

ANA RITA SOUSA ALMEIDA

**A captura da escrita imaginária:  
*Conjectura. Fragmento. Colagem***

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. Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Júnior.

Brasília

2015

*Para minha família e amigos.*

## AGRADECIMENTOS

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -, que possibilitou esta pesquisa por meio da concessão da Bolsa de Mestrado.

Ao professor Nelson Maravalhas Júnior (PPG-Arte/UnB), por ter gentilmente aceitado orientar minha pesquisa e, desde a minha graduação, tê-la incentivado. Também pela disponibilidade e pela discussão aberta das questões que me rondavam.

Ao Professor Vicente Carlos Martínez Barrios (PPG-Arte/UnB), pela acuidade do olhar e por suas observações instigadoras.

À Professora Elizabeth Hazin (TEL/UnB), pela delicadeza de espírito e sensibilidade de suas valiosas contribuições.

Aos amigos Léo Tavares e Paulo Veja Jr, artistas queridos a quem devo os melhores momentos da fase que se encerra. Agradeço pelo amor, pela disponibilidade ímpar, pela partilha de projetos e por cada poema lido conjuntamente.

Às amigas Camila e Carolina Abreu, pela conversa de profundidades, incentivo, viagens e pelo frescor intelectual genuíno com que acolheram minhas ideias.

Ao meu irmão Pedro Almeida, pela presença afetuosa e serena, e por seu suporte principalmente na última fase da pesquisa.

À minha irmã Júlia Almeida, pelo refúgio emocional, inspiração e por nossa cumplicidade de amor *Perota Chingo*.

À Raquel Almeida, minha prima, pelo companheirismo, presença e cuidados de irmã todos os dias.

À Cíntia Campos, minha querida cunhada, pela presença terna e acolhedora, sempre.

Aos meus amigos da vida: Elaine Oliveira, Fabrício Cavalcante, Gabriela Negrão, Isadora Prado, Júnia Porto. Agradeço pela presença em cada evento, pelo envolvimento em meus trabalhos e socorros nas madrugadas.

Aos amigos artistas: Débora Amor, Fábio de Oliveira, Gregório Soares e Thales Noor, pelas boas conversas, estímulos e influências.

À Flavia Gimenes (Elefante Centro Cultural), por ter cedido seu espaço para a exposição do meu trabalho. Agradeço também pelas conversas de mulheres lunares.

À minha mãe, por todo o apoio e por, durante o meu processo, ser quem melhor compreendeu os meus silêncios.

Ao meu pai (*in memoriam*), pelo incentivo à leitura e pela herança das “profundidades insolúveis”.

*A escrita da paixão, - ela mesma saber  
do recorte, paixão de recortar -,  
composta de várias outras escrituras e  
fragmentos.  
Barthes.*

## **RESUMO**

Esta dissertação promove, a partir da apresentação dos processos de minha produção artística, uma reflexão que aponta a colagem como modalidade de pensamento em que o exercício interlinguístico é concebível, apreensível e representável. A explanação parte de uma investigação da relação entre imagem e texto nas artes e tem como fio condutor esse trabalho plástico cuja poética se desenvolve num percurso entre escrita, coleção e colagem, e se ocupa de uma narrativa cuja autoria seja atribuída também ao interlocutor.

### **Palavras-chave**

Imagem e texto, colagem, fragmento, coleção, narrativa.

## **ABSTRACT**

This dissertation promotes, from the presentation of the processes of my artwork, a reflection pointing to collage as a mode of thinking in which interlinguistic concepts are conceivable, understandable and representable. The explanation starts from a research about the relationship between image and text in art and is led by a hybrid artwork whereof poetics develops in the course of writing, collection and collage, and cares about a narrative whereof authorship is also attributed to the interlocutor.

## **Keywords**

Image and text, collage, fragment, collection, narrative.

## LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – Rita Almeida, O quarto .....	10
FIGURA 2 - Rita Almeida, O quarto .....	10
FIGURA 3 - Rita Almeida, O quarto .....	11
FIGURA 4 – Rita Almeida, O quarto.....	12
FIGURA 5 - Rita Almeida, O quarto. ....	12
FIGURA 6 - Rita Almeida, O quarto . ....	13
FIGURA 7 - Rita Almeida, O quarto . ....	13
FIGURA 8 – Rita Almeida, O quarto.....	14
FIGURA 9 – Rita Almeida, O quarto.....	14
FIGURA 10 – Dominguez Alvarez, Chuva. ....	16
FIGURA 11 - Sírnias de Rodes, Machado, Asas de Eros e O ovo .....	18
FIGURA 12 - Julius Vestinus, Altar .....	19
FIGURA 13 - Luís Nunes Tinoco, Anagrama Poético .....	19
FIGURA 14 – Mallarmé, <i>Un Coup de Dés Jamais</i> .....	20
FIGURA 15 – Ezra Pound, do canto LXXIV. ....	22
FIGURA 16 – G.uillaume Apollinaire, Caligrama.....	23
FIGURA 17 – Georges Braque, Fruteira e copo .....	25
FIGURA 18 – Pablo Picasso, <i>papier-collé</i> .....	25
FIGURA 19 – Kurt Schwitters, <i>Cherry picture</i> .....	27
FIGURA 20 – Kurt Schwitters, <i>Das Unbild</i> .....	28
FIGURA 21 – Mira Schendell, sem título.....	31
FIGURA 22 – Mira Schendell, sem título.....	31



FIGURA 23 – Rita Almeida, A casa 01.....	48
FIGURA 24 – Rita Almeida, A casa 01 (I) .....	49
FIGURA 25 – Rita Almeida, A casa 01 (II) .....	50
FIGURA 26 – Rita Almeida, A casa 01 (III) .....	51
FIGURA 27 e 28– Cadernos de mundo (acervo pessoal) .....	55
FIGURA 29 e 30 Cadernos de mundo (acervo pessoal) .....	56
FIGURA 31 e 32 – Cadernos de mundo (acervo pessoal) .....	57
FIGURA 33 – Rita Almeida, da série Narrativas Escusas. Sem título .....	59
FIGURA 34 – Rita Almeida, da série Narrativas Escusas. Sem título .....	59
FIGURA 35 – Rita Almeida, da série Narrativas Escusas. Sem título .....	60
FIGURA 36 - Rita Almeida, da série Narrativas escusas. Sem título .....	61
FIGURA 37 – Imagem de <i>Everything is illuminated</i> , dir. Liev Schreiber (I) .....	63
FIGURA 38 - Imagem de <i>Everything is illuminated</i> , dir. Liev Schreiber (II) .....	63
FIGURA 39 – Arthur Bispo do Rosário, Manto de apresentação .....	73
FIGURA 40 – Arthur Bispo do Rosário, “434 - Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa .....	74
FIGURA 41 – Rita Almeida, Postais para C. (I).....	80
FIGURA 42 - Rita Almeida, Postais para C. (II).....	81
FIGURA 43 - Rita Almeida, Postais para C. (III).....	82
FIGURA 44 - Rita Almeida, Postais para C. (IV) .....	83
FIGURA 45 - Rita Almeida, Postais para C. (V) .....	84
FIGURA 46 - Rita Almeida, Postais para C. (detalhe).....	85
FIGURA 47 – Laocoonte, grupo escultórico.....	89

FIGURA 48 – Daniel Spoerri, Topographie Anécdotée du Hasard (I) .....	96
FIGURA 49 - Daniel Spoerri, Topographie Anécdotée du Hasard (II) .....	96
FIGURA 50 – Página do livro <i>O princípio cinematográfico e o ideograma</i> .....	103
FIGURA 51 – Ilustração do método de ensino de desenho japonês .....	104
FIGURA 52 – Cenas de o encouraçado de Potemkin .....	106
FIGURA 53 Rita Almeida, Inventário de mundo pós D.....	107
FIGURA 54 – Rita Almeida, Inventário de mundo pós D (detalhes).....	107
FIGURA 55 –Rita Almeida, Pequenos poemas para pequenas mortes .....	109
FIGURA 56 – Rita Almeida, Pequenos poemas para pequenas mortes #1.....	110
FIGURA 57 –Rita Almeida, Pequenos poemas para pequenas mortes#2 .....	111
FIGURA 58 – Rita Almeida, Pequenos poemas para pequenas mortes #3.. .....	112
FIGURA 59 –Rita Almeida, Pequenos poemas para pequenas mortes #4 .....	113
FIGURA 60 – Terra, de Décio Pignatari e Nascemorre, de Haroldo de Campos.....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>O REGISTRO E O RECORTE, A ESCRITA E A COLAGEM: AS CONJECTURAS</b>	
<b>CAPÍTULO 1: A experiência do papel</b> .....	5
1.1 <i>As Conjecturas</i> .....	6
1.2 O rasgo e a costura: analogia entre os processos da escrita e da colagem.....	8
1.3 Imagem e texto, pintura e poesia: convergências .....	17
1.3 Da consciência caleidoscópica.....	32
<b>OS PROCESSOS DA COLAGEM</b>	
<b>CAPÍTULO 2: Memórias</b> .....	35
2.1 O caderno azul.....	35
2.2 “O fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos” .....	40
2.3 O estudo clássico da memória e seus diálogos .....	42
<b>CAPÍTULO 3: Coleções</b> .....	53
3.1 Cadernos de mundo.....	53
3.1.1 Primórdios: As Narrativas Escusas .....	54
3.2 A coleção e os sistemas classificatórios.....	62
3.2.1 Do objeto e sua abertura semântica.....	62
3.2.2 Da enciclopédia à coleção: um histórico.....	66

3.2.3 Acerca da multiplicidade e seus diálogos .....	69
3.3 A coleção como colagem ..	72
3.4 Narrativas e narratividades .....	75
<b>CAPÍTULO 4: Recortes.....</b>	<b>86</b>
4.1 O fragmento .....	86
4.2 Da diferença estrutural entre imagem e texto .....	87
4.3 Da linearidade ao fragmento literário .....	92
4.3.1 O fragmento romântico e seus diálogos ..	97
<b>CAPÍTULO 5: Montagens .....</b>	<b>101</b>
5.1 O ideograma e a função poética da linguagem .....	102
5.1.1 Sergei Eisenstein: reflexões acerca da montagem .....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>120</b>



## Introdução

Esta dissertação, intitulada *A captura da escrita imaginária: Conjectura. Fragmento. Colagem*, empreende uma reflexão acerca do imbricamento entre imagem e texto em meu trabalho artístico. A relação entre essas linguagens tem como fundador um desejo pessoal por uma escrita literária – que não se realiza, pois o que faço é investir em seu projeto e demorar-me nos percalços do processo, da releitura e da anotação. Coleciono. Alimento uma escrita imaginária com registros do cotidiano e pequenos fragmentos literários, dado que o primeiro trabalho do escritor é sempre o do recorte. Cogito contos, fotografo, desenho, invento diálogos.

Meu trabalho nasce, então, do interesse pela captura do exercício que antecede a escrita literária. De maneira bastante objetiva, pode ser definido como um registro plástico do meu modo de conceber o mundo literariamente. E uma vez que esse processo consiste em organizar dialogicamente a infinidade de informações que se sobrepõem sem freio no que toca à distinção de suas naturezas, é justo pensar-lhe uma representação que priorize a ideia de simultaneidade narrativa.

Minha pesquisa apresenta, assim, a colagem como o campo que absorve a demanda interdisciplinar do meu pensamento sensível. Para bem definir as questões poéticas que promovem essa escolha, minha explanação segue um caminho análogo ao próprio processo da colagem, dividindo-se nos seguintes capítulos: 1) *A experiência do papel*; 2) *Memórias*; 3) *Coleções*; 4) *Recortes*; 5) *Montagens*.

*A experiência do papel* apresenta as *Conjecturas*, termo que utilizarei para me referir ao jogo poético de escrita e colagem imaginárias. O capítulo tem como objetivo fundar a questão mais essencial do debate, qual seja, a analogia entre os processos da colagem e da escrita. É sob o seu argumento poético e teórico que o debate acerca da relação entre imagem e texto se dará. Para assegurar o desenvolvimento da reflexão dentro de modalidades de pensamento que concebam e instiguem o caráter híbrido do trabalho, o capítulo faz uma revisão histórica do paralelo das artes para então se demorar

sobre questões modernas que revelaram camadas mais profundas da relação imagem&texto.

Instigado pelo pensamento acerca do “fio das horas” proustiano, esse elemento intangível que, muito sutilmente, nos situa no tempo e no espaço, o capítulo *Memórias* busca compreender a diretriz do movimento poético do trabalho. Uma vez que, como veremos, as *Conjecturas* se dão em meio à profusão do registro fragmentário (recortes), a reflexão se desenvolve no sentido de compreender e afirmar as operações da memória como realizadoras do sentido, como a argamassa que une e significa os recortes no espaço e no tempo.

Empreendido e justificado pelas ações sensíveis da memória, o (meu) hábito de colecionar é o assunto do capítulo 3. Um apanhado dos elementos que mantenho em um acervo pessoal abre espaço para a discussão dos primórdios da minha pesquisa artística. O texto aborda então o caráter narrativo e poético da coleção, estabelecendo sua relação com a colagem. O capítulo *Recortes* dá continuidade ao assunto da narrativa empreendida pela coleção, mas com enfoque na narratividade da fissura e do elemento isolado. Dedicar-se, assim, a uma explanação mais detalhada sobre esse elemento estrutural do meu trabalho, o fragmento. Como as primeiras incidências fragmentárias nas artes plásticas são abordadas já no capítulo 1, esse capítulo 4 se dedica a contribuições advindas da literatura.

Conduzido pelas pesquisas de Ernest Fenollosa e Sierguéi Eisenstein acerca do modo de compor do ideograma chinês, *Montagens* pontua importantes questões teóricas e poéticas que surgem a partir do modo de arranjar o fragmento em novas narrativas. Como etapa derradeira desta grande colagem que é uma dissertação, o capítulo também procura fazer um apanhado de questões previamente provocadas para promover o seu diálogo com obras que, assumidas em seu excesso de movimentos e rastros, empreendem uma narrativa marcadamente caleidoscópica.

No que tange aos diálogos teóricos do trabalho, minha explanação segue pela revisão do paralelo das artes com enfoque em duas discussões que considero essenciais para compreender e conceber a possibilidade

interseccional. A primeira (século XVIII) diz respeito ao reforço de limites entre imagem e texto, reservando-lhes os domínios do espaço e do tempo, respectivamente. A segunda (fins de século XIX e início do século XX) se alimenta do questionamento dos padrões clássicos de representação e, movida por uma consciência pautada na descontinuidade espaciotemporal moderna, viola as integralidades espaciais e temporais.



**O REGISTRO E O RECORTE, A ESCRITA E A COLAGEM:**

***AS CONJECTURAS***

## CAPÍTULO 1

### A EXPERIÊNCIA DO PAPEL

*O caos é uma ordem por decifrar.  
José Saramago*

*Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a  
velha palavra - recebe aqui novo significado.  
Gaston Bachelard*

Tenho a escrita como um desejo. Penso em definir-lhe um projeto, mas já há alguns anos percebo que os pequenos trechos que logro não planejam ir além do esboço, do ajuntamento, da cogitação. Talvez porque eu não tenha ainda podido organizar em um discurso conciso a diversidade das coisas que me capturam. Ou porque, intimamente, eu prefira assegurar-lhes a liberdade semântica que a indefinição pressupõe.

Antes de se tornar um problema ou apressar rumo à afirmação/negação do lugar de escritora, essa aparente contradição resolve demorar-se prazerosamente na experiência de tateamento e provisoriedade que se realiza no germinar do texto: coleciono registros de pequenas contemplações, assim como recortes de mundo que reservo movida pela hipótese de um poema, pela relação a um bom episódio ou pela lembrança de um estado de consciência. Um exercício particular de atribuição e significação poética os reorganiza constantemente em esquemas que se multiplicam e contaminam mutuamente. As imagens mentais que daí surgem, assim como a dinâmica de apreensão simultânea de informações, apontam para uma interface espacial da escrita imaginária que se realiza antes da ordem linear e normativa.

A pesquisa que aqui apresento propõe uma reflexão acerca de possibilidades expressivas dentro desse campo caracterizado pelo afrouxamento de limites entre gêneros. Considerando que o trabalho plástico que tenho desenvolvido se move em direção a um desdobramento do *jogo*

*especular*<sup>1</sup> que antecede a escrita, este primeiro capítulo traz como eixo o apontamento da colagem como linguagem capaz de contemplar as demandas plásticas e literárias do meu pensamento criativo. Para oferecer ao leitor uma ideia mais clara dessa proposta, o tópico a seguir traz uma descrição do meu processo criativo na escrita, lugar que se configura como um dos meus principais objetos de investigação.

## 1.1 AS CONJECTURAS

*Conjectura: ato ou efeito de inferir ou deduzir que algo é provável, com base em presunções, evidências incompletas, pressentimentos; conjetura, hipótese, presunção, suposição.* (in: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa)

O caderno marrom destinado a fotos e descrições de paisagens tem uma de suas páginas arrancada. Dobro-a com cuidado e guardo num envelope azul endereçado a F., que mal me conhece, mas é personagem de um conto que imaginei no lugar que a folha de caderno registra. Recordo-me da quase insignificante relação que tenho com o destinatário e perco a coragem de enviar a correspondência. Guardo-a na gaveta. Talvez um dia, movida por (calculada) desatenção, eu a coloque em meio à papelada por resolver e envie por correio como se fizesse um favor a uma amiga.

O destaque da folha deixa sua marca. A visão simultânea das duas páginas que a envolviam faz notar um mesmo verso escrito de duas maneiras diferentes - a segunda acertada pela confirmação do que seria apenas uma suspeita na primeira. Mas, considerando que as minhas anotações não obedecem à ordem sequencial das páginas, cogito que essa que acabei de notar como confirmação talvez tenha sido uma afirmação apressada, e que aquela seja, então, o passo atrás, uma hesitação diante de um erro de percepção.

---

<sup>1</sup> O termo é utilizado por Márcia Arbex em *Alain Robbe-Grillet e a pintura* para falar das possíveis “trocas ou piscadelas (...) entre um texto e uma imagem” (p.21), e se aplica a esta discussão por reafirmar o caráter interdisciplinar do meu trabalho plástico, que compreende a díade imagem & texto em sua maneira imbricada, desorganizada e simultânea (diferente da que se realiza na funcionalidade da legenda ou da ilustração).

Penso em como a desordem dos cadernos multiplica as possibilidades semânticas de seus conteúdos. Lembro-me de um trecho de entrevista<sup>2</sup> com Francis Bacon acerca do caos em seu ateliê. Recorro ao texto, onde o pintor diz: “Eu me sinto muito à vontade no meio desse caos, porque ele me sugere imagens”. Circulo o trecho “sugere imagens”. Copio em um bloco de notas as palavras do entrevistador: “Talvez seja mais fácil trabalhar num espaço caótico. Se pintar e escrever significam ordenar o caos da vida, e o lugar onde se trabalha é a imagem da desordem, acho que, inconscientemente, isso deve atuar como um catalizador na criação da ordem. Ao passo que, se a gente tenta fazer essas coisas num espaço perfeitamente arrumado, é possível que não se tenha muita razão para trabalhar”.

Corro para as minhas gavetas. Despejo o conteúdo de uma delas sobre a mesa. Encontro fotografias de lugares para cenas que ainda não tenho em mente, anotações sobre o trejeito de um estranho para compor uma personagem, um trecho recortado de um livro erótico de banca de revistas com uma observação a lápis que o traveste em uma metáfora sobre solidão. Pego a tesoura. Fraturro imagem e escrita. Junto seus fragmentos a palavras pescadas no dicionário, aos meus balbucios e desenhos. Deparo-me com a página rasgada de um livro que faz referência a Camões e que diz sobre a ausência ser “uma espada cruel contra o amor”. Relaciono-a ao conto sobre F., inventando uma coincidência.

Guardo as coisas na gaveta. Saio para um café e falo, já com algumas alterações, do meu projeto de conto a L. Ele suscita dois versos que leu em um poema sobre a cor laranja e os sugere como metáfora para o meu assunto. Então volto pra casa e o remonto. Descarto algumas partes. Escrevo os dois versos em um papel de seda laranja e o coloco no envelope azul. Decido, de uma vez por todas, enviá-lo. Tudo, não mais que provisoriamente.

\*

---

<sup>2</sup> SYLVESTER, D. Entrevistas com Francis Bacon APUD SANCHES NETO, M. *Autobiografia material*, in: Crítica e Coleção (2011)

O texto sobre as *Conjecturas* se empenha em oferecer ao leitor uma ideia do fluxo que rege o meu pensamento literário. É evidente que, por se tratar de um relato escrito, a descrição sacrifica a simultaneidade e dinamicidade inerentes ao trajeto, adaptando-o a uma estrutura linear que o comunica sistematicamente. Essa manobra tem a função de demonstrar como o cerco de uma escrita normatizada coloca à parte a volubilidade própria do pensamento criativo. Então, se quero dar enfoque a esse momento processual como parte essencial da pesquisa, devo eleger aquelas qualidades negligenciadas pela escrita linear como partes indispensáveis ao meu discurso.

Buscando um meio de representação capaz de manejar o jogo especular intrínseco às *Conjecturas*, minha pesquisa se lança nesse campo interseccional originado pelos alargamentos da linguagem plástica e da escrita, a colagem. O tópico a seguir apresenta os resultados mais recentes do meu trabalho plástico à luz da analogia que Antoine Compagnon estabelece entre as operações da colagem e da escrita e, também, às iluminações de João Barrento acerca de uma escrita espontânea.

## **1.2 O RASGO E A COSTURA: A ANALOGIA ENTRE OS PROCESSOS DA ESCRITA E DA COLAGEM**

Em *Tesoura e Cola*, texto que introduz o livro *O trabalho da citação* (2007), Antoine Compagnon se detém sobre a descrição de sua experiência com a colagem durante a infância, tempo em que, munido de livros de figuras diversas, se propunha a ordenar seus recortes segundo uma concepção própria de mundo:

São grandes folhas [...], e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. [...] Subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. (COMPAGNON, 2007, pp 9 e 10)

Segundo o autor, o exercício configura um importante processo de (res)significação íntima e experimental das coisas, e é motivado por essa que instaura a operação cognitiva do trânsito entre o real e o imaginário: a paixão

pelo recorte. Recortar é, em essência, desenraizar o objeto de seu contexto de origem, mutilando o todo que lhe confere um sentido único. O que sobra da operação é a “fórmula autônoma” (Compagnon) da parte extraída, um fragmento manipulável.

Se estivermos atentos, é possível reconhecer o mesmo princípio no processo descrito nas *Conjecturas*. Compagnon corrobora esse lugar comum ao colocar leitura e escrita como formas derivadas do recorte e da colagem. Todo texto é, na concepção do autor, uma espécie de colcha dos retalhos de citações (recortes) que temos guardados na memória. Para explicar suas comparações, ele evoca as figuras elaboradas por James Joyce e Marcel Proust acerca do trabalho do escritor:

O primeiro apresentava a tesoura e a cola, *scissors and paste*, como objetos emblemáticos da escrita; o segundo, pregando aqui e ali seus pedaços de papel, comparava de bom grado seu trabalho ao do costureiro que constrói um vestido, mais do que ao do arquiteto ou do construtor de catedrais. E, no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar. (COMPAGNON, 2007, p. 12)

Particularmente, compreendo o recorte como parte inicial de um discernimento poético das coisas. Tudo o que me interessa e salta aos olhos, antes de bem digerido/discernido/significado poeticamente, é desligado de seu contexto de origem. Estar no meio do caminho entre o desligamento (recorte de mundo) e o discernimento poético (obra literária) é me deparar com cadernos e gavetas repletos de possibilidades a serem combinadas num jogo de provisoriedade que, como as colagens do menino Compagnon, subverte a ordem imediata das coisas.

A ocupação *O quarto*<sup>3</sup>(2014, fig. 1-8) é fruto dessa reflexão. O trabalho é uma espécie de colagem gigante que se propõe a representar o cenário da escrita lúdica e provisória das *Conjecturas*. Nele, exponho meus recortes e trechos de maneira crua, como em um gabinete de curiosidades particular. Esses fragmentos (anotações, pedaços de papéis, excertos de livros, fotos de desconhecidos, pequenos vidros de remédios e perfumes, entre outros)

---

<sup>3</sup> Parte da exposição individual *Partilha do verso e do vazio*, realizada em abril de 2014 no Centro Cultural Elefante (Brasília – DF)

aparecem como matéria prima volúvel e entregue às irrupções, interrupções, rasuras e emaranhados próprios do trabalho da imaginação.

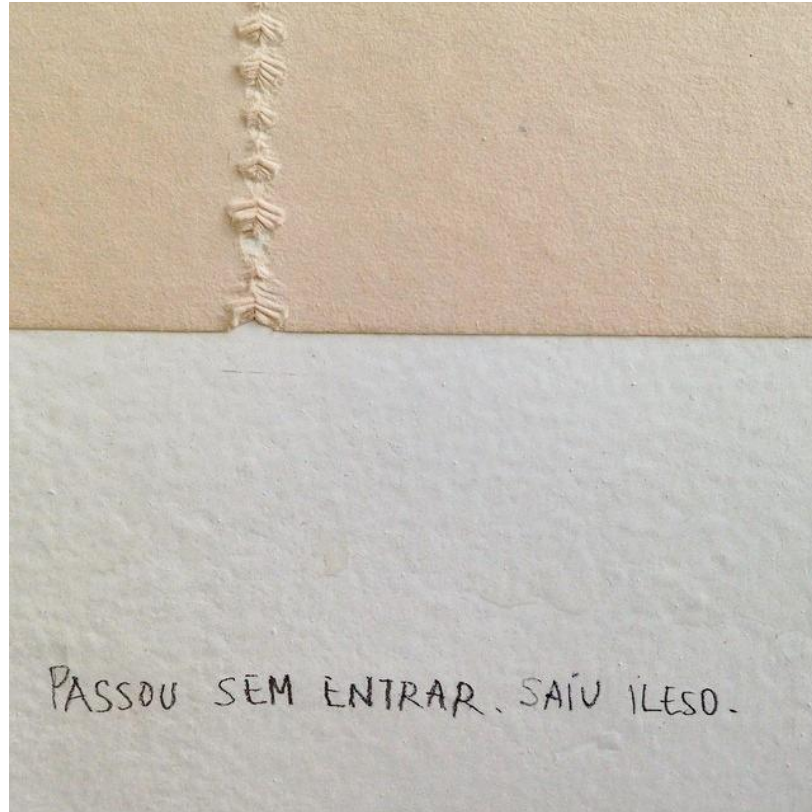


Fig. 1: Rita Almeida, *O quarto*. Conjectura sobre parede (2014)



Fig. 2: Rita Almeida, *O quarto*. Conjectura sobre parede (2014)

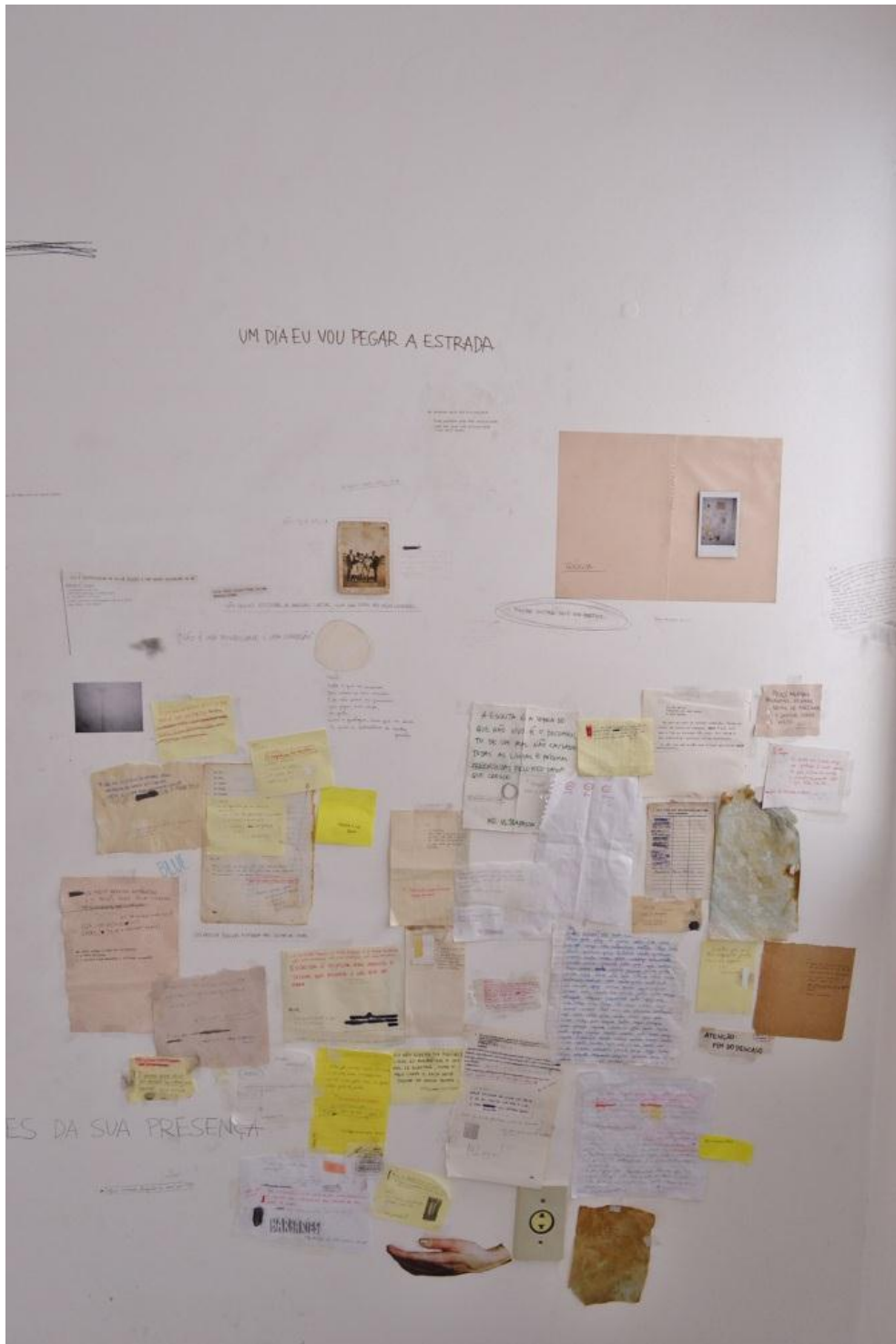


Fig. 3: Rita Almeida, *O quarto. Conjectura sobre parede* (2014)



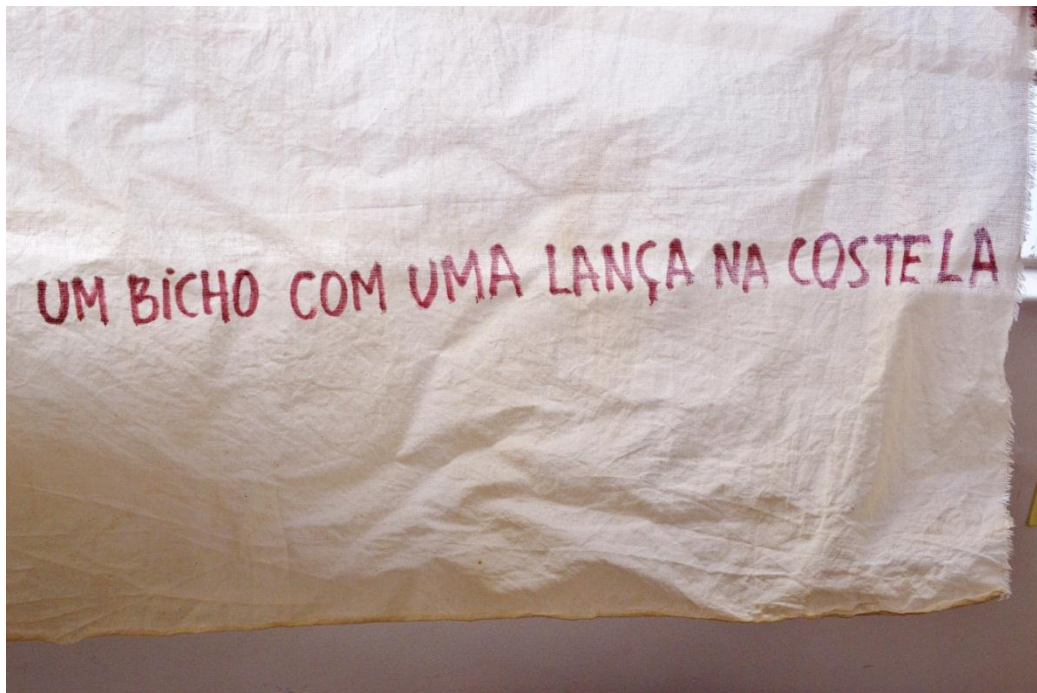


Fig. 4: Rita Almeida, *O quarto. Conjectura sobre parede* (2014)

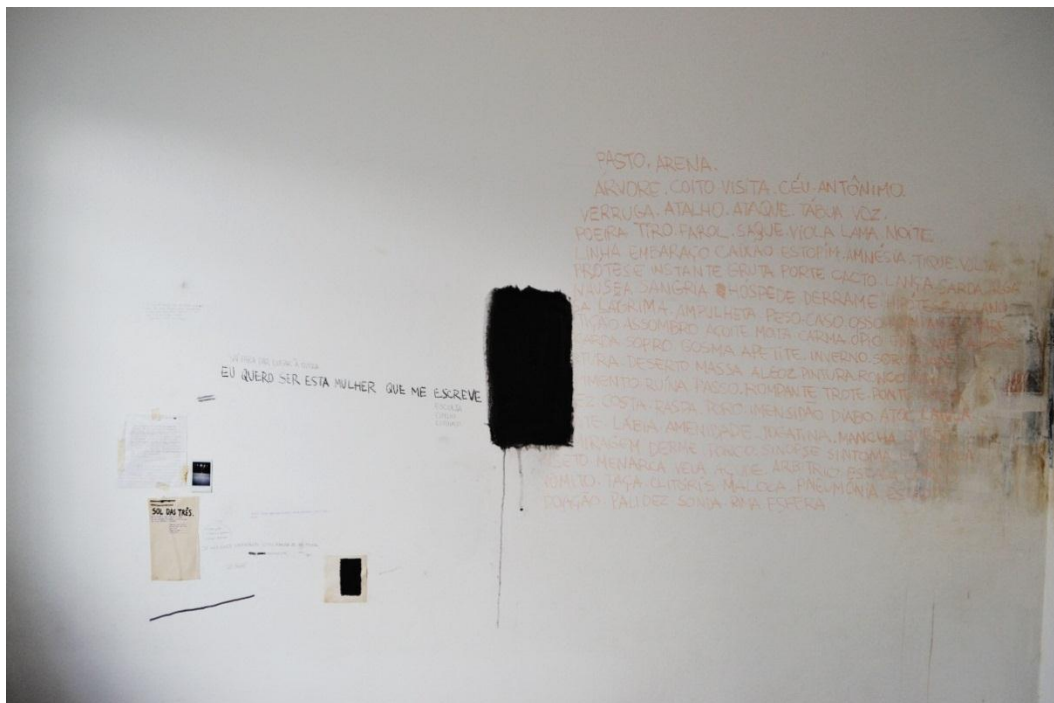


Fig. 5: Rita Almeida, *O quarto. Conjectura sobre parede* (2014)

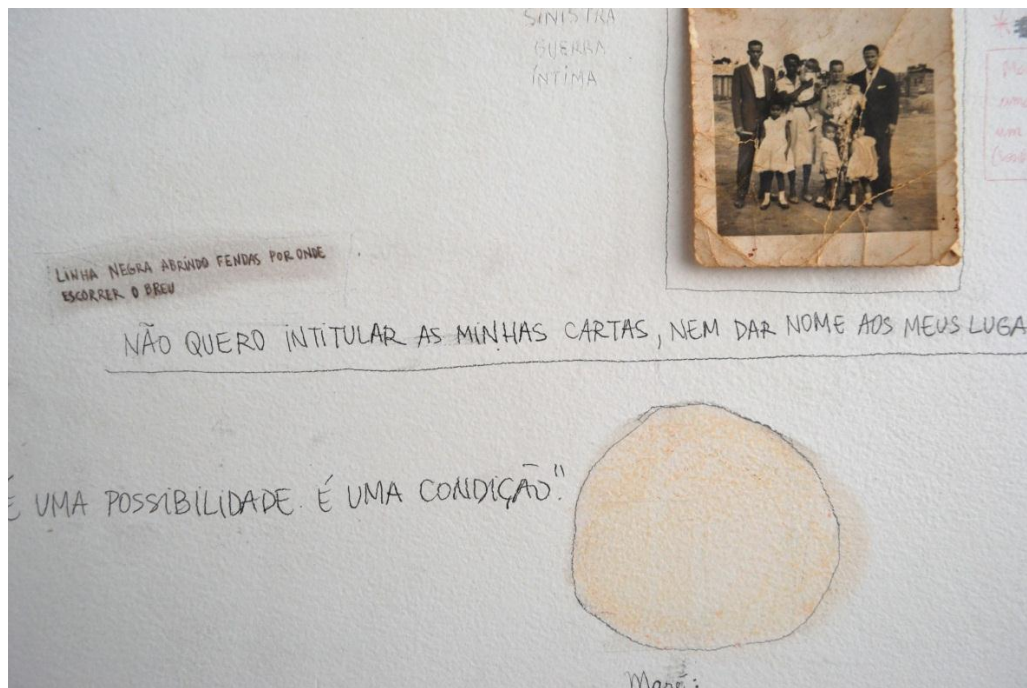


Fig. 6: Rita Almeida, *O quarto*. Conjectura sobre parede (2014)



Fig. 7: Rita Almeida, *O quarto*. Conjectura sobre parede (2014)



Fig. 8: Rita Almeida, *O quarto*. Conjectura sobre parede (2014)

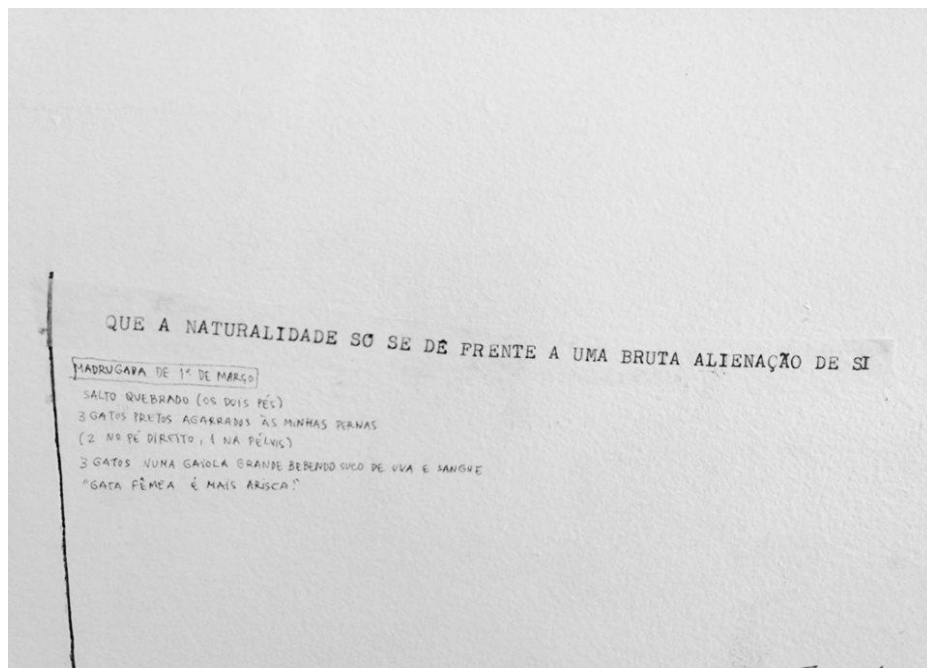


Fig. 9: Rita Almeida, *O quarto*. Conjectura sobre parede (2014)

Por mais que sugira possíveis categorizações, a disposição dos fragmentos no quarto sequer se aproxima de uma regra. Comporta-se como um texto aberto cujas ideias, movíveis, criam uma atmosfera que comunica sem enraizar. Entregue à profusão das virtualidades que o incitam (memórias, inferências, cogitações...), o discurso que *O quarto* esboça não adere a normas que lhe tornem possível – ou necessária - uma definição formal. Ele aponta para uma narrativa latente que, por sua maneira de se apresentar, revela íntimo diálogo o ensaio, o chamado *gênero sem gênero*.

Referência primordial no assunto, os *Ensaíos* de Montaigne sugerem que diferentemente de uma análise engenhosa e científica de ideias, a forma ensaística se preocupa com sua abrangência e diversidade, mencionando-as sem muito discorrer sobre elas. O texto se mantém aberto. E, para o ensaísta, essa liberdade “tateante” preserva a multiplicidade de sentidos possíveis que ultrapassam a perspectiva limitada de um único escritor:

Não os encaro [os fatos] apenas do ponto de vista do partido que deles tiro: comportam, por vezes, independente de minha intenção, a semente de uma matéria mais rica e ousada e revelam, indiretamente, algo mais requintado [...]. (MONTAIGNE, p. 94)

Essa potência de revelar indiretamente parece dizer respeito a uma qualidade autônoma do fragmento. Durante o processo de combinação, minha impressão é a de que o discurso tende a se fazer ao modo do trabalho mental que funda a ideia: rasgos e riscos são remediados por frágeis costuras provisórias que se desfazem ou reforçam em decorrência de uma lembrança ou nova experiência; dizem, citam, sublinham; rasuram e obliteram burlando uma possível exigência linear, realizando o simultâneo, movendo-se no espaço. O labor do enquadramento dessa dinâmica em um gênero nada mais seria do que a busca por uma forma enxuta e dizível do modo expansivo do fazer e do pensar.

Em *O gênero intranquilo*, João Barrento pactua com essa ideia ao dizer que o ensaio - segundo ele, uma variante do fragmento – é a menos imaculada e hierárquica das formas. Ele se constrói na aba dos dias e das leituras acidentais; se esquia da sistematização em nome de uma “vontade de silêncio”; tem como razão o dizer pelo não dito. Sua forma neutra privilegia os

movimentos da ideia, seu “excesso de marcas” e se abre a todas as possibilidades que a alteridade pode trazer (pp 24 e 25). Para fazer uma comparação entre o ensaísta e o escritor constrangido pela norma, Barrento nos traz a obra *Chuva*, do pintor português Dominguez Alvarez (1906-1942):



Fig. 10: *Chuva*, Dominguez Alvarez (sem data).

Numa daquelas pequenas e tristes “tábuas” de Alvarez (*Chuva*, como tinha de ser) há um magote de figuras, negras e tremidas, de chapéu de chuva, crianças pela mão, como quem lhes quer ensinar algum caminho. É claramente um grupo, um clã, que parece saber para onde vai, mas o quadro não mostra destinos visíveis: o ocre de fundo é um deserto. Num dos cantos, como que entrando em cena pela esquerda baixa, mas claramente à margem dela, um cão, vadio, por certo. Numa leitura alegórica e arbitraria da tábuas, eu diria que esse cão é o ensaísta, e que o magote que sabe para onde vai, mas não tem destino visível, é a abominável comunidade dos que... “sabem”. Se há passo decidido e porte indiferente nesta cena, eles são sem dúvida os do cão. Só ele é livre. (BARRENTO, 2010, p.)

E ao se referir ao modo como, em meio às ressonâncias da simultaneidade, o discurso se revela, o autor coloca (em citação ao escritor português Carlos de Oliveira [1921-1981]):

Eco simultâneo das outras, sopra como o vento, parte as frases em palavras, as palavras em sílabas, as sílabas em gritos (fragmentos de sons). No entanto, o segredo da conversa não se estilhaça. Pelo contrário. Este processo misterioso desvenda-o sem lhe tocar: afasta

ou rasga um véu (depende da intensidade) e o equívoco (a sua imagem) surge compreensível. (OLIVEIRA *apud* BARRENTO, 2010, p. 24)

Observada a possibilidade de correlação entre as operações de colagem e escrita, me aterei agora a um arcabouço teórico que a sustente. Seguirei com a exposição histórica da relação entre imagem e texto para, em seu mover, chamar a atenção para aspectos que fazem compreender a conversão dessas duas linguagens em uma solução plástica comum. Nesse entremeio, darei maior atenção a algumas pesquisas específicas que, a partir do século XX, dedicaram-se laboriosamente à desconstrução de formalidades historicamente apreendidas para tornar concebível esse campo interseccional no qual me posiciono.

### **1.3 IMAGEM E TEXTO, PINTURA E POESIA: CONVERGÊNCIAS**

O paralelo entre imagem e texto é um tópico bastante antigo na história da arte ocidental. Na Antiguidade Clássica, a comparação entre as duas linguagens (artes plásticas e literatura, limitadas à época aos padrões da pintura e da poesia, respectivamente) se fundamentou e justificou pelo fato de a pintura, considerada uma arte mecânica – portanto, sem autonomia para a elaboração de uma teoria própria -, fazer uso dos preceitos e elementos modelares da poesia, uma arte liberal<sup>4</sup>.

Mesmo esse contexto de supressão de uma linguagem pela outra moveu curiosidades e experimentações quanto a seus possíveis diálogos. As investigações acerca da visualidade da palavra já são um tópico ali verificável, mas figuram um gênero menos importante da poesia; segundo Márcia Arbex<sup>5</sup>, eram consideradas “divertimentos filológicos, extravagâncias tipográficas ou jogos pueris, indignos dos grandes autores” (ARBEX, 1997, p. 94). Os primeiros poemas de que se tem registro datam de 300 a.C e são atribuídos ao

---

<sup>4</sup> O debate foi bastante revisitado ao longo da história da arte e se tornou uma grande questão teórica no século XVIII, que será devidamente abordada no capítulo 4 desta dissertação.

<sup>5</sup> No artigo *A visualidade na poesia: os precursores do concretismo* (1997).

grego Símiias de Rodes (fig 10). Eram então definidos como *technopaegnia*, termo grego que significa arte da poesia ligeira ou manufaturada.

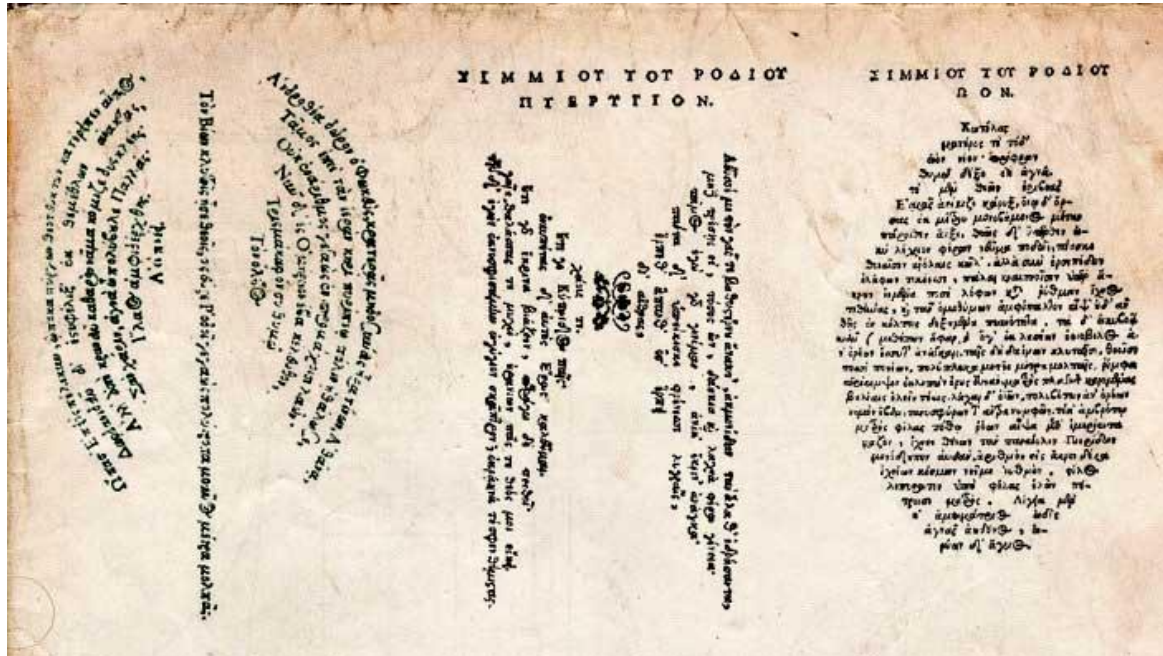


Fig. 11: Símiias de Rodes, *Machado*, *Asas de Eros* e *O ovo*, século III a.C.

Já os primeiros séculos cristãos trazem formas ligadas à temática religiosa como principal inspiração para a chamada *carmina figurata* (poesia figurada, em latim), que se estenderá pela Idade Média, aderindo também outros temas poéticos (fig. 11).

No século XVII, o Barroco português se vale da estrutura visual do poema para conduzir um modo específico de leitura. Os *labirintos poéticos* (fig. 13) notabilizaram a relação que se podia criar entre poeta e leitor/espectador por meio da obra, e essa compreensão fez da poesia visual barroca referência para a poesia visual que seria produzida em diante (TAVARES, 2015, p. 55)

〈ΒΗΣΤΙΝΟΥ〉 ΒΩΜΟΣ

Ὅλος οὖ με λιβρὸς ἱρῶν  
 Λιβάδεσσιν οἶα κάλχη  
 Ὑποφαινίησι τέγγει·  
 Μαύλιες δ' ὑπερβε πέτρης Ναξίης βοοῦμεναι  
 Παμάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβίλω λιγνύι  
 Ἴξός εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίον.  
 Ἔς γάρ βωμόν ὄρης με μήτε γλούρου  
 Πλίνθοις μήτ' Ἀλύθης παγέντα βόλοις,  
 Οὐδ' ὄν Κυνογενῆς ἔτευξε φύτλη  
 Λαβόντε μηκάδων κέρα,  
 Λισσαΐσιν ἀμφὶ δειράσιν  
 Ὅσσοι νέμονται Κυνοβίαις,  
 Ἴσόρροπος πέλοιτό μοι·  
 Σὺν οὐρανοῦ γάρ ἐκγόνοις  
 Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,  
 Τάων ἀεὶ ζῶν τέχνην  
 Ἐνευσε πάλμυς ἀφβίτων·  
 Σὺ δ' ὦ πῶν κρήνηθεν, ἦν  
 Ἴνις κόλαψε Γοργόνος,  
 Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἔμοι  
 Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην  
 Σπουδὴν ἄδην. Ἰθὶ δὴ θαρσέων  
 Ἔς ἔμην τεθξίν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ  
 Ἴὸν ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἑκείνος,  
 Ἀμφὶ Νέαις Ὀρηκίαις ὄν σχεδόθεν Μυρίνης  
 Σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

Fig. 12: Julius Vestinus, *Altar*, século IV d.C.

Anagramma Poético

MARIA SOFIA ISABEL  
 IÁ I I S A B A F E R M O S A

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

Gloza ou Anagrama  
 Soneto

Maria, Amais discursa, amais fermoza  
 Mais graciosa, Rainha, Iniqueza;  
 Mereceu-a só Pedro, e foi preclara  
 Maravilha, Achar Rey, Igual Espoza.

Se se Portugal em forma misteriosa  
 Serpente, por a fama assis declaro  
 Se deus hoje a firmar, por a sua hecl  
 Ser Sabio, por Sofia predigião - A

Inzillo Se r Apoi, Bem se amplifica  
 Impetio, Se nã se soBe Em a Liteza,  
 Inveja Sempre ande; e Bem se explica;

Inferni Se - j A - Bem, se em a Lituzia  
 Incedat S, pois se Acha e Bem se applica,  
 Lá li Sabia firma: e B - E - Uza.

Fig. 13: Luís Nunes Tinoco, *Anagrama Poético: A Pheniz de Portugal Prodigiosa em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima & Sra. Nossa*, 1678.



Mas a consideração das possibilidades de um real entrelaçamento de artes plásticas e literatura por meio da dissolução de seus limites só surge, de fato, no século XX, momento em que as vanguardas artísticas e literárias abrem portas ao pensamento da visualidade na cultura alfabética e, por conseguinte, à percepção de camadas mais profundas da díade imagem & texto. A questão já havia sido notabilizada em fins do século XIX pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) que, em sua investigação acerca da espacialidade<sup>6</sup> da escrita, se desliga do formato usual da página e insere as ideias de ritmo e silêncio a partir do aspecto visual do texto (tipografia, espaçamento). (fig. 13). Arbex observa:

[...] concentrando seu universo poético em torno de alguns símbolos, o poeta procura sobretudo liberar as palavras de sua significação cotidiana, assim como de sua semântica arbitrária (recorrendo ao deslocamento sistemático da sintaxe, particularmente o deslocamento dos grupos funcionais), para que possam aceder à “pureza” que as tornam o elemento de criação de um mundo ideal. (ARBEX, 1997, p. 93)

JAMAIS

UN COUP DE DÉS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES  
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

Fig. 14: Mallarmé, Un Coup de dés Jamais (1897)

---

<sup>6</sup> Note-se a atribuição, pelo alemão Gotthold Ephraim Lessing, no século XVIII, do domínio espacial à imagem e do domínio temporal à escrita (detalhada no capítulo 4 desta dissertação)

Em *A imagem escrita da infância* a autora observa que o grande feito desse rompimento da sintaxe é oferecer ao leitor a possibilidade de significar o poema por meio de sua visualidade. Ela ressalta:

A partir de Mallarmé, a cultura alfabética foi tomada pela imagem e tanto a literatura quanto as artes visuais testemunharam o surgimento de inúmeros exemplos que evidenciam a iconicidade da escrita, a reintegração da visualidade e da espacialidade da escrita na poesia, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com as palavras e dos poetas com a imagem. (ARBEX, 2006, p. 191)

Em 1897, ano da primeira publicação do poema mallarmaico *Un Coup de Dés*, Ernest Francisco Fenollosa (1853 - 1908) iniciava no Japão seus estudos sobre a escrita chinesa, com enfoque no método de construção ideogrâmico. Segundo Haroldo de Campos<sup>7</sup>, a partir do estranhamento que o modelo chinês suscitava, o filósofo e orientalista estadunidense pôde constatar uma diferença essencial entre as operações das linguagens alfabética e ideográfica: a primeira prioriza uma perspectiva pré-determinada e limitante do signo (e o que impera na linguagem é, então, um “aprendizado” de possíveis significações) enquanto a segunda imputa ao signo uma esfera relacional (requerendo, assim, a ação criativa para significar):

Opondo-se à consideração da poesia chinesa e japonesa como um *divertissement* infantil e trivial, desconfiados das traduções que, por imperícia poética, crivam essa fútil imagem de uma “poesia pó-de-arroz”, Fenollosa procurou descobrir, na análise intrínseca dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético que os textos de poesia sino-japonesa lhe proporcionavam. Para tanto, exatamente porque o objeto a estudar – a escrita chinesa – se apresentava como algo extremamente distante dos padrões ocidentais [...], Fenollosa propôs-se a investigar [...] aqueles “elementos universais da forma” que constituem a “poética” e o modo como tais elementos operariam nessa poesia peculiar e peregrina. (CAMPOS, 2000, p. 41)

Desse modo, o interesse de Fenollosa para a poesia ocidental – e que seria aprofundado e disseminado após sua morte por Ezra Pound (1885 - 1972) – era o desenraizamento do signo da rigidez referencial em favor de uma

---

<sup>7</sup> Em: *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo. Ed. EDUSP, 2000.

função poética, construída a partir de sua relação com outros signos<sup>8</sup>. Segundo ele:

As relações são mais importantes e reais do que as coisas por elas relacionadas. [...] Se o universo não estivesse cheio de homologias, simpatias, identidades, o pensamento teria vivido à míngua e a língua acorrentada ao óbvio. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 52)

É importante observar que a sintaxe visual proposta pelas pesquisas de Mallarmé, Fenollosa e Pound supõe uma dimensão espaço-temporal na poesia ocidental: a espacialidade do poema se dá tanto no plano material (com as relações visuais instauradas pela página, tipografia, espaçamento), como no plano mental (com a interrupção da sintaxe linear tradicional). Essa nova dimensão se conecta intimamente com a consciência da modernidade, que se pauta em um tempo e um espaço fragmentados pela experiência do novo cenário industrial e urbano, e será explorada a fundo pela pesquisa cubista.

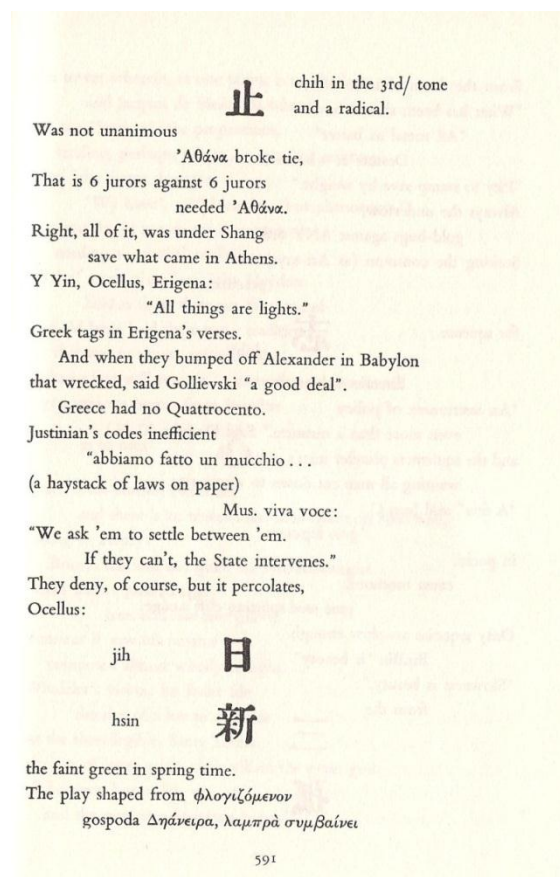


Fig. 15: Ezra Pound, do *Canto LXXIV*, 1948.

<sup>8</sup> Essas formulações serão retomadas alguns capítulos adiante, tendo ressaltada sua importância para o princípio de montagem, assunto de grande interesse desta pesquisa.

Guillaume Apollinaire (1880 - 1918) foi um dos intelectuais que mais imediatamente se interessaram por essas ideias. Além de estar a par da discussão no meio literário, ele acompanhava de perto o questionamento da representação mimética em prol da liberdade formal nas artes plásticas, pois era um dos principais teóricos do Cubismo. Suas primeiras composições se inspiravam na escrita chinesa e eram chamadas *caligramas* (fig. 15). Segundo Herschel Chipp, os caligramas representavam uma “tentativa de construir poemas e até mesmo dispô-los na página impressa de acordo com os recursos formais do cubismo” (CHIPP, 1996, p. 197).

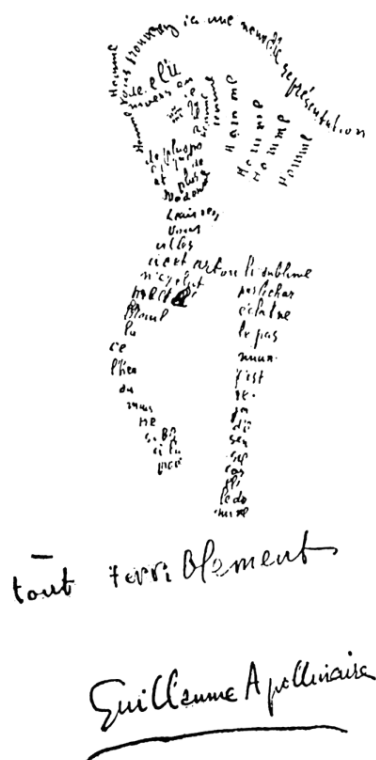


Fig. 16: Guillaume Apollinaire. Caligrama. Em: Poemas da paz e da guerra: 1913 – 1916 (1918)

O movimento cubista, extremamente comprometido com os problemas artísticos e teóricos surgidos com a modernidade, recebe grande destaque nesta explanação por se empenhar na criação de um novo vocabulário plástico em contraposição ao modelo clássico (ponto de vista único). Sua pesquisa trouxe soluções tão importantes e conceitualmente abrangentes que logo foram

importadas por outras áreas além da literatura (CHIPP). Uma de suas investigações buscava, no rastro de Paul Cézanne (1839 - 1906), a independência do elemento formal por meio da descontinuidade da composição. O espaço cubista, desinteressado da referencialidade clássica, se fragmentava em planos simultâneos que desvendavam o modo de estruturar a pintura. Pierre Francastel aponta o grande êxito dessa ambição:

[A] inserção dos planos constitui [...] a grande invenção espacial desse tempo; ela rompe definitivamente com a concepção do espaço cenográfico cúbico para substituí-la pela concepção de um espaço aberto, no qual os planos constituem, eles próprios, objetos suscetíveis de se recobrirem parcialmente sem se anularem. O que se perde é a crença na virtude do feixe visual único que exclui do real tudo o que se situa fora de um ângulo momentâneo da visão. Surge a ideia de que a arte é capaz de evocar por simples fragmentos objetos figurativos parcialmente dissimulados. (FRANCASTEL *apud* Martins, p. 55)

Já em fins da fase analítica do movimento, Georges Braque (1882 - 1963), envolvido com a exploração de questões relativas à ordem linguística da pintura, passa a utilizar recursos estranhos ao seu universo usual: letras em estêncil, simulação de texturas, etc. Como desdobramento desses esforços, ele realiza, em 1912, uma operação que em muito satisfaz sua reflexão: em uma folha de papel, cola pedaços de papel de parede industrializado; depois, desenha sobre as duas texturas, dando origem a *Fruteira e copo* (1912), o primeiro *papier-collé* (fig.16). Logo em seguida, Pablo Picasso (1881 - 1973) também se dedicaria obsessivamente à colagem, pois esta satisfazia a intenção de representar não a partir da semelhança, mas da relação entre os elementos do quadro por intermédio da imaginação do espectador. Essa pesquisa sintética formulou soluções seminais para a ideia de montagem que posteriormente se disseminaria por outros movimentos (como o Futurismo e o Dada) e linguagens (como o cinema).

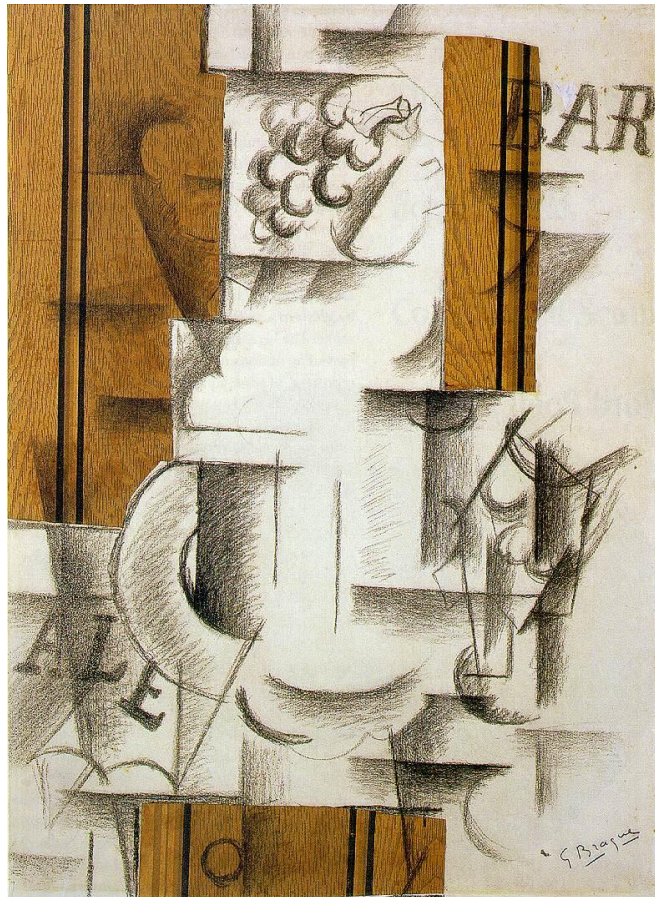


Fig.17: Georges Braque, *Fruteira e copo*. 1912.

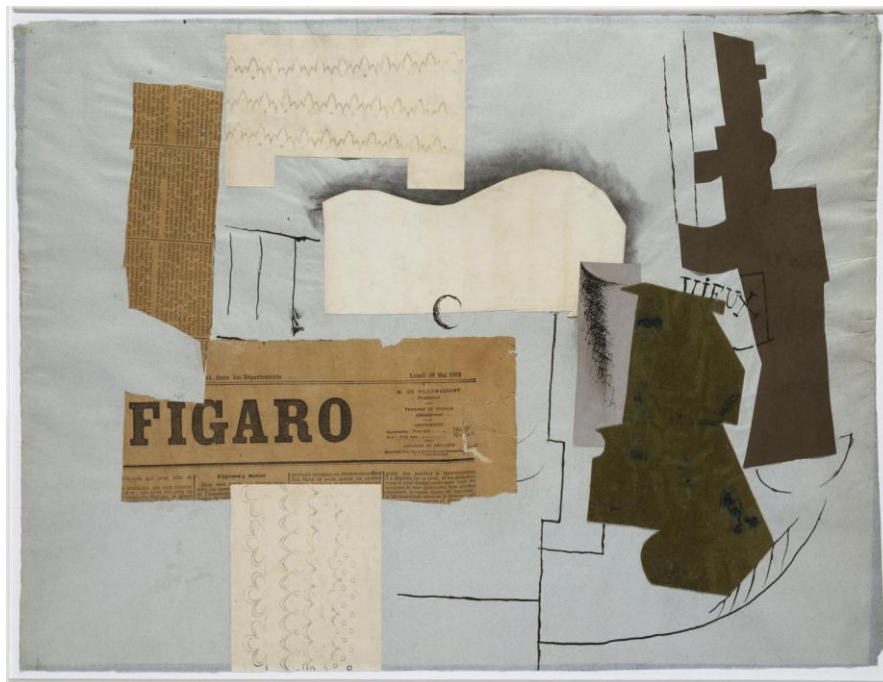


Fig. 18: Picasso, *papier-collé*, 1913.

Dentre as tantas questões que a colagem cubista suscita, três em especial têm grande importância na fundamentação do meu trabalho: 1) A introdução do elemento real no espaço ilusionista - operação que o desenraiza de seu significado usual e o insere num campo de significação contextual /relacional que só se realiza com a imaginação do espectador<sup>9</sup>; 2) O rastro da operação - elemento de alto poder sugestivo que deixa entrever o jogo da combinação, suscitando diversas referências e, conseqüentemente, a ideia de consciência caleidoscópica; e 3) O surgimento, na imagem, da ideia de fragmento - base estrutural cuja volubilidade exponencia as possibilidades semânticas dentro da própria relação (composição).

O uso da palavra na colagem, apesar de recorrente na pesquisa cubista, aparece com mais força na colagem surrealista, justo porque o movimento teve origem literária. As colagens de Filippo Marinetti (1876 – 1944), por sua intensa pesquisa tipográfica, assim como os seus manifestos, teriam influenciado Apollinaire em seus caligramas. Cabe dar ênfase aqui a um alemão de inclinações dada que, por expandir as três questões apontadas anteriormente, é grande referência para o meu trabalho. Kurt Schwitters (1887 – 1948), artista absolutamente engajado com a ressonância da descontinuidade do tempo moderno e industrial, se dedica à colagem por sua comunicação caleidoscópica. Tem um modo de trabalhar bastante autônomo e inventivo. Seu princípio *Merz* é um conceito volúvel como o próprio fragmento, pois se redefine segundo novos olhares e experiências. Em uma de suas diversas definições da expressão, o artista a relaciona ao verbo alemão *ausmerzen*, que significa extrair, desarraigar. O que Schwitters extirpa do mundo para utilizar como elementos pictóricos dos quadros que “prega”<sup>10</sup> são descartes do cotidiano moderno. Em *De Merz*, publicado em 1921, ele explica que, ao conciliar os elementos de um quadro, sua maior preocupação consiste em obter a expressão pelo arranjo, pois esta não é passível de tradução.

---

<sup>9</sup> É certo que isso já havia sido percebido por Fenollosa e Mallarmé mas, para mim, a colagem escancarou e potencializou o princípio da descontinuidade ambicionado pela espacialização da palavra na poesia.

<sup>10</sup> A palavra era utilizada pelo próprio artista. No artigo *A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna* (2008), Veronica Stigger chama a atenção para o episódio de sua apresentação pessoal a Raoul Hausmann (1886 – 1971), quando disse: “Meu nome é Schwitters, Kurt Schwitters. (...) Eu sou pintor, eu prego meus quadros”.

O mesmo conceito *Merz* também traz como proposta uma nova leitura do mundo. Apesar da extração de seus elementos se realizar no triste cenário do primeiro pós-guerra, o fragmento que dela surge tem um caráter otimista e reinventivo, destinando-se a uma reorganização do indivíduo frente as novidades e desastres modernos. Essa tarefa infinita aponta para uma qualidade fundamental do trabalho: o inacabamento (ou o permanente estado de gestação a que Barrento (2010) também faz menção).



Fig 19: Kurt Schwitters, *Cherry Picture*, 1921.





Fig. 20 : Kurt Schwitters, *Das Unbild*, 1919.

Outro aspecto relacionável da vasta produção do artista é a extensão do princípio da colagem à escrita. No conhecido texto *Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto*<sup>11</sup>, Haroldo de Campos observa as “estretas zonas de contato e permeabilidade” entre sua colagem plástica e sua poesia (escrita e sonora), todas sempre movidas pelo ímpeto da reinvenção. Ao modo do recolhimento de dejetos do cotidiano para constituir seus quadros, Schwitters se valia de excessos, tiques, convenções e formalidades da linguagem verbal para fazer seus poemas. Sua intenção era anular a primazia de certas expressões no universo da poesia (Campos, p. 33 e 34). Campos se atém ao poema *À Ana*

<sup>11</sup> Em: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

*Flor* (*An Anna Blume*, 1919) para demonstrar esse entrelaçamento de linguagens.

Ó amada dos meus vinte-e-sete sentidos, eu  
te amo! – Tu, te, ti, contigo, eu te, tu me.  
- Nós?  
Isto (de passagem) não vou bem aqui.  
Quem és tu, mulher inumerável? Tu és  
- és? – Eras, andam dizendo – deixa  
que digam, nem sabem em que pé  
está o campanário.  
Chapéu nos pés, caminhas sobre as mãos,  
volante sobre as mãos.  
Olá, pregas brancas serram tua roupa rubra,  
Rubroteamo Anaflor, em rubro te me amo! – Tu  
teu te a ti, eu te, tu a me. - Nós?  
Isto (de passagem) lança-se à brasafria.  
Rubraflor, rubra AnaFlor, que andam dizendo?  
Adivinha: 1.) A doivid'Ana tem uma ave.  
2.) AnaFlor é rubra.  
3.) E a ave? Quem sabe?  
Azul é a cor dos teus cabelos louros.  
Rubro é o arrulho de tua ave oliva.  
Tu, criatura simples num vestido cotidiano, bem-amado  
animal verde, eu te amo! – Tu te ti contigo, eu  
a ti, tua a mim, - Nós?  
Isto (de passagem) vai para o braseiro.  
Anaflor! Ana, a-n-a, gotejo teu  
nome. Teu nome em gotas, tenra gordura bovina.  
Sabes Ana? já o sabes?  
de trás para diante podes ser lida, e tu  
a mais bela de todas, para trás  
ou para diante  
serás: a-n-a.  
Gordura bovina goteja ternura em meu dorso.  
Anaflor, animal gotejante, eu te amo.

(SCHWITTERS, tradução Haroldo de Campos, 1969, pp 38 e 39)

A descrição que Campos faz do poema soa, definitivamente, como uma revelação do modo de operar e se apresentar da colagem:

A repetição memorizada para uso escolar da declinação pronominal pessoal [...], o *nonsense* das adivinhas populares, frases de diz-que-diz-que comadresco etc., organicamente fundidos pelo condão de imagens imprevistas (a força daquela *gordura bovina* substituindo as hemofílicas receitas líricas da *ars amatoria* finissecular!...) e associações inacostumadas, deslocamentos da ordem natural das coisas, cujo êxito na presentificação do objeto poemático só se mede pela *pane* que a linguagem ordenada pelo bom senso, ainda quando recorra ao chamalote postiço duma convenção poética perempta sofre diante desse mesmo objeto. (CAMPOS, 1969, p. 38)

Na esteira da relativização do signo linguístico e investigação de sua potência visual, julgo importante mencionar também o trabalho da artista Mira Schendel (1919 – 1988). De maneira similar à de Schwitters em seus poemas, Schendel destitui a palavra de sua totalidade sígnica para usar seus destroços como matéria poética do novo: reduz o excesso do discurso e do conceito para insistir na expressão pelo aspecto. A espécie de sumo que a artista logra com as inúmeras revisitas à palavra é o que Luis Pérez-Oramas<sup>12</sup> define como a “presença material da linguagem”.

Dentre as anotações pessoais da artista, um pequeno trecho datilografado explica sua obsessão:

No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, esta urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assuma a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-litera e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces para ela mesma.

Surgiu, no entanto, um segundo problema. A sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo (SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1997, p. 256).

O apontamento da colagem como campo de entrelaçamento dos pensamentos plástico e literário, assim como a exposição de questões poéticas e teóricas que fundam essa possibilidade, suscitam questões importantes para um desvendamento mais profundo do meu trabalho. O tópico que segue retoma o termo *consciência caleidoscópica* (mencionado muito rapidamente em referência à dinamicidade das colagens de Schwitters) para, a partir das teorias que ele compreende, assinalar cada uma dessas questões.

---

<sup>12</sup> Em: *León Ferrari e Mira Schendel - O Alfabeto Enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



Fig. 21: Mira Schendell, Sem título. Da série *Objetos gráficos* (1967)

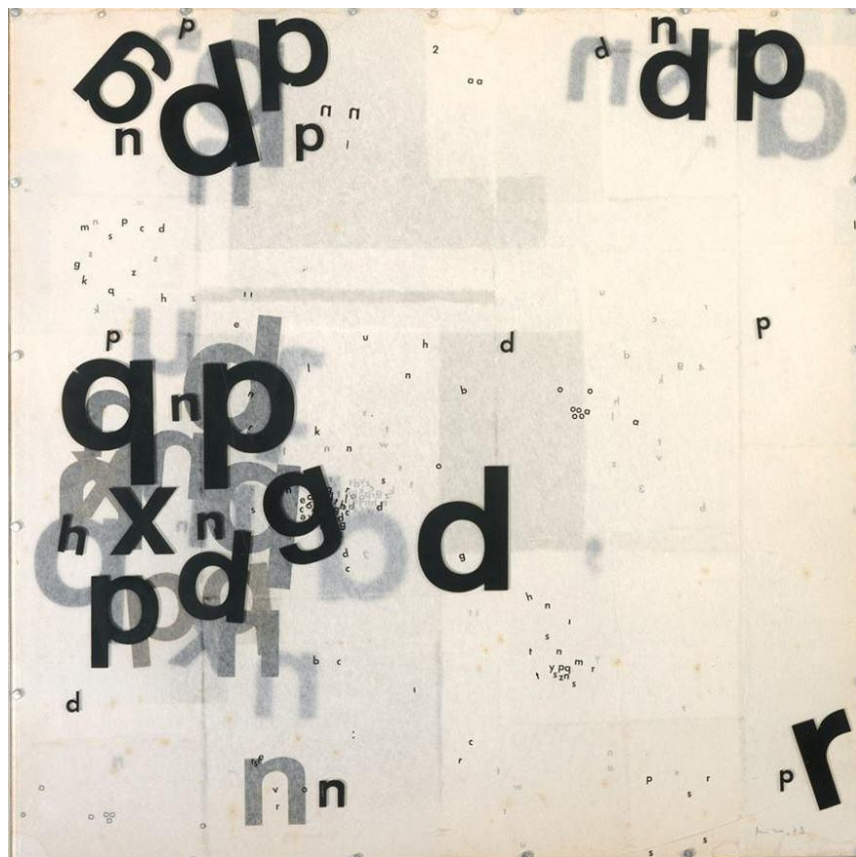


Fig. 22: Mira Schendell. Sem título. Da série *Objetos gráficos* (1973)

## 1.4 DA CONSCIÊNCIA CALEIDOSCÓPICA

Dedicar-me à colagem em detrimento de uma escrita que hierarquiza/ordena para se esquivar do acidente é uma opção bastante lúcida por priorizar a força vital do meu pensamento sensível: o hábito de inventariar os meus encantamentos cotidianos. A colagem, exercício puro da conjectura, acomoda os tantos elementos “extirpados” do cotidiano e realiza o meu projeto; e o conceito de consciência caleidoscópica embutido sublinha o valor de simultaneidade próprio das sobreposições, rasuras e transparências desse modo de pensar.

Como vimos, a discussão moderna destituiu a categorização espaço-imagem & texto-tempo ao fundar o conceito de descontinuidade. A consciência caleidoscópica se dá também a partir dele, e é utilizada por Gaston Bachelard para se referir ao modo de apreender as sobreposições e simultaneidades da linguagem poética. Em *Fragmentos de uma Poética do Fogo*, ele diz:

A imaginação poética não tem passado. Ela derroga toda a preparação. A imaginação poética é, verdadeiramente, um instante da palavra [...]. Para absorver todas as surpresas da linguagem poética, é preciso se entregar à consciência caleidoscópica. (BACHELARD, 1990, p. 29)

Com vistas a revelar o alcance dessa expressão, observemos alguns pontos importantes no pensamento bachelardiano.

Para o filósofo, a consciência é o meio que temos para apreender o tempo. Este, por sua vez, não é o mesmo em todo lugar e circunstância. Um dia árduo em trabalho, por exemplo, é dimensionalmente percebido por nossa consciência de maneira diferente de um dia prazeroso (daí expressões como “longo dia”)<sup>13</sup>. Baseado nisso e também em nossa incapacidade de captar e guardar vivamente todas as coisas que nos acontecem, a consciência só se realiza de fato no presente. Já o passado, por mais imediato que seja, é retido

---

<sup>13</sup> Note-se que a ideia de tempo do filósofo é formulada na Europa do início do século XX, contexto em que a recém divulgada teoria da relatividade (Albert Einstein), a ideia de instante como unidade constitutiva do tempo (Gaston Roupnel), e o ritmo da vida urbana e industrial apontavam para uma concepção descontínua do tempo – que, assinala-se, se opunha à noção de duração como essência temporal (Henri Bergson).

de maneira fragmentada. A unidade estrutural do tempo se constitui, portanto, como um fragmento essencialmente desvinculado, o instante. São esses os fatores que, na perspectiva bachelardiana, revelam o caráter descontínuo do tempo. Em *A dialética da duração*, Bachelard acrescenta que “o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura” (BACHELARD, 1994, p.87). As surpresas que o conflito entre esses diferentes níveis reserva são o combustível para a intervenção criativa do pensamento, a “imaginação criadora” – que busca justamente reunir os diversos instantes em uma narrativa<sup>14</sup> imbuída de significado(s). Analogamente ao trabalho da colagem, é possível dizer que o que estimula/enriquece o trabalho imaginativo da significação é o conflito entre os apagões, flashes de lembranças, enganos e impressões inerentes à memória, assim como os rasgos, intervenções, ficções e manipulações próprios do registro.

Por último, gostaria de chamar a atenção para as qualidades que essas suposições concedem ao fragmento em meu trabalho plástico. Diferentemente de um fragmento-escombro gerado pela destruição da guerra, o fragmento que constitui minhas colagens pode incidir de duas maneiras. A primeira, associável ao instante bachelardiano, revela sua qualidade inacabada. A segunda, originada pelo recorte, sua qualidade interrompida. Considero que a convivência entre raízes fragmentárias distintas engendra ainda outros percalços à narrativa latente no trabalho, incitando uma resolução pela rasura e pela emenda – o que constitui, especificamente em meu caso, um caminho tanto mais genuíno que o de uma escrita domesticada. Determinados esse pilares, a discussão segue pela reflexão acerca dos conceitos e ações que empreendem essa narrativa. Para isso, começarei pela apresentação do universo poético que se revela entre a *conjectura* e sua representação plástica.

---

<sup>14</sup> Seja ela contínua ou descontínua (caleidoscópica), como a discussão em meu trabalho quer.

## **OS PROCESSOS DA COLAGEM**

## CAPÍTULO 2

### MEMÓRIAS

*O que os meus olhos viram foi simultâneo,  
o que transcreverei será sucessivo,  
pois a linguagem o é.  
Algo, entretanto, registrarei.*

*Jorge Luis Borges*

#### 2.1 O CADERNO AZUL

**09 de maio. 04h08.**

*Comecei um caderno de desenhos intitulado 'Abortos': um pequeno formato de páginas amareladas destinado a rabiscos rápidos, distraídos, inacabados. Duas semanas de uso e a única forma com a qual me deparo é a do desenho da palavra: fragmentos de dias, descrições de pessoas, ideias para poemas, uma transcrição de um jogo de búzios e, na última página, a descrição imaginária de uma casa em Medellín, Colômbia.*

*Fico pensando que essa anotação exaustiva das coisas seja apenas exercício de uma escrita ansiosa e ainda mal articulada. Tem um caráter provisório, pois, ao passo que o que realmente quero é escrever sobre a pausa e sobre o que as situações têm de velado, a descrição do corriqueiro me parece uma atitude de armazenamento de contemplações a serem devidamente esmiuçadas. Mas elas nunca são. Permanecem apenas fragmentos nos diversos cadernos que eu coleciono sem quase nunca reler.*

**24 de maio.**

*Os dias na companhia de H. me faziam um bem difícil de descrever. Homem rude, sem eufemismos. Reconhecia em mim apenas minhas qualidades mais mundanas. Passava horas falando de literatura de banca de revista e me explicando paciente os detalhes, pois pressupunha a minha*



*incapacidade de acessar “as partes mais difíceis” dos livros que lia. (...) Eu era outra: prezava o barulho, bebia muito, falava mais. Naqueles dias, me afogar era bom. Perdia o fôlego e voltava, viva. Chiar de onda enchendo o peito, fazendo transbordar maré.*

### **06 de junho**

*Volta e meia quero ser outra. Dou fim a tudo o que já escrevi. Começo um caderno novo.*

### **17 de junho. 18h05**

*Naquela ida a São Paulo, levei um caderno novo como diário de viagem. Foram três semanas de vivência noturna da cidade. Os dias eu passava em um quarto minúsculo e mal ventilado, escrevendo, fotografando o prédio em frente à janela e inventando pequenas atividades investigativas.*

*J., minha anfitriã, saía cedo para o trabalho e voltava só no fim da tarde. Enquanto isso, eu vasculhava sem pressa os vestígios de sua nova vida. Havia em seus descartes inúmeros detalhes de um cotidiano mudo que por certo ela julgava irrelevante mencionar. Mas essas partes negligenciadas me davam uma ideia mais clara de sua intimidade do que faziam os seus relatos mais detalhistas. A desordem do cômodo e a profusão de pequenas pistas representavam para mim um mundo a ser cuidadosamente explorado, selecionado. Recolhi coisas como convites para festas, saquinhos de tabaco, um cartão de dentista, amostras de incenso, receitas médicas, tickets de metrô e cinema, recibos de compras e a etiqueta de uma calça recentemente comprada. Fotografei os grifos nas páginas dos livros no criado-mudo. Borrifei seu perfume em um pedaço de papel que tomei para mim. Fiz em meu caderno um inventário detalhado desses achados e depois os guardei em uma sacola.*

*(...)*

*No último dia, teve festa de despedida. (...) No meio da noite, J., já embriagada, abriu meu diário. "Quero ver o que você tanto anota neste caderno!". Leu, em voz alta, transcrições de diálogos que nos cercaram durante*

*minha estada, a descrição física das pessoas que encontramos e também impressões sobre a rotina dos moradores do prédio em frente à sua janela. No dia seguinte, me perguntou por que, em um caderno que supostamente deveria tratar da minha vida, não havia quase nada sobre mim. Eu não soube responder. Só algumas semanas depois li, num trecho de O fazedor<sup>15</sup>, que o homem que se propõe a tarefa de desenhar o mundo, traça, por meio de um "paciente labirinto de linhas", a imagem do seu próprio rosto. Compreendi, então, que minha dedicação ao registro de pessoas e de ocorrências alheias empreende uma narrativa que, muito além delas, diz respeito a mim.*

### **11 de julho. 22h58**

*Uma vez ouvi sobre uma escritora que, tomada por um pensamento, não tinha à mão lápis ou papel. Ela dizia que é próprio do ofício desapegar-se daquilo que se perde por falta de anotação. Dizia também o quanto lhe consolava pensar que sua ideia lhe retornaria, melhor, algum dia. Nunca houve em mim esse desapego. Por isso as notas em contas de luz, em carteiras de cigarro e até em cédulas de dinheiro. Ironicamente, a falta de referências e a desordem das minhas anotações acabam por me obrigar ao mesmo infortúnio da escritora resignada: os textos têm seus sentidos obliterados pela passagem do tempo e pela falha da minha memória. Ainda assim, escrevo. Pois nas releituras que faço, as anotações são ressignificadas por paixões recentes.*

*Acho que é a releitura a minha maneira de recuperar a ideia em sua melhor forma.*

### **30 de julho**

*Escrevo para dar lugar à outra que tenho entranhada e sem licença.*

---

<sup>15</sup> Em: O fazedor (2008), de Jorge Luis Borges.

### **09 de agosto**

*Eu gostava de voltar ao momento em que o vi pela primeira vez. Sua figura parecia empenhada em dizer o mínimo possível sobre sua vida de rapaz. Recorte-homem no contexto-multidão. O corpo despido de trejeito, adendo ou marca. Misterioso e infinitamente possível, como página em branco.*

*(Do anonimato das coisas)*

### **19 de agosto**

*É estranho como a leitura de antigos diários me incomoda. Esses cadernos deixam evidentes minhas mudanças de crenças, esperanças e interesses no decorrer dos anos, mas, paradoxalmente, atestam uma coerência indissolúvel a um modo de ser, um enraizamento que ressoa entediante e limitador. O que parece é que até os meus maiores desgovernos se acomodam a uma margem e dela não passam.*

*Pois é este o meu desgosto em relação à escrita: me registra em excesso e quase faz prever os meus desvios, anulando qualquer possibilidade verdadeiramente clandestina.*

*Eu queria nunca ter escrito nada. Ver todos os meus cadernos em branco seria como brotar de uma não-existência. E ser novidade.*

### **5 de setembro.**

*Algumas vezes sonho com existências inteiramente alheias à minha. Noite passada eu era uma senhora de vestido estampado no meio de uma multidão eufórica. Era um tanto mais gorda e ria como se fosse engolir o mundo; pomposa e absolutamente alienada desta mulher que sou. Acordei tomada por essa imagem tão vívida que até parecia um flash de lembrança. E me recordei das conversas que tenho com L. sobre as várias esperanças que nos habitam, sempre tão divergentes e contraditórias entre si. “Não dá tempo*

*de ser tudo o que queremos ser”, ele me diz. Mas também concordamos que a arte e a literatura sejam terreno para nossa ânsia e inventividade identitárias.*

## **6 de setembro**

*Ontem, quando lembrávamos casos engraçados de infância, P. falou sobre o episódio da maquiagem. Ele contava: “J. pegou escondido o estojo da mãe e pintou o rosto inteiro. Quando olhou o espelho, se assustou e chorou feito uma doida!”.*

*Não posso dizer o quanto a menção desse acontecimento me intriga. Presenciar meu irmão mais velho ou mesmo minha mãe atribuírem o incidente a J., minha irmã, coloca em cheque a lembrança viva que tenho de tê-lo protagonizado. Lembro-me de estar sentada no átrio da casa e mexer com as pinturas enquanto meus pais conversavam com um casal de amigos que nos visitava; e de ter sido surpreendida por meu pai, que me pegou no colo e me fez alcançar o espelho horizontal na parede.*

*Nas duas vezes em que corriji seus relatos em favor da minha lembrança, minha mãe e irmão mencionaram uma fotografia que registra o momento - aquela onde J. tem o rosto todo pintado de batom e veste um maiô infantil laranja. Mas até mesmo para essa suposta evidência eu tenho uma explicação: a foto teria sido tirada cerca de quatro anos depois, numa manhã de sábado ou de domingo, quando J. pintou o próprio rosto e, com senso de humor, pediu a todos nós que assistíssemos ao seu show, pois era uma cantora famosa. O que tenho a meu favor nesse documento que, segundo eles, me contradiz, é o fato de J. estar sorrindo na foto e não haver em seu rosto qualquer rastro de choro. Além disso, não compreendo como eu poderia ter imagens mentais tão nítidas do episódio do choro se não o tivesse vivenciado de fato.*

*A investigação que aqui me permito desenvolver, no entanto, é apenas um desabafo. Nunca lhes foi apresentada. A verdade é que meus dois tímidos protestos foram silenciados pela simples menção da fotografia. E, nas demais vezes em que falaram sobre o assunto, não levei adiante minha ganância por*

*resolver o seu mistério: aceitei com secreta relutância a versão da família, receando que minha obsessão investigativa pudesse ser confundida com uma tentativa boba de ser o centro das atenções, quando o episódio em si, a despeito de protagonismos, é o que repetidamente nos faz graça.*

\*

Os textos do caderno azul são transcrições (editadas) de anotações que mantive entre maio de 2013 e junho de 2014. As páginas tinham por objetivo fazer o registro de considerações pessoais acerca dos conteúdos e processos que envolvem a transmutação das *Conjecturas* em trabalho plástico. Entendo-as como um exercício reflexivo legítimo e eficaz no delineamento do universo temático das minhas colagens. Atento à abundância de assuntos revelados pelo *Caderno azul*, o tópico que segue se empenha em descobrir-lhes um universo comum, que se constitui então como principal eixo poético da relação entre imagem e texto em meu trabalho.

## **2.2 “O FIO DAS HORAS, A ORDEM DOS ANOS E DOS MUNDOS”**

A revisita a minhas anotações pessoais durante a compilação do caderno azul suscitou a impressão de estar diante de um caleidoscópio cujas imagens eu apreendia mas, em seu movimento, não podia distinguir com nitidez ou atribuir um nome/ideia geral ao seu conjunto. A profusão de assuntos, reticências e contradições me pareceu um conteúdo um pouco difícil de articular em um mesmo discurso.

Estar diante de um emaranhado de ideias reconhecíveis mas inacabadas; ideias que, num movimento de interpelação mútua, estabelecem diálogos relativizáveis, fez lembrar a referência que Marcel Proust (1871 – 1922) faz ao “fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos”<sup>16</sup>, um tipo de acervo de referências pessoais que é tecido pelas experiências que vivemos e

---

<sup>16</sup> PROUST, M. Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann; tradução Mário Quintana. 2006, p. 22.

constitui modos, anseios, impressões, nos situando identitariamente. A menção desse fio se dá em uma divagação acerca do sonho, mas ao avançar no texto o autor faz entender que é uma outra faculdade que o detém: a memória. Ele diz:

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode se confundir e romper. [...] Quanto a mim [...], bastava que estivesse a dormir em meu próprio leito e que o sono fosse bastante profundo para relaxar-se a tensão de meu espírito, o qual perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era [...], mas aí a lembrança - não ainda do local em que me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar - vinha a mim como um socorro do alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho [...].(PROUST, 2006, pp 22 e 23)

A analogia que me permito fazer entre minhas anotações e o fio proustiano desempenha o papel de definidor da memória como matéria compartilhada pelo conjunto instável da minha coleção de recortes e cadernos. Seria ela o elemento que os engloba e dissipa. Perseguindo uma segunda confirmação, me ative à ideia de *genealogia de ícones inconscientes* trazida por Michel Onfray em *Teoria da viagem*. Segundo ele, nossas questões e buscas pessoais, mesmo as que nos parecem mais instintivas, são definidas por inclinações constituídas ao longo de experiências prévias:

O indistinto, o visceral, se reconhecem de súbito numa emoção causada por um nome [ou ideia, ou imagem] guardado na memória (...) – cada um dispõe de uma mitologia antiga fabricada com leituras da infância, filmes, fotos, imagens escolares memorizadas a partir de um mapa-mundi, num dia melancólico ao fundo da classe. (ONFRAY, 2009, p. 21)

A lógica instaurada pelos trechos de Proust e Onfray suscita, ademais, uma ideia sobre memória que interessa muito a esta explanação: uma memória-lampejo, de confusões e iluminações espontâneas, de múltiplas referências que podem se dissolver e retornar depois, ressignificadas.

À luz dessas contribuições, um trabalho povoado por reflexões acerca de lugares imaginários, imagens mentais, passados e histórias pessoais pode ser compreendido como uma espécie de deciframento poético da memória. Mas tendo em vista a vastidão e complexidade desse campo de estudos,

garantir o foco da discussão demanda traçar as abordagens que amparam e convergem com essa poética. Sendo assim, o objetivo específico do tópico que segue é circunscrever os limites da abordagem da memória em meu trabalho. Começarei por uma exposição geral do estudo da memória e, ao longo do texto, darei vazão às bifurcações que conduzem às especificidades que aqui nos interessam.

### 2.3 O ESTUDO CLÁSSICO DA MEMÓRIA E SEUS DIÁLOGOS

O registro da minha vida por meio da escrita, da fotografia e da coleção é algo que realizo desde a adolescência, estimulada por uma espécie de fissura nostálgica. Mas minha falta de jeito para organizar essa documentação tem quase sempre burlado sua intenção principal, e tantas fotos, cartas e textos viram um amontoado de lembranças que, submetidas às limitações naturais da memória, têm seus tempos, ordens, lugares e toda sorte de referências misturados, alterados, confundidos. Nos últimos anos, descobri todavia que o esquecimento de que tentava escapar - ou, mais precisamente, os meios que a mente encontra para burlá-lo e simular clarezas - é o que me fascina sobremaneira. No texto *Mutações*<sup>17</sup>, Jorge Luis Borges fala das transformações que os esquecimentos fazem suceder às coisas e dos novos sentidos que surgem baseados em um presente reconhecível. Ao deparar-se com três objetos distintos, o autor compara as histórias da origem de cada um aos sentidos que o uso cotidiano lhes confere. E conclui:

Cruz, laço e flecha, velhos utensílios do homem, hoje rebaixados ou elevados a símbolos; não sei por que me maravilham, quando não há na terra uma só coisa que o esquecimento não apague ou que a memória não altere e quando ninguém sabe em que imagens o traduzirá o futuro. (BORGES, 1999, p. 28)

Essa dinâmica de iluminações e apagamentos, assim como os recursos que desenvolvemos para compensá-los, é parte essencial do estudo que aqui pretendo expor. Para bem introduzi-la, farei antes um apanhado sobre um estudo clássico da memória e, então, a relacionarei a alguns discursos nas artes plásticas e na literatura.

---

<sup>17</sup> Em: BORGES, J. L. *O fazedor*. 1999, p.

O estudo sistematizado da memória teve origem na Antiguidade Clássica. Os primeiros registros que se podem identificar são tratados de retórica latinos que fazem referência à chamada arte clássica da memória como uma invenção grega. No sistema educacional clássico, a famosa *Paideia*, um bom orador deveria ser capaz de reproduzir longos discursos com precisão infalível, ou seja, precisava de uma memória bem treinada. Baseado nesse princípio é que os gregos elegeram a investigação das potencialidades dessa faculdade humana como uma das cinco partes da retórica.

Dentre os vários sistemas e técnicas de memorização criados dentro desse campo de estudo, o sistema mnemônico, provavelmente inventado pelo poeta grego Simônides de Ceos, interessa muito a esta discussão por apresentar as primeiras relações feitas entre memória e imagem. Em seu tratado *De oratore*, Cícero ajuda a compreender a lógica mnemônica ao narrar a história que teria inspirado sua invenção. Segundo ele, Simônides havia sido contratado por um nobre para proferir um discurso em seu louvor durante uma festa em sua casa. O poeta fez o combinado, mas em algumas passagens do panegírico permitiu-se tecer elogios a Castor e Pólux. O nobre anfitrião, melindrado, disse que lhe pagaria apenas a metade do combinado e que ele fosse cobrar a outra parte aos gêmeos. Passado algum tempo, avisaram a Simônides que dois jovens o chamavam lá fora. Ele saiu do banquete para atendê-los, mas não encontrou ninguém. Enquanto estava fora, o teto do salão desabou, matando todos os participantes da festa. Os corpos das vítimas ficaram tão desfigurados que era impossível aos parentes fazer o reconhecimento para o funeral. Simônides, que lembrava a configuração exata das coisas no salão, pôde ajudar os familiares revelando-lhes o lugar em que cada convidado se encontrava no momento da tragédia. Acerca do incidente, Cícero comenta:

Simônides (ou quem quer que tenha descoberto a arte da memória) percebeu de modo sagaz que as imagens das coisas que melhor se fixam em nossa mente são aquelas que foram transmitidas pelos sentidos, e que, de todos os sentidos, o mais sutil é o da visão e, conseqüentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou concebidas pelo pensamento podem ser mais bem retidas se forem também transmitidas a nossas mentes por meio dos olhos. (CÍCERO *apud* YATES, 2005, p.20)



Baseando-se nessas percepções, o sistema mnemônico se vale de esquemas de lugares e imagens (*loci e imagines*) para imprimir o discurso na memória. Da seguinte maneira: cada assunto a ser abordado é relacionado a uma imagem emblemática (por exemplo, se o meu discurso contém uma parte sobre um temporal, eu posso escolher a imagem de um guarda-chuva para me remeter a essa ideia); depois, essas imagens são distribuídas em subdivisões de um lugar mental bem organizado (por exemplo, uma casa onde cada cômodo aloje uma das imagens emblemáticas). Na hora do discurso, munido desse mapa mental de iconografia particular, o orador passeia ordenadamente pelas subdivisões do lugar e se depara com as diversas imagens que lhe fazem lembrar das partes do discurso.

Ao discorrer sobre esses esquemas de memorização, a historiadora Frances Yates chama a atenção para os dois tipos de memória elencados já nos tratados romanos: a memória natural e a memória artificial. “A natural é aquela inserida em nossas mentes, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento. A memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento” (YATES, 2007, p. 21). Pois é a memória natural, passível de apagamentos e enganos, o foco da minha investigação. Sua abordagem exige reconhecer que seus processos não só se realizam em subordinação a tais limitações, como também se beneficiam dos mais variados artifícios para compensá-las. Para introduzir a discussão acerca dos modos inventivos de se lidar com o esquecimento, recorrerei ao conto *Funes, o memorioso*, onde Jorge Luis Borges (1899 – 1986) conta a história de um rapaz que, ao sofrer uma queda de cavalo, desenvolveu percepção e memória infalíveis. Ireneo Funes passaria a se ater aos detalhes mais ocultos das coisas e suas pequenas mudanças, guardando mentalmente um arquivo minucioso de tudo o que via, em seus mais diversos estados:

Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com os veios de um livro em papel espanhol que ele havia olhado uma única vez e com as linhas de espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da Batalha de Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc. Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-

*me: Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo. (BORGES, 2012, pp 106-7)*

É ponto pacífico afirmar que, diferentemente da recordação inexaurível da personagem, uma memória não prodigiosa lida com as informações de modo seletivo. Grande parte dos detalhes que ela seria capaz de listar de certo passariam despercebidos por uma pessoa comum. Mas Borges observa perspicazmente que essa assustadora memorização involuntária custava a Ireneo Funes sua capacidade de generalizar e conceber o mundo simbolicamente:

Este, não o podemos esquecer, era quase incapaz de ideias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cachorro abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente). [...] Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos. (BORGES, 2012, pp 107 e 108)

Arrisco afirmar que, se como Funes, nos dispuséssemos a reconstituir as memórias de um dia, não lograríamos sequer metade de seu desempenho. É possível adivinhar uma infinidade de vãos e distorções temporais entre sucintas informações lembradas. No entanto, é bastante provável que nosso relato não se resumisse à simples menção dos eventos, mas se transformasse em uma história com inferências, cogitações e entonações que enfatizassem as partes do dia que mais nos impressionaram. O que quero colocar é que, uma vez que o recorte em si não satisfaz a nossa pulsão narrativa, o que possibilita a construção de um todo coerente, inteligível e atraente, é a nossa capacidade de pensar, que se vale de abstrações, conectivos inventados ou importados (do senso comum, de memórias de testemunhas, de outras experiências vividas, etc).

As noções trazidas por Maurice Halbwachs acerca de memórias e seus relatos podem dar suporte a essas considerações. Segundo ele, o acesso a referências previamente constituídas – ou, podemos colocar, à mitologia pessoal de Onfray - é o recurso que temos para costurar e assim significar

fragmentos de lembrança. Com essa ideia, o sociólogo inscreve a esfera coletiva da memória: não há experiência solitária, pois desde a mais tenra idade somos diariamente contaminados por práticas, pensamentos e significações do meio externo. Isso põe em torno de nós uma enciclopédia múltipla e mutável cuja combinatória de fatores nos apresenta inúmeras versões/significações de um mesmo fato, coisa ou objeto.

Essa adoção de recursos externos para costurar lembranças/impressões brumosas em uma narrativa coesa é o que Halbwachs denomina *memória fictícia*. Quando recorremos, por exemplo, à opinião de um amigo para reconstituir um acontecimento do qual ele também participou, entramos em contato com sua versão do fato, sustentada por impressões e constituições pessoais. Estando ou não correta, essa versão suscita imagens em nosso espírito e toma “aparência de coisa viva”. E tal é a influência dessas imagens sobre trechos anteriormente obscuros que elas passam a constituir nossa memória, ganhando status de veracidade. Halbwachs explica:

Frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado, e que o elemento e a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito, seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. (HALBWACHS, 1990, p. 28)

O que parece é que a memória fictícia se constrói a partir de um esforço por recordar, de uma caçada à coesão que recorre a informações do meio externo para conectar lembranças isoladas. Mas é interessante contrapor-lhe outra espécie de memória, uma que se encaixa em uma esfera íntima, solitária e, talvez por isso, seja impossível de manipular. Essa memória involuntária que, como um *flash*, se apossa de nós a partir de um estímulo sensorial, é uma questão recorrente na obra de Proust. Ainda em *O caminho de Swann*, o autor discorre:

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, vegetal, uma coisa inanimada efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as

reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca. (PROUST, 2006, pp. 70 e 71)

O discurso acerca da memória em Proust dá a impressão de não podermos apreendê-la racionalmente. Paulo Niccoli Ramirez<sup>18</sup> fala sobre o movimento semiconsciente da memória, e afirma que o autor não se preocupa em esboçar um “modelo de interpretação de quais são os operadores cognitivos que permitem o afloramento da memória” (p.120). Ao invés disso, ele se permite estar entregue a ela, reconhecendo que em suas manifestações involuntárias “surgem significados e interditos construídos pela vida em sociedade” (p. 121). Da mesma maneira, a pesquisa que desenvolvo não se detém sobre uma investigação criteriosa dos mecanismos dessa faculdade. O que me interessa é dispor do vestígio para que, a partir de inferências e costuras individuais, o trabalho se desdobre no máximo possível de narrativas.

Um primeiro exercício vinculado às considerações acerca dos enganos e compensações da memória é *A Casa 01* (fig. 23 a 25), reflexão que diz respeito a lembranças de uma casa onde vivi durante muitos anos da minha infância. Constitui-se de três desenhos de sua planta: um feito por meu irmão, um por minha irmã e um por mim. A proposta era que cada um fizesse seu desenho sozinho (sem se comunicar ou pedir reforço a qualquer pessoa) e indicasse em sua planta lugares relativos a eventos que permanecem vívidos na memória.

---

<sup>18</sup> RAMIREZ, P. N. *A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin*. Revista Aurora, nº 10. 2011.

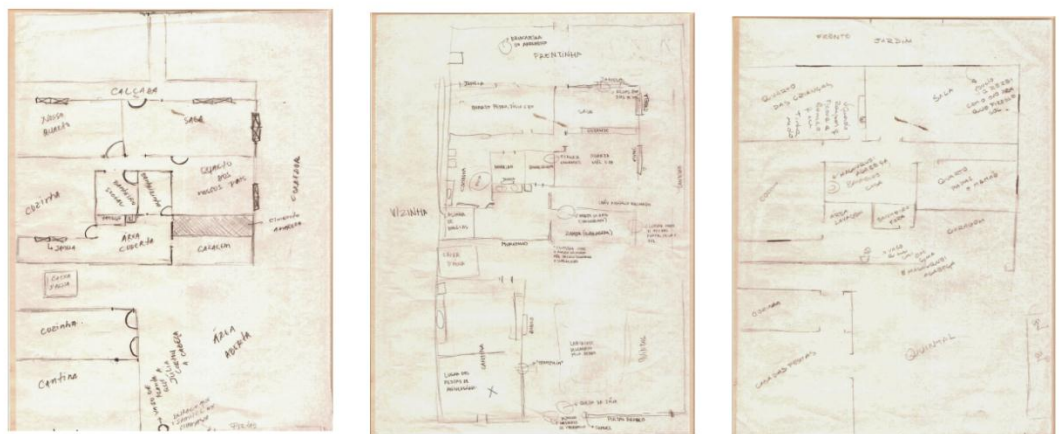


Fig. 23: Rita Almeida. A casa 01. 2014

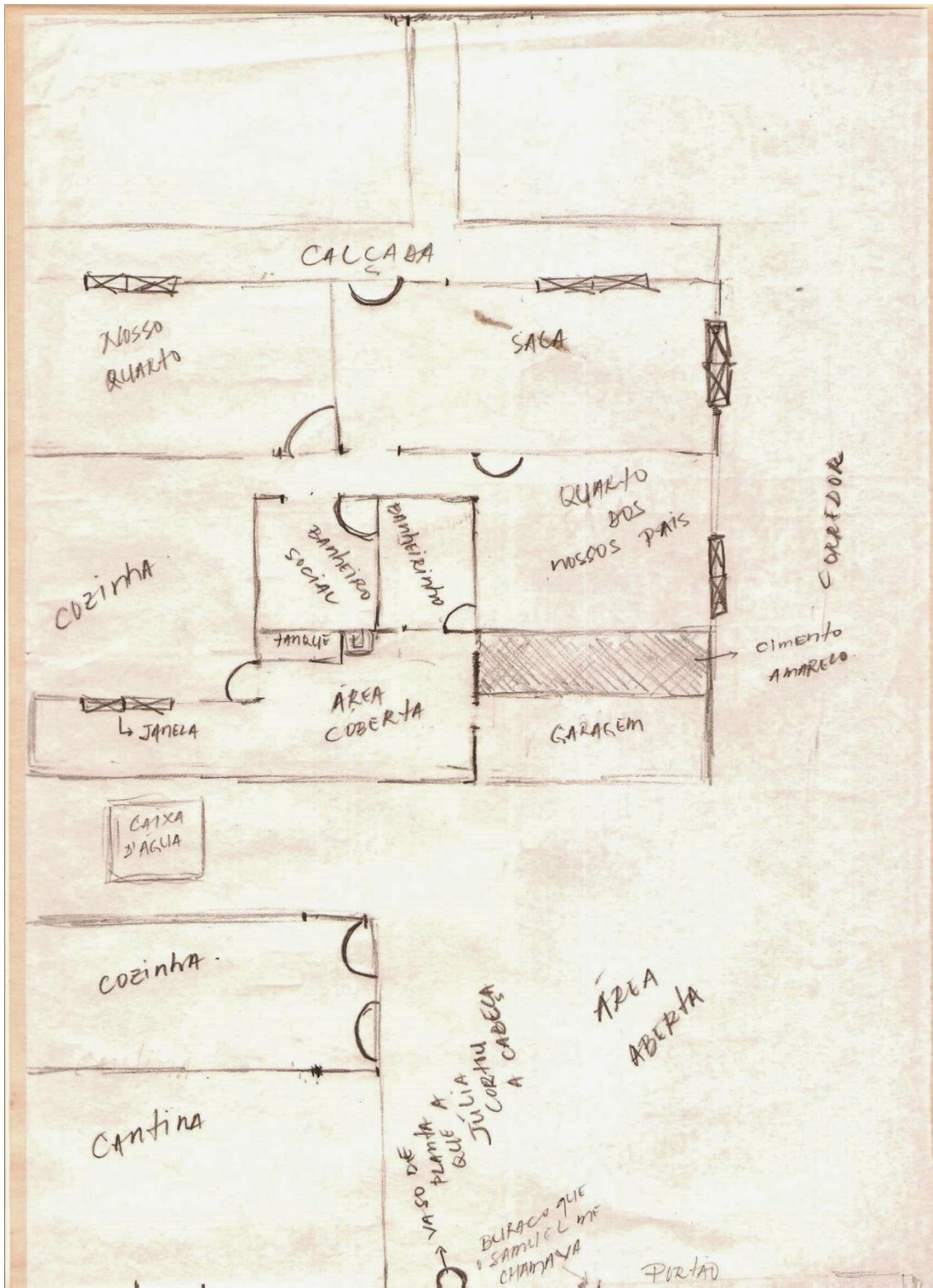


Fig. 24: A casa 01 (I). Grafite sobre papel de arroz. 20x30cm, 2014.

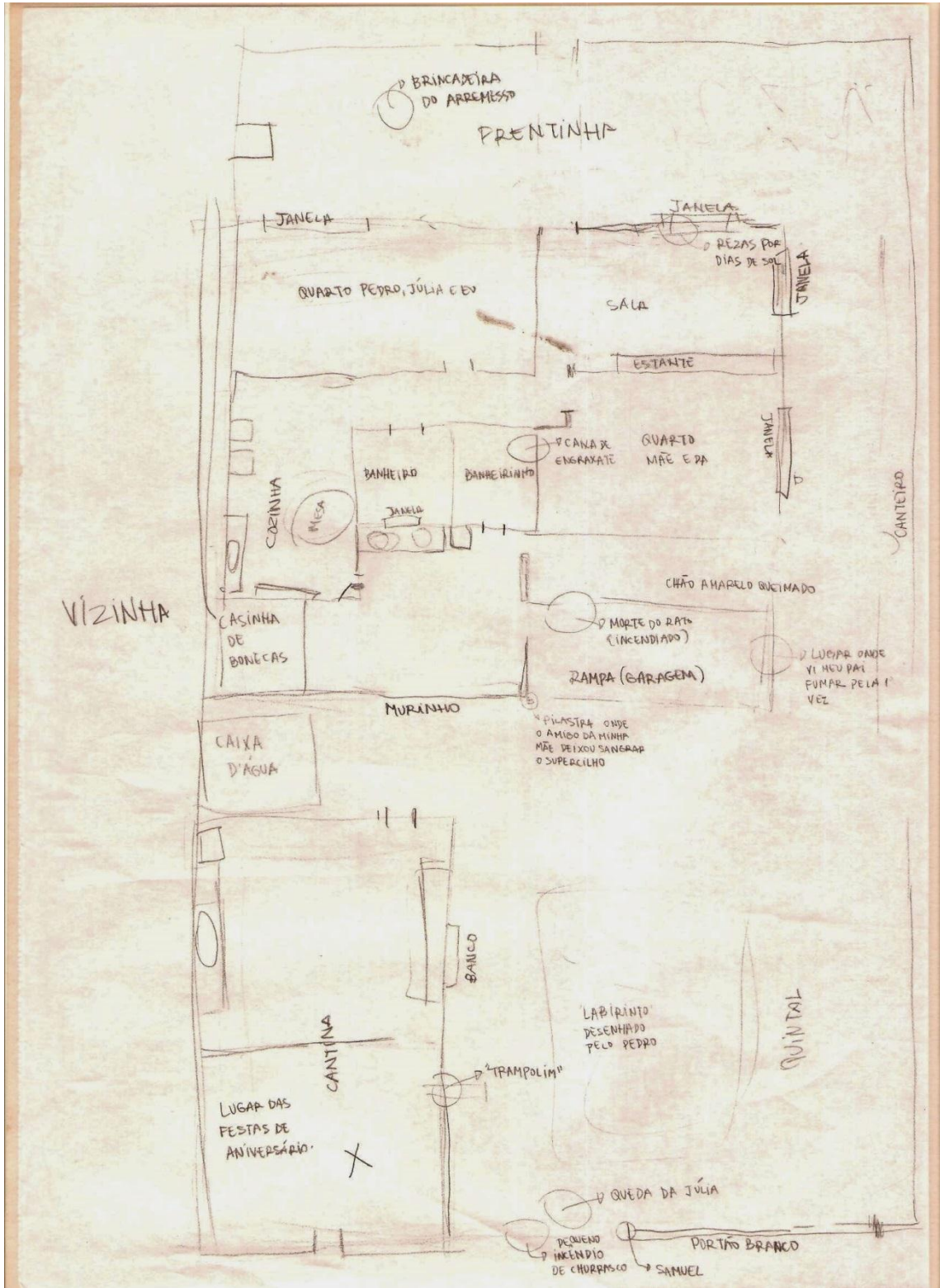


Fig. 25: A casa 01 (II). Grafite sobre papel de arroz. 20x30cm, 2014.

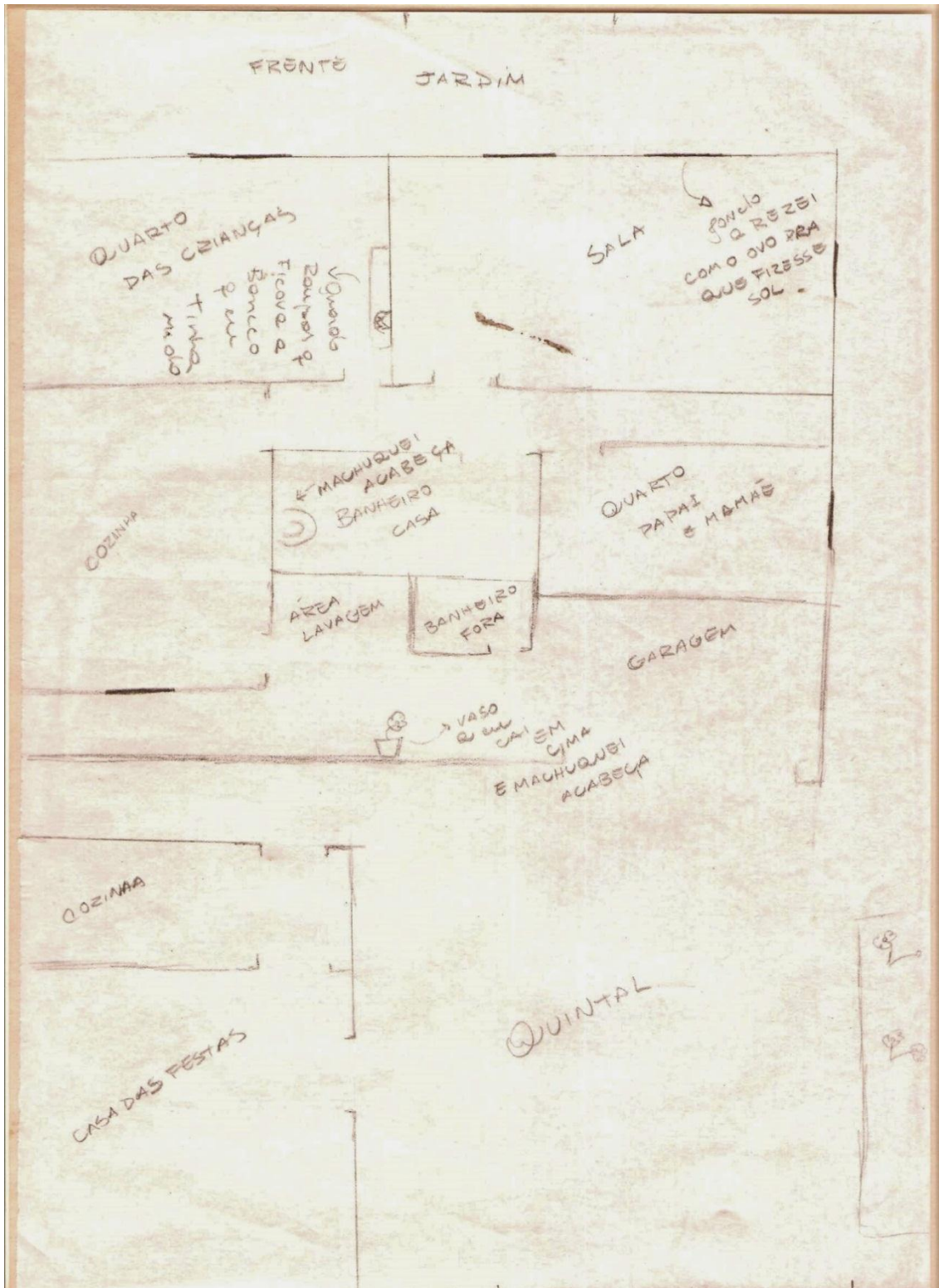


Fig. 26: A casa 01 (III). Grafite sobre papel de arroz. 20x30cm, 2014.



A escolha da casa como objeto investigativo não se deveu exatamente a uma necessidade de verificar as ideias aqui compartilhadas, mas a uma obstinação por vasculhar imagens da infância que me vêm muito constantemente e terminam como anotações difusas em meus cadernos. Revisitar esses fragmentos do passado promove, a meu ver, uma ligação com o presente, significando conteúdos suspensos de um ou de outro tempo. Em se tratando de uma memória de sentido arrematado, reencontrá-la é atribuir-lhe novo sentido, dado que, de seu acontecimento até o presente momento, nosso acervo simbólico se tenha enriquecido. Esse entrelaçamento de referências e associações traça um mapa tão cheio de riscos, fendas, dobras, rastros e apagamentos que sua leitura já não pode ser feita linearmente, pois não se distingue onde começa ou termina cada um de seus percursos.

Instituída a memória como o fio que provoca o conflito criador, o capítulo 3 se debruça sobre esse modo/tentativa de documentar o seu vestígio: a coleção. Concebendo-a como uma grande colagem, é possível entrever que cada elemento incorporado carrega a marca de seu contexto de origem e, portanto, instaura bifurcações na leitura do “mapa” que o espaço dessa colagem inscreve. Pensar sobre as incontáveis construções narrativas que se tornam possíveis nos percursos desse “mapa” é uma importante tarefa para uma pesquisa preocupada com os ires, vires e camadas que um registro, lembrança ou objeto pode assumir a partir de diferentes referenciais.

## CAPÍTULO 3

### COLEÇÕES

#### 3.1. CADERNOS DE MUNDO

*Escrever é uma forma de colecionar. De inserir a palavra num espaço sempre outro, que potencializa seus significados por analogia ou contraste com a escrita do mundo.*  
Wander Melo Miranda

*Eu imaginava que aquilo que anotava reanimaria, em mim, a lembrança do resto,... mas hoje nada mais resta senão algumas frases apressadas e insuficientes que me dão, de minha vida passada, apenas um reflexo ilusório.*  
Julien Green

Meu interesse por escrever tornou-se evidente muito antes do meu interesse pelas artes plásticas. A manutenção de diários pessoais desde a infância contribuiu para fazer dessa linguagem um hábito que definiria boa parte das minhas escolhas e inclinações. Considerando que a escrita tenha tido sempre papel fundamental em meu processo criativo, passei a pensar sua inserção em meu trabalho de modo que sua convivência com o desenho e a colagem - linguagens sobre as quais minha pesquisa vinha se debruçando - rendesse um diálogo fluido e não hierárquico.

É importante observar que apesar de mencionar o diário como origem do meu interesse por escrever, o que incentivou a incorporação do hábito à minha pesquisa plástica foi o formato que o sucedeu, o dos *cadernos de mundo*. Como será exposto no tópico a seguir, essa espécie de catálogo de elementos cotidianos variados foi o que me permitiu fazer as primeiras associações entre coleção e escrita. Sua desobrigação em relação a uma forma datada e autorreferente do diário trouxe maior liberdade de formas e conteúdos, estimulando o olhar para outras formas de escrever o mundo.

Considerando a ação primordial de seleção/extração que dá início à coleção, este capítulo se detém sobre essa prática seminal em meu trabalho, o recorte. Examiná-lo implica confrontar as inquietações mais profundas do meu ato criativo. Para bem delinear-las, partirei do relato das minhas primeiras experimentações, passando pelo questionamento de seus resultados até chegar ao entendimento do que, hoje, se constitui como um dos pilares conceituais do meu trabalho.

### **3.1.1 Primórdios: As Narrativas Escusas**

Foi durante a adolescência, quando influenciada pela partilha de cartas com duas amigas e pela leitura de escritoras como Ana Cristina César e Alice Ruiz, que meus relatos passaram de simples registros datados à abordagem de humores e desejos por meio de poemas, projetos de contos e planos de fuga para o campo com minhas companheiras. À época eu costumava dizer que vivia antecipadamente, em cadernos e cartas, a mulher que eu almejava ser. Hoje compreendo que esse tenha sido o momento em que a escrita assumiu para mim uma importância identitária. Alguns anos mais tarde, essa fase de relativo enclausuramento deu lugar a um tempo de intensa socialização e amizade com pessoas das mais diversas origens. À medida que a partilha de confidências aumentava, mais e mais relatos das conversas que surgiam se infiltravam nas páginas dos meus diários. Meu envolvimento era tanto que eu tomava nota de detalhes, falas, trejeitos. Essas anotações, no entanto, não faziam referência a nomes ou datas e eram feitas sempre em primeira pessoa. Ao serem misturadas aos meus relatos pessoais, transformavam o conteúdo dos cadernos em um emaranhado de narrativas anônimas que, além de preservarem as identidades envolvidas, constituiriam parte essencial do meu acervo e das minhas *Conjecturas*.

Algum tempo após dar início à minha coleção de relatos, ganhei de uma tia um conjunto de pequenos pertences do meu pai, falecido. Essas novas aquisições despertaram um interesse pela coleta não só de transcrições de experiências alheias, mas também de vestígios carregados de materialidade, desgaste e história. Meus cadernos, então, além de servirem de suporte para

minhas reflexões pessoais, passaram a funcionar como uma coleção de fragmentos do mundo. Neles, eu reúno até hoje registros sobre fatos, diálogos que ouço na rua, fotos de desconhecidos, descrições de lugares imaginários, rascunhos para contos, trechos, páginas de livros, bilhetes, cartas e até documentos que tomo dos acervos da família (fig. 27-32).

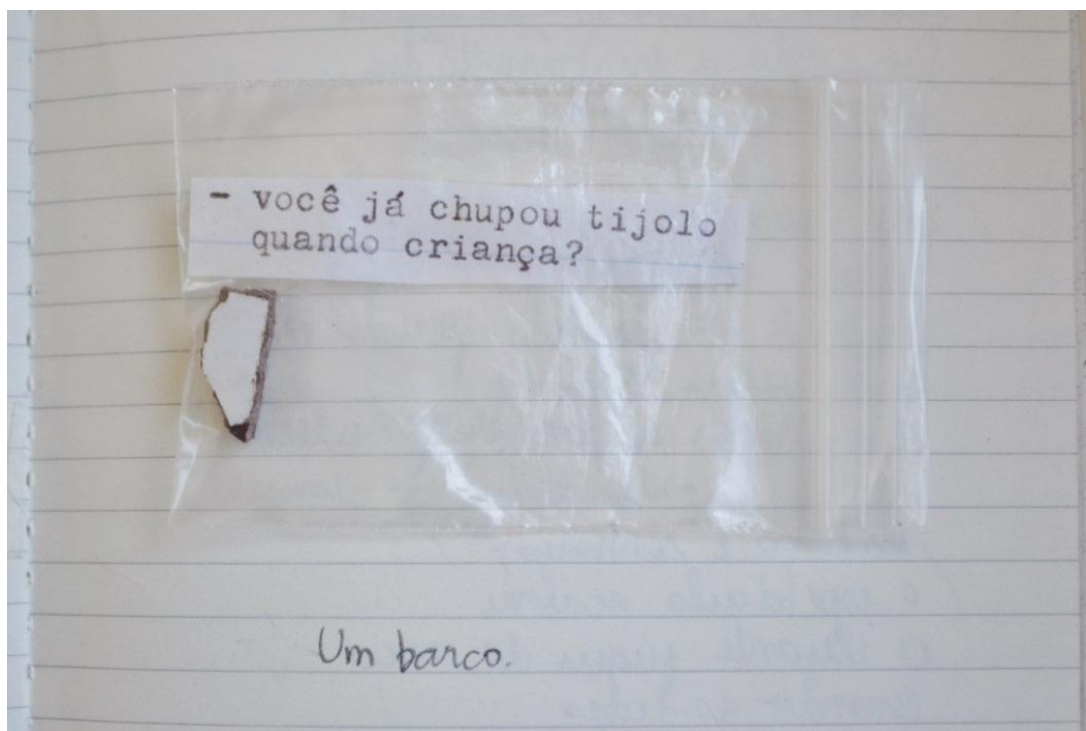


Fig. 27 e 28: Cadernos de mundo (acervo pessoal)

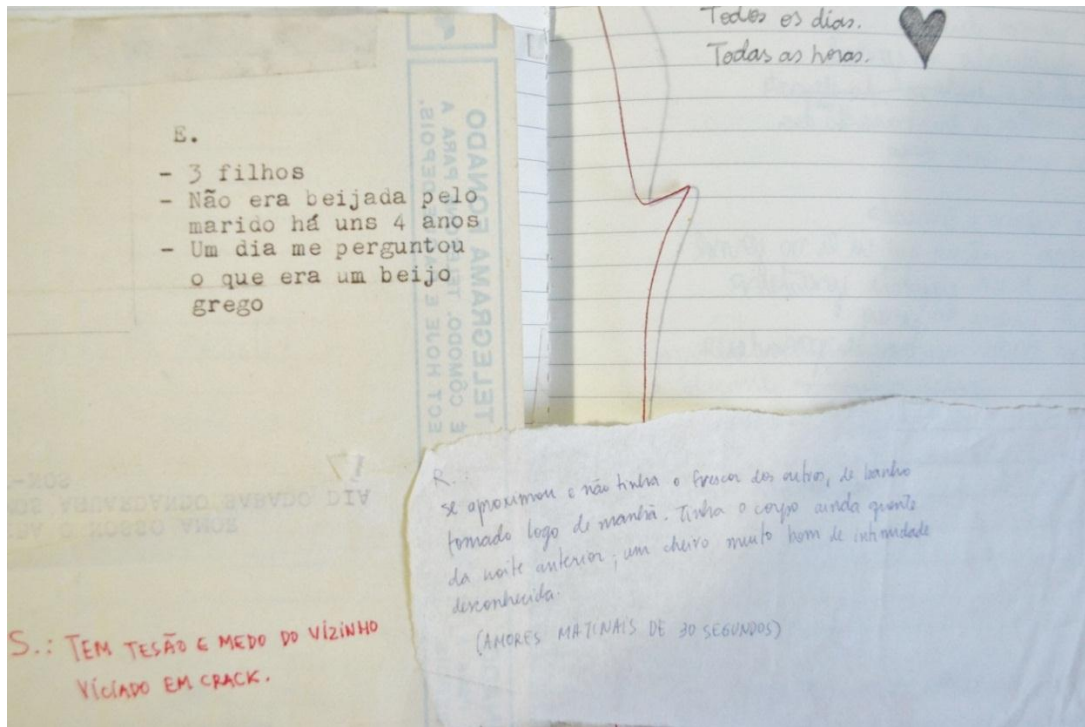


Fig. 29 e 30: Cadernos de mundo (acervo pessoal)



Fig. 31 e 32: Cadernos de mundo (acervo pessoal)

Já no início de minha busca por uma produção autoral nas artes plásticas, compreendi que essa dedicação ao registro de ocorrências por meio da escrita e da coleção havia impregnando o meu pensamento expressivo e se imposto como parte fundamental do meu processo criativo. Elegi então a leitura de alguns dos meus cadernos como parte inicial da pesquisa. Dentre as questões que então surgiram, considero importante uma em especial, suscitada por um estranhamento bastante surpreendente. Como já mencionei, minhas anotações, em grande parte interminadas, não mantêm referências ou qualquer organização; os relatos se misturam às descrições ficcionais e tudo se aglomera em uma massa gráfica alimentada pelo tempo e pela saturação do espaço da folha. Essa maneira peculiar de manter os registros, somada às falhas da minha memória, gerou um conteúdo praticamente indecifrável no que se refere ao reconhecimento de motivações, contextos, autorias. Ao mesmo tempo, notei que a semântica das páginas se mostrava aberta a novas montagens mentais e que tudo se reinstalava e era ressignificado no contexto corrente.

O resultado dessa fase inicial foram as *Narrativas Escusas* (2013, fig. 32-35), série de colagens intervindas de desenhos e anotações que tinha como proposta a releitura de cadernos utilizados entre 2008 e 2011. Sua intenção era refletir acerca da possibilidade de um diálogo não funcional entre imagem e escrita, reconhecendo as propriedades plásticas e semânticas de cada uma e verificando seus limites. A convivência entre os elementos distintos da minha coleção incitou a observação dos sentidos que eles podem incorporar a partir de sua livre combinatória. E apesar de eu não ter acesso às histórias da maioria, elas deixam rastros que permanecem impregnados e são incorporados ao trabalho. Não podem ser definidas, mas adivinhadas, inferidas, imaginadas, apropriadas e significadas a partir de lógicas particulares. Dessa maneira, a série direciona o pensamento acerca do princípio da coleção como o mesmo da colagem: o elemento extraído ganha nova leitura em novo contexto, mas, ainda assim, sua alteridade permanece, deixando a certeza de uma outra origem, ainda que desconhecida.

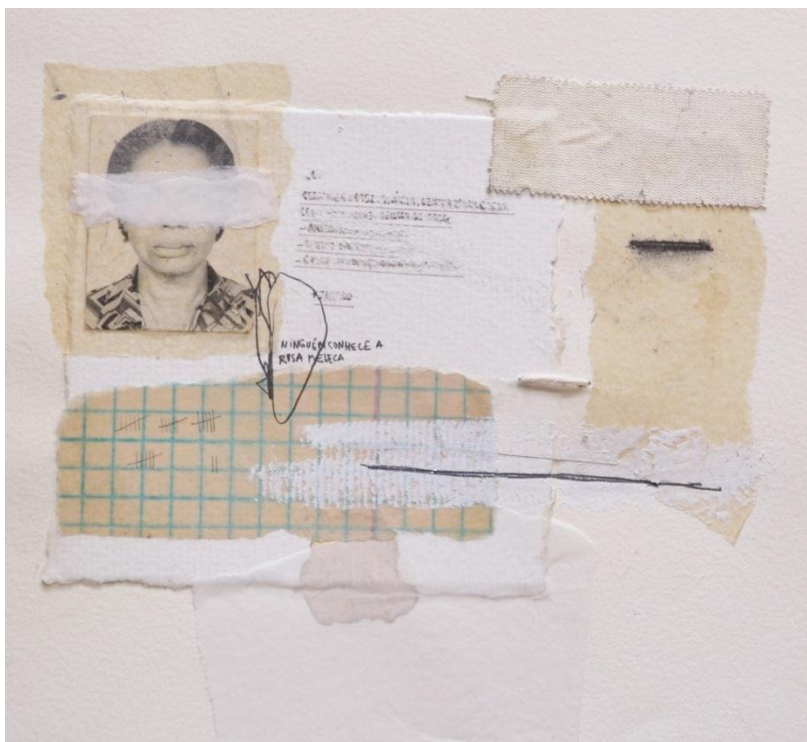


Fig.33: Rita Almeida. Da série *Narrativas Escusas*. Sem título. Materiais diversos sobre papel. 18,5x20 cm. 2013.

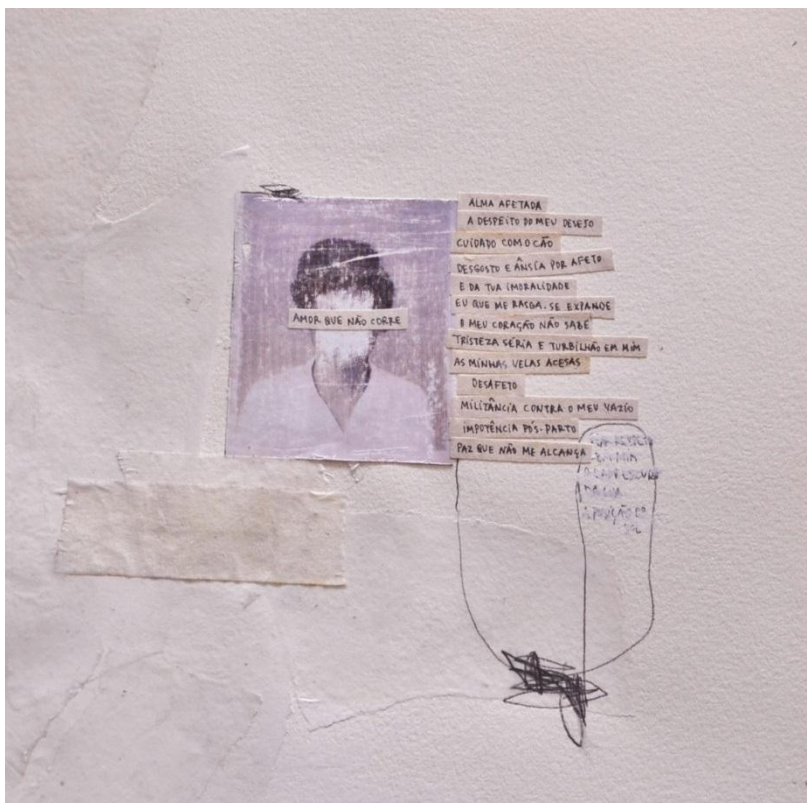


Fig.34: Rita Almeida. Da série *Narrativas Escusas*. Sem título. Materiais diversos sobre papel. 19x20,2 cm. 2013.



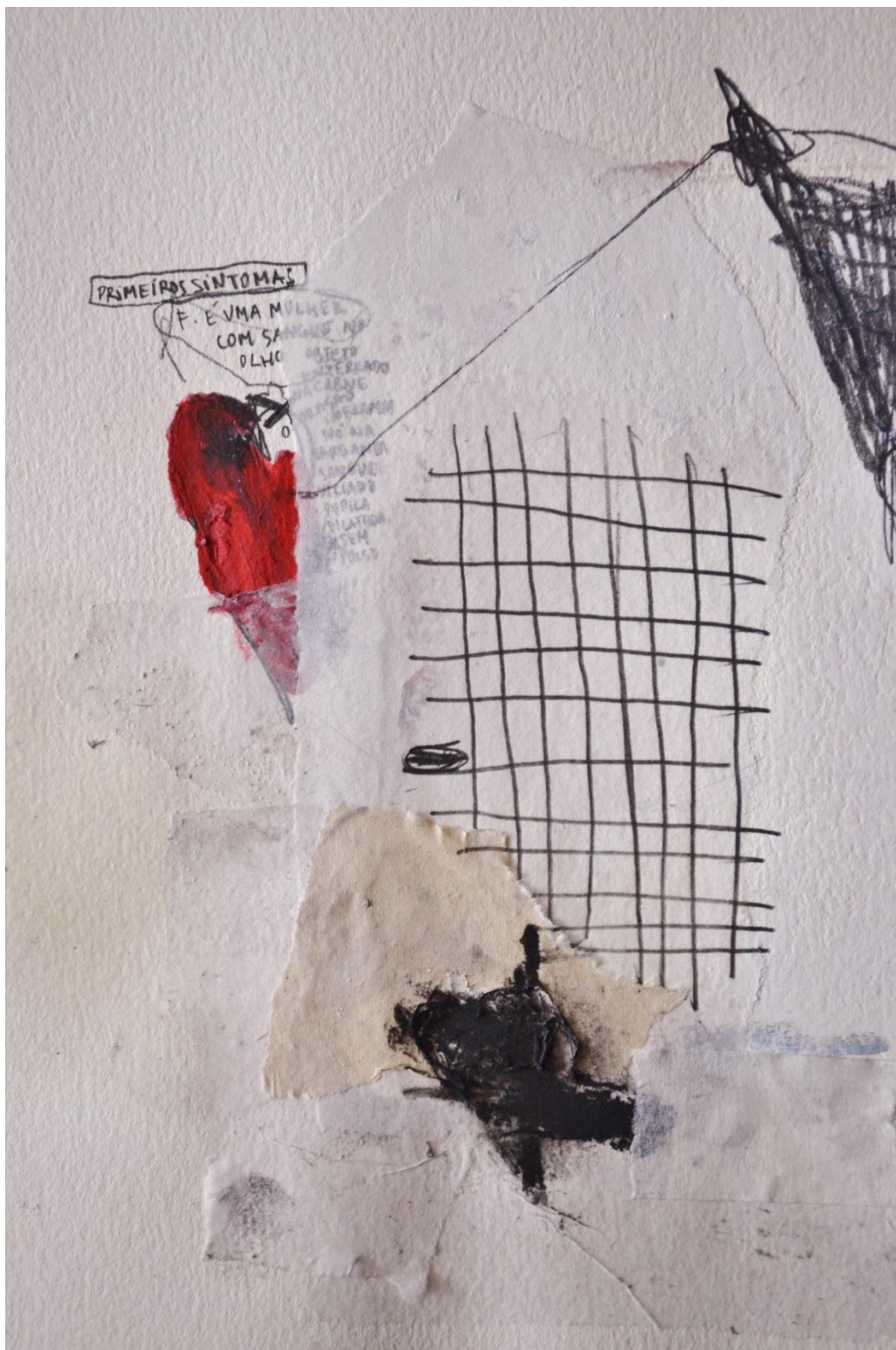


Fig.35: Rita Almeida. Da série *Narrativas Escusas*. Sem título. Materiais diversos sobre papel. 27x20,3 cm. 2013.

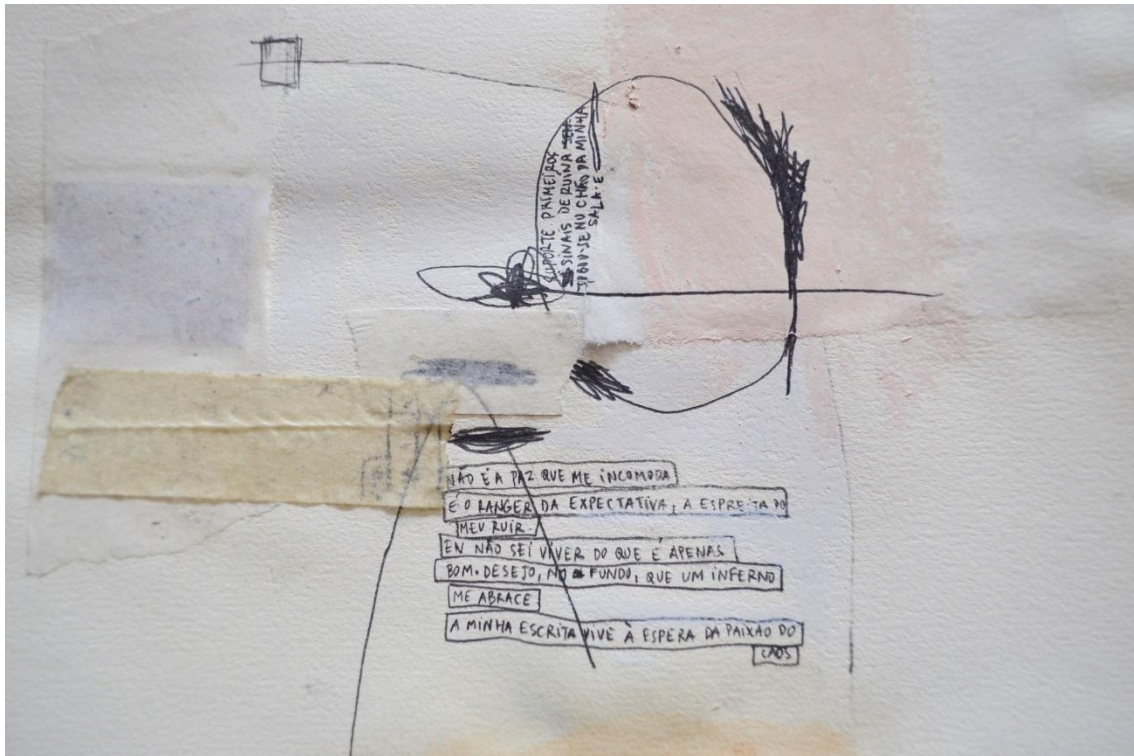


Fig.36: Rita Almeida. Da série Narrativas Escusas. Sem título. Materiais diversos sobre papel. 16,2x18,5 cm. 2013.

Apesar de, hoje, identificar certa restrição nos materiais utilizados nas colagens (uma limitação a fotografias, relatos, e pequenos pedaços de papel), a experiência desse trabalho me fez observar que tais elementos carregavam uma entonação equiparável à do texto, sendo igualmente eloquentes na sugestão de sentidos. Pensei então que eles poderiam, por si, insinuar os conteúdos presentes na escrita ou, inversamente, que a escrita poderia suscitar as imagens relativas ao meu discurso plástico. Isso me fez concluir que minha pesquisa reclamava ir além da relação que eu havia obtido entre imagens e textos até então. Meu novo projeto pretendia se inserir em um campo expandido, flexível em termos de gênero e atento aos conectivos que fomentam o diálogo linguagem e conteúdo. Para chegar a esse lugar, optei por me concentrar nos processos de construção de narrativas que naturalmente se dão na leitura de uma coleção. Sejam alimentadas por realidade ou ficção, essas narrativas abraçam sem dificuldade uma diversidade de linguagens em seu jogo de significação, pois o que as amarra o sentido é justamente a contrapartida do espectador: os conectivos que sua imaginação e acervo

pessoa dispõem. Objetivamente, essa operação se absteria temporariamente dos meus relatos pessoais e se concentraria na pesquisa sobre elementos colecionados.

## 3.2 A COLEÇÃO E OS SISTEMAS CLASSIFICATÓRIOS

### 3.2.1 Do objeto e sua abertura semântica

*O foco na singularidade absoluta esgarça os conceitos  
e destrói a linguagem e seu acento na nomeação.  
Márcio Seligmann-Silva*

Este tópico tem como objetivo geral discorrer acerca do viés narrativo da coleção, considerando sua sujeição à matéria autobiográfica, mas principalmente às leituras diversas que ela pode incitar. Neste primeiro subtópico farei alguns apontamentos acerca da abertura semântica do objeto coletado para, nos seguintes, abordar a prática do colecionismo - esta que, em sua concepção contemporânea, admite a multiplicidade de relações e sentidos que torna possível sua determinação como fazer artístico.

Dirigido por Liev Schreiber, *Está tudo iluminado*<sup>19</sup> (2005) é um filme estadunidense baseado em livro homônimo. Ele conta a história verídica de Jonathan Safran Foer, um jovem judeu que viaja à Ucrânia em busca de informações sobre a vida do avô antes de sua fuga para os Estados Unidos em decorrência da perseguição nazista. Foer é um colecionador obsessivo. Ele reúne e cataloga objetos que lhe fazem remissão à história de sua vida, o que inclui desde pertences de membros falecidos da família até objetos que marcam um acontecimento cotidiano (fig. 37 e 38). Quando perguntado sobre o motivo do hábito de colecionar, o jovem responde ser o medo de esquecer. Ao se constituir como maneira de burlar a obliteração que os detalhes de sua história poderiam sofrer com o tempo, a coleção da personagem afirma seu caráter cronográfico /autobiográfico e, também, narrativo.

---

<sup>19</sup> Tradução livre do original *Everything is illuminated*.

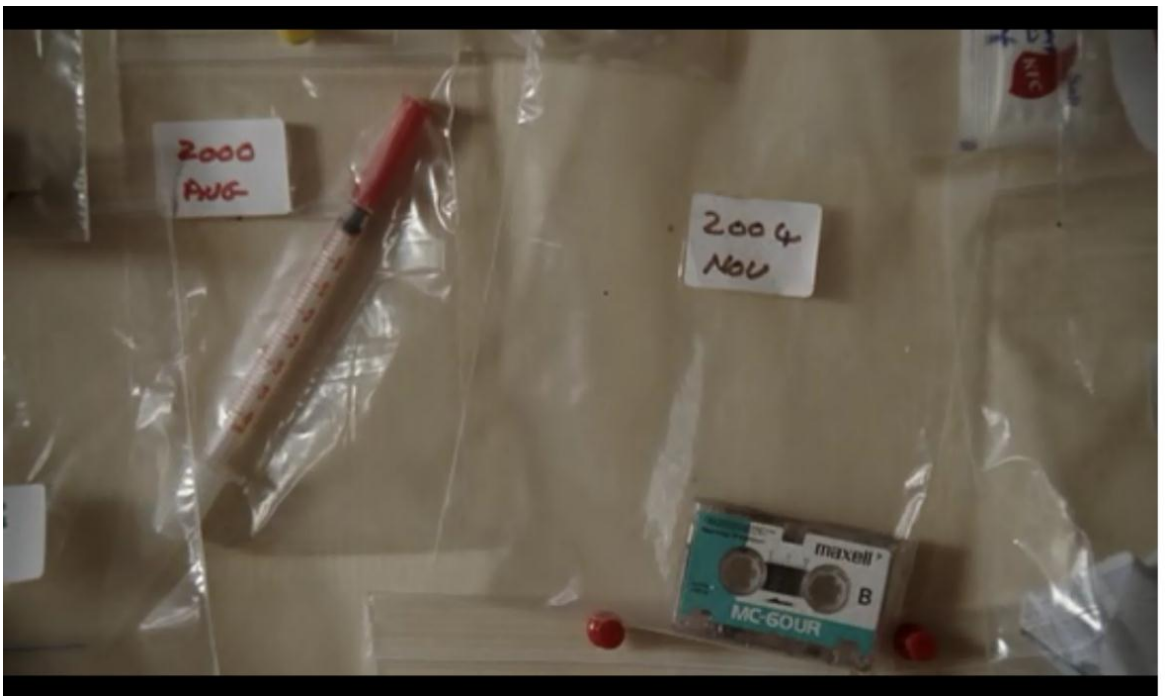


Fig. 37 e 38: Cenas do filme *Está tudo iluminado*, dir. Liev Schreiber, 2005.

É certo que, ao se colocar diante de seus objetos, um colecionador como Foer acessa a lembrança de cada momento relacionado de maneira tanto mais vívida do que poderia fazer se as tivesse guardado apenas na memória. É interessante considerar também que, ao se deter sobre a coleção como conjunto, esse mesmo colecionador há de se deparar com a história de sua vida, narrada segundo suas impressões mais íntimas. Cada objeto se relaciona com os demais, formando uma rede cheia de motivos, impressões e sentidos, ainda que estes não pareçam relacionáveis.

Em *The cultures of collecting*, Roger Cardinal define com primor o cerne da relação entre objeto coletado e narrativa latente (não proferida objetiva ou conscientemente pelo colecionador). O autor identifica o colecionismo como ato de lançar o desejo individual no intertexto do ambiente e da história. E coloca:

Em sua evolução sequencial, a coleção codifica uma narrativa íntima, traçando o que Proust chama de “o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos” – o fio contínuo por meio do qual a individualidade é costurada no tecido do desdobramento de uma experiência de vida<sup>20</sup>.  
(CARDINAL, 2002, p. 68)

Lembremos que, originalmente, o fio das horas proustiano se refere a um confuso emaranhado de memórias (referências identitárias) que nos circunda ao despertar, mas que logo se dissipa, não podendo ser apreendido por nossa razão. Ao sugerir a coleção como um segundo meio de acessar tais reminiscências, Cardinal permite inferir que, mesmo se constituindo a partir de escolhas conscientes (ou racionais), ela mantém em sua dobra o mesmo fator intuitivo e brumoso – ou, em outras palavras, a já mencionada genealogia dos ícones inconscientes (ONFRAY). Aceitar essa conjectura seria assumir a coleção como algo que mantém diante de nossos olhos ao menos o rastro dessa genealogia. A ideia tem como princípio a postulação do objeto como marcador de memória e sua escolha como uma atitude imbuída de importâncias particulares ao colecionador. Tal atitude pode ser melhor esclarecida pela discussão que Halbwachs traz acerca da dinâmica objeto-

---

<sup>20</sup> Original em inglês. Tradução livre, da autora.

memória. Ele destaca o valor da permanência e estabilidade dos objetos cotidianos:

É como se fosse uma sociedade silenciosa e imóvel, estranha à nossa agitação e às nossas mudanças de humor que nos dá uma sensação de ordem e de quietude. [...] Quando algum acontecimento nos obriga [...] a nos transportarmos para um novo entorno material, antes de a ele nos adaptarmos, atravessamos um período de incerteza, como se houvésssemos deixado para trás toda a nossa personalidade, tanto é verdade que as imagens habituais do mundo exterior são inseparáveis do nosso eu. (HALBWACHS, 1990, p. 131)

A atribuição do status de apoio identitário ao objeto implica sua retirada de um sentido comum para seu realojamento em uma semântica particular. Desacomodado e imbuído de nossos sentidos, ele se torna uma referência disponível para acessar momentos, situações e histórias particulares. É a partir desse processo que objetos cotidianos podem servir como mapeamento biográfico, pois a razão mais íntima de sua escolha, de sua denominação como objetos colecionáveis, desvenda particularidades (conscientes e inconscientes) a respeito do colecionador.

Feitos esses apontamentos, se considerarmos que as coleções carregam sempre em si elementos que fogem aos critérios da classificação<sup>21</sup>, adentraremos à questão principal que este capítulo persegue, qual seja o imbricamento entre coleção e narrativa. Isto porque, movidos por nossa necessidade intrínseca de classificar para significar, lançamos mão de associações, referências e mesmo de invenções para constituir uma narrativa que atenda a uma coerência. Em *Arquivos-relicários*<sup>22</sup>, Maria Luiza Tucci Carneiro considera que, em se tratando de arquivos disponíveis para a pesquisa histórica, esse ímpeto codificador pode inclusive representar obstáculo à construção do discurso historiográfico. E prossegue:

Todo arquivo é uma *invenção* e toda narrativa é uma *construção* composta por um conjunto de documentos selecionados por um grupo e /ou indivíduo que lhes dá forma e conteúdo. Assim, tanto o arquivo como a narrativa podem transitar entre fronteiras do real e da ficção, sob o viés da história, da literatura, da técnica, das artes visuais (fotografia, artes plásticas, cinema), dentre outros campos do conhecimento. Assim como um pedreiro que coloca pedra sobre

---

<sup>21</sup> Assunto a ser bordado nos subtópicos a seguir

<sup>22</sup> Arquivos-relicários: múltiplas narrativas para a construção da história e da memória. In: *Crítica e coleção*, 2011, pp 327-340.

pedra e as une com argamassa, todo arquivista e narrador constrói uma trama tecida com ideias escolhidas de seu repertório. Repertório que abarca todos os ciclos da vida, exceto o da sua própria morte, que poderá – um dia, quem sabe? – servir de inspiração para a invenção de um novo arquivo e a construção de múltiplas narrativas. (CARNEIRO, 2011, pp. 328 e 329)

A partir do texto de Carneiro é possível imaginar a profusão de narrativas reais e/ou fictícias que perpassam uma coleção. Vão desde aquela proposta pelo colecionador até as que se insinuam, hesitam, recuam e se formam aos olhos de um possível espectador, segundo suas próprias escolhas e interpretações. Essa proposta da coleção como rede aberta a uma infinidade de combinatórias e ligações entre fatos, pessoas, tempos, etc, a aproxima dos limites do trabalho enciclopédico, este que se dedica à reunião de todos os saberes e coisas do mundo. E apesar de essas duas atividades classificatórias dialogarem sobremaneira e se entrecruzarem ao longo da história, existe um critério que as diferencia essencialmente: a ausência ou presença de limites. Em *Ironias da ordem*, a pesquisadora Maria Esther Maciel aborda ambos os conceitos e delinea essa diferença. Segundo ela, eles têm uma relação de afinidade e contraposição: “Se a enciclopédia abre-se ao incontrolável e transborda os limites da sua própria ordem, a coleção se constitui graças aos limites de sua circunscrição” (MACIEL, 2009, p. 26).

O tópico que segue faz uma explanação do histórico dessas duas categorias, tendo como objetivo específico introduzir a discussão de sua dimensão múltipla, qualidade que, por fim, permite identificá-las como objeto do fazer artístico.

### **3.2.2 Da enciclopédia à coleção: um histórico**

Para compreender a ideia geral que sustenta os hábitos de colecionar, catalogar, arquivar e inventariar, é necessário se ater a sua dimensão sócio-histórica (o que envolve a noção de patrimônio que ela faz surgir). Em *Sinfonia de objetos*, Paulo Freitas Costa considera que a coleção revela a nossa necessidade de refazer nossas histórias pessoal e coletiva, “revolvendo o percurso da vida e do tempo para fornecer um novo significado ao passado, num complexo jogo” (COSTA, 2007, p. 28). Mais adiante, o autor explica que

os valores sociais causadores das diversas mudanças do conceito de patrimônio também acompanham essa relação de uma sociedade com o próprio passado e com a construção de sua história e cultura. Mediante esse encargo, o colecionador, como também o enciclopedista ou o arquivista, ganham um papel primordial, o de “agentes históricos capazes de determinar o significado e o valor de certos objetos, retirando-os do tempo presente e preservando-os para a eternidade” (COSTA, 2007, p. 28).

Apontadas essas razões, é possível imaginar o quão antigo é o hábito de reunir e classificar objetos - seja para fins colecionistas, inventariais ou enciclopédicos. Seus motivos e formas de ser mudam de acordo com o contexto em que se desenvolve. De acordo com Krzysztof Pomian<sup>23</sup>, a existência de tipos específicos de coleção pode ser confirmada ainda no período Neolítico. Dentre, eles, o historiador faz menção ao mobiliário funerário, costume de sepultar os mortos junto a objetos que lhes pertenceram em vida. Em termos de enciclopedismo, os primeiros registros sistematizados podem ser identificados na Grécia antiga, quando a prática tinha fins especialmente educativos e via em Aristóteles seu principal teorizador. Já Roma tem Varrão e Plínio como seus principais nomes, esses que, no contexto da decadência do império, se ocuparam de reunir, classificar e registrar os conhecimentos até ali construídos (MACIEL, p. 21).

Na Idade Média, a atividade colecionista se limitou basicamente a dois grupos específicos: a Igreja e a monarquia. A coleção eclesiástica era constituída por relíquias e objetos relativos à santidade; tinha função doutrinadora (por seu aspecto didático) e representativa do poder e riqueza da instituição. Com a formação dos estados reais no século XI, surgiram as coleções principescas, que se dedicavam à acumulação de um novo tipo de tesouro: monumentos e objetos preciosos representavam o poder real e sua perpetuação por gerações. Esse monopólio exercido pelos dois grupos só fazia reafirmar sua posição dominante (POMIAN, p. 78).

As grandes mudanças trazidas pelo Renascimento promoveram a transformação do quadro descrito acima, pois as expansões intelectual,

---

<sup>23</sup> POMIAN, K. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi, 1984.



científica e socioeconômica fizeram surgir novas formas de colecionismo. A partir do século XV, os ideais humanistas lançam a atividade ao alcance de grupos sociais que se impõem por suas capacidades e conhecimentos (POMIAN). O século XVI traz consigo uma espécie de surto colecionista e enciclopedista na Europa. De maneira bastante sumária, é possível afirmar que a febre tenha se estabelecido devido a três quadros de desenvolvimento: 1) a racionalidade científica tão forte no período; 2) a mentalidade humanista, que incitava uma nova forma de perceber a vida e a morte; 3) as expansões comercial e marítima e, portanto, os grandes impérios comerciais. O primeiro quadro surgiu da necessidade de respostas frente aos fenômenos que as novas tecnologias descortinavam. Estimulou as coleções científicas que, inspiradas no trabalho enciclopédico aristotélico, reuniam toda espécie de animais, plantas, etc. O segundo diz respeito a uma mentalidade oposta àquela cristã medieval que condenava o acúmulo de tesouros terrenos. Essa conjuntura calcada em uma ideia racionalista das coisas trouxe consigo a atenção à efemeridade da vida e a visão da arte como instrumento de perpetuação das coisas. Isto legou ao objeto artístico uma potência transcendental a ser adquirida por uma burguesia culta por fins testamentários. Foi precisamente este o início do colecionismo particular na Europa; das bibliotecas, gabinetes de curiosidades e pinacotecas que “se restringiam a uma minoria, enquanto circunscritas aos ambientes residenciais da alta burguesia” (COSTA, 2007, p. 32). O terceiro quadro se constituiu pelo modismo e pela curiosidade. Com a disseminação da atividade colecionista como coisa importante, um mercado popular especializado floresceu, trazendo novidades do chamado Mundo Novo (BLOM, pp. 39-49). Elas vinham acompanhadas de relatos fantasiosos que atiçavam o imaginário popular e tinham como alvo uma burguesia modesta, mas consumista. Nessa época, o armário/gabinete de curiosidades tornou-se muito tradicional nas casas e tinha o entretenimento como principal razão de ser.

Na era moderna, o trabalho enciclopédico tem como referência um sistema unificado de conhecimentos idealizado pelos enciclopedistas Diderot e d’Alembert no século XVIII. Houve também o enciclopedismo idealista ou romântico, que teve intenções diferentes a partir do pensamento de Novalis e

de Hegel. No campo do colecionismo propriamente dito, as coleções privadas ainda eram expressivas, mas o surgimento do colecionismo clássico - esse que conhecemos hoje nos museus - é fato digno de nota. Ele pode ser visto como uma transformação do colecionismo privado e tem origem no contexto do surgimento do estado burguês e das ideias iluministas, que prezavam a organização racional do conhecimento para sua perfeita disseminação. Ainda segundo Costa, tanto o colecionismo privado quanto o clássico expressam “a maturidade do capitalismo, em que a sociedade de consumo baseia seu conhecimento do mundo em bens materiais” (COSTA, 2007, p. 35).

Acerca do período descrito no parágrafo anterior, é importante salientar a experiência de Diderot e d’Alembert que, em meio a seus esforços, reconheceram que mesmo o melhor trabalho de seleção e categorização não seria capaz de abranger a diversidade das coisas que existem se levasse em conta suas especificidades. E, mediante essa imposição do inclassificável, tomaram a generalização como uma solução razoável. Essas considerações seriam abordadas mais profundamente no século XX, momento em que a interdisciplinaridade favoreceria a dissolução de fronteiras entre as diversas áreas do conhecimento. Maria Esther Maciel reconhece esse momento como uma “era inclassificável [...] na qual as fronteiras entre culturas, línguas, gêneros, artes e campos disciplinares se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais ao híbrido, ao heterogêneo” (MACIEL, 2009, p.25). Para a autora, ao projeto universalista moderno sucede-se um modelo flexível e provisório de enciclopédia que tem instigado a imaginação de escritores, teóricos e artistas contemporâneos. Apresento a seguir algumas contribuições da literatura a essa investigação contemporânea. A discussão será iluminada pelas ideias de Italo Calvino acerca da multiplicidade e constituirá as bases para o diálogo com as artes plásticas e, finalmente, com os trabalhos que venho realizando sob o prisma da coleção de vestígios do mundo.

### **3.2.3 Acerca da multiplicidade e seus diálogos**

Para abordar o assunto da versão múltipla e aberta da coleção, apontarei algumas importantes contribuições contemporâneas à expansão

desse conceito que lhe tangencia, o de enciclopédia. Lembremos que a intenção dos enciclopedistas foi sempre a de reunir e classificar todos os conhecimentos já produzidos no mundo – ou ao menos os que eles julgassem mais importantes. E que a revisão dos procedimentos dessa atividade tornou-se urgente devido à inextricabilidade entre sistemas de conhecimento que o modelo contemporâneo de saberes e culturas fez surgir. Quando estudiosos como Italo Calvino e Umberto Eco se detiveram sobre esse desdobramento da ideia de enciclopédia, eles pensavam na literatura como sua nova representante. Só ela poderia compreender uma dinâmica que se ativesse menos aos critérios da ordem para se dilatar em direção à ideia de rede de conexão entre os diversos fatores que circundam o objeto. Mas segundo Calvino, para satisfazer a imensa demanda contemporânea sem se prejudicar estruturalmente, a literatura deveria se apoiar nos seguintes pilares: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Como assinalado anteriormente, este estudo se aterá às questões trazidas pelo autor acerca desse último pilar.

O período entre os anos 1001 e 2001 foi marcado por grandes avanços no campo da linguagem. Nas palavras de Calvino, esse milênio assistiu ao surgimento e desenvolvimento das línguas ocidentais modernas, assim como a intensa exploração de suas capacidades expressivas pela literatura.<sup>24</sup> Além disso, eram iminentes as formas de disseminação e acesso à informação que conhecemos hoje, e que oferecem ao fazer artístico em geral uma gama infinita e complexa de possibilidades. Essa abundância quase assustadora dos meios fez iniciarem-se já no fim do período diversas reflexões acerca do destino da literatura e da linguagem em si. As questões se definiam em torno do desejo de manter o benefício da diversidade de alternativas disponíveis sem no entanto se distanciar de um uso hábil e preciso da linguagem. Calvino então propõe os cinco valores (ou “virtudes”) citados acima como alicerces sobre os quais a linguagem deveria se estruturar para superar sua crise.

Para explicar a importância atual do valor denominado *multiplicidade*, o escritor apresenta o humano contemporâneo como uma “combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações” (p. 138). Focado no

---

<sup>24</sup> CALVINO, I. Seis propostas para o novo milênio. 1990, p. 11

campo da literatura, ele elege o romance como sistema de empreendimento e apreensão do conhecimento. E assegura que somente um modelo enciclopédico dessa forma narrativa poderia representar satisfatoriamente a multiplicidade de relações que nos acompanham:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1990, p. 127)

Calvino toma alguns romances enciclopédicos modernos como exemplo e sublinha alguns pontos de sua interdisciplinaridade: há dilemas racionais sendo corroídos por uma subjetividade exasperada da voz narrativa; tensões entre a precisão matemática e a abordagem de dilemas humanos... Muitos deles, inclusive, escritos por autores de formação técnico-científica e filosófica. A questão chave, para Calvino, é que essa interdisciplinaridade seria a chave do processo cognoscitivo, conflituoso e inacabado por natureza. Ele assinala:

Diferentemente da literatura medieval que tendia para obras capazes de exprimir a integração do saber humano numa ordem e numa forma de densidade estável, [...] os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1990, p. 131)

Agora, se estendermos essa ideia de multiplicidade a formas narrativas para além do romance, podemos alcançar, no domínio das artes plásticas, linguagens como a colagem que, por seu princípio de eleição, recorte e ressignificação, tange o processo da coleção. Essa associação entre colagem e atividade colecionista é questão de extrema importância à discussão do meu trabalho plástico. O tópico a seguir se encarrega dela, assim como do

apontamento de alguns artistas colagistas e colecionadores que me servem de referência.

### 3.3 A COLEÇÃO COMO COLAGEM

*O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à fidelidade para com as coisas, para com o único, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável.*  
Walter Benjamin

O ato de classificar é movido por um desejo de ordenação cognoscitiva do mundo. Ordená-lo diz respeito a selecionar suas partes e inseri-las em categorias menos abrangentes, estas que, geralmente, são concebidas a partir de critérios herdados culturalmente, interesses científicos, entre outros. Mas é importante apontar que, no campo das artes, essa vontade taxonômica assume outras funções e modos de ser. Em que aspectos, então, os trabalhos classificatórios que se inserem no fazer artístico diferem de uma enciclopédia ou de uma coleção de raridades, por exemplo? Tem-se que, ao afirmar uma atitude autoral, o artista nega os princípios de hierarquização de conhecimentos de que os demais sistemas se valem. Márcio Seligmann-Silva<sup>25</sup> aponta que a questão essencial da ironia de se usar um sistema de classificação para negar outros sistemas de classificação seria, precisamente, o teste de limites da linguagem. As novas lógicas classificatórias procuram “rever criticamente a razão cartesiana e o princípio classificatório que sustenta o modo de pensar científico” (p. 64). Por conseguinte, analisar um trabalho de arte que se valha de uma delas inclui admitir a infinidade de maneiras e processos particulares que podem conduzi-lo como modo de (res)significar o mundo.

Para exemplificar a questão, Seligmann-Silva cita a obra do artista sergipano Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989). Como se sabe, sua

---

<sup>25</sup> SELIGMANN-SILVA, M. Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário

obsessão acumulativa tinha como motor o encargo cristão de elencar todas as coisas que deveriam ser salvas de um desastre apocalíptico. Isto torna a sua obra uma espécie de arca, que ele construía com suas miniaturas, fichários, vitrines, bordados, inventários (fig.39 e 40).



Fig. 39: Arthur Bispo do Rosário. Manto de apresentação. Tecido, fio e corda. 219x130 cm



Fig. 40: "434 - Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa". Madeira, cimento e vidro.  
11x50 cm.

Apesar de ser frequentemente comparado a artistas que se interessam por sistemas de classificação, Bispo provavelmente não tinha parâmetros de colecionismo em arte, dada sua condição de *outsider* e de "obreiro de Deus". Ele desenvolveu maneira e linguagem próprias de inventariar o mundo e segundo o que as condições materiais lhe permitiam, contando apenas com uma espécie de amostra residual do mundo (papelão, embalagens vazias, objetos em desuso, linhas das próprias vestimentas...) que chegava à Colônia Juliano Moreira<sup>26</sup> (RJ). Sua obra pode ser compreendida como uma ordenação particular que se dá a partir da oferta do acaso e do incontrolável.

Maria Esther Maciel vai ainda além. Ela identifica na obra de Rosário uma tensão íntima entre ordem e desordem que expõe a insuficiência dos sistemas que procuram categorizar a multiplicidade do mundo:

Se, para a infindável inventividade de Bispo, catalogar o mundo se afigurava como tarefa possível e exequível, para nós, que recebemos o seu legado, não é fácil listar e classificar satisfatoriamente a prodigiosa soma de artefatos, nomes, bordados, inscrições, coleções, restos de coisas descartáveis, descrição de utensílios, desenhos, referências geográficas, náuticas e onomásticas que ele deixou. A múltipla e variada complexidade dessa obra nunca deixará de ser um desafio à lucidez dos que tentam inventariá-la e explicá-la de forma

<sup>26</sup> Hospital psiquiátrico do qual foi paciente por mais de cinquenta anos.

categorica. Isso porque seu inventário – ao se furta aos critérios de seletividade necessários à montagem de uma enciclopédia convencional – abre-se ao excessivo e ao incontrolável – o que torna toda tentativa de se analisar os seus “bens” um exercício também da imaginação. (MACIEL, 2009, p.33)

Em artigo intitulado *Autobiografia material*<sup>27</sup>, Miguel Sanches Neto traz uma grande contribuição ao pensamento das coleções que se alimentam do caos. Ele o define como um espaço de latência criativa, dadas as diversas imagens que suscita a partir das relações (inusitadas) que põe em ação. As coleções que o têm como princípio reúnem qualidades investigativas e criativas que se podem identificar em coleções infantis. Dentre essas qualidades o autor destaca a desconstrução, a imaginação e a ressemantização. São elas que desarmam nossa mente dos sistemas pré-definidos de classificação e significação. Como visto no tópico sobre os cadernos de mundo, minha coleção é construída de maneira bastante espontânea e pouco organizada. Esse modo de agregar vestígios de histórias tão distintas entre si traz as operações do acaso como recurso para compor o trabalho.

Verificadas essas questões relativas ao objeto e à coleção, o último tópico deste capítulo se detém mais detalhadamente sobre considerações, definições e diálogos acerca das narrativas que se podem delinear a partir dos elementos e linguagens presentes em meu trabalho.

### 3.4 NARRATIVA E NARRATIVIDADES

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
Vinha da boca do povo na língua errada do povo.*

*Manuel Bandeira*

A ideia de narrativa é comumente associada a uma representação articulada pela linguagem escrita ou pela transmissão oral. Tendo por objetivo a pormenorização do aspecto narrativo de um trabalho plástico que, além da

---

<sup>27</sup> NETO, M. S.. *Autobiografia material*. In: *Crítica e coleção*. Org: SOUSA, E. M., MIRANDA, W. M. 2011, pp 64-75.



escrita, utiliza elementos visuais fragmentários, é necessário tomar como base uma concepção mais ampla e inclusiva do termo. Em *Introdução à análise estrutural da narrativa*<sup>28</sup>, Roland Barthes afirma que ela “pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias” (BARTHES, 2011, p. 19). Amparada por tal abrangência, pretendo, neste tópico, discorrer sobre as razões e limites das narrativas presentes em meu trabalho, já que são elas que vinculam e outorgam coerência aos discursos não lineares que os objetos incluídos trazem em suas particularidades. Para além do capítulo, a discussão aqui iniciada pretende alcançar os domínios do fragmento e da colagem, conceitos aqui suspensos desde a abordagem da coleção, e que serão ainda tratados no decorrer da dissertação.

Em *O narrador*<sup>29</sup>, Walter Benjamin define a narrativa como um intercâmbio de experiências. Segundo ele, o narrador a extrai de sua própria experiência ou de experiências que já ouviu. A esta definição, ele acrescenta que a narrativa se origina e se alimenta de histórias contadas oralmente por narradores anônimos e, justo por isto, goza da liberdade de evitar explicações. Ela existe a seu modo e pode ser interpretada à maneira do leitor/ouvinte, atingindo uma amplitude semântica que não existe em outras categorias textuais. Benjamin ainda chama a atenção do interlocutor para a desobrigação do narrador em relação à cronologia. A narrativa não estaria, então, preocupada com o “encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 1994, p. 209) – ou, voltando a Proust, no “fio das horas”.

Deduzir narrativas presentes em uma coleção exige do espectador “jogar” com sentidos próprios para favorecer um diálogo ou conexão entre os elementos nela dispostos. Essas narrativas bem podem estar amparadas por

---

<sup>28</sup> Ao partir da citação de alguns teóricos estruturalistas, não pretendo adotar sua abordagem ou, mais amplamente, aproximar a discussão do domínio da Linguística. A despeito de preocupações específicas quanto à análise e classificação da narrativa, quero me ater ao trânsito entre algumas das suas definições que ofereçam abrigo à discussão que proponho aqui.

<sup>29</sup> Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

todas as liberdades enumeradas por Barthes e Benjamin. Podem até mesmo nem ter uma coerência que se mostre imediata. Mas eu diria que a construção narrativa de uma coleção pouco depende de seu organizador. Ela se configura, afinal, como uma colcha de retalhos tecida pelo próprio espectador a partir de suas experiências, impressões e limitações.

Apesar disso, certas sinalizações nos ajudam a compreender algumas características do discurso narrativo. Compreendê-las é de suma importância para sua manipulação como artifício em um discurso plástico. Como dito anteriormente, a operação da coleção autobiográfica obedece a um ímpeto intuitivo que revela muito sobre o colecionador. No entanto, essa auto referência também pode obedecer a uma vontade ficcional – que não deixa de fazer referência a seu autor, mas o faz de maneira um tanto velada. Em *Fronteiras da Narrativa*<sup>30</sup>, Gérard Genette discorre sobre a diferença entre a narrativa de eventos reais e a narrativa fictícia. Essa distinção tem suas bases já nos discursos platônico e aristotélico sobre dramaturgia. Apesar das diferentes ordens e termos que os filósofos utilizam para classificar as formas da representação literária, eles concordam que haja uma oposição entre a narrativa (*diegesis*) e o drama (*mimesis*). Compreendida como oposta à imitação (drama), a narrativa se definiria como fala assumida do poeta, ou seja, uma onde ele não se passa por personagem (GENETTE, p. 266-268). Observe-se que a legitimidade desse lugar de fala – agraciado, muitas vezes, pela posição de autor-onisciente – não garante a veracidade do discurso. Ou seja, ao diferenciar sua fala da do personagem, o poeta não se distancia da possibilidade ficcional do discurso.

Trazendo a discussão para o âmbito da minha coleção – e aproveitando para esclarecer minha opção pelo formato do caderno de mundo em lugar do diário -, julgo pertinente recorrer à diferenciação que Blanchot faz entre o diário, gênero sabidamente arraigado à veracidade, e a narrativa. Segundo ele, apesar de sua livre forma, o diário se submete à cláusula do calendário e enquadra a escrita à regularidade segura do cotidiano. Isto lhe atribui uma espécie de compromisso com a sinceridade, uma “transparência” que garante

---

<sup>30</sup> Em: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ao autor “não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita” (p. 271). Já à narrativa, o filósofo atribui a ideia de *lugar de imantação*, pois uma vez que dispensa a qualidade verídica e verificável do relato, a figura real se desloca e relativiza, mantendo alguma obscuridade. Cabe, nela, uma escrita fortuita que diz respeito a algo que nossa realidade comedida não suporta. “Narra-se o que não se pode relatar” (p. 272) e, assim, a narrativa é bem identificada por Blanchot como o espaço da paixão.

Em um apontamento acerca da eloquência não linear, Benjamin (novamente em *O narrador*) suscita também o romance como exemplo de contraposição à liberdade da narrativa. Surgido em decorrência do declínio da experiência coletiva na modernidade capitalista (ascensão do modo de vida burguês), ele evidencia a experiência solitária e a incapacidade de intercambiar experiências. E, para Benjamin, a narrativa trata-se justamente dessa troca. Segundo ele, o narrador recorre às vivências passadas de pessoa a pessoa, enquanto o romancista se aparta dos demais. O que se destaca como contribuição a esta pesquisa é o momento em que, ao se referir ao surgimento da imprensa, “tão estranha à narrativa como o romance” (p. 202), o autor coloca que enquanto a ela já chega acompanhada de explicações e certezas, a narrativa evita a exatidão e instiga a livre interpretação (BENJAMIN, 1994, p. 203):

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

Um pouco mais adiante, ao se referir à narrativa de Heródoto, primeiro narrador grego, sobre Psammenit<sup>31</sup>, rei egípcio, ele completa (BENJAMIN, 1994, p. 204):

[A narrativa] não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (...) Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isto, essa história do

---

<sup>31</sup> A história se refere a sua derrota e redução a cativo pelo rei persa Cambises. Durante um cortejo organizado para expor seu subjugo e o das pessoas de seu reino, Psammenit viu sua filha na condição de criada, seu filho no caminho da execução e, ainda assim, permaneceu em silêncio, com os olhos no chão. Mas quando viu um de seus servos na fila dos cativos, o egípcio golpeou a própria cabeça e chorou desesperado.

antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficam fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.

Sendo assim, grande parte da construção narrativa, e, por conseguinte, do meu trabalho com a coleção, está, provavelmente, em omitir. Esta atitude se preocupa em confiar ao espectador a sua parte e, também, dela se alimentar. Dentre os trabalhos realizados sob esse prisma, devo citar um que se originou a partir de uma carta escrita em uma viagem para o campo. A série intitulada *Postais para C.* (fig. 41-46) se constitui como um relato de viagem para uma amiga, e tem como base recortes da paisagem e das experiências vividas no lugar. As colagens se valem de registros escritos e fotografados para construir paisagens inacabadas, reticentes. Esses registros se esforçam por manter descrições sucintas, limitando ao máximo o detalhamento de minhas impressões e priorizando as ocorrências em si. Assim, as paisagens se configuram como leituras a terem seus sentidos construídos por associações e particularidades da destinatária.

Segue a transcrição da carta:

C.,

*eis os postais. Não têm nome e são para um situar-se poeticamente. Certa vez comentamos sobre ser o contexto o que amordaça a infinidade da palavra. Pois é isto. Ando pensando sobre as possibilidades poéticas do fragmento, sobre os recortes cujo sentido imediato sei que a minha memória se encarregará de alterar e, em certos aspectos, enriquecer. Achei que colocá-los dessa forma também a você poderia incitar uma ponta das trocas que se dariam se estivesse aqui. Penso que a reticência das minhas representações dará espaço a suas inquietações, que me são fundamentais.*

*Estou feliz aqui.*



Fig. 41: Rita Almeida. Da série *Postais para C. Postal I*. Técnica mista e fotografia sobre papel. 20x28cm. 2013.



Fig. 42: Rita Almeida. Da série *Postais para C. Postal II*. Técnica mista e fotografia sobre papel. 20x28cm. 2013.



Fig. 43: Rita Almeida. Da série *Postais para C. Postal III*. Técnica mista e fotografia sobre papel. 22,5x28cm. 2013.



Fig. 44: Rita Almeida. Da série *Postais para C. Postal IV*. Técnica mista e fotografia sobre papel. 20x28cm. 2013.





Fig. 45: Rita Almeida. Da série *Postais para C. Postal V*. Técnica mista e fotografia sobre papel. 20x28cm. 2013.

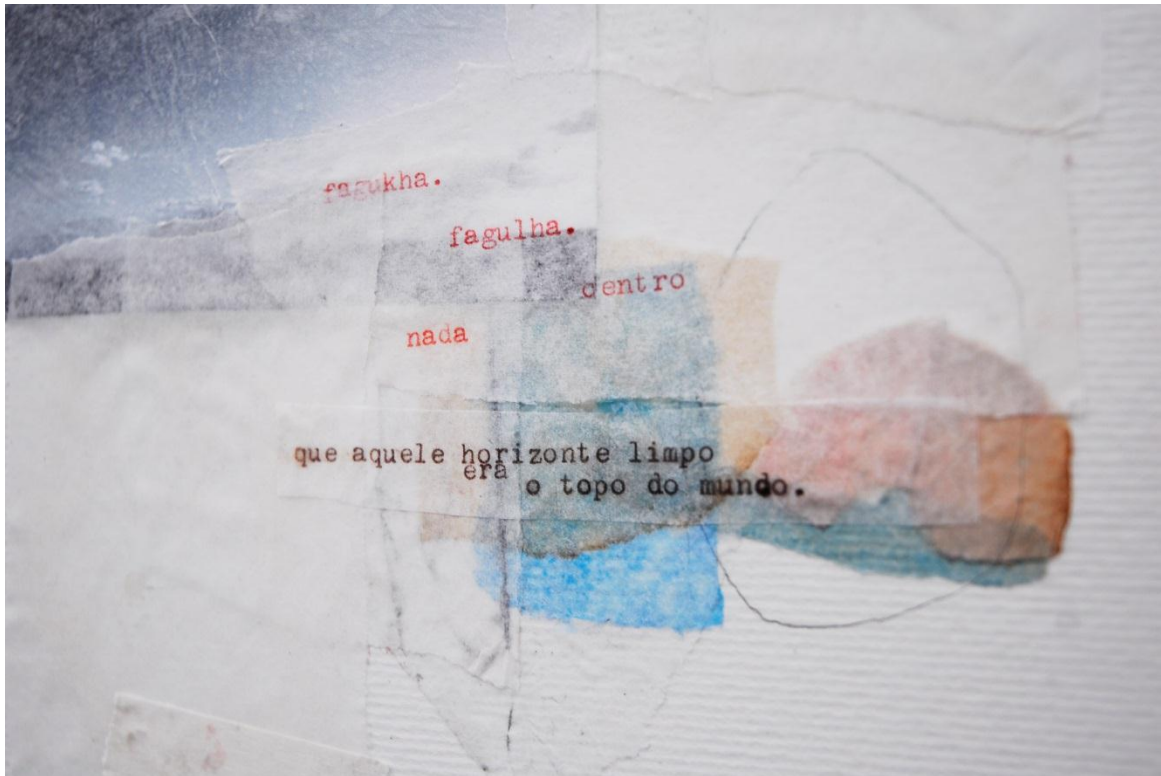


Fig. 46: Rita Almeida. Postal V (Detalhe).

Para as colagens, utilizei transcrições de conversas surgidas no período, desenhos rápidos, anotações pessoais, fotografias do lugar feitas por mim, por companheiros de viagem ou encontradas em *blogs* de outros viajantes. As fotos priorizavam o registro dos percursos entre cidades e as conversas diziam respeito quase sempre a impressões sobre a paisagem. Acredito que essa mistura de referências tenha dado origem a um texto onde as visões particulares se dissolvem e se convertem em um todo significado pelo interlocutor.

O processo criativo da série gerou maior interesse pela pesquisa do texto e da imagem em suas formas fragmentárias. Compreendi que as partes veladas poderiam servir inclusive como um simulador dos apagamentos operados pelo tempo. Como veremos no próximo tópico, essas rasuras podem fissurar tanto a escrita com a imagem, e isto, a meu ver, potencializa seus respectivos campos semânticos.

## Capítulo 4

### RECORTES

#### 4.1 O FRAGMENTO

*O pensamento do ser é o modo original do dizer poético. Nele a linguagem acontece como linguagem, em sua própria essência. O pensamento diz o ditado da verdade do ser. O pensamento é o dictare original. O pensamento é a poesia original que precede toda a poesia e assim o poético da arte, na medida em que esta se torna obra no círculo da linguagem.*

*Martin Heidegger.*

*No campo que nos concerne, o conhecimento surge como a luz dos relâmpagos. O texto é apenas o longo trovão que se segue.*

*Walter Benjamin.*

Falar das possibilidades narrativas e poéticas de uma menção seca do vestígio - ou seja, de uma citação de dado elemento sem o amparo de um contexto que o introduza, denomine e determine o sentido em uma rede fechada de relações - é atitude indispensável para introduzir a importância que a ideia de fragmento tem nesta pesquisa. Em essência, o que a relaciona aos elementos que compõem meu trabalho é o modo de operar na construção narrativa, qual seja a concatenação de descontinuidades a partir de significações (pontes) relativas ao universo do interlocutor. Como visto no primeiro capítulo, o pensamento da descontinuidade é possível apenas a partir de uma concepção moderna do mundo, pautada na mobilidade técnica, social e cognitiva trazidas pela revolução industrial. Introduzida por esse princípio, a ideia de fragmento é, assim, um traço marcante da lírica moderna. Nela, a obra que se realiza no momento de sua recepção: a relação entre parte e todo é necessariamente mediada pelo espectador, a partir de seus pontos de vista e inferências.

O conceito de fragmento foi amplamente discutido pelo *Frühromantik*, o romantismo alemão inicial. Para garantir uma boa explanação acerca de sua contribuição a esta pesquisa, é necessário antes voltar à análise da relação

entre imagem e texto, pois é a partir do questionamento dos domínios em que essas linguagens se inscrevem que se torna possível a abordagem da forma fragmentária das linguagens visual e escrita. O capítulo parte então de breve introdução histórica a uma discussão que corroborou o enrijecimento de limites entre essas linguagens, é muito importante para a compreensão do seu questionamento pela modernidade (tópico visto já no capítulo 1) e para pontuar a ocorrência fragmentária já antes dela - uma experiência realizada no campo da literatura.

## 4.2 DA DIFERENÇA ESTRUTURAL ENTRE IMAGEM E TEXTO

A relação entre imagem e texto é um topos bastante expressivo na teoria da arte. Ao longo da história, é possível identificar diversas referências mútuas entre artes plásticas e poesia. Em seu *Laocoon revisitado*, Aguinaldo José Gonçalves disserta sobre as relações entre sistema plástico-pictórico e sistema poético, e considera:

[as linguagens,] além de se valerem de seus próprios meios, ampliam suas possibilidades expressivas com o auxílio de procedimentos de outras artes sem implicar concorrência de gêneros, mas sim suas “mútuas iluminações” (GONÇALVES, 1994, p. 18-19).

O autor destaca que sua observação se refere a uma possibilidade muito recente na história da arte, pois a concorrência entre imagem e texto é uma discussão que se estendeu durante muitos séculos. O debate acerca de possíveis analogias entre os gêneros (sempre enquadrados nas categorias de pintura e poesia) teve início ainda na Antiguidade. As primeiras comparações são atribuídas ao poeta grego Simônides de Ceos (556 - 468 a.C.), que afirmava que “a pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. A ideia seria retomada por Horácio (65 – 27 a.C) em sua Epístola aos pisões (*Arte Poética*), com a formulação do verso *Ut pictura poesis*, ou “a poesia é como a pintura”. A noção de homologia embutida nessas proposições se conservaria por muito tempo e estimularia a adoção dos mesmos padrões analíticos para as duas linguagens. Contraditoriamente, essa dita “fraternidade” mantinha também uma “inimizade”, por se observar, no contexto

do estabelecimento das artes liberais, o status da literatura em detrimento do desprestígio social da pintura. Contrapondo-se à cultura filosófica platônica, que fixava a filosofia como único meio de acesso a uma educação perfeita, outras formações foram colocadas como igualmente úteis à formação do cidadão. Eram artes liberais aquelas consideradas dignas de um homem livre e que demandavam o exercício intelectual para sua realização. Além delas - e em clara posição de desprivilegio, pois careciam de uma teoria própria -, a tradição escolar categorizava ainda as artes mistas e as artes mecânicas.

Tal categorização se estenderia até o século XV, momento em que a pintura, considerada uma arte mecânica, ainda se valeria dos tratados destinados à literatura. Os pintores permaneciam à sombra do *logos* (dizia-se do conhecimento racional, oposto à sensação), submetendo suas obras a uma espécie de tradução visual dos conceitos da poética e da retórica. Mas o contexto renascentista fortaleceria a demanda pelo reconhecimento das artes plásticas como disciplina autônoma e dotada de uma teoria própria. Incitados pelas teorias humanistas, surgiriam posicionamentos por sua ascensão à condição de arte liberal.

Nesse momento, a reafirmação da comparação com a poesia – e, portanto, o do *Ut pictura poesis* - seria um dos meios mais importantes para a ascensão social da pintura. Em *A pintura: textos essenciais*, Jacqueline Lichtenstein observa:

[...] o *Ut Pictura Poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo da ordem do discurso e da razão. Dessa forma, o *Ut Pictura Poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só pode obter estabelecendo sua relação com o discurso. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 12)

Esse momento renascentista semeou uma discussão que se desdobraria em uma das questões centrais da teoria da arte na Alemanha do século XVIII, quando, sob motivações iluministas, começou-se a questionar a

homologia afirmada pela doutrina do *Ut Pictura Poesis*. Colocava-se em questão a diferença de gênero entre pintura e poesia. Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) foi o principal representante dessa reflexão. Posicionando-se contrariamente à ideia ratificada por Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, o dramaturgo reivindicava a utilização de diferentes padrões analíticos para linguagens que, segundo ele, diferiam estruturalmente. Sua contestação tomava como ponto de partida a análise winckelmanniana acerca de duas conhecidas representações artísticas do mito da morte do sacerdote Laocoonte, personagem secundário da Guerra de Tróia<sup>32</sup>: um grupo escultórico (cópia romana do original grego do século II A.C., figura 26), e a descrição literária na Eneida, de Virgílio (70 – 19 a.C.).



Fig. 47: Laocoonte e seus filhos. Escultura em mármore. 210x160 cm. Aprox. 40 a.C.

---

<sup>32</sup> Para compreender o debate, é importante observar que Laocoonte é descrito como homem de caráter nobre que descobriu com certa antecedência o artifício do cavalo enviado pelos gregos à cidade de Tróia. Por tentar impedir o triunfo grego, o sacerdote foi contra os desígnios de Apolo, que o castigou enviando duas serpentes gigantes para devorá-lo e aos seus filhos.

No artigo *A Grécia de Winckelmann*, Pedro Sussekind explica que, por retomar o ideal clássico do belo, o estudioso alemão coloca que o que se espera da obra é uma representação heroificada da personagem, onde a desgraça seja vivida sem a perda do equilíbrio ou da grandeza ideais. Baseado nisto, ele tece elogios à representação escultórica, onde a dor e a nobreza do sacerdote dividem o espaço da composição. O sofrimento aparece representado na contração do abdome enquanto o rosto sugere um lamento sublime. Winckelmann diz: “a sua miséria penetra até a nossa alma; mas nós desejaríamos poder suportar a miséria como esse grande homem” (WINCKELMANN *apud* LESSING, 1998, p. 83). Paralelamente ao elogio à escultura, Winckelmann censura a representação supostamente anti-heróica feita por Virgílio que, em seus versos, afirma que Laocoonte gritou terrivelmente quando atacado pelas serpentes:

[...] Duas vezes à cintura, ao colo duas  
O enlaçam todo os escamosos dorsos,  
E por cima os pescoços lhe sobejam.  
De baba e atro veneno untada a faixa,  
Ele em trincar os nós co’as mãos forceja.  
E de horrendo bramido aturde os ares:  
Qual muge a rês ferida ao fugir da ara,  
Da cervis sacudindo o golpe incerto.<sup>33</sup>  
(VIRGÍLIO, 2005, livro II, versos 223-229, p. 90)

Em seu *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, Lessing argumenta contra esse uso de mesmos parâmetros analíticos para duas linguagens distintas. Para ele, na poesia, a aparência é apenas um dos recursos – e dos menos importantes - que o poeta tem para garantir que o herói seja interessante, pois sua imagem de nobreza é construída ao longo do texto. Assim, seus momentos de dor ou aparência desagradável não tornam sua dignidade menos questionável, e um grito horrendo soa como “traço sublime ao ouvido, por mais que ele seja o que quer que for para a face” (LESSING, p.105). Já na representação plástica, o artista deve sintetizar os aspectos importantes de personagem e história dentro do que a imagem possa suportar, considerando ainda os critérios da composição. Assim, algumas passagens narrativas podem desaparecer e outras ficarem em um campo

---

<sup>33</sup> Trad. Manuel Odorico Mendes.

sugestivo, aberto à imaginação. No caso do grupo escultórico em questão, a feiura típica de um grito de dor foi concentrada no abdome de Laocoonte para que sua face sustentasse uma expressão nobre e heróica. O desenrolar desse debate resulta no entendimento da diferença entre estruturas plástica e literária e das instâncias em que cada uma se desenvolve, a saber: o espaço e o tempo, respectivamente.

Lessing escreve:

[...] nada constringe o poeta a concentrar a sua pintura num momento único. Se ele quiser ele toma cada uma das suas ações desde o seu início e a conduz através de todas as modificações possíveis até o seu remate. Cada uma dessas modificações, que custariam ao artista toda uma peça particular, custa-lhe um único traço; e se esse traço considerado por si violenta a imaginação do ouvinte, ele ou já havia sido preparado pelo que precedera ou ele será de tal modo suavizado e recompensado pelo que se segue que ele perde a sua impressão singular e, no conjunto, gera o efeito mais excelente do mundo. (LESSING, 1998, p. 105)

Para exemplificar a questão, recorrerei à crítica trazida por Michael Baxandall em seu *Padrões de intenção*. Em questionamento à validade da *ekphrasis* (recurso retórico muito comum na Antiguidade Clássica, que se caracteriza pela descrição verbal e organizada da imagem), o autor se atém à descrição de um quadro da Casa do Conselho de Antioquia, feita pelo grego Libânio. Ainda que reconheça a qualidade do relato, Baxandall afirma que o recurso não satisfaz a reconstituição de um quadro, pois enquanto a linguagem verbal se constrói de maneira linear (temporal) enquanto a imagem é apreendida de modo simultâneo (espacial). As duas dimensões, portanto, não são compatíveis. Como argumento, ele escreve:

Se, logo depois, cada um de nós reconstituir o quadro a partir das imagens mentais que elaborou – se é que de imagens mentais se trata – a partir da descrição de Libânio veríamos imagens muito diferentes. [...] Por exemplo, é difícil evitar a tendência de modificar o arranjo interno do quadro pela simples menção de uma coisa antes da outra. (BAXANDALL, 2006, p. 34)

Este pode ser apontado como um dos pontos cruciais do meu trabalho. Objetivamente, o manejo do paradoxo descrito poderia se resumir na seguinte questão: Como acomodar o tempo no espaço do papel? Isso diz respeito à



ideia de convívio não funcional ou hierárquico entre imagem e texto e, portanto, à tarefa de procurar meios que possibilitem uma zona poética onde os contextos (plástico ou literário) se dissolvam e amalgamem.<sup>34</sup>

O lugar perseguido por essa reflexão me pareceu realizável a partir da fratura de contextos. Destituindo um todo fechado e acertado em suas próprias significações, suas partes são alçadas à condição de fragmento, porção cuja amplitude de sentidos requer uma movimentação do interlocutor em direção a conteúdos externos. Entendo que a incompletude dos enunciados desautoriza os domínios linguísticos por não permitir que seus respectivos modos de operar se realizem plenamente. Ela desestabiliza a literatura por romper sua linearidade e a imagem por destituir-lhe a “coerência” sustentada pela apreensão simultânea dos elementos. Tais manobras serão discutidas a seguir por meio da revisão de sua incidência no tempo (no fragmento literário) e do espaço (na operação realizada pela colagem).

### 4.3 DA LINEARIDADE AO FRAGMENTO LITERÁRIO

Ao falar sobre seus dias na prisão, Meursault, protagonista de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, conta que passou a se livrar do tédio do cárcere quando deu início ao que ele denomina *recordar*. No trecho que segue, a personagem descreve em minúcia o exercício de lembrança e enumeração de todos os objetos e detalhes de seu antigo quarto:

A princípio, isso durava pouco. Mas, a cada vez que recomeçava, ia um pouco mais longe, pois lembrava-me de cada móvel e, em cada móvel, de cada objeto, de todos os detalhes, e nos próprios detalhes, de uma incrustação, de uma rachadura, de um bordo lascado, da cor que tinham ou de sua textura. (...) Ao fim de algumas semanas, conseguia passar horas apenas enumerando o que se encontrava em meu quarto. (...) Compreendi, então, que um homem que houvesse vivido um único dia poderia sem dificuldades passar cem anos numa prisão. (CAMUS, 1957, p. 79)

---

<sup>34</sup> É importante para mim que a convivência entre linguagens não se assemelhe em nada a recursos como a legenda ou a ilustração, pois estas situações providenciam, a meu ver, a subordinação da linguagem auxiliar a uma função redundante e, principalmente, explicativa. (Este último termo implica em esperar encontrar na própria obra todas as significações que o seu entendimento demanda. Contrariando essa expectativa, minha intenção é negar o comodismo ao interlocutor, recusando-lhe os lugares de mero leitor e de, como diria Foucault, “olhante”.)

O modo como Meursault organiza sua lista de detalhes, mentalizando os objetos um a um para citá-los verbalmente, é, a princípio, um modo linear de expressão: mentalizar, organizar e dizer ordenadamente. A ideia do espaço vai sendo transmitida ao leitor *enquanto* ou *à medida em que* é lida. Configura-se, assim, uma relação de conformidade do relato verbal ao tempo. Esse trabalho de composição verbal/textual do espaço é diferente do que se daria em sua representação plástica. Por exemplo, ao entrarmos em um quarto (ou nos depararmos com uma representação plástica dele) temos uma visão *simultânea* dos elementos que o compõem, do ambiente como um todo. A posição das coisas não se dá por uma listagem sistemática, mas por sua disposição natural no espaço. Assim, mesmo se nos concentrarmos em um objeto específico, somos certamente capazes de perceber outras coisas, cores, rachaduras, quinas e planos ao mesmo tempo – ainda que abrangidos por uma visão periférica.

A concepção de texto trazida por Baxandall na discussão da *ekphrasis* é uma que se identifica com o aspecto contínuo do inventário de Meursault. Refere-se, estritamente, a uma sistematização verbal de imagens mentais e ideias. E um texto se trata justamente disso: um relato organizado que se apoia em uma linearidade para garantir acesso à ideia. Em *As categorias da narrativa*, Tzvetan Todorov faz entender que a linearidade é mera convenção. Para ele, essa ordenação faz parte da formalidade de um processo de apresentação e corresponde a uma “exposição pragmática do que se passou” (TODOROV, 1981, p.222). Ou seja, antes de existir um texto, existe o fato ou ideia (ou ainda o pensamento, como indica Heidegger na epígrafe deste capítulo), e eles estão naturalmente subordinados à deformação do tempo. Todorov afirma não existir uma história em si, mas uma abstração percebida ou narrada (organizada linearmente) por alguém.

É interessante suscitar aqui uma produção que, na literatura, se ocupou de uma escrita não-linear. As experiências de *cut-up* ou colagem literária desenvolvidas por William Burroughs (1914 – 1997) ao longo da década de 1960 consistem em uma espécie de antropofagia textual. Sua técnica reúne o recorte, a mistura e a colagem de textos de diversas origens (Burroughs utilizava desde textos de Rimbaud até discursos políticos e manuais de eletrodomésticos). Uma das principais ideias embutidas no *cut-up* era o

questionamento da noção de autoria. Para o escritor *beat*, ela teria mais a ver com a atribuição de sentidos que com a formulação textual em si, ficando mais a cargo do leitor que do escritor.

No texto *The cut-up method of Brion Gysin*, texto escrito em 1963, Burroughs ensina o processo:

O método é simples. Aqui está um modo de fazê-lo. Pegue uma página. Goste dessa página. Agora corte ao meio e de novo ao meio. Você tem quatro sessões: 1234, um, dois, três, quatro. Agora rearranje as sessões colocando a sessão 4 com a sessão 3. E você tem uma nova página. (BURROUGHS, 1963)

Segundo o escritor, às vezes o resultado pode dizer mais do mesmo. Mas, outras vezes, pode dizer algo bem definido e mais interessante que o texto original. Ele acreditava que este era um modo de “exorcizar” as palavras do desgaste conferido por sua sujeição aos mesmos padrões sintáticos e semânticos de sempre. Esse exercício de deslocamento de suas funções cotidianas aponta para desdobramentos possíveis, quiçá poéticos, da palavra.

Voltando ao *O trabalho da citação*, Compagnon também oferece uma interessante reflexão acerca do fragmento textual. Para ele, sublinhar, repetir, marcar, reler, são atitudes que carregam a mesma natureza da tesoura, do recorte. Uma frase relida é uma frase extraída, tomada, significada para além do texto. Ele diz:

A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Seguindo esse pensamento, Compagnon discorre sobre a leitura recortada como montagem de um livro autoral. Fala sobre *O homem da tesoura*, que lê uma biblioteca inteira com tesoura nas mãos, cortando tudo o que lhe desagrada. “Faço assim leituras que não me ofendem jamais” (COMPAGNON, 1996, p. 30). Tal dinâmica de eleição e negação de trechos configura-se também como maneira de constituir essa outra escrita.

Ainda em *Autobiografia Material*, Sanches Neto estabelece diálogo com Compagnon ao falar da implicância identitária do grifo. O autor enfatiza que os trechos dos quais nos apropriamos nos constituem e se manifestam direta ou indiretamente em nosso discurso. Ele faz pensar a escrita como uma grande colagem ou “mosaico das intensidades experimentadas pela leitura” (SANCHES NETO, 2011, p. 72), e os grifos (fragmentos textuais) como as pequenas estruturas de um livro que escrevemos inconscientemente durante toda a vida.

Acerca dessa fratura que, a despeito de sua origem, imprime narrativas, gostaria de me ater à Topografia Anedotada do Acaso<sup>35</sup>, realizada em 1961 pelo artista suíço Daniel Spoerri. A obra é um desdobramento de seus *tableau-piège* e foi publicada como livro em 1962. Preocupado com a captura de arranjos do acaso e do cotidiano, Spoerri tomou a mesa do quarto de hotel em que estava hospedado como objeto de estudo topográfico. Mantendo todos os objetos que sobre ela se encontravam (e respeitando a sua posição exata), fotografou-a de cima (fig. 48 e 49) e passou a anotar a história de como cada objeto havia chegado ali, assim como suas possíveis relações com os outros.

---

<sup>35</sup> Tradução livre do original *Topographie Anécdotée du Hasard*.

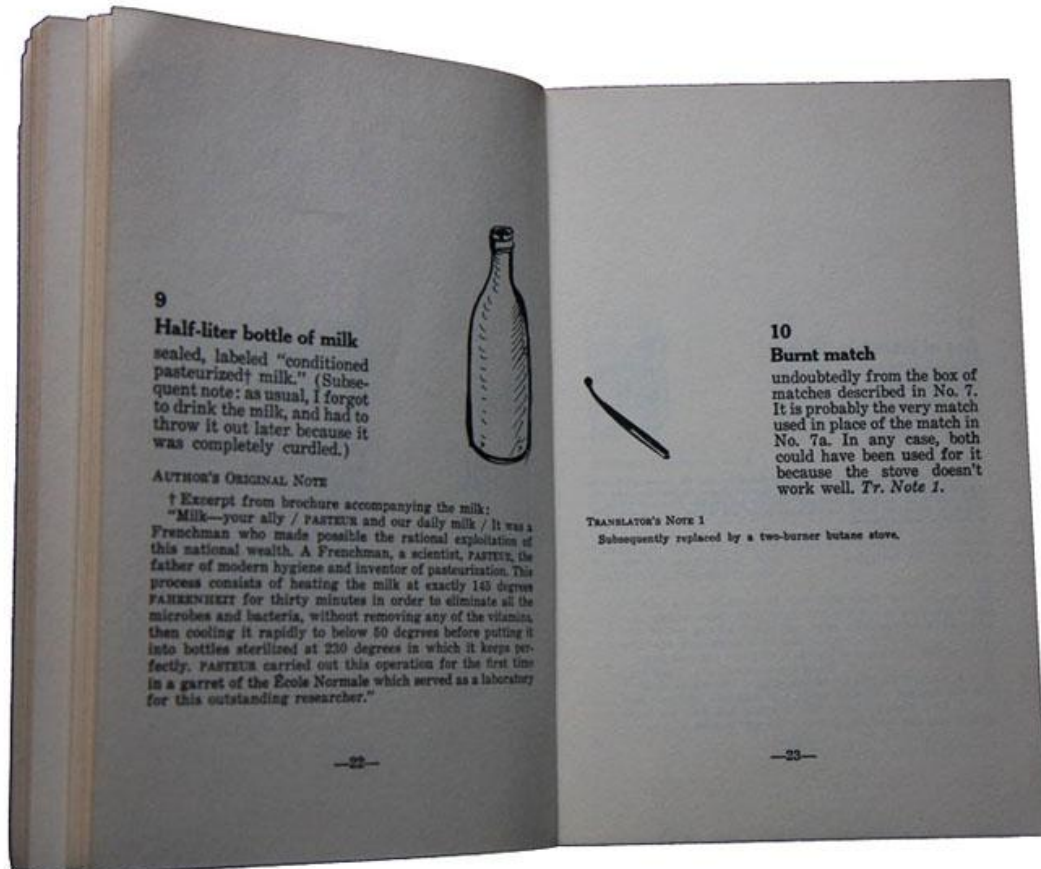


Fig. 48: Páginas do livro *Topographie Anécdotée du Hasard*.

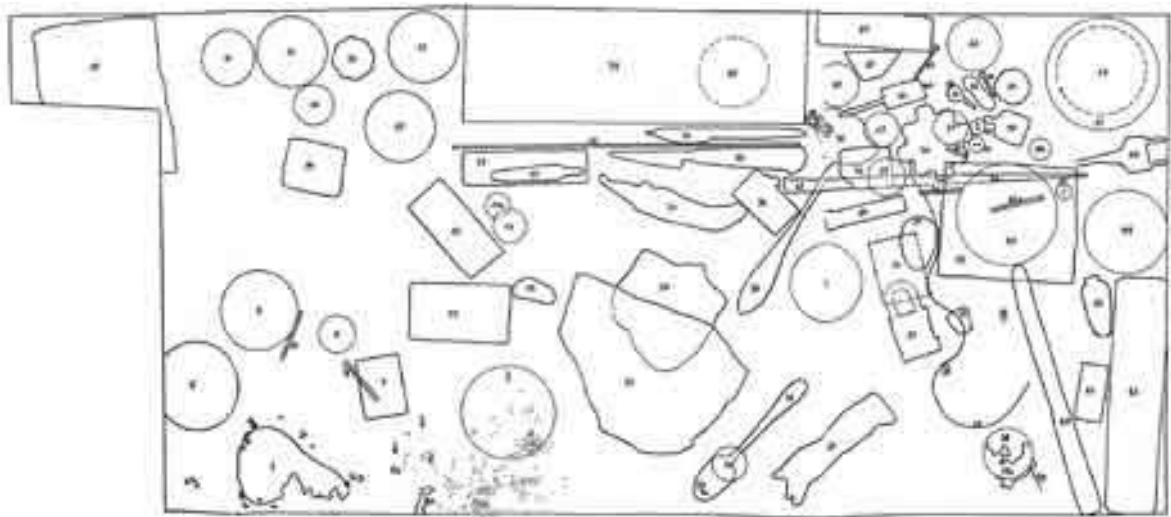


Fig. 49: Páginas do livro *Topographie Anécdotée du Hasard*.

Na introdução ao livro, ele explica:

No meu quarto, número 13 do quinto andar do Hotel Carcassonne, na Rua Mouffetard, 24, à direita da porta de entrada, entre o fogão e a pia, está uma mesa que Vera um dia pintou de azul para me surpreender. Eu me coloquei a caminho aqui para ver o que os objetos numa seção dessa mesa [...] poderiam me sugerir, o que eles poderiam espontaneamente despertar em mim ao descrevê-los: o modo em que Sherlock Holmes, iniciando de um único objeto, poderia resolver um crime; ou em que historiadores, após séculos, foram capazes de reconstituir toda uma época da mais famosa fixação da história, Pompéia. (SPOERRI *apud* SILVEIRA, p. 169)

O inventário de Spoerri passa da realidade apreendida à construção textual pelo indício e pela memória. Sua seleção de eventos específicos relacionados a cada objeto é um bom demonstrativo de que sua significação se constrói a partir de uma perspectiva e entendimento subjetivos. Spoerri se coloca no papel do espectador que se depara com uma composição pronta e lhe atribui sentidos de acordo com as próprias referências. Por exemplo, se a tarefa da Topografia fosse passada a qualquer outro habitante do quarto de hotel, é certo que, apesar de se valer dos mesmos objetos, a narrativa construída seria outra, pois partiria de outras vivências, importâncias e pontos de vista.

Uma compreensão mais profunda das colocações partilhadas neste tópico é possível com uma investigação um pouco mais cuidadosa do conceito de fragmento. Veremos no próximo item que o Romantismo alemão inicial se dedicou ao labor desse seguimento textual e conta com representantes bastante expressivos. Sua proposta era justamente a realização do sentido da obra por meio da significação subjetiva dos fragmentos, esse processo que acontece externamente ao texto, dado que o sujeito parte de suas próprias referências para arranjá-los em uma narrativa.

#### **4.3.1 O fragmento romântico e seus diálogos**

Falar de um movimento ou período histórico de modo a captar suas dobras e particularidades implica admitir simultaneidades históricas. O Romantismo é reconhecidamente o movimento estético que questiona o Classicismo, mas para garantir uma boa compreensão do fragmento literário,

uma espécie de extrato do ideal estético romântico, é necessário observar que sua formulação se dá em um momento bastante complexo da história da literatura alemã.

Sabemos que uma das principais razões de ser das formulações estéticas românticas era a demanda por formas de expressão que contemplassem as profundas transformações trazidas pela Revolução Francesa. O pensamento crítico, a representação do mundo pós Revolução e o entendimento do indivíduo que dele surgia já não se acomodavam aos modelos de criação da tradição clássica. A nova realidade desvinculava os interesses artísticos da visão iluminista, cujo ideal de natureza harmoniosa e equilibrada contribuía para a impessoalidade da investigação, da ação e do discurso. Os primeiros românticos, então, davam lugar à individualidade intuitiva proposta pelo filósofo Johann Fichte (1762 – 1814), segundo o qual a afirmação do “eu”, centro da atitude artística e filosófica, conduziria a uma nova compreensão da obra e do fazer artístico em si.

É importante pontuar, no entanto, que início e auge do primeiro romantismo se deram em uma época em que o classicismo apenas começava a declinar. O classicismo de Weimar, movimento de estética classicizante, nortearia, ainda por algum tempo, a visão crítica e teórica de alguns dos maiores idealistas da época. É nesse cenário de coexistência entre tendências artísticas e filosóficas distintas que o fragmento literário se constituirá como manifestação do desejo por uma nova forma de ver, pensar e representar o mundo. Em *Poética do Romantismo*, Márcio Scheel observa:

É assim que os primeiros românticos conceberão seu ideal de teoria da literatura: a partir de pressupostos filosóficos que afirmam a individualidade, o pensar a si mesmo fichteano que conduz à compreensão da obra de arte como uma realidade que não pode ser tomada segundo modelos ou padrões determinados *a priori*, porque a própria obra é uma realidade individual, única, unitária, que se desliga da totalidade do mundo e que procura, a partir de sua própria singularidade, alcançar uma totalidade em devir, que ainda não existe, que só pode se configurar, historicamente, em progresso, em uma evolução incessante. Schlegel, por exemplo, desenvolverá a teoria de que a poesia romântica é uma “poesia progressiva universal” pensando nas questões propostas por Fichte, transformando o pensar a si mesmo em uma reflexão filosófica incessante, reflexão que deve criar suas próprias formas, condizentes com a proposta de infinitude que o gesto reflexionante demanda. O fragmento literário, então, é uma dessas formas de expressão, um

gênero criado de acordo com a afirmação de uma nova crítica, de uma nova teoria, de uma nova forma de perceber a obra de arte. (SCHEEL, 2010, p. 21)

Nesse contexto, o conceito de “poesia progressiva universal” surge como uma espécie de sintetização da ideia romântica de que se por um lado a fragmentação se apresenta como maneira de romper com as formas conhecidas de representação discursiva, por outro, ao se reconhecer como parte, ela admite a existência de um todo (SCHEEL). Assim, não tendo acesso ou conhecimento desse todo, o interlocutor da obra fragmentária recorre a um acervo pessoal de referências para significá-la.

Em diálogo com essa preocupação em evitar um entendimento simplista do fragmento como trecho solto ou *à deriva*, o texto *A exigência fragmentária*<sup>36</sup>, de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, coloca:

Se o fragmento é bem uma fração, ele não põe em primeiro lugar, nem exclusivamente, o acento sobre a fratura que o produziu. Ele designa no mínimo, se podemos dizer, tanto as bordas da fratura como forma autônoma quanto à infirmitade ou à disformidade do rasgo. (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1978, p. 72)

Isto implica, especificamente, em reconhecê-lo como forma autônoma que imprime narrativas a despeito de sua origem ou razão de ser. Os autores explicam ainda que o fragmento se difere de categorias como *máxima*, *sentença*, *pensamento* e *observação*, pois elas têm como intenção um inacabamento similar à natureza do trecho (interrupção ou recorte de uma linearidade). “O fragmento, ao contrário, compreende um inacabamento essencial” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1978, p. 73).

Recorrendo ainda uma vez ao texto de Sanches Neto, vemos que a ideia de inacabamento pode ser relacionada também à coleção. Referindo-se ao processo criativo do escritor, onde o tumulto de elementos cotidianos recolhidos/coleccionados abre espaço para a operação do acaso, o autor suscita a ação de “pensar com restos”. Esse trabalho imaginativo possibilita a criação de vínculos antes impensados. Sanches Neto observa: “Caos é fermentação e cria um estado de desconforto essencial para a produção da obra” (SANCHES NETO, M. 2011, p. 64).

---

<sup>36</sup> Em: *L’Absolu Littéraire*. Paris: Du Seuil, 1978.



Tendo percorrido mais detalhadamente sobre esse elemento chave em meu trabalho - e lembrando que minha explanação tenha sido organizada analogamente aos processos da colagem -, o último capítulo desta dissertação se ocupa de uma parte do processo que, contaminada pela natureza reticente do fragmento que lhe serve, se revela em eterno fazer-se: a montagem. Sua abordagem aqui se fará essencialmente pela observação do modo estrutural ideográfico e das contribuições do argumento eisensteniano, da poesia concreta e da escrita de Ana Cristina César. O capítulo mostra também alguns dos meus trabalhos mais recentes como meio de levantar as considerações finais da pesquisa.

## Capítulo 5

### Montagens

*Um poema é feito de palavras e silêncios.  
Décio Pignatari*

*E o mesmo signo que eu tento ler e ser é apenas um possível ou  
impossível em mim em mim em mil em mil em mil.  
Caetano Veloso*

*Por fim, o maior desafio: a montagem. Se a coleção de fragmentos, empreendida pelo excesso de recortes, carrega em si uma narrativa tênue como o fio das horas proustiano; e ainda, se o prazer da conjectura é estar entregue à sensualidade da indefinição, ao borrão da palavra ensaiada, à insinuação... Então é possível inferir uma poética do trânsito. Do afogamento. Da profusão. Das incontáveis revisões do passado se misturando às suposições deste presente. Então é necessário recorrer a uma representação que suporte esse modo caótico de relacionar.*

(Do Caderno azul)

O estudo da montagem configura, para mim, um momento bastante intenso da reflexão. No que tange à prática em si, entendo-a como lugar de materialização do traço caleidoscópico das *Conjecturas*. Ela tem à sua disposição toda sorte de materiais previamente recortados, pensados, desenhados, escolhidos. Contemplada com a visão do conjunto de fragmentos, distanciada, ela então realiza novas seleções segundo critérios que lhe convêm. A montagem desfaz categorias e organiza outras, expandindo sentidos. Materializa, em verdade, o momento do fio proustiano - com a feliz diferença de não ter suas imagens dissipadas por um inoportuno “despertar”.

Retomando, agora mais profundamente, as reflexões de fins do século XIX em torno da emancipação do signo no quadro da desconstrução da

representação mimética, este capítulo se detém sobre as contribuições de Ernest Fenollosa (1853 – 1908), cuja pesquisa mencionei muito rapidamente no primeiro capítulo, apenas a título de contextualização. Deixei sua abordagem para este último momento porque seu entendimento da diferença entre os modos de operar das linguagens fonética e ideográfica constitui-se, a meu ver, como ponto chave para a estratégia de cogitar novas categorias do pensamento no caminho da relação texto & imagem. Após o estabelecimento dessas bases, o texto se ocupa de uma reflexão acerca dos desdobramentos dessa possibilidade espaciotemporal em diversos campos que utilizam o recurso montagem.

### 5.1 O ideograma e a função poética da linguagem

Em fins do século XIX, Ernest Fenollosa deixava os Estados Unidos e se mudava para o Japão devido a um convite para lecionar na universidade de Tóquio. Como se sabe, a essa época figurava no ocidente o que se tornaria a questão fundadora da arte moderna: o questionamento da tradição clássica e consequente esquivamento dos padrões de representação mimética. Muito oportunamente, a condição estrangeira do filósofo lhe providenciaria um lugar privilegiado na reflexão acerca das tensões entre as funções referencial e poética da linguagem. Seu estranhamento frente os códigos de uma cultura tão diferente da sua, além de apontar para a atuação criativa na tarefa de significar códigos não-aprendidos, promoveria o interesse por um estudo aprofundado do modo de operar da escrita. Em *Ideograma*, Haroldo de Campos observa:

Para Fenollosa [...], o estudo da poesia radicava no estudo da linguagem, e o critério distintivo entre a linguagem enquanto transmissora de um “significado prosaico” (em *função referencial*, diríamos hoje) e a linguagem reconhecível como poesia (em *função poética*) repousava numa diferença de *forma*: o caráter “plástico”, manifesto por uma “sequencia regular e flexível”, seria o próprio poético. (CAMPOS, 2000, P. 41)

Voltando-se então para o estudo do modo de composição do ideograma chinês<sup>37</sup>, Fenollosa se ateuve a uma questão fundamental – que mais tarde será

---

<sup>37</sup> Lembre-se que o ideograma japonês é importado do ideograma chinês. A diferença é que são pronunciados de maneira diferente, segundo o seu idioma.

estruturada por Roman Jakobson nos termos técnico-linguísticos dos quais hoje se faz uso -: a escrita ocidental, por sua natureza alfabética e não-icônica, prioriza a função referencial da linguagem, pois revela o significado a partir de comunicações aprendidas (referenciadas, como o nome diz); já a escrita ideogrâmica, por sua natureza icônica, “se volta para a materialidade do signos em si mesmos, sendo auto-reflexiva, portanto” (CAMPOS, 2000, p. 25).

Em *O princípio cinematográfico e o ideograma*<sup>38</sup>, Sergei Eisenstein (1898 – 1948) explica que a escrita ideogrâmica se faz e se revela a partir do princípio da combinação. O cineasta soviético russo foi um grande interessado nesse mecanismo. Ele observa que sua unidade básica é o hieróglifo do tipo *huei-i* (copulativo), desenho icônico que, isolado, corresponde a um fato ou objeto. Importa salientar que a combinação de dois ou mais deles, no entanto, não implica em sua soma, mas em seu produto, o conceito. Partindo dessa afirmação, podemos compreender que a leitura do conjunto ideogrâmico se dá de maneira semelhante à apreensão bachelardiana do tempo (combinação de instantes): pelo conflito. Ou seja, o conceito abstrato, produto da relação entre um hieróglifo e outro, não se apreende por meio de uma operação lógica, mas do exercício da imaginação criadora. É nisto que consiste, pois, a função poética do ideograma.

**um cão + uma boca = “latir”;**  
**uma boca + uma criança = “gritar”;**  
**uma boca + um pássaro = “cantar”;**  
**uma faca + um coração = “tristeza”;**

Fig. 50: Página do texto *O princípio cinematográfico e o ideograma*, de S. Eisenstein

O tópico a seguir promove uma reflexão acerca de como Eisenstein, ao pensar o método de combinação ideogrâmica em seu trabalho, fundou uma teoria de montagem própria em suporte a uma espécie de projeto de captação sensível da estruturação do pensamento.

<sup>38</sup> Em: CAMPOS, H. *Ideograma: lógica poesia linguagem*. São Paulo: EDUSP. 2000

### 5.1.1 Sergei Eisenstein: reflexões acerca da montagem

O cinema de Eisenstein deixa rastro. Não se interessa por uma montagem clássica cuja lógica narrativa impõe uma “realidade” inviolável que anula a perspectiva do espectador. Entende que deixar o rastro da montagem é deixar entrever um todo constituído por fragmentos multiplamente significáveis. Em *O princípio cinematográfico e o ideograma*, o cineasta reflete acerca das contribuições que o estudo da linguagem japonesa traz à sua teoria da montagem. Uma delas faz menção à forma japonesa de ensinar o desenho como estímulo ao pensamento fragmentário. O aprendiz, provocado a uma prática analítica, começa fragmentando a imagem, enquadrando suas partes em formas geométricas reconhecíveis para, então, relacioná-las. Dessa espécie de jogo surgem as mais diversas possibilidades de combinação e significação e, antes delas, a concepção da parte como unidade essencial de um todo fragmentável - portanto, recombinaível.

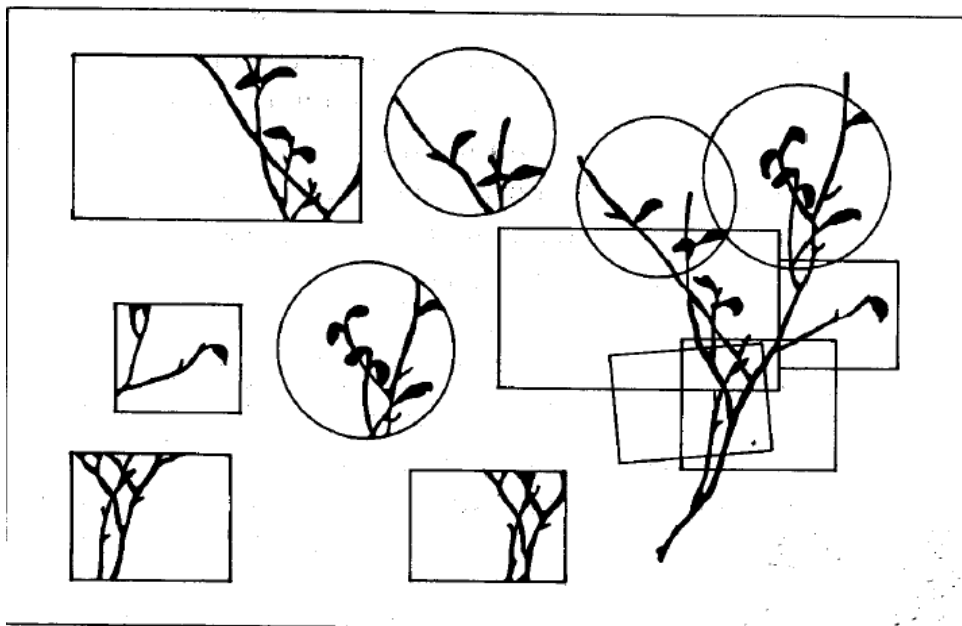


Fig 51: Página do texto *O princípio cinematográfico e o ideograma*, de S. Eisenstein, mostrando método de ensino japonês

Outra questão colocada por Eisenstein é que seus planos estruturam a narrativa ao modo do hieróglifo: têm “significado singelo e conteúdo neutro” que, submetidos ao conflito, evocam “contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 2000, p. 151). Assim, a sintaxe particular de seus filmes provoca intencionalmente diversos conflitos entre tomadas, conflitos internos a elas mesmas (entre direções gráficas, escalas, volumes...), deformações de tempo e espaço, entre outros. Essa excedida prática combinatória - que é potencializada também por sua extensão ao espectador -, concede ao cinema eisensteiniano uma marca essencialmente arraigada à função poética da linguagem, à descontinuidade e à rasura.

A exemplo dessa *mise en scène* caleidoscópica, é interessante citar a cena da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin*<sup>39</sup> (1925). A trama é ambientada na Rússia Czarista e retrata um conflito iniciado por marinheiros do maior navio de guerra russo em protesto a suas péssimas condições de vida. A indignação se alastra, toma rumos de revolução, mas a população de Odessa é massacrada pelo exército cossaco na escadaria da cidade. A rápida sucessão de planos, o avanço lento do exército alinhado (plano médio) em contraste com uma multidão que corre e se amontoa (plano geral) e com os primeiríssimos planos que dão ênfase a sentimentos e reações individuais, denotam um cinema preocupado em abranger a volubilidade da perspectiva.

---

<sup>39</sup> Tradução livre do original *Bronenosets Potyomkin*.



Fig.52. Eisenstein. *O encouraçado de Potemkin* (frames), 1925.

Em consonância com as ideias de emancipação sígnica e função poética da linguagem, o trabalho *Inventário: reinvenção de mundo pós D.* (2014) experimenta a escrita fragmentada para evocar universos temáticos referentes a três estados de espírito distintos. Constitui-se de um criado-mudo (em referência à intimidade de um quarto) que, dentro de sua gaveta, guarda uma pilha de folhas de papel jornal onde palavras estão datilografadas sem conectivos ou qualquer sinalização dos três universos que sugerem. Palavra após palavra, folha após folha, a sequência não permite estabelecer associações imediatas. De maneira sutil é que o texto, após certo tempo de leitura, imprime os padrões temáticos e oferece ao leitor a ideia de uma narrativa. (Durante o processo, certifiquei-me de não usar palavras ou expressões que denunciassem a sequência dos fatos.)



Fig. 53: Rita Almeida. *Inventário: reinvenção de mundo pós D.* Folhas de papel jornal, datilografia e móvel de madeira. 2014

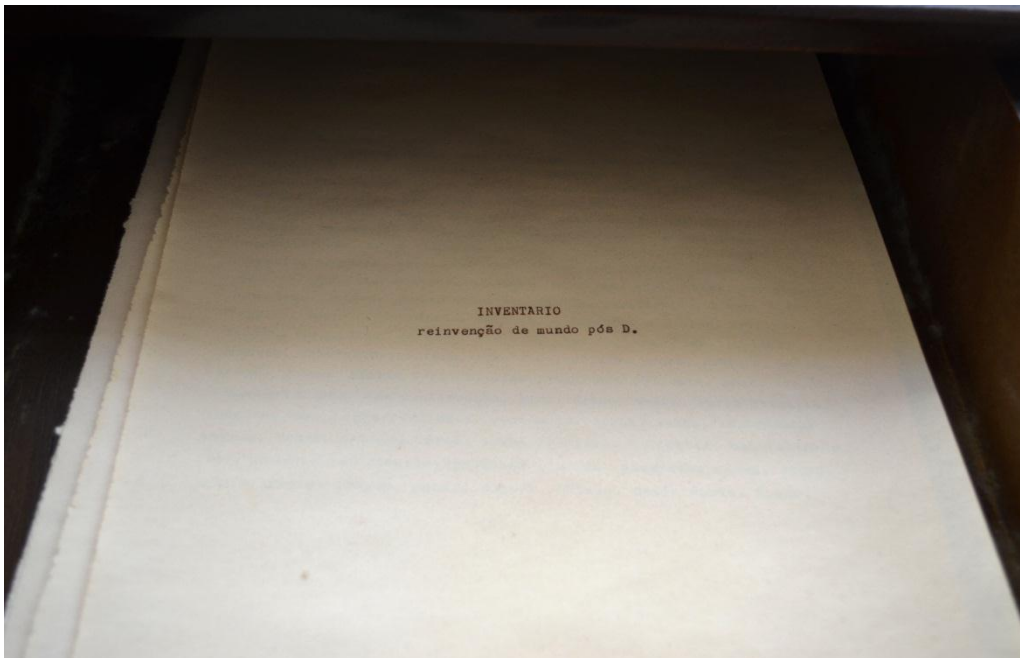


Fig 54: Rita Almeida. *Inventário: reinvenção de mundo pós D.*(detalhe). Folhas de papel jornal, datilografia e móvel de madeira. 2014



Um aspecto que julgo essencial nesse trabalho – e que levanta aqui uma discussão que ressurgue em diversos momentos do meu percurso – é uma tensão quase antitética entre o excesso inventarial e o aspecto de mudez de um texto recolhido, engavetado e constantemente interrompido/fragmentado pelo sinal gráfico de um ponto final (palavra, ponto, palavra, ponto.). Eisenstein aponta o laconismo como um elemento precioso que a montagem do ideograma revela. E acrescenta que o “cinema intelectual” busca na forma “condensada e purificada” da montagem de fragmentos o “laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 2000, p.151). Essa forma condensada implica em, como já foi dito, aumentar o “salto” ou conflito entre um fragmento e outro. Essa manobra – se feita com destreza, sublinha o cineasta – provoca uma atividade mais intensa da imaginação criadora. Como exemplo, ele menciona o poder criador de imagem do *haikai*, “a forma mais lacônica de poesia” (EISENSTEIN, 2000, p.151). Sua resolução é uma forma expandida do ideograma, se estruturando a partir de pequenas frases montadas por hieróglifos:

Como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um laconismo idêntico, de agudez imagética. (EISENSTEIN, 2000, p.152)

Ainda dentro dessa reflexão, a série *Pequenos poemas para pequenas mortes* (2014) tem o laconismo como principal reflexão. A ideia das colagens partiu de uma conversa com uma vendedora de fotografias de anônimos em uma feira de antiguidades. Não sei ao certo se a mulher estava, como se diz, em plena posse de suas faculdades mentais, mas depois de falarmos de maneira bem humorada sobre como nos sentiríamos em ter uma foto pessoal comercializada por estranhos, ela, como que sensibilizada, me contou uma breve história sobre cada uma das quatro pessoas retratadas nas fotografias que adquiri. Meu primeiro impulso foi escrevê-las como conto. Mas não poderia, de forma alguma, dispensar a densidade que a materialidade das fotos trouxe às histórias. Então, em um papel de livro, registrei-as por meio da colagem.



Fig. 55: Rita Almeida. *Pequenos poemas para pequenas mortes* (série). Técnica mista sobre páginas de livros costuradas. 2014.

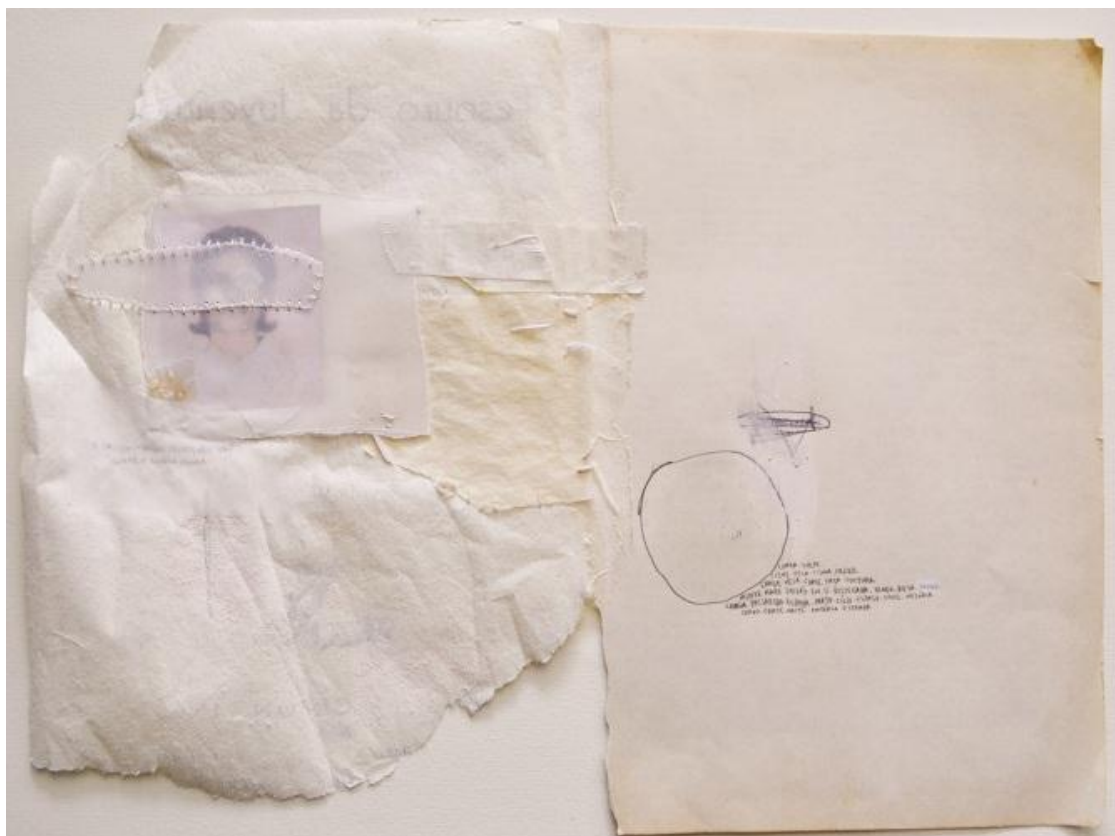


Fig. 56: Rita Almeida. *Pequenos poemas para pequenas mortes #1* Técnica mista sobre páginas de livros costuradas. 16 x 23,5 cm. 2014.



Fig. 57: Rita Almeida. *Pequenos poemas para pequenas mortes #2* Técnica mista sobre páginas de livros costuradas. 24 x 21 cm. 2014.



Fig. 58: Rita Almeida. *Pequenos poemas para pequenas mortes* #3 Técnica mista sobre páginas de livros costuradas. 17,5 x 16cm. 2014.



Fig. 59: Rita Almeida. Pequenos poemas para pequenas mortes #4 Técnica mista sobre páginas de livros costuradas. 14,1 x 16,2 cm. 2014.

Ainda na pauta da montagem, não poderia deixar de mencionar a relevância da poesia concreta e de seu comprometimento com uma desconstrução da função referencial da linguagem. Pois, segundo Márcia Arbex:

Apesar de identificarem-se sob vários aspectos com as manifestações das vanguardas europeias (futurista, cubista, primitivista), de utilizarem o verso livre e as “palavras em liberdade” de Marinetti; apesar de terem “desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso”, os poetas modernistas parecem não ter privilegiado o aspecto visual da poesia. Somente a partir de 1956 esse aspecto ganhará destaque, com a poesia dita concreta ou concretismo, movimento que se afirmou como antítese à tendência intimista e estetizante dos anos 40. (ARBEX, 1997, pp 92 e 93)

Tendo sempre à mão o modelo da composição do ideograma, ela lança a palavra (seu material) no campo interdisciplinar som/forma visual/carga semântica para obter como problema o manejo das funções-relações desse sistema. Por meio dessa operação crucial, a poesia concreta se imbui da proposta autorreflexiva iniciada pelas vanguardas e reafirma a comunicação pela estrutura, pelo domínio espaciotemporal, pela sintaxe interrompida no ritmo e na forma.

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
araterra ter  
raraterra te  
rraraterra t  
erraraterra  
terraraterra**

se  
nasce  
morre nasce  
morre nasce morre  
renasce remorre renasce  
remorre renasce  
remorre  
re  
desnasce  
desmorre desnasce  
desmorre desnasce desmorre  
nascemorrenasce  
morrenasce  
morre  
se

Fig. 60 : *Terra*, de Décio Pignatari e *Nascemorre*, de Haroldo de Campos. 1958

O interesse pela montagem na poesia se veria ainda em escritores de outras gerações, dentre os quais gostaria de citar Ana Cristina César. É certo que seu lirismo exacerbado em muito se distancia da objetividade concreta, mas há que se considerar a importância da incidência fragmentária em sua obra. Seu fragmento é operado segundo um princípio bastante similar ao da montagem eisensteiniana. Segundo Carlos Ferreira de Souza<sup>40</sup>, ao escrever sobre “cinematografização da literatura” Ana C. revela que deixar o rastro da montagem é importante na manipulação da narrativa. É a evidência da mistura de citações, transcrições de diálogos, trechos de cartas e falas em primeira pessoa o que cria em sua obra uma tensão entre o real e o ficcional. Essa marca do movimento excessivo de referências e distorções, somada às lacunas entre fragmentos, funda na obra da escritora o conflito criador que convida e se dispõe a dividir a autoria com o interlocutor.

Souza acrescenta:

Os textos [...] sugerem a apropriação de elementos característicos da linguagem do cinema: os planos cinematográficos e os intervalos (cortes). Mas não se trata de uma visada tradicional, clássica, mediante a qual as imagens se organizam sucessivamente, seguindo um ritmo lógico e coerente, em planos que se alteram no tempo do discurso linear. Pelo contrário, trata-se de evidenciar, na projeção desses planos e, principalmente mediante intervalos bruscos, a sucessão de imagens que não apresentam uma relação aparente, mas que devem ser rearranjadas pelo próprio espectador, a fim de que se atribua sempre um novo sentido. (SOUSA, 2010, p.16)

Um poema sem título publicado em *A teus pés* demonstra os recursos da imagem e do intervalo utilizados pela escritora:

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas  
(CÉSAR, 1984, p. 9)

A escolha por elencar Ana Cristina César como última referência desta discussão carrega em si uma consciência de percurso. A análise de seu trabalho, por seu diálogo com as minhas colagens, figura uma espécie de

---

<sup>40</sup> Em: *A lírica fragmentária de Ana Cristina César: autobiografismo e montagem*, São Paulo: Ed EDUC, 2010.



retorno instrumentalizado ao ponto de partida da minha pesquisa. A obra atua como um caleidoscópio. Suscita imagens, movimentos, suspeitas e enganos a partir da operação fragmentária. A escrita excedida de passagens, personagens e intervenções remete a um exercício de apreensão da volubilidade da vida. E por mais que o trabalho apenas sugira - e inclusive se lance rumo à ambiguidade -, à espreita, a narrativa procede.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize.*  
Ana Cristina César.

*Penso se o fim das coisas é escrevê-las. Escrever não é um começo. Parece que é dizer terminantemente. Porque escrevendo não sei dizer e desdizer, voltar atrás no passo recém acertado, rasurar, inventar e nem ser fiel ao meu estado constante de passagem. Então nunca escrevo. Ou então minha escrita, se existe, não pode ser essa de livro. É de palavra anotada no braço e esquecida depois do banho; de lembrança de um trecho de carta de amor perdida aos dezesseis anos; de inúmeras conversas gravadas em arquivos que escuto mais é pra matar saudades. Escrita-anotação. Ou escrita-plano. Escrita que ainda não é, e não é em estado de graça.*

*Eu, passante, recolho uma coisa pequena que reteve muda o meu olhar por um segundo, como se o gesto fosse igual a poder compreender o seu mistério mais adiante. Quase nunca acontece. Mas cogito tanta origem e história que acho que minha paixão é essa da tarefa - como escrita pra alisar palavra. E se um dia, eu de fato escrever em livro, pode ser que esse meu gesto acabe. Mas estou certa de que desde um primeiro grifo, em qualquer parte do mundo, recomeça.*

(Do Caderno azul)

O problema central desta pesquisa – melhor sintetizado agora, decorrido o seu percurso – constitui-se em compreender e instrumentalizar criticamente o apontamento da colagem como linguagem plástica em que o exercício das *Conjecturas* é concebível, apreensível e representável. Considerando que o

campo virtual das *Conjecturas*, servido de minha pulsão pelo recorte, seja perpassado por diversas modalidades de pensamento, tornou-se imprescindível investigar a relação entre diferentes modos de expressão. Objetivamente, essa investigação vai de encontro ao questionamento da relação entre imagem e texto nas artes.

Verificando-se que os modos de pensamento desenvolvidos em uma cultura de escrita alfabética contribuam sobremaneira tanto para reforçar as ideias de limites entre imagem e texto como para a respectiva atribuição de domínios espacial e temporal a essas linguagens, o modo de conquistar um campo interlinguístico é articular o movimento contrário à exigência da continuidade e da linearidade dessa escrita. O outro sentido dessas “vias” – portanto: descontinuidade e simultaneidade -, constitui-se como campo exploratório de diversas pesquisas que, independente de seus meios, recorrerem à mesma manobra: a fragmentação.

A operação fragmentária surge, pois, como meio de isolar o signo de uma função referencial. É igualmente eficaz na desconstrução dos dois pilares da linguagem flexional (lembrando: imagem/espaço/continuidade e texto/tempo/linearidade) justamente porque o seu produto, o fragmento, prossegue significando a partir de uma lógica relacional (que inclui o interlocutor e exige sua presença criativa).

O fragmento apresenta-se então, para mim, como uma emancipação do signo. Inserido no campo relacional da montagem, torna-se criador a partir de costuras, dobras, sobreposições e parcialidades às quais está sempre disponível. A narrativa que seu movimento tece se revela obtusamente. Cria atmosferas. E minha opção por me demorar nessa conjetura é por certo guiada pelo desejo de uma escrita cujos ares de ensaio e de inquietude me desobriguem de um registro definitivo. Minha escrita se faz com recorte e montagem. Pois quero sempre revê-la, fraturá-la e também fingir nunca ter escrito nada. O que me interessa registrar, muito mais que um motivo, é o seu percalço.

narrativa desviante. que persigo.

## Referências bibliográficas

### Livros:

- ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- ARBEX, M. **Alain Robbe-Grillet e a pintura: Jogos especulares**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BACHELARD, G. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.
- BACHELARD, G. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Trad. Norma Telles, org. e notas de Suzanne Bachelard. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.
- BARBOSA, M. A. **Contos Mércio**. Florianópolis: Ed UFSC, 2013.
- BARRENTO, J. **O gênero intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOM, P. **Ter e manter – Uma história íntima de colecionadores e coleções**. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, J. L. **O fazedor**. São Paulo: Globo, 1999.

BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

CAMPOS, H. **Ideograma: lógica poesia linguagem**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CAMUS, A. **O estrangeiro**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

CALVINO, I. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÉSAR, A. C., **A teus pés**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

COELHO, T. **Moderno pós moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

COSTA, P. F. **Sinfonia de Objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COTTINGTON, D. **Cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHIPP, H.P. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo. Ed Martins Fontes, 1996.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FRASCINA, F. **Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo**. In: Primitivismo, Cubismo, Abstração - começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2007.

GONÇALVES, A. J. **Laocoon revisitado: Relações homólogas entre Texto e Imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

LESSING, G. E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, J. **O paralelo das artes**. In: Lichtenstein, J. (Org). *A pintura: Textos essenciais*. São Paulo: Editora 34. p. 9-16 (v. 7).

MACIEL, M. E. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MONTAIGNE, M. E. **Ensaios**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ONFRAY, M. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PÉREZ-ORAMAS, L. **León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

SALZSTEIN, S. (Org.). **No vazio do mundo: Mira Schendel**. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 1997.

SCHEEL, M. **Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SEDLMAYER, S., GINZBURG, J. (org). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SILVEIRA, P. **A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista** – 2ª ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

SOUZA, C. E. S. F. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: Ed. EDUC, 2010.

TODOROV, T. **As categorias da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

**Eneida** \Virgílio; Odorico Mendes, tradução e notas; Antonio Medina, apresentação; Luiz Alberto Machado Cabral, estabelecimento do texto, notas e glossário. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. – (coleção clássicos comentados; 2 \ dirigida por Ivan Teixeira. 1ª edição, 2005 . 2ª edição, 2010).

YATES, F. A. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

### **Teses e dissertações**

TAVARES, L. M. *Imagens palávricas: um percurso poético entre a escrita e a visualidade*. 2015. 184 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

### **Artigos, ensaios e capítulos:**

ARBEX, M. **A imagem escrita da infância**. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. vol 26, nº 35, 2006.

ARBEX, M. **A visualidade na poesia: os precursores do concretismo**. *Revista de Letras*. vol. 19, nº1 /2, jan /dez 1997.

BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.



BRITTO, C. C. **Ana Cristina César: A estética do fragmento ou “forma cifrada de falar da paixão”**. In: Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol. 21, n. 33 (2012). Brasília – DF – Universidade de Brasília, Departamento de teoria Literária e Literaturas.

CARDINAL, R. **Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters**. In: ELSNER, J., CARDINAL, R. (Eds). *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books Ltd, 1994.

CARNEIRO, M. L. T. **Arquivos-relicários: Múltiplas narrativas para a construção da história e da memória**. In: SOUZA, E. M., MIRANDA, W. M. (Orgs). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CARVALHO FILHO, J .E. C. **O tempo em Bachelard: uma ruptura com o continuísmo bergsoniano**. Revista IDEIAÇÃO, vol. 2, nº 25, 2012.

DIÓGENES, P. C. R. **Sobre máquinas de escrita e remistura: O método cut-up de William Burroughs**. Línguas e Letras, vol 13, nº 25, pp. 343-370, 2º semestre de 2012.

EISENSTEIN, S. **O princípio cinematográfico e o ideograma**. In: A arte no horizonte do provável e outros ensaios. (org. CAMPOS, H.) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

GENETTE, G. **Fronteiras da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J. **A exigência fragmentária**. Tradução de João Camilo. In: *L’Absolu Littéraire*. Paris: Du Seuil, 1978.

MARTINS, L. R. **Colagem: investigações em torno se uma técnica moderna**. ARS (São Paulo), versão online, vol.5, nº 10, 2007.

NAVARRETE, E. **Roger Chartier e a Literatura**. Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL), vol. 2, nº 3, pp. 23-56, set/dez de 2001.

POMIAN, K. **Coleção**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

RAMIREZ, P. N. **A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin**. Revista Aurora, nº 10. pp 119-134, 2011.

SANCHES NETO, M. **Autobiografia material**. In: SOUZA, E. M., MIRANDA, W. M. (Orgs). Crítica e coleção. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

MELLO, S. R. **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.

SELIGMANN-SILVA, M. **Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário**. Trivium, edição 1 de artigos temáticos, nº 6, p. 62-74. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/6-colecionismo-e-arte-em-arthur-bispo-do-rosario.pdf>> Acesso em: Agosto de 2014.

SOUZA, M. C. S. **O fragmento ou aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche**. Revista Trágica, vol 1, nº 1, p. 76-83, 1º semestre de 2008.

SUSSEKIND, P. **A Grécia de Winckelmann**. **Kriterion: Revista de Filosofia**. Belo Horizonte, vol. 49, nº 117, p. 67-77, junho/2008.

#### **Sites:**

BURROUGHS, W. **The cut-up Method of Brion Gysin**, 1963. Disponível em: <[http://www.ubu.com/papers/burroughs\\_gysin.html](http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html)> Acesso em: 29 de novembro de 2013.

### Filmes:

**Bronenosets Potyomkin.** Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. Elenco principal: Aleksandr Antonov, Aleksandr Levshin, Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein, Julia Eisenstein. Rússia, 1925. 75 min.

**Everything is illuminated.** Direção: Liev Schreiber. Produção: Peter Saraf, Marc Turtletaub. Elenco principal: Elijah Wood, Eugene Hutz, Boris Leskin. Estados Unidos, 2005. 106 min.

**L'Année Dernière à Marienbad.** Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Produção: Pierre Courau, Raymond Froment, Anatole Dauman. Elenco principal: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff. França, Itália, 1961. 94 min.

**La belle captive.** Direção: Alain Robbe-Grillet. Produção: Alain Robbe-Grillet, Franck Verpillat. Elenco principal: Daniel Mesguich, Cyrielle Clair, Daniel Emilfork. França. 1983. 90 min.

### Vídeos:

**O Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte**, com Verônica Stigger. Em: “Kurt Schwitters: Sonata Primordial e palestras sobre sua obra” (Ciclo de palestras) Data: 24.11.07. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=4297>

**Catedral de fragmentos (parte 1)**, com Ronaldo Brito. Em: “Kurt Schwitters: Sonata Primordial e palestras sobre sua obra” (Ciclo de palestras) Data: 01.12.07. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=4188>