

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

LEONARDO MOTTA TAVARES

IMAGENS PALÁVRICAS:

Um Percorso Poético Entre a Escrita e a Visualidade

Brasília

2015

LEONARDO MOTTA TAVARES

IMAGENS PALÁVRICAS:

Um Percurso Poético Entre a Escrita e a Visualidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte. Área de Concentração: Arte Contemporânea. Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas. Orientadora: Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo.

Brasília

2015

*A Paulo e Rita,
por cada rastro, risco e ruído no coração dos meus silêncios.*

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que possibilitou esta pesquisa, por meio da concessão da Bolsa de Mestrado – GM.

À Professora Nivalda Assunção de Araújo (PPG-Arte/UnB), por ter gentilmente aceitado orientar minha pesquisa, acompanhado de perto cada etapa, sempre com um olhar cuidadoso, e por ter se tornado uma amiga.

Ao Professor Vicente Carlos Martínez Barrios (PPG-Arte/UnB), pelas observações valiosas em sala de aula e como membro das minhas bancas de Qualificação e Defesa do Mestrado.

À Professora Maria Esther Maciel (Pós-Lit/UFMG), pela relevância de suas contribuições bibliográficas e por ter aceitado participar de minha Banca de Defesa.

Ao Professor Biagio D'Angelo (PPG-Arte/UnB), por acreditar no meu trabalho e por ter contribuído substancialmente com suas reflexões.

Às Professoras Vera Pugliese e Karina Dias, pelo incentivo oferecido nos momentos iniciais em que tateava em torno do meu tema de pesquisa.

À Flavia Gimenes (Elefante Centro Cultural), Dalton Camargos (Alfinete Galeria), à equipe da Galeria Espaço Piloto da UnB, a Júlio Martins e Rachel Vallego, por terem cedido gentilmente seus espaços expositivos e por terem permitido que as minhas experimentações fossem compartilhadas.

Aos meus amigos de vida, que sempre se fizeram presentes em momentos escuros e em momentos iluminados. Mesmo aqueles que estão geograficamente distantes.

A Paulo Vega Jr e Rita Almeida, colegas de academia, de arte, de ateliê e de vida, pelo amor, pela amizade, pelos compartilhamentos.

Aos meus pais, Teresinha Motta e Nilo Dias, por terem me ensinado que a escrita é sobrevivência.

Às minhas irmãs, Fabiana Motta e Suelem Jobim, por terem descoberto comigo estradas insuspeitas ao longo da vida, e por ainda caminharmos de mãos dadas.

Pela madrugada, sonhou que se tinha escondido numa das naves da biblioteca de Clementinum. Um bibliotecário de óculos pretos perguntou-lhe:

«O que procura?»

Hladik respondeu-lhe:

«Procuro Deus.»

O bibliotecário disse-lhe:

«Deus está numa das letras de uma das páginas de um dos quatrocentos mil tomos do Clementinum. Os meus pais e os pais dos meus pais procuraram essa letra; eu fiquei cego procurando-a.»

Tirou os óculos e Hladik viu-lhe os olhos, que estavam mortos.

Entrou um leitor para devolver um atlas. «Este atlas é inútil», disse, e deu-o a Hladik. Este abriu-o ao acaso. Viu um mapa da Índia, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocou uma das mínimas letras. Uma voz ubíqua disse-lhe: «O tempo do teu trabalho foi outorgado.»

Jorge Luis Borges

RESUMO

A dissertação aqui apresentada aborda as etapas processuais e conceituais da minha pesquisa artística. Calcada nas relações entre imagem e texto, esta investigação objetiva delinear as potencialidades de uma visualidade construída com a participação da escrita literária, sendo permeada pelas práticas da colagem e da instalação, com foco nas possibilidades de seleção, montagem e ressignificação de textos. Estabelecida a proposta como a articulação da dupla experiência de olhar e ler, situaram-se, ao longo do desenvolvimento dos trabalhos visuais, reflexões e questionamentos passíveis de aprofundamento. O acercamento dos diálogos entre o espaço visual e o literário é dado a partir do reconhecimento de referências artísticas imprescindíveis para esta pesquisa, valorizando também a abordagem da página, com a contribuição de Stéphane Mallarmé (1897), passando pela inserção do leitor como ator ativo no processo de construção imagética, com Roland Barthes (1978), e pelo uso da colagem como recurso reconstrutor de significados, com Antoine Compagnon (1996), dentre proposições de outros autores.

Palavras-chave

Texto e imagem, literatura, colagem, instalação, montagem

ABSTRACT

The thesis presented here discusses the processual and conceptual stages of my artistic research. Based in the relationship between image and text, this investigation intends to delineate the potentialities of a visual work built with the participation of literary writing, being permeated by collage and installation-based practices, focusing on the possibilities of selection, montage and ressignification of texts. This proposal, once established as the articulation of the double experience of sight and reading, placed reflections and questions following the length of visual works development, subjected to deepening approach. The approach of dialogues between visual and literary space is given by the acknowledgement of essential artistic references for this research, considering as well the importance of the page matter, with Stéphane Mallarme's contribution (1897), following the insertion of readers as active actors involved in the process of imagetic construction, with Roland Barthes (1978), and by the use of collage as procedure in the reconstruction of meaning, with Antoine Compagnon (1996), amongst other authors propositions.

Keywords

Text and image, literature, collage, installation, montage

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Léo Tavares, cadernos de prosa (romances), 1996-1998.	19
FIGURA 2 - Léo Tavares, cadernos de prosa (romances), 1996-1998.	20
FIGURA 3 - Léo Tavares, cadernos de prosa (romances), 1996-1998.	20
FIGURA 4 - Léo Tavares, páginas de livro de artista 1, 2010.	39
FIGURA 5 - Léo Tavares, páginas de livro de artista 1, 2010.	40
FIGURA 6 - Léo Tavares, páginas de livro de artista 2, 2010.	41
FIGURA 7 - Léo Tavares, páginas de livro de artista 2, 2010.	41
FIGURA 8 - Série Pretextos Para Imagens Internas. Imagens Cruzadas: Tomo I: Universo. Recortes de palavras cruzadas e acrílica sobre tela. 30x30 cm, 2011.....	42
FIGURA 9 - Série Pretextos Para Imagens Internas. O Centro do Cosmo, para Copérnico 1. Colagem de texto impresso e esmalte sintético sobre tela. 70x50 cm, 2011.	43
FIGURA 10 - Série Pretextos Para Imagens Internas. Paisagem. Colagem de texto impresso e esmalte sintético sobre tela. 70x50 cm, 2011	43
FIGURA 11 - Paisagem, detalhe.	43
FIGURA 12 - Exéquias Para Palavras Mortas, performance realizada na exposição Pós-Happening: EntreLinhas, do II COMA: Encontro do Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2012	45
FIGURA 13 - Panorâmicas #1. Recortes de palavras cruzadas sobre papel. 29,7 x 42,0 cm, 2013.....	48
FIGURA 14 - Panorâmicas #2. Recortes de palavras cruzadas sobre papel. 29,7 x 42,0 cm, 2013.....	48
FIGURA 15 - Panorâmicas #6. Recortes de palavras cruzadas sobre papel. 29,7 x 42,0 cm, 2013.....	49
FIGURA 16 - Panorâmicas #7, detalhe	49
FIGURA 17 - Panorâmicas #2, detalhe	50
FIGURA 18 - Panorâmicas #5, detalhe	50
FIGURA 19 - Panorâmicas #2, detalhe	51
FIGURA 20 - Símiás de Rodes, O Ovo, século III a.C.	54
FIGURA 21 - Dosíadas, Altar, data desconhecida.	55
FIGURA 22 - Julius Vestinus, Altar, séc. IV d.C.	55

FIGURA 23 - Luís Nunes Tinoco, Anagrama Poético: A Pheniz de Portugal Prodigiousa em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima & Sra. Nossa, 1678.	56
FIGURA 24 - Anastacyo Ayres de Penhafiel, Labirinto Cúbico, séc. XVIII.	56
FIGURA 25 - Ezra Pound, Canto LXXIV – Primeiro Canto Pisano, 1948.....	57
FIGURA 26 - Guillaume Apollinaire, Calligrammes: Poèmes de La Paix et de La Guerre, 1913 - 1916 (1918).....	58
FIGURA 27 - Guillaume Apollinaire, Calligrammes: Poèmes de La Paix et de La Guerre, 1913 - 1916 (1918).....	58
FIGURA 28 - Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard. Revista Cosmopolis, 1897.....	59
FIGURA 29 - Revista Cosmopolis, nº 17, t. VI, abril-maio, 1897.....	59
FIGURA 30 - Kurt Schwitters, Das Unbild, 1919.....	61
FIGURA 31 - Memórias Cruzadas, documento produzido em processador de texto. 29,7 x 42,0 cm, 2013.....	67
FIGURA 32 - Robert Barry, Something Which Is Very Near In Place And Time But Not Yet Known To Me, 1971.....	76
FIGURA 33 - Trajeto em Tempos Voláteis, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 27 x 42 cm, 2013.....	80
FIGURA 34 - Trajeto em Tempos Voláteis, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 27 x 42 cm, 2013.....	81
FIGURA 35 - Trajeto em Tempos Voláteis, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 27 x 42 cm, 2013.....	82
FIGURA 36 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	83
FIGURA 37 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	83
FIGURA 38 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	84
FIGURA 39 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	84
FIGURA 40 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	85
FIGURA 41 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	86
FIGURA 42 - Trajeto em Tempos Voláteis, detalhe.....	86
FIGURA 43 - Itinerários de Dentro, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2013.....	87

FIGURA 44 - Itinerários de Dentro, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2013.	88
FIGURA 45 - Itinerários de Dentro, detalhe.....	89
FIGURA 46 - Itinerários de Dentro, detalhe.....	90
FIGURA 47 - Itinerários de Dentro, detalhe.....	90
FIGURA 48 - Itinerários de Dentro, detalhe	91
FIGURA 49 - Itinerários de Dentro, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2013	95
FIGURA 50 - Itinerários de Dentro, detalhe.....	96
FIGURA 51 - Itinerários de Dentro, detalhe	97
FIGURA 52 - O Minotauro da Palavra, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2014	99
FIGURA 53 - O Minotauro da Palavra, detalhe	99
FIGURA 54 - O Minotauro da Palavra, detalhe	100
FIGURA 55 - O Minotauro da Palavra, detalhe	100
FIGURA 56 - Temporais I, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e carimbos sobre papel, 2013	102
FIGURA 57 - Temporais I, detalhe	103
FIGURA 58 - Temporais I, detalhe	103
FIGURA 59 - Temporais I, detalhe	104
FIGURA 60 - Temporais I, detalhe	104
FIGURA 61 - Temporais II, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e carimbos sobre papel, 2013	105
FIGURA 62 - Temporais II, detalhe	106
FIGURA 63 - Temporais II, detalhe	106
FIGURA 64 - Temporais II, detalhe	107
FIGURA 65 - Temporais II, detalhe	107
FIGURA 66 - Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard, 1897.	112
FIGURA 67 - Eugen Gomringer, Silêncio, 1954	114
FIGURA 68 - Marcel Broodthaers, páginas de Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard: Image,1969.....	115

FIGURA 69 - Marcel Broodthaers, Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard: Image, 1969	116
FIGURA 70 - Marcel Broodthaers. Pense-bête, 1964	116
FIGURA 71 - Joseph Kosuth, Jorge Luis Borges (Book of Sand), 1995	117
FIGURA 72 - Sol LeWitt, instruções para a obra Wall Drawing #118, 1971	118
FIGURA 73 - Yoko Ono, SNOW PIECE, Grapefruit, 1964	119
FIGURA 74 - Yoko Ono, PAINTING FOR THE WIND, 1961	120
FIGURA 75 - Carl Andre, now now, 1967	121
FIGURA 76 - Art & Language, Map not to Indicate..., 1967	122
FIGURA 77 - Jenny Holzer, Inflammatory Essays, 1979-82	124
FIGURA 78 - Jenny Holzer, Inflammatory Essays, 1979-82	125
FIGURA 79 - Jenny Holzer, PROJECTIONS, Toronto, 2007	126
FIGURA 80 - Ann Hamilton, Tropos, 1993	127
FIGURA 81 - Fischli & Weiss, Questions, 1981-2003	127
FIGURA 82 - Fischli & Weiss, Questions, 1981-2003	128
FIGURA 83 - Elida Tessler, Meu Nome Também é Vermelho, 2009	129
FIGURA 84 - Elida Tessler, Meu Nome Também é Vermelho, 2009	130
FIGURA 85 - Elida Tessler, Dubling, 2010	130
FIGURA 86 - Elida Tessler, Dubling, 2010	131
FIGURA 87 - Rosana Ricalde, Labirinto, 2004	131
FIGURA 88 - Epílogo, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e alfinetes, 2014	141
FIGURA 89 - Epílogo, detalhe	142
FIGURA 90 - Epílogo, detalhe	142
FIGURA 91 - Epílogo, detalhe	143
FIGURA 92 - Epílogo, detalhe	143
FIGURA 93 - Epílogo, detalhe	144
FIGURA 94 - Epílogo, detalhe	144
FIGURA 95 - Epílogo, detalhe	145
FIGURA 96 - Ítaca Transfigurada, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e alfinetes, 2014	147
FIGURA 97 - Ítaca Transfigurada, detalhe	148
FIGURA 98 - Ítaca Transfigurada, detalhe	148

FIGURA 99 - Ítaca Transfigurada, detalhe	149
FIGURA 100 - Ítaca Transfigurada, detalhe	149
FIGURA 101 - Ítaca Transfigurada, detalhe	150
FIGURA 102 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, alfinetes, 2014	155
FIGURA 103 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	156
FIGURA 104 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	157
FIGURA 105 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	158
FIGURA 106 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	159
FIGURA 107 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	160
FIGURA 108 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	160
FIGURA 109 - Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.....	161
FIGURA 110 - Residência L73, vista geral da exposição, 2014.....	165
FIGURA 111 - Residência L73, detalhe	165
FIGURA 112 - Residência L73, detalhe	166
FIGURA 113 - Residência L73, detalhe	166
FIGURA 114 - Residência L73, detalhe	167
FIGURA 115 - Residência L73, detalhe	167
FIGURA 116 - Residência L73, detalhe	168
FIGURA 117 - Residência L73, detalhe	168
FIGURA 118 - Residência L73, detalhe	169
FIGURA 119 - Residência L73, detalhe	169
FIGURA 120 - Residência L73, detalhe	170
FIGURA 121 - Residência L73, detalhe	170
FIGURA 122 - Residência L73, detalhe	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: <i>Em que o olhar transita por regiões cartografadas</i>	13
CAPÍTULO 1: DEMARCAÇÕES POÉTICO-TOPOGRÁFICAS	15
1.1 Em que as vias se encontram e formam um percurso uno, porém sinuoso...	15
1.2 Em que a paisagem surge, ainda indistinta, mas panorâmica	16
1.3 Em que a paisagem revela alterações topográficas, e convida aos desbravamentos.....	21
1.4 Em que a palavra sofre o risco das imagens, como o solo está propício aos sismos.....	36
CAPÍTULO 2: CITAÇÃO, APROPRIAÇÃO, FICÇÃO, FRICÇÃO	64
2.1 Em que a casa da Memória surge na estrada, e requer paragem.....	64
2.2 Em que, no trajeto, os tempos se volatilizam	77
2.3 Em que os caminhos se bifurcam no espaço e no tempo... ..	109
CAPÍTULO 3: PÁGINA-CONTINENTE	133
3.1 Em que o território se expande, mas não sem tremores	133
3.2 Em que nas planícies começam a despontar platôs	135
3.3 Em que as palavras fremem, e as imagens se põem em movimento	151
INTRODUÇÃO: <i>Em que o olhar cartografa regiões ainda por vir</i>	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180

INTRODUÇÃO

Em que o olhar transita por regiões cartografadas

*A dupla experiência de olhar e ler nos dá a sensação de que tudo está
recomeçando do nada.*

Charles Boultenhouse

A dissertação aqui apresentada, intitulada *Imagens Palávricas: Um Percorso Poético Entre a Escrita e a Visualidade*, tem por objetivo discorrer sobre os trabalhos artísticos realizados durante o curso de Mestrado em Arte, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas. Para abordar esta produção proponho reflexões acerca da delimitação do tema, das etapas processuais da construção do corpo de trabalho, e das questões teóricas que surgiram na necessidade de aprofundamento conceitual.

O cerne desta pesquisa é o entrelaçamento entre o texto e a visualidade. A escolha deste tema partiu de uma relação íntima com a prática da escrita, iniciada ainda na infância e desenvolvida ao longo dos últimos anos, fator que se constituiu como decisivo para minha formação e interesses artísticos.

Apresentarei considerações sobre o processo criativo que, embebido por um desejo de promover a dupla experiência de olhar e ler, possibilitou a investigação de um universo intertextual de referências, meios e procedimentos, tendo como objetivo central o estreitamento entre as instâncias verbais e visuais.

No entanto, antes que as questões levantadas no decorrer da produção sejam trazidas, torna-se necessário o delineamento de uma gênese poética. No primeiro capítulo, *Demarcações Poético-topográficas*, retorno ao meu primeiro contato com a literatura, e, a fim de traçar a trajetória que confluuiu na aproximação de duas práticas inicialmente distintas, destaco alguns aspectos que já apontavam para questões imprescindíveis ao meu trabalho posterior sobre o diálogo entre palavra e imagem.

O capítulo começa situando a leitura como força propulsora de um trabalho com o texto, e perpassa diferentes estágios do meu processo de escrita, até o início dos estudos em arte e das experiências embrionárias da convergência entre os dois

assuntos. No decorrer destas demarcações, incluí uma seleção de textos literários em prosa que figuram como relances, com a finalidade de revelar algumas das questões centrais para o meu trabalho atual e introduzir comentários a respeito de sua relevância para a minha poética. As primeiras questões apresentadas tratam da memória, da metáfora, da autoficção, da presença da prosa poética, da citação, da relação entre tempo e espaço e do deslocamento.

No segundo capítulo, intitulado *Citação, Apropriação, Ficção, Fricção*, estas questões são aprofundadas na medida em que apresento os trabalhos poéticos realizados durante a pesquisa. A colagem e a apropriação literária são definidas como procedimentos utilizados em caráter de protagonismo em uma primeira etapa, ou seja, a colagem é situada como linguagem principal empregada na fase inicial da produção, sendo posteriormente desdobrada para a instalação. A apropriação e a possibilidade de criação literária no campo visual permeiam a realização dos trabalhos ao longo de toda a pesquisa, compreendendo a sua capacidade de sugerir imagens e também as qualidades visuais dos fragmentos de texto impresso.

Neste percurso, foram revisitados alguns artistas que se valeram da palavra em suas poéticas, e desenvolveram um discurso visual que também mantém preocupações semânticas, de forma a compor um diálogo entre sua produção e a minha.

No terceiro capítulo, *Página-Continente*, são abordados os desdobramentos gerados pelas experiências práticas e teóricas engendradas no percurso criativo, e o último corpo de trabalho desenvolvido durante a investigação é apresentado, levantando novos questionamentos, como a presença das práticas de arquivo e montagem e a inserção da instalação como linguagem principal. É também apontada a necessidade de aprofundamento em pontos determinantes para o entendimento do trabalho, como a noção de cartografia.

No que diz respeito ao embasamento teórico, esta dissertação perpassa as reflexões de diferentes autores, tomando como pontos axiais o movimento inaugural de valorização da página como imagem, proposto por Stéphane Mallarmé, e passando pelas considerações de Roland Barthes acerca das possibilidades semânticas, com seu conceito de escritura, assim como levando em consideração a proposição da citação como força impulsionadora de toda a literatura, de acordo com Antoine Compagnon.

CAPÍTULO 1: DEMARCAÇÕES POÉTICO-TOPOGRÁFICAS

As palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá.

Jacques Rancière

1.1 Em que as vias se encontram e formam um percurso uno, porém sinuoso

A linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia.

Maurice Blanchot

A fim de delinear os caminhos iniciais que apontaram para a construção desta pesquisa, se faz necessário identificar a motivação por trás da minha produção poética como um desejo de convergência entre dois exercícios que começaram distintos: a escrita literária e a produção visual. Considerando a presença dos textos literários como elemento indissociável destas experimentações artísticas, tenho conduzido meu trabalho visual em direção a práticas e reflexões que investigam as possibilidades de entrelaçamento das imagens plásticas e de fragmentos literários, que contêm, por sua vez, imagens suscitadas pela leitura. Desta maneira, a sedimentação do tema proposto é a presença da palavra na visualidade, comportando tanto o exercício da escrita quanto o ato da leitura.

Pratiquei e desenvolvi uma escrita poética ao longo dos últimos quinze anos, o que tornou a minha produção visual constantemente embebida por um pensamento literário. Por sua vez, meus textos, que transitavam entre os gêneros literários da prosa e da poesia, traziam descrições e sugestões visuais que se preocupavam em suscitar imagens internas.

Assim, meus exercícios de escrita, uma vez defrontados com o estudo das artes visuais, tornaram-se gradativamente indissociáveis do desenvolvimento de uma produção plástica no decurso da minha graduação. Aliadas estas duas práticas,

tomaram forma as intenções e as preocupações que se manifestaram no surgimento de um trabalho que poderia ser descrito como intertextual, mas que deseja ir além da intertextualidade, buscando o estreitamento das circunscrições de cada linguagem, de forma a torná-las miscíveis, homogêneas e, por fim, indistintas uma da outra.

Estabelecidas as vias de acesso ao território que proponho explorar, áreas do conhecimento como as teorias da arte e a teoria literária são perpassadas por noções de outros campos epistemológicos, assim como pelos escritos de artistas e suas obras, presenças constantes e irrecusáveis em meu percurso de criação e reflexão. Apresento a seguir as coordenadas primordiais que me situaram nesta pesquisa.

1.2 Em que a paisagem surge, ainda indistinta, mas panorâmica

Na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança.

Antoine Compagnon

Para começar a falar dos meus processos iniciais de escrita literária, é preciso antes discorrer brevemente sobre a minha intimidade com a leitura, e sobre como o ato de ler incitou as primeiras pulsões criativas.

Tendo iniciado cedo, na infância, a leitura de ficção, fiz o percurso básico que começa com os livros infantis, passando pelos infanto-juvenis, depois pelos romances *best-seller*, folhetinescos, até chegar aos clássicos da literatura mundial, à prosa brasileira, aos romances contemporâneos, e, por fim, à poesia. Mais do que um hábito, a leitura foi gradativamente se tornando uma necessidade de definição e descoberta do mundo. E de formas de inventá-lo.

É necessário pontuar que foi o prazer da leitura, impulsionadora de uma imaginação criativa, que me levou às primeiras tentativas de escrita literária. Este prazer, segundo Antoine Compagnon, prescinde de uma figura iniciatória da leitura,

chamada por ele de *solicitação*. Segundo o autor, “a solicitação é uma comoção total e indiferenciada do leitor, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa” (COMPAGNON, 2007, p. 24). A solicitação, portanto é a força primordial da leitura, a que produz no leitor o “abalo original e intratável” (COMPAGNON, 2007, p. 25), que nada mais é do que o sentimento latente de intimidade com a coisa lida, ainda que esta intimidade seja revelada como um susto, porque o leitor jamais pensara que uma ideia contida em um fragmento alheio pudesse lhe dizer tanto de si ou produzir um espelhamento da sua forma de ver o mundo, ou ainda porque determinado trecho lido continha exatamente algo que o leitor sempre pensara ou imaginara, mas jamais conseguira traduzir verbalmente. A solicitação de que fala Compagnon é “inacessível porque está, ao mesmo tempo, dentro do texto e fora dele, na configuração imaginária da leitura da qual, com todo o meu corpo, sou uma parte recebedora e o último referente” (COMPAGNON, 2007, p. 25).

Desta forma, a solicitação se conforma como figura propícia em um exercício de buscar compreender o torpor provocado pelos primeiros livros, em uma fase da vida e da leitura em que a atribuição de causa ao prazer literário ainda não estava completamente atrelada a um gosto formado ou a sugestões alheias. Esta solicitação infantil, incitada no ato de ler muito mais pelas imagens ofertadas pelo texto, do que por uma busca pela significação, ou sentido, baseava-se em identificações ainda obscuras, mas afetivas.

Eu recorro ao sentido como a um último recurso, agarro-me a ele por não poder encontrar a paixão, na ilusão desesperada de que um esforço sobre a significação prender-me-ia ao texto que, pela solicitação, não me prendeu. (...) Sem ela, se ainda há leitura, em todo caso não há prazer; sem ela, há uma leitura da significação e não da paixão. (COMPAGNON, 2007, p. 27-28).

Localizar e trazer à palavra estas assimilações afetivas, anteriores a uma procura constante de sentido (movimento inescapável das leituras de agora), é uma tarefa difícil, que flerta com a impossibilidade. Dizer o que me prendia em um texto naqueles primeiros anos seria tecer uma ficção da minha primeira fase de leitor. A memória não apenas torna as lembranças enevoadas, como também distorce os fatos encharcando-os com as referências acumuladas. Mas como a ficção é, por sua vez, uma força indissociável da minha experiência de vida e do meu modo de olhar,

pretendo neste relato não incorrer no comprometimento imediatamente fracassado com as descrições minuciosas, meramente informativas e desprovidas de imaginação.

O que minha imaginação me conta, deste modo, é que certos textos me apresentaram ao entorpecimento que nada mais é do que “um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário” (COMPAGNON, 2007, p. 25-26), a solicitação. As pequenas comoções produzidas pela leitura dos livros infantis, eu percebia, não eram suscitadas pelas histórias contadas oralmente. O ato de ler, conformado pelo movimento do olhar e pela apreensão de imagens internas acendidas pela palavra, proporcionava uma ligação afetiva com todos os seus componentes: o livro, como objeto que se abre e torna acessíveis mundos inteiros, o movimento de folhear, que marca a antecipação e a passagem do tempo, a visualidade das páginas, que se povoam de letras que se aproximam e afastam, ocupando o espaço e entrevedo escoamentos e vazios, e, finalmente, o teor contido na escrita, um fragmento que me fazia pausar a leitura para reunir, na imaginação, sensações e imagens, uma palavra que surgia plena de novidade e descoberta, um grifo que levantava interrogações e reflexões.

Compagnon, quando proferiu a sua Aula Inaugural no Collège de France, em 2006, chamou a atenção para o grande papel que a literatura desempenha na vida de seus leitores:

Lemos, mesmo se ler não é indispensável para viver, porque a vida é mais cômoda, mais clara, mais ampla para aqueles que leem que para aqueles que não leem. Primeiramente, em um sentido bastante simples, viver é mais fácil (...) para aqueles que sabem ler, não somente as informações, os manuais de instrução, as receitas médicas, os jornais e as cédulas de voto, mas também a literatura. (COMPAGNON, 2009, p. 29)

Antes de compreender que a minha vontade voraz de leitura era uma necessidade de escrita, a criação literária já começara a extravasar do hábito de alimentar a imaginação com a leitura, e minhas primeiras tentativas de escrita, assim, faziam jus ao conteúdo dos livros que eu lia, ou, pelo menos, intentavam ser criações de histórias semelhantes às aquelas às quais eu estava habituado; em outras palavras, foi mimetizando uma linguagem específica – a dos livros infantis – que comecei a escrever. A respeito deste processo primordial de elaboração de uma narrativa, Compagnon aponta para a influência incontestável da leitura, atividade

que “repousa em uma operação inicial de depredação e apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (COMPAGNON, 2007, p. 14). É nesse sentido que a citação se constitui como uma das forças axiais em meu trabalho artístico e literário. De acordo com Compagnon toda a escrita literária parte de um fundo literário, ou seja, de um compilado de referências, de ressonâncias que surgem a partir da leitura e impregnam, mesmo que não intencionalmente, a concepção de um texto. “Escrever, pois, é sempre reescrever. (...) Ler ou escrever é realizar um ato de citação.” (COMPAGNON, 2007, p. 41).

Em minha adolescência preenchi cadernos inteiros de uma prosa evidentemente ainda desajeitada e necessitada de lapidação, utilizando o gênero do romance ou da novela para contar uma história que procurava, intencionalmente, semelhança de estrutura e conteúdo com as coisas que eu lia e admirava.

Era como um processo mimético, mais de reescritura do que de criação original, pois ainda que as histórias narradas nas minhas páginas tivessem saído inteiramente da minha imaginação, a busca por um estilo próprio ainda se encontrava muito distante do meu entendimento e, portanto, para mim o valor estético da minha escrita seria dado pelas minhas tentativas de escrever como os autores que admirava.

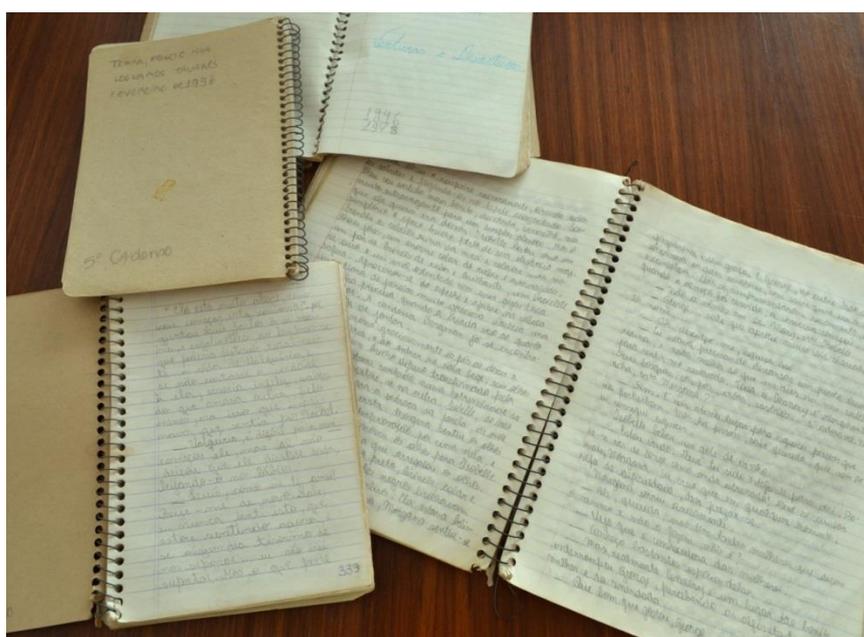


Fig. 1: *Cadernos de prosa (romances), 1996-1998.*

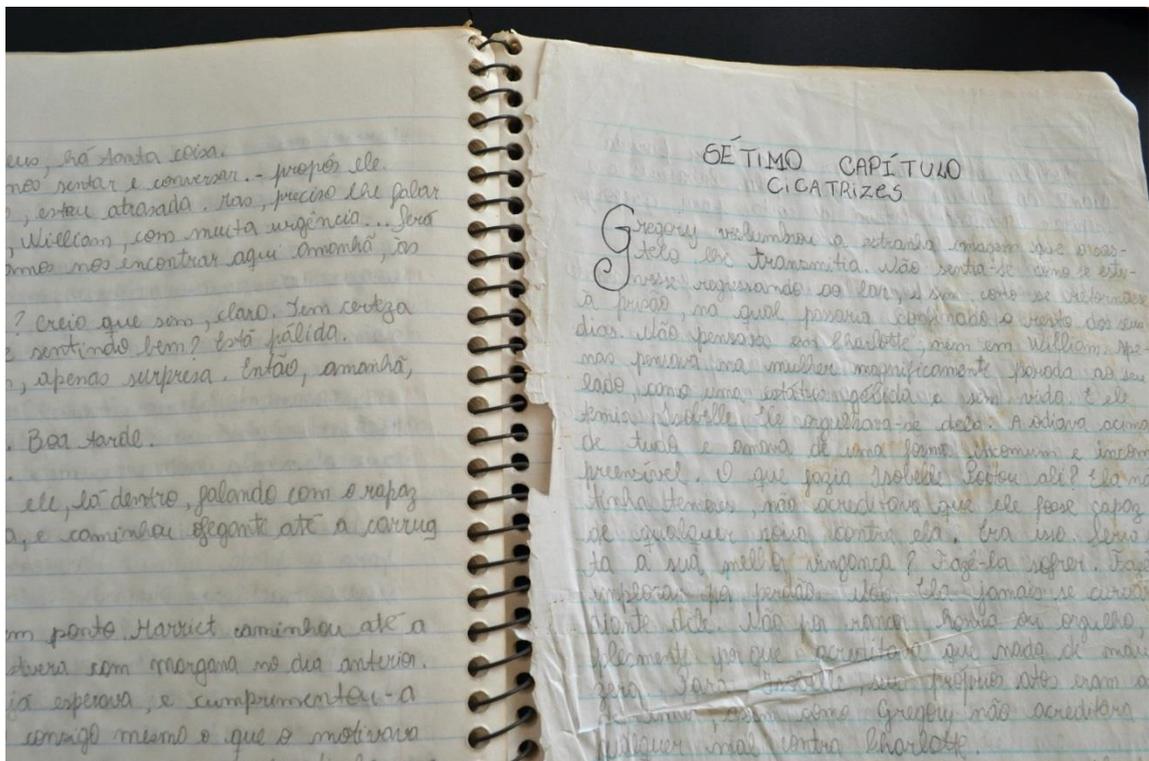
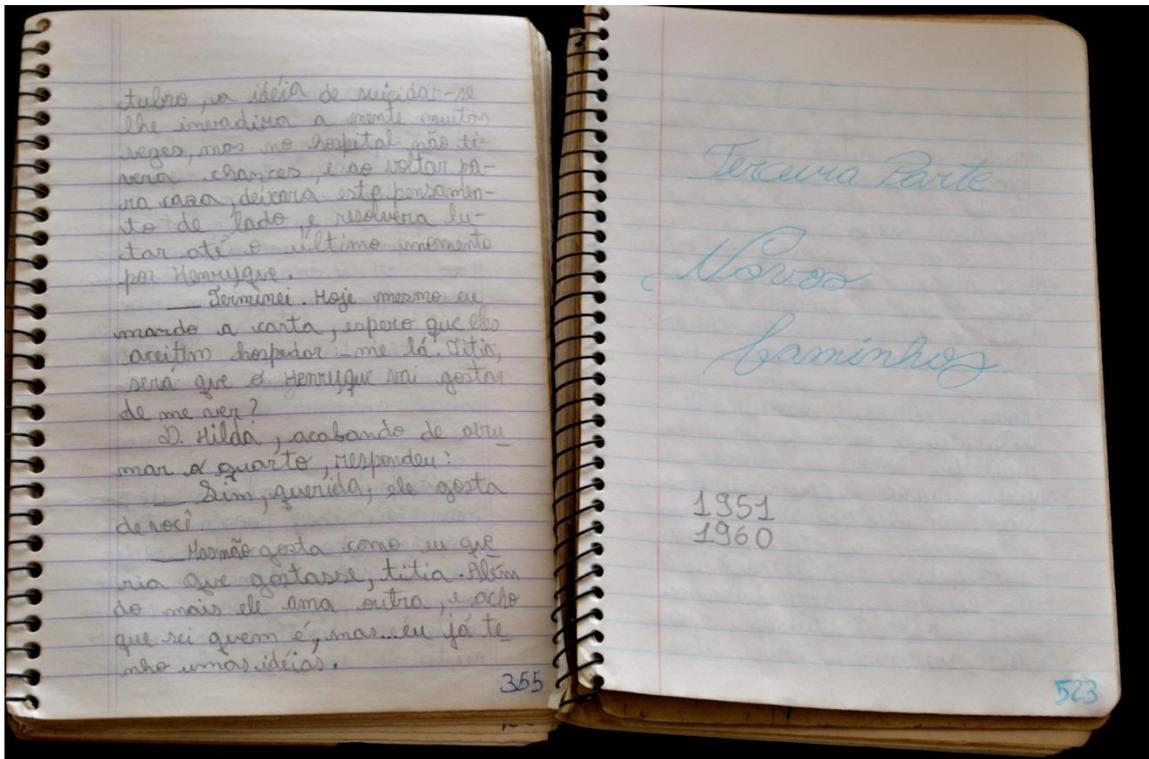


Fig. 1, Fig. 2 e Fig. 3: Cadernos de prosa (romances), 1996-1998.

Em suma, o que eu lia, o que eu *gostava* de ler, representava o *escriptível*. Roland Barthes propõe o *escriptível* como um juízo em grande parte afetivo: “que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é o meu? O que a avaliação encontra é este valor: o que pode ser hoje escrito (reescrito) – o *escriptível*.” (BARTHES, 1970, p. 10).

Na medida em que os livros se acumulavam em minha vida de leitor, que já não era tão insipiente, tendo completado alguns anos e, conseqüentemente, começado a demonstrar certas inclinações de gosto e estilo, minha escrita literária sofria gradativamente as alterações inevitáveis de um repertório de leitura e de experiências que se amplia com a passagem do tempo: o movimento presumível da prática de escrita associada à leitura e à análise de vivências particulares.

1.3 Em que a paisagem revela alterações topográficas, e convida aos desbravamentos

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

Charles Baudelaire

Logo depois de completar quinze anos, deixei minha cidade para morar em Brasília e, assim, abriu-se uma nova etapa anunciando perspectivas de vivência e de criação.

Minhas preocupações narrativas, então, foram aos poucos se tornando mais claras, e o teor dos textos assumiu um caráter cada vez mais intimista, utilizando-se da narração psicológica e ocupando-se mais com aspectos interiores (sensações, estados de espírito e questionamentos existenciais) do que com o estabelecimento de ações e resoluções.

Desta maneira, mais interessado em encontrar uma forma de expressão literária do que em contar uma história, encontrei na escrita poética um espaço conveniente para as minhas experimentações. O gênero da poesia, no entanto, começara a me

parecer um campo inóspito para os discursos mais eloquentes que eu buscava experimentar então. Minha percepção era a de que o formato da poesia não poderia sempre conter a abrangência de descrições visuais e o viés de relato confessional que passara a ocupar minhas preocupações literárias. Algumas coisas precisavam ser descritas, narradas, detalhadas, esmiuçadas em suas possibilidades de desdobramento. Assim, identifiquei o campo da prosa poética como pertinente ao fluxo imagético e sensorial que passara a conformar a minha escrita.

A narrativa que me interessava, no entanto, não era a narrativa convencional do gênero do conto, configurando-se mais como um alargamento da poesia, ou uma poesia que opta pela frase, e não pelo verso. O que Maria Esther Maciel chama de *contra-verso* exemplifica de forma clara a minha intenção de não abandonar a poesia, mas trazê-la à eloquência da prosa:

(...) Por *contra-verso* entendo o verso que, furtando-se à simetria das linhas cortadas e inserindo-se no fluxo de um parágrafo, um verbete, um fragmento de discurso, se hibridiza em prosa ou em outras formas textuais não reconhecidas como suporte verbal para um poema, sem que com isso resvale para a referencialidade ou subtraia do texto a sua condição intrínseca de poema. (MACIEL, 2004, p. 124)

Esta condição intrínseca de poema foi mantida em todos os meus escritos, seja na forma tradicional do verso, seja no desdobramento do mesmo por meio da prosa poética, meio que se mostrou mais adequado às minhas intenções literárias e que elegi como formato principal de escrita.

A poesia consubstanciada em prosa, ou a prosa empapada pela poesia, revelou-se, então, como via de transcrição de fluxos psicológicos, metáforas de angústias e sensações de deslocamento, construções simbólicas que buscavam exprimir discursos do eu, que privilegiavam mais a manifestação de sensações e visões de mundo, comentários acerca da rotina e das impressões dos fatos, do que a narração dos fatos em si.

Tendo consciência de um afastamento progressivo da inteligibilidade narrativa que configura o conto, como gênero tradicional, abracei um caminho da literatura que se vale da prosa para tecer fragmentos poéticos que assumem um caráter profundamente metafórico; uma literatura que busca, mais do que comunicar, produzir *efeitos* no leitor, e o convida para uma interpretação dos significados do texto a partir de suas próprias referências e sensações.

A fim de tornar mais claras as minhas intenções literárias, e provocar ao leitor destas páginas uma intimidade necessária com a minha escrita em prosa poética, torna-se pertinente o convite à leitura de alguns fragmentos.

Os textos que se seguem¹ foram selecionados por sintetizarem minhas preocupações literárias, por revelarem minha maneira de escrever, e por suscitarem as imagens, ainda que em muitos momentos elas se manifestem mais na intangibilidade de efeitos e reflexões de ordem subjetiva do que nas descrições imagéticas.

Considero o texto que escolhi para introduzir estas questões primordial para a compreensão da minha proposta literária e artística, sobretudo porque ele fala de uma iniciação, introduzindo minha relação com as imagens e minha inclinação para a escrita.

Iniciação

A gente gostava de passar as tardes na casa do meu avô. Quando era inverno eu ia para o quintal ficar procurando os espaços no chão onde o sol batia mais largo, peneirado pelas folhas da parreira. Achava bonito ficar olhando aqueles recortes de sombra. Algumas folhas secavam e caíam e então eu escolhia as maiores para levar pra dentro e jogar na lareira. Lá para as cinco horas o meu avô trazia a lenha e eu me arrumava atrás dele, todo encurvado, as mãos juntas entre os joelhos, pronto pra sentir o calor do fogo no rosto, com olhos e ouvidos aguçados, porque gostava de escutar o crepitar das folhas se desmanchando pra virar cinza, e porque cada vez que eu lançava um punhado delas, a cor do fogo se avivava.

Foi numa dessas tardes, ocupando o meu posto diante da lareira, com meu punhado de folhas secas e o rosto muito vermelho pela proximidade do fogo, que eu levantei os olhos num momento raro de distração e fiquei paralisado diante de um

¹ A datação dos textos não está ausente de forma intencional. Em sua maioria, meus escritos não foram datados, e, portanto, é necessário indicar que eles foram realizados entre os anos de 2007 e 2014; isto significa que eles atravessaram a minha graduação em Artes Plásticas (iniciada em 2008 e finalizada em 2012), tendo sido, conseqüentemente, influenciados pelo meu estudo e pesquisa artística. Proponho-me a elucidar este diálogo no decorrer do texto, na medida em que irão se apresentar as questões que surgiram a partir do desejo de imbricamento das duas linguagens.

Jesus cujo olhar zeloso pela humanidade parecia fixar-se em minha direção. Mas eu não soube distinguir uma expressão de complacência nos olhos azuis daquele Cristo pintado. O que queria dizer estou olhando por vocês para mim significava: estou à espreita.

Senti-me incomodado porque era como se um estranho tivesse adentrado a sala para me pôr medo. Ele poderia me atacar a qualquer momento. Afastei-me do fogo, fui até a porta. Saí de dentro da casa e fiz a volta pela varanda. Pela janela ele também me olhava. Tinha um manto azul claro sobre os ombros, e os cabelos eram dourados. Mais tarde o reconheci no Drácula de Coppola. Aquele Jesus era Gary Oldman aparecendo em Londres para reencontrar Winona Ryder. Ambos haviam sido sentenciados e condenados às agonias físicas mais terríveis, até a hora de sua morte: um por empalamento, outro por crucificação. Um pelas mãos dos fiéis, outro pelas mãos dos infiéis. Mas Jesus eu temia mais porque me disseram a vida toda que existia. E se ele tivesse mesmo aquele olhar do quadro na casa do meu avô, eu certamente não gostaria de encontrá-lo.

Minha infância teve tardes de sábado pavorosas em que a minha irmã me chamava para assistir a filmes de terror. Eu não podia recusar. Reconhecia a vergonha do medo pelas coisas que não existem e não queria demonstrar covardia. Olhava para minha irmã de canto de olho – para ver se ela me observava enquanto eu escondia o rosto com as mãos nas cenas mais terríveis. Eu nunca via as piores partes, mas sabia que nessas noites o sono seria perigoso, na iminência dos pesadelos. Foi de tanto ter pesadelos que acabei me acostumando com as imagens mais sinistras e aos poucos, escondia o rosto cada vez menos.

Aos oito anos, já encarava de frente o Jesus na casa do meu avô, e por longos minutos. Vi que o que tinha de crueldade nele era exatamente o nosso sentimento de culpa. Diziam-nos que ele morrera pela gente. Como olhá-lo nos olhos, então?

Eu queria dizimar numa inquisição de brinquedo um punhado de folhas secas, e naquela tarde reconheci no olhar dele um crime que eu nem suspeitava ter cometido. A primeira vez que aprofundei minha relação com as imagens foi através do medo e da culpa. Também foi a primeira vez que me revoltei, sem sequer saber o que era isso. Logicamente, àquela idade eu também não poderia suspeitar o que significa ser uma pessoa teofóbica. Mas foi através de Jesus que tive medo de Deus. Dele e de seu séquito de santos retratados em martírio ou redenção epifânica.

Certa vez fui com minha mãe visitar alguém que tinha em casa uma verdadeira galeria de personagens católicos: anjos e santos pendiam de paredes descascadas pintadas de bege, que era a cor do hospital, da igreja, das capelas mortuárias e de todas as coisas amedrontadoras ou tristes construídas na minha cidade. Mas lembro de ter voltado toda a minha atenção para aquela mulher que trazia uma roda com serras de ferro. Perguntei quem era e me disseram que era Santa Catarina de Alexandria. Mais tarde me contaram que a roda fora um instrumento de tortura imposto por um imperador romano; que ela, aos dezoito anos vencera com argumentos os cinquenta maiores sábios do mundo, e que quando morrera, em vez de sangue, saíra leite.

Nunca me interessei por questionar a veracidade desses fatos. A história me deixara embevecido no sentido mais místico que pode existir. Foi uma primeira sensação de enlevo erguendo meu corpo e levando a minha imaginação para longe da terra e de todas as pessoas. Mas não para um lugar de fé, eu sabia. Era um mundo de coisas indizíveis, inexplicáveis, muito mais rico do que qualquer mundo que eu já visitara no sono ou quando lançava ao fogo pequenas coisas mortas. Literatura, ficção, conto. Quando me contaram a história de Catarina de Alexandria pela primeira vez, eu tive sim, um verdadeiro arrebatamento. Não conseguia explicá-lo, a quem perguntasse. Eu disse à minha mãe: virei fã de Santa Catarina!

Em tempos mais antigos, me diriam ser este um êxtase católico, e talvez me levassem a seguir uma vida religiosa, porque reconheceriam nisto uma espécie de chamamento. E foi. Não é à toa que hoje escrevo.

*

O texto *Iniciação*, que pode ser catalogado como um conto, é emblemático para o acesso ao meu trabalho artístico como o é para a minha formação como artista/escritor. Ancorando-se em memórias de infância, ele se dispõe a ressignificar um período de tempo determinado e a tornar associáveis certos fatos ocorridos neste período (as reflexões diante de uma pintura, as sensações diante dos filmes, o “chamamento” à escrita). Ao associar estes fatos, todos iniciatórios, mas à primeira vista isolados, ou sem conexões palpáveis em seu decorrer, utilizo-me da autoficção para costurá-los no texto, de forma a torná-los interdependentes, e, assim, gerar

uma narrativa. A narrativa, se por meio da minha voz literária nem sempre se configura nos códigos tradicionais de construção de um conto, não pode ser abandonada de todo, pois ela situa o leitor na questão da temporalidade de uma ocorrência. “A narrativa (...) é insubstituível para configurar a experiência humana, a começar pela experiência do tempo.” (COMPAGNON, 2009, p. 33).

Desta forma, orientado por pontuações temporais (um recurso narrativo) o leitor encontrará vias de acesso ao universo do texto, e uma vez defrontado com os conteúdos que preenchem estas informações temporais, ele tomará conhecimento das estranhezas que o permeiam e da sua insubmissão a uma narrativa convencional.

O leitor, assim, tateando em um território que a princípio se mostra repleto de pontos de resistência, deverá encontrar, em algum momento da leitura, o reconhecimento de que aquele universo que visita é regido por uma diegese diversa, que não é outra senão a da poesia tornada prosa. Esta intersecção dos gêneros, como bem destaca Maciel, coloca “a escrita no espaço sem moldura de um tempo que se multiplica não por linhas sucessivas, mas por fluxos, feitos de intervalos em expansão e contração, simultaneamente.” (MACIEL, 2004, p. 125). A questão dos intervalos, textualmente localizáveis na narrativa, no sentido de temporalidade, desdobrou-se mais tarde para protagonizar o aspecto mais significativo que a espacialidade ocupa em meu trabalho visual.

Do quanto estes escritos possuem de veracidade, no sentido de fidelidade autobiográfica, isento-me de discorrer. Basta que o leitor reconheça que está contida neste texto uma parte elementar da minha vida – e do meu trabalho.

Busco, por meio da prosa de *Iniciação*, introduzir o que teria sido o meu primeiro contato com as imagens, e o estalido primordial que me levou à palavra. Creio que o meu interesse em miscigenar a escrita e a visualidade está anunciado aqui, como um indício de que estas duas linguagens já demonstravam para mim certo poder de atração, um porvir, uma premência.

Ao falar do fascínio suscitado por um relato (a história de Catarina de Alexandria), e do assombro provocado pelas imagens (Jesus, Santa Catarina), como movimento iniciatório de uma investigação artística, identifico a memória como potência irrecusável no que diz respeito à temática do meu trabalho, como um todo, pois na memória a ficção se anuncia antes mesmo de ser transformada em

literatura. E no engendramento deste tema, a metáfora se destaca como um recurso fundamental, que sempre me atraiu por sua capacidade de ambivalência, de gerar estranhezas e conduzir o leitor às imagens.

A respeito da potencialidade das metáforas, Jorge Luis Borges, em sua palestra intitulada *A Metáfora*, proferida na Universidade de Harvard em 1967, aponta que seu uso advém de “poucos modelos, mas que são capazes de variações quase infindas” (BORGES, 2007, p. 41).

A possibilidade de trabalhar com as construções metafóricas é um dos aspectos que se tornaram imprescindíveis no que tange à minha vontade de escrever, como se o manuseio das palavras e a experimentação de suas capacidades semânticas (e também visuais) dissessem respeito a um procedimento efetivamente artístico, porque a seleção e a combinação de metáforas são componentes de uma montagem, de uma feitura, de uma composição.

Desta forma, já no processo de escolha de palavras (um dos métodos que utilizo em minha escrita é selecionar previamente algumas palavras emblemáticas) reside o diálogo entre imagem e texto: as metáforas são eleitas não apenas a partir de sua potência semântica, mas também de acordo com sua potencialidade imagética, por sua aptidão para desvendar determinadas imagens.

Em meu texto *Dobraduras*, o objetivo foi tecer um conjunto de imagens que se prestassem a guardar em si a latência de significados diversos de suas correspondências imediatas.

A concepção aristotélica da metáfora já elucidava que ela “consiste no transportar para uma coisa o nome de outra” (ARISTÓTELES, 1993, p. 107). Desta forma, o discurso oferece visualizações específicas (objetos dobráveis) a fim de provocar associações que ultrapassam as designações formais de tais objetos, relacionando-os com sentimentos e sensações de ordem menos objetiva. Para abordar estas questões de forma mais clara, convido à leitura do texto:

Dobraduras

Era todo mundo meio torto ali naquela história. De tão tortos, dobráveis, eu diria. Um deles era tão dobrável que eu guardava ele numa gaveta. Um dia vi um filme do Greenaway e resolvi que ia escrever um livro nele. Em japonês. Como não sabia a língua, fiquei copiando os ideogramas e rezando pra que ele não tivesse vontade de traduzi-los. No fim, ele nunca teve, porque o dobrei em tantas páginas que ele ficou do tamanho de um pocket book. Daí, guardei-o numa gaveta com entradas de cinema, uma porção de cartas e papéis de bala e nunca mais lembrei que o tinha guardado. O segundo era tão dobrável que eu fiz até origami dele. Coisas artísticas, às vezes dolorosas. Algumas partes necessitavam do auxílio de tesouras e estiletes. Esse nunca mais voltou a ser o que era antes, tal o outro. Num dia em que uma chuva desabou sobre a cidade eu repousei ele muito delicadamente, em forma de barco, sobre um pequeno riacho que corria do meio-fio até a sarjeta. Sempre senti que ele precisava de aventuras. Enviei-o para uma antes que ele decidisse ir por conta própria. Pensei romanticamente, sem nenhuma ironia, que foi para o bem dele. Que ele seria tipo um Odisseu se ele não fosse o próprio barco. E que eu seria uma espécie de Ítaca para onde ele queria retornar. O terceiro era torto, mas tinha firmeza. Precisei de instrumentos mais fortes e durante o processo fortaleci meus músculos e também eu sofri ferimentos. Era tão pesado e possuía extremidades tão afiadas que numa tentativa de erguê-lo, ele me decepou as duas mãos, e foi nesse momento que eu decidi abandoná-lo, inacabado como estava, enquanto escultura, mas ainda orgulhoso, mesmo que para sempre tombado. O que veio depois não consegui dobrar. Tinha para ele uma finalidade de caixa, onde eu iria me guardar dentro e descansar nos meus últimos dias. Ele até fez menção de me envolver sob a sua proteção, certa vez. Era macio como uma tessitura de seda e ao espiar dentro dele senti que também era escuro e morno. Bom pra dormir. Bom pra se perder dias e noites e esquecer até da passagem do tempo. Ele era tão delicado que sua pele era uma pele que exigia afagos. Diante da minha falta de mãos, não achou justa a troca. Tentei dobrá-lo à força, primeiro com os joelhos, como imaginei que um ancestral dobraria uma caça. Depois com os dentes, para que ele se curvasse e desistisse da luta, e assim sangrando, me deixasse entrar. Forcei passagem, chutei com força, vociferei até ficar sem voz. Meu choro se fez sal sobre as omoplatas

rasgadas e macio como era, ele não conseguiu me ferir. Quando me olhou exausto deslizou suave para fora do meu abraço e serpenteou para longe. Lá adiante, começou a dobrar a si mesmo em várias camadas, como um manto muito nobre que só poderia ser vestido por um santo, ou um papiro muito antigo a ser descoberto depois de milênios. Mãos muito parecidas com as mãos que eu tivera um dia o recolheram e ele foi de bom grado, como uma relíquia. Só que essas mãos tinham braços e um corpo e esse corpo tinha um rosto com um nome e uma história. Eu permaneci ali, recuperando o fôlego. O mais torto de todos, e só precisava que me dobrassem um pouco para que eu pudesse me endireitar. Quando alguém me viu dobrável, era tarde demais. Eu já era incapaz de adaptações e consertos. Esse último ainda me ofereceu os braços para brincar com eles. Dobrei-os sobre os meus ombros, dobrei-os sobre as minhas pernas, e a cada vez que eu nos dobrava a nossa rigidez fazia um ruído de coisas enferrujadas e pedaços de nós se desprendiam e caíam ao chão. Separamo-nos, então, porque juntos não tínhamos serventia. Alguém achou que ele era bom pra servir de apoio e o levou consigo. Eu achei que o tempo já me havia amolado o suficiente pra ser gume afiado e foi adotando a forma de um canivete de bolso que eu finalmente me dobrei sozinho.

*

O emprego do adjetivo “dobrável”, como metáfora, permeia este texto. O surgimento de personagens apresentados na forma de coisas “dobráveis” é o pretexto para o desenrolar de sucessivas histórias de perda, que culminam na conversão do protagonista (o *eu* narrador), que passa da obstinação para a resignação e finalmente, para a hostilidade diante das possibilidades de comunicação humana.

É um relato de histórias de amor fracassadas, contado em um único parágrafo porque aqui os intervalos de tempo importam menos do que a sucessão de impressões que compõem a narrativa. Os desencontros, por fim, moldam o narrador em uma nova forma, que remete às suas tentativas de comunhão com o outro: ele também se transmuta em algo dobrável, mas a carga simbólica que este objeto (um canivete de bolso) revela é de outra ordem.

Em *A Metáfora Viva*, o filósofo Paul Ricoeur aponta que:

“A metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. (...) Dessa conjugação entre ficção e redescrição concluímos que o ‘lugar’ da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é nem o nome, nem a frase, nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo ser. O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’”. (RICOEUR, 2000, p. 14)

Esta utilização da metáfora como recurso dominante na construção do texto, em que pessoas são apresentadas como coisas (um livro, um origami, um barco de papel, uma escultura, um tecido e, finalmente, um canivete) se presta à redefinição de um relato (a progressiva amargura advinda de perdas sucessivas) sob a ótica da função poética. Em outras palavras, mais do que contar uma história de amores perdidos, interessa ao texto *mostrar* a relação dos personagens com os objetos: o narrador os associa aos seus aspectos psicológicos. Seguindo a proposta de tornar análogos um estado de espírito e algo material, ao final, ele próprio escolhe sua contraparte dobrável, um avatar de si mesmo. Impondo sua supremacia sobre a função referencial, a função poética, como assinala Ricoeur, ao discorrer sobre a teoria linguística de Roman Jakobson, não suprime de todo a função referencial, mas promove “sua alteração profunda pelo jogo da ambiguidade” (RICOEUR, 2000, p. 342-343). É exatamente a questão da ambiguidade que conduz a minha prosa a privilegiar a função poética, sem detrimento da função referencial, mas buscando uma espécie de transfiguração da mesma.

Mais tarde, em minhas narrativas visuais compostas de colagens de fragmentos de texto, os objetos (e também os lugares) serão utilizados para a representação do outro, e de mim mesmo. Para esta finalidade, recorro aos deslocamentos de sentido que o ato de selecionar, recortar um fragmento de texto e combiná-lo com outros fragmentos alheios permite, pois um trecho que *denota* algo em seu contexto original pode *conotar* algo em sua nova configuração. O jogo da ambiguidade, neste caso, se presta à manualidade do ato de recortar e colar, aliado à criação literária (ler, selecionar e reorganizar os fragmentos). Nestes trabalhos artísticos, a metáfora, portanto, efetiva-se por meio de uma construção que é a um só tempo verbal (leitura, seleção e combinação) e plástica (recorte, colagem), porque passa a habitar um território visual, no qual a espacialidade desempenha um papel relevante na geração de sentido. Uma explanação pormenorizada sobre o funcionamento da

metáfora em meu corpo de trabalho artístico será desenvolvida nos comentários acerca do meu processo criativo, quando, diante das imagens dos trabalhos, o leitor poderá acessar esta questão de forma mais clara.

Por ora, deixemos repousar a abordagem da metáfora e retomemos o mote da memória, que figura em meu trabalho como principal temática, sempre ancorada pela ficção. Ao acerrar as características principais que constituem minha maneira de escrever e meus interesses temáticos, eu dizia que a memória exerce papel fundamental, por seu teor genuíno de transformação, ou transfiguração dos fatos; em outras palavras, por sua tendência natural à dissimulação e à recriação.

O próprio uso da metáfora em meu trabalho se presta a revelar a memória como algo inventado, ou melhor, reinventado, carregado de símbolos, latente de significados que vão sendo desvendados em suas camadas. O movimento inverso do *desvendar algo* de repente se torna mais apropriado: constituir algo a partir de uma faísca, de um lampejo de consciência remontando ao passado, e, aos poucos, ir agregando a essa primeira casca várias outras que construirão o *lembrado* como algo perceptível, que se é genuíno, por um lado, porque realizado a partir das minhas relações com o vivido, é, por outro lado, uma construção, uma montagem, porque ao vivido eu acrescento o mascaramento da imaginação. Se o vivido e a imaginação são ambos meus, a imagem da minha memória é real. Maurice Blanchot, em *O Livro Por Vir*, lembra da angústia sentida pelo escritor francês Joseph Joubert ao justificar sua demora em escrever, porque para ele a escrita só poderia ser iniciada a partir do distanciamento da memória. “(...) É preciso deixar que minhas nuvens se acumulem e se condensem.” (JOURBERT apud BLANCHOT, 2005, p. 90). A respeito do processo de escrita de Joubert, Blanchot aponta para a impossibilidade de transcrever a memória a partir de uma busca pela fidelização dos fatos, tais como vividos: “Primeiro, é preciso que o tempo transmute os acontecimentos e as impressões no longínquo das lembranças.” (BLANCHOT, 2005, p. 90).

A possibilidade de reconstrução da memória, em meu trabalho artístico, sedimenta-se sobretudo como uma necessidade de experimentar os instrumentos da espacialidade, os aspectos visuais que as superfícies oferecidas por suportes artísticos exaltam. Se a literatura, por seu caráter de sequencialidade na apresentação das ideias é capaz de prover de um transcorrer temporal as recriações

de experiências vividas, na espacialidade proporcionada pelas artes visuais a reconstrução da memória pode agregar a representação de um transcorrer físico: trajetos de tempo podem confluir com trajetos espaciais, ou seja, ao deslocamento do ato de lembrar une-se a visão do vivido, como se este fosse trazido à tona não como uma rememoração, mas como uma encenação, ou como a projeção de um transcorrer.

O texto que trago a seguir oferece a visão de uma viagem. Uma viagem que não é propriamente da ordem do deslocamento geográfico, mas sim um percurso memorialístico.

Road Movie

Era uma estação desativada. Mato crescendo alto entre os trilhos, até o fim da cidade e além. Uma vez fui até lá. Andei horas e horas, pra ver o que tinha. Nove anos e pensei que seria a jornada da minha vida. Buscava imensidões, eu acho. Ou alguma coisa que me surpreendesse e fosse capaz de me libertar do que eu ainda não sabia que me prendia. Àquelas alturas já tinha a mente e a alma tão repletas de cinema que ia cantarolando qualquer coisa só pra ter uma trilha sonora. Dava certo.

Em pouco tempo o mundo já era tão meu que eu achava que poderia escrever um final. Mas nem tudo era ficção. Meu road movie autobiográfico ia se desenvolvendo à medida que eu lançava sobre a paisagem um olhar carregado de pouca experiência e ávido pelos grandes descobrimentos. Então aprendi a fixar minha atenção sobre as coisas que passam. Casa, gente, céu e relva. Era verão e os insetos viajavam em proles muito unidas em direção a sangas e matos. Pássaros migravam para o norte, e eu me perguntava onde era isso. Pousavam em bando sobre poças d'água aqui e ali. Em um momento de descanso, percebi que um deles permanecia à beira rasa, imóvel, e o resto do grupo seguia seu rumo, sem dar muita importância ao que ficara para trás. Pensei em espantá-lo, dizer a ele que acompanhasse os outros, mas minha intuição dizia que a linguagem deles me era desconhecida e mais ainda: falava-me sobre limites da existência; muitas coisas que eu não era capaz de compreender.

Minha mãe às noites nos contava histórias de pessoas que haviam morrido e não se davam conta disso. Eu escutava muito atento e ia me observar em espelhos para constatar que estava vivo. Reflexo e atrito. Se não estou vivo, disfarço bem. Porque eu não posso desviar dos móveis, nem aproximar-me demais do fogo, porque eu posso tocar a água e afastar o cabelo do rosto da minha mãe. Se eu me lançar contra a parede, dói.

Do que somos feitos? – perguntei. Não isso que toca. Isso que sente medo, o que é?

Dei de ombros e o pássaro foi ficando para trás. Os outros já haviam desaparecido nas nuvens. O silêncio se apoderava dos sentidos e tudo se transformava em uma comunhão para entender.

Mais longe, encontrei vastidões e respirava um ar maior que eu. A paisagem se alastrava para o fim do mundo, depois da cidade, depois das estradas, além do recorte dos postes de luz e das linhas telefônicas. Dei meia volta e refiz o mesmo percurso. Quietude em cada coisa revista. O peso delas encontrava espaço nos bolsos do meu casaco. Meus sapatos não me cabiam mais. As mesmas árvores de copas verdes amareleciam e desfolhavam; a pintura das casas desbotava para descascar aos poucos. Os insetos começavam a buscar abrigo e os pássaros eram vistos muito ao longe.

Nunca me recuperei das coisas que passam. Quis ter dito alguma coisa que ultrapassasse a linguagem e busquei vorazmente qualquer forma de entendimento. Fiz o caminho todo para entender que os trilhos não acabam. Quando cheguei me detive diante de casa, como quem necessita de certo esforço para reconhecer um lugar. Estava cansado da minha pequena viagem e tinha vinte e cinco anos.

*

Não por acaso, o texto *Road Movie* tem em seu título o nome de um gênero cinematográfico. Para falar de tempo e de temporalidade, além do lugar inegável da literatura, retorno sempre minha imaginação ao cinema. Ora, o cinema é a arte que trabalha mais diretamente com o transcorrer. Muitos dos meus escritos cujo assunto principal é a memória e o tempo têm seu germe em imagens cinematográficas. Por imagens cinematográficas, refiro-me às imagens que são conformadas em cenas,

enquadradas neste ou naquele tipo de plano, com duração específica, mais alongada ou mais abrupta, que mostram o movimento, o decorrer de uma ação, ou simplesmente, a contemplação de algo que passa. Andrei Tarkovski, o diretor de cinema, atenta para a relação de indissociabilidade entre estes dois temas, o tempo e a memória: “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64).

Por iniciar meus textos, muitas vezes, a partir de uma ótica cinematográfica, penso que as reflexões de um cineasta sobre a memória e sobre o tempo se fazem imprescindíveis no convite à ruminação dessas duas questões. Meu trajeto da prosa poética para as artes visuais se dá em consonância com o envolvimento de Tarkovski com o cinema, ainda que para o cineasta russo exista uma necessidade de cisão entre a dramaturgia tradicional (a literatura) e a narrativa cinematográfica:

“O que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. (...) Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo. Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma seqüência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. (...) A lógica comum da seqüência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto. E é um erro que o cinema recorra tão pouco a esta última possibilidade, que tem tanto a oferecer. Ela possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta direta à lógica narrativa do autor. Quando não se disse tudo sobre um determinado tema, fica-se com a possibilidade de imaginar o que não foi dito. (...) O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E, na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos.” (TARKOVSKI, 1998, p. 16-18)

De minha parte, não compartilho com Tarkovski inteiramente no que tange à sua dissociação com as formas tradicionais da dramaturgia, as que precederam o cinema. O que me move para as imagens é uma questão de alargamento das possibilidades da leitura, compreendendo seus aspectos imagéticos; é uma necessidade de trazer a escrita literária para a circunscrição das artes visuais. Não creio que a dramaturgia tradicional seja mais ou menos capaz de oferecer ao leitor a

possibilidade de imaginar o que não foi dito. Creio que as palavras e as imagens revelam o não dito de formas diferentes, e a mim interessa a confluência entre uma e outra. Interessa-me imensamente, no entanto, a proposição *tarkovskiana* de compartilhamento entre autor e espectador, a reciprocidade que permite que o público possa reconstruir o todo a partir de fragmentos e trazer sua imaginação como força decisiva para a existência da obra.

A Tarkovski, não bastava narrar literariamente pensamentos, lembranças e sonhos: era preciso mostrá-los. Para a sua necessidade de expressão, o cinema conformou-se como veículo apropriado; assim, por meio da imagem em movimento, ele põe em prática o seu projeto de filmar a revelação de mundos interiores (como no filme *O Espelho*) e o confronto do indivíduo com o seu passado. A relação deste cineasta com as imagens interiores e com as questões da memória e da temporalidade é que me instigam a olhar de perto sua obra e seus escritos sobre cinema.

“Mas o que será, exatamente, esse ‘passado’? Aquilo que já passou? E o que essa coisa ‘passada’ significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65-66).

O que me incitou a conduzir a palavra para o espaço da visualidade não foi alguma impotência constatada em meu trabalho literário, no sentido de tornar vislumbrável uma viagem, um percurso que é, a uma só vez, de tempo e espaço, um deslocamento que é metafórico, mas que também se dá na paisagem. É que esses vislumbres de percursos, este transitar pela memória sempre me pareceram passíveis de exploração visual. Algo me dizia, então, que a almejada imagem do transcorrer não poderia ser atingida apenas pela busca literária. Se, por um lado, a literatura é capaz de suscitar toda a sorte de imagens internas, por outro, eu pensava, esta sorte seria ainda mais potente se à temporalidade da leitura se aliasse a espacialidade. Mais do que solicitar ao leitor que imaginasse a minha pequena viagem existencial, eu gostaria que ele também enxergasse, de fato, esta jornada. E é por isso que o tema da viagem, do deslocamento (tanto no sentido de

trajetória física quanto metafórica), é retomado como temática privilegiada em meu trabalho artístico.

Blanchot aponta que a proposta literária de Joubert, jamais executada, antecipara em um século a empreitada de Mallarmé. Tal qual o autor de *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* (1897), Joubert desejava “substituir a leitura ordinária, na qual se deve ir de parte em parte, pelo espetáculo de uma fala simultânea em que tudo seria dito ao mesmo tempo.” (BLANCHOT, 2005, p. 85).

Agregar à leitura a espacialidade não é, de forma alguma, menosprezar a literatura e suas características de temporalidade. Penso que a determinados textos bastam as imagens internas gerada pelo leitor. Tanto que nunca deixei de escrever literatura. O que me conduziu à espacialidade da página, aos códigos visuais, de forma geral, foi um interesse particular pelas artes visuais e em como, nesse campo, as imagens internas poderiam ser trabalhadas. Neste sentido, não apresento meus textos literários a título de comparação entre o que *escrevia* antes e o que *mostro* agora, e sim como a indicação de que os sedimentos da minha investigação artística já eram trazidos na prosa, carregada de uma necessidade imagética que ultrapassava o conteúdo e solicitava existência também na forma. Em suma, escolhi estes textos porque vislumbro neles uma *imagem por vir*, projeto que trago à efetivação na arte.

1.4 Em que a palavra sofre o risco das imagens, como o solo está propício aos sismos

Pintura/pensamento, imagem/palavras, prática/teoria: essas duplas ao mesmo tempo se opõem e se unem, de tal maneira que entre cada termo da dupla desenha-se uma fronteira móvel, um terreno vago de equilíbrio instável.

Anne Cauquelin

Já há alguns anos morando em Brasília, meus interesses se ampliaram e sofreram transformações significativas quando comecei a estudar arte. Ao iniciar uma graduação em Artes Plásticas, voltei-me para as imagens a fim de investigar as possibilidades de criação fora da página. Isto não significa que meu desejo de

escrever tivesse encontrado saturação ou que uma crise criativa houvesse se instaurado em minha prática de escrita. Os anos do meu Bacharelado em Artes Plásticas foram, inclusive, dos mais prolíficos em meu percurso literário. Mas, no decurso do meu aprendizado percebi que meu impulso criativo era cada vez mais atraído pelas imagens, e assim me permiti à experimentação artística, tateando entre diversas linguagens plásticas enquanto buscava aprofundamentos no campo da história da arte e da teoria.

Paralelamente à produção visual, dei continuidade ao desenvolvimento da escrita. Aos poucos, conheci artistas que trabalhavam com a questão da linguagem, e que se relacionavam intimamente com o ato de escrever. Destes encontros reveladores, falarei mais tarde de forma mais minuciosa; é preciso adiantar, agora, que a partir deles pude perceber a possibilidade de entrelaçamento das duas pesquisas que permeavam meus desejos de criação. Dei-me conta de que a literatura e as artes visuais não eram imiscíveis, e que, pelo contrário, comunicavam-se e empapavam uma à outra em um processo de retroalimentação. Não era mais possível escrever sem pensar como um artista; tampouco me parecia plausível produzir um trabalho artístico dissociado da literatura.

Mas antes de tudo, não foi exatamente fácil delimitar meus temas de interesse na produção artística. A memória, a metáfora, a autoficção, a citação, a relação entre tempo e espaço e o deslocamento sempre estiveram latentes em minhas criações literárias, mas nas experimentações plásticas, seja com o desenho, seja com a pintura ou com a colagem, eu encontrava pontos de resistência ao tentar traduzir estas abordagens.

Ao longo das explorações de linguagens ofertadas pelo curso, vi-me diante de uma sucessão de tentativas de mimetizar aspectos, temas, estilos e procedimentos utilizados pelos artistas que me provocavam aquela *solicitação* que Compagnon associava à literatura. Meu gosto pessoal e minha visão pueril de que a arte deveria ser, sobretudo, bela, conduziram meus primeiros trabalhos à esterilidade da assimilação de que o que deveria preponderar neles tinha que estar exclusivamente atrelado a questões da visualidade. Era como caminhar novamente para um ponto conhecido, há muito ultrapassado: o mesmo que atravessara na adolescência, quando na escrita se sobrepunha à expressão genuína uma voz que não era exatamente a minha, que buscava imitar a voz dos grandes autores. Eu estava,

novamente, diante de um erro de percurso, um erro talvez necessário, porque adentrar uma via e perceber que ela não dá acesso a lugar algum incita ao desbravamento: é preciso, então, descobrir caminhos, criar trilhas do desejo, propiciar o desembocar de um túnel em algum lugar, ainda que desconhecido.

Quando aprofundei meu contato com a arte contemporânea, percebi finalmente que era possível, em vez de buscar adequação em uma linguagem plástica específica, trabalhar a partir da questão da palavra, independente de suporte ou técnica, incitado pela descoberta de artistas que se utilizavam da escrita em suas criações visuais. Foi ao me debruçar sobre a obra de artistas como Joseph Kosuth, Jenny Holzer, Ann Hamilton, Fischli & Weiss, Robert Barry, Yoko Ono, entre outros, que minha motivação de encontrar uma forma de entrelaçamento de meus dois interesses de pesquisa começou a tomar forma.

A fim de buscar algum indício, alguma ideia que pudesse contribuir para as experimentações iniciais em meu projeto, sentei-me um dia diante dos meus textos literários desta época, e assim pude constatar que, impulsionados pelos estudos em arte, eles traziam cada vez mais a sugestão imagética, o tema da paisagem, a relação entre tempo e espaço, entre outras questões que se configuravam como interesses em comum para ambas as linguagens. Investigados inicialmente de forma separada, estes tópicos começavam a se entremear e minha pesquisa apontava, então, para um caminho unificado.

Minhas primeiras investidas no diálogo entre imagem e palavra se conformaram na confecção de livros de artista. No entanto, minha abordagem nessa linguagem se revelou insatisfatória, pois os dois livros que realizei então eram constituídos de fragmentos de prosa poética, desenhos e colagens. Esta reunião de elementos da literatura e das artes ainda não fazia jus à minha proposta, que era mais de hibridização do que de coabitação de linguagens diferentes.

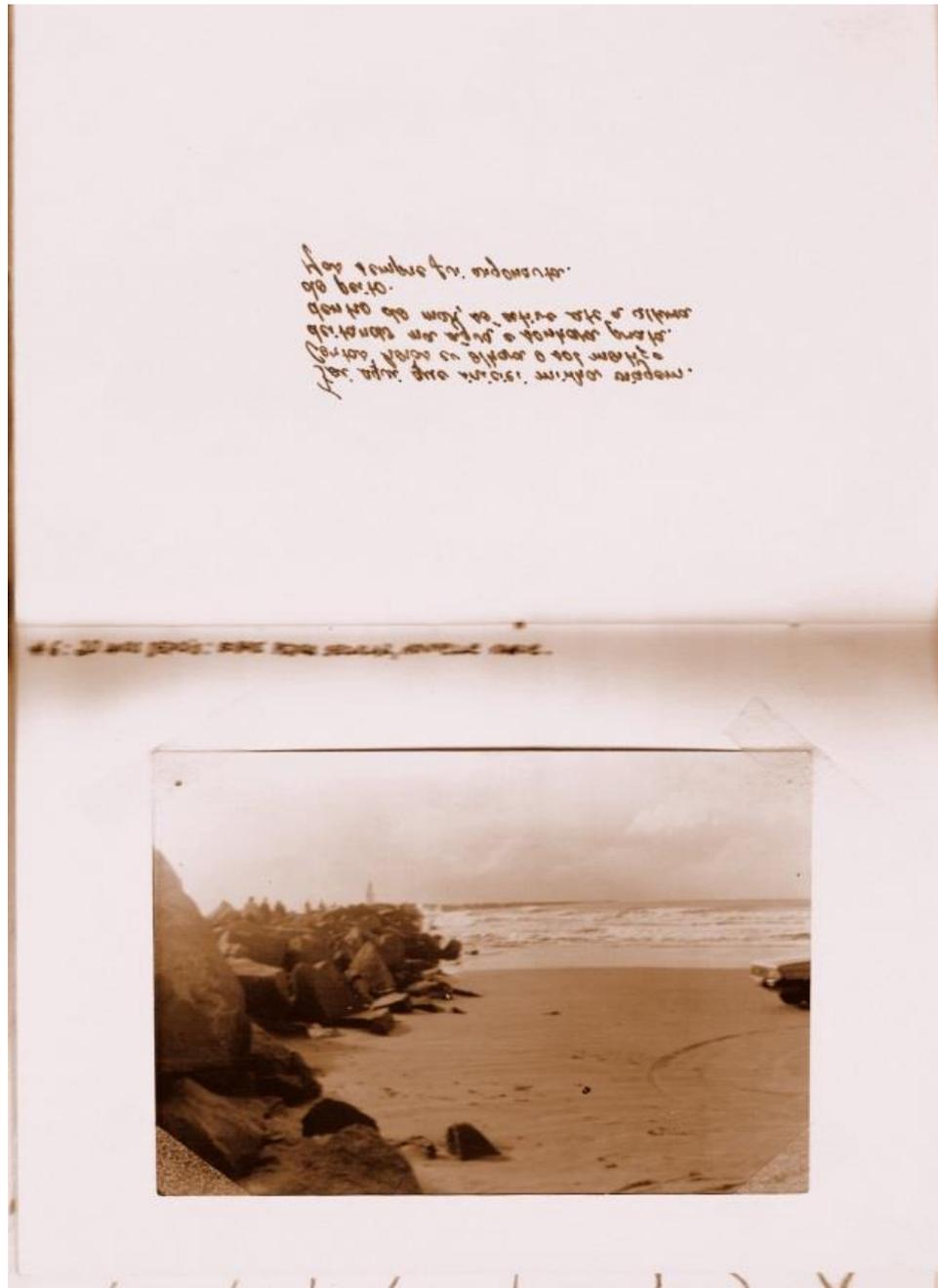


Fig. 4: Páginas de livro de artista 1, 2010.

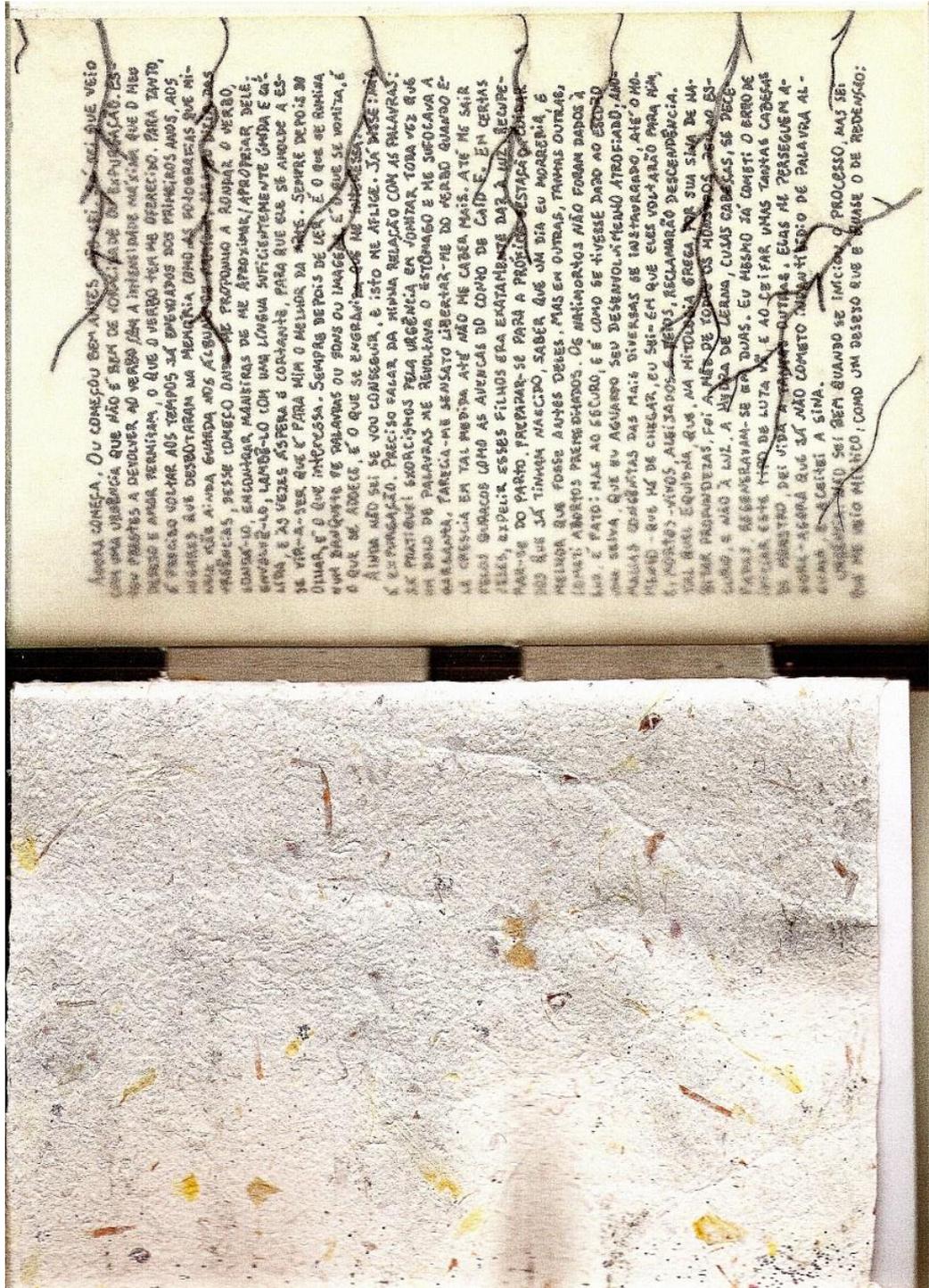


Fig. 5: Páginas de livro de artista 1, 2010.

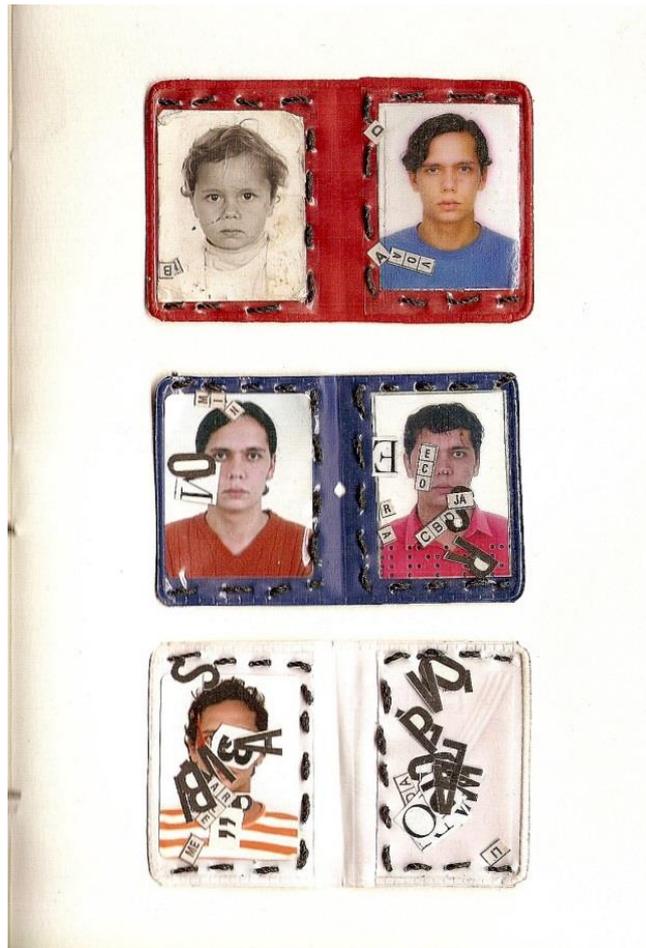
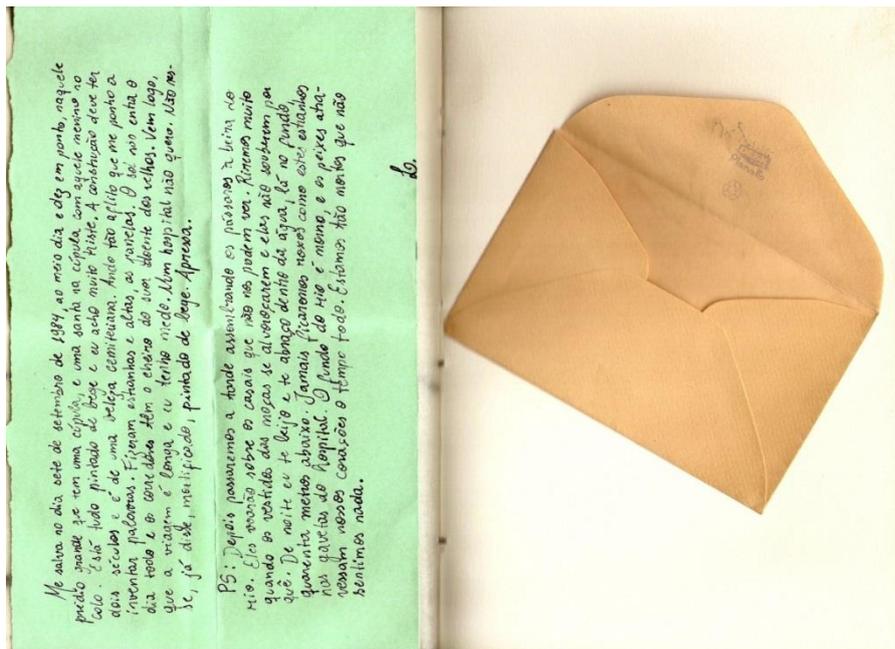


Fig. 6 e Fig. 7: Páginas de livro de artista 2, 2010.

Disposto a prosseguir na tentativa de conduzir meu trabalho a uma zona de indiscernibilidade, que não evidenciasse as demarcações de onde começa a imagem e de onde termina o texto literário, voltei-me para a experimentação das qualidades visuais da palavra. Esta escolha pode ser apreendida como uma necessidade de isolar, momentaneamente, o teor literário que era ressaltado em meu trabalho com livros de artista, e que me parecia se sobrepor às questões visuais, e, então, direcionar o foco da investigação não apenas para o aspecto semântico do texto, mas também para as características visuais dos códigos linguísticos. Durante este processo, realizei um corpo de trabalho intitulado *Pretextos Para Imagens Internas*, uma série que, idealizada como proposta para uma disciplina de pintura, utilizava a colagem de textos impressos sobre tela.

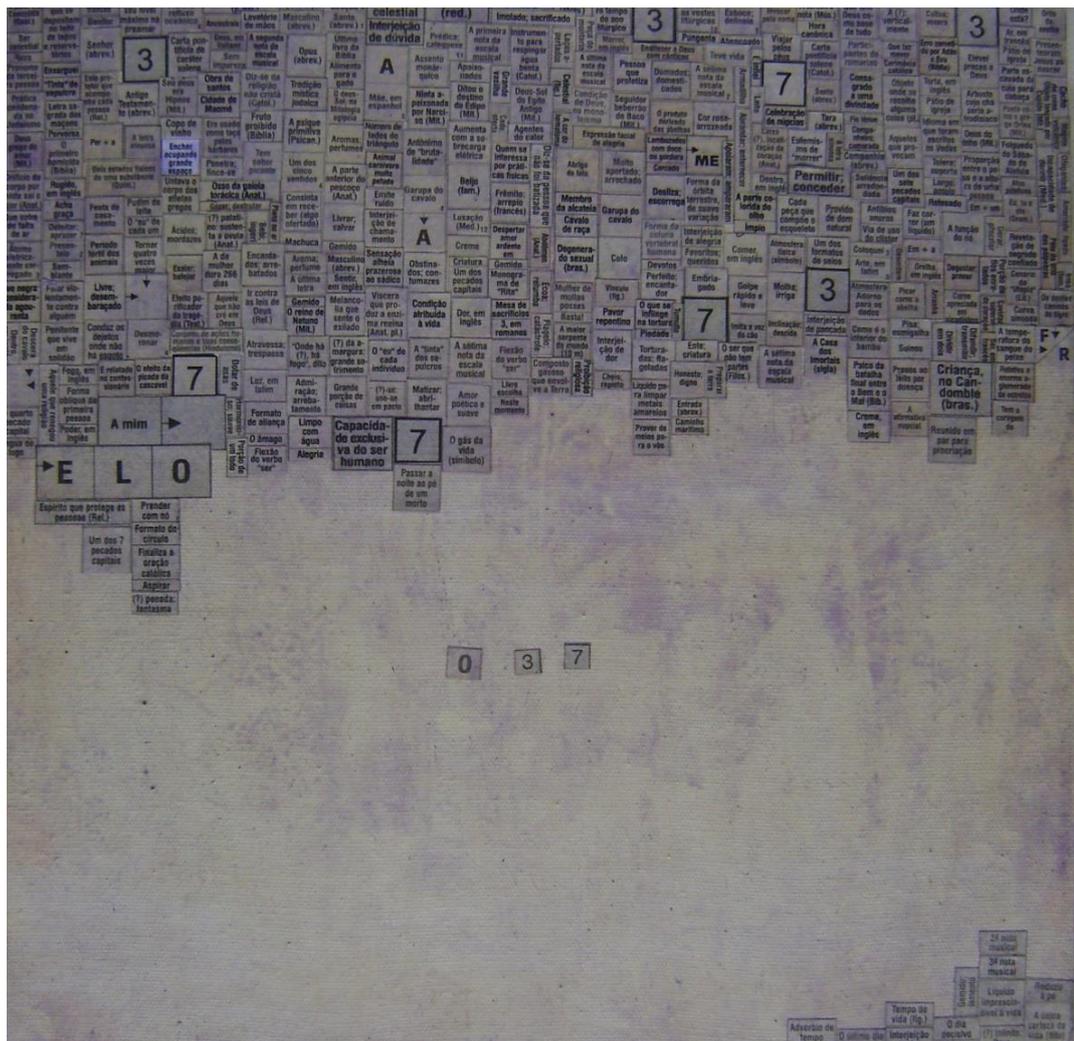


Fig. 8: Série Pretextos Para Imagens Internas. *Imagens Cruzadas: Tomo I: Universo*. Recortes de palavras cruzadas e acrílica sobre tela. 30x30 cm, 2011.

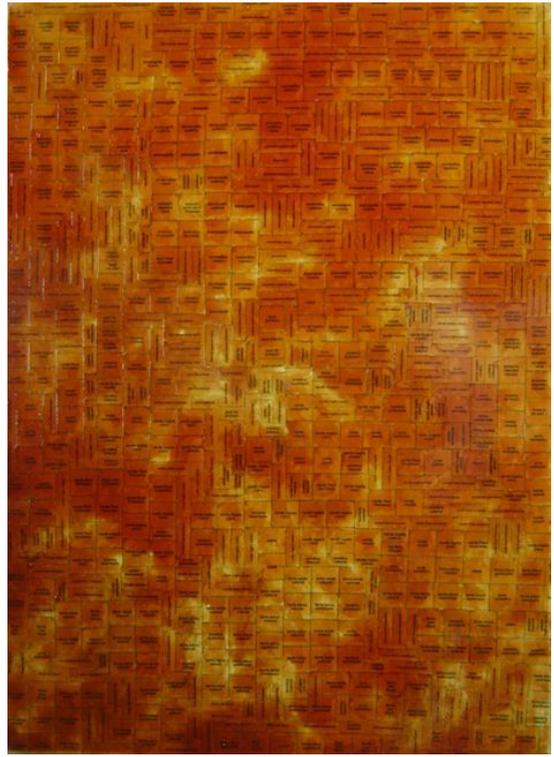
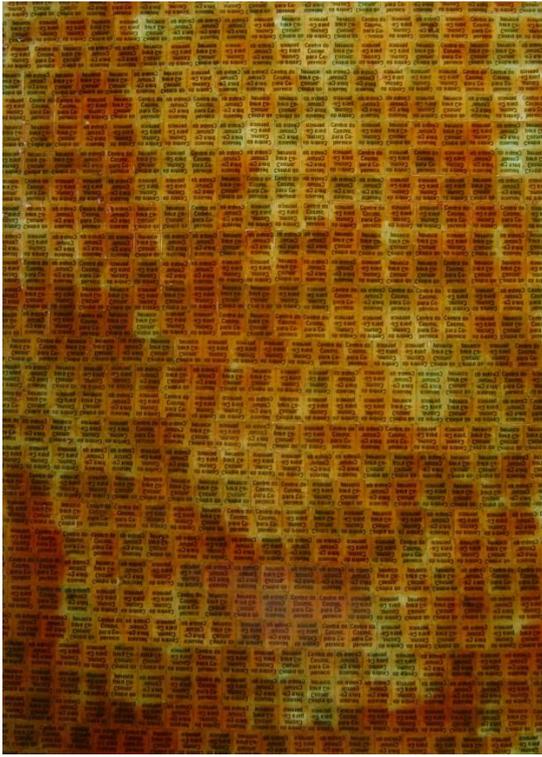


Fig. 9: Série Pretextos Para Imagens Internas. *O Centro do Cosmo, para Copérnico 1*. Colagem de texto impresso e esmalte sintético sobre tela. 70x50 cm, 2011. Fig. 10: Série Pretextos Para Imagens Internas. *Paisagem*. Colagem de texto impresso e esmalte sintético sobre tela. 70x50 cm, 2011.

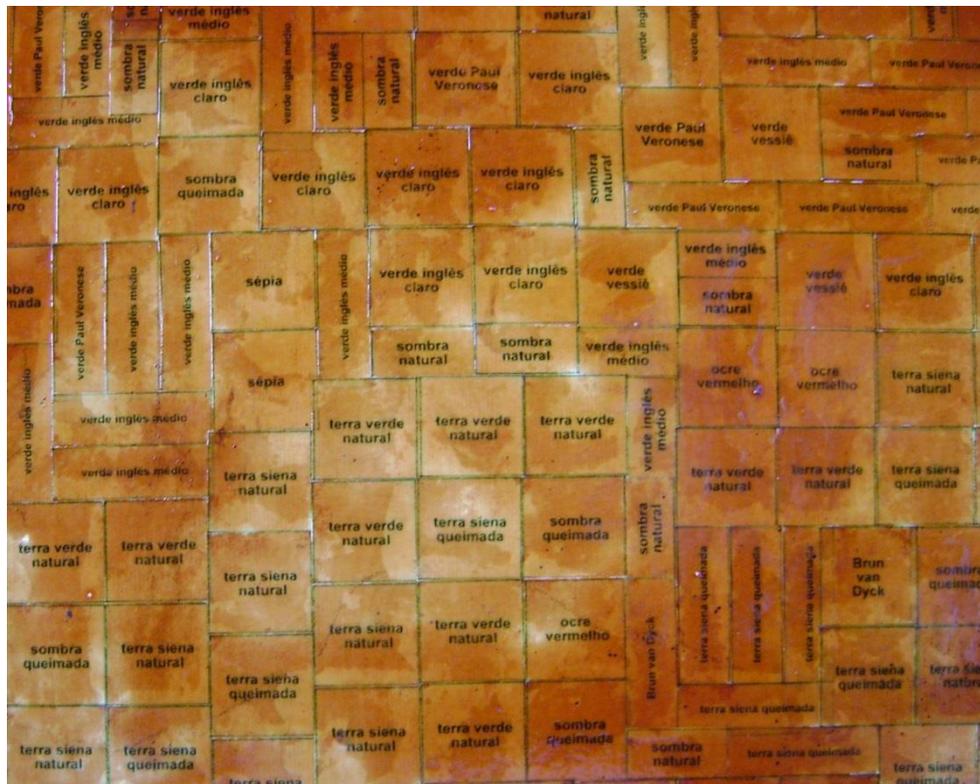


Fig. 11: *Paisagem*, detalhe.

A questão das imagens internas teve início nestes trabalhos, com a utilização de recortes de palavras cruzadas e outros fragmentos de texto que consistiam na indicação ao leitor de uma imagem ou uma ideia revelada por meio da leitura.

A proposta da evocação imagética foi mantida em meu trabalho atual e ocupa um papel central em minhas preocupações artísticas. Os procedimentos construtivos da série *Pretextos Para Imagens Internas*, no entanto, se serviram à experimentação de materiais (nestes trabalhos utilizei tinta acrílica, esmaltes sintéticos, resina) e suporte (a tela), prestaram-se somente à pesquisa formal de questões provenientes de uma linguagem específica (a pintura), e não se constituíram como procedimentos que julguei imprescindíveis para a minha investigação, que foi gradativamente se revelando na urgência de preocupações mais conceituais.

As preocupações conceituais que surgiram em minha pesquisa consistiam, em sua maioria, na tentativa de centralizar a questão semântica, mas não de forma a minimizar os aspectos visuais do trabalho. Este desejo de circundar os significados do texto se revelava, para mim, imperativo em relação às qualidades visuais dos códigos linguísticos.

Para tanto, o afastamento dos materiais atrelados à pintura se mostrou necessário, e a fim de explorar outras linguagens artísticas para examinar sua capacidade de comportar as questões textuais, decidi-me a experimentar uma incursão na performance. Desta forma, no trabalho posterior a *Pretextos Para Imagens Internas*, resolvi ampliar o meu repertório, em termos de linguagem, e abarcar espaços e mídias que saíssem da conformação planejada da tela como suporte.

Durante o processo de criação de obras cujo eixo temático se fixava na inter-relação entre o verbo e a visualidade, deparei-me com subtemas, ou ramificações do mote principal – a confluência entre o olhar e o ler – que se configuravam como possibilidades exploratórias. Além da questão da leitura, passei a me interessar também pela obliteração do texto. Para executar esta ideia, percebi que o desaparecimento que eu desejava trazer à tona não dependia unicamente do aspecto semântico das palavras, e que a linguagem da performance se prestava de maneira pertinente ao evanescimento do texto. Minha intenção, portanto, consolidaria-se na materialização do desaparecimento, e, com esta finalidade,

selecionei algumas palavras que, com o tempo, desapareceram do vocabulário popular da língua portuguesa.



Fig. 12: *Exéquias Para Palavras Mortas*, performance realizada na exposição Pós-Happening: EntreLinhas, do II COMA: Encontro do Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2012.

À performance dei o título *Exéquias Para Palavras Mortas*. Seleccionadas cerca de treze palavras caídas em desuso, impressas em tiras de papel, e guardadas em uma pequena caixa de madeira, realizei o enterro de cada uma delas em frente à galeria Espaço Piloto, da Universidade de Brasília, na noite de abertura da exposição em que a performance estava inscrita. Vestido de preto, com uma pequena pá na mão, cavei na terra, em meio ao público, as fendas que se destinavam a compor um cemitério de palavras.

A consumação emblemática desta performance, que possuía premeditadamente ares elegíacos, relaciona-se ao encerramento de um capítulo em minha pesquisa. Ao me permitir tatear por outra paragem artística, busquei uma abertura para vias mais conceituais, que me possibilitassem – e provocassem – reflexões acerca do meu objeto principal de pesquisa: a palavra. Pela primeira vez trabalhando com a performance, vi-me menos confortável no que tange ao conhecimento adquirido no processo de trabalhar com materiais artísticos tradicionais e com linguagens que propiciavam resultados duradores, ou seja, que não lidavam com a efemeridade.

Pude comprovar, no entanto, que a potência da palavra não dependia exclusivamente de um suporte plástico (papel ou tela), e que a performance, como ato emblemático, agregava ao processo de leitura e fruição significados até então insuspeitos na minha concepção de sugestão imagética. Em outras palavras, o que foi apresentado durante a performance transcendia a questão da leitura de um texto impresso: ao texto somava-se o meu corpo e cada movimento meu contribuía para efetivar algo que era mais do que o convite silencioso à imaginação por meio da leitura, sendo também um ato simbólico de homenagem à palavra.

Encaro *Exéquias Para Palavras Mortas* como um ponto de transição em minha pesquisa, e sua relevância se dá na medida em que representa o desfecho de uma abordagem, que se conformara em consonância com o que deve ser uma investigação seminal: desenvolvimento de ideias postas em prática. Marcando o final de uma fase em meu projeto, este trabalho tomou forma em um período de hiato, em que após um primeiro processo de experimentação de possibilidades materiais, tomei consciência da necessidade de respiro e ruminação das informações e resultados até então apreendidos.

Ao passo em que esta performance abriu o caminho para abordagens mais conceituais em minha pesquisa, situando-se como uma nota divisória em meu

acercamento do diálogo texto/imagem, o desejo de trabalhar a materialidade da página não foi subtraído pela potencialidade do efêmero. A apropriação literária, que se tornou uma das preocupações a ocuparem o âmago dos meus interesses artísticos, demandava uma abordagem prática, e, além disso, os procedimentos manuais sempre me agradaram, em especial o recortar/colar que define a prática da colagem.

Assim, de volta ao campo da colagem, mas aberto às implicações conceituais, dei prosseguimento à realização plástica, com uma nova série intitulada *Panorâmicas*, em que o tema da paisagem, já trabalhado na série *Pretextos Para Imagens Internas* foi trazido de volta, assim como os recortes de palavras cruzadas. Desta vez, porém, meu objetivo estava pautado no protagonismo do texto e da sua relação com o papel. Compagnon assinala que o recorte e a colagem “são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (COMPAGNON, 2007, p. 11). Movido pela “paixão do recorte, da seleção e da combinação” (COMPAGNON, 2007, p. 9), percebi a potência das palavras cruzadas, por seu caráter indicial, que leva o leitor a procurar informações visuais e verbais em seu próprio universo de referências. A informação verbal contida em cada item de uma atividade de palavras cruzadas possui a finalidade de indicar uma segunda informação, esta, objetivo a ser atingido pelo leitor por meio do processo cognitivo: apreensão de uma primeira informação e interpretação da mesma a fim de apreender a informação oculta.

Desta maneira, as imagens visíveis, as que habitam a superfície do papel na conformação de códigos linguísticos, não são mais do que *avatares* de outras imagens, que o processo da leitura irá ativar na imaginação.

A característica de jogo contida na atividade de descobrir algo a partir da leitura de um enunciado também se situou como elemento passível de aprofundamento em minha pesquisa, e a possibilidade de compor paisagens a partir da seleção e organização dos itens de palavras cruzadas recortados tornou dispensável ao trabalho a adição de materiais e artifícios profundamente interligados à pintura, daí a retirada das tintas, dos esmaltes e do suporte da tela. Reduzido à experiência primordial da colagem (papel, tesoura e cola), o corpo de trabalho intitulado *Panorâmicas* tornou-se a proposta embrionária da investigação poética que desenvolvo hoje.

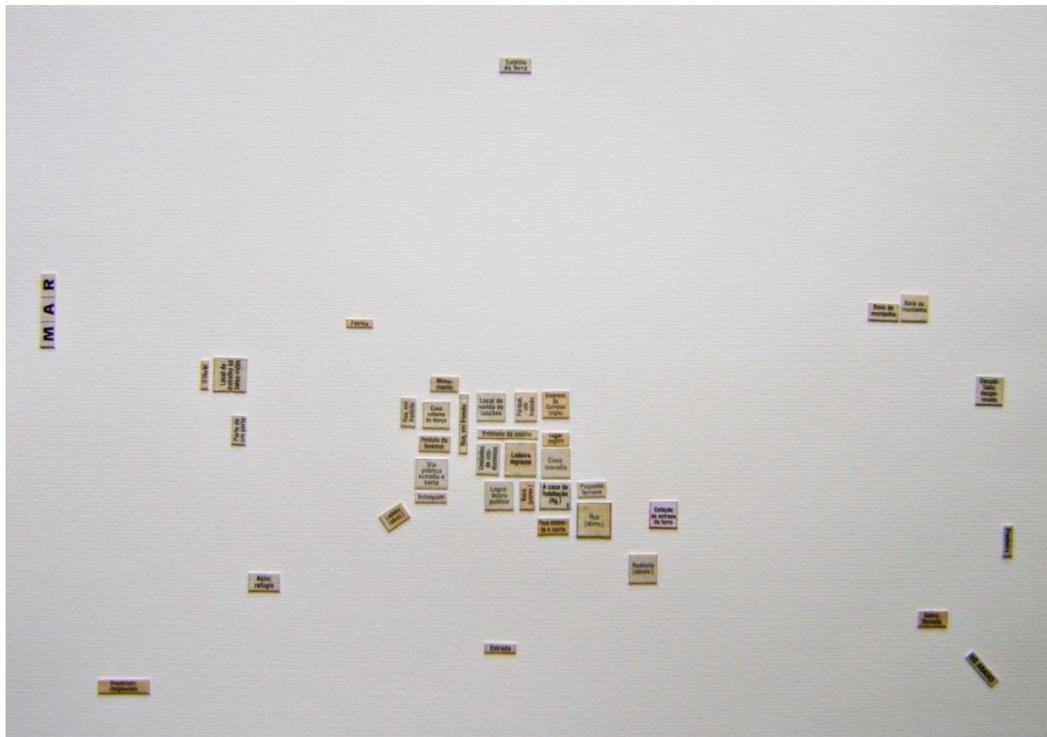


Fig. 13: *Panorâmicas #1*. Recortes de palavras cruzadas sobre papel. 29,7 x 42,0 cm, 2013.

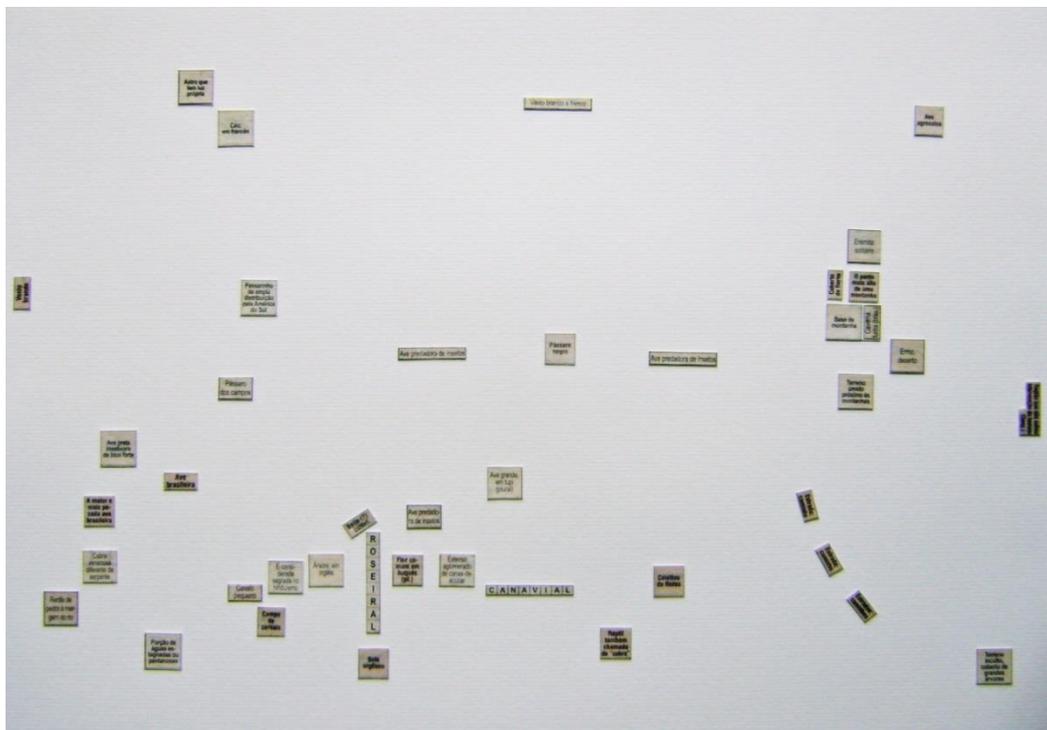


Fig. 14: *Panorâmicas #2*. Recortes de palavras cruzadas sobre papel. 29,7 x 42,0 cm, 2013.

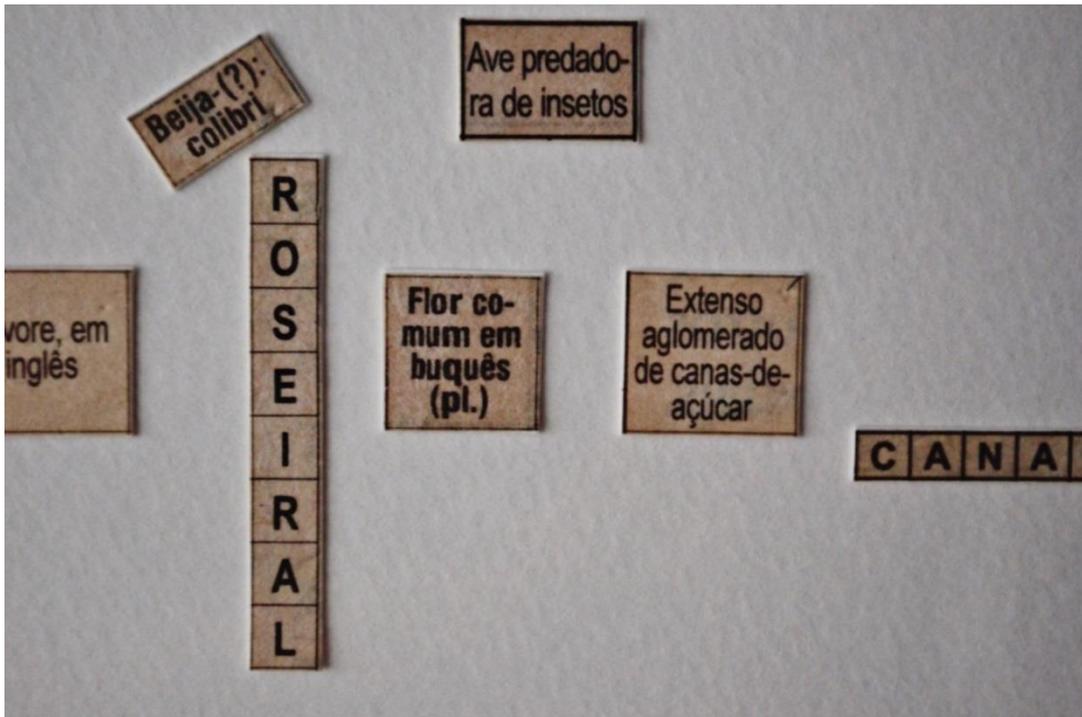


Fig. 17: Panorâmicas #2, detalhe.

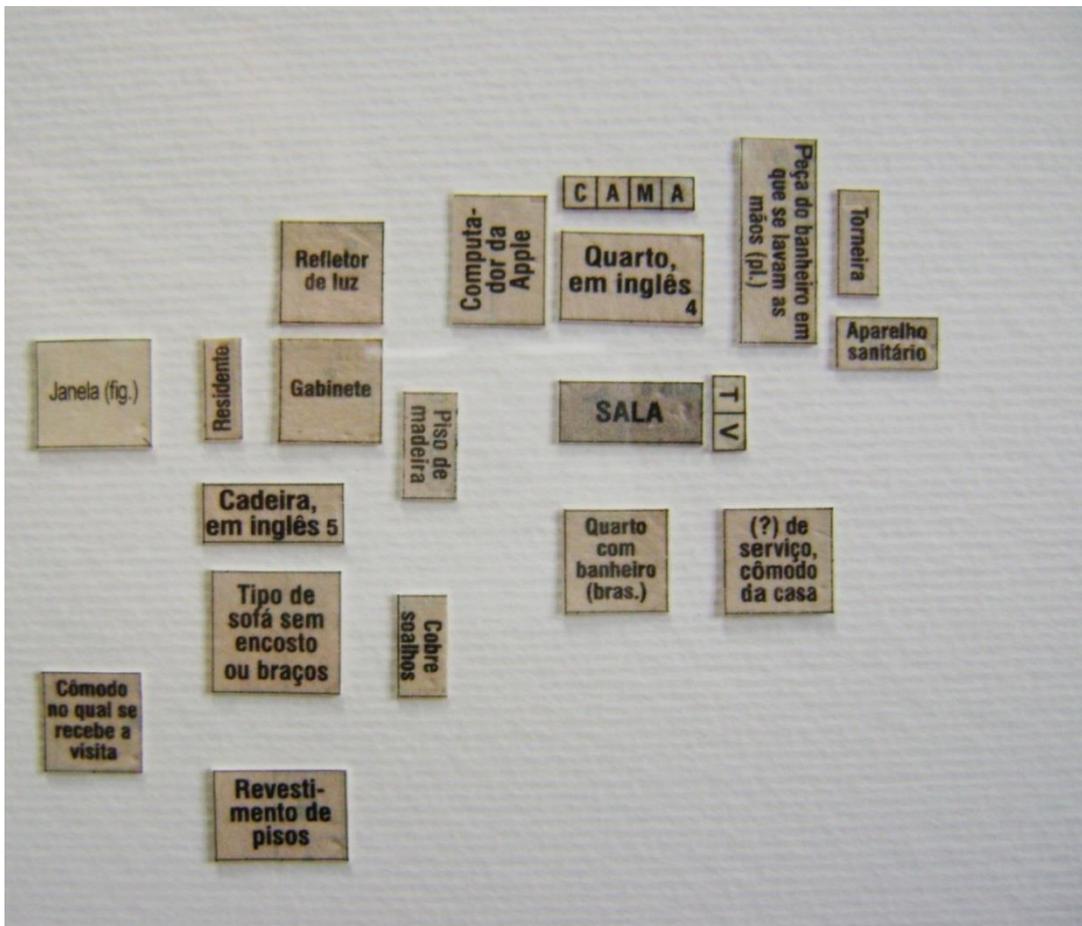


Fig. 18: Panorâmicas #5, detalhe.

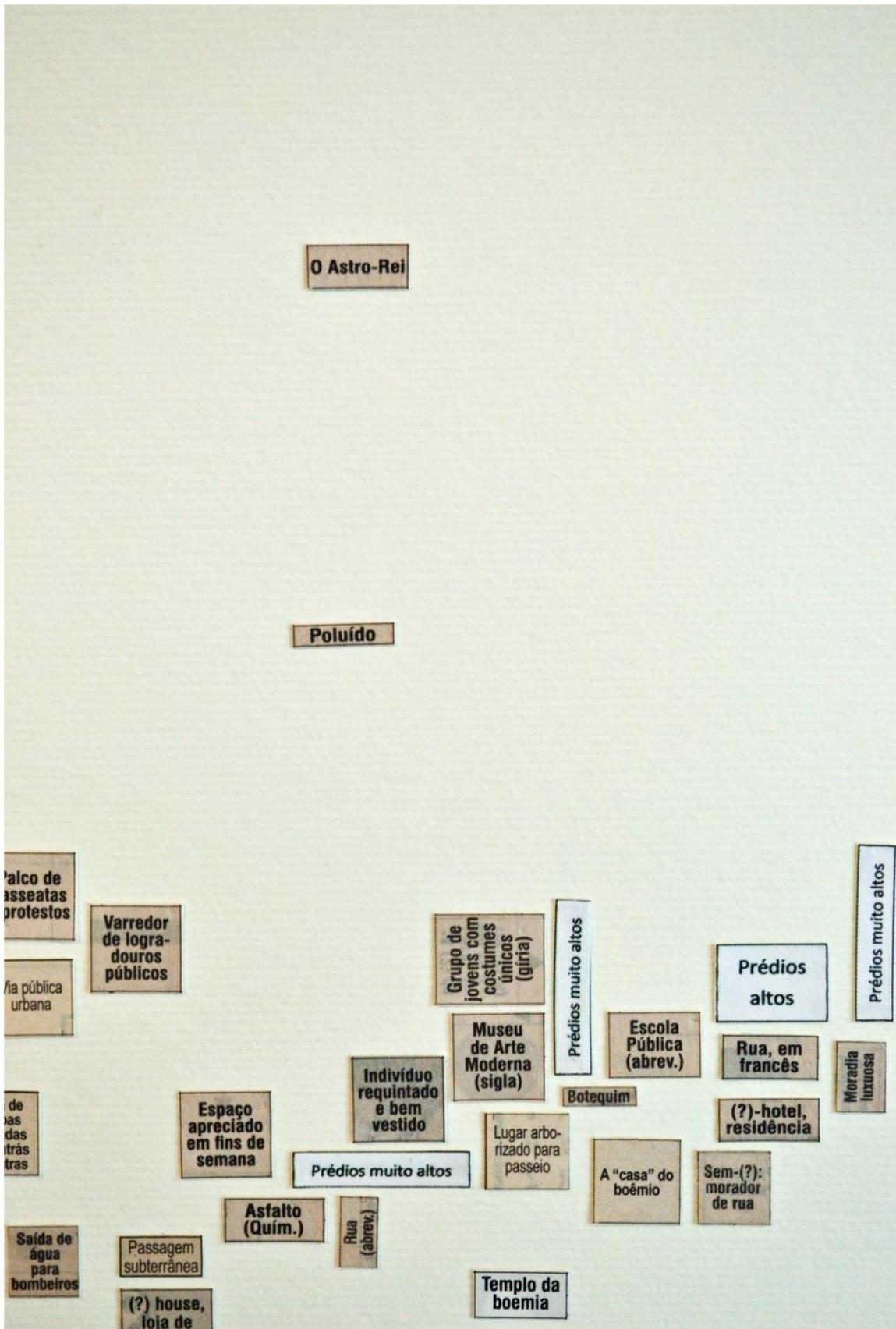


Fig. 19: Panorâmicas #2, detalhe.

Esta série, composta por sete obras, baseia-se na construção de paisagens descritas, às quais denomino paisagens *écfrásicas*². Desenvolvidas para além de suas características plásticas (recortes de enunciados de palavras cruzadas sobre papel) elas apontam para uma consolidação imaginária. Desta forma, a proposta destas colagens era a de abertura das imagens, no sentido de possibilitar que cada paisagem se completasse na imaginação do leitor/espectador. Pela primeira vez, meu objetivo de trazer ao trabalho artístico uma propriedade literária (a evocação imagética), mostrava-se satisfatório, pois encontrara uma forma de agregar aspectos visuais à construção de um discurso: a disposição de cada recorte e os espaços em branco exerciam influência junto à leitura na efetivação da obra, e, assim, os níveis semântico e visual se equiparavam em valor.

A dinâmica de explorar as palavras a fim de alcançar sua visualidade latente permite, além da proposição de uma espécie de jogo ao leitor/espectador, a construção de um texto *labiríntico*, uma *escritura* que, tal qual convoca Barthes (1978), convida ao descobrimento de novas significações, ao esclarecimento de pontos difusos do discurso, e ao obscurecimento de outros.

Em *Panorâmicas*, a utilização do conceito de *écfrase*, como descrição por meio do texto, remete emblematicamente à paisagem grega, cuja visualidade é omitida. A indicação espacial, como observa Anne Cauquelin a respeito da paisagem grega, não se dá “sob a forma figurativa da paisagem visual, mas vem a se apresentar sob a forma de um poder, cuja descrição é da ordem do discurso”. (CAUQUELIN, 2007, p. 51).

A característica de discurso latente nas descrições das paisagens gregas está firmada na literatura épica. Cauquelin, ao abordar o assunto, fala sobre a questão da omissão da visualidade:

Aberta unicamente ao mundo do logos, reunida em torno de um princípio de união, de uma unidade que fala a quem a escuta, a “paisagem” grega é omitida. Ela só comparece ao chamado de uma voz, de uma nomeação dos elementos que compõem uma cena. Ela não se oferece à visão, mas ressoa no ouvido, na luz da inteligência. (CAUQUELIN, 2007, p. 54).

² O termo grego *ékphrasis* significa “descrição” e foi utilizado para designar a descrição literária de obras de arte reais ou mitológicas. Referido pela primeira vez na *Retórica* de Dionísio de Halicarnasso, este procedimento foi amplamente utilizado na literatura épica (vide a *Ilíada*, de Homero e a *Eneida*, de Virgílio, que trouxe a questão para uma estrutura formal).

A relação entre a visualidade e a palavra aparece, na Grécia Antiga, de forma proeminente, impulsionada pelo recurso da éfrase: trazer à luz, à imaginação, por meio do verbo, de forma vívida, as coisas que estão ocultas aos olhos. Os enunciados das palavras cruzadas, em seu suporte original (uma revista de passatempos) não contêm, naturalmente, esta *vivacidade* que consiste em despertar no leitor um efeito emotivo, pois são informações textuais diretas, desprovidas de narrativa. Esta questão, no entanto, é resolvida em meu trabalho pela disposição destes enunciados no suporte plástico. Selecionados e combinados a partir de uma correlação temática, os itens de palavras cruzadas são organizados de forma a sugerir uma paisagem não apenas por meio de sua carga semântica, mas também considerando as relações espaciais. Desta maneira, os afastamentos entre os módulos deixam de significar vazios, e o branco da página passa a desempenhar uma função indicativa de elementos na paisagem.

A éfrase não é o único dispositivo da Antiguidade a relacionar o textual e o visual passível de atualização na contemporaneidade. A questão lançada na expressão *ut pictura poesis*³, que o poeta latino Horácio (séc. I a.C.) cunhou em sua *Epistola ad Pisones (Ars Poetica)* foi amplamente discutida nos estudos comparativos entre a poesia e a pintura, perpassando teorizações a respeito do tema nas áreas da literatura e das artes visuais ao longo dos séculos.

A respeito da abordagem em torno da correspondência entre as duas artes (a literatura e as artes visuais, compreendidas na Antiguidade sob os moldes da poesia e da pintura) ter suscitado tanto interesse desde a Cultura Clássica, Sânderson Reginaldo de Mello elucida que as reflexões comparativas se basearam, primeiramente:

“(...) No conceito de *mimese* literária, que passou a ecoar no campo das artes visuais, mediante o teor narrativo e descritivo que os gêneros e as expressões artísticas encerram”. (...) Portanto, deve-se considerar que, assim como na retórica, na poesia épica e no teatro se representava a ação (movimento, gestual) e o ambiente (descrição, plasticidade cenográfica), assim também na pintura permitia-se figurar a sequencialidade da ação (planos narrativos) com a mesma intensidade da palavra, sendo a primeira a evocar a temporalidade, e a segunda, a espacialidade. (...) A imagem não somente passou a concorrer com a poesia, mas a intuir um teor interpretativo da essência dos fenômenos históricos mais intrínsecos da sociedade, antes delegada ao grupo dos poetas (*aedo*). (...) Com a imagem, os acontecimentos são visualmente revelados, e os deuses, os heróis e os homens (inferiores, comuns e melhores) passam a ganhar traços e formas.

³ Tradução do latim: “como a pintura, é a poesia”.

(...) Consequentemente, a relevância da palavra e da imagem para a vida social (Estado) em termos de realidade, imitação e verdade, será discutida pelos principais intelectuais gregos, configurando o contexto dos primeiros pontos de vista críticos acerca da rivalidade entre a poesia e a pintura.” (MELLO, 2010, p. 220).

Influenciada por estes pontos de vista críticos, que por vezes intencionavam revelar a supressão de qualidades de uma arte em relação à outra, a valorização visual na estrutura da poesia aponta para um passado longínquo, que remonta a, pelo menos, três séculos antes de Cristo, com os poemas visuais atribuídos ao grego Símiias de Rodes. Nestes poemas, a composição dos versos é realizada na conformação de desenhos (*O Ovo*, *O Machado* e *As Asas*). A tradição grega de poemas visuais, conhecida como *technopaegnia*⁴, comportava construções figurativas similares aos poemas que Guillaume Apollinaire produziu no começo do século XX, e denominou caligramas. Desta forma, o interesse pelo imbricamento da imagem na poesia é conhecido desde Símiias de Rodes, passando por outros poetas da Antiguidade, como Teócrito, Dosíadas e Julius Vestinus, tendo sido conhecido como *carmina figurata*⁵ na tradição latina.



Fig. 20: Símiias de Rodes, *O Ovo*, século III a.C..

⁴ O termo foi criado pelo poeta romano Ausonius no séc. IV d. C., do grego *tékhnē*, que significa arte ou habilidade, compreendendo também o significado de "criação" e *paegnia*, que significa "poesia ligeira". *Technopaegnia*, a união dos dois termos gregos, diz respeito à poesia ligeira artificial, ou seja, manufaturada, concebida como objeto visual.

⁵ Poesia figurada.

ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ
 Ειμέροενός με στήτας
 πίσις, μέροψ δίσαδος,
 τεθεῖ, εὐ σπαδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μέρος
 Τεύκροιο βοῦτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 Χρύσας δ' αἶτας, ἄμας ἐψάνδρα
 τὸν γυνίχαλκον εὖρον ἔρραισεν,
 ἔν ἀπάτωρ δίκενος
 μάγησε ματρόςριπτος
 ἔμην δὲ τεύγμ' ἀδρήσας
 Θεσεκρίτιο κτάντας
 τρισπέροιο καύστας
 θύυξεν αἶν' ἰύξας
 χάλεψε γάρ νιν ἰφ
 σύργαστρος ἐδυγήρας
 τὸν δ' αἰλιναῖον ἐν ἀμφικλύστω
 Πανός τε ματρός ἐνέτας φῶρ
 διζφος, ἴνις τ' ἀνδροδρωτός Ἰλιορραιστῶν
 ἦρ' ἀρλίον ἐς Τευκρίδ' ἀγαγον τριπύρῳηταν.

〈ΒΗΣΤΙΝΟΥ〉 ΒΩΜΟΣ
 Ὀλὸς οὐ με λιβρὸς ἱρῶν
 Λιβάδεσσιν οἶα κάλχη
 Ὑποφοινίησι τέγγει
 Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρης Ναξιῆς θοοῦμεναι
 Παμάτων φεῖδοντο Πανός· οὐ στροβίλῳ λιγνύι
 Ἰξὸς εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων.
 Ἐς γὰρ βωμὸν ὄρης με μήτε γλούρου
 Πλίνθοις μήτ' Ἀλύθης παγέντα βώλοισ,
 Οὐδ' ὄν Κυνογενῆς ἔτευξε φύτλη
 Λαδόντε μηκάδων κέρα,
 Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
 Ὅσσαί νέμονται Κυμβίαις,
 Ἰσόρροπος πέλοιτό μοι·
 Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγούοις
 Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,
 Τάων ἀείζωον τέχνην
 Ἐνευσε πάλμυς ἀφβίτων·
 Σὺ δ', ὃ πῶν κρήνηθεν, ἦν
 Ἰνις κόλαψε Γοργόνος,
 Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἔμοι
 Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην
 Σπουδῆν ἄδην. Ἰθι δὴ θαρσέων
 Ἐς ἔμην τεύξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
 Ἴδον ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἐκείνος,
 Ἀμφὶ Νέαις Θρημικίαις ὄν σχεδόθεν Μυρίνης
 Σοί, Τριπιάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

Fig. 21: Dosíadas, *Altar*, data desconhecida. Fig. 22: Julius Vestinus, *Altar*, séc. IV d.C.

No séc. XVII, durante o Barroco europeu em Portugal, os textos visuais passaram a ser chamados de *labirintos poéticos*, e sua estrutura geométrica trazia a utilização de anagramas e acrósticos em textos cuja visualidade era explorada a fim de promover uma nova forma de leitura, valorizando a apreciação de qualidades visuais.

Nesse sentido, poetas barrocos como o português Luis Nunes Tinoco e o baiano Anastacyo Ayres de Penhafiel foram precursores do rompimento com a estrutura convencional da página, notabilizada por Stéphane Mallarmé no final do séc. XIX, quando as vanguardas literária e artística voltaram a atenção para a visualidade dos códigos linguísticos.

A respeito do diálogo entre as vanguardas históricas e o Barroco, Jayro Luna assinala que o apreço pela visualidade no Barroco tornou este período um ponto de referência para toda a poesia visual realizada posteriormente, pois nele se efetivou a compreensão da obra de arte como um artifício que cria uma “relação lúdica entre autor, obra e público” (LUNA, 2005, p. 77).

Mas o estudo e a produção de uma poesia preocupada com as questões visuais no séc. XX não tiveram como referências seminais unicamente a tradição grega e

latina dos poemas figurados e a relevância estética dos labirintos poéticos do Barroco.

Anagramma Poetico
MARIA SOFIA ISABEL
IÁ I I SAB̃ A FERMOZA

4	1	1	1	3	1	1	1	2	
A	B	E	F	I	L	M	O	R	S

Gloza ao Anagrama
Soneto

Maria, Amais disc Rata, a, maLs fermeza
 Mais grAcioza, Rainha, Inuque erarA;
 Mereceu-A sô PedRo, e foI preclara
 Marmilha, Achar & Rey; Igual EspozA.

Se se Portugal em Forma mIsteroza
 Serpente, pOis a Fama assIc declarA
 Se deue SOje aFirmar, poLuzaheda
 Ser SabiO, por SoFia prôdIgiôz - A

Inville Se r Apeis, Bem se ampLifica
 Império, Se nAte soBe Em aLteza,
 Lheja Sempre dAnde; e Bem se expLica;

Infermí Se — j A — Bem, se Em aLteza
 IncredítS, por se Acha e Bem se appLica,
 Iá I I Sábia fermeza: B — E — Uza.

LABIRINTO CÚBICO

INUTROQUECESAR
 NINUTROQUECESA
 UNINUTROQUECES
 TUNINUTROQUECE
 RTUNINUTROQUEC
 ORTUNINUTROQUE
 QORTUNINUTROQU
 UQORTUNINUTROQ
 EUQORTUNINUTRO
 CEUQORTUNINUTR
 ECEUQORTUNINUT
 SECEUQORTUNINU
 ASECEUQORTUNIN
 RASECEUQORTUNI

Fig. 23: Luís Nunes Tinoco, *Anagrama Poético: A Pheniz de Portugal Prodigiosa em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima & Sra. Nossa*, 1678. Fig. 24: Anastacyo Ayres de Penhafiel, *Labirinto Cúbico*, séc. XVIII.

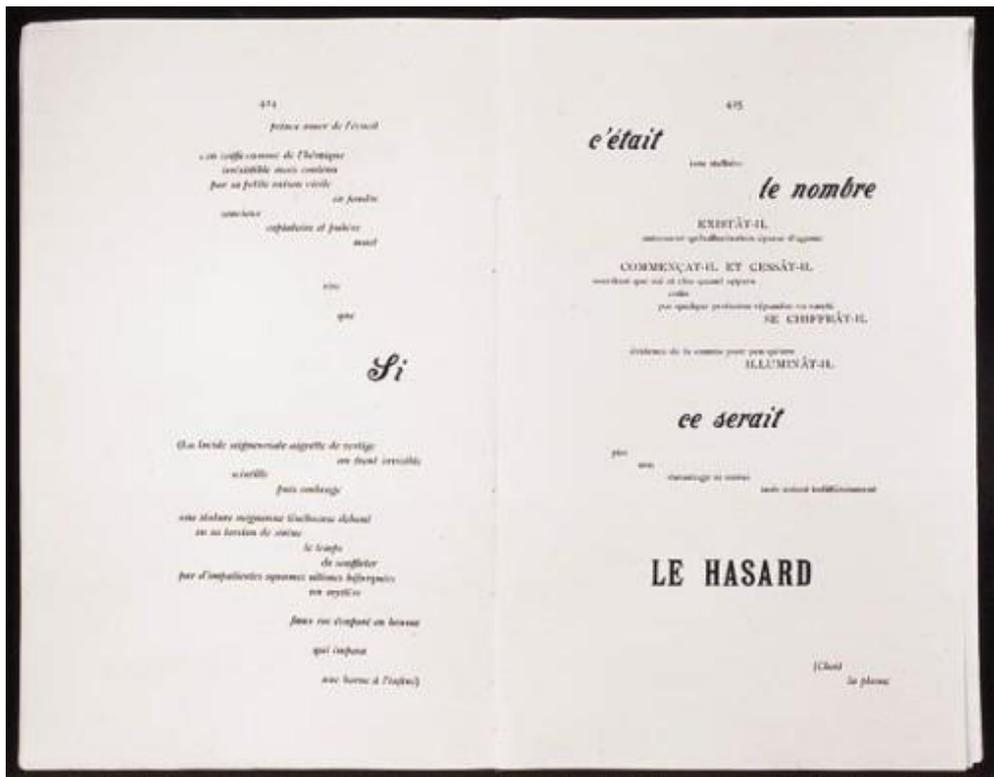


Fig. 28: Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. Revista Cosmopolis, 1897.

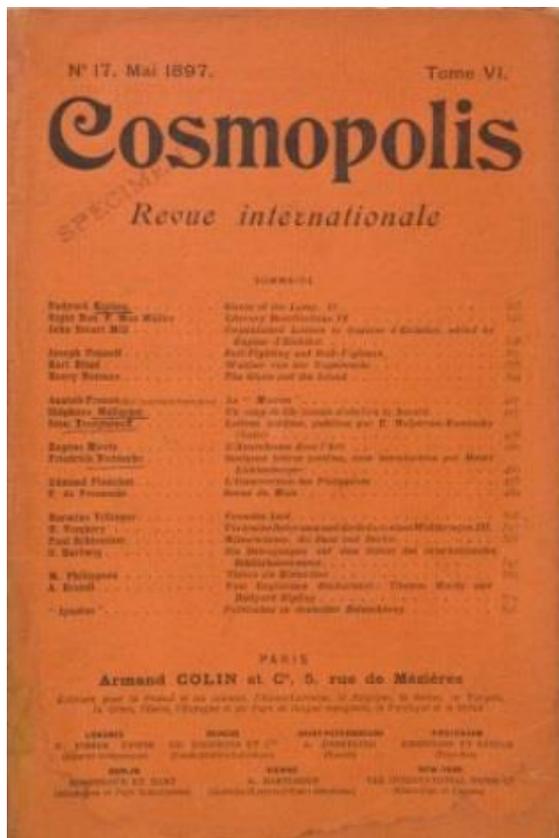


Fig. 29: Revista Cosmopolis, n° 17, t. VI, abril-maio, 1897.

De acordo com Augusto de Campos (2006, p. 33-34), a estrutura constelar em Mallarmé tem suas raízes na música, e, desta maneira, a leitura propiciada por *Um Lance de Dados...* assemelha-se à leitura de uma partitura, na qual motivos secundários e adjacentes encontram-se imbricados a um tema principal, permitindo a coexistência de contrapontos e fugas. No engendramento gráfico desta obra, denota-se a preocupação de Mallarmé em desarticular os usos tradicionais da poesia, partindo de uma abordagem que, pelo seu diálogo com a música, pode ser apreendida como interdisciplinar.

Dessa forma, Mallarmé não apenas inaugurou uma realidade poética aberta para a possibilidade de construção autoral de forma imagética, como também tornou o leitor um ator ativo no processo de fruição, dessacralizando a leitura temporal linear para convidá-lo a assumir um papel de leitor/espectador, autorizado a olhar e a ler ao mesmo tempo.

Enquanto Mallarmé rompia de forma significativa com uma tradição literária, a fim de estreitar o limiar entre a palavra e a imagem, nas artes visuais, os pintores cubistas tratavam de romper com a tradição artística valendo-se de materiais, linguagens e abordagens que não se enquadravam nos preceitos estabelecidos, e é de forma condizente com o espírito de enfrentamento das vanguardas que a escrita é promovida à legitimação como elemento artístico. Segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso, os pintores cubistas enxergaram na letra a possibilidade de uma nova visualidade, “[...] restituindo a ela sua característica de ‘coisa desenhada’ e, ao mesmo tempo, fragmentando e desconstruindo seu significado ao inseri-la dentro de uma composição” (VENEROSO, 2012, p. 109).

O uso não tradicional dos recursos tipográficos também foi um mote do Futurismo. Em 1912, por meio do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, Filippo Marinetti incitou os artistas e escritores a promoverem um modo de criação “contra o que se chama habitualmente a harmonia tipográfica da página” (MARINETTI apud FERREIRA, 1979, p. 109).

Outros artistas desta época também se ocuparam de conferir valor artístico às impressões tipográficas, vide a arte *Merz* de Kurt Schwitters, referência que não pode ser deixada de lado, por se tratar de uma colagem que utiliza recortes e rasgos de jornais e revistas encontrados no lixo.



Fig. 30: Kurt Schwitters, *Das Unbild*, 1919.

É importante destacar o papel da colagem nas experiências vanguardistas de entrelaçamento do verbal e do visual; a possibilidade de apropriação e ressignificação de elementos decorrentes da vida industrializada das cidades conferiu à colagem um caráter de instrumento de investigação de um modo de vida, com ênfase nos ruídos provenientes da parafernália urbana, assim como destacou sua capacidade desconstrutiva em relação à linguagem.

As produções das vanguardas históricas restituíram as potencialidades visuais dos códigos linguísticos, e depois das experiências legitimadoras realizadas por poetas e artistas do final do século XIX e começo do século XX, as relações entre escrita e imagem foram sedimentadas definitivamente como investigação artística, tornando-se objeto de pesquisa de diversos artistas, movimentos e teorias ao longo do século XX, passando pelas propostas conceituais dos anos 1960 e 1970, e encontrando, na arte contemporânea, um território extenso e profícuo para a experimentação criativa e para o aprofundamento teórico das questões que suscitam.

Percebe-se hoje, tanto nas artes visuais quanto na literatura contemporâneas, um engendramento cada vez maior de aspectos, preocupações e abordagens que pertenciam originalmente a um campo específico. No que concerne às delimitações classificatórias da contemporaneidade, a noção de *campo ampliado*, proposta por Rosalind Krauss na década de 1970, contribuiu para a valorização e para o entendimento de muitas produções poéticas (plásticas ou literárias) que passaram a habitar uma zona de indiscernibilidade. Novas categorias surgem com o advento de novas tecnologias, possibilitando desmembramentos interdisciplinares e solicitando a reformulação de preceitos e paradigmas. A cyber poesia, ou poesia digital é um exemplo disso. Como assinala Antonio Miranda, “a poesia teria ‘evoluído’ de sua forma oral para a escrita e desta para a impressa, até atingir o estágio de sua digitalização e difusão pela web nos tempos atuais” (MIRANDA, 2005, p. 01). O diálogo cada vez mais estreito entre as artes e os variados campos do conhecimento reafirma a preocupação de Mallarmé em expandir a poesia para outras possibilidades de leitura e apreensão.

Este breve panorama da relação entre a palavra e a imagem, ainda que incompleto, diante da extensão histórica que comporta as experiências realizadas neste âmbito, surge em minha pesquisa como um recorte que contempla algumas das direções e posicionamentos que, de alguma forma, dialogam com a minha produção.

Neste sentido, tendo partido das proposições apresentadas e desenvolvidas ao longo da minha graduação, proponho-me a esclarecer o percurso que a investigação poética tomou em meu projeto de mestrado, atingindo novos questionamentos, pontos de resistência e possibilidades de desmembramento.

O que se manteve, da sala empoeirada da primeira biblioteca às ideias que se costuram nestas páginas, foi o desejo de produzir imagens. Alguns as geram valendo-se somente dos artifícios próprios da representação materializada. A mim, sempre me pareceu que a escrita era uma forma de *mostrar* que se abria ao outro como um convite à criação, e a possibilidade de criar algo com a participação da imaginação alheia instiga cada vez mais as minhas tentativas. Na confluência da presentificação da visualidade (seja no invólucro do livro, seja na amplitude do cubo branco) e da escritura, fiz do texto um instrumento de fricção: que deste atrito possam ressonar imagens.

CAPÍTULO 2: CITAÇÃO, APROPRIAÇÃO, FICÇÃO, FRICÇÃO

Diríamos que o tempo, disperso por uma secreta catástrofe interior, deixa aparecer segmentos de futuro através do presente, ou os deixa entrar em comunicação com o passado. O tempo sonhado, o tempo lembrado, o tempo que poderia ter sido, o futuro, enfim, se transformam incessantemente na presença irradiante do espaço, lugar de expansão da pura visibilidade.

Maurice Blanchot

2.1 Em que a casa da Memória surge na estrada, e requer paragem

*(...) e as moitas onde existo
São pura sarça ardente de memória.*

Adélia Prado

Iniciei esta pesquisa de mestrado a partir de uma bagagem literária e artística, que, conforme relatado no capítulo anterior, contribuiu de forma significativa para a minha maneira de ver o mundo e para a definição dos meus interesses criativos. Se estes se delinearam como um desejo de miscigenação das instâncias do verbo e da imagem, é no intuito de explorar os territórios de um e outro, buscando regiões fronteiriças e alterando demarcações limitadoras que realizei o corpo de trabalho apresentado a seguir.

O esforço de compor um memorial que trata de um processo tão recente (realizado entre 2013 e 2014) deveria ser mínimo, à primeira vista, pois ele está mais próximo do meu cotidiano do que o tempo empoeirado da minha infância na biblioteca. Por outro lado, acredito que a memória recente é tão ou mais ardilosa do que as lembranças mais longínquas, porque minha intimidade com as coisas que experiencio hoje pode provocar enganos irreversíveis de percepção sobre elas. Mas tentemos nos ajustar aos pequenos tremores que a veracidade dos detalhes pode sofrer, quando, recém-vivida, a informação já precisa ser dissecada. A voz de

Barthes ressoa, neste momento, na advertência de que “não se pode escrever sem fazer o luto da própria ‘sinceridade’” (BARTHES, 2003, p. 159-160).

Abraço este pensamento, pois é da memória, afinal, que falarei nesta primeira etapa. E uma vez avistando a sua casa, entremos, e demoremo-nos um pouco.

O primeiro trabalho que realizei em meio às reflexões que, desde o começo, alimentaram e complexificaram esta pesquisa, originou-se do tema da memória, e dela procurou extrair seu discurso. A memória que me interessa, tal qual mencionei há algumas páginas, não diz respeito ao registro minucioso dos fatos, ou à tentativa mais laborosa de aproximação da verdade. Muito menos gostaria de oferecer, em um dos meus trabalhos, um painel rememorativo composto para abarcar grandes episódios da minha vida, como numa autobiografia, ou nos moldes de um diário destinado a registrar apenas os fatos mais importantes. Interessa-me mais trazer à tona os pormenores, um roçar quase imperceptível do acaso no desenrolar de um dia, os pequenos lapsos de consciência, estes sim definidores de um indivíduo, e possibilitadores de lançar clarões na memória alheia de quem lê e vê. Gostaria, enfim, de apresentar minhas ideias em uma paisagem subjetiva, onde estas memórias diminutas possam provocar qualquer espécie de efeito, de assombro ou de acolhimento, porque passam a *despertencer-se* de mim para assomarem ao outro.

É Barthes quem atenta para a pulverização do sujeito em uma escritura que pretende avivar as coisas ínfimas, que prefere o fragmento à biografia. Estes fragmentos, o autor chama de *biografemas*, e sua menção se presta a iluminar minha proposta de memória e a espécie de voz que pretendo presentificar ao leitor/espectador:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de "encantos", o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. Porque, se é necessário que, por uma dialética arresada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte - ao tema da *urna*, objeto forte, fechado, instituidor de destino, opor-se-iam os *estilhaços* de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos. Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a

algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo. (BARTHES, 2005, p. 16-17)

Por meio da voz de Barthes, salutar para a minha concepção de texto e de autor, esclareço que minha abordagem da memória se deu de forma a valorizar a reminiscência, costurando, via fragmento, algumas visões que podem, interligadas, compor uma paisagem, uma figura, ou um (ou mais) sujeito (s), e que são lançadas ao leitor/espectador não como uma pedra bruta a ser manuseada e analisada, mas sim como *estilhaços* que, porventura, formarão mosaicos ou simplesmente poderão propiciar o tilintar de imagens interiores.

O projeto de compor a memória (e a minha própria identidade) por meio disto que Barthes denomina biografemas, passou a ser a meta que circundo não apenas em meu trabalho artístico, mas também em meus textos. No decorrer desta pesquisa, minhas reflexões e preocupações passaram da forma solta das anotações para a conformação da prosa poética. Neste sentido, meu processo artístico tem se desenvolvido acompanhado de uma nova fase de escrita, instaurada a partir das questões levantadas pela pesquisa. Ao ponto de estar cada vez mais atrelada às minhas criações visuais, a prosa poética surge naturalmente como um anexo das propostas efetivadas na visualidade.

Na gênese do primeiro trabalho realizado nesta pesquisa, intitulado *Memórias Cruzadas*, percebi que meus apontamentos escritos tomavam eles mesmos um rumo poético. A estas alturas, creio que escrever sobre arte é, para mim, um ato indissociável da poesia.

Memórias Cruzadas, como seu título explicita, toca no tema das lembranças. Minha proposição original era, então, colocar-me no trabalho, de forma mais incisiva, pela primeira vez. Minha produção anterior, ao passo que se aproximava gradativamente da minha voz literária, porque comecei a compor, de certa forma, narrativas visuais alavancadas pelo texto, afastava-se do teor intimista que minha prosa poética continha. Eu falara da paisagem, primeiro por uma abordagem que remetia à pintura, depois por uma construção *écfrásica* de texto, e me lançara na performance trazendo minha própria imagem como partícipe de uma homenagem à palavra. Porém, pouca coisa da minha voz literária estava presente nestes trabalhos,

e trazê-la, nem que fosse como um ressonar, à visualidade, havia se tornado um objetivo e um desafio.

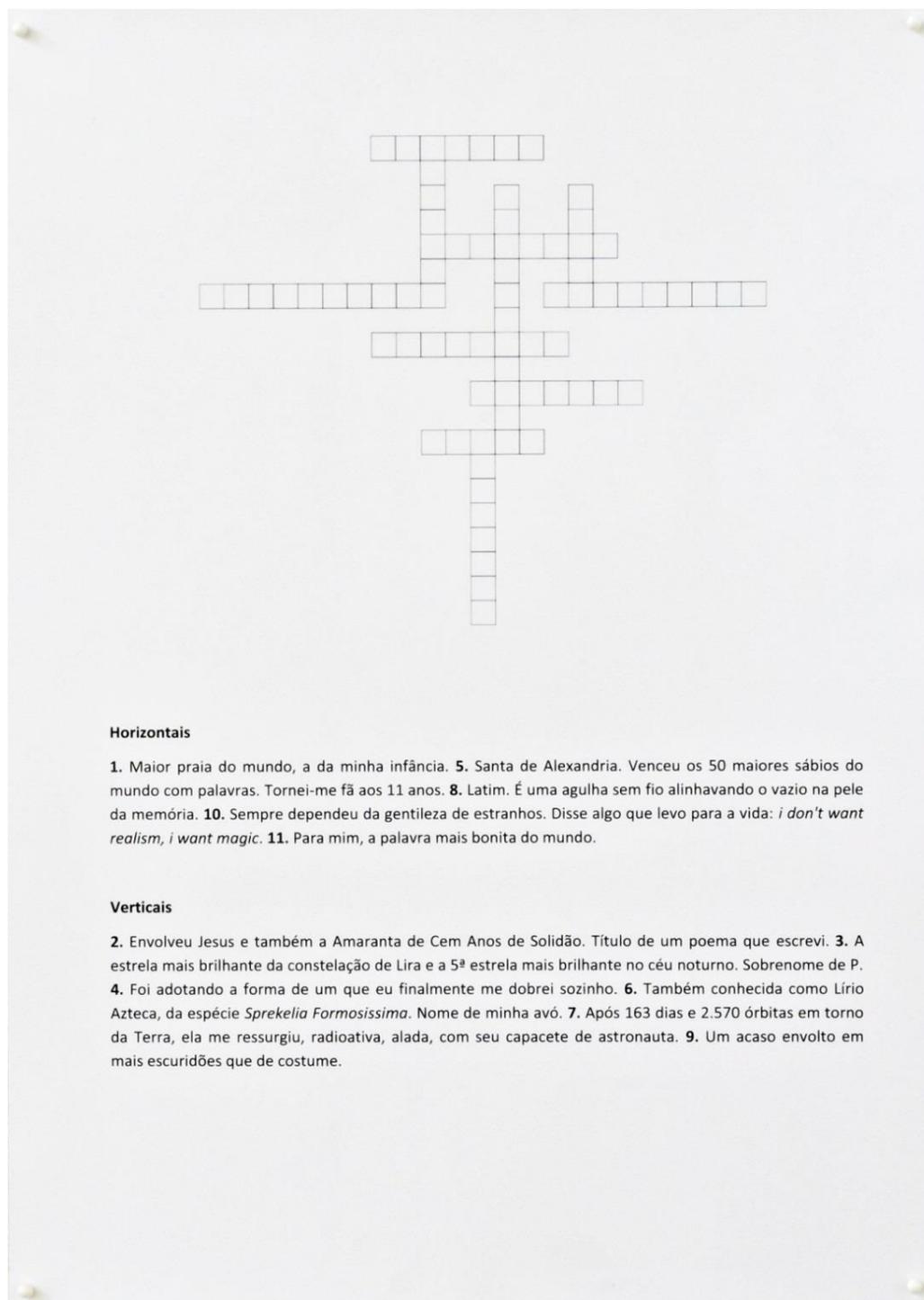


Fig. 31: *Memórias Cruzadas*, documento produzido em processador de texto. 29,7 x 42,0 cm, 2013.

Este trabalho, portanto, começa com uma solicitação, um desejo de manusear o verbo de forma criativa, e literária, não abandonando, porém, os apelos da imagem. Somando-se ao tema da memória, a questão da espacialidade veio, mais uma vez, mostrar-se passível de aprofundamento. E sempre que penso em espaço, imediatamente recorro ao tempo. Foi assim que este trabalho tomou forma, na confluência das ideias em torno de: memória, espaço, tempo, leitura, escritura, e *jogo*. O jogo se imiscuiu por último, mas de forma pertinente. Se eu fosse propor ao leitor/espectador a participação, via leitura/observação de uma escritura de memórias, de forma a torná-lo transeunte de um espaço oferecido pela visualidade, esta proposição se constituiria como um jogo. E mais que isso – a fagulha derradeira na construção do trabalho – como um *logro*.

Para atingir a perspectiva de jogo em *Memórias Cruzadas*, retornei às palavras cruzadas que tomaram protagonismo em trabalhos anteriores. Sua lógica de adivinhação me servia no que concerne à efetivação de uma leitura sugestiva. O logro, porém, consistia em tornar inacessíveis a maior parcela de itens; para tanto, escrevi os enunciados de cada item a ser adivinhado, tomando como base memórias dispersas, que me vinham à imaginação com a mesma volatilidade que as frases chegavam em meu processo de escrita.

Creio que aqui, de maneira propícia ao espírito deste trabalho, minhas notas a respeito dele, realizadas durante e depois de sua realização, podem forçar passagem:

I

A memória é feita de material amorfo, sem contornos definidos, desprovida do peso das coisas físicas, como fragmentos que pairam no espaço, sem gravidade e sem destino, ou ela é composta de imagens e objetos tangíveis? Resquícios de coisas que um dia foram vivas, retalhos que às vezes têm serventia para alinhavos, e tessituras que originam espécies de colchas ou mosaicos, como um jogo de montar peças, como um armário de curiosidades, pode tudo isto ser memória?

Gosto de pensar que, se as lembranças chegam indefinidas, não chegam de todo estranhas. Seu trajeto se dá por vias pavimentadas pela minha própria vontade,

ou ao menos, calcadas sob o meu consentimento. É que o esquecimento só recebe hospedagem quando cede lugar à imagem, e nada que é imagem escapa da designação da memória. Portanto, creio ser seguro insistir que o esquecimento jamais pede abrigo, jamais se faz conhecer enquanto presença, uma vez que ao simples gesto de bater à nossa porta para solicitar hospitalidade, ele trata de desobscurecer a si mesmo, pois todo o comparecimento é uma imagem, e toda imagem, memória. Na casa da memória, não existem estrangeiros.

Mas é certo que algumas imagens que nos requerem paragem nem sempre se demoram. Algumas sequer são bem-vindas. Itinerantes de paisagens anuviadas, cada uma possui compleição diversa. Umas são invisíveis, mas têm voz e cheiro, outras são sólidas como pedra ou translúcidas como vidro, e se imobilizam como incrustações em uma parede. Há aquelas voláteis, vaporosas, que escapam, anguiliformes, a qualquer tentativa de toque, e as que se dobram em camadas, como um linho ou um papiro, e se prestam à solidão das gavetas, dadas a releituras e revisitamentos. Conheço uma que veio densa e morna, ressoando água sobre pedra, água sobre alumínio, água sobre água, fazendo música. E outra que era música apenas. E muitas, muitas, na forma de palavras.

As palavras, sabe-se, são mais ambíguas do que muitos gostariam. A mim, agrada-me que seja assim, transeunte de caminhos retilíneos ou ramificados, imediatamente acessíveis ou repletos de sinuosidades e reentrâncias. Fascinei-me por elas, deixei-me encantar pela forma dos labirintos, e acho mesmo que cada palavra contém um minotauro. Resta-me buscá-lo incansavelmente em sua geometria.

Na cosmogonia judaico-cristã, assim como em outras, o Verbo se situa no princípio da existência e é já Criação. Utilizo-me desta metáfora para fazer uma analogia com as minhas investigações artísticas: a história do meu universo criativo também possui o verbo como elemento primordial. Nada mais justo que, no processo de recebimento e organização de uma série de memórias, as palavras surjam em profusão, pulsando prateadas como uma rede que traz à tona um cardume.

II

Alguma coisa perdida no fundo da memória. A memória é como uma piscina velha, cheia de lodo e galhos de árvores, folhas sujas, cacos de vidro. É preciso meter a mão lá dentro, uma mão imaginária surgindo de um braço muito longo, sinuoso, afundando cada vez mais no líquido escuro, procurando coisas esquecidas lá, ou abandonadas de propósito.

Retirei pouco mais de dez coisas, para compor um jogo feito de papel e palavras. Uma vez selecionadas, metamorfoseadas em texto (ou disfarçadas de escrita?), estas memórias foram agrupadas e combinadas de forma a habitarem a experiência do papel, a jurisdição da página. Esta, para mim, é a plataforma de onde o texto se lança, alado, em direção aos abismos do olho. É por meio da imaginação do leitor/espectador que a escrita se transmuta em imagem.

Dessa maneira, tendo a imaginação como cerne de um discurso, procurei uma forma de utilizar no trabalho poético um caráter de sugestão, que consiste em criar uma espécie de índice de imagens, ou seja, trazer para o suporte plástico, além das qualidades visuais das palavras como elementos de expressão artística, a emergência de determinadas imagens incitadas por indicações textuais.

Nas minhas Memórias Cruzadas, proponho um jogo de adivinhação, mas também de ludibriamento, porque se incita ao desvendamento de informações que são parcialmente negadas ao leitor/espectador. É uma espécie de brincadeira que se calca exatamente na finalidade maior de um passatempo de palavras cruzadas: solicitar ao jogador a obtenção de respostas que fazem parte do imaginário comum, de referências universais, acessíveis a todos. Neste trabalho, apenas algumas informações são passíveis de revelação. Grande parte dos itens textuais que compõem estas Memórias Cruzadas correspondem a fatos e recordações a que apenas eu tenho acesso.

Outro aspecto que se constitui como ressignificação da atividade de ler e responder a palavras cruzadas é a negação da escrita como resposta. Os espaços vazios, cuja função seria a de preenchimento caligráfico de respostas, aqui intendem permanecer vazios, intocados como uma paisagem que se permite à vista, mas não se permite transitar. Estes quadrados são recintos, e na verdade não estão vazios.

O que neles habita se encontra oculto, liberto da caracterização, mas de existência plena.

Que fique claro, por outro lado, que este jogo não pretende se construir sobre uma inacessibilidade egoísta. A negação das minhas imagens de memória se dá mais como convite à resignificação do que como recusa arbitrária.

Para jogar é necessário que se conheça algumas regras, e estas são as mais simples, a uma primeira vista: quem lê necessita reconhecer os sentidos daquilo que está lendo; o que uma palavra representa, o que palavras, colocadas sequencialmente, constroem como orações; o que estas orações formam em termos de significado; quais discursos se revelam prontamente e quais discursos só se pode atingir adentrando mais e mais as profundezas do texto.

No fim, o que me recordo se torna apenas um ponto de partida para a imaginação do outro, e o que esse outro se recorda é que possibilita o trabalho. A partir do texto, espero que o leitor leia mais de si mesmo do que poderá conhecer de mim.

Quanto ao aspecto gráfico, o desenho geométrico que é produto de um discurso, minha tentativa é de conferir aos lugares da memória uma representação física, juntar em espaços entremeados uma versão de paisagem em forma de labirinto, uma possibilidade de paisagem evocada pelo texto, mas também reproduzida como desenho.

Portanto, neste trabalho, nem tudo em relação à visualidade deve ser interpretado como emergente da imaginação, da visualização particular e subjetiva. A obra faz uso do papel por razões bastante específicas: a página, tal como concebida por Mallarmé, é espaço propício para que os códigos linguísticos coabitem com os hiatos entre as letras, os vãos que afastam ou avizinham os componentes gráficos, e para que também compartilhem território as qualidades visuais e as qualidades semânticas do texto.

De forma diversa ao projeto de Mallarmé, porém, onde o poema-constelação permite que o olhar do leitor seja direcionado ao seu bel prazer ao longo da superfície, abandonando a temporalidade linear sem prejuízo do entendimento, estas Memórias Cruzadas apresentam um texto relativamente regrado, onde as informações aparecem em sequência, dispostas formalmente na página. Digo relativamente porque esta disposição de texto não exige, de maneira alguma, uma

leitura linear, e se deve mais em função de uma organização visual, que, a meu ver, necessita de uma estrutura sistemática, que possa contrastar com o caráter homogêneo, difuso e embaralhado da memória.

Esta escolha me parece coerente pelo fato do trabalho ter sido fundamentado sobre fatores que tendem à contradição: apresenta-se um desenho geométrico, como um gráfico ou uma planta, de coisas que escapam à rigidez e à precisão; propõe-se uma dinâmica lógica de adivinhação de eventos e até mesmo de sentimentos, que, pela sua natureza íntima, particular, rejeitam a apreensão da informação oculta, e, por fim, utiliza-se de uma estrutura de passatempo de revista para construir um trabalho cuja finalidade não é a reprodutibilidade e o convite à ação (da escrita), mas sim à contemplação (da leitura). Estas oposições me parecem condizentes com a disposição escolhida para o desenho e para o texto. São escolhas que o trabalho demanda.

Ainda devido a um desejo de ressignificação das palavras cruzadas, optei por retirar dos quadrados desenhados os números que correspondem a cada informação textual. Com isto, quero dizer ao leitor/espectador que a obra não lhe solicita o preenchimento daqueles espaços: eles já estão preenchidos, ainda que as respostas lhe surjam ocultas.

Assim, as palavras cruzadas se configuram como ponto de partida de uma poética. Meu objetivo não consiste em mimetizar uma atividade de passatempo, tal qual ela é, tradicionalmente, mas sim em modificá-la, distorcê-la, propor brincadeiras relacionadas ao próprio conceito da atividade, transformá-la em dimensão, em conteúdo e em relação às suas próprias regras.

III

Algumas memórias têm curso definido, partem de uma esfera rumo à outra, e, não raro, nos visitam no caminho. Nunca soube dizer algo sobre seu destino, apesar de desconfiar que seu local de origem seja uma versão fantasmagórica de coisas que conheço bem.

Algumas memórias não se dirigem a lugar algum, no entanto, e perambulam, nômades, aqui e ali, por confins de mim. E elas se cruzam, ainda que algumas

sejam incapazes de mútuo reconhecimento. As que elegi como protagonistas deste trabalho, de alguma forma, se reconhecem. Protagonista: aquele que carrega o conflito. Seres e eventos efêmeros transitam nos espaços dos quadrados, que parecem vazios, mas não estão desocupados. No lugar do texto, eles contêm imagens, como se o desenho que se vê no alto da página fosse um espelho metamorfo das linhas numeradas de texto que aparecem abaixo.

O conflito consiste na persistência que algumas dessas recordações têm em reivindicar lugar privilegiado na memória. É certo que, se uma lembrança, como a da palavra que considero a mais bonita do mundo, de uma fala em determinado filme, que guardo como epígrafe para a vida, ou ainda, do nome de flor de minha avó, manifestam-se de forma mais incisiva, com cores menos apagadas, isto não significa uma eleição de importância junto ao coração. Coisas brumosas e mais recônditas podem surgir tímidas, mas jamais irrelevantes. Em cada lembrança, há um conflito, uma ação em decorrer eterno. Em cada lembrança, também um lugar correspondente, um sítio cuja paisagem é ilustrada vivamente ou obscurecida quase em totalidade, pressentida com calma e nostalgia, ou estertor e náusea.

No filme Paisagem na Neblina, do grego Theo Angelopoulos, somos conduzidos por regiões inóspitas ou acolhedoras, de uma realidade distorcida pelo sonho ou de um sonho corrompido pela realidade. Os protagonistas, um casal de irmãos que, ainda crianças, atravessam o país a fim de atingir a fronteira e encontrar o pai, na Alemanha, empreendem um percurso que, mesmo diante da força da imagem (pressupondo a narrativa de uma viagem física) se mostra menos como deslocamento geográfico e mais como metáfora de atravessamentos interiores. Sabemos, como espectadores, sob uma ótica lógica e universal, que a Grécia não faz fronteira com a Alemanha. Por outro lado, a Alemanha dos irmãos do filme não é um país terreno, e sim um lugar de possível afeto, um lugar de devires.

É esta espécie de localidade que me agrada perseguir. Como Angelopoulos, que faz da imagem em movimento da Grécia o avatar de uma Grécia impossível de ser filmada, mas perfeitamente passível de ser sentida, por meio da emulação, busco não uma representação dos meus lugares de memória como inscrições verbais e desenhos geométricos, mas sim trazer estas inscrições e este desenho como manifestações emblemáticas de espaços que são, por natureza, abstratos.

Angelopoulos apresenta uma paisagem que é fílmica, mas que é também, de certa forma, écfrásica, porque passível também de ser imaginada pela oralidade.

Ao ler a Carta do Monte Ventoso, de Petrarca, penso que o lugar que o autor descreve é, em minha imaginação, muito diverso daquilo que viram os olhos de Petrarca, e que as recordações de Petrarca acerca do evento descrito na carta também deveriam ter lhe desenhado na memória uma versão infiel da realidade. Da mesma forma, a Grécia de Angelopoulos em Paisagem na Neblina é diferente para cada espectador do filme, ainda que as mesmas imagens se apresentem a todos. Nada mais natural que, por meio do meu trabalho, lugares e imagens distintos dos meus lugares e das minhas imagens surjam, à revelia de um texto de compreensão universal.

IV

Linhas atrás, eu falava de contradições suscitadas por este trabalho. Não estou certo de que o fato de dispor em uma superfície de papel de tamanho relativamente diminuto, em proporção à grandeza almejada pelo tema memorialístico no que diz respeito a espaços subjetivos, e, portanto, abissais, implique em uma contradição. Mas geralmente se espera, em todo caso, que as coisas da imensidão sejam trazidas em dimensões consideráveis. Meu posicionamento, em relação à contemplação da grandeza, está em consonância com o pensamento de Gaston Bachelard quando, em A Poética do Espaço, indaga que “a imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão?” (BACHELARD, 1996, p. 189).

Gosto de pensar que se a geometria do pequeno labirinto que apresento pudesse ser ampliada em proporções de uma magnitude física, os detalhes das cenas da minha memória surgiriam com a fluidez das imagens em uma tela de cinema. Os quadrados parecem espaços vazios, mas se alguém olhar com a imaginação, coisas vastas se deixam desvendar. Não exatamente as imagens das minhas coisas vastas. “Existe sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta descobri-la”, nos lembra Michel Onfray (2009, p. 21). De

repente a imensidão do outro se entrelaça aos rastros da imensidão que era minha, e assim o mundo fica maior.

*

É preciso grifar que, aparecendo de forma proeminente em *Memórias Cruzadas*, a memória, fragmentária ou inventada (ou ainda um amálgama de ambas) se constituirá como presença em todos os meus trabalhos. Neste sentido, as cenas do passado são trazidas ao presente, e se atravessam, gráfica e textualmente, porque deixam de fazer jus ao seu espaço de origem, naturalmente amorfo, para fazer parte de uma composição em que texto e imagem trabalham juntos a ficcionalização (a memória é reconfigurada em uma criação literária, poética), a representação (o gráfico alude à conformação das lembranças em um espaço físico) e a sugestão (o leitor/espectador fará suas próprias associações a partir do visto/lido). Deleuze e Guattari, sobre a organização do material amorfo da memória transposto para a arte, esclarecem que:

É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 217-218).

Ainda a respeito das associações que serão feitas pelo leitor/espectador a partir de seu contato com a obra, a versão exposta do trabalho pode ser vista como uma de suas variadas possibilidades de existência. Sol LeWitt (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 206) dizia que o resultado material de uma obra é apenas uma faceta física entre diversas possibilidades latentes.

De acordo com a valorização da ideia sobre a materialidade, e ainda sobre a existência da obra na consciência inacessível do público, o artista Robert Barry realizou listas com informações impenetráveis, que se negam a gerar imagens concretas, no sentido de oferecer algo imediato à visualização. Seguem excertos da *Série psíquica* (1969) de Barry (2012, p. 47):

“Algo que jamais será nada, em particular.

*

Algo muito perto no espaço e no tempo mas que ainda não me é conhecido.

*

Algo que está à minha busca e que precisa de mim para se revelar.

*

Algo que tive consciência um dia, mas que logo esqueci.

*

Algo que não conheço, mas que tem influência sobre mim.

*

Algo que toma forma em meu espírito e que chegará às vezes à consciência⁶.”



Fig. 32: Robert Barry, *Something Which Is Very Near In Place And Time But Not Yet Known To Me*, 1971.

⁶ Texto traduzido do francês pelo artista Fabio Morais, parte do seu projeto Tradutores Anônimos S.A (2012). O original foi publicado em *Art Conceptuel, une Entologie*, organizado por Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond e Fabien Vallos, Éditions MIX, Paris, 2008, p. 99-106.

Barry declara que a obra consiste nas ideias que as pessoas terão ao lê-la, e que “a obra existe na mente de tantas pessoas que é impossível conhecê-la em sua totalidade. Cada um pode conhecer a parte que está em sua própria mente.” (BARRY, 2012, p. 47). Em concordância com esta constatação, busquei, via texto, em *Memórias Cruzadas*, entregar imagens que, se surgiram como fagulhas particulares de informações, prestam-se, na conformação material do trabalho, a leituras e interpretações diversas, que não estão necessariamente de acordo com as ideias embrionárias do trabalho. Desta maneira, cada enunciado disposto na página que os comporta permite a concepção de uma imagem particular por parte do leitor/espectador, ou seja, as imagens suscitadas pelo trabalho são imagens internas porque, se não existem de forma representacional imagética, se formulam no imaginário de cada espectador, a partir de seu universo pessoal, subjetivo, de referências e sensações.

2.2 Em que, no trajeto, os tempos se volatilizam

Todo poeta inventa para a sua escrita uma paisagem. Há aqueles que a fazem de pedras e terra devastada. Há os que a buscam nos pastos e campos de trigo. Alguns a vislumbram nas regiões desérticas, onde tudo é solidão e sede.

Maria Esther Maciel

Tenho, ocasionalmente, transitado entre algumas linguagens. Cada trabalho demanda uma execução diferente, e, assim, a utilização de materiais e procedimentos se sucede em minha trajetória de acordo com a abordagem e com o caminho que a ideia tomou até ser efetivada em sua manifestação concreta. A colagem, porém, destacou-se em minha prática artística como meio principal de investigação, devido à sua implicância processual e conceitual tanto para a literatura quanto para as artes visuais. O despojamento de outros materiais se justifica pelo objetivo de conferir ao texto e ao ato de recortar/colar um caráter de protagonismo. A relevância do texto se dá, portanto, por sua característica de coisa manuseada,

montada e disposta de forma a habitar o espaço também como objeto, além de exaltar seus aspectos de construção literária.

Neste ponto do trajeto, estamos falando de apropriação, e aqui o ato de retirar frases alheias de seu suporte original para promover sua ressignificação, por meio da colagem, torna o fragmento um item que é também do âmbito da visualidade. Via montagem de fragmentos, a escrita se mantém literária na medida em que constrói significados de forma poética, e deixa entrever uma narrativa, mas passa a ser elemento visual porque ocupa a página como demarcações que são, a um só tempo, espaciais e temporais.

Estou convicto de que o ato artístico já se inicia no processo do recortar/colar. A retirada de um fragmento de um livro é uma cisão, e antes mesmo de ser transposto para outro suporte, o fragmento deixa de ser o trecho de determinado texto, para ganhar independência ou para se miscigenar com outros fragmentos, quem sabe alheios à sua página-morada inicial. Ao ganhar autonomia de seu invólucro original e ser realocado em suporte da visualidade, o fragmento passa a pertencer a outra categoria, ainda que mantenha sua qualidade semântica. Quando um fragmento é apropriado, “converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado” (COMPAGNON, 2007, p. 13).

E se o método do recortar/colar já é arte, o que dizer da recombinação de fragmentos, de forma a compor ou esboçar uma narrativa? Este ato é também de criação literária.

Nesta perspectiva de mesclar em uma mesma obra um processo de construção de texto autoral, por meio da apropriação (que é citação), e um processo de construção imagética (o texto ocupa o espaço como objeto), desenvolvi a série intitulada *Trajeto em Tempos Voláteis*. Baseada sobretudo na experiência com o papel, na relação entre o texto fragmentário e o espaço de uma página trazida à visualidade, ampliada e ressignificada como paisagem, esta série se situa em meu corpo de trabalho como uma ideia passível de retorno, e, neste sentido, inesgotável, pois as possibilidades de seleção e combinação de textos apropriados são infinitas e a página (o suporte artístico) pode ser expandida para todas as conformações que o tema escolhido exigir. Esta expansão da página será abordada mais adiante, quando irei discorrer sobre os desdobramentos advindos desta série. Sobre a

potencialidade de alargamento do espaço da obra e dos múltiplos caminhos que a escrita pode tomar com o recurso da montagem, recorro a um trecho de *O Livro de Areia*, de Borges: “(...) Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito estamos em qualquer ponto do tempo” (BORGES, 2009, p. 103).

A relação entre a transitoriedade (tempo) e a mobilidade (espaço) é o cerne dos trabalhos que compõem a série *Trajeto em Tempos Voláteis*. Ao falar de tempo, a memória, inevitavelmente, reivindica seu lugar no delineamento do tema abordado. A necessidade de evocação de imagens relacionadas à memória, portanto, permeou a escolha dos fragmentos utilizados em cada trabalho.

Como matéria prima para a construção da série, utilizei um livro de gramática da Língua Portuguesa, retirando de suas páginas algumas orações que ilustravam normas concernentes à morfologia, sintaxe e semântica. O primeiro critério para a seleção destes fragmentos consistiu em uma busca por pertinência temática, ou seja, em uma primeira etapa recortei os trechos que diziam respeito aos temas da memória, da paisagem, do deslocamento geográfico, da passagem do tempo, entre outros motes periféricos, amparado pela condição da identificação.

Assim, nesta etapa inicial foram retirados todos os trechos que estivessem em conformidade com a ideia estabelecida. A partir do material recortado, iniciei a seleção dos fragmentos, guiado por um critério afetivo de identificação, ou seja, dando preferência a blocos de texto cujo conteúdo indicasse ressonâncias com vivências íntimas, e dialogasse, de alguma forma, com minha escrita pessoal, fator fundamental para que meu trabalho se estabeleça como uma escritura, no sentido *barthesiano* do termo, em que um discurso construído com as palavras, no caso, palavras alheias, possa desvendar uma identidade, uma invenção e também uma reinvenção de si mesmo.

Depois de recortados e selecionados, os fragmentos foram colados sobre um suporte de papel de gramatura alta, para, mais uma vez, serem recortados. Este procedimento tem a finalidade de conferir ao trabalho certa profundidade, e assim destacar visualmente o fragmento, no que pode ser compreendido como um atestado de sua existência transfigurada, na feitura de sua nova pele, sobreposta à antiga; o fragmento, de natureza semântica, transforma-se em módulo, metamorfoseando-se em elemento visual.

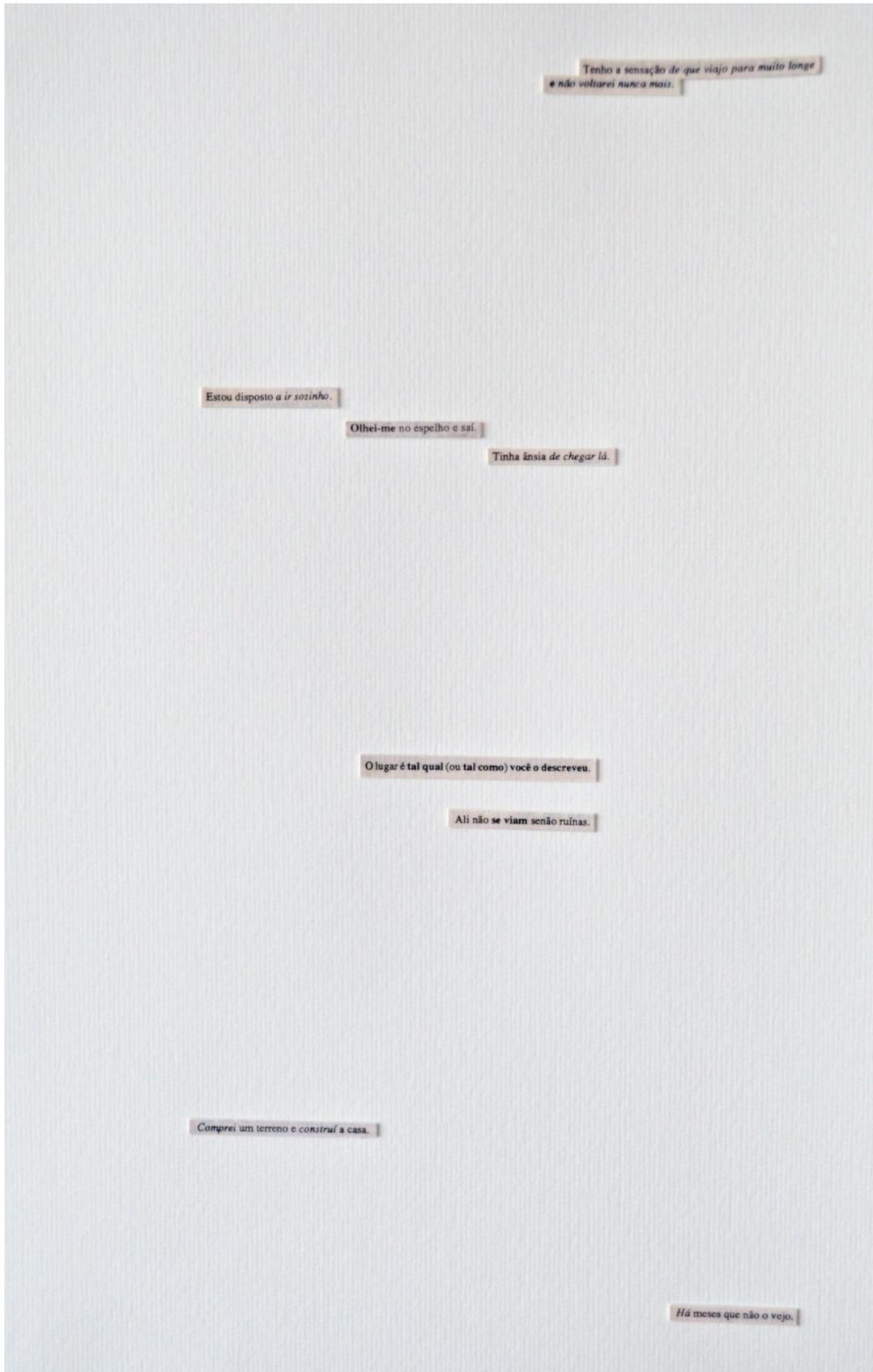


Fig. 33: *Trajeto em Tempos Voláteis*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 27 x 42 cm, 2013.

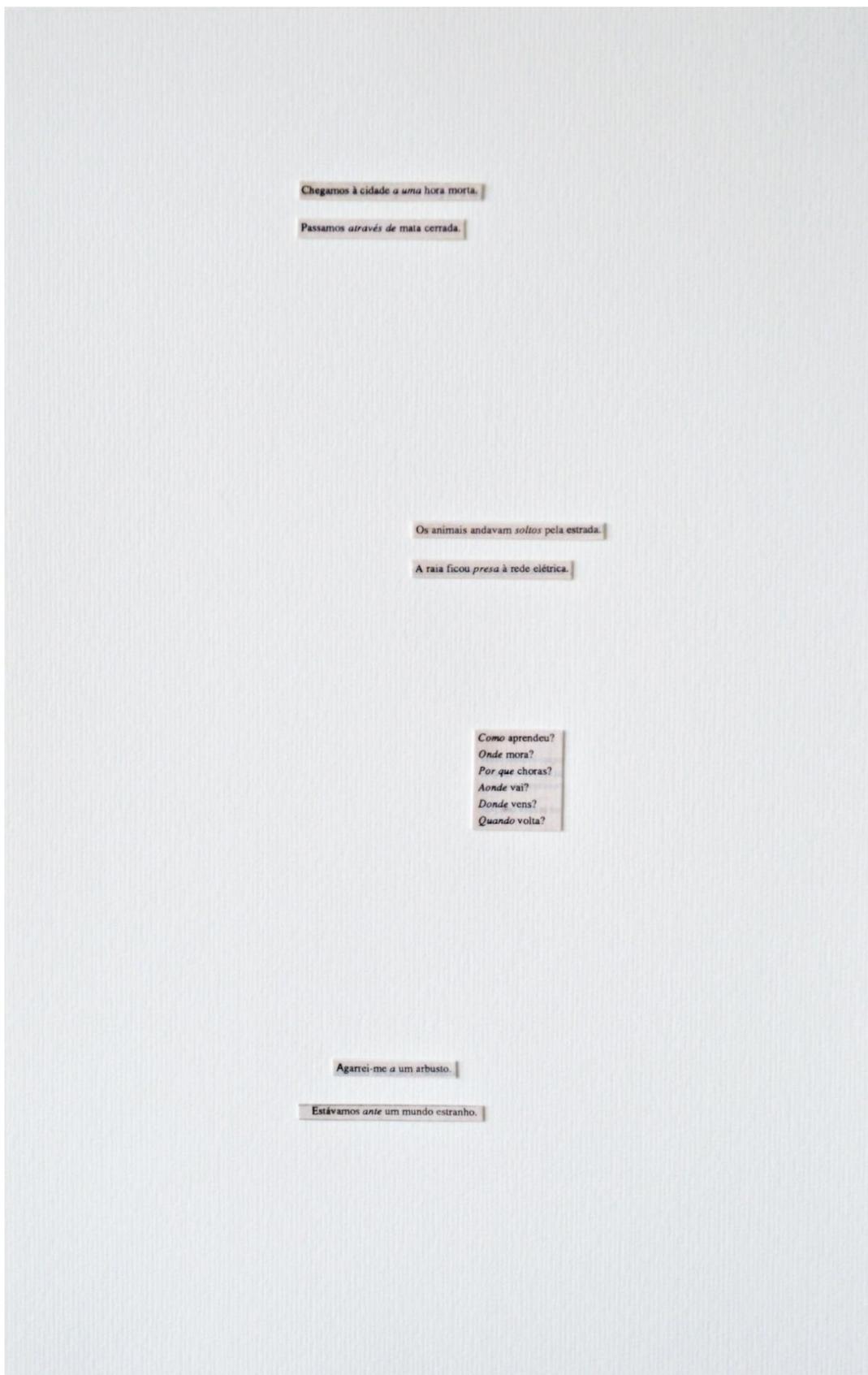


Fig. 34: *Trajeto em Tempos Voláteis*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 27 x 42 cm, 2013.

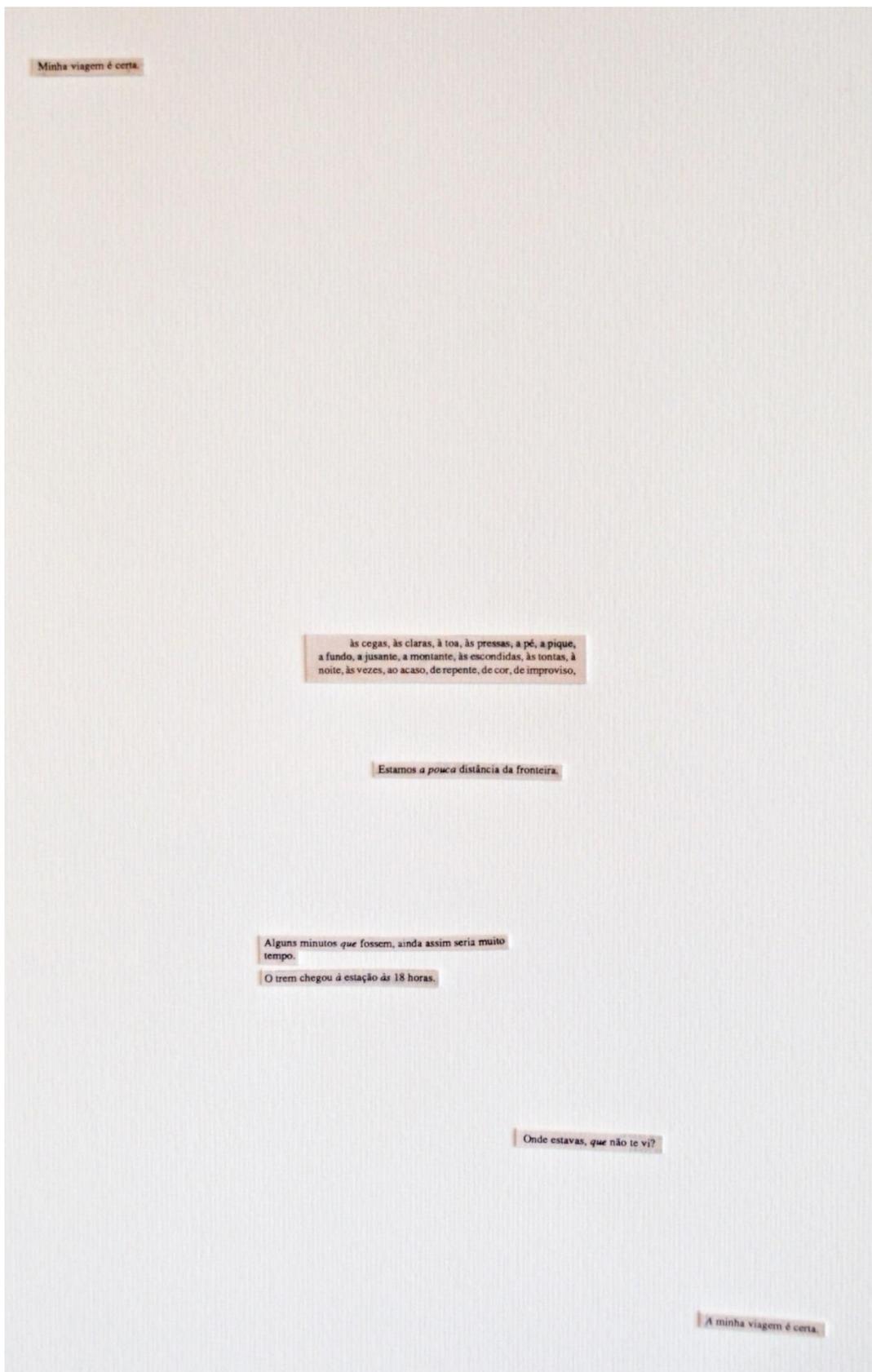


Fig. 35: *Trajeto em Tempos Voláteis*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 27 x 42 cm, 2013.

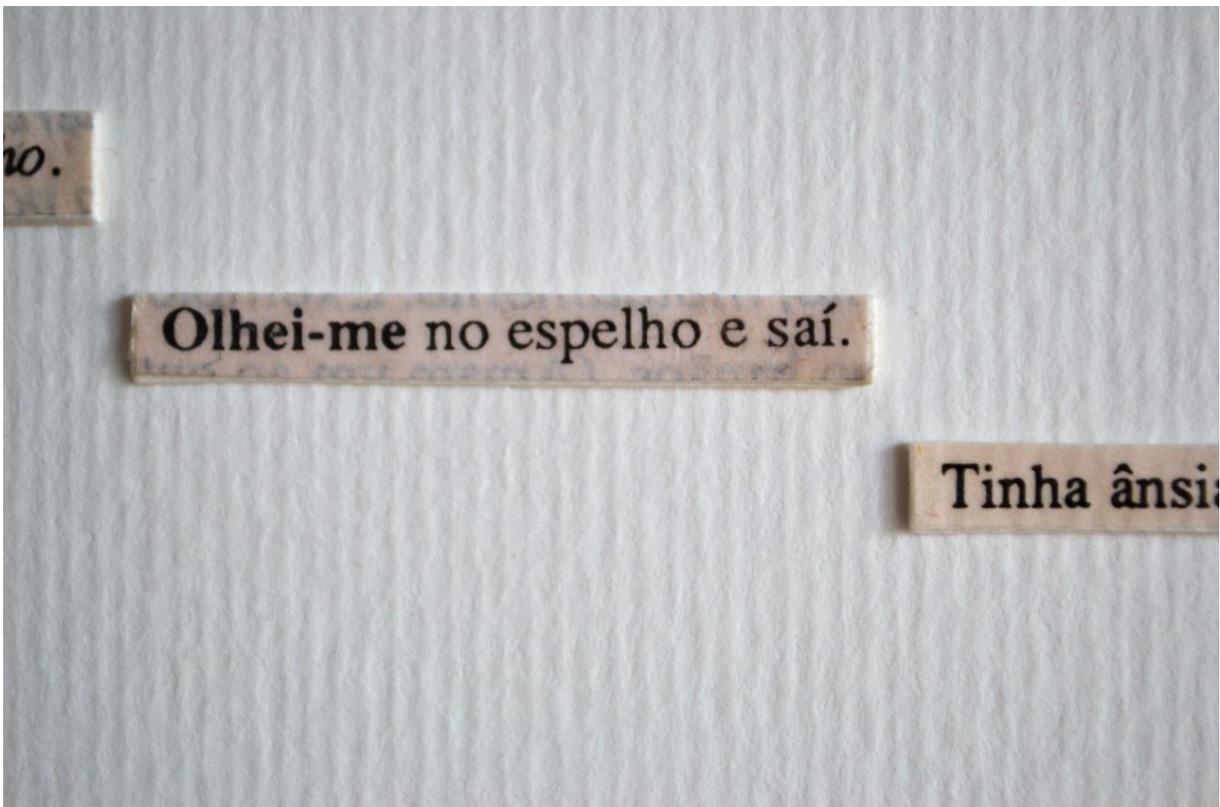
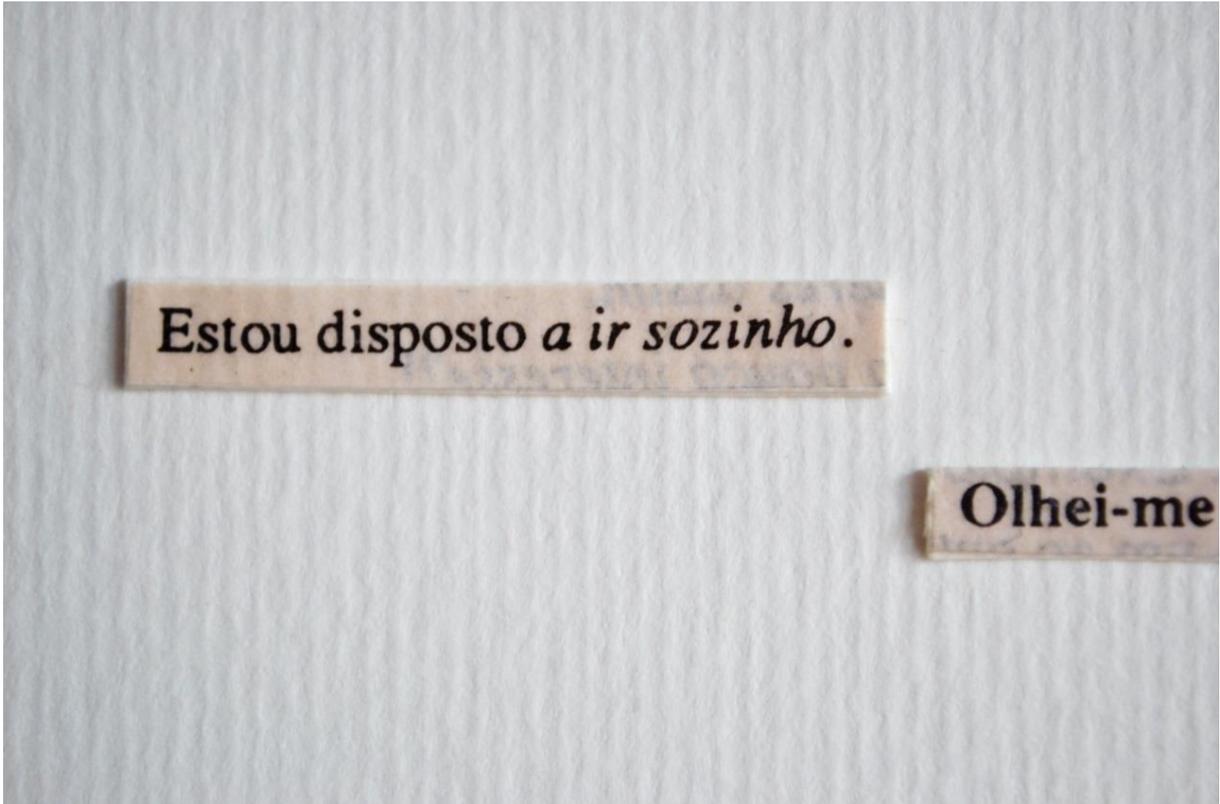


Fig. 36 e Fig. 37: *Trajeto em Tempos Voláteis*, detalhes.

lho e saí.

Tinha *ânsia de chegar lá.*

Chegamos à cidade *a uma* hora morta.

Passamos *através de* mata cerrada.

Fig. 38 e Fig. 39: *Trajeto em Tempos Voláteis*, detalhes.

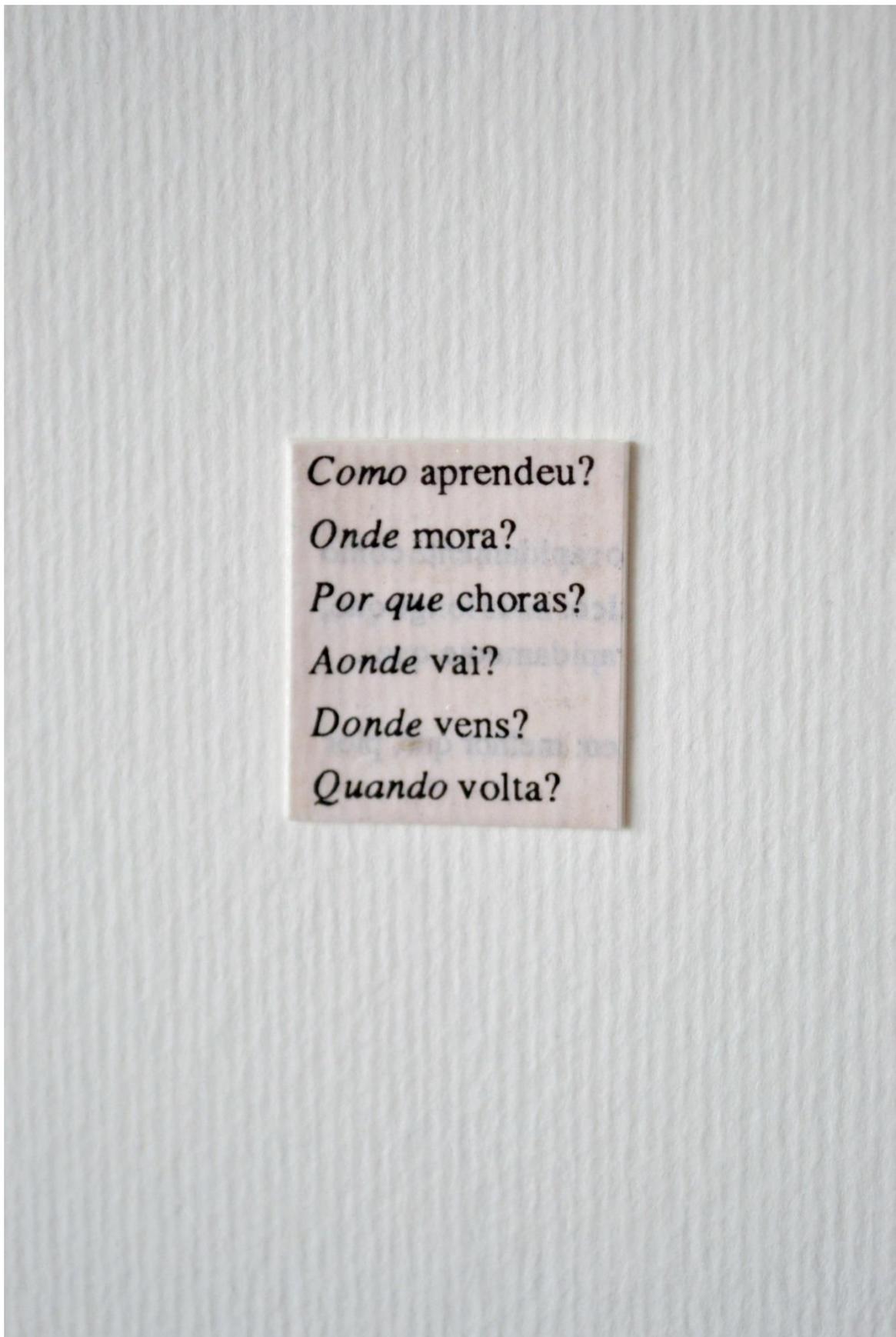


Fig. 40: *Trajeto em Tempos Voláteis*, detalhe.

Os animais andavam *soltos* pela estrada.

A raia ficou *presa* à rede elétrica.

Ali não se viam senão ruínas.

Fig. 41 e Fig. 42: *Trajeto em Tempos Voláteis*, detalhes.

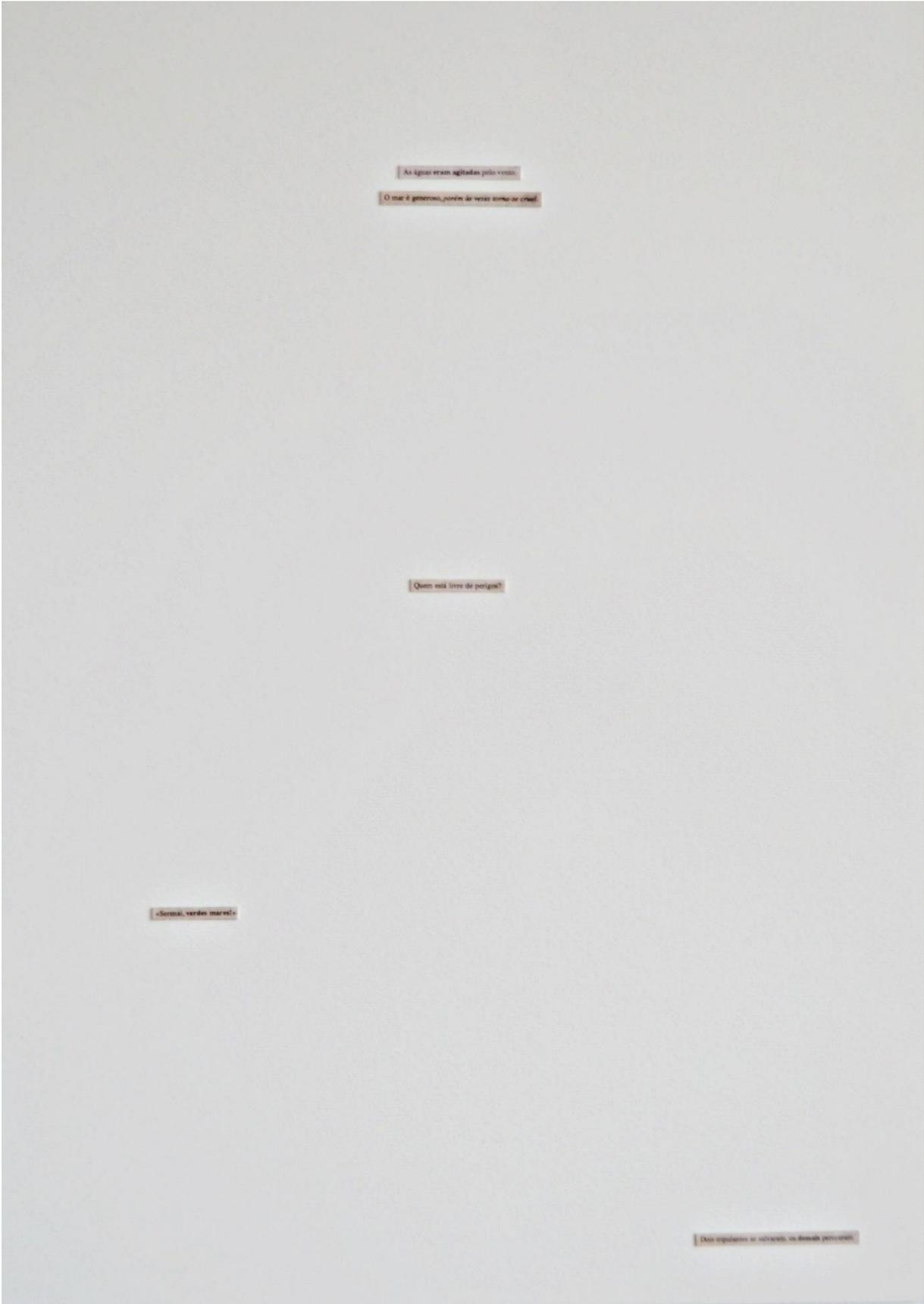


Fig. 43: *Itinerários de Dentro*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2013.

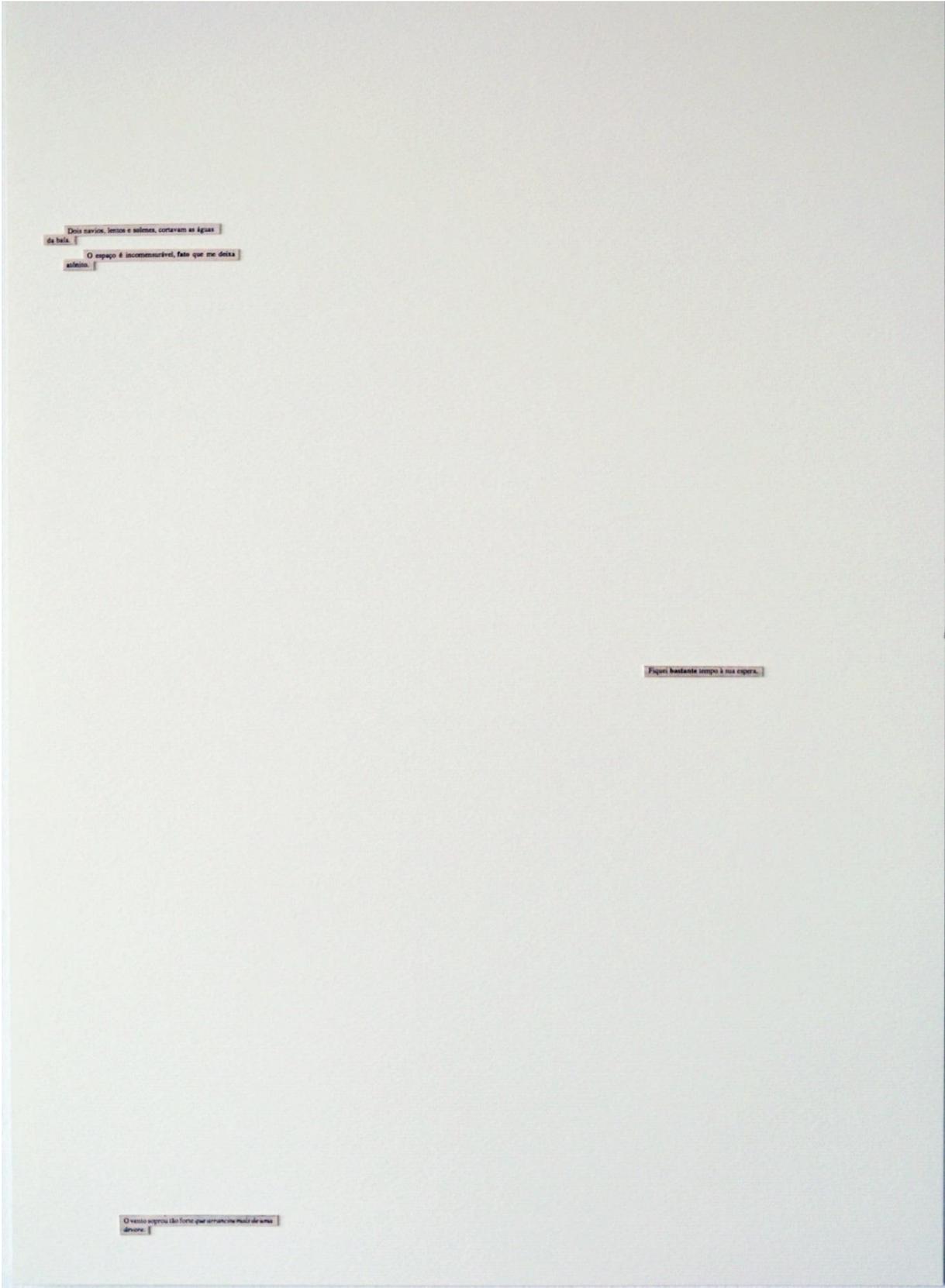


Fig. 44: *Itinerários de Dentro*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2013.

As águas eram agitadas pelo vento.

O mar é generoso, *porém às vezes torna-se cruel.*

Quem está livre de perigos?

Fig. 45: *Itinerários de Dentro*, detalhe.

Dois navios, lentos e solenes, cortavam as águas
da baía.

O espaço é incomensurável, fato que me deixa
atônito.

As águas eram agitadas pelo vento.

O mar é generoso, *porém às vezes torna-se cruel.*

Fig. 46 e Fig. 47: *Itinerários de Dentro*, detalhes.

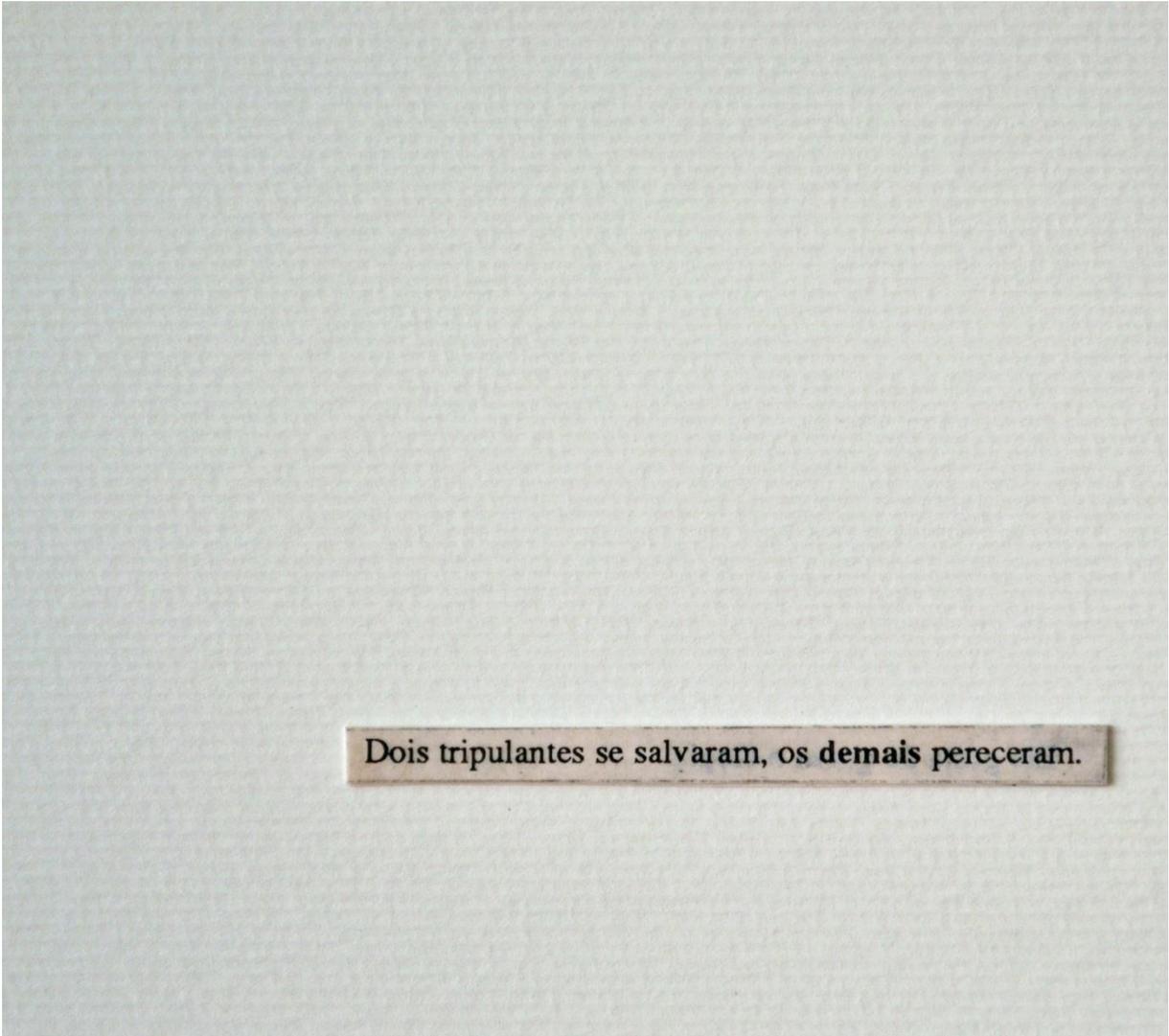


Fig. 48: *Itinerários de Dentro*, detalhe.

Como construção artística que traz em si uma escrita literária, a temática do deslocamento geográfico surge como metáfora para um percurso mais interior do que exterior, em que um personagem transita por um universo subjetivo descrito a partir de suas relações diretas com espaços físicos. Estes espaços não existem apenas na temporalidade da leitura, pois o suporte em que eles se circunscrevem indicam visualmente uma trajetória. Desta forma, um fragmento é um bloco de texto semântico, mas é também um bloco de significado visual, um marco na paisagem, um movimento de deslocamento humano, uma estação, uma estrada, uma ruína.

Neste subcapítulo apresento também um trabalho chamado *Itinerários de Dentro*, que foi construído como uma ramificação da série *Trajeto em Tempos*

Voláteis. Realizado com os mesmos materiais (fragmentos de livros de gramática) e mantendo a mesma premissa temática, este trabalho se diferencia unicamente pela ampliação do formato da página. Os três trabalhos que compunham *Trajeto...* possuíam as dimensões de 27 x 42 cm. Sua estrutura remetia a uma página de livro cuja escala havia sido aumentada significativamente para destacar os espaços em branco entre os módulos de texto. Com o alargamento da página, a proposta visual se efetiva pelo recurso de valorização de questões espaciais; a evocação ao livro está presente no formato vertical do suporte, mas o tipo de papel (aquarela, 300 g/m²) e o seu tamanho indicam que se trata de uma obra artística, que remete ao livro porque trabalha poeticamente as questões da página (o espaço mallarmaico) e a apropriação literária.

A fim de experimentar as possibilidades visuais de uma página ainda mais ampliada, onde os espaçamentos se constituiriam como intervalos cada vez mais destacados, utilizei neste trabalho o formato A2 (42 x 59,4 cm). Desta forma, o aspecto de desolação dado pela espacialidade reforça, como metáfora visual, o tom de melancolia e deslocamento adotado pela composição literária dos módulos.

A respeito destas composições literárias, o conteúdo apresentado é tecido em consonância com a disposição dos fragmentos no espaço. Considerando a função dos vazios, que correspondem a uma construção dupla, textual e visual, temporal e espacial, que alude à questão do transcorrer/percorrer, o conteúdo semântico se mostra fragmentário, tal qual sua parcela material, na conformação dos módulos apropriados. No processo de leitura, os espaçamentos deverão surgir como respiros, hiatos no texto, ou ainda como representações de distâncias e trajetos percorridos ao longo do espaço. Um dos tópicos abordados por Wolfgang Iser em *A Interação do Texto com o Leitor* fala da questão dos “vazios” em um texto, associando-os aos pontos de indeterminação da narrativa literária, ou seja, referindo-se às descrições que se negam a mostrar minuciosamente, a dizer algo integralmente, privilegiando visões parciais que devem ser completadas pela imaginação do leitor. “Se os pontos de indeterminação asseguram alguma coisa é, no melhor dos casos, um estímulo de sugestão” (ISER, 1979, p. 101). Ainda sobre a indeterminação e a função exercida pelos vazios:

A indeterminação resulta da função comunicativa dos textos ficcionais e, como esta função é realizada por meio das determinações formuladas no

texto, esta indeterminação, à medida que textualmente “localizável” não pode deixar de ter uma estrutura. As estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios. (ISER, 1979, p. 106).

Ainda que os “vazios” mencionados por Iser digam respeito, diretamente, ao não-dito ou ao parcialmente dito em uma escrita literária, opto por deslocar – ou ampliar – seu campo de abrangência a fim de tornar as observações do autor também pertinentes ao vazio visual, o vazio que se configura como os espaços entre um fragmento textual e outro (o branco da página), que pertencem à circunscrição do espaço mallarmaico, com o qual meu trabalho se vincula. Desta forma, o “vazio” que marca o espaço entre os módulos mostra uma necessidade de combinação, mais do que uma necessidade de preenchimento.

Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. Esta operação, exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento decisivo. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. (ISER, 1979, p. 106).

Iser aponta que a divisão do texto em segmentos, em blocos fraccionados, gera um deslocamento, ou mobilidade, do ponto de vista do leitor, entre esses segmentos, “provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado” (ISER, 1979, p. 123). A intenção criadora, no momento da leitura/observação do trabalho, terá influência considerando somente um leque de interpretações possíveis, que, se não é infinito, abre-se com amplitude significativa para que o leitor/espectador se torne um ator ativo na criação do objeto imaginário.

(...) O vazio possibilita a participação do leitor na realização do texto. Do ponto de vista desta estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la agir. (ISER, 1979, p. 131).

As distâncias entre os módulos de texto dispostos em *Trajeto...* e *Itinerários...* participam da apreensão do espaço em branco como parcelas da narrativa que estão camufladas, e, a partir do reconhecimento dos aspectos temáticos e dos elementos que envolvem as obras (o mar, a ruína, a casa, a mata, a estrada, a estação, a fronteira, o deserto, etc.) o leitor/espectador deverá perceber, na continuidade da leitura, a possibilidade de imaginar que ali onde à primeira vista

nada existe, há uma confluência de coisas (objetos, lugares, percursos) que surgem ocultas.

A mudança de lugar do vazio é responsável por uma sequência de imagens conflitantes, que mutuamente se condicionam no fluxo temporal da leitura. A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supomos que esta resolve as deficiências da anterior. Neste sentido, as imagens permanecem unidas em uma sequência e é por esta sequência que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor. (ISER, 1979, p. 132).

Desta maneira, se há no trabalho, por exemplo, uma representação literária, uma sugestão semântica da ideia de “deserto”, a representação visual do deserto – e de sua imensidão desoladora – se dá pelo percorrer do olho no território em branco do papel. Este deserto, que pode ser apreendido pelo seu sentido literal, também se presentifica pela sua acepção metafórica. O deserto, como o vê Blanchot, é um lugar sem lugar.

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. (BLANCHOT, 2005, p. 115).

Ainda sobre o deslocamento e a errância, e sua relação com o tempo, prevendo todas as implicações subjetivas que envolvem o diálogo entre *transcorrer* e *percorrer*, Blanchot nos lança alguns lampejos para clarificar o caminho:

Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe. (...) A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isto se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. (BLANCHOT, 2005, p. 137).

A volatilidade do tempo, ou dos tempos, porque nas imagens da memória as temporalidades se confundem, surge nas paisagens apresentadas no trabalho como evocações de uma errância incontornável: o transitar no espaço está atrelado a uma

passagem temporal, que, se em alguns momentos diz respeito à sucessão, ao encadeamento de instantes, também trata da reverberação constante do que já foi.

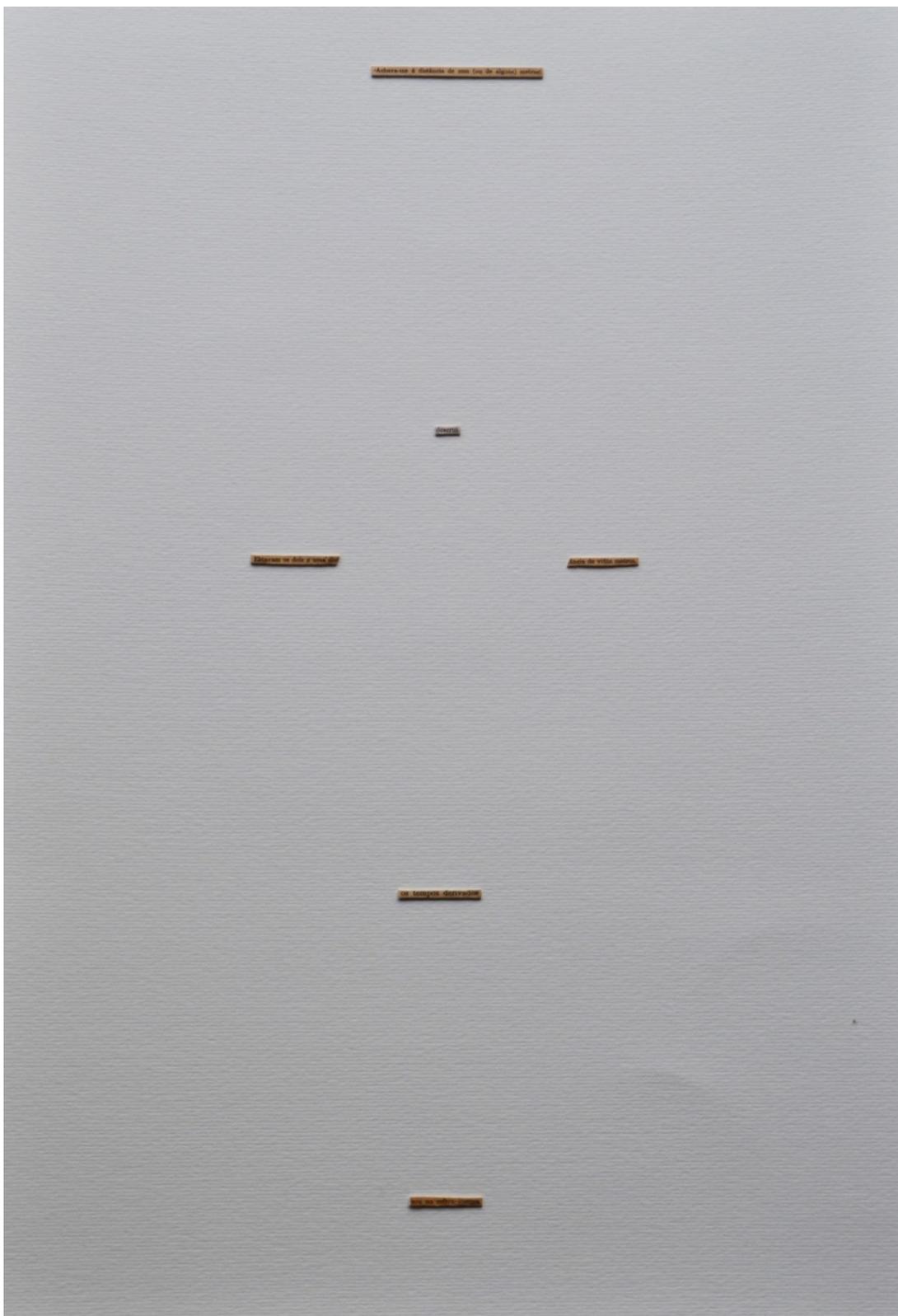


Fig. 49: *Itinerários de Dentro*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2013.

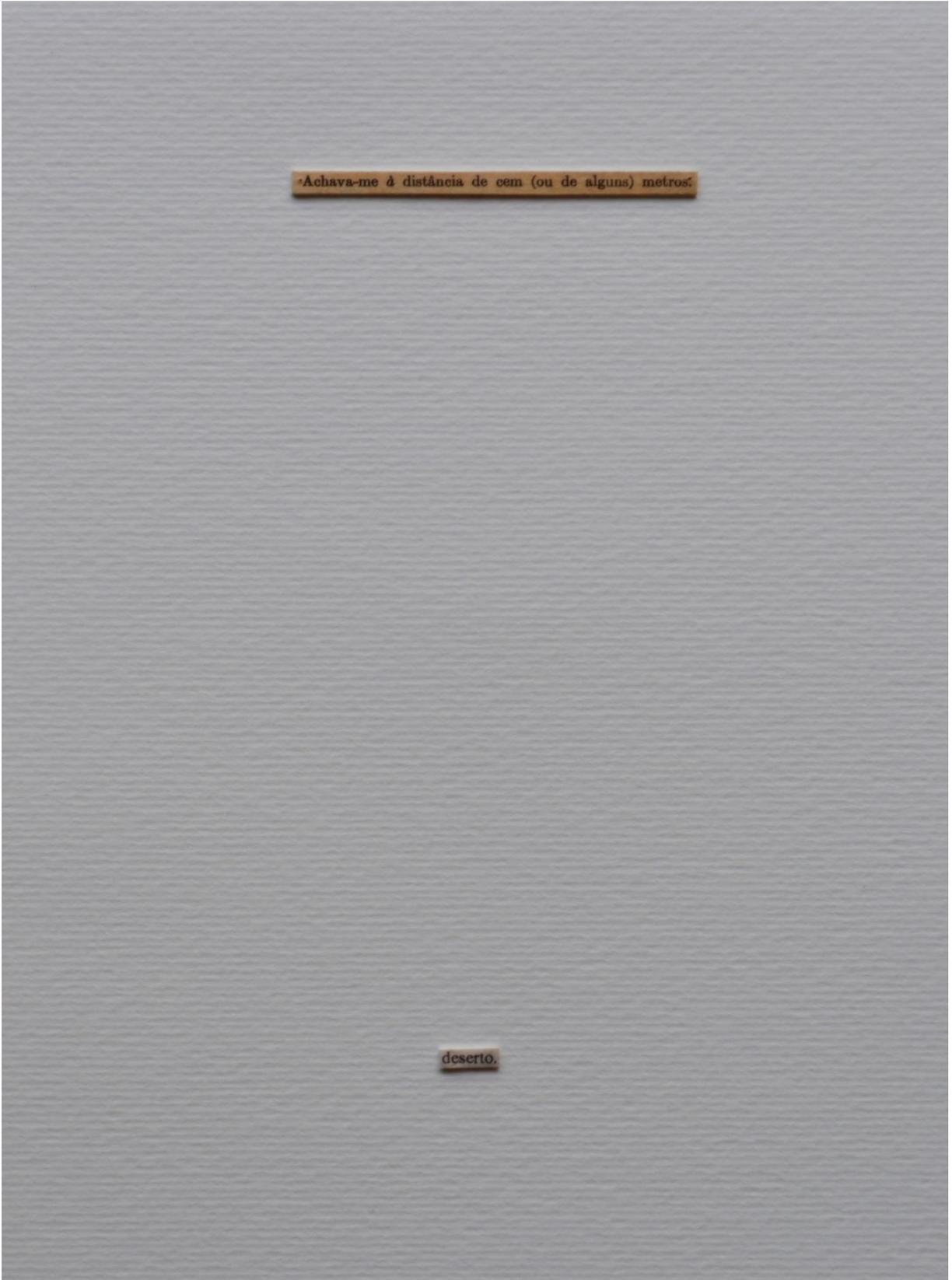


Fig. 50: *Itinerários de Dentro*, detalhe.

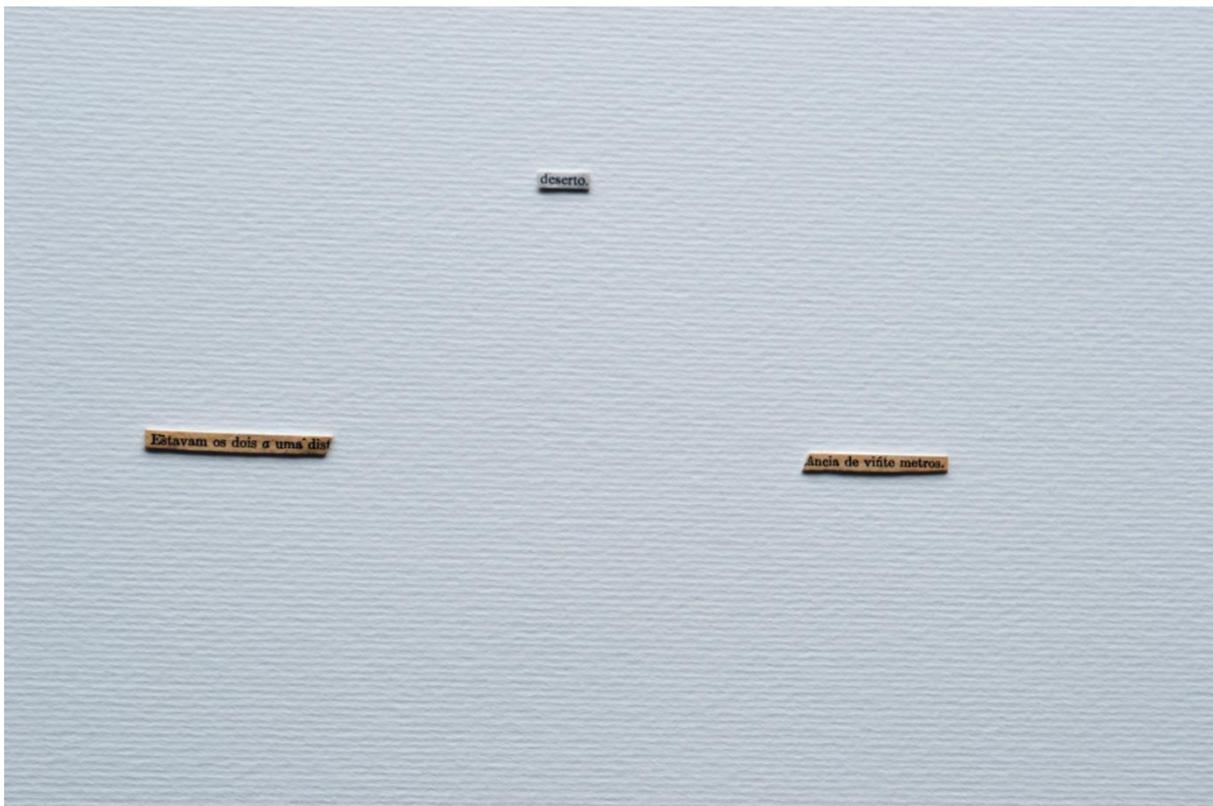


Fig. 51: *Itinerários de Dentro*, detalhe.

Estes apontamentos sobre a opacidade que envolve as paisagens apresentadas, no sentido de conferir ao espaço aspectos fantasmagóricos de um transitar simbólico sobre um transitar físico, mostram-se pertinentes para a elucidação da minha proposta de narrativa poética, que trata de lugares íntimos e fluxos memorialísticos trazido à tona na forma da descrição de paisagens, meios de transporte e ações de deslocamento físico, mas que comportam um substrato simbólico sob uma primeira camada literal.

Cabe ao leitor/espectador uma leitura íntima que irá desvelar a narrativa a partir de suas próprias associações, seja no que diz respeito às ligações entre os fragmentos que se apresentam mais próximos ou mais espaçados, acima da página ou abaixo, mais ou centro ou mais periféricos, seja no que concerne à recepção dos módulos, que podem ser lidos como meras descrições de lugares, ações e sensações, como também como textos-avatars de um discurso mais subjetivo do que se depreende à primeira vista/leitura.

Ainda como desdobramento das experiências realizadas em *Trajeto...* e *Itinerários...*, realizei um tríptico intitulado *O Minotauro da Palavra*. A ideia deste

trabalho consistia em conferir uma relevância maior para os espaços vazios. Para tanto, mantive o formato A2 (42 x 59,4 cm) e em cada quadro dispus apenas um módulo de fragmento de texto. Os livros de gramática continuaram sendo o material de apropriação. Desta vez, instigado pelo tema do labirinto, e trabalhando com uma parcela reduzida de texto, vislumbrei a possibilidade de desenvolvimento de um fio narrativo mais solto, com menos sugestões incitadas pela leitura, e maior participação do elemento visual (o espaço em branco).

Como metáfora, o labirinto carrega em si a simbologia arquetípica do mito do herói, pois ele nos remete, originalmente, ao mito do Minotauro do labirinto de Creta, monstro que será derrotado pelo herói Teseu. Em diálogo com a proposição labiríntica de Borges, no conto *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, a abordagem do labirinto é nitidamente metafórica, porque a trama de caminhos a ser percorrida não diz respeito a um espaço físico, e sim a um labirinto de tempo.

Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 2005, p. 532-533).

Em *O Minotauro da Palavra*, o labirinto que apresento não possui paredes. Ou, se as possui, elas devem ser imaginadas. Minha proposição é a de um labirinto branco, sem construções aparentes, que mostra dois caminhos de entrada, e solicita que se chegue a um centro. Este centro, localizado textualmente como uma casa, e suas duas vias de acesso, compõem juntos uma metáfora para o processo de escrita, em que por vezes é necessário encarar o papel em branco e buscar os pontos de abertura das palavras, para que se transite pelas instâncias do verbo a fim de encontrar a vazão criadora. O ato de percorrer o labirinto também se relaciona metaforicamente à busca pela significação. Neste sentido, o labirinto diz respeito também ao processo de leitura. Até o momento de dobrar à força o minotauro, Teseu teve de buscá-lo incansavelmente na geometria do labirinto. Em um labirinto sem tijolos, feito apenas de vazio e imensidão, também se pode perder-se, mas quem lograr atingir o centro terá compreendido que se digo que “esta é a casa onde nasci. Traga tudo quanto lhe pertence”, é porque minha existência artística se dá na palavra e no espaço em branco, nas coisas que comportam o roçar da significação visual com a significação verbal.

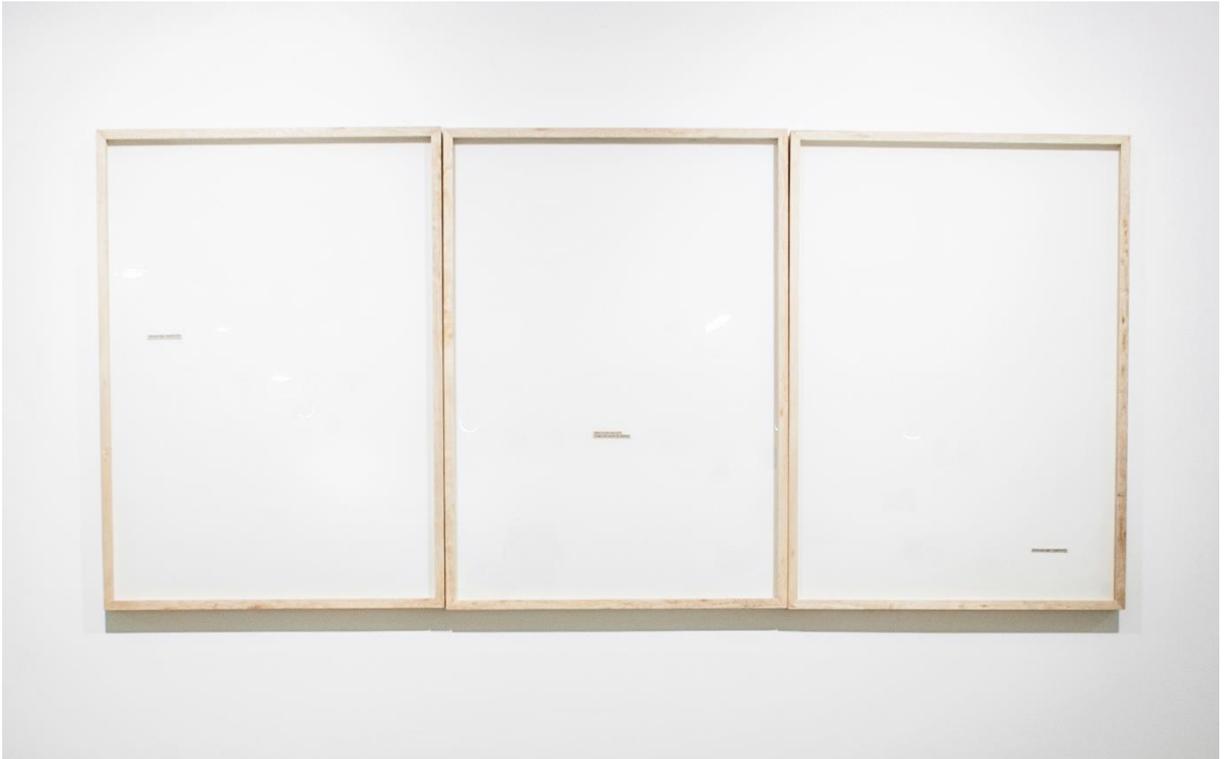


Fig. 52: *O Minotauro da Palavra*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa sobre papel. 42 x 59,4 cm, 2014.

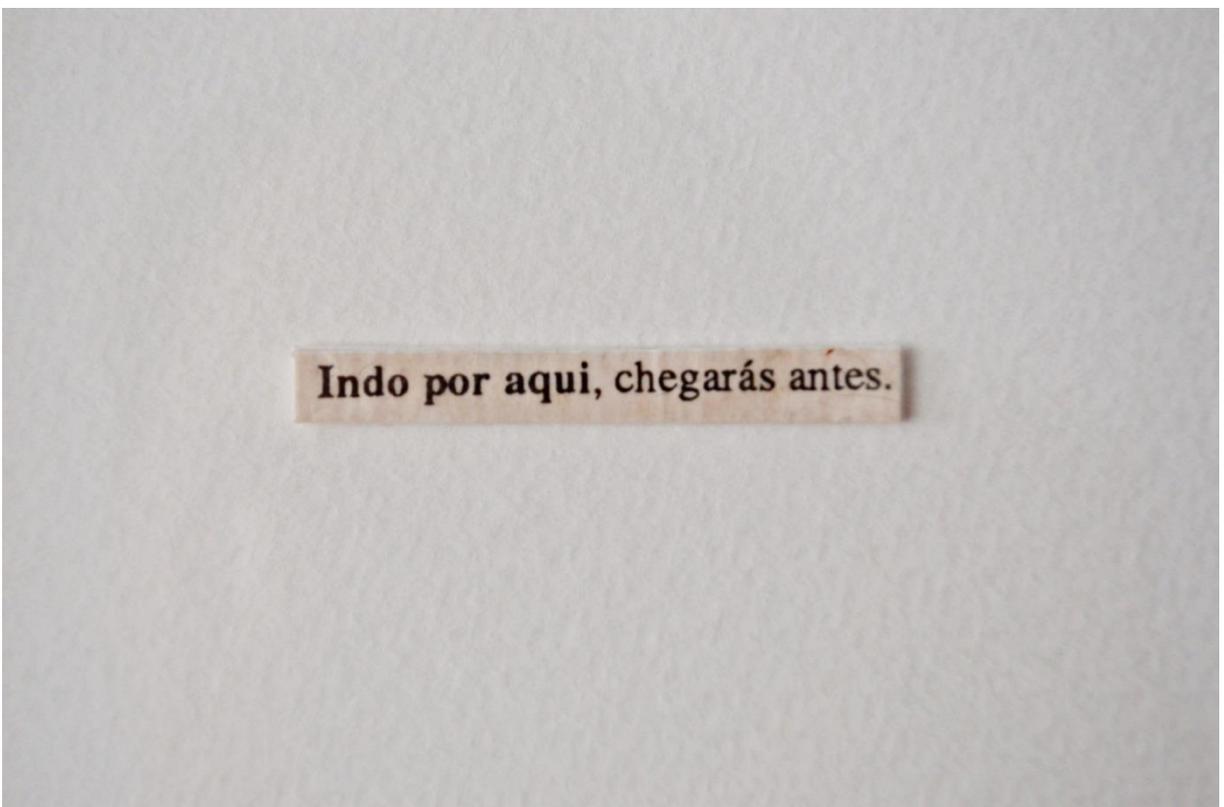


Fig. 53: *O Minotauro da Palavra*, detalhe.

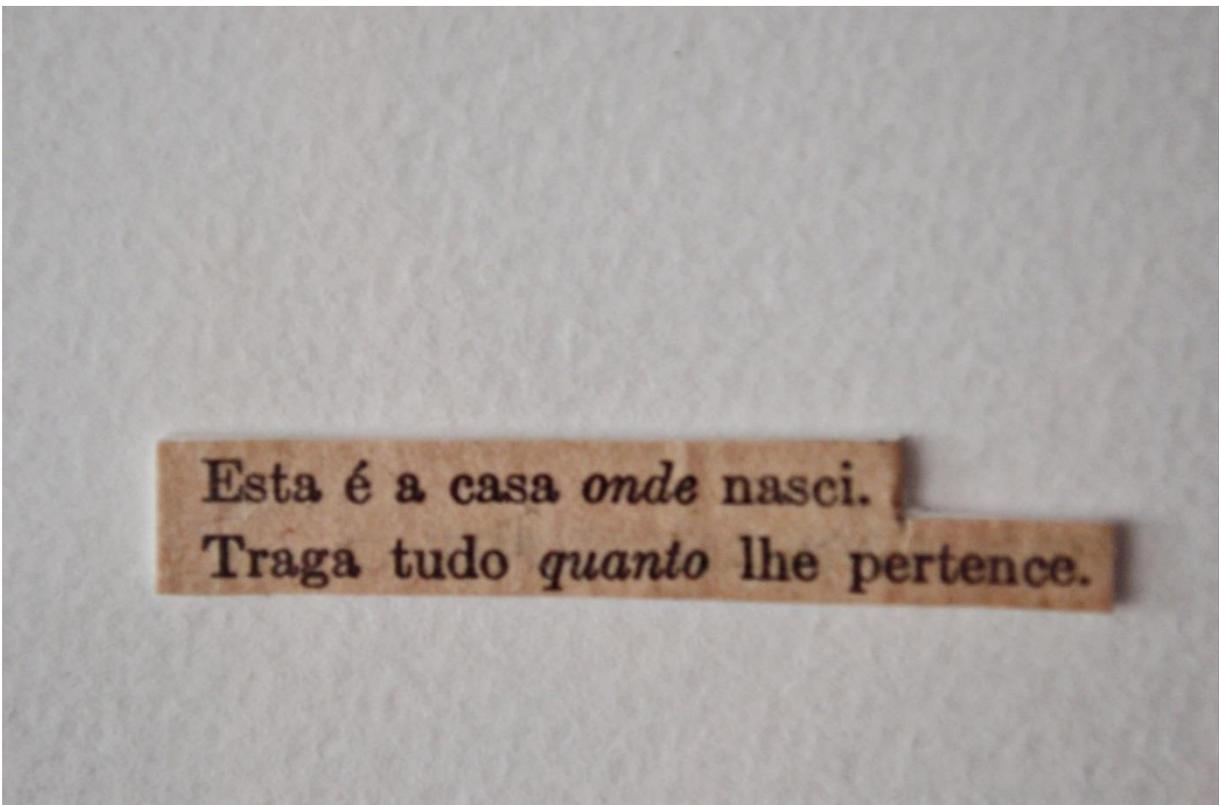
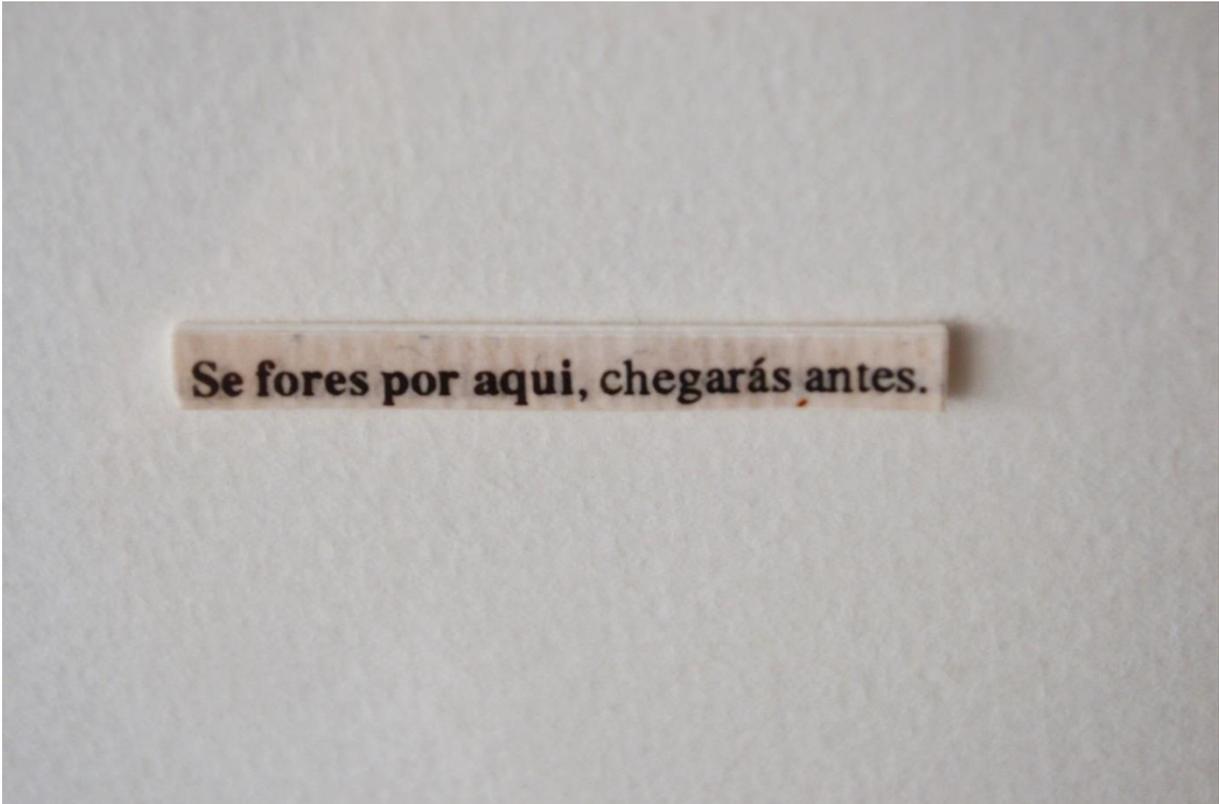


Fig. 54 e Fig. 55: O Minotauro da Palavra, detalhes.

Enquanto em trabalhos como *Trajetos...* e *Itinerários...* a questão espacial ganhara força, progressivamente, partindo de uma configuração repleta de fragmentos literários para chegar na aridez visual dos poucos elementos que compõem *O Minotauro da Palavra*, a questão da temporalidade foi tratada como o foco de um díptico realizado em meio à produção destes trabalhos mencionados.

Desta maneira, em *Temporais*, díptico em questão, optei por realçar o mote da passagem do tempo. Em *Temporais I*, ações entremeadas seguem o mesmo tom de ambiguidade presente nos fragmentos selecionados para compor os trabalhos anteriores. Nota-se que a ambiguidade está presente na escolha do título: os temporais de que falo podem tanto denotar o aspecto de temporalidade dos dois trabalhos quanto podem ser um termo referente a uma alteração climática do ar.

As ações transcorridas no primeiro trabalho dizem respeito a determinados eventos vistos como relances, vislumbres de ocorrências que podem ser, ao mesmo tempo, factuais e simbólicas. Passagens como “Os homens pararam. O medo no coração”, “O caçador tinha soltado os cães”, “O vento agitava as águas”, “O caçador abateu a ave”, etc., surgem dispostas em uma fileira de fragmentos que remetem à estrutura de um poema em versos, com estrofes separadas. Esta composição se justifica como uma alusão à forma do poema, e um indício de que esta leitura deve ser encarada como uma leitura poética.

O caráter efêmero do transcorrer do tempo, assim, diz respeito a uma narrativa mais próxima da poesia do que da prosa, e a temporalidade literária é alocada à frente da questão da paisagem presente nas outras séries em que os fragmentos de livros de gramática eram utilizados. No díptico *Temporais*, a relevância visual é trazida com a inserção de um novo elemento. A fim de marcar visualmente um tempo que passa, e promover uma reiteração deste transcorrer, presente no conteúdo semântico dos fragmentos, utilizei carimbos numéricos. Vi na inclusão deste material a possibilidade de conferir ao espaço uma força imagética incisiva, que surgisse junto à leitura como um atestado contundente da passagem do tempo.

Em *Temporais I*, os carimbos representam a marcação das horas, e assinalam a duração de tempo transcorrida no processo de realização do trabalho, ao passo que representam o escoamento temporal dos eventos descritos nos fragmentos de texto. Já em *Temporais II*, a questão da temporalidade segue uma via de duração diversa, e os carimbos não têm a finalidade de pontuar um tempo cadenciado, que conduz a

narrativa e marca o seu fim, mas exercem a função de elencar itens, como em uma prova cujo enunciado permite a escolha de uma resposta entre duas ou mais.



Fig. 56: *Temporais I*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e carimbos sobre papel. 42 x 29,7 cm, 2013.

Os homens pararam, o medo no coração.

O caçador *tinha soltado* os cães.

As pessoas não se mexiam *nem falavam*.

Os pais contemplam-se nos filhos.

O caçador abateu a ave.

Fig. 57 e Fig. 58: *Temporais I*, detalhes.

Por mais que gritasse, não me ouviram.

O caçador feriu-se.

«Eu vi as ondas *engolirem-no.*»

Resistimos *aos invasores.*

Gravei teu nome, depois parti.

Fig. 59 e Fig. 60: *Temporais I*, detalhes

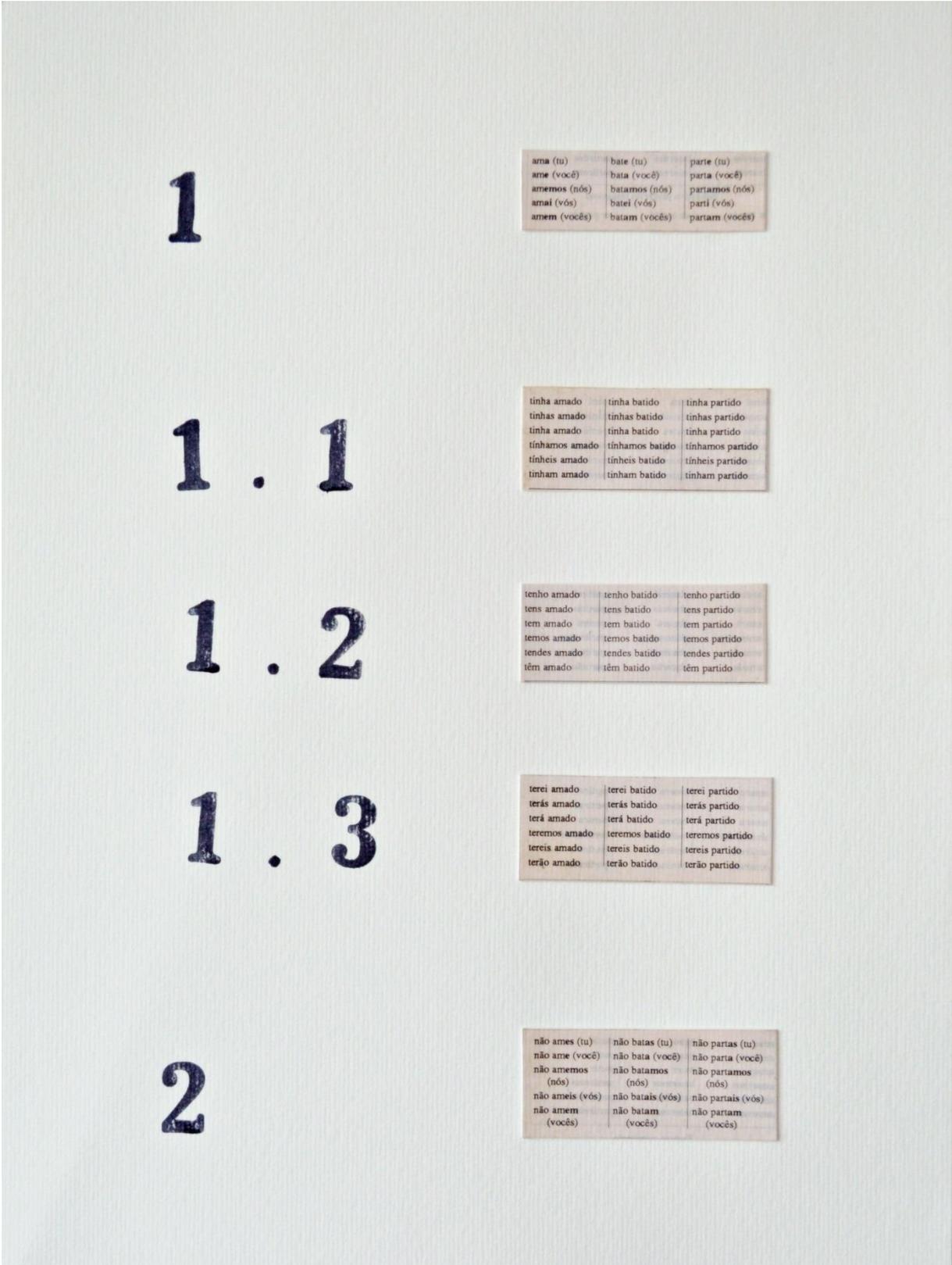


Fig. 61: *Temporais II*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e carimbos sobre papel. 42 x 29,7 cm, 2013.

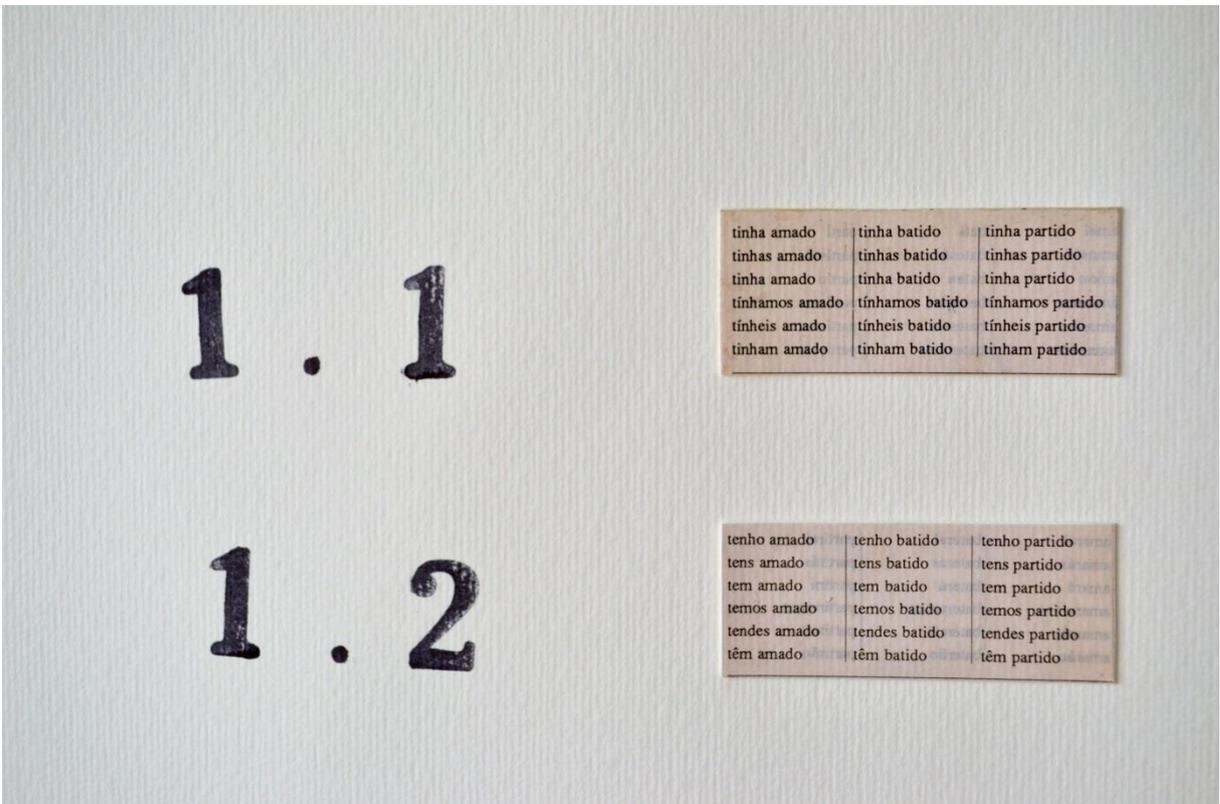
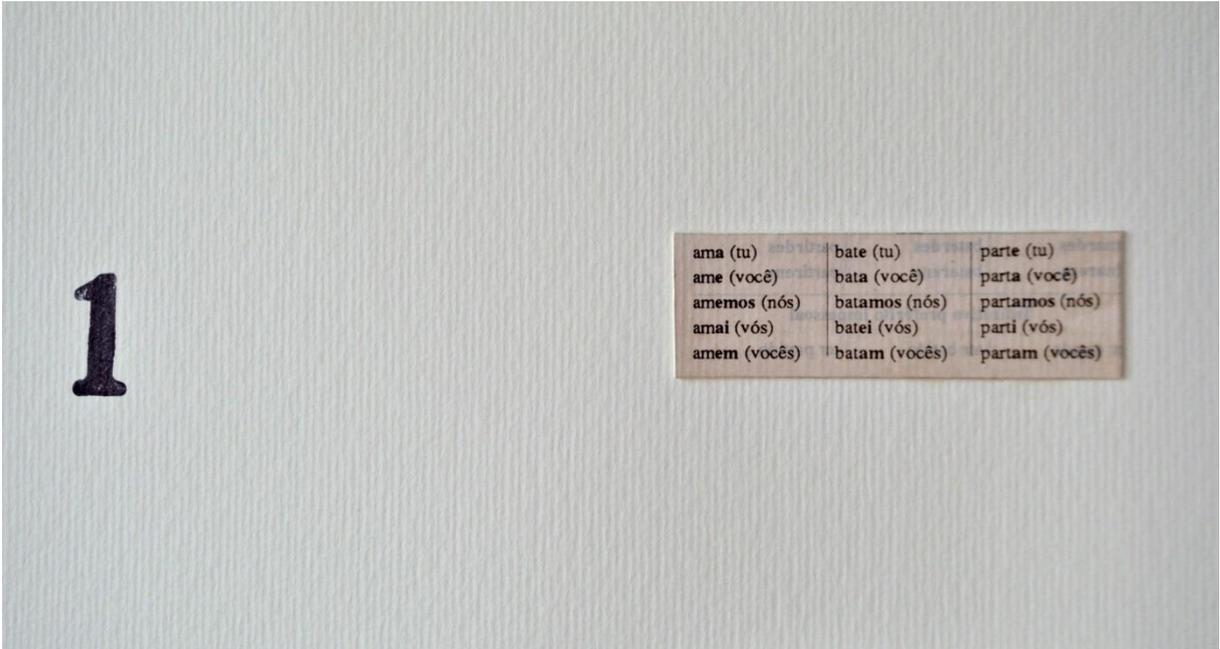


Fig. 62 e Fig. 63: *Temporais II*, detalhes.

terei amado	terei batido	terei partido
terás amado	terás batido	terás partido
terá amado	terá batido	terá partido
teremos amado	teremos batido	teremos partido
tereis amado	tereis batido	tereis partido
terão amado	terão batido	terão partido

2	não ames (tu)	não batas (tu)	não partas (tu)
	não ame (você)	não bata (você)	não parta (você)
	não amemos (nós)	não batamos (nós)	não partamos (nós)
	não ameis (vós)	não batais (vós)	não partais (vós)
	não amem (vocês)	não batam (vocês)	não partam (vocês)

Fig. 64 e Fig. 65: *Temporais II*, detalhes.

Neste segundo trabalho do díptico, os itens apresentados dizem respeito a uma opção, à incitação a uma escolha por parte do leitor/espectador. Diante do item 1, lê-se a conjugação do imperativo afirmativo dos verbos “amar”, “bater” e “partir”. Ao escolher o item 1, vê-se diante das três possibilidades de desdobramento que este caminho sugere, pela apresentação destes três verbos no pretérito mais-que-perfeito composto, no pretérito perfeito composto e no futuro do presente composto. Ao escolher o item 2, tem-se somente a escassez de uma negativa, dada pela conjugação do imperativo negativo.

Para o trabalho *Temporais II*, a seleção dos fragmentos retirados do livro de gramática escolar se deu de forma diferente. Pela primeira vez uma definição temática não permeou o processo de leitura e escolha dos fragmentos a serem retirados.

Ao passar, por acaso, os olhos na configuração gráfica das conjugações verbais do livro de gramática, minha atenção para as suas qualidades visuais fora despertada. A partir deste interesse visual, passei para a busca dos verbos que poderiam ajustar-se a uma proposição narrativa. “Amar”, “bater” e “partir” são verbos que dizem muito na construção do fio condutor de uma história.

A história que apresento em *Temporais II*, portanto, se aparece apenas como uma linha tênue no que concerne à tessitura de uma narrativa, surge carregada de significados que podem falar diretamente à subjetividade do leitor/espectador. Com esta configuração fragmentária, que é sugestiva, mas isenta de teor descritivo, objetivei uma visualização imaginária menos permeada pelo recurso da éfrase, dependente somente de associações livres e aberta a possibilidades múltiplas de interpretação.

2.3 Em que os caminhos se bifurcam no espaço e no tempo

A ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução.

Georges Didi-Huberman

Ao utilizar a literatura como matéria prima, em sua forma impressa, esta etapa da pesquisa consistiu, sobretudo, na apropriação literária. Por meio da reorganização de textos alheios, uma vez trazidos à dimensão íntima do artista, conferi-lhes novos significados. Em trabalhos como *Trajeto em Tempos Voláteis*, *Itinerários de Dentro*, *O Minotauro da Palavra* e *Temporais*, a apropriação de fragmentos elegidos a partir da determinação de um tema de interesse diz respeito à realocação de trechos literários em uma nova configuração, dada pela sua remontagem em um suporte artístico. Para esta atividade, também podemos utilizar o conceito de *adaptação*.

Na concepção de Linda Hutcheon, o procedimento da adaptação diz respeito a “uma derivação que não é ‘derivativa’ – uma obra que é segunda sem ser secundária” (HUTCHEON, 2006, p. 16). Portanto, de papel para papel, estes trechos selecionados são adaptados, e, deslocados de sua vida literária, passam a habitar uma narrativa diversa, ganhando novo sentido e nova função. Desta maneira, o ato da leitura dá lugar ao procedimento criativo, via montagem, e nesta nova composição, o leitor original se torna criador e cede espaço de fruição ao leitor/espectador; este se vê diante da possibilidade de reorganizá-lo em sua imaginação, interpretando o texto em confluência com os significados visuais que ele adquiriu em sua transposição para a plasticidade.

A respeito do emprego de textos alheios em uma construção autoral, Antoine Compagnon (2007, p. 58) aponta que, como fenômeno, “o texto é um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes, uma manifestação do gesto arcaico do recortar-colar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola)”. A partir da fala de Compagnon, pode-se depreender que o inverso é também admissível: a tesoura e a cola reúnem, por sua vez, as propriedades da caneta, de modo que, se o

processo de escrita não pode se isentar da incorrência da citação, o processo de reescrita por meio da colagem possibilita, por sua vez, a criação de textos autorais.

De acordo com esta linha de pensamento, todo o trabalho de escrita é sempre de reescrita (COMPAGNON, 2007, p. 41), ou seja, o texto autoral está intrinsecamente ligado à citação, e, portanto, partindo do pressuposto de que toda a literatura existente é uma citação, ou uma releitura de um texto primordial, a construção textual que se utiliza de fragmentos literários permite que o leitor abandone seu posto de receptor e passe a exercer, em certo grau, a função de autor.

Por meio da seleção e da organização dos recortes de fragmentos desejo tornar reconhecível a minha escritura como um discurso que abarca um valor visual. Qualidades visuais e qualidades da ordem da linguagem surgem em interdependência, ou seja, os trabalhos recusam o uso de elementos textuais simplesmente iconicizados, esvaziados de valor semântico, mas mantêm o interesse pelos aspectos visuais do texto porque ele não mais habita o suporte funcional do livro, sendo ressignificado pela experiência da colagem; com estas escolhas de procedimentos busco conferir ao processo de seleção, recorte, combinação e colagem um caráter de protagonismo.

O conceito de jogo aplica-se, ainda, como noção norteadora, sob a ótica de Ludwig Wittgenstein, no que concerne aos *jogos de linguagem*; Wittgenstein, ao apontar que a linguagem é a mediadora entre os homens, quanto ao entendimento das coisas, elucida que o conceito de jogo enquanto prática norteadora por regras se relaciona ao conceito de linguagem:

Na “práxis” do uso da linguagem, um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas; na lição de linguagem, porém, encontrar-se-á “este” processo: o que aprende “denomina” os objetos. Isto é, fala a palavra. (...) Chamarei também de “jogos de linguagem” o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada. (WITTGENSTEIN, 2005, p. 19).

Ao explicar que a mera denominação das coisas não é o suficiente para a compreensão das mesmas, funcionando como uma preparação para a descrição, Wittgenstein vai além, na relação entre jogo e linguagem: “a denominação não é ainda nenhum lance no jogo de linguagem – tão pouco quanto a colocação de uma

peça de xadrez é um lance no jogo de xadrez. Pode-se dizer: com a denominação de uma coisa não se fez nada ainda” (WITTGENSTEIN, 2005, p. 42).

A partir dessa delimitação entre denominação - o *nomear* as coisas - e descrição, é possível ordenar a parte mais significativa da minha poética como um ato de colocar a peça de xadrez no tabuleiro, à espera do reconhecimento da coisa, enquanto outra parcela corresponde ao lance no jogo de xadrez: convida-se o espectador a tomar partido no jogo, a *participar*, além de *reconhecer*.

Questões em torno da citação, da apropriação, da escritura, da autoficção e do jogo (como proposição participativa) têm sido cada vez mais incluídas e legitimadas na arte contemporânea. A partir das experiências seminais realizadas por poetas e artistas do final do século XIX e começo do século XX, preocupações de ordem visual e linguística se tornaram passíveis de investigação em abordagens interdisciplinares. O conceito de intertextualidade, estabelecido com base na noção de dialogismo, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1997), e, mais tarde reformulada por Julia Kristeva (2005), situa-se igualmente como conceito axial pertinente ao aprofundamento destas questões, pois depreende uma investigação dialógica, no sentido de intercâmbio de vozes e linguagens.

Ao lidar com este conjunto de conceitos e procedimentos localizáveis em meu trabalho, julgo imprescindível buscar (ou reconhecer) as referências, as ressonâncias e os diálogos que se apresentam entre a minha produção e o trabalho de artistas que já trilharam, ou ainda exploram os mesmos espaços de reflexão teórica e pesquisa prática.

A partir de artistas que repensaram as questões da arte, como Marcel Duchamp, movimentos posteriores, como a arte conceitual, com Sol LeWitt, Joseph Kosuth e os grupos *Art & Language* e *Fluxus*, traçaram as bases para que a linguagem se solidificasse como um território inesgotável para as investigações da arte contemporânea. Os trabalhos destes artistas e suas proposições desbravadoras em relação à coabitação do texto e da imagem foram experiências que fomentaram e respaldaram as produções posteriores, e assim o viés conceitual nos trabalhos que lidam diretamente com o texto e com a escrita se manteve e tem se renovado na contemporaneidade.

Dentre os artistas que desenvolveram poéticas passíveis de um diálogo aprofundado com minha pesquisa, destaco aqueles que, de alguma forma, se

utilizaram das questões linguísticas e literárias, e cujas investigações encontram pontos de encontro com as reflexões propostas neste trabalho.

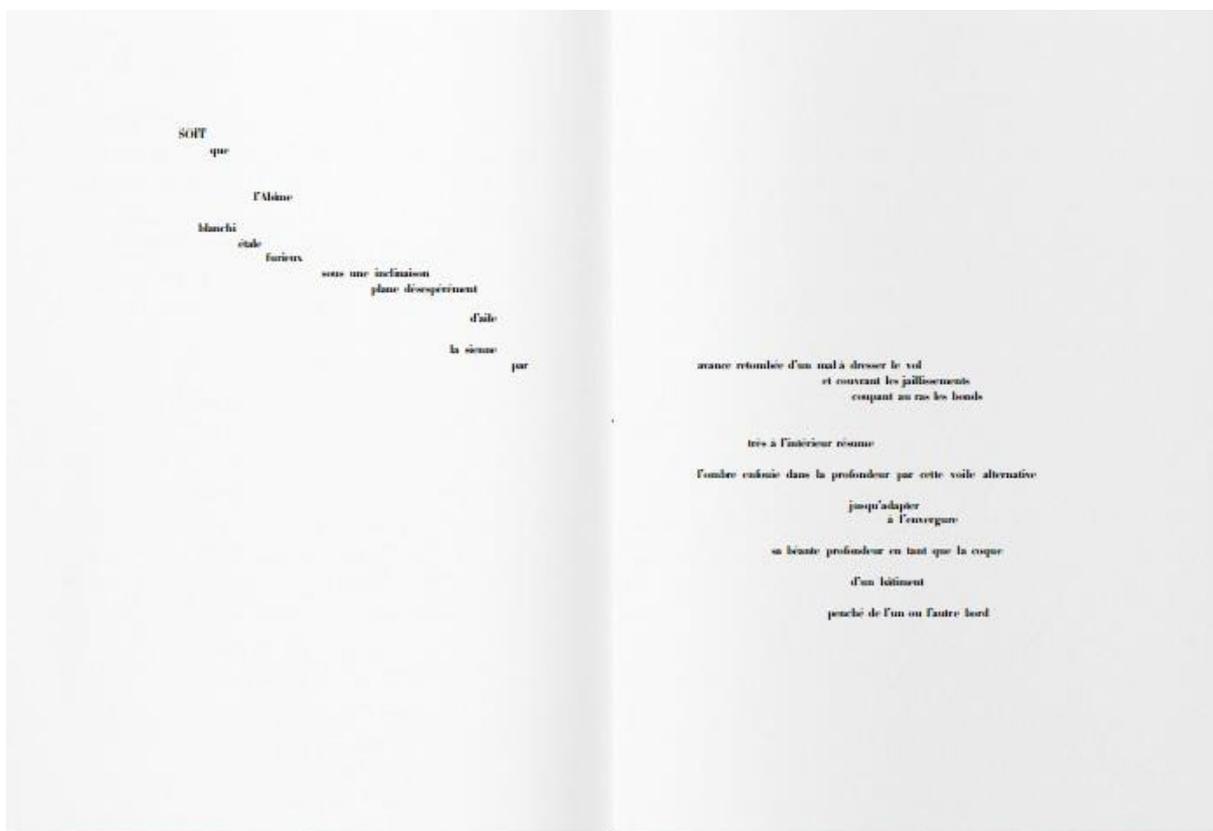


Fig. 66: Stéphane Mallarmé, páginas de *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, 1897.

Neste sentido, uma das figuras exponenciais da relação entre o visual e o verbal foi Stéphane Mallarmé, com seu *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, menção indispensável ao longo desta dissertação devido à importância histórica que representa para as questões que devo tocar em prol de um aprofundamento mais profundo e de uma maior compreensão do meu objeto de pesquisa. O espaço mallarmaico se situa como fonte constante de reflexão e geração de ideias. A referência a ele está presente em todos os meus trabalhos, como uma possibilidade de expansão da página e valorização de cada um dos elementos que a compõem, desde os aspectos semânticos do texto à sua visualidade e aos intervalos, pressupondo a importância do espaço em branco para a significação.

Mallarmé abriu o caminho para toda a poesia visual realizada ao longo do século XX. Quanto às relações que podem ser apontadas entre o meu trabalho e a poesia visual, torna-se necessário assinalar alguns diálogos, ainda que as aproximações se deem mais no sentido de interesse pelo entrelaçamento do verbal e do visual, já que em minha pesquisa a questão da narrativa literária se situou como uma das preocupações centrais. A poesia visual, em grande parte, parece-me fazer o percurso contrário, que é o de trazer a visualidade ao poema, e não o de transformar o texto literário tradicional em objeto apropriado em suportes plásticos.

Com o surgimento da Poesia Concreta no Brasil, na década de 1950, desenvolveu-se um pensamento literário e artístico que tinha como proposição evidenciar as características sintético-ideogrâmicas, pondo de lado a construção de textos analítico-discursivos (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 97). Em minha proposta artística, o caráter analítico-discursivo tem sido posto em evidência, e a investigação da espacialidade com o uso das palavras se dá em um nível semântico que *acompanha* o visual, enquanto nos poemas concretos, por exemplo, o nível visual surge *amalgamado* ao semântico. Quando os poetas concretos se referiam à hibridização do verbal e do visual, eles focavam suas preocupações na promoção de um texto ideogrâmico, onde a imagem é ativada pela *forma* do poema. Minha proposta, em contrapartida, diz respeito à hibridização do conteúdo do texto com a espacialidade, pressupondo uma ambiguidade na composição, pois o fragmento textual pode ser apreendido tanto como informação semântica quanto pode representar a marcação de um objeto no espaço. Desta maneira, em vez de evidenciar a *forma* do texto, na postura rigorosa abraçada pelos poetas concretos em sua fase mais ortodoxa, proponho a condução do foco para o *sentido* do texto, utilizando a frase tradicional, de origem não iconicizada, que, trazida à plasticidade, ganha existência ambivalente, ao mesmo tempo como elemento visual e como elemento discursivo.

Ainda assim, existem consonâncias que não devem ser deixadas de lado. Na teorização da poesia concreta brasileira, os irmãos Campos, trabalhando em parceria com Décio Pignatari, utilizaram o conceito de *paideuma*⁷, de acordo com a

⁷ O conceito de “paideuma” foi criado pelo etnólogo alemão Leo Frobenius (1873 – 1938) e diz respeito à concepção da cultura como um organismo vivo, em constante transformação. O termo provém da noção grega de *paideia*, que inicialmente estava atrelada à formação educacional de crianças, passando a significar, a partir do Período Clássico grego (IV. a.C.) a reunião de práticas educativas que formavam o rol de ideais de aprendizado daquela civilização, correspondendo à

acepção revista por Pound, a fim de ordenar seus predecessores conceituais. Debruçando-me sobre o *paideuma* dos pioneiros do grupo *Noigandres*, além de Mallarmé, encontrei relevância para a minha pesquisa na poesia do suíço Eugen Gomringer. *Die Konstellationen*, seu primeiro livro, de 1953, é considerado por estudiosos “o marco inicial da ‘poesia concreta’, ainda que esse nome não tenha surgido aí, mas sim no ‘Manifesto da Poesia Concreta’, do sueco-brasileiro Öyvind Fahlström, também de 1953” (MIRANDA, 2009).

Em Gomringer, a exemplo do poema *Silêncio* (Schweigen, 1953), espacialidade e valor semântico mantêm uma relação de interdependência: o vazio da página é posto em evidência, potencializando o sentido do silêncio.

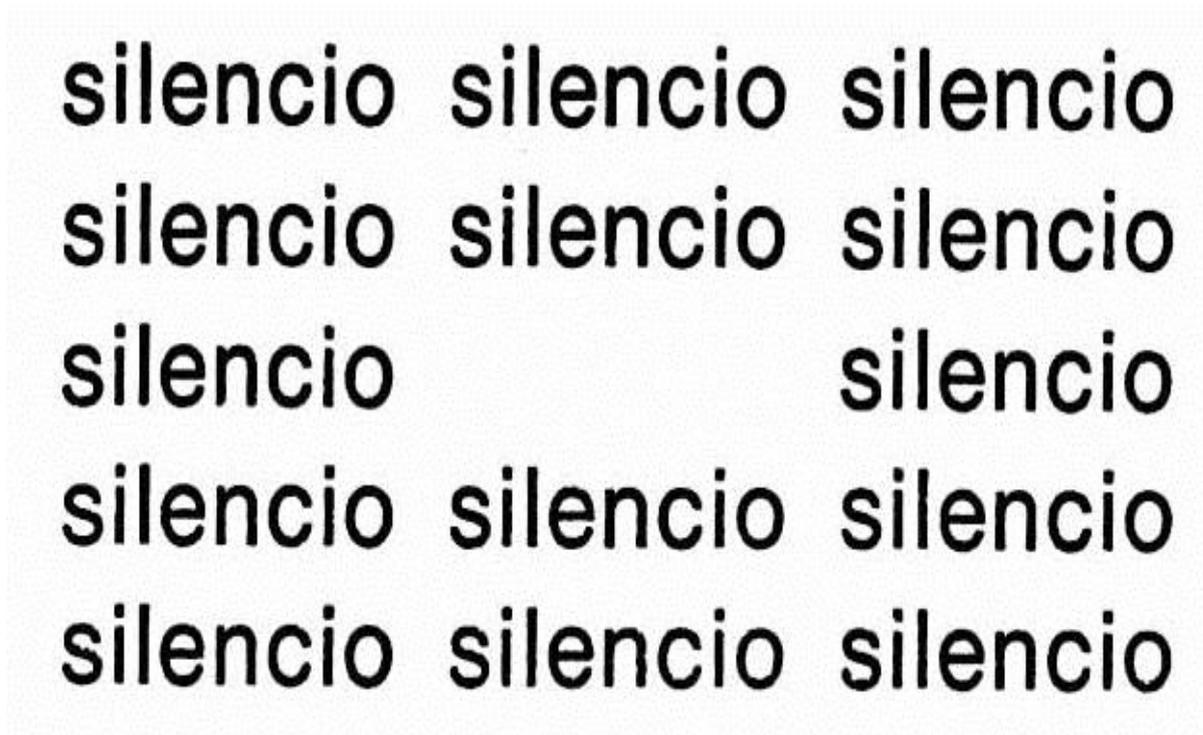


Fig. 67: Eugen Gomringer, *Silêncio*, 1954.

nossa noção de cultura. Ezra Pound foi responsável pela atualização do conceito, como: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (1973, p. 161).

A relevância do espaço mallarmaico, revisitado e atualizado por poetas concretos e evocado inúmeras vezes por realizadores da poesia visual, também foi alvo das investigações engendradas no contexto da arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. O poema-constelação de Mallarmé foi o mote de *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso: Imagem*, releitura realizada por Marcel Broodthaers em 1969. Broodthaers oblitera toda a significação semântica dos versos originais, substituindo-os por barras negras que impossibilitam a leitura e põem em evidência os aspectos gráficos e os espaços em branco, ou vazios, chamando a atenção para as relações visuais entre os elementos da página, o que está em concordância com a sua proposta artística, iniciada por meio da transfiguração plástica de sua obra literária.

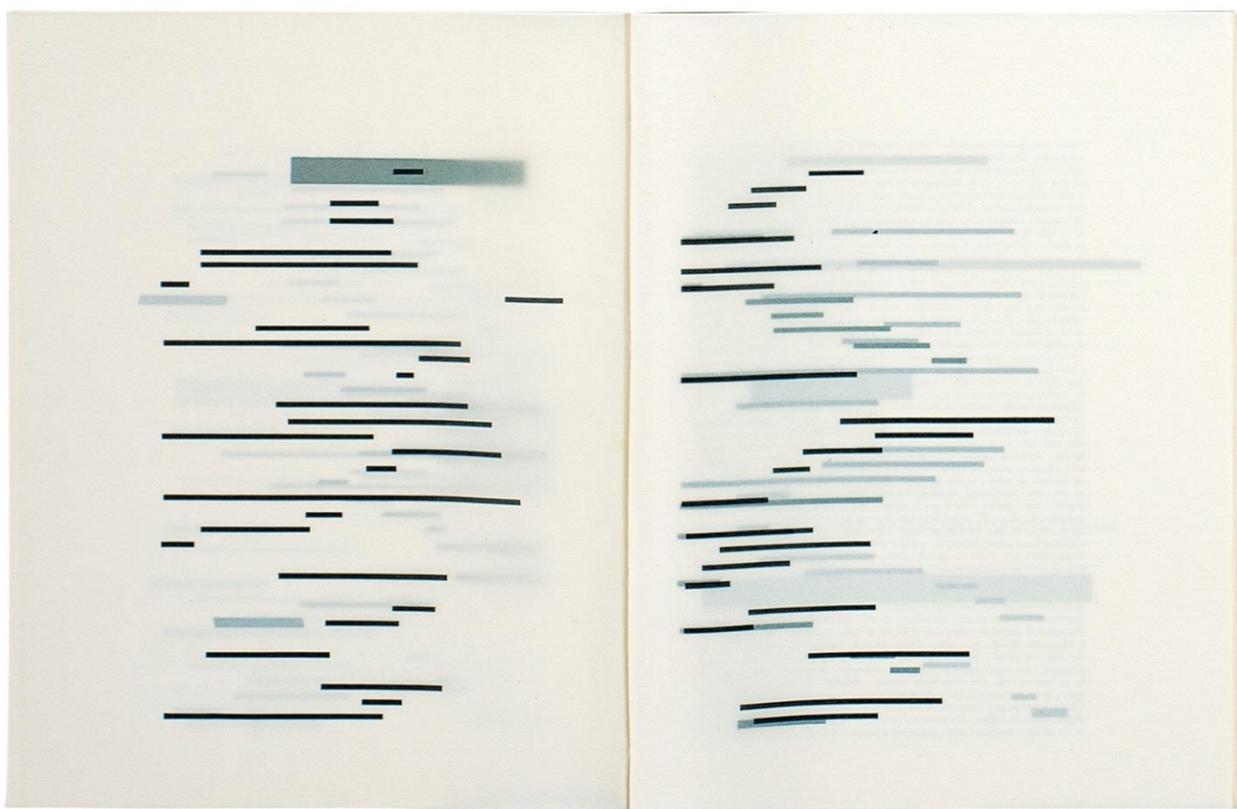


Fig. 68: Marcel Broodthaers, páginas de *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard: Image*, 1969.

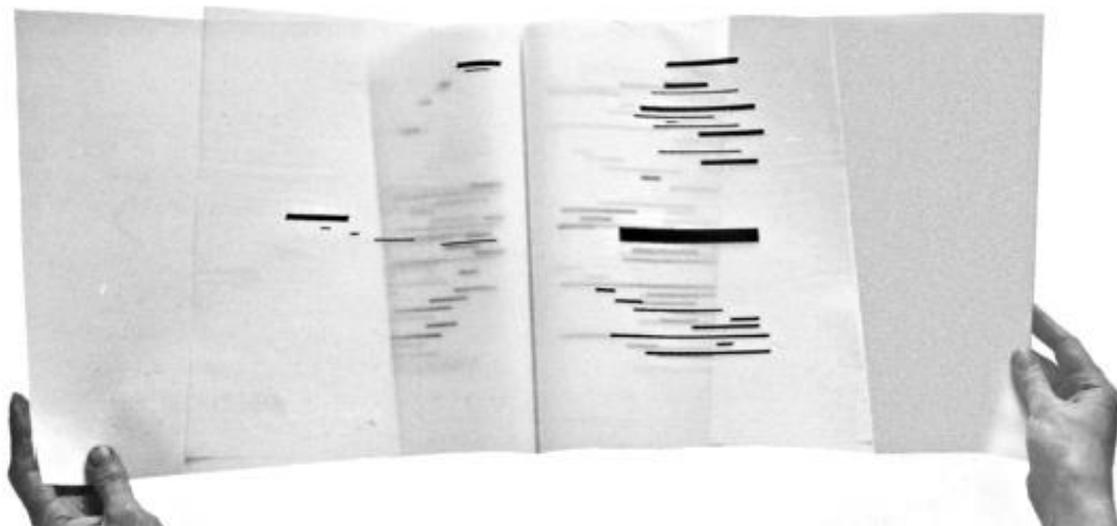


Fig. 69: Marcel Broodthaers, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard: Image*, 1969.

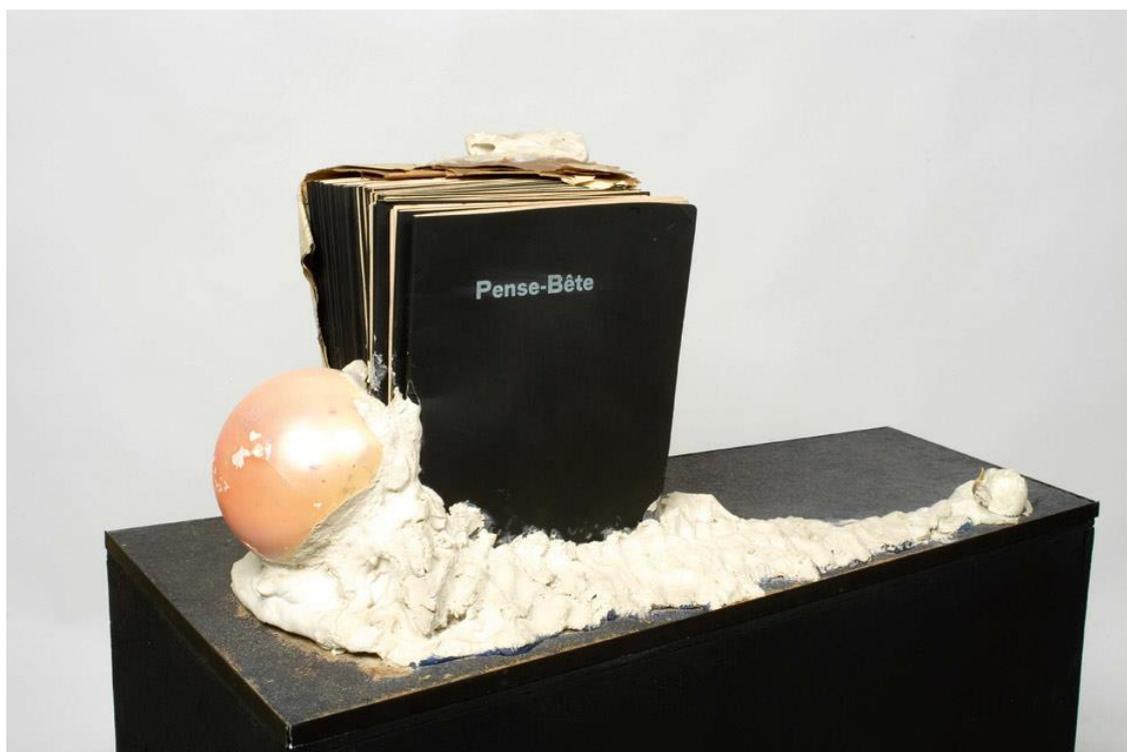


Fig. 70: Marcel Broodthaers. *Pense-bête*, 1964.

O “adentramento” de Broodthaers nas artes visuais se dá quando o então poeta, desiludido com a repercussão tímida de seu livro *Pense-bête* (1964) frente ao mercado editorial e à crítica, envolve em uma massa de gesso cinquenta exemplares da obra, criando uma escultura, trabalho visual que traz, literalmente, a literatura em seu cerne.

Vindo de uma trajetória literária, o ingresso de Broodthaers nas artes representa para mim um ato intrinsecamente análogo aos meus interesses artísticos. Influência determinante para reflexões de caráter processual e conceitual no meu trabalho, este artista realizou uma transição alavancada pelo desejo de indivisibilidade da imagem e do texto, lançando, em um momento em que o cenário artístico se voltava para as propostas conceituais, provocações e questionamentos pertinentes às discussões acerca deste diálogo.

Ainda no âmbito da arte conceitual, Joseph Kosuth elevou as discussões sobre arte e linguagem tanto em seus textos teóricos quanto em suas obras visuais. A série *Protoinvestigações*, da qual faz parte a obra *One and Three Chairs*, de 1965, evocando Duchamp, buscava a afirmação de que qualquer objeto, deslocado de sua função usual e inserido num contexto artístico, adquiria legitimação artística. Partindo deste conceito de apropriação, Kosuth trabalhou com inúmeras citações literárias, linguísticas e filosóficas.

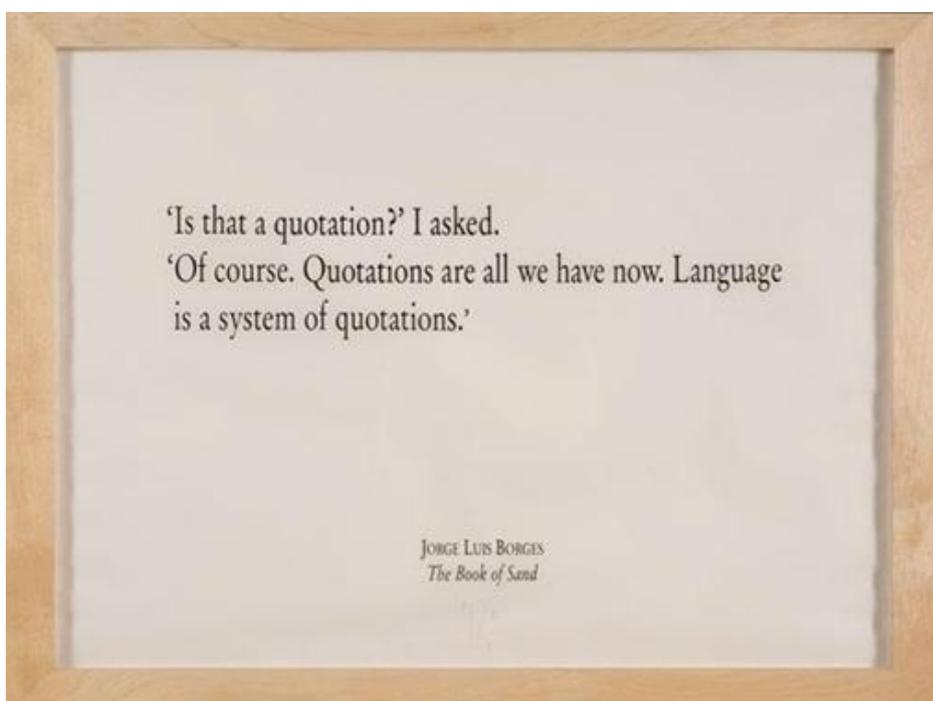


Fig. 71: Joseph Kosuth, *Jorge Luis Borges (Book of Sand)*, 1995.

Em *Jorge Luis Borges (Book of Sand)*, de 1995, Kosuth apresenta uma citação de Borges, retirada do conto *O Livro de Areia* (1975), emoldurada. Na citação,

Borges lança uma questão a respeito da própria citação, o que Kosuth transforma em um jogo metalinguístico: “citações são tudo o que temos agora. Nossa linguagem é um sistema de citações”.⁸

O trabalho de Kosuth, que sempre destacou as experiências de ordem conceitual, colocando em segundo plano as questões de ordem estética, propõe uma série de questionamentos a respeito das problemáticas da arte, suas definições, sua função e recepção, a importância linguística, a questão da autoria e a sobreposição da ideia sobre o produto final.

A esse respeito, Sol LeWitt, valorizando a ideia como obra e declarando que a realização material seria apenas uma de suas possíveis manifestações, desenvolveu uma série de instruções escritas para que suas obras fossem confeccionadas por terceiros. Neste caso, mais uma vez, o leitor/espectador é chamado a se tornar parte ativa da criação.

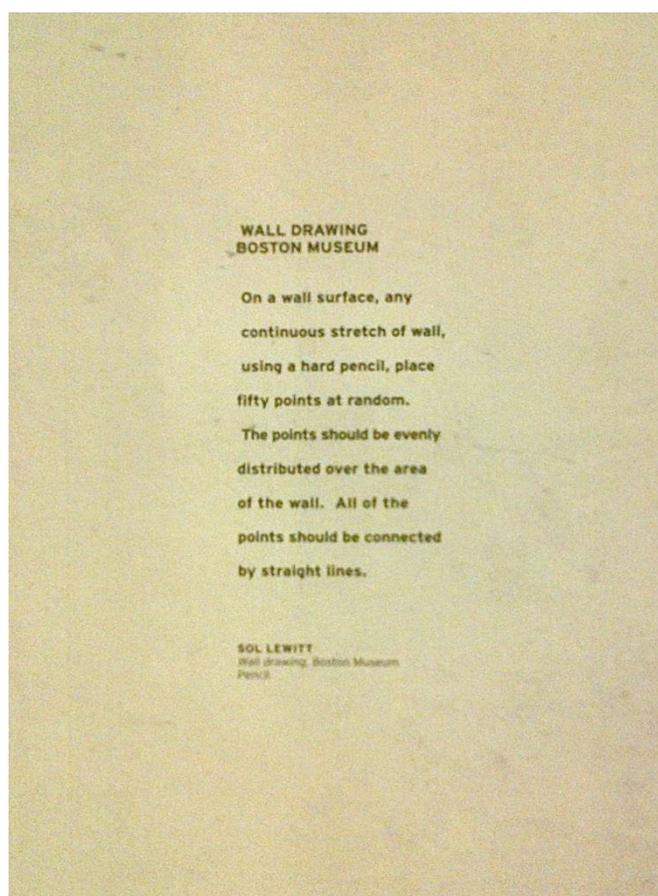


Fig. 72: Sol LeWitt, instruções para a obra *Wall Drawing #118*, 1971.

⁸ Tradução minha da versão em inglês utilizada por Kosuth: “Quotations are all we have now. Language is a system of quotations”.

Também parte do cenário conceitual dos anos 1960 e 1970, Yoko Ono, em seu livro *Grapefruit* (1964) apresenta uma série de textos que incitam o receptor a visualizar determinadas cenas e ações. Segmentos como *Snow Piece* e *Painting For The Wind* ilustram o caráter sugestivo presente nas indicações textuais que Ono desenvolve a fim de produzir imagens internas, ou seja, neste caso o leitor/espectador é convidado complementar a obra, que se constitui como imagem efêmera no processo de leitura e interpretação da mesma.

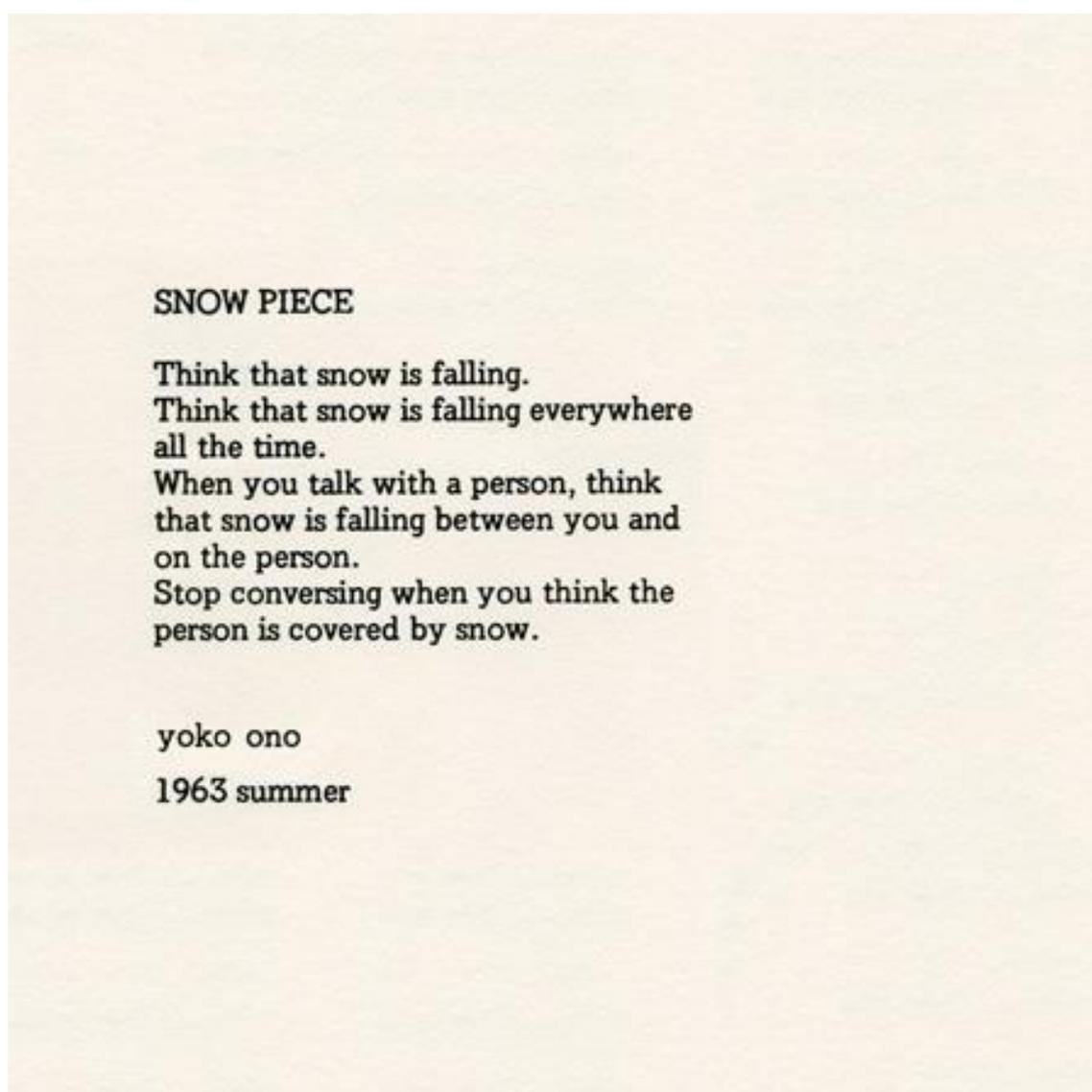


Fig. 73: Yoko Ono, *SNOW PIECE*, *Grapefruit*, 1964.

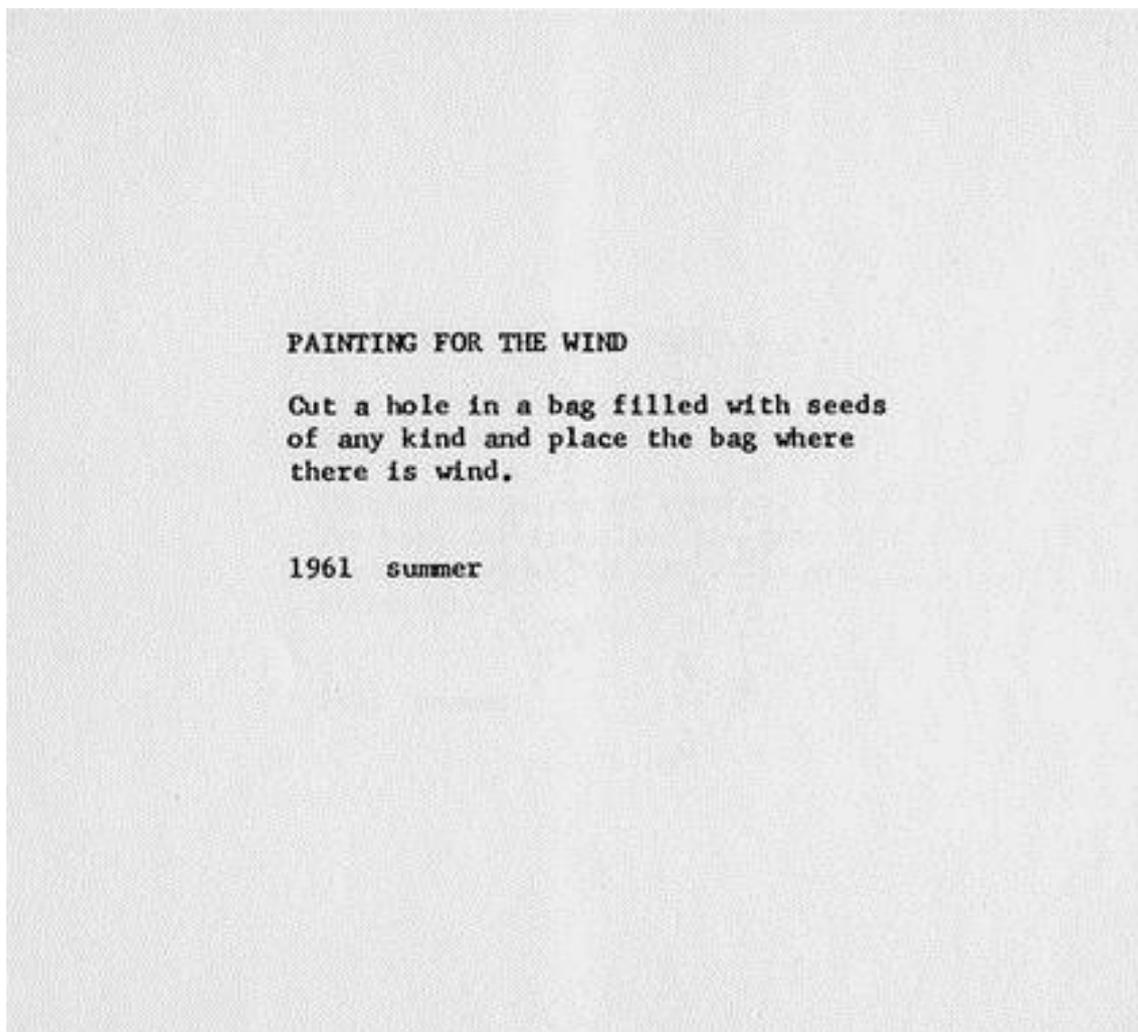


Fig. 74: Yoko Ono, *PAINTING FOR THE WIND*, 1961.

Os artistas que trabalharam na vertente da arte conceitual dos anos 1960 e 1970, no entanto, não se restringiram somente a repensar a linguagem e sua função na arte. Questões espaciais foram imiscuídas em proposições que também se ocupavam da questão linguística. O artista, e também poeta, Carl Andre, a esse exemplo, mostrou, na obra *now now* (1967) como a disposição de uma palavra indicativa de tempo (agora) repetida em um quadro dividido em quatro partes iguais poderia modificar a percepção espacial. Nesta obra, a temporalidade advinda do significado do texto é preponderante para uma sugestão de um deslocamento duplo, espacial e temporal.

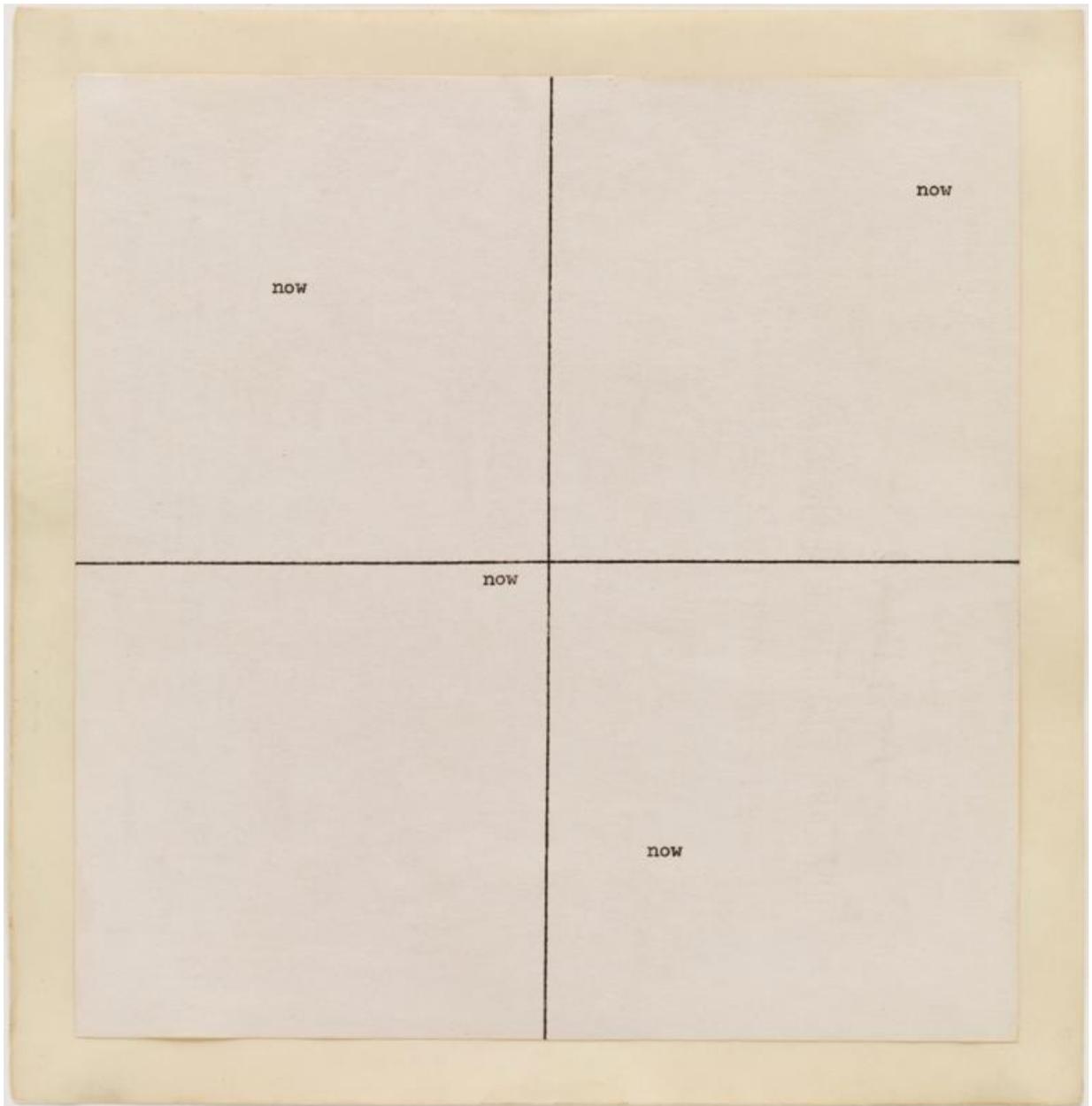


Fig. 75: Carl Andre, *now now*, 1967.

A relação entre a linguagem e o espaço também foi abordada amplamente pelo grupo Art & Language, fundado na Inglaterra em 1968 por Terry Atkinson, Harrold Hurrell, Michael Baldwin e David Bainbridge. Na obra *Map Not to Indicate: CANADA, JAMES BAY, ONTARIO, QUEBEC, ST. LAWRENCE RIVER, NEW BRUNSWICK, MANITOBA, AKIMISKI ISLAND, LAKE WINNIPEG, LAKE OF THE WOODS, LAKE NIPIGON, LAKE SUPERIOR, LAKE HURON, LAKE MICHIGAN, LAKE ONTARIO, LAKE ERIE, MAINE, NEW HAMPSHIRE, MASSACHUSETTS, VERMONT,*

CONNECTICUT, RHODE ISLAND, NEW YORK, NEW JERSEY, PENNSYLVANIA, DELAWARE, MARYLAND, WEST VIRGINIA, VIRGINIA, OHIO, MICHIGAN, WISCONSIN, MINNESOTA, EASTERN BORDERS OF NORTH DAKOTA, SOUTH DAKOTA, NEBRASKA, KANSAS, OKLAHOMA, TEXAS, MISSOURI, ILLINOIS, INDIANA, TENNESSEE, ARKANSAS, LOUISIANA, MISSISSIPPI, ALABAMA, GEORGIA, NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, FLORIDA, CUBA, BAHAMAS, ATLANTIC OCEAN, ANDROS ISLANDS, GULF OF MEXICO, STRAITS OF FLORIDA, de 1967, Atkinson e Baldwin apresentam uma transgressão das delimitações padronizadas do espaço cartográfico, obliterando de um mapa todas as áreas geográficas que ele continha inicialmente, e mantendo apenas as representações gráficas referentes aos estados americanos de Iowa e Kentucky.

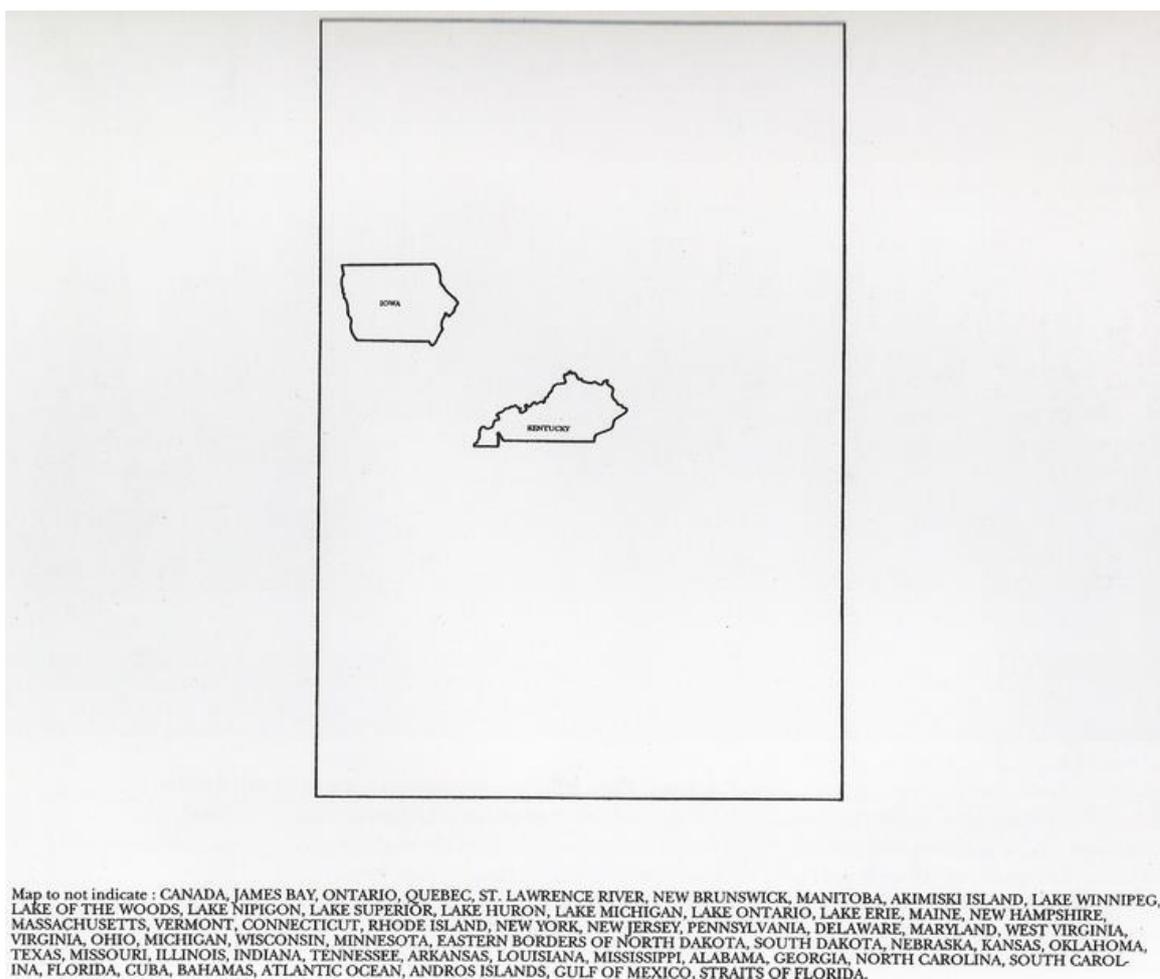


Fig. 76: Art & Language, *Map not to Indicate...*, 1967.

Com a instauração do vazio onde antes constavam marcas referenciais de localizações geográficas, as áreas mantidas passam a carregar um significado de isolamento, como lugares à deriva, sem fronteiras e sem orientação determinada. As áreas removidas, no entanto, continuam reverberando no espaço que uma vez ocuparam, e são trazidas à visualização por meio do texto, ou seja, da participação da linguagem nas representações cartográficas. Desta maneira, o título se torna tão relevante quanto o conteúdo visual, e se constitui como parte essencial da obra. De forma similar à proposta de *Map Not to Indicate...*, em meu trabalho com a espacialidade da página, os vazios carregam a latência de ocupações que, se são negadas à visualidade, são ativadas significativamente pela presença da linguagem escrita.

No que concerne ao uso do texto, valorizado sobretudo em seu caráter semântico, encontro na obra de Jenny Holzer identificação com sua relação com as palavras, e seu interesse pela questão da leitura. A artista se debruça sobre questionamentos em torno do que a leitura pode representar, se deslocada da jurisdição do livro e trazida para a dimensão da arte, enquanto discurso que convida à reflexão, e enquanto componente de uma obra visual.

Com seus *Inflammatory Essays* (1979–82), Holzer abandonara uma produção voltada para a pintura abstrata, a fim de desenvolver, por meio do texto, um discurso capaz de atingir um público maior do que aquele frequentador de galerias e museus. Assim, sua poética passara a ser calcada na potencialidade das interpelações verbais, notadamente de caráter crítico e provocador, evidenciado nos *Inflammatory Essays*, que consistiam em uma série de cartazes colados pela artista nas ruas de Nova York. A cada semana, Holzer colava um novo cartaz, que se diferenciava do anterior pela cor da impressão. Desta forma, o público – neste caso, os transeuntes da cidade – ficaria ciente, por meio da cor, de que um novo cartaz surgira. Estes cartazes eram preenchidos por textos cujo teor variava de uma ordem política ou científica para um viés interpessoal, e a ideia era que eles não refletissem, necessariamente, as visões pessoais da artista, e sim pensamentos em consonância com variados posicionamentos coletivos no tocante a diversos assuntos.

Para a escritura destes textos, Holzer presou por uma abordagem extremista, em que os conteúdos apresentados eram desenvolvidos de forma a presentificar influências do pensamento de Trotsky, Hitler, Mao, Lenin e Emma Goldman.

O objetivo de Holzer era escrever sobre temas espinhosos, em tom desafiador, e incitar a população de Manhattan, centro econômico que abriga a elite nova-iorquina, a reflexões mais aprofundadas e questionadoras em relação a assuntos tabus, como disparidades de classe, gênero e raça, tomadas de poder, sexualidade, violência, consumo e niilismo.

***RUIN YOUR FUCKING SELF BEFORE
THEY DO. OTHERWISE THEY'LL
SCREW YOU BECAUSE YOU'RE A
NOBODY. THEY'LL KEEP YOU
ALIVE, BUT YOU'LL HAVE TO
CRAWL AND SAY "THANK-YOU" FOR
EVERY BONE THEY THROW. YOU
MIGHT AS WELL STAY DRUNK OR
SHOOT JUNK AND BE A CRAZY
FUCKER. IF THE RICH GUYS WANT
TO PLAY WITH YOU, MAKE THEM
GET THEIR HANDS DIRTY. SEND
THEM AWAY GAGGING, OR
SOBBING IF THEY'RE SOFT-
HEARTED. YOU'LL BE LEFT ALONE
IF YOU'RE FRIGHTENING, AND
DEAD YOU'RE FREE! YOU CAN
CHANGE THE RADIANT CHILD IN
YOU TO A REFLECTION OF THE
SHIT YOU WERE MEANT TO SERVE.***

Fig. 77: Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*, 1979-82.

**A CRUEL BUT ANCIENT LAW
DEMANDS AN EYE FOR AN EYE.
MURDER MUST BE ANSWERED BY
EXECUTION. ONLY GOD HAS THE
RIGHT TO TAKE A LIFE AND WHEN
SOMEONE BREAKS THIS LAW HE
WILL BE PUNISHED. JUSTICE
MUST COME SWIFTLY. IT DOESN'T
HELP ANYONE TO STALL. THE
VICTIM'S FAMILY CRIES OUT FOR
SATISFACTION, THE COMMUNITY
BEGS FOR PROTECTION AND THE
DEPARTED CRAVES VENGEANCE
SO HE CAN REST. THE KILLER
KNEW IN ADVANCE THERE WAS
NO EXCUSE FOR HIS ACT, TRULY
HE HAS TAKEN HIS OWN LIFE.
HE, NOT SOCIETY, IS
RESPONSIBLE FOR HIS FATE. HE
ALONE STANDS GUILTY AND DAMNED.**

Fig. 78: Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*, 1979-82.

A importância do texto, na obra de Holzer, difere-se da forma como o mesmo está situado em meu trabalho, já que a produção da artista possui um cunho político e seus escritos, nesse sentido, buscam levantar discussões e agir no pensamento coletivo, com o intuito de provocar conflitos ideológicos e reflexões comportamentais, enquanto minha poética consiste em situar a leitura como parte de uma experiência que, além de ser semântica, preserva uma relevância estética. Se, em Holzer, o texto surge como discurso incitador, em meus trabalhos ele surge como recurso sugestivo de experiências subjetivas, que consistem muito mais na captação de estados de espírito e visualização de instantes efêmeros e passagens

memorialísticas, afastando-se do viés ideológico. Creio que ambas as trajetórias, no entanto, encontraram na expressão verbal uma via para a construção de poéticas que, se são distintas em finalidade, dialogam ao dependerem de um leitor/espectador para sua efetivação como obra.

Ainda em torno da questão da leitura, porém considerando o ato de ler não como um convite ao espectador, e sim como uma empreitada artística, cito a performance/instalação *Tropos* (1993), de Ann Hamilton, trabalho sensorial em que a artista, sentada diante de uma mesa em um salão vasto, coberto por crinas de cavalo, lê um total de quarenta e oito livros e os apaga, palavra por palavra, utilizando um pirógrafo. A fumaça expelida pela queima das páginas se mistura, assim, ao das crinas, produzindo um odor ocre que se espalha pelo ambiente. Nesta obra, a leitura é abordada como absorção física, e não apenas intelectual, e Hamilton promove o processo de reescrita de forma transfigurada, ou seja, ao queimar as palavras, a artista cancela sua materialidade original, mas possibilita outra, simbólica e, ao mesmo tempo, sensorial.

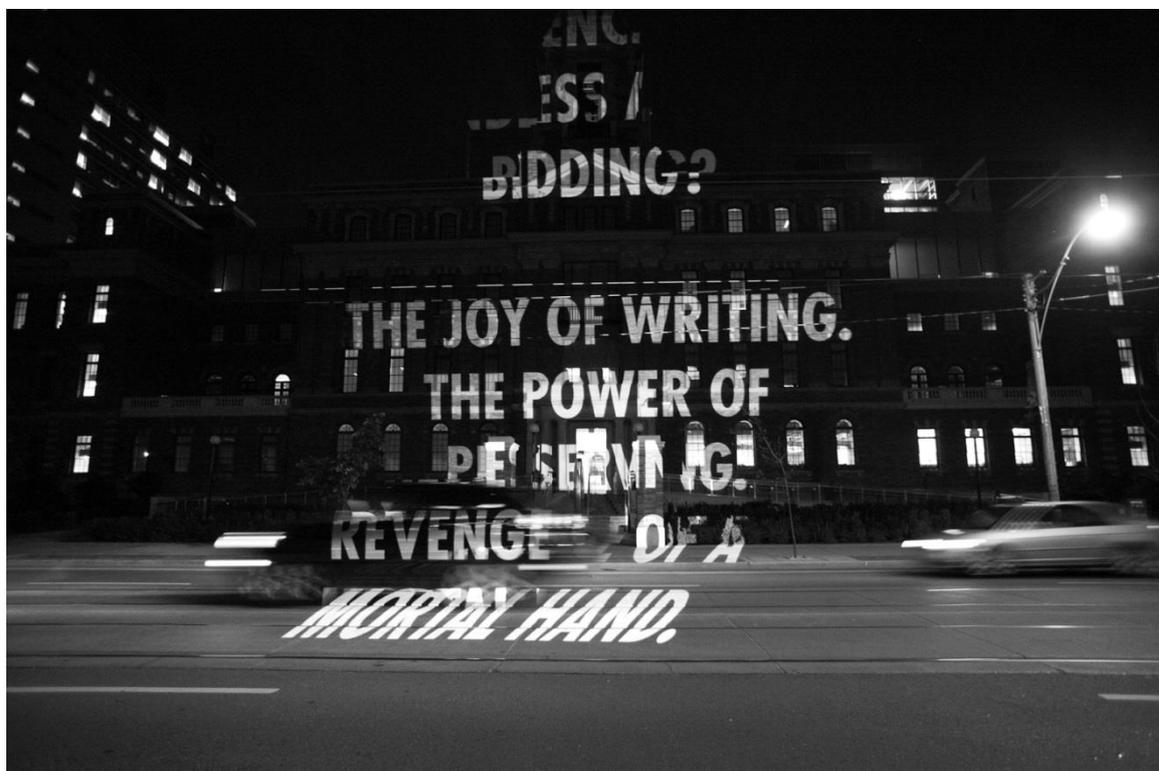


Fig. 79: Jenny Holzer, *PROJECTIONS*, Toronto, 2007.



Fig. 80: Ann Hamilton, *Tropos*, 1993.

AM I MY SOUL'S
SLEEPING BAG?

94

Fig. 81: Fischli & Weiss, *Questions*, 1981-2003.

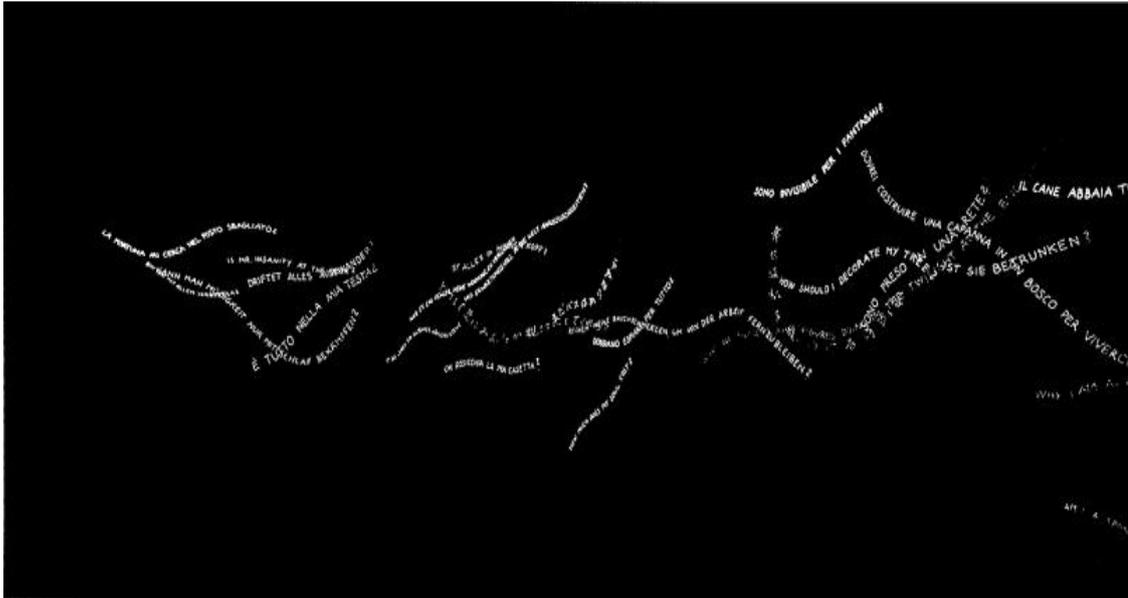


Fig. 82: Fischli & Weiss, *Questions*, 1981-2003.

A leitura e suas implicações, tanto em termos de construção imagética da coisa lida por parte do leitor/espectador, quanto em relação à sua capacidade de propor reflexões, também aparece em *Questions* (1981-2003), instalação do duo suíço Fischli & Weiss que consiste na projeção em *loop* contínuo de mais de 1000 slides contendo perguntas escritas à mão, com três questões projetadas de cada vez. O conteúdo destas indagações varia de motivos superficiais, de viés cotidiano ou onírico a questões subjetivas e profundas, de caráter filosófico: “onde estão minhas chaves?”, “o que aconteceu há 4.56 bilhões de anos?”, “eu posso restaurar minha inocência?”, são exemplos dos variados teores aparentes nas perguntas lançadas por Fischli & Weiss.

A aleatoriedade das combinações de perguntas e o processo que permite a visualização delas – blocos de três slides se dissolvem lentamente para dar visibilidade aos próximos cartões – conferem ao trabalho uma atmosfera de efemeridade, que é tanto visual, pois a caligrafia e o conteúdo de uma questão se dissipam diante do receptor, em néon, quanto de reflexão, porque o tempo de sucessão entre os blocos de perguntas impossibilita a ruminação efetiva de seu conteúdo, fazendo com que a memória eleja algumas em detrimento de outras, que podem ser facilmente ignoradas ou esquecidas. Outra característica do processo de

leitura oferecido pela obra é a estranheza que se estabelece a partir da relação de incoerência e descontinuidade entre as perguntas projetadas.

A intervenção à leitura também está presente na obra de Elida Tessler, artista que aborda a apropriação de obras literárias. Tessler desenvolve um trabalho cuja incisão sobre o volume impresso pode significar tanto a mutilação da página quanto a reescrita de um texto, vide suas obras *Meu Nome Também é Vermelho* (2009), e *Dubling* (2010). Na obra *Meu Nome Também é Vermelho*, a artista risca com um traço em vermelho todas as palavras, em um livro de Orhan Pamuk (*Meu Nome é Vermelho*, 2004) que não designam coisas da cor mencionada. Tessler marca as palavras sem apagá-las, elegendo fragmentos a serem preservados e por fim, põe em cheque a questão da autoria ao assinar a edição em que a intervenção foi realizada.

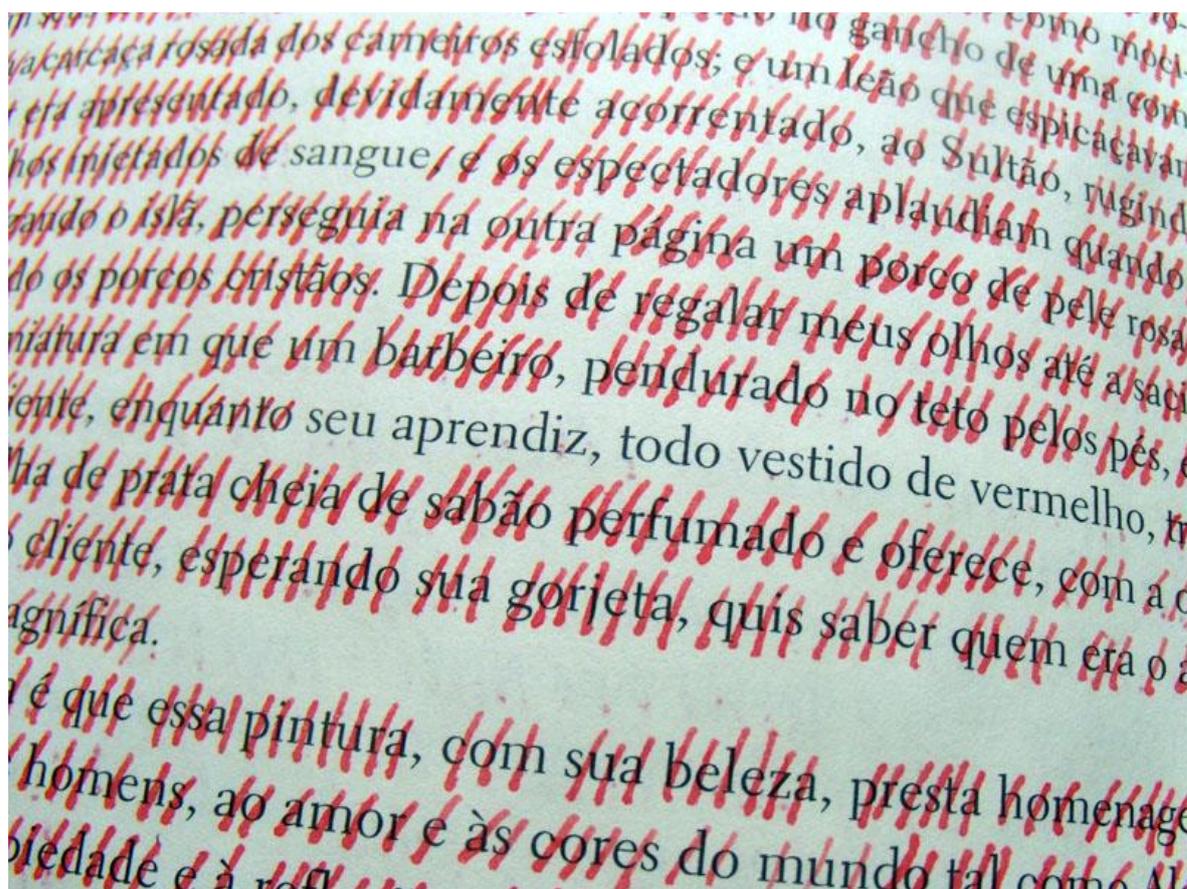


Fig. 83: Elida Tessler, *Meu Nome Também é Vermelho*, 2009.

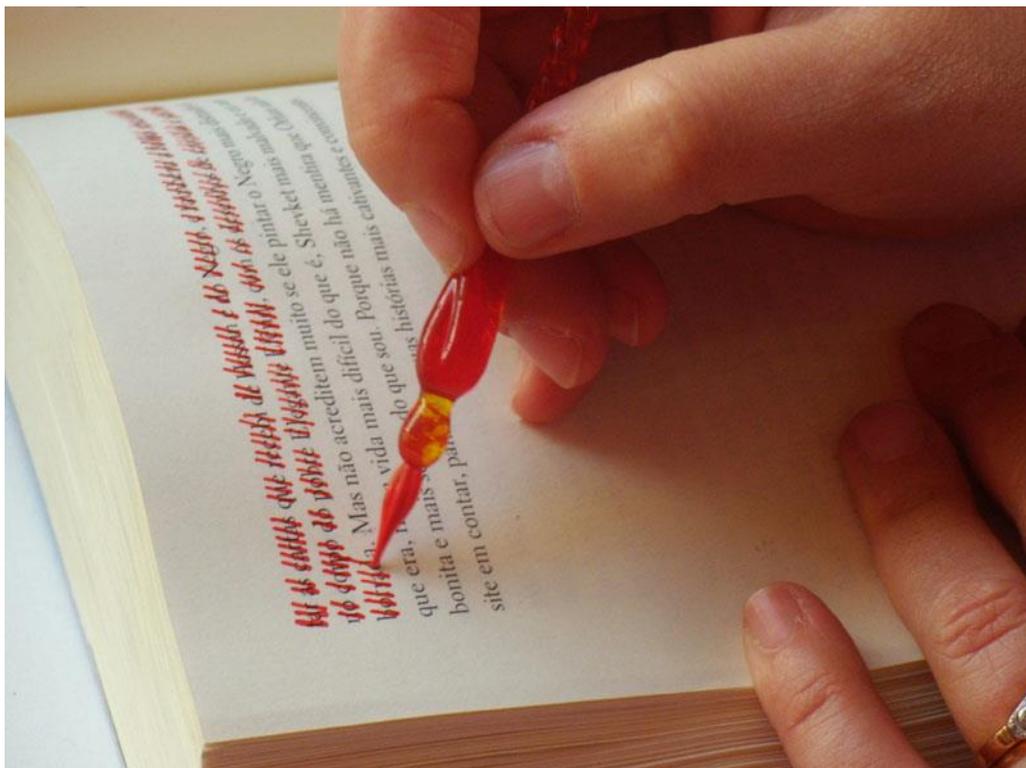


Fig. 84: Elida Tessler, *Meu Nome Também é Vermelho*, 2009.

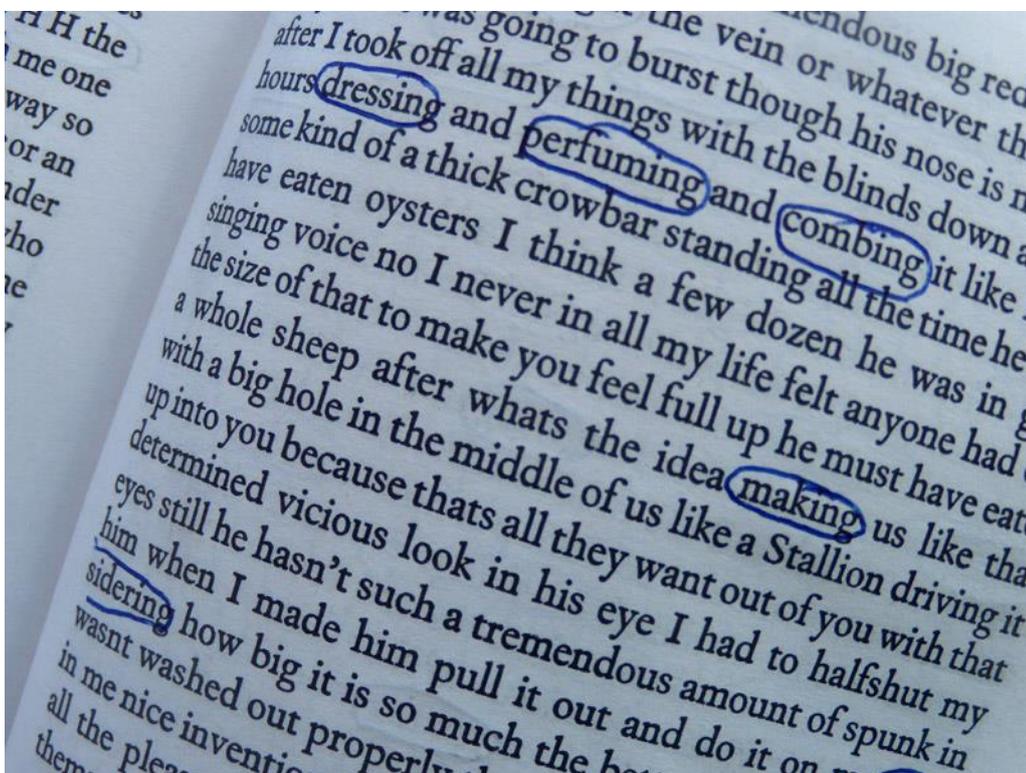


Fig. 85: Elida Tessler, *Dubling*, 2010.

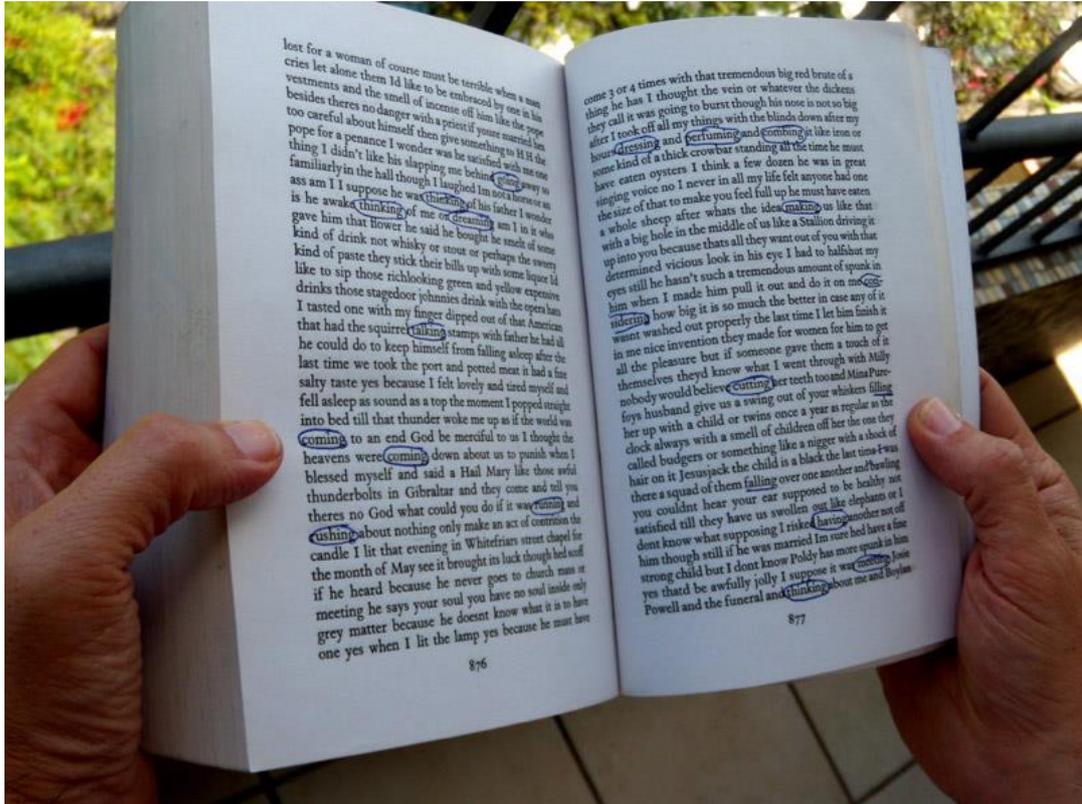


Fig. 86: Elida Tessler, *Dubling*, 2010.



Fig. 87: Rosana Ricalde, *Labirinto*, 2004.

Também centrada, em grande parte de sua produção artística, no diálogo entre o texto e a imagem, Rosana Ricalde trabalhou com a relação entre as palavras e o espaço, o fragmento, a colagem e apropriação literária. Em seu *Labirinto* (2004), Ricalde apresenta a estrutura de um labirinto a partir da disposição de recortes de fragmentos compostos pelas palavras “blind” e “blindness”. Desta maneira, o significado textual colabora para a apreensão de uma camada além da visualidade: ao reconhecimento do desenho que se forma pelo alinhamento dos fragmentos como um labirinto, soma-se a percepção, via leitura, de que o ato de percorrer este espaço intrincado está atrelado à cegueira. É uma forma de agregar ao objeto visual um discurso que ultrapassa a visualidade, tornando a leitura indispensável para a consolidação da proposta da obra.

O reconhecimento de um conjunto de obras e de artistas que conduziram suas pesquisas para caminhos com os quais meu trabalho encontra confluências é um processo aberto, que vai se constelando na medida em que a produção poética ganha forma e os questionamentos se apresentam no processo de ruminação das ideias. Ao entrever os aspectos que fazem com que essas obras dialoguem entre si e provoquem ressonâncias em minha poética, almejo não apenas a visualização do caminho já percorrido como uma circunscrição legitimada por proposições anteriores, mas também procuro gerar desdobramentos constantes e manter minha produção artística passível de transformações e aprofundamentos.

CAPÍTULO 3: PÁGINA-CONTINENTE

Os limites (...) entre o dentro e o fora, continente e conteúdo, realidade e ficção, filme, livro e quadro acabam por se emaranhar em uma rede de referências cruzadas, como se o mapa acabasse por cobrir todo o território.

Maria Esther Maciel

3.1 Em que o território se expande, mas não sem tremores

Que ponto do céu permite dizer claramente que se transpôs uma fronteira?

Michel Onfray

Quase sempre é necessário providenciar certo afastamento do artista em relação ao próprio trabalho. A ação do tempo demonstra-se pertinente no que diz respeito à elucidação de aspectos difusos e à confirmação de que, muitas vezes, o que escapa ao controle se apresenta como imprevisto que mais agrega do que desestabiliza, e que porventura a instabilidade se anuncia como fator bem-vindo.

Criação e reflexão se retroalimentam e me parecem estar de acordo no que concerne ao seu caráter de mutabilidade, flexibilizando-se quanto mais se tenta adentrar suas camadas. Se a transposição do pensamento para a sua materialidade artística é uma tarefa que enxerta a obra de vãos, reentrâncias e pontos de indeterminação, o que podemos dizer do movimento oposto, que é o de tatear sobre o terreno recém firmado da realização artística a fim de revisitar (ou reinventar) para esta criação sua contraparte conceitual?

Antes de tudo, a certeza absoluta do encerramento da obra jamais se dá ao artista afinado com a proposta lewittiana (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 206) de que o trabalho de arte é multifacetado em sua vida ulterior à visualidade, e que o resultado material acessível ao público é somente um entre inúmeras possibilidades de tradução. Seguindo esta vertente conceitual, de valorização da ideia sobre o

produto, vislumbro o manuseio deste discernimento a fim de traçar um paralelo com a reflexão do artista sobre o seu próprio trabalho. Desta maneira, o ato de escrever sobre a própria obra está condicionado a escolhas de tradução, ou seja, o artista deve buscar, entre variadas possibilidades de abordagem acerca de sua investigação, aquelas que tomarão a forma escrita de suas rumações. Tal escolha, como todas as escolhas, depreende a supressão de outras variantes possíveis, o que não significa que estas variantes não existam.

Com isto quero dizer que também o processo de aglutinação de ideias e procedimentos artísticos em um formato textual se transforma em atividade de seleção, montagem, combinação, transferência e adaptação. E que de maneira semelhante à criação de uma matéria plástica, a criação da matéria textual também está propícia aos imprevistos do acaso, e, mais ainda: parece que por vezes se põe insubordinada a enveredar-se por caminhos insuspeitos.

No que diz respeito ao processo desta escrita investigativa, creio que minha prática literária insistiu, ocasionalmente, em aproximar etapas descritivas de relatos e confissões, assim como conferiu potencialidades narrativas ao que deveria fazer as vezes de enunciado, vide a construção de matiz literária dos subtítulos que apresentam os conteúdos percorridos nos capítulos. Impulsionado por escolhas que buscam uma espécie vibração do meu processo artístico e literário na análise textual dos mesmos, apresento este terceiro capítulo imbuído da impressão de conclusão que possuem os textos literários, lembrando, evidentemente, da impossibilidade de encerramento de que prescinde a investigação artística. Tal qual a obra observada trata de dismantelar imediatamente as interpretações unívocas e de rechaçar seu próprio acabamento, a obra dissertada se nega a oferecer um percurso estável e a destinar as ideias à pretensão de um desfecho. Portanto, ainda que a práxis acadêmica venha a impelir o texto a adentrar um espaço de conclusão, quanto mais as reflexões são forçadas ao desenlace, mais elas se entrelaçam e se avolumam às ramificações. Deste modo, faz-se necessária a invenção de um fim, para que se protocole a cessão do discurso, quando o que se realiza, na verdade, é uma cisão abrupta, jamais um fechamento. Se o epílogo é recurso da ficção, gostaria de atingi-lo como o faz um texto literário que aponta indeterminações e indica desdobramentos mesmo após o ponto final.

Quanto às direções possíveis que o trabalho artístico toma para si em meio às elucubrações do artista, este capítulo trata de um deslocamento sugerido por ponderações a respeito de questões espaciais e, conseqüentemente, conceituais. A reflexão acerca da espacialidade em meu corpo de trabalho tornou vislumbráveis desvios em meu escopo de linguagens processuais e permitiu as ramificações temáticas que serão insinuadas como desdobramentos passíveis de gerar uma pesquisa futura.

Neste ponto da produção e da pesquisa teórica transportei minha abordagem da palavra na criação artística do nível do solo para a alternância dos platôs, e mais esta metáfora topográfica será explanada a seguir, na medida em que serão apresentados os trabalhos que compõem um capítulo decisivo em minha produção.

3.2 Em que nas planícies começam a despontar platôs

Outras vertigens: a perspectiva nos orienta a partir de pontos de fuga. Fugir para onde?

Elida Tessler

Pautado pela resolução de trabalhar o procedimento da colagem como linguagem propícia ao desenvolvimento da minha proposta artística, o corpo de trabalho apresentado até agora esteve circunscrito aos domínios do papel, material que desempenhou a função dupla de habitat (solo, terreno, ambiente) e habitante (elementos dispostos em determinado espaço, transeuntes).

As transições em minha produção artística podem ser sintetizadas por um movimento de redução, ou desbastamento de materiais devido à implicância dos significados atrelados ao seu uso constante. Em um primeiro ciclo, consciente de que alguns materiais que faziam parte dos meus experimentos iniciais acerca da palavra escrita na visualidade, como os vernizes e os esmaltes, estavam marcados de forma emblemática por sua utilização histórica na pintura, por exemplo, busquei uma atenuação de significados em concorrência e embate com a crescente relevância das composições semânticas do texto.

Após este primeiro movimento experimental, a colagem reivindicou seu lugar como linguagem mais pertinente para a realização dos meus projetos a partir do momento em que percebi em seus métodos próprios uma maior potencialidade em relação aos meus objetivos (selecionar, combinar e montar como propósito de ressignificar elementos são práticas em consonância com a carga histórica que esta linguagem emula).

A partir desta constatação, posta em exercício no período que se estende do final da minha graduação em Artes Plásticas ao final do primeiro ano do Mestrado, concentrei minhas reflexões e meu processo de trabalho em torno do ato de recortar/colar, cujo ponto axial é a experiência com o papel. Meu objetivo não era esgotar as possibilidades de realização das minhas propostas dentro do espaço da colagem: tratava-se mais de tatear um território e experimentar suas camadas de estabilidade, como também de instabilidade; enfim, perscrutar seu sedimento, avaliar suas cartografias.

Cartografar. Este foi o ponto que me conduziu ao avistamento de possibilidades de transformação na paisagem: propor o desenho do seu mapa a partir de um novo ângulo, compor seus elementos de forma a permitir que fossem entrevistas alternâncias de profundidades no terreno demarcado; este passou a ser o foco de uma nova etapa de investigação espacial.

Constatai então na prática o prognóstico de movimento cíclico que podia vislumbrar na produção dos artistas que compunham a vizinhança referencial do meu trabalho: há uma origem a que se retorna em algum ponto dos desdobramentos processuais e reflexivos, como uma fita de Möbius. Aqui, o ponto de ligação que torna duas extremidades uma só é Stéphane Mallarmé; mais especificamente, o que chamamos de espaço mallarmaico.

Creio que todo o artista que trabalha com a palavra e que se volta para a questão da página necessita visitar o poema *Um Lance de Dados...* Em seu *A Página Violada*, o pesquisador Paulo Silveira justifica o irrecusável retorno a Mallarmé como o reconhecimento de uma abertura no que concerne à ideia do suporte da escrita, ou seja, a página:

As pequenas revoluções da página somente teriam um novo grande impulso através de criadores fascinados com os ideais de Mallarmé e seu poema de 1897, *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*. Esse impulso

envolveria tanto o projeto gráfico como a literatura, na medida em que propunha novas dimensões de leitura. (SILVEIRA, 2008, p. 157).

A respeito dessa abertura espacial, Silveira (2008, p. 157) também aponta que Octavio Paz (1965, p. 43) identificava a ampliação da noção espacial em Mallarmé como um legado ainda maior do que a palavra, por ter conferido valor aos brancos, ou seja, ao silêncio eloquente que diz além do que podem dizer os códigos linguísticos.

Os espaços em branco, os intervalos entre um bloco de texto e outro, portanto, são fissuras no corpo da linguagem, são vãos que permitem entrever um abismo pleno de possibilidades, que convida ao preenchimento e que, por sua capacidade de conter (e completar) tudo quanto se possa imaginar dentre os marcos visuais e semânticos compostos pelos textos, é mais prolixo do que sucinto. Nestes espaços se pode ler sem palavras. É por meio deles que o leitor/espectador encontra finalmente uma brecha para adentrar a obra, habitá-la, enfim.

Situadas as minhas realizações com a palavra e a imagem em um âmbito que engloba e constantemente busca reavivar as questões trazidas pelo espaço mallarmaico, voltei minhas preocupações para as possibilidades de expansão da página, movido por uma necessidade de amplitude visual dos suportes no meu trabalho. Quando da transição de trabalhos como *Trajeto em Tempos Voláteis* (fig. 33 a 42) para trabalhos como *O Minotauro da Palavra* (fig. 52 a 55), por exemplo, pude verificar progressivamente a potencialidade da ampliação dos espaços em branco, pois estes espaços agregavam ao trabalho uma territorialidade mais condizente com os efeitos de dimensão espacial que o conteúdo textual dos módulos deveria suscitar. Em outras palavras, interessava-me cada vez mais tocar na questão da imensidão e do vazio, no percorrer uma área cuja extensão era sugerida por um módulo, até alcançar outra área, e o curso desta travessia poderia conter as mais variadas distâncias.

Mas como falar do imenso sem ampliar o perímetro de seu mapeamento? Esta questão de escala se tornou central e a urgência de sua resolução indicou também a necessidade de eliminar o enclausuramento proporcionado pelas margens. Era preciso aumentar as áreas limítrofes que, no papel, dificultavam meu projeto de dispersar os módulos de texto e torná-los de certa maneira submissos à amplitude do branco.

Por outro lado, a redução dos módulos de texto (em um primeiro momento essencial para que os intervalos espaciais fossem ressaltados) configurava-se como uma perda substancial das relações semânticas entre um módulo de texto e outro, fator que se constituiria como delimitador na execução de determinadas ideias, alçadas em arranjos textuais mais elaborados para a efetivação de sua escritura.

Diante dessas rumações, em grande parte fomentadas durante a produção em ateliê, o próprio espaço de trabalho começou a sugerir possíveis soluções. Tendo delimitado um tema para uma nova obra em papel (avistamentos à distância e territórios percorridos), e dispondo de determinada quantidade de recortes de frases do livro de gramática que utilizara em composições anteriores, iniciei o processo de seleção dos módulos que iriam fazer parte do trabalho. O conteúdo dos textos escolhidos dizia respeito a medidas de comprimento (20 m, 100 m, etc.), noções de distância (longe, muitíssimo longe) e proporção (mísero, imenso). Combinados a estas unidades indicativas de espaço, a sugestão de um fio narrativo se desenhava, agregando a temporalidade de uma ação.

O tema deste trabalho fora delineado desde o começo a partir da ideia de se tentar alcançar algo que está muito longe no espaço, e portanto, necessita de determinado tempo para ser atingido. Para que as impressões de desolação, imensidão e deslocamento fossem logradas de maneira mais aproximada com as minhas intenções, o papel de maior dimensão à minha disponibilidade me parecia impróprio, incapaz de conter uma ideia e uma imagem de espacialidade que se expande para os quatro cantos, sem enxergar limites. A obliteração das demarcações de divisas se tornou indispensável, e a resposta para esta busca de alargamento espacial se desanuiu na imagem da parede diante da minha mesa de trabalho, durante uma conversa com a minha orientadora, Prof^a Dr^a Nivalda Assunção de Araújo, que sugeriu a possibilidade de transposição do suporte do papel para a parede. A solução para a questão da expansão do suporte se mostrava promissora. O branco da superfície ampliado, o vazio passível de cartografia, a possibilidade de criar territórios mais vastos. A página.

No processo de experimentação das possibilidades de transferência dos módulos do suporte do papel para o suporte da parede, cheguei à conclusão de que uma nova superfície, mais ampla e constituída de um material diverso, exigia uma nova conformação do trabalho. Desta maneira, a ideia da colagem dos recortes

diretamente na parede/página foi imediatamente abandonada. Impulsionado pela constatação de que uma página ampliada permitiria que os módulos se relacionassem em uma extensão significativamente maior, o que, por conseguinte convidaria o leitor/espectador a experienciar a obra de forma menos direcionada (a dimensão do papel e também as molduras eram enquadramentos para o olhar), percebi a necessidade de repensar não apenas as relações de distância entre os módulos, mas também a possibilidade de acrescentar ao trabalho relações de profundidade entre cada módulo e a superfície da parede. Esta resolução permitiria uma alternância de profundidades, destacando determinadas passagens de texto e recuando outras. Para tanto, os módulos deveriam ser pendurados por algum material mais ou menos rígido que os perfurasse e sustentasse junto à parede, função que até então fora da cola. A solução foi utilizar alfinetes de cabeça, material que não possuía a rigidez e a espessura do prego, por exemplo, e que visualmente se ajustava de forma mais apropriada às dimensões e ao peso dos módulos.

A execução deste primeiro trabalho no âmbito da parede/página se deu durante uma exposição intitulada *Rastro, Risco, Ruído*⁹, que realizei em parceria com os artistas Paulo Vega Jr. e Rita Almeida, cujas inserções artísticas no campo da palavra apontam diálogos com a minha pesquisa. A ideia geral em torno desta exposição consistia em apresentar trabalhos que tocavam, em diferentes linguagens, em questões trazidas à tona pela palavra, ou ao menos perpassadas por ela, tais como arte e vida, memória e ficção, documentação e poesia.

De minha parte, apresentei nesta exposição alguns trabalhos realizados anteriormente, e aproveitei a oportunidade para por em prática as minhas experimentações com os módulos de texto diretamente na parede. Assim, a ideia já mencionada do tema das distâncias dentro de uma narrativa que buscava entrever temporalidades diversas em uma espacialidade expandida recebeu o título de *Epílogo*¹⁰, em uma alusão bastante direta aos textos literários.

Neste ponto, é preciso assinalar, mais uma vez, certa distinção entre a minha produção e o texto comumente literário, aquele que é assim classificado por

⁹ Exposição realizada na Galeria Espaço Piloto, da Universidade de Brasília, em maio de 2014.

¹⁰ De acordo com o E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coordenado por Carlos Ceia (2010), o termo “epílogo” diz respeito a: “Parte de um texto que constitui a sua conclusão ou remate, onde normalmente se dá a conhecer o destino final das personagens de uma história que se contou, o desfecho dos acontecimentos relatados, ou ainda as ilações finais de um conjunto de ideias que se apresentou ou defendeu. Em termos de localização no discurso, o epílogo coloca-se no lado oposto do prólogo, podendo assumir a forma de um apêndice.”

enquadrar-se em determinadas noções acerca do que comporta uma obra de literatura. Ao passo que a criação de textos poéticos e em grande medida narrativos é uma das instâncias inegáveis em meu trabalho, e que a literatura é uma potência de investigação e criação no âmbito das artes visuais que deve ser reconhecida, insisto no discernimento de que a minha produção literária e a minha produção visual são coisas distintas, e que para além da questão evidente da diferenciação das linguagens, as ideias que dão lugar aos meus textos literários se configuram de forma diversa das ideias que estão por trás da criação imagética.

Em relação às imagens/texto, a investigação espacial se instaurou como questão central, vide a relevância progressiva dos vazios, enquanto na criação literária as imagens são sugeridas exclusivamente pelas construções frasais, e os intervalos – os pontos de indeterminação de que fala Iser (1979, p. 101) - são potências da ordem do discurso, jamais da visualidade. Ainda no que concerne às construções textuais, nos trabalhos visuais elas provêm de uma apropriação de materiais impressos, ou seja, geram arranjos em que seus aspectos materiais (o papel onde o texto foi impresso, sua tipografia, tamanho e disposição na página) significam tanto quanto o conteúdo semântico. No que diz respeito à utilização do texto em obras da visualidade, Barthes afirma, em *O Rumor da Língua*, que o texto não pode mais estar confinado ao “domínio tradicional da ‘Literatura’” (BARTHES, 1988, p. 99).

Esclareço que um empreendimento de dessacralização da forma literária não interessa aos meus interesses de investigação. Não se trata de perseguir qualquer rompimento, cisão ou promoção de novas formas de texto. Projetos deste tipo já foram exaustivamente efetivados por inúmeros escritores e artistas ao longo do séc. XX, com razoável logro, das vanguardas históricas às produções contemporâneas. Trata-se de articular a escritura à visualidade. Como apontam Deleuze e Guattari, “a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13). Trata-se ainda de insistir em uma existência da vida literária dentro das artes visuais, postura que, na minha concepção, está de acordo com o pensamento de artistas como Marcel Broodthaers, Ann Hamilton, Jenny Holzer, Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster, entre tantos outros que viram

na literatura uma possibilidade latente não de coexistência, mas de amalgamento com as artes visuais.

Vale lembrar Octavio Paz, que viu no arrefecimento das práticas de rompimento com as formas vigentes, literárias ou artísticas, que proliferaram na modernidade, a comprovação de que ao mundo contemporâneo não cabe mais a chamada tradição da ruptura. Deste modo, a “crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (PAZ, 1984, p. 20), deu lugar a uma tradição da reverência. Tudo é revisitado, passível de citação, apropriação e releitura. A cisão deu lugar à costura, e, em vez de romper com a literatura, meu intento é costurá-la em um trabalho de imagem.

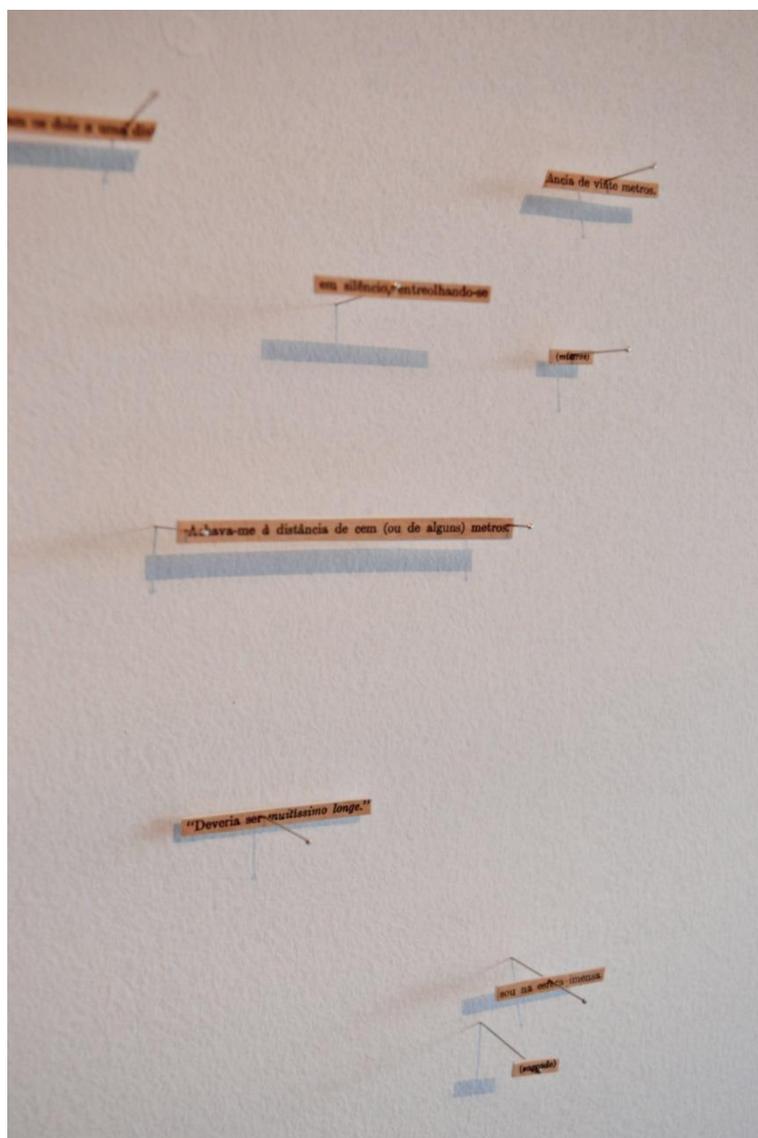


Fig. 88: *Epílogo*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e alfinetes. Dimensões variáveis, 2014.

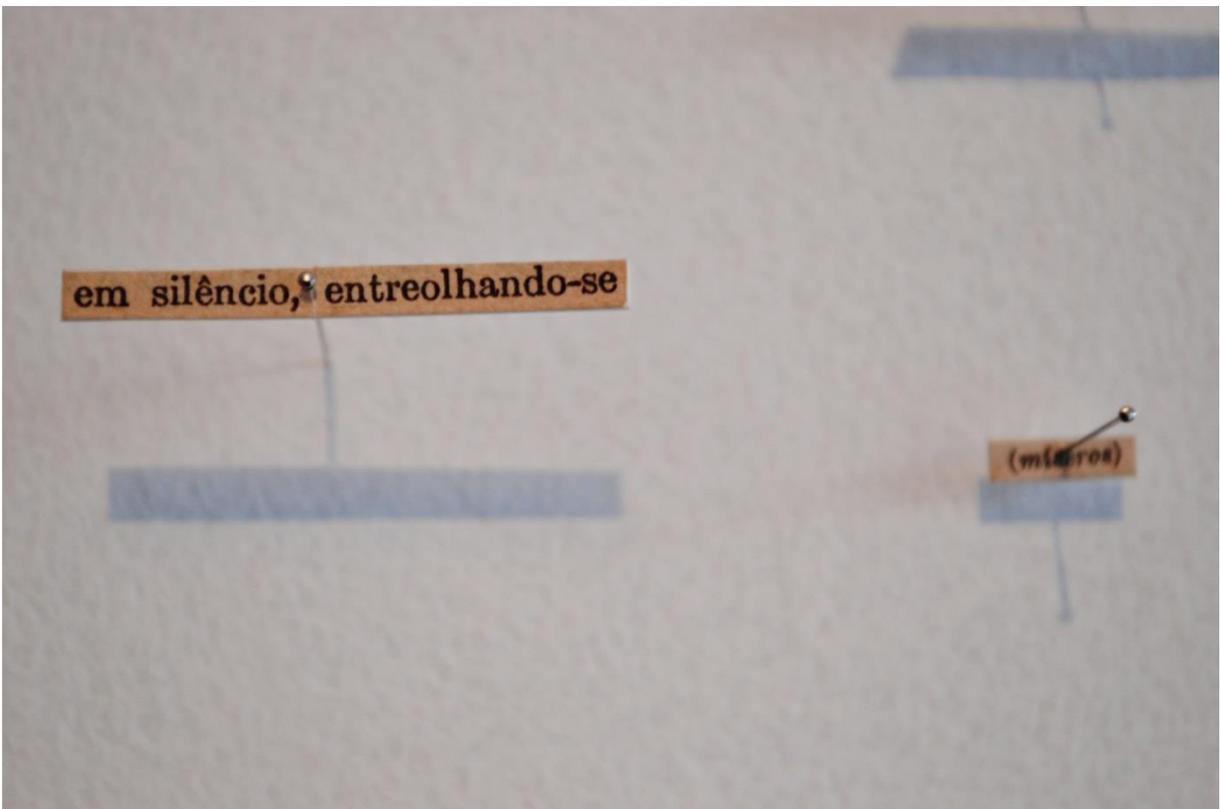
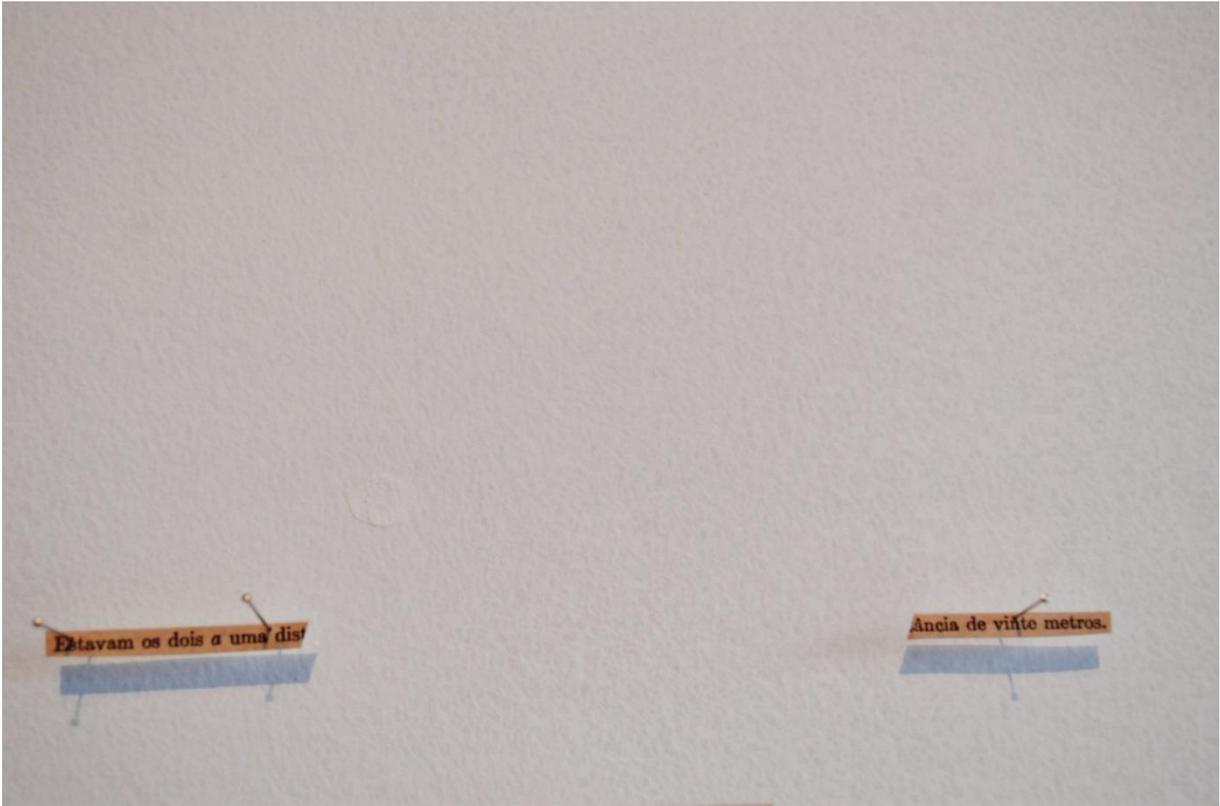


Fig. 89 e Fig. 90: *Epílogo*, detalhes.

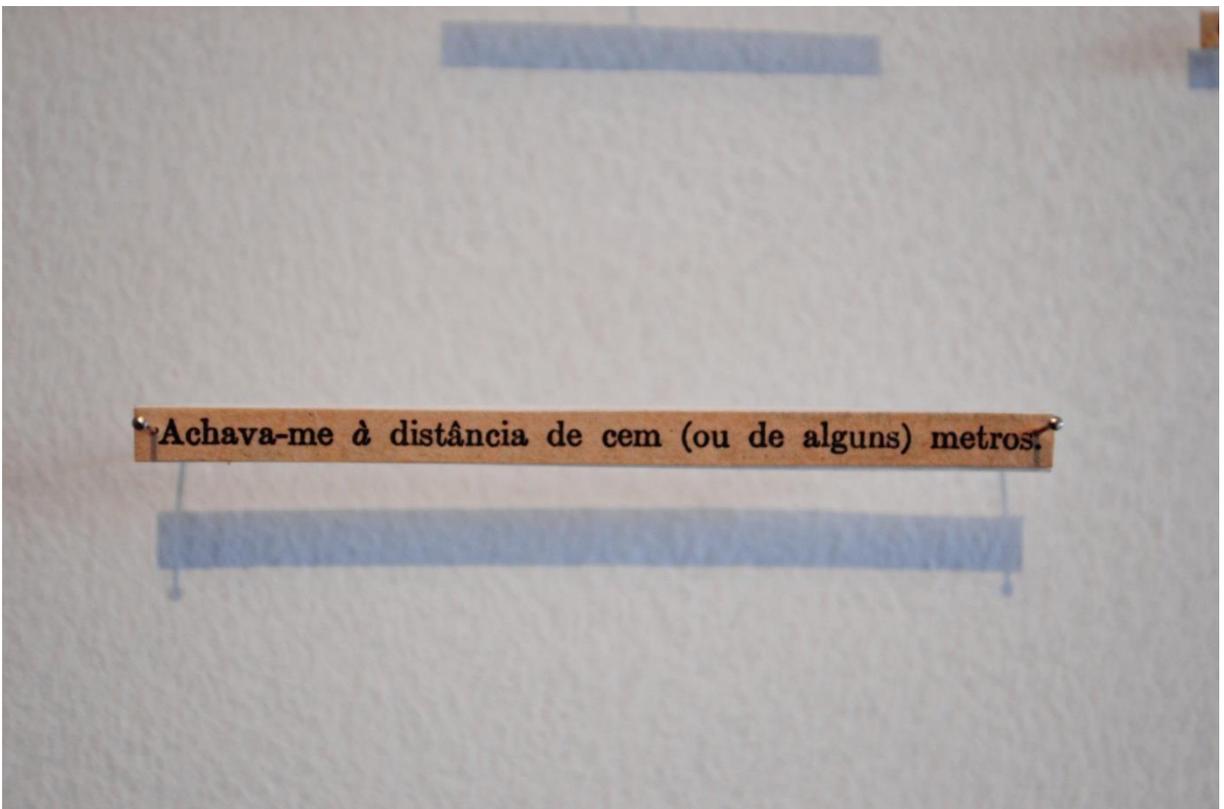
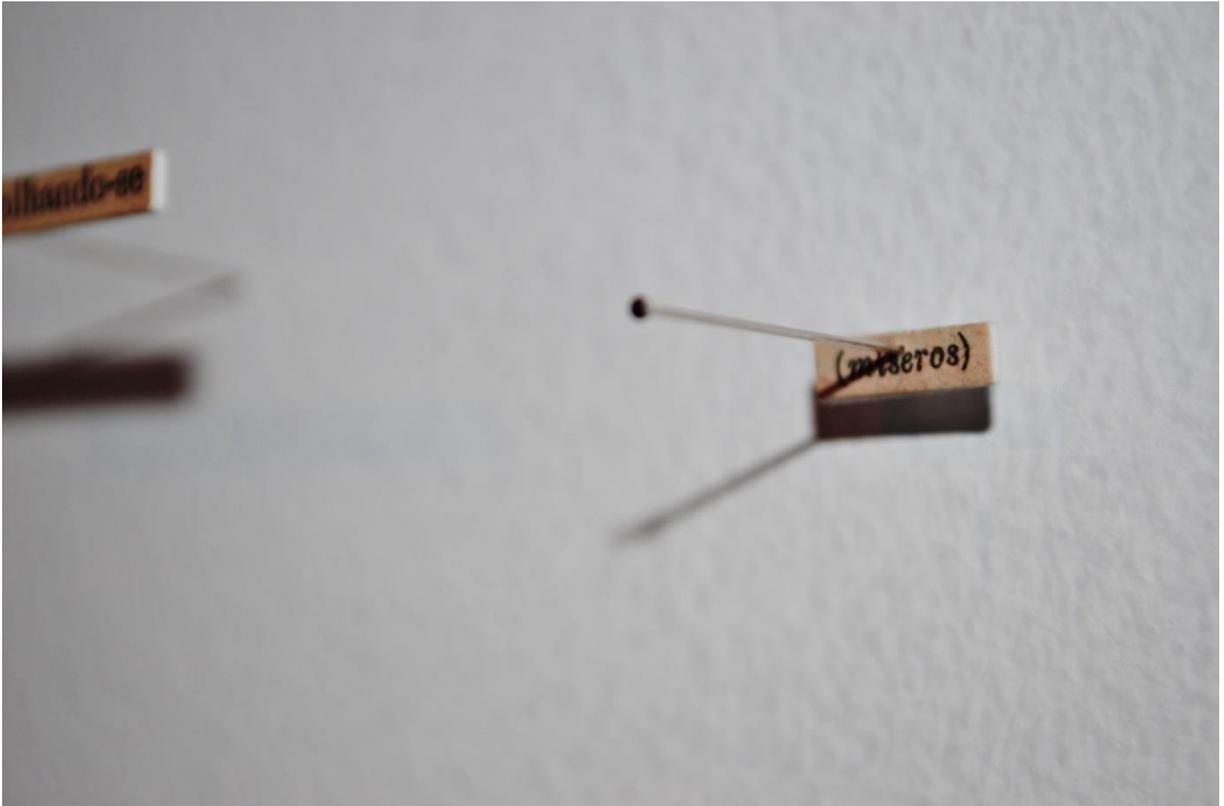


Fig. 91 e Fig. 92: *Epílogo*, detalhes.

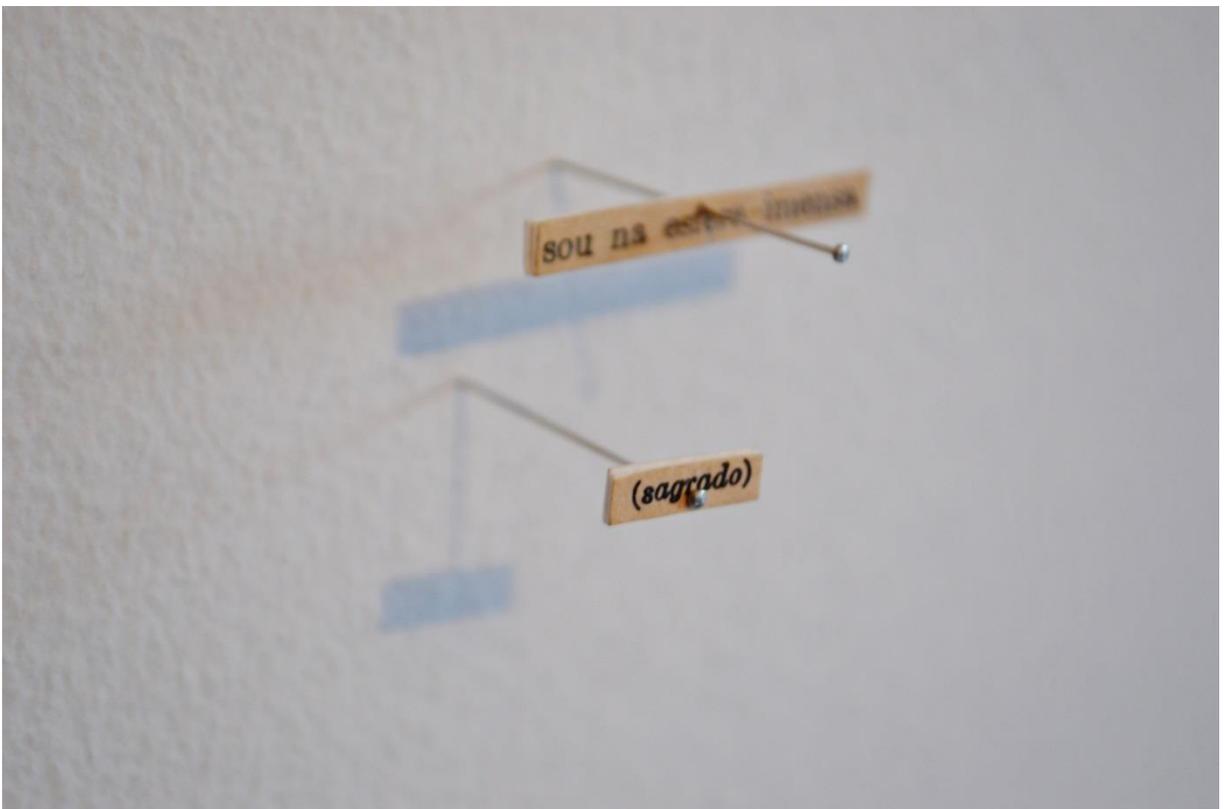
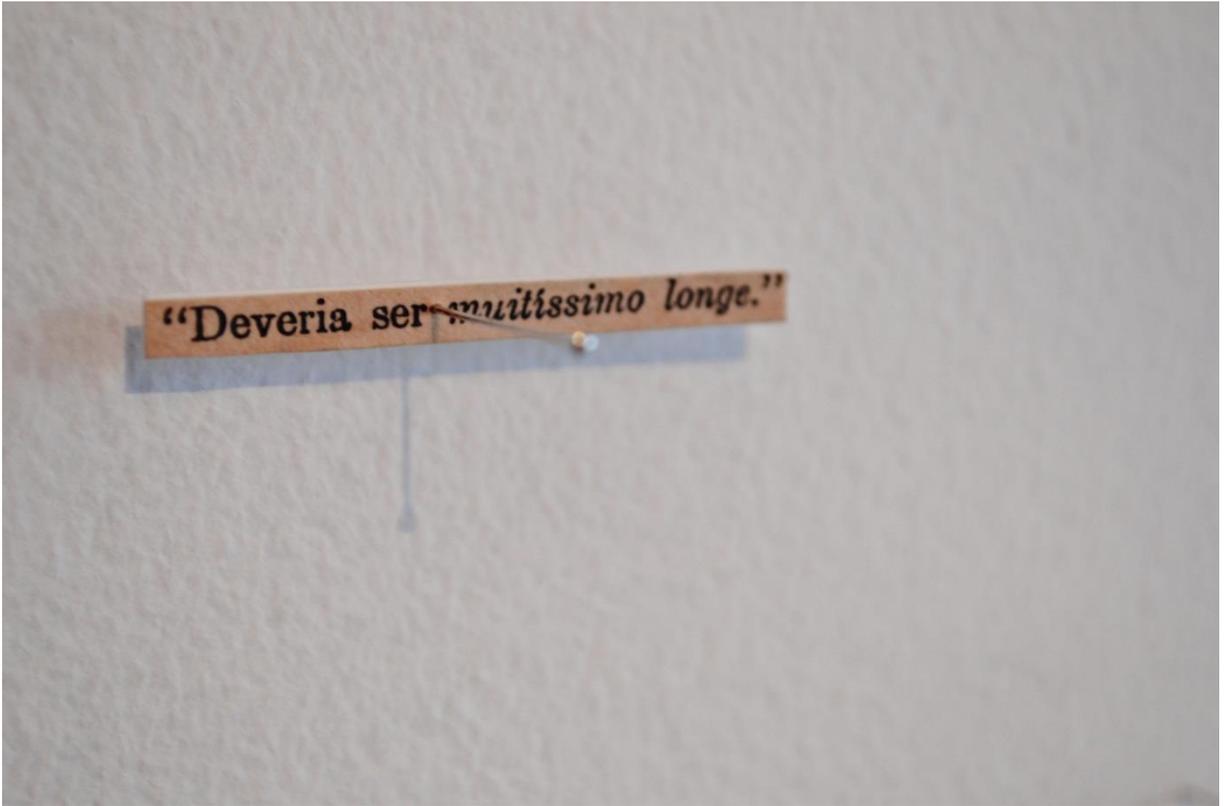


Fig. 93 e Fig. 94: *Epílogo*, detalhes.



Fig. 95: *Epílogo*, detalhe.

É nessa perspectiva de referência (e reverência) ao objeto literário que o próprio livro é constantemente evocado, seja em sua configuração estrutural da escritura (a sequencialidade, as divisões de ordem narrativa, como prólogo, capítulo, epílogo), seja em sua materialidade (a apresentação física do livro, a forma e a disposição tipográfica, o papel que compõe a página). Silveira aponta para o entendimento do livro de forma a não confundir seu conteúdo de escritura e sua conformação física: “Um livro é um objeto. Ele *não* é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. **O livro é de artistas**, artesãos, editores. É de conformadores.” (SILVEIRA, 2008, p. 13, grifo nosso).

Barthes, a respeito do livro, considera que o que permanece dele, emblemática e fisicamente, são os seus escombros, e nos oferece do destino do invólucro do texto uma interessante imagem topográfica:

O Livro, de fato, está fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas; é como um torrão de açúcar derretido na água: certas partes se achatam, outras permanecem de pé, eretas, cristalinas, puras e brilhantes. É o que se chama de relevo cárstico (em geografia). O que resta do Livro é a citação

(no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é transportado alhures. (BARTHES, 2005, p. 134).

Desta maneira, em meu trabalho o livro não apenas é emulado, compreendendo as emanções de sua aura literária e cultural, como também está presentificado de forma material, já que a matéria prima para estas construções verbovisuais são fragmentos extraídos justamente de livros. O livro, nesse sentido, sofre a violência de uma operação cirúrgica: a página é mutilada para ter seus nacos enxertados em outro lugar, como num transplante. Há sempre a expectativa em constatar se o novo corpo irá internalizar ou repelir seus novos órgãos, mas tomo partido da ideia de que, na arte, a fisionomia de um Frankenstein é tão vibrante quanto à da imagem que, executada à perfeição, quase *parla*¹¹.

Ainda a respeito da transfiguração do material advindo do livro, assim como da compreensão da página como território a ser visto e lido, ou seja, percorrido duplamente, realizei um novo trabalho pensado para a parede/página. Uma vez mais incidindo na alusão à literatura, decidi abraçar como tema a travessia mítica narrada na *Odisseia* (c. séc. VIII a.C.), de Homero, perseguindo uma “rememoração da origem” (COMPAGNON, 2007, p. 41), literária. Epítome do gênero épico, a *Odisseia* foi o objeto de citação a orbitar o cerne de um devaneio espacial novamente constituído pela relação entre os fragmentos de livro de gramática e os espaços em branco da parede. O título deste trabalho é *Ítaca Transfigurada*, em referência direta ao poema clássico.

Como em *Epílogo*, os módulos de texto surgem na superfície suspensos por alfinetes. Persiste a ideia de que o desprendimento da bidimensionalidade do papel permite a sugestão de volatilidade. As palavras se sobrepõem, avançam e recuam em um percurso que pode ser descrito como uma cartografia da imensidão. As distâncias geográficas convergem com as metafóricas, confundindo-se e indicando deslocamentos miscíveis de espaço e tempo.

Uma particularidade do trabalho *Ítaca Transfigurada* foi a disposição dos módulos, desta vez não em uma superfície chapada, inteiramente regular, como em *Epílogo*, mas ajustando-os entre a protuberância de uma parede e o espaço recuado de sua quina. Esta escolha de disposição se deve a uma série de fatores, de ordem visual e emblemática. À primeira ordem, cabem as diversas possibilidades de

¹¹ Referência ao *Moisés* (c. 1513–1515), escultura de Michelangelo.

visualização dos módulos: a partir do ângulo em que o leitor/espectador se posiciona, os fragmentos de texto podem surgir mais ou menos salientes, reforçando efeitos de sobreposição e criando um jogo de sombras sobre determinadas partes da obra. Quanto ao sentido emblemático, ele está destacado na própria materialidade do suporte, isto é, na ideia de que esta diferença de profundidade na superfície da parede, com a linha divisória que separa um primeiro plano de um outro, recuado, representa a dobra de um livro aberto, perpetuamente enrijecido: duas páginas tornadas uma, com todas as páginas adjacentes de um livro fantasmagórico suprimidas na visualidade, existindo apenas como sugestão de camadas sucessivas por detrás do concreto, a fim de promover “uma única visão simultânea da Página.” (MALLARMÉ apud TELES, p. 70-71).

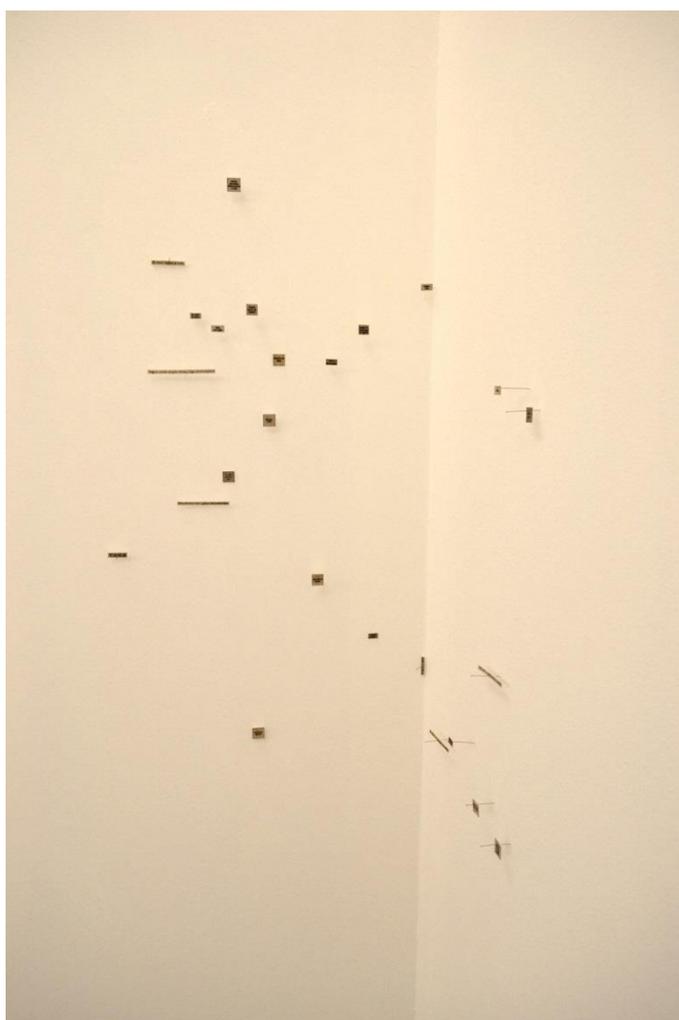


Fig. 96: *Ítaca Transfigurada*, fragmentos de livro de gramática da língua portuguesa e alfinetes. Dimensões variáveis, 2014.

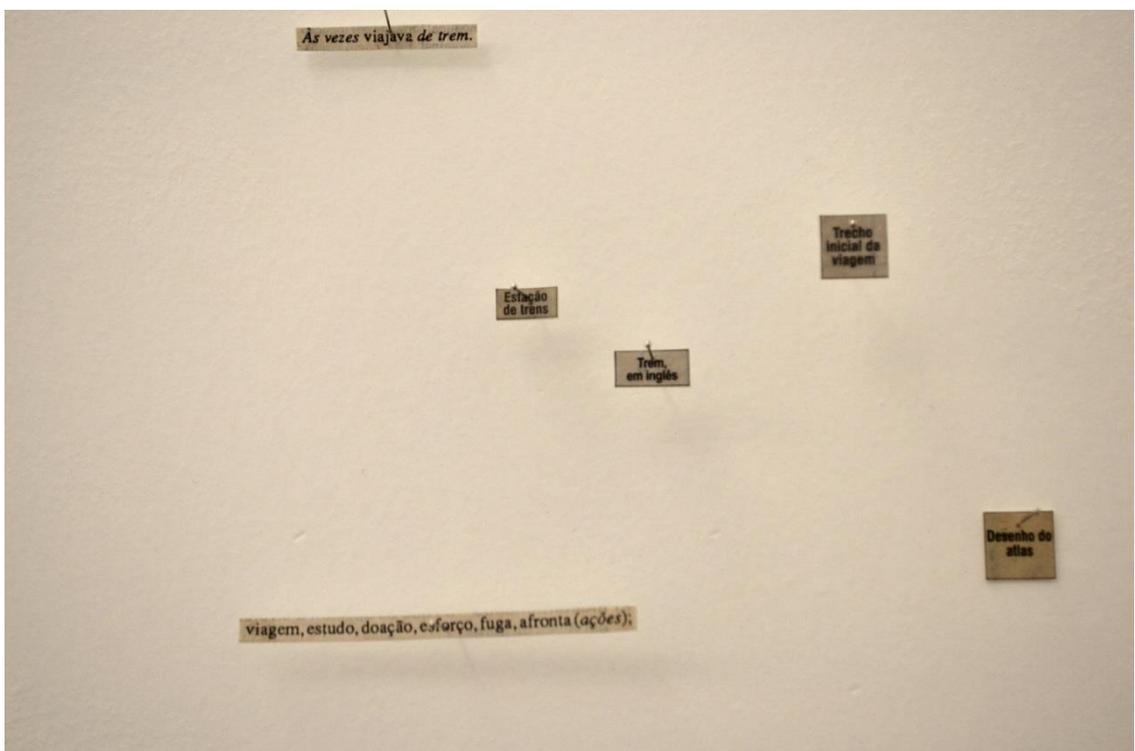
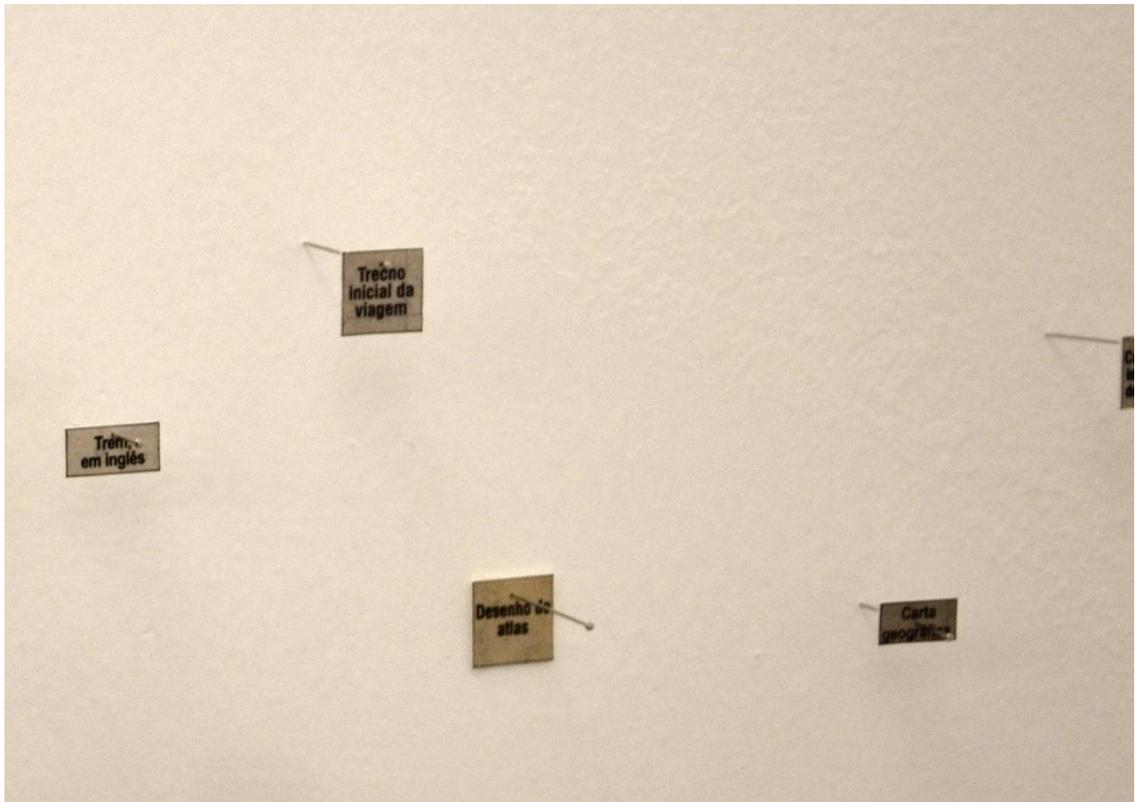


Fig. 97 e Fig. 98: *Ítaca Transfigurada*, detalhes.



Fig. 99 e Fig. 100: *Ítaca Transfigurada*, detalhes.



Fig. 101: *Ítaca Transfigurada*, detalhe.

Ítaca Transfigurada, portanto, está de acordo com as ideias principais que conformam a minha pesquisa; toda a construção dos trabalhos em parede permanece sempre de acordo com a proposta mallarmaica de pensar a “Página”, ainda que ela seja investigada e manuseada de forma a ter expandidos os seus limites e a sua materialidade. Silveira entende a página, mesmo quando não existe fisicamente, como uma “matéria de trabalho plasmável” (SILVEIRA, 2008, p. 21). Esclarece ainda que:

A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. (SILVEIRA, 2008, p. 23).

Assim, ao ultrapassar a concepção de receptáculo das possibilidades prismáticas da impressão tipográfica, a página assume um caráter fantasmagórico, metamorfoseando-se em algo cuja presença nem sempre se dá na configuração da materialidade, tal qual a conhecemos.

A partir desta proposta, iniciada por Mallarmé e desenvolvida ao longo do século por incontáveis legitimadores de sua visão, nas artes, na literatura e em suas teorias, o conceito de página tem sido salutarmente posto em expansão. Não mais compreendida como a folha de papel que traz a escritura gravada em sua superfície, a página pode finalmente ser compreendida, por si só, como escritura, ou ao menos como um componente de valor proporcional ao valor das palavras; a elas ligada, porém sem estar sob o seu jugo, podendo inclusive negar-lhes ocupação ou ocultar-lhes a presença; potencialmente parede, chão, continente, mundo.

3.3 Em que as palavras fremem, e as imagens se põem em movimento

*As palavras se distendem,
estalam e muitas vezes se quebram, sob a carga,
Sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem,
Apodrecem com a imprecisão, não querem manter-se
no lugar,
Não querem ficar quietas.*

T.S. Eliot

Ao passo que o meu processo de produção artística é constantemente impulsionado por referências à questão mallarmaica em torno da página e conta com as potencialidades poéticas da linguagem literária, ele foi aos poucos sendo permeado também por noções e reflexões teóricas acerca de procedimentos cinematográficos.

Ao longo das investigações em torno do meu objeto de pesquisa verifiquei uma relação com o cinema que insistia em se tornar alvo de atenção. Em grande parte movido por impulsos afetivos em direção à imagem em movimento, encontrei, no aprofundamento de algumas questões cinematográficas, um diálogo evidente com as minhas ideias e com o meu processo de trabalho. O manuseio de diversas temporalidades, a encenação (ou insinuação) de ações, a sequencialidade destas cenas e, antes de tudo, o próprio ato de selecionar os fragmentos para então montá-los despontaram como questões compartilhadas com as teorias cinematográficas, especialmente com as contribuições de Serguei M. Eisenstein acerca da montagem.

Ao iniciar suas explanações sobre a importância da montagem para o a criação de sentido nos discursos cinematográficos, Eisenstein (2002a, p. 16) aborda o entendimento e a manipulação do que seria a unidade mínima da imagem fílmica: o fragmento. O cineasta e teórico russo trata, imediatamente, de esclarecer que as relações geradas pela combinação de fragmentos não são especificidades do cinema, sendo encontradas de maneira evidente em todos os meios artísticos, e que o cinema seria um potencial intensificador destas relações: são elas que movem a sua engrenagem.

Eisenstein compreende a montagem como:

Uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro. (...) Na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto. (...) Da superposição de dois elementos da mesma dimensão nasce sempre uma dimensão nova, mais elevada. (EISENSTEIN, 2002a, p. 52-53).

Esta elucidação sobre o destacado papel da superposição de elementos diferentes para a construção de sentido no filme ajusta-se perfeitamente à recusa da sucessão linear no espaço mallarmaico. Em meu trabalho, a disposição dos módulos foi se tornando mais prismática o quanto mais minhas reflexões acerca da espacialidade ganhavam fôlego.

A fim de experimentar o desprendimento dos fragmentos da superfície do papel para a expansão visual da parede, compreendi melhor as contribuições da simultaneidade de imagens produzidas pela superposição. A inserção dos alfinetes para fixar os fragmentos conferiu à imagem certa instabilidade que a cola lhes negava, e a mudança de perspectiva do leitor/espectador, que antes se deparava

com a colagem no papel e agora pode transitar o olhar ao longo de uma superfície que o abarca fisicamente, ofereceram às passagens dos módulos uma mobilidade mais enfática e menos virtual, isto é, a parede e os alfinetes agregaram mais *visualidade* à leitura. Desta maneira, o *ver* na dupla *ver/ler* ganhou vitalidade na medida em que os fragmentos de texto abandonaram um suporte extremamente identificado com a página tradicional e foram promovidos à categoria de objeto, sem supressão de qualidades semânticas, mas com revigoração de qualidades visuais.

Os dois trabalhos posteriores a *Epílogo* e *Ítaca Transfigurada* acabaram por revelar uma consonância mais afinada com a questão da superposição, este recurso que gera um novo sentido a partir do *encadeamento* e não da *sucessividade* entre diferentes fragmentos, proporcionando efeitos de amálgama, o que implica em uma transcrição mais compatível com o modo com que a memória nos transmite as imagens e as impressões de determinados eventos. Segundo Eisenstein, “uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos”. (EISENSTEIN, 2002b, p. 22).

Neste sentido, o terceiro trabalho realizado em uma parede/página oferece o vislumbre de um aglomerado de imagens superpostas que se relacionam, ora complementando-se, ora seccionando-se, e, finalmente, entrando em colisão para terminar em um desfecho abrupto, de ordem dramática. Este trabalho se chama *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*. O objetivo central foi o desenvolvimento de uma *sequência*, com indicadores de mobilidade espacial: ao percorrer as cenas com o olhar, o leitor/espectador juntaria as peças isoladas, por intermédio da leitura dos módulos de texto, e no processo de combinação de umas com as outras, um sentido geral seria efetivado.

Em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie elucidam o conceito cinematográfico de “sequência”: “(...) a sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 268).

A sequência apresentada em *Topografia...* mostra os detalhes de uma região montanhosa. O encadeamento dos módulos funciona como uma sucessão de imagens-fragmento que possibilitam gradativamente, na medida em que são

lidas/vistas, a percepção de uma visão aérea da montanha. A respeito do termo “fragmento”, compreendido sob a ótica cinematográfica, Aumont e Marie esclarecem:

O termo (em russo, koussok; pedaço, fragmento) designa um elemento fílmico, no mais das vezes um plano, mas ele é utilizado, por Serguei M. Eisenstein, e ainda mais por Pascal Bonitzer, que o comentou, para produzir conotações que são opostas àquelas da palavra “plano”. O plano é, classicamente, marcado por sua origem, a tomada de cena; ele se refere, sempre, ao olhar e ao ponto de vista: somente em segundo lugar ele é montado com outros planos. Ao contrário, o fragmento é sempre fragmento de discurso; ele é, de saída, pensando em função do sentido. (...) Para Eisenstein, o filme é um sistema coerente de fragmentos. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 137).

Ao serem sobrevoados, os fragmentos que compõem o fio narrativo apresentado em *Topografia...* culminam em uma explosão abrupta, indicada por “ruídos súbitos e fortes”, “fogo” e “estilhaços de rocha”, dentre outros indicadores textuais.

A escolha temática deste trabalho se deve à experimentação de uma intensidade dramática crescente e de um dinamismo que sugerem movimento. Desta vez, a passagem de uma imagem para a outra deveria induzir o leitor/espectador a detectar um efeito de velocidade mais efetivo do que as temporalidades sugeridas em trabalhos anteriores possibilitavam. Para tanto, ponderei que as frases retiradas dos livros de gramática eram predominantemente longas, e, portanto, solicitavam uma leitura menos dinâmica.

A fim de alcançar o movimento mais ágil almejado para este trabalho, os recortes de palavras cruzadas se apresentaram como elementos propícios a serem utilizados como material principal. Desta maneira, os textos curtos, mais sintéticos e sugestivos das palavras cruzadas permeiam a leitura, como formas dominantes na superfície da parede. Os fragmentos de livro de gramática, entretanto, não foram retirados do trabalho, mas aparecem em número reduzido e com função periférica de complementar e aprofundar o conteúdo semântico dos blocos menores.

Em *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, no que concerne à escolha do título, de maneira consonante com ideias presentes em trabalhos anteriores, há a intenção de promover um jogo de sentidos na relação entre os termos “topografia¹²” e “instante”. A estranheza dada por esta associação, por meio

¹² Topografia: do grego *topographía*: “descrição de um lugar”. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa (2008), topografia é a “técnica e arte de representar num desenho a configuração de um terreno com todos os seus acidentes”.

da figura de pensamento conhecida como oxímoro¹³, leva o leitor ao reconhecimento de um ponto de vista psicológico, de carga poética evidenciada. O título insinua que o tema abordado no trabalho está relacionado ao aniquilamento. Há um caos iminente. A destruição, de ordem metafórica, aparece na conformação do espaço, dada pela combinação da leitura dos textos e da disposição dos módulos, de forma a presentificar na paisagem a violência de um fim abrupto.

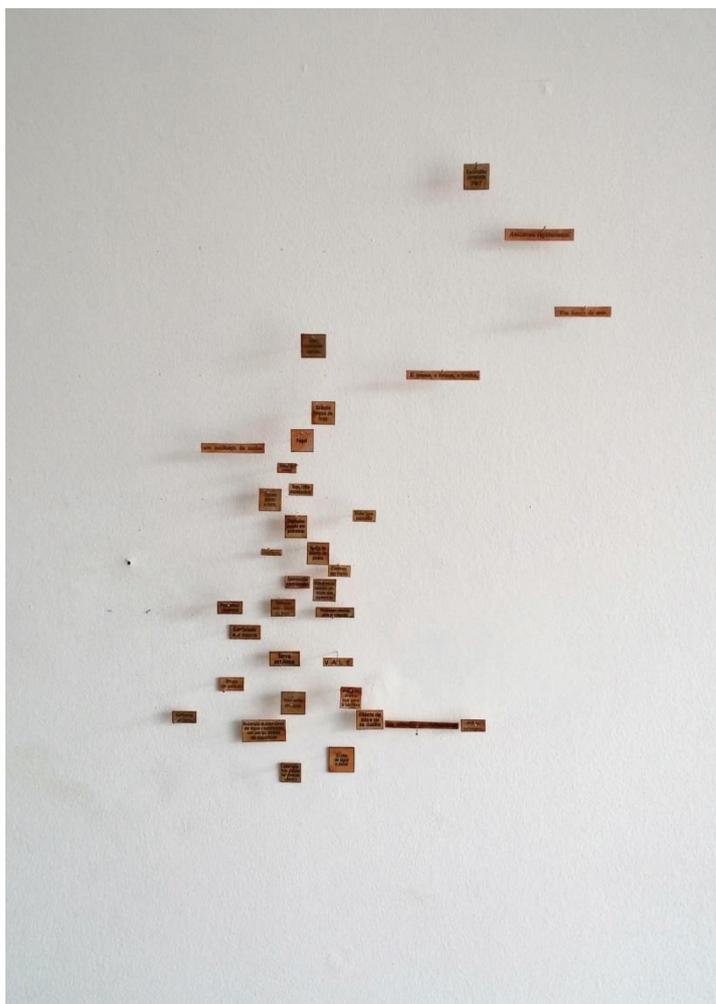


Fig. 102: *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, alfinetes. Dimensões variáveis, 2014.

¹³ De acordo com a Biblos, Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa (1999), um oxímoro é “a expressão de um paradoxo”, e ainda, “a expressão sintética do paradoxo intelectual, o que o torna propício ao brilho de jogos conceptuais”. O Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, versão 3.0 (2009), oferece as seguintes acepções da figura de pensamento conhecida como paradoxo: “1. Pensamento, proposição ou argumento que contraria os princípios básicos e gerais que costumam orientar o pensamento humano, ou desafia a opinião consabida, a crença ordinária e compartilhada pela maioria. 2. **Aparente falta de nexos ou de lógica**; contradição”. Grifo nosso.



Fig. 103: Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo, detalhe.

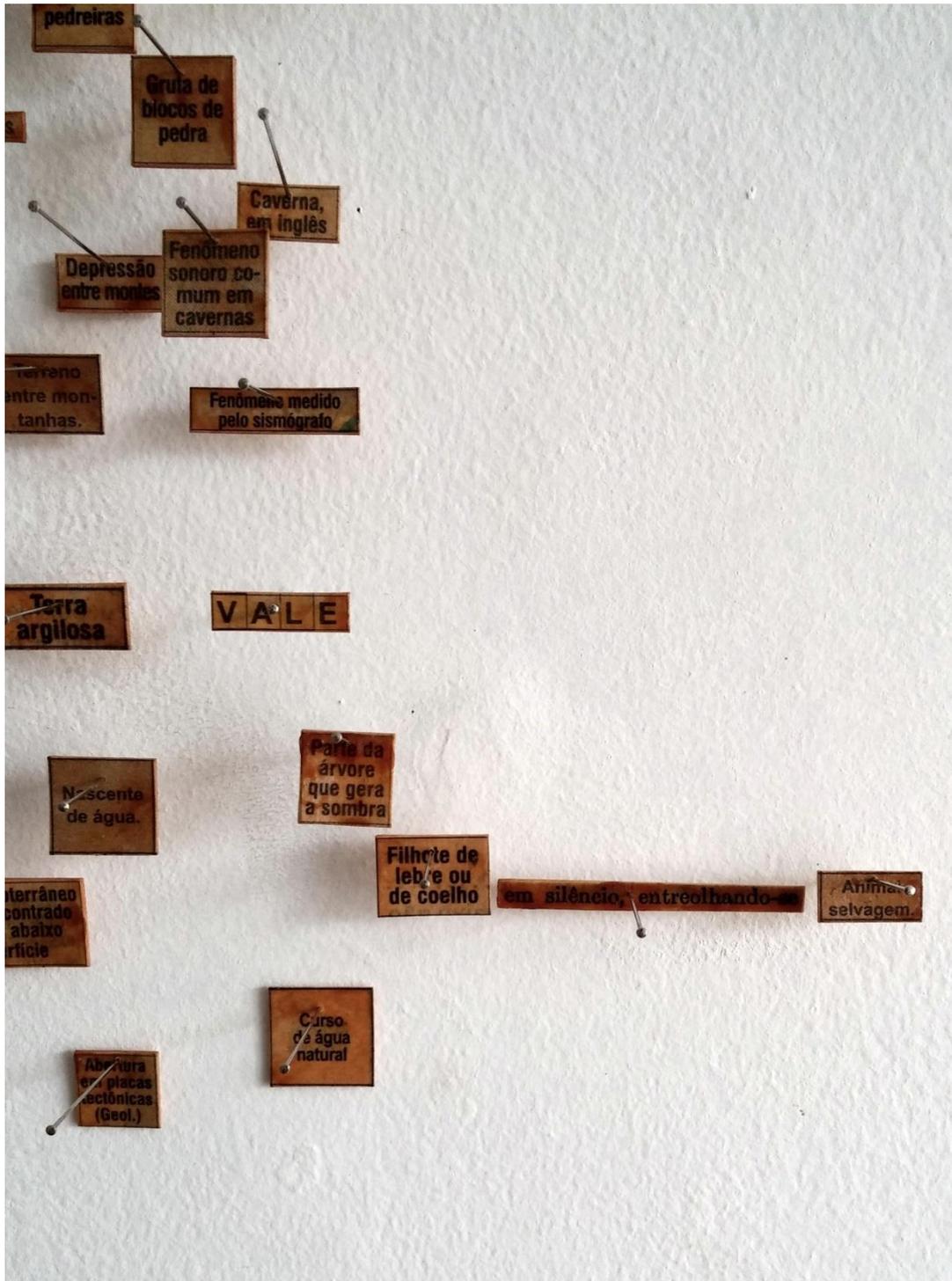


Fig. 104: *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, detalhe.

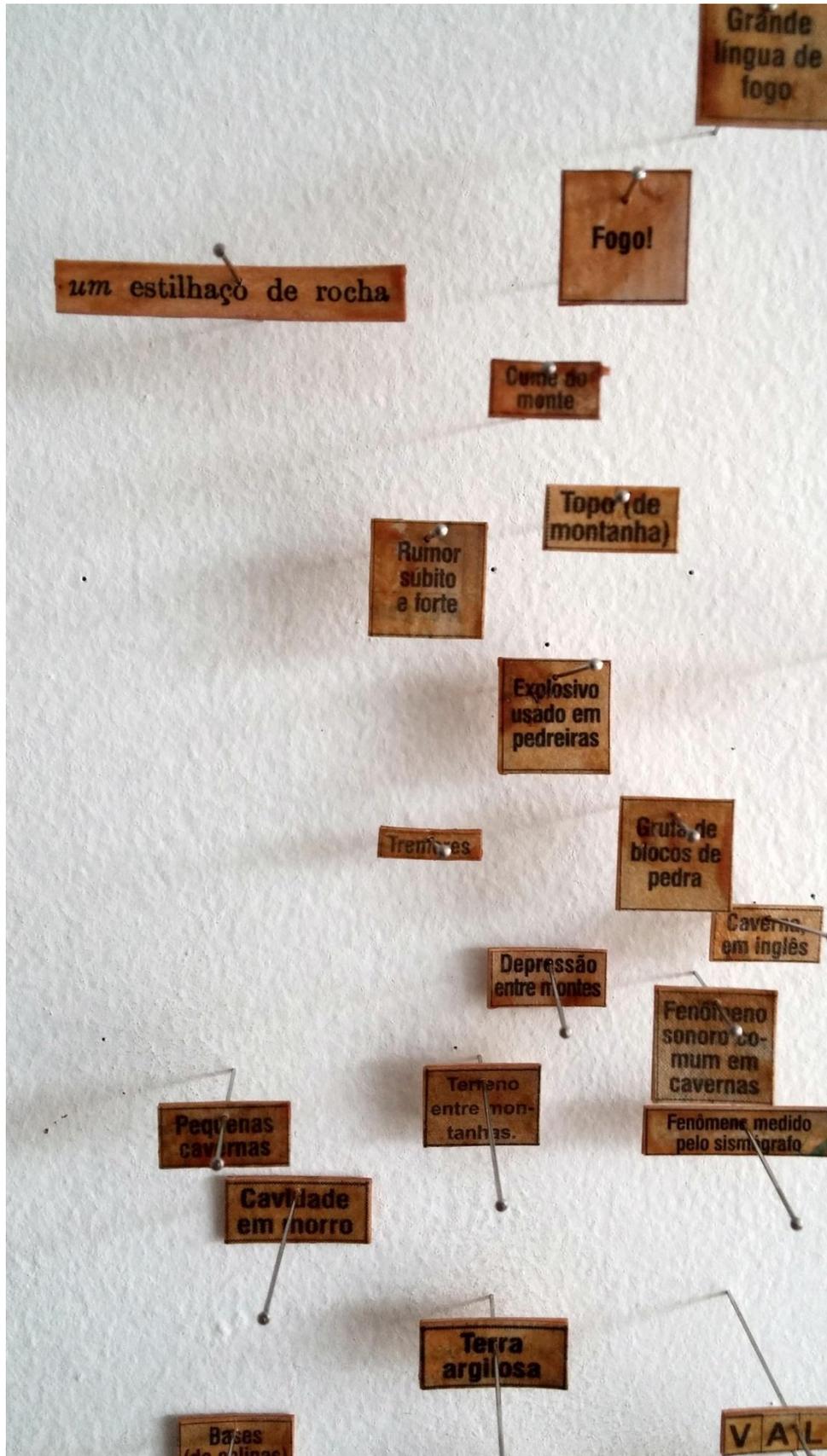


Fig. 105: *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, detalhe.

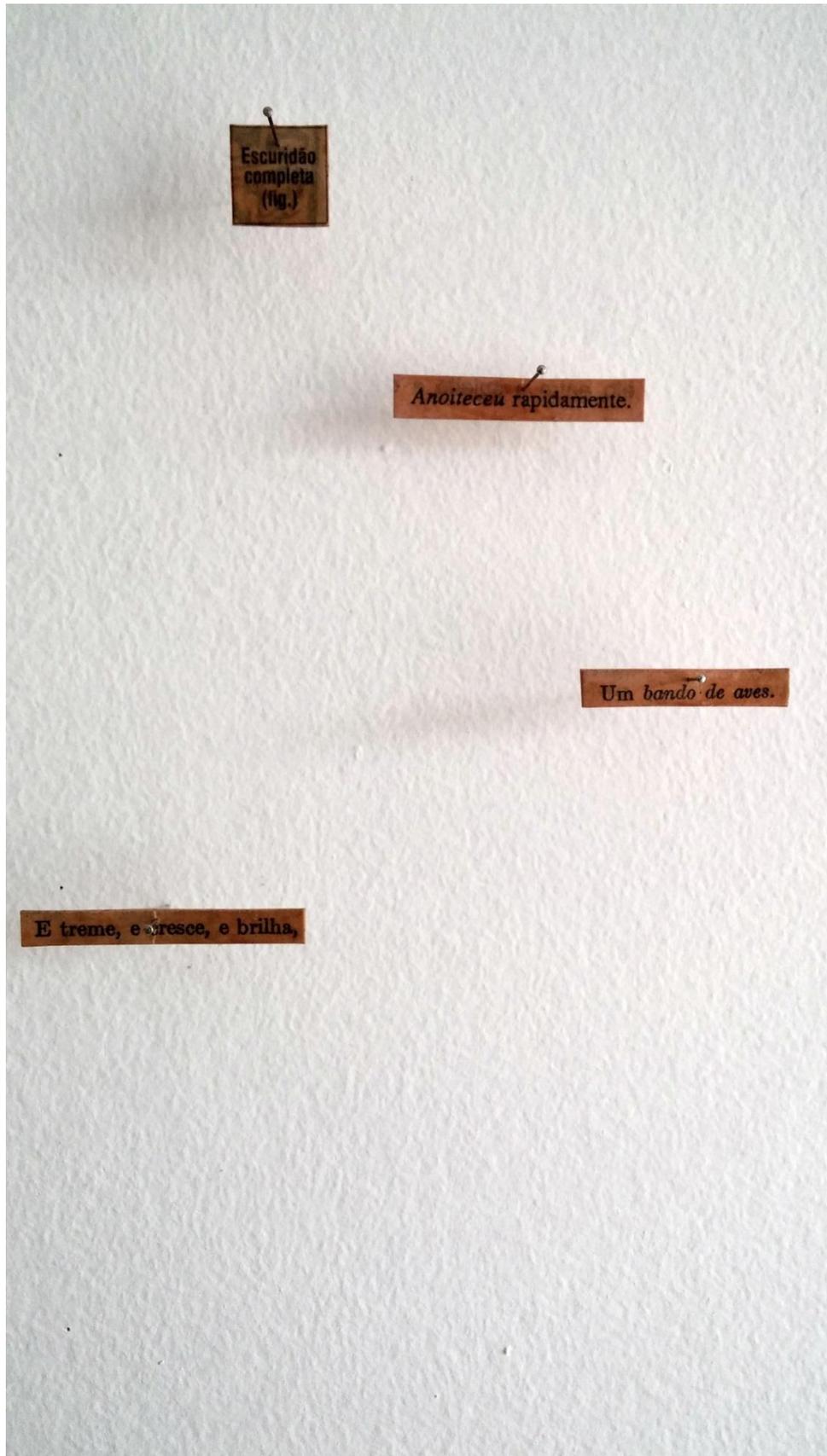


Fig. 106: *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, detalhe.

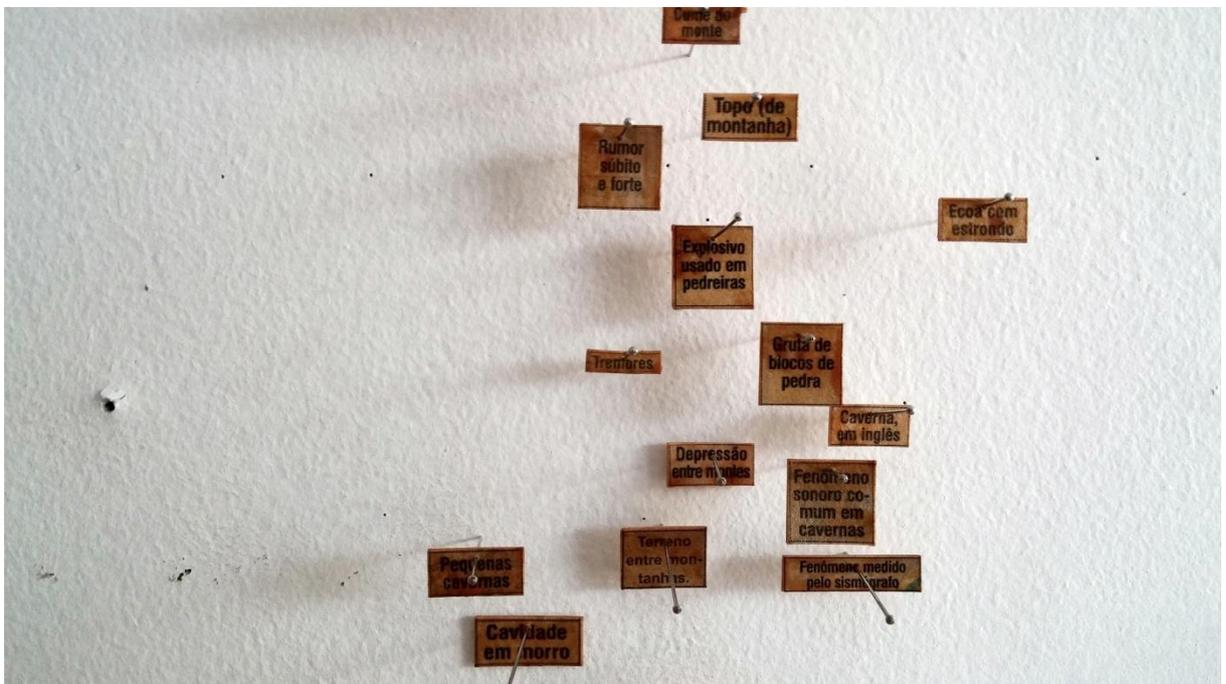
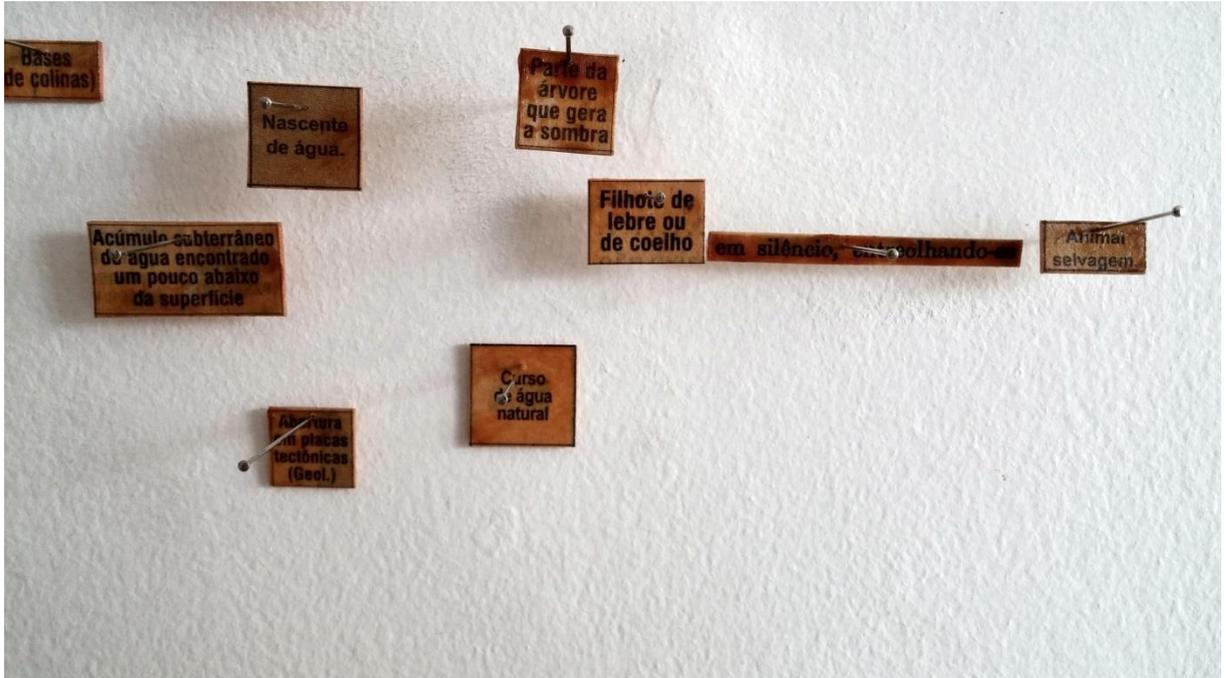


Fig. 107 e Fig. 108: *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, detalhes.

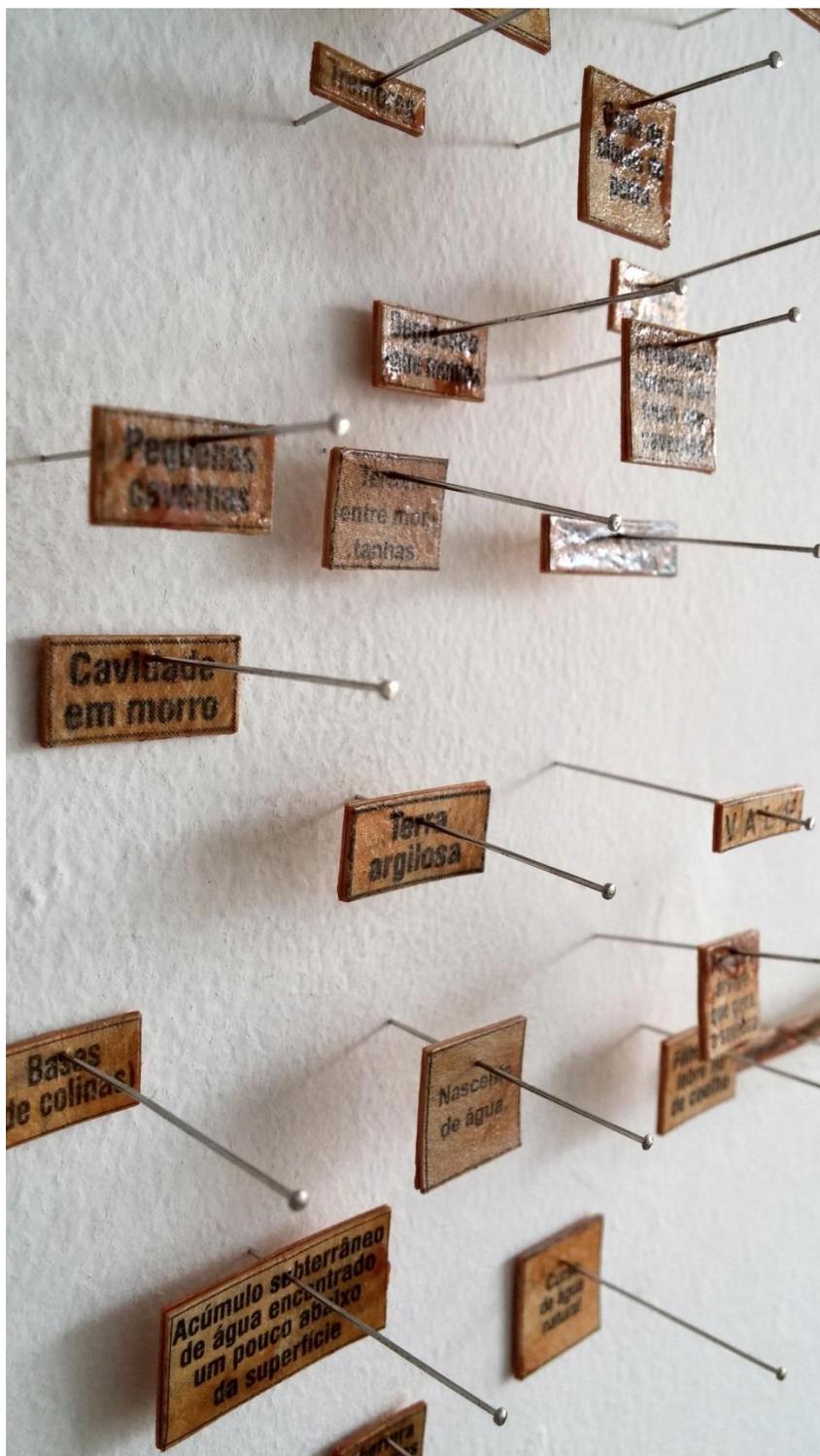


Fig. 109: *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*, detalhe.

A configuração espacial de *Topografia...* foi executada de forma diversa a todos os trabalhos anteriores que conformam a minha pesquisa. Enquanto neles foi verificada uma necessidade de ampliação dos espaços em branco, produzindo assim “respiros” entre os módulos de texto, aqui a busca por dinamismo (tanto com

vistas ao incentivo de uma leitura mais ágil por parte do leitor/espectador como a fim de promover uma representação imagética do ambiente geográfico abordado) é revelada visualmente por meio do acúmulo dos fragmentos de texto em um espaço reduzido.

Para efetivar o reconhecimento do amontoado de módulos como a representação de uma montanha, a aglomeração se apresentou como recurso visual pertinente. Em *Topografia...*, portanto, os brancos não são, pela primeira vez, vãos, distâncias e temporalidades dentro de uma ação, mas funcionam como todo o espaço exterior à encenação, ou seja, são o *não visto* naquela sequência, que pode ser apenas um recorte, um fragmento destacado dentro de uma ação maior. Neste caso, vemos a montanha e acompanhamos a explosão que ocorre nela. Mas o restante da paisagem, a despeito de sua negação de representação visual, também possui vida ativa dentro da diegese¹⁴ proposta.

A ideia de pequenos fragmentos (ou planos) compondo uma sequência foi experimentada de forma mais abrangente no último trabalho realizado na esfera desta pesquisa. Enquanto *Topografia...* restringia-se à composição de uma pequena sequência de ações que eram conduzidas a um ápice dramático, este último trabalho foca no encadeamento de várias sequências que, de forma mais ou menos aproximada, dialogam entre si e orbitam em torno da memória de um lugar como eixo temático.

Este trabalho foi criado especialmente para ocupar uma sala da Galeria Alfinete em Brasília. A sala em questão acabara de ser adquirida pela galeria e a proposta consistia no desenvolvimento de um trabalho coletivo nas circunstâncias em que o local se encontrava, em pleno processo de reforma, após ter sido ocupado durante muito tempo como imóvel residencial e também comercial. A ideia era que os artistas convidados (Gregório Soares, Jackson Marinho, Allan de Lana, Márcio H. Mota e eu) ocupassem aquele espaço para a criação dos trabalhos. Desta forma, cada artista poderia vivenciar o ambiente e a partir dele pensar as suas criações.

¹⁴ Em seu Dicionário Teórico e Crítico de Cinema (2006), Jacques Aumont e Michel Marie, elucidam o termo *diegese*: “Palavra de origem grega (*diègèsis*: narrativa) oposta, de modo aliás diferente, por Platão e Aristóteles, a *mimesis* (imitação); caída em desuso, depois ressuscitada por Étienne Souriau (1951). Para Souriau, os ‘fatos diegéticos’ são aqueles são aqueles relativos à história representada na tela. (...) É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. (...) O que ele conta e tudo o que isso supõe.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 77-78).

Considerando que o lugar a ser ocupado por nossos trabalhos era um espaço em trânsito, ou seja, um cômodo que fora residência e comércio e que viria a ser galeria, passamos a refletir sobre este estado de entremeio, de um porvir emblematicamente carregado de coisas passadas.

Em relação às decisões tomadas para a realização da parte que me cabia na ocupação, desde o princípio decidi-me a levar adiante a “retomada” das palavras cruzadas que acontecera em *Topografia...* O conteúdo dos módulos retirados de palavras cruzadas, por sua capacidade de sintetizar ideias e proporcionar uma leitura mais ágil, promoveria maior abertura para que o leitor/espectador utilizasse o texto como uma forma de situar-se em um ambiente, e, tão logo situado, pudesse incorporar à leitura suas impressões e memórias pessoais.

A própria ideia de “topografia” permaneceu, tendo em vista a potencialidade da descrição de lugares e de detalhamento de algumas de suas características. Às descrições espaciais, uma série de indicações temporais foram inseridas, sugerindo que três ou mais temporalidades funcionavam como fio condutor do trabalho: ações e sensações transcorridas em um passado cuja datação não é revelada; anotações de impressões acerca do presente da ocupação; e indicações de eventos futuros. Estas temporalidades diversas são permeadas pela demarcação de um tempo que passa: minutos, horas, dias, semanas, meses, anos e estações são assinalados pelos fragmentos de texto, mas negam-se à conformação dos calendários e dos relógios, preferindo o entrelaçamento e a dispersão ao longo das quatro paredes da sala.

Esta ocupação resultou na exposição intitulada *Residência L73*, pois L73 era o número da sala quando esta havia funcionado como casa ou como loja comercial. Sua configuração *em processo*, ou seja, marcada pela reforma em curso interrompida para que os artistas ocupassem o espaço e criassem suas obras ali, remetia a uma construção em ruínas, o que contribuiu muito para a seleção dos fragmentos de texto que aparecem em meu trabalho, assim como para o desenvolvimento dos trabalhos dos demais artistas. Outro parâmetro para a escolha dos textos foi a observação de seus processos criativos: muitos fragmentos foram dispostos de forma a dialogarem com as fotografias de Gregório Soares, por exemplo, que denunciavam e exacerbavam a qualidade de ruína presentificada nas

paredes e no teto da sala. Em parceria, escrevemos um texto que reflete sobre este diálogo e busca iluminar para o leitor/espectador a confluência das nossas ideias:

Residência L.73

A memória reivindica presença na cartografia de um espaço em trânsito. As alterações estruturais de uma sala destinada a ser galeria participam da proposta poética, e assim, os resquícios da existência anterior de um cômodo são destacados de forma a compor de maneira significativa a conformação física das memórias do espaço. Fragmentárias, inventadas ou ressignificadas, cenas e impressões são trazidas à superfície, e se atravessam, na forma de imagem e texto, para tecer a ficcionalização de um transcorrer temporal. Ao propor um tênue fio narrativo, cuja fugacidade faz jus à natureza volátil da memória, as temporalidades transcorridas no ambiente convidam ao ato sempre poético de percorrer o espaço com o olhar, com o corpo, ultrapassando uma realidade interrompida, atravessada, que insiste em não se dar a ver. É preciso aguçar os sentidos desconfiando do que eles nos revelam.

Os textos não são legendas para as fotografias. As fotografias não são ilustrações para os textos. Texto gera imagem, imagem cria texto. Não buscamos atingir um espaço de intersecção definido entre o verbal e a figuração. Antes, pontos sinuosos de confluência: onde a jurisdição da imagem expande seus limiares difusos para abarcar os territórios da palavra, e vice-versa. O verso da imagem é o poema, o verso do escrito reverbera em visualidade e, desta maneira, ocupamos a materialidade da sala/galeria/página/suporte como um microcosmo do que foi, tem sido, será, sem preponderância de um tempo sobre o outro. Como na leitura de um espaço mallarmaico, não há imposição de linearidade sobre o transcorrer. Aqui, as temporalidades se movem no espaço em sobressaltos anacrônicos e são captadas como rastros ou relances nas ruínas, pequenas fagulhas narrativas que se recusam ao retesamento, preferindo o movimento mais flanável da imaginação, que se propõe interpelar o ausente e que resiste à tirania da representação.

*



Fig. 110: *Residência L73*, vista geral da exposição. Foto: Dalton Camargos, 2014.



Fig. 111: *Residência L73*, detalhe. Foto: Dalton Camargos, 2014.

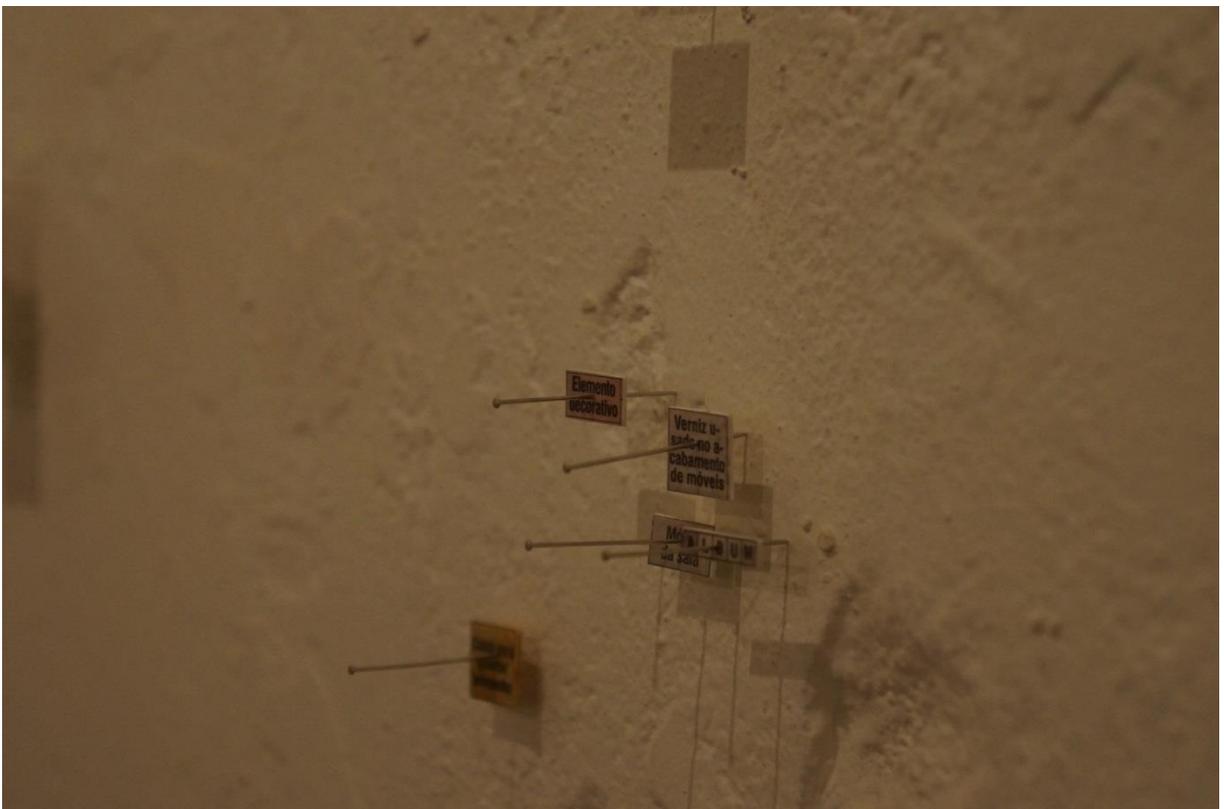


Fig. 112 e Fig. 113: *Residência L73*, detalhes. Fotos: Dalton Camargos, 2014.

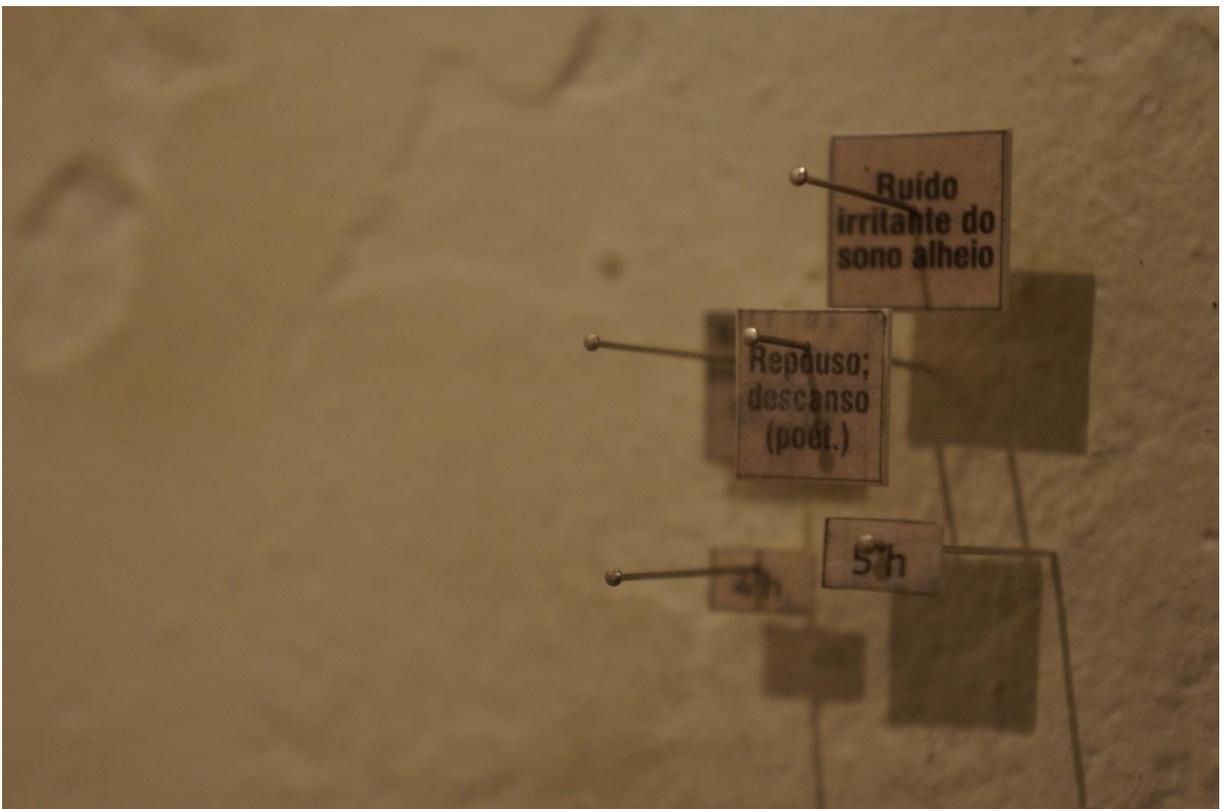
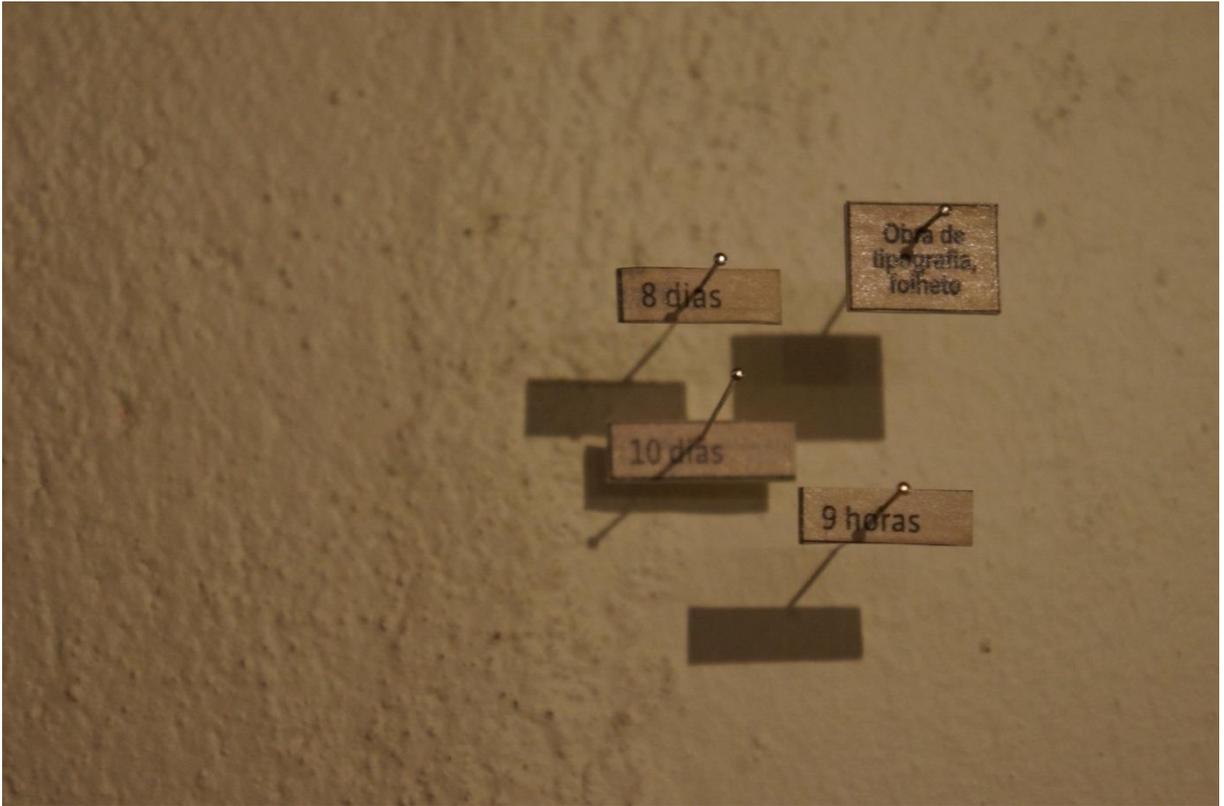


Fig. 114 e Fig. 115: *Residência L73*, detalhes. Fotos: Dalton Camargos, 2014.

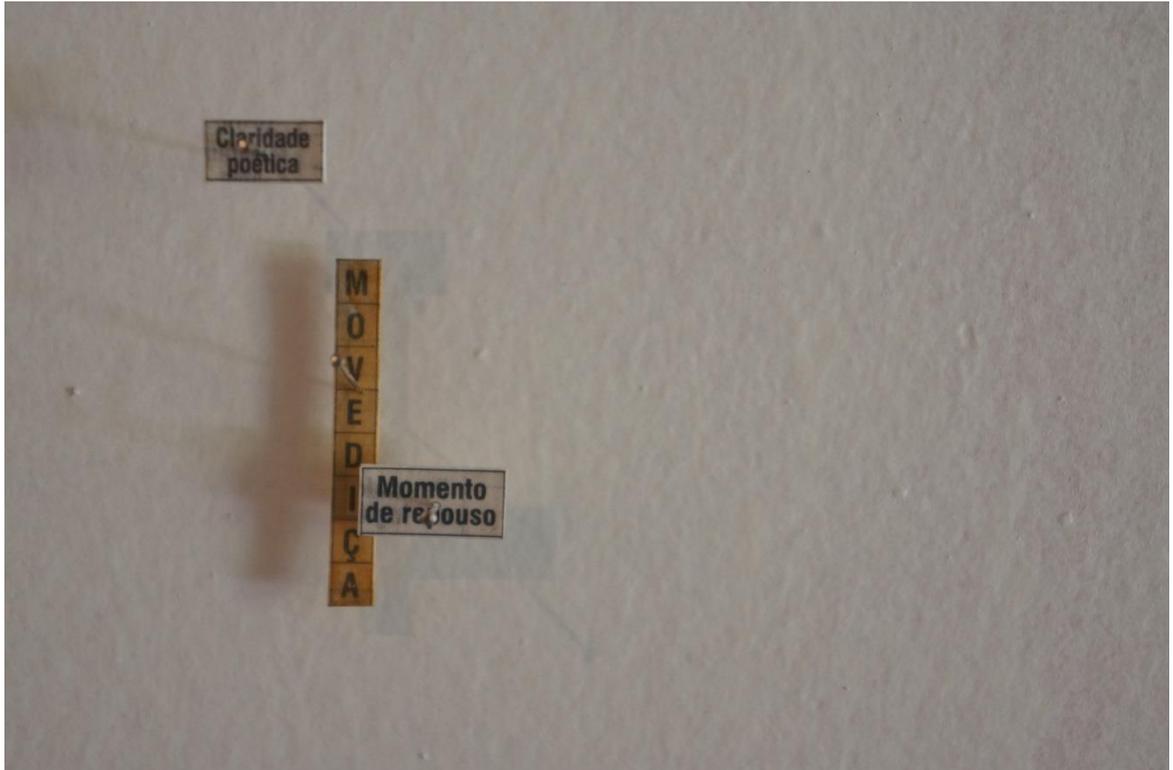


Fig. 116 e Fig. 117: *Residência L73*, detalhes. Fotos: Dalton Camargos, 2014.



Fig. 118 e Fig. 119: *Residência L73*, detalhes. Fotos: Dalton Camargos, 2014.

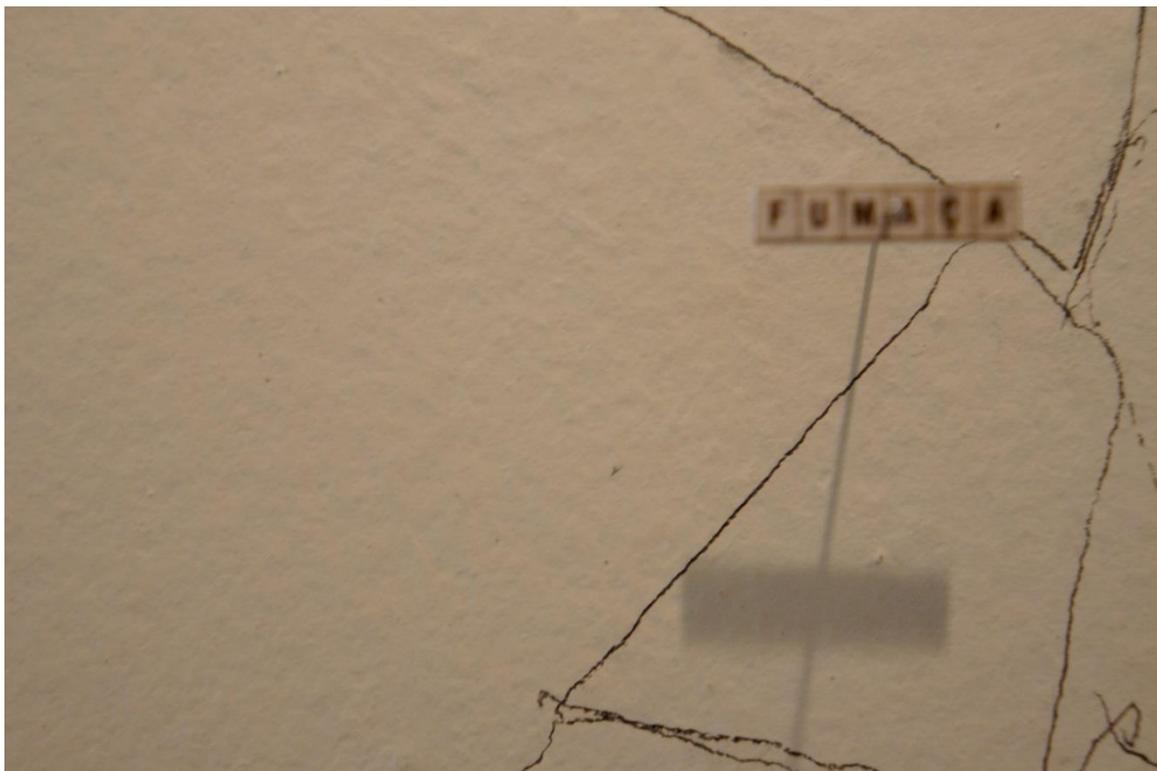


Fig. 120 e Fig. 121: *Residência L73*, detalhes. Fotos: Dalton Camargos, 2014.

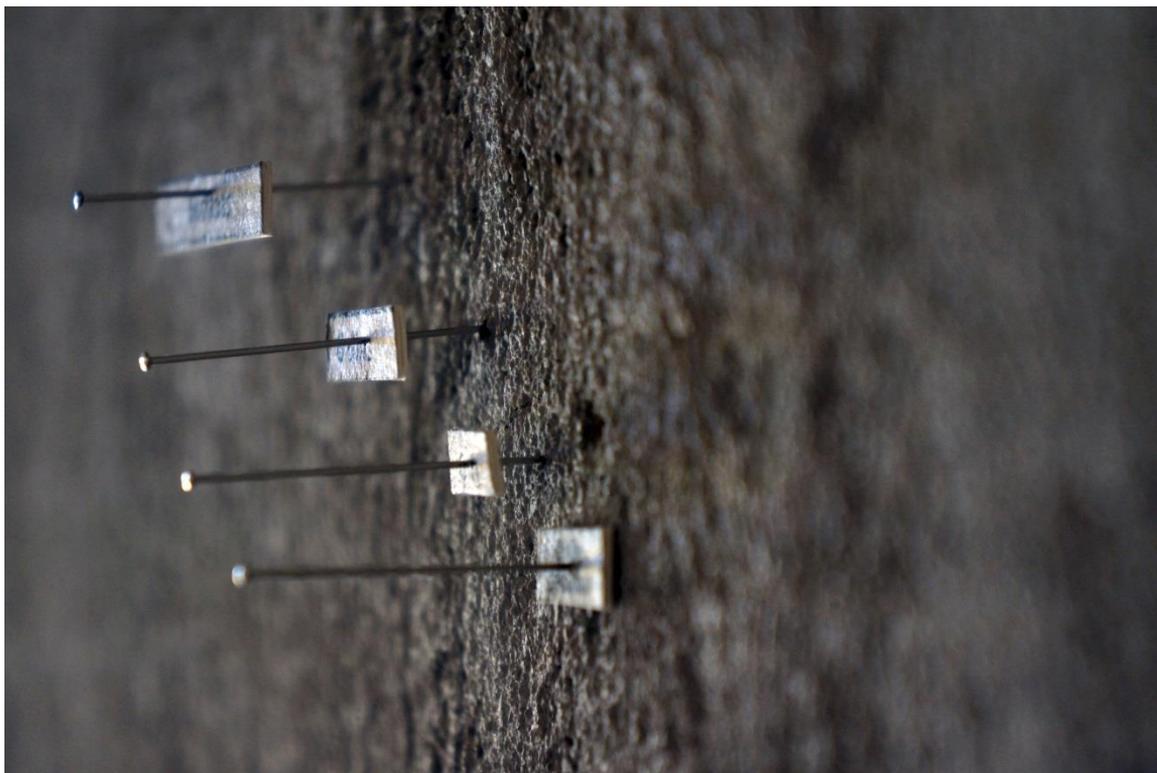


Fig. 122: *Residência L73*, detalhe. Foto: Dalton Camargos, 2014.

Em relação ao processo criativo desenvolvido durante esta ocupação, o que se difere em relação aos trabalhos anteriores é a grande quantidade de elementos de que lancei mão para compor esta instalação. A proliferação de imagens e impressões que o próprio ambiente me ofereceu deu vazão a uma multiplicidade de ideias, e como resultado desta propagação de indícios de memória, com amplo potencial inventivo, para que novas memórias fossem forjadas, sugeridas, desdobradas, utilizei um grande número de módulos de texto, todos dispostos com alfinetes nas superfícies das quatro paredes.

Antes de serem espalhados pelo espaço, estes módulos foram catalogados, distribuídos em seis categorias: *Mobiliário e Objetos Domésticos*, *Sensações e Estados de Espírito*, *Sons e Sinais de Presença Física*, *Indicações Espaciais*, *Indicações Temporais* e *Outros*. Este método propiciou o desenvolvimento de uma cartografia do espaço de maneira a incorporar a ele as variações de temporalidades. Recusando a aleatoriedade na disposição dos módulos, optei por estudar suas relações e avaliar suas potencialidades combinatórias antes de instalá-los.

A transição para a instalação, que pode ser sintetizada como linguagem que “rejeita a concentração e um objeto em favor da consideração da relação entre um certo número de elementos ou da interação entre coisas e o seu contexto” (OLIVEIRA; OXLEY; PETRY, 1994, p. 8) conferiu ao meu trabalho uma anatomia diversa, e proporcionou-lhe relações ainda não exploradas devidamente com outros elementos importantes em uma composição visual, como a iluminação, que, em *Residência L73*, foi pensada em grande parte em função da disposição dos módulos e a partir do que indicavam os conteúdos textuais. Se em um canto da parede um aglomerado de textos sugeria a presença da luz difusa de uma vidraça suja, de uma luminária, ou da luz do entardecer, por exemplo, aquela área era iluminada de acordo com a proposta textual. Neste sentido, a colaboração do curador e iluminador Dalton Camargos foi essencial, pois, seu trabalho de iluminação nesta exposição foi de grande contribuição para que a reflexão acerca do meu próprio trabalho agregasse outras preocupações formais, amplamente visibilizadas nos processos criativos de *site specific* e instalações.

O envolvimento do leitor/espectador com o espaço também se verificou como um ponto fundamental a ser aprofundado em trabalhos futuros. Em *Residência L73* o ato de transitar pelo espaço de uma sala se torna imprescindível para o estabelecimento de uma conexão entre as partes, agora não mais circunscritas a um espaço delimitado na parede de uma galeria, mas despontando de todos os cantos de forma pulverizada. O próprio termo “instalação”, como lembra a artista Elida Tessler, “guarda em si o sentido de abrigar, de alojar, de realmente instalar algo ou alguém em determinado lugar. Instalação é ato ou efeito de instalar(-se)” (TESSLER, 2000, p. 1).

Neste ponto da pesquisa, tendo justamente adentrado em uma nova linguagem, uma nova e prolífica afluência de ideias têm ocupado os meus cadernos de anotações. A parede/página demonstra que seus limiares são mais amplos do que a sua dimensão superficial, e as possibilidades de ocupação do espaço com a escritura se dilatam para tornar vislumbráveis um número sem fim de cartografias.

A conclusão de uma pesquisa que se distende e gera ramificações em seus processos derradeiros se revela um ato impraticável, sendo mais propício chamá-la de interrupção momentânea, ou suspensão protocolar de algo que na realidade não encontrou seu desfecho, pois seu fluxo se alastra para direções ainda não

calculadas. Enquanto isso, sigo os movimentos sísmicos que conformam uma pesquisa em arte, entrevendo novas geografias, reconhecendo outros territórios e perseguindo a desestabilização de algumas temporalidades.

INTRODUÇÃO

Em que o olhar cartografa regiões ainda por vir

*(...) Me cobrirão de estopa
Junco, palha,
Farão de minhas canções
Um oco, anônima mortalha
E eu continuarei buscando
O frêmito da palavra.*

Hilda Hilst

Meu percurso poético entre a escrita e a visualidade se iniciou no tatear do olho sobre as palavras, logo diante das primeiras páginas. A partir destas incursões seminais, empalidecidas na memória pelo transcorrer do tempo, mas novamente vibrantes sempre que a mão sinuosa da imaginação mistura passado e invenção, tracei uma espécie de mapa feito “de cabeça”, algo que pudesse trazer à tona as trajetórias, os desvios e os acidentes encontrados ao longo do caminho. Descrevi, ou melhor, sugeri as paisagens que venho desde então colecionando como cartões postais que ajudam a retilhar os passos de uma viagem. Algumas tantas ficaram de fora, perdidas no esquecimento das coisas que aparentam importar menos, ou hermeticamente guardadas na gaveta que irá se abrir em algum porvir incalculável, para revelar ou reinventar passagens ocultas. Mas o que não foi tocado não faz estremecer o que está à vista (um sismógrafo me provaria o contrário), e cada aresta não explorada é sempre passível de revisitamento. Porque as coisas são cíclicas, gestam-se ou reivindicam retorno, preciso dizer, com o reconhecimento da impossibilidade de se debruçar devidamente em cada dobra de uma pesquisa, que me detive até agora sobre o que pulsou mais forte.

Olhando para este mapa, percebo que em algum ponto as suas linhas se ramificam, convergem em certos trechos, afastam-se em outros, gerando linhas menores. Na superfície, por vezes as planícies dão lugar a crateras intransponíveis, depois platôs que se estendem em cadeias vastas, e finalmente, regiões não exploradas, cuja extensão não consegui ainda mensurar.

A metáfora do mapa se faz necessária quando falamos em tentativas de reconhecer um território, ou quando buscamos compor um mundo de coisas que assomam como uma formação viva, que se conecta, que se destrói e que se recria. O mapeamento é o reconhecimento de uma geração infundável de rizomas, e por isto se mantém aberto a revisões e possibilidades múltiplas de leitura:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza. (...) Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte. (...) Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (...) Um mapa tem múltiplas entradas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22).

Deleuze e Guattari afirmam que, como o mapa, a escrita também é rizomática: “Escrever, fazer rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 20), portanto é apropriado dizer que a cartografia permeia o pensamento e a construção não somente do meu trabalho artístico, mas também estrutura, demarca e propicia o desenho da contraparte discursiva desta pesquisa.

Neste sentido, busquei acompanhar o fluxo que a memória e os novos questionamentos práticos e teóricos apontavam, e de um ponto de partida delimitado – minha produção artística utilizando a palavra como cerne – irromperam outras vias periféricas, as quais tentei dar forma no desenho deste mapa. Se algumas considerações a respeito dos trabalhos surgiram em retrospecto, após um necessário hiato entre eles, para que do distanciamento pudessem emergir questões e possibilidades diversas de abordagem, outras reflexões só foram possíveis durante o próprio processo de escrita. Na medida em que conceitos foram colocados em evidência e as leituras acrescentaram novos movimentos à engrenagem do pensamento, pude vislumbrar aspectos até então obscuros em minha produção, o que me fez perceber, ao final do processo criativo, que muitas nuances deste corpo de trabalho ou não foram abordadas, ou apenas insinuaram-se em minhas rumações, ora pulsando novas ideias de seu estado de animação suspensa, ora pleiteando espaço e aprofundamento teórico em uma pesquisa futura.

Dentre elas, a questão do arquivo surgiu de forma gradativa, de início não reivindicando muita atenção, mas ganhando cada vez mais visibilidade nesta etapa final. No começo da experimentação com o papel, a seleção dos recortes de

palavras cruzadas, e, logo depois, de trechos de livros de gramática, era realizada de maneira mais imediata, ou seja, os itens eram retirados do seu suporte original e logo realocados para uma nova superfície. Este processo seletivo foi se refinando, na medida em que temas e abordagens de discursos mais elaborados foram se desenvolvendo, e assim todo o trabalho manual que configura os meus procedimentos plásticos foi sendo complexificado.

As seleções de fragmentos, cada vez mais cuidadosas, deixavam um rastro de material não utilizado quando cada trabalho terminava. Os módulos remanescentes, então, foram sendo guardados, primeiro em um único repositório, e depois em pequenas caixas. Inúmeras vezes recorri a esses conjuntos de fragmentos descartados para a composição de novos trabalhos, inicialmente sem dar muita importância ao seu papel dentro da minha produção e sem considerar seu devido espaço dentro das minhas reflexões acerca do processo. Mas em algum ponto de transição entre uma obra e outra percebi que os retornos ao que eu julgava ser meu “arquivo morto” haviam se tornando quase tão constantes quanto a busca por novos fragmentos.

Neste momento, ponderei que falhara ao acercar-me do pensamento conceitualista de artistas como Sol LeWitt, a respeito da multiplicidade de obras e seus elementos em latência para além da obra terminada, porque em meu próprio trabalho considerara apenas os “de fora” imatéricos, de ordem conceitual, deixando passar despercebidos aspectos valiosos de sua exterioridade plástica, e nesta esfera incluem-se não apenas os módulos recortados e não utilizados, como também as páginas desfiguradas dos livros de gramática e das revistas de palavras cruzadas.

Durante a realização do trabalho que habitou a *Residência L73*, a questão do arquivo foi impulsionada pela necessidade de organização do material disponível. Os módulos foram distribuídos pela primeira vez em categorias e após o encerramento da exposição, aqueles utilizados e os remanescentes voltaram a ser guardados em uma pequena caixa organizadora, do tipo com divisórias. Desde então, passei a anotar novas ideias utilizando outras classificações temáticas, e adquiri mais caixas para arquivar os próximos módulos, prevendo um aumento gradativo do meu recém-constituído acervo de repositórios de fragmentos.

Esta noção de repositório¹⁵ está em consonância com o sentido de arquivo ao qual Jacques Derrida chama a atenção para uma necessidade de retorno:

O sentido de 'arquivo', seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço. (...) Nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. (...) É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. (...) A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião. (DERRIDA, 2001, p. 12-14).

Portanto, havendo *consignado* os componentes do meu arquivo em formação, evidenciou-se a articulação dos mesmos a partir de qualquer processo combinatório alavancado por variadas construções temáticas. Por exemplo, os módulos que participaram da exposição Residência L73, classificados dentro da categoria *Mobiliário e Objetos Domésticos*, são passíveis de combinação com os módulos de outras categorias, como *Indicações Espaciais* e *Sons e Sinais de Presença Física*, e ainda com outras, criadas durante a montagem desta exposição ou posteriormente, para classificações de trabalhos futuros. Em suma, o princípio de reunião, de que fala Derrida, permeia as classificações, conferindo entre cada categoria a qualidade de trânsito, movimento que as divisórias do pequeno repositório não podem burlar.

A prolixidade do material textual, gradativamente mais complexo e numeroso, demandou a organização de um acervo que, diante do constante acúmulo e reutilização estaria próximo da desordem, não fosse providenciada sua sistematização. Dentro dos sistemas e das práticas de classificação, creio que esta necessidade de catalogação que surgiu em meu processo de trabalho recente esteja afinada não somente com o arquivo, mas também com a noção de coleção. Maria Esther Maciel aponta que:

¹⁵ De acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, versão 3.0 (2009), um repositório é: "lugar onde se guarda, arquiva, coleciona alguma coisa".

A coleção tem a função inerente de desafiar o caos, (...) visto que o colecionador, ao registrar/catalogar as coisas, retira-as do estado dispersivo em que se encontravam no mundo e as recontextualiza num outro espaço, regido por leis próprias. (...) A coleção está, portanto, regida por princípios mais espaciais que temporais, podendo se circunscrever à caixa, ao álbum, ao armário e à serialidade das gavetas, num jogo de dentro e fora, **exposição e ocultamento**¹⁶. Graças a sua potencialidade de recolher as coisas e salvá-las da dispersão através do deslocamento, ela assume inclusive uma função de arquivo, de dimensão memorialística, convertendo-se numa espécie de antídoto contra o esquecimento. (MACIEL, 2010, p. 26-27).

A respeito desta qualidade de exposição e ocultamento do material colecionado/arquivado, a transição para as composições com alfinetes na parede e a necessidade de catalogação deste material de trabalho me conduziram, por sua vez, a refletir sobre a versatilidade em relação aos usos deste material. Ao substituir a cola que unia os módulos ao papel pelo recurso do alfinete que os suspende na parede, os módulos passaram a ser reutilizáveis, sendo-lhes restituída e assegurada a característica de mobilidade que inicialmente detinham por muito pouco tempo, quando eram recortados para serem colados novamente. Esta manuseabilidade recuperada conferiu ao trabalho uma multiplicidade de possibilidades. Percebi que um mesmo trabalho é passível de ser remontado inúmeras vezes com variações de diversos graus, isto é, as combinações entre os módulos, as distâncias entre eles, sua profundidade em relação à parede, enfim, as relações espaciais e sintáticas podem ser alteradas. E, diante da versatilidade do material, também um novo trabalho pode ser realizado utilizando fragmentos de trabalhos anteriores. O mapa, portanto, como o propõem Deleuze e Guattari, é sempre desmontável e aberto à adaptação, à atualização e à ressignificação.

Diante dos novos aspectos que os trabalhos adquiriram nas últimas etapas desta pesquisa, e dos questionamentos originados durante esta fase final, vislumbro uma série de desdobramentos cujas possibilidades estendem-se da criação de trabalhos em linguagens ainda não exploradas à reflexão teórica a partir de investigações que despontam desde o momento presente, e que demandam aprofundamento.

Dentre estes desdobramentos, no que concerne às linguagens artísticas a serem exploradas, percebi na instalação uma possibilidade de experimentação variada quanto às práticas em torno da ideia da página, assim como de investigação de

¹⁶ Grifo nosso.

materiais diversos e agregação de meios como áudio e vídeo. Em relação aos pontos conceituais a serem analisados, a questão do arquivo deverá ser desenvolvida, assim como os pontos que envolvem a questão da montagem e da cartografia. Os conceitos de citação, apropriação e adaptação, tendo em vista sua tendência de maleabilidade quanto às definições e práticas, também são passíveis de desenvolvimento.

Neste entremeio, que não pode ser chamado de hiato porque as rumações não cessam no instante em que o último ponto interrompe um texto perenemente inacabado, debruço-me sobre o corpo de trabalho em busca de suas reentrâncias. Elas estão lá, algumas salientes e convidativas, outras resistindo ao rompimento do seu invólucro, todas a alimentar um porvir. Os pontos de resistência chamam à investigação e é a partir deles que se constroem os novos diálogos e que se assinalam recortes e enfoques. Um novo trabalho solicita o revisitamento de posicionamentos, a afinação de discursos que apontem para um próximo capítulo, uma outra sequência, um novo mapa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

A POLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes**. Paris: Gallimard, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance: Da Vida à Obra**. Vol. 2 – A Obra Como Vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Schwarcz, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas: Volume I. 1923-1949**. São Paulo: Globo, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **O Livro de Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. (Org.). **Ideograma: Lógica – Poesia – Linguagem**. São Paulo: Edusp, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura Para Quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**. Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

EISENSTEIN, Sergei M. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei M. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

GOMRINGER, Eugen. **Konkrete Poesie**. Stuttgart: Reclam, 1983.

HENDRICKS, Jon (Org.). **O Que é Fluxus? O Que Não é! O Porquê**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York/London: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert (et all). **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LUNA, Jayro. **Caderno de Anotações**. Belo Horizonte/São Paulo: Signos/Editora Oportuno, 2005.

MACIEL, Maria Esther. **A Memória das Coisas: Ensaio de Literatura, Cinema e Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. **As Ironias da Ordem**. Coleções, Inventários e Enciclopédias Ficcionalis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio ao Poema. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1983.

MALLARMÉ, Stéphane. **Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard**. Paris: Gallimard, 1993.

- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto Técnico da Literatura Futurista (1912). In: FERREIRA, José Mendes (Org.). **Antologia do Futurismo Italiano**: Manifestos e Poemas. Lisboa: Editorial Vega, 1979, p. 109.
- OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation Art**. London: Thames and Hudson, 1994.
- ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: Poética da Geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ONO, Yoko. **Grapefruit**: A book of instructions and drawings by Yoko Ono. New York: Simon & Schuster, 2000.
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. **Los Signos em Rotación**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1973.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada**: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 2005.

Revistas, Periódicos e Catálogos:

- BARRY, Robert. Sem Título – Série Psíquica (1969). In: Morais, Fabio (Org.). **Textando**. Apostila da oficina Textando – a Escrita nas Artes Visuais. Brasília: Caixa Cultural de Brasília, 2012.
- HUCHET, Stéphane. No Ar: Os Curtos-circuitos Alegóricos de Marcel Broodthaers. In: LAGNADO, Lisette (Org.). **27ª Bienal de São Paulo**. Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 41-56.
- PETRARCA, Francisco. Carta do Monte Ventoso. In: OLIVEIRA E SILVA, Paula. **Documento: Francisco Petrarca**. Carta do Monte Ventoso. Familiarum rerum libri IV, 1. Comentário e Tradução. Philosophica, n. 29, p. 145-154, 2001.
- SIEGEL, Jeanne. **Jenny Holzer's Language Games**, Art Bulletin, vol. 60, no.4, 1985.

Dicionários:

BERNARDES, José Augusto Cardoso; CASTRO, Aníbal Pinto de; FERRAZ, Maria de Lourdes A.; MELO, Gladstone Chaves de; RIBEIRO, Maria Aparecida. (Org.).

Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa. 1 ed. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Minigramática da Língua Portuguesa.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1990.

CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 09 set. 2014.

Dicionário da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2008.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, versão 3.0, 2009.

Sites:

MARTINS, Anna Faedrich. **Uma Discussão Teórica Acerca da Autoficção:** A Ficcionalização de si em O Filho Eterno, de Cristovão Tezza. Letrônica, Porto Alegre, v. 4, n. 1, jun./2011. Disponível em: <<http://tinyurl.com/nu3zawm>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. **O Ut Pictura Poesis e as Origens Críticas da Correspondência entre a Literatura e a Pintura na Antiguidade Clássica.** Miscelânea, Assis, v. 7, jan./jun.2010. Disponível em: <<http://tinyurl.com/q4l8lh9>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

MIRANDA, Antonio. **Poesia Visual Brasileira na Internet:** Uma Pesquisa em Andamento. Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades, Brasília, VIII Congresso Internacional de Humanidades - Palavra e Cultura na América Latina: Heranças e Desafios, out. 2005. Disponível em: <<http://tinyurl.com/lv2fedda>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

MIRANDA, Antonio. **Eugen Gomringer.** Texto publicado em junho de 2009. Página pessoal. Disponível em: <<http://tinyurl.com/pm3b3wa>>. Acesso em: 14 dez. 2013.

TESSLER, Elida. **A Instalação Enquanto Lugar e o Lugar do Espectador**. Texto publicado em 2000. Página pessoal. Disponível em: <<http://tinyurl.com/oyqz67k>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

Filmes:

PAISAGEM na Neblina. Título original: Topio Stin Omichli. Direção: Theo Angelopoulos. Produção: Eric Heumann e Theodoros Angelopoulos. Intérpretes: Michalis Zeke, Tania Palaiologou, Stratos Tzortzoglou, Eva Kotamanidou. Roteiro: Tonino Guerra, Thanassis Valtinos e Theo Angelopoulos. Itália/Grécia/França: Basic Cinematografica, Rai 2, Greek Television ET-1, Compagnie Generale d'Images, Paradis Films, Theo Angelopoulos O.E., La Sept., 1988. 1 DVD (127 min).

O Espelho. Título original: Zerkalo. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Erik Waisberg. Intérpretes: Margarita Terekhova, Ignat Daniltsev, Larisa Tarkovskaya, Alla Demidova, Anatoli Solonitsyn, Tamara Ogorodnikova. Roteiro: Andrei Tarkovski, Aleksandr Misharin. Rússia: Mosfilm, 1975. 1 DVD (107 min).