

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

**desenhos (entre) esculturas
olhares e conversas**

**Obras de Amilcar de Castro, Ester Grinspum
e Paulo Monteiro a partir da década de 90**

Mariana Gambini Damasceno Gramolelli

Campinas, 2008

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

desenhos (entre) esculturas olhares e conversas

**Obras de Amilcar de Castro, Ester Grinspum
e Paulo Monteiro a partir da década de 90**

Mariana Gambini Damasceno Gramolelli

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
da Prof.^a Dr.^a Verônica Fabrini M.
de Almeida

Campinas, 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G762e

Gramolelli, Mariana Gambini Damasceno.

Entre desenhos e esculturas: olhares e conversas. Obras de Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro a partir da década de 90 / Mariana Gambini Damasceno Gramolelli. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Desenho. 2. Escultura. 3. Processo criativo. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Among drawings and sculptures: works of Amilcar de Castro, Ester Grinspum and Paulo Monteiro from the nineties on.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Drawing ; Sculpture ; Criative process.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Ermelindo Nardin.

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Eustachio Fonseca Ribeiro. (suplente)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Angélica Albano. (suplente)

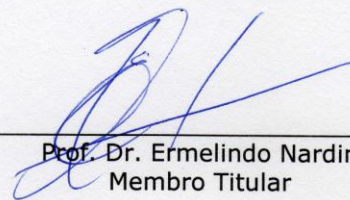
Data da Defesa: 28/08/2008

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

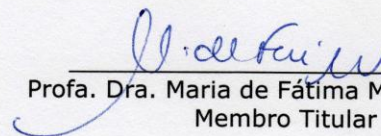
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Mariana Gambini Damasceno Gramolelli - RA 9357 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Ermelindo Nardin
Membro Titular



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Membro Titular

Ao meu marido Flávio e ao bebê que está para nascer, pelo apoio, cumplicidade e paciência. Aos meus pais e irmãos, por jamais duvidarem da minha vontade. A eles a minha dedicação.

Agradeço primeiramente a Deus, por me conduzir à realização de mais um sonho;

à minha prima e amiga Lígia, pelo apoio inestimável;

à orientadora Prof.^a Dr.^a Verônica Fabrini M. de Almeida, pela acolhida;

à Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto, pela generosidade, e pelas contribuições fundamentais a esta pesquisa;

ao Prof.^o Dr.^o Ermelindo Nardin, pelas excelentes indicações de leitura;

aos meus professores da Unicamp, mestres desta caminhada;

aos mestres de outros tempos, que sempre me incentivaram;

aos artistas: Ester Grinspum e Paulo Monteiro, pela inspiração, disponibilidade e atenção;

aos colegas de trabalho e discussão por trazerem luz em momentos difíceis;

às equipes das bibliotecas do MAM – SP, do MAC – USP e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, pelo apoio e suporte;

à CAPES, por tornar este trabalho possível;

a todos que colaboraram com esta pesquisa, direta ou indiretamente.

Resumo

Este trabalho aponta diálogos possíveis entre desenhos e esculturas, obras e artistas, dentro de seus processos de criação. Ele foi construído a partir do olhar de artista, o olhar sensível de quem trabalha com ambas as linguagens e conta com a experiência da arte-educação em museus.

Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro são artistas significativos no meu processo de aprendizagem e de relevância no cenário artístico nacional. Trata-se de uma escolha afetiva, mas referendada por exposições onde figuraram juntos.

Castro trabalhava a escultura a partir do desenho projetivo, criava a forma bidimensional, recortava-a e estudava maneiras de tridimensionalizá-la a partir do corte e da dobra. Uma geometria sensível domava a rigidez de formas geométricas elementares. Esta mesma geometria era refletida em seus desenhos, ora feitos à régua, ora incorporando o vigor do gesto onde a forma aquiescia o ritmo do corpo.

Grinspum possui uma poética traçada na materialização de conceitos. Desenho e escultura dão origem um ao outro através de formas fechadas que engendram o lugar privilegiado das significações. Em ambas linguagens, transita entre o orgânico e o geométrico numa escolha por formas depuradas enlaçadas a uma linha de respiração, de amolecimento.

Em Monteiro, escultura e desenho são criados no embate do gesto com a matéria. A organicidade que permeia toda obra traduz a força vital que lhe é aplicada no momento da criação. Através do risco ele reordena massas de um espaço interno, sejam as do plano do papel ou as amorfas da argila.

Entre as linguagens percebemos a migração de características de forma, matéria, tempo e espacialidades. Sem a preocupação de uma teoria geral ou mesmo de tentar esgotar as possibilidades, o que temos são estudos de casos dentro da obra destes artistas a partir da década de 90.

Abstract

This work shows dialogs that may exist between drawings and sculptures, works and artists inside their process of creation. It has been built by the look of the artist, the sensible look of someone who works with both languages and reckons upon the experience of art-education in museums.

Amilcar de Castro, Ester Grinspum, and Paulo Monteiro are significant artists in my process of apprenticeship, and prominent in the national art scenario. An affective choice is at stake, but it has been countersigned by expositions in which they figure together.

Castro used to mould the sculpture from the projective drawing, create the two-dimensional form, cut it, and then reflected upon ways of three-dimensioning it by cutting and folding. A sensible geometry overcame the rigidity of the elementary geometrical forms. The same geometry was reflected in his drawings, which were sometimes made by ruler, sometimes incorporating the strength of the gesture in which the form acquiesced the rhythm of the body.

Grinspum, a poetics delineated in the materialization of concepts. Drawing and sculpture give rise to one another through closed forms which engender the privileged place of significations. In both languages, she transits among the organic and the

geometric in order to choose the elementary forms, enlaced to a breath line, a softening line.

In Monteiro, sculpture and drawing are created by the clash between the gesture and the matter. The organicity which permeates the whole work expresses the vital force that is applied to it in the moment of creation. Through the stroke he rearranges masses of an internal place, even the ones of the paper's ground or the clay's amorphous.

Among the languages we may perceive the passage of characteristics of form, matter, time, and spaciality. Without the preoccupation of a general theory, or even of trying to deplete the possibilities, what we have are the studies of cases inside the work of these artists from the nineties on.

Sumário

Livro de textos

Introdução.....	01
Elementos Biográficos.....	13
Amilcar de Castro.....	14
Ester Grinspum.....	31
Paulo Monteiro.....	54
Desenhos e Esculturas.....	79
Percursos Criativos entre Desenhos e Esculturas.....	101
Amilcar de Castro.....	102
Ester Grinspum.....	124
Paulo Monteiro.....	146
Considerações Finais.....	169
As migrações e a complementaridade das linguagens.....	170
Sobre o processo de construção deste trabalho.....	183
Referências.....	189
Bibliografia.....	195
Anexo I – Currículo artístico de Amilcar de Castro.....	199
Anexo II – Currículo artístico de Ester Grinspum.....	207
Anexo III – Currículo artístico de Paulo Monteiro.....	215

Anexo IV – Fototeca digital.....	221
Anexo V – Artigos digitalizados e entrevistas.....	225

Livro de Imagens

Amilcar de Castro.....	01
<i>in</i> Elementos Biográficos.....	03
<i>in</i> Percursos Criativos entre o Desenho e a Escultura.....	15
Ester Grinspum.....	35
<i>in</i> Elementos Biográficos.....	37
<i>in</i> Percursos Criativos entre o Desenho e a Escultura.....	51
Paulo Monteiro.....	73
<i>in</i> Elementos Biográficos.....	75
<i>in</i> Percursos Criativos entre o Desenho e a Escultura.....	89
Fontes.....	111

Urgentemente

*É urgente o amor.
É urgente um barco no mar.*

*É urgente destruir certas palavras,
ódio, solidão e crueldade,
alguns lamentos,
muitas espadas.*

*É urgente inventar alegria,
multiplicar os beijos, as searas,
é urgente descobrir rosas e rios
e manhãs claras.*

*Cai o silêncio nos ombros e a luz
impura, até doer.
É urgente o amor, é urgente
permanecer.*

Eugénio de Andrade
Antologia Breve
Porto, Editorial Nova, 1972

Introdução

Este trabalho propõe-se a relatar um diálogo entre desenhos e esculturas, obras e artistas no cerne de suas relações: no processo de criação. Um recorte que não pretende esgotar essas relações, mas apontar para a hipótese de que existem elementos específicos de cada linguagem: matéria, forma, espaço e tempo, que migram entre desenhos e esculturas, mesmo dentro de três projetos poéticos ricamente diversos.

Desenhos e esculturas são as duas linguagens que vamos esmiuçar, pois são aquelas que pesquiso desde 2002 no meu trabalho plástico, nas quais venho observando como as interferências recíprocas entre os conhecimentos que seriam específicos de cada uma, vêm enriquecendo minha vivência em Artes Plásticas. Falo a partir do olhar de quem produz; falo de processos que permeiam o meu processo, de experiências estéticas, obras que me tocaram. Falo também a partir do olhar de arte-educadora, de quem já mediou obras destes artistas em museus.

A escolha de Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro deu-se porque são artistas significativos no meu processo de formação artística. As obras de Castro sempre me impressionam pela maneira absoluta com que ocupam um espaço no mundo, têm rigor e disciplina desvelados por uma persistente experimentação da forma. Já as obras de Grinspum tomam-me pela maneira sensível com que apresentam conceitos profundos; cada obra consegue, com um mínimo de elementos, levar a reflexões sobre filosofia, história e sobre a própria arte. Em Monteiro aprendi a liberdade e a fluência.

Suas obras possibilitaram-me a reconstrução de conceitos do desenho e da escultura, pois elevam a tal ponto as experiências com seus elementos primordiais, que dissolvem conceitos pautados na figuração. Seus desenhos são estímulos permanentes ao meu *fazer* desenho.

Logo que defini os artistas que iria estudar, duas exposições chamaram-me a atenção e, de certo modo, referendaram a validade da minha escolha. A primeira delas, *Entre o Desenho e a Escultura*, aconteceu de 28 de junho a 30 de julho de 1995 no MAM – São Paulo sob a curadoria de Lisette Lagnado; a segunda, *Tangenciando Amilcar*, aconteceu no ano de 2002 em São Paulo e Porto Alegre, sob a curadoria de Tadeu Chiarelli.

Na exposição de 1995, além de Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro, figuraram outros artistas importantes como Mira Schendel, Lygia Pape, Waltercio Caldas, Yole de Freitas e Ana Maria Tavares. Vale a pena citar o texto de Cacilda Teixeira da Costa, então diretora do Museu de Arte Moderna de São Paulo:

Entre o Desenho e a Escultura trata deste elemento básico, talvez o extrato mais profundo da criação plástica, em suas diferentes manifestações. Introduz a questão eterna de como certas percepções em um campo expressivo transferem-se para outro e, neste processo, busca interpretar uma tendência, analisar formas, gestos e disposições significativas da arte do Brasil hoje. (...)

Discute planos, vazios, materiais, volumes e texturas, evidenciando o risco enquanto linha estrutural profunda do pensamento do artista, elemento vital plasmador da forma e ao mesmo tempo seu conteúdo fundamental. (COSTA, 1995, p. 2, apud LAGNADO, 1995).

Lagnado escolheu artistas que utilizaram a linha para “proceder a uma ruptura no plano” (LAGNADO, 1995). Nesse sentido, adotou a terminologia *risco* como deslocamento, tanto de planos quanto de elementos entre desenho e escultura. Para promover essa ruptura, Castro riscava o plano e instaurava a tridimensionalidade; Grinspum materializa tridimensionalmente elementos de seu desenho como linhas e vazios; e Monteiro, tal como Castro, utiliza o risco como elemento ativador da matéria, mantendo-na, todavia, no limite entre forma e informe.

Enquanto o questionamento entre a corporeidade da linha e o espaço tridimensional formava o eixo principal da exposição de 1995, o diálogo entre Amilcar de Castro e artistas de gerações posteriores era o foco da exposição de 2002, que apontava a maneira pela qual alguns elementos do processo ou da obra de um grande artista adentravam os trabalhos de outros artistas (mesmo que de maneira problematizada), possibilitando a leitura das obras desses últimos dentro de um contexto mais amplo.

Esta mostra – *Tangenciando Amilcar* – tem como intuito apresentar a produção de dez profissionais que, ao partirem do mesmo ‘grau zero’ de onde começa Amilcar de Castro – ou seja,

da ação sobre a matéria em busca da forma -, acabam por questionar tal ação e seus resultados. Tangenciando problemáticamente a obra de Amilcar, cada um deles – e cada um a seu modo – opõe à certeza do gesto preciso, certo e heroico do artista mais velho o gesto às vezes vago, às vezes indeciso, muitas vezes tímido ou atormentado, ou então cínico, irônico... Gesto que, em vez de demonstrar a certeza da implantação de um sentido específico para a ação do sujeito no mundo (consubstanciado tanto na escultura quanto no desenho de Amilcar) parece constituir-se de dúvidas, dependências as mais insuspeitas e/ou arrependimentos contínuos (CHIARELLI, p. 44, 2002).

O gesto inaugural, em Castro, abre a forma à tridimensionalidade, cria uma multiplicidade de relações entre o espectador, a obra e o mundo. Em Grinspum e em Monteiro, o vetor de forças é oposto, pois esse gesto cria as imantações de uma intimidade, insere no mundo obras para um olhar que nelas submerge. Extrínsecas ou intrínsecas, as forças manifestadas pelas obras desses artistas revelam posições perante a sociedade: a afirmação que encontramos na poética de Castro dá lugar à introspecção reflexiva da poética de Grinspum e Monteiro.

A exposição reforçava as dificuldades de encontrar na produção dos artistas mais jovens um diálogo direto com a obra de Castro. Segundo Chiarelli (2002), o diálogo possível com o ímpeto do gesto do artista mais velho ocorre apenas de maneira problematizada e muitas vezes oposta, pois o ambiente brasileiro do pós-guerra, cheio de

confiança no porvir, que tornou possível o surgimento da obra de Castro, deu lugar ao terreno incerto e cambiante do momento atual. Esse momento sofre de falta de coragem e excesso de ansiedade, demonstra uma individualidade crescente a gerar poéticas cada vez mais centradas na intimidade e no referendamento da angústia do presente.

Tanto as obras de Castro quanto aquelas de seus colegas de geração (Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica entre outros) abriram caminho, no Brasil, para que a arte pensasse a si mesma dentro de seus meios e tornasse o espectador parte atuante de seu processo de *estar* no mundo. Chiarelli (2002) aponta a obra de Castro como democrática, pois se oferece enquanto obra e processo ao mesmo tempo, ensinando sobre a origem da escultura. Tão importantes quanto as obras de Castro, as obras de Grinspum e Monteiro permitem-nos a reflexão sobre o momento histórico no qual estamos imersos; suas tramas e configurações no ambiente artístico revelam a dificuldade de comunicabilidade, de instalar uma presença calando-se ou fazendo-se ouvir num espaço onde todos tentam dizer algo ao mesmo tempo.

Mesmo que o diálogo entre Castro, Grinspum e Monteiro seja apenas indireto, tramado com vetores de força opostos, esses últimos são herdeiros da justeza da obra de Castro, pois não há elementos sobrando em suas obras. Grinspum opera no limite em que um mínimo de forma sustenta um conceito, enquanto Monteiro apresenta o gesto mínimo a valorar uma matéria em arte. Castro foi mestre em nos mostrar o quão mínimo precisa ser

o gesto para que a forma plana conquiste o espaço escultórico. Em ambos, esse *mínimo* é conquistado por uma concentração de forças, uma economia que aglutina numa mesma ação todo um aprendizado em arte.

Em Castro a forma, em Grinspum o conceito e em Monteiro a matéria são os elementos norteadores da poética. Ao tomarmos esses três artistas, procuramos mostrar que independente das linhas de força de cada poética (forma, conceito ou matéria), e independente do ambiente histórico do qual advêm, há elementos que migram entre as linguagens do desenho e da escultura. Acreditamos que forma, conceito e matéria são as forças principais a compor a complexidade das poéticas contemporâneas, guiando as pesquisas atuais entre as linguagens escolhidas. Indissociáveis, elas se alternam a puxar o carro da criação, fornecendo contribuições diferenciadas em momentos distintos dos processos de cada artista.

Para uma melhor contextualização dos artistas e para suprir a falta de informações principalmente sobre a trajetória artística de Ester Grinspum e Paulo Monteiro, compomos o capítulo I - *Elementos Biográficos*, que, conjuntamente com os anexos – currículos artísticos, banco de imagens (fototeca), levantamento de publicações em jornais e de entrevistas – registram uma exaustiva coleta de documentos e fontes realizada em bibliotecas de Museus, Fundações, Universidades e junto aos artistas

(Grinspum e Monteiro), formando instrumental bastante útil para essa pesquisa e quiçá para pesquisas futuras.

O processo criativo de cada artista, entre desenho e escultura, foi pesquisado a partir de entrevistas e depoimentos recolhidos nas mais diversas fontes (catálogos, jornais, vídeos, internet e pessoalmente no caso de Grinspum e Monteiro), e referendado por meio de imagens registradas em exposições, catálogos e vídeos. Esperamos ter abarcado os principais procedimentos do *fazer* entre desenho e escultura na obra de Castro, Grinspum e Monteiro, a partir da década de 90. Todavia compreendemos que possam existir elementos não registrados ou não encontrados que lancem nova luz sobre esses processos criativos.

Falamos de desenhos e esculturas como linguagens complementares que se manifestam enquanto obras de arte, diferentemente dos desenhos de criação ou esboços que dialogam com as obras e permanecem na intimidade da gaveta, embora sejam parte fundamental do processo criativo de alguns artistas. É indispensável frisar que não focamos estes desenhos de criação, feitos apenas para clarear idéias de escultura ou de desenhos autônomos, pois após todo levantamento feito, percebemos que os artistas escolhidos não trabalhavam nesse registro.

O recorte primeiro – obras a partir da década de 90 – necessitou ser estendido para algumas obras anteriores. Essas, quando citadas nos percursos criativos, apontam para

mudanças de tendências no projeto poético das décadas seguintes, sendo inseridas devido à importância. No caso específico de Castro, algumas obras da década de 80 foram citadas devido à minha experiência estética junto a elas na 5ª Bienal do Mercosul, em 2005.

As obras analisadas dentro dos percursos criativos não seguiram uma escolha cronológica, mas se sucederam por afinidade entre os conceitos abordados. Acreditamos que, no tempo da criação, elementos de diversos momentos da vivência do artista coexistem num mesmo espaço-tempo, e que elementos já configuram noções antes de se materializarem. Salles diz-nos que “é sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final” (SALLES, p. 59, 2006); todavia, através de depoimentos dos artistas, pudemos verificar a partir de que elementos algumas obras suscitarão outras.

No campo de experimentações entre as linguagens do desenho e da escultura, situamos quatro elementos que interagem: forma, matéria, tempo e espacialidade. Cada artista, dentro das tendências de sua poética, apresenta migrações desses elementos sob alguma configuração. No capítulo II - *Desenhos e Esculturas*, apresentaremos os conceitos que nortearão nosso olhar sobre as obras para, no capítulo III - *Percursos Criativos entre Desenhos e Esculturas*, apontá-los nos estudos de caso.

O fato de não encontrarmos bibliografia específica sobre as migrações de elementos entre as linguagens do desenho e da escultura¹, colocou-nos diante da dificuldade de embasar teoricamente nossos apontamentos por meio de citações; portanto partimos para a demonstração destas migrações nas análises de obras. As imagens foram intencionalmente isoladas e organizadas no *Livro de Imagens*, visando promover, para o olhar espectador, o mesmo embate direto entre imagens de desenhos e esculturas que fez parte do processo de produção desta pesquisa.

As obras escolhidas para apontarmos os elementos que migram entre essas linguagens são aquelas que, a nosso ver, mais diretamente apresentam estas ligações. Contudo, poderíamos analisar outras tantas sem prejuízo para os conceitos aplicados. No anexo V, o leitor encontrará um extenso banco de imagens que lhe possibilitará traçar estas relações em outras obras, além de buscar outras relações entre desenhos e esculturas, conforme seu olhar.

¹ Apenas duas publicações tratam do assunto: um catálogo de exposição – LAGNADO, Lisette. *Entre o Desenho e a Escultura*; Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1995. E uma dissertação de mestrado onde o autor trata destes elementos dentro de seu processo criativo: SANTOS, Renato Garcia dos. *Construções com a linha: Encontros entre o desenho e a escultura*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais), Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

A composição do livro de imagens partiu de sucessivos processos de seleção. Dentro de uma coleção de aproximadamente 500 imagens de obras dos três artistas, separamo-nas por artista. Dispomos lado a lado, no espaço de trabalho, todas as imagens de obras de um artista; selecionamos pares ou trios que demonstravam um mesmo elemento trabalhado em diferentes linguagens. Com essa seleção montamos as imagens em painéis de madeira que nos acompanharam durante todo o processo. Esses painéis ficaram abertos, lado a lado, confrontando a obra dos três artistas. Diante das imagens, formulamos os conceitos, e diante dos conceitos escolhemos as obras que melhor os demonstravam – são essas as que se encontram impressas no livro de imagens. As imagens referentes aos elementos biográficos dos artistas foram organizadas por exposição ou período, sem a preocupação da disposição para o embate direto entre desenho e escultura.

Diante da vastidão e complexidade desta área de pesquisa, espero com este texto oferecer um panorama primeiro sobre o tema, como um corredor de muitas portas que futuramente poderão ser abertas em outras pesquisas, as quais se aprofundem tanto nas relações traçadas entre desenhos e esculturas, quanto nas poéticas de Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro.

Elementos Biográficos

Amilcar de Castro

Amilcar de Castro cursava o 3º ano de Direito quando iniciou sua formação artística, em 1944, na Escola do Parque, Belo Horizonte. Clareza, rigor e gesto definitivo vieram do aprendizado em desenho com Alberto da Veiga Guignard, que lhe ensinou o traço feito com lápis duro, sulcando o papel, não podendo hesitar, não havendo margem para erros, pois, a borracha não os apagaria [figura 1]. Em 1948, cursou aulas de escultura figurativa [figura 2] com Franz Weissmann que lhe apresentou o debate estético da época, desdobramento do movimento construtivista europeu do início do século XX.

No curso, havia espaço para a investigação, e logo Amilcar estaria fazendo novas experiências. As considerações do nascimento do espaço na escultura figurativa começaram com a observação dos vazios ou contra-formas, gerados pelas linhas do tronco e dos membros da figura. “Percebi que ao fazer uma figura, restava muito espaço fora dela, entre os braços e as pernas. Pensando nisso, comecei a criar formas organizando o espaço externo à figura”. (BRITO, p. 206, 2001)

As investigações do espaço através da figura levaram o artista a experimentar a abstração, onde as relações entre forma e espaço tornaram-se o foco do olhar em detrimento da representação objetiva do mundo – a essência era a articulação.

Paralelamente às aulas de arte, Castro estudou filosofia com Wagner Ryna, cônsul do Peru, em Belo Horizonte. Hélio Pellegrino, companheiro desses estudos, comentou sobre este momento:

Lembro-me muito bem: nas conversas que tínhamos, sobre temas e problemas desde e doutro mundo, Amilcar perseguia a intuição de que há um estofo, um substrato, que é comum a todas as coisas, a marca de um fundamento originário que é a fonte da inumerável multiplicidade de todos os entes. No coração da matéria há um grito – e a fulguração de um relâmpago. Isto significa que, anteriormente a tudo, existe um centro de energia infinita – Deus? – a partir de cuja potência as coisas decorrem, assinaladas pela força desse fogo antecedente – sobre isso conversávamos no frio das madrugadas de Belo Horizonte, encharcados de cerveja – e de poesia. Amilcar de Castro, fiel às suas intuições inaugurais, procurava um caminho pelo qual pudesse ter acesso a esse plasma seminal e primígeo, que atravessa todos os entes e lhes confere a dignidade – e a beleza – que possuem, fundamento do mundo, que está presente na diversidade inesgotável dos seres

que o povoam (PELLEGRINO, 1987, apud BRITO, p. 207, 2001).

1948

As reflexões expostas por Pellegrino vão ao encontro da pesquisa da forma e do espaço realizada naquele momento. Elas nos atentam para a busca de um *fator comum* existente em todas as coisas, algo além da materialidade e enlaçado a ela, de caráter original. Castro *procurava um caminho pelo qual pudesse ter acesso a esse plasma seminal e primígeo*; essa busca culminou na pesquisa da origem da escultura, da articulação da forma e do espaço através do corte e da dobra, fundamental na criação de sua poética.

1950

Ferreira Gullar, ao comentar sobre o início da carreira artística de Castro, destaca que um aspecto da escultura moderna presente em suas obras é a troca do volume pelo plano, da massa pela superfície [figura 3]:

A matéria da escultura tinha sido, até começos do século 20, o volume, a massa. Com Pevsner, Gabo e Max Bill, entre outros, a massa se evapora deixando em seu lugar o espaço vazio. Amilcar entende que cabia ao escultor, então, reinventar a escultura a partir do plano, que é o contrário do volume. Na verdade, outros escultores lidaram com essa mesma questão, mas o específico da experiência almicariana está na radicalidade com que assumiu o desafio: do plano (da superfície plana) nascerá a nova escultura sem nenhum artifício, sem apelo a nenhum recurso estranho à

natureza do próprio plano. É um começar de novo, a partir do zero.

Acompanhei, no começo dos anos 50, a busca que ele realizava, suas perplexidades e tentativas diante da superfície inerte e muda que era sua única herança. Até que um dia veio-lhe a resposta: cortou uma placa retangular no meio e moveu uma das partes para baixo e a outra para cima; a placa bidimensional, com esse simples movimento tornou-se tridimensional – volume! (GULLAR, 2000, apud Brito, p. 268, 2001).

Em 1952, mudou-se com a esposa para o Rio de Janeiro, ambiente cultural então efervescente e distinto de Belo Horizonte. Foi no início da década de 50 que Castro começou a ter notoriedade no cenário artístico do país, quando sua escultura em cobre [figura 4], “um retângulo comprido, dividido em três partes: dobradas pela diagonal e fechadas em triângulos que eram vazados no centro” (CASTRO, 2002, p.17) de 1952, foi selecionada para a 2ª Bienal de São Paulo realizada em fins de 1953.

Castro participou da Exposição Nacional de Arte Concreta - em 1956 em São Paulo e em 1957 no Rio de Janeiro - e também da I e da II Exposições de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro, 1959 e 1960, respectivamente. Quando questionado sobre sua participação no Neoconcretismo teorizado por Gullar, no Rio de Janeiro, respondeu:

O Neoconcreto surgiu como surgem outras coisas, não havia nada previsto, nada premeditado. Eu participei do movimento e acho o maior acontecimento da arte brasileira, muito mais forte e importante que a semana de 1922. O Neoconcreto surgiu por causa do 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. 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. Max Bill juntou três coisas: o Teorema de Pitágoras, a Fita de Moebius e a Tabela de Fibonacci e fez a *Unidade Tripartida*. Tudo bem, tudo certo, mas a arte para nós do Rio era mais do que isto. A arte não tem essa coisa definida, noções definidas e absolutas, mas varia em cada momento e pode ser mil coisas. (...)

Nesse sentido nasceu o Neoconcretismo que o Rio de Janeiro defendia. Ferreira Gullar escreveu o manifesto, pediu que nós assinássemos e ficamos fazendo exposições juntos, mas cada um continuou fazendo o que achava melhor. (CASTRO, apud RIBEIRO, 2002, p.16)

1953 Em 1953, foi contratado como diagramador na *Revista Manchete*, onde trabalhou numa matéria escrita por Odylo Costa Filho. Em 1957, Odylo
1957-1962 Costa Filho, então redator chefe do *Jornal do Brasil*, convidou Castro para realizar a reforma gráfica do jornal, onde permaneceu até 1962. Este trabalho

teve tanta relevância para a imprensa no Brasil quanto teve para arte a sua escultura; nele Castro transformou o pensamento gráfico instituído.

O jornal, que era um amontoado de palavras divididas em colunas iguais, onde a manchete ocupava o centro e os anunciantes preenchiam os demais espaços [figura 5], passou a ser organizado visualmente a partir do número 8 [figura 6]. Segundo o artista esse número fazia parte de uma tabela antiga (série *Fibonacci*) onde “os números têm perfeita relação de proporção. Assim: $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$. Lembrando-me dessa tabela, desenhei a página de editoriais com o seguinte ritmo: 1-2-1-3-1 (os números se referem às colunas)” (CASTRO, apud RIBEIRO, 2002, p. 15). 1957-1962

A harmonia advinda da proporção matemática, aliada aos espaçamentos brancos entre as colunas e à distribuição do peso no espaço através de fotografias e blocos de palavras, imprimiu caráter à diagramação, respiro e pausa ao leitor. Aguilera nos diz que “a combinação de equilíbrio simétrico e assimétrico, a distribuição de forças e o contraste entre peso e leveza são basicamente, os princípios da escultura que usou para modelar a página do jornal” (AGUILERA, p. 32, 2005).

No final da década de 60, já casado e com três filhos pequenos, Castro passou três anos nos Estados Unidos, pois recebeu em 1968 o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no XV Salão de Arte Moderna e, em seguida, de 1968-1971 a Bolsa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que lhe garantiu a liberdade para se dedicar ao trabalho plástico bem como a possibilidade de freqüentar diariamente os museus. Todavia, lá encontrou dificuldades em realizar suas obras; não encontrando ferro nem ferreiro, criou esculturas em aço inoxidável [figura 7] e alumínio. Sobre esta produção o artista comentou:

As novas esculturas são móveis, mas continuo achando que isso não é a sua característica determinante. Os trabalhos devem ser avaliados pelo que propõem. A base é um chaveiro, e todas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como em uma esfera. Penso a escultura como se ela estivesse solta no espaço e em movimento permanente. Agora, meu trabalho se abre a todas as significações, mas é uma consequência do trabalho anterior de espaço fechado e metafísico. Tendo experiência em novo tempo, onde as formas repartem o mesmo futuro, em espaço aberto, e em movimento possível. Se na fase anterior já não havia a preocupação de base, ou de ponto de apoio para o pensamento desenhado, agora, então, vou às últimas consequências: tudo é muito mais livre ainda, na infinita possibilidade da esfera, onde o espaço se

realiza por movimento, na surpresa do equilíbrio (CASTRO, apud BRITO, p. 219, 2001). 1968-1971

Em 1969, expôs individualmente na Galeria Kornblee, em Nova York, especializada em arte construtiva e até então restrita aos artistas norte-americanos. Em 1970 e em 1971 integrou coletivas em Nova York, no Convent of the Sacred Hart of Jesus e na New York University. 1969 1970-1971

Retornando ao Brasil em 1972, o clima enrijecido pela ditadura militar o levou a fixar-se em Belo Horizonte onde passou a trabalhar na programação visual do Jornal *Estado de Minas* e a lecionar escultura na Escola de Arte Rodrigo Mello Franco de Andrade, pertencente à Fundação de Arte da Cidade de Ouro Preto. Logo em seguida passou a lecionar na Fundação Escola Guignard da qual também foi diretor de 1974 até 1977, quando foi admitido como professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. 1972 1974-1977

O papel de Castro como professor deve ser ressaltado devido à sua dedicação e à sua importância na formação de uma nova geração de artistas mineiros. Castro acreditava que o desenvolvimento do aluno deveria se dar através de provocações à sua sensibilidade. Ele era contra o método de ensino aplicado nas academias de arte, onde o professor devia cumprir um programa 1972-1990

determinado e avaliar determinados elementos nos trabalhos executados, como se todos os alunos tivessem as mesmas necessidades.

1972-1990

Eu não acredito que se possa ensinar arte. Ninguém ensina nada a ninguém. O princípio fundamental do meu ensino é que eu não ensino nada. Você não pode fazer como numa escola de engenharia ou de matemática e indicar uma fórmula para resolver um problema. Arte não tem receita. Pintura não tem receita, não tem esta fala. Acho que o professor deve ser um estímulo para o aluno, deve ser um provocador de problemas. Baseando-se na sensibilidade do aluno, você pode provocar esta sensibilidade a romper barreiras, em variados sentidos, em vários caminhos, para testar, para aprimorar esta sensibilidade. O único caminho possível é fazer com que o aluno, com a sensibilidade dele, se torne um artista. É sempre um processo de dentro para fora. Este sentir surdo, este silêncio interior é que faz nascer a arte” (CASTRO, apud BRITO, p. 224, 2001).

Castro tornava-se assim “mestre” dos alunos que se permitiam orientar. Estava consciente de seu papel e da necessidade do encontro do aluno consigo mesmo, consciente também do que deveria ser todo o ensino de arte. Segundo Ana Angélica Albano “o que inicia o artista é a sua obra. (...) O verdadeiro mestre é aquele que facilita ao discípulo a percepção do projeto, que deverá vir a ser sua obra” (ALBANO, 1998 p. 147-8).

Marco Túlio Resende, que foi aluno de Castro na Escola Guignard, 1972-1990 afirmou a importância, em sua formação, da qualidade e a solidez dos ensinamentos adquiridos naquele momento – as exigências sobre as qualidades plásticas e coerência do pensamento – e a importância da *presença* de Castro para sua geração. Conta-nos que o artista foi o professor, não de um período letivo, mas de muitos anos. (RESENDE, 2007, vídeo)

Castro escreveu poeticamente suas reflexões sobre arte e sobre seu processo de criação. Inicialmente endereçadas aos alunos, as poesias atendiam uma função didática: elas eram parte de sua estratégia de provocação. Contudo, logo passaram a ser um meio de expressão de sua poética, tão simples e justo quanto seus desenhos e esculturas sendo, então, publicadas no *Jornal Estado de Minas*, em revistas especializadas e livros.

A grama desenha o verde
A árvore desenha o céu
O vento desenha a nuvem
A nuvem desenha o azul
A água desenha o rio
E o homem desenha o tempo
na exatidão do sonho.
(CASTRO, 1985, apud BRITO, 2001, p. 137)

1977

No retorno a Minas Gerais, Castro retomou antigos projetos traçando novos rumos para sua obra. Retomou as esculturas em ferro [figura 8] e passou a se dedicar também ao desenho, não mais como projeto, etapa do processo da escultura, mas como linguagem autônoma. Em 1977, foi justamente com desenhos que conquistou o Grande Prêmio do *VI Panorama da Arte Brasileira* [figura 9] no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No ano seguinte, conquistou o prêmio de melhor escultor no *VII Panorama da Arte Brasileira*.

Na década de 70 participou de numerosas exposições coletivas entre as quais destacamos, em 1977, uma grande exposição organizada por Aracy Amaral na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o título *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* – o primeiro levantamento abrangente das tendências construtivas no país no período de 1950 a 1962.

1978

Em 1978, no Gabinete de Artes Gráficas, em São Paulo, Castro realizou sua primeira exposição individual no Brasil. Esta mostra, onde apresentou exclusivamente desenhos, alcançou grande repercussão crítica, com registros na mídia de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Em fins da década de 70, Castro experimentou outras espessuras em suas esculturas [figuras 10 e 11]. No lugar da dobra *volume-ar*, a escultura assume o *volume-ferro* – blocos são cortados, deslocados, invertidos, ou apenas delineados pelo corte-luz. Naves escreve sobre esta produção: 1978-1980

No final dos anos 70, Amilcar de Castro começa a realizar as peças de corte e deslocamento, sem dobra, ainda mais espessas, e o o ferro volta a adquirir um novo sentido. Uma extrema concentração toma conta dos trabalhos. O maior peso das obras – considerada a sua menor área – e a sua espacialidade contida criavam lugares altamente definidos, que atraíam para si toda a energia do ambiente. E a articulação entre as partes das esculturas ressaltava a condensação da matéria, já que tornava possível relacionar pesos diversos, e assim evidenciar as diferentes pressões que realizavam sobre o solo. Fixidez e mobilidade se alternavam constantemente, num movimento intensificado pelo tonalismo das peças e pelos jogos de luz e sombra que criavam. E o que havia sido superfície e espessura tornava-se agora sobre tudo massa. (NAVES, 2000, apud BRITO, p. 272, 2001)

No começo da década de 80 Amilcar de Castro fixou um ateliê em Belo Horizonte, no mezanino da Papelaria Carol, onde realizou sua primeira exposição individual de esculturas no Brasil. Nesta mesma década suas esculturas começaram a ter uma aceitação mais consistente pelo mercado e o 1980

artista passou a receber encomendas para os espaços públicos, sendo das mais conhecidas uma escultura de 6 metros localizada em frente à Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, cujo triângulo que ela recorta dá vista ao triângulo dourado da parede da Assembléia, símbolo de Minas [figura 12].

1989 A partir da década de 80, Castro participou de grandes exposições no Brasil e no exterior². Em 1989 mudou-se para Paraisópolis com a família, onde a prefeitura inaugurou o Centro Educacional e Cultural “Amilcar de Castro”.

1990 Na década de 90, recebeu a aposentadoria compulsória (ao completar 70 anos) como professor da UFMG e passou a dedicar-se quase exclusivamente ao seu trabalho plástico. Foi também nesta década que Alberto Tassinari e Rodrigo Naves organizaram os primeiros livros sobre sua obra. Suas pesquisas plásticas se estenderam pela arquitetura e design de jóias.

1998 Em 1998, Castro foi convidado para participar da reforma gráfica do Jornal de Resenhas da *Folha de São Paulo* [figura 13], para o qual já havia contribuído com ilustrações. Como diagramador, variou o número de colunas e solicitou a inclusão de menos textos, reservando 20% do espaço em branco.

² Vide currículo artístico no Anexo I.

Também foi responsável pelas ilustrações de todas as capas até o número 91 (quando ficou doente). Sobre este trabalho, o editor Franklin de Mattos comentou:

1998

E o Amilcar ia topando... “Isso é um brinquedão”, costumava dizer. Todo mês eu ligava depois que saía o jornal. E ele era sempre muito exigente e severo, raramente gostava para valer. Meio a sério, meio irônico, sempre dizia: “Continuemos” (MATTOS, apud AGUILERA, p. 109, 2005).

As ilustrações, em sua maioria figurativas, mantinham-se como contraponto ao texto literário. Algumas foram realizadas com tinta acrílica e pincel [figura 14], essas mais econômicas, próximas aos seus desenhos-obras, outras [figura 15], feitas a lápis, apresentam traços contínuos e firmes a criarem uma profusão de linhas, sem a limpeza característica da obra deste artista.

Castro também desenvolveu uma extensa produção em litografias, cuja característica técnica resguarda os mesmos elementos gráficos de seus desenhos sem conservar, entretanto, a mesma materialidade. Para o artista, o trabalho em litografia era “exatamente o mesmo do desenho, não tem mistério

1985-2000

nenhum, é só fazer ”, o gesto sobre a superfície da pedra que posteriormente seria impresso [figura 16].

1998 A partir de 1998 sua escultura passou a incorporar pesquisas com blocos de madeira, granito e mármore. Seus desenhos, cada vez maiores, passaram a ser realizados na horizontal, com o auxílio de trinchas e vassouras [figura 17].

1999 Em 1999, no Centro de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro), apresentou uma nova série de esculturas de corte e dobra onde utilizou chapas mais finas de ferro estas, de maior maleabilidade em relação às chapas mais espessas, acentuavam-lhes o vinco [figura 18]. Expôs também desenhos [figura 19] e esculturas monumentais. Segundo Naves:

Uma dinâmica poderosa se apoderava do espaço, que parecia se materializar velozmente nas chapas de ferro. Em geral, uma das abas das esculturas tinha sua altura reduzida à medida que se aproximava da outra, que por sua vez inclinava-se para trás, acelerando o recuo da outra parte (NAVES, 2000, apud BRITO, p. 272, 2001).

2001 No início do século XXI, foram realizadas grandes exposições, publicados outros livros e vídeos-depoimentos sobre sua obra e, em 21 de abril

de 2001, inaugurado seu estúdio na área rural de Nova Lima – Minas Gerais, 2001
um ano e sete meses antes de sua morte, que ocorreu em 21 de novembro de 2002. 2002.

Em 2005, a 5ª *Bienal do Mercosul – Histórias da Arte e do Espaço*, sob o olhar do Curador Geral Paulo Sérgio Duarte, dedicou-se em boa parte a homenagear o artista, apresentando quatro mostras, compreendendo: esculturas, esculturas no espaço público, desenhos e gravuras, e uma exposição inédita de seus trabalhos em programação visual e ilustração. De grande monta, a exposição trouxe também duas publicações exclusivamente dedicadas à obra de Castro: *Amilcar de Castro: Uma retrospectiva* e *Preto no Branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro*. A primeira, com textos de José Francisco Alves, abarca o percurso da produção plástica de Castro incluindo trabalhos em ourivesaria e arquitetura sem registros em outras publicações. A segunda, com organização de Yanet Aguilera, é a única publicação exclusivamente dedicada a contribuição gráfica de Castro à imprensa. Ambas as publicações foram importantes para esta pesquisa tanto pelos novos olhares que lançaram para a obra do artista quanto pelas imagens reproduzidas. 2005

Embora o foco desta pesquisa esteja nas relações entre desenho e escultura dentro do processo criativo, é necessário enfatizar que o momento 2008

2008

histórico e as atividades que Amilcar de Castro desenvolveu durante a vida, fundem-se em seu trabalho plástico. Tendo apresentado apenas os principais pontos de sua carreira, não pretendemos minimizar a importância de outros acontecimentos, mas deixá-los a cargo da extensa bibliografia existente sobre este artista, expoente da arte no Brasil.

Criar está junto com viver; arte e vida são a mesma coisa.
(CASTRO, apud BRITO, p.241, 2001)

Ester Grinspum

Ester Grinspum teve sua formação artística na década de 70, primeiro no Instituto de Arte e Decoração, onde teve aulas com Baravelli e Marcelo Nitsche, ingressando em seguida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU da Universidade de São Paulo - USP, onde frequentou as aulas de Flávio Império, Cláudio Tozzi, Luís Carlos Daher, Flávio Motta e Aracy Amaral, além de Renina Katz, cujo contato através das aulas de xilogravura fez com que Grinspum percebesse que o caminho que escolheria não seria o do projeto arquitetônico ou do planejamento urbanístico, e sim o das artes visuais.

1970

1973

No Brasil, a década de 70, período em que se deu a formação de Grinspum, foi marcada por discussões no âmbito artístico em torno dos conceitos vinculados à forma, questionamentos em torno de mercado e instituição, o que é e o que não é arte, explanações que têm sua origem nos trabalhos de Duchamp. Soma-se a estes questionamentos o ambiente repressivo do final ditadura militar (1976), que segundo a artista (apud CHIARELLI, 2004, p. 70), marcou sua maneira de ver o mundo.

1976

Grinspum comenta que sempre desenhou, “mas era uma coisa doméstica, uma necessidade e desenhar” (apud CHIARELLI, 2004, p. 65).

1980 No entanto foi com as xilogravuras e com seus colegas de turma que a artista realizou sua primeira exposição coletiva em 1980 no Paço das Artes – USP. No ano seguinte assumiu sua produção em desenho, que lhe rendeu quatro prêmios³; inclusive o de aquisição no IV Salão Nacional de Arte. Ainda em 1981, realizou sua 1ª exposição individual de desenhos num espaço institucional: a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1982-1983 Os desenhos produzidos em 1982 foram reunidos na exposição “Espaços de Amostragem”, realizada no início de 1983, na Galeria Macunaíma (Funarte), Rio de Janeiro. Nesta exposição, o espaço do desenho era pensado enquanto espaço museológico, como o lugar da preservação da herança visual da artista. Eles continham releituras de obras de artistas de épocas distintas e de imagens não pertencentes a esse universo artístico, apresentavam legendas para cada figura, inserindo uma *escrita-desenho* a elucidar a fonte da pesquisa plástica.

1982 No desenho de 1982 [figura 37] vemos figuras que aludem a uma escultura egípcia (busto de Nefertiti), a um detalhe do afresco *Aparição de São Francisco* de Giotto e da obra *Fountain* de Duchamp, conjuntamente com um esquema de pintura corporal indígena. Ela conta, numa entrevista de 1986

³ Vide currículo artístico no Anexo II deste trabalho.

(CHIARELLI, 2004, p.74), que numa reflexão posterior sobre esta obra percebeu que estava criticando a questão da sacralização da obra de arte, pois as figuras que cotejam Duchamp são todas da ordem do sagrado em suas culturas e épocas, e o urinol, tendo sido uma tentativa de questionar o circuito museológico, acabou por ser sacralizado também. 1982-1983

Mais do que o registro de um olhar sobre a história da arte, a exposição reunia os caminhos pelos quais Grinspum pensava a forma. Para Frederico Moraes (1983) o *Espaço de Amostragem* era um museu de vivências da forma. Segundo ele: 1983

Efetivamente, o que a artista faz é recolher um certo número de objetos e/ou formas de diferentes épocas e regiões, encarando-os de duas maneiras. Primeiro, ela despoja esses objetos de tudo aquilo que é puramente anedótico ou decorativo, guardando deles apenas o essencial, a estrutura interna, o gesto que os fundou. Em seguida o objeto é reunido a outros, criando uma espécie de museu portátil, de bolso, no qual o papel é apenas a concretização momentânea daquilo que é virtual na sua imaginação, memória. (MORAIS, A força da forma... *O Globo*, 09/03/1983).

Calder, Matisse e Miró também faziam parte deste repertório, juntamente com a imagem de uma máquina para impressão e elementos da arte

1983

nouveau. Todas as imagens eram alinhavadas pelo desenho de Grinspum, que lhes dava numa coerência formal sem manter necessariamente qualquer diálogo direto entre as idéias ali expostas. Segundo a artista, a idéia era fazer conviver “elementos que não poderiam figurar juntos pela distância física e temporal que os separa” (in O EGITO..., *O Estado de São Paulo*, 13/08/1983).

A respeito das citações e apropriações então em voga nos anos 80, a artista explica a diferença entre ela e seus pares:

Enquanto eu tendia a fazer citações absolutamente explícitas, eles trabalhavam com referências de forma mais velada, mais integrada. Hoje todos trabalham um pouco assim, como se o repertório de imagens já estivesse devidamente absorvido. (GRINSPUM apud CHIARELLI, 2004, p. 25)

Outra exposição em 1983 merece atenção, pois toma igualmente como centro de interesse a busca pelo “gesto perene na história da arte” (ibid.). *Sobre uma têmpera egípcia*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, apresentou 16 desenhos feitos a partir de anotações de uma visita da artista ao Metropolitan Museum de Nova York. Dessas anotações, Grinspum escolheu aquela relacionada a uma têmpera egípcia de 1300 a.C., da

qual extraiu os elementos para seus desenhos. Segundo o autor da nota sobre a exposição:

1983

O primeiro da série é quase uma cópia da própria anotação. Na sequência, ela vai trabalhando os elementos de cada um dos três vasos, coloca cor, extrai linhas, despreza contornos, enfatiza uma ou outra composição, além de incluir detalhes decorativos extraídos de obras de Matisse. (O EGITO..., *O Estado de São Paulo*, 13/08/1983).

Nos desenhos *Sobre uma têmpera egípcia I, II, III e IV*, [figuras 38, 39, 40 e 41], vemos figuras de vasos delicadamente desenhadas sobre papel artesanal, que para a artista oferecia mais expressividade do que o industrial e reforçava a presença do gesto humano. As linhas contínuas e o preenchimento uniforme pela cor delimitavam figuras planificadas. Uma espécie de jogo se instaurava entre as formas: preenchimento e não preenchimento, cor e ausência de cor apontavam para a pesquisa da composição onde, pelo não-preenchimento, temos a ilusão de transparência, na cor o estudo dos planos e no branco um apagamento dos ornamentos. Se a anotação do museu foi um ponto de partida, o caminho percorrido pelos desenhos é o da depuração da forma, sem, no entanto, perder de vista a figuração.

1982-1983

Os trabalhos de 1982, expostos no ano de 1983, já contêm uma parte importante do vocabulário formal e temático que comporá toda poética de Grinspum. A saber: a linha contínua e orgânica, o predomínio de formas arredondadas, as delimitações de formas fechadas dentro do espaço do suporte, a organização espacial que privilegia o espaço vazio do papel enquanto ambiente, a presença do branco como elemento de apagamento, a escolha por elementos que situem um conceito de tempo (neste caso, o tempo em suspensão da memória e da criação, onde convivem diversos momentos históricos).

1984

Com desenhos, Grinspum participou da exposição “Como vai você, Geração 80?”, na escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984; nada estranho se não fosse o predomínio da pintura nesta exposição. A prática da citação era o que aproximava Grinspum daquele ambiente artístico, enquanto seu rigor e depuração formal apresentavam uma espécie de código das formas, que enlaçados à utilização de palavras e conceitos colocavam-na em diálogo com a geração anterior, com a arte conceitual. Sobre a aceitação de Grinspum como desenhista, Chiarelli afirma que:

Paradoxalmente, porém, foi o fato da artista se manifestar por meio do desenho que a levou a ser

aceita com rapidez pelo circuito. Isto porque Ester não fazia um tipo de desenho qualquer. Sua produção – nem excessivamente “expressiva” nem radicalmente “construída” – buscava analisar a potencialidade das formas, ao mesmo tempo em que demonstrava uma consciência e uma atenção às forças estruturais do campo bidimensional do suporte. Nessas análises, a artista se valia não apenas do discurso puramente plástico, mas, muitas vezes, do próprio texto escrito que, quase sempre surgia enfatizado em sua condição de significante. (CHIARELLI, 2004, p.11)

1984

Embora Grinspum tenha sido reconhecida um pouco mais rapidamente, ela não era a única da sua geração a se expressar por meio do desenho. Desse grupo minoritário, faziam parte Ana Maria Tavares, Edith Derdyk, Iran do E. Santo e Leonilson, por exemplo.

Em 1985, a exposição *Onde um eu era havia um círculo desenhado a lápis – Amor Ícone*, exibida na Galeria Paulo Klabin (Rio de Janeiro) e na Galeria Paulo Figueiredo (Brasília), apresentava uma série de 49 desenhos divididos em subséries de três a oito desenhos, nas quais a artista explorava uma narrativa mista de memória afetiva e formal. No catálogo da exposição Frederico Moraes descreve esta série:

1985

No primeiro desenho de cada série, a narrativa se estrutura em dois planos. No fundo (ou ao alto, como algo que flutua sobre a linha do horizonte: memória), Ester descreve, a lápis, como se fora um *croquis*, um lugar, uma cidade ou país. Sozinho, ou entre os edifícios ou marcos desta cidade no longe, vemos o “círculo desenhado a lápis”, o enigma desta série. À frente, em todos os desenhos, ela descreve, quase sempre as cores, os acontecimentos que marcaram esta paisagem-memória: um sentimento, objetos, citações, idéias, comentários, uma luz na tarde, um monumento natural, um livro, Picasso, um tanque de guerra, um canhão, a visita emocionada a um museu, tudo isto, enfim, que gira em torno do amor-ícone. Trata-se, na verdade, de uma iconografia amorosa a ser decifrada um dia (MORAIS, 1985).

A descrição realizada por Moraes é bastante útil, pois oferece um panorama geral das formas que foram abordadas pelos desenhos expostos, destes, temos apenas seis imagens pertencentes a três subséries que foram reproduzidas no catálogo da exposição. A partir da fala do autor, percebemos que Amor-ícone torna-se o conjunto de imagens afetivas utilizadas como ponto de partida para acessar significações atreladas ao universo íntimo da artista. Interessante notar que neste conjunto o círculo é ao mesmo tempo a representação da artista, o olho que observa e o ponto pulsante de onde se origina a memória da cena.

No desenho de número 16 dessa série [figura 42], vemos dois momentos: à frente as formas que as cores fazem com que se tornem próximas, e acima o círculo e a linha desenhados a lápis que sugerem um segundo plano. As formas no primeiro plano, à direita, representam um casal, a junção homem-mulher/masculino-feminino que, pintadas uniformemente em marrom formam a área preenchida mais extensa do desenho, atraindo nossa atenção. Ao lado, vemos um conjunto de formas coloridas que compõem a paisagem da cena, percebemos que são sínteses realizadas a partir das citações, mas não ficam claras suas referências, talvez algo de Matisse ou de Tarsila do Amaral. Algumas das formas do primeiro plano se repetem nos desenhos seguintes [figuras 43 e 44], diferentemente ambientadas, elas parecem informar sobre o início e o fim da narrativa: um lugar e um vestígio do acontecimento. Trata-se de uma narrativa em três atos onde o tempo não se apresenta linearmente, pois não é o tempo do acontecimento e sim o da memória do acontecimento e esse revela primeiro o que lhe é mais caro. Trata-se da iconografia amorosa citada por Moraes.

O conjunto de desenhos desta exposição estabelece uma temática diferente, o objeto do afeto disposto no ambiente deixa de ser o *da arte* para ser o *da vida*. Outros elementos que vão compor sua poética são apresentados:

1985

a dialética masculino/feminino, o diálogo entre dois espaços/tempos no mesmo desenho e a síntese cada vez maior da forma.

Interessante notar que Moraes acrescenta no catálogo da exposição um palpite: de que a artista muito em breve seria escultora, segundo ele devido à absoluta nitidez do desenho⁴.

1987

Em 1987, Grinspum conheceu Mira Schendel, artista pela qual passa a nutrir profunda admiração:

Mira fazia umas perguntas instigantes. Uma vez me perguntou por que eu colocava títulos nos trabalhos... Acredito que a convivência com ela, ou melhor, com sua obra, me fez vislumbrar uma outra forma de pensar a arte, e nela, a necessidade da narrativa, de contar histórias, acabou passando. (...)

Aprendi com ela a essência, a simplicidade, mas uma simplicidade carregada de significados. Aprendi que poucas coisas podem dizer muito. E também a acreditar numa postura ética dentro do próprio trabalho e na relação dele com o mundo. (GRINSPUM apud CHIARELLI, 2004, p. 25 e 27)

⁴ No texto Moraes explora ainda uma possível significação para as cores, a relação entre tempo-espaco e uma possível comparação com a obra de Amílcar de Castro, da qual ele acredita que Grinspum compartilhe da busca por formas inaugurais, bem como da lição de Guignard: um desenho limpo, sem sobras. O catálogo que contém o texto se encontra digitalizado na fototeca – Anexo IV – deste trabalho.

Os anos de 1988-89 são marcados por uma depuração na obra da 1988-1989 artista, uma necessidade de síntese onde o espaço da folha não é mais apenas um lugar no qual transitam formas interpretadas, passando a apresentar formas independentes, sólidas [figuras 45 e 46] que vão levar a artista a incursões pela escultura nos anos seguintes.

No ano de 1989 a exposição *Os Duplos* revela a predominância da 1989 abstração, desenhos feitos com lápis duro que sulcam o papel, marcam a resistência, a força e retornam ao início da linha descrevendo formas fechadas, preenchidas por uma camada de aquarela ou apenas pela textura de seu suporte. *Os Duplos*, segundo Lorenzo Mammi (1989), são retratos: uma vez feito um desenho, o seu par será o refazer do desenho ao lado, no último limiar da depuração. Estes desenhos unem o gesto livre da mão ao alto caráter analítico, lançam um olhar sobre si próprios enquanto objetos dispostos no espaço do papel, tensionando as margens e o olhar, que inevitavelmente os confronta. Desenhos feitos em grafite, mas que também exploram matérias: aquarela e bastão de óleo, na sobreposição do branco sobre branco, numa linha bege, quase metalizada [figuras 47 e 75]. Estes desenhos apresentam o tempo da duração da linha e um diálogo entre dois momentos: o percurso no espaço-tempo do primeiro desenho e o do segundo, apresentados agora em planos equidistantes.

1989

O branco e a linha – silêncio e labirinto. Agnaldo Farias faz uma bela analogia entre os brancos presentes nestas obras da artista e o labirinto de Borges:

Nele [o labirinto], ao contrário da lógica insondável que perpassa os espaços de arquitetura excessiva dos labirintos comuns, com seus infinitos corredores, escadarias, muros e portas a confundir, a vedar e a perder as pessoas mais prudentes, o espaço labiríntico mais rarefeito e transbordado que há: o deserto. (...) A metáfora borgiana é de fato espantosa. Um labirinto tão sutil, tão vizinho do nada, mas cuja complexidade dos seus enredos íntimos e invisíveis é o desconcerto e a perda de quem nele se aventura. Metáfora rica pela solidão, pelo silêncio e pela brancura (FARIAS, 1989, apud CHIARELLI, 2004, p. 85).

A importância que Grinspum confere ao branco do papel como amplidão espacial e ao uso do branco enquanto apagamento suscita a presença deste deserto e do silêncio que o branco configura. Mas é o silêncio que desafia a ação, melhor dizendo, o branco com seu sentido ambíguo que solicita da linha um percurso impositivo, o gesto acalcado sobre o papel, pois, de outro modo, sucumbiria ao labirinto branco. Neles, o apagamento é a metáfora do esquecimento.

Neste mesmo período a artista preparou dois trabalhos para a 20ª Bienal de São Paulo: uma escultura em ferro de 3,5 m de altura em forma de vaso, que hoje se encontra no campus da USP [figura 74], e um desenho de 10 m de comprimento. O tema era o tempo acumulado – no gesto do desenho e na forma da escultura⁵. Acredito que é neste momento que a dialética entre conteúdos e continentes toma importância fundamental na obra da artista, quer sejam formas ou conceitos.

1989

Em 1990, Grinspum participou do Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna – MAM – de São Paulo, onde o desenho sem título [figura 48] recebeu o prêmio de aquisição. Este desenho faz parte de uma série feita com sobreposições de folhas de papel de seda: colagens, camadas sobre camadas, onde a forma colada sugere um desenho interno e o bastão de óleo sobre a superfície o reitera ou o complementa. O desenho premiado traz novamente o branco a sublinhar o apagamento da forma, diferentemente dos demais que apresentam uma cor amarelada próxima ao tom da terra ou da madeira [figura 49]. Estes últimos, menos silenciosos, suscitavam um diálogo com a materialidade das esculturas recobertas por madeira que formaram o conjunto da exposição de 1991, na Galeria Paulo Figueiredo, em São Paulo, sobre a qual Jacques Leenhardt escreveu:

1990

1991

⁵ Abordaremos com mais cuidado esta questão na página 141 deste trabalho.

Assim como a espuma encobre ao mesmo tempo a areia da praia e a onda que a invade, assim como o traço desenha um contorno onde o que aparece se forma e desfaz, assim como o saber tenta captar interminavelmente o seu objeto, eu vou avante.

Isto poderia ser uma fórmula para Ester Grinspum dar a imagem do seu trabalho: insistente, constante, recomeçado. (...)

Nessas obras estranhas onde o mostrado/escondido instaura um espaço no qual a busca desenfreada da forma encontra um abismo para se jogar, Ester Grinspum instala uma luz. Cada folha de papel recobrimo outra, cada esperança mostrando o labor efetuado e a imensidade da tarefa por vir deixam um rastro luminoso entre os múltiplos estratos dos papéis. Papéis de seda, papéis irisados, papéis que captam a luz e desvelam o ardor da forma no próprio instante que a estão velando. Tais empilhamentos de estratos translúcidos contêm o próprio mistério desta ação inútil, cujo valor e dignidade estão refugiados na sua fragilidade: a arte. (LEENHARDT, 1991, apud CHIARELLI, 2004, p.93)

1991

As esculturas apresentadas davam corporeidade à linha de Grinspum. A escultura Luz [figura 50] mostra linhas amolecidas e paralelas, que enfatizam o vazio e a luz que a atravessa. Se os desenhos compõem a forma pelo acúmulo de matéria, a escultura a compõe pela quase ausência dela.

A partir de 1990, o interesse de Catherine Millet e Jacques Leenhardt pelo trabalho da artista levou-a a expor com certa frequência em Paris.

Em 1991 foi convidada para expor na Suíça, numa exposição que abordava a questão do monumento na contemporaneidade. Grinspum elaborou *Freigang* (Entrada Livre) [figura 64], uma escultura de malha de ferro, de 6,5 m de altura e 7,5m de comprimento, instalada na beira do lago de Bienne, na qual as pessoas entravam e, dentro, através da abertura superior, olhavam o céu. Em relação a esta exposição, existe um texto, de Paulo Herkenhoff, publicado originalmente em francês, “Ester Grinspum: L’oeil et la lumière” na revista Art Press (nº 165, Paris, jan. 1992), que traduz com excelência a questão da luz na obra da artista e o qual acredito ampliará a compreensão da produção da artista:

1991

Uma pintura de luz

É nesse ponto que Ester Grinspum funda sua topologia pessoal da luz. Vazios, aberturas, estruturas aéreas, sombra, transparências e opacidades formam o repertório tópico desses lugares de luz. A artista sabe que o olhar é a instância sensorial que vive da luz, seja num reflexo fugidio, seja num mergulho em pleno ar. Ela acredita ser da natureza da luz nos oferecer duas

dimensões fundamentais do tempo: o instante e a duração. Grinspum sabe que só a percepção humana através do olhar pode compreender em um átimo a velocidade de anos-luz de um raio. Nós nos voltamos agora para o desejo mítico de alcançar a luz.

A escultura só existe, portanto, no momento onde a luneta retangular realiza os jogos de “pintura de luz” projetados pela artista. A tela feita de céu se esconde na obscuridade da noite e se dissolve como projeto.

Reencontramos o paradoxo desta obra – sua não-existência no tempo. Sua hora é o dia, na articulação com o sol, com a dimensão temporal do curso dos astros. Ver a luz contém em si sua própria validade. Grinspum não ignora que se a experiência do ver foi identificada historicamente com o ato de saber, com o ato de conhecimento, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*). É por tanto na experiência do maravilhamento perante a luz que Grinspum acolhe o Outro, o público, como sujeito “epistemológico”. Se a artista faz referência à alegoria da caverna, é porque leva em conta os limites e a especificidade da arte. Aqui, a busca de conhecimento não é a exatidão nem a sabedoria, mas a poética (HERKENHOFF, 1992, apud CHIARELLI, 2004, p. 97).

Luz e tempo, continente e conteúdo. São os principais temas que da poética de Grinspum a partir da década de 90, conjuntamente com uma depuração da forma cada vez mais acentuada.

Do olhar para fora ao olhar para dentro, na série *Estigmas* de 1994, esculturas em madeira delicadamente enroladas em papel de arroz, solicitam, além da circulação, um olhar através de uma superfície. Nelas o papel, matéria do desenho e da idéia protegia a madeira, matéria e carne da escultura [figuras 51 e 52]. A estrutura por baixo do papel-pele solicitava uma atitude do espectador, uma vontade de descobrir a forma primeira, um olhar que se negava a acreditar na primazia da “inteligibilidade da superfície”⁶. Diante desta série, Chiarelli fez um oportuno comentário sobre a relação de Grinspum com as teorias que Rosalind Krauss expressa em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, segundo ele:

A maior parte da produção escultórica de Ester Grinspum, desde o princípio, sempre primou por essa busca de interioridade, por essa busca do núcleo sob a superfície. Tal posicionamento afastou ainda mais seu trabalho das vertentes mais recentes do tridimensional uma vez que, nesse âmbito, era muito forte a teoria que retirava da obra de arte qualquer necessidade de pensar a interioridade da forma. (...) Sob a lógica vaticinada pela estudiosa [Krauss], a escultura do século XX se

⁶ Krauss, analisando a opacidade que Rodin aderiu a seus relevos, engendrando formas que não corresponderiam internamente a uma lógica anatômica, credita essa condição a uma “crença na manifesta inteligibilidade das superfícies, o que implica renunciar a certas noções de causa, enquanto relacionada ao significado, ou aceitar a possibilidade de significado sem a prova ou a verificação da causa. Isso significa aceitar que os próprios efeitos se aplicam a si mesmos – que são significantes, inclusive na ausência do que se poderia considerar o fundamento lógico que lhes dá origem” (KRAUSS, 2007, p. 33).

1994

caracterizava, ou deveria se caracterizar, apenas por obras que abdicassem de expressar qualquer índice de interioridade, sob pena de ser entendida como conservadora. (...) Nessa série, Ester cria uma fina ironia de raciocínio. Envolvendo a estrutura da escultura (seu interior) com papel-arroz, ela estaria enfatizando apenas a superfície da pele que é dada a perceber pelo mundo (a princípio muito dentro da lógica privilegiada por Rosalind Krauss e seus seguidores). No entanto, ao deixar abertas as extremidades das peças, permitindo que o espectador, inclinando-se, possa espiar o interior (o que está “por dentro da pele”) – o corpo ou sua estrutura –, Ester exercita seu direito de pesquisa, longe de normas preestabelecidas, assumindo seus próprios riscos (CHIARELLI, 2004, p. 17).

Nesta topografia, a poética pessoal de Grinspum ultrapassa teorias. Não seria a primeira vez que seu trabalho tomaria uma postura de resistência, desafiando correntes em voga no ambiente artístico, como vimos no caso do uso das citações em seus desenhos.

1995

Em 1995, a artista ganhou a Bolsa de trabalho do *European Ceramic Work Centre s'Hertogenbosch*, Holanda. Durante três meses realizou seu conjunto escultórico *Balzac* [figura 53]. Trabalhou a terra, restituiu-lhe forma. Ainda como vasos, formas bojudas, ainda recipientes da força interna, mas com pequenos recortes duros, fissuras na sua borda, contrastes no todo

orgânico que essas formas realizam no espaço. Desta vez a artista dialogou diretamente com a maleabilidade intrínseca do material. Com a técnica mais simples de construir com argila: rolinhos; algumas figuras cresceram e tomando a dimensão do corpo humano adulto, outras permanecem a centímetros de sua base, não alcançam, não se elevam, são apenas vontades, contraposições, o preto e o branco, luz e sombra, interioridade e exterioridade. Nas duas peças maiores há uma presença, uma força interna que empurra a argila na tentativa frustrada de romper seus limites, referência direta ao *Balzac* de Rodin. Voltaremos a encontrar esta presença, uma década adiante, nos desenhos.

Ainda em 1995, Grinspum construiu esculturas para uma exposição francesa intitulada *Borne-Frontière*. A questão, porém, é a mesma: os limites, os contornos, as linhas que delimitam uma força/conteúdo [figura 54] questões que ela vai aprofundar na exposição *Do Lugar* em 1997.

1995

Em *Do Lugar*, a artista montou uma instalação no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Composta de cinco cilindros de ferro, sendo que um deles possui a superfície totalmente saturada de grafite, dispostos num ambiente interno [figura 55]. Estes cilindros, tais como colunas dialogam diretamente com a arquitetura, o espaço de circulação não é exclusividade das pessoas que

1997

o visitam, o espaço de circulação é para o ar e para a luz. A forma de cada cilindro nada tem a ver com o plano da chapa de ferro de que surgiram, esses são irregulares, pulsam como as linhas orgânicas do desenho da artista, eles respiram. O cilindro totalmente riscado à grafite parece ao mesmo tempo restituir a forma tridimensional ao desenho que o fez surgir e ser um ponto de atração de luz, ele atrai o olhar e repele nosso corpo, pois está impregnado de uma matéria que ao menor resvalo nos mancha.

1997-1998 Em 1997, Grinspum retornou à França, pois recebeu do Ministério da Cultura do Brasil a Bolsa Virtuose e da Cité des Arts, Paris, a Bolsa de Residência. Permaneceu em Paris até 1999.

1998 Em 1998 realizou uma individual com seu nome, no *Centre Régional d'Art Contemporain*, Montbéliard⁷, onde expôs as esculturas de 1991 e as séries *Estigmas*, *Balzac*, *Do Lugar* e *Borne Frontière*, além de alguns

1999 desenhos. Em 1999 realizou uma exposição no Museu de Langres que chamou de *Museu Imaginário*, onde, além dos *Estigmas*, algumas colagens e alguns guaches, a artista voltou a abordar a história da arte, desta feita com esculturas sob a forma de objetos-livro. Em *Livro Negro* [figura 56], temos um círculo de madeira totalmente coberto de tinta preta que, absorvendo luz e capturando o

⁷ Ver catálogo digitalizado no Anexo V deste trabalho.

olhar, remete-nos a Kandinsky, à teoria de que um ponto é a origem da linha e uma superfície de silêncio.

Em 2000, foi realizada uma exposição no Espaço Cultural da Biblioteca Nadir Kfoury - PUC/SP, com uma seleção das ilustrações que a artista realizou para o jornal *Folha de São Paulo*, de 1992 a 1997. A frequência que no início era dominical foi se tornando mais espaçada até ser totalmente interrompida em 2007. As ilustrações tinham o texto como ponto de partida, mas por serem formas abstratas não lhe forneciam referência direta. Elas representavam o último refúgio da linha, o espaço onde a linha se mantinha independente de formas-cor ou formas-luz. Parte desta exposição foi reapresentada em 2003, na Galeria Marília Razuk, São Paulo [figura 57].

Em 2003, na exposição *História*, na mesma galeria, Grinspum apresentou desenhos e esculturas⁸. O título da exposição era o único vestígio direto do sentido que a fez nascer: compreender o tempo-espaço. As linhas fechadas falavam do tempo enquanto circuito, enquanto a luz remetia ao conhecimento – história significando conhecer no tempo. Os desenhos possuíam beleza e simplicidade, continham muita energia em pouquíssimos

⁸ Nesta exposição tive meu primeiro contato com a obra e a artista. Infelizmente não existem registros dos desenhos expostos, hoje pertencentes a colecionadores particulares. Abordaremos as esculturas na página 140.

2003 elementos. Formas aneloides traçadas a lápis duro, mais uma pincelada de folha de ouro, que era ao mesmo tempo peso e luz: peso, pois sem a pincelada esses aneloides flutuariam para além da folha de papel e ganhariam a parede também branca da galeria; luz, pois eram ouro, a fina matéria/essência que os alquimistas desejam alcançar. Tudo naquela pequena sala apresentava uma vibração sensível – viva – embora não se soubesse responder de que ordem. Talvez fosse algo da infralíngua, a Presença que os bailarinos e atores mencionam, o campo magnético que se estabelece na relação entre os corpos ou entre estes e os objetos, o que José Gil (1997) conceitua como Significante Flutuante.

2004 Em 2004, uma nova exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo congregou 25 anos de construção dessa poética pautada na justeza, na delicadeza e na busca incessante pelas essências, sejam elas formas ou conceitos. Apresentou obras de diversos períodos apontando para as questões que construíram a poética da artista. O catálogo desta exposição, organizado por Tadeu Chiarelli, é o documento mais completo sobre sua trajetória, tendo sido um importante instrumento de pesquisa e de referências na busca por outros textos e trabalhos, igualmente utilizados para esta dissertação.

2007 Encerro as pontuações sobre a trajetória artística de Ester Grinspum apresentando um desenho de 2007, feito em carvão sobre papel,

oposto das formas-luz que encontramos abundantemente nos seus desenhos. Esse dialoga com as formas do início de sua carreira bem como com aquelas do conjunto *Balzac*, apontando para a utilização de figuras totalmente preenchidas, no lugar de suas linhas respirantes [figura 58].

2007

Paulo Monteiro

1981-1982 Paulo Monteiro iniciou seus estudos artísticos com gravura em metal, no ateliê de Sérgio Fingermann, entre 1981 e 1982. Até aquele momento nutria interesse pela questão gráfica da linguagem dos quadrinhos: figuras em linhas e planos definidos. Esse foi um momento de formação, onde o jovem Monteiro começou a diferenciar seus interesses em arte.

1982-1985 Em 1982 Monteiro, junto com Nuno Ramos, Fábio Miguez, Carlito Carvalhosa e Rodrigo Andrade (esses três últimos colegas de trabalho⁹ no ateliê de Fingermann), passaram a dividir o ateliê que foi chamado de *Casa 7*, e que existiu oficialmente até 1985. Segundo o artista:

Casa 7 foi o nome sugerido por Aracy Amaral em visita ao ateliê, pois o mesmo ficava na casa de número 7: “nós não formamos um grupo com estratégia de atuação, mas já que era para formar um grupo, resolvemos fazer duas exposições; uma parte da produção foi para o MAC, com a curadoria da Aracy, e a outra parte destinamos ao MAM, do Rio”. (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999)

⁹ Ambos estudaram no Colégio Equipe, na década de 70. Lá, Paulo Monteiro chegou a criar uma revista em quadrinhos chamada *Papagaio*, que contou com a participação dos colegas.

No início do convívio no ateliê, Paulo e seus colegas desenvolveram pinturas que tinham em comum o grande formato e o material: esmalte sintético sobre papel kraft. Nelas, Monteiro utilizava-se de elementos da linguagem gráfica e figurativa para realizar suas pesquisas cromáticas.

1982

O contato com as obras de Philip Guston, durante a 16ª Bienal de São Paulo, no ano de 1981, foi importante no início da carreira de Monteiro, pois esse percebeu no artista canadense uma fatura pictórica de intensidade dramática, onde o estranhamento gerado pelas figuras (aparentemente caricatas), a cor e a forma ligavam-se à angústia das experiências vividas: o suicídio do pai, a política, a depressão e o clima de perseguição pela Ku Klux Klan. Além da necessidade de dramaticidade, Monteiro mantinha em comum com Guston o mesmo interesse pela figuração e pela linguagem dos gibis. Num depoimento de 1985¹⁰, para a revista *Arte em São Paulo*, Monteiro (juntamente com seus colegas do grupo) posicionou-se sobre o ambiente artístico da época: “Os jovens de hoje querem fazer uma arte alegre que participe da vida. Nós sentimos que a pintura é inútil, fora do mundo solitário. Cavamos dentro disso como psicóticos. Guston viveu isso e chegou no limite”.

1981

¹⁰ In *Revista Arte em São Paulo*, Les Enfants Terrible da Casa Sete, p. 30, 1985, apud Werneck, Elaine, *Grupo Casa Sete – Influências Estéticas* in II Congresso em Estética e História da Arte: Estética USP 70 anos. Promovido pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – MAC – USP. 26 de novembro de 2004.

1984-1985

A produção do artista em fins de 1984 e início de 1985 foi marcada pelo esvaecimento das características gráficas em uma pesquisa pictórica mais densa, na qual as formas começaram a se distanciar da representação dos objetos para substanciar a matéria da tinta. De Guston, Monteiro guardou o procedimento, a estruturação de figuras em profusão e suas formas um tanto amolecidas, a dialética de cheios e vazios, a paleta rica em preto e a pincelada dramática, sem manter, contudo, a mesma melancolia e a profundidade psicológica que lhe eram inerentes. A angústia para Monteiro (1998, video), era a angústia de pintar, reconhecendo-se frente a toda a tradição de pintura da arte ocidental.

1985

Em 1985, suas pinturas tomavam corpo pelas sucessivas camadas de tinta que lhe eram aplicadas. Monteiro (1998, video) comenta que compunha uma “pintura gorda” e feita “sem muito cuidado com a cor”, pois as camadas muitas vezes eram raspadas e recolocadas em outros pontos da tela, sendo este gesto o que conferia equilíbrio à composição. Gesto e matéria já se enunciavam como formadores de sua poética.

Monteiro, juntamente com os outros integrantes da Casa 7, foi convidado a expor suas pinturas na 18ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1985. A pintura [figura 80] daquele período apresenta as características que

apontamos advir do contato com a obra de Guston, acrescidas a uma paleta onde vermelhos e amarelados tons terras misturam-se a brancos e pretos. Manchas e linhas criam formas que remetem a figuras atormentadas, mas essas não se apresentam em sua integridade; são partes, destroços amontoados de corpos ou coisas.

Dentro de uma perspectiva de crítica ou reiteração em relação ao que estava sendo chamado de *retorno à pintura*, Sheila Leirner, curadora da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, propôs para este evento a construção de um corredor composto por pinturas tanto nacionais como internacionais, espaço esse que ela chamou de Grande Tela. Sobre o assunto, Paulo Monteiro comentou:

Para Sheila, ela estava nos colocando no lugar mais nobre da Bienal, onde justamente estava a ideia de curadoria dela, e que era o lugar mais polêmico; no final, acabamos aceitando, apesar de termos tentado ficar de fora do corredor.

Ficamos com o Daniel Senise e os alemães, na Grande Tela. No corredor central estávamos nós e os alemães, que eram chamados “novos selvagens”, Dokoupil, Middendorf, Koberling; era uma geração um pouco mais jovem que a do Markus Lüpertz, que a do Baselitz. Junto com os alemães estava o Juan Uslé, da Espanha, com um trabalho muito bom. Alguns dos

1985

artistas estrangeiros ficaram numa situação incômoda; em primeiro lugar, por estarem em pé de igualdade com certos artistas que tinham preços menores no mercado. Chegaram a tirar algumas obras da exposição para criar um espaçamento entre o trabalho destes e os dos outros artistas, todos colocados muito juntos. Em dois corredores laterais vizinhos estavam o Sandro Chia, o Dokoupil, Salomé e na frente disso, do outro lado estava o Daniel Buren. Inclusive os franceses, nessa 18ª Bienal, fizeram o maior alvoroço, lançaram um manifesto contra o grupo de Bazelitz e Lüpertz. Fazer pintura naquela época era um negócio, que para eles, era um atraso de vida.

(...) O fato de estarmos na Grande Tela levantou questões, e aí, quando houve a Bienal, a imprensa ficou contra a Grande Tela. A ideia que existia por trás da Grande Tela era uma ideia pós-moderna, que se conectava, por exemplo, com o pensamento do Bonito Oliva.

Mas naquela época me parece que a imprensa resistia mais ao que vinha de fora; ainda havia esse espaço de debate. Um pouco por tabela, recebemos uma crítica muito severa, tanto da ala mais especializada quanto da crítica de jornal, também. (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999)

1986

A Bienal foi a última exposição do grupo Casa 7, as críticas e a visão das obras dentro de um conjunto mais amplo colocaram os integrantes diante das diferenciações identitárias. A partir de 86 o trabalho de Monteiro

mudou, assim como o de seus colegas. O contato com Alberto Tassinari, Rodrigo Naves e Mira Schendel foi decisivo para o amadurecimento da obra do artista, que passou a fazer pintura esporadicamente e iniciou sua produção em escultura e em desenho.

Durante o período de trabalho de Monteiro junto ao ateliê *Casa 7* e nos anos seguintes, Mira Schendel tornou-se uma presença importante para o artista. O fato de que ela não estava vinculada a qualquer grupo ou ideologia determinada, num momento em que São Paulo vivia um ambiente artístico rarefeito, trouxe para a sua produção uma liberdade e uma qualidade atestadas pelos trabalhos que se seguiram. Monteiro e seus colegas discutiam com Schendel a produção, exposições e obras de outros artistas; ela trazia informações num período em que o acesso a imagens e textos de arte era precário. Entretanto, a relação que mantinham com a artista não era professoral, a mesma liberdade que Schendel tinha em criticar ou elogiar seus trabalhos, também tinha o grupo em relação à obra dela. Para Monteiro, esse contato foi importante não apenas pelas questões que ela lhe apontava, mas também pelo próprio embate com a obra da artista, à qual ele costuma se referir como de “pontaria certa” (PAULO MONTEIRO FALA..., 24/11/98, vídeo), semeando as reflexões que se materializaram em seus desenhos a partir de 1989.

1986-1987

Entre 1986 e 1987 o artista realizou 50 objetos, entre esculturas de chão e peças de parede, usando chapas planas e cilíndricas de ferro cortadas, algumas de grande porte [figura 81] e outras peças menores, feitas de barras ou canos de ferro que se articulavam no espaço através de encaixes ou borrachas [figura 82]. Dessas esculturas resta pouca documentação, sendo a mais completa um vídeo produzido por Marili Bezerra no qual se percebe que a dinâmica de interdependência presente nos engates que as sustentavam era responsável por sua tridimensionalização, e nas obras onde a borracha predominava, engates de metal esforçavam-se por erguer linhas moles a desenhar o espaço. Essas esculturas evocam o caráter geométrico colocado juntamente com o questionamento do equilíbrio e da articulação, principalmente as maiores devido ao peso que lhes era inerente, indicavam reflexões que tinham como horizonte as obras do norte-americano Richard Serra e do brasileiro Amilcar de Castro, como comentou Monteiro (1998, vídeo). Em 1987, o artista expôs oito destas obras no Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

1987

Essas esculturas já preconizavam a importância que teriam o peso para a escultura e a corporeidade para a linha na poética de Monteiro.

Logo em seguida, Monteiro realizou pesquisas com vergalhões de alumínio. Em relevos, a linha de alumínio contornava planos de madeira ou do mesmo material, atravessando-os em algum ponto. Os trabalhos integralmente em alumínio [figura 104] foram expostos no início de 1987, numa mostra coletiva na Galeria Macunaíma da Funarte, no Rio de Janeiro.

1987

A partir de 1989 o artista procurou depurar seu desenho, “fazer um negócio mais direto” (1999), deixou os desenhos em técnica mista (giz pastel, colagem, purpurina e pontas) para trabalhar apenas com grafite sobre papel. Exemplos dessa busca estão nos desenhos *s/título* 1989, hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo [figuras 83 e 119], nos quais as linhas ainda suscitam figuras ou corpos, onde os traços rigorosos ora se debatem sobre todo o retângulo, ora se acumulam, concentrando-se em um espaço eleito. Neles a relação com Mira Schendel se faz presente através da tensão conferida à linha e ao plano do papel¹¹. Sobre esta relação, Nuno Ramos escreveu:

1989

Poucos desenhistas terão compreendido tão bem as linhas externas do papel quanto Paulo Monteiro. São elas que ordenam todas as demais linhas, que passam a parecer, por contraposição, sempre tortas. Com isso, a

¹¹ Exploraremos a estratégia de utilização do espaço no desenho na página 164 deste trabalho.

liberdade do traço, o gozo quase infantil do rabisco, que se firmou em Mira, ganha este contraponto restritivo do formato. A compreensão das quatro bordas do papel está já suposta no próprio fluxo das linhas sobre ele, que parecem ao mesmo tempo líricas, no sentido de sonhadoras, e construtivas, no sentido de portadoras de ordem. Esta mesma tensão entre a linha e o campo do papel talvez seja o traço característico de outro trabalho que serviu de referência a Paulo Monteiro, o de Mira Schendel. Também ali (em especial nas monotipias sobre papel japonês dos anos 60) grande parte da originalidade vem desta presentificação do campo, que parece autosuficiente, já pleno antes de qualquer atuação (RAMOS, in *Vida Maravilhosa, Revista Novos Estudos*, 1999, p. 219).

Todavia, os desenhos de Monteiro, diferentemente dos de Mira, presentificam o plano por manterem as linhas em embate com as bordas do papel, não se concentrando apenas no seu interior. São traços aderidos em potências diferentes: enquanto Mira flui levemente a linha sem perturbar o plano¹², Monteiro pressiona-a em forças variáveis para que essa, pela aparente dificuldade em cindir, confirme a integridade latente do plano.

¹² “O traço de Mira povoa o campo do desenho com pequenos seres assimétricos, passageiros, quase transparentes, como quem procura fluir com a vida sem determiná-la demasiadamente. O campo, aqui, absorve como uma esponja a ação do sujeito, que adquire reflexividade e grandeza ética a partir deste recolhimento” (RAMOS, in *Vida Maravilhosa, Revista Novos Estudos*, 1999, p. 219).

Monteiro afirma que a intenção da presentificação do plano em seu desenho é obter o “cheio”, enquanto no de Schendel é dar visibilidade ao “vazio” (MONTEIRO, 1998, vídeo). Através dessa oposição a obra de Monteiro distancia-se tanto da obra de Schendel quanto da obra de Grinspum, que aprende com Schendel a utilização deste vazio significativo.

1989

Em 1989 o artista foi convidado a realizar um livro de desenhos, o primeiro número da coleção Goeldi, que foi lançado em 1991, com texto de Alberto Tassinari. Este livro, registro de um conjunto de trabalhos em desenho do artista, teve grande importância na minha formação. Através do contato com estes desenhos, mesmo em reprodução, compreendi essas relações entre o plano do papel e a linha, dentro das suas especificidades.

1989-1991

Os vinte desenhos apresentados no livro (seleção dentre cem realizados) foram criados entre 1989 e 1990. Neles as linhas de Monteiro distanciaram-se ainda mais da figuração [figuras 84 e 85]. Elas exploravam o espaço do papel através do embate que esse lhe oferecia, conspirando com as margens, fugindo ao centro, recortando sua matéria. Nessas operações precisas, ele ativava todos os campos do suporte, trazendo para frente os espaços, apresentando a equidistância do plano recortado. O corpo, nesses

desenhos, passava a ser a linha e o plano, em sua fisicalidade. Sobre eles,
1989-1991 Tassinari escreveu:

A estratégia de Paulo Monteiro (...) será carregar o traço de vontade e elevar a potência do risco a um limiar além do qual o gesto ameaça entrar em colapso. Garante-se, assim, que toda a concentração da ação se propague para o papel. Seu gesto não se guia pela captura do espontâneo e de seus aspectos devaneantes, mas pela vontade, mesmo o voluntarismo, de registrar uma ação por inteiro, com seus acertos e com seus desastres. (...)

Assim, onde uma figura viesse a insinuar-se sobre o fundo, ou uma indecisão de traçado ameaça surgir, ou ainda uma demora imprevista anunciar-se, o artista inverterá, contorcerá ou interromperá o traçado. Até que, no limite, as próprias margens ganhem concretude pela vizinhança e imantação das linhas fluidas e orgânicas que com elas contrastam. (TASSINARI, 1991, p. 5)

Encontramos o gesto formalizador em Paulo Monteiro e Amílcar de Castro, pois em ambos há o desejo do registro de uma ação por inteiro. Todavia, diferentemente da linha de Castro (decidida, espaçosa e despojada), a linha de Paulo é um bailado sobre breu¹³, onde se sucedem resistência e

¹³ O breu utilizado nas sapatilhas de balé oferece a aderência ao solo: ao mesmo tempo em que possibilita a precisão dos saltos, impõe resistência ao deslizamento.

fluidez. Ambas recortam o plano no qual se inserem, porém, enquanto Monteiro trabalha a fim de manter os planos em igual valor, em Castro suas espessuras conferem profundidades alternadas. A materialidade do suporte dialoga de maneiras diferentes nos desenhos desses artistas; Castro não lhe dá ouvidos e se impõe, enquanto Monteiro está sempre buscando um acordo diplomático entre seu gesto e o suporte. 1989-1991

Em 1990, o artista realizou uma exposição na Paulo Figueiredo Galeria de Arte, onde apresentou desenhos e, pela primeira vez, suas peças em chumbo e estanho [figura 86]. Eram relevos, peças de parede feitas a partir da massa de argila, nas quais um gesto organiza a forma ou ativa algum campo. Essas massas respondiam e ao mesmo tempo resistiam a serem transformadas pelo artista: ele cortava, abria fendas e deslocava com a mão. Remetiam à instabilidade das formas e a um encontro com a matéria que existia já nas pinturas de 1985. 1990

Quando questionado sobre a passagem das primeiras esculturas de articulação entre planos e linhas para estas de massas amorfas, Monteiro afirma sua necessidade de retomar os aspectos expressivos de seus primeiros trabalhos. Nuno Ramos aponta para esta questão quando remete às primeiras

1993 esculturas em chumbo [figuras 87 e 88] expostas em 1993 na Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo, descrevendo as afinidades entre elas e as obras de Guston:

A mesma resignada altivez das figuras de Guston, feita de distância e adesão, de solidão e vontade de mundo, está nos grumos cilíndricos de Paulo Monteiro. O peso quase excessivo do chumbo sobre o chão (assim como do grafite sobre o papel), próprio destes trabalhos de Paulo Monteiro, indica uma coesão e uma determinação exponenciadas, uma gravidade autocentrada e auto-referente, um narcisismo dúbio, mais matéria (chumbo, grafite) do que forma, que remetem a Guston. (...) Impenetráveis em sua densidade, estas esculturas parecem sempre de costas para nós, como a figura de Guston¹⁴ mencionada acima, satisfeitas em sua monotonia e seu autismo. Ficam falando baixinho consigo mesmas, substituindo a própria tensão interna, vinda de fendas sutis e pequenas rebarbas, às relações espaciais exteriorizadas próprias de quase toda arte posterior ao minimalismo (RAMOS, in Vida Maravilhosa, *Revista Novos Estudos*, 1999, p. 219).

¹⁴ Ramos refere-se a obra *Back View*, de 1977 que pode ser visualizada, no arquivo digitalizado que contém o texto desta referência (Anexo V deste trabalho). A obra citada esteve presente na XVI Bienal Internacional de São Paulo, em 1981. Outras obras do artista podem ser visualizadas no site do Museu de Arte Moderna de São Francisco, <http://collections.sfmoma.org>.

A exposição de 1993 reuniu, além das esculturas, também desenhos [figura 89] e pinturas. Monteiro comentou que nunca deixou de pintar, embora essa atividade tenha ocupado menos tempo em alguns momentos de seu percurso. Na pintura de 1992 [figura 90] notamos que o acúmulo de tinta foi substituído pelo esvaecimento. As linhas de seu desenho estão presentes nas pinceladas; o artista ordena a composição através dessas linhas e das massas, compondo planos cheios e vazios. As cores são utilizadas para tentar equivaler os planos, o mesmo vermelho que ele aplica a uma área maior no primeiro plano, utiliza na linha que busca o plano do fundo (no canto esquerdo da imagem), num jogo de passagens inerente à linguagem pictórica.

Em 1993, o artista ganhou o 1º prêmio na 4ª Bienal de Santos, com uma escultura. Nesta ocasião, Rodrigo Naves escreveu uma crítica no Estado de São Paulo, relacionando a escultura de Paulo Monteiro com a de Aleijadinho, por sua capacidade de dramatização e seu caráter ensimesmado. Desta crítica, gostaria de destacar:

Os sulcos abertos no chumbo não chegam nem a estabelecer um vínculo entre interior e exterior. Prestes a retornar à sua inteireza original, eles reforçam antes o aspecto amorfo da massa, capaz de cicatrizar tudo. Se

1993

na escultura de Sérgio Camargo e Amílcar de Castro – com grandes diferenças entre si – as obras surgiram da capacidade de romper com a integridade de um cilindro de mármore ou de uma chapa regular de ferro, criando uma multiplicidade de relações que abria a unidade para um amplo horizonte de possibilidades, Paulo Monteiro é quase a negação desse procedimento. Feitas as contas, talvez a maior afinidade brasileira dessa obra seja a escultura de Aleijadinho, com seu barroco travado e paradoxal (NAVES, in *O Estado de São Paulo*, 22/08/1993).

As esculturas de Monteiro não chegam a romper a unidade original da massa. Não se abrem. Nessas primeiras, o gesto que lhe abre o sulco arrasta a massa para o chão ou deixa rebarbas, reforçando a impressão de seres molengas, invertebrados. Elas parecem compartilhar da mesma natureza do chão, brotando dele em busca de uma forma. Apresentam forças inversas às obras de Castro, as quais, subordinadas à vontade do artista, instalam-se no mundo como forma definitiva, e seus planos deslocados não são rebarbas, mas sim vetores de força a abrir a escultura ao olhar e ao espaço.

No mesmo texto, Naves apontou também para a necessidade de Monteiro ordenar uma massa que resiste em aderir uma forma, inserindo o artista dentro de um panorama mais amplo da arte brasileira, caracterizado por

uma dificuldade de formalização às obras de arte¹⁵. O autor afirma: “Não por acaso o lugar dessas esculturas é o chão, o baixo. Para elas, porém, a queda é perspectiva de redenção” (NAVES, in *O Estado de São Paulo*, 22/08/1993.) Ao referendar a tentativa de se ordenar, a obra registra a impossibilidade de que essa operação ocorra afirmativamente, instalando-se como fiel representante das limitações e angústias do momento contemporâneo.

1993

Em 1995, Lisette Lagnado propõe uma leitura sobre a relação *Entre o Desenho e a Escultura*, em exposição já citada, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, pauta de nossa pesquisa. Nesta exposição Paulo expôs esculturas, cuja “relação desagregadora” Lizette comparou ao processo de Giacometti, entre a abstração e a desfiguração:

1995

Giacometti, cuja busca incessante operava através do exercício de um desenho febril, referia-se a uma “busca desagregadora” – condição que coube às peças de Monteiro, enquanto diferença entre a massa de material e o movimento do gesto impregnado. O sentido do projeto aqui é alegórico: uma peça pode substituir outras. Para expor o disforme e o inumano, Monteiro

¹⁵ Em *A Forma Difícil*, Naves teoriza um panorama da arte no Brasil onde as dificuldades sociais e históricas suscitam a produção de obras que “se vêem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento” (NAVES, 1996, p. 12), tomando contornos e qualidades próprias.

resiste tanto à abstração absoluta quanto à figuração (o interdito). Nesse sentido, a linha-limite atua, acentuando as rebarbas entre a abstração e a desfiguração (LAGNADO, 1995, p. 7).

1994

No texto da XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994, da qual Monteiro participou com suas esculturas, Naves (1994) estabeleceu igualmente uma relação entre o artista e Giacometti; enquanto este último perseguia uma forma que lhe escapava, Monteiro desconheceria o que deixara escapar. Giacometti buscava o limite onde a forma ainda sustentasse a figura, sua persistência deflagrava a impossibilidade da configuração plena de seu projeto.

Encontramos em Monteiro esse mesmo registro da impossibilidade. Todavia em suas obras, a forma é a identidade da matéria e se ainda mantinha algum vestígio da figura, esta apenas confere um tom irônico a seus trabalhos, aproximando-o novamente de Guston.

1995-1998

De 1995 a 1998, Monteiro diminuiu a produção de desenhos e ampliou a produção de esculturas. Em 1998, realizou uma exposição de esculturas [figura 91] e guaches na Galeria Marília Razuk. A partir daquele momento o gesto nas esculturas passou a ser mediado por um instrumento corte.

1998

“Eu fiz a exposição na Marília Razuk com cinco peças fundidas em chumbo, algumas chegavam até 400 quilos. Era quase uma tonelada de chumbo. Com as peças de chumbo, expus guaches. Esses guaches são como um desenho meu” (MONTEIRO, entrevistado por Vassão, 1999). Monteiro refere-se ao procedimento utilizado na realização das pinturas, feitas como um desenho, de uma única vez. Observando as pinturas [figuras 92 e 93] percebemos que mesmo sendo realizadas com o tempo do desenho, elas oferecem as distâncias entre os planos, não conseguindo a mesma equivalência dos desenhos. As cores utilizadas nas pinturas, preto, tons de cinza e branco, remetem às matérias de suas esculturas, o branco do óxido de estanho, o cinza azulado do chumbo e o preto de seu óxido. As linhas encontram equivalência nas pinceladas, sendo as últimas, mais fluidas do que no papel. Os desenhos pronunciados pelas linhas e manchas remetem às formas de suas esculturas.

1998

Em 2000 expôs novamente suas esculturas na Galeria Marília Razuk. Na publicação foram incluídas fotos das obras em seu ateliê [figuras 94, 95, 96]. A mostra reuniu cerca de quarenta obras, de chão e de parede, fundidas em chumbo e em estanho, realizadas com o apoio da Bolsa

2000

2000

Vitae de Artes. Sobre essa exposição Ana Weiss cita em matéria do jornal *O Estado de São Paulo*:

As criações de parede ou de canto, estreitas e verticalizadas como tacapes, são cortadas mais sutilmente. As incisões do arame são curvas, arredondadas, desenhando a superfície das peças com sulcos talhados a faca. (WEISS, in *O Estado de São Paulo*, 09/11/2000)

2002

Monteiro foi convidado a expor esculturas e pinturas [figura 97] em Porto Alegre, 2002, em *Tangenciando Amílcar*, sob curadoria de Tadeu Chiarelli. Exposição de que tratamos na Introdução.

Paulo Monteiro, assim como Amílcar de Castro, parte do gesto inaugural, “do grau zero” (Chiarelli, 2002), para conferir sentido à matéria. Nos últimos trabalhos, apenas o corte e o deslocamento no barro foram os procedimentos adotados. Vale citar a diferenciação que Chiarelli fez entre os processos de Monteiro e de Castro:

(...) como Amilcar, Paulo Monteiro igualmente opera deslocando a matéria: pela ação direta – ou mediada por algum instrumento – o artista secciona, corta,

desloca partes da matéria e, por meio dessas ações, surge a forma final de suas esculturas. (...)

Ambos – artista e matéria – parecem não dar trégua um para o outro. Eles parecem travar uma luta direta, sem preliminares. (...) Nesse sentido, quando o espectador observa o resultado dessa relação, sente-se uma espécie de testemunha dos sinais dessa luta, e nota as peças a sua frente como resultantes da impossibilidade da configuração das formas plenas e puras, uma vez que o processo de constituição das mesmas ocorre não por meio de estudos projetivos, mas, como foi dito, pela ação radical sobre a matéria.

Para a urgência da ação de Monteiro sobre a matéria parece não haver a possibilidade de cálculo prévio, de previsões. O mesmo poderia ser dito, grosso modo, de suas pinturas, igualmente em exposição. (CHIARELLI, 2002, p. 47)

No ano de 2003 Monteiro realizou uma exposição de gravuras na Galeria Marília Razuk, na qual apresentou uma seleção de 20 gravuras em madeira e linóleo. Essas trazem a linha que percorre o plano, mas, desta vez, a linha é composta pelo branco do papel, é fenda, é luz. Esta ação de colocar o desenho em negativo enfatiza a materialidade do plano, o “cheio”, demonstrando a diferença apontada por Monteiro entre seus desenhos e os de Mira Schendel. Nas gravuras a linha move-se pelo mesmo terreno resistente que o desenho, mas esse literalmente resiste ao corte [figuras 98 e 99]. Durante

2003

a carreira o artista fez poucas gravuras, pois a técnica não atende à sua urgência expressiva, bem compreendida pelo desenho e alcançada na escultura.

2007

O ano de 2007 marcou 25 anos de carreira desse artista. Um novo livro foi publicado com seus desenhos compondo com textos de Oswaldo Corrêa da Costa, página a página, de um lado desenho fluido do outro texto gráfico. Os desenhos apresentados nesse livro foram realizados com pontas diferentes, caneta ou lápis sobre papel. No processo, todos foram digitalizados e alguns colocados em negativo, apontando semelhanças com as gravuras.

Atualmente Monteiro mantém um ateliê na Vila Mariana, em São Paulo; ministra aulas de pintura e também atua como curador, organizando exposições no *Centro Cultural São Paulo*. Sem o intuito de ter relatado toda a carreira artística de Monteiro, abordamos algumas exposições onde estiveram presentes obras que representaram mudanças, ora radicais, ora sutis, a fim de trazer textos críticos que nos ajudassem a apontar os elementos de embate que foram formadores de sua poética.

Abordar a trajetória artística de Monteiro, Grinspum e Castro, dentro dos contextos históricos em que estão inseridos, revelou a importância

2008

do diálogo dos artistas com o meio, na construção de suas poéticas. Sobre essa relação da obra com tempo histórico da criação, Salles diz:

O percurso criador alimenta-se do Outro, de modo bastante amplo. (...) Sob o ponto de vista dos tempos da criação, estamos nos referindo ao tempo histórico, que diz respeito aos diálogos travados com a história que o precede, objetivando diálogos futuros. Do mesmo modo, há o tempo histórico das obras de um artista, cada uma dialogando com as que a antecederam e apontando para as próximas. (...)

E assim, partindo das relações culturais, chegamos ao indivíduo: da efervescência cultural, àquela do artista em criação, que está visceralmente implicado no processo. O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista. (SALLES, 2006, p. 64 - 65).

Neste sentido, as obras de cada artista interagem entre si do mesmo modo como apresentam as interações com as vivências dos artistas. Aspectos da formação pessoal, do trabalho, da afetividade e do ambiente artístico onde o indivíduo se insere são abordados e configurados em suas obras. Uma relação mútua e ambivalente existe entre a importância do espaço-tempo social para a obra e a importância da obra para com esse, pois ela corporifica as

características sociais e afetivas impressas na personalidade do artista, mantendo-se enquanto registro de dada cultura em determinado período.

A importância que a *matéria* vai adquirindo na obra de Monteiro atrelada a uma configuração cada vez mais amorfa das formas, expressa *sobre* o objeto artístico assim como *sobre* a crise contemporânea enquanto crise das certezas, não pela vontade do gesto (nossa ação sobre o mundo), mas pela indefinição das formas (o esvaecimento dos resultados alcançados por nossas ações).

Grinspum com igual relevância vai aderindo novos conceitos e novas configurações desses à sua poética ao longo dos anos. A artista aborda conceitos como o *tempo histórico*, a *luz* e a *dialética entre masculino e feminino* partindo da experiência vivida para abarcar as necessidades de *lembrar, conhecer e relacionar* que aparentemente estão caindo em desuso no ambiente dos grandes centros urbanos. Referendando a dificuldade de comunicação inerente às obras contemporâneas, faz-se necessário silêncio, tempo e reflexão diante das obras de Grinspum para que essas consigam nos sussurrar aqueles conceitos, pois, se observadas com a velocidade do olhar acostumado a guiar-se dentro da avalanche de informações midiáticas, elas não nos acrescentarão nada além da satisfação estética.

Diferentemente de Monteiro e Grinspum, a obra de Castro não resulta da crise, mas de um momento anterior, tingido de confiança no futuro. A poética de Castro foi construída num diálogo direto com os desdobramentos das vanguardas artísticas europeias do início do século XX, acrescentando a personalidade do artista à pesquisa plástica. Reverbera ainda hoje por estar pautada na universalidade das formas primeiras e das articulações através das quais estabelecemos nossa relação com as medidas e formas do mundo. Resultante de um diálogo franco com o espaço e a vida, esses trabalhos nos desafiam, através da sua aparente simplicidade, pois ao olharmos uma obra vem-nos a pergunta – *como não pensamos nisto antes?* Então basta tomarmos os mesmos procedimentos do artista para nos depararmos com a complexidade e a sofisticação das relações plásticas alcançadas por ele. Ao tratar não de uma forma específica mas do nascimento da forma, a poética de Castro permanece como referência para o aprendizado em artes visuais, quer em desenhos, quer em esculturas, sendo o embate com sua obra inevitável às gerações de artistas que o sucederam (ao menos os que tiveram um aprendizado dentro das academias).

Os três artistas abordados pautaram sua produção entre as linguagens do desenho e da escultura conferindo-lhes a mesma importância. Ao analisarmos suas obras percebemos que elementos de forma, tempo, matéria e espaço configuravam passagens de uma linguagem a outra. No capítulo seguinte levantaremos possíveis ligações existentes entre desenhos e esculturas e logo em seguida apontaremos-las nas análises das obras de Castro, Grinspum e Monteiro.

Desenhos e Esculturas

Desenho e escultura estão ligados há muito tempo na história da humanidade. Tanto o desenho quanto a escultura tiveram o papel de indicar presenças, sejam elas de deuses, de antepassados ou de objetos desejados.

Na Roma antiga encontramos registros dessa ligação. Em Plínio, no livro XXXV de *História Naturalis*, temos que a gênese do desenho deu-se a partir do registro de uma linha de contorno da sombra de um ser que se faria ausente. A partir desse desenho surgiu a escultura como registro das massas neste espaço delimitado; um relevo feito com argila e queimado no forno junto a potes cerâmicos. Desta maneira, desenho e escultura conjuram a presença de algo que estaria ausente.

Plínio conta-nos a história da filha de um oleiro de Sílion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena de despedida, os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou uma lâmpada) que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico da sua presença atual, neste instante precioso, à moça ocorre a idéia de representar na parede com carvão a silueta do outro aí projetada. A seguir, Dibutades revestiu o desenho com argila, executando desse modo a imagem em relevo por uma espécie de moldagem de sombra, colocando-a no forno junto com outros potes e obtendo um baixo relevo. Dessa maneira, nasceu na esteira da pintura, e como seu prolongamento, a escultura (Plínio, *História naturalis*, livro XXXV apud DUBOIS, P. 117, 1994, apud SANTOS, 1997).

Desenhos entre esculturas, desenhos com esculturas, desenhos e esculturas. Duas maneiras de imprimir forma: no espaço plano e no espaço tridimensional. Cada linguagem possui seu próprio arcabouço de instrumentos, procedimentos e materiais; no entanto, enquanto humanos - seres integrais - migramos conhecimentos de uma área a outra. Nessa troca, conhecimentos específicos influem de maneira mútua e ambivalente na compreensão e na expressão da forma. As tensões arremessam-nos para além dela: aos conteúdos; afinal, forma nada mais é do que um continente à poesia presente nas obras, independente do meio em que são executadas.

Compreendo desenho enquanto registro do desejo humano, tão complexo e tão diverso quanto o impulso que o faz nascer. Desejo de um lugar, pessoa, objeto, forma, movimento ou mesmo desejo de ordem. Desenhos podem registrar desejos sendo revelados ao consciente, no ato mesmo em que isto acontece, quer percebamos ou não. Desde os esboços aos projetos arquitetônicos, às obras de arte, os desenhos estão carregados do desejo humano.

Desenhos podem ser um *meio* para atingir um objetivo, como é o caso do projeto e dos estudos, ou podem encerrar um *fim* em si mesmos – desenhos autônomos. Comentam texturas, perfumes, figuras captadas pela percepção humana ou imaginadas. Também falam de planos e linhas, forças e tensões, densidades e transparências, numa sintaxe própria, em diálogo com seus materiais.

“Transitoriedade e sabedoria”, escreveu Mário de Andrade em seu texto *Do Desenho* (1937), o desenho registra o instante de seu próprio fazer e guarda em si a possibilidade de reflexão futura. Ele acontece entre espaço e tempo na mesma medida em que deles é registro. O desenho é “(...) arte intermediária entre as artes do espaço e tempo, tanto como a dança”, ou seja, a linha explora o plano como um corpo que dança, um tanto guiado por uma música interna, um tanto guiado pelos limites do espaço em que se realiza. E na maioria das vezes não tem o compromisso de ser uma ideia que se esgota em si mesma, deixando aqui e ali um traço inacabado, “porque o desenho é, por natureza, um fato aberto” (ANDRADE, 1937, in 1975).

De outra ordem temporal é a escultura. Outro tempo para o pensar e para o executar: mais lento e mais mediado. “Esculpir, do latim *sculpere*” que significa, entre outras coisas, “trabalhar a matéria imprimindo-lhe uma forma particular” (FERREIRA, p. 802, 1999); ela necessita do embate com a fisicalidade das matérias que, múltiplas, têm cada uma o seu ritmo singular. Mais do que pensar o desdobramento de uma forma num espaço tridimensional, relações espaciais internas (massas, superfícies, ritmos, vetores, contrastes, tensões) e externas (relações de passagens, ambientes, espacialidades), faz-se necessário pensá-la enquanto corpo que dura, num determinado tempo, num determinado espaço.

A escultura é, enquanto corpo, um semelhante nosso, dado a conhecer através do olhar, mas que incita o tato, pois temos com ela uma relação matérica: as diversas texturas e temperaturas organizadas, concretizadas num espaço que compartilhamos. A escultura guarda também com o nosso corpo uma relação de proporções: ela pode caber na mão ou no braço, ter a dimensão do nosso corpo adulto ou infantil, ou ainda a dimensão que nos extrapola: a dimensão de nossos abrigos, de nossas arquiteturas.

A escultura intensifica a vida do espaço sensorial, induzindo sua existência em nossos sentidos e em nossa consciência...

(...)

O matemático Henri Poincaré (*Science et Méthode*, 1908)... desenvolve a ideia de que tomamos nosso próprio corpo como instrumento de medição a fim de construir o espaço – não o espaço geométrico, nem um espaço de pura representação, mas um espaço pertencente a uma “geometria instintiva”...

Esse sistema fornece os meios necessários para fixar nossa posição no espaço.

Poincaré conclui que todo ser humano tem de construir primeiro esse espaço limitado, ... e depois é capaz de ampliar – por um ato de imaginação – o espaço limitado para o “grande espaço onde podemos alojar o universo”... (Bruno Adriani, *Problems of the Sculptor*, p. 16, 1943, apud LANGER, 2006).

A “geometria instintiva”, citada por Poincaré, é uma medida de espaço tomada pela percepção do homem, pelas informações que chegam aos seus sentidos. Difere do espaço geométrico, pois não está sujeito a uma racionalização das relações entre medidas, é apenas o espaço em que um corpo existe, no momento em que existe. É a partir desse espaço vivenciado pelo corpo que alcançamos os espaços sonhados.

Atualmente o uso do termo *forma geométrica* nas artes visuais não implica necessariamente no uso da matemática, mas pode indicar uma forma que se aproxima do repertório das figuras geométricas elementares como o retângulo e o quadrado, feita com auxílio dos instrumentos de medida e construção como a régua e o compasso, ou traçadas a mão livre. Por outro lado, se a forma realizada carrega no gesto a respiração e os ritmos do corpo que a realiza, ou guarda alguma afinidade com os organismos, chamamos de *forma orgânica*. *Orgânico*, significa, entre outras coisas: “Que tem o caráter de um desenvolvimento natural, inato, em oposição ao que é ideado, calculado” (FERREIRA, 1999).

Entre o orgânico e o geométrico existem muitas nuances. Sabemos que o crescimento das plantas, por exemplo, segue proporções geométricas. Parte e todo de um organismo mantêm relações proporcionais seguindo a seção áurea: *a parte menor está para a parte maior assim como a parte maior está para o todo*.

Padrões gerados por espirais que se movem em direções opostas são frequentes na Natureza. Eles interessam como casos particulares de um processo mais amplo de formação de padrões, ou seja, a união de opostos complementares. (...) Desde a Antiguidade a união dos opostos é um conceito importante nas mitologias e nas religiões herméticas. As medidas das duas partes da seção áurea são desiguais, sendo uma menor e a outra maior. (...) Menor e maior aqui são opostos unidos por uma proporção harmoniosa. O processo pelo qual o padrão harmonioso da margarida foi reconstruído é exatamente a junção de opostos complementares – raios retos e círculos em rotação.

Muitos termos se referem a aspectos do processo de formações de padrões pela união dos opostos, mas nenhum exprime seu poder *gerador*. *Polaridade* refere-se a opostos, mas não há indicação de que algo novo esteja nascendo. *Dualidade* e *dicotomia* indicam divisão mas não significam junção. *Sinergia* indica junção e cooperação mas não engloba a idéia de opostos.

Desde que não existe uma palavra adequada para esse processo universal de criação de padrões, um novo vocábulo, *dinergia* é proposto. *Dinergia*, é um termo formado por duas palavras gregas: *dia* – “através, por entre, oposto” – e “energia”. Na margarida essa energia dinérgica é a energia criadora do crescimento orgânico. (DOCZI, p. 3, 1990)

Para Doczi, a criação de padrões é inerente à natureza e ao trabalho humano, mantendo a unidade dentro da diversidade. Esses padrões revelam-se através de relações matemáticas, muitas delas descritas por formas geométricas. Pois, se mesmo o crescimento

segue uma ordenação matemática, o caráter geométrico só se distinguirá do orgânico através de uma convenção humana.

No entanto, a forma geométrica inscrita enquanto padrão nas formas da natureza continua sendo uma idealização do homem na tentativa de racionalizar a complexidade do ilimitado. “O limitado dá forma ao ilimitado” (Pitágoras, apud DOCZI, 1990).

Compreendo o homem como natureza, e essa precisa dos elementos dinérgicos para produzir energia. Doczi aponta esta relação no crescimento das plantas, mas poderíamos citá-la nos átomos e nos dínamos, por exemplo. O espaço *entre* as linguagens assemelha-se ao espaço interno de um dínamo, onde polos colocados em movimento por uma força externa transformam energia mecânica em energia elétrica.

Também entre as linguagens há algo além delas que principia o movimento, o qual prossegue pelo campo magnético gerado entre os elementos contrastantes. Importante e enigmático é de que maneira este campo de força – espaço *entre* – traduz-se em energia para a criação artística. Por mais que desejado, o equilíbrio total precisa ser uma impossibilidade, pois são as tensões, os esforços desprendidos para buscá-lo que geram o movimento. O equilíbrio total cessaria as tensões e a inércia significaria morte. Em arte, essas tensões podem surgir dos elementos plásticos contrastantes no corpo da obra, ou de

elementos dinérgicos do processo criador como as diferentes linguagens que o artista busca e que dão dinamicidade à sua poética.

Orgânico e geométrico podem manter afinidade com o caráter *dinérgico* conceituado por Doczi, complementares e *paradoxalmente* opostos (ideal e natural), podem compartilhar uma relação harmônica resultando em energia criadora. A forma geométrica, traçada pela mão do homem num desenho, não pode anular totalmente seu *self*, pois a ação carrega uma *escolha* e essa emerge da subjetividade, trazendo consigo a vivência (experiência física e perceptiva) de quem a constrói.

Relacionando a forma geométrica ao desenho e à escultura, observamos que no tempo da criação a ação passa pelo julgo da razão, um pensamento analítico desenvolve-se antes, durante e após sua realização. Isto não significa dizer que as formas geométricas em arte nascem da razão, mas sim que *passam* por um pensamento que envolve ordenação através de estruturas conhecidas, matrizes criadas a partir da aparência tumultuada e da diversidade na qual o olhar está imerso.

O desenho, por ser “onde se inscreve mais diretamente e mais espontaneamente o sistema nervoso e muscular” (HUYGHE, p. 23, 1960) do artista, pode amolecer esta geometria através do gesto. Segundo Huygue, “o gesto é solidário, enquanto expressão do organismo, do temperamento e da psicologia de onde ele deve seu ponto

pulsante” (HUYGHE, p. 23, 1960). Devido ao caráter imediato do desenho, ângulos, retas, áreas e proporções podem ser rapidamente lançados ao espaço do papel, através um *pensamento perceptivo*.

O pensamento perceptivo corresponde a uma fluência. Inerente ao Instante, ele traz num *coup d’oeil* todo conhecimento necessário naquele momento para aquela ação. Esse pensamento advém da memória impressa no corpo, tanto dos saberes adquiridos quanto das formas vivenciadas, em diálogo com os elementos dados pela ação. É através do pensamento perceptivo que o artista opera num *pensar-fazendo*.

O amolecimento das formas geométricas, percebido no desenho, pode ser desejado para a escultura. Através do planejamento da forma ou da escolha dos materiais, podemos obter o sentido *orgânico-geométrico* na escultura. Limiar em que a forma geométrica é forjada num ligeiro movimento ou numa não-exatidão em relação à forma primeira, de maneira que um perfil metálico, por exemplo, possa transmitir uma *incerteza* de reta.

No entanto, Langer (1980) alerta-nos para a virtualidade do caráter orgânico de uma escultura, uma vez que não há realmente nada de orgânico nela, “apenas sua forma é a forma de vida, e o espaço que ela torna visível é vitalizado como o seria pela atividade

orgânica em seu centro” (LANGER, p. 94, 1980). A afirmação é igualmente válida para o desenho.

O impulso que imprime organicidade ao desenho, ao ser transportado para a linguagem escultórica, muitas vezes é tão mediado pelas etapas do fazer, seja através do desenho-projeto, seja pela necessidade de construção da forma em um material anterior ao definitivo (como é o caso da argila ou do papel), que demanda muita atenção por parte do artista a fim de que ele, o impulso, não perca sua força vital.

Em alguns casos, o desenho de estudo da forma para a escultura é levado a tal nível de elaboração que acaba deslocando seu sentido de meio de apreensão da forma, para obra em si, esvaziando a intensidade do desejo de realização escultórica ou a transformando “numa realização morta do desenho” (MOORE, 2002, apud SALLES, 2006).

A organicidade no desenho vem de uma espécie de continuidade do movimento do corpo pelo traço. Quanto melhor este imprimir os movimentos, tanto maior será a sensação de vida. Ao desenhar pessoas dançando, a ligeireza do olhar e da mão capta a essência dos movimentos dos dançarinos e nestes fragmentos aprisiona uma energia que foi compartilhada pelos corpos no momento desse registro. O fluir da linha

conta o caminho do olhar, enquanto suas espessuras e seus comprimentos contam a duração do pensamento, no registro do tempo.

Quando falamos de tempo, precisamos considerá-lo, ao menos, em duas frentes: o tempo em que a obra se realiza e o tempo tomado como conteúdo, como assunto. O desenho está muito mais relacionado ao instante, à duração e à sequência, enquanto a escultura exige um tempo em permanência, em suspensão, um tempo de planejamento, como o de um arquiteto que busca edificar uma catedral.

Os desenhos que estão no meu ateliê eu fiz de uma vez só, no mesmo dia, no máximo em uma hora. Eu desenho em cima da mesa, pego o balde com tinta acrílica, o pincel e risco sobre a tela. Faço o risco sem plano nenhum, sem nada previsto, procurando organizar o espaço e pronto. Às vezes fica melhor, outras vezes pior. Seleciono o que eu não gosto e jogo fora, mas o que eu gosto fica para ver se amanhã eu brigo com ele ou continuo o namoro. (CASTRO, 1999, apud RIBEIRO, 2002).

Nem sempre um artista sabe claramente a forma do desenho que vai realizar. Essa não-prontidão possibilita um diálogo direto com o espaço de sua realização; luz, matéria, música, mancha ou um primeiro traço podem indicar o devir do desenho.

Assim como um desenho exhibe indícios de sua duração na sua construção, uma série de desenhos registra uma sequência de instantes criadores. Desenhar pode requerer

um tempo de apreensão do objeto pelo olhar, um tempo de estudo do espaço tridimensional, quando esse lhe servir de estímulo. Nesse caso, reportamo-nos a um tempo impossível de ser medido, pois pode variar de acordo com o resultado que se deseja alcançar, podendo durar um instante ou até mesmo anos.

(...) também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e a sua expressão gráfica. Esta luta, esta lentidão, permitem ao desenho o tempo, a depuração (...) (ANDRADE, 1937, in 1975).

Tempo e tensão estão diretamente relacionados quando pensamos na linha ou no risco, pois é essa força imposta no lápis sobre o papel que nos mostrará, através das características – clara ou escura, curta ou longa, larga ou estreita – as pistas sobre a duração do desenho. A tensão também pode ser percebida na relação entre os traços e na relação destes com as margens do suporte. Pode se apresentar inclusive através dos contrastes e das proximidades das formas, formando campos de força onde a energia em conflito se atrai e repele ao mesmo tempo.

Na escultura a tensão mais evidente coloca-se entre peso e equilíbrio, que implica, por sua vez, estabilidade e permanência. Todavia, ritmos e superfícies também podem apresentá-la em maior ou menor grau, através de contrastes, tais como contínuo ou fragmentado, áspero ou liso, opaco ou transparente, claro ou escuro.

Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, p. 6, 1977)

Uma obra de arte pode manter os registros do tempo de sua criação, assim como também pode ter o tempo como tema. Sequências de objetos que se desenvolvem no espaço podem trazer o questionamento sobre continuidade; uma escultura instalada a céu aberto pode abordar o tempo natural, medido pelos astros. Uma forma espiralada pode remeter ao tempo de eterno retorno, dobras de matérias em dobras do espaço-tempo Eisteineano. O próprio espaço vazio deixado propositalmente ao redor de uma forma pode ser lido como um espaço de vastidão atemporal. Tempo enquanto fenômeno natural ou como percepção humana, dos físicos ou dos filósofos. Tempo que escorre, contido, suspenso, armazenado. Tempo passado – memória; instante presente ou desejo de futuro. O embate entre tempo e espaço tem sido uma constante entre as discussões no meio artístico.

“Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal”. (KRAUSS, p. 6, 1977)

Os questionamentos sobre o tempo encontram suporte nas formas e nas matérias que o artista escolhe. Essas matérias propõem reflexões através de suas naturezas e da maneira como o sustentam em si. Os metais podem falar do tempo em sua oxidação, em sua densidade ou na reflexão da luz que oferecem, porque luz pressupõe tempo.

Refletida no ouro, na prata ou no cobre, a luz alcança espaços no desenho e na escultura, espaços delimitados dentro de um plano ou espaço entre planos. Luz, ausência de luz, transparência, translucidez, opacidade; absorpta na madeira, armazenada na argila transposta pelo vidro. Apresenta-se através de matérias claras e matérias escuras, metais polidos ou oxidados. O espaço deixado no papel, o branco no desenho, uma linha mais fina, a estria de uma pincelada, a luz que escapa num vão do desenho, da escultura. A luz na qual estamos imersos. Ela dura um período de tempo, curto ou longo e depois cessa.

Luz e tempo estão diretamente implicados; fisicamente, são grandezas relacionadas ao espaço. A luz traz consigo reflexões sobre o tempo como medida e como conhecimento. Enquanto matéria não-corpórea está relacionada ao sagrado, ao invisível, seus laços vêm de nossos ancestrais que mediam o tempo através do percurso dos astros no céu, de toda uma tentativa de compreender os fenômenos naturais através do divino: “Rá, deus solar egípcio era o regente do tempo” (VON FRANZ, p. 6, 2007). Como tema, ela

nos lança à busca da significação de seus conceitos e, enquanto não-corporeidade, lança-se a um ponto de reflexão ou de absorção na matéria da obra.

Na corrosão do ferro, a superfície absorve luz, remetendo à passagem do tempo, o tempo de envelhecimento do corpo da obra. Esta corrosão tem uma cor, uma textura, uma temperatura, uma riqueza de tons terra que fazem com que o ferro retorne ao seu princípio de minério antes de ser trabalhado pela mão humana. Ferro - força e resistência - pode ser inteiramente desfeito pela ação do tempo; no entanto, a tecnologia forneceu-lhe meios de manter a forma, de transmutar sua ruína em sua proteção: o ferro Cort-en¹⁶ enferruja até que seu óxido proteja sua estrutura, permitindo à forma o tempo da permanência.

Outros metais como bronze, estanho e chumbo, quando utilizados em fundição, fixam a forma, fornecem resistência, possibilitando-lhe a permanência. O elemento *peso* não pode ser ignorado quando pensamos em metais. Mesmo que a forma de uma escultura subverta o peso em leveza, este se mantém como elemento primordial na sustentação da escultura. A tensão entre peso e equilíbrio fornece os vetores, as linhas de força que engastam a escultura no espaço.

¹⁶ Ferro cort-en, material que permite a oxidação até o momento em que a ferrugem passa a agir como camada protetora.

Entre o tátil e o visual, as matérias eleitas têm sempre algum vínculo afetivo com o artista: uma memória, uma sensação, uma ideia. Elas informam sobre o corpo da obra e sobre o que nela está implícito. Matérias não são escolhas aleatórias; podem até ser sugeridas pelo acaso, mas são adotadas através de um olhar estético.

Inicialmente é o olho que busca uma visibilidade, uma marca, um sinal no campo aberto e informe do suporte; mas é a mão que, no rastro do olhar procura sua intensidade expressiva, tateando a forma experimentando a fluidez da matéria, esbarrando nas bordas. Operação ambígua que faz o tato passar por olhar e este descobrir a forma no percurso da mão. Vestígios de sentidos primitivos, transcrição do corpo, condensação de limites, quase figuras, qualquer coisa entre o incerto e o resistente (GROSS, 1995, apud RAMOS 2006).

As matérias participam vivamente do processo de criação, suas características delimitam ao artista um campo de ação. O desenvolvimento da obra ocorre no diálogo entre suas possibilidades e limitações plásticas, entre uma espécie de *vontade de forma* da matéria percebida pelo artista durante o trabalho e aquela que desejava imprimir-lhe inicialmente. Salles (2006) comenta que: “no ambiente de vagueza e incerteza o artista, ao longo do processo, passa a conhecer o que quer. Muitos nomeiam esses comandos como algo fora de seu controle: a obra parece ser mais forte que eles”. Durante o processo de construção de uma obra, o artista passa a “ouvir o que a obra pede”; isso, ao que chamamos de diálogo, é a percepção de que cada elemento acrescentado à obra sugere uma

reorganização do espaço que, muitas vezes, demanda a inclusão de um novo elemento. Este *ouvir* a matéria é o artista sensível, em estado de receptividade às possibilidades de concretização do projeto poético.

As matérias utilizadas nas esculturas ecoam nos desenhos, podem instituir um peso, uma luz, ou apenas demonstrar o desejo por uma cor. Cecília Salles (2006) destaca “a sobrevivência de qualquer elemento a partir da inter-relação com os outros”, diante de uma perspectiva da criação como uma rede de inter-relações dos elementos que compõe o universo de cada artista; cada elemento que carregue um sentido simbólico pode reaparecer em outra linguagem. Assim, a matéria escultórica ao sugerir cores, densidades, texturas, temperaturas, resistências, pode transportar para o desenho esses desejos. Ou seja, o desejo por diferentes papéis, lápis, pontas, cores, texturas e procedimentos do fazer desenho podem emergir do trabalho escultórico.

Forma e matéria, tempo e espaço trabalham em uníssono para dar sentido à obra, são indissociáveis. Trabalha-se uma matéria em uma forma, num tempo-espaço, a fim de conferir concretude a um conteúdo simbólico.

Ao delimitar um espaço, ao impregná-lo de significado, o artista funda um lugar. Este lugar é regido por uma poética, delimita um universo pessoal de questões

físicas e metafísicas que o artista aborda, organiza e expõe. O lugar carrega uma individualidade que o distingue do espaço circundante.

Um lugar, nesse sentido não geográfico, é uma coisa criada, um domínio étnico tornado visível, tangível, sensível. Como tal, ele é, evidentemente, uma ilusão. Como qualquer outro símbolo plástico, é fundamentalmente uma ilusão de espaço autônomo, auto-suficiente, perceptivo. Mas o princípio de organização é próprio: pois é organizado como uma área funcional tornada visível – o centro de um mundo virtual (LANGER, p. 100, 2006).

Próprio da escultura, percebemos a sensação de lugar quando uma corporeidade se organiza no espaço, mostra uma força intrínseca, impregnada de sentido simbólico. Difere dos planos escultóricos de energia extrínseca, cujo sentido está implicado no todo da escultura. Um lugar volta-se para si, não abre espaços, não propõe passagens de um ambiente a outro, ele é singular.

No desenho identificamos um lugar quando estamos diante de uma forma significativa, uma forma que carrega em si uma presença singular em relação às demais, mas que mantém um diálogo com o todo. Mais sutil que na escultura, o lugar no desenho é raramente explícito. Privilegiar um lugar no desenho é como fazer dentro daquele plano um corpo, uma escultura, e possivelmente, outra escultura e outra escultura, arranjadas dentro de um recorte de visão panorâmica do espaço.

Espaço é plural. O lugar é apenas um aspecto possível da espacialidade, o corpo demanda muitos aspectos espaciais. Circulação, passagens, tempos: do percorrer e do olhar, a escultura exige uma postura ativa do espectador perante a obra, pois a experimentamos com o corpo, não apenas com o olhar. Neste sentido, o estudo da escultura identifica-se com o estudo das espacialidades e das construções humanas, compartilhando a maneira como os materiais se estruturam, entre parte e todo, entre todo e ambiente, entre nós.

A escultura imanta o espaço à sua volta, quer seja um espaço aberto, a paisagem, quer seja um espaço fechado, arquitetônico. Neste sentido a circulação (de ar, luz ou indivíduos) recebe *status* de componente da obra. Langer revela-nos que a forma tangível da escultura “tem um complemento de espaço vazio que ela domina absolutamente que é dado junto com ela e apenas com ela e é, de fato, parte do volume escultural” (LANGER, p. 93, 2006). Este espaço pode ser sentido quando caminhamos em direção a uma escultura: uma espécie de força gravitacional atrainos e nos guia no percurso de apreensão da forma.

A maneira como a escultura se relaciona com o espaço circundante e o observador pode sugerir o sentimento de passagem, como se o olhar caminhasse por entre ambientes, promovendo experiências diversas de um ao outro.

Entre escultura e arquitetura há um diálogo sempre inconcluso: ambas dependem de uma curiosidade aguçada sobre os processos que relacionam corpos e coisas ao mundo e que os fazem conviver, interagir e fundar seus lugares; ambas investigam esses processos ao mesmo tempo em que deles participam, inaugurando possibilidades de reformulação da espacialidade vivida (CORREA, p. 128, 2004).

José Resende, em palestra na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2005, afirmou que a “arquitetura é este sentimento de passagem de um lugar a outro”. Este sentido corpóreo de deslocamento no espaço, presente em muitas esculturas, pode se apresentar também no desenho.

O sentimento de passagem, no desenho, pode transparecer independente da escala, estando relacionado com a distribuição dos planos dentro de uma organização que associamos às estruturas de nossas construções e à presença marcante de materialidades. Quando os desenhos ultrapassam a escala do corpo humano, o próprio ato de caminhar, percorrendo-o, observando a multiplicidade de seus planos, as rupturas ou as continuidades da linha, remete a passagens, à memória dos caminhos conhecidos.

As migrações entre características de linguagens bi e tridimensionais exigem reorganizações sensíveis da apreensão do espaço por parte do artista e do espectador. Do desenho para a escultura e da escultura para o desenho, essas reorganizações se fazem presentes na especificidade de cada obra, dentro de cada poética. Nos capítulos seguintes,

apontaremos configurações destes diálogos dentro do processo criativo de Amílcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro.

Percursos Criativos entre Desenhos e Esculturas

Amilcar de Castro

A Pescaria

Entre o sentir e a palavra
há um tempo ruminante.
Tempo de silêncio.
Poesia é silêncio encantado
comovido em palavra.
Verruma. Desvela. Estampa.
A linha não existe.
Mas, quando feita pela mão do
homem, é desenho.
Obedece como um rio
conspirando com as margens.
É pensamento pensando.
e pensa e risca e divide
e desvela justiça entremeio
entremeando espaços opostos:
mapa de seu destino.
Procuro sempre uma linguagem
simples,
mas só encontro letras esparsas
- fósseis de mim.
Até parece que o homem,
mesmo perseverando no sensível,
é uma experiência esquecida.
Entretanto, às vezes,
rápido como um peixe na isca
um relâmpago estampa claro a
forma pronta.

De graça à colheita
e à origem do convívio.
E dizem que isto é comum na
pescaria.

(CASTRO, 1986, apud RIBEIRO, 2002, p.22)

“Amilcar é substantivo” (RESENDE, 2007, vídeo), justo, direto e, segundo ele próprio, desenvolveu durante 50 anos “a mesma escultura” (CASTRO, 2001, vídeo), os mesmos princípios, do plano ao tridimensional: o corte, a dobra, o deslocamento a necessidade de não deixar restos, a necessidade de ser simples. Escolheu para a maioria de suas esculturas o ferro Cor-ten, índice da vontade do homem em domar o tempo, manipular seus processos, acelerar ou estabilizar a oxidação da matéria.

Forma
geométrica

A geometria é a força estrutural da poética de Castro, tanto quanto o gesto e a escolha sensível são seus impulsionadores. Contudo, é necessário que percebamos as nuances com as quais essa geometria foi matizada ao longo de seu percurso criativo. Segundo Brito:

Por princípio, essa história só poderia ser sentida e entendida à luz de sua relação intrínseca com a geometria. E exatamente porque vai emancipando-se da geometria enquanto disciplina acadêmica para

exercitá-la como a livre inteligibilidade formal do mundo-vida. (BRITO, 2001, p. 51).

Forma
geométrica

Ao adentrarmos a década de 90, o artista, já com uma poética amadurecida, trabalhou com a geometria desde suas formas elementares às sínteses de composições com essas. Partindo da figuração no início de seus estudos para a abstração geométrica, em alguns momentos, suas formas abstratas voltam a remeter a seres vivos – bichos – seja por semelhanças na articulação do espaço, seja por uma lembrança projetada na forma.

Forma
orgânica
geométrica

A predileção de Castro pelas figuras elementares da geometria (quadriláteros, triângulos e círculos) aponta, não para uma escolha matemática, mas para uma escolha por formas primeiras, elementos da “geometria instintiva” conceituada por Poincaré, elementos estruturais com os quais balizamos nossa relação com a espacialidade. As formas desta geometria aparecem em quase todas as suas obras, quer em escultura, quer em desenho. Entretanto, em alguns desses desenhos o gesto sobrepõe a memória da forma geométrica em uma linha orgânica, lançando a forma a um campo *orgânico-geométrico*.

Huyghe (1960) conta-nos que mesmo o manipulador de um maçarico de oxigênio, que o utiliza para uma função prática e sem uma

intenção de linha pré-concebida, nunca traça uma reta sobre o metal. Cada trabalhador deixa ondulações que lhe imprimem identidade: “cada indivíduo, ao manipular o maçarico, lhe imprime uma vibração, um gesto totalmente individual e constante que permite reconhecer sempre um dado operador e distingui-lo dos demais” (HUYGHE, 1960, p. 23-24). Este dado coloca-nos a questão do quanto pessoal é uma linha, mesmo quando mediada por um instrumento, como por exemplo, aquela feita à régua, que tem uma aparência uniforme com pressão e espessura próprias do organismo que a produziu. Em Castro, além desta especificidade da linha podemos nos referir à escolha de onde traçá-la como elemento revelador de subjetividade.

Forma
orgânica
geométrica

O caráter gráfico da obra de Castro revela seu impulso criador ora de maneira explícita através do gesto, ora de maneira latente, quando mediada por instrumentos. O artista partia da linha para criar a forma bi ou tridimensional; para ele, o ato de desenhar identificava-se com o ato de pensar: “O desenho é fundamento, uma maneira de pensar. E pensar, em arte, é desenhar porque, sem desenho não há nada. Existem escultores que fazem esculturas sem desenhar. Eu não sei fazer nada sem desenhar” (CASTRO, 1999, apud RIBEIRO, 2002).

Processo
entre
desenho e
escultura

Forma
flexibiliza-
ção

O desenho, sobretudo aqueles realizados a partir da década de 70, trouxeram para a escultura de Castro o amolecimento da forma, não enquanto maleabilidade material, mas enquanto flexibilização de suas relações com o espaço. Para Brito:

Processo
entre
desenho e
escultura

Creio que a atividade ininterrupta de desenhista e gravador ampliou consideravelmente a área de atuação de Amílcar de Castro. A frase seria redundante se não quisesse dizer também e sobretudo que ela abriu caminhos inéditos às suas investidas criativas ao lhe permitir um exercício fluido de sua imaginação geométrica. O seu universo geométrico flexibiliza-se, distende-se, graças a uma prática cotidiana isenta dos problemas de viabilidade física inerentes à escultura. (...) E tal fluência rebate sobre a escultura de modo a maleabilizá-la, torná-la mais solta e aérea justo quando busca acentuar sua presença física no mundo. A contradição é aparente. Um raciocínio espacial flexível – que vai proporcionar, a seguir, a franca separação de elementos do bloco escultórico e propor um *conjunto em aberto*¹⁷ (BRITO, 2001, p. 44).

O processo de criação da escultura de Castro assinalava sua personalidade gráfica. O artista partia do desenho-projeto, estudo feito à régua e compasso, para definir o desenho da forma a ser construída [figura 20]. Com

¹⁷ Brito refere-se às esculturas feitas em blocos principalmente a partir da década de 80.

a forma definida, recortava-a em papel a fim de oferecer concretude ao plano. Através do corte e da dobra, experimentava as diversas possibilidades de tridimensionalizar a forma plana [figura 21], configurando-a sempre com o mínimo de apoios suficientes para erguê-la. Depois de escolhida a maneira de apresentá-la no espaço, realizava uma maquete em ferro, que poderia ser entregue ao ferreiro a fim de realizá-la em outra escala.

Processo
entre
desenho e
escultura

Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. Então, se gosto, aumento o tamanho.

Estou trabalhando com a chapa de ferro e o granito, os mesmos materiais com que trabalhei nos anos 50. Todas as esculturas, pequenas e grandes, são feitas na oficina do Allen, ali em Nova Lima. Antes era usada a dobradeira, que era uma máquina enorme para dobrar a chapa de ferro. Hoje dá para ser feito sem máquina nenhuma porque a chapa é colocada em cima de um cavalete, esquentase o lugar da dobra exatamente no apoio e o peso da chapa faz com que ela se dobre no ângulo do cavalete. É assim que o Allen faz (CASTRO, 1999, apud RIBEIRO, 2002, p. 34).

De modo análogo ele estudava as formas que seriam realizadas em blocos, independentemente da matéria em que seriam executadas. Para as esculturas em blocos de aço, Castro fazia um ou mais desenhos: à régua, com

anotações sobre ângulos e medidas, às vezes em papel quadriculado; ou desenhos feitos à mão livre com grafite [figura 22]. O desenho eleito era colocado numa máquina de célula fotoelétrica capaz de ler as linhas do papel, direcionando o corte do maçarico a fim de repetir o risco na chapa de ferro espessa.

Processo
entre
desenho e
escultura

Além dos desenhos-projeto para escultura, o artista trabalhava o desenho através de dois outros procedimentos. Um desenho feito à régua, quase totalmente preenchido de tinta e que remete ao caráter analítico da geometria, não pelo anseio matemático, mas pela uniformidade das retas [figura 23] e pela definição dos ângulos. Outro desenho, onde a geometria é uma vontade transmitida pelo gesto orgânico da mão, incorporando o ritmo do corpo, enfatizando as densidades da matéria-tinta [figuras 5]. Ambos suscitam-nos as imagens das esculturas de Castro, e mostram planos em deslocamento.

Forma
geométrica
orgânica

Todavia, o desenho de 1996 [figura 23] reforça um aspecto de concretude do plano, transmitida pela uniformidade das superfícies preta e branca, enquanto no desenho de 1991 [figuras 24] os planos são sugeridos por uma linha que, ao mesmo tempo em que os contorna, demonstra a impossibilidade de compreensão como representação de uma forma tridimensional. Tanto um desenho quanto outro estão interligados e, em alguns trabalhos, mesclam-se.

No desenho de 2001 [figura 25], as linhas orgânicas vigorosas contrastam com planos vermelhos e uma linha estreita azul, ambos feitos à régua. O artista então acrescenta essas formas geométricas polidas, preenchidas em um plano uniforme, tal como se houvesse uma obstinação em lembrar, em retornar à origem do pensamento, à forma geométrica elementar.

Forma
geométrica
orgânica

Nele, as linhas pretas, saturadas e de espessuras diferentes, delimitam quadrados e retângulos inter-relacionados: o olhar, ao seguir o caminho da linha, percebe que cada figura é parte integrante da outra, embora as cores e as dimensões sugiram diferentes planos, em distâncias próximas. Ao nos afastarmos um pouco, essas linhas tornam-se espaços entre os planos formados pelos retângulos brancos e coloridos. Os planos vermelhos, dispostos próximos ao centro do desenho, aproximam todo o conjunto de linhas ali organizado. Diferentemente, a linha azul inserida à primeira linha vertical do lado esquerdo gera uma tênue ilusão de volume, como se fosse uma aresta da parte interna a uma escultura.

O princípio construtivo das formas é o mesmo, embora o contraste entre as qualidades das linhas (feita à mão e feita à régua) gere um estranhamento. Amilcar de Castro dizia “que é um trabalho e outro trabalho” (CASTRO, 2001, vídeo), talvez por fazê-los em duas etapas; primeiro

Processo
desenhos

Forma orgânica geométrica	distribuir no espaço gestos largos de pincel ou vassoura e posteriormente observar e retomar ou não, aplicando estes campos de cor. Essas etapas sugerem dois tempos da criação: um mais imediato, ligado ao gesto e à percepção e outro de análise, ligado à construção geométrica.
Tempo da criação	

O pensamento perceptivo, em Castro, sintoniza as formas e os espaços apreendidos pela memória (anteriormente experimentados tanto em desenho quanto em escultura) à vontade construtiva, ao impulso criativo que se expressa através do gesto. Neste sentido, toda pincelada do artista carrega a sabedoria de sua poética ao mesmo tempo em que dela participa; o gesto está ligado tanto ao instante quanto ao tempo em suspensão de um projeto poético.

A trama das pinceladas, no desenho de 2002 [figura 26], apresenta a tensão e o tempo do fazer: algumas mais esgarçadas (um gesto mais ligeiro) e outras tão saturadas de tinta que escorrem (um gesto mais pausado). Dobras e dobras de linhas largas, espaças, decisivas, compõem uma trama de retângulos e quadrados que se desenvolve continuamente na horizontalidade da tela. Uma continuidade aparente, uma vez que percebemos de forma imprecisa os momentos em que o artista retorna o instrumento à tinta. A materialidade da acrílica preta resiste à dimensão do gesto, seu acúmulo traz para os ângulos o mesmo mistério da sombra nas dobras das esculturas.

A continuidade da linha acrescenta uma duração ao desenho, captura o olhar e nos transporta virtualmente para o espaço interno à obra. No momento de nossa caminhada, as durações entrelaçam-se: a da linha e a do corpo que caminha para apreendê-la; a cada passo temos a sensação de que experimentamos visualmente um outro ambiente, que precisamos reordenar para a apreensão do todo, instaura-se então a sensação arquitetônica das passagens. Nesta caminhada refazemos em nosso imaginário o próprio processo de criação da obra.

Tempo
duração

Espaço
passagens

Os vãos obtidos no corte e nos deslocamentos nas esculturas marcam passagens, carregam consigo algo da arquitetura; distribuem uma grande quantidade de peso sobre a estrutura mais eficiente possível a gerar equilíbrio. As esculturas colocam-nos em deslocamento contínuo no espaço, exigem autoritariamente que as circundemos. Observamos seus contrastes: a leveza do vão e o peso do ferro; a transparência no desenho do espaço interno limítrofe com a opacidade da matéria escolhida. Segundo Naves (1996) as obras de Castro “instauram – um movimento de *passagem* que leva sempre à concretização de espaços situados para além dos lugares magnetizados pela nossa presença” (NAVES, 1996, p. 246).

Espaço
passagens

A escultura de 1997 [figura 27], instalada na Avenida Paulista, São Paulo, integra-se à verticalidade dos prédios ao mesmo tempo em que impõe sua individualidade e seu peso. Numa chapa de aço fendida e dobrada em ângulo, há um plano que se desloca gerando um espaço interno, um vão que torna o equilíbrio possível e que traz para dentro do espaço da escultura uma passagem, um recorte do olhar sobre a cidade. Esse deslocamento remete ao andar dos transeuntes, figuras que passam diante de uma obra que permanece.

Tempo
permanência

Fincado no solo da Paulista, é um monumento ao homem e ao seu domínio do espaço. A obra dialoga com a cidade, traz em sua pele as marcas das intempéries, a ferrugem acumulada pela passagem do tempo, integrando sua permanência de forma a esta paisagem em constante mudança.

Tempo
espaço

Podemos identificar outra passagem nas esculturas de Castro, sendo estas, de outra ordem temporal: entre repouso e movimento. Um tempo suspenso, sugerido nas formas através de sua disposição no espaço, na dinamicidade das curvas e na estabilidade das retas. A escultura de 1985 [figura 28] parte de um círculo com seu centro recortado em forma triangular, sua sustentação no espaço tridimensional dá-se a partir de três pontos de apoio: dois localizados na circunferência e um no ângulo central da forma recortada. Ao caminhar no seu entorno, a escultura suscita o movimento do vôo de um

pássaro, como se pudéssemos imaginar o ângulo de dobra em momentos diferentes, mais agudo ou mais obtuso, como o bater de asas.

O risco aberto no plano que sugere a passagem de luz e de ar, na obra desse artista, funde-se com o ato de espacializar. A luz, elemento fundamental para a escultura, evidencia-lhe os contornos mostrando-se tão importante quanto a substância com que contrasta. A série de fotografias tiradas da escultura da década de 80 [figura 29] flagra essa relação atemporal na obra do artista. Essa obra parte de um plano quadrado, onde uma figura *quase*-triângular é recortada; neste ponto a forma abre-se, tomando para si um espaço interno. A luz redesenha em sombras a forma da escultura na superfície do ferro e no chão em que repousa, enfatiza sua matéria ao mesmo tempo em que lhe dá ares de nobreza. Essa luz rememora a natureza do fogo que riscou a chapa, assim como na escultura [figura 30].

Forma
luz

Essas esculturas de blocos de ferro realizadas principalmente a partir da década de 1980 (muito presentes nas décadas seguintes), abrem sulcos, fendas, janelas, riscos de luz através de desenhos feitos com maçarico. Elas são mais condensadas, pedem o chão. Outras têm sua poética traçada no deslocamento, na tensão entre o peso e o risco que os divide e os conforma, são recombinaíveis, múltiplas em uma única obra.

Forma
desloca-
mento

Na escultura de 2001 [figura 31], dois retângulos verticais de mesmo tamanho repousam sobre um retângulo estreito horizontal. Os três planos parecem ter saído de um único quadrado e se acomodam no espaço devido ao seu peso. O retângulo vertical que vemos à esquerda possui um ligeiro movimento, um deslocamento sutil que confronta movimento com estabilidade, tensionando a escultura. Sabemos que esse deslocamento não é definitivo, mas a mobilidade é desafiada pelo peso das massas envolvidas. Apenas o olhar vagueia pelas linhas que delimitam os planos.

Tempo
Matéria

A escolha por formas tão elementares como as quadriláteras, condensa as relações da escultura. Suas linhas de força conduzem o olhar para este espaço criado pelo deslocamento entre os planos; desse, para a superfície, para reconhecer a aspereza da ferrugem, marca do tempo que passou e indício do tempo que está por vir, uma vez que sabemos que irá tomá-la por inteiro, mas não alcançamos com que desenhos fará esse processo.

Forma
desloca-
mento

Essa dinâmica de deslocamento entre retângulos pode ser observada também no desenho de 1991 [figura 32], onde quatro retângulos traçados a braçadas largas dialogam entre si. Ao observarmos o primeiro retângulo à esquerda vemos que sua linha inferior possui um acento diagonal pouco mais proeminente que os demais, dando a sensação de um

deslocamento; o retângulo central é mais largo, à esquerda compartilha da mesma linha limite do retângulo vizinho e à direita mantém uma linha estreita, mas que o individualiza dos demais retângulos. Entre os dois retângulos à direita e o retângulo central, uma fresta branca traz a sensação de abertura de luz entre dois planos, como um corte num plano escultórico. Os dois retângulos da direita, em diferentes tamanhos, parecem compartilhar no espaço da tela, um plano mais à frente e outro ligeiramente mais afastado, talvez pelas diferentes alturas de suas linhas superiores e inferiores.

As linhas desse desenho podem apontar o caminho que o artista fez ao criá-lo. Percebemos os adensamentos como momentos primeiros do contato da vassoura na tela, linhas mais esgarçadas como linhas que finalizam um movimento, o qual torna a se encharcar de tinta e volta à tela para dar seqüência à criação. Essas linhas mais densas podem ser obtidas na volta da cerda sobre a linha primeira, enfatizando uma relação espacial na forma que está sendo desenhada, relação essa que pode ser a de lançá-la ao primeiro plano ou de imprimir-lhe uma sensação de volume. Através da materialidade dessa linha, uma sombra ou uma dobra pode se enunciar, assim como nas suas estrias ou numa linha mais estreita pode haver a sugestão de luz.

Tempo
linha
Matéria

Matéria
linha

A percepção de um conjunto de linhas enquanto forma fechada consubstancia um plano; nesse desenho, quatro conjuntos em quatro retângulos enfatizam um diálogo entre planos. Cada retângulo engendra um plano interno e esses, pela densidade da linha que os limita em contraste com a uniformidade branca de seu interior, são lançados para frente em relação ao suporte. Todo espaço além da linha na direção do limite do suporte parece tão somente um espaço de enquadramento para o desenho. Diante da intensidade da presença deste risco, aliado ao contraste entre branco e preto, o recorte retangular da tela branca sobre a parede branca perde sua importância, tem sua fronteira dissolvida. A linha pulsa como uma corporeidade destacada do suporte.

As linhas deixadas pelo fogo, em algumas esculturas, deixam visível a marca do corte, rastro do amolecimento da matéria que o tornou possível. Ao observarmos essas linhas em detalhe [figura 33], veremos semelhanças entre elas e as pinceladas de seus desenhos [figura 34]. O trânsito dessas linhas entre as linguagens não explicita onde primeiro elas surgiram, nem é este um dado fundamental, por isso, para nosso estudo, basta enfatizarmos sua presença em ambas as linguagens.

Matéria
resistência

No desenho, a escolha da matéria – tinta acrílica – e do instrumental – trincheta ou vassoura de cerdas firmes – amortece a incisão se a

compararmos com os riscos feitos com lápis duro (início de sua carreira¹⁸), que fendem ou vincam um espaço. A definição da linha enquanto reta é amolecida; no entanto, a precisão do olhar, direção e posição desta no espaço, mantém-se vigorosa. No desenho de 2002 [figura 34], a materialidade da linha constrói os planos: as mais empastadas geram planos próximos, enquanto as mais esgarçadas afastam-se. A diferença de postura em relação ao limite do suporte, evidencia sua presença. Notamos que na parte inferior do trabalho as linhas limites da forma são as linhas retas da tela. Neste desenho, a materialidade e a dimensão conferem à forma a força de uma arquitetura, trazendo-nos a sensação de um portal, um espaço de significações além da sala de exposição, imantado pela corporeidade da linha, tal como os espaços imantados de suas esculturas.

Matéria

Espaço
passagens

Amilcar relaciona suas esculturas de blocos de ferro à pintura de Morandi, tanto pela sensação de tempo acumulado, presente na luminosidade difusa das “garrafas” de Morandi quanto pelo constante enferrujar dos blocos de ferro presentes na materialidade de suas esculturas. Um tanto também pela experimentação do espaço através da articulação entre formas estruturais recorrentes, que manifestam sua inteireza na relação ambivalente de ser parte e todo. Sobre esta relação, Ronaldo Brito escreve:

Matéria
Tempo

¹⁸ Ver depoimento na página 122.

A precisão mecânica dos cortes e a ambiguidade “cromática” do bloco de ferro oxidado (que acolhe ainda uma luz “interior” através de suas fendas) aliam-se aqui para gerar uma estrutura estética a sugerir uma respiração de coisa viva. (...)

Um pouco como uma tela de Morandi, a sóbria escultura de Amilcar de Castro alerta para a gravidade básica da existência, eleva à condição de imperativo poético a valoração das escolhas cotidianas que terminam por formar o caráter e revelar um destino. O espaço rigoroso de Morandi, cifrado em luz ambígua, adquire um acento metafísico ao captar a própria Imagem do Tempo; o ferro oxidado da escultura de Amilcar, no mesmo estilo “temporaliza” indefinidamente o cálculo exato e pontual que a programou. O ímpeto abstrato da lógica estrutural culmina, portanto, no seu oposto: coisa sólida, destinada a durar, que passa a sensação de que ao longo do tempo vai se tornando mais e mais igual a si mesma. (BRITO, 2005, p. 162).

A materialidade do ferro carrega um sentido simbólico, remete à origem de Castro, “sou mineiro e ponto” (CASTRO, 2001, vídeo). Quanto significado há nesta afirmação: mineiro, pois nascido em Paraisópolis, Minas Gerais, mas também mineiro que vai às minas, busca seu minério, e como um metalúrgico, transforma-o, depois devolve à terra a matéria ressignificada

- escultura - testemunha da cultura humana, sobrevivente aos ritos do fogo¹⁹. Escolhe o ferro e não o alumínio, pois lhe interessa a dureza, a resistência. Segundo Amilcar, “o alumínio não tem caráter” (apud, NAVES, 1996, p. 235). Em Minas Gerais o ferro é abundante, em matéria e em mão-de-obra, o que viabiliza a realização técnica das esculturas.

Matéria
resistência

Nas esculturas de blocos, o artista experimentou também o mármore, o granito e a madeira. Contrastes entre frio e quente, ancestral e efêmero, a matéria gerada no ventre da terra no decorrer de milhares de anos submetida a uma série de processos de pressão e temperatura, e a criada na superfície da terra, datada por gerações humanas e que conosco compartilha um convívio e um ciclo de nascimento, vida e morte.

Matéria
tempera-
turas

A Braúna, madeira escolhida para a escultura de 1998 [figura 35], tem afinidades com o ferro: resistência, cor e textura de tempo. Não é madeira nobre, é utilizada como estrutura de construções, pontes e morões de cerca. Tem a cor avermelhada, quente como a cor da ferrugem. As linhas de seus veios, registros do tempo em que integravam a matéria-viva, lançam-nos de encontro à organicidade das pinceladas nos desenhos do artista.

Matéria
cor e
textura

¹⁹ Incêndio no MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978.

Matéria
forma

As três peças da escultura [figura 35] partem do quadrado para se projetarem no espaço como duplicidade de um módulo. Ao lado direito vemos uma forma quadrada de onde se retirou um triângulo limítrofe do centro da escultura. Sua parte posterior – igual à parte que repousa invertida ao lado direito na escultura – deixa ver através do vão apenas um triângulo de madeira cujo tamanho é a metade do triângulo retirado da face frontal. A forma em negativo, obtida pela junção dos lados direito e esquerdo, retoma a forma da peça esquerda frontal, num ângulo diferente, diagonal, dinamizando a estabilidade do retângulo horizontal. Neste jogo de trás e frente, sempre temos no centro da escultura dois triângulos menores em madeira e dois formados pelo recorte do espaço, ar. Os picos dos triângulos centrais tocam-se apenas em um ponto, na extremidade interna da madeira; este ponto concentra a tensão espacial entre contração e expansão da forma, retendo nosso olhar que antes caminhava entre as diagonais e ortogonais internas.

Matéria
tempera-
tura e cor

A escultura de 2001 [figura 36] apresenta os blocos na solidez do mármore. Pedra fria e branca como as telas que utiliza como suporte para o desenho. Cada cubo recortado tem a dimensão da mão, numa sugestão ao lúdico, ao compor e recompor a forma em suas diversas possibilidades espaciais. Castro parte uma forma retangular de 50x20x10 cm, na qual um recorte acomoda 3 cubos de 10 cm, deixando no retângulo primeiro uma base

Forma
geométrica

de 30x10x10 cm somada a um quadrado de 20x20x10cm. Num jogo de decomposição da forma retangular, exploramos as possibilidades de manipulação do espaço através de uma unidade comum, o cubo de 10 cm. Arrisco dizer que esta escultura traz um estudo a partir de proporções matemáticas, mas é através do olhar sensível que escolhemos como ela se apresentará.

A mesma liberdade de escolha da posição no espaço Castro garantia para a escultura e para o desenho. Sem lados definidos: cima, baixo, frontal, posterior, esquerdo ou direito; são apenas definições didáticas utilizadas nas leituras de obras fixadas de determinada maneira através do olhar do curador e da fotografia. Os desenhos de grande formato eram realizados no chão sobre um eucatex, com a tela esticada numa armação de alumínio. “Você pode colocar o desenho como quiser, na vertical ou na horizontal. É porque eu não faço assim, em pé [referindo-se a um desenho], eu estou fazendo como escultura, então é livre” (CASTRO, apud RIBEIRO, 2002, p. 35). Nesse ambiente da ação, Castro atuava sobre os desenhos mantendo o registro dos seus movimentos subordinados à sua vontade de ordenar um espaço da maneira mais direta e mais justa possível.

Espaço

No ano de 2002, Amílcar concedeu uma entrevista a Janaina Melo e Marília Andrés Ribeiro. Nela, comenta sobre seu processo de criação entre as linguagens:

O desenho com lápis duro foi como um funil, me fez entrar por um caminho que eu achei muito bom. Desenhando com lápis duro dá o prazer de fazer bem feito. Você não pode errar, você tem que fazer o melhor possível. Se errar não há conserto, não sai nunca mais, pois o lápis duro sulca o papel. O traço tem que ser feito corretamente, severamente. Isso me deu uma grande alegria e comecei, por aí mesmo, a ser mais severo, mais decidido.

O desenho é muito importante para trabalhar a escultura porque não tem negócio de sombra. Sombra engana todo mundo, enrola todo mundo. Se está errado o braço, é porque essa linha está errada, não é porque existe sombra. A sombra muda segundo a hora do dia, a linha não, é essa aqui e pronto. (...)

Meu fazer é intuitivo e aventureiro, às vezes eu me provoco, começo um desenho de um lado, mudo para outro, mudo novamente e começo o desenho com a mão esquerda. Tenho que mudar para ver o que acontece com o desenho e o mesmo acontece com a dobra da escultura. 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 se é o momento de criação, não estou com preocupação em criar ou não criar. Para mim o momento é de fazer e eu não estou com intenção nenhuma de fazer bonito ou feio. Eu gosto do que eu estou fazendo e é só isso, o resto é consequência. Eu não tenho plano, sou improvisador do momento. Não tenho nada premeditado, o que acontecer, aconteceu. A única preocupação que eu tenho é com o preto e o branco.

Sou provocador de mim mesmo, estou me autoprovocando o tempo inteiro e a alegria está aí. Não tenho que fazer nada, passo um mês sem fazer coisas e faço em quinze dias o que deixei de fazer num mês inteiro. Faço desse jeito e é assim porque tem que ser (CASTRO, apud RIBEIRO, 2002, p. 34-36).

As palavras de Castro evidenciam o caráter afirmativo presente em suas obras: “mais severo, mais decidido”, “faço desse jeito e é assim que tem que ser” (ibid. p. 36), “acredito no fazer o que sinto, pouco importando o resto” (CASTRO, 2001, vídeo). Suas obras são diretas. São justas, não apenas por não deixarem restos de materiais, ou serem trabalhadas a partir de formas primeiras, mas pela maneira com que se afinam a uma postura perante o mundo e a arte, numa identificação perfeita entre a estrutura do objeto criado e a estrutura do pensamento que o criou.

Ester Grinspum

Ester Grinspum começou sua carreira artística pelo desenho, passando posteriormente à escultura. Sua obra oferece-nos um rico diálogo entre as duas linguagens: faz desenhos e esculturas, faz desenhos para fazer esculturas, faz esculturas para fazer desenhos. Sem que um *fazer* referende o outro, a obra vai absorvendo elementos revelados tanto por uma quanto pela outra linguagem. Dona de um saber profundo, Grinspum escolhe conceitos como tempo, luz, continente e conteúdo, para propor ao mundo reflexões que vão além da estesia.

Forma
orgânica
geométrica
amolecimen-
to

Orgânicos, mesmo quando almejam alguma geometria, os desenhos seguem o pensamento da artista na força e no pulsar da mão. A prática primeira do desenho traz para a escultura de Grinspum um amolecimento da forma, não enquanto dissolução de limites ou maleabilidade da matéria, mas enquanto flexibilização virtual das superfícies.

Quando observamos o desenho *Trama das Idéias* de 1998 [figura 59], vemos uma linha orgânica perfazendo uma forma que se aproxima de um retângulo. Uma linha que caminha em contínuo identificando-se com o primeiro traçado retangular, quer ele seja o interno ou o externo. Ao

acompanhá-la, nosso olhar adentra e retorna de uma espécie de labirinto, sendo em seguida conduzido ao outro lado para novamente se aprofundar e emergir. Movimento do olhar e do pensamento, o ponto relacional identifica-se no nome da série de desenhos, pois uma trama é composta de elementos entremeados sem início ou fim definidos, sem uma direção ou um tempo únicos. Presenciamos algo do *perder-se* presente no significado de labirinto, o perigo do esquecimento, perder-se e encontrar-se em pensamentos, diante de si mesmo ou do outro.

Nas linhas desse desenho de Grinspum, encontramos uma *incerteza* de reta. A artista fala sobre uma respiração que se faz presente nestas inflexões da linha, surgida no desenho e transposta para a escultura (GRINSPUM entrevistada por GRAMOLELLI, 2008), característica que também observamos na escultura *Sombra* de 1992 [figura 60]. Ela se aproxima do retângulo, compõe-se de formas lineares em ferro recoberto com madeira e espaços vazados, um conjunto de linhas formando um plano superior alçado por outro conjunto de linhas que formam o plano inferior.

O fogo permite ao ferro manifestar um movimento da natureza de seu material, uma leve ondulação não uniforme, no que antes era reto. Essa linha amolecida carrega o tempo de persuasão do fogo, tempo necessário para

que o ferro ceda; então esse é suspenso. As linhas antes amolecidas e fixadas são novamente aquecidas, desta feita, por uma camada de madeira, a qual fornece não apenas a sensação de calor, mas se alia à tênue sinuosidade das linhas para aderir um caráter orgânico à escultura.

Inquieta sobre o chão, em sua horizontalidade, a escultura remete ao movimento e à imagem distorcida das sombras entrecortadas pelas forças naturais. Nela, *Sombra* pode ser a reflexão inexata de um plano no outro ou pode ser o elemento luz a redesenhá-la no espaço em que está inserida, ou pode apenas nos lembrar que mesmo um edifício, por mais rigor matemático que exija sua construção, mantém uma sombra titubeante perante o mundo.

Forma amolecimento	Amolecimento da forma, características de matérias e definição de lugares, são passagens do desenho para a escultura e da escultura para o desenho na obra de Grinspum. O tempo é o conceito que permeia toda sua trajetória: tempo da criação, tempo da fruição e tempo histórico, filosófico.
Tempo conceito	Esculturas e desenhos têm tempos diferentes no <i>fazer</i> ; desenhos-projeto e desenhos autônomos também. Dentre os desenhos de Grinspum podemos distinguir: desenhos preparatórios para escultura (desenho-projeto) e desenhos
Tempo criação	feitos como uma reflexão sobre elas.
Processo desenhos	

O desenho-projeto é uma anotação sobre a forma a ser realizada no espaço tridimensional. Segundo a artista (apud CYROULNIK, 1998): “para as esculturas faço um desenho rápido, que demanda um tempo preciso. Existe uma urgência no desenho que não existe na realização de uma escultura”. Esta afirmação aliada aos estudos de obras leva-nos a crer que a gênese da escultura ocorre já na forma tridimensional, totalmente idealizada antes de tornar-se visível. Os desenhos-projeto são feitos pela necessidade de oferecer o entendimento da forma ao outro – o curador de uma exposição para a qual a obra será realizada ou o técnico que a executará.

Processo
entre
desenho e
escultura

Nas séries de desenhos que Grinspum realiza sobre as esculturas, não encontramos referências didáticas, mas um aprofundamento de questões sobre a forma e sua espacialidade. Eles reúnem o tempo do olhar, da memória do fazer, do pensar e da fruição, ao instante da sua própria criação.

Processo
entre
escultura e
desenho

Esses desenhos são recortes do olhar sobre o espaço tridimensional que transpõem os mesmos conceitos ao bidimensional. Enquanto reflexões, faz-se necessário pensarmos nessas de maneira bastante expandida, pois de certo modo esses desenhos abordam não apenas as formas realizadas, mas questões e procedimentos levantados durante a criação.

Embora pareça, não existe aqui uma primazia da forma escultórica sobre o desenho, uma vez que elementos de desenhos anteriores à primeira escultura (1989) reaparecem continuamente em trabalhos das décadas seguintes. Existe sim um vocabulário formal comum que foi construído ao longo dos anos de estudos e trabalhos, apontando para uma poética bem definida.

Tempo
da criação

Na obra de Grinspum, tanto desenho quanto escultura são complementares, porém independentes. Não é necessária uma nova escultura para desencadear uma nova série de desenhos, pois o tempo da criação é um tempo em suspensão – Grinspum pode retroagir e alcançar qualquer ponto do seu processo anterior para, com um olhar diferente, trazer algo renovado ao trabalho atual – quer em desenho, quer em escultura.

Processo
entre
desenho e
escultura

Algumas relações apontadas no processo criativo entre desenhos e esculturas transparecem ao analisarmos as obras: o desenho que compõe a série *Trama das Idéias* de 1988 [figura 61], a escultura *Freigang* de 1991 [figura 64], o desenho-projeto para *Freigang* de 1991 [figura 63] e o desenho de 2007 [figura 62].

No desenho de 1988 [figura 61], vemos duas tramas riscadas em bastão de óleo branco sobre uma folha de papel previamente pintada com acrílica preta. As linhas livres, *quase*-ortogonais, preenchem a malha dos *quase*-quadrados que surgem no branco-luz em meio ao fundo obscuro. São redes, maneiras de estruturar o pensamento surgindo diante da possibilidade do vazio e da imensidão. Nesse ambiente, uma forma espelha a outra, criando dois lugares no espaço do desenho, onde nosso olhar presencia um diálogo entre semelhanças e diferenças, entre as individualidades e as distâncias que as cercam. A materialidade da linha e a inteireza da forma deixam poucas pistas sobre a duração do desenho, aproximando-o de um tempo suspenso, tempo do pensar sobre o próprio ato de pensar.

Tramas semelhantes às do desenho de 1988 foram utilizadas como matéria da escultura *Freigang* de 1991, realizada em Bienne, Suíça [figura 64]. Esta escultura instalada ao ar livre tinha seu corpo composto de camadas de malha de ferro amarradas, uma abertura voltada para o lago e outra voltada para o céu. Seu formato remetia a um abrigo, com uma forma retangular em sua base que terminava em uma curva ascendente, integrada a uma torre diagonal com uma abertura ao alto.

Tempo
luz

A luz era filtrada pelas tramas como um conhecimento é filtrado pelas redes de pensamento, enquanto o recorte oferecia a luz em toda sua plenitude. Duplicada pelo lago, a luz refletia-se por toda estrutura banhando o ambiente de intensidades complexas. Seu tempo era o percurso do sol, sua duração era a da experiência do olhar de quem a experienciava.

Nessa escultura, Grinspum fez do homem o monumento, criou um ambiente que se completava na presença humana onde a ação era olhar o céu, perceber a luz e suas passagens. Neste sentido a obra instaura um diálogo entre o ser e o saber, pois a artista associa esta escultura à filosofia de Platão, “na alegoria da caverna, Platão diz que a luz é, no mundo inteligível, ‘senhora da verdade e da inteligência’” (HERKENHOFF, 1992, apud CHIARELLI, 2004, p. 97).

Espaço
passagens

Esta obra guardava ainda uma relação profícua com a arquitetura. As passagens se multiplicavam: a passagem de um corpo para dentro e para fora da obra, de um astro no recorte de céu feito pela estrutura, passagens de luminosidades do dia para a noite. Passagem da significação do monumento: do lugar-estrutura para o lugar-homem.

No desenho-projeto realizado para a escultura [figura 63] percebemos a clareza da ideia, a definição da forma da escultura e de suas medidas. A linha desse desenho é precisa, informa sobre a escultura apenas o que é necessário para sua concretização. Não vemos nele os estudos da forma - esboços de algo que se está definindo - a escultura já estava pronta, em ideia, quando o desenho foi realizado. No entanto, a ideia foi se adaptando à condição concreta da escultura e sua estruturação no espaço; notamos no projeto que ela deveria ser instalada, em parte, sobre o lago, o que não ocorreu.

Processo
entre
desenho e
escultura

Filtrar, conter, captar luz e oferecê-la ao olhar. O desenho de 2007 [figura 62] apresenta alguns desses elementos retomados através de formas diferentes. Duas superfícies ovóides de prata são amparadas por duas formas lineares, calcadas a lápis duro sobre o papel macio. A força imposta pela mão mantém as espessuras da linha muito próximas, subvertendo a característica da linha orgânica de apontar a duração da criação, gerando a sensação de tempo indefinido, que é reforçado pelo caráter de fechamento da forma: a linha contínua fecha-se sobre ela mesma. Essa força dá aderência à linha, fixa-a num determinado lugar no plano, impõe uma tendência de reta, sentida pela direção e pela forma que perfaz.

Forma
luz

Forma

A forma linear localizada mais abaixo retoma os quadriculados das tramas do desenho de 1988 e da escultura de 1991, remetendo ao aspecto de estrutura, simbolicamente ligada ao pensamento, no universo da artista. Na forma linear localizada acima, a linha desenha um contorno de espaço, uma fronteira da forma linear branca dobrada em ângulo numa das pontas. Juntas, essas formas lineares remetem a um ambiente com lugares definidos em meio a um espaço em aberto – o espaço da folha. De definitivo parecem ter apenas seus espaços internos.

Forma
Espaço
lugar

Um caráter de suspensão impõe-se. A dinamicidade deste flutuar parece ser dada pelas diagonais, pelos espaços entre as formas e entre essas e o limite do papel. Ambas as formas lineares parecem vagar pelo centro da folha, em torno de dois pontos de luz, engendrando um leve movimento de dispersão e contração, a sensação de que algo não pode ser contido pelas formas. Conceitos de lugar, luz e pensamento pairam no tempo-espaço deste desenho.

“O desenho levou para a escultura a definição exata, a nitidez das formas, a vontade de ocupar com toda a clareza e autoridade seu lugar no mundo” (GRINSPUM apud CHIARELLI, 2004, p.27). Mais do que ocupar um lugar no mundo, as formas criadas por Grinspum fundam um lugar. Nos desenhos, as formas fechadas relacionam-se como corpos numa sala,

solicitando que nosso olhar circule através delas, explorando suas interioridades, configuradas no ambiente do papel.

No desenho de 2007 [figura 65] observamos um diálogo entre duas formas que recortam um espaço dentro da folha, mantendo sua matéria, e duas formas desenhadas com folha de ouro. Ambas as formas dialogam entre si e com o todo quadrado do papel. O conjunto de formas localizado ligeiramente acima do centro do espaço cria sensação ascensional às linhas da figura que está na base do conjunto, tal como se sustentasse o peso das formas sobre ela.

Espaço
lugar

Toda área vazia que se encontra no entorno do conjunto funciona como área de circulação do ar e do olhar, algo como um silêncio antes de uma concentração de ideias. Enquanto tempo-espaço em latência, o vazio tem tanta importância quanto as figuras desenhadas, e' o espaço em potência pois “nada é mais vasto que as coisas vazias” (BACON, apud BACHELARD, 2007, p. 42)

Quando o olhar dirige-se ao centro do papel, encontra um *quase*-trapézio com aspirações verticais que dialogam com a horizontalidade do conjunto e com os limites da folha. Nele uma linha diagonal abre uma fenda para a forma esguia de ouro. Seu outro vizinho tem o formato quadrado,

revelando peso e estabilizando à composição. Metal precioso, o ouro é luz, cor e textura. Ele enche de matéria formas que a luz dissolve pela reflexão, formas que são paradoxais, pois ao mesmo tempo compõem o peso e o inefável no plano.

Curiosamente, se girarmos o desenho 180°, teremos uma forma que se aproxima das formas de *O chão e as Mesas* de 2002 [figura 66]. Neste conjunto, o vazio do espaço circundante é igualmente importante. A obra só necessita da interioridade da sala, da entrada de luz e nada mais. Nós somos espectadores desta mirabolante invenção. O seu chão não é o nosso, é um chão revestido de folhas de cobre, com leves ondulações, misto de superfície e reflexo, cujo objetivo é jogar luz ao ambiente. As suas mesas em nada se parecem com as nossas, rígidas construções geométricas, estruturas de madeira negra associadas a recipientes de tecido dependurados: seda branca costurada em forma de sacos *quase* retangulares, *quase* orgânicos, *quase* geométricos. Os seus contrastes: o brilho irregular do cobre, a opacidade negra da madeira rígida e a luminosidade macia do tecido branco. Conteúdo e continente são, nessa obra, um diálogo entre material e imaterial - a luz - refletida pelo metal, absorvida pelas mesas negras e aprisionada nos sacos brancos.

Nesse trabalho, Grinspum transforma a sala de exposição em obra, ela funciona como o espaço vazio do papel onde os elementos são inseridos. Os limites da sala compõem os limites da obra, sua arquitetura é a sua delimitação de lugar.

Espaço
lugar

A sensação de que uma obra funda um lugar não está relacionada à escala, mas sim ao diálogo que a forma carrega consigo mesma. Algo de uma inteireza que a alinha a um sentimento de independência. Olhando o conjunto de obras que faziam parte da exposição de 1997, *Do Lugar* [figura 67], podemos colocar a questão: *Quais as espacialidades do lugar?* Se a forma externa delineia uma tensão entre *interno* e *externo*, qual o volume e qual a matéria necessária a esse interno?

Nessas cinco esculturas Grinspum explora o limite da depuração da forma onde a matéria ainda sustenta determinada significação. As significações envolvem as densidades do ser, representadas pela madeira ou pelo ar que preenche cada peça.

Espaço
lugar
Matéria

Os volumes variam entre as esculturas. Duas maciças, feitas em madeira sendo uma delas recoberta por folha de chumbo, trazem o peso. Duas permitem o olhar através delas: uma em madeira onde um círculo é suspenso

sobre outro por duas varetas, remetendo a um plano imaginário que circundaria a forma deixando-a mais parecida com as outras do conjunto, evidenciando o ar que a transpassa; uma em vidro com duas ondulações em sua superfície, insinuando uma força externa a perturbar sua forma primeira. Essas últimas transmitem leveza. E uma outra escultura, que não se ergue ao espaço, permanecendo entre a significação de *ponto e plano*²⁰, contém uma sutil ondulação que trafega entre o silêncio e o sussurro, absorvendo o olhar e a luz devido a sua cor escura.

Espaço
lugar

Segundo a artista: “Com esses trabalhos, prossigo uma reflexão sobre a escultura não só como lugar privilegiado para o pensamento, mas como espaço qualificado pelo pensamento” (GRINSPUM apud MORAES, A., in *O Estado de São Paulo*, 21/05/97). Grinspum sabe que são nossas asserções sobre o objeto que lhe impregnam de significado artístico. É o pensamento que completa e valoriza a obra, e através dele traçamos as relações entre objeto e significação, entre obra e mundo, entre o *eu* e o outro.

Matéria
luz

A importância que a artista dá à luz refere-se também à sociedade. Ela relaciona o ato de trazer luz ao Iluminismo, tomado num sentido amplo e

²⁰ Kandinsky discute a significação do *ponto*, enquanto pausa ou silêncio e como sendo “a forma temporal mais concisa”. O *plano* podemos identificar com o *baixo*: “densidade, peso, coerção”. (KANDINSKY, 1954).

geral. Segundo a artista, há o desejo de propiciar ao espectador uma reflexão sobre o momento atual, tendo na obra um ponto de partida para pensar sobre ideais maiores – liberdade, respeito, conhecimento, fraternidade – assuntos que estão sendo esquecidos diante de uma realidade de trevas (GRINSPUM entrevistada por GRAMOLELLI, 2008).

Sendo a luz o imaterial, o impalpável, Grinspum lança mão de materiais que a evidenciem, por reflexão, transparência ou absorção. A série *Os invisíveis*, 2004 [figura 69], por exemplo, é toda realizada em vidro. Eram esferas de vidro de tamanhos diferentes que foram aquecidas e receberam modificações em suas paredes. Algumas dessas modificações remetem a falos, seios e à concavidade do útero.

Da série *Os invisíveis* [figura 68], vemos duas formas esféricas refletidas sobre um plano de vidro. O amolecimento da forma no estado incandescente do vidro é uma transformação pelo fogo, pela luz. Essa imprime na superfície lisa da matéria o desenho de seus pares, ao mesmo tempo em que a atravessa possibilitando a nós o conhecimento de seu espaço interno. Um pouco como nos desenhos do fim da década de 80, as formas são espelhadas dentro da composição. Não são duplos, são múltiplos, cada qual com sua

personalidade, mas carregando em si um reflexo do outro em relações traçadas diante da luz e do ponto de vista de quem os observa.

Forma
masculino
feminino
continente
conteúdo

Convivendo sobre o mesmo recorte, cada vidro evoca a possibilidade do ser, da existência condensada, de masculino e feminino, *animus* e *anima* ao mesmo tempo, duplicado pelo espelho da superfície.

O ser é redondo. (...)

As imagens da *redondeza* plena nos ajudam a congregar em nós mesmos, a dar a nós mesmos uma primeira constituição, a firmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo (BACHELARD, 1988, p. 262).

Observando os desenhos de Grinspum, encontramos constantemente formas arredondadas, desde a série de 1985 *Onde um eu era havia um círculo desenhado a lápis – Amor Ícone*, até os mais recentes, como o desenho de 2004 [figura 70] e desenho de 2007 [figura 71].

O desenho de 2004 [figura 70] inscreve três formas fechadas a lápis no centro do papel. Um quadrado central, cercado de formas arredondadas. Acima, uma figura que remete ao retângulo, mas cujas laterais arredondaram-se em curvas delicadas. A forma abaixo lembra um semicírculo,

ou um plano arrefecido que encontra sua ondulação em direção ao chão. Esse semicírculo, concha ou concavidade contém a base do quadrado, como um suporte oferece-lhe aconchego, enquanto a forma superior parece acentuar-lhe o peso. Eles falam de masculino e feminino, através da forma angular e da arredondada: O que contém e o Outro que é contido. Suscitam uma relação de deformidade para acomodação, um pouco como os vidros possuem uma simbiose de sua linha de superfície a agregar os amolecimentos da forma ao seu plano-espço interno.

No desenho de 2007 [figura 71], duas formas ovóides e duas formas longilíneas remetem ao processo do trabalho com o vidro. Analisando-o vemos que as formas estão espelhadas no espaço do papel; abaixo, uma ovoide de ouro é disposta ao lado de uma forma longilínea onde duas retas se fecham com um pequeno degrau nas extremidades. Dentre as formas localizadas acima, encontramos a ovoide de prata, ligeiramente maior que a de ouro e a forma longilínea que, embora tenha o mesmo comprimento, aparenta ser mais esguia. As diferentes proximidades das formas longilíneas com as bordas evocam um movimento destas em relação às ovóides, tal como o movimento do instrumento que dava novos contornos à esfera incandescente de vidro.

Forma
Procedi-
mento
da
escultura

O ouro e a prata têm diferentes pesos na composição: o amarelo-dourado sugere um peso maior enquanto o cinza-prata suscita mais leveza; suas dimensões diferentes equilibram esses pontos de luz. Uma dialética do masculino e do feminino pode ser sentida através desta escolha: o ouro, metal ligado ao sol, princípio masculino e a prata, ligada à lua – princípio feminino. A mesma relação acontece entre as formas arredondadas e as formas longilíneas.

Outros metais, como o alumínio e o cobre, foram utilizados em algumas esculturas para refletir luz. A escultura de 2003 [figura 72] que compunha a exposição *História*, é formada por folhas de alumínio enroladas em suas pontas. Essas extremidades formam túneis circulares, alguns sobrepostos, outros lado a lado, mas todos unidos em alguns pontos de sua base. São dobras do tempo-espço, um amontoado de realidades paralelas interconectadas. As linhas de seu perfil mostram-nos o desenho dessas conexões, nosso olhar caminha sinuosamente como num arabesco. A luz e a sombra são enfatizadas pela matéria, criando uma atmosfera de mistério no interior de seus túneis. A escultura permanece na casa da artista, como uma presença viva, cotidiana, provocativa da questão que a forma coloca.

Formas arredondadas, circulares, espirais; o tempo compreendido pela espiral, pelo eterno retorno. A exposição *História*, 2003, reunia 5 esculturas e 8 desenhos que discutiam o tempo-espço. Uma escultura em vidro tratava especificamente do tempo como espiral [figura 73].

Retrocedendo no processo criativo de Grinspum, temos a questão do tempo acumulado. E para esta acumulação, o continente era a forma vaso. Essa questão surge com a primeira escultura [figura 74] exposta na Bienal de 1989 juntamente com um grande desenho [figura 75].

Os duplos sempre foram um diálogo com o tempo e, cada vez mais, compreendo que o tempo só pode ser pensado no espaço. Não falo do espaço da representação de um objeto ou de um referente exterior ao desenho. Meu trabalho aproxima-se mais e mais de uma autonomia, no sentido de dialogar consigo mesmo. O grande desenho da Bienal será uma linha onde estará desenhado o percurso do tempo do próprio trabalho. Já a escultura será um grande vaso, com 1,6 m de largura e 2,5 m de diâmetro, onde procurarei tematizar esta coisa do tempo acumulado. O tempo é um vaso (GRINSPUM apud VELOSO, in *Folha de São Paulo*, 01/07/1989).

As formas vaso serão retomadas constantemente durante a década de 90, tanto em desenho quanto em escultura. A escultura de 1990 [figura 76],

feita em ferro, traz o acúmulo na forma e na matéria. Como um vaso, é um recipiente que acolhe um espaço interno. Nele o ar, tingido em sombra e luz, esvaece a superfície do ferro em óxidos opacos. Essa superfície, áspera e em constante mudança, registra a passagem do tempo. Novamente um conteúdo imaterial para um continente material, a forma e a matéria emprestando corpo ao impalpável – o tempo.

Tempo
forma

O desenho de 1998 [figura 77] ata a forma do vaso ao bidimensional. Em papéis diferentes, sobrepostos, uma linha branca desenha o recipiente fechado; ela é margeada pelo traçado do lápis que assegura seu contorno. Essa linha branca, de espessura variável, cria uma estampa que oculta o tempo de sua realização, deixando-nos como pista apenas os vestígios de grafite que antecederam sua prontidão.

Sua forma interna tem a mesma carne da externa: um papel bege mais escuro cujo aspecto nos remete aos grãos de areia, às texturas naturais. O *dentro* armazena a mesma matéria do *fora*, não a deixa escapar. Se tomarmos como tempo metafísico o que está fora e o que está dentro, esse desenho torna virtualmente possível retê-lo, armazená-lo.

Além da forma-vaso, Grinspum utiliza a figura do livro para falar do tempo. Desta feita, do tempo histórico, o tempo registrado pelo olhar humano. Esse interesse aparece em 1983, numa série de desenhos intitulada *Espaço de Amostragem*, nos quais a artista tomava o espaço do papel como o lugar onde citar obras e artistas através de uma leitura particular da forma. Em *Mesa de Livros*, de 1999 [figura 78], a artista expõe livros-forma. As esculturas trazem novamente o diálogo com a história da arte.

Em *Mesa de Livros*, cada escultura assume uma forma diferenciada. Sobre a mesa, mais ao fundo da imagem, vemos uma escultura de madeira clara, onde linhas materializam-se num movimento grácil. Uma tem suas extremidades voltadas para a mesa, outra as têm voltadas para cima. Ambas possuem um movimento em sincronia e onde as duas formas se cruzam, fecham um espaço interno formando uma linha em negativo. A sinuosidade da forma remete-me à Matisse, à seus papéis-colados; vejo nesta escultura a mesma dinamicidade e leveza de algumas obras do artista.

Tempo
história

O livro-forma ao centro da mesa, realizado em madeira escurecida, possui formas angulosas, recortes, degraus, que evocam ao longe a lembrança de esculturas construtivistas. Possui encaixes de sarrafos de madeira, mas esses não os comerciais, são retrabalhados para ganhar a superfície sinuosa,

Tempo
história
forma e
matéria

respirante, almejada por Grinspum. Sua base forma um retângulo horizontal mais espesso no centro e fino nas pontas, a qual se liga a recortes de madeira verticais através encaixes na base: à direita mais curto e à esquerda mais longo, sugerindo uma linha de força diagonal que suaviza a estabilidade das ortogonais.

Grinspum
Brancusi

A escultura mais à frente, em marfim branco, ergue-se da mesa por pequenos apoios, como um suporte para o plano-forma. Trata-se de um livro aberto, uma página onde a sutil ondulação inscreve o inaudito, sensação reforçada pelo branco da matéria. Uma forma que permanece no limiar entre imagem e objeto: um tanto livro, um tanto escultura. Grinspum falando de Brancusi²¹.

Não seria essa a primeira referência a esse artista. De 1992 a 1993, Grinspum permaneceu em Paris²² estudando a obra de Brancusi, artista pelo qual nutre grande admiração. Ela destaca seu incessante trabalho de retorno à

²¹ Tucker analisa algumas esculturas de Brancusi enquanto objetos. A fala sobre *A musa adormecida* esclarece: “A superfície meio polida, embora ainda imperfeita, os traços residuais e o pescoço contribuem para sua imensa naturalidade, para seu estado de equilíbrio entre objeto e imagem; nenhum dos aspectos predomina”.

²² Ester Grinspum recebeu a Bolsa de Pesquisa para artistas da Fundação Helena Segy para estudar a obra de Brancusi, na reserva técnica do Centre Georges Pompidou.

mesma forma, a lida com diferentes materiais, a composição com conjuntos escultóricos e a depuração que as obras alcançaram; qualidades que ela busca trazer para sua poética (GRINSPUM entrevistada por GRAMOLELLI, 2008).

A obra de Brancusi é uma grande referência para mim, pela potência da simplicidade, da pureza das formas (GRINSPUM apud CHIARELLI, 2004, p. 29).

O Grupo móvel: a taça de Sócrates, Platão e coluna sem fim, 1994 [figura 79] leva nomes de esculturas realizadas por Brancusi, e uma referência ao espelhamento das ovoides nas superfícies polidas que remete à dualidade entre mundo físico e mundo das ideias em Platão. Mesmo as formas-luz ovaladas dos desenhos recentes podem ser relacionadas às ovoides extremamente polidas do artista.

Ester Grinspum conserva sua poética como um cosmos. Fechada em seu ateliê, um espaço atemporal coloca-a em contato sensível com sua coleção de formas e significados, com a memória das obras realizadas e das paisagens experimentadas, sempre na presença dos seus livros. Sua poética, feita de instantes e durações, permanece suspensa neste ambiente, aguardando a próxima obra a romper seu silêncio.

Tempo
suspensão
da criação

Paulo Monteiro

A liberdade do gesto na plenitude da matéria, a obra de Paulo Monteiro coloca-nos diante da potencialização destes dois elementos fundamentais de desenho e escultura. Um tanto forma, um tanto bicho²³, suas esculturas carregam um aspecto orgânico, um impulso vital que lhes confere aparência de vida. Seus desenhos, rápidos a ponto de capturar o instante da criação, são registros do próprio ato de desenhar: pensamento, corpo e materiais em uníssono. Entre estas duas linguagens, similitudes: no gesto, na forma, na manipulação do espaço-tempo, na escolha da matéria.

Forma
orgânica

Titubeante, amolecido, aspectos que encontramos na maioria das esculturas de Paulo Monteiro. São orgânicas, pois, a argila que primeiro sustentou o gesto da mão, registra fielmente a força e o impulso corporal do qual nasceu a forma. As características da argila enquanto terra são, ao mesmo tempo, mantidas e subvertidas pela fundição em metal: a aparência de plasticidade, movimento e granulosidade mantém-se, enquanto peso, dureza, cor, opacidade e temperatura são subvertidas.

²³ Rodrigo Naves escreve sobre o aspecto de mole e orgânico das esculturas de Paulo Monteiro: *“Por vezes as surpreendemos, e elas exibem volume, movimento e até direção. Mas fazem isto como um bicho que se espreguiça, apenas para voltar com mais prazer a um repouso tranqüilo”*.

Na escultura de 1990 [figura 100], um deslocamento de massa feito com o dedo resvala a superfície numa forma côncava a mostrar-nos timidamente o bloco maciço de que surgiu. A argila, que antes ocupava aquele espaço sobe, acrescentando um movimento diferente ao relevo primeiro da massa escultórica. Outros dois espaços são abertos no corpo da obra, percorrendo-a verticalmente; esses vãos periféricos reforçam a integridade do centro. O peso da argila, impondo-se a essa massa deslocada, resulta no aspecto amolecido da forma, que contrasta com a densidade da matéria na qual foi fundida, embora o chumbo seja o mais mole entre os metais sólidos em temperatura ambiente. No registro do tempo, é o metal que plasma a forma retendo o momento do gesto criador.

Forma
orgânica

Entre a escultura e o desenho o interesse pelo centro mantém-se, assim como o aspecto amolecido, orgânico que, nesse último, é dado pelas características da linha. A linha de Paulo Monteiro é uma linha de movimento tornada visível, tem o ritmo do fazer, um desenrolar da vontade sobre o espaço pleno de possibilidades. Ela apresenta a complexidade das formas naturais.

Forma
cheio

No desenho de 1990 [figura 101], a linha feita à grafite mole desenvolve-se no espaço da folha com durações diferentes, ora mais fluida, ora

mais contida, gerando espessuras diferentes do traço; ela se conforma em diálogo com as margens, mas busca recortar uma área privilegiada internamente, trazendo todo o plano para frente.

O olhar caminha para o interior do desenho, mas logo em seguida é arremessado para as laterais, onde um traço termina em ângulo com a linha limite do papel. Esse traço é responsável por trazer o plano externo ao centro, igualmente para frente, tornando os planos do desenho equidistantes, dificultando uma possibilidade de leitura figura-fundo. “Me interessa o cheio, vou para as bordas para enfatizar o cheio” afirma Monteiro (MONTEIRO, entrevistado por GRAMOLELLI, 2007). No desenho este cheio é o plano, a matéria do plano, enquanto na escultura é a massa, o volume interno.

Processo
entre
desenho e
escultura

As esculturas maciças nasceram dos desenhos feitos à lápis sobre papel, cujo expoente é o gesto: o traço, que é igualmente fiel ao impulso corporal que o faz nascer. Ambas as linguagens compartilham da mesma intensidade de energia criadora; elas surgem como ideias vagas que se definem e se concluem no diálogo com a matéria e o espaço. Uma fala de Monteiro sobre seu fazer escultórico aponta para esta não-definição da forma enquanto ideia pré-concebida:

Meu trabalho é simples: uma massa. Importa-me que ela seja maciça, porque eu não sei onde eu vou atuar. Depois o próprio peso dela é algo com que estou sempre contando no trabalho. Aí eu ataco um lugar X; às vezes dá certo, às vezes não dá. Aí tenho que desmanchar e refazer tudo outra vez (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999).

Em Monteiro ambas as linguagens têm o tempo do instante. O artista carrega habilmente para a escultura o tempo do seu desenho e o suspende na fundição, subvertendo assim o tempo tradicional da práxis escultórica. Esta identificação da obra com o instante carrega-a do sentimento de vida, pois é no *instante* que estamos mais presentes, com nossa atenção e vontade totalmente voltadas para a ação.

Tempo
instante

A ideia que temos do presente é de uma plenitude e de uma evidência singulares. Instalamos-nos nele com nossa personalidade completa. Somente ali, por ele e nele, é que temos a sensação de existência. E há uma identidade absoluta entre o sentimento do presente e o sentimento da vida (ROUPNEL, 1931, apud BACHELARD, 2007, p. 24).

Esta identificação da obra com o sentimento de vida é algo almejado por Monteiro, percebida na energia despendida no ato da criação e na

completude do movimento que conferem ao gesto a dinamicidade necessária para registrar esta identificação.

Eu gosto dessa passagem, de fazer parecer viva uma coisa que não está viva, que não merece a vida. Uma pedra, por exemplo, é algo assim, ou mesmo uma tela em branco. Para o meu trabalho me agradar, acho que eu tenho que promover essa aparência de vida. Isso exige muito ou pouco trabalho, mas talvez seja tudo o que me move (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999).

Processo
gesto

O gesto, em Monteiro, é mais que uma ação, é o elemento causal de sua poética. É através dele que as matérias tomam forma, impregnam-se de subjetividade e alçam o caráter de obra de arte. Segundo Barthes, gesto “é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma *atmosfera*” (BARTHES, 1982, p. 145). A ação do artista é o riscar²⁴. A atmosfera é o espaço da arte e do homem, ambiente onde as significações são constantemente elaboradas e reelaboradas.

Forma
linha

No desenho a linha risca o papel, separa virtualmente um plano do outro, exigindo do artista um esforço em dar aos planos “um valor igual”.

²⁴ Do latim *risecare*, cortar separando.

Segundo Monteiro: “nos meus desenhos o branco do papel que fica para frente é um plano conquistado. Mais ou menos assim. Ou, ainda, uma linha que desenha para os dois lados” (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999).

Ao observarmos o desenho de 2007 [figura 102], percebemos os planos em constante alternância: o que preenche a forma arredondada, o que está ao seu entorno, o plano interno às duas linhas próximas na parte inferior do desenho, o plano interno às duas linhas próximas na parte superior do desenho. A pequena distância entre as duas linhas traçadas no plano superior direito e inferior esquerdo sugere cortes mais espaçados entre os planos maiores. Ao mesmo tempo, no eixo diagonal central a própria linha fina também sugere corte ou divisão. Se nos atentarmos aos planos internos das linhas próximas, eles nos remeterão à imagem de contorno de dois cordões brancos a se sobrepor ao plano da folha. Os planos, aqui, encontram a equivalência.

Forma

Os desenhos, a partir do final da década de 80, são fruto de reflexões sobre a relação entre linha e plano. Eles surgiram a partir da experiência com um relevo de 1987 [figura 103]. Nele uma forma retangular de madeira é atravessada em sua borda por um vergalhão de alumínio.

Processo
entre
escultura e
desenho

O contraste entre a massa da madeira que foi atravessada e o restante da peça mostra o mínimo de intervenção que gera a inquietação do retângulo. O vergalhão traça uma linha por trás da madeira num contorno que não se fecha. Aquele, quando utilizado para sustentar o trabalho na parede, fica oculto, conferindo mistério ao seu percurso. Uma dialética do visível e do não-visível instaura-se: vemos suas extremidades, mas apenas pressentimos seu percurso. A madeira e o alumínio engendram o contraste entre matéria orgânica e matéria inorgânica: entre quente e frio, entre as linhas naturais da madeira e a linha manipulada do alumínio; uma briga perturbadora concentrada numa peça de pequena dimensão. A quantidade de informações reforça seu caráter matricial. A peça nunca foi exposta, permanece no ateliê como uma lembrança sempre renovada da questão da linha.

Esse trabalho levou o artista a fazer uma série de relevos [figura 104], que abordam as mesmas questões, no entanto sem o contraste entre as matérias. Eram chapas de alumínio perfuradas, onde um vergalhão transitava entre a face da frente e de trás. As dobras e direções do vergalhão imprimiam-lhe o desenho da linha materializada e da linha espelhada na sua superfície. Esses relevos, sempre partindo do formato quadrangular, tinham uma proposital dificuldade de acomodação na parede, a linha por trás da peça fornecia diferentes inclinações ao plano.

Ao analisarmos comparativamente, o relevo de 1987 [figura 104] e o desenho de 1991 [figura 105], notamos o mesmo tipo de intervenção da linha sobre o plano. No relevo, o vergalhão inicia seu movimento pela borda, saindo da face em direção ao plano oculto. Ele ressurge em determinado ponto para logo se refugiar atrás do plano e reaparecer em outra borda finalizando seu percurso. Apenas as tensões entre a linha e a borda são fornecidas ao olhar, não chegando a desfazer a integridade do plano com que dialogam.

No desenho de 1991 [figura 105] a linha confere ao plano do papel a mesma concretude do alumínio. Ao caminhar pela margem, aparecendo e desaparecendo em alguns pontos, a linha toma para si a mesma função do vergalhão, ela abraça o plano sem desfazer-lhe a inteireza. Quando adentra o papel, ela se interrompe e se destaca, ao invés de se integrar, ela conjura sua própria presença.

Forma
concretude
do plano

Nesse desenho, a organicidade da linha traçada à grafite contrasta com as linhas retas que limitam o plano; no entanto, na parte inferior e na superior do desenho, essas duas coincidem e, por contraste de cor, invertem seus papéis: o plano passa a ter um limite inferior de linha orgânica e a linha de grafite passa a ter um limite inferior de linha reta. Essa inversão na borda

Forma
orgânica
geométrica

do papel, atenua o limite geométrico do retângulo.

Forma
orgânica
geométrica

Encontramos a mesma intenção de organicizar o limite de um plano, na instalação realizada em 2006 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No *Projeto Parede* [figura 106] o artista instala uma sequência de esculturas na borda da parede formando uma linha de 300 kg de chumbo divididos em três segmentos ao longo do rodapé do corredor. Segundo o artista:

A ideia é transformar a parede pelas beiradas desfeitas pela instalação das peças. Os deslocamentos destas partes cortadas de massa de estanho são o que transforma o espaço da parede em um espaço orgânico (MONTEIRO apud CHIARELLI, 2007, p. 52).

Essas esculturas longilíneas são tão orgânicas quanto as linhas de seus desenhos. São mesmo materializações daquelas linhas, corporeidades. Compartilham a mesma diversidade de espessuras: enquanto em grafite, elas nos permitem refazer o tempo do percurso da linha na construção do desenho; nessas esculturas o tempo de percurso é o do corpo que passa diante da obra, com o olhar a conferir às espessuras o caráter de relevo.

Do olhar próximo ao longínquo, se invertermos nossa condição de transeuntes a observadores e nos permitirmos um olhar sobre outro ponto de vista (de baixo para cima), esses relevos podem nos mergulhar no tempo suspenso da memória: horizontes distantes, geografias que conhecemos e lugares onde passamos.

Da ideia à realização da obra existiram adaptações. Inicialmente as esculturas deviam ser fundidas em estanho, material com dureza próxima ao chumbo, mas com a cor mais clara e luminosa. O estanho proporcionaria maior distinção entre as esculturas, o rodapé e o chão negro. O chumbo, por sua vez, realiza tonalmente a passagem entre o chão escuro e a parede branca, integrando melhor a escultura a esse espaço específico.

Processo
entre
desenho e
escultura

Atuando no rodapé, Monteiro eleva a parede ao status de obra, faz dela o espaço orgânico que presenciamos. Atenta-nos para o limite entre linha da parede e linha da escultura, enlaçadas no mesmo tempo-espaço.

Também encontramos adaptações à ideia original, ao analisar desenhos-projeto para instalações de esculturas. Ao olharmos o desenho-projeto realizado para a instalação *Formassas* de 2006 [figura 107], temos uma noção muito sutil do espaço e das formas que o ocuparão, distinguindo

apenas algumas massas vinculadas a algumas colunas. O desenho não descreve, ele insinua formas através de linhas no plano do papel. Essa não-descrição dificulta o entendimento da sala de exposição, mas, garante ao desenho uma qualidade autônoma.

Nele, percebemos linhas verticais e diagonais dialogando com formas arredondadas. A continuidade das linhas, suas pausas e direções; seus adensamentos, suas rarefações, bem como a distribuição destas no espaço do papel demonstram uma preocupação com o desenho, talvez mais forte do que com a representação que ele poderia fazer.

Comparando o desenho-projeto com a imagem da instalação [figura 108], verificamos o quanto distante o desenho ficou da execução do projeto. As massas tornaram-se independentes das colunas, as formas estruturaram-se com cortes diferentes dos que suscitam as linhas do projeto.

As cinco esculturas em argila presentes na instalação somam juntas quatro toneladas. O peso de cada escultura era fator preponderante na sua formalização, a ação de cortar e deslocar parte da massa poderia fatalmente vencer a plasticidade da argila e assentir à gravidade seu desmoronamento.

Monteiro conhece sua matéria, construiu as esculturas durante uma semana antes da abertura da exposição. Distribuiu a massa no espaço, deu-lhe uma forma primeira e incidu sobre ela o gesto, corte e deslocamento feito com ajuda de instrumentos, fator de reestruturação através do qual o artista imprimia-lhe um caráter particular.

Processo
da
escultura

Essas esculturas não foram feitas para terem suas formas fixadas em metal, fato que contrapõe a robustez de seu peso à fragilidade da argila crua. Elas podem, a qualquer momento, voltar ao seu estado original de massa inerte. Dão-nos a sensação de que um futuro incerto as aguarda, a iminência de ruir. Essa dubiedade entre dar forma e retornar à origem, tinge de tensão o lugar da escultura.

Espaço
lugar

Nas esculturas de Paulo Monteiro, o lugar é a intimidade da escultura, esse ambiente denso e impregnado de vontade de ser. Para além do que pode ser visto, a força que funda este lugar pode ser sentida, pelo conjunto de características que lhes são próprias: forma, gesto e direção. Sem a pretensão de dialogar com o espaço circundante, cada uma a seu modo atrai nosso olhar para suas relações internas.

Essas unidades viscosas, condenadas a conviver apenas consigo mesmas, saturam o lugar – e não o espaço –

que ocupam. Avessas a qualquer tipo de relação, a qualquer comunicação com o mundo, elas adquirem uma presença material extremamente acintosa.— coisa que não se obtém com facilidade (NAVES, in *O Estado de São Paulo*, 22/08/1993).²⁵

Espalhadas no chão [figura 109], nota-se o quanto cada figura é em si um lugar, como aldeias ou como cidades: com organizações próprias, que, embora compartilhem material e procedimento, individualizam-se através de forças intrínsecas. A proximidade com que foram expostas reforça a especificidade de suas identidades.

Processo
da
escultura

É através do gesto de corte e deslocamento que a peça recebe sua personalidade, que o limite da matéria é testado. A partir de 1998, ele passa a ser mediado por instrumentos: fio de nylon ou faca. Essa mudança no procedimento concede uma outra liberdade e um refinamento no corte; liberdade, pois a força da mão encontra uma resistência na massa de argila, que não se pode sobrepor sem auxílio de um instrumento; refinamento, pois o corte pode ser mais preciso, criando uma superfície quase lisa em oposição ao todo

²⁵ Essa fala de Naves sobre as esculturas do início da década de 90 aplica-se bem às esculturas que se seguem.

disforme da massa de argila. A adoção deste procedimento possibilita a Monteiro o trabalho com massas de diferentes dimensões.

A escultura do final da década de 90 [figura 110], fundida em estanho, tem uma curiosa delicadeza. Seu tamanho tem a dimensão da mão, seu corte direcionado quase até a base é o que a espacializa, ao mesmo tempo em que (na argila) ameaçava sua destruição. O deslocamento entre as massas é suficiente apenas para deixar visível a linha que o possibilitou; talvez aí resida sua delicadeza: num sutil movimento de uma parte em dependência da outra.

Há um fio de luz que tenta atravessá-la, mas é vencido pelo peso da massa primeira. No entanto, a cada aresta a luz reflete e reforça o corte. O estanho também proporciona uma gama de tonalidades entre o cinza e o amarelado, mais claros ou mais escuros, conforme a luz incide.

O chumbo, material eleito para outras esculturas, também cinza, tem reflexos que vão do preto ao azulado. Bem mais escuro do que o estanho, ele parece absorver luz ao invés de refletir. Ambos são os mais moles da família dos metais e ambos são cinzas, eles têm a cor próxima à grafite que Monteiro utiliza em seus desenhos, esta, por sua vez macia.

Matéria
cor e
luz

Matéria
tempera-
tura e cor

Uma visita ao ateliê de Monteiro revela a diversidade de tons, temperaturas e texturas desses metais e das argilas. Vemos esculturas de argila próximas a pedestais de madeira rústicos, numa ênfase ao aspecto natural desses elementos [figura 111]. A docilidade da pequena escultura (aproximadamente 7 cm) [figura 112], parece ser acentuada pelo caráter rude da madeira, suas cores são quentes e mostram as manchas que o tempo tingiu no barro cru.

Matéria
luz e
opacidade

Numa outra imagem [figura 113] temos esculturas em argila de cores diferentes junto a esculturas em chumbo, revelando as opacidades distintas dos materiais. Em contraposição, outra imagem [figura 114] mostra-nos pequenas esculturas em estanho no beiral da janela, sublinhando a luz que elas refletem.

Matéria
peso

A escultura de 1998, [figura 115] fundida em chumbo, exposta ao ar livre, evidencia o limite entre a opacidade e o brilho desse metal. A forma de sua base mostra a massa que se acumulou devido ao peso, uma necessidade da argila para sustentação de tudo que se ergue. Esse acúmulo alinha-se perfeitamente com a principal característica do chumbo: o peso.

Sempre fica a impressão de que uma força interna move esses organismos, levando-os progressivamente

- por paradoxal que seja - não a uma forma e sim ao encontro de uma identidade perfeita da matéria consigo mesma. Então o chumbo se mostraria verdadeiramente como chumbo, livre de qualquer submissão (NAVES, 1994, p.11).

Forma e matéria não estão desvinculadas, ambas são chumbo. Os alquimistas desejavam transmutar chumbo em ouro, partir de um metal bruto, desvalorizado, escuro, quase opaco, para chegar à pureza do ouro, igualmente maleável, mas brilhante e nobre, acelerando o tempo natural, já que se acreditava que o ouro era o destino e a evolução de todos os minerais. Metaforicamente, falamos em essências, em sublimar o caos através da manipulação do Tempo, pois a obtenção do ouro estaria ligada à sua subordinação e consequentemente à imortalidade do homem. O chumbo em Monteiro remete ao homem em seu estado bruto, caótico, não imortalizado, mas vivo na tentativa constante de reordenar a si próprio dentro das suas imperfeições e limitações.

Matéria
Forma

Matéria
Tempo

Nessa reordenação da forma, a escultura [figura 115] recebe uma inclinação no bloco sugerindo um movimento, um inclinar-se ao sol ou um arrastar-se, limitado por sua condição de existência. A argila, recortada de sua borda, desfalece sobre a massa da qual foi partida gerando um movimento, ao mesmo tempo para o centro e para baixo. O corte vem acompanhado de

Forma
linha
luz

ligeiras ondulações, de um desenho que parece ter sido feito pela mão do artista no intento de abrir a passagem para luz. Numa comparação com a linha do desenho, a linha do corte recebe espessuras de momentos diferentes do fazer, inicia-se fina e se adensa, ou, como linha de contorno (limítrofe entre os planos tridimensionais), aproxima-se e em seguida se abre para um outro plano.

Matéria
cor

Em alguns desenhos Monteiro inverte as cores. Neles, se comparássemos a massa metálica da escultura ao papel, os cortes por onde a luz se insinua (por reflexo ou passagem) seriam as linhas brancas.

Forma
massa
linha

No desenho de 2007 [figura 116], o fundo escuro destaca as linhas enquanto corte e confere massa aos planos. Nele temos basicamente duas linhas contínuas que se dobram no espaço do papel. Essas têm a mesma espessura, porém um percurso oscilante que lhes confere ritmo e pausas na inteireza de sua ação. A linha inferior transita pela borda, contorna-a, toma espaço e retorna para a mesma direção a fim de encontrar as pontas da linha superior. Num breve momento, temos três linhas postas paralelamente. O olhar caminha em sentido ascendente, sobe pelas linhas e encontra sua junção próxima à margem superior do papel, e lá chegando é arremessado para baixo, novamente ao encontro entre as linhas. Todavia, se nosso olhar começar seu

passeio do alto, veremos uma linha dobrada pendurada pelo meio, e próximo de onde essa termina, outra começa. O desenho das linhas somadas recorta dois planos maiores que se alternam, como já vimos em outras análises.

Diferente dos desenhos da década de 90, a linha desse desenho é mais fluida, menos interrompida. Quando o analisamos, comparativamente com o desenho de 1991 [figura 117], percebemos a mudança de ritmos: no desenho de 1991, a linha transita energicamente sobre alguns trechos, às vezes se voltando sobre si; ela apresenta uma sequência de interrupções e retomadas, aglomerações, curvas e ângulos. A linha do desenho de 2007 tem um aspecto depurado, tem a certeza de seu caminho, como se todo o espaço da folha já tivesse sido por ela percorrido, experimentado em algum momento anterior.

Processo
desenho

Forma
linha

“Nesses desenhos não há relação de hierarquia entre figura e fundo, embora sejam figurativos” (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999). O desenho da década de 90 guarda ainda algum vestígio da figura: um dedo ou uma mão que se insinua. Neste desenho de 2007, a figura está totalmente dissolvida; se reserva alguma afinidade com formas visíveis, essa seria com os corpos das esculturas.

Na escultura de 2000 [figura 118], vemos a mesma linha contínua do desenho de 2007 e a mesma verticalidade do desenho de 1991. Entre um e outro, entre escultura, relevo e desenho, essa obra possui o gesto do corte e do deslocamento e é a materialização da linha no plano da parede. O corte não chega a separar as formas, não vence a atração entre elas, nem torna visível seus limites, apenas confere-lhes outro desenho, outra linha sobre a linha. O deslocamento sutil de corpos entrelaçados²⁶.

Processo
do desenho
linha e
espaço

Na série de desenhos que compõe o livro *Duzentas Fantásias Gráficas*, de 2007, percebemos uma estratégia de ocupação do espaço. Temos em quase todos os desenhos, a presença marcante das ortogonais a tensionar o limite do papel, tímidas diagonais e curvas para amolecer a composição e lhe engendrar alguma dinamicidade. Nem por isso o desenho deixa de carregar a sensação de vida, pois, ao invés de economia, o movimento registra uma condensação de forças.

Monteiro
Schendel

Nos primeiros desenhos à grafite, Monteiro tentou utilizar a relação espacial que observou nos desenhos de Mira Schendel: a divisão imaginária do retângulo em dois quadrados. Essa referência foi apresentada

²⁶ Curiosamente, esta escultura tem entre as partes, o mesmo ângulo de inclinação que apresentam as figuras da escultura **O beijo**, déc. 30, de Victor Brecheret.

pelo artista numa palestra ministrada no Museu de Arte Moderna - MAM - de São Paulo, em 1998, quando ele falou da obra da artista. Haveria uma estratégia de utilização do espaço, pois sempre existiriam três centros: o do quadrado superior, o do quadrado inferior e o centro do retângulo. Schendel utilizaria esse esquema para testar os limites da simetria. Monteiro, repetidas vezes, cita sua admiração pela “pontaria certa” de Schendel no desenho, um gesto de colocar a quantidade certa de intenção no lugar exato do papel.

Observamos a relação de espacialidade que o artista cita ao analisarmos o desenho de 1989 [figura 119]. A parte superior do centro da folha apresenta uma concentração de linhas a descortinar semelhanças com uma figura humana. No entanto, quer vejamos ou não essa figura, a linha que contorna esse espaço tumultuado, lança-nos à direita e para baixo em direção ao centro do papel, criando um plano com a linha vizinha que ora se destaca, ora se aprofunda em relação aos outros planos. O movimento criado por essa linha também pode nos levar aos riscos sobrepostos, que geram uma área escura à esquerda em oposição ao plano claro criado à direita. Todo plano branco abaixo do centro do desenho cria um contraponto rarefeito em relação ao acúmulo das linhas do plano de cima. Nesse desenho percebemos uma linha de força em espiral que remete ao movimento de crescimento dos caracóis,

Espaço

inicia-se concentrado em um ponto, vai se abrindo em torno dele e crescendo até desaparecer ou escapar da folha.

Essa espécie de indefinição da figura faz com que o olhar busque outras referências na fruição do desenho. Deixamos de observar o que ele representa para observarmos como ele se apresenta, característica cada vez mais visível na obra do artista. Um comentário de Monteiro sobre a construção da forma em suas esculturas aponta também questões desenvolvidas em seus desenhos:

Forma
indefinição

Esse meu trabalho implicava um pensamento de volume, mas eu pensava nessa coisa do informal, claro. E sempre com a minha pintura eu pensava nisso também. Na arte contemporânea você precisa pensar nisso, numa espécie de falta de forma (MONTEIRO entrevistado por VASSÃO, 1999).

Forma amorfa, indefinição ou espécie de falta de forma, essas obras refletem o momento atual. Segundo Naves, acenam “para uma nova noção de forma, que consiga combinar uma concepção menos voluntariosa de conformação (...) com objetos de alta intensidade sensível” (NAVES, in *O Estado de São Paulo*, 22/08/1993).

Apenas através do caráter sensível impregnado nessas obras conseguimos mergulhar nos meandros da linguagem da arte e dela retornar com a atenção revivificada a tudo o que neste mundo necessita urgentemente da reordenação humana, tão leve como um grácil deslocamento ou tão pesada quanto a soma das argilas e metais da obra desse artista.

Considerações Finais

As migrações e a complementaridade das linguagens

Uma obra de arte é essencialmente gênese, nunca a apreendemos como produto. Um certo fogo jorra, transmite-se à mão, descarrega-se sobre a folha, onde se espalha em feixe sob forma de centelha e fecha o círculo retornando ao seu ponto de origem: ao olho e ainda mais longe, a um centro do movimento do querer, da Ideia. (...) *Escrever e desenhar* são, no fundo, idênticos (KLEE, 1920 apud ZULAR, 2002).

O sentimento é o mesmo: a necessidade de concretizar o impalpável. Essa necessidade primeira do artista encontra eco em quaisquer meios que ele possa utilizar. Devido às especificidades de cada linguagem (aspectos dos resultados, tempo de execução, qualidades materiais, custos, e espaços para o trabalho), os artistas são seduzidos por uma ou outra. As produções, desde que fiéis à verdade interna ao artista, serão sempre complementares. Desenho e escultura são exemplos disso, mas poderíamos falar também de pintura e fotografia, desenho e dança, escultura e performance, poesia e gravura; uma lista sem fim.

As migrações dos elementos de tempo, espaço, forma e matéria que apontamos nas análises de obras reforçam o caráter complementar das linguagens, pois eles costuram a produção de cada artista através de seus sentidos simbólicos. Essas migrações constroem elos de ligação poética.

Ao analisar alguns elementos que migram de uma linguagem a outra não devemos perder de vista o fato de que eles provêm de um mesmo lugar singular da criação. Pensar no amolecimento da forma da escultura como inerente ao gesto orgânico do desenho significa observar de que maneira, no *querer* do artista, o *desejo* do desenho toma corpo e adentra a concepção da escultura. Essas migrações ocorrem por meio de associações diversas e são, antes de mais nada, uma escolha consciente por significações em trânsito.

Salles aponta para “a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador” (SALLES, 1998, p. 95). Quando falamos em associações, remetemo-nos aos processos de aprendizagem e construção do conhecimento.

Os conhecimentos adquiridos formam uma rede de estruturas de pensamento. Sempre que a percepção informa sobre um elemento diferente dos que já experimentamos ou sobre um olhar diferente lançado para uma experiência anterior, toda estrutura de pensamento que o acompanha é colocada em funcionamento. O *diferente* gera uma perturbação, um desequilíbrio, a necessidade de criação de uma nova estrutura de pensamento ou de deformação de uma antiga. A adaptação promove um movimento em busca da assimilação e do retorno ao equilíbrio, consentido pela acomodação daquela nova estrutura à rede mais ampla dos conhecimentos. Todas as estruturas interligadas

modificam-se para comportar essa acomodação, e toda vez em que qualquer um desses elementos for confrontado por uma experiência diferente, toda rede entra em movimento novamente. A dinâmica complexa dos movimentos de assimilação e acomodação de elementos às redes de estruturas compõe o aprendizado, ampliando a tessitura do conhecimento²⁷.

Por exemplo, quando associamos a experiência de traçar uma linha com a experiência de fazer uma escultura, geramos um embate entre as estruturas de pensamento que carregam todos os conhecimentos que temos de linha e de escultura. Esse embate gera uma situação a ser resolvida pela cognição, para o surgimento de um novo elemento formado da associação, como a utilização de uma linha concreta que percorre o espaço escultórico. Para que esse elemento seja assimilado, uma nova estrutura de pensamento será desenvolvida e deverá ser acomodada às estruturas anteriores ligadas aos conhecimentos de linha e de escultura. Todas as estruturas de pensamento que envolvem os conhecimentos de cada linguagem vão se alterar, tomar uma nova configuração a fim de incorporar esta nova experiência. Sempre que associarmos algo (uma imagem, música, memória, pessoa, leitura, etc.) aos conhecimentos que temos, voluntariamente ou ao acaso,

²⁷ Esboçamos sumariamente a teoria que Jean Piaget desenvolve sobre a construção do conhecimento entendida como uma adaptação ativa do indivíduo ao meio, por via de dois processos: assimilação e acomodação. Para um estudo aprofundado ler: *Epistemologia Genética* (1970). Essa teoria nos é valiosa para compreendermos de que maneira as associações geram novos conhecimentos, ou seja, como um conceito é adaptado de um conhecimento específico a outro, formando uma nova estrutura de pensamento que os interliga.

um novo movimento precipitará ampliando mais uma vez nossa rede rizomática de conhecimento.

Contudo faz-se preciso esclarecer que apesar de compreendermos a ocorrência das associações para construção de um novo elemento, a natureza deste elemento permanece misteriosa. *O que* exatamente será criado a partir das associações pertence ao mistério íntimo da criação e não está a nosso alcance explicar.

Ostrower (1987) toma o movimento entre equilíbrio e desequilíbrio como fator ativo de nosso crescimento e desenvolvimento, vital para o processo criativo:

Para o ser humano, o equilíbrio interno não é um dado fixo. Nem se trata de uma abstração ou da conceituação de um estado ideal. O equilíbrio é algo que a todo instante precisa ser reconquistado. Trata-se de um processo vivido, um processo contínuo onde as coisas se propõem a partir de uma experiência e onde, ao se reorganizarem os termos da experiência, já se parte para uma outra experiência mais ampla. No fluir da vida, nos sucessivos eventos externos e internos que nos mobilizam, cada momento de estabilidade é imediatamente questionado. Cada situação que se vive, cada ação física ou psíquica, cada emoção e cada pensamento desequilibra algum estado anterior. Introduz um fato novo, acrescenta uma medida de movimento. Desdobra algo, e nos desdobra em algo também. (...)

Esses desequilíbrios em busca do equilíbrio são inevitáveis. São da essência do viver. São nosso crescimento e desenvolvimento.

Integram o conteúdo de nossas experiências, de nossas motivações e de nossas possibilidades reais. Traduzem para nós a presença vária de forças desiguais e intercorrentes em nós, de princípios talvez de oposição, originando ímpetos vitais que nos impulsionam a agir, a superar obstáculos, a compreender e a criar (OSTROWER, 1987, p. 99).

Quando pensamos na migração de um elemento de uma linguagem para outra, esse não é um novo conceito, mas uma nova configuração do mesmo conceito com um corpo novo gerado a partir de uma confrontação de conhecimentos anteriores. Essa nova configuração é construída numa zona de perturbação ou de desequilíbrio que põe o artista em ação criativa a fim de dar forma a algo que lhe permita retomar seu equilíbrio interno.

Na prática, o artista, ao trabalhar mais de uma linguagem expressiva ao mesmo tempo, contrapõe naturalmente seus princípios geradores, a saber, os elementos constitutivos específicos (linha, plano, massa, vazio, tempo, etc.) e seus significados. O desafio é tornar possível que um elemento inerente à determinada linguagem seja adequadamente sustentado por outra. Neste desafio, o artista inventa os meios para equilibrar sua poética, pontos comuns que dão coerência, que alinhavam a produção entre as linguagens.

Buscando comprovar nossa hipótese, apontamos esses elementos em matéria, forma, espaço e tempo na obra de Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro.

Na *matéria*, as migrações configuram-se entre densidades, resistências, temperaturas, cores e texturas. Na *forma*, demonstramos a dualidade complementar entre orgânico e geométrico. Em *espaço*, a busca por espacialidades do dentro e do fora, o lugar e a arquitetura. No *tempo*: instante, duração, suspensão e permanência, o tempo do fazer, o tempo do fruir, o tempo registrado. Cada elemento, ao migrar, toma corpo de maneira diferente e com significações próprias regidas pela poética de cada artista.

Em Castro:

- Os elementos da *forma* a migrar entre as linguagens configuram-se na origem geométrica e gráfica de seu pensamento – o caráter gráfico²⁸ migra do desenho para a escultura, a forma geométrica do plano migra da escultura para o desenho – ao longo dos anos a prática do desenho caracterizado pelo impulso orgânico flexibiliza as relações geométricas das esculturas e insere o trabalho com a madeira.
- Os elementos da *matéria* são os que envolvem resistência, cor, temperatura e textura: o ferro que resiste ao corte e a tinta acrílica que resiste ao gesto; as cores originais no ferro e no preto e branco do desenho; as temperaturas das cores dos desenhos e dos materiais das

²⁸ Aquele que constrói a forma a partir da linha.

esculturas – quentes – no avermelhado do ferro e do cobre e nos vermelhos e amarelos dos desenhos – frias – no alumínio, no granito e no mármore, nos brancos das telas e nos azuis e pretos dos desenhos; a textura das linhas estriadas deixadas pelas trinchas nos desenhos nas linhas de corte das esculturas.

- Os elementos de *espaço* configuram-se nas passagens, nas afinidades com a arquitetura, vindas da escultura e transportadas para o desenho. Igualmente no deslocamento dos planos: concretos nas esculturas e virtuais nos desenhos.
- O elemento *tempo* é o da permanência – tempo ligado à essência das formas – que em Castro é engendrado pelo uso da forma original atrelado à suspensão entre repouso e movimento; mesmo no desenho que registra o instante do fazer, a força da forma geométrica primeira sobrepõe-se instaurando esse tempo em permanência.

Em Grinspum:

- Os elementos da *forma* a migrar entre as linguagens configuram-se no diálogo entre orgânico e geométrico, entre forma angular e forma

arredondada: a linha respirante de seus desenhos migrando para a linha matéria e para a superfície levemente ondulada de suas esculturas; as formas fechadas de seus desenhos migrando para as formas fechadas de suas esculturas. Como a artista trabalha para dar forma a conceitos, vemos formas-signos²⁹ trabalhadas nas duas linguagens e em alguns casos as formas de seus desenhos referem-se a procedimentos do fazer escultórico.

- Os elementos da *matéria* são os que envolvem luz e densidade. O metal utilizado nas esculturas foi posteriormente inserido nos desenhos para evocar *ser luz*. O papel artesanal dos primeiros desenhos tinha o mesmo toque quente da madeira; a densidade desta na escultura é transportada para o papel de gramatura espessa. A opacidade das madeiras contrasta com a transparência do vidro das últimas esculturas; essa opção pela transparência advém da inteireza das linhas de grafite a configurar formas-contorno nos desenhos. A luz e o ar ganham status de matéria, compondo com a densidade dos metais e das madeiras,

²⁹ Chamamos aqui de formas-signo aquelas que oferecem fisicamente analogias aos conceitos abordados, cumprem a função de arquétipo sem, no entanto, estarem necessariamente vinculadas ao inconsciente coletivo. São formas que compõem uma linguagem cifrada dentro do universo da poética da artista, mas perfeitamente adentráveis como, por exemplo, os labirintos e as redes da série *Tramas do Pensamento*.

refletindo nos vazios dos desenhos. A matéria, em Grinspum simboliza um conceito.

- Os elementos de *espaço* configuram-se nas delimitações de lugar, nos vetores de força centrífuga nas figuras dos desenhos enlaçados às formas das esculturas. Foram essas delimitações, aparentes já nos primeiros desenhos, que levaram a produção de esculturas. Os espaços vazios tomados enquanto ambientes estão presentes em ambas as linguagens, desde os primeiros trabalhos.
- O *tempo*, em Grinspum, migra enquanto conceito assumindo formas diferentes no desenho e na escultura de acordo com a maneira pela qual é abordado: história da arte, memória afetiva, conceito físico-filosófico. Configura-se também enquanto referendamento do processo criativo – tempo em suspensão – tanto nas esculturas quanto nos desenhos, pois, tendem a apagar pelo gesto acalcado (no desenho) e pelo acabamento (nas esculturas), as durações de seus processos; a natureza das obras, num espaço ambíguo entre o concreto e o imaginário, suspendem-nas de um posicionamento definitivo.

Em Monteiro:

- Os elementos da *forma* a migrar entre as linguagens configuram-se na organicidade da linha do desenho para a escultura, na concretude do plano da escultura para o desenho. Ambos partem de uma forma original que não é alterada, apenas um gesto que lhe é acrescido. Do desenho para a escultura a utilização da forma amorfa, de caráter disforme e orgânico se mantém.
- Os elementos da *matéria* que migram entre desenhos e esculturas são os que envolvem peso, cor, maleabilidade e resistência. A cor da grafite dos desenhos no chumbo e no estanho das esculturas; o peso do chumbo referendando a personalidade da forma amorfa e o peso do gesto no desenho; a maleabilidade da grafite macia transferida para a escolha por metais moles; a resistência do papel ao risco do desenho migrando para o risco-corte na argila. Em Monteiro, as matérias configuram as formas.
- Semelhantemente à obra de Grinspum, os elementos de *espaço* configuram-se nas delimitações de lugar, nos vetores de força centrífuga do espaço do desenho ao espaço da escultura. Todavia, a

materialidade acintosa das obras configura espaços cheios, através da preservação do espaço central do desenho migrando à escultura. Esses espaços cheios também podem ser percebidos pela equidistância dos planos do papel e pela integridade da massa da escultura.

- O elemento *tempo* é o do instante. Registro da inteireza da ação sobre a matéria, característico do desenho e aderido à escultura.

Em Castro, Monteiro e Grinspum existe um fascínio pelo desafio. A inquietação gera uma força que impele o artista à experimentação até o ponto em que ocorrem esses encontros entre as linguagens. Neste sentido, os artistas buscam meios, recursos, técnicas, matérias e procedimentos que em novas combinações possam levar as experiências plásticas ao limite, da migração à subversão do elemento eleito. No entanto, essa última possibilidade não ocorre na obra dos artistas estudados.

Subversão implica em retirar o elemento do seu campo de conhecimento e extrapolá-lo em outro, no limite em que ele ainda consegue manter sua significação, pressupõe uma ação consciente de quebra de uma ordem ou característica intrínseca de dada linguagem. Para que a subversão ocorra, o elemento deve ser totalmente transferido de uma linguagem a outra, não permanecendo no espaço entre elas. Castro, por exemplo, *migra* o gesto de riscar do desenho para a escultura, não *subverte*, pois o risco na escultura

era uma possibilidade já admitida antes da obra de Castro; não sendo da ordem da escultura não admitir o risco, esse permanece em desenho *e* em escultura. Subversão implicaria em pensar em ordens pré-estabelecidas para as linguagens, o que seria no mínimo duvidoso diante da diversidade das possibilidades apresentadas pelas obras contemporâneas.

A migração é um movimento de passagem de um elemento de uma linguagem a outra, mantendo-o entre ambas como ponto de ligação. Ao migrar, o elemento não chega a romper nenhuma ordem, mas ele perturba características tradicionalmente atribuídas a uma linguagem, exigindo uma *adaptação* dessa a fim de sustentá-lo.

A conquista dessa capacidade de aderência do elemento pelo artista propõe um questionamento sobre a dissolução das fronteiras entre as linguagens. Até que ponto uma escultura de Grinspum, composta por linhas corpóreas e vazios se mantém como escultura ou pode também ser percebida enquanto um desenho no espaço?

Ambas as leituras não alteram a percepção do objeto artístico. Termos tradicionais da arte como desenho e escultura, empregados para distinguir formas no espaço plano e no tridimensional, necessitam ser pensados de maneira ampla e esgarçada a fim de sustentar obras que se recusam à classificação.

No entanto, um elemento que migra não necessariamente dissolve o limite entre as linguagens. Por exemplo, Monteiro ao deslocar tempo e gesto na beirada da forma do desenho para a escultura acaba por reforçar suas características mais originais, a saber, no desenho o plano e na escultura a massa tridimensional, através da ênfase nos cheios. Neste caso, a migração não dissolve, mas acentua os limites.

Lagnado (1995) apresenta muito bem essa dialética entre dissolução e não-dissolução quando utiliza a palavra *esvaecimento*, pois esta não configura uma falta de limite, apenas o atenuamento deste. Segundo ela:

A produção contemporânea apresenta um fenômeno que merece ser analisado: o esvaecimento dos limites entre escultura e desenho. Palavras que antes estavam destinadas a definir uma determinada atividade passam agora a qualificar um objeto de outra natureza. Desfazendo expectativas, o “peso” é uma referência do desenho e o “vazio” configura-se como elemento da escultura (LAGNADO, 1995 p. 4).

Pensar em esvaecimento ao invés de dissolução reforça a possibilidade de leitura das linguagens como complementaridades. A dissolução transformaria os dois conhecimentos num único, enquanto o esvaecimento oferece uma fronteira permeável que mantém a integridade e possibilita trocas e diálogos constantes. Para haver esta complementaridade, há necessidade de diálogo – conversa entre dois.

Os desenhos e esculturas estudados dialogam entre si dentro de cada poética. São complementares na medida em que a práxis de um possibilita reflexões sobre a práxis do outro, recíproca e ambivalentemente. Através destas reflexões que suscitam experiências e migrações de elementos, o artista problematiza, modifica e enriquece ambas as linguagens.

Sobre o processo de construção deste trabalho

Partir das imagens para formular conceitos implica riscos: sabemos que a percepção que temos de determinada obra é única e que pessoas diferentes vêem diferentemente a mesma obra; sabemos também do quão curto é o espaço de tempo em que temos de apresentar um fechamento à pesquisa, em vista do tempo que uma obra demanda para nos contar seus segredos. Embora não tivéssemos plena consciência desses limites ao iniciarmos a pesquisa, esforçamo-nos ao máximo para realizar o trabalho a contento. Assumimos os riscos por considerar deveras importante que se iniciem registros das reflexões atuais sobre a permeabilidade das linguagens artísticas.

Na pesquisa sobre Amilcar de Castro, o excesso de material encontrado revelou os diversos pontos de vista dos críticos sobre a obra do artista, o que nos levou a escolher, diante das imagens das obras e das experiências estéticas anteriores, as citações

que julgamos mais apropriadas. Existem bons estudos sobre este artista, especialmente os de Naves e Brito, bastante completos e com muitas afinidades; esses foram os principais utilizados como suporte para os capítulos sobre o artista. Para afinar nossas asserções pautamo-nos nas entrevistas publicadas tanto na série *Depoimentos*, Circuito Atelier – C/ Arte Produções (2002), quanto nos jornais *Folha de São Paulo* (2002) e *Estado de São Paulo* (1998). Diante de um panorama bastante rico e consistente de publicações sobre a obra do artista, a grande dificuldade foi perder a timidez e assumir a responsabilidade de um texto que acrescenta outros olhares sobre elementos já tão bem teorizados.

Em Grinspum, encontramos dificuldades em selecionar obras dentre tantas as configurações diferentes que tomam os conceitos por ela abordados. Diante da profundidade desses trabalhos, falar sobre eles de maneira assertiva foi sem dúvida o maior desafio. Todavia, textos críticos de grande qualidade poética já foram escritos sobre as obras dessa artista; textos como os de Herkenhoff, por exemplo, que citamos algumas vezes. As entrevistas e o contato com a artista auxiliaram-nos na condução do trabalho, bem como a publicação do catálogo da exposição *Uma Antologia*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005), a saber, a mais completa sobre a trajetória de Grinspum.

Não raro, deparamo-nos com a ausência de imagens de trabalhos do início da carreira de Grinspum e de Monteiro, fazendo com que tivéssemos conhecimento desses apenas por meio de descrições feitas por críticos ou pelos artistas. É o caso das gravuras do

início da carreira de ambos os artistas, que não causam grande prejuízo ao entendimento dessa pesquisa, posto que ela está focada a partir da década de 90.

A primeira dificuldade encontrada com a escolha de Monteiro foi reunir informações sobre sua carreira artística. Grande parte dos documentos encontrados provém de jornais que tinham por objetivo anunciar uma exposição ou outra, contendo textos desprendidos de uma abordagem crítica da suas obras, o que nos colocou a tarefa de abordá-las mais diretamente. As entrevistas foram muito úteis para preencher lacunas, mas citam tantos artistas como influência que nos levaram a escolher aqueles cujas obras mais diretamente ofereciam o embate. Diante das obras, escolhemos Schendel e Guston, inclusive por se tratarem de referências citadas com consistência por mais fontes³⁰. Para tanto, foi preciosa a sustentação obtida no texto de Ramos (1999), artista que conviveu com Monteiro, e que conhece mais intimamente as relações estabelecidas entre esse e os artistas citados³¹.

No início de nosso trabalho, ainda em projeto, acreditávamos numa influência direta da obra de Castro nas obras de Monteiro e Grinspum. Contudo, isso não se confirmou. Os estudos realizados mostraram que o embate possível entre Castro e os artistas mais novos é aquele que opõe suas poéticas; problematizando o caráter afirmativo

³⁰ Aguilar (1990), Naves (1994), Ramos (1999), Werneck (2004).

³¹ Ver entrevistas no Anexo V deste trabalho.

existente na obra do artista mais velho, Grinspum e Monteiro constroem obras que referendam a falta dessa característica no momento contemporâneo. Certamente, Schendel seria a artista mais apropriada para tratarmos de uma influência direta, tanto pelo convívio quanto pelo embate com as obras, citado por Grinspum e por Monteiro; mas ela não caberia no recorte de nossa pesquisa – entre desenhos e esculturas – pois são poucos os seus trabalhos que se ocupam do espaço tridimensional.

O tema escolhido para análise – entre desenhos e esculturas – remeteu ainda a outro problema: a impossibilidade de demonstrar, isoladamente, a migração de um elemento de uma linguagem a outra, sem considerá-lo na tessitura da rede da criação, interligado aos outros elementos presentes na obra. Como já afirmamos, forma, matéria, tempo e espaço são indissociáveis. Nesse sentido, os elementos de migração presentes nas leituras das obras do Capítulo III precisaram ser mostrados dentro da complexidade em que estão inseridos, exigindo um esforço maior para identificar os apontamentos específicos conceitualizados no capítulo II. Ao final, tivemos a necessidade de inserir palavras-chave ao lado das passagens desses elementos norteadores das análises das obras, para melhor localização das ideias centrais.

Por último, a escolha por apontamentos de quatro elementos diferentes, configurados em outras tantas formas possíveis, na obra de três artistas de monta, sem termos uma suficiente produção bibliográfica específica sobre a interação entre as

linguagens do desenho e da escultura, foi um risco que nos trouxe mais problemas do que soluções. Contudo, mesmo não tendo conquistado com excelência a ambição de nosso projeto, ampliamos consideravelmente o horizonte de nosso pensamento, acreditando que demos o primeiro passo rumo aos conhecimentos que desejamos alcançar.

Acreditamos ter composto uma dissertação que reúne muitas informações e registros úteis a pesquisas futuras, a exemplo das dissertações de compilações de dados realizadas nas áreas de exatas e biológicas, contribuindo, assim, para abrir ao olhar possibilidades diferenciadas sobre a produção em artes visuais.

Referências*

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

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

ALBANO, Ana Angélica. **Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação**. Plexus Editora, São Paulo, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Do Desenho*, Revista do Sphan, Rio de Janeiro, 1937 in **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Ed. Martins, São Paulo, 1965.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do Instante**. Trad. Antonio de Pádua Danesi, Editora Verus, Campinas, 2007.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**; série: *Os Pensadores*, trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal, Editora Nova Cultural, São Paulo, 1988.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Trad. Isabel Pascoal, Edições 70, Lisboa, 1984.

BRITO, Ronaldo de; LIMA, Sueli de (Org.). **Experiência Crítica**. Cosac & Naify, São Paulo, 2005.

CHIARELLI, Tadeu, (Apres.). **Projeto Parede: 10 anos**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2007.

CORRÊA, Patrícia Helena. **José Resende**. Coleção Monografias. Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

DOCZI, György. **O poder dos limites. Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei, Editora Mercúrio, São Paulo, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1999.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1997.

HUYGUE, René. **L'Art et L'Âme**. Flammarion, Paris, 1960.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. Trad. Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. Série Estudos. Perspectiva, São Paulo, 2006.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. Trad. Julio Fischer, Martins Fontes, São Paulo, 2007.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Editora Ática, São Paulo, 1996.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Editora Vozes, Petrópolis, 1987.

PIAGET, Jean. **A epistemologia genética**; série: *Os Pensadores*, trad. Nathanael C. Caixeiro, Zilda Abujamra Daeir, Célia E. A. Di Piero. Editora Abril Cultural, São Paulo, 1983.

RIBEIRO, Marília Andrés (Org). **Amílcar de Castro: Depoimento**. Editora C/ Arte, 2ª edição, Belo Horizonte, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. Annablume Editora, São Paulo, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. Editora Horizonte, Vinhedo, 2006.

TASSINARI, Alberto (texto). **Paulo Monteiro: Desenhos**. Coleção Goeldi. Editora Duas Cidades, São Paulo, 1991.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Mistérios do Tempo: Ritmo e Repouso**. Edições Del Prado, Rio de Janeiro, 1997.

ZULAR, Roberto (Org.) **Criação em Processo: Ensaio de crítica genética**. Editora Iluminuras, São Paulo, 2002.

CATÁLOGO

CHIARELLI, Tadeu (Coord.). **Ester Grinspum: Uma Antologia**: catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2004.

CHIARELLI, Tadeu (Org.). **Amilcar de Castro – Tangenciando Amilcar**: catálogo. Série Diálogos, Santander Cultural, Porto Alegre, 2002.

CYROULNIK, Philippe. **Ester Grinspum**: catálogo. Le 19 – Centre Régional d'Art Contemporain, Montbéliard, 1998.

LAGNADO, Lisette. **Entre o Desenho e a Escultura**: catálogo. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1995.

NAVES, Rodrigo. **Rubber Soul**: catálogo. 22ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1994.

DISSERTAÇÃO

RAMOS, Adriana Sottomaior Ramos e. **Desenho Brasileiro – Quatorze Artistas Contemporâneos**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2006.

SANTOS, Renato Garcia dos Santos. **Construções com a linha: Encontros entre o desenho e a escultura**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais), Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

JORNAL

MORAES, Angélica. **Ester Grinspum mostra sua reflexão sobre a escultura**; O Estado de São Paulo, Caderno 2 D-2, 21/05/1997.

MORAIS, Frederico. **A força da forma nos desenhos de E. Grinspum**; O Globo, Artes Plásticas, 09/03/1983.

NAVES, Rodrigo. **Paulo Monteiro volta ao barroco para renovar a escultura**; O Estado de São Paulo, Caderno 2, 22/08/1993.

O EGITO ENQUANTO INFLUÊNCIA; O Estado de São Paulo, 13/08/1983.

VELOSO, Marco. **Grinspum mostra desenhos que auto-dialogam**; Folha de São Paulo, Ilustrada E-9, 01/07/1989.

WEISS, Ana. **Paulo Monteiro faz do corte uma arte**; O Estado de São Paulo, página desconhecida, 09/11/2000.

REVISTA

RAMOS, Nuno. **Vida Maravilhosa**; Revista Novos Estudos, 1999.

VÍDEO

AMILCAR DE CASTRO: A POÉTICA DO FERRO. Série O Mundo da Arte. Rede SescTV, 2001. Vídeo digital, 30”.

MARCO TÚLIO RESENDE FALA SOBRE AMÍLCAR DE CASTRO. Entrevistado por Mariana Gambini D. Gramolelli. São Paulo, 25/05/2007. Vídeo digital, 7”55.

PAULO MONTEIRO FALA DE MIRA SCHENDEL. Série de palestras: *Artista fala de Artista*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 24/11/1998. Vídeo digital, 56” 47.

ENTREVISTA

PAULO MONTEIRO. Entrevistado por Mariana Gambini Damasceno Gramolelli, 08/05/2007. Arquivo digital, anexo V deste trabalho.

ESTER GRINSPUM. Entrevistada por Mariana Gambini Damasceno Gramolelli, 19/06/2008. Arquivo digital, anexo V deste trabalho.

INTERNET

PAULO MONTEIRO, Um Horizonte Figurativo. VASSÃO, Maria Olímpia de Mello in Revista D’Arte nº 4, 1º Sem/1999. Publicação Semestral da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, in <http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista.htm> acesso em 01/04/2007

Bibliografia

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 2004.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

ARTIGAS, Vilanova; ANDRADE, Mário de; MOTTA, Flávio. **Sobre Desenho**. Publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da Duração**. Trad. Marcelo Coelho, Editora Ática, São Paulo, 1994.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi, Martins Fontes, São Paulo, 2006.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira**. Editora Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

BERGSON, Henri. **Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein**. Quadrige/Puf, Paris, 1992.

BRITO, Ronaldo de. **Amilcar de Castro**. Takano Editora, São Paulo, 2001.

BAUDSON, Michel (Org.); **L'Art et Le Temps. Regards sur la quatrième dimension**. Albin Michel, Bélgica, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. Lemos Editorial, São Paulo, 1999.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

COSTA, Oswaldo Corrêa da (texto); MONTEIRO, Paulo (desenhos). **Duzentas Fantásias Gráficas**. Yangraf Gráfica e Editora, São Paulo, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma Vanguarda Nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Editora da UNICAMP, Campinas, 2004.

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno, Desenho, Desígnio**. Editora Senac São Paulo, São Paulo, 2007.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**. Trad. René Eve Levié. Difel, Rio de Janeiro, 2004.

ELÍADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Coleção Espírito e Matéria. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.

GARROULD, Ann. **Henry Moore – Dibujos**. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1989

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**. Trad. Eduardo Brandão, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. Companhia das Letras, São Paulo, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, Martins Fontes, São Paulo, 2001

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. Trad. Antonio Manfredinni, Editora Cosac e Naify, São Paulo, 1999.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. Trad. Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

CATÁLOGO

ALVES, José Francisco; DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **Amilcar de Castro: Uma Retrospectiva**: catálogo. 5ª Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 2005.

AMADO, Guy. **Exposições: Paulo Monteiro, Rubens Espírito Santo, Helena Pessoa, Geórgia Kyriakakis, Laura Huzak Andreato, Carmela Gross**: folder. Maria Antônia, Centro Universitário da USP, São Paulo, 2006.

BOUSSO, Vitoria Daniela. **A Presença do Desenho**: catálogo. Paço das Artes. Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo, 1990.

MAMMI, Lorenzo. **Ester Grinspum: Os Duplos**: catálogo. Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, 1989.

VÍDEO

ESTER GRINSPUM. Série O Mundo da Arte. Rede SescTV, 2000. Vídeo digital, 30”.

PAULO MONTEIRO: MATÉRIA EM EQUILÍBRIO. Série O Mundo da Arte. Rede SescTV, 2000. Vídeo digital, 30”.

Anexo I
Amilcar de Castro (1920-2002)

Exposições Individuais

1969

Galeria Kornblee, New York – EUA

1970

Convent of the Sacret Heart of Jesus , New York, EUA

1978

Desenhos no Gabinete de Artes Gráficas de São Paulo

1979

Esculturas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

1980

Desenhos e litografias na Galeria da Gravura Brasileira, Rio de Janeiro

Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo

Desenhos e esculturas na Galeria de Arte Gesto Gráfico, Belo Horizonte

1981

Galeria de Arte Gesto Gráfico, Belo Horizonte

1982

Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo

1983

Galeria de Arte Gesto Gráfico, Belo Horizonte

1985

Galeria de Arte Contemporânea Thomas Cohn, Rio de Janeiro

Galeria de Arte Gesto Gráfico, Belo Horizonte

1986

Galeria de Arte Paulo Klabin, Rio de Janeiro

Museu da Inconfidência, Ouro Preto

Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo

1987

Desenhos e esculturas na Unidade II da Galeria de Arte, São Paulo

Galeria de Arte Lucchesi, Belo Horizonte

Galeria Fernando Paz, Belo Horizonte

1988

Desenhos, esculturas e gravuras, Espaço Capital, Brasília/DF
 Esculturas e desenhos inaugurando a Galeria de Arte Paulo Vasconcelos –SP
 1989
 Desenhos, Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte
 Escultura e desenhos, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil
 Desenhos e esculturas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
 1990
 Paço das Artes, São Paulo
 Galeria Novo Tempo, Belo Horizonte
 Desenhos e esculturas, Galeria Cidade, Belo Horizonte, Brasil
 Desenhos e esculturas, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
 1991
 Esculturas, Espaço Cultural CEMIG, Belo Horizonte
 Desenho e esculturas, Fernando Pedro Escritório de Arte, Belo Horizonte
 1992
 Desenhos e esculturas, Manoel Macedo Galeria de Arte, Belo Horizonte
 1993
 Desenhos e esculturas, Galeria de Arte UFF, Niterói-RJ
 1994
 Desenhos e esculturas, P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro
 Desenhos e esculturas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
 1996
 Desenhos, Un Exponente Del Concretismo Brasileño, Galeria Portinari, Buenos Aires, Argentina
 Desenhos, gravuras e maquetes, Museu Victor Meireles, Florianópolis/SC
 Desenhos e Múltiplos da obra instalada no Centro do Rio de Janeiro, pela Secretaria Municipal de Cultura, P. A. Objetos de Arte
 1997
 Galeria Quadrum, Belo Horizonte
 1998
 Esculturas, desenhos e múltiplos, P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro
 Desenhos e esculturas, Fundação Jaime Câmara, Goiânia/GO

Desenhos e esculturas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
1999

Esculturas e desenhos, Kolams Galeria de Arte, Belo Horizonte/MG

Esculturas e desenhos, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, Recife/PE

Esculturas e desenhos, Galeria de Arte Espaço Universitário - UFES/SPDC, Vitória/ES
2000

Esculturas e desenhos, Centro de Arte Hélio Oiticica e Praça Tiradentes – RJ
2001

Esculturas e desenhos, Centro cultural APLUB, Porto Alegre, RS.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. SP.

Lançamento do livro Amílcar de Castro, esculturas e desenhos,

Esculturas, desenhos, Gravuras e Cerâmicas, Kalil e Lauar Galeria de Arte, Belo Horizonte/MG

2002

Tangenciando Amílcar – Santander Cultural – Porto Alegre – RS

Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte – MG

Galeria Silvia Cintra - Rio de Janeiro – RJ

Armazém 5 - Prefeitura do Rio de Janeiro – RJ

Esculturas e desenhos, Thomas Cohn Arte Contemporânea, São Paulo/SP

2003

Esculturas Marília Razuk Galeria de Arte – São Paulo – SP

Mostra de Jóias de Amílcar de Castro – Galeria Kolams – Belo Horizonte, MG

2005

Paulo Darzé Galeria de Arte - Esculturas e Desenhos - Salvador – BA

Galeria de Arte Millan Antonio– Esculturas e Desenhos – São Paulo – SP

Exposições Coletivas

1947

V Salão Nacional de Arte Moderna, Promoção MEC, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1951
III Salão Baiano, Salvador
1953
II Bienal Internacional de São Paulo
1955
Salão Nacional de Arte Moderna, Salvador
1956
Exposição Nacional de Arte Concreta, Museu de Arte Moderna, São Paulo
1957
Exposição Nacional de Arte Concreta, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1962
VIII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo
1960
Mostra Internacional de Arte Contemporânea, Zurique, Suíça
Exposição na Associação Mineira de Imprensa, Belo Horizonte
Exposição integrando o Grupo Neoconcreto no Rio de Janeiro e São Paulo
1966
Artistas Brasileiros Contemporâneos, Museu de Arte Moderna, B.Aires, Argentina
1967
XV Salão de Arte Moderna – MEC, Rio de Janeiro
1971
New York University – EUA
1973
Arte/Brasil/Hoje/50 Anos Depois, Galeria Collectio, São Paulo
1974
VI Salão Nacional de Arte, Museu da Pampulha, Belo Horizonte
1976
Exposição, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
1977

Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 A paisagem Mineira, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG
 1978
 América Latina Geometria Sensível, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1979
 O Desenho Mineiro, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG
 1980
 Quatro Artistas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud , São Paulo
 1984
 Tradição e Ruptura, Síntese de Arte e Cultura Brasileira, Fundação Bienal S.Paulo
 Dez Artistas Mineiros, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
 A Cor e o Desenho no Brasil, Patrocínio Itamaraty, itinerante percorrendo oito países europeus
 1986
 Modernidade - Arte Brasileira do Século XX, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris – França e Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Esculturas Efêmeras - Fortaleza/CE
 1987
 Convidado para representar o Brasil no Projeto Esculturas Latino-Americana Madri, Espanha
 Panorama de Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo
 1989
 10 Escultores, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
 1993
 4X Minas, itinerante percorrendo o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, Palácio das Artes em Belo Horizonte, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
 1994
 Precisão, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro
 Bienal Brasil Século XX, itinerante percorrendo Fundação Bienal de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Fortaleza, Santos e Tóquio/Japão

1995

Entre o Desenho e a Escultura, Museu de Arte Moderna de São Paulo
Desafios Contemporâneos, P. A. de Objetos de Arte, Rio de Janeiro
Morandi no Brasil, Centro Cultural São Paulo

1996

Museu Victor Meirelles – Florianópolis – SC (desenhos, gravuras e maquetes)
Galeria Elms Lesters Painting Rooms, Londres
Esculturas Urbanas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
Deux Artiste Bresilienne, Galeria Dedret, Paris/França
Quadro Mestres Escultores Brasileiros Contemporâneos, Palácio Itamaraty, Brasília

1997

Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, Projeto Um Século de História das
Artes Plásticas em Belo horizonte, Museu de Arte da Pampulha, B.Horizonte

1998

Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, Museu de Arte Moderna de São
Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, Instituto Cultural Itaú , S.Paulo
Harmonia de Contrastes, Kolams Galeria de Arte, Belo Horizonte

1999

Quatro Décadas de Desenho Mineiro, Galeria do Espaço Cultural Telemar, Belo Horizonte

2000

Inauguração do Centro Cultural do Banco do Brasil, Brasília/DF
A Poética do Risco, Sala José Antônio Teodoro, Londrina/PR

2002

Galeria Marília Razuk - São Paulo SP

2005

Espaço Brasil - Esculturas e Desenhos - Correau du Temple – Paris
5ª Bienal do Mercosul – Histórias da Arte e do Espaço – Porto Alegre - RS

Principais Premiações e Bolsas

1947

1º Prêmio de Escultura no Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia, Salvador
1951
Medalha de Bronze em Escultura no III Salão Bahiano, Salvador
1960
Medalha de Prata em Escultura (isenção de júri) no IX Salão Nacional de Arte Moderna –
MEC – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1º Prêmio em Escultura no XV Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte
1962
1º Prêmio no Salão Nacional de Arte Moderna de Minas Gerais, Belo Horizonte
1967
Prêmio de viagem ao estrangeiro no XV Salão Nacional de Arte Moderna – MEC – Rio de
Janeiro
1968/69
Bolsa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation – EUA
1970/71
Renovação da Bolsa da mesma Fundação
1974
Grande Prêmio de Escultura no VI Salão Nacional de Arte, Museu de Arte da Pampulha,
Belo Horizonte
1977
Grande Prêmio de Desenho no VI Panorama da Arte Atual Brasileira – Museu de Arte
Moderna, São Paulo
1978
Grande Prêmio de Esculturas no VII Panorama da Arte Atual Brasileira – Museu de Arte
Moderna, São Paulo
1981
Grande Prêmio da Prefeitura de Belo Horizonte no XIII Salão Nacional de Arte, Museu de
Arte da Pampulha, Belo Horizonte

Anexo II

Ester Grinspum (1955-)

Exposições Individuais

2006

Marília Razuk Galeria de Arte (Desenhos), São Paulo

2004

Pinacoteca do Estado de São Paulo (Retrospectiva) São Paulo

2003

Marília Razuk Galeria de Arte (História), São Paulo

2002

Paço das Artes (O chão e as Mesas), artista convidada , São Paulo

2001

Centro Universitário Maria Antonia (O Ateliê), São Paulo

2000

Marília Razuk Galeria de Arte (O Nó), São Paulo

Espaço Cultural PUC, (Arte no Jornal – Ester Grinspum na Folha de São Paulo), São Paulo

1998

Musée de Langres, França

Le 19, Centre Regional d'Art Contemporain, Montbéliard, França

Fundação Casa do Brasil, Bruxelas, Bélgica

1997

Marília Razuk Galeria de Arte (Do Lugar), São Paulo

Paço Imperial (Do Lugar), Rio de Janeiro

1995

Galerie Lil'Orsay (Borne - Frontiere) Paris, França

1994

Galeria Paulo Figueiredo (Estigmas) São Paulo

1993

Galeria Lil'Orsay, Paris, França

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

1991

Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo, Galeria Pasárgada de Arte Contemporânea, Recife, Centro
 Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro
 1989
 Galeria Paulo Figueiredo (Os Duplos) São Paulo
 1988
 Galeria Usina Vitória, Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte (O Arco e a Caverna)
 1986
 Galeria Paulo Figueiredo (Stultifera Navis) São Paulo
 1985
 Galeria Paulo Figueiredo, Brasília. Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro (Onde um eu era
 havia um círculo desenhado a lápis)
 1984
 Galeria Suzana Sassoun (Inacabadas) São Paulo
 1983
 Galeria Funarte Macunaíma (Espaço de Amostragem) Rio de Janeiro
 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Sobre uma têmpera
 egípcia)
 1981
 Pinacoteca do Estado de São Paulo (Desenhos e Aquarelas)

Exposições Coletivas

2006
 Pavilhão Armando de Arruda Pereira , Parque do Ibirapuera, (// Paralela) , São Paulo
 OCA, Parque do Ibirapuera (MAM na Oca) , São Paulo
 Marília Razuk Galeria de Arte (Singular e Plural), São Paulo
 Centro Cultural Banco do Brasil (Manobras Radicais), São Paulo
 2005
 OCA , Parque do Ibirapuera (Corpos Pintados), São Paulo
 Marília Razuk Galeria de Arte (O Fluido), São Paulo
 2003

Museu de Arte Moderna de São Paulo (2080), São Paulo
 Escultura Urbana (Repliques) Alger, Argélia
 MAM Villa-Lobos (Meus Amigos),curadoria Caetano de Almeida, São Paulo
 MAM Villa-Lobos (Compressores e Condensadores),curadoria Carmela Gross, São Paulo
 2002
 Centro Cultural São Paulo (Vinte Anos Vinte Artistas)
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Paralelos / Coleção Cisneros), Rio de Janeiro
 Paço Imperial (Caminhos do Contemporâneo), Rio de Janeiro
 MAM Villa-Lobos (O Plano Como Estrutura e o Plano como Forma),curadoria Tadeu
 Chiarelli, São Paulo
 Escultura Urbana (À la Tombée de la Nuit) Grenoble , França
 Escultura Urbana (Le Semiophore) Lyon, França
 Santander Cultural (Tangenciando Amilcar), Porto Alegre
 2001
 Façades Imaginaires, Lyon, França
 Itaú Cultural (Trajetória da Luz na Arte Brasileira) , São Paulo
 Museu de Arte Moderna de São Paulo (Espelho Cego Seleções de uma Coleção
 Contemporânea)
 Museu de Arte Moderna da Bahia (Salão da Bahia), Salvador
 2000
 Berge 2000, Grenoble, França
 1999
 Espace Electra (Vivre Paris) Paris, França
 Maison d'Art Contemporain Chaillieux, Fresnes, França
 Stiftelsen 3,14 (Calming the Clouds), Bergen, Noruega
 FIAC'99 Foire Internationale d'Art Contemporain, Paris, França
 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Obra Nova)
 1998
 Museu de Arte de São Paulo (O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira através
 da
 Coleção Gilberto Chateaubriand) São Paulo
 Fundação Banco do Brasil, Aquisições Recentes, Coleção Museu de Arte Moderna de São

Paulo, Rio de Janeiro
 1997
 Bienal Mercosul, Porto Alegre
 1996
 Stedelijk Museum Schiedam (Four Brazilian Artists) Schiedam
 1995
 Drawing Center (Selections Brazil)
 Galerie Regard (Regards Sur L'Amerique Latine) Genebra
 Museu de Arte Moderna de São Paulo (Entre o Desenho e a Escultura)
 1994
 Bienal Brasil Século XX São Paulo
 Galeria Nara Roesler (Marinhas) São Paulo
 Karmeliterkloster (A Espessura do Signo-Desenho Contemporâneo Brasileiro) Frankfurt
 1993
 The National Museum of Women in the Arts (UltraModern The Art of Contemporary
 Brazil) Washington
 Galeria de Arte do Sesi (O Desenho Moderno no Brasil - Coleção Gilberto
 Chateaubriand)
 1992
 Fundação Bienal de São Paulo (Perspectivas Recentes)
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (13 Artistas Paulistas)
 1991
 Galeria Civica d'Arte Contemporanea (II Sud del Mondo) Marsala
 Liljevalchs Konsthall (Viva Brasil Viva) Stockholm
 Tábula Rasa Bienne
 11ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras Fortaleza
 Paço das Artes (Nacional x Internacional na Arte Brasileira) São Paulo
 Paço das Artes (O Clássico no Contemporâneo) São Paulo
 1990
 ifA Galerie Bonn
 Façades Imaginaires Grenoble
 Galerie Ruta Correa (Aspekte) Freiburg

Museu de Arte Moderna de São Paulo (Panorama de Arte Atual Brasileira)
 1989
 Galeria Millan (9 Artistas) São Paulo
 Centro Cultural São Paulo (26 Artistas)
 Galeria Paulo Figueiredo (8 Artistas) São Paulo
 XX Bienal Internacional de São Paulo
 1988
 Galeria Rodrigo M.F. de Andrade FUNARTE (Desenho Contemporâneo Brasileiro) Rio
 de Janeiro
 Seleccionada para a I Bienal de Escultura ao Ar Livre Rio de Janeiro
 1987
 Museum of Contemporary Hispanic Art (Tradition/Innovation in Latin American Art)
 New York
 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Imagens de 2ª Geração)
 Museu de Arte Moderna de São Paulo (Panorama de Arte Atual Brasileira)
 CDS Gallery (Challenge: Young Latin America on paper) New York
 Museu de Arte de São Paulo Escola de Artes Visuais Rio de Janeiro Teatro Nacional de
 Brasília (A Visão do Artista - Missões: 300 Anos)
 1986
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Caminhos do Desenho Brasileiro) (artista
 convidada)
 Bienal Latino Americana de Arte sobre papel Buenos Aires
 II Bienal de La Habana Cuba
 IX Salão Nacional de Artes Plásticas
 Museu de Arte de São Paulo e Maison d'Amérique Latine Paris (I Seleção Helena
 Rubinstein de Arte Jovem)
 1985
 Galeria Paulo Klabin (26 Artistas) São Paulo
 Escola de Artes Visuais (Velha Mania) Rio de Janeiro
 VIII Salão Nacional de Artes Plásticas
 Sonoma Art Gallery California University of Idaho
 California State University San Luis Obispo Cumming Arts

Center Connecticut College California State University

Fresno (Brazil 10)

1984

I Bienal de la Habana, Cuba

VII Salão Nacional de Artes Plásticas

Como vai você, Geração 80? Rio de Janeiro

Arte na Rua II, São Paulo

Palácio das Artes Belo Horizonte Galeria Sergio Milliet Rio de Janeiro Centro Cultural

São Paulo (Brasil Desenho)

II Salão Paulista de Arte Contemporânea

1983

5ª Mostra do Desenho Brasileiro (artista convidada) Curitiba

VI Salão Nacional de Artes Plásticas

Os Jovens no Acervo da Pinacoteca São Paulo

1982

Projeto Arco-Íris INAP-FUNARTE Belém, Brasília, Cuiabá, Fortaleza, Manaus e São Luís

V Salão Nacional de Artes Plásticas

1981

IV Salão Nacional de Artes Plásticas

Principais Premiações e Bolsas

2000

Bolsa Vitae de Artes

1998

Bolsa de Residência, Cité des Arts, Paris

Bolsa Virtuouse, Ministério da Cultura do Brasil

1997

Bolsa de Residência, Cité des Arts, Paris

Bolsa Virtuouse, Ministério da Cultura do Brasil

1995

Bolsa de Trabalho European Ceramic Work Centre s'Hertogenbosch, Holanda
1992/93

Bolsa de Pesquisa para artistas Fundação Helena Segy (Pesquisa sobre Brancusi, Centre
Georges Pompidou), Paris
1990

Prêmio Credicard Panorama de Arte Atual Brasileira Museu de Arte Moderna de São
Paulo
1984

Prêmio Museu de Arte de Belo Horizonte XVI Salão Nacional de Arte da Prefeitura de
Belo

Horizonte Prêmio Aquisição II Salão Paulista de Arte Contemporânea
1982

Prêmio Andrade Gutierrez XIV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte
1981

Prêmio Aquisição IV Salão Nacional de Artes Plásticas

Anexo III

Paulo Monteiro (1961-)

Exposições Individuais

2005

Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, SP

2003

Gravuras, Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, SP

Lisboa 20 Arte Contemporânea, Lisboa , Portugal

2002

Galeria 10,20 x 3,60, São Paulo, SP

2003

Alpendre, Fortaleza, CE

2000

Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, SP

1998

Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, SP

1994

Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, SP. Pinturas, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, SP

1993

Desenhos, Pinturas e Esculturas, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, SP

1989

Esculturas e Desenhos, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, SP

1989

Desenhos, Galeria Macunaíma, Funarte, Rio de Janeiro, RJ

1987

Esculturas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud , São Paulo, SP.

1982

Gravuras em metal, SESC São Paulo, SP.

Exposições Coletivas

2006

Coletiva, Centro Universitário da USP– Maria Antônia, São Paulo

Projeto Parede, Museu de Arte Moderna, São Paulo

Singular e Plural, Marília Razuk Galeria de Arte

// Paralela 2006, São Paulo SP

2004

Onde Está Você Geração 80? Centro Cultural Banco do Brasil , Rio de Janeiro, RJ

Paralela, São Paulo, SP

2003

2080, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP

Art Basel Miami Beach, EUA

2002

ARCO'02, Feira de Arte Contemporânea, Madri, Espanha.

Tangenciando Amilcar, Espaço Cultural Santander, Porto Alegre, RS.

Lucio Fontana: A Ótica do Invisível, Fundação Lucio Fontana, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, SP.

10 Anos, Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, SP

2001

O Espírito da Nossa Época, Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP,

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ.

O Espelho Cego, coleção Marcantonio Villaça, Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP

Lucio Fontana: A Ótica do Invisível, Fundação Lucio Fontana, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.

2000

Em Torno do Desenho, Centro Cultural Maria Antonia, São Paulo, SP

Brasil 500 Anos - Mostra do Redescobrimento, São Paulo, SP

Itinerante Brasil 500 Anos-Mostra do Redescobrimento, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

1999

Galeria Casa da Imagem, Curitiba, PR

United Artists V – Viagem de Identidades ,Casa das Rosas, São Paulo, SP.

FIAC, Foire Internationale d'Art Contemporain, Paris , França

1997

V Bienal de Cuenca , Equador.

ARCO'97, Feira de Arte Contemporânea, Madri, Espanha.

La Galeria, Quito, Equador.

1996

Arte Brasileira - Confrontos e Contrastes - Rodrigo Naves - curador, Londrina, PR.

1995

Entre o Desenho e a Escultura, Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP.

Anos 80 – O Palco da Diversidade, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ, Galeria do Sesi, São Paulo, SP.

1994

Do Brasil, Richard Levy Galery, Albuquerque, EUA

Desenho Brasileiro Contemporâneo, Karmelieterkloster, Frankfurt, Alemanha.

Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, SP.

22ª Bienal Internacional de São Paulo, SP.

1993

IV Bienal de Santos: Artes Visuais, Santos

Brésil, Le souffle d'un pays Créatif, Studio Kostel, Paris, França.

1992

13 Artistas - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ.

1991

Brasil, La Nueva Generación, Fundação Museu de Belas Artes, Caracas, Venezuela.

1990

Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília, DF.

Panorama de Arte Atual Brasileira - Papel, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP.

1988

10 Artistas - Rua Fortunato, São Paulo, SP.

1987

Modernité, Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP.

1986

II Bienal de Cuba, Havana

1985/86

VIII Salão Nacional de Artes Plásticas , Funarte, Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro, RJ

1985

Casa 7, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo/ Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro, RJ.

18ª Bienal Internacional de São Paulo, SP

1984

II Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo, SP
Painéis Paço das Artes , São Paulo, SP.

1982

V Mostra Nacional de Gravura da Cidade de Curitiba, PR

Principais Premiações e Bolsas

2000

Bolsa Vitae de Artes

1990

Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília, DF.

Anexo IV
Fototeca Digital

Anexo V
Artigos digitalizados e Entrevistas

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

**desenhos (entre) esculturas
olhares e conversas**

**obras de Amilcar de Castro, Ester Grinspum
e Paulo Monteiro a partir da década de 90**

Mariana Gambini Damasceno Gramolelli

Campinas, 2008

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

desenhos (entre) esculturas olhares e conversas

**obras de Amilcar de Castro, Ester Grinspum
e Paulo Monteiro a partir da década de 90**

Mariana Gambini Damasceno Gramolelli

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 da Prof.^a Dr.^a Verônica Fabrini M. de Almeida.

Campinas, 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G762e

Gramolelli, Mariana Gambini Damasceno.

Entre desenhos e esculturas: olhares e conversas. Obras de Amilcar de Castro, Ester Grinspum e Paulo Monteiro a partir da década de 90 / Mariana Gambini Damasceno Gramolelli. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Desenho. 2. Escultura. 3. Processo criativo. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Among drawings and sculptures: works of Amilcar de Castro, Ester Grinspum and Paulo Monteiro from the nineties on.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Drawing ; Sculpture ; Criative process.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Ermelindo Nardin.

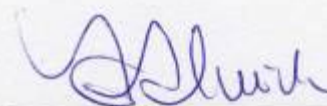
Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Eustachio Fonseca Ribeiro. (suplente)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Angélica Albano. (suplente)

Data da Defesa: 28/08/2008

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

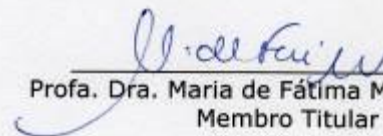
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Mariana Gambini Damasceno Gramolelli - RA 9357 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Ermelindo Nardin
Membro Titular



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Membro Titular

Livro de Imagens

Sumário

Livro de Imagens

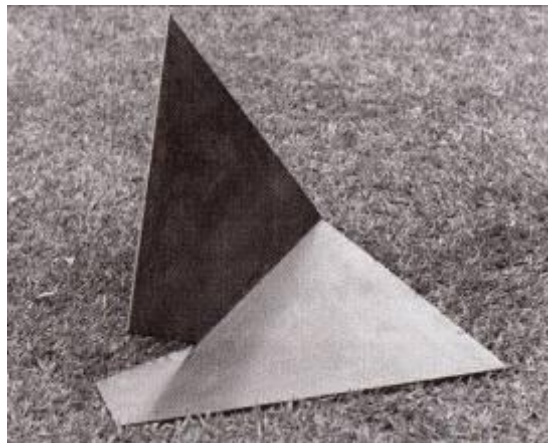
Amilcar de Castro.....	01
<i>in</i> Elementos Biográficos.....	03
<i>in</i> Percursos Criativos entre o Desenho e a Escultura.....	15
Ester Grinspum.....	35
<i>in</i> Elementos Biográficos.....	37
<i>in</i> Percursos Criativos entre o Desenho e a Escultura.....	51
Paulo Monteiro.....	73
<i>in</i> Elementos Biográficos.....	75
<i>in</i> Percursos Criativos entre o Desenho e a Escultura.....	89
Fontes.....	111



in Elementos Biográficos



1. À esquerda. Amílcar de Castro, **[Vista de Ouro Preto]**, 1949. Lápis de cera sobre papel, 38x55 cm. Coleção particular.
2. À direita. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, década de 50. Argila, tamanho natural. Coleção particular.

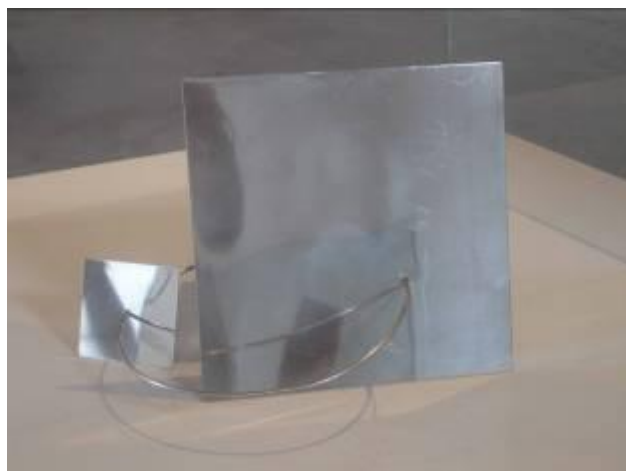


3. À esquerda. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, década de 50. Aço, 43x54x81x0.6 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

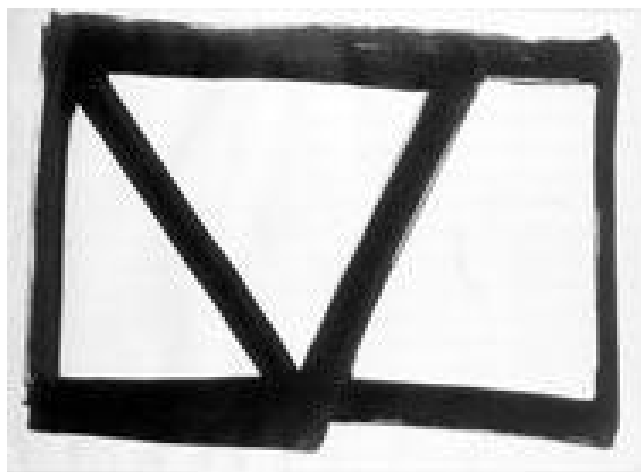
4. À direita. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1952. Cobre, 45x45x45 cm. Coleção particular.



5. À esquerda. Capa do *Jornal do Brasil*, antes da reforma. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956.
6. À direita. Capa do *Jornal do Brasil*, o ritmo 1-2-1-3-1 na primeira página. Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1960.



7. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1968. Aço Inoxidável, peça 1: 21x21x0,01 cm ; peça 2: 14x14x0,01 cm; peça 3: 07x07x0,01 cm. Coleção Rodrigo de Castro.



8. À esquerda. Amilcar de Castro, **[Sem título]**, 1971. Aço, 80x80x46,5 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.
9. À direita. Amilcar de Castro, **[Sem título]**, 1976. Desenho, dimensão desconhecida. Prêmio. Museu de Arte Moderna de São Paulo.



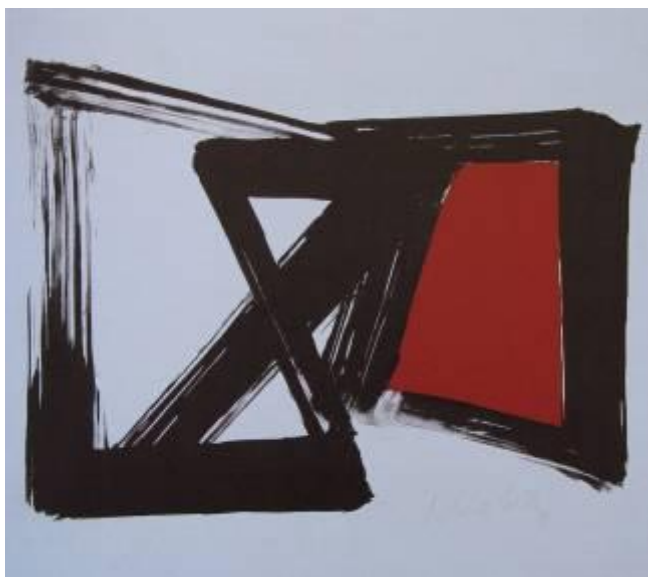
10. À esquerda. Amilcar de Castro, **[Sem Título]**, 1980. Aço, 60x14x8 cm. Coleção particular.
11. À direita. Amilcar de Castro, **[Sem Título]**, 1980. Aço, 39x43x8 cm. Coleção particular.



12. Amilcar de Castro, **[Sem Título]**, década de 1980. USI – SAC 41, Ø600 cm. Coleção Assembléia Legislativa do Estado de Minas.



13. À esquerda. Capa do *Jornal de Resenhas* nº 80, diagramada e ilustrada por Amílcar de Castro. Folha de São Paulo, 10 de novembro de 2001. Coleção Instituto de Arte Contemporânea Amílcar de Castro.
14. No centro. Amílcar de Castro, ilustração *Crônica de uma derrota*, de Sérgio Adorno, sobre a política de segurança no Rio de Janeiro. Tinta acrílica sobre papel, 50x35 cm, 2001.
15. À direita. Amílcar de Castro, ilustração *A mais estranha das ilhas*, de Nicolau Sevcenko, sobre o historiador Edward Thompson. Lápis sobre papel, 50x35 cm, 2000. Coleção Instituto de Arte Contemporânea Amílcar de Castro.



16. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1985. Litografia P.A. II/X, 50x70 cm. Coleção particular.

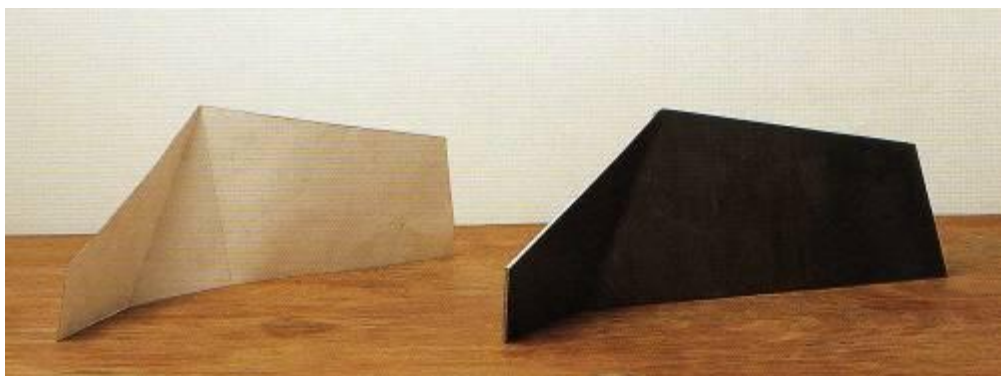
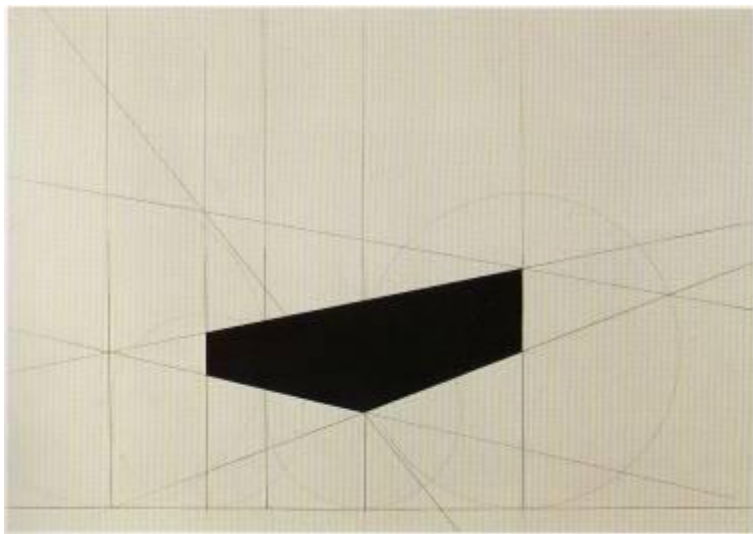


17. Amílcar de Castro, **[Sem Título]**, 2001. Acrílica s/tela, 1200x210. Coleção Instituto de Arte Contemporânea Amílcar de Castro.

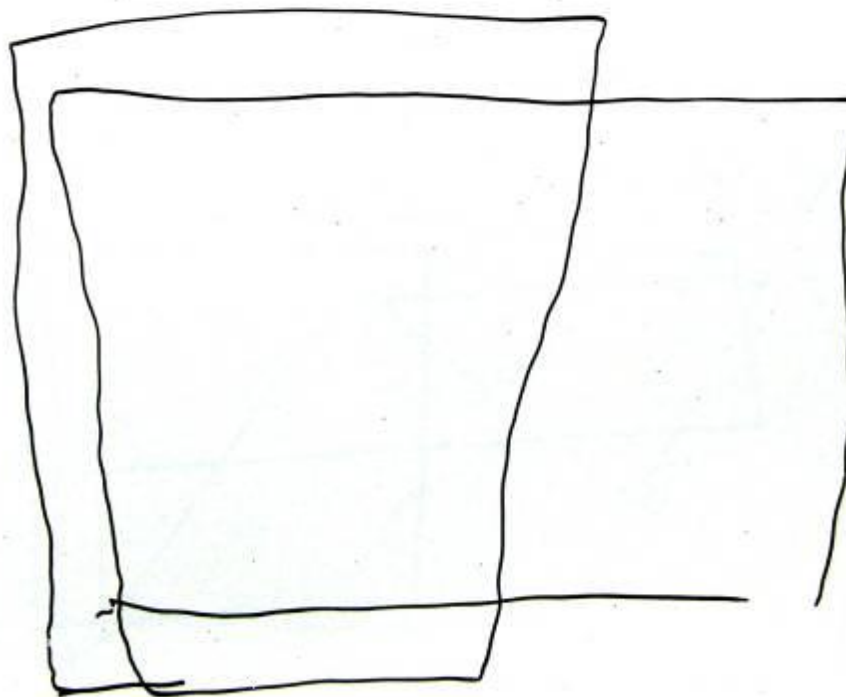


18. Acima. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1999. USI – SAC 41, Ø 80x 2,5 cm. Coleção Rodrigo de Castro.
19. Abaixo. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1999. Acrílica sobre tela, 320x160 cm. Coleção Museu de D. Silvério.

***in* Percursos Criativos entre Desenhos e Esculturas**



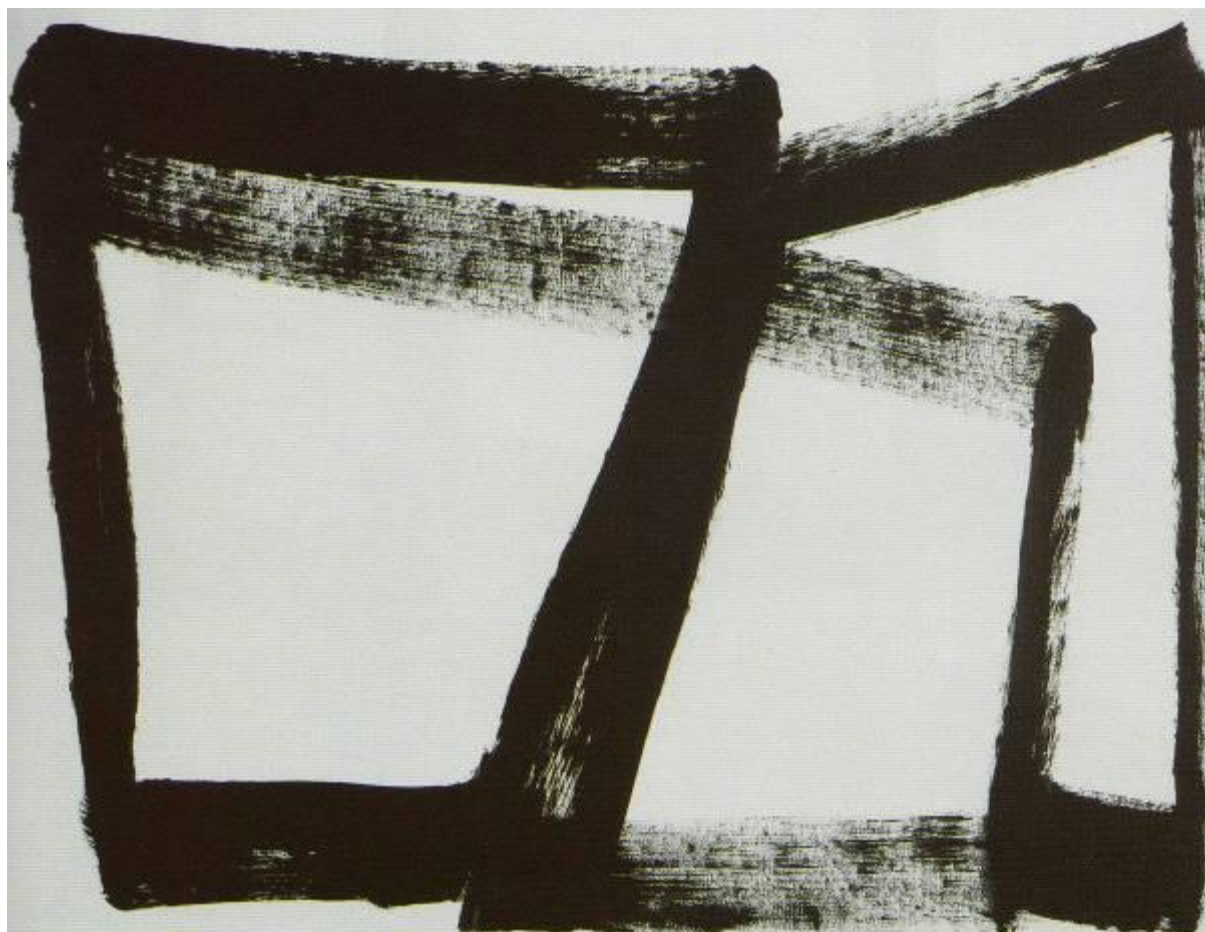
20. Acima. Amílcar de Castro, desenho preparatório onde o artista isolou a forma para a escultura.
21. Abaixo. Amílcar de Castro, maquete de papel retirada do desenho preparatório e maquete em aço USI-SAC 41.



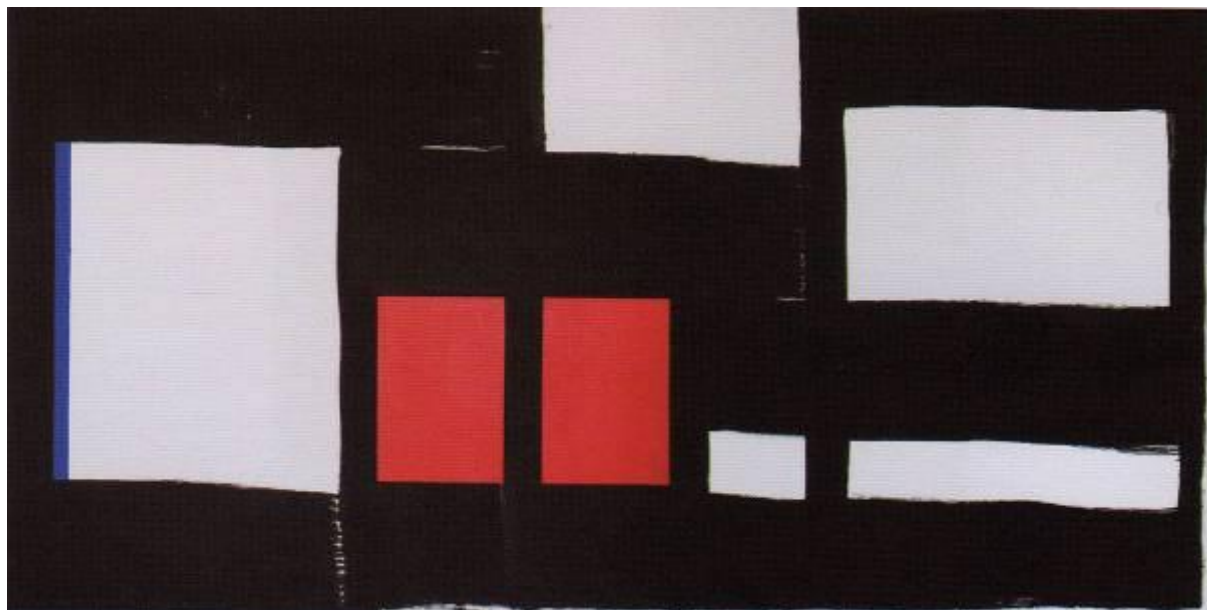
22. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, década de 90. Grafite s/ papel. Desenho preparatório para escultura.



23. Amilcar de Castro, **[Sem título]**, 1996. Óleo s/ tela, 130x130 cm. Coleção do artista.



24. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1991. Acrílica s/ tela, 130x100 cm. Coleção particular.



25. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 2001. Acrílica s/ tela, 100x200 cm. Coleção particular.



26. Amilcar de Castro, **[Sem Título]**, 2002. Acrílica s/tela, 132x800 cm Coleção Instituto de Arte Contemporânea Amilcar de Castro.



27. Amilcar de Castro, **[Sem Título]**, 1997. USI – SAC 41, 1000x200x5 cm. Coleção do Instituto Itaú Cultural.



28. Acima, Amílcar de Castro, **[Sem Título]**, 1985. Aço 110xØ250 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Abaixo, outras faces.



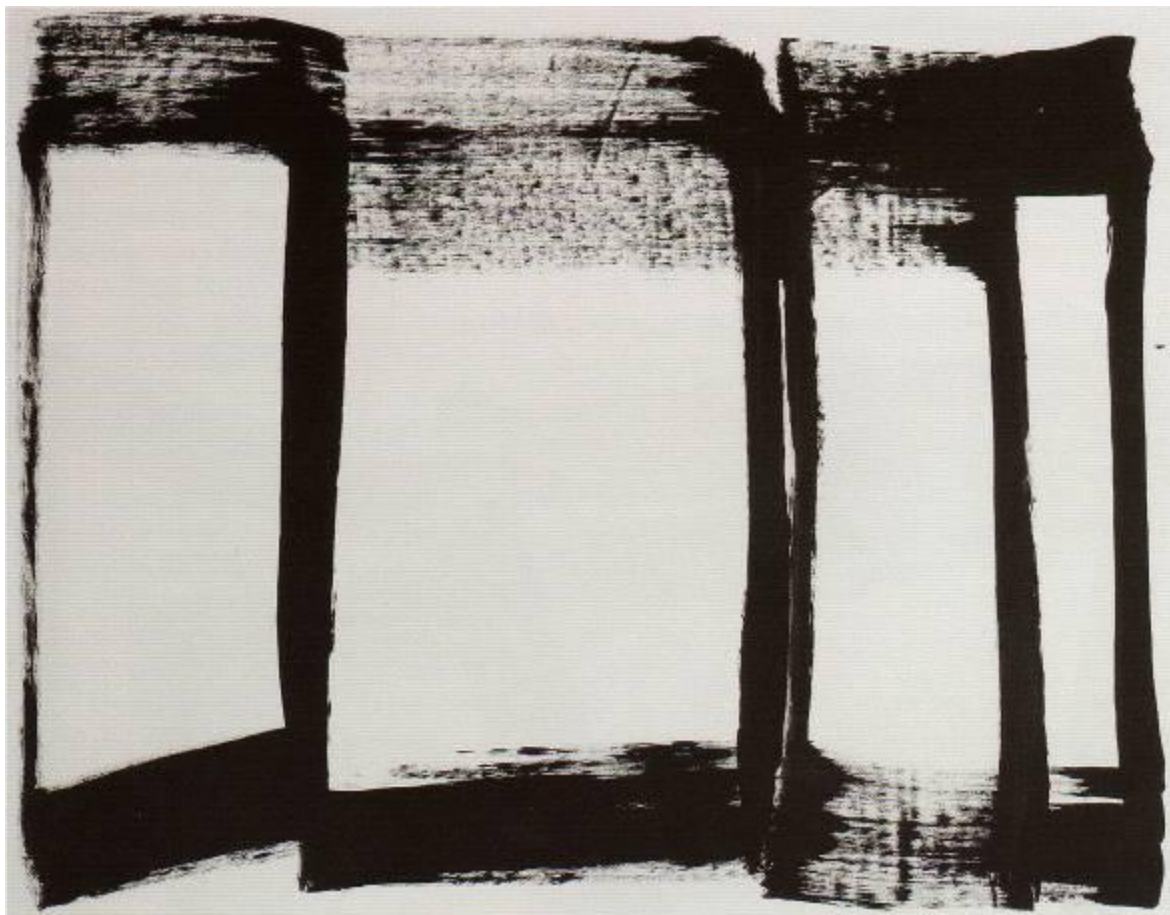
29. Acima, Amilcar de Castro. **[Sem Título]**, 1980. Aço, 80x80x40 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Coleção João Sattamini. Abaixo, outras faces.



30. Amilcar de Castro. **[Sem Título]**, 1980. Aço, 36x26x5,5 cm. Coleção Particular.



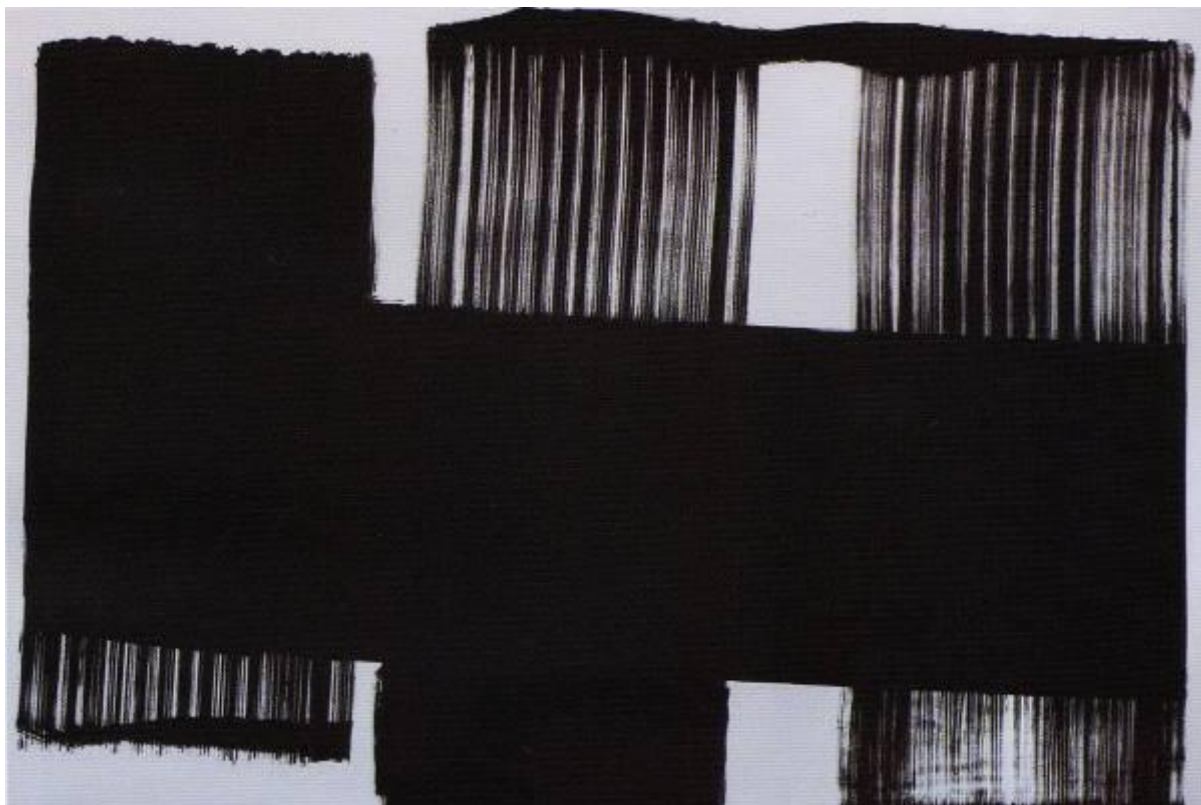
31. Amilcar de Castro, **[Sem título]**, 2001. ASTM – A588, 150x150x30 cm. Coleção do artista.



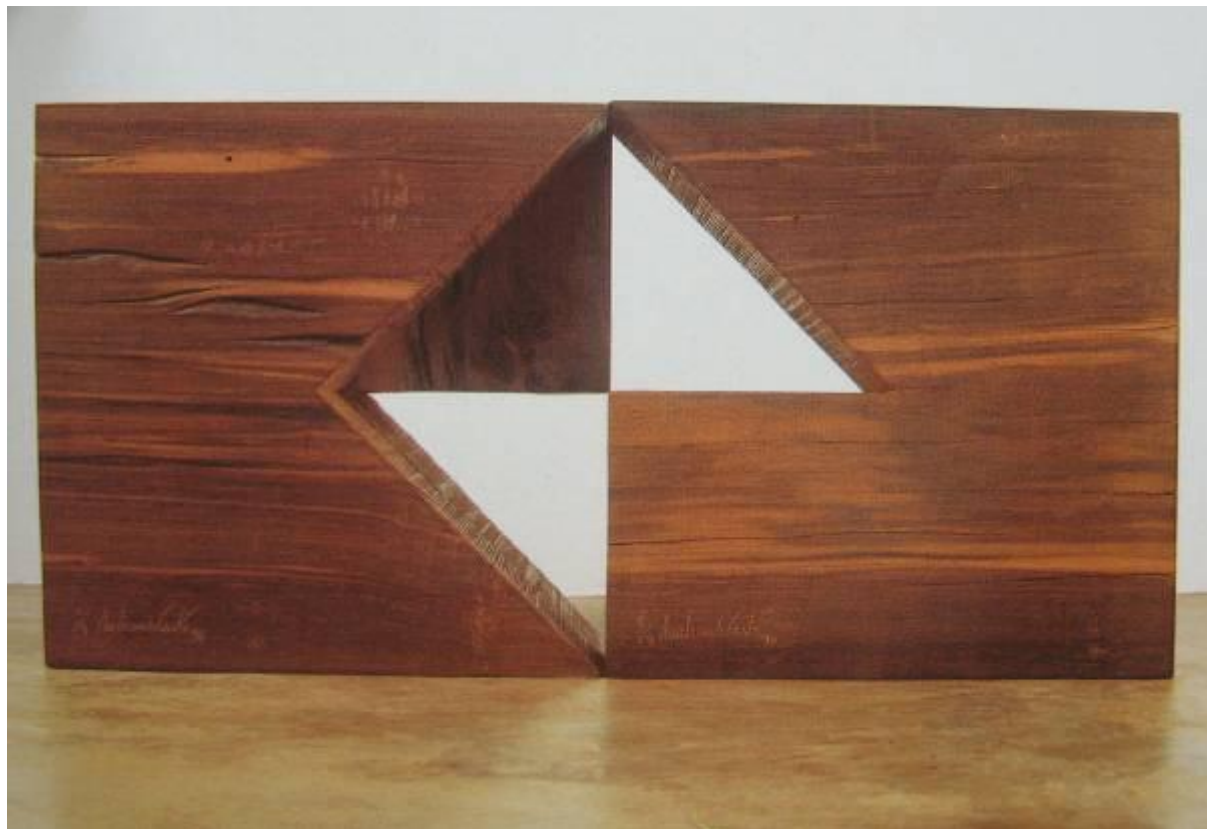
32. Amílcar de Castro, [**Sem título**], 1991. Acrílica s/ tela, 130x100 cm. Coleção particular.



33. Amilcar de Castro, **[Sem Título]**, 1982. Aço, 36x48x8 cm. Coleção particular.



34. Amilcar de Castro, [**Sem Título**], 2002. Acrílica s/tela 200x300 cm. Coleção Instituto de Arte Contemporânea Amilcar de Castro.



35. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 1998. Braúna, Madeira, 67,5x45x45 cm. Coleção Instituto de Arte Contemporânea Amílcar de Castro.



36. Amílcar de Castro, **[Sem título]**, 2001. Mármore, 50x20x10 cm, dimensões variáveis. Coleção Rodrigo de Castro. Abaixo, variações.

É de chapa de ferro

*De chapa porque pretendo, partindo da superfície,
mostrar o nascimento da terceira dimensão.*

De ferro porque é necessário

É natural de Minas, está ao alcance da mão

Todo mundo sabe trabalhar em ferro

A superfície é domada - é partida e vai sendo dobrada -

*É quando, por fatalidade, o espaço se integra criando o não
previsto.*

É pura surpresa.

É como um gesto inesperado.

Um gesto espontâneo.

Espontâneo como se fosse o primeiro

- aquele que fundamenta a comunhão com o futuro.

*A escultura que faço é uma pesquisa da origem da própria
escultura*

*por isso é simples
descobre a força do que é original.
Sol de muito tempo
entre noites dormindo
acorda e ilumina e ascende
e é força e é fogo e é ferro
Verbo – silêncio vivo
Criador das montanhas
e fundador de um reino onde a palavra é inútil.*

*Amilcar de Castro
(CASTRO, apud BRITO, 2001)*



Ester Grinspum

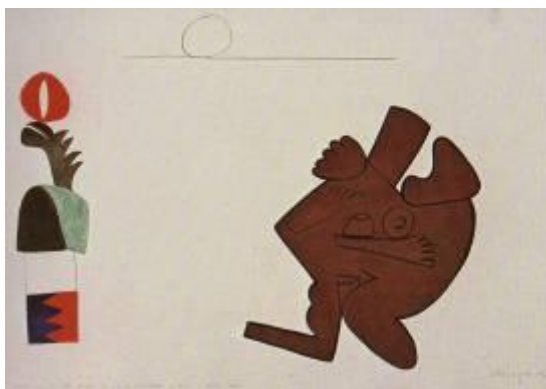
in **Elementos Biográficos**



37. À esq. Ester Grinspum, [**Espaço de Amostragem**], 1982. Lápis e aquarela s/ papel, 70x100 cm. Coleção da artista.



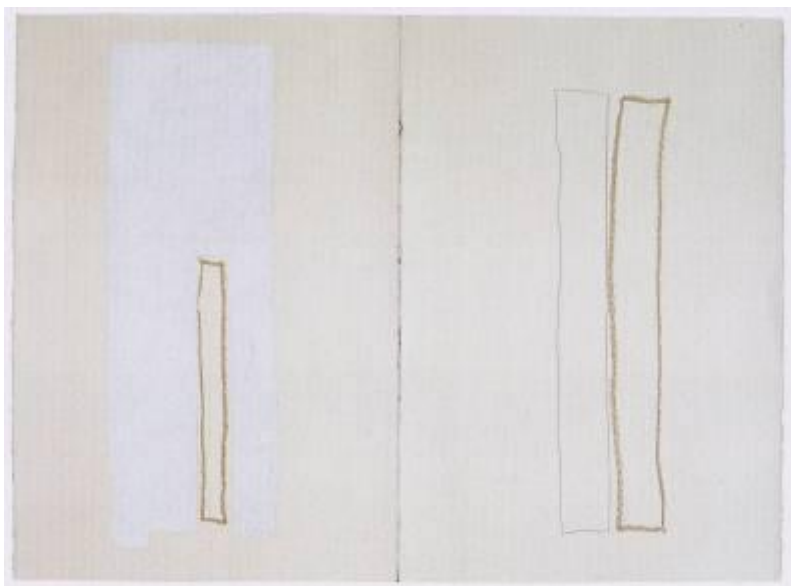
38. À esq. Ester Grinspum, **[Sobre uma têmpera egípcia I]**, 1982. Grafite s/papel artesanal, 50x60 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.
39. À dir. Ester Grinspum, **[Sobre uma têmpera egípcia II]**, 1982. Aquarela e grafite s/papel artesanal, 50x60 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.
40. À esq. Ester Grinspum, **[Sobre uma têmpera egípcia III]**, 1982. Aquarela e grafite s/papel artesanal, 50x60 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.
41. À dir. Ester Grinspum, **[Sobre uma têmpera egípcia IV]**, 1982. Aquarela e grafite s/papel artesanal, 50x60 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.



42. Ester Grinspum, [**Onde um eu era havia um círculo desenhado a lápis – Amor Ícone, nº 16**], 1985. Aquarela e grafite sobre papel, 56x76 cm. Coleção particular.
43. Ester Grinspum, [**Onde um eu era havia um círculo desenhado a lápis – Amor Ícone, nº 17**], 1985. Aquarela e grafite sobre papel, 56x76 cm. Coleção particular.
44. Ester Grinspum, [**Onde um eu era havia um círculo desenhado a lápis – Amor Ícone, nº 18**], 1985. Aquarela e grafite sobre papel, 56x76 cm. Coleção particular.



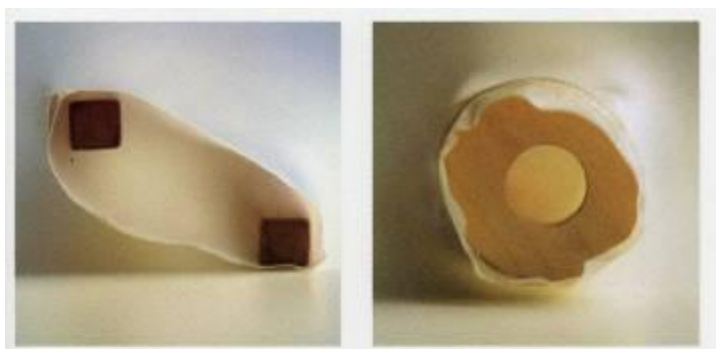
45. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1988. Aquarela s/papel, dimensão desconhecida. Acervo do MAM -Museu de Arte Moderna de São Paulo.
46. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1988. Aquarela s/papel, dimensão desconhecida. Acervo do MAM -Museu de Arte Moderna de São Paulo.



47. Ester Grimpum, [**Os duplos**], 1989. Lápis, aquarela e *oilstick* s/papel, 150x200 cm. Coleção Jorge Grinspum.



48. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1990. Colagem em papel e desenho em *oilstck*, dimensão desconhecida. Acervo do MAM - São Paulo
49. À esq, Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1991. Colagem em papel e desenho em *oilstck*, 70x50 cm. Acervo do MAM - São Paulo
50. Ester Grinspum, **[Luz]**, 1991. Ferro recoberto com madeira, 150x40x40 cm. Coleção particular.



51. Ester Grinspum, **[Partie]**, 1994. Madeira e papel, 12xØ5 cm. Coleção da artista.

52. À dir, Ester Grinspum, **[Deux]**, 1994. Papel madeira e resina, 25 a 130 cm de largura x 2 a 5 cm de diâmetro. Coleção particular. À esq, Ester Grinspum **[Je]**, 1994. Papel madeira e resina, 25 a 130 cm de largura x 2 a 5 cm de diâmetro. Coleção particular.



53. Ester Grinspum, **[Balzac]**, 1995. Cerâmica: 1 peça: 150xØ50 cm; 1 peça: 150xØ90 cm; 2 peças: 60xØ50 cm; 1 peça: 10xØ50 cm. Coleção particular.



54. Ester Grinspum. **[Borne-frontière]**, 1995. Madeira, 20x60 cm. Coleção particular.



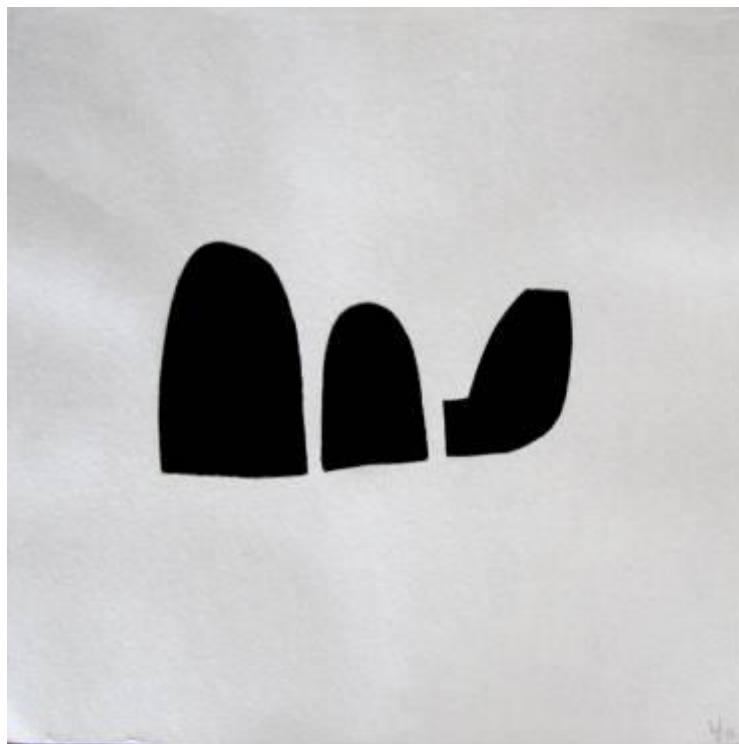
55. Ester Grinspum, **[Do Lugar]**, 1997. Ferro soldado e grafite, 180x80 cm Acervo da Pinacoteca Municipal, Centro Cultural São Paulo, SMC, PMSP. Vista da exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1997.



56. Ester Grinspum, [**Livro Negro**], 1998. Madeira pintada, 10xØ100 cm. Coleção particular.

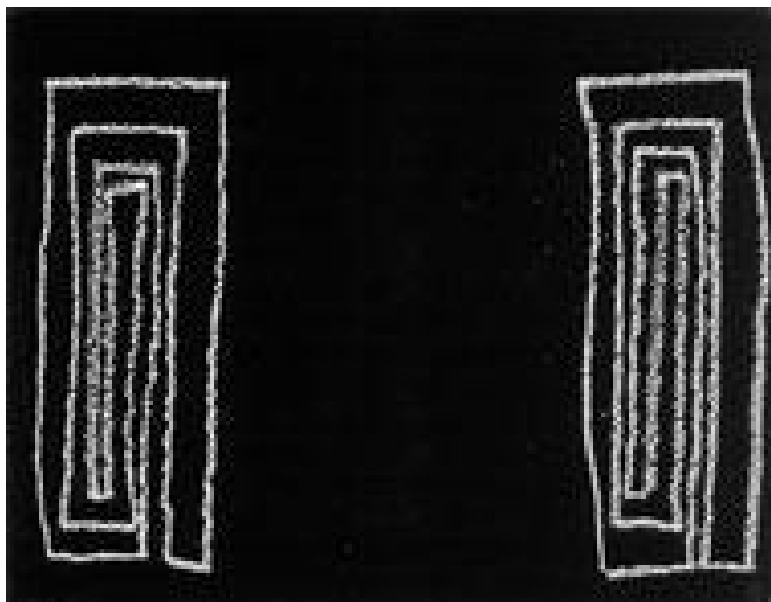


57. Ester Grinspum, **convite para a exposição de ilustrações**, 2003, Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo.

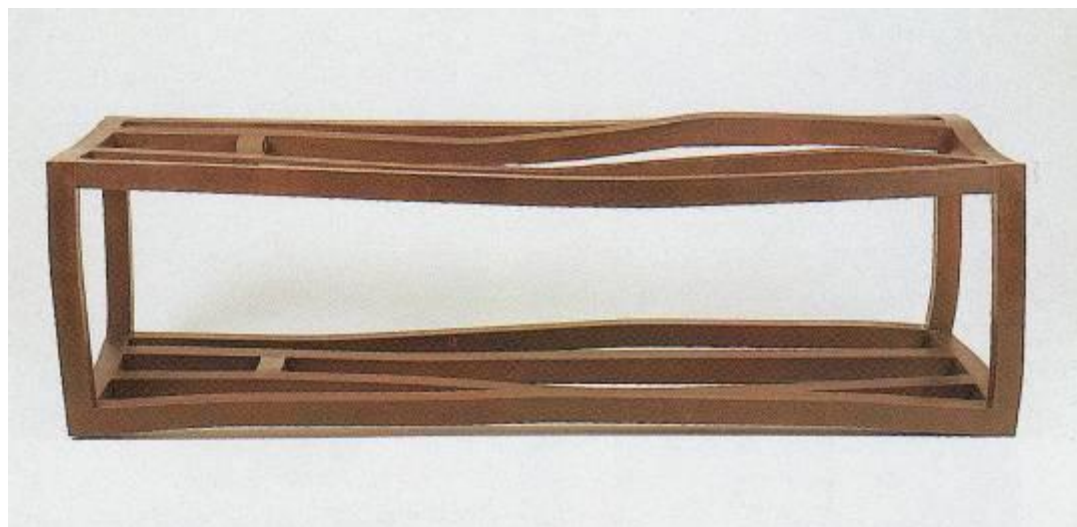


58. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 2007. Lápis carvão s/ papel, 52x52 cm. Coleção da artista.

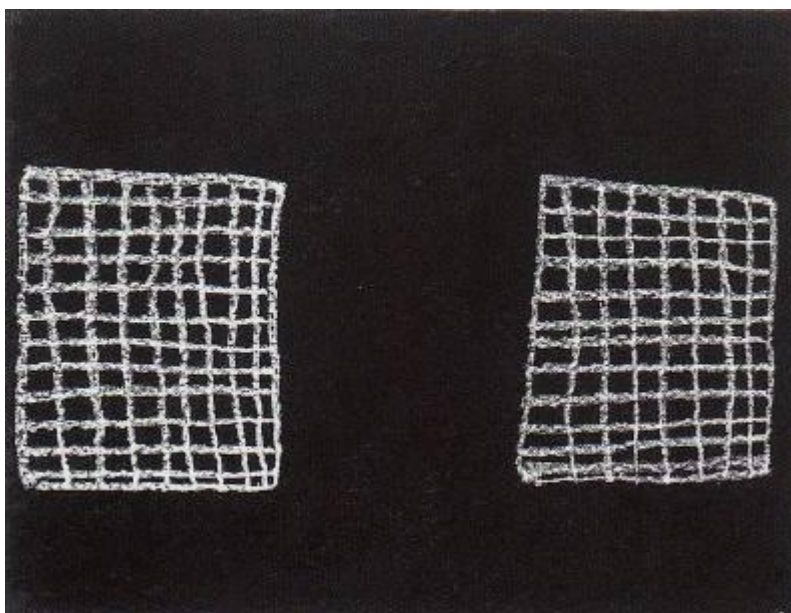
***in* Percursos Criativos entre Desenhos e Esculturas**



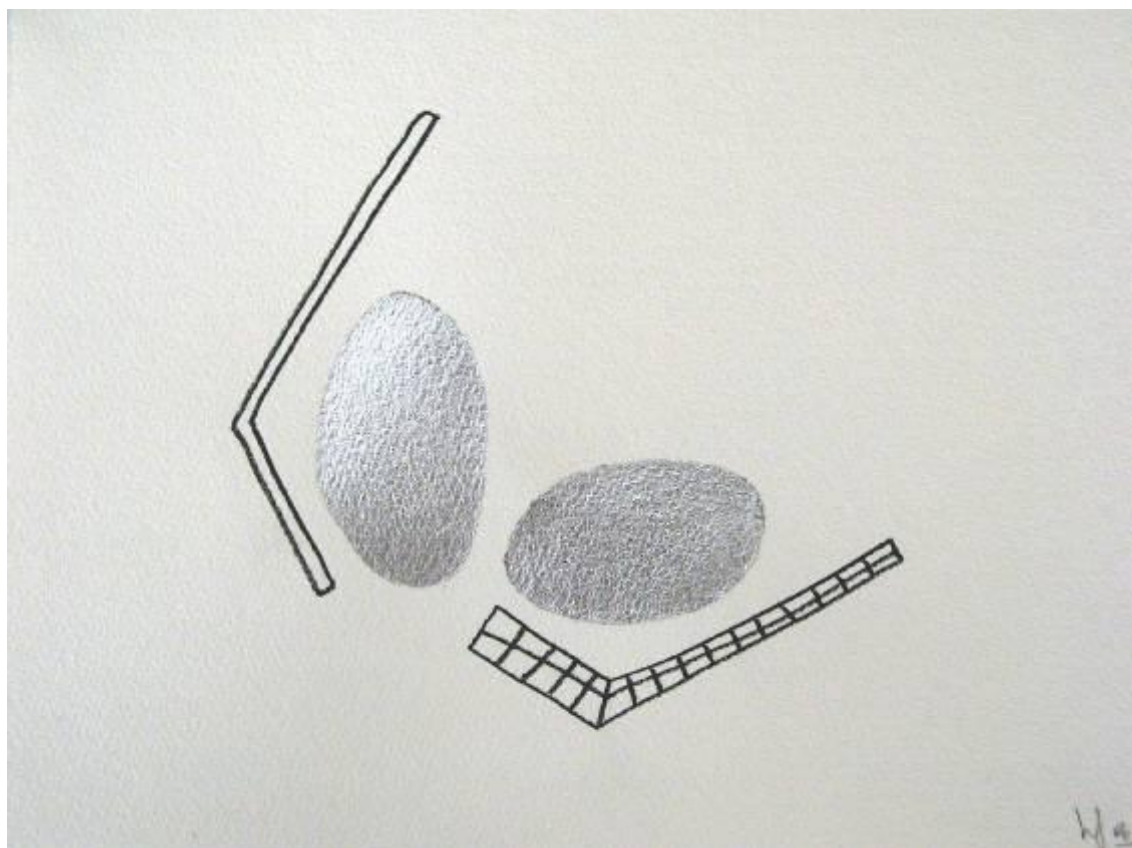
59. Ester Grinspum, **A trama das Idéias**, 1988. Acrílica e bastão de óleo s/ papel, 70x100 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo



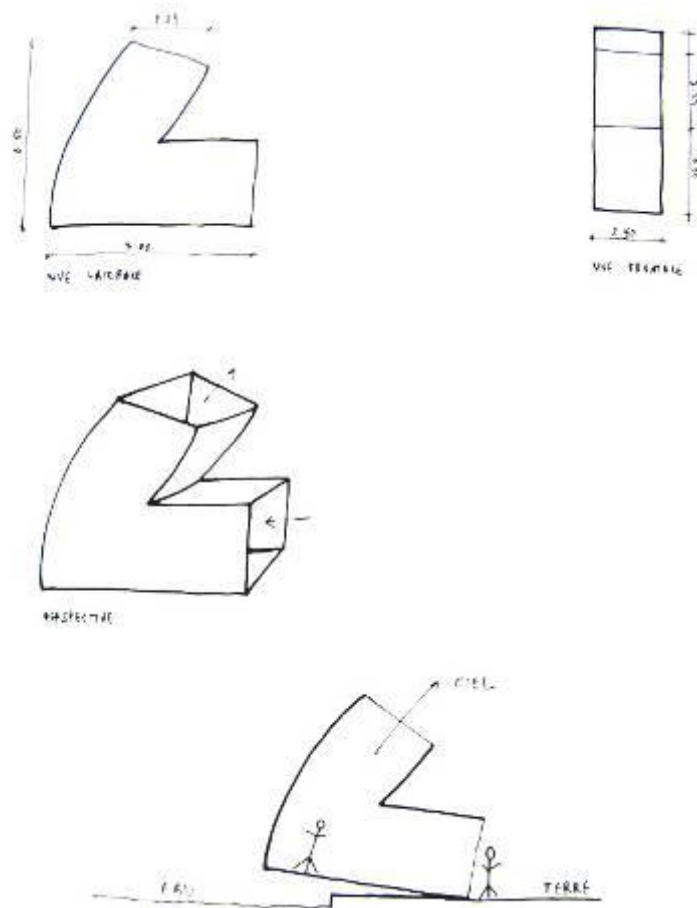
60. Ester Grinspum, **Sombra**, 1992. Ferro recoberto com madeira, 60x190x60 cm. Coleção Particular.



61. Ester Grinspum, **A trama das Idéias**, 1988. Acrílica e bastão de óleo s/ papel, 70x100 cm. Coleção particular.



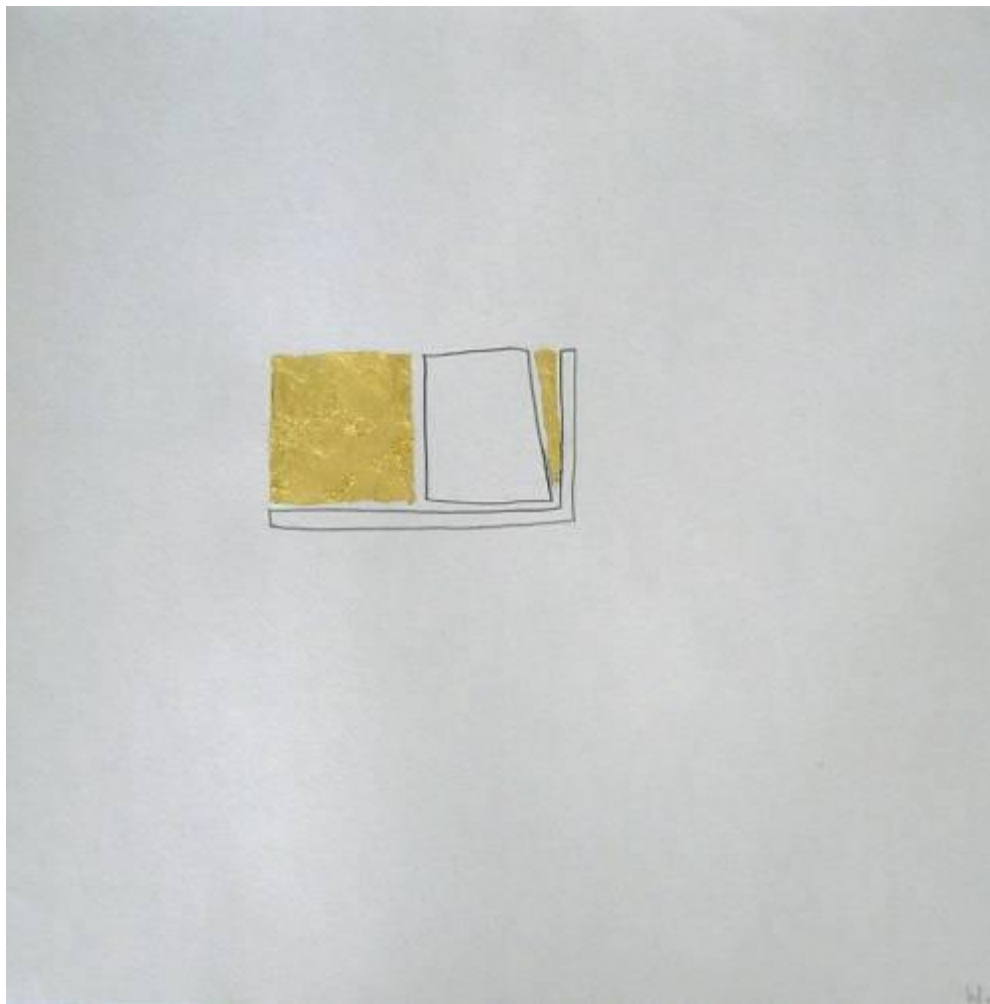
62. Ester Grinspum, [Sem Título], 2007. Folha de prata e grafite s/ papel, 52x40 cm. Coleção da artista.



63. Ester Grinspum, desenho-projeto para escultura **Entrada Livre**, 1991.



64. Ester Grinspum, **Entrada Livre (Freigang)**, 1991. Malha de ferro amarrada, 650x750x230 cm. Biene, Suíça



65. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 2007. Folha de ouro e grafite s/ papel, 52x52 cm. Coleção da artista.



66. Ester Grinspum, **O chão e as mesas**, 2002. Madeira, seda e folhas de cobre, dimensão desconhecida. Coleção da artista, São Paulo.



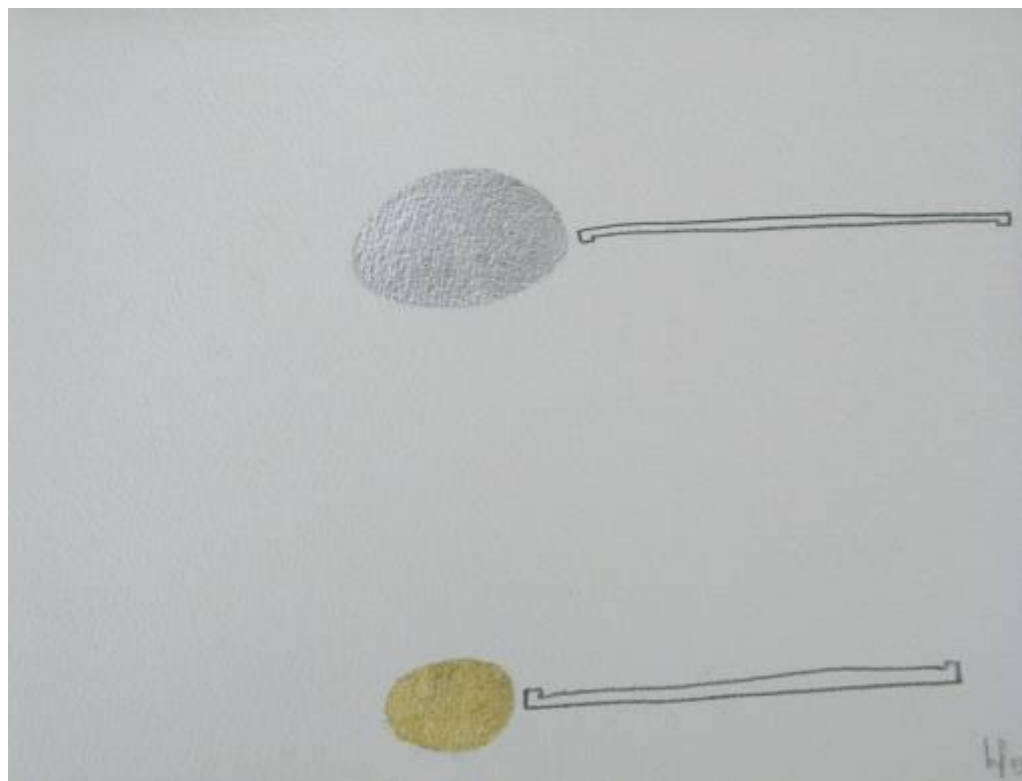
67. Ester Grinspum, **Do lugar**, 1997. Da direita para esquerda: 1. Vidro, 41xØ18 cm; 2. Jaca-do-Pará, 38,5xØ18 cm; 3. Pau-marfim, 26xØ30 cm; 4. Madeira e folha de chumbo, 25xØ18,5 cm; 5. Cedro, 3xØ36 cm. Exposição Galeria Marília Razuk, São Paulo.



68. Acima. Ester Grinspum, detalhe da série **Os invisíveis**, 2004. Vidro, Ø 34,5 cm. Coleção da artista.
69. Abaixo. Ester Grinspum, série **Os invisíveis**, 2004. Vidro, dimensões variadas. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. À direita, detalhe.



70. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 2004. Lápis s/papel, 52x52 cm. Coleção da artista.



71. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 2007. Folha de prata, folha de ouro e grafite s/ papel, 52x40 cm. Coleção da artista.

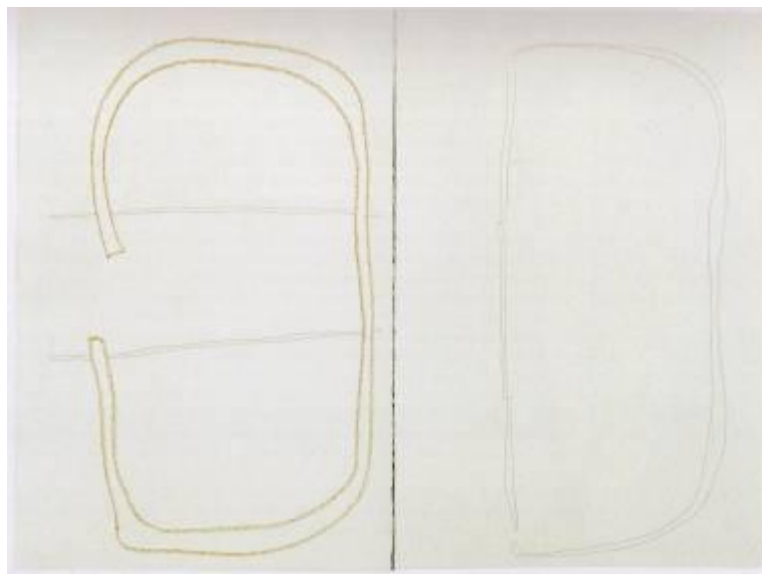


72. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 2003. Folhas de alumínio, 35x60x50 cm. Coleção da artista.

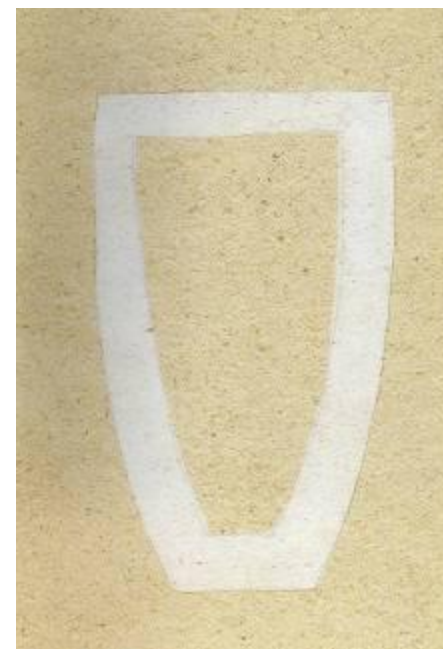
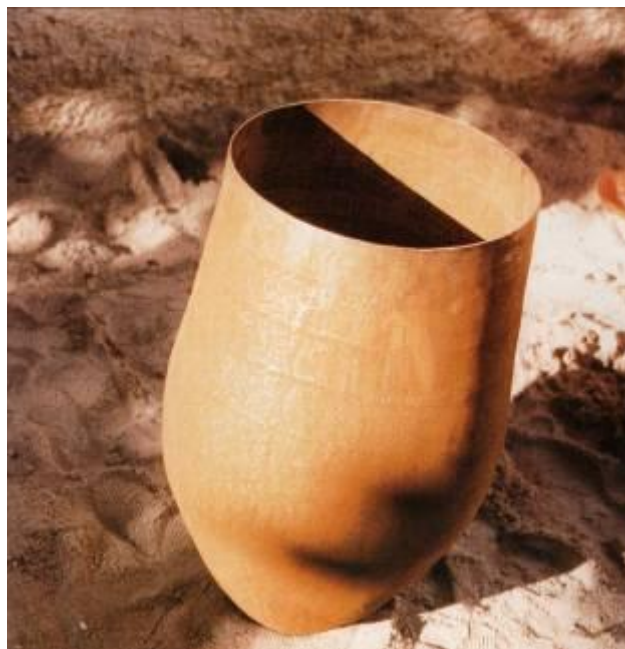
*Em mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido.
O espaço serve para isso.
(BACHELARD, 1988).*



73. Ester Grinspum, [**Sem Título**], 2003. Vidro, Ø27x35 cm. Coleção particular.



74. À esquerda. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1991. Ferro soldado, 350xØ250 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP - São Paulo
75. À direita. Ester Grinspum, **Os duplos**, 1989. Lápis, aquarela e *oilstick* s/papel, 150x200 cm. Coleção da artista.



76. À esquerda. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1990. Ferro, dimensões desconhecidas. Coleção particular
77. À direita. Ester Grinspum, **[Sem Título]**, 1999. Grafite e papel, dimensões desconhecidas. Coleção particular



78. Ester Grinspum, **Mesa de Livros**, 1999. Madeira e marfim, 70x220 cm Col. Dominique Cristofoli, Paris. Vista da exposição no Museu de Langres.



79. Ester Grinspum, **Grupo móvel: a taça de Sócrates, Platão e coluna sem fim**, 1994. Madeira, 150x145x29 cm.
Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Desenhar é várias coisas.

É lançar a linha no espaço, anarquicamente, mas com aquela ordem interna que só quem faz sabe.

É estabelecer um continente, que aparentemente não contém nada, mas onde pode caber tudo (e onde cabe o vazio que é nada e tudo ao mesmo tempo).

É criar relações entre coisas, dando pesos e valores.

É falar de objetos e fazê-los falar.

E finalmente é lançar um olhar para a realidade, procurando e achando significados.

Dezembro de 2006.

Ester Grinspum

(GRINSPUM, apud DERDYK, 2007)



***in* Elementos Biográficos**



80. Paulo Monteiro, [**Sem título**], 1985. Óleo s/tela, dimensão desconhecida. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



81. À esquerda. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1986. Ferro, 20x90x2 cm.
 82. À direita. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1986. Ferro, 90x92x20 cm.



83. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1989. Lápis sobre papel, dimensão desconhecida. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



84. À esquerda. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1990 Grafite sobre papel, 30x24 cm Livro *Paulo Monteiro: Desenhos*, Coleção Goeldi, 1991, p.16.

85. À direita. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1990 Grafite sobre papel, 30x24 cm Livro *Paulo Monteiro: Desenhos*, Coleção Goeldi, 1991, p.08.



86. À esquerda. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1990. Relevo, dimensão desconhecida. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



87. À esquerda. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1993. Chumbo, dimensão desconhecida.
88. À direita. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1993. Chumbo, dimensão desconhecida.



89. À direita. Paulo Monteiro , **[Sem Título]**, 1992. Lápis sobre papel, dimensão desconhecida. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
90. À esquerda. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1992. Pintura, dimensão desconhecida. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



91. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1998. Obras em chumbo fundido, medindo aproximadamente 60x50x50 cm. Foto do catálogo da exposição de 1998 na Galeria Marília Razuk, São Paulo.



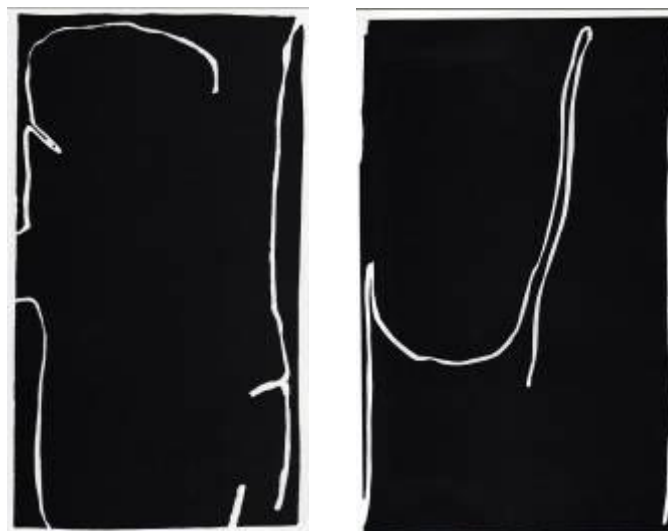
92. À esquerda. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1998. Guache s/papel, 99,5x70 cm.
 93. À direita. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1998. Guache s/papel, 99,5x70 cm.



94. 95. 96. Paulo Monteiro, [**Ateliê**], fotos publicadas no catálogo da exposição de 2000. Galeria Marília Razuk, São Paulo.



97. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 2000. Chumbo, 36x40x41 cm.



98. À esquerda. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 2003. Gravura, 30x22 cm. Coleção particular.
99. À direita. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 2003. Gravura, 30x22 cm. Coleção particular.

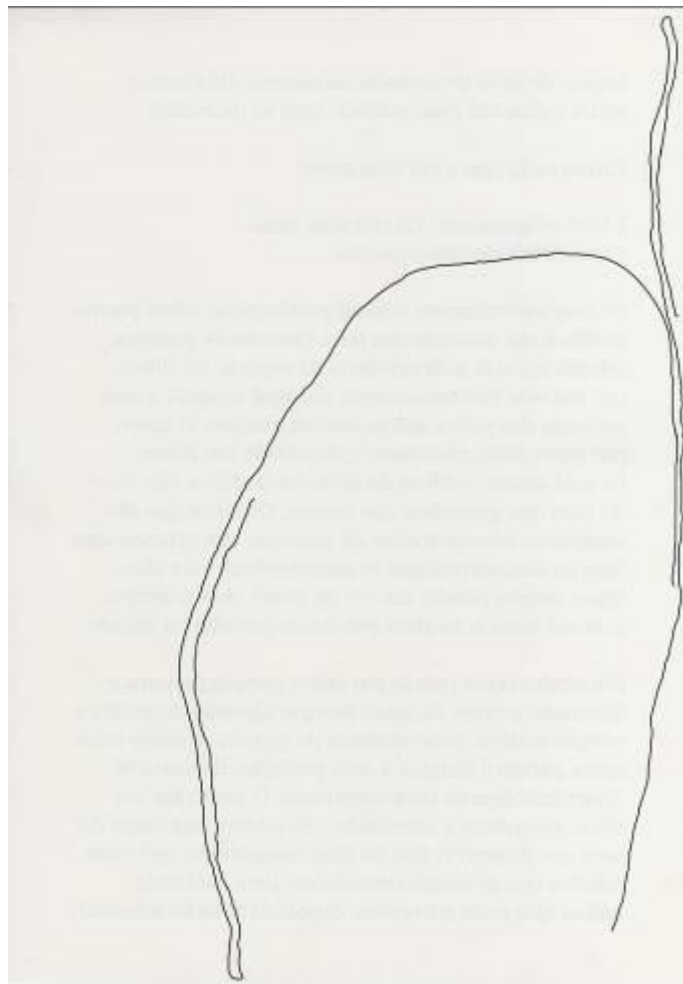
***in* Percursos Criativos entre Desenhos e Esculturas**



100. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1990. Chumbo fundido, aproximadamente 14x Ø16 cm. Coleção particular.



101. Paulo Monteiro, [**Sem Título**], 1990. Grafite sobre papel, 30x24 cm. Livro *Paulo Monteiro: Desenhos*, Coleção Goeldi, 1991, p.24.



102. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 2007. Desenho de técnica e dimensões desconhecidas. Impressão 30x21 cm. Livro *Duzentas Fantasia Gráficas*, 2007, Oswaldo Corrêa da Costa e Paulo Monteiro.



103. À esquerda. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1987. Madeira e alumínio, 23x12x8 cm. Coleção do artista. Ao lado, detalhe.



104. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1987. Alumínio, 50x40 cm. Coleção do artista.



105. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1990. Grafite sobre papel, 30x24 cm. Livro *Paulo Monteiro: Desenhos*, Coleção Goeldi, 1991, p.12



106. Paulo Monteiro, **Projeto Parede**, 2006. Chumbo fundido, 300 kg divididos em três segmentos por 200 cm de parede. Museu de Arte Moderna de São Paulo.



107. Paulo Monteiro, **Formassas**, 2006. Projeto para instalação no Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo.



108. Paulo Monteiro, **Formassas**, 2006. Argila, instalação com 5 peças de dimensões variadas que somam 4 toneladas, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo.



109. Paulo Monteiro, **[sem título]**, 2000. Chumbo fundido, dimensões variadas. Vista da exposição na Galeria Marília Razuk, São Paulo.



110. À direita. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, final da década de 90. Estanho fundido, aproximadamente 13x Ø8 cm.
Coleção particular. Ao lado, detalhe.



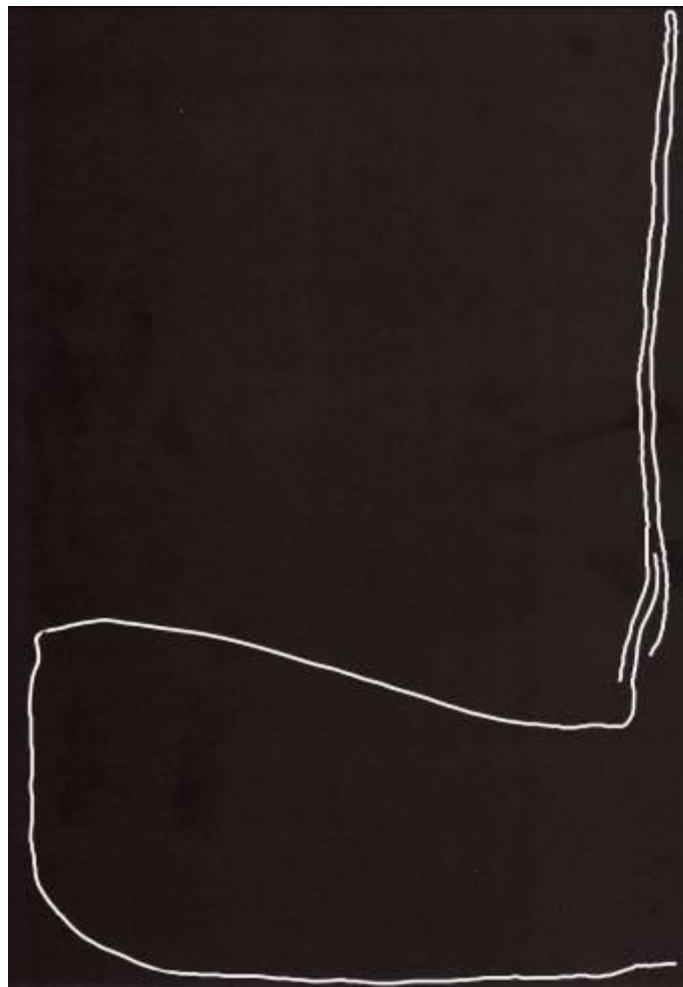
111. À esquerda. Paulo Monteiro, s/ data. Argilas e madeira, dimensões variadas. Vista do ateliê do artista.
 112. À direita. Paulo Monteiro, s/ data. Argila, aproximadamente 7x Ø5,5 cm. Vista do ateliê do artista.



113. À esquerda. Paulo Monteiro, s/ data. Argilas, chumbo e madeira, dimensões variadas. Vista do ateliê do artista.
114. À direita. Paulo Monteiro, s/ data. Estanho fundido, dimensões variadas. Vista do ateliê do artista.



115. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1998. Chumbo fundido, aproximadamente 60x50x50 cm. Coleção particular.



116. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 2007. Desenho de técnica e dimensões desconhecidas. Impressão 30x21 cm. Livro *Duzentas Fantasia Gráficas*, Oswaldo Corrêa da Costa e Paulo Monteiro.



117. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 1990. Grafite sobre papel, 30x24 cm. Livro *Paulo Monteiro: Desenhos*, Coleção Goeldi, 1991, p.38.



118. Paulo Monteiro, **[Sem Título]**, 2000. Chumbo fundido, aproximadamente 16x3,5x3 cm. Coleção do artista.



119. Paulo Monteiro, **[Sem Título]** , 1989. Lápis sobre papel, dimensão desconhecida. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

*Insustentável, único,
invade as órbitas, a face amorfa das paredes,
e a miséria dos minutos,
e a força sustida das coisas,
e a redonda e livre harmonia do mundo.*

- E o poema faz-se contra o tempo e a carne.

Herberto Helder
O Poema (fragmento), *Poesia Toda*, Editora Plátano, Lisboa, 1973.

Fontes

AMILCAR DE CASTRO

LIVROS E CATÁLOGOS

AGUILERA, Yanet (Org.). **Preto no Branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro**. Editora UFMG, Belo Horizonte; Discurso Editorial, São Paulo, 2005.
Figuras: 5 e 6, 13 a 15.

ALVES, José Francisco; DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **Amilcar de Castro: Uma Retrospectiva**: catálogo. 5ª Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 2005.
Figuras: 11, 24, 25, 32, 34 e 36 (abaixo).

BRITO, Ronaldo de. **Amilcar de Castro**. Takano Editora, São Paulo, 2001.
Figuras: 1 a 4, 12, 16 a 21, 23, 27 e 31.

KOLANS GALERIA DE ARTE (Belo Horizonte, MG). GALERIA DE ARTE ESPAÇO UNIVERSITÁRIO – UFES (Vitória, ES). MUSEU DE ARTE MODERNA ALUÍSIO MAGALHÃES – MAMAM (Recife, PE). **Amilcar de Castro**: catálogo. Belo Horizonte, Vitória, Recife, 1999.
Figura: 35.

MARZANO, Angelo (Cur.). **Amilcar de Castro: desenhos e esculturas**: catálogo. Galeria de Arte UFF, Niterói, abril a maio de 1993.
Figura: 22.

INTERNET

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=308&menu=t1&letra=C&pagina=8>
Figura: 9

OUTRAS

5ª BIENAL DO MERCOSUL. Acessoria de Imprensa. Porto Alegre, outubro de 2005.
Figura: 26.

GRAMOLELLI, Mariana Gambini D.
Figuras: 7, 8, 10, 28 a 30, 33 e 36 (acima).

ESTER GRINSPUM

LIVROS E CATÁLOGOS

CHIARELLI, Tadeu (coord.). **Ester Grinspum: Uma Antologia**: catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2004.
Figuras: 37 a 41, 47, 49, 50, 54 a 56, 64, 66, 68 a 70, 75 e 79.

CYROULNIK, Philippe. **Ester Grinpum**: catálogo. Le 19 - Centre Régional d'Art Contemporain, Montbéliard, França, janeiro a março de 1998.
Figuras: 52, 53, 60, 61 e 67.

LEENHARDT, Jacques. **Ester Grinspum**: catálogo. Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, março a abril de 1991. Passargada Arte Contemporânea, Recife, março a maio de 1991.
Figura: 63.

MARÍLIA RAZUK GALERIA DE ARTE (São Paulo, SP). **Ester Grinspum – História**: catálogo. São Paulo, abril de 2003.
Figura: 73

MORAES, Frederico. **Ester Grinspum: Onde um eu era havia um círculo desenhado a lapis – Amor Ícone**: catálogo. Galeria Paulo Figueiredo, Brasília, agosto a setembro de 1985. Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro, setembro de 1985.

Figuras: 42 a 44.

QUETTIER, Philippe. **Ester Grinspum**: catálogo. Langres – Musée d'art et d'histoire, Langres, França, junho a setembro de 1999.

Figuras: 76 a 78

INTERNET

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1643&menu=t1&letra=G&pagina=8>

Figura: 45

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1645&menu=&letra=G&pagina=8>

Figura: 46

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=891&menu=t1&letra=G&pagina=8>

Figura: 48

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1638&menu=&letra=G&pagina=8>

Figura: 59

OUTRAS

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Acervo da Biblioteca. São Paulo, SP.

Figura: 57

GRAMOLELLI, Mariana Gambini D.
Figuras: 51, 58, 62, 65, 71, 72 e 74.

PAULO MONTEIRO

LIVROS, CATÁLOGOS E FOLDER

AMADO, Guy. **Exposições: Paulo Monteiro, Rubens Espírito Santo, Helena Pessoa, Geórgia Kyriakakis, Laura Huzak Andreato, Carmela Gross**: folder. Maria Antônia, Centro Universitário da USP, São Paulo, março a maio de 2006.
Figuras: 107 e 108.

CHIARELLI, Tadeu, (Apres.). **Projeto Parede: 10 anos**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2007.
Figura: 106

CHIARELLI, Tadeu (Org.). **Amilcar de Castro - Tangenciando Amilcar**: catálogo. Série Diálogos, Santander Cultural, Porto Alegre, 2002.
Figura: 97.

COSTA, Oswaldo Corrêa da (texto); MONTEIRO, Paulo (desenhos). **Duzentas Fantásias Gráficas**. Yangraf Gráfica e Editora, São Paulo, 2007.
Figuras: 102 e 116.

MARÍLIA RAZUK GALERIA DE ARTE (São Paulo, SP). **Paulo Monteiro**: catálogo. São Paulo, setembro a outubro de 1998.
Figuras: 91 a 93 e 115.

MARÍLIA RAZUK GALERIA DE ARTE (São Paulo, SP). **Paulo Monteiro**: catálogo. São Paulo novembro a dezembro de 2000.

Figuras: 94 a 96 e 109.

MARÍLIA RAZUK GALERIA DE ARTE (São Paulo, SP). **Paulo Monteiro**: catálogo. São Paulo agosto a setembro de 2003.
Figuras: 98 e 99.

PAULO FIGUEIREDO GALERIA DE ARTE (São Paulo, SP). **Paulo Monteiro**: catálogo. São Paulo, junho de 1993.
Figuras: 87 e 88.

TASSINARI, Alberto. **Paulo Monteiro: Esculturas**: catálogo. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, março a abril de 1987.
Figuras: 81 e 82.

TASSINARI, Alberto (texto). **Paulo Monteiro: Desenhos**. Coleção Goeldi. Editora Duas Cidades, São Paulo, 1991.
Figuras: 84, 85, 101, 105 e 117.

INTERNET

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1524&menu=t1&letra=M&pagina=25>
Figura: 80.

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1647&menu=&letra=M&pagina=25>
Figura: 83.

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1650&menu=t1&letra=M&pagina=25>
Figura: 86.

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=2137&menu=t1&letra=M&pagina=26>

Figura: 89.

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1631&menu=&letra=M&pagina=25>

Figura: 90.

<http://www.mam.org.br/2008/portugues/acervoDetalhes.aspx?id=1646&menu=t1&letra=M&pagina=25>

Figura: 119.

OUTRA

GRAMOLELLI, Mariana Gambini D.

Figuras: 100, 103, 104, 110 a 114 e 118.