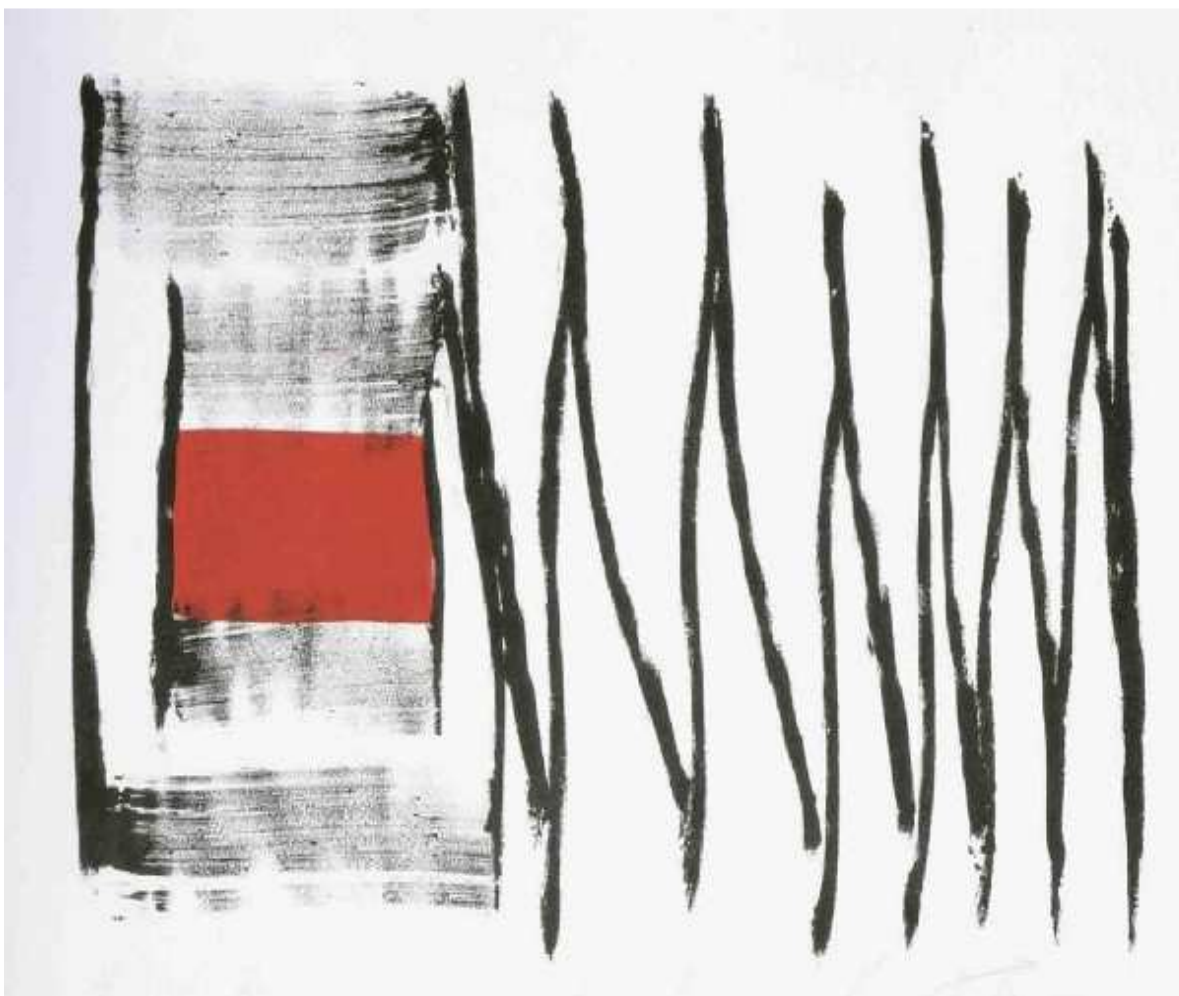


Sueli de Melo Miranda

A COMUNHÃO DO OPACO

ARTE, POESIA E TRANSMISSÃO EM AMILCAR DE CASTRO



Sueli de Melo Miranda

A COMUNHÃO DO OPACO

ARTE, POESIA E TRANSMISSÃO EM AMILCAR DE CASTRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientador: Georg Otte

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte
2008

Tese defendida e aprovada em 12 de dezembro de 2008 pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Georg Otte (Orientador) – FALE – UFMG

Profa. Dra. Ana Lúcia Lutterbach Rodrigues Holck – EBP-RJ

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres - FALE - UFMG

Prof. Dr. Fabrício Marques de Oliveira – UNI-BH

Profa. Dra . Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – FALE - UFMG

A meus pais
Alírio Miranda e Efigênia de Melo Miranda
A meu avós

(in memoriam)

Aos que se permitem tocar pela *comunhão do opaco*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Georg Otte, pela disposição com que orientou esta pesquisa, servindo-se como garante de um discurso sempre aberto a novas investigações. Agradeço aos professores que, de alguma maneira, contribuíram para a elaboração e aprovação do projeto inicial: Ram Avraham Mandil, Luís Alberto Brandão Santos, Myriam Corrêa de Araújo Ávila, Lúcia Castello Branco, Gláucia Renate Gonçalves, Murilo Marcondes de Moura, Constância Lima Duarte, Ruth Silviano Brandão, Moacir Laterza (*in memoriam*) e Maria Esther Maciel. Aos filósofos Hugo César da Silva Tavares, Ricardo Fenati e Ernesto Perini, professores sempre.

Agradeço, também, aos professores que consentiram em participar da banca examinadora: Ana Lúcia Lutterbach Holck, interlocutora também na fase de revisão da tese, Vera Lúcia Casa Nova, Fabrício Marques de Oliveira e Ana Maria Clark Peres, que tanto me ensinou sobre a vereda da pesquisa durante o curso de Mestrado. Agradeço, igualmente, à presença poética do Prof. Wander Melo Miranda, que me iniciou no estudo da literatura comparada, e ao Prof. Luiz Otávio Fagundes Amaral, pelo apoio na área da ciência e bibliografia. Agradeço a Márcia Maria Rosa Vieira, pela interlocução e ao Prof. João Carlos de Melo Mota, pela atenção ao texto, tradução e análise do poema de Jacques Lacan. A Letícia Magalhães Munaier Teixeira e funcionários da secretaria do Pós-Lit.

Agradeço, especialmente, às pessoas entrevistadas, sem as quais esta pesquisa não teria sido possível: Ana Lúcia Lutterbach Holck, Ana de Castro, Antônio Carlos Azevedo, Beatriz Lemos de Sá, Carlos Wolney, Chico Amaral, Daniel Freitas, Glória Campos, Isaura Pena, Johnes Fernandes, Júlia Portes, Márcio Sampaio, Mário Zavagli, Renato Madureira, Roberto Gusmão e Sérgio Cordeiro de Mattos. A Inês Fagundes Amaral e Constantino Amaral, pelo incentivo. A Paulo Bernardo Vaz, pelo empenho e amizade; a Solange, Selma, Suzi, Nicolino e Artur, pelo apoio em todas as horas da pesquisa.

*Compose. (No ideas
but in things) Invent!
Saxifrage is my flower that splits
the rocks.*

William Carlos Williams

*Procuro sempre uma linguagem
simples
mas só encontro letras esparsas
- fósseis de mim*

Amilcar de Castro

RESUMO

A tese *A comunhão do opaco: arte, poesia e transmissão em Amilcar de Castro* investiga a arte e o ensino do escultor Amilcar de Castro a partir da *forma do silêncio*, nome que o escultor dá a sua escultura, e de seus textos poéticos, no litoral entre os campos do significante e o real insondável da substância-ferro e do artista, investigação esta apoiada nos três movimentos básicos de sua arte: corte, dobra e deslocamento.

No encontro do finito com o infinito, o princípio econômico deixou sua marca para cortar sentido, dobrar em exuberância, e testemunhar que o *lápiz duro* – sem rascunho e marcado pela singularidade da rasura – converteu-se em poética. Para ensinar, Amilcar escreve poemas e permite que a poesia transmita ao aluno a possibilidade da própria invenção. A presente pesquisa deixa-se levar pela poética do artista, para emprestar conseqüências à comparação com a psicanálise através do ensino do psicanalista Jacques-Alain Miller e de Jacques Lacan, uma vez que também a transmissão da psicanálise se faz através da poética.

ABSTRACT

The thesis *A comunhão do opaco: arte, poesia e transmissão em Amilcar de Castro* approaches the art and teachings of sculptor Amilcar de Castro from the *shape of silence*, a name given by the artist to his sculpture, and poetic texts, on the littoral between the fields of the significant and the unknown iron substance, and the artist. The research is supported by three basic moves of his art: cutting, bending and displacement.

In the meeting of the finite with the infinite, the economic principle left its mark to cut meanings, folding in exuberance, and testify that the hard pencil - not drafted and marked by the uniqueness of erasure – converted into the poetics. While teaching, Castro writes poems and allows poetry to guide students through their own invention. This research lets itself go by the artist's poetry, to lend consequences to the comparison to psychoanalysis through the studies of Jacques-Alain Miller and Jacques Lacan, since the transmission of psychoanalysis also takes place through poetry.

LISTA DE FIGURAS

Capa: Amilcar de Castro, litografia, 2000. Col. *Instituto de Arte Contemporânea Amilcar de Castro*.

1 – Kasimir Malévitch, Quadrado preto, 1915.....	26
2 – Kasimir Malévitch, Branco sobre branco, 1918.....	27
3 – Amilcar de Castro, Escultura, 1952/2000.....	35
4 – Banda de Möebius.....	36
5 – Amilcar de Castro. Escultura, 1999.....	38
6 – Amilcar de Castro. Escultura, 2001.....	39
7 – Eduardo Chillida, “Dream Anvil X”, 1962.....	43
8 – Amilcar de Castro. Escultura, década de 80.....	49
9 – Amilcar de Castro, litografia, 1999.....	73
10 – Amilcar de Castro, escultura, [s./d.].....	81
11 – Amilcar de Castro, acrílica sobre tela, 1999.....	84
12 – Amilcar de Castro, escultura, década de 70. Praça da Sé, SP.....	86
13 – Amilcar de Castro, manuscrito, 1991.....	90
14 – Shodô, caligrafia japonesa.....	94
15 – Jornal de Resenhas	97
16 – Guilherme Mansur, arte gráfica, 1998.....	98
17 – Amilcar de Castro, arte em cerâmica, década de 90.....	100
18 – Amilcar de Castro, manuscrito, 1993.....	131

SUMÁRIO

Prólogo: SÓLIDA POESIA.....	10
PARTE I – (EST)ÉTICA	
Capítulo 1 – REINVENÇÃO DE ASSOMBROS: A FORMA DO SILÊNCIO.....	15
1.1 – Diálogo com as correntes construtivas: concretismo e neoconcretismo.....	16
1.2 – Arte e vida.....	22
1.3 – O princípio econômico.....	24
1.4 – O <i>traço duro</i> e a poética da origem.....	33
Capítulo 2 – A COMUNHÃO DO OPACO	42
2.1 – É de chapa de ferro	42
2.2 – A rasura do silêncio vivo: dar forma ao intraduzível.....	45
2.3 – Comoção: a encantação da forma do silêncio.....	53
2.4 – Um gozo a mais, além da significação?.....	56
Capítulo 3 – LINHA, SURPRESA, EXUBERÂNCIA: A (EST)ÉTICA DE A. DE CASTRO.....	63
3.1 – Uma (est)ética da vivificação.....	64
3.2 – A ética da singularidade.....	69
3.3 – A sedução do não-objeto: do representado ao inventado.....	78
3.4 – A arte serve para ser arte.....	87
PARTE II – POESIA E TRANSMISSÃO: uma aproximação com a Psicanálise	
Capítulo 4 – LETRAS ESPARSAS.....	91
4.1 – O <i>corpus</i> de uma arte	91
4.2 – O brinquedão	95
4.3 – Letras esparsas, fósseis da origem	101
4.4 – Traduzir-se: a tarefa nomeadora do poeta, o significante de fronteira.....	110
4.5 – A impropriedade do nome próprio, assinatura.....	124
Capítulo 5 – LEITURA DE EXTREMOS	128
5.1 – Poesia e transmissão: a vivificação da teoria.....	129
5.2 – Leitura periférica, leitura de extremos.....	132
5.3 – Uma linguagem simples: o fazer faz o fazer.....	138
5.4 – A transmissão poética em psicanálise e a escultura do analista.....	145
Capítulo 6 – <i>HIATUS IRRATIONALIS</i>	152
6.1 – <i>Choses, que coule en vous la sueur ou la sève</i>	152
6.2 – Ilhas do impensável.....	157
6.3 – Ensino e psicanálise: o Seminário.....	160
6.4 – Construir, traduzir, transcrever, testemunhar.....	167
Epílogo: UM SABER FEITO POESIA.	170
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
ANEXOS.....	188

SÓLIDA POESIA

Amilcar de Castro fazia arte como quem respira silêncio, cortando e dobrando chapas de ferro a partir de formas geométricas básicas como o quadrado e o círculo. Colocadas em lugares públicos, suas esculturas recortam a cidade para dessignificá-la com sua sólida poesia. Aos olhos do transeunte, parte da paisagem entranha-se pelos vãos da obra, fazendo-a interagir com o mundo sem se misturar com ele, ao mesmo tempo em que se despoja dos compromissos com o aspecto comemorativo e simbólico da tradição. Em detrimento do utópico, a forma envolve-se com a ação de gerar *tópos*: os objetos não simbolizam nem ilustram; agregam-se à paisagem diretamente, aderem ao cotidiano, sem pedestais. Ao cortar e dobrar uma chapa de ferro, o artista abre o espaço na matéria bruta, a “luz que vela e revela a comunhão do opaco com o espaço dos astros”.¹

O opaco é luz, é a rasura do *traço duro* a guardar a sombra do indizível, ponto em torno do qual se move a arte à procura de uma *forma do silêncio*. A escultura varre a representação para fazer com que solidez simples de matéria converta-se em poesia sem a mediação do significado. À medida que a sombra recai sobre a ríspida ferrugem, uma leveza de luz áfona flutua nos vãos... A opacidade em Amilcar é a própria procura da origem, sem formulações *a priori*, longe do fundamento e da história. Em comunhão com o infinito, a opacidade abre a surpresa de uma geometria sem pouso, agarrada à vida e desapegada da matemática. Planeja, descalcula e desconstrói o quadrado na *exatidão do sonho*, intenção de vôo que o guia na rota do encontro com a sua própria poética. Como disse Ronaldo Brito, a sólida poesia, em sua simplicidade, comporta-se como pequena coisa a mais no mundo.

Sua fortuna crítica abrange artigos de críticos, poetas, historiadores e artistas plásticos no âmbito da pesquisa acadêmica e fora dela. Sua obra vem sendo estudada por muitos pesquisadores, entre os quais citem-se os nomes de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Márcio Sampaio e Tadeu Chiarelli.² Contudo, o cotejamento da obra do artista carece ainda de uma maior reflexão, sobretudo no que se refere à poesia e sua relação com a transmissão e o ensino. Considerando-se os aspectos mencionados, a presente pesquisa procura dar

¹ CASTRO, 1999, p. 31. BRITO, 2001.

² A fortuna crítica de Amílcar de Castro foi comentada pela autora da pesquisa no Anexo C.

continuidade aos estudos sobre a obra do escultor, de maneira original, enfocando-se, além da arte e poesia de Amilcar, uma possível aproximação com a poética e a transmissão em psicanálise.

O tema da transmissão em sua relação com a arte, a poesia e a psicanálise já tinha sido abordado por mim durante o curso de mestrado, momento em que, dando prosseguimento a uma pesquisa anterior sobre clínica, literatura e psicanálise, tive oportunidade de realizar estudos sobre a transmissão poética na obra de Hilda Hilst, comparando-a com a do pintor Kasimir Malévitch. Procurei investigar o aparecimento do “Sem-Nome” na obra de Hilda Hilst, bem como o “Branco sobre branco” na série de nomes dos quadros suprematistas de Malévitch. Tal processo de nomeação de um real desconhecido foi abordado, em minha dissertação, no âmbito de uma aproximação da resistência da poesia com uma resistência do gozo. Nessa época, concluí que, a partir da transmissão, o inútil faz laço.

Para dar continuidade à pesquisa, inicialmente verifiquei que, na arte de Amilcar, a dobra vai ao transfinito, ou seja, vai a um infinito circunscrito pela poética. Em Amilcar, o inútil se desdobra em poética para encontrar o *tópos* da singularidade na coletividade. A pesquisa envolve, também, uma *leitura de extremos* que toca um verbo vivo e áfono com a irrupção de nomes do fora-do-sentido. Estudo os possíveis tratamentos de um verbo-silêncio-vivo pela pura escrita ou por nomeações mais ou menos consistentes, e que se constroem a partir da invenção artística. Se Amilcar primava por não promover a repetição, e incentivava o aluno a envolver-se com a própria singularidade, abordo seus escritos poéticos, seu ensino e transmissão comparando-os com o tema em psicanálise. Ao levar poemas para que fossem lidos nas aulas experimentais, fazia com que seu ensino corresse longe da história da arte e da pedagogia, em aulas nas quais o corpo do poema levava o aluno a inventar.

Quanto às obras pesquisadas, privilegiei a transmissão oral, selecionando o maior número possível de entrevistas e conferências proferidas por artistas e psicanalistas bem como seminários organizados por eles. A adoção de tal critério seguiu a tendência que tem a transmissão, na arte e na psicanálise, de emprestar consequência ao ensino oral. Na vida do escultor e de outros artistas, abundam as entrevistas e não os textos teóricos escritos; em psicanálise, a maioria dos textos publicados são conferências ou seminários transcritos e estabelecidos pelos psicanalistas, textos que preservam aquilo que de inconsciente aparece na

fala. Além disso, procurei adotar o percurso próprio à poesia que deixa a escrita seguir o sopro livre do vento, para também inventar-se vento e criar teoria.

Para a interlocução com a filosofia e a psicanálise, dois autores foram requisitados com mais frequência: Walter Benjamin e o psicanalista Jacques-Alain Miller. O diálogo com Benjamin se fez mais na forma da pesquisa, que recolheu vestígios, com ênfase em uma perspectiva constelar da história. Ao desconsiderar o aspecto linear da história, optamos por recolher pistas, conversando com pessoas ligadas ao artista, revendo fotos, visitando acervos, bibliotecas, conhecendo aqueles cantos da cidade que acolhem a sua obra. Pese o fato de esta *flânerie* sobre os extremos da obra não se ater a um conceitualismo apurado de exegese de textos anteriores, até porque eles são escassos e, no montante das publicações do artista, há apenas entrevistas e textos poéticos, procurei extrair algum eixo de ancoragem na escrita que a própria poética engendra.

O movimento decidido da pesquisa não impediu, entretanto, que esta se comportasse como o colecionador preservador da história que inesperadamente se converte também em destruidor. O colecionador purifica o objeto escolhido de tudo o que há de típico nele; pois o que lhe resta da história são vestígios que ele valoriza e investiga, porém mantendo-se o horizonte aberto a uma *renúncia ao acabamento* para que não lhe escape a poética. Benjamin foi um filósofo que não era filósofo, um teórico da história que não era historiador, um crítico literário que não era crítico literário... Segundo Hannah Arendt (1998, p. 171), o “corcunda” era um *inclassificável*. Embora possamos detectar em seu movimento um certo nominalismo representativo atrelado ao exame minucioso das particularidades da realidade observada, há algo que escapa à representação, mas pode ser apreendido à maneira de “uma harpa eólica tocada pelo vento” ou por uma “iluminação profana”.

À opção por esta metodologia benjaminiana, acrescenta-se a idéia de uma *teoria viva* que inclui a leitura de cada um, o conhecer com os sentidos, com o corpo, extremos que dizem da abordagem singular de um real que escapa. Nesse terreno, no diálogo com a psicanálise, esforcei-me por adotar o critério de seguir um percurso que se inicia em um instante de olhar, beneficiando-me, em seguida, de um tempo para elaborar, para precipitar em um momento de concluir. Ao aproximá-la da intenção de voar dos objetos poéticos e poemas de Amilcar, encontro uma aproximação com o tema do ensino, da transmissão do Passe e a poética do intratável em psicanálise.

O ensino de um psicanalista como Jacques-Alain Miller aproxima-se da transmissão em Amilcar de Castro, já que ambos têm a poética em seu eixo de referência. Através da citação de um “esforço de poesia”, Jacques-Alain Miller nos diz que a interpretação, em psicanálise, como modo de enunciação psicanalítica, não é uma explicação nem uma descrição. É por esse viés que a interpretação tem parentesco com o modo poético da enunciação, ela vai além da cisão entre o verdadeiro e o falso, e resulta disso o efeito poético. Além disso, o movimento de um esforço de poesia, em uma análise, culmina por precipitar um ponto de invenção que permeia o laço social para cada um. Nessa perspectiva, a comparação que faço com a obra de Amilcar desprende-se da classificação, para seguir em direção à invenção poética, buscando um ponto de aproximação em uma teoria viva, que se renova a cada instante.

A primeira parte da pesquisa enfoca a (est)ética de Amilcar de Castro, sua vida, obra e inserção no movimento neoconcreto, além da presença da economia em sua arte e poética. Nesse momento, abordo a tradução do insondável na *procura da origem* amilcariana, enfatizando-se a escrita da *forma do silêncio* e a exuberância do fazer. A partir de uma ética da singularidade, comparo arte e psicanálise no percurso que vai do representado ao inventado. À segunda parte da pesquisa ficou o encargo de estudar a transmissão feita através da poesia e de discutir a existência de um *corpus* na arte. As letras esparsas de Amilcar são lidas a partir da tarefa nomeadora do poeta – tal como propõe Alfredo Bosi. Para comparar o ensino do artista com a transmissão que é feita na psicanálise, fiz também a leitura de um poema de Jacques Lacan. Procurei verificar as possíveis aproximações entre os dois campos, mencionando-se a contribuição de Amilcar à psicanálise, e desta às discussões atuais acerca do ensino e da teoria. A forma de ensino adotada por Lacan, o Seminário, tem a estatura do poema em prosa, entre a gramática da ciência e filosofia e a a-gramática da poesia.

O antilegado de Amilcar nos conduz a mover a ciência até que caminhe em direção à poesia e à arte. Se a informação não garantiu a continuidade de existência para uma humanidade afetada pelos efeitos do seu modo de convivência, a Era da Pós-informação bem poderia culminar na Era da Poesia. E tal tempo diverso nos remete ao esforço de uma relação mais poética com o mundo e com os objetos. O poema é surdo, mas não se pode dizer que a vida não o seja. O antilegado de Amilcar faz *mover as pedras* do aprendido ao inventado, inaugurando-se, como disse Sampaio, a possibilidade de um *saber feito poesia*....

(EST)ÉTICA

CAPÍTULO 1 – REINVENÇÃO DE ASSOMBROS: A FORMA DO SILÊNCIO

Amilcar Augusto Pereira de Castro nasceu em Paraisópolis, Minas Gerais, em oito de junho de 1920, cidade em que viveu até os cinco anos de idade. Filho de Amilcar Augusto de Castro e Maria Nazareth Pereira de Castro, morou em várias cidades do interior de Minas logo nos primeiros anos de vida, antes de se mudar para Belo Horizonte. Embora seu pai não fizesse questão de incliná-lo a sua própria profissão, o Direito, ingressou também nesse ramo, iniciando seus estudos em 1941. A carreira seria promissora,³ mas já em 1944 inscrevia-se na Escola de Arquitetura e Belas Artes com o principal intuito de iniciar seus estudos no curso livre de pintura e desenho com Alberto da Veiga Guignard, artista recém-chegado a Belo Horizonte a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek.⁴

Homem bem informado, afeito à leitura, não fazia experimentos desancorados da vida e do mundo. Conhecia o desenho, a arquitetura e a pintura de todas as épocas; já na década de 40, as livrarias de Belo Horizonte comercializavam livros europeus, sobretudo da editora Skira, de Paris. Com a chegada de Guignard, época em que houve um implemento ainda maior na área da arte em Minas, seu ensino lhe pareceu o caminho certo. Era a prática, o desenho do dia-a-dia, e o *lápiz duro* utilizado em suas aulas exigia precisão, deixava o erro no papel: um lápis do tipo 6H, 7H, 8H, “um verdadeiro prego preto” que sulcava o papel e obrigava os alunos a ter mais atenção, para não errar.⁵ Desde então, Amilcar adotou a rasura do traço duro, sem rascunho, como base de toda a sua arte.

O aprendizado do desenho ia aproximando Amilcar da escultura abstrata à medida que o sulco produzido pelo “prego preto” mostrava a tentação de cortar o papel, prenunciando-se a passagem à tridimensionalidade que ocorre no final da década de 40. No início dos anos 50, alguns amigos já estavam morando no Rio, entre eles Otto Lara Resende, que se tornara um conhecido jornalista, e, logo, o desejo de mudar-se também para o Rio tomou corpo na idéia que seria concretizada em 1952, após o casamento com Dorcília Garcia Caldeira, época em

³Formou-se em 1945 e em 1948, tornou-se chefe interino de gabinete do Secretário de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais para, em 1949, ser nomeado tesoureiro do Tribunal de Justiça de Minas Gerais. Cf. CASTRO, 1999.

⁴No Instituto de Belas Artes, tendo sido aluno da primeira turma de Guignard, estudou também escultura figurativa em argila e gesso com Franz Weissmann. Cf. RAZUK, 2003, p. 161.

⁵CASTRO, 1999, p. 62.

que obteve sua transferência para o escritório carioca do Departamento do Café. Já em 1953, após ter sido indicado pelo amigo Otto Lara Rezende para trabalhar na revista *Manchete*, cuja redação contava com a participação de nomes como Odylo Costa e Ferreira Gullar, iniciou a carreira de diagramador.⁶

Levava apenas a lembrança das aulas de Guignard, mas seu interesse pela arte gráfica estendeu-se da sala de diagramação às oficinas onde o dia-a-dia e a amizade com os técnicos o levaram a dominar o saber sobre a produção gráfica e os recursos dos quais poderia lançar mão na arte do *design*.⁷ A proximidade com os técnicos que executam o transformar da matéria o acompanhou durante toda a sua trajetória, não só pelo desejo de saber, que lhe era tão característico, mas também pela simplicidade que atravessa vida e obra do artista. A proximidade com aqueles que participam do processo de sua arte ganhava importância mesmo nos momentos de grandes decisões, tendo se tornado amigo de muitos dos que o auxiliavam.⁸

Além do trabalho com escultura, crescia o de programação visual gráfica, campo em que ia se tornando conhecido desde sua passagem pelo *Jornal do Brasil*, periódico cuja reforma da diagramação, uma revolução gráfica que constituiu um marco na história da imprensa brasileira, foi realizada sob a influência de Max Bill e dos preceitos matemáticos utilizados em sua “Unidade Tripartida”, escultura premiada na I Bienal, em 1951.⁹

1. 1 – Diálogo com as correntes construtivas: concretismo e neoconcretismo

Desde os primeiros tempos, revelou seu interesse pela arte de todos os tempos e, embora nunca tenha se tornado um erudito detentor de um saber desvinculado do fazer da arte, conhecia o que os artistas do mundo estavam pensando e fazendo. Mas é no encontro com o movimento construtivo que Amilcar admite ter sido tocado pelo trabalho de Max Bill, que teria influenciado não só a ele, mas a arte brasileira de uma maneira geral a partir de sua

⁶ BRITO, 2001, p. 213.

⁷ *Ibidem, loc. cit.*

⁸ AZEVEDO, 2008.

⁹ CASTRO, 1999, p. 61.

participação na I Bienal. Sempre atento a tudo que se passava ao seu redor, em 1951, morando ainda em Belo Horizonte, foi ao Rio ver a I Bienal, ocasião em que conheceu Max Bill.¹⁰

Mas, apesar de reconhecer a influência do artista suíço sobre o seu trabalho, não tomou para si palavra de ordem que garantisse uma ação estética em grupo. Sentia-se atraído pelo movimento *neococoncreto* que contestava o saber apriorístico da arte concreta para reunir as singularidades dos artistas de maneira mais informal. Mantinha sua arte nos limites da modernidade, seguindo a trilha dos construtivos, mas a expandindo à sua maneira, em direção à sua própria originalidade. Era admirador de Malévitch e Tatlin, mas manteve o desejo de procurar a origem de sua arte em si mesmo.

A influência de Tatlin¹¹ sobre as correntes construtivas abria a ênfase na prioridade da relação do artista com os materiais que utilizava. Acreditava que o pré-requisito da forma deveria ser encontrado no próprio material e, por isso, explorou, construiu e utilizou cada material de acordo com suas qualidades naturais. Mais além dessa aproximação e do materialismo histórico de Tatlin, Amilcar procurava a forma não só no material, mas na origem, que acreditava estar dentro do artista.

No Brasil, a arte concreta surgiu como uma retomada da estética centrada nos materiais à maneira da *Bauhaus*, abrindo distância com a incidência do materialismo histórico da arte dos russos. O termo “arte concreta”, utilizado originariamente por Theo van Doesburg,¹² em 1930, para designar uma arte emancipada e mesmo avessa à natureza, introduzia uma oposição ao figurativo, ao cubismo e aos resíduos de compromisso com a representação presentes na arte abstrata. Porém, tendo sido adotado por alguns artistas como Arp e Kandinsky, ainda não havia uma teoria que estabelecesse a diferença entre o *concreto* e o *abstrato*. É Max Bill quem estabelece essa diferença apoiando-se no fato de que a arte abstrata é apenas uma continuação do cubismo, ou seja, uma abstração que não conseguiu se desvencilhar da representação da natureza. A arte concreta, a partir da diretriz do positivismo lógico científico, passava a

¹⁰ A influência da arte concreta do grupo suíço de Ulm, que tinha como um de seus principais expoentes Max Bill, já se irradiava pela América Latina, principalmente na Argentina e Brasil. A arte concreta, originariamente vinculada às conseqüências da *Bauhaus*, tomava corpo na Suíça através de um movimento cuja direção se pautava pelo repúdio à expressão não-figurativa abstrata simples para aderir a um desdobramento da experiência bauhausiana. Uma atitude estética que se afastava do cubismo e levava adiante algumas idéias de Tatlin e do construtivismo russo culminou com a fundação da Escola Superior da Forma de Ulm, que procurava constituir-se como uma saída para as tendências construtivas na sociedade contemporânea do pós-guerra com a retomada dos ideais racionalistas e funcionalistas da *Bauhaus*. Cf. BRITO, 1985, p. 33. Cf. GULLAR, 1985, p. 210.

¹¹ Cf. SCHENECKENBURGER, 2003, p. 446.

¹² Cf. GULLAR, 1985, p. 207.

acentuar o caráter objetivo e verificável de uma realidade que pudesse ser controlada e observada a partir de pressupostos matemáticos.

Em 1951, Max Bill vence a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo com a escultura “UnidadeTripartida”, baseada na banda de Möebius, no teorema de Pitágoras e na tabela de Fibonacci. Apesar dessa estreita relação matemática, aos olhos de Ferreira Gullar, a escultura de Bill ultrapassa a teoria que deveria explicá-la, evidenciando-se mais a tentativa de alcançar-se o ilimitado ou, nos termos de Bill, a “configuração do espaço infinito em seu movimento infinito.”¹³ Mas a necessidade de aproximar forma e função aparece em *Forme et Art*, livro em que Max Bill (1952) apresenta ao público um conjunto de imagens contendo um balanço da evolução da forma nos meados do século XX. Nesse momento, Bill nos diz que a função e a matéria exercem uma influência determinante sobre a gênese da forma. A questão da funcionalidade e da integração da arte ao mundo industrial é apresentada ao público em um verdadeiro desfile da estética industrial.

No Brasil, o debate sobre a inutilidade em contraposição às funções da arte fazia crescer as tensões entre aqueles que tendiam a reduzir o fazer à função, tomando-se a arte aplicada como sinônimo de arte pura, e aqueles que guardavam a diferença entre os dois tipos de manifestação artística. É no calor desse debate que o gosto de Amilcar pela atividade de *designer* gráfico deixa-se afetar por Bill, mas não se atém à sua influência: pois já se reporta ao prenúncio da arte Pop, mais do que à pesquisa tipográfica dos concretos ou ao trabalho da *Bauhaus*, sem minimizar a importância da arte aplicada nem amalgamá-la com a arte pura.

Na década de 50, Amilcar começa a receber prêmios e a estabelecer-se como escultor reconhecido. Nos anos seguintes, a exacerbação racionalista do projeto da arte concreta começa a ser questionada por alguns artistas do Rio que discordavam da crítica que fazia Max Bill à moderna arquitetura brasileira, polêmica que se apurará depois em torno das afirmações do escultor de que, em arquitetura, nada pode ser inútil, tudo deve ter a sua função. Suas posições extremas quanto ao racionalismo e positivismo na arte recebem mais apoio dos artistas de São Paulo que se reuniam em torno das idéias de Waldemar Cordeiro.

No início, Amilcar recebe os argumentos de Max Bill como convincentes, concentra suas pesquisas na arte geométrica, embora discordasse da arte concreta em muitos aspectos, mas não é de se desconsiderar também a admiração que tinha pela obra de Piet Mondrian.

¹³ Cf. GULLAR, 1985, 207-19.

Após ter sua primeira escultura construtiva selecionada para a II Bienal, passa a conviver com o meio intelectual carioca e com artistas construtivos que também estavam em contato com o grupo de Ulm, mas não adere nem ao grupo concreto carioca nem ao paulista.

O grupo paulista, articulado a partir de 1952 com o nome de *Ruptura*, que contava também com a participação de Waldemar Cordeiro, lança a revista *Noigrandes* nesse mesmo ano. Em 1956, criam o *Plano Piloto da Poesia Concreta* que esclarecia pontos fundamentais de uma arte pautada pela comunicação rápida, clara e eficaz do mundo das coisas. A partir dos anos 60, o “salto participante” associará o movimento concreto com os recursos dos *mass media* com o fim de “eruditizar” a comunicação de massas. Divulgam a revista *Invenção* e o programa de rádio *Invenção no ar* da Rádio Excelsior.¹⁴ Já o manifesto do *Ruptura*, lançado na exposição dos artistas plásticos do grupo, estabelecia que se tratava de um rompimento com o naturalismo e o abstracionismo em favor de uma arte visualista, inteligente e racional.

No Rio de Janeiro, a partir de 1952, o movimento concreto se dá em torno dos artistas que se apresentam na exposição coletiva do Instituto Brasil-Estados Unidos com o nome de *Grupo Frente*,¹⁵ e que se reuniam no ateliê de Ivan Serpa, onde discutiam o pensamento de Max Bill e dos argentinos de *Nueva Visión*, Tomás Maldonado e Romero Brest. Com a apresentação de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Macedo Miranda, o grupo realizou quatro exposições no Rio, sendo que Pedrosa viria a ser considerado mais tarde o principal teórico desse movimento a partir de uma fundamentação do projeto concretista apoiada nos estudos da *Gestalt*.¹⁶

Em Minas, o grupo de vanguarda formado por Affonso Ávila, Rui Mourão, Fábio Lucas, Laís Correia de Araújo e Maria Luiza Ramos, organizou-se a partir da revista *Tendência*, fundada em 1957, já com o tom decidido que mobilizará a *I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, em 1963, evento que impulsionou a ação das vanguardas em Minas.¹⁷

¹⁴ Cf. CAMPOS, 1975. Cf. FRANCHETTI, 1993, p. 72.

¹⁵ O *Grupo Frente* contava com a participação de Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Lygia Clark, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Vincent Iberson, Elisa Martins da Silveira, João José da Silva e Eric Baruch. Cf. RIBEIRO, p. 60.

¹⁶ RIBEIRO, 2003, p. 60.

¹⁷ Nas artes plásticas, ressaltam-se os nomes de Mary Vieira, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Marília Gianetti Torres e Heitor Coutinho. Cf. RIBEIRO, 2003, p. 61.

Na opinião de Affonso Ávila (SEMANA, 1993), a vanguarda paulista era mais tecnológica do que a mineira, mais teórica, tinha mais rigor e pesquisa formal, não só na poesia, mas na arte em geral. “O grupo mineiro era mais uma vanguarda de pensamento cultural e político”, voltada para “a emergência histórica e a consciência crítica do fazer artístico”. Ávila nos diz ainda que houve uma maior aproximação da vanguarda de *Tendência* – que se apoiava mais em um nacionalismo crítico que na pesquisa exclusivamente formal – com os concretos paulistas em cuja produção encontrou mais respostas e mais participação.

As idéias construtivas penetravam no Brasil desde os anos trinta através da arquitetura, embora, segundo Ronaldo Brito (1985, p. 31-32), os conceitos fundamentais da arte moderna só viessem a ser compreendidos e estudados a partir da vanguarda. A arte de Tarsila, Guignard e Portinari, apesar de sua importância, era predominantemente pré-cubista, e mesmo que tenham incorporado elementos cubistas em suas obras permaneciam presos aos antigos esquemas de representação.¹⁸ É na década de 50, segundo Brito, que a arte brasileira começa a lidar com os conceitos da arte moderna e suas implicações, para levar à frente o trabalho de Malévitch, Mondrian, Max Bill e dos concretistas suíços.

Mas ao *Grupo Frente* do Rio de Janeiro interessavam também as manifestações estéticas da arte primitiva, da arte dos loucos e das crianças, sua linguagem geométrica permanecendo aberta tanto à experiência quanto à indagação. Fruto da defesa de uma arte autônoma, o adogmatismo carioca ia abrindo uma distância em relação ao fazer mais científico dos paulistas, cuja atenção concentrava-se em torno da aspiração ao movimento e à vibração ótica.¹⁹ As divergências vão se acentuando aos poucos até criarem tronco e raiz, mas Amilcar convivia com as duas tendências.

Em dezembro de 1956, Amilcar de Castro participa da Exposição de Arte Concreta no MAM, em São Paulo, época em que passa a frequentar o ateliê de Volpi e a manter contato com o grupo concretista liderado por Waldemar Cordeiro. Diagramador recém-admitido pela revista *Cigarra*, inicialmente, como já foi dito, aproxima-se dos dois grupos sem se ligar a nenhum deles. Enquanto os cariocas mantinham uma preocupação pictórica, de cor e matéria, ausente nos paulistas; estes, por sua vez, ocupavam-se mais com a dinâmica visual e com a

¹⁸ Para o olhar do crítico, nem tudo o que é considerado moderno cabe nessa denominação, considerando-se, por exemplo, que, enquanto Tatlin rompia com o caráter metafórico do trabalho de arte ao construir seus contra-relevos, pintores famosos como Chagall e Rouault mantinham-se fiéis a uma idéia de arte como expressão de conteúdos subjetivos, retornando-se sempre ao representacional. Cf. BRITO, 1985. p. 31.

¹⁹ Cf. GULLAR, 1985, p. 228.

exploração dos efeitos da construção seriada. Segundo Gullar (1985, p. 229-30), nessa época, a arte concreta brasileira padecia de dois exageros avessos um ao outro: da parte dos cariocas, havia certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concretista; da parte dos paulistas, “a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia” predominava em tudo que faziam.

Amilcar só se aproximou explicitamente da vanguarda neoconcreta em 1959, ocasião em que participou da I Exposição Neoconcreta, – ao lado de Ferreira Gullar, Weissmann, Lygia Clark, Lígia Pape, Reinaldo Jardim e Theón Spanúdis – em cujo catálogo foi apresentado o Manifesto Neoconcreto também publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 21 de março de 1959. Nesta época, o artista, que já trabalhava na reforma gráfica do Jornal do Brasil onde era colega de Gullar e Odylo Costa, antigos amigos da revista *Manchete*, assinou o manifesto cujo texto utilizava a expressão *neoconcreto* para definir uma tomada de posição em relação ao exagero racionalista a que a arte concreta brasileira fora levada, momento em que os problemas da ciência sobrepunham-se às questões estéticas.²⁰

Nessa perspectiva, o *neoconcretismo* revelou-se um movimento não-político que repudiou tanto o lema “arte pela arte” do período pré-construtivista quanto o domínio da arte pela ciência positivista. Contudo, a contraposição a esta última através do argumento não-positivista da fenomenologia de Merleau-Ponty, era, segundo Lygia Pape, uma posição mais individual do poeta Ferreira Gullar. A indicação de Pape (1998) é que os artistas já estavam produzindo sua arte, cada um a sua maneira, quando conheceram a fenomenologia. Para Gullar, a partir de então, deslocava-se o problema da *percepção* para o da *significação*. O *neoconcretismo*, operando nos limites estabelecidos, pretendia romper com as grades do racionalismo da arte concreta e com os postulados da ciência positivista (GULLAR, 2008).

A ruptura neoconcreta, segundo Ronaldo Brito (1985, p. 43-63), constituiu-se, portanto, como *vértice e ruptura* do projeto construtivo brasileiro. O mesmo movimento que fez com que representasse o ápice de seu desenvolvimento fez com que rompesse com as vanguardas construtivas iniciadoras da arte concreta. Em contraposição, ressuscitava alguns temas polêmicos como o da subjetividade, que se reportava ao romantismo, e o da expressão na arte. Mas reintegrava, a partir de então, a possibilidade do envolvimento libidinal no processo de produção da obra de arte.

²⁰ Cf. BRITO, 1985.

Para Ronaldo Brito (1985, p. 65-9), os esquemas de tensionamento e ruptura em Amilcar de Castro já respondem à distância que abre o neoconcretismo em relação ao eixo funcionalista, ao redor do qual giravam as tendências construtivas. Frente à polêmica entre o racionalismo positivista e o idealismo fenomenológico, Amilcar teria voltado as costas ao tempo mecânico e objetivo dos concretos para abordar o tempo bergsoniano como duração e virtualidade dos neoconcretos. Se a página dos concretos torna-se um espaço objetivo onde figurava um poema-objeto, a dos neoconcretos abria espaço ao que foi denominado *não-objeto*.

1.2 – Vida e arte

Já havia, nessa época, por parte dos artistas neoconcretos, uma preocupação com a inclusão do outro que culminaria com o que Oiticica denominou mais tarde “vivências”. Brito (1985, p. 76) alega que as esculturas de Amilcar evidenciavam um certo *antiformalismo* neoconcreto, possibilitado pela presença de uma crítica à organização formal vigente, à qual o escultor não teria escapado. Em minha visada, mais além deste ponto de tensão, é necessário argumentar que, embora haja a adesão de Amilcar a muitas veredas da vanguarda neoconcreta, não havia algo de apriorístico em seu trabalho, e a própria inclusão de Amilcar entre os artistas construtivistas pode ser contestada conforme observa Tadeu Chiarelli.²¹

Expressão *versus* produção, subjetividade *versus* objetividade, tempo mecânico *versus* duração e virtualidade, experiência singular *versus* processos informacionais... Em seu livro *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Ronaldo Brito (1985, p. 76) menciona o *desejo neoconcreto* de redefinir a operação-arte e sua relação com o espectador. Como forma de contestação da objetividade empírica, tomava vulto a subjetividade, que passava a ter um lugar próprio nesse movimento. Em oposição ao positivismo e ao funcionalismo, aceitavam-se noções como “singularidade”, “espontaneidade”

²¹ Segundo Tadeu Chiarelli, nem as esculturas de Tatlin, Rodchenko, Moholy-Nagy, Naum Gabo, nem as de uma segunda e terceira geração de escultores construtivistas como Calder, Max Bill, David Smith e Franz Weissmann nunca foram parâmetros absolutos para Amilcar. Para o crítico, se o que caracteriza a escultura construtiva é o seu aspecto de montagem, “a escultura madura de Amilcar de Castro quase nunca se constituiu a partir de encaixes, modulações articuladas. Suas esculturas não poderiam nunca - nem em tese - ser decompostas em partes.” E, portanto, conclui Chiarelli (2003, p. 18), “sua obra seria a própria negação dessa lógica construtiva: cada uma das peças do artista é única e indivisível, quase que totalmente anônima”. Cf. CHIARELLI, 2003, p. 17-18.

e “intensidade” que inauguravam novamente a circulação de uma força pulsional não admissível em um sistema científico de programação *a priori*. Crescia a libidinização da arte.

Mais do que uma estética, era necessário o encontro da vida com a vida; do gesto vivo e singular do artista com a vida da cidade. Como no caso de Lygia Clark, tudo leva a pensar que Amilcar se aproxima do movimento neoconcreto à procura da sua singularidade de artista e de uma arte viva. Após muitas exposições e prêmios, ao longo dos anos sessenta, cresce o reconhecimento do público, dos críticos e artistas, mas mantém sempre a atenção voltada para o que lhe é próprio, seja na arte pura ou na aplicada. Na década de 60, após deixar o Jornal do Brasil, prosseguirá trabalhando como diagramador, e organizará a reforma gráfica de vários jornais do Rio, Minas e Pará. Esse labor na *arte aplicada* o acompanhará também em outras décadas sempre marcado com o que havia de mais original em sua arte.

Em 1965, Amilcar conhece o crítico Henry Geldzahler, que o convida a passar uma temporada nos Estados Unidos, onde permanece até 1971, com residência inicialmente em New York, depois em New Jersey. Nesse período, trabalha em escultura com aço inoxidável, pois havia dificuldade em encontrar o material e oficinas que concordassem em fazer peças avulsas não-industriais; faz uma exposição individual e participa de duas coletivas.²² Ao retornar ao Brasil, decide fixar-se definitivamente em Belo Horizonte, cidade cuja infraestrutura tornava mais tranqüilo o trabalho do escultor. Mas a década de 70 trará ainda uma surpresa para o mundo das artes. Em 1976, Amilcar, pela primeira vez, expõe desenhos, no Salão Global de Inverno, e neste mesmo ano é premiado nessa categoria, no MAM de São Paulo. Sua primeira exposição individual no Brasil acontece em 1978, no Gabinete de Artes Gráficas de São Paulo, ocasião em que expõe desenhos somente.

Nas décadas de 80 e 90, o monumental contagia sua escultura que passa a habitar as calçadas e os jardins das cidades. Sua pintura, denominada de “desenho” pelo artista, aparece marcada pelo traço, pelo toque da composição da arte gráfica. Expandindo sua arte ao infinito possível, trabalhou em várias vertentes, escreveu poemas e rompeu barreiras entre a arte convencional e a aplicada. Tanto levou sua arte para a tipografia, quanto levou o que lhe impressionou desta para a pintura, quanto deixou vazar na página branca as “letras esparsas” que transmitem o que fez em arte. Apesar da aproximação com as diretrizes da vanguarda construtiva, permaneceu trabalhando isoladamente a partir de sua própria experiência.

²² Cf. SAMPAIO, 2001, p. 218-9.

Desenhista, escultor, artista gráfico, pintor, professor... Se José Saramago,²³ mais próximo do escultor do que do narrador, viria a abandonar a descrição da estátua para fazer um esforço de fazer a escrita passar para o lado de “dentro da pedra”, desprezando o que é acessório, Amilcar, desde o início, despojando-se das narrativas, estátuas e torsos, empreenderia um movimento desde o material, de dobra em dobra, em direção a um vôo infinito sempre inédito a cada respiração. O abandono da estátua mostra a interação entre o artista e a matéria à luz de uma poética singular que possibilitou o diálogo com seu tempo sem permitir que se misturasse com ele. Não é o tempo histórico da tradição escultórica que a engendra, ela própria faz o seu tempo e seu lugar à medida que o objeto topológico e sua geometria respondem ao lugar de um “verbo vivo”.

Para além de um relato sobre sua história, mais e mais seus “sólidos poéticos”²⁴ se oferecem a serem percorridos como linhas de extremos entre o traço e o silêncio que se substancializam na fluidez do corte e da dobra. Se o artista nos diz que “criar está junto com o viver, arte e vida são a mesma coisa”, a arte se faz vida na fronteira do intangível, onde um *verbo vivo* vai mostrando a sua face escondida, seu corpo de poesia: a arte de Amilcar, sempre pautada pelo tom da simplicidade, revela a face em que economia não é só sinônimo de redução, mas de abundância em relação à energia do gesto do artista. Essa discussão requer, a meu ver, a pesquisa daquilo que o pintor Kasimir Malévitch abordou como sendo a quinta dimensão.

1.3 – O princípio econômico

Diferentemente do movimento *De Stijl* e das tendências neoplásticas da Holanda, e mesmo da própria *Bauhaus*, segundo Ronaldo Brito (1985, p. 22), as posições da vanguarda russa deslocavam o interesse do campo da estética para o da política, para produzir arte através de uma ação política coerente com as premissas do materialismo histórico. Contudo, a meu ver, Malévitch transcende e muito o âmbito político centrado no materialismo histórico, para atingir a relação da arte com o próprio corpo do artista. Para Berlewi (1996, p. 125), o

²³ SARAMAGO, 2002, p. 43.

²⁴ Expressão utilizada por Ronaldo Brito. Cf. BRITO, 2001.

suprematismo de Malévitch é mais que uma doutrina estética, é uma filosofia cujo espectro envolve uma espiritualidade que não se apóia em considerações morais ou religiosas. Creio que podemos ler, em Malévitch, a afirmação de uma arte que avançou pelo século vinte, na Europa, como uma diretriz mais estritamente estética. Este é o caso, por exemplo, das tendências neoplásticas de Mondrian e Van Doesbourg.

E também a arte de Amilcar de Castro refere-se à quinta dimensão introduzida por Kasimir Malévitch (2007, p. 27), o princípio da economia. O pintor russo, ao nos dizer que o pensamento criativo “há tempos foge dos enlaçamentos confusos, dos adornos, belos e bem compostos”, faz avançar a discussão sobre a estética a partir da questão econômica para, no texto “Dos novos sistemas de arte”, escrito em 1919, demarcar a distância entre a perspectiva do belo segundo a poética clássica e a *nova beleza* da arte moderna, cuja presença não se articula à representação, mas ao esvaziamento de sentido. Nessa perspectiva, o *Supremus*, a arte superior, estaria em estreita ligação com o princípio da economia a fim de que um rompimento definitivo com o passado e a representação ocorresse. Para o pintor, o mundo, essência de diversidades, é não-figuração.²⁵

No texto “Afirmação ‘A’ na arte”, de 1919, época em que inicia sua preocupação com o ensino da arte, a escrita de Malévitch (2007, p. 79-80) toma a forma de um manifesto de vanguarda escrito por um único artista.²⁶ Vários itens referem-se ao princípio da economia:

- Afirma-se a quinta dimensão (a economia).
- Todos os processos inventivos, as edificações, a construção e o sistema de arte devem se desenvolver sobre a quinta dimensão.
- Todas as invenções que desenvolvem os movimentos dos elementos da pintura, da cor, da música, da poesia, das construções (da escultura) avaliam-se do ponto de vista da quinta dimensão.
- A perfeição e a modernidade das invenções (obras de arte) determinam-se pela quinta dimensão.
- Reconhecer a vida como um caminho auxiliar alimentar para o nosso movimento principal.
- Conclamar o conselho econômico (da quinta dimensão) para a liquidação de todas as artes do mundo antigo.²⁷

²⁵ MALÉVITCH, 1996, p. 97.

²⁶ Segundo Andréi Nakov, em Malévitch, “o princípio da economia resulta da simplificação dos elementos picturais, de sua redução ao estado de entidades puras” e envolve a perda crescente do sentido, a economia de formas e cores, utilizada nos quadros, aparecendo também em seus escritos. Cf. NAKOV, 1996, p. 28.

²⁷ MALÉVITCH, 2007, p. 79-80.

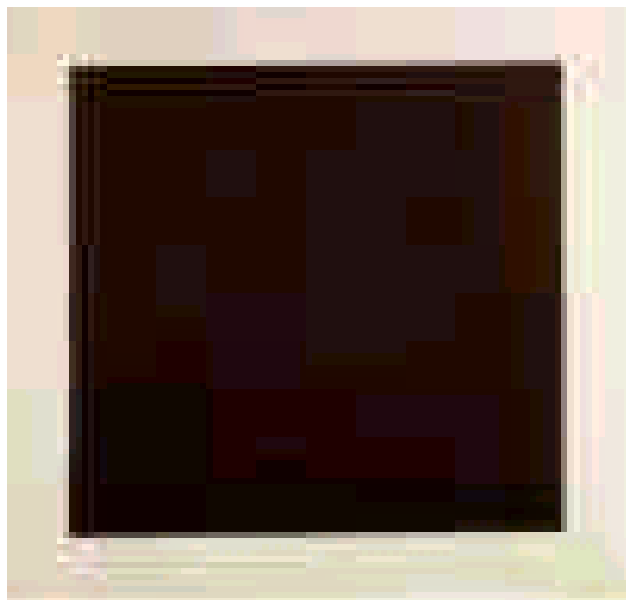


FIGURA 1 – Kasimir Malévitch, Quadrado preto, 1915.
Óleo sobre tela, 79,5x 79,5 cm.
FONTE – MALÉVITCH, 1996, p.78

Em 1919, ano em que Malévitch decide abandonar a pintura de cavalete em favor da atividade teórica, pode ser tomado como o momento de uma separação decisiva entre o pincel e a pena. Entre 1915 e 1918,²⁸ dos *noirs* ao “branco sobre branco”, o artista procura pintar a ausência de objetos, mas o que logra conseguir é um nome que diz de uma impossibilidade: “branco sobre branco”.²⁹ Em 1920, esclarece que, quando menciona o branco, não se refere à conotação política que a cor tinha, nessa ocasião, na Rússia, mas que remete ao infinito. Segundo Malévitch, em sua pintura não há objetos: a cor azul do céu é vencida, ela é vazada e entra no branco, que, segundo o pintor, é a apresentação do infinito.³⁰

²⁸ A partir de 1918, o pintor abandona a pintura de cavalete e privilegia a escrita e o ensino. Em 1927 volta a pintar, retomando tendências anteriores ao Suprematismo, mas já não é o mesmo artista. O Estado impunha aos artistas uma tendência obrigatória para a arte, o chamado realismo socialista. Em 1930, é perseguido e detido por três meses. Em 1935, o pintor falece vítima de um câncer, e suas cinzas são levadas para Moscou a fim de serem enterradas sob um cubo branco com o quadrado negro. Malévitch tornara-se um símbolo da liberdade da arte em um momento em que o totalitarismo instalara-se no país. Cf. MONSEL, 1995; CAMUS-WALTER, 2002.

²⁹ NAKOV, 1996, p. 25.

³⁰ MALÉVITCH, 1996, p. 238.

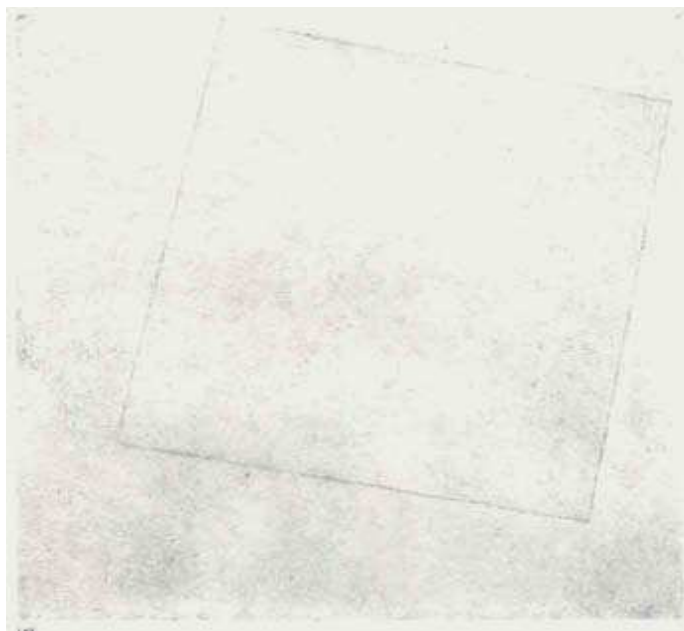


FIGURA 2 – Kasimir Malévitch, Branco sobre branco, 1918.
 FONTE – MONSEL, 1995, p.36

O Suprematismo de Malévitch envolve o princípio econômico a partir da atitude de destituir mais que a relação da arte com a natureza representada; trata-se, na construção, de desenlaçar o objeto de arte da memória, abordando-o a partir de uma “desmemória” que se revela como um memorial do *branco*. Tal empreitada o levou até o ponto em que abriu mão da própria pintura em favor da transmissão escrita. A fisgada do infinito do “branco sobre branco”(FIG. 5) veio abolir a arte do ornamental, das molduras e dos pedestais.

A reflexão de Malévitch, entretanto, comporta muito mais que o minimalismo da forma ou a tentativa de uma estética do infinito através da fabricação do futuro como redenção; sua principal contribuição foi trazer a poética para o primeiro plano e varrer da arte as funções decorativa, comemorativa e memorialística. Para realizar seu intuito, o pintor abre a fenda do abismo infinito por onde o corpo escoar para a arte. No artigo “Dos novos sistemas na arte”, Malévitch (2007, p. 25-28) nos diz que a economia, ao envolver o corpo do artista, teria impulsionado o ato criador não só no suprematismo, mas também no cubismo e futurismo, para encontrar uma nova realidade pictórica, ícone de uma nova arte, a arte construtiva.

Mais do que reduzir o mundo à sua geometria, tratava-se, pois, de *apresentar uma construção* em substituição à *representação*. Enquanto a representação relacionava-se

diretamente com o mundo exterior, que a expressão romântica assediava com as realidades subjetivas do eu, a *apresentação da construção* estava em ligação direta com o que Malévitch chamava de “energia” do corpo do artista. A questão econômica era associada com a fonte primária do ato, já que toda ação se realiza com a energia do corpo. Sem citar Freud ou Marx, o artista afirma que toda criação humana move-se segundo a tendência econômica, pois todo corpo busca preservar sua energia:

Declaro que a economia é uma nova dimensão, a quinta (...) Mas uma questão se apresenta: a questão econômica, que se colocará, talvez, na fonte primária do ato, dirá que qualquer ação se realiza com a energia do corpo. E como todo corpo busca preservar sua energia, qualquer ato deve se realizar de modo econômico. Eis como se move toda criação humana. E seu pensamento criativo há tempos foge dos entrelaçamentos confusos, dos adornos, talvez belos e bem compostos, para uma simples expressão econômica do ato energético. Assim, todas as somas de tal ato se constituem não pelo imperativo estético, mas pelo econômico. As últimas correntes da arte – o cubismo, o futurismo, o suprematismo – estão baseadas nesse tipo de ato. O ato estético não permanece estável: está em constante movimento, participando da criação de novas formas (MALÉVITCH, 2007, p. 25-28).

Ao abandonar a pintura em favor da escrita, portanto, o pintor caminha do corpo ao *corpus*, abandonando-se o compromisso com o material. Esta é uma diferença que se estabelece entre Malévitch e a atitude de Amilcar, que também escrevia para ensinar, mas sem abandonar o corpo a corpo com o material e a *realização* da obra. Em Amilcar de Castro, o princípio da economia concentra-se no desenho e nas cores primárias do artista gráfico, para tomar uma outra dimensão capaz de tocar a “origem” naquilo que ela comporta de corpo do artista. Trabalha com o ferro de modo a não permitir que a forma deixe resto, para economizar, também, as palavras de ordem da vanguarda e a história em um *espaço reinventado de assombros...*

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

Por mais objetos que se guarde
mesmo por amor ou saudade
não faremos amanhecer jamais.

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

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

Quando a descoberta se faz sentir
é no presente que antecipo o futuro
mesmo no tempo que se armam as forças
para desvendar a forma clara.
Creio
Tenho fé na forma que não deixa resto
Que estampa e cala
Como a fala do poeta
que em silêncio contém o mundo.³¹

O princípio da economia, como ponte viva entre a obra e o corpo do artista, aspecto do qual Max Bill se afasta para estendê-lo a pressupostos estritamente matemáticos,³² parece encontrar em Amilcar o caminho da não-adesão a acréscimos advindos da história ou da ciência positivista, mas aquele de uma *procura da origem* em que emergem as *reinvenções de assombros*. O arcabouço de técnicas e saberes vindos da ciência interessa-lhe na medida em que serve a fundamentos outros da arte, seja a procura da origem, seja a busca de si mesmo. Em sua obra, há economia de figuração, de cores, de traços e também de solda, já que sua escultura nunca envolve partes soldadas, mas nela, diferentemente, um torrão de matéria deve abrir e reinventar o espaço apenas pelo corte, pela dobra ou deslocamento.

Suas esculturas não têm título nem comportam explicações, não são retalhos de sentido que se agregam à história do não-sentido. São ruínas de um tempo futuro que não se abre à decifração; pois o econômico, em Amilcar, varre a história para lançar mão de um tempo não-cronológico. Em sua arte e ensino, o econômico tende também a resgatar o percurso do artista

³¹ CASTRO, 2001, p. 187.

³² No ponto extremo do fascínio de Malévitch pelos avanços da ciência moderna, Max Bill, a partir de 1936, retoma o princípio da economia, fazendo-o cavalgar rápido ao campo da ciência positivista, e procurando estabelecer a diferença de uma vez por todas entre uma arte abstrata de transição e uma arte inteiramente desligada da representação da natureza. Em 1951, em Bill, o concreto é o que existe na realidade, o que não é apenas conceito, acentuando-se, dessa maneira, o caráter objetivo e verificável da obra de arte (Cf. GULLAR, 1985, p. 207-208). É assim que Bill se afasta da energia do corpo no ato de criação, pois o corpo não é previsível nem programável.

em detrimento da obra previamente idealizada,³³ aparando-se os acréscimos, adjetivos e ornamentações através do gesto do corte. Segundo Glória Campos (2008), o artista valorizava o movimento da linha e os brancos abertos pelo traço no papel, sendo que qualquer acréscimo era desprezado como excesso. Interessava ao artista o primeiro impulso que liga a arte à origem, ao corpo, o ato original, que, segundo ele, vinha de “dentro” do artista e do material.

O econômico surgia também na simplicidade diante da vida e no modo de fazer arte. Para Amilcar, a arte não necessita adjetivos nem de conhecimentos eruditos para se criar. Quem tem a oportunidade de visitar o Instituto Amilcar de Castro, em Nova Lima, pode ter uma idéia do peso dessa afirmação em tudo que o artista fez e viveu. A simplicidade com que as obras aderem à paisagem, sobre a terra nua ou grama rasa, entre as árvores, penetradas em seus vãos por cães transeuntes e vôo de pássaro, só encontra par na visão das montanhas que se avizinham desde o longe e se estendem até o perto em continuidade com o ferro, com a cor ferrugem das peças.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que, embora próxima de algumas das premissas construtivas, a obra de Amilcar rompe com a ação desprovida de compromisso estético atrelada ainda ao materialismo histórico da vanguarda, com o dogmatismo cientificista da arte concreta e, sobretudo, rompe com o empuxo à submissão do ato criador ao *a priori*, tanto da ciência quanto da arte abstrata e da política, para aproximar-se mais de um tipo de construção à maneira dos poetas. A partir dessas observações, pretendo sustentar que o princípio da economia, em Amilcar, mais derrama silêncio de cores e de significantes na escultura, fazendo com que esta se construa à maneira de uma escrita áfona, emergente na poética do “silêncio que contém o mundo”, do que o liga ao fazer de artistas do passado. O silêncio, em Amilcar, não é o vazio do ontem incumbido de fundar uma nova história; é também vazio de história.

E se economizava história, bania o sentido. A criação envolve o tempo presente, o descobrir o silêncio de uma história que vem de dentro, mas que é sem palavras e, ao mesmo tempo, sem história, pois fora não há:³⁴

³³ Glória Campos, que foi sua aluna no curso de composição, na Escola de Belas Artes da UFMG, relata que, em seu ensino, o escultor às vezes valorizava mais os esboços do que a obra em si. Em uma de suas aulas, a artista gráfica fez um rascunho para servir de esboço a uma composição. Quando Amilcar olhou para os traços improvisados do desenho, exclamou: “Está ótimo, é isto, está muito bom. É isto mesmo”. Naquele momento, a artista teve a impressão de que, para ele, o trabalho já estava pronto, nem seria necessário realizar a composição proposta. Cf. CAMPOS, 2008.

³⁴ CASTRO, [1991] 2002, p. 27.

Descobrir, criar...
 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

O poema capta a experiência de um saber surdo. À maneira dos poetas, quebra o sentido, corta o plano e dobra a matéria primal para fazer emergir, não um resto de significação, mas uma escrita de pura linguagem, sem significado, uma história sem história. As obras são sempre únicas, “tout seules”,³⁵ e cada uma delas, segundo o artista, é sempre a primeira, suas esculturas reescrevem aquela primeira escrita do infinito, realizada em 1952, base de uma sólida *poética da origem*, que segue em direção à rasura do *traço duro*, ao erro inesperado, ao impossível de ser significado. E os poemas dizem dessa experiência com o insondável. É assim que o econômico, em Amilcar, tende ao infinito, mas em relação ao que lhe é mais singular, sob a condição de capturá-lo nos vãos, no branco, nas fendas, para abrir a poesia na matéria bruta. E não é o fato de também escrever que o aproxima dos poetas, mas

³⁵ No ensino de Lacan, as peças *tout seules* são os significantes em relação com o corpo que se soltam da cadeia significante e sobrevivem como Uns, soltos, sem compromisso com a significação ou representação. Cf. MILLER, 2000.

sim a via econômica de captura do infinito. Se, de um lado, apara todo excesso e ornamentação até uma simplicidade quase desconcertante; por outro, encontra o mais além da matéria pesada ao adotar a tendência de economizar imaginário e sentido para converter o infinito em transfinito,³⁶ tendência que já se adiantava, um século antes, na poesia de Stéphane Mallarmé.

Mallarmé (2003, p. 363-87), em seu “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, espacializou a escrita movendo as palavras na página como peças soltas do corpo de um poema no qual a matéria tipográfica é utilizada a favor da forma que abre os vãos, o branco e vivifica a página. Amilcar, a partir de um vetor que se dirige a um “reino em que a palavra é inútil”, maneja o corte e a dobra da chapa de ferro para permitir que a sólida poesia do “verbo-silêncio-vivo” se acople à página do mundo, fazendo com que as esculturas perfurem a inteireza da paisagem com seus vãos e silêncios. E também a utilização do ferro define uma escolha aparentemente associada à economia, pois a ferrugem apara a multiplicidade de cores, mostra o tempo despojado de sentido e resta como traço teso e permanente onde a resistência perdura. Para Amilcar de Castro, a ferrugem confere autenticidade ao material, que já não figura como um mero suporte, mas como escultura. Iniciadas pelo escultor a partir de desenhos feitos e recortados no papel, as gigantescas e monumentais estruturas de ferro abrigam a poesia que nelas se aloja do mesmo modo que nas pequenas peças.

João Guimarães Vieira³⁷ (2008) observa que Amilcar, tendo dialogado desde muito cedo com esse material, numa aproximação que não se fez pelo decorativo ou pelo atraente, não cedeu, com o decorrer do tempo, à tentação de substituí-lo por outro material. Segundo Vieira, Amilcar esculpe como quem corta palavras, sendo que uma de suas principais características está na lei da *economia de meios* que elimina também qualquer compromisso com a função. Nada é supérfluo em sua escultura, “nem mesmo a ferrugem que, com o tempo, ocupa a superfície lisa das chapas de ferro”.³⁸ A meu ver, tal tendência a colocar a economia

³⁶ O número transfinito foi proposto por Cantor, tal que o infinito pudesse ser contado como um número qualquer a partir da equação $n-1$. Cf. EVES, 2002, p. 661-665. Ver também nota p. 120.

³⁷ Professor de História da Arte do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

³⁸ Segundo João Guimarães Vieira, “inimigo da eloqüência, do ornato, da gesticulação abusiva, alcança a monumentalidade pela forma despojada, de natureza fundamentalmente antibarroca. Uma de suas características, talvez a mais importante, está na conhecida *lei da economia de meios* (grifo meu). Em literatura, é clássico, por exemplo, o conceito de que escrever é *cortar* palavras [...] Nunca pretendeu com elas (as esculturas) registrar acontecimentos épicos, sociais ou sentimentais, nem retratar amigos ou a si próprio. Sua escultura celebra apenas a conquista do espaço tridimensional, é construção que se justifica por si mesma”. Cf. VIEIRA, 2008.

no centro de seu fazer artístico pode ser comparada ao ensino de Jacques-Alain Miller (1998b) para quem a poética do sujeito em um final de análise resulta justamente da incidência da economia, tanto no sentido de uma redução da ficção a uma letra, quanto naquele do desbaste do imaginário. Segundo Miller, em uma análise há uma operação-redução em direção a uma poética pulsional, operação que caminha da amplificação do sentido na fala, no início, até a redução da narrativa do analisante ao seu osso no final, ou seja, uma escrita do sintoma, um *osso* “esculpido” pelo analisante³⁹ em um trajeto que vai da ficção à fixação.

A economia em Miller, tal como em Amilcar e em Malévitch, faz com que haja um despojamento progressivo dos meandros da narrativa em favor de uma escrita supersintética à qual adere a ponta de real ignoto que se constituiu como a “pedra do caminho” da trajetória do sujeito.⁴⁰ Contudo, nesse momento, de esvaziamento do significado, algum sentido se agarra nomeando a poética do sujeito. Se o psicanalista *crê em seu sintoma*, que é um *osso*, uma “escultura” já sem restos a serem aparados, uma escrita que resulta da redução máxima de sua narrativa, Amilcar põe fé *na forma do silêncio* que não deixa resto.⁴¹ A aproximação entre o psicanalista e o artista torna-se possível a partir do fato de que ambos crêem na forma que já não deixa resto a não ser a si mesma, mais além das crenças imaginárias, uma escrita que já é pura poética.

1.4 – O traço-duro e a poética da origem

A partir da década de 40, desenhou com Guignard e sem ele, fazendo com que o traço, cada vez mais lançado em direção ao infinito, ganhasse força de invenção do espaço. “É tudo organização de espaço”, dizia o escultor⁴² que tinha o costume de desenhar o projeto de suas esculturas antes de fazê-las ganhar o espaço da tridimensionalidade. Nas aulas de desenho com Guignard, o mais importante era a linha, o traço, mas também a precisão do tempo era exigida;

³⁹ Cf. MILLER, 1998b, p. 39.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 40-50.

⁴¹ CASTRO, 2001.

⁴² Cf. SEBASTIÃO, 2008.

pois havia um tempo delimitado.⁴³ O desenho toma vulto em sua arte, entranhando mesmo o terreno daquilo que muitos consideram como sendo a sua pintura: o artista não se considerava um pintor, já que seu meio de expressão não era a cor, mas a linha, fina ou de qualquer espessura.⁴⁴

O traço duro não abre rascunho, é definitivo e aponta o caminho da origem. Vai gerando *tópos*, criando volume, erguendo a poética desde a matéria. Amilcar é o clássico de uma *poíesis* que se abre ao infinito, e cuja verossimilhança ergue-se da intenção que se desprende do corpo do artista, da precisão do traço, da geometria reinventada. E a imitação, para sempre perdida da realidade exterior, dá lugar a que esta se entranhe nos vãos da matéria para encontrar a nudez reversa da substância, seu movimento mudo de solidez conduzida pelo pulso do artista, para inserir um outro tempo em suas arte. Tempo que cria a dobra depois do traço, tempo que abre o vazio e forja um “ror de poros”⁴⁵ a perfurar a paisagem. Tempo que é duração e não cronologia.

A primeira escultura, feita em 1952, já comporta a dobra que cria três retângulos seguidos, dobrados na diagonal, os três fechados num triângulo vazado pelo meio. Segundo o artista, o primeiro trabalho foi influenciado por uma esfera vista no trabalho que Max Bill expôs na I Bienal, uma esfera com um corte curvo em diagonal e outro vertical. Esses dois cortes faziam vazar o centro da esfera.⁴⁶ A escultura de 1952 constituiu-se como o motor primeiro de todas as outras, realizada a partir da banda cilíndrica,⁴⁷ era amassada de modo a inventar um triângulo vazado. Trata-se de uma experimentação a partir da banda de Möebius,

⁴³ “Ao mesmo tempo, não podíamos demorar muito, pois havia um tempo máximo. Aquele novo lápis me deu a medida da precisão, de limpeza, de não errar, um estilo mais severo. Ao mesmo tempo, não fazíamos sombra, o que impedia que se tapeasse o erro com a sombra, a linha é que era importante. Então, o que o Guignard me deu foi essa noção do bem-feito, do correto, do limpo. Porque Guignard passou uns 20 anos na Europa: na França, na Itália e na Alemanha, onde aprendeu a riscar com lápis duro”. CASTRO, 1999, p. 62.

⁴⁴ “E quando faço desenho, não é para a escultura, é só pelo desenho. Há a valorização do espaço do papel, da tela, mas desenho é linha. E linha grossa também é linha. É preto e branco e linha. Isto é desenho. [...] Quando estou desenhando uma tela de cinco metros, é apenas para fazer desenho, e então tem esta possibilidade de fazer com a mão esquerda, com a mão direita, desenhar pra baixo, começar no meio, começar no princípio, tenho a liberdade absoluta e também o improvisado, eu não estou preso a nada.” CASTRO, 2000.

⁴⁵ Expressão utilizada por Moacir Laterza para se referir à escultura de Amilcar. Cf. LATERZA, 2004.

⁴⁶ “Mexi com a esfera, porque a achei muito bonita: aquele centro vazado, onde apareciam curvas fabulosas, um espaço curioso, só feito de curvas, me encantou. Daí tive a idéia de partir para esse triângulo feito de retângulos e, fazendo a mesma dobra, vi que isso me dava a possibilidade de fazer o espaço interior participar da escultura e permitir que se a pusesse em várias posições. Desde então, de 1952 até hoje, fiz a mesma experiência com o círculo, com o quadrado. Expus esse primeiro triângulo na Bienal do 4º Centenário de São Paulo, de 1953. Minha intenção, daí em diante, foi esgotar essa experiência.” CASTRO, 1999, p. 60.

⁴⁷ A banda cilíndrica é uma tira unida em suas extremidades à maneira de uma pulseira.

que tinha sido utilizada por Bill em sua escultura. Mas Amilcar, para não repetir Bill, tomou uma banda cilíndrica, e a torceu de modo a assemelhar-se a uma banda de Möebius. Em termos matemáticos, o procedimento é um chiste, é como criar um efeito de infinito no finito.

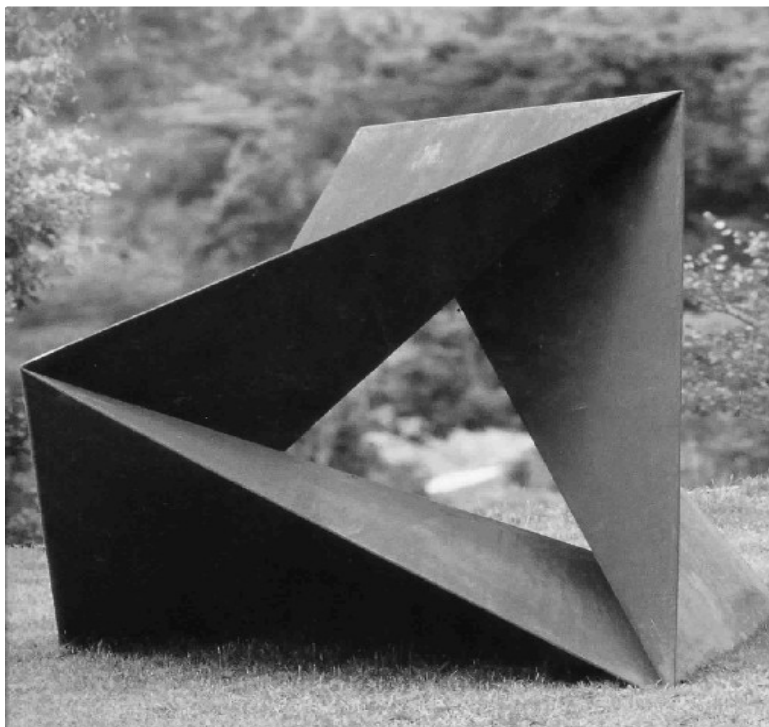


FIGURA 3 - Amilcar de Castro, 1952/2000.
100x180x180x 0,6. Coleção Antonio Quintela
FONTE: CASTRO, 2001, p. 98.

A banda de Möebius é uma figura topológica em que se torce um dos lados de uma banda cilíndrica antes de se lhe unir as pontas: em uma tira de papel, imprime-se-lhe uma torção, antes de se emendar as pontas, criando-se uma continuidade de tal forma que não haja separação entre o lado de dentro e o lado de fora. Segundo Jeanne Granont-Lafont (1990, p. 25), a operação de colar a extremidade de uma tira retangular na outra extremidade após uma meia-torção faz com que seja subvertido o espaço comum de representação em favor de uma infinitização do percurso.⁴⁸

⁴⁸ “O direito e o avesso desta tira de papel passam a se encontrar em continuidade. O uso comum do “cara ou coroa” fica aqui subvertido. O direito e o avesso estão contidos um no outro. [...] a dicotomia entre as noções de avesso e direito não comparece senão ao preço da intervenção de uma nova dimensão como a do tempo. O tempo, como um contínuo, é que faz a diferença entre as duas faces.” GRANON-LAFONT, 1990, p. 25-26.



FIGURA. 4 - Banda de Möebius

A banda de Möebius, tal como utilizada por Bill,⁴⁹ tem a particularidade de romper com o avesso e o direito, com o em cima e o embaixo, com o dentro e o fora. Trata-se de uma operação que faz com que o infinito seja capturado, desta vez na forma. Amilcar explora o infinito a partir de uma matriz primeira que é uma banda cilíndrica, mas o faz à sua maneira, transformando-a em uma banda de Amilcar, com retângulos e triângulos incluídos em uma tentativa de infinitização do espaço na forma simples. É assim que o artista brinca com a topologia, mas sem se subordinar a ela. A partir dessa primeira experiência com a torção da banda simples, Amilcar desenvolverá depois todo um modo de encarar a arte e a vida a partir da banda de Möebius. Diante da separação entre o lado da vida e o da arte, que seria próprio da banda cilíndrica, aplica-lhe uma meia-torção para colocar os dois lados em continuidade. Mas o princípio da banda de Möebius não vem ordenar a sua obra; ao contrário, é antes a interação entre o seu modo de encarar a vida e a sua própria obra que encontra aí um meio de transmissão da continuidade que se passa entre o artista, seu corpo, o mundo e sua arte.⁵⁰

⁴⁹ A escultura “Unidade Tripartida” de Max Bill tinha como referências matemáticas a banda de Möebius, a tabela de Fibonacci e o teorema de Pitágoras.

⁵⁰ Outra figura topológica foi citada por Sérgio Laia, a partir do ensino de Lacan, como instrumento de transmissão do que se passa na dobra da escrita, em que o ato de escrever se curva sobre o próprio escrever. A superfície topológica denominada Toro, semelhante a uma câmara de ar vazada em seu centro, evidencia que, no escrito, há um furo que lhe é exterior e central ao mesmo tempo; não há exterioridade geográfica ou oposição ao que vem de dentro, mas um “reviramento pelo avesso”. Cf. LAIA, 2001, p. 37-38. Se considerarmos o que se prolonga de escrita do desenho e mesmo da escultura, o Toro nos transmitiria um certo reviramento daquilo que Amilcar chamou de origem, ponto que é, de certa maneira, lançado fora de si mesmo, em extimidade.

A matemática serve à arte, mas esta não se coloca a serviço da matemática. A artista Júlia Portes (2008), aluna de Amilcar, relata que o escultor, ao ensinar que a arte vem de dentro de si mesmo, fazia um gesto expansivo apontando a região do coração, para, em seguida, levar as mãos em direção ao espaço exterior infinito. Em depoimento divulgado na página inicial do site oficial do artista na internet,⁵¹ o escultor nos diz que a arte brota do corpo e o que caracteriza o artista é um certo saber sobre o si-mesmo. Pretender fazer algo diferente, na opinião de Amilcar, não faz ninguém ser original:

O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. Você não pode fazer experiências com os outros. Este silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem, você se torna original, e não, querendo fazer uma coisa diferente. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa (CASTRO, s/d).

Não há rascunho, há vida pulsante no traço. A origem é vida, é corpo, é o traço duro que abre a poética. E o que define a estética amilcariana como uma *poética da origem* é, pois, a captura do infinito operada pela *procura da origem* através da rasura do *traço duro* que o dispõe ao corte e à dobra. A procura da origem da arte em si mesmo é o que define a criação que vem acoplar a matéria primal ao enigma do ferro rasgado por um traço, por um corte que rasura o difuso e impreciso real. Se a “origem” é exteriorizada através da rasura do traço duro, o que dá o tom da originalidade da arte, arrisco-me a afirmar, pode ser comparado à construção da singularidade em psicanálise. E Amilcar o faz através de três movimentos básicos: corte, dobra e deslocamento. O *traço duro* cria a rasura e a impossibilidade de retorno que faz com que a função da surpresa seja central no processo de sua arte. Uma vez convertido em corte, o traço requer a dobra que cria o inesperado e o vetor da singularidade.

⁵¹Cf. CASTRO, [s/d]. Site oficial do artista: <www.amilcardecastro.com.br>.



FIGURA 5 – Amílcar de Castro, 1999. Escultura, 1888 x 8000 x 5. Univ. Uberaba, MG.
Observem-se os movimentos de corte e dobra.
FONTE: CASTRO, 2001, p. 100.

Desde o início, o corte e a dobra são utilizados em uma operação de infinitização do espaço construído, dois movimentos aos quais vem se unir o deslocamento de blocos de matéria. Não se trata de um infinito que se propaga aleatoriamente estendendo-se à mutação pelo público ou coisa parecida. O próprio silêncio, tão presente em sua escultura, é um índice de infinito. No movimento econômico, Amílcar usou o corte e a dobra de várias maneiras, ou apenas a dobra, sendo que houve também tempo em que se dedicou só ao corte, aumentando a espessura da chapa para que ficasse em pé. Em algumas de suas últimas obras, utilizou o corte e o deslocamento.⁵²



FIGURA 6: Amílcar de Castro, 2001. Escultura. !50 x 150 x 30 Coleção do artista. Observem-se os movimentos de corte e deslocamento.
FONTE: CASTRO, 2001, p. 17.

⁵² “Agora eu estou fazendo só a dobra, e, por isso, essas novas obras soam para mim como a conclusão de um ciclo que comecei em 1952. Só que não estou terminando nada: pode ser que eu faça outras exposições com essas obras ou pode ser que faça obras totalmente diferentes. Isso porque eu não sou nada metódico, de vez em quando eu mudo tudo, por isso não dá para fazer previsões.” Cf. CASTRO, 1999, p. 60.

Em entrevista filmada por João Vargas (1992), Amilcar explica como surgiu a idéia de fazer escultura: ao desenhar com lápis duro, nas aulas de Guignard, na década de 40, ocorreu-lhe a idéia de riscar o papel até cortá-lo e conseguir atravessá-lo. Naquele momento, a idéia da escultura fazia-se acompanhar do desejo de deixar o traço cortar o papel para atravessá-lo e dobrá-lo.⁵³ Como disse Evandro Salles (2005, p. 09), em Amilcar, “o espaço é reinventado desde o seu dentro”, no momento em que a matéria-ferro expõe um objeto que não descreve nem representa. No gesto econômico, como “coisa viva”, origem exteriorizada, a escultura de Amilcar carrega, segundo o ensaísta, “a destinação de não deixar de ser letra, inscrição, nomeação do e no nada”.

O objeto topológico converte-se em escrita da “origem”, da “verdade interior” do artista, na medida em que a geometria torna-se um “verbo ativo do mundo”.⁵⁴ A escultura surge como uma escrita do infinito, cujo significado nunca existiu, a fazer com que o silêncio do material e do corpo ecloda na forma situando-a como uma peça avulsa desprendida de todo intuito comunicacional. Como disse Salles (2005, p. 09), a partir do corte, a dobra cria o volume para realizar-se letra cuja destinação de verbo escreve sem simbolizar ou ilustrar. As esculturas agregam-se à paisagem diretamente, aderindo ao cotidiano simples sem pedestais. E é o movimento de abrir o espaço através da dobra ou do deslocamento o que extrai a leveza da poesia emergente na matéria bruta. Mas que poesia? Desmoronamento do sentido à beira do abismo, como disse Derrida? A sólida poesia é tanto áfona quanto silente, e brota na fresta da matéria... A *poesia surda* de Amilcar de Castro (2001) nos diz que escultura é a *forma do silêncio*:

escultura
 é a descoberta da forma
 do silêncio
 onde a luz guarda a sombra
 e
 comove

⁵³ “Todas as esculturas que eu faço, tem um desenho anterior. Sem desenho eu não sei fazer escultura. No desenho, eu chego até a pensar a escultura. No princípio, fiz escultura de dobra, depois fiz corte e dobra. Quando a escultura é só de corte, a linha entra como o corte da escultura; é o espaço na matéria, na chapa, no ferro. Esse espaço que eu abro nele, introduz o espaço externo no material, ele atravessa a chapa de ferro.” Cf. CASTRO, 2000.

⁵⁴ BRITO, 2001, p. 42.

O real não significado converte-se em *forma do silêncio*; a “origem”, em estilo singular; e as esculturas tornam-se, portanto, materialidade emergente no ponto que poderíamos chamar de original em psicanálise, aquele do *sinthome*.⁵⁵ Neste ponto é possível indagar se a *forma do silêncio* poderia apresentar-se como uma modalidade de *letra*, no sentido psicanalítico do termo;⁵⁶ pois, segundo o escultor, trata-se de uma *forma do silêncio* onde *a luz guarda a sombra*, referência à apresentação do indecifrável, do in-tratável pela metáfora, “mostração” do insondável ou peça avulsa a escrever o *traço* que partiu do corpo para criar o espaço da subjetividade. Nessa pulsação, a procura da origem ganha leveza poética na forja incandescente do corte, da dobra e do deslocamento, para encontrar a *forma do silêncio* de um artista que se dizia um “gráfico”. E a poesia ergue-se em continuidade com a vida....

O movimento da poética amilcariana da origem dirige-se ao sintoma como forma de lidar com um real que escapa. Lembra o “grande mistério” dos índios norte-americanos, a palavra impronunciável da religião judaica, presença do sagrado, como nos diz Derrida (2005, p. 67-72). Um torrão de vida intocado pela palavra que se converte em escrita selada ao som e à função mensageira... Amilcar não quer contar a história dos espaços já construídos, mas mostrar o espaço ainda não visto, o *espaço reinventado de assombros*.⁵⁷

⁵⁵ O *sinthome* é uma forma de dizer daquilo que resta como intratável em um final de análise. Essa aproximação será melhor desenvolvida em outro capítulo.

⁵⁶ Refiro-me aqui ao conceito de letra no ensino de Jacques Lacan. Em 1965, Lacan já privilegiava um certo esvaziamento de sentido no que se refere à concepção da letra. No escrito *A carta roubada*, a letra surge como um significante desprovido da função de transmitir uma mensagem, como um objeto que resta fora da cadeia significante. Em 1961, no seminário da *Identificação*, o nome próprio é situado ao lado esquerdo da cadeia significante, ao lado do traço. Em 1971, Lacan fortalece a idéia de que a letra pode ser concebida como um objeto sobre a página: em *Lituraterre* surge como um resto, a *litter*, um significante desatrelado do significado. No último ensino de Lacan, a letra resta como presença do “intratável”, torna-se ela própria essa presença; desvinculada do compromisso com o significado, aparece como presença de um gozo *fora do sentido* e não como peça da engrenagem da comunicação. Cf. MANDIL, 2003; MILNER, 1996, p. 104-5; MIRANDA, 2002.

⁵⁷ Cf. CASTRO, 2002 p. 24.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, Yanet. (Org.) *Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Discurso, 2005. 192 p.

ALETRIA. Revista de Estudos de Literatura. *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte, FALÉ - Universidade Federal de Minas Gerais, n. 6, 1999. p. 69-84.

ALVARENGA, Elisa. Um amor fora dos limites da lei. Testemunho do Passe. *Ornicar?* Digital. Associação Mundial de Psicanálise, 2002. Disponibilidade: <<http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/170alv.htm>>

ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL/José Francisco Alves, 2005. 274 p.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 133-176.

ASSOCIATION MONDIALE DE PSYCHANALYSE. *La passe et le réel: témoignages imprévus sur la fin de l'analyse*. Paris: Agalma-Le Seuil, 1998.

ATTIÉ, Jo. O objeto é a poética. Trad. Elisa Monteiro. In: *Scilicet dos Nomes do Pai*, Associação Mundial de Psicanálise, EBP, 2006. p. 135-138.

ATTIÉ, Jo. Resposta a Hugo Freda. *Almanaque*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 2002. p. 33-36.

ÁVILA, Affonso. Concretismo e “Tendência”. *Poesia Livre*, Ouro Preto, n. 10, 1983. Entrevista concedida a Otávio Ramos.

ÁVILA, Affonso. *Discurso da difamação do poeta*. Antologia. São Paulo: Summus, 1978a. p. 68-69.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. 2 ed. São Paulo: Summus, 1978b. 103 p.

ÁVILA, Cristina. *Processo de modernização do espaço cultural mineiro*. Belo Horizonte: Arte&postais/Fernando Pedro, 1994. 64 p.

ÁVILA, Myriam *et al.* *América em movimento*. São Paulo: Sette Letras, 1999. 265 p.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record. 1996. 85 p.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Liberdade, 1996. 189 p.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 1998. 395 p.

BARBOSA, Ana M. *et al.* Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino. 4 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2003. 111 p.

BARTHES, Roland. Sémantique de l'objet. [1964]. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Tome II. Paris: Seuil, 1994.

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979. São Paulo: Cultrix, 1979. 183 p.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979. 89 p.
- BÉGOUT, Bruce. La ville à déchiffrer. *Dossier - Walter Benjamin, Paris, Magazine Littéraire*, n. 408, 2002.
- BENETI, Antônio Áureo. Seminário *Pontuações*. Belo Horizonte, Escola Brasileira de Psicanálise, 2004-2008. Notas de curso.
- BENETI, Antônio Áureo. Seminários teóricos e clínicos. Belo Horizonte, FHEMIG-Instituto Raul Soares, SImpósio do Campo Freudiano / Escola Brasileira de Psicanálise, [1993] 1992 a 1997. Notas de curso.
- BENETI, Antônio Áureo. A questão da supervisão. Belo Horizonte: Tahl, 1992. 52 p.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 77-863.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. v. I.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: rua de mão única*. 5 ed. Trad. Rubens R. Torres Filho, José C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. 276 p.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. 3 ed. Trad. Rubens R. Torres Filho, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 5 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993a. 253 p.
- BENJAMIN, Walter. SCHOLEN, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neuza Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993b. 276 p.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-79.
- BERLEWI, Henryk. Réflexions sur Malévitch. In: MALÉVITCH, Kasimir Severinovitch. *Écrits*. ed. rev. e aum. Trad. Andrée Robel. Paris: Ivrea, 1996. 321 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980. p. 125-128.
- BORGES, José Luis. *Antología poética*. 10ª edição. Madrid:Alianza, 2005. 153 p.
- BOSI, Alfredo. A poesia tem de resistir às pressões, afirma Bosi. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 2, 16 set. 2000.
Entrevista concedida a Haroldo Seravolo Sereza. Disponibilidade:
<<http://www.estadao.com.br/editorias/2000/09/16/cad212.html>>
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970. p. 141-220.
- BRANDÃO, Ruth Junqueira Silviano. *Literatura e psicanálise*. P. Alegre: UFRS, 1996. 150 p.

- BRANDÃO, Ruth Junqueira Silviano, CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. Belo Horizonte/ São Paulo: UFMG/Annablume, 1995. 150 p.
- BRITO, Ronaldo. *De ferro inquieto*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2005. Catálogo. p. 09-20.
- BRITO, Ronaldo. Tempo do espaço. In: CASTRO, Amilcar. Amilcar de Castro. São Paulo: Takano, 2001. p. 37-55.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 1985. 120 p.
- BRUNO, Pierre. Une femme, un homme, le ravissement, poésie. In: _____. *Papiers psychanalytiques: expérience et structure*. Toulouse: Presses du Mirail, 2000. p. 173-189.
- BRUNO, Pierre. *Satisfação e gozo*. Trad. Cristina Vidigal, Luiz H. Vidigal, Célio Garcia. Belo Horizonte: Tahl, 1991. 91 p.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Capítulos de história colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 227-405.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: UFMG/Argos, 2002, p. 249-301. 566 p.
- CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Palomar/Mondadori, 1994. 305 p.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 23-186.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Col. Debates. p. 31-48.
- CAMPOS, Haroldo. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, São Paulo, Universidade de São Paulo, [s.d.].
- CARPENTIER, Lucas. *La lecture selon Barthes*. Paris: L'Harmattan, 1998. 190 p.
- CARVALHO, Ana Cecília. Escritas intermináveis. In: *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p. 119-136.
- CARVALHO, Frederico Zeimer Feu de . A via do estilo, a margem do discurso: pontuações a partir da Psicanálise. In: PERES, Ana Maria Clark et al. (Org.) *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2005. p. 203-209.
- CASA NOVA, Vera. Antonin Artaud – O assassinato da magia, esboço de um estudo de desenhos. In: _____. ; VAZ, Paulo Bernardo. (Org.) *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 89-100.
- CASA NOVA, Vera. *Lições de Almanaque*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 157 p.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós*. Llansol, a letra, Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 131 p.

- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. 165 p.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 83 p.
- CASTRO, Amilcar de. Textos e poemas do site do artista na Web. Disponibilidade: <www.amilcardecastro.com.br> Acesso: julho/2008.
- CASTRO, Amilcar de. *Amilcar de Castro: desenhos e esculturas*. Tangenciando Amilcar. São Paulo: Santander Cultural, 2002.
- CASTRO, Amilcar de. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Kolams/Takano, 2001. 298 p.
- CASTRO, Amilcar de. *Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999. Circuito Atelier. Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro. 95 p.
- CASTRO, Amilcar de. São Paulo, 1999b. Entrevista concedida à Revista *Bravo!* n.27.
- CASTRO, Amilcar de. *Litogravuras*. Belo Horizonte: Oficina 5, 1993. Edição limitada.
- CASTRO, Amilcar de. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Tangente, 1991. 175 p.
- CASTRO, Amilcar de. Amilcar de Castro. *Poesia Livre*, Ouro Preto, n. 15, verão de 1985. Entrevista concedida a Otávio Ramos e Régis Gonçalves.
- CASTRO, Amilcar de. Helena. Belo Horizonte: Helena Campos, 1982. Disponível no site de Helena Campos. <<http://www.helenacampos.com.br>>
- CASTRO, Amilcar. Poema para Altino Caldeira. Inédito. Belo Horizonte, 1982.
- CHIARELLI, Tadeu. Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo. In: RAZUK, Marília; CASTRO, Rodrigo de (Org.). *Amilcar de Castro: corte e dobra*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003. p. 16-21.
- CHIARELLI, Tadeu. Amilcar de Castro e as novas gerações: diálogo oblíquo. In: *Tangenciando Amilcar*. São Paulo: Santander Cultural, 2002. p. 43-51.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002b. p. 11-39, p. 216.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 303 p.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo, F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 139 p.
- CORNAZ, Laurent. *L'Écriture ou Le Tragique de la Transmission*. Paris: L'Harmattan, 1994. p.11-31.
- CURY, Maria Zilda Ferreira, WALTY, Ivete L. C., FONSECA, Maria Nazareth S. *Palavra e Imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 126 p.
- CURY, Maria Zilda Ferreira, WALTY, Ivete L. C., PAULINO, Graça, FONSECA, Maria Nazareth S.. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato, 2001. 163 p.

- DAVAL, Jean-Luc, DUBY, Georges. (ed.) *Sculpture – from the renaissance to present day*. New York: Taschen, 2006. v. 2. p. 973- 1146.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 2 ed. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2000. 232 p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2 ed. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. p. 27-47.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 142 p.
- DERRIDA, Jacques. Estou em guerra contra mim mesmo. *Margens – Revista de Cultura*, Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar del Plata/Salvador, UFMG/UNMP/UBA/UFB, n. 5, p. 12-17, dez. 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. São Paulo: Papirus, 1995a. 78 p.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2ed. Trad. Maria Beatriz M. N. Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995b. 252 p.
- DERRIDA, Jacques. La différance. In: BARTHES, R.; DERRIDA, J.; FOUCAULT, M. (Orgs.) *Théorie de l'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.
- DUARTE, Ana Beatriz Teixeira Domingues. *Máquinas minerais: um estudo comparativo entre as poéticas de Amílcar de Castro e João Cabral de Melo Neto*. 2004. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 13-39. p. 14-21.
- EVES, Howard. *Introdução à história da matemática*. 3ª edição. Trad. Hygino H. Domingues. Campinas: UNICAMP, 2002. *Passim*, 843 p.
- FABRINI, Ricardo. Pulsões do construtivismo. In: AGUILERA, Yanet. (Org.) *Preto no branco: a arte gráfica de Amílcar de Castro*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Discurso, 2005. 192 p.
- FORBES, Jorge. Emprestando consequência. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, n. 29, p. 65-8, dez. 2000.
- FORBES, Jorge. Um significante novo, o real e a mulher. *Carta de São Paulo*. Boletim mensal da Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, n. 15, maio 1996.
- FRANÇA, Júnia Lessa ; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 255 p.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. 3 ed .Campinas: Unicamp, 1993.

- FREDA, Hugo. Em torno da questão de estilo. *Almanaque*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 2002. p. 29-32.
- FREIRE, Paulo. *Sobre educação*. São Paulo: Paz e terra, 1987. 103 p.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. 4 ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FRICKE, C., HONNEF, K., RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, Manfred. *Art of 20th Century*. Sculpture, new media, photography. New York: Taschen, 2003. v. 2. p. 407-581.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie, GARBER, Klàus. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? História e cotidiano em Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 39, [s.d.].
- GALLO, Silvio. *Deleuze & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 118 p.
- GARCIA, Célio. Estilo e reapresentação: interdição e outras questões. In: BRANDÃO, Ruth Silviano, CASTELLO BRANCO, Lúcia. (Orgs.) *A força da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 133-141.
- GARCIA, Célio. Escrita. *Almanaque*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 2002. p. 11-14.
- GAY, Peter. *Freud: Uma vida para o nosso tempo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 719 p.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 79 p.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Assim se benze em Minas Gerais: um estudo sobre a cura através da palavra*. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza, 2004. p. 28-59.
- GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art*. London: Thames and Hudson, 1986. 324 p.
- GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. *Construção de formas geométricas no espaço: analisando as obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro*. 2005. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Artes, Universidade de Campinas). Campinas, UNICAMP.
- GUÉGUEN, Pierre-Gilles. Pouètes de Pouasie. *Quarto. Revue de Psychanalyse d'École de la Cause Freudienne*, Bruxelles, n. 70, p. 24-26, abril 2000.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985. 262 p.
- GULLAR, Ferreira. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981a. 105 p.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981b. 443 p.
- HEGEL, G. W. F. *A fenomenologia do espírito*. 4 ed. Trad. Paulo Meneses e J. N. Machado. Petrópolis: Vozes, 1999.

- HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 309 p.
- HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quiron, 1980. 325 p.
- HOLCK, Ana Lúcia Lutterbach. Testemunho do Passe. Relato. Opção Lacaniana – Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, EBP, n. 50, 2007. p. 32-39.
- HORNE, Bernardino. A travessia da fantasia. In: *Inibição, sintoma e angústia na clínica das toxicomanias*. Belo Horizonte: Centro Mineiro de Toxicomania/FHEMIG, 1997. p. 58-66.
- HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex. São Paulo: EDUSP, 1972. p. 56-95
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: _____. *Seduzidos pela memória*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 09-39.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. Trad. Luis Costa Lima. In: LIMA, Luis Costa. (Org.) *A literatura e o leitor - Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213 p.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1996. 305 p.
- KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. In: DAVIDSON, D., HARMAN, G. (Orgs.) *Semantics and Natural Language*. Reidel: Dordrecht, 1980.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 23: O sintoma. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 249 p.
- LACAN, Jacques. *O seminário*: Livro 10: A angústia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a. p. 266-366.
- LACAN, Jacques. *Mon enseignement*. Paris: Seuil, 2005b. 139 p.
- LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005c. 93 p.
- LACAN, Jacques. *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001a. 610 p.
- LACAN, Jacques. *Lituraterre*. In: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001. p. 11-17.
- LACAN, Jacques. Textos institucionales. In: *La Escuela: textos institucionales de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Manantial, 1989. p. 08-30.
- LACAN, Jacques. *O seminário* – Livro 7: A ética da psicanálise. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 a. 396 p.
- LACAN, Jacques. *O seminário* – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 b. 269 p.
- LACAN, Jacques. *Joyce le symptôme II*. In: AUBERT, Jacques. (Dir.) *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin, 1987 a. p. 31-36.

- LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 20: Mais Ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 201 p.
- LACAN, Jacques. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XXII: RSI. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. *Ornicar?* Revue du Champ Freudien, Paris, École de la Cause Freudienne, n. 5, p. 17-72, hiver 1975.
- LACAN, Jacques. ...*Ou pire*. Seminário inédito. Lição do dia 08 de março de 1972.
- LACAN, Jacques. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1965 b. p. 493-528.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. 109 p.
- LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 303 p.
- LAIA, Sérgio. A escrita não serve. In: *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p. 137-156.
- LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação*. 2 ed. Belo Horizonte, 2005, p. 13-46. 135 p.
- LATERZA, Moacir; COUTINHO, Sylvio. *Atelier de ofícios II*. Belo Horizonte: Syvio Coutinho, 2004.
- LAURENT, Eric. Poética pulsional. *Almanaque*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 2002.
- LEGUIL, François. Linéaments sur le thème. COLLOQUE ACF-ILE DE FRANCE, [s.d.], Paris. *Le traitable & l'intraitable* dans la cure analytique. Paris: Bibliothèque Confluents Association de la Cause Freudienne – Ile de France, [s.d.]. p.13-20.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia. Discurso de metafísica e outros textos. In: *Newton. Leibniz*. Trad. Carlos L. Mattos et al. São Paulo: Victor Civita, 1983. Coleção *Os pensadores*.
- LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996. 76 p.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2003. 132 p.
- LIBERA, Alain de. *A filosofia medieval*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. 105 p.
- LIMA, Celso Rennó. Sobre o traço. In: *X Jornada do Simpósio do campo Freudiano: Traços de perversão nas estruturas clínicas*, Belo Horizonte, 1990.
- LIMA, Celso Rennó. Momento de concluir. *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, EBP, n. 28, p. 28-32, julho/2000. p. 28-32.
- MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 19-59.
- MALÉVITCH, Kasimir Severinovitch. *Écrits*. Ed. rev. e aum. Trad. A. Robel. Paris: Ivrea, 1996. 508 p.

- MALÉVITCH, Kasimir. *Dos novos sistemas da arte*. Trad. Cristina Dunaeva. São Paulo: Hedra, 2007. 100 p.
- MALÉVITCH, Kasimir S. *Le miroir suprématisse*. Trad. Jean Claude Marcadé. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977. p. 41-207.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 2003.
- MANDIL, Ram Avrahan. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra Capa, 2003. 283 p.
- MANDIL, Ram Avrahan. Disciplina "A letra e a voz: poéticas da literatura brasileira". Faculdade de Letras, UFMG, Pós-graduação em Estudos Literários, 2003. Notas de curso.
- MANDIL, Ram Avrahan. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de. *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p. 104-117.
- MANSUR, Guilherme. *Hai Kais*. Ouro Preto: Guilherme Mansur, 1998. p. 17-70.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2002. 519 p.
- MATTOS, Sérgio de. Uma biologia da outra satisfação – o vivo lacaniano. *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, EBP, n. 28, p. 75-81, julho/2000.
- McLEISH, Kenneth. *Aristóteles*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000. 55 p.
- MENGUI, Celine. Sylvia Plath: "La scrittura resta: va sola per il mondo". *Ornicar?* Digital, Paris, Associação Mundial de Psicanálise/ École de la Cause Freudienne. Acesso: julho/2008. Disponibilidade: <http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/mng0120.htm>
- MILLER, Jacques-Alain. *Psychologies Magazine*, n. 278, out. 2008a. Entrevista concedida a Hanna Waar. Disponibilidade: <http://www.psychologies.it/Psychologies-magazine/>
- MILLER, Jacques-Alain. *Semblants et sinthomes*. Cause Freudienne – Nouvelle Revue de Psychanalyse, Paris, ECF, n. 69, set. 2008b. p. 124-131.
- MILLER, Jacques-Alain. Une lecture du Séminaire D'un Autre à l'autre – Théorie des traces. In: *Cause Freudienne* – Revue de Psychanalyse, Paris, ECF, n. 66, mai 2007. p. 53-89.
- MILLER, Jacques-Alain. L'envers de Lacan. *La cause freudienne* – Revue de Psychanalyse, Paris, École de la Cause Freudienne, n. 67, octobre-2007. p. 133-140.
- MILLER, Jacques-Alain. *Pièces Détachées*. Seminário inédito. Paris, 2005.
- MILLER, Jacques-Alain. *Pièces Détachées*. *La Cause Freudienne* – Nouvelle Revue de Psychanalyse, Paris, École de la Cause Freudienne, n. 61, p. 131-153, nov. 2005b.
- MILLER, Jacques-Alain. *Un effort de poésie*. Seminário 2002/2003. Paris, inédito.

- MILLER, Jacques-Alain. El ruiseñor de Lacan. In: *Del Édipo a la sexuación*. Buenos Aires: Instituto Clínico de Buenos Aires/Paidós, 2001. p. 245-265.
- MILLER, Jacques-Alain. *El lenguaje, aparato del goce*. Buenos Aires: Colección Diva, 2000. 184 p.
- MILLER, Jacques-Alain. *Los signos del gozo*. Trad. Nora A. Gonzales. Buenos Aires: Paidós, 1998. 445 p.
- MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise*. Trad. Jairo Gerbase *et al.* Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise, 1998b. 131 p.
- MILLER, Jacques-Alain. *Lacan elucidado*. Org. trad. Angelina Harari. São Paulo: Jorge Zahar, 1997. 608 p.
- MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan et la voix. *Quarto - Revue de l'École de la Cause Freudienne - ACF en Belgique*, Bruxelles, n. 54, juin 1994.
- MILLER, Jacques-Alain. To interpret the cause: from Freud to Lacan. *Science and Truth*, Columbia, University of Missouri, v. 3, n. 1-2, spring/fall 1989.
- MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência e a filosofia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 140 p.
- MIRANDA, Sueli de Melo. O verso, o averso e a ruivez da vida. In: PERES, Ana Maria Clark *et al.* (Org.) *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- MIRANDA, Sueli de Melo. *Frente à ruivez da vida: poesia e transmissão na obra de Hilda Hilst*. 2002. 154 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. 88 p.
- MIRANDA, Wander Melo. *Disciplina: Teorias da Literatura Comparada*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2004b. Notas de curso.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG, EDUSP, 1992. 174 p.
- MONSEL, Philippe. (Ed.) *Malévitch*. Paris: Cercle D' Art, 1995. 63 p.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- NAKOV, Andrei. Le nouveau Laocoon. In: MALÉVITCH, Kasimir Severinovitch. *Écrits*. Ed. rev. e aum. Trad. A. Robel. Paris: Ivrea, 1996. p. 17-40.
- NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 1997. 176 p.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática. 1996. 285 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006a. 123 p.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiadamente humano*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006b. p. 125-162.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. 362 p.
- OLIVEIRA, Anelito Pereira de. Admiradores admiráveis. *Suplemento Literário – Diário Oficial de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, n. 88, p.15-19, out. 2002.
- OLIVEIRA, Fabrício Marques de. Uma vivência de despaisamento. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 06, p. 69-84, 1999.
- OTTE, Georg. A questão do estilo em *O demônio da teoria de Antoine Compagnon*. In: PERES, Ana Maria Clark *et al.* (Org.) *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p.17-27.
- OTTE, Georg. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem? *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, ago. 2001.
- OTTE, Georg, VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, Florianópolis, UFSC, n. 18, jan-jun 2000, p. 35-47.
- OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. In: *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, Fale-UFMG, n. 4, out. 1996. p. 211-223.
- OTTE, Georg. O narrador sem aura ou pensando a reprodutibilidade oral em Benjamin. In: *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, Fale-UFMG, n. 2, out. 1994a.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994b. 277 f. Tese de Doutorado (Pós-graduação em Estudos Literários, Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994b.
- OTTE, Georg. Citar e antecipar – a questão da legibilidade do mundo em Walter Benjamin. Belo Horizonte,(s.d.). acessibilidade no site < <http://georg.otte.sites.uol.com.br> >
- PACHECO, Fernando. Depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 96 p.
- PAPE, Lygia. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica – Secret. Municipal de Cultura/RJ, 1998. 81 p.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. Estilo e poesia na sala de aula. In: PERES, Ana Maria Clark *et al.* (Org.) *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p. 271-276.
- PÉLISSIER, Yan; BÉNABOU, Marcel; CORNAZ, Laurent; LIÈGE, Dominique de. *789 néologismes de Jacques Lacan*. Paris: Epel, 2002. 96 p.
- PENA, Isaura. *Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. Entrevista concedida a Teodoro Rennó Assunção. 95 p.
- PERES, Ana Maria Clark. Machado de Assis, Dom Casmurro. In: PERES, Ana Maria Clark *et al.* (Org.) *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p. 81-96.

- PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001. 89 p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 364 p.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2006. 186 p.
- POESIA LIVRE. Ouro Preto, Guilherme Mansur (Ed.). Acervo da *Coleção Mineiriana*, Biblioteca Estadual Prof. Luiz de Bessa, Belo Horizonte.
- QUINET, Antônio. O estilo, o analista e a Escola. In: *Comunidade Analítica de Escola*. SCHERMANN, E. POLLO, V. (Org.) Rio de Janeiro: Marca D'Água Livraria Ed., 2000.
- QUINTON, Anthony. *Hume*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Unesp, 1999. 63 p.
- RAZUK, Marília; CASTRO, Rodrigo de (Org.). *Amilcar de Castro: corte e dobra*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003. 88 p.
- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. 405 p.
- RECALCATI, Massimo. As três estéticas de Lacan. In: *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, Ed. Eolia, n. 42, fev. 2005. p. 94-108.
- REGNAULT, François. *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Biblioteca del Campo Freudiano, 1993. 97 p.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. 304 p.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 538 p.
- RUIZ, Alice. *Caderno de pele e de pêlo*. Ouro Preto: Guilherme Mansur, [s.d.].
- SAITO, Cecília Noriko Ito. *O shodô, o corpo e os novos processos de significação*. São Paulo: Annablume, 2004. 78 p.
- SALIBA, Ana Maria Portugal. *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise*. 242 f. 2003. (Doutorado em Literatura Comparada) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SALIBA, Ana Maria Portugal. Onde está o ponto final. In: RODRIGUES, Gilda Vaz *et al.* (Org.) *Fascínio e servidão*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablumme. 2004. 168 p.
- SALLES, Evandro. Amilcar de Castro. Paris: Espaço Brasil/Carreau du Temple, 2005. Livro-catálogo da Exposição “Amilcar de Castro”.
- SAMPAIO, Márcio. Poética da construção. *Papel das artes*, Rio de Janeiro, Santander Cultural, n. 06, p. 18-19, ago. 2008b.

- SAMPAIO, Márcio. Vida e arte: uma poética em construção. In: BRITO, Ronaldo. São Paulo: Takano, 2001. p. 201-41.
- SAMPAIO, Márcio. Amilcar – poética construtiva. Nova Lima: Galeria Kolans, 2001. Catálogo da Exposição de inauguração do Atelier Nova Lima de Amilcar de Castro e Thaís Helt.
- SANTIAGO, Jésus. “Isto não é um cachimbo” ou a citação paradoxal em René Magritte. *Curinga-Escola Brasileira de Psicanálise M. G.*, Belo Horizonte, n.7, abril de 1996. p. 07-15.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Saber de pedra: o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 125 p.
- SARAMAGO, José. São Paulo, 1999. Entrevista concedida à Revista *Bravo!* n. 21.
- SCHNECKENBURGER, Manfred. Sculpture. In: *Art of the 20th century*. New York: Taschen, 2003. v. 2. p. 497-579.
- SCHNEIDERMAN, Stuart. *Mundos imposíveis y nombres impropios*. In: *Vicisitudes de la histeria*. Trad. Stella Maris Garcia. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1989. p. 58-80.
- SCHNEIDERMAN, Stuart. *Tópicos en las Psicosis (Sobre la Nominación)*. In: *La Escuela*. Trad. Martin Santos. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1989. p. 99-102
- SEBASTIÃO, Walter. Amilcar de Castro: da intuição ao neoconcretismo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 de fev. de 2008.
- SEMANA NACIONAL de poesia de vanguarda. 30 anos – 1963 / 93. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte /Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- SILVESTRE, Danièle. Responsabilité de l'École à l'égard de la transmission. *Actes –Revue de l'École de la Cause Freudienne*, Paris, n. 19, nov. 1991. p. 120-22.
- SOLER, Louis. Un poème de Jacques Lacan. La lettre mensuelle, Paris, École de la Cause Freudienne, n. 154, p. 29-32, dez. 1996.
- SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 205 p.
- SUMIÊ – a arte em preto e branco. Disponibilidade:
<www.madeinjapan.uol.com.br/2006/03/02/sumie-a-arte-em-preto-e-branco>
- STEFFANO, Leonardo. Morre o escultor maior. *O Ponto-Jornal Laboratório do Curso de Comunicação Social da Fumec*, Belo Horizonte, p. 9, dez. 2002.
- TABULA. Bulletin de l'acf voie domitienne. Montpellier, École de la Cause Freudienne, n. 4, septembre 1999.
- VALERY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.201-215.
- VANDERVEKEN, Yves. La poétique de la lettre. *Quarto - Revue de Psychanalyse. Pouètes de Pouasie - École de la Cause Freudienne*, Bruxelles, n. 70, p. 51-53, avril 2000.

VAZ, Paulo Bernardo. Imagem ao pé da letra. In: CASA NOVA, Vera; VAZ, Paulo Bernardo. (Org.) *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 171-179.

VIEIRA, João Guimarães. *Escultura é coisa mentale*. *Estudos Avançados*, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da USP, v. 10, n. 26, jan-abr 2008.

VIEIRA, Márcia Maria Rosa. *Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra*, livro. 2005. 291 f. Doutorado (Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. São Paulo: Schwarcz, 2001. 324 p.

ENTREVISTAS:

AZEVEDO, Antônio Carlos (Toninho). *Um homem simples*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 06 de maio de 2008, na EBA, UFMG. Inédito.

CAMPOS, Glória. *Da composição ao design gráfico*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 02 de maio de 2008, na Mangá – Design Gráfico. Inédito.

CASTRO, Ana Maria de. *A vida é simples*. Nova Lima. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 20 de fevereiro de 2008, no Instituto de Arte Contemporânea Amilcar de Castro. Inédito.

FERNANDES, Jones. *Um homem simples, um artista completo*. Nova Lima. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 20 de fevereiro de 2008, no Instituto de Arte Contemporânea Amilcar de Castro.

FREITAS, Daniel. *A arte tem um valor interior*. Betim. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 31 de julho de 2008, no Colégio Marcondes.

GUSMÃO, Roberto. *Aprende-se com o erro*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 05 de maio de 2008, na Escola Guignard.

HOLCK, Ana Lúcia Lutterbach. *A escrita vem do corpo*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 20 de setembro de 2008, durante as jornadas da Escola Brasileira de Psicanálise.

MADUREIRA, Renato. *O sentimento da escultura*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 28 de janeiro de 2008, na Escola Guignard. Inédito.

MATTOS, Sérgio de. *Construir a singularidade*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 11 de julho de 2008, em seu consultório.

PENA, Isaura. *A verdade é simples*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 05 de maio de 2008, na Escola Guignard. Inédito.

PORTES, Júlia. *O lado desconhecido da esfera*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em 08 de abril de 2008, na ONG Undió. Inédito.

SÁ, Beatriz Lemos de. *Amilcar é machadiano*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em agosto de 2008, na Galeria Lemos de Sá.

SAMPAIO, Márcio. *O sopro da poesia*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em julho de 2008, em sua residência. Inédito.

ZAVAGLI, Mário. *A arte é mutante e experimental*. Belo Horizonte. Entrevista concedida a Sueli Miranda em junho de 2008, na Livraria Status. Inédito.

CONFERÊNCIAS:

GULLAR, Ferreira. *Neoconcretismo e Amilcar de Castro*. Conferência proferida na Casa Fiat de Cultura, no dia 13 de maio de 2008. Excertos. Transcrição minha. Inédito.

VÍDEOS:

Amilcar de Castro, 1992. Direção: João Vargas. 13:30 min.

Amilcar de Castro: perfil da linha, 1989. Direção: Belisário França. 8 min.

Amilcar de Castro, 1998. Direção: Feli Coelho. 21 min. Ministério da Cultura.

Superfície domada, partida e dobrada, 1989. Direção: Newton Silva. 10min.

Amilcar de Castro, 2000. Direção: Nélio Costa. Belo Horizonte, C/Arte, Circuito Atelier. 3 min.