

AMILCAR DE CASTRO
MARCO TULIO RESENDE
THAÏS HELT

22 DE MAIO A 30 AGOSTO 2015
CURADORIA OBRAS AMILCAR DE CASTRO: ALLEN ROSCOE

Amílcar

DO RISCO AO RISCO

Produção
Production

Iniciativa
Initiative

Patrocínio
Sponsorship

Realização
Realization



4ART
PRODUÇÕES CULTURAS

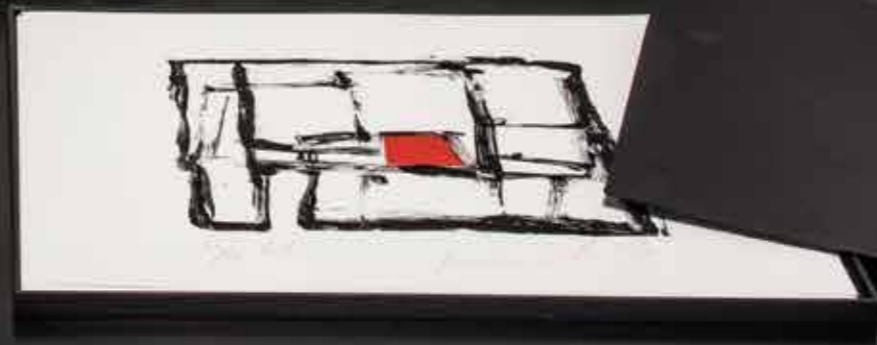
FUNDAÇÃO VALE



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA













FUNDAÇÃO VALE

A Fundação Vale apresenta a exposição Códice – do risco ao risco, uma coletiva que reúne no Museu Vale trabalhos de três artistas mineiros: Amilcar de Castro (in memoriam), Marco Tulio Resende e Thaïs Helt.

A exposição, pensada sobre o universo gráfico dos três artistas, cujo processo criativo reverbera-se através do campo das ideias, dos anseios, das pesquisas e da observação dos objetos, tem como cerne “o livro”, revisitado nesta mostra através de produções inéditas especialmente criadas para o Museu Vale por Thaïs Helt (gravuras, livros-objeto, desenhos) e Marco Tulio Resende (desenhos e livro pintura), bem como obras do mestre Amilcar de Castro, litografias, esculturas e pela primeira vez os seus poemas.

A exposição Códice - do risco ao risco, traz a público, de forma concreta, o processo de criação singular do universo particular desses três artistas, tendo em comum as suas vivências, sendo Amilcar a linha condutora desta exposição.

Com esta mostra, a Fundação Vale reitera seu objetivo de valorização e promoção da arte, preservação da cultura e propagação da mesma para o maior número de pessoas, trazendo ao Museu Vale - instrumento condutor dessa iniciativa - mostras de artistas com trajetórias singulares entre as diversas linguagens da arte contemporânea. Por meio de seu Programa Educativo, a Fundação também contribui de forma eficaz na disseminação de conhecimento e valorização da cidadania.

GEORGE HELT

“(...) E das duas, uma: ou o poço era muito fundo ou então o tombo era muito devagar. Enquanto ia caindo, teve tempo até demais para olhar à volta e pensar no que estava para acontecer. Olhou para as paredes do poço e reparou que estavam cheias de armários e prateleiras com mapas e gravuras. Tirou de uma prateleira um pote em que estava escrito Compota de Laranja e que viu estar vazio. Tentou colocar em outra prateleira que passou ao lado. (...)”

LEWIS CARROLL EM AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS.

A partir de agora não temos formato próprio. Eu te darei toda a medida do meu corpo e cada dia será uma passagem para uma noite mais perfeita e um túnel mais iluminado e próximo. Saber achar a chave que abre o jardim onde penetro na perfeição das palavras... O sonho de Alice, o Jardim Proibido; o Jardim Fechado; o Jardim das Delícias; o Jardim do Éden. Uma imagem dentro de uma imagem, este é o País das Maravilhas: passando de uma porta a outra; de um túnel a um poço; de dez a duas polegadas a dois ou quatro metros.

Todos os nossos guardados, nossas lembranças e recordações, nosso passado, nosso presente e futuro. Tudo aflora e se abre diante de nossos olhos. Abrimos gavetas, reviramos caixas. Encontramos o elo perdido. Não são recordações; são memórias do presente, atuais. Cada momento, cada minuto nos reserva uma surpresa, como a caixa de doces ou o vidro com licor. Podemos crescer ou diminuir. Como acharmos melhor.

Passeio pelo Jardim e ali estou eu, resguardado. Nada morto, nada inerte. As narrativas de histórias e acontecimentos são vivas. Elas ecoam em nosso pensamento e viajamos no tempo, não importa qual. É o poço em que caímos: o nosso subconsciente. É nesse momento que nos encontramos com nós mesmos e é ali, dentro daquela caixa de surpresas, daquela caixa de pandora, que passamos a nossa experiência epifânica, de realização, no sentido de compreender a essência das coisas e de podermos dizer: *“I’ve just had an epiphany”*.

SUMÁRIO

21	SIGNOS EM ROTAÇÃO - OU O TEMPO COSTURADO ADOLFO MONTEJO NAVAS
39	TRÊS GUIGNARDIANOS CONTEMPORÂNEOS FATIMA PINTO COELHO
49	AMILCAR DE CASTRO
81	MARCO TULIO RESENDE
129	THAÏS HELT
176	INGLÊS

“O tempo é a minha matéria”

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

“O homem tem suas ilimitações”

MARCO TULIO RESENDE

ADOLFO MONTEJO NAVAS

SIGNOS EM ROTAÇÃO - OU O TEMPO COSTURADO

1. NAS CESURAS DO TEMPO

Quando Giorgio Vasari desvela em 1550 que “a pintura e a escultura são na realidade irmãs, nascidas de um mesmo pai, o desenho”, já se reconhece melhor que se houve um antes na expressão do ser humano, no começo dos signos inaugurais, em que a separação do desenho e a escrita ainda não existia como tal, este grau zero da escrita era a inscrição do gesto já como visualidade. **Códice**, entre outras coisas, parece querer remontar-se a este arcano onde o material e o imaterial do signo não se discernia no descobrimento do olhar, da imaginação, do pensamento. E assim era desenho, pictograma ou suas combinações. Daqui que a atualidade intemporal do desenho esteja sempre no gesto, nesse traço híbrido por natureza que faz sobreviver certa tarefa atávica de criação de sentido.

Se as enciclopédias apontam para Códice como o antecedente do livro formalizado pela imprensa, resulta proveitoso discernir entre a proximidade etimológica de Códice e código, já que o segundo termo refere-se a um uso legislativo, normativo. O Codex formalizado na mostra do Museu Vale recupera a sua liberdade semântica. Assim, a costura que em **Códice** vincula os três artistas se pauta não só pelo exercício do desenho, cada vez mais ampliado no caso de Marco Tulio e Thaís Helt, como pelo exercício da escrita como fonte originária

de criação (poesia, caligrafia, reflexão, desenho) e até pela vivência de que suas obras são entretempos, capazes de desarmar as armadilhas temporais mais lineares. O registro gráfico que se desprende recebe as informações visuais que subministram os suportes e as atitudes artísticas que abrigam uma escrita maleável, expandida para o curso de páginas diversas, páginas tridimensionais, páginas-esculturas (obras-livro como os livros-objeto e livros de artista) ou páginas-gravuras. Há uma forte materialização da escrita como caligrafia, desenho, e há uma metamorfose signica que sabe ganhar outras dimensões, saindo da condição planar (cadernos-livros imensos, pinturas-murais, litografias, gravuras ensambladas, livros-objeto). Há portanto uma costura múltipla entre essas vertentes, uma escrita artística, física como a caligrafia matérica que é o desenho aplicado a formas diferentes e que sonha em parte com aquele livro-quimera de Mallarmé que conteria tudo, o mundo.

Daí também que o subtítulo **O risco do risco** chame a atenção para o perigo que representa o desenho, para seu lado abissal, mas, ao mesmo tempo, para o desenho de um perigo que está além da linguagem, só plausível de ser nomeado pelos seus signos. Não é em vão que os três artistas de **Código** fazem parte da grande experimentação que abriu o desenho contemporâneo, aquela que responde à quebra da representação (inscrita como tal no conceito legível de mimese) que instaurou a arte mais próxima, pois como aponta Agnaldo Farias, “a representação, mais do que nunca se sabe, não se confunde com a coisa”¹. De fato, até que ponto o desenho não é sempre mais revelado que representado? E ainda mais velado que revelado?

Como sabemos, a natureza exterior das coisas, das aparências do visível, não é tudo o que existe no real nem constitui seu último fundamento. Desta maneira, o que permanece oculto, entrevisto, faz parte da obra de arte, sobretudo da impronta do desenho, de suas linhas, tramas, manchas, texturas... como um reconhecimento que se sabe parcial, não absoluto. Não obstante, também sob o signo de Alice no País das Maravilhas acontece a exposição de **Código**: a sua plural chamada perceptiva (muito enfática e eclética na obra de Marco Tulio Resende e Thaís Helt) para um mergulho na imagem que se produz por

uma razão de conhecimento/autoconhecimento, assim como seguia Alice ao coelho sob os signos em rotação que a realidade e a ficção ofereciam embaralhadamente.

Esses signos em rotação (conforme a expressão de Octavio Paz) parecem ter começado com um simples risco numa pedra², uma marca gráfica indistinta (o desenho de uma caligrafia ou vice-versa, signos cuneiformes ou hieróglifos), o que já aconteceu, por exemplo, na Mesopotâmia ou nos muros do templo de Karnak em Tebas (Antigo Egito), metamorfoseando-se até agora como um sistema gráfico (escritura-desenho e escritura-gravada) que, como poemas visuais primeiros, foram reunindo compreensão e contemplação, unidades e constelações de signos fundadores de sentido.

2. A PALAVRA MAIS ESCULTÓRICA AMILCAR DE CASTRO

No princípio da palavra escultórica, o verbo de Amilcar de Castro é reconhecidamente desenho, o nascimento de uma dimensão tridimensional a partir de outra bidimensional. (Aliás, os desenhos muito cedo ganharam presença expositiva na trajetória de Amilcar e com independência de serem considerados preparatórios ou destinados ao campo da escultura). Flagrar a origem em signos, aliás inapeláveis – sem possibilidade de emenda –, está no imaginário do artista desde o começo, quando desenhava com Guignard com lápis duro, grosso, já almejando a precisão, a concisão (a ausência de retórica ou de repetição).³ E na medida em que o desenho é traço, como apontava o artista, é direto, definitivo, lapidar, solidificado pelo primeiro gesto (“a espontaneidade do primeiro gesto”), o que representa um só gesto (o que respira certo selo oriental).

² Waldir Barreto, “Espaço desenhado”, em *Desenho: traço e espaço*, op. Cit., p.68 (“Alguns milhares de anos depois de um primeiro risco na pedra, tudo se desenha, até o infinito”).

³ Porém, a simplicidade de linhas, sempre tão sintética dos desenhos, esteja em tudo, no trabalho gráfico, litográfico, nas esculturas, com seu peso maciço e aéreo ao mesmo tempo – uma diferença com Franz Weissmann, sempre aéreo, enamorado do ar. Como acontece nas dobras levantadas do plano ou na irrupção de volumes mais corpóreos, inteiramente tridimensionais, com vãos, desenhos-frestas ou sutis deslocamentos de suas duas partes (caso da peça incluída em **Código**, no exterior da mostra).

¹ Agnaldo Farias, “Tecendo o visível”, em *Desenho: traço e espaço*, Arte 21, Brasília, 2003, pág. 4.

A chamada à origem, portanto, que entranha o desenho tem a ver sempre com esta caligrafia virgem dos signos, e até com seu caráter íntimo confessado pelo artista, e também com a sua necessidade de poesia – esse território do primordial, da unidade perdida e a cosmovisão – e, por sua vez, com a descoberta da forma na matéria como criação originária. O que tem a ver com o espírito daquelas peças mais maciças que já não se conjugam pelo vocabulário das dobras, e são mais monolíticas (sejam menires miúdos ou de toneladas), como a colocada oportunamente na entrada do Museu Vale: **Sem título** (2001) se manifesta, em seu ar compacto e inteiro, de chapa cortada em aço cor-ten, perto de uma identidade emblemática, de um monumento de caráter megalítico. Uma associação substantiva ao trabalho do escultor de Paraisópolis, como se fosse parte de uma arqueologia contemporânea (um peso do tempo que vai ficar ainda mais evidente com a leitura da seleção poética exposta para esta mostra como um correlato artístico).

Por outra parte, a possibilidade de contemplar em **Códice** pedras litográficas aproxima-se à escrita visual dos tempos mais arcaicos, na qual o suporte coloca em suspenso a materialidade do signo e a natureza do gesto, do desenho gravado, assemelhando-se ainda mais à escrita da terra ou à formação de um livro de pedra. Seus grafismos-desenhos grossos, quase agrestes, sismográficos, com o tempo irão ganhando espaço na obra de Amilcar, formas-linhas mais grossas, como acontece com a obra ao lado, uma ilustração planar que compete em dimensões com as peças mais espaciais e maiores, uma gravura (uma estrutura com três retângulos montados) que parece ficar de pé. Nesta **coleção litográfica** (de 1999) de desenho-gravura tão matérico, o equilíbrio entre figura e fundo é equacionado, fruto do traço firme, definitivo (de novo essa afinidade, eco oriental), como obedece o território da caligrafia-desenho como arte supremo. Paralelamente, o fato de poder ver desenhos serigrafados – com algum acento de cor fruto da última época – amplia o magnetismo hermafrodita que se estabelece entre o desenho e a escrita, o que acontece de novo com aquela presença do desenho grande citado qual escultura planar, que acaba por contaminar todos os registros do artista. Se, como bem aponta Yanet Aguilera, “as esculturas e os desenhos, assim como a diagramação são estudos sistemáticos dos nexos geométricos”⁴, não é tão pouco errado considerar a

⁴ Yanet Aguilera, “A marca de Amilcar”, em Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro (Org. Yanet Aguilera), Discurso Editorial /UFMG, Belo Horizonte, 2005, pág. 40.

inclusão da obra poética neste perfil que procura eixos entre o silêncio e a forma, abrir o espaço como “luz que vela e revela / a comunhão do opaco / com o espaço dos astros” (**Corte e dobra**, s/data).

Nesse sentido, os poemas não são material secundário e, a exemplo, colocam a criação, a escultura como trabalho inaugural da matéria, como lição existencial, portanto como poética: “A verdade agora / Vem do tempo/ Não esquecida e não lembrada/ Vem do tempo/ Do fundo do tempo sem relógio/Antes da noite / Antes do dia / Manifesta na fonte / Desvelo da vida / Descoberta da forma” (**Escultura**, 18/08/83). A poesia de Amilcar procura o essencial, e como sua escultura, não se alia com maneirismos, retóricas verbais, parece concisa, cortada, em golpes-gestos certos, de tal maneira que as cesuras dos versos – às vezes em construção espacial, criadora geométrica de silêncios – se podem encontrar nas esculturas de corte e dobra (e em alguma proximidade com a poética átona e entrecortada de Sebastião Uchoa Leite)⁵. Essa correspondência artística em Amilcar fica evidente quando já confessou, “comparou esses cortes e dobras a letras cortadas com uma faca”.⁶

Aqui as palavras adquirem peso, medida, volume, se fazem matéria escultórica, mas sobretudo, são canto à origem da forma, que não é tempo imediato e sim verdade, espírito, como neste outro caso: “(..) Fundar o espaço pelo sensível / é inventar a forma / É buscar a própria origem / É surpreender-se em permanente ato de justiça / desde um tempo antes. // É guardar a luz na matéria. / É criar um todo indissolúvel. / Um astro independente. / Como o fogo não tem sombra / É decifrar o universo em mim.” (**Quando a argila fala**, 22/06/82). A simbiose da matéria-luz, espaço-mundo (a simbologia dos astros), ecoa também palavras afora, em suas esculturas. Pois os poemas, como os desenhos, exercem um outro registro matricial, são poemas-matrizes que reúnem também definições aforísticas, variações sobre o fazer imagens, e a presença das coordenadas es-

⁵ Ainda que seja de passagem, registre-se o volume Obras em dobras, Duas Cidades, São Paulo, 1988, que recolhia a poesia do poeta e ensaísta pernambucano até esse momento, incluindo o livro inédito, Cortes/Toques, de léxico também próximo. A capa da citada suma poética, simbolicamente, tinha outra sintonia, era um desenho de Amilcar de Castro.

⁶ Antonio Gonçalves Filho, “Amilcar de Castro faz setenta anos de geometria”, em Primeira Individual, Cosac Naify, São Paulo, 2009, pág. 52.

paço-tempo quase como leitmotiv irrevocável: “O / tempo / é / inter-
riço / e / sem / avesso / desvendar / é / ouvir / em / silêncio / atento
/ uma / história / antiga / que vem / de / dentro / e / vai / contando
/ vagarosamente / sem / palavras / e / sem / história: - fora não há /
senão dentro / mistério claro / e / pouco tempo” (14/05/85).

Lírica em suma sintética, de palavras medidas, apuradas, de sintaxe ascética, seccionada, e que, além de ser uma parte considerável da proposta curatorial desta exposição, como vaso comunicante com a produção visual, é obra inédita ainda suspensa em suas folhas datilografadas ou manuscritas, é clamor por um livro que já tem seu próprio imaginário em curso.

Nesse contexto, se já existe certa ligação entre poéticas Amilcar – Jorge de Oteiza⁷ imbuída pela geométrica reflexão espacial que comportam seus respectivos corpus escultóricos, pela atração cindida do espaço, no uso de pranchas-lâminas e até uma convergente severidade visual de formas contidas, intensas (além das importantes diferenças); curiosamente, também se produz outra afinidade pela produção de poesia de forma específica por parte de ambos. O que não deixa de ser uma questão instigante, já que este gênero imemorial parece ser aqui experiência linguística de maturidade em ambos.⁸ E de novo, um exercício de poiesis, de invenção de linguagem, como necessidade de criação e aspiração na conquista do sentido pleno do ser.

De fato, se no caso de Oteiza esta faceta transcendental teve até caráter de escrita experimental, e há certo tempo está reconhecida, incluso recopilada⁹ já como suma poética, no caso do artista mineiro a sua poesia, mais discursiva verbalmente, de dicção menos quebrada e desassossegada, menos agônica que a do artista vasco, ainda que incisiva - com

mais respostas às perguntas daquele –, ganha aqui uma inédita exposição em **Códice** (conjunto reunido por Thaís Helt e formado por vinte textos¹⁰), quebrando certa clandestinidade.

Muito tem se falado da imaginação espacializada de suas esculturas, assim como de sua condição dinâmica e estática, ou dito de outra forma, de sua leveza e peso (“peso e asa”, acertou a traduzir Helio Pelegrino). Por esse motivo, Ronaldo Brito tem falado de “seu elogio do movimento” se referindo aos sólidos geométricos, a uma inquieta geometria que abrigaria um diálogo existencial em sua superfície oxidada, a reconhecida erosão do tempo, incluída também em seu fincar no chão mineral como um fio-terra arcaico, outro tempo imemorial aos quais os poemas da Amilcar não cessam de responder a seu modo.

Por último, e como uma questão local mas não lateral, uma interrogação aberta: poderia existir alguma contradição entre a reconhecida condição construtiva de Amilcar de Castro e certa marca barroca? Talvez seja esta última pulsão um fio-terra na obra do artista, exemplificável na valorização do ferro como matéria-prima ou depois o aço cor-ten (que inclui a oxidação), essa raiz mineral, das montanhas internas, e o peso do tempo, de sua duração como história (“um senso de duração histórica também tipicamente mineiro”)¹¹; ambas coordenadas pesam na modulação escultórica do Amilcar, mas também na modulação das formas, presente na dobra – além do corte mais geométrico –, a presença da curva e seu diálogo com o chão, com o espaço, até sua maneira de fincar-se na sensualidade disso, tão atávica dessa ligação. O que se pode somar à grande modulação das formas e a quantidade de variantes, ou a luta entre a luz e as sombras, signos barrocos, aliás, que vamos encontrar nas outras poéticas que acompanham a proposta de **Códice**.

⁷Ver esta aproximação em NAVAS, Adolfo Montejo. “Uma poética da relação”, em *Visões espanholas, Poéticas brasileiras*. Brasília: Conjunto Cultural da Caixa, 2004. 10 p. e 20 p.

⁸Apesar da poesia estar presente muito cedo em Oteiza, e publicar seu primeiro livro em 1954, só cultiva esta atividade em seu último período de vida, nos anos 80-90, depois do confirmado e histórico abandono da escultura. Os poemas de Amilcar mais antigos recolhidos nesta mostra datam dos anos 1975 e 1978, mas se contam numerosos exemplos das décadas posteriores, 80 e 90.

⁹Jorge de Oteiza, *Poesia*, Oteiza Museo Fundazioa, Alzuza, 2006.

¹⁰“A palavra não entra de jeito nenhum em minha escultura, Talvez eu seja mesmo contra a incorporação da literatura na obra. Eu fico num campo restrito à escultura, O problema tem de ser resolvido aqui. Não há nada além.” Antonio Gonçalves Filho, “Livro reúne trabalhos de Amilcar”, op. Cit. p. 55. Apesar desta declaração do artista, que deixa clara certa aversão às metáforas dentro de sua escultura, o reconhecimento de sua obra poética se confina como caminho paralelo de interrogação plástica através das palavras, dos versos...

¹¹Ronaldo Brito, “Inquieta geometria” em Amilcar de Castro no Armazem do Rio, Rio de Janeiro, 2002, s/pág.

3. PINTURA-DIÁRIO, RITUAL MARCO TULLIO RESENDE

Talvez a primeira sensação diante da pintura de Marco Tulio Resende, expoente deste meio desde os anos 80 (como periférico sui generis da Geração 80), é de estar diante de signos e figuras numa caverna imagética, dada a textura altamente física, quase de parede das diferentes superfícies pintadas, mas sobretudo pelos reflexos das imagens prometidas. Nela, não está longe a afinidade da pintura alemã pós-expressionista, pelo seu tamanho e ambição visual antropomórfica, assim como pela sua vocação conceitual e cognitiva de mapear o conflito cultural homem versus história (que a cultura alemã do século XX viveu como sacrifício). De fato, há um espírito cultural, memorialístico na obra de Marco Tulio Resende que respira diversos tempos, a história do ser humano de forma transversal, e interrogativa como pintura, desenho (ou esculturas e objetos não contemplados em **Códice**), em suma, como obra humanista.

Na verdade, o que se respira nesta obra é tanto uma memória ampla, no sentido que vive tanto das raízes, da tradição de sua abissalidade (um signo também das profundezas do barroco) quanto declara um registro do presente, no sentido que acolhe e abriga as inscrições do momento, como uma biografia estética que declara a importância da espessura do tempo, como uma pintura-diário que elabora seu próprio ritual de imagens num tempo ambivalente.

A presença do latim¹² em diversos trabalhos – o gosto pelas suas expressões – é um aspecto simbólico disto, e entre outros termos deslocados (*Finis Terra*, 1998, *Habeas Corpus*, 1999, *Erunt Signa*, 2000, são respeitados títulos-obras seus), apropriados para nossa contemporaneidade, a palavra *Ecce homo* gravita exemplarmente no magma visual do artista. O *Ecce homo* desta pintura redundante não só no peso da tradição, da memória cultural já aludida, da história, mas também no foco atento à condição humana que ainda ressoa em nossos dias. O imenso bastidor que se adivinha nesta obra, com imagens de certo Sísifo (outra palavra-imagem-

¹² A presença do léxico em latim e sobretudo de palavras mais soltas que de frases, palavras viradas do avesso que também imaginam visualmente mais que cifrar narrativas assinaladas. De fato, nesta poética, apesar do peso da história e da memória cultural, a fragmentação é maior que a narrativa.

signo muito utilizada) passa pelo reconhecimento de uma palavra-grafismo muitas vezes ininteligível (mas não como em Cy Twombly, cujo puro gesto gráfico verte-se em série ou constelação), mas como signo perdido na tela, mais isolado, como ex-referente. Assim, tanto o transfundo da mitologia quanto da memória religiosa que habita nestas telas responde ao hábito de releitura do artista desta iconografia, deste acervo histórico imagético.

Neste atlas visual, o corpo aparece sempre, seja inteiro mas anônimo e suspenso no ar ou fragmentado, como acontece com figurações ex-votos, outra filiação reconhecível ainda que seja aqui tanto como devoção quanto como conjuro. E compartilho a observação de Vera Casa Nova de que a decomposição da figura humana desta pintura ‘nos remete à consciência da impossibilidade de fixar figuras humanas ainda hoje, pois o humano continua sob ameaças violentas’¹³. Esse humano, esse *ecce homo*, escrito repetidamente nas telas do artista é um emblema, uma metáfora simbólica desta obra (proclama e oração). O que em época de secularização geral, já devastado o sentimento de transcendência – até no mercado da fé tão “marketizado” –, por contraste, esta obra se religa a um passado-presente que não quer deixar de ser espiritual.

De fato, apesar da grande objetualidade que existe nesta pintura, com destaque para numerosos objetos de trabalho, e especialmente ferramentas cortantes (faca, tesouras, pontas...), a demanda de seu uso é toda uma emanção extensiva do corpo, ainda que seja pelo grau de ausência dele, como se fossem os instrumentos ex-votos. Trata-se de um corpus final do ser humano cuja figuração anônima, coletiva, faz aparecer o homem como emblema de todos os homens (igual acontece na pintura neo-expressionista de Baselitz, por exemplo), ou seja, a meio caminho entre a realidade e o mito (o que outrora o estado de Perseu ilustrou, nesse intervalo entre o homem e o deus).

Esta onipresença de objetos na sua pintura (além de em sua obra) quer responder a seu imaginário livre, ao mundo paralelo que respiram apesar das aparências que o seu uso instrumental esqueceu. Há, portanto, um inventário desdobrado, disperso de instrumentos, utensílios que se negam a ser coisificados como meras ferra-

¹³ Vera Casa Nova, “Inventário do abandono. Arquivos da memória: construção de uma obra”, em Marco Tulio Resende, *C/Arte*, Belo Horizonte, 2014, pág. 48.

mentas. E a pintura de Marco Tulio é um elo entre eles, a construção de uma linguagem configurada como relação objetos-mundo. De como se ligam as coisas representadas, ou como fundam a sua distância, ou que é outra forma de relação. Porém, a presença deste diálogo objetos-coisas e figuras humanas (cabeças-corpos), se pode entender como uma dialética visual que não oferece síntese, solução. Muito sintomaticamente, apesar deste *mare magnum* de signos e referentes, mais dispersos e soltos que concatenados, desta superpopulação de elementos (úteis, utensílios, construções, ícones, arquiteturas), no ritual desta pintura se infere sempre um embate com o desconhecido.

Como pintura de alguma forma agreste, com doses declaradas de “imperfeição”, ao mesmo tempo simples e requintada, é pintura porosa que se impregna no olhar, dada também sua grande iconicidade – síntese visual de imagens-emblema. Neste sentido, ela é metonímica, fala de tudo pelas partes, pela presença de elementos isolados, suspensos na superfície da tela, é pintura de sinais. Pintura costurada com padrões recortados – uma prática fragmentária muito cultivada pelo artista –, onde muitas vezes a figura se confunde com o fundo, ela está cheia de fundo (aliás, memória); assim as coisas se apresentam aderidas a um espaço poroso, nunca uniforme e sim irregular, sempre carregado e espesso até estando quase vazio de signos.

Contudo, o desenho-pintura de Marco Tulio Resende (em telas imensas, com desenhos pesados, saturados, com situações esquemáticas, iconográficas) exemplifica melhor a alquimia desenho-cores, a comunhão de ambas práticas numa: aliás, o desenho sempre se corporiza, ganha profundidade, peso, massa em seus contornos-limites, podendo ser p/b e cinza, com poucos tons (terras, marrons), e recebe inscrições, marcas isoladas, dispostas a mergulhar no *pathos* de fundos aéreos, graves, atomizados de ruídos cromáticos mais submergidos que expostos. Em parte porque o lançamento do desenho sobre as superfícies é forte, gestual, e a presença de volumes junto a espaços aéreos, gravitacionais, é como poeira que pode ser da terra ou do céu.

Desde outro ponto de vista, é a condição de pintura maiúscula, arquitetônica de Marco Tulio Resende o que permite lidar com a altura do prédio da Estação Nolasco, de uma nave com pé direito de proporções tão imensas. E nesse âmbito de escala – que também compartilham os livros-pintura criados especificamente para esta mostra, suspensos e circulares em regime de instalação fantasmagórica, *Série Diários* (2015), bem longe do chassi portanto

que a sua pintura se expande, tanto para fora quanto para dentro. Especialmente, ganhando escala mural, arquitetura, interiormente, abrigando interrogações, povoando figuras, elementos, signos, grafismos que aparecem numa nebulosa textura, um cosmos cromático sempre desigual, nada uniforme, daí a sensação prevalente de uma pintura gravitacional – onde o princípio de realidade e de gravidade está em parte em suspenso. Duas dimensões desta pintura expandida, paradoxal (não tem chão firme e está repleta de volumes, construções, arquiteturas), que também é ambivalente por ser arcaica e contemporânea, religam-se a imagens pré-históricas (arquétipos) e oferecem nossa identidade partida (em xeque), fruto de nossa época em crise.

Já como outra produção (e ao mesmo tempo a mesma), resulta interessante a transposição do *Códice* que se encontra nas telas como páginas, telas fragmentos – aliás, como todas as partes de um livro, que nesta exposição aparece como cerne (em destaque nos poemas de Amilcar, na obra-altar de Thaïs e no outro livro imenso de Marco Tulio, de desenhos-pintura como orações visuais, disponível no meio da sala sobre uma mesa-atril como uma oferenda e lugar de consulta)¹⁴. Ocupa pois um lugar simbólico de sua produção o livro: livro-objeto chamado, mas também livro de artista, pois abrigam ambas modalidades: a fisicalidade objetual-escultórica do primeiro e as características do livro (sequencialidade, páginas) do segundo. O livro, ao mesmo tempo, como suporte e registro, permite o abrigo de uma vastidão de imagens, de todo um vocabulário de objetos-páginas (simples ou duplas), num material específico chamado tubox, cujo caráter sintético parece papel, e permite ser um suporte resistente para a instalação de livros de 6 grandes folhas que também respiram um ar histórico, ter a aparência de livros sagrados. Livros de forte visibilidade e tato rugoso, superfície abrupta, de tinta acrílica e óleo sobre lona, na qual o elemento matérico fala alto, como só as camadas do fundo da pintura faz fulgurar, e onde as páginas-asas – desenhos que trabalham a mesma dobra da superfície – parecem querer ter seu próprio voo, uma leitura-visão tanto de longe como de perto.

Por fim, é inevitável salientar nesta poética certo gosto pelo avesso, de ver as coisas ao contrário (de escrita virada boca-baixo),

¹⁴ O credo da arte não deixa de ser também isso, a construção de um lugar perceptivo para as imagens-orações, as imagens que perguntam.

o que diz muito da falta de lógica vertical ou horizontal destas obras, e portanto, muito mais de seu ar em suspensão, de seu peso atmosférico, tão evidente pela notória presença de vazios e silêncios nas telas (“gosto de trabalhar com os vazios, os silêncios, os nadas”, aponta o próprio artista¹⁵). Não em vão, o artista coloca a arte dentro dessas ilimitações, aquelas que nos fazem sair de nosso rastejar e poder flutuar, devido ao poder interrogante das respostas provisórias que as imagens nos oferecem. De tal forma que, como outros pintores do século XX, Marco Tulio Resende elabora seu próprio vocabulário e mitologia (como fizeram Miró, Klee, Penck ou Antonio Dias, Victor Arruda...). Pode-se dizer que a pintura de Marco Tulio Resende não renuncia ao mistério, a apresentar imagens-incógnitas (sejam objetos, situações ou objetos em situações). Seu comentado estado nebuloso quebra compartimentos de outrora (figuração-abstração-informalismo-expressionismo), de tal forma que os elementos figuracionais ganham abstração e as superfícies-fundos viram tramas-estados físicos, concretos como climas. Uma pintura assim, fragmentada de vultos e imagens tão reconhecíveis como não identificáveis, o que estabelece é seu próprio limiar como senha de identidade.

4. POÉTICA DO VELADO THAÏS HELT

Como outra obra mnemotécnica, que religa memória e superfícies de tempos superpostos, fagocitados (como acontece com a vida ou com nosso corpo), a obra de Thaïs Helt, tão mineira nesta sedimentação geológica de sua poética feita por camadas (na qual tantas vezes se vê um pequeno resto do trabalho que está por debaixo, junto com outros elementos em primeiro plano), baseia sua pesquisa visual numa prática híbrida de impressão, ou seja, de sobre-impressões, de releituras do próprio trabalho, que alimenta uma poética da fragmentação, uma gravura ensamblada onde o universo da reprodução de matrizes encontra-se com elementos diversos (desenho, objetos, recortes, caligrafia, colagens), tudo num estado de associação que subverte a expectativa com que se recebem sempre os trabalhos oriundos da gravura. Até porque o

sentido da cópia e da reprodução que a gravura já tinha antes da fotografia vive aqui uma experiência única, precisamente pela citada inclusão de elementos heterodoxos, únicos, metamorfoseados, fazendo da imagem plural resultante uma peça única (desvirtuando em parte o mitificado universo da reprodução, a sua contra-aura).

Cabe observar, assim, que a chegada dos tecidos manuais ou manufaturados (colchas, toalhas, gravatas), estampas diversas do universo gráfico, desenhos originais, provas e contraprovas da gravura, papiers collés, costuras, bordados, não fazem outra coisa que ampliar surpreendentemente esta poética, até produzir certa vertigem ocular para qualquer aproximação distraída que não queira se aproximar ou adentrar em seu múltiplo bastidor. O sucessivo e paralelo aluvião de materiais e gestos converte esta produção, como já foi chamado, em tempo impresso, ou também tempo costurado (que religa as diferentes cesuras do tempo não só de sua produção quanto de seus diferentes imaginários).¹⁶

Desse modo, o diálogo, ou melhor, as modulações de suportes acabam numa metamorfose visual, resultado de interferências sobre interferências, sobre-impressões, reunião de técnicas diversas (parte feita em xilografia, em litografia). São muitos detalhes e nuances nesta obra-renda em que os ornamentos estão ironizados, em que a presença objetual ou de elementos são incorporados no limiar do kitsch (da estética popular industrializada para consumo) com todo respeito. E veja-se aqui a presença deste aspecto na inusitada coleção **Quase um museu de objetos esquecidos** (2015), um verdadeiro melting pot visual que reúne em 6 prateleiras livros de diversa tipologia, impressões, papiers collés, objetos em caixas de acrílico. Uma imensa vitrine-mural, biblioteca de livros-objeto, de artista e objetos, uma obra de arquivo e de dispersão, que se levanta como um muro imagético – transparente e opaco – que oferece exemplos a seus dois lados. Obra de obras que já representam uma exposição em si, à parte, dada a riqueza e vastidão da coleção, seu número (sendo todos de

¹⁵ Conversa com o artista, Museu Vale, Vila Velha, ES, 20, maio, 2015.

¹⁶ O uso de grandes formatos, de formas orgânicas e sensuais, a forma ovalada, do ovo como semente, como diz a artista, que remetem ao início, ao nascimento, é prova também de uma procura de um tempo além do cronos, mais circular, e também ligado com a criação no sentido mais físico.

2014/2015).¹⁷ A tal coleção abriga numerosos pontos cardinais, uma produção quase absurda de caminhos: livros-escultura, com recortes, páginas-dobras geométricas, livros espaciais com espelho e zíper, livros com marcas de mãos ou objetos, desenhos, materiais de todo tipo, como numa biblioteca babélica. E que produz a sua própria perplexidade perceptiva pela sua disposição, pelo seu convite a mergulhar nos universos concentrados expostos destes livros aliceanos. Aliás, o mergulho na imagem é parte da exigência desta referência literária de Lewis Carroll, tão entranhada de visualidade, assim como é significativo que na segunda maior obra da artista de **Códice** apareçam linhas escritas como desenho caligráfico de Alice no País das Maravilhas: “Ou o poço era muito fundo ou...(..)” Obra que é costura-tecido-desenho-caligrafia e ao mesmo tempo é escultura-instalação, um altar erigido como um grande livro primigênio (eco de rolos de gravura e dos pergaminhos atávicos da cultura hebreia).

Historicamente, a descoberta do verso da gravura por parte da artista não só ensina a não privilegiar sua frente, senão que impulsa para outro reconhecimento do trabalho, ou seja, trabalhar com o lado que fica escondido. (avesso também contemplado em Marco Tulio como vimos). “Pretendo assim romper uma simetria do comportamento gráfico e estabelecer um jogo de interferências e transparências veladas – quase viscerais. Desvinculo cada peça de repetir-se em edições, tentando torná-la mais instigante, misteriosa e contemporânea”¹⁸, segundo suas palavras. Com essa abertura conceitual, visual da obra gráfica, amplia o leque de opções de forma quase infinita. Há formas rebatidas que se incorporam espelhando-se e distorcendo-se, aumentando o vocabulário da artista, o seu diapasão linguístico: esse repetir, interferir na mesma imagem, com superposições de provas e maculaturas irá fazendo da gravura um território mais heterodoxo a todos os efeitos.

Neste itinerário, cada vez mais o recorte e a colagem serão estratégias fundadoras desta obra, pois toda a sua produção última (presente na parte final do galpão do Museu Vale) amplificou esta

condição de realidade superposta, de uma trama de imagens-suportes-dimensões que aumentou de forma considerável, e ganhou até evidente tridimensionalidade, com veladuras de papier collé ou uma fisicalidade objetual muito mais onipresente. Tem ganhado mundo, porosidade exterior, outra vinculação mais eclética que em obras anteriores mais formais, quando o caminho da xilo e da costura eram ainda mais diretas e planares.

Há portanto nesta poética atual um predomínio do bloqueio do olhar, que trabalha de forma muito característica com o velado, com uma parte sempre oculta, com uma visualidade que não entrega tudo (como aliás, toda arte deve fazer por duas razões: porque é sua missão só aproximar, insinuar percepções semânticas e não ratificar, declarar meras informações, e também por saber que é impossível fazer outra coisa, traduzir tudo, falar do indizível). O que combina com a operação chamada de desocultação por Heidegger, do revelado e do velado que há paralelamente na obra de arte, pois a sua natureza é precisamente potencializar a ambiguidade e expor o que não se poder ver mais, ou completamente.

Se se reconhece a gravura como desenho (já notório em Amilcar), neste caso há uma ligação com a escrita no sentido expandido, mais ainda quando introduz a própria escrita – em lápis ou com tinta – de formações de texto que se aderem às linhas ou diretrizes do desenho. (Veja-se a coleção de grandes desenhos horizontais feitos com pigmentos de estrato de noqueira, de formas sinuosas, ondas e oitos deitados, curvas e elipses infinitas, em trance de dança, abismo visual enovelado, musical, outra senha da artista, como outro ponto álgido de **Códice**). Além disso, se a artista confessa que a gravura é a escrita principal, é também porque ela foi fazendo-se mais complexa, ganhando um estatuto de obra múltipla e aberta, capaz de absorver e metabolizar cada vez mais coisas, com dicções interiorizadas mais diversas, incluindo a própria escrita, a caligrafia em estado de desenho ou vice-versa, outro *leitmotiv* desta mostra compartilhada de **Códice**.

¹⁷ E aqui se encaixa uma afinidade com a coleção de coisas que Marco Tulio Resende conserva num mural, uma parede chamada Inventário do abandono (sem data e final) como museu imaginário, e que tem tudo a ver com a objetualidade reinante e dispersa em sua pintura.

¹⁸ Thaïs Helt, Depoimento, C/ Arte, Belo Horizonte, 2004, pág. 34.

5. ILIMITAÇÕES

As ilimitações são a prova dos nove de que ainda ultrapassamos o lugar-comum, o óbvio ululante como diria Nelson Rodrigues, mas também podem ser as ligações, as conexões que estão além de nossos domínios e porém aproximam as coisas, as poéticas, paradoxalmente; neste caso os nexos de comunhão que se respiram em *Códice*, talvez além do esperado previamente, já são um estatuto à vista. Como a sensação tridimensional presente nos três artistas, seja no recorte-relevo, justaposição de elementos de Thaïs que superam sutilmente a condição planar, na espessura quase esculpida do desenho-pintura de Marco Tulio, que não só lê o espaço de forma física como inclui volumes (escadas, cubos), arquiteturas (plataformas, arcos) em suas superfícies, e na evidente formalização escultural da obra de Amilcar, no pensamento fulcral sobre o espaço que ainda até em seus poemas¹⁹.

Outro aspecto que funciona como um deslimite é a presença e valor da escrita como fulguração de sentido, em texto, poema, caligrafia, o que se religa internamente com o papel mais evidente do desenho na obra deste trio mineiro como matriz de trabalho panteísta que inunda outras esferas. Como vocabulário fundacional, instrumento privilegiado de todos, as pedras litográficas apresentadas do escultor são emblemáticas de um limiar, daquele desenho e grafismos já reminiscência da pedra da roseta. Sob outro prisma, se encontra o valor do tempo considerado sempre como co-autor das obras, na anelada ferrugem do ferro ou do aço cor-ten, na oxidação-erosão que as esculturas de Amilcar incorporam, habitam, no sentido sequencial de diário da pintura-desenho que Marco Tulio coloca como um ritual de memória viva, ativada desde o presente, como um calendário artístico-cultural que adquire às vezes o formato temporal do livro de artista-objeto, e no uso e proliferação de camadas, superposições que Thaïs estabelece, como uma colagem intrínseca de tempos, de história. Aliás, como outra circunstância em sintonia, não se deve esquecer esta presença do livro expandido, edição de poemas e desenhos em Amilcar, o uso de livros e páginas como suporte tridimensional na pintura de Marco Tulio Resende e a coleção exposta em vitrine gigantesca da produção entre o objeto e o livro de Thaïs.

A obra calada, namorada de certo silêncio de Thaïs Helt, sempre em voz baixa, ainda quando possa ser generosa em seu tamanho, e a obra falada de Marco Tulio Resende, cheia de vozes e interpeleções, de certo clamor, encontram-se aqui na confluência²⁰ com a obra construtiva mais severa, opaca de Amilcar de Castro, numa estética ascética comum apesar de tudo, que não esconde certo estoicismo, um pudor em todas suas formas e significados, um hermetismo a salvo de qualquer mera confessionalidade visual.

Obras que são ilimitações, como parte de um campo visual especulativo, uma tarefa exploratória que não procura outra coisa que apresentar imagens incertas mas verdadeiras, no fundo, acertar naquilo que ainda não se vê, esse umbral do presentido.

(Vitória/Foz, junho de 2015)

¹⁹ O corte (que já existe em Amilcar) e o recorte (que já existe em Thaïs Helt) estão na obra de Marco Tulio como uma dimensão quase tridimensional.

²⁰ De outro conhecimento não é só a amizade e convivência dos três artistas como a sua vinculação transversal no tempo com o ensino na Escola Guignard de Belo Horizonte.

FATIMA PINTO COELHO

TRÊS GUIGNARDIANOS CONTEMPORÂNEOS

Em um curral entre montanhas nasceu Belo Horizonte. Imaginada moderna pelos seus construtores, trazia ventos de progresso soprados pela República, contra tudo o que lembrava o colonial. O sofrimento dos inconfidentes. O degredo. Que Ouro Preto ficasse profundamente “salgada”, como o corpo de Tiradentes, na nossa memória e na nossa história. Belo Horizonte foi traçada geometricamente, o pensamento racional do ladrilhador contraposto ao tecido urbano semeado pelos portugueses em nossas cidades coloniais.

No princípio do século XX, apesar da Primeira Guerra, era enorme o movimento de arquitetos, engenheiros, paisagistas, artistas e artífices na nova capital de Minas Gerais. Floresceram, assim, as construções neoclássicas, com forte influência das mudanças feitas em Paris e Viena no século XIX. Na bagagem, o gosto pela escola acadêmica. Mas não durou muito: o *Art Nouveau* e o *Art Déco* logo salpicariam edificações como cinemas, teatros e casas particulares.

Em 1924, os modernistas participantes da Semana de 22, interessados em compor uma nova linguagem na arquitetura, na música, na literatura e nas artes plásticas, voltada aos valores da nossa terra, às cores tropicais, à nossa miscigenação, buscaram também o passado nas cidades barrocas mineiras.

Um trezinho cortou Minas e Tarsila nos mostrou que lindo era o interior do Brasil em desenhos de linha pura. Fizemos as pazes com o barroco e com a arquitetura colonial. Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars encontraram Carlos Drummond de Andrade em um café em voga na Rua da Bahia, na nova capital mineira. A pequena cidade estava marcada para ser moderna.

Um grupo de jovens estudantes vindos de várias cidades do interior se reunia na livraria Alves, quartel-general onde chegavam caixotes de livros com novidades francesas, para troca de opiniões sobre textos, poesias e autores. O grupo era formado pelo próprio Drummond, Pedro Nava, Abgar Renault, Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco, Milton Campos, Emílio Moura, Cyro dos Anjos, entre outros. Todos reviraram a literatura, a história, a arquitetura, a política, a memória. E trouxeram a pedra para o meio do caminho.

Em 1944, Belo Horizonte teve a sua primeira exposição de arte moderna. Juscelino Kubitschek, então prefeito, disse na abertura: “Belo Horizonte é fruto de um grande e profundo movimento modernista”; “quem conhece a essência imponderável que fecundou a ideia da criação de BH não se surpreenderá de aqui encontrar ambiente e cenário sincronizados com as pulsações novas da cultura contemporânea”.

Juscelino não só falou como contribuiu, e muito, para que os novos ares chegassem à cidade, com a criação da Pampulha e, com ela, Oscar Niemeyer, Igreja, Cassino, Iate Clube e Casa do Baile, com suas arquiteturas sensuais. Na mesma leva, Portinari e Ceschianti. E não é que o movimento do sementeiro projetou-se no vai e vem das marquises da Pampulha?

Faltava uma escola de arte. Mas uma escola com princípios não acadêmicos. Alberto da Veiga Guignard trouxe esse novo foco. Depois dele, o ensino das artes plásticas nunca mais foi o mesmo, pelo menos entre as montanhas de Minas. Guignard levou seus alunos para o Parque Municipal. Mostrou, com sua ternura e simplicidade, a natureza, as cores, as crianças, os brinquedos, os balões. Ensinou o desenho de linha pura, sem sombra, orgânico, sensível.

No meio daquela turma de moças jovens bonitas, alegres, havia poucos homens. Entre eles, um estudante de direito que, em meio aos processos e códigos jurídicos, estava mais interessado nas leis que regem a natureza. Seu nome: Amilcar Augusto Pereira de Castro. Depois de formado, chegou a exercer a profissão, mas escolheu

Guignard como professor. Herdou o rigor do desenho feito com um único traço. Lápis duro, 9H. Sem medo.

Em carreira solo ou com o Grupo Neoconcreto (já morando no Rio de Janeiro), Amilcar estende sua experiência. Entre 1968 e 1970, recebe bolsa da Fundação Guggenheim e mora em Nova York.

A inauguração do Palácio das Artes, em 1970, em plena ditadura militar, coloca de novo Belo Horizonte, adormecida que estava no modernismo, no centro da vanguarda nacional. A Semana de Vanguarda foi composta por dois eventos simultâneos e integrados: a mostra “Objeto e participação”, inaugurada na Grande Galeria do Palácio das Artes e a manifestação “Do corpo à terra”, que se desenvolveu no Parque Municipal, organizada por Frederico Moraes.

Nela, Cildo Meireles apresenta “Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político” (fogueira de galinhas); Artur Barrio joga trouxas ensanguentadas no Ribeirão Arrudas; Hélio Oiticica corta a Serra do Curral com a Trilha do Açúcar; Décio Noviello faz explosão colorida com granadas sinalizadoras de uso exclusivo dos militares (ele próprio do Exército põe o generalato estarecido); Lotus Lobo planta milho no Parque.

Para compor bem o momento, acrescento a exposição solo, na Galeria Guignard, da artista Teresinha Soares. Seus objetos eróticos horrorizaram o corpo da tradicional família mineira. A terra estava fresca e fértil.

Amilcar de Castro chega de Nova York via Rio e volta para a Escola Guignard, não como professor, mas como porta-voz da coragem. De novo o lápis duro. O corte sulcando o papel. É abolida o bordado no desenho. Tira a retórica dos objetos tridimensionais. Propõe os ensaios experimentais (erro e acerto). Mostra que um confete preto colocado em uma folha de papel branco pode ser visto como uma esfera... E enxergou-se o infinito!

Do barroco de querubins, curvas e contracurvas, sobrou o chão de ferro. Duro para pisar e pensar. Em um de seus textos, Amilcar diz: “é caminho para caminhante que acredita na liberdade dos caminhos”. Assim, grunhindo, ele ia empurrando e dando apoio a quem acertasse.

Foi no vácuo da coragem e dos precisos ensinamentos de Amilcar que a geração da qual faço parte, com Thaís Helt, Marco Tulio Resende, Allen Roscoe e outros tantos, renovou a linha de produção contemporânea em BH.

O PAPEL COMO DENOMINADOR COMUM

No encontro que tive nos ateliês de Marco Tulio e Thaïs ou na leitura dos textos/ poemas escolhidos de Amilcar de Castro, observei a importância do papel nesta mostra.

O simples olhar por toda a extensão do espaço de trabalho de Thaïs e de Marco Tulio não acusa o uso por lá de *laptops*. As mãos estão sujas. O embate é manual e corporal. Até cheiro de café coado tem. Nada de máquina de expresso com cápsula. Papeis espalhados por mesas e chão.

Em outro momento, vou ao encontro dos textos/poemas de Amilcar. Permaneço em pé, folheando páginas soltas, escritas, na sua maioria, pelo próprio punho do artista.

Penso no uso milenar deste instrumento que é o papel. Os três artistas se encontram nele.

Amilcar cortou a chapa de ferro e colocou seu pensamento no papel. Marco Tulio pinta nas lonas, mas tece e fabrica livros e cadernos onde se vêem as pegadas diárias do artista. É através dos desenhos, que são verdadeiras anotações no papel, que ele constrói seu memorial/arquivo.

Thaïs arranca as páginas dos livros de uma estante imaginária; e, mantendo tomos, capas e contracapas transparentes, substitui o conteúdo escrito por objetos cuidadosamente acumulados (o próprio papel, às vezes, é objeto), provocando uma leitura viva e dinâmica do seu passado petrificado.

Assim, temos demonstrado, como em um teorema, que, em plena era do écran, no processo de arte o papel é suporte constante e elemento de ação contemporânea.

THAÏS HELT

O processo de criação da artista tem origem na experimentação, desde sempre. É uma gravadora experiente e reconhecida. Não são poucos os artistas nacionais que fizeram residência no seu ateliê: entre outros, o próprio Amilcar de Castro. A grande maioria das gravuras editadas por ele foi em parceria com Thaïs.

A prática do ateliê dividido, a alquimia da lito, as trocas de ideias e aprendizagens, formaram uma artista de espírito sempre jovem.

O domínio da técnica fez com que ela ampliasse a ação sobre a superfície do papel. Em várias obras desta exposição, há superposições de provas litográficas e xilográficas com transparências obtidas através dos rebatimentos de impressão e do uso do papel de restauração nos *papiers collés*.

O título desta série de gravuras é “Tempo Impresso”.

Em vários trabalhos dessa série, ela faz referência ao pai, que exerceu a profissão de alfaiate, aglutinando objetos de alfaiataria – tesouras, fitas métricas, gravatas e botões – com muita elegância. São gravuras de grandes dimensões com uma pegada da Pop Art.

Outro ponto de interesse da artista são os recortes, aplicados em suportes ou soltos. Ela já fazia uso dos mesmos em litos mais antigas.

Neste veio do seu trabalho, o universo feminino é escancarado e a semente embrionária é a mãe. Riscos em papel de seda do antigo caderno materno são resgatados e convertidos em elementos de uma composição. O que inicialmente foi utilizado, com um tempero kitsch, lembrando as rendas feitas com papel de seda colorido para ornar as prateleiras dos armários antigos das fazendas – verdadeiro origami nacional – agora é incorporado na essência de sua obra: pode estar em um *collé*, em uma caixa/objeto da estante ou virar, no exercício de novos trabalhos, um objeto tri-dimensional.

Por último, na estante, Thaïs, de forma madura e corajosa, destranca o cofre, o armário, a penteadeira, o quarto, a sala, o baú, o lugar de fazer seus trabalhos, a memória, a saudade. Corta em mil pedaços outras vezes, cola os cacos, recompõe um vaso, secciona a linha do tempo e recostura o seu passado.

Ao explorarmos essa biblioteca encontramos a mesma Thaïs já militante em instalações desde 1975, no Salão Nacional de Arte Universitária, com a proposta intitulada “Papaventos” e em 1977 na Bienal Internacional de São Paulo, desta vez integrante da Equipe da Serra¹, com o trabalho “Catatas Altas do Matto Dentro” instalação com fotografias, texto/poemas e ambiente.

Aqui, na mostra Códice, ela apresenta 250 caixas de vidro, dispostas vertical ou horizontalmente, como livros em uma estante trazendo, cada um deles, enorme carga da sua vivência. Cada caixa/livro funciona como um objeto provocador de conexões da memória da artista e do visitante.

Thaïs Helt deu o seguinte título à instalação: “Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar. É por isso que vim até aqui”.

Entendo essas aglutinações, esses acúmulos, como algo a prosseguir, se não materializado, no cerne das futuras obras como verdadeira arte em processo, formando um poderoso banco de dados com a experiência do passado e as expectativas do futuro.

MARCO TULLIO RESENDE

Há muito tempo Marco Tulio faz um exercício diário: caminha. É caminhante. Mas não é por recomendação médica, e sim por necessidade de busca do olhar, do encontro com objetos deixados na rua pelas pessoas, refugos urbanos. Uma caçamba com restos de construção, um pedaço de escada, uma faca que não corta mais.

Assim, há anos, bem antes da coleta dos lixos reciclados, lá estava ele atento ao abandono de fragmentos industriais – fosse brinquedo, pá, gaiola, luva, colar, bicho de pelúcia, miniaturas, tudo.

Revirou gavetas da infância e adolescência, ajuntou deixados da família, trouxe de viagens, amigos lhe deram.

E criou o “Inventário do Abandono”.

Para quem entra no seu ateliê, é um impacto.

Como alguém que vai ao mercado, Marco Tulio abastece o seu cotidiano, o seu imaginário, com este acervo insólito.

Uma enorme parede, dividida por prateleiras, formando uma estante abarrotada de fotografias e de objetos achados, catados, de devoção, profanos, eróticos, de origem industrial ou artesanal; todos eles, alojados pelo seu raciocínio voraz, estão a fechar uma grande unidade. Um provocante e dinâmico denominador comum.

A interação entre o artista e essa grande unidade dinâmica se dá através do *fracionamento* ou do *corte e recorte* dos objetos. Assim, uma cabeça humana vai ser trabalhada com uma tesoura, a escada vai ser o numerador para uma perna, o osso encontra o canto da folha, o vazado do cubo traz a perspectiva dos dias vazios.

Como um gato de sete léguas, de sete pulos, de sete pensamentos, o artista fixa o olhar atento e, em movimentos ágeis, atira-se ao fazer diário. Reordena a sua narrativa em composições, na sua maioria minimalistas, onde deixa escapar a cada obra, seja ela pintura, desenho, objetos, esculturas, livros ou cadernos, o domínio, a desenvoltura, a firmeza e a crença constante no desenho. Para ele, “desenho é uma questão de compreensão”. E cita Paul Klee: “desenho é uma linha que diz tudo”.

O professor Marco Tulio foi o primeiro colocado quando fez o vestibular na Escola Guignard. Lembro porque fui sua colega e, nas aulas de desenho de observação e de criação, seus elementos atingiam os limites da folha de papel, numa *praemonitione* para os corajosos recortes futuros, onde o desenho saltou do papel.

Volto ao ateliê e confronto as grandes telas pintadas com pigmentos em tons terrosos: o ocre e o óxido de ferro, em uma referência constante à riqueza da nossa terra de Minas Gerais.

Viro e reviro as duplas páginas, de gramatura espessa, dos seus livros corporais.

A convite de Marco Tulio, assento-me à mesa com uma taça de vinho branco. Scotch, o seu cachorro e fiel companheiro, me oferece uma porção de latidos. Em um prato, estão maçãs partidas ao meio. Vejo pela enorme janela a meia lua, e me despeço com a certeza de que conheço um artista por inteiro.

¹ Formada por Allen Roscoe da Cunha, Fatima Pinto Coelho e Thaïs Helt.

AMILCAR DE CASTRO

Amilcar de Castro ocupa, na geografia expositiva desta mostra, a primeira sala e, neste texto, fecha o anel dos três expositores. A razão de ser o terceiro é áurea. Explico: Amilcar fazia uso frequente dos números áureos² nas suas formulações, proporções e composições.

O escultor, desenhista, diagramador, gravador e pensador é a maior referência para a geração de Thaís Helt e Marco Tulio Resende e, acredito, para as gerações guignardianas subsequentes.

O curador desta sala, Allen Roscoe da Cunha, conhecedor que é do artista, escolheu presentear-nos com o *silêncio*.

São vinte papéis contendo os poemas, na sua maioria manuscritos, levando-nos ao título da exposição: *Códice*³

O escultor-poeta, em uma metáfora constante, busca nos elementos e fenômenos da natureza o fundamento, a comparação, a explicação para os atos de criação, para os nossos sentimentos, para as nossas atitudes, para as nossas ações. Faz apelo à busca da origem. Alerta para o respeito com a natureza. Fala da procura da Identidade.

Rodrigo Naves, no seu belo texto “Uma Ética do Risco”⁴ destaca “a simplicidade, austeridade, parcimônia e solidez como traços dominantes da arte de Amilcar de Castro e que são evocados constantemente em textos de sua autoria”.

Ao ler os seus textos/poemas, sinto a palavra cortando o papel em tri-dimensão. Este exercício nos faz aproximar mais da sua obra, principalmente escultórica.

Dispostas em linha estão também onze pedras matrizes de litografia conservadas no seu último desenho. Mais uma vez o visitante é convidado a refletir.

Conhecemos os desenhos das cavernas do homem pré-histórico. A pedra é da natureza. Com elementos da natureza o homem fez o papel. Ele inventou a prensa e conseguiu gravar e imprimir livros. Foi com o desenvolvimento da ciência, da matemática, da eletrônica, da tecnologia, que a humanidade chegou à era digital. Mas a pedra é pesada, e o desenho ali grafado nos leva ao desejo constante do homem de se expressar. Assim ele se posiciona no tempo.

Em uma caixa de madeira encontram-se as onze litografias impressas correspondentes. São de pequeno formato e feitas pelo artista em 2000.

Amilcar usou formas densas, circulares e fechadas em algumas dessas pedras. A cor aparece, por exemplo, em um triângulo. Nessas pequenas aberturas, faz uso sempre das cores primárias: vermelho, amarelo e azul. Ele dizia que não era pintor; e de fato não era. O uso da cor, aí, é gráfico.

A escolha cuidadosa e delicada dos poemas, a exposição das pedras matrizes e a pequena caixa com a surpresa das belas imagens, convidam o visitante que está tendo o primeiro contato com a obra deste grande artista e aquele que já é conhecedor a um mergulho no silêncio da sua falta.

² Tabela de Fibonacci.

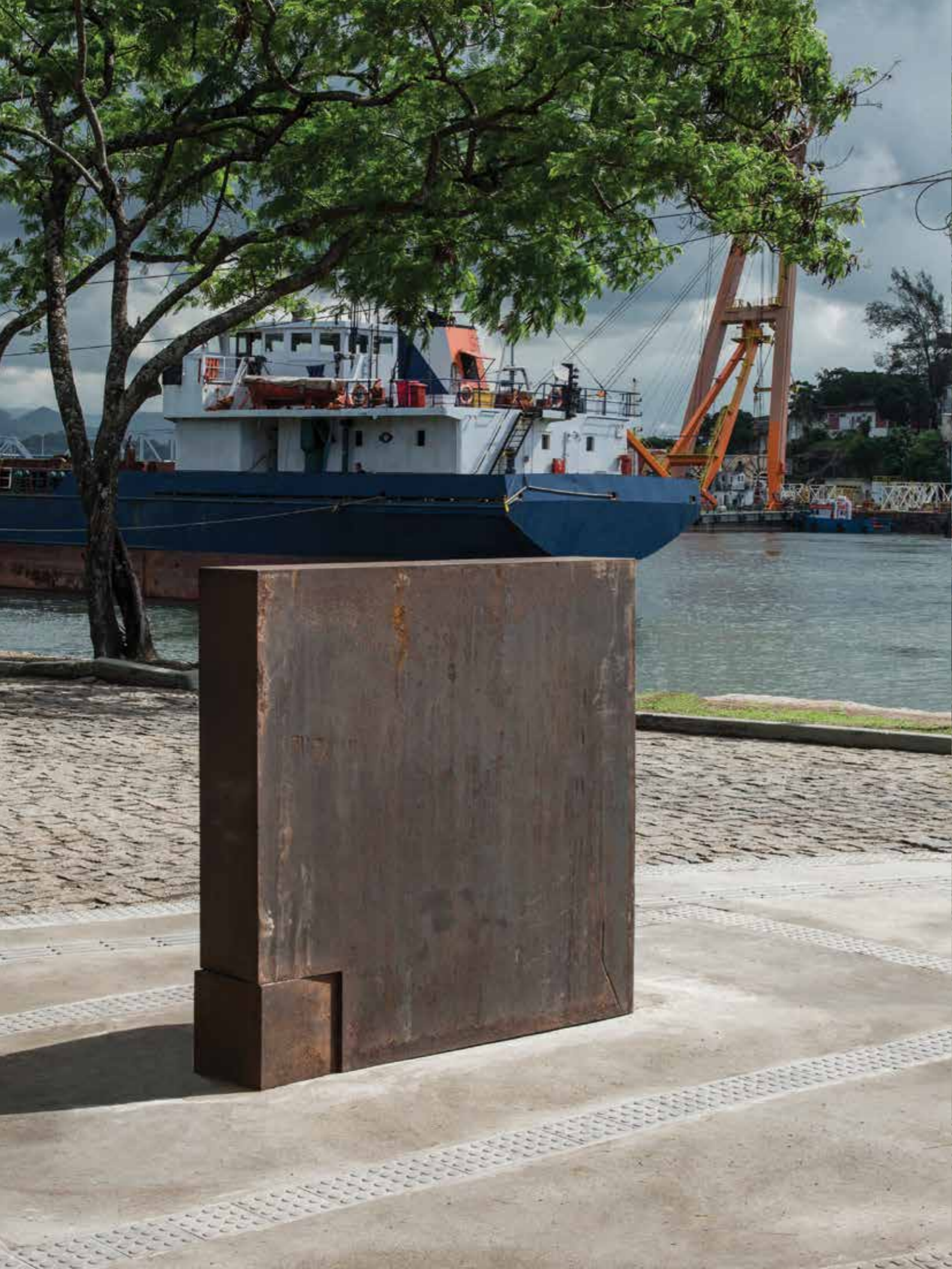
³ Códice: forma característica do manuscrito em pergaminho, semelhante à do livro moderno. Obra antiga do autor clássico.

⁴ Amilcar de Castro, Coleção Goeldi, Editora Tangente, 1991, organizado por Alberto Tassinari.

AMILCAR DE CASTRO

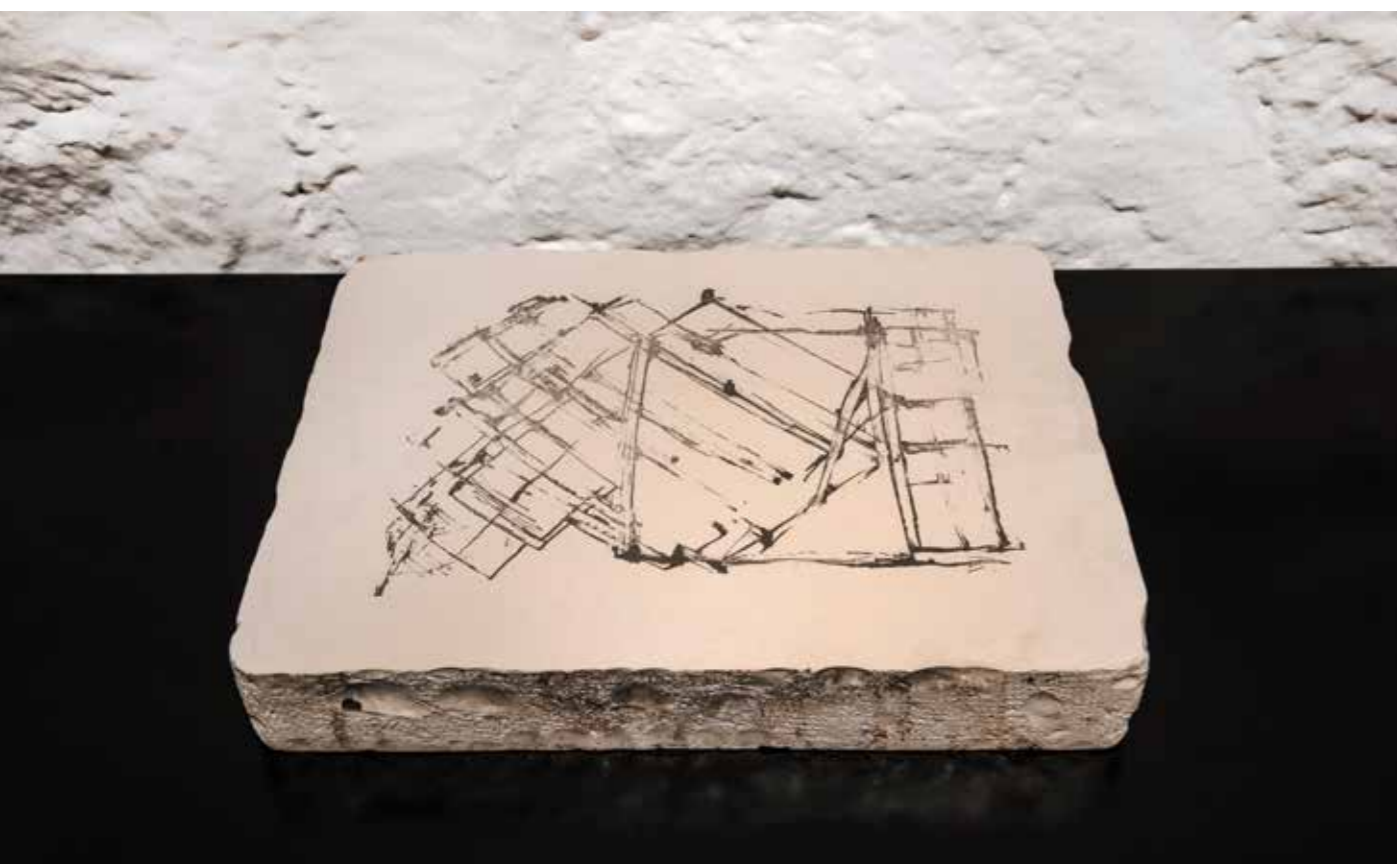


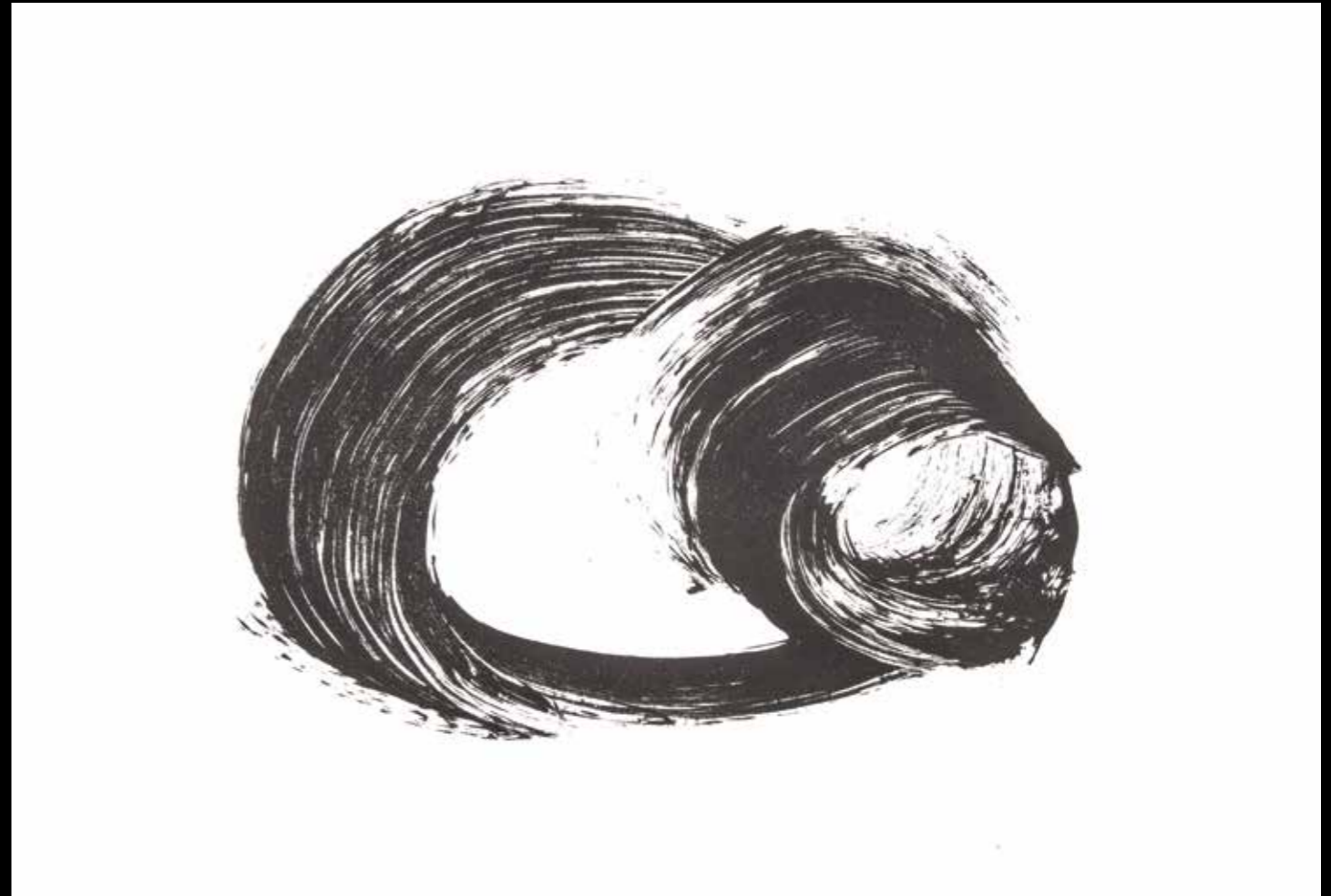




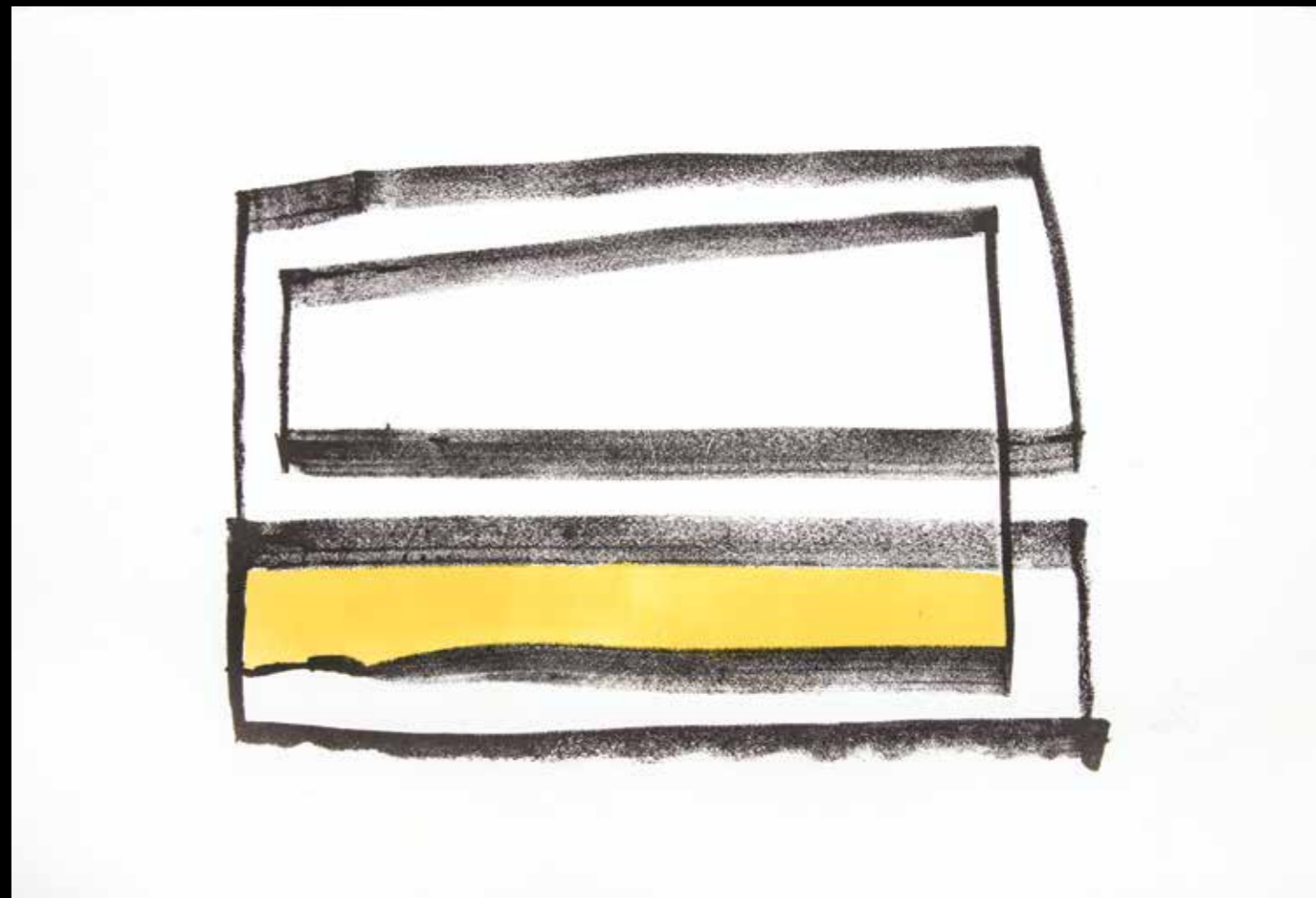












Na fazenda de meu amigo Ciro Diniz
passeando
dei de cara com um boi

parei
e

fiquei pensando:
um boi

quando ainda na barriga da vaca
se considerando um semi círculo,
depois que nasce
completa a figura sem surpresas: é um círculo

mas naturalmente é um círculo ruminante
e rumina

matissa o tempo
e de novo o tempo e a paciência
ritmados
cumpre fiel e devagar o seu destino
nem demais
nem falta

pleno e enigmático

não sofre de vitórias ou derrotas
é sempre igual
movimento que se fecha redondo e sem orgulho
tem majestade no andar
vagaroso
passa como um rei
decidido
e ruminando.

Não sei porque me lembrei de Santo Agostinho:
"Não caminhe para fora.
Entra dentro de ti mesmo.
No interior do homem reside a verdade"

Amílcar de Castro
23.06.1991

Sentir
pensar
pintar
desvendar
devaneio

devoto
tanto
quanto
só

ver
a
cor
a
forma
o
mundo

descobrir o silêncio forte
o pensamento simples

atesta
e
contesta
o
tempo
e
comove

Pouco
importa
o
dia
a
noite
o
ontem
ou
o
hoje

a natureza sabe antes
que
o
tempo não tem emenda

desde longe
de muito longe
envolto em neblina densa
além de toda a sabedoria
presente-se
de graça a vida
é uma canção que se ouve
e vem
e vai
contando história antiga
e mesmo de olhos fechados
vê
na luz subterrânea
em velocidade instantânea
a comunhão sem tempo revelada

que estampa e cala
mas em silêncio fala: _
arte é vida


Amílcar de Castro
04.06.86

CORTE E DOBRA

Toda superfície cria mistério.
O muro divide, proibe, estanca,
não passa,
ou bloqueia: é tumba, é campa,
é tampa - não desce e não sobe.
Esse não permanente
aguça e lança:
e além? e embaixo?
e em cima? e dentro? e fora?
Cria o prazer de romper,
atravessar,
conquistar o outro lado,
o ar, o ver
e amanhecer no mesmo horizonte.

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



Vamos embora.
 a linguagem encontrou a palavra.
 O silêncio é o nosso caminho.
 A verdade agora
 tateada na memória
 É um sonho
 onde tudo se move sem palavras.

Não esquecida
 e não lembrada
 vem do tempo
 do fundo do tempo dormindo
 antes da noite
 antes do dia
 manifesta na fonte
 desvelo da vida
 descoberta da forma.

Amílcar de Castro
 13.7.78

Vamos embora.
 a linguagem encontrou a palavra.
 O silêncio é o nosso caminho.
 A verdade agora
 tateada na memória
 É um sonho
 onde tudo se move sem palavras.

Não esquecida
 e não lembrada
 vem do tempo
 do fundo do tempo dormindo
 antes da noite
 antes do dia
 manifesta na fonte
 desvelo da vida
 descoberta da forma.

Como é bonito viver
 Olhar e ver a dança das cores
 O ritmo do mundo.

Quando o sentir pensa
 pesa
 e é justo
 é Arte
 e plena
 plana
 palma
 o mundo
 em silêncio franco

Sentir pensar com as cores
 é tecer com a luz pelo avesso

Cor
 é emoção e pensamento
 é descoberta e procura
 é certeza e espanto
 é fundamento e caminho
 e caminhar com as cores
 é testemunhar com o silêncio da luz

Cor
 não existe uma
 e muitas
 quando uma
 é irmã da outra
 todas
 solidárias
 transam
 intrigam
 comprometem
 o tempo e o espaço
 no lugar
 onde a beleza acabou de nascer verdade.

8.6.89

Como é bonito viver
 Olhar e ver a dança das cores
 O ritmo do mundo.

Quando o sentir pensa

pesa
 e é justo
 é Arte
 e plena
 plana
 palma
 o mundo
 em silêncio franco

Sentir pensar com as cores
 é tecer com a luz pelo avesso

Cor
 é emoção e pensamento
 é descoberta e procura
 é certeza e espanto
 é fundamento e caminho
 e caminhar com as cores
 é testemunhar com o silêncio da luz

Cor
 não existe uma
 e muitas
 quando uma
 é irmã da outra
 todas
 solidárias
 transam
 intrigam
 comprometem
 o tempo e o espaço
 no lugar
 onde a beleza acabou de nascer verdade.

Vivemos de dentro do viver
~~de dentro do viver~~
~~Surpresas em atropelo~~
 Quando mais não seria, será.
 É um passar estando
 Sentir. Amar. Amando.
 Todo ser descobre o eterno quando,
 mesmo no instante que passa.
 Futuro exposto
 Sentir
~~é de silêncio guardado no~~ ^{mistério}
~~guardado no~~ ^{no tempo}
 Não há futuro mais antigo.

13.7.82

Sou

Vivemos de dentro do viver
 Surpresas em atropelo
 Quando mais não seria, será
 É um passar estando
 Sentir. Amar. Amando.
 Todo ser descobre o eterno quando
 mesmo no instante que passa.
 Futuro exposto
 Sentir
 é de silêncio guardado no mistério.
 Mas, não há futuro mais antigo.

13.7.87

Vivemos de dentro do viver
 Surpresas em atropelo.
 Quando mais não seria, será.
 É um passar estando
 Sentir. Amar. Amando.
 Todo ser descobre o eterno quando,
 mesmo no instante.
 Futuro exposto.
 Sentir é de silêncio, guardado no mistério.
 Não há futuro mais antigo.

Sou
 Vivemos de dentro do viver
 surpresas em atropelo
 Quando mais não seria, será
 É um passar estando
 Sentir. Amar. Amando.
 Todo ser descobre o eterno, quando
 mesmo no instante que passa.
 Futuro exposto.
 Sentir
 é de silêncio guardado no mistério.
 Mas, não há futuro mais antigo.

Descobrir
 é
 ouvir em silêncio atento
 uma história antiga
 que vem de dentro
 e
~~contando devagar~~
 vai contando devagar
 sem palavras
 e
 sem história:

Fora não há
 se não dentro
 mistério claro
 e
 pouco tempo

14.5.85



Descobrir
 é
 ouvir em silêncio atento
 uma história antiga
 que vem de dentro
 e
 vai contando devagar
 sem palavras
 e
 sem história:

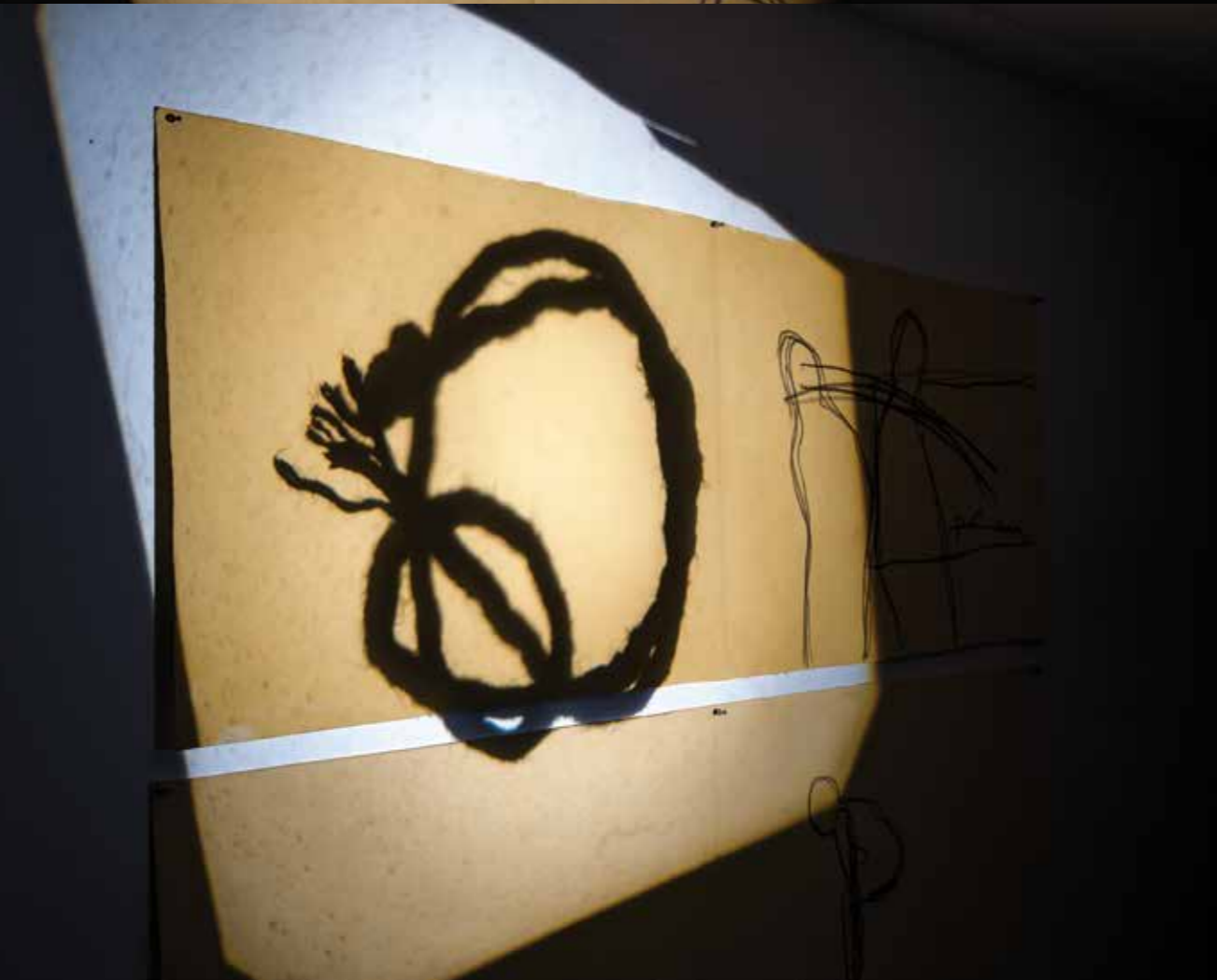
Fora não há
 se não dentro
 mistério claro
 e
 pouco tempo

MARCO TULLIO RESENDE













HORAS





YOU LOOSE
YOURSELF
AND THEN....
YOU FIND OUT
THERE IS
NOTHING TO
FEAR!

House
26560200

O inferno dos vivos não é algo que se vê: é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que fazemos, estamos juntos. Existem dois mundos de nós selves: A primeira é fácil para a maioria das pessoas aceitar o inferno é sempre no lado direito do ponto de partida do processo. A segunda é arriscada e exige coragem e aprendizagem, certezas: tratar sobre reconhecer quem é o que, no reino do inferno, não é inferno e presença in a other espaço.

VIVER
A ACREDITAR

Só o desejo irrequeto, que não passa, faz o encanto da coisa desejada. Terminamos desdenhando a caça, pela loucura da caçada

quando alto, mas sem pressa

A PALAVRA EU SIGNIFICA MINHA PESSOA E MINHAS CIRCUNSTÂNCIAS



A lei da mente é implacável
O que você pensa você cria
O que você sente você atrai
O que você acredita torna-se realidade

Buda



WAR
MAL
DAS
J.D.
KIND
WAR

A palavra EU significa minha pessoa e minhas circunstâncias.

Ortega Y Gasset

Eu rasgo o verbo porque não posso rasgar o sujeito.

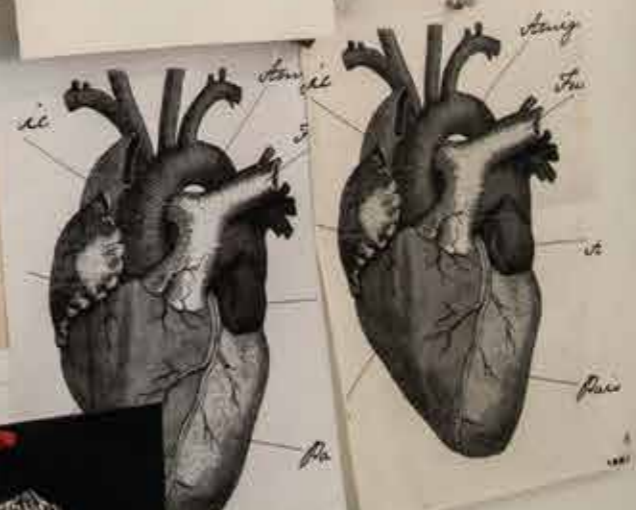
Carlos Luperón

Se procurar bem, você acaba encontrando não a explicação (duvidosa) da vida, mas a poesia (inexplicável) da vida.

Carlos Drummond de Andrade



Os segredos do avesso



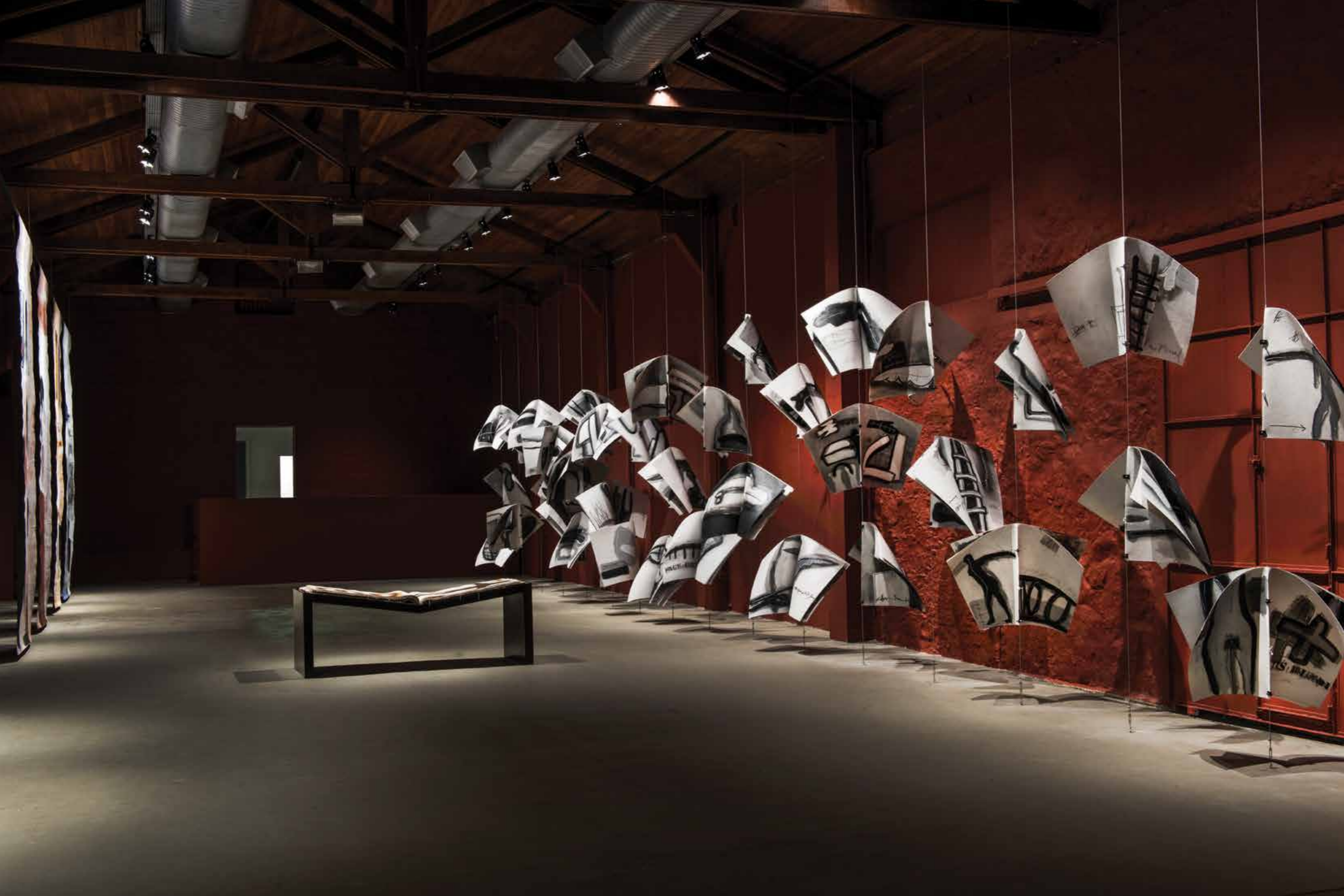


















AXIS MUNDI

de modo que

Alpha

Alpha 27











THAÏS HELT





















O REI SEM PARLAMENTO

Carlos I só em Whitehall, a Rainha Rainha francesa, e se tímido ama e ter- no, e que adquiriu a influência muito tempo em que Buckingham, privado do côrte e pública que os Parla-... poderiam asse-... para gover-... dois homens... a decisão da abo-... como ele... prerrogativa real... a fe-... arcebispo de... dirige... os negócios financeiros... Parlamento de 1628, E... worth, que o Rei...

II. — Nenhum homem... Porque foi amigo dos parlamentares... Eliot, de Hampden, estes consideram traição a sua real. "Não vos largarei enquanto a vossa cabeça estiver em meus ombros", disse-lhe Pym. Frase cruel e, quando pensava... seguiu, pro... onde estava a traição? Deu-lhe o... carreira... suas idéas: "A minha... será de... a... real for... mento." Considerava... autoridade... dois elementos indispensáveis... chave de abóbada em que ninguém podia... cio. Carlos tinha imediatamente reconhecido o abismo... dos opositores profissionais esse homem de governo; "W... notara ele, é um honrado gentleman." Tomando-o ao seu... confiou-lhe as missões mais árduas; fez-lo Presidente do Conselho do Norte, depois lhe deu a Irlanda para pacificar. Houvesse o empregado imediatamente na Inglaterra e talvez Strafford tivesse tutulado o exército permanente, sem o qual era impossível manter as prerrogativas da Coroa, e o destino da Inglaterra ter-se-ia assom- blado mais ao da França de Luiz XIV. Carlos, porém, profun- das doutrinas de Strafford sem ter nem a sua força de caráter, nem

seu gênio de organização. Quando se decidiu enfim a colocá-lo no primeiro plano, a partida já estava perdida para ambos.

II. — Laud, como Strafford, era um homem rispido, mas... Este Arcebispo autoritário, pouco talhado para governar... pensava que, numa Igreja, a firmeza da doutrina vale mais... de opinião. Desejava impor, pela força, uma per-... de creações e de cerimonial. "Se podia obrigar, de... vencer." Toda a sua vida seguiu essa linha rígida de... Oxford, indignara os teólogos calvinistas dizen- do-lhe... eram tão perigosos quanto os Papistas. Como... do altar e baixava a cabeça toda vez que... meado o nome de Jesus Cristo, o Papa. Laud, não enquanto Roma for o que... que o hábito é já uma natureza... levar necessariamente à... Não sendo de... torturava, mas exercia sobre a

de Alta... lísticas e especialmente na Côte... as Universidades e o clero, Vi-... protestantes e faz-os encurtar. Proibia as... mandassem buscar "leito-... Feclava as capelas privadas... piedosas assembléas. Jaime I tinha... pelo qual animava os... a continuarem os... estas excelentes razões:... alistar as almas da... preparavam os... Laud pretendeu força... com tristeza que, graças à infla-... van agora alguma tolerância, ao... sendo perseguidos. No Continente, ar-... triunfo das potências católicas. Muitos... decidiram então expatriar-se e ir viver na América. Laud

























QUASE TOS UM MUSEU

Construções, orçulos guardo-chaves, postais e episcopos com passadinhos, etc.



"NOITE DE MINHAS"

Hoje, e depois nos aspirantes do CPOR

Fundação Vale presents *Códice* – from the *risco* (which means “drawing” in Portuguese) to the *risk*, a collective exhibit at the Vale Museum that brings together the works of three Minas Gerais artists: Amilcar de Castro (in memoriam), Marco Tulio Resende and Thaïs Helt.

The exhibit, which was conceived of the graphical universe of the three artists whose creative process reverberates across the field of ideas, desires, research and observation of objects, has as its focal point “the book”. In this exhibit, the book is revisited through unreleased works that were especially created for the Vale Museum by Thaïs Helt (engravings, book objects, drawings) and Marco Tulio Resende (drawings and book paintings), as well as works of the master Amilcar de Castro: lithographs, sculptures and for the first time ever, his poems.

The exhibit *Códice* – from the *risco* to the *risk*, brings to the public, in a concrete manner, the process of singular creation of the particular universe of these three artists, whose commonality are their experiences, with Amilcar as the exhibit’s guiding principle.

With this exhibit, Fundação Vale reiterates its objective of enhancing and promoting art, as well as preserving and propagating culture, to a greater public by bringing to the Vale Museum – the driving force of this initiative – exhibits of artists who have unique trajectories within the diverse languages of contemporary art. Through its Educational Program, the Fundação Vale also contributes to the dissemination of knowledge and the appreciation of citizenship.

“...Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her and to wonder what was going to happen next. She looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves; here and there she saw maps and pictures. She took down a jar from one of the shelves; it was labelled Orange Marmalade, but she noticed that it was empty. So she tried to put it into one of the cupboards as she fell past it...”

LEWIS CARROLL IN ALICE’S ADVENTURES IN WONDERLAND.

From now on, we do not have our own dimension. I will give you the full measure of my body and each day will be a transition to a more perfect night and a brighter and closer tunnel. Knowing how to find the key that leads into the garden where I dive into the perfection of the words... Alice’s Dream, the Forbidden Garden; the Closed Garden; the Garden of Delights; the Garden of Eden. A picture within a picture, this is Wonderland: moving from one door to the next, from a tunnel to a well ten to two inches or two to four meters deep.

All our keepsakes, our recollections and memories, our past, our present and future, everything emerges and opens up before our eyes. We open drawers and rummage in boxes. We find the missing link. They are not recollections but memories. They are memories of the present, of today. Each moment, each minute holds a surprise, be it a candy box or a glass with liqueur. We may grow or shrink. As we deem fit.

I stroll through the garden and there I feel at home. Nothing is dead or inert. The narratives of stories and happenings are alive. They echo in our thoughts and we travel in time, at whatever time. It is the well into which we fall; it’s our subconscious. This is the moment when we meet ourselves, and there, in that box of surprises, inside that Pandora’s Box, we have our epiphanic experience, an experience of fulfilment in the sense that we grasp the essence of things and can say, *“I just had an epiphany”*.

“Time is my matter”
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

“Man has his unlimitations”
MARCO TULIO RESENDE

ADOLFO MONTEJO NAVAS

SIGNS IN ROTATION - OR STITCHED TIME

1. IN THE MARK OF TIME

When Giorgio Vasari revealed in 1550 that “painting and sculpture are actually sisters born of the same father—the drawing,” it was already recognized that there was a before in human expression. It was in the beginning of inaugural signs where the separation of the drawing and written word did not yet exist as such. At this point zero of writing, the description of the gesture was already in visual form. **Códice - (Codex)**, among other things, seems to want to go back to this arcane point where the material and immaterial of the sign did not discern the discovery of the gaze, imagination or thought. It was thus the drawing, pictogram or combinations thereof. Hence, the timeless drawing is always present in the gesture, in this hybrid trait by nature that makes a certain atavistic task of the creation of meaning survive.

If encyclopedias point to **Códice - (Codex)** as the predecessor of the printing press book, it is useful to distinguish between the etymological proximity of Codex and code, since the second term refers to a legislative or normative usage. The Codex of the exhibit at the Vale Museum regains its semantic freedom. Thus, the seam that binds the three artists in **Códice - (Codex)** is not only based on the drawing, which is increasingly magnified in the case of Marco Tulio and Thaïs Helt, but also on the written word as the original source of creation (poetry, calligraphy, reflection, drawing). It is even based on the experience that their works are in-between times, able to disarm the most linear temporal traps. The graphic record that is released receives visual information that provides the support and artistic attitudes that are home to a malleable writing, expanded to the course of several pages, three-dimensional pages, sculptural pages (work-books as book-objects and books as

art work) or pages-prints. There is a strong materialization of writing, such as calligraphy and drawing, as well as a semiotic metamorphosis that can go beyond other dimensions, leaving the plane surface (huge notebooks-books, mural paintings, lithographs, assembled prints, book-objects). Thus, there is a multiple seam between these aspects, an artistic writing, physical as a calligraphy material which is the drawing applied to different forms and which dreams in part with Mallarme’s chimera-book that would hold everything, the world.

The subtitle **“From the risco (which means “drawing” in Portuguese) to the risk”** also draws attention to the danger that represents the drawing to its abysmal side, but at the same time to the drawing of a danger that is beyond language, which is only likely to be named by its signs. It is not in vain that the three artists of **Códice - (Codex)** are part of the great experimentation that gave way to contemporary drawing— one that responds to the breakdown of representation (registered as such in the legible concept of mimesis). This made art a bit closer, because as Agnaldo Farias pointed out, “representation, more than we may ever know, is not to be confused with the thing”¹. Indeed, to what extent is the drawing not always more revealed than represented? And even more hidden than revealed?

As we know, the external nature of things, from appearances to the visible, is not all that really exists nor is it what constitutes its ultimate foundation. In this manner, what

remains hidden, between views, is part of the work of art, especially the drawing of its lines, wefts, spots, textures ... as a partial acknowledgment, not absolute. However, also under the sign of Alice in Wonderland we have the **Códice - (Codex)** exhibit: its plural, perceptive call (very emphatic and eclectic in the work of Marco Tulio Resende and Thaïs Helt) to dive into the image that is produced for the reason of knowledge/self-knowledge, just as Alice followed the rabbit under the signs in rotation that shuffled between reality and fiction.

These signs in rotation (according to Octavio Paz) seem to have begun with a simple trace on a rock², an indistinct graphic mark (the drawing of calligraphy or vice versa, cuneiform or hieroglyphic signs). It is like something that has already occurred in Mesopotamia or on the walls of the Karnak temple in Thebes (ancient Egypt) for example, metamorphosing until now as a graphic system (writing-drawing and writing-printing) which, like primary visual poems, were gathering understanding and contemplation, units and constellations of the founding signs of meaning.

2. THE MORE SCULPTURAL WORD AMILCAR DE CASTRO

In the beginning of the sculptural word, Amilcar de Castro’s verb is admittedly

¹ Agnaldo Farias, “Weaving the visible”, in Drawing: sketch and space, Arte 21, Brasília, 2003, pag. 4.

² Waldir Barreto, “Drawn space”, in Drawing: sketch and space, op. Cit., p.68 (“Some thousand years after the first stroke on stone, everything is drawn, even infinity”).

drawing, the birth of a three-dimensional dimension which stemmed from another bidimensional dimension. (Incidentally, it was early on that drawings gained exhibition space in Amilcar's trajectory and with an independence considered preparatory or destined for the field of sculpture). To catch the origin in signs, without appeal or the possibility of amendment, is in the artist's imagination from the start, when he drew with Guignard using hard, thick lead pencils, and already aiming for accuracy and conciseness (the absence of rhetoric or repetition).³ And to the extent that the drawing is outlined, as the artist pointed out, it is direct, defined and lapidary, solidified by the first gesture ("the spontaneity of the first gesture"), which represents a sole gesture (which provides a certain Eastern feel).

The call to origin that penetrates the drawing refers to this unexplored calligraphy of signs, and even its intimate character acknowledged by the artist. It also refers to his need for poetry - that essential territory, the lost unit and worldview - and, in turn, with the discovery of form in matter such as the original creation. This is related to the spirit of those massive parts that are no longer combined with the vocabulary of the folds and are more monolithic (be it

³ However, the simplicity of lines that is always synthetic in drawings, is present in all works: in graphic work, lithography, sculptures, with its massive weight air and aerial at the same time - different from Franz Weissmann, always aerial, enamored by air. This can be seen in the raised folds of plane surfaces or the emergence of more corporeal volumes, fully three-dimensional, with spans, drawings or subtle movements of its two parts (which is the case of the piece included in *Códice - (Codex)*, outside of the exhibit).

tiny or huge menhirs), such as that appropriately placed at the entrance of the Vale Museum: *Untitled* (2001) manifested in its entire, compact form of cut sheet in corten steel, which is an emblematic identity, a megalithic monument. A substantive association to the work of the sculptor from Paraisópolis, as if it were part of contemporary archeology (a weight of time that will become even more apparent by reading the poetic selection shown in this exhibit as an artistic counterpart).

On the other hand, the possibility of incorporating lithographic stones in *Códice - (Codex)* approaches the visual writing of ancient times, in which the support suspends the materiality of the sign and the nature of the gesture, the recorded drawing, resembling even more the writing of the earth or the formation of a stone book. His graphic mark—thick drawings that are almost harsh in nature and seismographic will gain ground in the work of Amilcar through time. We will see thicker lines, shapes, which happens to the adjacent work, a planar illustration that competes in dimension with works that are larger and more spacious, a print (a structure with three mounted rectangles) that seems to stand. In this *lithographic collection* (1999) drawing-print that is material, the balance between shape and background is equaled, due to the definite, steady stroke (once again affinity, Eastern eco) as it follows the territory of calligraphy-drawing as supreme art. At the same time, the fact that you can see screen-printed designs - with a hint of color that is a result of the last period - extends the hermaphrodite magnetism that is established between drawing and writing. And this happens again with the presence of the large drawing cited before whose planar sculpture

contaminates all of the artist's records. As Yanet Aguilera points out, if "the sculptures and drawings and layout are systematic studies of geometric nexus"⁴, it is not wrong to consider the inclusion of poetic works in this profile that seek an axis between silence and form, opening the space as "light that veils and reveals / communion of the opaque / with the space of stars" (*Cut and fold*, no date).

In this sense, the poems are not secondary material. They put creation, the sculpture as an inaugural work of matter, as an existential lesson, which is poetic: "The truth now / It comes from time / Not forgotten, nor remembered / It comes from time / From the bottom of time without a clock / Before night / Before day / It is expressed at the source / Caring life / Discovery of the form" (*Sculpture*, 08/18/83). Amilcar's poetry seeks the essential, and like his sculpture, it does not align with mannerisms, verbal rhetoric seem concise, cut in well-aimed gestures and blows, so that the incision of verses - sometimes in spatial construction, geometric creative silences - can be found in the cut and bent sculptures (and close to the unstressed and broken poetry of Sebastião Uchoa Leite)⁵. This artistic correspondence in Amilcar is evident when

he confessed, "these cuts and folds were compared to letters cut with a knife".⁶

Here words acquire weight, measure and volume and make sculptural matter, but above all they are the song of the origin of form, which is not immediate in time, but in spirit, as in this other case: "(...) Founding of space by the sensitive / is to invent the form / It is to seek out the very origin / It is to be surprised in a constant act of justice / since a time before. // It is saving the light in matter. / It is creating an indissoluble whole. / An independent star. / As fire does not have shade / It is to decipher the universe in me." (*When clay speaks*, 6/22/82). The symbiosis of matter-light, space-world (the symbolism of the stars), also echoes around words in his sculptures. For poems, such as drawings, have a different matrixial record. They are poems-matrices which also unite aphoristic definitions, variations of the images and the presence of space-time coordinates that are an almost irrevocable leitmotif: "Time / is / uninterrupted / and / does not / have a contrary side / to unveil / is / to hear / in / silence / attentive / to / an / old / story / that comes / from / within / and / will / slowly / tell / without / words / nor / history: - there is no outside / but within / clean mystery / and / little time" (05/14/85).

Lyrical and synthetic, of measured and selected words, of ascetic syntax, sectioned, and that, besides being a considerable part of the curatorial proposal of this exhibit, as a communication vessel with the visual production, it is an unpublished work still sus-

⁴ Yanet Aguilera, "Amilcar's mark", in *Black on white: the graphic art of Amilcar de Castro* (Org. Yanet Aguilera), Discurso Editorial /UFMG, Belo Horizonte, 2005, pag. 40.

⁵ Albeit in passing, there is the volume *Works in folds, Two Cities*, São Paulo, 1988, which gathered the Pernambuco state artist and essayist's poetry, including the unpublished book, *Cuts / Strokes*, of a close lexicon. The cover of the aforementioned poetry symbolically had another interaction, a drawing by Amilcar de Castro.

⁶ Antonio Gonçalves Filho, "Amilcar de Castro's seventy years of geometry", in *First Individual*, Cosac Naify, São Paulo, 2009, pag. 52.

pended in its typewritten or handwritten papers, it's clamor for a book that already has its own ongoing imaginary.

In this context, if there is already some connection between the poetic Amilcar - Jorge Oteiza⁷ imbued by the geometric, spatial reflection that hold their respective sculptural corpus, the attraction severed of space, the use of board-blades and even a converged visual severity of contained forms that is intense (in addition to the important differences); there is also another affinity for the production of poetry in a specific manner by both. What is nonetheless an intriguing question, as this timeless genre seems to be a linguistic experience of maturity in both.⁸ And again, an exercise of poiesis, of language invention, such as the need to create and aspiration in the conquest of a sense of full being.

Indeed, if in the case of Oteiza this transcendental aspect had a character of experimental writing, and for some time had been recognized and compiled⁹ as a poetic summary, in the case of the Minas Gerais artist

and his poetry, which is more discursive verbally, restless, less broken in diction and less agonic than the Basque artist, although incisive - with more answers than questions- , what is gained here is an unprecedented exhibit in **Códice - (Codex)** (group united by Thaïs Helt and formed by twenty texts¹⁰), breaking the underground.

Much has been said of the spatialized imagination of his sculptures, as well as his dynamic and static condition, or in other words, of his lightness and weight ("weight and wing", very true as translated Helio Pelegrino). For this reason, Ronaldo Brito has spoken of "his praise to movement" referring to the geometric solids—a restless geometry that would hold an existential dialogue on its oxidized surface, a recognized erosion of time, also included in its hold to the mineral ground as an archaic ground wire, another immemorial time to which Amilcar's poems do not cease to respond in their own manner. Finally, an open question: could there be any contradiction between the recognized constructive condition of Amilcar de Castro and a certain baroque mark? Maybe this last pulse is the grounding wire of the artist's work, exemplified in the enhancement of iron as a raw material or cor-ten steel (including rust), this mineral root, from

⁷ See this approximation in "The poetry of the relation", Adolfo Montejo Navas, in Spanish visions, Brazilian Poetics, Conjunto Cultural da Caixa, Brasília, 2004, pags. 10 and 20.

⁸ Even though poetry is present very early in Oteiza, who published his first book in 1954, this activity is only cultivated in the last period of his life in the 1980-1990's, after he historically confirms the abandonment of sculpture. Older Amilcar poems gathered in this exhibit date from 1975 and 1978, but there are numerous examples in later decades, in the 1980 and 1990's.

⁹ Jorge de Oteiza, Poetry, Oteiza Museo Fundazioa, Alzuza, 2006.

¹⁰ "The word does not enter into my sculpture at all. Maybe I am even against the incorporation of literature in works. I stay within the restricted field of sculpture. The problem has to be solved here. There is nothing beyond. "Antonio Goncalves Filho,"Book brings together works by Amilcar", op. Cit. P. 55. Despite this statement of the artist, who makes his aversion to metaphors within his sculpture clear, the recognition of his poetic work is confined as a parallel path of interrogation through words, verses...

the interior of mountains, and the weight of time, its duration as history ("A sense of historical time that is also typically from Minas Gerais")¹¹. Both coordinates weigh in the sculptural modulation of Amilcar, but also in the modulating forms, present in the folds - besides the geometric cut - the presence of the curve and its dialogue with the floor, with space, even the way to hold onto the sensuality of this, as atavistic this link may be. This can be added to the great differentiation of forms and the amount of variants, or the struggle between light and shadows, Baroque signs, that we will find in the other poetry that accompanies the proposal of **Códice - (Codex)**.

3. DAILY-PAINTING, RITUAL MARCO TULIO RESENDE

Perhaps the first sensation we feel when seeing the painting of Marco Tulio Resende, exponent of this medium since the 1980s (as a peripheral sui generis of Generation 80), is to be before signs and figures in a cave full of images, given the highly physical texture—almost like a wall with different painted surfaces—, but especially by the effects of the promised images. His painting is not far from the affinity of post-expressionist German painting, by its size and anthropomorphic visual ambition, as well as its conceptual and cognitive vocation to map the cultural conflict of man versus history (which German culture of the twentieth century lived as a sacrifice). Indeed, there is a cultural spirit, memorialistic in the work

of Marco Tulio Resende which breathes of diverse times, the history of the human being in transverse form, and interrogative as a painting, drawing (or sculptures and objects that are not contemplated in **Códice - (Codex)**), in short, as humanist work.

In fact, what we breathe in from this work is both an ample memory in the sense that it lives from roots, to the tradition of his abyssal nature (a sign that is also from the depths of Baroque) and a declaration of a record of the present in the sense that welcomes and houses inscriptions of the moment, as an aesthetic biography declaring the importance of the thickness of time, as a daily-painting that elaborates its own ritual of images in an ambivalent time.

The presence of Latin¹² in diverse works - the taste for the language's expressions - is a symbolic aspect of this, and other displaced terms (**Finis Terra**, 1998, **Habeas Corpus**, 1999, **Erunt signa**, 2000, are his respected titled works) are suitable for today. The word Ecce homo, for example, gravitates in the artist's visual magma. The ecce homo of this painting redounds not only from the weight of tradition, or the cultural memory we have already alluded to, or history, but also in the attentive focus to the human condition that still resonates today. The huge frame that is interpreted in this work, with images of a certain Sisyphus (another word-image-sign that is widely used) occurs because of the recognition of a word-graph-

¹² The presence of the lexicon in Latin and especially of words that are freer than phrases, words turned inside-out also seem more visual than encrypted marked narratives. In fact, the fragmentation is greater than the narrative in this poetry, despite the weight of history and cultural memory.

¹¹ Ronaldo Brito, "Restless geometry" in Amilcar de Castro at the Armazem of Rio, Rio de Janeiro, 2002, w/o pag.

ic that is often times unintelligible (but not as with Cy Twombly whose pure graphic gesture is translated into a series or constellation), but as a sign lost on the canvas that is more isolated, like a former ex-referential. Thus, both the background of mythology as a religious memory that inhabits these canvases respond to the artist's habit of re-reading this iconography, of this historical imaged collection.

In this visual atlas, the body always appears, whether it be in its entirety but anonymous and suspended in the air or fragmented, as with ex-votos figurations, another recognizable affiliation albeit here as much as devotion and incantation. And I share Vera Casa Nova's observation that the decomposition of the human figure in this painting 'reminds us of the awareness of the impossibility of securing human figures today, because humans remain under violent threats'¹³. This human, this *ecce homo*, written repeatedly in the artist's canvases is an emblem, a symbolic metaphor of this work (proclamation and prayer). What in times of general secularization, already devastated the feeling of transcendence - to the market of faith that is so "marketed" - by contrast, this work reconnects to a past-present that wishes to remain spiritual.

Indeed, despite the great objectuality existing in this painting, highlighting numerous work objects, especially cutting tools (knife, scissors, tips ...), the demand for their use is an extensive emanation of the body, even though it is the degree of their absence, as if

they were instruments of votive offering. It is the last repertoire of the human being whose anonymous, collective figuration make the man seem like an emblem of all men (the same occurs in the neo-expressionist painting of Baselitz, for example), that is, halfway between reality and the myth (which had once illustrated the state of Perseus in this interval between man and the god).

This omnipresence of objects in his painting (as well as in his work) corresponds to his free imagination, to the parallel world that breathes despite the appearances that their instrumental usage forgot. Therefore, there is an unfolded inventory, scattered tools, utensils that refuse to be classified as mere tools. The painting of Marco Tulio is a link between them, the construction of a set language as an object-world relationship. It is how the represented things are linked, or how their distance is established, which is another form of relationship. However, the presence of this dialogue between objects-things and human figures (heads-bodies) can be understood as a visual dialectic that does not offer synthesis or solution. Despite this abundance (*mare magnum*) of signs and references, which are more scattered and loose than concatenated, this overpopulation of elements (useful objects, utensils, buildings, icons, architectures) in the ritual of this painting infers a clash with the unknown.

Like a painting of rustic shape, with doses of "imperfection" but at the same time simple and refined, is a porous painting that saturates the eyes, given its large iconicity - a visual synthesis of images-emblem. In this sense it is metonymic, it speaks of all through its parts, by the presence of isolated elements, suspended on the canvas' surface. It is a painting of signals. A painting stitched with cut patterns - a fragmentary

practice cultivated by the artist - where the figure merges into the very deep background (memory); thus, things are adhered to a porous space that is never uniform, but irregular, and is always loaded, thick and almost void of signs.

However, the drawing-painting of Marco Tulio Resende (on huge canvases, with heavy, saturated drawings and schematic situations, iconographic) best exemplifies the drawing-color alchemy, the communion of both practices in one. In fact, the drawing always gains volume depth, weight and mass in its contours and can be b/w and gray, with a few color shades (tans, browns). It also receives inscriptions and single marks that are willing to delve into the pathos of the aerial background, serious, atomized chromatic noise that is more submerged than exposed. This is partly because the start of the drawing on the surface is strong, gestural, and the presence of volumes in the air, gravitational, is like dust that could be from earth or the skies.

From another point of view, it is the condition of Marco Tulio Resende's colossal architectural painting, which allows him to handle the height of the Nolasco Station building, a ship with a ceiling height of immense proportions. And in this scale— which also holds the books-painting created specifically for this exhibit, that are hung and circular in a ghostly installation—, *Daily Series* (2015), which is far from the frame so that his painting expands outward and inward. Spatially it gains an architectural, mural scale and on the inside, it questions, populates with figures, elements, signs and graphics that appear in a hazy texture, a chromatic cosmos that is always uneven, nothing is uniform. Hence, there is a prevailing sense of a gravitational painting -

where the principle of reality and gravity is partly suspended. Two dimensions of this expanded painting, paradoxical (there is no solid ground and it is full of volumes, constructions, architecture), which is also ambivalent as it is archaic and contemporary. It reconnects to prehistoric images (archetypes) and offers our broken identity (into question), the fruit of our time in crisis.

As another production (and still the same), it is interesting to see the transposition of *Códice - (Codex)* on canvases as pages, fragmented canvases - indeed, like all the parts of a book which in this exhibit appear as its core (highlighted in Amilcar's poems, in the work-altar of Thaïs and another huge book of Marco Tulio, of drawings- painting as visual prayers, available in the middle of the room on a table-lectern like an offering and place of consultation)¹⁴. The production of the book occupies a symbolic place: called a book-object, but also an artist book, as it holds characteristics of both: the objectual-sculptural physicality of the former and the features of a book (sequential, pages) of the latter. The book is at the same time a support and record, providing shelter to a vast amount of images, a whole vocabulary of objects-pages (single or double), in a specific material called tubox, which seems like synthetic paper. This enables it to be a resilient support for the installation of a book containing 6 large pages which also breathe a historic air and which has the appearance of holy books. They are strong visual books that are rough to the touch with an abrupt surface. They use acrylic and oil on canvas, in which the element matter speaks loudly, as only the background of the painting layers flare, and

¹³ Vera Casa Nova, "Inventory of abandonment. Memory archives: the construction of a work", in Marco Tulio Resende, C/Arte, Belo Horizonte, 2014, pag. 48.

¹⁴ Art's creed is also that: the construction of a perceptual place for images-prayers, images that pose questions.

where pages-wings – drawings that work the same fold of the surface - seem to want their own flight, a reading- vision that can be seen from afar, but also from close up.

Finally, it is inevitable to point out this right poetic taste for the inside out, to see things as contrary (from writing that is face down), which highlights the lack of vertical or horizontal logic of these works. Therefore it is much more than its air of suspension and atmospheric weight that is evident by the notorious presence of gaps and silence on the canvases (“I like to work with empty spaces, silence, nothing”, says the artista¹⁵. Not in vain, the artist puts art within these *unlimitations*, those that make us leave our ground and make us float due to the questioning power of tentative answers that the images offer. So, like other painters of the twentieth century, Marco Tulio Resende prepares his own vocabulary and mythology (as did Miró, Klee, Penck or Antonio Dias, Victor Arruda ...). You could say that Marco Tulio Resende’s painting does not renounce the mystery when presenting images-unknowns (whether it be objects, situations or objects in situations). His nebulous state breaks down the compartments of long ago (figuration-abstraction-informality-expressionism) in such a way that the shaped elements gain abstraction and the surface-backgrounds become schemes-physical states, that are as concrete as impressions. A painting that is so fragmented of figures and images that are as recognizable as unidentifiable, establishes its own threshold as a password of identity.

¹⁵ Conversation with the artist, Vale Museum, Vila Velha, ES, 20, May, 2015.

4. POETRY OF THE VEILED THAÏS HELT

As another mnemotechnical work that reconnects memory and surfaces of superimposed times that are phagocytosed (as what happens to life or with our bodies), the work of Thaïs Helt, whose Minas Gerais heritage is so fitting in this geological sedimentation of her poetry is made of layers (where there is often a small remnant of the work that lies beneath, along with other elements in the foreground), her visual research is based on a hybrid practice of printing. Or rather, overlapping reinterpretations of the work itself, which feeds a poetry of fragmentation, a dovetailed engraving where the world of reproduced matrices meets various elements (drawing, objects, clippings, calligraphy, collages), all in a state of association that subverts the expectation that is always felt when receiving engraved works. This is especially because the meaning of the copy and reproduction that the engraving had before the picture, is lived here in a unique experience, precisely by the aforementioned inclusion of heterodox, unique, metamorphosed elements that make the resulting plural image one piece (partly distorting the mythologized universe in reproduction, its counter-aura).

It should be noted, therefore, that the arrival of hand-woven or manufactured fabrics (bedspreads, towels, ties), diverse prints, original designs, engravings, papiers collés, sewing and embroidery, does nothing more than surprisingly increase this poetry until it produces a visual dizziness for the distracted who do not want to approach or enter into its multiple frame. The successive and parallel deposits of material and gestures convert this production, as it had been called in print time, or stitched time (which reconnects the different

incisions of time – not only its own production but also that of its different imaginations).¹⁶

Thus, dialogue, or rather the modulations of support end in a visual metamorphosis, the result of interference upon interference, overlapping prints, the meeting of various techniques (part made of wood engraving, lithography). There are many details and nuances in this work where ornaments are ironized, where the objectual presence or the elements are incorporated in the threshold of kitsch (the popular industrialized aesthetic for consumption) with all due respect. And we see the presence of this aspect in the unusual collection *Almost a museum of forgotten objects* (2015), a true, visual melting pot that brings together on 6 shelves an array of books, prints, collés papiers, objects in acrylic boxes. A huge showcase-wall, library of book-objects, of artist and objects, a work of registers and dispersion, which rises like a wall of imagery - transparent and opaque - offering examples of it two sides. The project of works that already represents an exhibit in its own right, given the richness and vastness of the collection and the number of works (all from 2014/2015).¹⁷ This collection contains numerous cardinal points,

¹⁶ As the artist states himself, the use of large formats, organic and sensual forms, the oval shape, the egg as a seed, refers to the beginning, to birth. It is also evidence of the search for a time beyond the chronos, that is more circular, and which also connects with creation in a more physical sense.

¹⁷ It is here that there is an affinity with the collection of things that Marco Tulio Resende maintains in a mural, a wall called Inventory of abandonment (undated and final) as an imaginary museum, which has everything to do with the objectuality that dominates and is dispersed in his painting.

a production that has an absurd number of paths: sculpture-books, with cutouts, geometric-folded pages, spatial books with a mirror and zipper, books with handprints or objects, drawings, materials of all kinds, as in a Babel library. It also produces its own perceptive perplexity by its disposition, its invitation to dive into the concentrated universes exposed in these “Alice in Wonderland” books. Incidentally, the dip into the image is part of the requirement of this literary reference of Lewis Carroll that is so ingrained in the visual. It is also significant that in the second largest work of the *Códice - (Codex)* artist written lines appear as a calligraphic drawing of Alice in Wonderland: “Or the well was very deep or ... (...)” A work that is stitched-fabric-drawing-calligraphy and at the same time sculpture-installation, an altar erected as a large, original book (eco engraving rolls and atavistic scrolls of the Hebrew culture).

Historically, the discovery of the back of the print by the artist not only teaches us not to favor its front, but drives us to recognize something else of the work, i.e. the work of the hidden side. (inside-out is also contemplated in Marco Tulio as we have seen). “I want to break the symmetry of graphic behavior and establish a set of interference and veiled transparencies - almost visceral. I disassociate each piece so that it is repeated in editions, trying to make it more exciting, mysterious and contemporary”,¹⁸ according to the artist. With this conceptual and visual opening of the graphic work, the range of options broadens almost endlessly. There are contradictory forms that are incorporated and

¹⁸ Thaïs Helt, Testimony, C/ Arte, Belo Horizonte, 2004, pag. 34.

that mirror and distort, increasing the vocabulary of the artist, her linguistic pitch: this repetition, interference with the same image, using overlays of tests and stained pages that make the print a more unorthodox territory.

In this itinerary, cutting and pasting will be founding strategies of this work, for all of her latest production (present at the far end of Vale Museum) has amplified this condition of superimposed reality. It is a plot of image-supports-dimensions which increased considerably and gained clear three-dimensionality, with glazes of papier collé or an objectual physicality which is much more ubiquitous. It has gained a world and exterior porosity, another linkage that is more eclectic than in earlier works, when the path of xilo and stitching were even more direct and planar.

In this poetry there is a predominance to block the visual, which is carried out by using the characteristic means of veiling. A part of the work is always hidden, with a visual that does not bear all (as all art should do for two reasons: because it is its mission to approximate, to imply semantic perceptions and not ratify or declare mere information, and also to know that it is impossible to do something else, translate everything, talk about the unspeakable). This matches the technique of revealing of Heidegger, the revealed and hidden that are both present in the work of art, because its nature is to enhance the ambiguity and expose what can no longer be seen.

If you recognize the print as drawing (already noticeable in Amilcar), you can see a link with what is written in the broader sense, even more so when you introduce actual writing - in pencil or ink

- text formations that cling to the lines or guidelines of the drawing. (See the collection of large, horizontal drawings that are made with walnut extract pigment, of sinuous forms, waves and lying number eights, endless curves and ellipses in a dance trance, a deep coiled visual that is musical, another password of the artist, as another high point of **Códice - (Codex)**). In addition, the artist recognizes that the print is the main writing. But, it is also because she makes it more complex, where the art gains the status of a multiple and open work, able to absorb and metabolize many more things, with more diverse, internalized dictions including the actual writing or calligraphy in a drawing state or vice versa, another leitmotif of this shared exhibit, **Códice - (Codex)**.

5. UNLIMITATIONS

The *unlimitations* are the real proof that we have surpassed the commonplace, the blindingly obvious as Nelson Rodrigues would say. But it can also be the linkages, the connections that are paradoxically beyond our domain, but yet approximate things, the poetic. In this case, the links of communion that breathe in **Códice - (Codex)**, perhaps beyond that previously expected, are already a statute in sight. As the three-dimensional feeling that is present in the three artists, be it in cutout-relief, a juxtaposition of elements of Thaïs that subtly exceed the planar condition, in the thickness that is almost sculptured in the drawing-painting of Marco Tulio, who not only reads space in a physical manner, but also includes volume (stairs, cubes), architecture (platforms, arches) on his surfaces, and in the evident, sculptural formalization of the work of

Amilcar, in the central thought of the space which is also in his poems¹⁹.

Another aspect that works as a limitless factor is the presence and value of writing as a flash of meaning in the text, poem, calligraphy, or what internally reconnects with the most obvious role of the drawing in the works of this trio of Minas Gerais artists as a pantheistic matrix flooding into other spheres. As foundational vocabulary, the privileged instrument of all, the lithographic stones showcased by the sculptor are emblematic of a threshold from that drawing and graphics that are reminiscent of the rosette of the stone. From another perspective, one finds that the value of time is always regarded as co-author of the works. This can be seen in the looped rust iron or cor-ten steel and the rust-erosion that are incorporated in Amilcar's sculptures, in the sequential order of daily painting-drawing that Marco Tulio places as a living memorial ritual, activated from the present, as an artistic and cultural calendar that sometimes acquires the time format of the artist-subject book, and in the use and proliferation of layers, overlays that Thaïs establishes, as an intrinsic collage of times and history. Moreover, as another circumstance in tune, one should not forget this presence of the expanded book, the poems and drawings of Amilcar, the use of books and pages as three-dimensional support in Marco Tulio Resende's painting and the collection displayed in a gigantic showcase between the object and the book of Thaïs.

The silent work, the sweetheart of a certain silence of Thaïs Helt, that is always in a low tone, even when it may be generous in size, and the spoken work of Marco Tulio Resende, full of voices and interpellations that are in a clamor, are found here in confluency²⁰ with the most severe, opaque constructive work of Amilcar de Castro, a common ascetic aesthetic that despite all, does not hide a certain stoicism or shame in all of its forms and meanings, an inward reflection that is safe from any mere visual confessional.

Works that are *unlimitations* as part of a speculative field of vision, an exploratory task that does not seek anything other than to present uncertain, but real, images. Deep down, it reaches what is still not seen, this threshold of the foreseen. (esse umbral do presentido)

(Victoria/Foz de Iguaçu, June 2015)

¹⁹ The cut (which already exists in Amilcar's work) and the cut-out (which already exists in Thaïs Helt's work) are in the works of Marco Tulio as a nearly three-dimensional dimension.

²⁰ From other knowledge, it is not only the friendship and coexistence of the three artists but also their cross-linking in time with the teaching at the Guignard School in Belo Horizonte.

FATIMA PINTO COELHO

TRÊS GUIGNARDIANOS CONTEMPORÂNEOS

Belo Horizonte was born in a corral surrounded by mountains. Intended to be a modern city by its builders, it brought winds of progress blown by the Republic against everything that reminded of the colonial period, such as the suffering of the rebels of the 1789 uprising and their exile. Like Tiradentes' body, Ouro Preto was to remain deeply "salted" in our memory and in our culture. Belo Horizonte was geometrically planned. The rational thinking of the city's tilers was opposed to the urban fabric that was created by the Portuguese in our colonial cities.

In the beginning of the 20th century, and despite the First World War, there was a huge movement of architects, engineers, landscape architects, artists and craftsmen in the new capital of Minas Gerais. There flourished in the city at that time neoclassical buildings with a strong influence coming from the changes that prevailed in Paris and Vienna in the 19th century. And, along with

it, there came a taste for academic teaching. But it didn't last long: the *art-nouveau* and *art-deco* styles soon spread to buildings such as cinemas, theaters and private homes.

In 1924, the so-called *modernists* participating in the Week of 22 decided to create a new language in architecture, music, literature and plastic arts. Emphasis was to be laid on the values of our land, the tropical colors, and our miscegenation. To reach that goal, they also turned to the past of the baroque towns of Minas Gerais.

A small train cutting across Minas in a painting by Tarsila showed us then how beautiful the interior of Brazil was in pure line drawings. We made peace with the baroque and colonial architecture. Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars met with Carlos Drummond de Andrade in a trendy café on Bahia Street in the new state capital. The small town was bound to be modern.

A group of young students from different cities would meet at the Alves bookstore, back in those days the headquarters to which crates of books with French novelties were delivered. The books would provide them with an exchange of views on texts, poems and authors. The group was formed by Drummond himself, Pedro Nava, Abgar Renault, Gustavo Capanema, Rodrigo de Melo Franco, Milton Campos, Emilio Moura, Cyro dos Anjos, among others. They would dig into literature, history, architecture, politics, and memories and then grapple with thorny issues.

The first modern art show took place in Belo Horizonte in 1944. The then city mayor, Juscelino Kubitschek, said at the opening: "Belo Horizonte is the fruit of a large and strong modernist movement"; "Those who know the imponderable essence that fostered the idea of creating BH will not be surprised to find here an environment and a setting in alignment with the new vibrations of contemporary culture."

Apart from words, Juscelino also contributed a lot to bring a breath of fresh air into the city by creating the district of Pampulha. And with it, there also came Oscar Niemeyer with his masterpieces, namely the Chapel, the Casino, the Yacht Club, and the Ball House with their sensual architectural styles. Not to speak of Portinari and Ceschiatti. It's no wonder that Niemeyer's undulating creations are reflected in the curving design of the marquees in Pampulha.

An art school based on non-academic criteria did not exist then in the city. Alberto da Veiga Guignard introduced this new focus. And after him, the teaching of art was never the same, at least not in the mountains of Minas. Guignard would take his students to the Municipal Park, and with tenderness and simplicity show them nature with its colors, the children, the toys, and balloons. He taught them how to draw us-

ing pure lines and how to produce organic and sensitive drawings without shadows.

There were few male students among that group of beautiful, cheerful young girls. And one of them was a law student involved in legal processes and codes, but whose interest was rather in the laws that govern nature. His name was Amilcar Augusto Perreira de Castro. After graduating, he engaged in the practice of his profession but chose Guignard as a professor. And from him, he inherited the accuracy of drawing with a single stroke. 9 H Hard pencil. Fearless.

In solo career or with the Neo-Concrete Group (after having moved to Rio de Janeiro), Amilcar broadened his experience. From 1968 to 1970, he lived in New York supported by a Guggenheim Fellowship.

After lying dormant in modernism for some time during the military dictatorship, Belo Horizonte was brought back to the national forefront in 1970 with the opening of the *Palácio das Artes* and its Avant-garde Art Week. It consisted of two simultaneous and integrated events, namely the exhibition *Object and Participation*, opened in the Great Gallery of the *Palácio das Artes*, and the manifestation *From Body to Earth* at the Municipal Park, organized by Frederico Moraes.

In the latter, Gildo Meireles presented his *Tiradentes: Totem-Monument to the Political Prisoner* (a chicken bonfire); Artur Barrio released blood-stained bags containing meat and bones in the stream Ribeirão Arrudas; with his *Trail of Sugar*, Hélio Oiticica poured sugar into a trench dug into the Serra do Curral; Decius Noviello stunned the generals by detonating army grenades of colorful smoke (he himself belonged to the Army), and Lotus Lobo planted corn in the park.

To make that moment complete, I mention here the solo exhibition of the artist Terezinha Soares at the Guignard Gallery. Her exhibition with erotic objects appalled the traditional families of Minas Gerais. The earth was fresh and fertile.

Amilcar de Castro returned from New York via Rio back to the Guignard School, not as a teacher, but as a spokesman for courage. And, once again, the hard pencil. Cuts would now groove the paper. Drawings with embroidery were banned. He eliminated the rhetoric from three-dimensional objects, proposed experimental trials (trial and error), and showed that a black confetti placed on a white sheet of paper can be viewed as a sphere. Thus the infinite was discovered!

The *iron floor* is what was left from the Baroque cherubs, from the curves and counter-curves. They were replaced now with an iron floor hard to step on and to fancy. He wrote in one of his texts: "It is a path for those hikers that believe in the freedom of the paths". And so, grunting and pushing along, he kept encouraging those who succeeded.

It was in a vacuum of courage and without the accurate teachings of Amilcar that we, the generation I, Thaïs Helt, Marco Tulio Resende, Roscoe Allen and many other artists belong to, renewed the contemporary production line in Belo Horizonte.

PAPER AS A COMMON DENOMINATOR

When visiting the studios of Marco Tulio and Thaïs, and after reading some of the texts / poems of Amilcar de Castro, I noted the important role that paper plays in this exhibition.

A quick glance at Thaïs' and Marco Tulio's workplace shows that there are no laptops there. One sees dirty hands. Their hands and body are at work. There is even the smell of brewed coffee in the air. No espresso machine with capsules. Just papers scattered on tables and on the floor.

I then turn to Amilcar's poems. I stand there flipping loose pages, most of them handwritten by the artist himself. And I think about how paper has been used as a tool for over a thousand years.

Paper has become for the three artists an art object in itself.

Amílcar would cut iron plates and put his thoughts on paper. Marco Tulio paints on canvas, but weaves and produces books and notebooks in which he leaves his footprints. His drawings, just like annotations made on paper, reflect his memories/archive.

Thaïs tears off the pages of the books on an imaginary shelf and leaves tomes, covers and back covers transparent. She then replaces the written content with carefully accumulated objects (the paper itself is sometimes an object), prompting a lively and dynamic reading of her petrified past.

This comes to show that, as in a theorem, paper is still a constant tool in the art process and a contemporary action element in the era of the screen.

THAÏS HELT

The artist's creation process has always come from experimentation. Thaïs is an experienced and recognized engraver. Many

a Brazilian artist has taken up residence in her studio, among them Amilcar de Castro. Most of the engravings published by him were done in partnership with Thaïs.

The habit of sharing her studio, the alchemy of lithography, and the exchange of ideas and learning have all shaped an artist with an ever youthful spirit.

The mastery of technique has enabled her to extend the action onto the paper surface. Several works in this exhibition consist of overlays of lithographic and woodcut proof prints with transparencies obtained through print projections and the use of restoration paper on the *papiers collés*.

The title of this print series is *Printed Time*.

Several works in this series allude to her father, a tailor by trade, who dealt elegantly with tailoring objects such as scissors, tape measures, ties and buttons. The prints are large and have a pop-art vibe.

Also of interest are her cutouts, displayed here either loose or on stands. She had already made use of them in older lithos.

In this line of her work, the female universe is wide open and, in the center of it, her mother is the embryonic seed. Strokes on tissue paper of her mother's old notebook are rescued and converted into elements of a composition. What was once used with a kitsch twist that reminds of laceworks made of colorful tissue paper to decorate the shelves of old farm wardrobes – a true origami habit in Brazil – makes now its way into the essence of her work: the strokes can now be seen on paper collages, on a box/object on a shelf, or they can turn in her new works into a three-dimensional object.

Finally, on a shelf, Thaïs unlocks in a mature and courageous way the safe, the closet, the dresser, the bedroom, the living-room, the chest, her workplace, her memories, and her longings. She cuts things into thousand pieces and; at other times, glues together the shards, gives a vase new aesthetic, sections the timeline, and pieces together her past.

When exploring this library, we come upon the same Thaïs who has been creating installations since both the National Exhibition of University Art of 1975, with the work entitled *Papaventos*, and the International Biennial of Sao Paulo of 1977, in which she was a member of the Serra Team¹, with the work *Catas Altas do Matto Dentro*, an ambient installation with photographs and texts / poems

In the Codex exhibition, she presents 250 glass cases vertically or horizontally arranged like books on a shelf, containing a vast amount of life experiences. Each case / book serves as a provocative object connecting the memories of the artist and the visitor.

Thaïs Helt entitled her installation *Almost a Museum of Forgotten Objects ----- No Need to Explain to Me. That's Why I Came Here*.

I understand this clustering and accumulation of objects as something to be pursued and even materialized at the heart of her future works, as true art in process. The ensemble creates a powerful database of past experiences and expectations of the future.

¹ The team was formed by Allen Roscoe da Cunha, Fatima Pinto Coelho and Thaïs Helt.

MARCO TULIO RESENDE

Marco Tulio has been doing a daily exercise for a long time now: he walks. He is a walker. Not because he follows a doctor's recommendation, but because he has an urge to contemplate and encounter objects and urban waste left on the street by people, be they a bucket with construction debris, a piece of a ladder, or a blunt knife.

Thus, many years before wastes began being collected for recycling, there he was aware of the abandonment of industrial fragments thrown away, such as toys, shovels, cages, gloves, collars, furry animals, and miniatures.

He rummaged the drawers of his childhood and adolescence and gathered family belongings and objects brought from trips or given to him by friends.

And with these objects he created the *Inventory of Abandonment*.

One is stunned when entering his studio.

Much in the way one goes shopping in the supermarket, Marco Tulio fills up his daily life with his imagination and this unusual collection of objects.

A huge wall with shelves form a bookshelf crowded with photographs, found or collected items, and manufactured or hand-crafted objects with a sacred, profane or erotic charge. Everything is stowed away by his prodigious reasoning, forming a large harmonized unit and also a provocative and dynamic common denominator.

The interaction between the artist and this great dynamic unity takes place through *fragmenting, cutting* or *cutting out* the objects.

Thus, a human head is shaped with scissors, the ladder becomes the numerator for a leg, a bone is outlined in the corner of a sheet, and a hollow cube brings the perspective of empty days.

Like a cat in seven-league boots, a cat of seven jumps and seven thoughts, the artist's eyes are always attentive and concentrated on his daily work. He rearranges his narrative in mostly minimalist compositions. And with mastery, agility, determination and constant belief in drawing, he leaves his mark on his works, be they paintings, drawings, objects, sculptures, books or notebooks. For him, "drawing is a matter of grasping." And he quotes Paul Klee: "Drawing is a line that says everything."

Professor Marco Tulio was placed first in the entrance exam for the Guignard Art School. I remember that well because I was his classmate. In the drawing, observation and creation classes his elements would go to the limits of the paper sheet, that being already a sign that his drawings on paper would inspire him later to bold cutouts.

I go back to his studio and stand there before large canvases painted with pigments in earth tones running from ocher to iron oxide. Tones which always bring us back to the wealth of our Minas Gerais land.

I browse and turn the double pages of his corporeal books.

Marco Tulio invites me to sit at the table and drink a glass of white wine. Scotch, his dog and faithful companion, barks at me constantly. A plate with halved apples lies on the table. Through a large window I look at the half moon. And then I take leave with the certainty that I know the soul of an artist.

AMILCAR DE CASTRO

Amilcar de Castro's works are on view in the first room of the exhibition. In this text, he closes the circle of the three exhibitors. The reason for being the third has a golden character. Let me explain: Amilcar made frequent use of the golden numbers² in his formulations, proportions and compositions.

The sculptor, drawer, graphic designer, engraver and thinker is the major reference point for Thaïs Helt's and Marco Tulio Resende's generation, and also, I believe, for the generations after Guignard.

The curator of this room, Allen Roscoe da Cunha, a leading expert on the artist, chose to greet us with *silence*.

The exhibition consists of twenty papers with poems, most of them manuscripts. They bring us to the exhibition's title, namely Codex³.

In constant metaphors, the sculptor-poet seeks in the elements and phenomena of nature the foundation of, the comparison with and the explanation for the acts of creation, and also for our feelings, attitudes, and actions.

He makes a plea for the search for the origin, warns us to respect nature and writes about the search for identity.

In his beautiful essay entitled *An Ethics of the Stroke*, Rodrigo Naves highlights "simplicity, austerity, sparingness and solidity as

the dominant traits in Amilcar de Castro's art, traits, by the way, that the artist himself mentions in his writings".

When reading his texts / poems, I feel the words cutting the paper into three-dimensions. This exercise brings us closer to his work, especially to his sculptures.

Eleven lithography stones displaying his last drawings are also displayed here in an arranged line. Again, the visitor is invited to reflect.

We know the cave drawings of prehistoric man. Stones come from nature. Man has made paper using natural elements. He invented the press and managed to record and print books. With the development in the fields of science, mathematics, electronics and technology, we have reached the digital age. But the stone is heavy, and the drawing printed on it brings us to the constant desire to express ourselves. That's how he stands in time.

In a wooden box, we will find the eleven corresponding printed lithographs. They are small in size and were printed by the artist in 2000.

Amilcar made use of dense, circular and closed forms on some of these stones. Color appears, for example, in a triangle. In these small openings, he would always use the primary colors red, yellow and blue. He used to say that he was not a painter. And indeed, he wasn't. The use of color here is just for the sake of graphics.

The careful and delicate choice of the poems, the display of the stones and the little box with the surprise of beautiful images invite not only the visitors who are having their first contact with the work of this great artist, but also those who already know his work to take a dip into the silence he has left behind.

² Fibonacci's Table.

³ Codex: characteristic form of manuscripts on parchment, similar to the modern book. Old writings of classic authors.

MUSEU VALE

Conselho Administrativo e Fiscal do Museu Vale
Museu Vale Administrative and Fiscal Council

Conselho Administrativo
Administrative Council

Presidente
President
Maurício Max

Conselheiros
Counselors
Ana Coeli de Oliveira Piovesan
Carlos Quartieri
Fábio Costa Brasileiro da Silva
Luiz Gustavo Garioli Gouvêa
Maria Alice Paoliello Lindenberg
Mauricio Manzali

Conselho Fiscal
Fiscal Council

Presidente
President
Vanderlei Marques

Conselheiros
Counselors
Leonardo Gava
Rodrigo Lauria de Castro Loureiro

MUSEU VALE

Diretor Cultural
Cultural Director
Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa e Financeira
Administrative and Financial Manager
Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-Educação
Art Education Coordinator
Ruth Guedes

Produtora
Producer
Diester Fernandes

Museóloga
Museologist
Agnes Scolforo

Auxiliares Administrativos e Financeiros
Administrative and Financial Assistants
Bruno Mota
Fagner Chaves

Auxiliar de Produção
Production Assistant
André Leão

Programa Educativo
Educational Program
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro
Weverson Tertuliano

Atendente
Attendant
Regiane Vervloet

Estagiários Administrativos e Financeiros
Administrative and Financial Interns
Jefferson Otávio Barros dos Santos
Thiago Simões

Estagiário de Produção
Production Intern
Allan Sales

Estagiários do Programa Educativo
Educational Program Intern
Heloisa Cardoso Ramos
Jaqueline Britto Loris
Lara Carlos Silva
Miguel Soares Romanelli

Aprendizes
Apprentices
Alyson Vervloet de Melo
Breno Gomes Suave
Caio Matos da Silva
Cristiane Coutinho
Elias de Sousa
Geovane Henrique Almeida de Araújo
Joel Lefler de Oliveira Junior
Orlando Marcos Miranda Silva
Renan Schmidt Lima

EXPOSIÇÃO**EHXIBITION**

Concepção e Projeto
Conception and Project
4ART Produções Culturais

Curadoria das Obras de Amilcar de Castro
Curator of Amilcar de Castro's Works
Allen Roscoe

Texto Crítico
Critical Text
Adolfo Montejo Navas
Fátima Pinto Coelho

Direção de Produção
Director of Production
Daiana Castilho Dias

Produção
Production
Bianca Crispim
Marcelo Braga
Renato Morcatti

Projeto Expográfico
Expographic Project
Allen Roscoe

Design Visual
Visual Design
Andrius Machado
Brena Ferrari

Revisão e Tradução
Revision and Translation
Marília Serra

Desenho de Arquitetura
Architecture Design
Domingo Arquitetura

Coordenação de Atelier dos Artistas
Coordination of Artists' Workshop
Renato Morcatti

Preparação Técnica das Obras
Technical Preparation of the Works
Afonso Robson Alves dos Santos
Alexandre Magno de Jesus (Chambinho)
Atelier Baumecker
Edmilson Vieira de Andrade
Elaine de Fátima
Hélio Lúcio da Cruz Filho

Iago Gouvêa
João Otávio Vieira Claudino
Maria de Fátima Nunes de Jesus
Rubia Gadelha

Fac-símile das Litografias de Amilcar de Castro
Facsimile of Amilcar de Castro's Lithographs
Studio Anta – Belo Horizonte

Museologia
Museology
Claudia Torres

Montagem
Exhibit Set Up
Alexandre Magno de Jesus
Danilo Porfírio de Almeida
José Carlos Vieira Martins
Manoel Oliveira
Marcelo Marques Sampaio
Rozália Gonçalves
Tuca Sarmento

Iluminação
Lighting
T19 Projetos

Preparação de Espaço Expositivo
Preparation of Exhibit Space
Adalto Correa dos Santos

Assessoria de Imprensa
Press Office
A4 Comunicação

Arte-Educação
Educational Program
Equipe Museu Vale

Registro Fotográfico
Photographic Recording
Gui Castor

Registro Videográfico
Video Recording
Olhos Coloridos

Plotagem
Plotting
Arte na vitrine

Transporte
Transportation
Millenium Transportes de Arte

Seguro
Insurance
JMS Seguros

CATÁLOGO**CATALOGUE**

Organização editorial
Editorial Organization
Renato Morcatti
Vicente de Mello

Texto
Text
Adolfo Montejo Navas
Fátima Pinto Coelho
George Helt

Projeto gráfico
Graphic design
Andrius Machado
Brena Ferrari

Revisão e Tradução
Revision and Translation
Marília Serra

Fotografia
Photography
Vicente de Mello

Retratos de Amilcar de Castro
Amilcar de Castro's portraits
Thais Helt

Impressão
Printing
XXXXXXXX

FUNDAÇÃO VALE

Conselho Curador
Curatorial Council

Presidente
President
Vania Somavilla

Conselheiros
Counselors
Luiz Eduardo Lopes
Marconi Vianna
Zenaldo Oliveira
Antonio Padovezi
Alberto Ninio
Ricardo Mendes

Luiz Fernando Landeiro
Luiz Mello

Conselho Fiscal
Fiscal Council

Presidente
President
Murilo Muller

Conselheiros
Counselors
Benjamin Moro
Felipe Peres
Lino Barbosa
Vera Schneider

Conselho
Consultivo
Advisory Council

Presidente
President
Murilo Ferreira (CEO Vale)

Conselheiros
Counselors
Danilo Santos da Miranda
Dom Flávio Giovenale
Luis Phelipe Andrés
Paula Porta Santos
Paulo Niemeyer Filho
Silvio Meira

Diretora-Presidente
Director-President
Isis Pagy

Diretor Executivo
Executive Director
Luiz Gustavo Gouvea

Gerência Geral de Esporte, Cultura, Geração de Trabalho e Renda e Estação Conhecimento
General Manager for Sports, Culture, Labor and Income Development and Knowledge Station
Marco Barros

Gerência de Cultura e Ativos
Cultural and Assets Management
Natalia Chamusca

Gerência Geral de Relações Intersectoriais
General Manager, Intersectorial Relations
Andreia Rabetim

VALE

Presidente
President
Murilo Ferreira

Diretor Executivo de Ferrosos e Estratégia
Executive Director, Ferrous Materials and Strategy
José Carlos Martins

Diretor do Departamento de Pelotização
Director, Pelletizing Department
Maurício Max

Gerente de Relações com Comunidade do Espírito Santo
Community Relations Manager, Espírito Santo
Daniel Rocha Pereira

Departamento de Comunicação
Communications Department

Gerente Executivo de Comunicação
Communications
Paulo Henrique Soares

Gerente Regional de Comunicação do Espírito Santo
Regional Communications Manager for Espírito Santo
Mauricio Manzali

Assessoria de Imprensa
Press Liaison
Claudia Siúves e Elaine Vieira

Gerência de Patrocínios
Sponsorship Management
Christiana Saldanha
Flavia Rocha
Willman Miranda
Eveline Maria

AGRADECIMENTOS

THANKS

Nossos agradecimentos especiais ao Instituto Amilcar de Castro e a Márcio Teixeira que gentilmente cederam obras a esta exposição.
Our special thanks to the Instituto Amilcar de Castro and Márcio Teixeira who kindly lent works for this exhibit.

Alessandra Peixoto da Cunha
Allen Roscoe da Cunha
Ana de Castro
Antônio Costa Dias
Beth Lopes
Carlos Alexandre Madalena
Claudia Renault

Elisa Maria Roscoe Martins
Fam Aquários e Móveis
Gabriel Pinheiro Andrade
George Helt
Ilka Vilella
Leonardo de Castro Dolabella Cesar
Márcio Teixeira
Mary Lane Amaral
Monica Mendes
Neide Magalhães
Renato Morcatti
Rodrigo de Castro
Vanda Pignataro
Vitor Helt Monteiro

Aos nossos cães, fiéis companheiros
To our dogs, faithful companions
Gilda
João
Scottie

Museu Vale
Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n - Argolas
29114-920 - Vila Velha - ES - Brasil
Tel. 55 27 3333-2484

www.museuvale.com

OBRAS / WORKS

AMILCAR DE CASTRO

Sem título [untitled], 1993
Litografia sobre tecido
[Lithography on fabric],
250 x 130 cm
Coleção [Coll.] Allen Roscoe

Sem título [untitled], 2001
Aço Steel, 150 x 150 x 30 cm
Coleção [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Pedras litográficas
[Lithographic stone], 1999
Dimensões variadas
[Various sizes]
Coleção [Coll.] Márcio Teixeira

Livro em litografia
[Lithographs book], 1999
40 x 60 x 7 cm
coleção [Coll.] Allen Roscoe

Sem título [Untitled], 1998
vidro e madeira [glass and wood],
210 x 58 x 36 cm
Coleção [Coll.] Allen Roscoe

Poema [Poems]
40 x 50 cm
Coleção [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

MARCO TULIO RESENDE

Série Diários [Diaries series], 2015
Tinta acrílica, grafite e carvão sobre tubox
[Acrylic paint, graphite and charcoal on tubox]
75 x 63 cm

Série Ecce Homo [Ecce Homo series], 2015
Tinta acrílica, grafite e carvão sobre lona
[Acrylic paint, graphite and charcoal on canvas]
454 x 208 cm

Ecce Homo, 2015
Tinta acrílica, grafite e carvão sobre lona
[Acrylic paint, graphite and charcoal on canvas]
105 x 73 x 8 cm

THAÍS HELT

Série Tempo Impresso [Printed time series], 2015
Impressões, collés e desenho sobre tecido
[Prints, collés and drawings on fabric]
500 x 166 cm

Série Tempo Impresso [Printed time series], 2014/2015
Impressões, collés e desenho sobre papel [Prints, collés and Drawing on paper]
Dimensões variadas
[Various sizes]

Série Tempo Impresso [Printed time series], 2015
Desenho sobre papel [Drawing on paper]
Dimensões variadas
[Various sizes]

Quase um Museu de Objetos Esquecidos - Não precisa me explicar. É por isso que vim até aqui [Almost a Museum of Forgotten Objects - You don't have to explain it to me. That's why I came here], 2015
Livros/objetos [Books/objects]
Dimensões variadas
[Various sizes]



Museu Vale
Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n - Argolas
29114-920 - Vila Velha - ES - Brasil
Tel. 55 27 3333-2484

www.museuvale.com

ISBN

Este livro foi impresso, em 2015, pela gráfica XXXXXXXXXXXXX. O texto foi composto em Chronicle Text G1 e Bebas Neue. O papel utilizado foi couché fosco 170g.

