolver meus projetos escultóricos, parto – como Weissmann – diretamente das maquetes, isto é, da manipulação de pequenos pedaços de papel rígido que são cortados, dobrados e torcidos intuitivamente até a obtenção de um resultado satisfatório que não faça uso do desenho, como ocorre em Amilcar.

É possível observar em alguns dos estudos analisados no Capítulo V, a quase constante presença de uma moldura que envolve uma peça central nestes objetos. Em Amilcar isto não ocorre – seus cortes e dobras são executados em gestos que transpassam a linha que determina a forma geométrica inicial; mas, em Weissmann, é possível encontrar-se vez ou outra a presença de uma também moldura.

Estas molduras, em meus estudos, remetem ainda aos trabalhos de “linhas orgânicas” de Lygia Clark, no sentido de exercer uma função amortecedora entre a obra e o espaço que a envolve, isto é, a moldura torna-se um meio-termo, que ao mesmo tempo é parte do objeto e o introduz ao mundo externo, como se fosse capaz de fundir a obra com o mundo.¹

¹ Ferreira Gullar explica a moldura na obra de Lygia Clark: “a moldura é precisamente um meio-termo, zona neutra que nasce com a obra, onde todo conflito entre o espaço virtual e o espaço real, entre o trabalho ‘gratuito’ e o mundo prático-burguês, se apaga”. Em Gullar, Ferreira, “Lygia Clark: uma experiência radical” in CLARK, Lygia. *Lygia Clark: Textos de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.8.

Outra característica também analisada no decorrer do Capítulo V é o uso da cor. Em meus trabalhos opto pelo uso constante do branco, que, como dito anteriormente, propicia o jogo de luz e sombra e uma visão de várias nuances de cinza, alteradas de acordo com a luz do ambiente.

A cor nestes estudos, não tem o sentido de energia emanada – como em Weissmann –, nem tampouco sentido existencial – como em Amilcar. O branco tende a reduzir o contraste, induzindo à proximidade e estimulando a introspecção, representando aqui uma condição inicial, um vazio, uma indagação. Ele é neutro, anônimo e impessoal. A cor torna-se o objeto e o objeto torna-se a cor.

Provavelmente esse mesmo uso se dá na obra de Sergio Camargo e em sua ativação escultórica do branco.

Outras características – tais como a ausência de base, o uso total da matéria, o gesto formador, a simplicidade das formas, os módulos e o caráter antropomórfico – ainda foram analisadas, permitindo-se assim consolidar conceitos e qualificar minha pesquisa pessoal realizada através do desenvolvimento das maquetes elencadas.

Paralelamente aos estudos relacionados às artes, mantenho atividades profissionais como designer para multimídia e para internet. Trabalho este considerado de fundamental importância para o desenvolvimento da visão bi e tridimensional, unindo estudos de luz e sombra ao desenho tridimensional a partir de uma figura plana – elementos básicos utilizados no design de cenários e personagens para CD-ROMs.

A concretização desta pesquisa conjuntamente com minha experiência profissional, fornece ainda subsídios para a realização de um futuro trabalho que poderá realizar o caminho inverso ao aqui proposto, isto é, partir de formas tridimensionais projetadas no espaço, chegando ao resultado bidimensional da representação das formas geométricas, através da utilização de imagens – fotografias dos objetos e

esculturas - que manipulados em computador, resultam em impressões digitais, apontando assim para novos e futuros possíveis desdobramentos deste mesmo assunto.

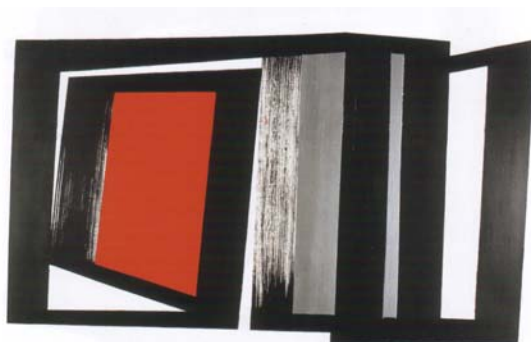
Para isso faz-se necessário o uso de alguns recursos de multimídia – fotografia e computação gráfica – possibilitando desta maneira o estudo das manifestações artísticas contemporâneas e suas recorrências dentro da história da arte.



Márcia Gregato, "Impressões de Amilcar e Weissmann"
Impressão Digital, 2004, 120 x 85 cm

Estes trabalhos bidimensionais são o início de uma pesquisa onde os principais elementos são a linha e o espaço. A linha como elemento investigador do espaço - criadora dos elementos geométricos - e o espaço como elemento possibilitador de

novas discussões na arte sobre tela. A linha grossa procura exprimir suas possibilidades através das formas geométricas obtidas, causadas intencionalmente, em um único gesto, o que nos remete novamente aos desenhos de Amilcar, que através de sua grande simplicidade e vigor são capazes de organizar o espaço.



Amilcar de Castro, sem título
Acrílica s/ tela, 1989, 140 x 230 cm

Conclui-se desta forma, que a experiência relatada é concebida como um processo de aprendizagem e aperfeiçoamento em arte, que busca privilegiar o uso de diversas mídias de maneira que as mesmas possam convergir para uma forma de crescimento integral relacionada à minha produção artística. Muitos assuntos aqui emergiram e foram tratados com curiosidade e espírito de investigação, perseguindo um ideal que prima pela realização de um trabalho de qualidade e que carrega em si fundamentos herdados de grandes mestres que muito contribuíram para o desenvolvimento da história da arte construtiva no Brasil.

O aprofundamento organizado por esta dissertação, possibilitou uma compreensão detalhada das obras dos artistas estudados, ao mesmo tempo em que edificou a possibilidade de construir um trabalho com características próprias e conhecedor das diferentes possibilidades construtivas na arte brasileira.

Gráfico Cronológico – Contexto Histórico

CONTEXTO HISTÓRICO		AMILCAR E WEISSMANN
	1950	
Max Bill faz exposição no MASP.		Os desenhos de Amilcar começam sugerir formas geométricas que logo passarão a compor suas esculturas.
Início do Instituto de Arte Contemporânea do MASP.		
Getúlio Vargas vence as eleições presidenciais.		Nos trabalhos de Weissmann , a linguagem abstrata torna-se mais presente.
	1951	
I Bienal Internacional de São Paulo no MAM-SP. Max Bill obtém o Prêmio Internacional de Escultura: “Unidade Tripartida”.		Amilcar tenta uma passagem do desenho à escultura, usando uma técnica por ele desenvolvida que empregava barbantes embebidos em tinta preta, que envolviam placas de gesso fresco e eram retirados após a secagem, deixando na placa seus sulcos.
É criado o Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, antiga divisão Moderna do Salão de Belas Artes.		Weissmann submete o trabalho “Cubo Vazado” à seleção da I Bienal, que é recusado sob a alegação de apresentar acabamento técnico deficiente.

Realização da exposição de artistas concretos argentinos e conferências de Romero Brest no MAM-RJ. Realização da exposição e manifesto do Grupo Ruptura no MAM-SP. Lançamento da revista Noigandres de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari.	1952	Amilcar muda-se de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, onde tem contato com a obra de Max Bill. Weissmann realiza estudos para a Coluna Concretista, passando a empregar decididamente os blocos modulares em seus trabalhos.
II Bienal Internacional de São Paulo apresenta grandes retrospectivas de artistas modernos, entre outros: Henry Moore, Edward Munch, Oscar Kokoschka e Pablo Picasso com “Guernica”.	1953	Uma obra de Amilcar é selecionada para a II Bienal. Weissmann participa da II Bienal, apresentando uma versão melhor acabada tecnicamente do “Cubo Vazado”.
Criação do Grupo Frente, com os principais nomes da vanguarda concretista no Rio de Janeiro: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Rubem Ludolf e Lygia Clark. Exposição do acervo do MASP em Paris, Bruxelas, Dusseldorf, Londres, Utrecht. Suicídio de Getúlio Vargas.	1954	Weissmann desenvolve seus três primeiros projetos para obras públicas, realizando de fato apenas um deles, o “Monumento à Liberdade de Pensamento”, no Rio de Janeiro.

“Por Uma Arte Nacional”, exposição organizada pelo Clube da Gravura de Porto Alegre. Flávio de Carvalho lança o traje tropical para homens, em São Paulo. Exposição de Anita Malfatti no MASP. Juscelino Kubitschek vence as eleições presidenciais.	1955	Weissmann passa a integrar o Grupo Frente, envolvendo-se com a organização de suas exposições.
A euforia desenvolvimentista aberta com o governo JK reflete-se na vida cultural brasileira. Surgem as chamadas "vanguardas" artísticas e a "arte engajada": a produção cultural transforma-se em um meio de formação de opinião e instrumento de politização. I Exposição de Arte Concreta no MAM em São Paulo e Rio de Janeiro.	1956	Weissmann deixa de lecionar na Escola do Parque em BH e transfere-se para o Rio de Janeiro.
Manifesto Neoconcreto e I Exposição de Arte Neoconcreta, MAM-RJ e Salvador. Ferreira Gullar publica a “Teoria do Não-Objeto”, Rio de Janeiro. Abertura do Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, Nova Iorque.	1959	Amilcar e Weissmann assinam o Manifesto Neoconcreto e participam da I Exposição de Arte Neoconcreta no RJ.

Brasília passa a ser a Capital do Brasil. Surge a Bossa Nova, movimento musical liderado por João Gilberto e Tom Jobim.	1960	Amilcar abandona o concretismo e inicia sua obra autônoma (fase neoconcreta) e os elementos – plano, corte, dobra e espaço – passam a constituir sua obra. Weissmann fixa residência em Paris, onde começa trabalhar com papeis amassados.
Em 1964 Helio Oiticica apresenta o “Parangolé”. “Opinião 65”, no MAM-RJ, exposição que visou estabelecer relações entre as vanguardas brasileira e francesa, mostrando obras de artistas nacionais e de estrangeiros ligados à Nova Figuração e à Figuração Narrativa.	1965	Weissmann volta a viver no Brasil e retoma seus trabalhos nas oficinas da Ciferal.
Morte de Marcel Duchamp. Decretação do AI-5 – proibições, censura e até prisão em massa de escritores, diretores e editores de teatro e cinema, com a intenção de calar os intelectuais.	1968	Amilcar muda-se com a família para os Estados Unidos, interrompendo nesta fase a seqüência de obras que vinha desenvolvendo no Brasil devido a dificuldades materiais para realizá-las. Passa então a desenvolver estudos em aço inoxidável.

Em sintonia com o que ia acontecendo no resto do mundo, a década de 70 começa no Brasil com um certo arrefecimento das vanguardas. "A primeira atitude dos anos 70 foi substituir o ativismo pela reflexão, a emoção pela razão, o objeto pelo conceito e, no extremo da proposta, a vida pela arte" ². Brota daí a arte conceitual, que também se afirma no Brasil.	1971	Amilcar volta a BH e retoma seus estudos com chapas metálicas. Surgem as espessas esculturas em ferro onde as partes não são ligadas pela dobra, como antes. Começa lecionar na Escola Guignard, onde mais tarde se torna diretor. O trabalho de Weissmann passa a assumir gradativamente uma escala pública, ganhando diversos espaços urbanos no Brasil.
Com a derrota dos militares nas eleições presidenciais, tem fim o conflito entre a intelectualidade brasileira e a ditadura.	1974	Amilcar leciona na Faculdade de Belas Artes de UFMG. Weissmann realiza diversos projetos para trabalhos em escala monumental.
O neo-expressionismo é a influência dominante e resgata os meios tradicionais, como a pintura. As tendências figurativas se fortalecem apesar da forte presença do abstracionismo e da arte conceitual. Com o desenvolvimento da tecnologia, a videoarte torna-se importante. A intervenção urbana (ou arte pública) desenvolve-se estabelecendo relações entre o espaço e a obra de arte.	1984	Amilcar participa do projeto da Escola de Artes e Ofícios de Contagem, destinada a estudantes pobres. Weissmann permanece desenvolvendo seus projetos, criando troféus, esculturas e monumentos.

² Morais, Frederico. Cadernos História da Pintura no Brasil, volume 6, Instituto Cultural Itaú.

Na década de 90 as tendências do pós-modernismo ganham força, como a apropriação e a constante releitura da história da arte, a simulação de situações aproximando a arte e o mundo real e a desconstrução da obra de arte, que discute o significado da imagem numa sociedade de cultura de massa. Novas tecnologias permitem uma arte multiculturalista, que absorve influências e interliga diversas técnicas e linguagens como a fotografia, o vídeo e a pintura. A informatização abre novas possibilidades de globalização da arte.	1991 1992 1997 2002	Amilcar volta a pintar e inicia experiências de escultura em cerâmica. A Associação Brasileira dos Críticos de Arte pede a Weissmann a realização de um estudo para a reconstrução do Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento, demolido em 1962. Weissmann é convidado para integrar o projeto Arte no Metrô, da Companhia do Metropolitano do Rio de Janeiro. Morte de Amilcar.
---	---	---

Bibliografia

AMARAL, Aracy (Coord.). **Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: DBA, 1998.

AMARAL, Aracy (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

AQUINO, Flávio. **Franz Weissmann**. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.

ASSIS, Célia de (Coord.). **Monumentos urbanos: obras de arte na cidade de São Paulo**. São Paulo: Prêmio, 1998.

BRITO, Ronaldo. **Amilcar de Castro**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1999.

BRITO, Ronaldo (org.). **Amilcar de Castro**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

BRITO, Ronaldo. **Franz Weissmann**. São Paulo: Investearte, 1987.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – Espaços da Arte Brasileira**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix, 1986.

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

CLARK, Lygia. **Lygia Clark: Textos de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Vega, 1998.

FADIMAN, James & Frager, Robert. **Teorias da Personalidade**. São Paulo: Harbra, 1986.

GUIMARÃES, Carlos. **Percepção e Consciência**. João Pessoa: Persona, 1996.

GULLAR, Ferreira (coord.). **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira & COUTINHO, Wilson. **Neoconcretismo: 1959-61**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

JIMÉNEZ, Ariel (curadoria). **Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto**. São Paulo: MAM, 2002.

KLINTOWITZ, Jacob. **O ofício da arte: a escultura**. São Paulo: SESC, 1988.

KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LODDER, Christina. **El Constructivismo Ruso**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. **Franz Weissmann: Skultura**, São Paulo, 1986.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp: A arte como contra-arte**. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996.

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

OLIVEIRA, Eduardo Fortes de (Apres.). **ARTE brasileira século XX: Galeria Eliseu Visconti: pinturas e esculturas**. Rio de Janeiro: MNBA, 1984.

PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collection, 1973.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: JB, 1987.

RIBEIRO, Marília. **Franz Weismann: depoimento - Circuito Atelier**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002.

RIBEIRO, Marília. **Amilcar de Castro: depoimento - Circuito Atelier**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1999.

RIBENBOIM, Ricardo (Apres.). **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

ROELS JR., Reynaldo (curadoria). **Franz Weissmann: uma retrospectiva**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

SALZTEIN, Sônia. **Franz Weissmann: Espaços da Arte Brasileira.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

SCARIOLI, Romeu (Apres.). **Franz Weissmann: Desenhos e esculturas.** Contagem: Espaço Cultural Jayme de Andrade Peconick, 1996.

TASSINARI, Alberto (Org.). **Amilcar de Castro.** São Paulo: Tangente, 1991.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Franz Weissmann.** São Paulo: Galeria Arte Global, 1975.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Websites

Amilcar de Castro – Website oficial

<http://www.amilcardecastro.com.br>

Editora Com Arte

<http://www.comartevirtual.com.br>

Enciclopédia Itaú Cultural

<http://www.itaucultural.org.br>

Franz Weissmann – Website oficial

<http://www.franzweissmann.com.br>

Fundação Memorial da América Latina

<http://memorial.org.br>

Jornal de Brasília - Arquivo

<http://www.jornaldebrasilia.com.br>

Jornal O Estado de São Paulo - Arquivo

<http://jpdf.estado.com.br>

Anexos

Amilcar de Castro

Vídeo-documentário apresentado pelo Ministério da Cultura

Realizado por Trade Produção e Comunicação

Duração: 29:57 min

Fonte: Acervo da família Castro, cedido gentilmente por Rodrigo de Castro

Ficha Técnica:

Direção: Feli Coelho

Trilha Sonora: Juarez Moreira

Direção de Produção: Pepe Quintino

Edição: Rodrigo Veas

Assistente de Direção: Gustavo Brandão

Gravação e Edição: Sistema Salesiano de Vídeo

Produção Artística: VS Produções

Direção de Fotografia: Celso Giovanni

Produção Executiva: Mario Lucio Brandão Filho

Franz Weissmann – Músico do Silêncio

Vídeo-documentário apresentado pelo Ministério da Cultura

Realizado por Trade Produção e Comunicação

Duração: 21:19 min

Fonte: Website oficial de Franz Weissmann

Ficha Técnica:

Direção: Moacir de Oliveira

Trilha Sonora: Juarez Moreira

Direção de Produção: Helio Martins

Assistente de Direção: Gustavo Brandão

Roteiro: Moacir de Oliveira

Câmera: Marcelo Miranda e Paulo Polônio

Locução: Roberto Marcondes

Eletricista: Ronaldo Silva

Contra-regra: Welington Marques

Edição: Daniel Borges

Direção de Fotografia: Marcelo Miranda

Produção Executiva: Mario Lucio Brandão Filho