

FRENTE

2018. **Luciana Paiva Pinheiro**

Orientação

Karina e Silva Dias

Projeto gráfico e diagramação

Nahira Salgado

PINHEIRO, Luciana Paiva. DIAS, Karina e Silva [orientadora].
Frente-verso-vasto: por uma topografia da página, caderno 1: frente-verso.
Brasília: Universidade de Brasília, tese (Doutorado em Arte), 2018.

1. Arte contemporânea; 2 Palavra e Imagem; 3. Página; 4. Topografia; 5. Paisagem.

Universidade de Brasília

FRENTE-VERSO-VASTO

POR UMA TOPOGRAFIA DA PÁGINA

1

FRENTE

Luciana Paiva Pinheiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Orientadora: Profa. Dra. Karina e Silva Dias. Banca Examinadora: Profa. Dra. Fernanda Lopes; Prof. Dr. Miguel Gally; Prof. Dr. Geraldo Orthof.

Brasília, 2018

Luciana Paiva
Sobre Horizontes (2014)



RESUMO

A página é um território vasto que nos permite percorrer múltiplas paisagens. “Frente-verso-vasto: por uma topografia da página” propõe um percurso fenomenológico e poético sobre o espaço da página. Esta pesquisa tem como ponto de partida os procedimentos que emprego como artista ao utilizar a página como material. O texto está dividido e apresentado em quatro cadernos sendo que o primeiro, “Frente-Verso”, introduz e encerra a pesquisa. Os demais, “Superfície”, “Distâncias” e “Desníveis” propõem a experimentação pelas gradações e ritmos da superfície da página, a fim de explorar os cantos e as distâncias que compõem sua trama, até que a leitura torne-se eventual, um acidente do percurso.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Palavra e Imagem, Página, Topografia, Paisagem.

ABSTRACT

The page is a vast territory that allow us to traverse multiple landscapes. “Front-verso-vast: for a topography of the page” proposes a phenomenological and poetic approach on the space of the page. This research has as its starting point the procedures that I use as an artist when using the page as material. This work is divided and presented in four books, the first one, “Front-Verse”, introduces and closes this research. The others, “Surface”, “Distances” and “Unevenness” proposes an experimentation through the gradations and rhythms of the surface of the page, in order to traverse the corners and the distances that forms an weft, until the reading becomes eventual, an accident of the course.

Keywords: Contemporary Art, Word and Image, Page, Topography, Landscape.



À Dona Maria e Seu João
que vieram para Brasília em
1958 percorrer as margens do
traçado planejado da cidade.
É para vocês e por vocês que
este texto resiste.

Obrigada por tudo.

ÍNDICE GERAL

CADERNO 1

- 10** FRENTE – POR UMA
TOPOGRAFIA DA PÁGINA
- 17** IMAGENS
- 27** LISTA DE IMAGENS
- 36** BIBLIOGRAFIA

CADERNO 2

SUPERFÍCIE

CADERNO 3

DISTÂNCIAS

CADERNO 4

DESNÍVEIS

CADERNO 1

VERSO – POR UM
RETORNO AO VERSO

POR UMA
TOPOGRAFIA
DA PÁGINA

A superfície da página é um território vasto. Território que, na maioria das vezes, nosso olhar percorre apenas através do texto e da imagem impressa já que a página se oferece como anteparo, como delimitação confortável onde a escrita se desenvolve ou como fundo que adquire neutralidade para que a imagem apareça. Entretanto, apesar de sua arquitetura sintética possibilitar certa invisibilidade, a superfície da página é um espaço repleto de acontecimentos, ela possui texturas, obstáculos, distâncias e ritmos. Ao mesmo tempo em que é um material plástico, flexível e tátil, um território mínimo, a página também é virtual, uma “matéria mental” (CHRISTIN, 2000. P. 8), uma representação bidimensional do espaço que carrega a utopia do começo.

Uma topografia da página propõe pensar nesse território visual a ser percorrido para além do seu lugar de suporte para o sentido linguístico. A página que se faz imagem por trás da imagem que carrega deixa de ser vulto e torna-se nossa paisagem principal. Nesse jogo de figura e fundo, a escrita adquire o contorno fugidio da vista de uma janela em um veículo em movimento onde é quase impossível repousar o olhar. Por vezes, a escrita conduz o percurso mais por apontar a direção do que o sentido já que existe um magnetismo

entre o olho e o paralelismo das linhas textuais que conduz a leitura (PERELMAN. In. MILON; PERELMAN. 2007). Seja horizontal ou vertical, essa relação linear que a escrita – ocidental ou oriental – estabelece nos interessa também como ponto de partida para um percurso desinteressado, onde a leitura torna-se eventual, um acidente do olhar, um desvio de percurso. O texto que emerge como construção planejada neste “não-lugar da folha de papel”¹ é capaz de ruir a partir do olhar desatento (que direciona a atenção a outros lugares) e percebe no detalhe, nas texturas, nos ruídos e falhas da página seus pontos de estrutura e colapso². Uma topografia da página, propõe, portanto, percorrer o terreno tão carregado deste espaço, para, a partir de uma busca fenomenológica³ e poética reconstituir uma paisagem a partir destes elementos.

A página como território distingue-se, portanto, do objeto livro. É no final da Idade Média que o *codex* formado por um número definido de páginas recortadas é adotado como

1 “O modelo de uma razão produtora inscreve-se sobre o não-lugar da folha de papel. Sob formas múltiplas, esse texto construído num espaço próprio é a utopia fundamental e generalizada do Ocidente moderno.” (CERTEAU, 1998. P.225)

2 “Pontos de estrutura são pontos de colapso” Trecho do seminário “O espírito das formas utópicas: arte, utopia e psicanálise” de Edson de Souza ministrada no dia 10 de fevereiro de 2012 para os artistas selecionados para a exposição Convite à Viagem – Rumos Artes Visuais 2011-2013 no Itaú Cultural – SP.

3 Refiro-me principalmente à fenomenologia de Gaston Bachelard, seu estudo sobre a dinâmica das imagens poéticas e a compreensão de que o espaço percebido pela imaginação é também um espaço vivido. (BACHELARD, 2003. P. 19).

favorito em contraposição à organização da página em rolos - *paginae* ou *papyrus* utilizados principalmente na antiguidade. (MAK. 2011, P4). Porém, ainda que a página possa ser entendida como unidade do livro, este, nos interessa mais como estrutura que se planifica quando aberta, evidenciando sua costura interna que possibilita a extensão das páginas duplas.

Embora o livro seja um objeto nômade, portátil e democrático que atravessa os tempos (ECO; CARRIÈRE. 2010. P.106) é a partir da revolução da imprensa iniciada por Johannes Gutenberg que a possibilidade de reprodução e proliferação dessa mídia fez com que ela adquirisse também um caráter monumental, capaz, inclusive, de destituir a arquitetura de sua função de “manuscrito da humanidade”:

Human thought discovers a means of perpetuating itself, not only more durable and more resisting than architecture, but also simpler and more easy of achievement. Architecture is dethroned, the stone letters of Orpheus must give way to Gutenberg's letters of lead. The Book will kill the Edifice. (HUGO, 1831).⁴

4 “O pensamento humano descobre um meio de perpetuar-se, não apenas mais durável e mais resistente do que a arquitetura, mas também mais simples e mais fácil de realização. A arquitetura é destronada, as letras de pedra de Orfeu devem dar lugar às letras de chumbo de Gutenberg. O livro vai matar o Edifício.” (tradução livre)

A possibilidade de reprodução, mas também o formato simples, compacto e durável do livro fez com que ele se tornasse a invenção mais propícia para suportar o peso da história humana. Muito foi dito sobre o impacto da revolução impressa, bem como sobre a revolução digital que adapta e apresenta novas questões às mídias e suportes da escrita, especialmente ao objeto livro. Mas a engenharia deste espaço não se concentra apenas no aperfeiçoamento contínuo deste objeto e de suas formas de distribuição e circulação. Se por um lado o livro e sua difusão transformam-se em uma edificação monumental, por outro, podemos nos ater ao seu espaço interno, à sua perspectiva própria contida em sua unidade mínima – a página.

Para Marc Perelman, é justamente no espaço interno do livro que está subjacente sua engenharia mais ousada, capaz de adensar a superfície da página. O autor atribui ao paralelismo das linhas textuais a capacidade de estabelecer uma outra forma de perspectiva (diferente da perspectiva pictórica renascentista) pois embora ela não aponte para um centro, ela também cria um adensamento, uma profundidade virtual sobre a superfície.

*Du livre, on peut parler de frontalité ; ici elle tendrait à se renverser dans une autre profondeur qui n'a pas de centre, dont la centralité n'est pas de mise ; une profondeur qui 'circule' et se creuse dans la linéarité des lignes parallèles.*⁵ (PERELMAN. In. MILON; PERELMAN. 2007. P. 23)

Não é, portanto, apenas o texto que gera sentido, mas sua forma orienta as possibilidades de um percurso. Quais são, portanto, as paisagens que se formam para o olhar a partir dessa perspectiva, dessa profundidade que surge na superfície da página? E quais são as outras paisagens possíveis à margem, fora da linearidade do texto, dentro da vastidão da página?

A capacidade de expansão e contração do espaço da página que nos propicia um território extenso de investigação poética deve-se também a uma de suas características mais singelas. O livro aberto, que oferece o encontro das páginas duplas ao olhar, é modelo de um espaço íntimo⁶. A página,

⁵ “Do livro, nós podemos falar de frontalidade; aqui ela tende a cair em uma outra profundidade que não tem centro, cuja centralidade não está definida, uma profundidade que ‘circula’ e se cava na linearidade das linhas paralelas.” (tradução livre)

⁶ Essa relação de intimidade com o espaço do livro é citada pelo artista argentino Jorge Macchi como uma das relações formais que conduz o seu trabalho: “Com respeito à escala das obras, em geral não trabalho com a espetacularidade, tendo à uma arte íntima, que alcance uma conexão forte, quase individual com o espectador. Não tenho muito claro o porquê, mas eu gostaria que o espectador tivesse com algumas de minhas obras a relação que poderia estabelecer com um livro.” (tradução livre) Entrevista concedida pelo artista à Ana Paula Cohen na ocasião da XXVI Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.jorgemacchi.com/cast/tex01.htm>>

unidade do livro, é também um objeto da intimidade, pois sobre sua superfície ela guarda de infinitas maneiras um texto, uma imagem, um rascunho, um recado, um segredo... Em seu formato mais usual, ela estabelece uma escala adaptada para as mãos, para ser manipulada, dobrada, fechada sobre si mesma. Por vezes, uma página esquecida ao ser aberta revela novamente seu amplo território. Podemos dizer que a página possui essa vastidão baudelairiana da qual Gaston Bachelard nos fala⁷ e que nos conduz a compreendê-la como uma imagem poética que se desdobra a cada instante. Essa dinâmica da imagem é um dos princípios fundamentais da fenomenologia de Bachelard que auxiliará nosso percurso:

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. (2003. P. 206)

A página é nosso objeto poético e seu espaço mínimo repercute a imensidão do espaço externo. Essa espacialização sem limites da página é o movimento que buscamos aqui, já que “a imensidão é uma ‘categoria’ da imaginação poética” (Ibid. P.203).

⁷ “Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo”. (BACHELARD. 2003, P.196)

A desmesura do espaço da página é, portanto, a grandeza na qual pretendemos nos lançar neste texto. Não nos interessa propor uma genealogia da página ou realizar um inventário preciso de sua importância para a nossa sociedade, embora em muitos momentos seja necessário recorrer a estes aspectos. Trata-se, porém, de realizar uma espécie de “*topologie mentale*” (WHITE. 2009) da página, percorrer sua superfície em toda extensão e profundidade para restituir sua condição de campo perceptivo, de território vasto que não se encerra apenas como anteparo virtual que suporta a linguagem. Para Michel Collot, estabelecer uma relação antipredicativa com o mundo, anterior à reflexão, é justamente o que define nossa relação com a paisagem. Deste modo, o próprio pensamento “(...) nada tem de interior e não existe fora do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999. P.213). Buscamos, portanto, essa mesma relação antipredicativa com o espaço da página. A página como elemento que configura uma localidade e que produz pensamento, além de oferecer o terreno onde o próprio pensamento se espacializa:

Comentando a expressão comum, “uma direção do pensamento”, Merleau-Ponty defende que “esta não é uma metáfora”,

“porque o pensamento possui uma quase-localidade a descrever”. Se nossas línguas trazem assim a marca do espaço, é porque este nos fala e nos dá a pensar. (COLLOT, 2013. P. 35.)

Neste sentido, o espaço da página configura e é configurado pelo espaço ao redor. Sua estrutura, seus elementos visuais, sua arquitetura, são o lugar onde parte da nossa percepção se inscreve, onde visualizamos nossas ideias; mas ele também molda e prescreve nossa relação com o mundo. O mundo como um espaço da escrita e a escrita como uma experiência em percurso.

Entendendo, portanto, a página como este terreno onde ensaiamos a geografia dos passos (CERTEAU. 1998), este trabalho divide-se em três cadernos – superfície, distâncias e desníveis – que sugerem aproximações aos elementos mensurados na topografia de um terreno. Em “superfície” trataremos especificamente dos fenômenos que ocorrem sobre a página que, embora imaginada como uma superfície branca e homogênea, nunca se encerra exatamente nessa imagem. Da potência de seu vazio ao preenchimento total e noturno da página, existem outras gradações dessa superfície que ora se apresenta sombreada, ora ressalta suas dobras e produz

ondulações. Nem mesmo a página virtual oferece um espaço totalmente límpido quanto parece.

Em “distâncias” percorreremos os traços e trajetos que a superfície da página nos oferece, seguiremos as orientações e deslocamentos possíveis em seu território que ora se sobrepõem ora escapam às linhas que compõe o seu vasto tecido. Distancias abismais, azuladas, cartográficas e têxteis são parte deste percurso emaranhado que trafega simultaneamente ao discurso linear do texto.

Já em “desníveis” vamos nos demorar sobre os obstáculos que se impõe sobre a página e provocam desvios. Interferências, marcas, rasgos, poeiras e pontuações que produzem ritmo, pausa, contemplação e espera, propiciando uma composição única a cada leitura, a cada percurso sobre a página. Ao longo de todo o texto, mas, principalmente em “desníveis”, o princípio da distração é o condutor da nossa percepção. Se no caminhar a gravidade nos lembra constantemente da nossa instabilidade⁸, aqui, legamos a incerteza, o vacilo do corpo ao percurso do olhar. Após a leitura de cada um dos cadernos que compõe este trabalho, propomos o retorno ao verso deste

8 “Sempre temos conosco um princípio constante de distração e de vertigem que é nosso corpo. (...) A percepção distraída nada contém a mais e nem mesmo nada de outro do que a percepção atenta.” MERLEAU-PONTY. 1999, p. 55).

mesmo caderno para concluir nosso percurso sobre a página.

Ao longo de toda essa pesquisa outra questão é fundamental de ser pontuada. A relação aqui estabelecida entre este texto e minha produção artística, entre discurso e obra, é tecida por um mesmo fio. A escolha das tipologias adotadas nos cadernos superfície, distâncias e desníveis, que resultam na divisão dos tópicos em cada um deles, foi determinada pelos elementos visuais que estruturam minhas obras. Deste modo, meu trabalho artístico é o ponto de partida e de chegada do percurso sobre a página. Os objetos dessa pesquisa são também elementos plásticos, matéria artística do meu trabalho e vice-versa. Essa percepção tornou-se cada vez mais evidente ao longo do processo de escrita e de produção das obras mais recentes.⁹ Apresento, portanto, a seguir, alguns

9 A exposição “Pela superfície da página...” que participei em 2014 e as trocas com o curador Júlio Martins foram bastante importantes para perceber a página como o elemento principal do meu trabalho. A obra “Sobre Horizontes”, montada pela primeira vez nesta mostra, bem como suas sucessivas montagens em 2016, acompanharam o processo de desenvolvimento desta pesquisa. Também no ano de 2016 formei o grupo Espaços da Escrita junto a outros 6 artistas de Brasília, com o objetivo de ampliar as discussões e experimentações tecidas pelas afinidades entre os nossos trabalhos. Além disso, as considerações dos professores Gê Orthof e Rogério Câmara que compuseram minha banca de qualificação foram fundamentais para estreitar as relações entre a produção textual e a artística. Bem como, é claro, a precisão das observações da minha orientadora, Karina Dias, à qual eu também agradeço pelo companheirismo ao longo de todo este percurso. E já que esta nota de rodapé

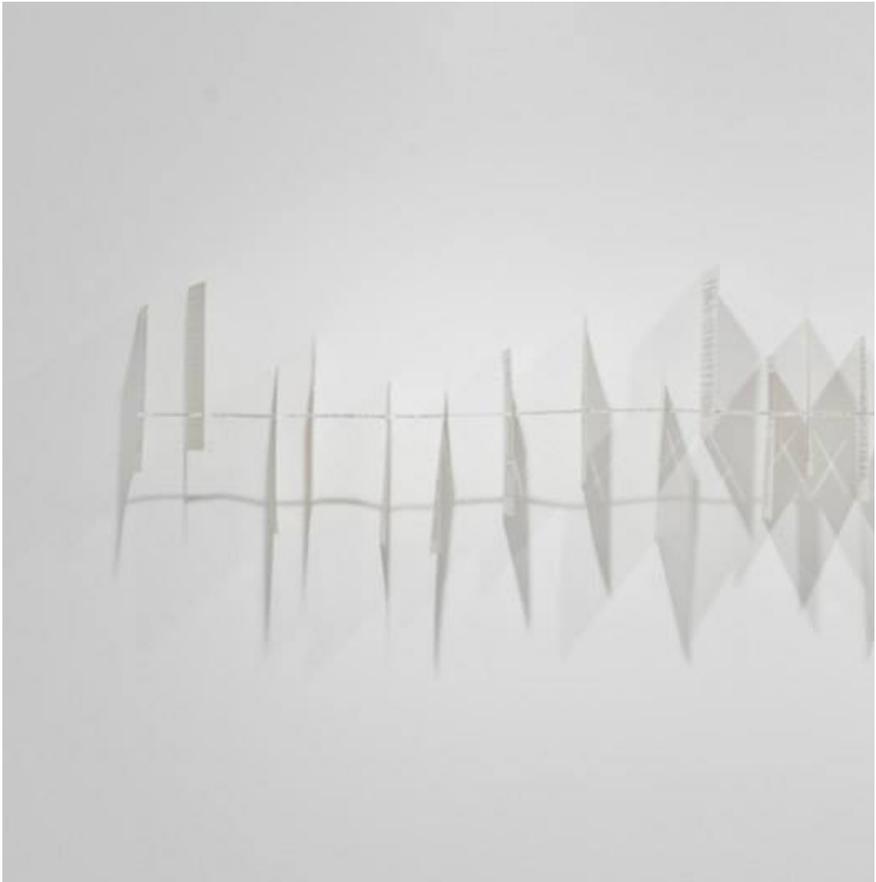
registros de trabalhos produzidos desde um pouco antes desta pesquisa se iniciar, a fim de tecer proximidades e experimentar outros sentidos ao texto.

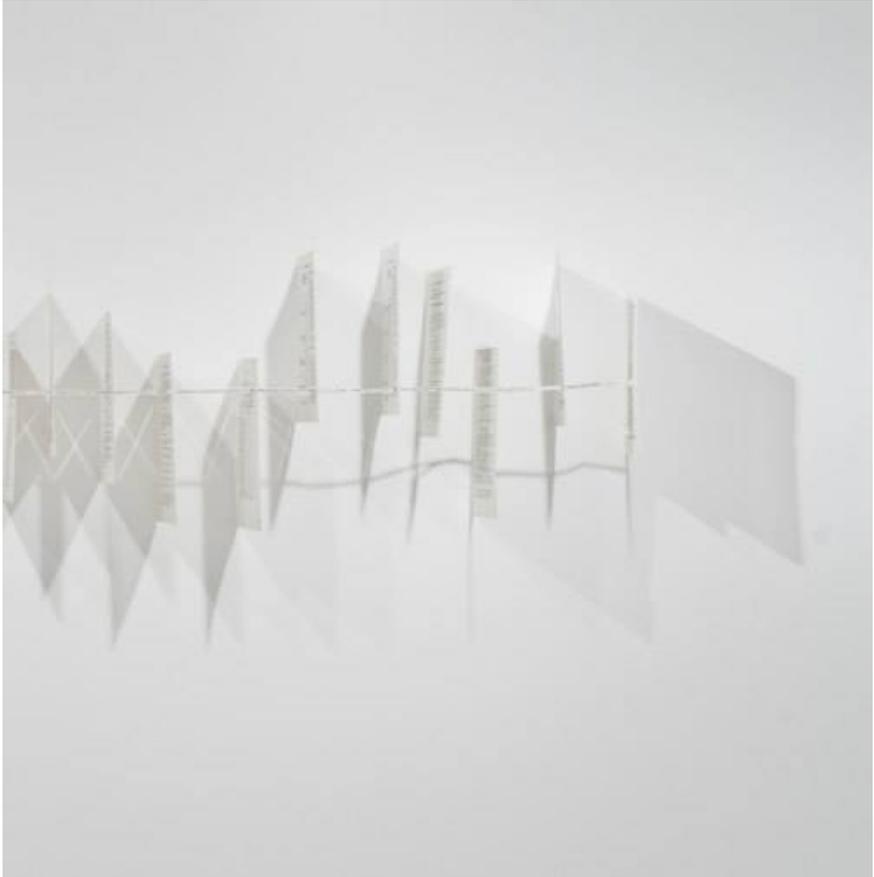
tornou-se tão necessária, aproveito para incluir nela o agradecimento pela grande parceria com Dalton Camargos ao longo dos últimos anos e por todo o conforto e carinho da vida compartilhada com Thomas Aguiar.



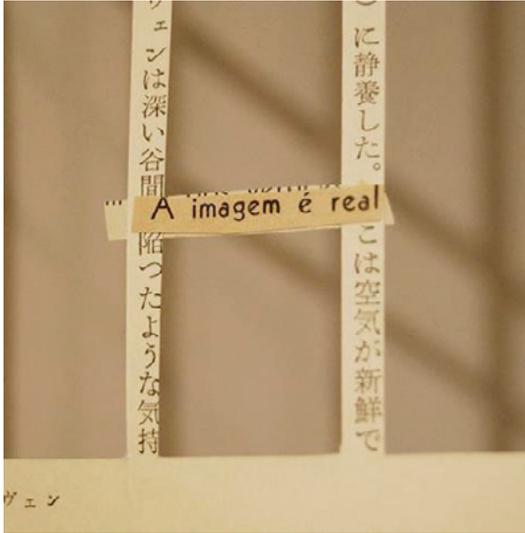


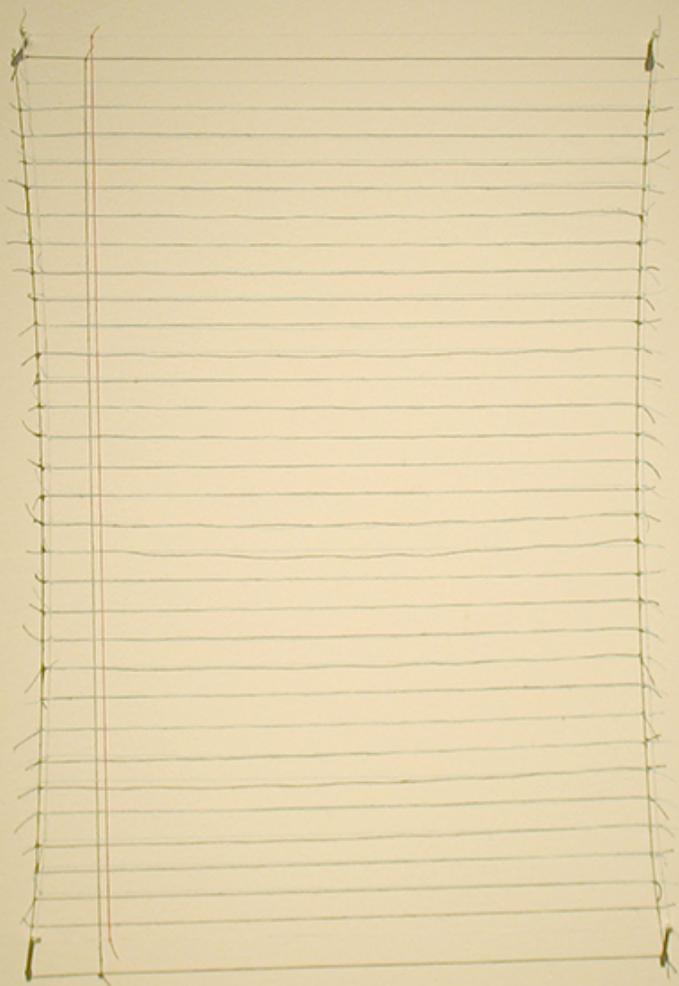
e reaparecer durante 2ª) a intensidade da corrente pode formar-se espontaneamente, como é o caso

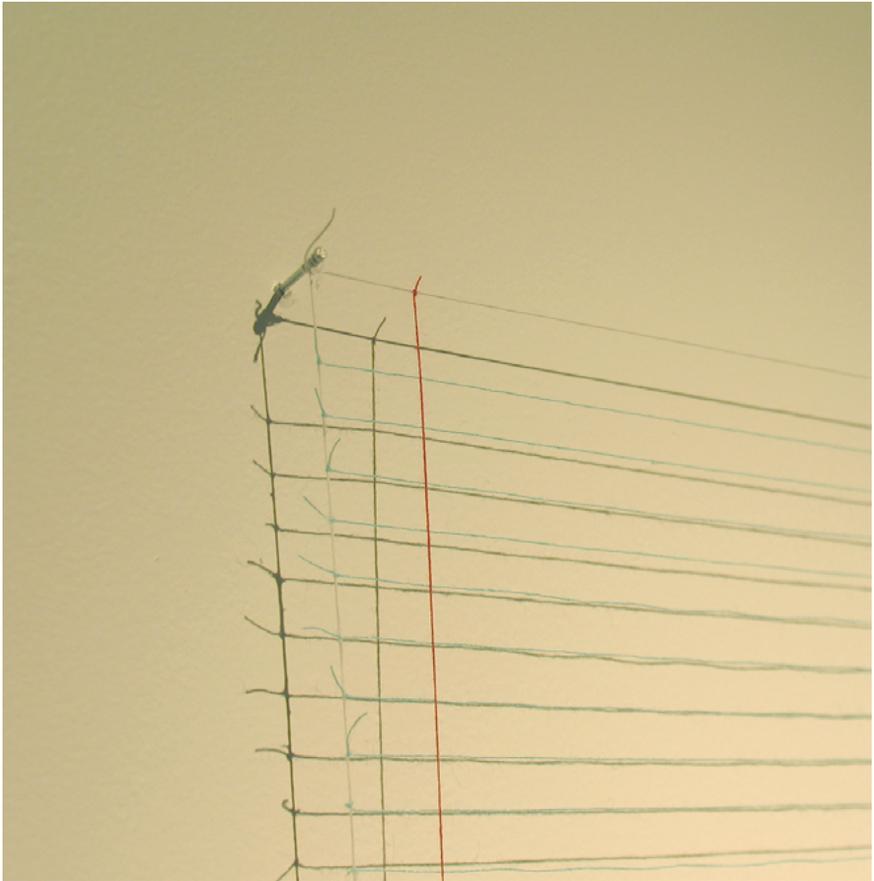


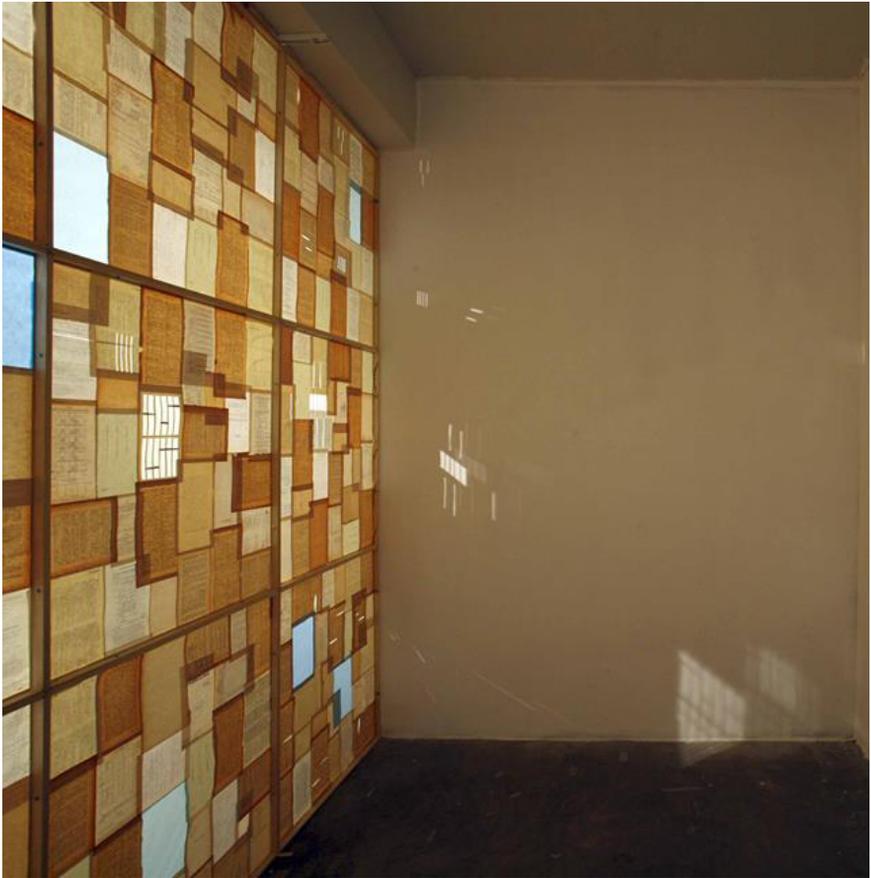














Q

espaços brancos. (Há-os mais altos, para a composição destinada a reproduzir-se pelo galvanoplastico. Gir. do Pórt. O mesmo que quadrar¹).
Quadrador, m. e adj. O que quadra. O que faz quadros.

imposição, fundido em corpo grande e a quadralins. formando colecções.—Tomam o nome de ocos,

Quadratura, f. O mesmo que quadratura.
Quadragenário, m. e adj. O que abrange quarenta

Quadragesima, f. Período de quarenta dias

drum.
Quadratura, f. Limitada por uma curva e um quadrado.
Quadratura, f. Pintura de ornatos de arquite

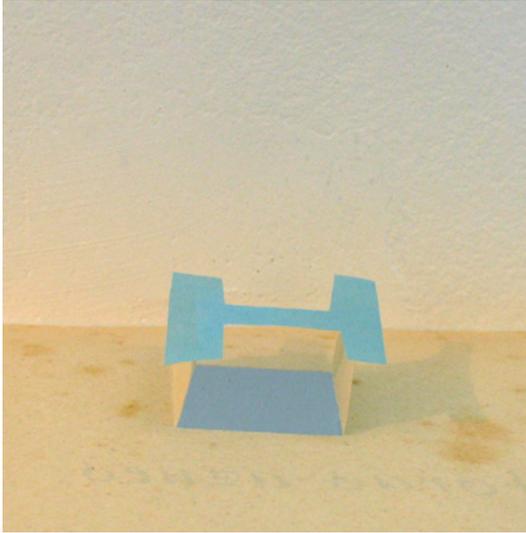
Quadratura, f. Lanço de qualquer edificio ou parede. Ant. Quadralha.

Quadrado, m. e adj. O que se atirava com a besta. (De quadra).
Quadri..., pref., (designativo de quatro

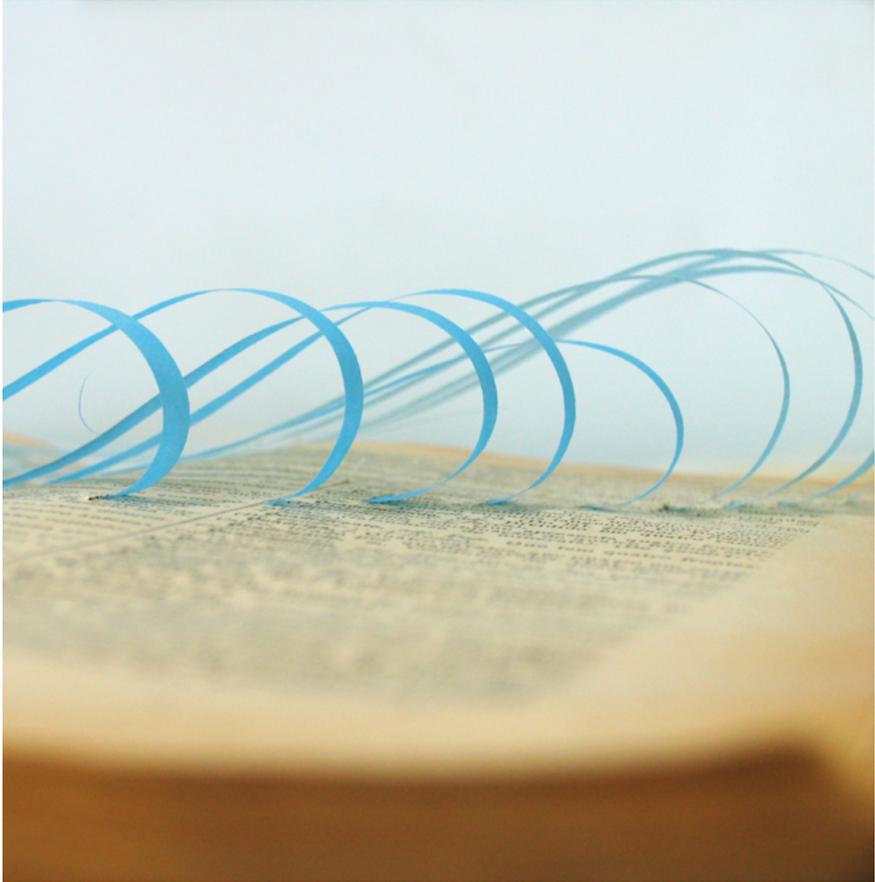
Quadrifido, m. e adj. O que se divide em quatro partes.

Quadrifido, m. e adj. O que se divide em quatro partes.

Quadrifido, m. e adj. O que se divide em quatro partes.









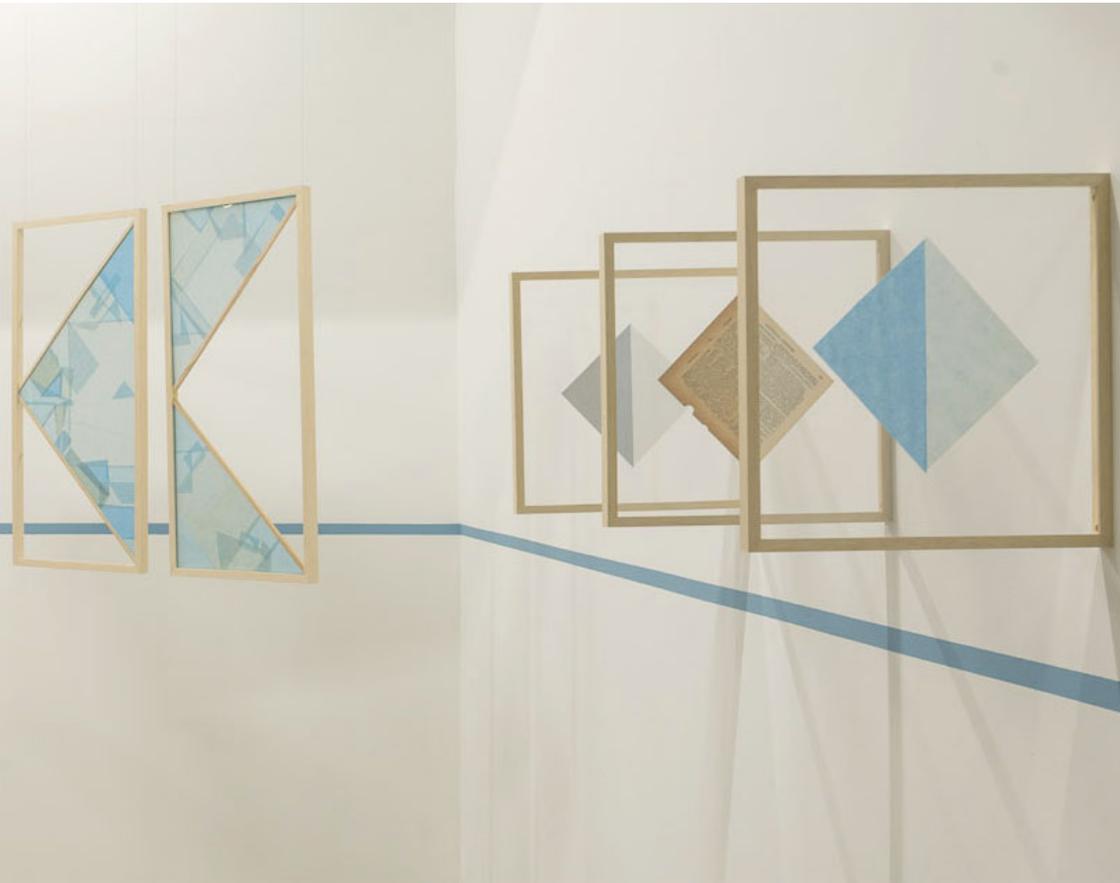
各人各人は利己心で行動している。この利己心の発動するままに自由に行動している場合に、も各人が自分の利益を最もよく知っているとすれば、一人一人の人は最も幸福になるのである。ところが一人一人の人がすべて幸福になれば、社会全体がやはり幸福になるのである。社会の幸福一人一人の幸福の総和である。だからできるだけ自由放任をしなければならぬという結論がでるのである。

しかるにこういう結論をだしてくると、現在の人は無論のこと、当時の人でもすぐに疑問をだしてくる。アダム・スミスはやはり似たような考え方をしたが、しかしアダム・スミスは各人各人自由に放任しておくと、社会的にはそこに衝突が起つてくるという可能性を想像していた。各人を自由に放任しておいて社会的な調和が破れないということについては、アダム・スミスは説に窮したのである。その結果、神の見えざる手が働くことによつて、個人個人の利益が、結局は社会的調和を実現するという説明に遁れたのである。すなわちいわゆる理神論の神観によつて、こ



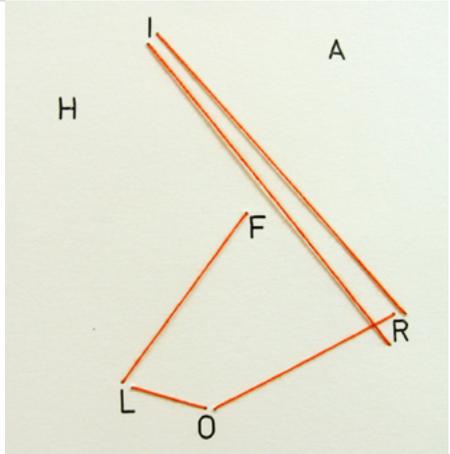
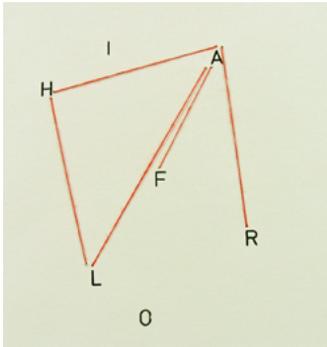


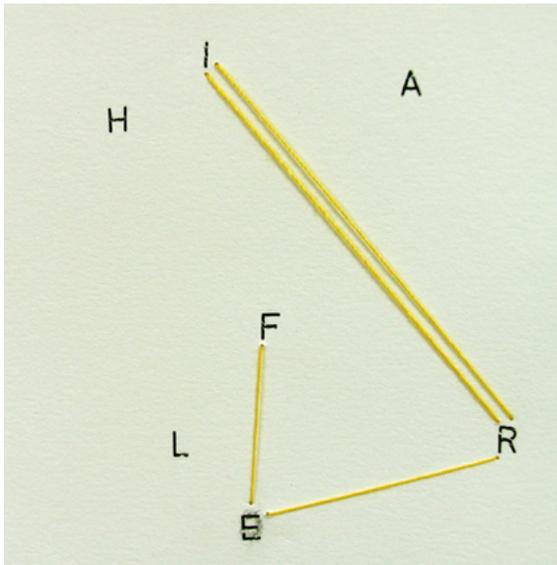
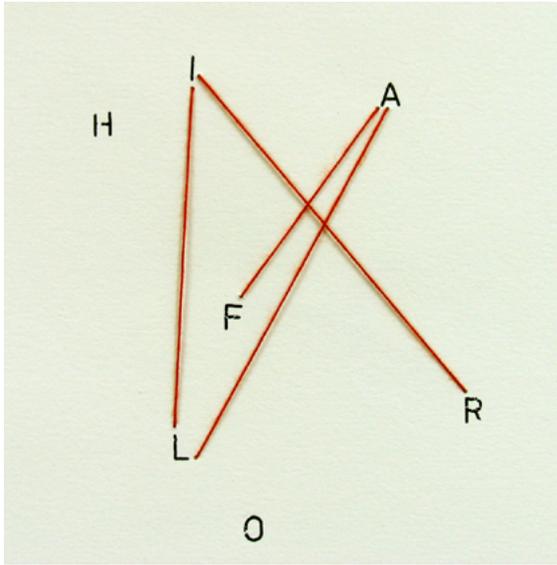




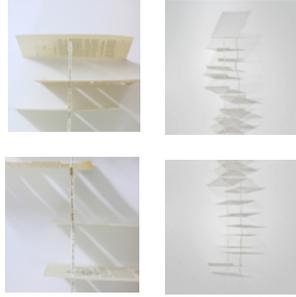




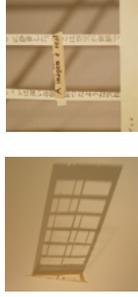




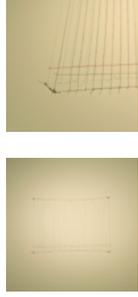
LISTA DE IMAGENS



1. Passagem secreta. Série livros de construção (2011) – 24, 25, 26, 27



2. Prisioneiro. Série livros de construção. (2011) – 28, 29



3. Sobre horizontes. Série livros de construção (2014) – 5, 30, 31

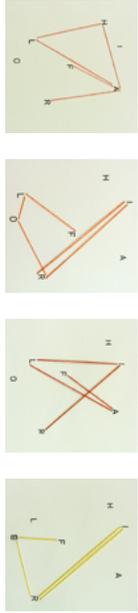


4. O branco abre parênteses sobre a pauta entre o vértice e a margem Série livros de construção (2015). Foto: Dalton Camargos. – 32, 33



16. Uma alternativa certa anula todas as erradas (2015). – 5 (verso)

15. falhar, falir, ferrir/florir – série torto (2018). – 46, 47



14. tectônicas n1 (2018). Foto: João Angelini – 45



13. tectônicas n2 (2018). Foto: João Angelini – 44

5. Quadratriz. Série desmesuras (2015). – 34



6. Palavra estrangeira (2016) – 35



7. Desmesuras (2015) – 36



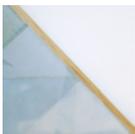
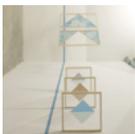
8. Quadratriz. Série desmesuras (2015). – 37



Todas as imagens deste caderno são detalhes de registros de trabalhos da autora e foram retiradas de seu arquivo pessoal.

cargocollective.com/lupaiva

12. vista geral das obras sem título n1 e n2 da série vértice e dobra na exposição A vista, paisagem em contorno. Curadora: Marília Paritz Fumarie, Brasília (2017). – 42, 43



11. sem título n2, série vértice (2017). Foto: João Angellini – 40, 41



9. Dobra (2017) – 38

10. Desmesuras (2015) – 39

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. SP: Martins Fontes, 2003.
- MAK, Bonnie. **How the page matters**. University of Toronto Press, 2011.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol I. RJ: Editora Vozes, 1998.
- ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claud. **Não contem com o fim do livro**. RJ/SP: Record, 2010.
- HUGO, Vitor. This will kill that In. **Notre-Dame de Paris** (livro V, capítulo II), 1831. Disponível em: <societyofamateurgentlemen.wordpress.com/>. Acesso: 11/09/2016.
- INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. Londres / Nova Iorque: Routledge, 2007.
- JEAN, Georges. **A escrita: memória dos homens**. RJ: Objetiva, 2008.
- MARTINS, Julio [org.] **pela superfície das páginas...** Edições Nunc, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. SP: Martins Fontes, 1999.
- MILON, Alain (dir.) ; PERELMAN, Marc (dir.). **Le livre et ses espaces**. [edição online]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2007. Disponível: <<http://books.openedition.org/pupo/453>>. Acesso: 24/04/2018.
- PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Éditions Galilée, 1974.
- SMITHSOM, Robert. **The collect writings**. Ed. Jack Flam. University of California Press, 1996.

WHITE, Keneth. **L'Ermitage des Brumes**: occident, orient e au delà. Dervy; Chemin de la sagesse edition, 2005.

ARTIGOS

COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*, 2011. Disponível em: <www.fabula.org/lht/8/collot.html>. Acesso: 24/04/2018.

SUPERFÍCIE

2018. **Luciana Paiva Pinheiro**

Orientação

Karina e Silva Dias

Projeto gráfico e diagramação

Nahira Salgado

PINHEIRO, Luciana Paiva. DIAS, Karina e Silva [orientadora].

Frente-verso-vasto: por uma topografia da página, caderno 2: superfície.

Brasília: Universidade de Brasília, tese (Doutorado em Arte), 2018.

1. Arte contemporânea; 2 Palavra e Imagem; 3. Página; 4. Topografia; 5. Paisagem.

Universidade de Brasília

FRENTE–VERSO–VASTO

POR UMA TOPOGRAFIA DA PÁGINA

2

SUPERFÍCIE

Luciana Paiva Pinheiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Orientadora: Profa. Dra. Karina e Silva Dias. Banca Examinadora: Profa. Dra. Fernanda Lopes; Prof. Dr. Miguel Gally; Prof. Dr. Geraldo Orthof.

Brasília, 2018

Robert Fludd (1617)

Ilustração presente em *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*. Nas bordas da imagem está escrito: “*Et sic in infinitum*”.

Nenhuma superfície é virgem: tudo já nos chega áspero, descontínuo, desigual, marcado por algum acidente: o grão do papel, as manchas, a trama, o entrelaçado dos traços, os diagramas, as palavras.

ROLAND BARTHES

ÍNDICE

- 10** SUPERFÍCIE
A SUPERFÍCIE DA PÁGINA

- 25** DESÉRTICA
- 35** ONDULADA
- 43** SOMBREADA
- 49** NOTURNA

- 56** LISTA DE IMAGENS
- 57** BIBLIOGRAFIA

A SUPERFÍCIE DA PÁGINA

*Um objeto só se torna visível na medida
em que torna cego o que o cerca.*

ANNE-MARIE CHRISTIN

A página consiste em uma lâmina extremamente fina de papel que dispõe de dois lados, duas superfícies opostas – frente e verso. Dentro de suas variações possíveis, também podemos considerar uma existência virtual para a página, já que ao abrir um documento no computador vemos um simulacro dessa estrutura retangular e branca que representa uma folha de papel projetada na tela do computador, como uma tela dentro da tela, que serve de anteparo para o conteúdo nela inserido. Em todo caso, seja como um objeto extremamente sintético, seja como seu simulacro de uma só face, a definição de página quase se confunde com a de sua própria superfície.

Assim como a página, todos os objetos possuem uma superfície, mas as superfícies não são apenas o invólucro das coisas, elas também tem a capacidade de apresentar fenômenos, expô-los ao longo de sua extensão.

Uma superfície é portanto um plano extremamente povoado, um plano de buracos e de luz que se consolidam de maneira anônima. E, sob certos aspectos – é preciso reconhecer –, um plano como esse nada dá a ver. Mas nada dar a ver não deve ser confundido com o nada ou, pior ainda, com a dissimulação. (...) em uma superfície nada está escondido, mas nem tudo é visível. (MARTIN In ALLIEZ, 2000. P 100)

Para perceber um objeto é necessário, portanto, que percebamos sua superfície. Ela é o anteparo da nossa visão que oferece os “incontáveis encontros da luz com as coisas” (RILKE, 2003. P.23) como escreve o poeta Raine Maria Rilke ao perceber que mesmo o sentimento mais profundo da obra de Auguste Rodin são variações de uma mesma superfície que o artista manipulou.¹ Entretanto, não é exatamente para a superfície que olhamos quando vemos qualquer uma de suas esculturas. Estamos cercados dessas armadilhas da visão e da representação, onde a superfície praticamente se camufla para que a própria coisa apareça.

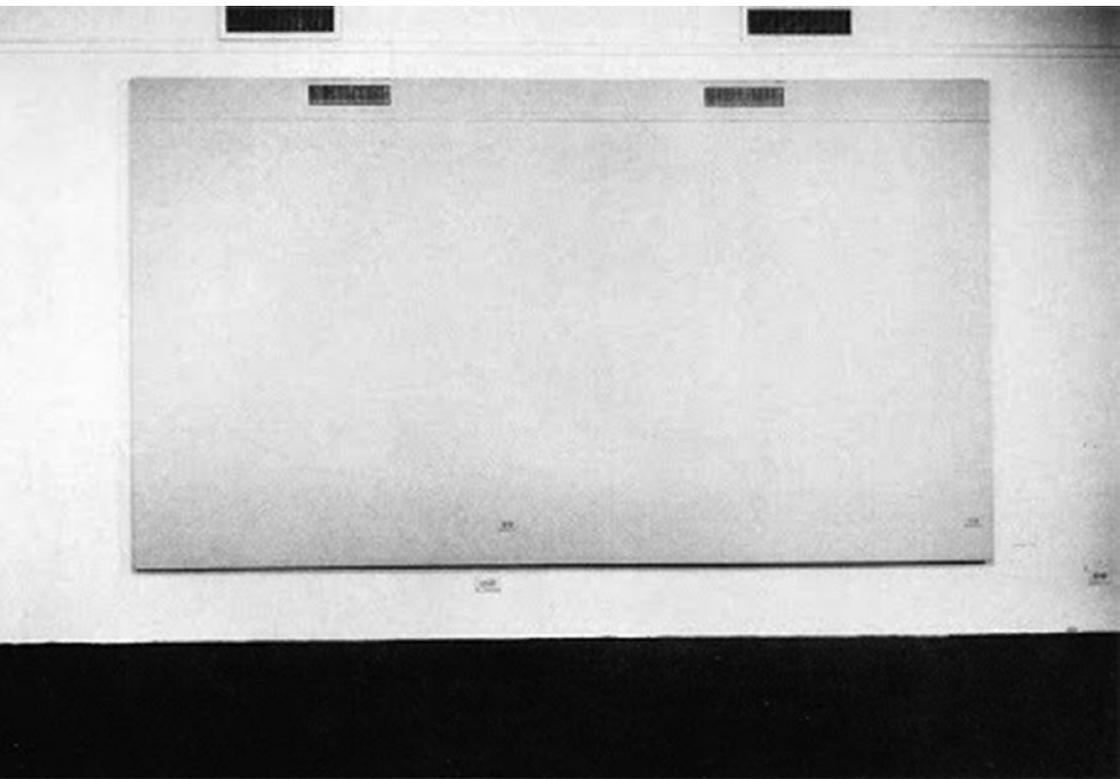
A superfície da página, por sua vez, oferece sua extensão para um texto, uma imagem impressa. Ela assume a função de um campo perceptivo que se invisibiliza para que outra coisa apareça já que: “Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção.” (MERLEAU-PONTY, 1999.

¹ “Porque toda a felicidade que algum dia fez fremir corações, toda grandeza que quase nos destrói quando nela pensamos, cada um dos grandes pensamentos que produziram transformações, houve um momento em que nada mais eram do que o arregaçar de lábios, o erguer de sobrancelhas, partes sombreadas em testas. E esse traço ao redor da boca, esta linha sobre as pálpebras, esta escuridão em um rosto, talvez tudo isso já existisse antes, exatamente dessa maneira: sob a forma de um desenho em um animal, de fenda em uma rocha, de cavidade em uma fruta...(…) Existe apenas uma única superfície que se move e modifica de infinitas maneiras.” (RILKE 2003. P. 86-7)

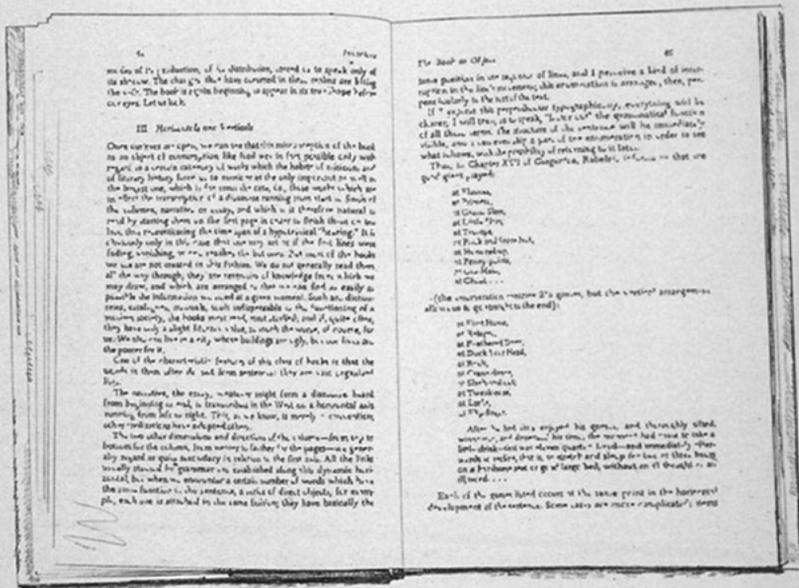
P. 24). Porém, na maioria das vezes, perceber a superfície da página e perceber o conteúdo nela inserido são duas formas distintas que o olhar direciona à página. Sendo a página uma invenção que serve ao conteúdo, nada mais natural do que percebê-lo primeiro e compreender o campo que o envolve como mero anteparo.

Jacques Derrida faz uma distinção entre a superfície de uma obra de arte única que se deposita sobre o anteparo e o próprio anteparo ou suporte que se situaria debaixo, estaria oculto sob a obra ao mesmo tempo em que é o próprio corpo da obra. Estes “debaixos” (*les dessous*) da obra guardam semelhanças com o termo *subjétil* resgatado da língua francesa² e que na própria terminologia revela a capacidade de se “oferecer recusando, exibir ocultando” (DERRIDA. 1998, P. 283).

2 “(...) vocábulo um pouco estranho que Artaud mais ou menos ressuscitou, reativou, fez sair dos debaixo da memória da língua, onde ele dormia como uma múmia, para designar o suporte, a substância da tela, de madeira ou de papel que vem por baixo, e parece ocultar-se sob a obra, subtraindo-se assim ao olhar ou à atenção que se voltam mais espontaneamente para a superfície do que para o suporte.” (DERRIDA 1998, P. 286)



William
Anastasi.
Parede Oeste,
1967.



Allen
Ruppersberg,
*Sem título (The
Book as Object)*,
1976.
Lápis sobre
papel,
54 x 69 cm

papel sobre papel e parede sobre parede, em ambos trabalhos o suporte é camuflado/revelado por sua própria representação.

Assim que se fala de debaixo, assim que há visível e invisível, mas também assim que se anuncia essa topografia entre superficial e profundo, alto e baixo, superior e inferior, bem, há hierarquia e, portanto, lei: da promessa, do interdito ou da ameaça, da recompensa ou da sanção. O debaixo, na hierarquia de uma topologia, pode ser o inferior, mas pode também ter o valor superior da fundação ou do fundamento, logo da justificação, como quando se está fundamentado ao fazer, pensar ou dizer alguma coisa. (Ibid. P. 284)

É surpreendente que essa hierarquia se mantenha mesmo no espaço da página, capaz de se oferecer como anteparo e ainda assim conservar sua espessura, sua planura, sua superfície aparente ao mesmo tempo em que se oculta para que a imagem seja revelada. Se pensarmos na tela da pintura, por exemplo, que pode ser coberta por uma grossa camada de tinta até tornar-se quase escultórica, percebemos como é sutil o “debaixo” da página em relação a outros suportes.

Para Anne-Marie Christin a associação entre o anteparo e a cor branca, convencionalmente utilizada para a página³, é fundamental para o estabelecimento dessa arquitetura que

³ Mesmo quando esta não é exatamente branca utilizamos a expressão “uma folha em branco” para nos referirmos a uma página qualquer, sugerir um começo ou um vazio.

suporta o pensamento. Segundo a autora, o branco assume na nossa sociedade a acepção de lugar, superfície ou tela (*écrán*) a ser preenchida, fazendo com que não seja percebida como uma cor propriamente. (CHRISTIN, 2000.). Sua hipótese é de que nossa recusa em compreender o branco apenas como uma cor está associada ao desenvolvimento da nossa forma de escrita que implica em um modo de percepção atribuído aos suportes que amparam nossas formas de representação. Neste sentido, o uso atribuído à superfície branca nas sociedades que se desenvolveram em direção a estruturação do alfabeto difere daquele encontrado nas sociedades de escrita ideogramática.

Ao investigar essa relação com o suporte, a autora encontra uma oposição fundamental entre a representação pictórica tradicional para as “civilizações do alfabeto” e para a sociedade chinesa. Se uma adota a figuração como principal modelo de representação do mundo, a outra encontra na contemplação paisagística um modelo pictórico indissociável de seu modelo de escrita. Esta última está expressa nos conselhos do pintor de paisagens Chen Koua do séc. XII apresentados por Christin:

Você deveria inicialmente procurar uma parede em ruína, e estender cuidadosamente sobre essa parede uma peça de seda branca. Então apoie-se sobre essa parede em ruína, e dia e noite a contemple. Quando a tiver olhado por bastante tempo através da seda, verá sobre a parede arruinada saliências e trechos planos cujo traçado sinuoso formará perfeitamente o desenho de uma paisagem. Guarde bem em seu espírito a imagem percebida por seus olhos, e então as saliências formarão as montanhas, os fundos formarão as águas, os vazios formarão os vales e as falhas os cursos d'água. As partes claras constituirão os primeiros planos e as partes escuras os planos afastados. Graças à faculdade que o espírito tem de apreender as coisas e à ideia de as instaurar, você acreditará ver ali personagens e animais, arbustos e árvores, criaturas que voam e se movem, indo e vindo. Quando [esse espetáculo] se impuser a seu olhar, você governará seu pincel ao sabor de seu pensamento. Então no silêncio da contemplação, em estado de comunhão espiritual, a paisagem lhes aparecerá em sua verdade espontânea, como que trabalhada pela Natureza, sem nada que lembre uma obra humana. Eis o que chamamos uma pintura viva.

(KOUA In CHRISTIN, 2008. P 126-7)

Portanto, se o suporte é o que possibilita a ruptura com o mundo para uma “descoberta sensorial das coisas” (P. 338), a relação com o mesmo pode ser tanto de apagamento como de contemplação. Se por um lado a imagem pictórica de Chen Koua surge de uma visão paciente e acurada que se demora sobre o suporte, deixando-o submergir e fazendo com que os mínimos detalhes tornem-se protagonistas deste espaço; por outro lado, a ideia de que o suporte em branco representa um território neutro e utópico onde desde cedo aprende-se a “executar um querer próprio” (CERTEAU, 1998. P. 225) é recorrente na construção das formas de representação do Ocidente.

Essa escolha pela supressão do espaço ao redor é justamente o que Jean-Marc Poinot apresenta como uma crítica à história da arte moderna que adotou o discurso da autonomia da obra de arte em detrimento da análise de suas formas de aparição. Segundo o autor, a digestão da base pela escultura e da moldura pela pintura são fatores compreendidos e analisados por teóricos como Rosalind Krauss à parte da história das modificações que ocorreram no espaço expositivo e das formas de dispor as obras.

Um número considerável de obras de arte (as mais exclusi-

vamente idealistas, cf. *readymades* de todo tipo, por exemplo) só ‘existem’ porque o lugar onde são vistas está naturalmente subentendido”. (BUREN Apud POINSOT, 1987. P. 153).

Assim como a página em branco, o “cubo branco”⁴ também entra na lógica do “debaixo”, daquilo que se esconde para revelar. São, portanto, dois modelos ideais de espaço onde pode-se inserir aquilo que desejamos isolar na linha do tempo da nossa memória. Neste sentido, parece bastante coerente que a leveza do papel constituído pelo branco e sua transposição para os museus e demais espaços da arte sejam o lugar por excelência que escolhemos para guardar – ou ocultar – os registros da nossa história⁵.

A superfície branca revela ao mesmo tempo em que se oculta e oferece um limite que cerca nossa atenção. Portanto, para perceber a superfície da página e seus acidentes é necessário, inicialmente, perceber suas estratégias de apagamento.

4 Brian O’doerthy também vai criticar o culto ao espaço branco que conquistou um lugar definitivo na arte contemporânea a ponto do espaço expositivo ser considerado como um lugar naturalmente esvaziado, um receptáculo ideal, o qual O’doerthy nomeia de “cubo branco”. (O’DOERTHY, 2002. P.102).

5 “Seja qual for nossa insistência em fazer o passado falar, nunca poderemos encontrar em nossas bibliotecas, nossos museus ou nossas cinematecas senão as obras que o tempo não fez, ou não pode fazer, desaparecer. Mais que nunca, compreendemos que a cultura é muito precisamente o que resta quando tudo foi esquecido.” (ECO; CARRIERE 2010. P. 11)

O poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (1897) de Stéphane Mallarmé é um grande marco dessa reativação do branco ou vazio da página, o que Christin nomeia de um “pensamento do fundo” (2009. P.32). Os grandes intervalos que evidenciam o espaço da página entre os versos produzem ritmo e configuram um desenho novo ao texto. De certo modo, o poema resgata o mesmo “efeito-paisagem” (COLLOT. 2013. P.55) da escrita ideogramática, porém aqui, este efeito é alcançado por aprofundar a dimensão visível do espaço da página.

Ao deixar o branco submergir e abandonar uma posição implícita no texto, os caracteres negros tornaram-se móveis sobre o deserto branco da página, dispostos de modo a possibilitar direcionamentos diversos para a leitura. No “poema-constelação” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2002) de Mallarmé a leitura persegue o movimento dos astros, movimento que, segundo o próprio poeta, é dado pela potência do espaçamento.

La volonté d'innovation qui est à l'origine du Coup de Dés n'était pas de changer la langue, mais d'exploiter autrement l'espace occupé jusque-là en son seul 'milieu' par les poèmes: 'Je ne transgresse cette mesure, seulement la dispense', dit Mallarmé. Telle est l'unique 'nouveauté' qu'il revendique: 'un espacement de la

C'ÉTAIT
ion stellaire

CE SERAIT
pire

non

davantage ni mieux

indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rhythmique suspens du sinistre

éternel

aux écumes originelles

nagüres d'oü sursauta son délire jusqu'à une cime

fétrie

par la neutralité identique du gouffre

Stéphane
Mallarmé. "Un
coup de dés
jamais n'abolira
le hasard", 1897.

lecture. 'Les blancs', en effet, insiste-t-il, assument l'importance, frappent d'abord.⁶ (CHRISTIN, 2009. P. 215)

Um espaçamento que teria sido apenas revelado, tendo em vista que cada palavra já é intercalada por “um intervalo imperceptível, uma exígua faixa de terra” (MALDONATO, 2004. P 31) que evita o embaralhamento e assegura o sentido. Porém, repensar a forma de organização do espaço, bem como a introdução de outros recursos tipográficos, possibilitou que o sentido do poema não fosse determinado apenas pela linearidade corrente da escrita, e sim pelas possibilidades combinatórias que surgem na leitura. Como afirmou Roland Barthes, a tarefa poética de Mallarmé foi fundamental ao “suprimir o autor em proveito da escrita” para restituir o lugar do leitor. (BARTHES, 2004). Sua tarefa foi a de evidenciar a página como lugar e o leitor como produtor de sentido demarcando uma topologia própria e transformando a página em um espaço constelar que guia múltiplos percursos.

A ruptura com a tarefa utilitária da leitura em Mallar-

⁶ “O desejo de inovação, que está na origem de 'Um lance de dados' não era para alterar a língua, mas para explorar de outro modo o espaço ocupado anteriormente pelos poemas em seu único 'meio': 'Eu não transgribo esta medida, só a dispenso', disse Mallarmé. Essa é a única 'novidade' que ele reivindica: 'um espaçamento da leitura'. 'os brancos' com efeito, ele insiste, assumem grande importância, tocam primeiro.” (tradução livre)

mé produz fendas no texto que revelam a arquitetura da página já que o espaçamento impõe o branco e “Na brancura, há portanto sempre algo de aberto que convida o olho a atravessar o abismo (...)” (MARTIN In ALLIEZ. 2000, P. 102). Ao olhar estas fendas mais de perto, a proximidade apresenta os ruídos na arquitetura transparente da página, sua neutralidade é rompida. Mas o que aparece na superfície desvelada?

Os próximos tópicos dedicam-se a perceber as intempéries que atuam sobre a superfície da página e que produzem os “buracos na arquitetura” (BUREN, 1976. P. 95) do branco planejado. Percorreremos as nuances do espaço desértico da página, este espaço de intensidades onde desde o mínimo granulado do papel até a máxima extensão do pensamento se encontram. É neste deserto vasto em um território mínimo que nos deparamos com o movimento das páginas, a ondulação que produz deslocamento e demarca o percurso das zonas sombreadas, até alcançarmos a escuridão da noite, onde a materialidade da página atinge toda a sua profundidade. Cada fenômeno é conduzido por propostas artísticas que experimentam o espaço da página, reorientam e restituem seu campo como território visual que produz sentido.

I

DESÉRTICA

*Dizer o deserto é um jeito de buscar
não a ideia mas a matéria (...)*

LUDMILLA ALVES

A página, em seu formato mais usual – uma folha de papel – também pode ser confundida com uma imagem bidimensional, dada a constituição e espessura de seu material e, principalmente, se levarmos em consideração sua função de suporte ou anteparo para o texto ou a imagem.

O desenvolvimento da página e de sua arquitetura ao longo dos séculos sofreu diversas alterações – desde a cuidada organização textual e gráfica feita à mão pelos escribas nos antigos *papyrus* até as inovações da tipografia e do design desenvolvidas para a página impressa que se estendem também ao espaço virtual – com esforço de deixar, a cada mudança, a imagem geral da página mais coesa e coerente, reforçando seu caráter acessível e contribuindo para seu aspecto de planaridade. Tudo se encaixa dentro da unidade da página para compor um sentido de adesão entre seus elementos. A relação tonal entre os caracteres e o fundo, o espaçamento entre as linhas impressas e as palavras, a proporção

das margens, os intervalos entre parágrafos e a organização de imagens são itens de uma construção delicada e contínua que presa, principalmente, por uma legibilidade agradável.⁷ Entretanto, essa harmonia não deve sobressair, ela deve ser esquecida em prol da leitura silenciosa, do mergulho em seu sentido, tendo em vista que o apagamento dos signos e do espaço da escrita é função mesma da própria linguagem que nos “lança ao que ela significa” (MERLEAU-PONTY, 2002. P. 32).

As palavras, ao perderem seu calor, recaem sobre a página como simples signos, e justamente porque nos projetaram tão longe delas, parece-nos incrível que tantos pensamentos tenham vindo delas. (Ibid. P. 33)

A profundidade rasa da superfície da página e de seus elementos cede lugar ao adensamento do sentido, à profundidade conceitual da linguagem, adiando, portanto, o encontro com sua estrutura física. Entretanto, a noção de que a página é um território mínimo, de que ela possui uma fisicalidade e tridimensionalidade específicas, está na própria etimologia distante da palavra que a impregna de uma ação demarcada,

7 Sobre as modificações no espaço da página impressa, ver o ensaio “*Le livre entre noir et blanc: l’espace de la page imprimée*”. (BESSARD-BANQUY in MILON; PERELMAN, 2007)

a serviço de um labor próximo ao do cultivo e da demarcação:

(...) et la page n'est pas étrangère à la terre cultivée, striée, à l'espace géographique régi par une orientation et une organisation faisant sens. L'étymologie, qui n'intervient pas ici pour prouver quoi que ce soit, peut cependant introduire une question qui découle de celle des limites, à savoir la propriété. D'une origine terrestre, le terme "page" est à considérer à trois reprises. Pagina, la page renvoie à la treille étagée, aux rangées de pieds de vigne fichés en terre. Pagus, elle se fait bourg, espace humanisé en bordure de sillons, de champs cultivés. Pango, elle "fiche en terre", "plante" et "met des bornes"⁸. LELIÈVRE In MILLON; PERELMAN, 2007. P.4)

A página apresenta, portanto, uma localidade, constitui um território, mas este é esquadrinhado e cultivado para o texto. E é justamente esta demarcação insistente, esta elaboração de medidas e limites que atribui à página a qualidade de

⁸ "(...) e a página não é estranha à terra cultivada, estriada, ao espaço geográfico regido pela orientação e uma organização que faça sentido. A etimologia, que não está envolvida aqui para provar nada, no entanto, pode introduzir uma pergunta que surge à partir das limitações, isto é, a propriedade. De uma origem terrestre, o termo "página" pode ser considerado de três formas. Pagina, a página se refere ao degrau de treliça, aos alinhamentos dos pés de vinhas cravados no chão. Pagus, ela torna-se vila, espaço humanizado na beira dos sulcos, dos campos cultivados. Pango, ela se 'crava no chão', 'planta' e 'marca limites'" (tradução livre)

um campo uniforme, um espaço homogêneo para receber qualquer conteúdo.

Ao apresentar a relação entre espaço liso e estriado, Gilles Deleuze e Félix Guatarri colocam que a homogeneidade é justamente “o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções.” (DELEUZE;GUATARRI, 1997 P. 164). Se, a princípio, a noção de “liso” nos parece mais próxima da homogeneidade, para os autores é justamente o contrário. O espaço liso é percebido mais por acontecimentos e intensidades⁹ do que por medidas e propriedades, características associadas ao espaço estriado. Porém, o que nos interessa nessas definições bastante abstratas das qualidades de espaços apresentadas pelos autores não é compará-las ao campo da página para encontrar aquela que nos parece a mais adequada. Nos interessa pensar na possibilidade de transmutação destes espaços, já que os próprios autores admitem que a diferença fundamental entre os dois se deve mais às formas de habitá-los, de praticá-los, do que às suas qualidades específicas.

É possível, portanto, desenhar outros percursos no território já demarcado da página, assim como “pode-se habitar” 9 “(...) o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo.” (Ibid. P. 163)

de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades.” (Ibid. P.166). Neste sentido, a construção de cada espaço está diretamente atrelada às percepções e relações estabelecidas por aqueles que o percorrem.

A videoinstalação “Apagamento” de Luciana Ferreira parte dessa compreensão do território da página como um espaço de encontro entre múltiplas direções, onde o embate, a fricção, a ruptura com o texto impresso que fixa sobre a superfície um sentido e direção únicos é confrontado com o vai e vem ruidoso da ação de apagar. O espaço confortável da leitura converte-se em local de resistência e insistência da artista que fere a superfície e produz um rastro próprio. Os registros apresentados – vídeo e livro aberto com os resíduos produzidos pela fricção da borracha sobre as páginas – não interferem apenas no sentido, mas produzem uma outra paisagem para o texto composta por grandes áreas de resíduos de borracha, ondulações, marcas e rasgos no papel. O texto arruinado compõe agora um espaço sem direção específica onde uma outra paisagem para a leitura se revela. A escrita que se transforma em poeira produz um espaço de fuga para a leitura ao propor um desvio do esquadrinhamento do texto e um encontro com a superfície da página.



Luciana
Ferreira
Apagamento,
2014-15
detalhe da
videoinstalação
vídeo (43'16")
tablet, mesa
de apoio, livro
e restos de
borracha



Milton
Marques,
O esquecimen-
to é destruir,
não construir,
2011
Lata de bis-
coito, circuito
elétrico e areia
12 x 18,7 cm

Cesser de lire, ce n'est pas uniquement interrompre la lecture, c'est davantage cesser de réduire l'acte de lire à la seule part de lisibilité du texte, qui n'est pas seul à investir la page. (LELIÈVRE In MILON; PERELMAN. 2007. P. 17.)¹⁰

É também a partir de um movimento repetitivo de apagamento, realizado por uma pequena maquineta, que o artista Milton Marques conjuga alguns dos paradoxos que envolvem leitura e escrita, texto e imagem, memória e esquecimento. Em “O esquecimento é destruir, não construir” uma lata de biscoito repleta de areia converte-se em superfície para o texto gravado e, quase simultaneamente, apagado. Neste movimento cíclico e perpétuo da escrita, a superfície que possibilita a inscrição é a mesma que a desfaz. Ao substituir a linearidade do texto pelo movimento cíclico, o artista consegue colapsar a estrutura lógica e narrativa da escrita e de sua função organizadora e mantenedora da memória. Assim como em “O livro de areia” de Jorge Luis Borges, que “não tem princípio ou fim” (2009, P.102), o desejo de que a escrita torne-se um espaço infinito, que abarque tudo aquilo que a memória individual não pode suportar, só pode se concreti-

¹⁰ “Parar de ler não é apenas interromper a leitura, mas é, mais que isso, parar de reduzir o ato de ler somente à parte legível do texto, que não é o único a engajar na página”. (tradução livre)

zar por um instante, sua utopia é também seu fracasso.

Em ambas as propostas o apagamento da linearidade construída do texto revela a materialidade da superfície da página, seu “debaixo”. Somos colocados sobre o território, de volta à aridez do campo ainda não cultivado da página, porém, não mais a aridez da página em branco que simboliza o gesto utópico do começo. Trata-se de construir outros desenhos possíveis a partir das marcas, dos rastros e restos já conhecidos e fazer da ruína, maquete. (MERLEAU-PONTY, 2002. P. 56). Enfrentar a superfície da página e encontrar a vastidão que este espaço contraiu dentro de seus limites ao longo dos tempos é perceber as intensidades que nela operam mais que a direção ou o sentido da escrita.

A resistência ao texto pelo apagamento inverte, portanto, a relação com a arquitetura construída da página. Ideias convertem-se em matéria plástica. A página revela seu caráter tátil, sua expressividade física e sonora. Não aparenta mais uma unidade que de tão compacta e lógica passa despercebida, mas torna-se um espaço tão maleável a ponto de desdobrar-se.

II

ONDULADA

*Suspended in the liquidity of words,
reading also sets us in motion.*

ANN HAMILTON ¹¹

Sobre o território da página experimentamos as intensidades sem sair do lugar¹². Ou melhor, a página possibilita uma relação ambígua com o lugar e uma forma específica de experimentá-lo. Com os olhos repousados sobre sua superfície, estamos sempre fora. O corpo imóvel é embalado pelo som do virar de páginas e a leve brisa no rosto que seu farfalhar produz. A escala é adaptada para as mãos, mesmo um conjunto de muitas páginas encadernadas é ainda suficientemente leve para que a leitura repouse sobre o colo. Deste modo, a página estabelece uma relação com o lugar que não é totalmente estática, seu espaço reverbera para fora e retorna, pendula, embala e neste vai e vem nos convida a estabelecer uma relação de intimidade.

¹¹ “Suspensa na liquidez das palavras, a leitura também nos coloca em movimento.” (tradução livre)

¹² “Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que elas se desenvolvam também em extensão. (...) o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento — nem algo que estaria unicamente no espírito — mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, ser no espaço. (DELEUZE; GUATARRI. 1997, P:166)

*As a child, I could spend hours pressed against the warmth of my grandmother's body listening to her read, the rustling of her hand turning the page, watching the birds and the weather outside, transported by the intimacy of a shared side by side*¹³.
(HAMILTON, 2012)

É justamente este espaço de compartilhamento da leitura que repousa sobre as páginas duplas do livro aberto que a artista Ann Hamilton leva para sua instalação “*The event of a thread*” (2011-12) onde o que está em jogo não é exatamente a escrita e os significados por ela produzidos, mas as relações e sensações físicas criadas a partir do seu espaço. Em sua montagem no *Park Avenue Armory* em Nova Iorque, um grande tecido branco flamejava ao centro do galpão, seu movimento era produzido por fios conectados a vários balanços ativados pelo público. Dentre outros elementos que compunham a instalação, o som de cartas sendo escritas junto e leituras em voz alta era amplificado no espaço, compondo ritmicamente o balançar junto ao movimento pendular dos corpos. Os registros dessa instalação por si só já são suficientes para nos

¹³ “Quando criança, eu poderia passar horas pressionada contra o calor do corpo da minha avó, ouvindo sua leitura, o sussurro de sua mão virando a página, observando os pássaros e o tempo lá fora, transportados pela intimidade de um compartilhamento lado a lado” (tradução livre)





Ann Hamilton,
*The event of a
thread*, 2011-12

Vista frontal e aérea do tecido que compõe a instalação. Na primeira imagem vemos o movimento produzido pelos balanços e, na segunda, as pessoas deitadas observando de outro ângulo as ondulações.

fazer recordar as sensações que o balançar produz, uma brincadeira tão banal e corriqueira na infância é uma aventura fenomenológica tão forte que ao fechar os olhos é possível sentir o mesmo frio na barriga, o mesmo bem-estar gerado pela cadência do vai e volta. No vídeo produzido pela Art21 sobre a exposição¹⁴, a artista também comenta sua surpresa ao perceber que as pessoas deitaram no chão embaixo do tecido para observá-lo balançando e assim permaneciam durante um longo tempo.

Os fios que movimentam o grande tecido branco da instalação de Ann Hamilton nos lembram que para percorrer a superfície da página é necessário, portanto, seguir um percurso linear.¹⁵ Horizontalidade ou verticalidade contínuas da escrita impressa, o vai e vem do apagamento, o fio de uma trama, todos estes trajetos implicam inevitavelmente no deslocamento linear. Na instalação, os fios do balanço conduzem o movimento produzindo ondulações que percorrem toda a extensão do tecido. E, neste movimento, linhas se curvam formando uma escrita sinuosa, desenhando dobras sobre toda a superfície, formando uma imagem fluida pro-

14 Vídeo disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1fj4umqXGjM>

15 “(...) as superfícies são configurações do real. Não há como percorrer a vida como se fôssemos superfícies nos lembra Schopenhauer no seu comovente “A arte de ser feliz”. O único percurso é como o da linha. (SOUSA, 2006).

duzida pela ação do vento. A página em movimento ganha volume, torna-se escultórica. Não mais o estático retângulo branco, espaço minimalista que tudo abarca. A página ondulada brinca com sua matéria e desdobra seu próprio espaço.

(...) o labirinto do contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia fluida dissolve-se em grãos, mas é como um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos. (DELEUZE. 1991 P. 17)

A cadência do movimento que produz dobras abre um espaço dentro do espaço. A página, ondulada, dobrada, amassada, sanfonada revela sua tridimensionalidade, ativa seu espaço interno e produz sombras. Não há dúvidas de que a página, por mais imaterial que possa parecer, é um espaço que produz espaços. Uma superfície que guarda mais do que aquilo que oferece à vista.

III

SOMBREADA

*Sombra e brilho:
as imperfeições que nos preservam.*

EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

Um jogo sutil de luz e sombra opera sobre a superfície da página. Diante das páginas duplas do livro aberto sempre incide uma luminosidade diferente sobre cada uma delas, se a da direita é mais visível, a da esquerda permanece sombreada e vice-versa. Durante a leitura, alternando entre uma página e outra, o claro mergulha no escuro arrastando os caracteres negros de um extremo a outro num eclipsar constante do texto. Evidentemente, nosso olhar acompanha a metade mais iluminada, enquanto a outra metade – já lida ou que virá na sequência – permanece ligeiramente ofuscada. E se a tecnologia impõe uma clareza constante à página, a própria visão trata de regular a zona de sombra necessária para se enxergar (afinal, estamos ficando mais míopes a cada dia).

Paradoxalmente, portanto, a sombra possibilita uma visão mais nítida das coisas. A clareza excessiva cega tanto quanto a escuridão (SOUSA, 2006) e o próprio movimento do olhar abarca a experiência do “n[ã]o-visto” ou “*invu*” para constituir a visão:

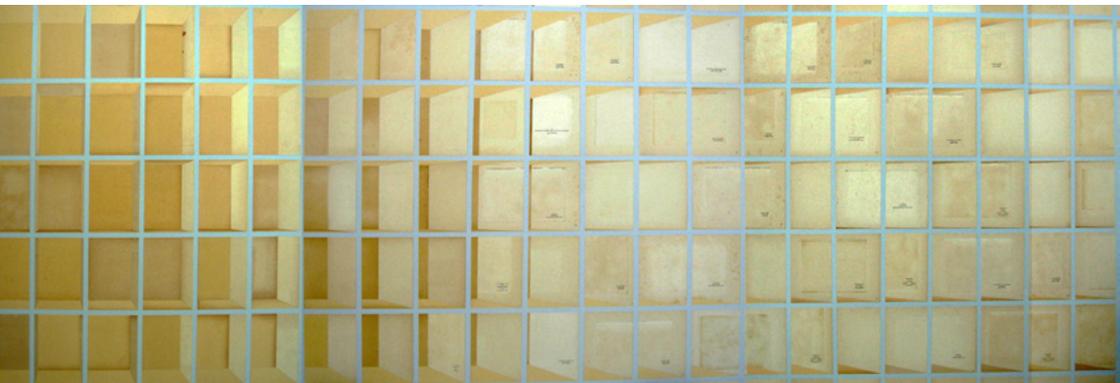
Zona sombreada e indefinida que habita o espaço entre cada porção de coisa vista, entre cada enquadramento feito pelo nosso olhar. O invu, o n[ã]o-visto, se situaria à beira dos limites que constituem a trama do visível, aquela grade caótica e impermanente confeccionada pelo nosso olhar.

(DIAS, 2010. P. 225).

As zonas sombreadas constituem, portanto, um espaço de respiro para que a própria imagem seja formada. Elas resguardam a intimidade das superfícies justamente para permitir a distinção entre elas, caso contrário, todas as superfícies estariam mergulhadas em um mesmo valor tonal. A sombra é um elemento bidimensional, mas é a partir dela que o espaço tridimensional se revela. Mesmo uma fina lâmina de papel pode projetar-se a partir da amplitude de sua sombra muito além de seus próprios limites.

O jogo sutil de luz e sombra que opera sobre a superfície da página também é uma metáfora pertinente tanto para se referir à escrita – seu aspecto ambíguo em relação aos possíveis sentidos que expressa – como ao próprio ato de ler. A leitura é sempre uma “leitura de sombras”¹⁶ que sugere uma

¹⁶ Título de um dos capítulos do livro “História da Leitura” (2004) de Alberto Manguel onde, logo no início, ele menciona duas placas de argila encontradas em Tell Brak na Síria, alguns dos exemplos mais antigos de registros escritos e, pensando



Daniel Senise.
Skira, 2010.
260x450cm



Conjugando as noções de apresentação e representação, as páginas de um livro de arte, coladas sobre uma superfície de cobre, desdobram-se na construção pictórica de um espaço arquitetônico formado por zonas de sombra e brilho.

“privacidade impenetrável”, uma atitude egoísta ou evoca um espaço secreto e sensual. (MANGUEL. 2004, P. 15). É com o olhar do *voyer* que seguramos com a ponta dos dedos as páginas do livro para espiar pela fresta seu conteúdo.

A sombra nos preserva no espaço entre o absolutamente fechado e o nitidamente aberto. E, neste sentido, o espaço da página também pode ser entendido como esta espécie de “*ajanelamento do mundo*” (WAJCMAN Apud DIAS; ORTHOF. 2009). Uma arquitetura que possibilita a articulação entre o espaço interno e o externo e, ao mesmo tempo em que revela um pensamento de fora, guarda sobre o segredo de sua fina espessura as infinitas camadas de pensamento que acompanham cada leitura.

nelas, menciona: “Pelo simples fato de olhar essas placas prolongamos a memória dos primórdios do nosso tempo, preservamos um pensamento muito tempo depois que o pensador parou de pensar” (p. 18). Neste sentido, “o papel dos leitores talvez seja tornar visível (...) aquilo que a escrita sugere em alusões e sombras (p. 24).

IV

NOTURNA

*Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América.*

PAULO LEMINSKI

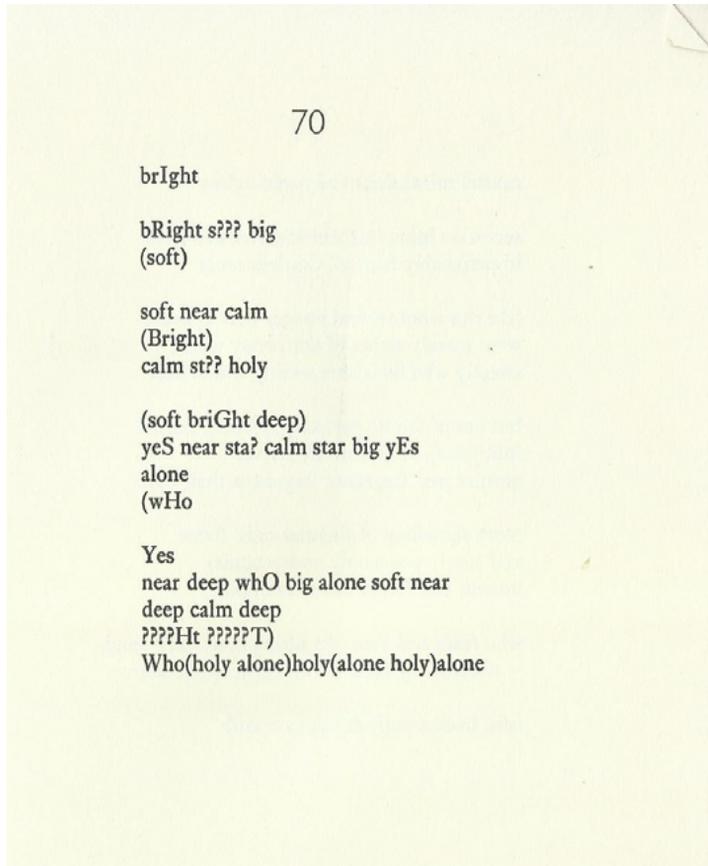
Experimente olhar muito tempo para o corpo de um texto sem lê-lo e, em seguida, fechar subitamente os olhos. A imagem que se forma é a imagem invertida do texto, as linhas negras tornam-se luminosas e o espaço da página anoitece. Se o texto em questão for o poema “Um lance de dados...” de Mallarmé, a página impressa é literalmente o inverso de uma constelação. Ainda que a disposição do poema esteja comprometida com a possibilidade de leituras diversas, os caracteres negros imersos na noite branca da página formam uma unidade, uma imagem que também oferece resistência à leitura. Mais do que a página fechada, guardada dentro do livro, é bem ali, diante dos nossos olhos e sobre a superfície que a página anoitece o texto.

Porém, longe de propor uma relação representativa entre texto e imagem, a sutileza da poesia mallarmaica reside na capacidade de compreensão da espacialidade da página associada ao “método ideogrâmico de compor” (FENELLOSA In CAMPOS. 2000. P. 49):

(...) onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2012. P. 186).

Essa forma de compor que leva em consideração a materialidade e visualidade dos elementos que estruturam o poema será apreendida por outros poetas que, de maneiras distintas, irão propor a mesma relação gestaltiana entre caracteres negros e o fundo da página. No poema 70 de *No Thanks*, e.e. cummings acrescenta ao texto o brilho das estrelas “fazendo uma letra maiúscula movimentar-se dentro das palavras” (p. 185). Quase podemos dizer que, se não fosse possível ler, poderíamos apenas ver ou sentir o poema, já que ele carrega uma duplicidade própria do ato de ler que acende e apaga o sentido das palavras: ora elas dizem, ora piscam. A noite aqui é evocada não apenas como metáfora do texto, mas como experiência da própria linguagem.

Para Maurice Blanchot a escrita faz desaparecer as coisas, escrever é da mesma ordem do fascínio da imagem, é “dispor a linguagem sobre o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem”.



e. e. cummings.
Poema 70 do li-
vro *No Thanks*,
1998.

(BLANCHOT, 2011. P. 26). A página torna-se, portanto, o cenário dessa “escrita do desastre”¹⁷, uma escrita onde o discurso cessa e onde a imagem intervém de forma indireta provocando um desvio, o esquecimento, o silêncio. (ROPARS-WUILLEUMIER In GILL, 1996.). A noção de desastre em Blanchot é uma espécie de fracasso do ato de escrever onde a clareza do branco converte-se em uma falta, uma falha, em sua própria negação e o vazio da página não se oferece mais como superfície para o texto, mas constitui a profundidade mesma do próprio ato de escrever.

Para Blanchot, a vocação da arte é sem par. Mas, acima de tudo, escrever não conduz à verdade do ser. Poder-se-ia dizer que ela leva ao erro do ser – ao ser como lugar de errância, ao inabitável. [...] Em Blanchot, *a obra descobre, uma descoberta que não é verdade*, uma obscuridade [...] (LEVINAS In DIDI-HUBERMAN, 2011. P. 42)

Nuit, nuit blanche - ainsi le désastre, cette nuit à laquelle l'obscurité manque, sans que la lumière l'éclaire.

(BLANCHOT, 1991. P. 8)¹⁸

17 Em *L'Écriture du désastre* (1980) o autor convoca a noção de ‘desastre’ a partir de seu sentido etimológico “distanciamento dos astros – *des-astre*”.

18 “Noite, noite branca – assim é o desastre, essa noite da qual falta a escuridão, sem que a luz a clareie.” (tradução livre)

Neste sentido, olhar o texto pode nos oferecer algo de uma experiência noturna, uma presença ausente que, assim como a noite, “encobre revelando” (BLANCHOT, 2010. P. 69). Neste momento fugaz em que o texto se revela imagem e a página se converte em noite.

Mas quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. O que aparece na noite é a noite que aparece (...) o invisível é algo que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver. (...) Os que creem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens (...). (BLANCHOT, 2011. P. 177)

Assim como o eclipse nos permite olhar em direção ao sol, a página noturna permite olhar o texto, não ler. Visão sem limites, o espaço noturno é o mais profundo, onde os contornos tornam-se difusos. E, dentro dessa profundidade, residem silenciosamente as coisas desaparecidas pela palavra que a página guarda sobre sua superfície.

LISTA DE IMAGENS



1. Robert Fludd, 1617. Fonte: <archive.org/details/utriusquecosmima01flud>



2. William Anastasi. Parede Oeste, 1967. Fonte: O'DOHERTY, 2002. P. 26



3. Allen Ruppersberg, Sem título (*The Book as Object*), 1976. Fonte: <www.artsy.net/thedrawingcenter>



4. Stéphane Mallarmé. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", 1897. Fonte: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2002.



5. Luciana Ferreira Apagamento, 2014-15. Fonte: arquivo da autora



9. e. e. cummings. Poema 70. Fonte: CUMMINGS, 1998.



8. Daniel_Senise. Skira, 2010. Fonte: <www.danielsenise.com>



7. Ann Hamilton. *The event of a thread 2011-12*. Fonte: <www.annhamiltonstudio.com>



7. Ann Hamilton. *The event of a thread 2011-12*. Fonte: <www.annhamiltonstudio.com>



6. Milton Marques, *O esquecimento é destruir: não construir*. 2011. Fonte: <www.premiopiqa.com>

BIBLIOGRAFIA

ALLIEZ, Éric (org). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. SP: Editora 34, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobreasimagens da intimidade. SP: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In **O Rumor da Língua**, SP: Martins Fontes, 2004.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **L'écriture du désastre**. France: Éditions Gallimard, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*, 1949. Disponível em: <<http://www.nuevaliteratura.com.ar/>>. Acesso: 7/5/2018.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de [org]. **Ideograma**: lógica, poesia e linguagem SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite** ou la déraison graphique. Paris: Flammarion, 2009.

_____. **Poétique du blanc**: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

CUMMINGS, E. E. **No Thanks**. NY: Liverigh, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5, São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. SP: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício*. 2002. In DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver** – escritos sobre as artes do visível (1979- 2004). Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Pennsylvania State University Press, 2005.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. RJ; SP: Editora Record, 2010.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991

MALDONATO, Mauro. **Raízes errantes**. SP: SESC, Editora 34, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. SP: Companhia das letras, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. SP: Martins Fontes, 1999.

_____. **A prosa do mundo**. SP: Cosac & Naify, 2002.

MILON, Alain (dir.) PERELMAN, Marc (dir.). **Le livre et ses espaces**. [edição online]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2007. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pupo/453>>. Acesso: 5/5/2018

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. SP: Martins Fontes, 2002.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. SP: Nova Alexandria, 2003.

ARTIGOS

BUREN, Daniel. *Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975*. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.) **Daniel Buren: Textos e Entrevistas Escolhidos 1967 – 2000** RJ: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem e a letra*. Revista Escritos, Ano 2, #2, 2008. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/sumario02.php>>

DIAS, Karina; ORTHOF, Gê. Vídeo: a morada do íntimo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Da semelhança à semelhança*. Alea: Estudos Neolatinos. Vol.13, no.1 Rio de Janeiro, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1517-106X20110001&lng=pt&nrm=iso>

HAMILTON, Ann. The event of a thread: artist statement, 2012-2013. Disponível em: <www.annhamiltonstudio.com>

POINSOT, Jean-Marc. *Quando (onde) a obra acontece?*, 1987. Revista do

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, ano XII, número 12, 2005.

ROPARS-Wuilleumier, Marie-Claire. *On unworking, The image in writing according to Blanchot* In: GILL, Carolyn Bailey (ed.) **Maurice Blanchot: The demand of writing**. London: Routledge, 1996.

SOUSA, Edson Luíz André de. *Monocromos psíquicos: alguns teoremas*.

Revista do Departamento de Psicologia UFF, v. 18 - n. 1, p. 77-86, Jan./Jun. 2006.

DISSERTAÇÕES

LIMA, Ludmilla Alves Carneiro de. **Noite oblíqua**. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

DISTÂNCIAS

2018. **Luciana Paiva Pinheiro**

Orientação

Karina e Silva Dias

Projeto gráfico e diagramação

Nahira Salgado

PINHEIRO, Luciana Paiva. DIAS, Karina e Silva [orientadora].

Frente-verso-vasto: por uma topografia da página, caderno 3: distâncias.

Brasília: Universidade de Brasília, tese (Doutorado em Arte), 2018.

1. Arte contemporânea; 2 Palavra e Imagem; 3. Página; 4. Topografia; 5. Paisagem.

Universidade de Brasília

FRENTE-VERSO-VASTO

POR UMA TOPOGRAFIA DA PÁGINA

3

DISTÂNCIAS

Luciana Paiva Pinheiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Orientadora: Profa. Dra. Karina e Silva Dias. Banca Examinadora: Profa. Dra. Fernanda Lopes; Prof. Dr. Miguel Gally; Prof. Dr. Geraldo Orthof.

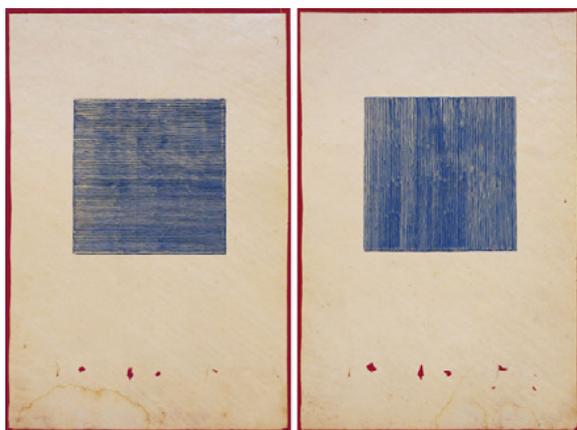
Brasília, 2018

Pintura tântrica do Rajastão (séc. XVII)

East to West and South to North, a contemplation on the four directions, all that is visible in this world summarized in infinite lines, albeit trembling slightly. (These images derive from the simple metal stamps that were once used in India to print lines for writing on manuscripts pages and unlined notebooks.) The truest, most complete world is there, in a sort of cross. Yet to creat it, or work on it, definitely requires a profound degree of mastery. (JAMME, 2011).

Leste a oeste e sul a norte, uma contemplação nas quatro direções, tudo o que é visível neste mundo resumido em linhas infinitas, embora tremendo ligeiramente. (Essas imagens derivam dos simples selos de metal que antes eram usados na Índia para imprimir linhas para escrever em páginas de manuscritos e cadernos sem pauta).

O mundo mais verdadeiro e completo está lá, em uma espécie de cruz. No entanto, criá-lo ou trabalhá-lo requer definitivamente um profundo grau de maestria (tradução livre)



There are two endless directions. In and out.

AGNES MARTIN

ÍNDICE

10 DISTÂNCIAS

PERCORRER AS DISTÂNCIAS NA
PÁGINA

27 ABISMAIS

37 AZULADAS

45 CARTOGRÁFICAS

53 TÊXTEIS

60 LISTA DE IMAGENS

62 BIBLIOGRAFIA

PERCORRER AS DISTÂNCIAS NA PÁGINA

*A arte de moldar frases tem como
equivalente a arte de moldar percursos.*

MICHEL DE CERTEAU

*Reality always already assumes
the shape of writing.*

BERNHARD SIEGERT

Mergulhados na fina espessura da página descobrimos aos poucos a vastidão de seu espaço e, assim, podemos aferir as distâncias que operam sobre sua superfície a fim de traçar os percursos possíveis e nos mover sobre ela. Se dizemos aqui que a página é um espaço, isso se dá justamente por sua dinâmica interna, pelos vetores que nela operam e que indicam formas diversas de ocupá-la. A página é, portanto, um espaço na medida em que é um “lugar praticado” pelo leitor, assim como a rua ganha sentido pelo percurso de cada pedestre. (CERTEAU, 1998. P. 202). Embora seja comumente marcada por duas direções opostas da escrita – direita e esquerda, horizontal e vertical – são inúmeras as direções possíveis para se percorrer a página, principalmente, se deixarmos de levar em consideração o texto impresso como nossa paisagem principal¹. Neste sentido, para percorrer as distâncias da página sem seguir apenas as direções correntes da escrita devemos considerar o texto antes do texto, um pré-texto, devemos considerar o percurso da linha.

1 “(...)o modo como atualmente lemos um texto no mundo ocidental – da esquerda para a direita e de cima para baixo – não é de forma alguma universal. Alguns escritos eram lidos da direita para a esquerda (hebreu e árabe), outros em colunas, de cima para baixo (chinês e japonês); uns poucos eram lidos em pares de colunas verticais (maia); alguns tinham linhas alternadas lidas em direções opostas, de um lado para o outro - método chamado *boustrophedon*, ‘como um boi dá voltas para arar’, na Grécia antiga. Outros ainda serpenteavam pela página, como um jogo de trilha, sendo a direção indicada por linhas ou pontos (asteca).” (MANGUEL, 2004. P.29-30)

Não se trata aqui de evocar uma genealogia da história da escrita e atrelá-la à história da linha, entretanto, a linha é o elemento que parece fundir a página e o próprio texto em uma única imagem evocando uma espécie de história da imagem da escrita. Neste sentido, a linha pode ser compreendida tanto como uma imagem abstrata da escrita, o percurso formado pelo texto, ou como um elemento estrutural fundamental na construção do espaço da página. Seguir o percurso das linhas que formam este espaço em extensão e profundidade é ser conduzido tanto pelos direcionamentos possíveis do texto, quanto pelo horizonte-pauta, a margem-fronteira, o vértice-abismo, dentre outras estruturas lineares que constituem e se formam a partir do espaço da página. Neste sentido, o texto funde-se e confunde-se à superfície, ambos são parte de um único tecido, embaralham-se nessa trama formada por qualidades diversas de linhas ou compõem uma única textura.

Tim Ingold apresenta um amplo panorama do percurso da linha em diferentes culturas e estabelece, a princípio, uma distinção entre a linha do fio e do traço (*threads and traces*). Se a primeira é tridimensional e pode formar uma superfície, a segunda apenas se inscreve ou se deposita sobre outras su-

perfícies. (INGOLD, 2007. P. 41-3) O autor observa ainda que etimologicamente, a palavra “linha” está associada ao fio² e não ao traço, mas se nos atentarmos para outros termos relacionados à escrita como “texto”, estes também vinculam-se à linha do fio como se guardassem uma mesma origem:

*And if 'line' began as a thread rather than a trace, so did the 'text' begin as a meshwork of interwoven threads rather than of inscribed traces. The verb 'to weave', in Latin, was texere, from which are derived our words 'textile' and – by way of the French tistre – 'tissue', meaning a delicately woven fabric composed of a myriad of interlaced threads.*³ (Ibdi. P. 61)

Ingold também nos fala da imposição de determinados tipos e usos de linhas a outros em nossa cultura, o que determinaria, dentre outras coisas, os caminhos adotados na nossa relação com a escrita. Deste modo, o autor lamenta a perda de expressividade da linha produzida manualmente pela escrita caligráfica que foi substituída aos poucos pelo advento da imprensa:

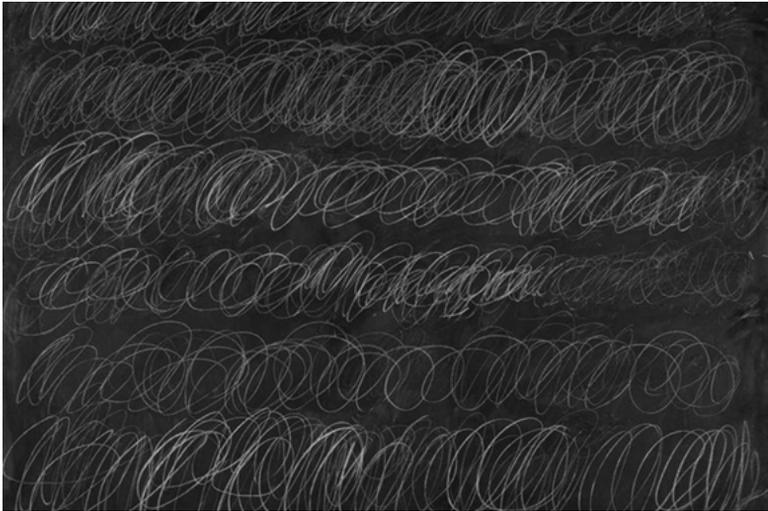
² “*Lint is derived from the Latin linea, which originaly meant a thread made from flax, linum.*” (Ibid. P. 61)

³ “E se a ‘linha’ começou como um fio, em vez de um traço, o texto também começou como uma rede de fios entrelaçados, em vez de traços inscritos. O verbo ‘to weave’ [tecer], em latim, era *texere*, de onde derivamos nossas palavras ‘textile’ e - por meio do tistre em francês - ‘tissue’, que significa um tecido delicadamente composto de uma miríade de fios entrelaçados.” (tradução livre)

*“In typing and printing, the intimate link between manual gesture and the inscriptive trace is broken”*⁴.(Ibid. P. 3) Essa relação com o gesto também é determinante para a noção de escritura que Roland Barthes identifica na obra de Cy Twombly:

TW diz a sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência. (...) São restos de uma preguiça, consequentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso, essa roupa caída, atirada a um canto da folha. (BARTHES, 1990. P. 144)

⁴ “Na digitação e impressão, o vínculo íntimo entre o gesto manual e o traço inscrito está rompido”. (tradução livre)



Cy Twombly.
Cold Stream,
1966. *Blackboard*
series 1966-73.
tinta à óleo e
lápiz de cera
branco sobre
tela. 200 x 252
cm



Richard Long.
Walking a line
in Peru, 1972.

A textura produzida por percursos distintos: as garatujas de Twombly em sua série apelidada de “*Blackboard*” (quadro-negro) e a linha formada por uma das caminhadas de Richard Long no deserto.

Para Barthes, a “idéia de uma textura gráfica” produzida pelo “trajeto da mão” (Ibid. P. 147) é o que gera a sensação de escrita na obra de Cy Twombly. Essas noções apresentadas pelo autor acabam por ampliar o sentido de escrita para uma esfera sensorial, principalmente no que se refere ao seu aspecto visual e tátil, ao ponto de nos levar a pensar na página como qualquer superfície marcada por um trajeto que produza uma textura.

A escrita guarda, portanto, certa proximidade com a noção de rastro. Inclusive, determinados autores supõem uma gênese da escrita que apresenta a figura do caçador como ancestral à do leitor, pois este segue o rastro deixado pelos animais ausentes. Neste sentido, a leitura teria surgido antes mesmo da escrita. Ou ainda, a escrita estaria associada a um percurso que deixa rastros, marcas, texturas sobre as superfícies da natureza. (CHRISTIN. 2000, P. 25)⁵

Essa origem mítica da escrita, apesar de associá-la a uma questão utilitária, nos interessa por aproximar escrita e leitura da noção de percurso mais do que de discurso, onde visão e tato interessam mais que voz e audição. Para perseguir os

⁵ Dentre os autores citados por Anne Marie Christin que defendem este ponto de vista está James Fevriér que cita a neve e a lama como um “livro da natureza” onde pode-se ler as marcas dos animais.

rastros de um animal é necessário mover-se sobre um espaço, calcular a distância entre as pegadas, decifrar o que já foi apagado pelo vento ou pela chuva, reconstruir um caminho e supor direções. Algo muito semelhante pode ser descrito em relação ao olhar do leitor que transita sobre a página.

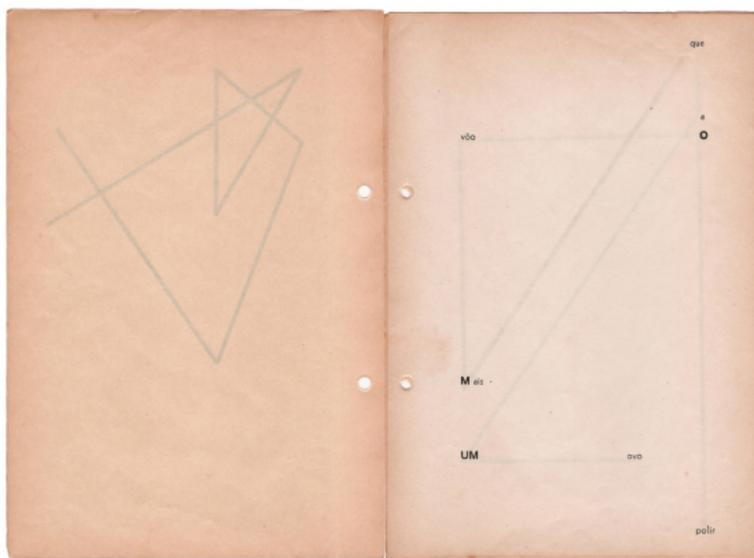
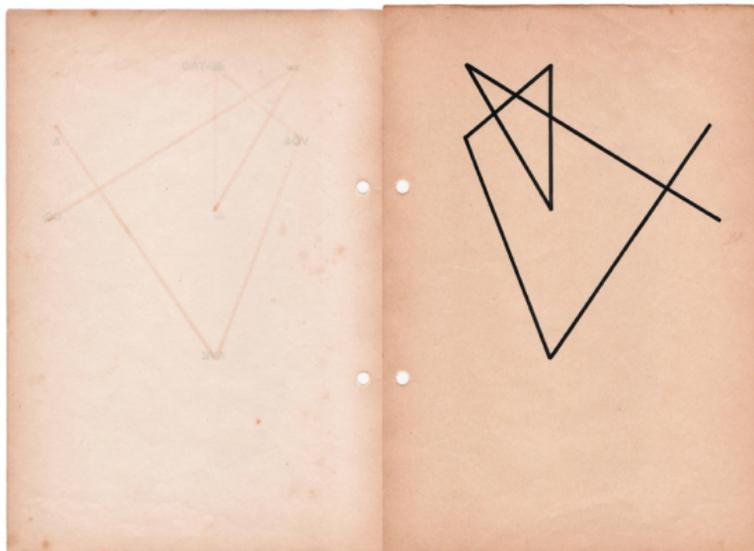
*Through medieval thinkers did imagine that the work of memory inscribes the surface of the mind much as the writer inscribes the surface of the paper with his pen and the traveller inscribes the surface of the earth with his feet, they thought of these surfaces not as spaces to be surveyed but as regions to be inhabited, and which one can get to know not through one single, totalizing gaze, but through the laborious process of moving around.*⁶ (INGOLD, 2007, P. 16)

Neste sentido, a noção de “processos de inscrição” (CAMARA In CAMARA; MARTINS, 2015. P.9) apresentada pelo poeta Wladimir Dias-Pino para definir seus poemas, tem aqui uma íntima relação com a correspondência entre página e território,

⁶ “Ainda que os pensadores medievais imaginassem que o ato de memorizar inscrevesse sobre a superfície da mente da mesma forma que o escritor inscreve sobre a superfície do papel com sua pena e o viajante inscreve sobre a superfície da terra com os seus pés, eles pensavam nessas superfícies não como espaços a serem examinados, mas como regiões a serem habitadas, e das quais não se poderia conhecer por um único olhar totalizante, mas através do processo laborioso de se deslocar.” (tradução livre)

linha e percurso da qual desejamos nos aproximar. Em sua teoria, o poeta propõe uma diferença entre inscrita e escrita; poema e poesia, a fim de abarcar as possibilidades de criação poética que transbordam o uso da língua. Deste modo, “o poema se funda na ampliação criativa do universo da linguagem, não se restringindo ao uso da palavra e, tornando-a até mesmo dispensável”. (p.9)

No poema *A Ave* (1948-56), por exemplo, Dias-Pino realiza uma espécie de estratificação da página onde a leitura se constrói pela sobreposição de papéis translúcidos e perfurações. É como se o poema – que na verdade é um livro feito manualmente pelo poeta – fosse um terreno único composto deste acúmulo de camadas que indicam direções e profundidades diversas. Distribuídas espacialmente pela página, as palavras ora são substituídas pela linha que marca o percurso angular entre elas, ora são eclipsadas parcialmente pelos furos deixando transparecer apenas algumas letras que geram outras composições. Assim, os atravessamentos do poema de Dias-Pino possibilitam que a leitura perpasse as superfícies e seus sentidos, reconectando o gesto da escrita a essa delicada costura entre texto e superfície.



Wladimir
Dias-Pino.
A Ave, 1953-56.

É a partir de uma certa fragilidade do gesto, um vacilo da mão, um atravessamento das superfícies ou uma errância do olhar que vagueia pela página e que também constrói um caminho que nos interessa pensar neste espaço de confluência entre direções e sentidos que a página encerra. Deste modo, para percorrer as distâncias da página supomos, em primeiro lugar, buscar as distâncias, perder-se, não ordenar o espaço, mapeá-lo apenas para propor derivas, assim como os pedestres praticam suas caminhadas nos espaços urbanos⁷. Se a página já possui, de antemão, uma estrutura definida que privilegia uma forma de orientação específica sobre seu espaço – que se apresenta de modo mais sutil embora próximo ao planejamento do espaço urbano – nosso interesse reside no que ainda cabe de indefinição e de instabilidade em sua estrutura.

Neste sentido, a relação entre página e território, linha e percurso nos aproxima mais da noção de trama do que de *grid*⁸, tendo em vista que a *grid*, embora também parta de um

7 Podemos aqui citar, brevemente, uma história das errâncias urbanas como proposições artísticas e críticas que a autora Paola Berenstein define a partir de três momentos: flanâncias, deambulações e derivas. (JACQUES, 2005. P. 21-22)

8 A tradução do termo “*grid*” pela palavra “grade” não é satisfatória, pois em determinadas áreas, como o design, o termo *grid* é utilizado para designar justamente a representação de uma estrutura gradeada e não o objeto em si. Deste modo, optou-se aqui por manter o termo em inglês.

modelo têxtil, tornou-se um esquema matemático de organização do espaço que possibilita reproduzir a localização de um objeto. A eficiência dessa estrutura representa, segundo determinados autores, a “racionalização da vida civilizada” (SENNETT, 1992. P. 47) tendo em vista que ela vem sendo adotada como um modelo de controle e neutralização do espaço nas mais diversas organizações sociais, desde seu uso como elemento para a construção da perspectiva pictórica renascentista⁹, até sua transposição para a organização do espaço geográfico tornando-se o modelo preferencial de urbanização das grandes cidades modernas.

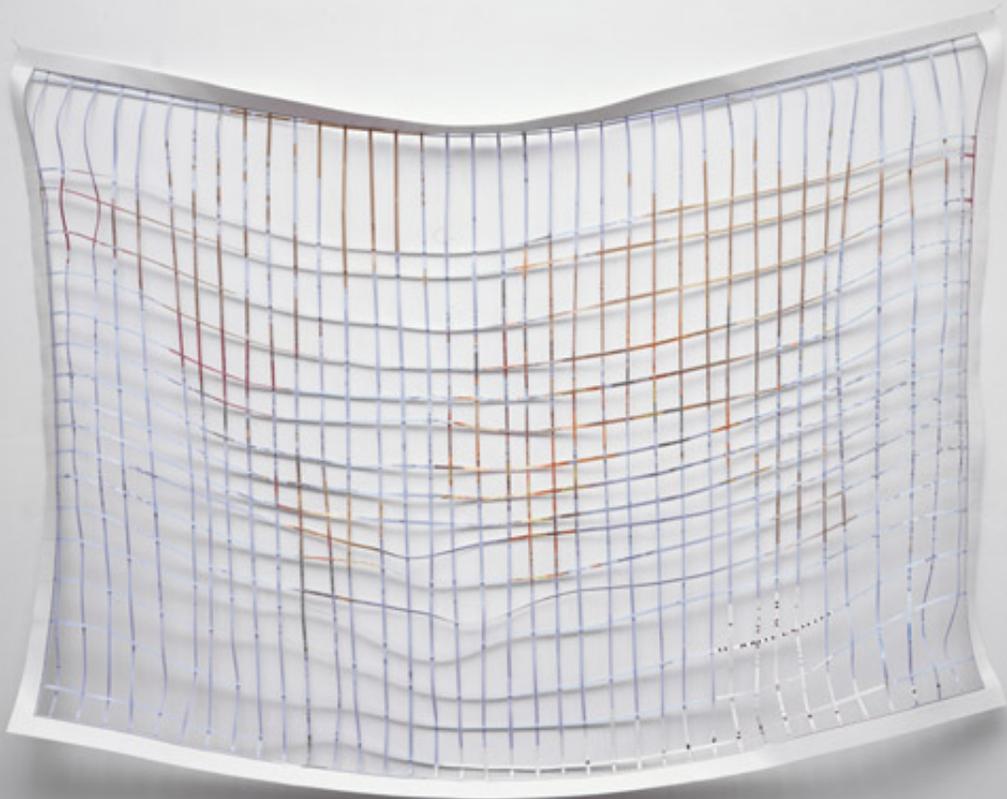
Tanto para Richard Sennett (1992) quanto para Bernhard Siegert (2015), a *grid* está associada a um modelo de expansão da cultura ocidental (Ibid. P. 98) que neutraliza o espaço subjungando tanto suas características topográficas específicas quanto a dos indivíduos que nela se localizam. É, portanto, a fim de se contrapor a este modelo de organização e controle do espaço que evocamos as linhas que inserem distâncias e evocam percursos diversos sobre a página ¹⁰.

9 No tratado *De Pictura* (1435) de Leon Batista Alberti a *grid* é nomeada *velum*. (SIEGERT, 2015. P. 100).

10 “As Klee memorably put it, *the line that develops freely, and in its own time, ‘goes out for a walk’*”. (INGOLD, 2007. P. 73)



plano de
fundação da cidade de Buenos
Aires, 1583.



Jorge Macchi.
Missing points,
2007.
papel 140 x 160
x 6 cm.

Em vários de seus trabalhos como *Ciudad Cansada* (2004), *Buenos Aires tour* (2004), *Guía de la inmovilidad* (2003) dentre outros, o artista argentino Jorge Macchi interfere em mapas da cidade de Buenos Aires e outras cidades planejadas explorando a possibilidade de atravessamentos da estrutura aprisionadora do espaço urbano e propõe a reconstituição do mesmo pela fragilidade e pelo percurso que escapa ao determinado.

Neste sentido, a *grid* interessa apenas como imagem produzida pelos artistas para interrogar sua estrutura, a repetição da *grid* como alusão ao próprio espaço pictórico.¹¹ Ao analisar o fascínio de determinados artistas modernos pela representação da *grid*, como Piet Mondrian, Joseph Albers e Agnes Martin, Rosalind Krauss conjuga as noções de originalidade e repetição. O uso da *grid* por estes artistas é uma espécie de busca da imagem original. (KRAUSS, 1981. P. 58). Mas é justamente a ambivalência dessa estrutura, que se situa entre ao mapeamento da própria superfície e a imagem de uma janela que dá a ver através de si, que a *grid* carrega um poder de extensão mais do que de limite.

By virtue of the grid, the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame. (...) The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content of which is the conventional nature of art itself¹². (KRAUSS, 1979. P. 61).

¹¹ "Making images mutate is a way of casting doubt on their representativeness." (SENNET, 1992. P. 220).

¹² "Em virtude da grade, a obra de arte dada é apresentada como um mero fragmento,

A seguir, iniciamos uma espécie de tipologia poética das linhas que inserem distâncias no espaço da página e abalam sua estrutura planejada. Classificação bastante sintética que se divide em quatro partes apenas e que não possui o objetivo de esgotar nenhuma possibilidade. Nas duas primeiras partes temos as linhas que inserem distâncias abismais e azuladas e que relacionam-se à arquitetura da página: a margem, o vértice (ou a dobra que divide as páginas duplas) e a pauta. Embora estas linhas organizem e delimitem o campo da página, elas também ampliam as relações estabelecidas entre o espaço interno e externo. Já as linhas que inserem distâncias cartográficas e têxteis propõem percursos que desenharam a noção de escrita para além de uma organização linguística. É nessa correspondência entre percurso e escrita que a linha amplia o espaço da página, não restringe a vastidão de seu território, não mede distâncias, podendo, inclusive, aumentá-las.

um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior. Assim, a grade opera a partir do trabalho de arte, obrigando nosso reconhecimento de um mundo além do quadro. (...) A grade é uma introjeção dos limites do mundo no interior do trabalho; é um mapeamento do espaço dentro do quadro em si mesmo. É um modo de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da própria arte.” (tradução livre)

I

ABISMAIS

(...) *tudo se desenha, mesmo o infinito.*

GASTON BACHELARD

A estrutura física da página é desenhada por linhas de contorno que delimitam seu espaço interno. Optamos aqui por nomear duas destas linhas de “margem” e “vértice” já que elas também estruturam e dão sentido ao espaço compreendido ao redor delas. A margem compreende a linha de contorno da fronteira que separa a página do espaço externo a ela, mas abarca também o espaço imediatamente anterior, sendo, portanto, uma borda-limite, um espaço de respiro que na maioria das vezes deixa-se em branco e que prepara ou dissolve a página escrita antes dela chegar ao extremo.

Já o vértice é o ponto comum formado pelo ângulo das páginas abertas que também pode ser compreendido como a dobra que divide o livro ao meio. Ele forma uma linha grave que separa as páginas ao mesmo tempo em que as une e possibilita seu movimento. (PERELMAN In MILON; PERELMAN. 2007. P.13)¹³. Embora não exista de fato sem o objeto livro, o vértice é um elemento que compõe a memória da leitura, sua lógica e organização interna, além de assegurar o virar de pá-
13 “Autrement dit, le pli dessine une ligne profonde, creuse une ligne de mémoire comme une fissure plus ou moins accentuée, ‘grave’.” (p. 24)

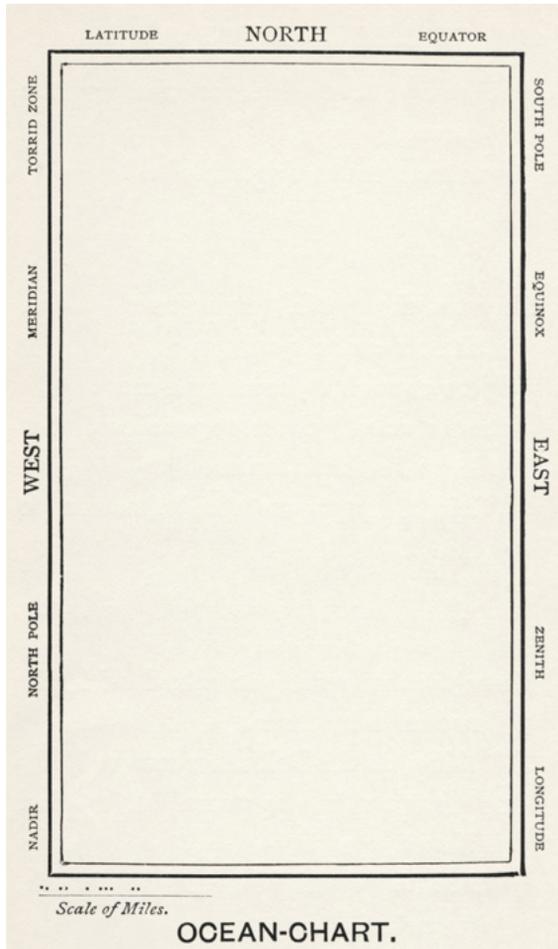
ginas. Ele está, portanto, intimamente conectado à margem, pois a interferência tátil da leitura nas bordas das páginas vai reverberar no centro e vice-versa. Juntos, o vértice e a margem delimitam e compreendem os percursos possíveis dentro do território da página.

Para Valérie Lelièvre, a margem é fundamental para assegurar o espaço da leitura. Ela não somente guia o leitor por meio de suas indicações (paginação, notas de rodapé, cabeçalho) mas também oferece uma área para o contato da página com os dedos; para virá-las ou para realizar anotações, marcações, e interferências.

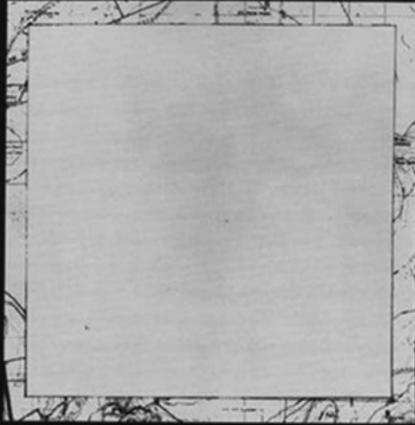
Qu'est-ce qu'une marge? Zone du lecteur, puisqu'elle lui permet de tenir le livre sans dissimuler de ses doigts le texte, ainsi que d'écrire des annotations qui confirment, contestent, ou commentent le dit texte, si besoin est ; zone de lecture, par l'identification du livre – en tête de la page – et le repérage paginal. Tout dans le blanc de la page rappelle la noncoïncidence entre la page et le texte. (LELIÈVRE, In. MILON; PERELMAN. 2007. P.13-14)¹⁴

14 “O que é uma margem? Zona do leitor, uma vez que ela lhe permite segurar o livro sem esconder o texto de seus dedos, bem como escrever anotações que confirmem, neguem ou comentem o tal texto, se necessário for; zona de leitura – no cabeçalho da página – e de rastreamento paginal. Tudo no branco da página recorda a não-coincidência entre a página e o texto.” (tradução livre)

ilustração de
*The Hunting
of the Snark
(An Agony in 8
Fits)* de Lewis
Carroll, 1874.

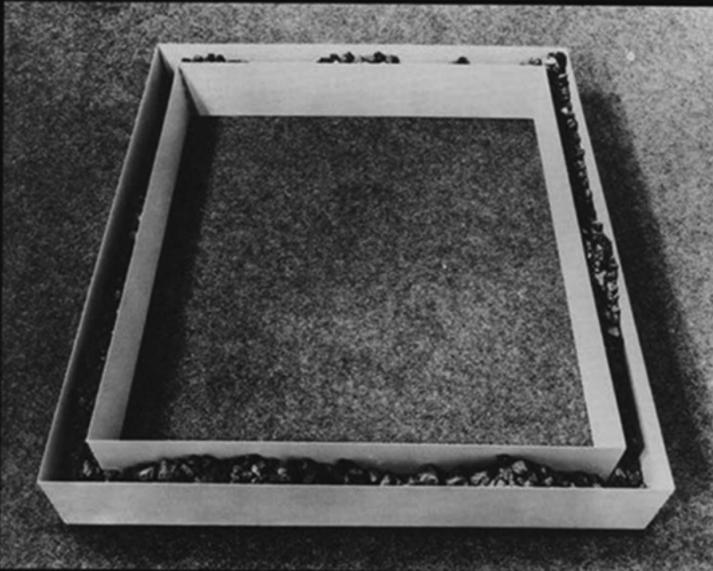


O mapa 'vazio' do oceano em Carroll e um dos *nonsites* de Smithson redefinem a margem como o espaço que abarca as direções externas e os vestígios do lugar. A margem traz para o interior o que está de fora.



Robert
Smithson.
Monolake

nonsite, 1968.



Na margem pode-se, por exemplo, dobrar a ponta da página com os dedos formando uma espécie de seta que acena, desde a fronteira para fora, o encontro de um lugar para onde se deseja voltar. Essa pontinha da página marcada durante a leitura aponta para o espaço interno, mas chama a atenção de quem está de fora (mesmo que não seja quem a dobrou) possibilitando assim o encontro de dois ou mais percursos distintos. Toda margem é, portanto, um espaço de transição entre o dentro e o fora que indica uma separação ao mesmo tempo em que contém o espaço interno, já que seu contorno é também uma espécie de abraço ao redor da área que delimita.

O vértice, por sua vez, demarca a linha central do livro formada pela junção das páginas duplas. Uma linha profunda, sulcada, por onde, vez ou outra, o olhar se esvai em busca de alguma palavra perdida. Essa linha central assegura o folhear, o abrir e fechar de páginas, além de organizar e se responsabilizar pela errância da leitura já que toda busca só existe em relação ao centro¹⁵. Se a margem forma o contorno do que está dentro, o centro é uma direção que aponta para fora.

A obra “*Vanishing point*” (2005) de Jorge Macchi propicia

15 “Encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável.(...) O desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele.” (BLANCHOT 2010. P. 64).

essa relação de atração e distanciamento do centro experimentada com o vértice do livro. Situada no canto da parede, lugar arquitetônico que amplia a situação das páginas abertas de um livro, Macchi cria uma ilusão de ótica ao inserir um papel de parede cuja estampa diminui gradativamente à medida que se aproxima do vértice da parede, aumentando consideravelmente a noção de profundidade.

A experiência visual que Macchi nos proporciona recorda àquela do conto “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges onde o personagem Carlos Argentino Daneri confessa à Borges ter encontrado um Aleph, que seria “*uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.*” (BORGES, 1949. P.6). Incrédulo, Borges vai à casa de seu conhecido para tentar visualizar o evento por ele narrado e surpreende-se ao conseguir enxergá-lo¹⁶. Após um tempo perturbado e intrigado, afirma poder ter tido apenas uma ilusão de ótica e começa a duvidar de sua própria razão. “*¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?*” (Ibid. P. 11). A ilusão vertiginosa criada por Macchi assume a mesma impressão da continuidade infinita em Aleph.

¹⁶ “*El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.*” (Ibid. P. 9).



Jorge Macchi.
Vanishing point,
2005.

Tanto em Macchi quanto em Borges, a ilusão de continuidade parte do encontro dos ângulos, do canto, da dobra da parede. Essa estrutura que Gilles Deleuze nos apresenta como uma espécie de unidade do infinito:

É isso que Leibniz explica em um texto extraordinário: (...) o labirinto do contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia fluida dissolve-se em grãos, mas é como um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos (...). (DELEUZE, 1991. P. 17)

A linha central do vértice é, portanto, um lugar de evasão. Ela sugere uma continuidade sem fim, abismal para o olhar. Logo, é preciso situar-se a uma certa distância, ainda compreendida pela margem, mas sem aproximar-se tanto das bordas para não sangrar a página. Deste modo, o vértice e a margem formam uma delimitação sutilmente arriscada que desenha os contornos da página ao mesmo tempo em que insere profundidade ao seu território.

II

AZULADAS

*O azul, seja como for, é algo de elementar e geral,
de fresco e de puro, de anterior à palavra.*

PAUL CLAUDEL

A pauta não é necessariamente uma linha que estrutura o espaço da página. Não é imprescindível para que o ato da leitura ou da escrita se constitua, se bem que o treino da caligrafia é guiado por essas linhas azuladas, ligeiramente desbotadas, organizadas horizontalmente e paralelamente umas às outras. A função da pauta é guiar o sentido da escrita à mão de modo que este siga uma orientação retilínea e com espaçamentos regulares acima e abaixo, embora seu uso seja cada vez menos aplicado já que a escrita à mão perdeu espaço para a digitação. Entretanto, não existe razão para imaginar que a sua invenção atenda a este único propósito já que a pauta é, provavelmente, o mais sutil dos textos escritos.

Também é difícil imaginar a pauta sem uma tonalidade azulada e esta característica é o que nos faz pensar em uma categoria específica para este tipo de linha. Enquanto a mão escorrega da direita para a esquerda, o azul da pauta insere a distância do horizonte e o olhar pode seguir adiante, rumo a este azul pálido, em direção a esta cor que é uma espécie de

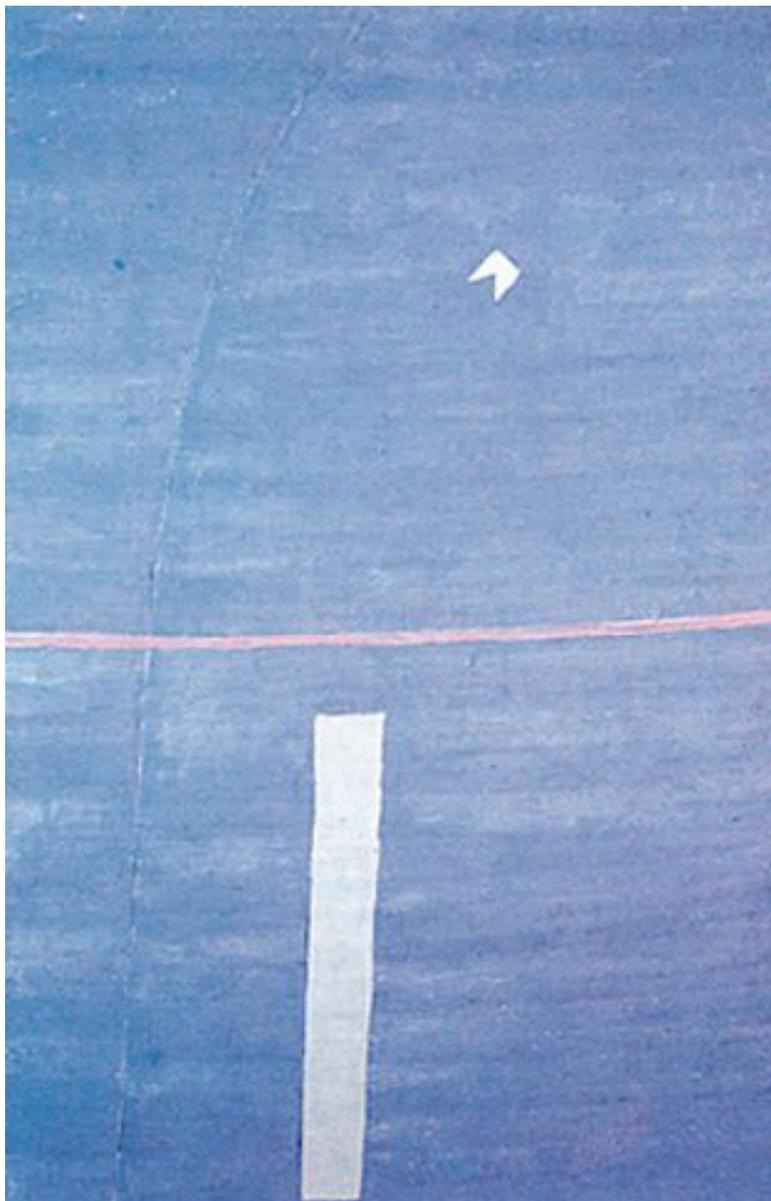
“fundo absoluto” (BACHELARD, 2001. P.166).

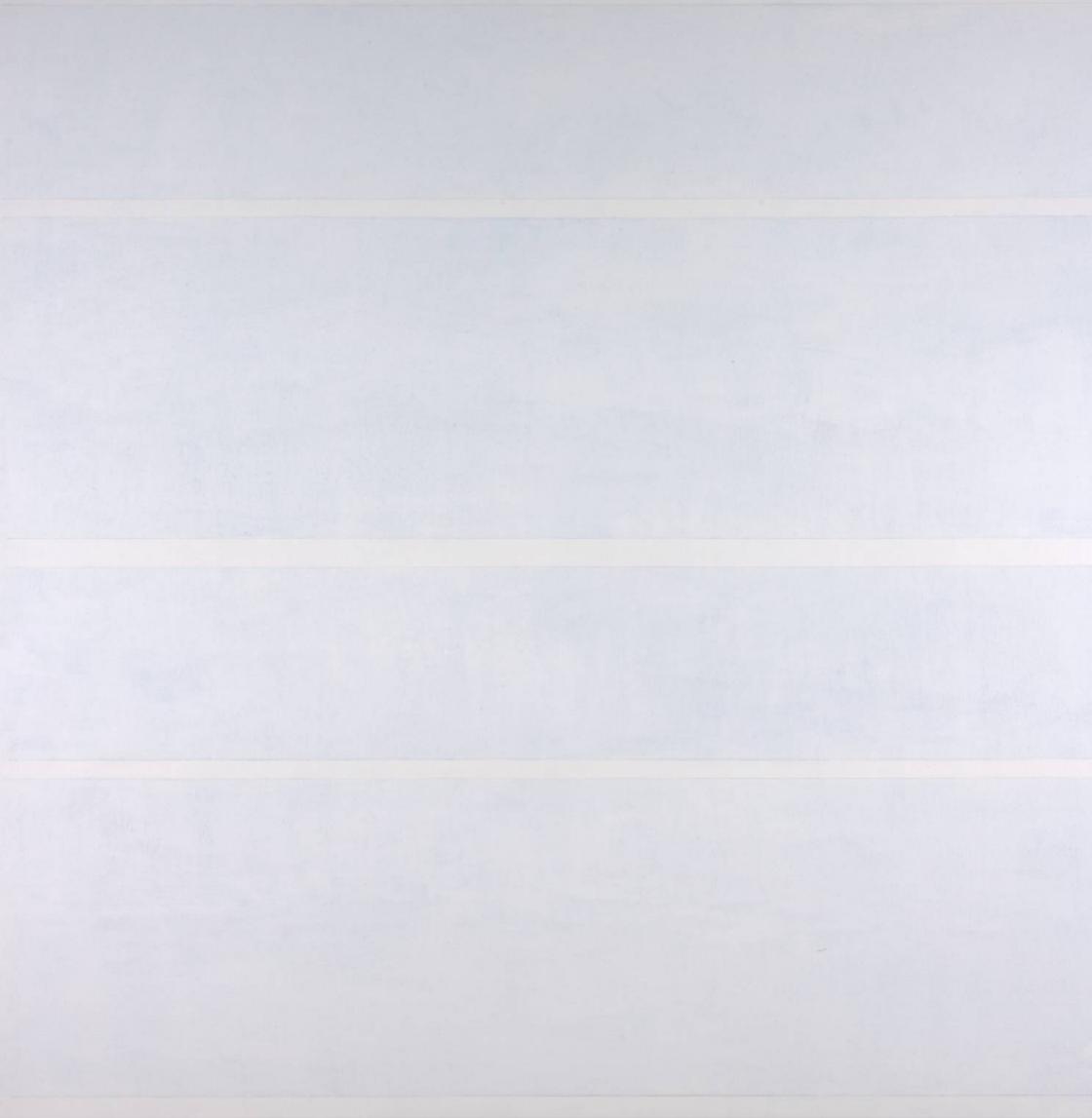
Mais do que uma cor o azul é uma distância. Distância sem profundidade, não mensurável, mais próxima de um sentimento.¹⁷ Um sentimento íntimo e arcaico, que pode ser descrito como aquele que Rodrigo Naves enxerga na obra de Alfredo Volpi onde o azul traz “(...) a reminiscência de um país remoto, que de alguma forma vive no papel celofane da infância, nas festas de noite fria.” (NAVES 2007. P. 180). A tonalidade do azul é por si só suficiente para nos envolver em uma paisagem ou na memória de uma paisagem.

Este azul que revela o “mínimo da substância” e que “de-seja a finura” (BACHELARD 2001, P165) também aparece na obra da artista Agnes Martin em meados da década de 90, em sua produção mais tardia. Após passar um longo período de sua carreira pintando *grids*, a artista passa a dedicar-se a pintar linhas horizontais. Em *Faraway Love*, assim como em outras pinturas deste período, um detalhe sutil de sua feitura torna-se bastante importante; após finalizar a pintura, a artista reforça as linhas feitas a lápis que dividem as faixas de cor azuis e brancas trazendo o esboço da obra para o primeiro plano.

17 “A vista do céu profundo é, de todas as impressões, a mais aproximada de um sentimento.” (COLERIDGE Apud BACHELARD 2001, P167)

Alfredo Volpi.
*Elementos
de fachada e
bandeirinha*,
meados da déc.
de 60.
Têmpera sobre
tela, 108 x 72,5
cm





Agnes Martin.
Faraway Love,
1999.
Acrílica e gra-
fite sobre tela,
152 x 152 cm

The type of line produced by the artist is not uniformly straight: despite her use of a ruler it exhibits an undeniably hand-drawn quality, tracing the bumps of the canvas surface. On the subject of her lines, Martin has commented: 'I drew them just as perfectly as I could, I didn't think at all about my hand, but in nature it is impossible to make a perfect line, so the lines have that lack of perfection. The composition carries it.' (Quoted in Serpentine Gallery 1993, p.13.) *This statement points towards the fundamental principle of Martin's painterly approach, which reaches for flawlessness in the full knowledge that it is unachievable. One fragmentary note by the artist, published as part of her collected writings in 1991, articulates this concept clearly: 'I hope I have made it clear that the work is about perfection as we are aware of it in our minds but that the paintings are very far from being perfect – completely removed in fact – even as we ourselves are.'* (Quoted in Schwarz 1991, p.15.)¹⁸ (STRAINE, 2010)

18 “O tipo de linha produzida pela artista não é uniformemente reta: apesar do uso de uma régua, exibe uma inegável qualidade desenhada à mão, traçando as saliências da superfície da tela. Sobre o assunto de suas linhas, Martin comentou: 'Eu as desenhei da maneira mais perfeita que pude, não pensei na minha mão, mas na natureza é impossível fazer uma linha perfeita, então as linhas têm essa falta de perfeição. A composição carrega isso.' (Citado em Serpentine Gallery, 1993, p. 13.) Essa afirmação aponta para o princípio fundamental da abordagem pictórica de Martin, que alcança a perfeição no pleno conhecimento de que ela é inatingível. Uma nota fragmentária da artista, publicada como parte de seus escritos reunidos em 1991, articula claramente este conceito: 'Espero ter deixado claro que o trabalho é sobre a perfeição da forma que estamos cientes disso em nossas mentes, mas as pinturas estão muito longe de serem perfeitas - completamente afastadas, de fato – assim como nós mesmos. (citado em Schwarz 1991, p.15).’ (tradução livre)

A escrita dessas linhas a lápis sobre a pintura intercala, assim como em uma folha de caderno o silêncio do azul com a presença quase ruidosa do gesto em uma oposição que gera certo equilíbrio. Martin assinala a imperfeição de sua linha escrita sobre a superfície etérea de sua pintura. Por outro lado, a linha azulada da pauta guia o gesto costurado e individual da grafia como se sublinhasse com sua clareza os vacilos da mão.

III

CARTOGRÁFICAS

*Il faut écrire un peu plus de seize pages
pour occuper un mètre carré.*

GEORGES PEREC

As linhas que compõem um mapa qualquer apresentam uma peculiaridade interessante para pensarmos nas relações de distância estabelecidas sobre o território da página. Estas linhas comumente indicam os trajetos, as vias, as estradas ou caminhos que conectam um ponto ao outro, sejam por meios terrestres, aéreos, fluviais ou marítimos. Formam, portanto, uma rede onde o que interessa são os pontos de conexão, os cruzamentos que indicam os destinos. Entretanto, por mais informação que o mapa apresente resultando em uma malha de linhas cada vez mais intrincada, sempre restam os interstícios que vazam por entre os trajetos demarcados pelas linhas. Espaços vagos que não interessam como ponto de chegada ou partida e que também não fazem parte do caminho. As linhas do mapa formam, portanto, uma *grid* que contorna e acaba por mapear também suas lacunas.

Transpostas para o território, estas lacunas são aquilo que vemos ao percorrer as distâncias demarcadas no mapa. Eles formam a paisagem ao redor que se desloca e reconfi-

gura na medida em que nós também nos deslocamos. Para Michel Collot é justamente este espaço “ao alcance do olhar, mas também à disposição do corpo” que define a paisagem, ao contrário da relação pretendida pelo mapa:

o mapa (concluído) representa uma porção do espaço em sua totalidade, enquanto *uma paisagem caracteriza-se necessariamente por espaços que não são visíveis*, de um determinado ponto de vista. (LACOSTE Apud COLLOT 1995. P. 15)

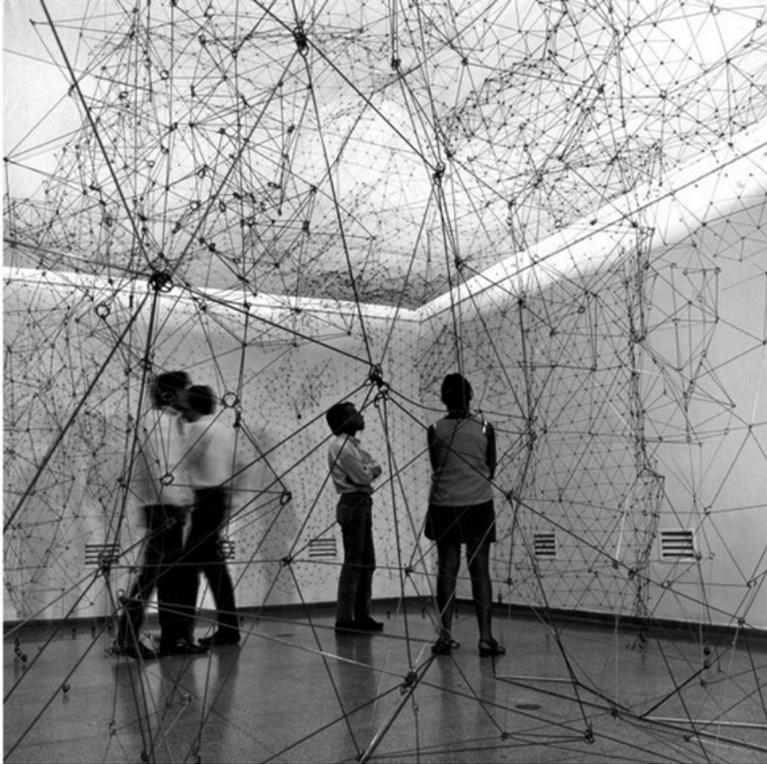
A tentativa de dar conta do espaço mapeado, sintetizado por linhas e indicações, é, portanto, diametralmente oposta à tentativa de percorrer o espaço. Ou seja, quando o mapa é colocado em uso nos tornamos um corpo que percorre essas linhas mas que possui um ponto de vista direcionado para fora do caminho percorrido. Talvez essa não correspondência entre uma visão geral e parcial explique, em parte, a dificuldade de transposição de um espaço para outro que gera uma “inadequação intrínseca à cartografia” (THIBERGHIE. 2013, P. 233).

A obra “Reticulárea” da artista Gego apresenta uma inversão dessa relação entre o mapa e a paisagem. Ao criar uma rede linear que se expande pelo espaço como o desenho de um mapa em escala 1 x 1, a artista insere nos espaços de la-

cuna a presença do espectador. Embora as questões da obra de Gego não estejam especificamente relacionadas a cartografia, seu trabalho é praticamente uma sobreposição entre o desenho das coordenadas de um mapa e o próprio espaço revelando principalmente, segundo a artista, as conexões. Em “Reticulárea” o encontro entre uma linha e outra não revela as coordenadas, não representa o cruzamento de duas vias, não indica um outro espaço, exceto este onde se está. As linhas presentes em sua obra deixam de representar um espaço para serem a própria vista, para se tornarem paisagem.

In person, the piece offers a very different, near-environmental experience, a physical space to explore, get lost in, like a Chinese landscape. (Some of Gego’s “Reticulárea” were, in fact, walk-in installations.) The shadows it casts — faint at the Drawing Center — underscore both its linearity and its bulk, and its potentially infinite dimensions: with a shift of lighting, shadows can stretch and stretch, fill a room; with the addition of modular units, the piece can grow and grow without limits. (COTTER, 2007)¹⁹

¹⁹ “Pessoalmente, a peça oferece uma experiência muito diferente, quase ambiental, um espaço físico para explorar, se perder, como uma paisagem chinesa. (Algumas das “Reticulárea” de Gego eram, na verdade, instalações para se adentrar.) As sombras que ela cria – fracas no *Drawing Center* – ressaltam tanto sua linearidade quanto seu volume, e suas dimensões potencialmente infinitas: com uma mudança de iluminação, sombras podem esticar e esticar, encher uma sala; com a adição de unidades modulares, a peça pode crescer e crescer sem limites.” (tradução livre). Trecho do texto “*Off the Page and in the Air, Drawing Transformed*” publicado na ocasião da exposição “*Gego, Between Transparency and the Invisible*” no Drawing Center em NY.



GEGO.
Reticulárea, 1969.
montagem
no Museu de
Belas Artes de
Caracas, Vene-
zuela.²⁰

20

O vídeo realizado pela Fundación Gego na ocasião do centenário da artista apresenta os registros de diversas montagens da obra: <fundaciongego.com>

De certo modo a obra de Gego torna-se uma cartografia das lacunas na medida em que suas conexões não indicam um lugar como no mapa e, portanto, não são localizações no espaço, mas o revelam. A linha torna-se uma espécie de desenho ao redor do vazio, um enquadramento geométrico do espaço. Esta questão é colocada, de outro modo, pelo artista Pierre Joseph quando este realiza de memória uma reconstituição do metrô de Paris e declara: “Ces travaux sont une cartographie de mes lacunes.”²¹. O traço colorido que indica os trajetos do metrô são rodeados por espaços não mapeados que neste caso também podem coincidir com as lacunas da memória do artista.

Neste sentido, as linhas de um mapa realizam contornos próximos daqueles que se faz com o traço da escrita já que esta também é uma cartografia das lacunas da linguagem. Escrever é mapear tudo que não foi escrito, propôr um percurso ao redor daquilo que foi esquecido.

21 “Esses trabalhos são uma cartografia das minhas lacunas.” O mapa produzido pelo artista bem como a fala do artista estão disponíveis no site: <www.radicalcartography.net/index.html?pierre-metro> (THIBERGHIEEN 2013, P 244).

IV

TÊXTEIS

thought draws breath drawing breath

frase do vídeo ura aru, 1985-86.
GARY HILL22

A linha é a medida e a forma da superfície da página. Ela compõe a arquitetura de seu espaço, delimita-o, demarca-o, ao mesmo tempo em que o alonga inserindo uma dimensão temporal. A linha do traço, que se deposita sobre outras superfícies, é definida por Wassily Kandinsky justamente como o “rastro do ponto em movimento”.(KANDISNKY, 1970. P. 61). Porém, como vimos anteriormente, a própria página é formada por estruturas lineares que também sugerem uma passagem, um atravessamento de um espaço a outro – do espaço interno ao exterior da página, da pauta ao horizonte, da anotação do mapa ao próprio percurso.

A memória da arquitetura da página também guarda uma imagem têxtil que mantém esse arejamento mais frouxo das linhas entrelaçadas e sugere a possibilidade de trespassar sua superfície. O antigo *papyrus*, precursor da folha de papel, era formado por uma trama feita a partir das fibras da 22 “pensamento desenha sopra desenhando sopra” (tradução retirada de RIVERA, 2013. P. 97)

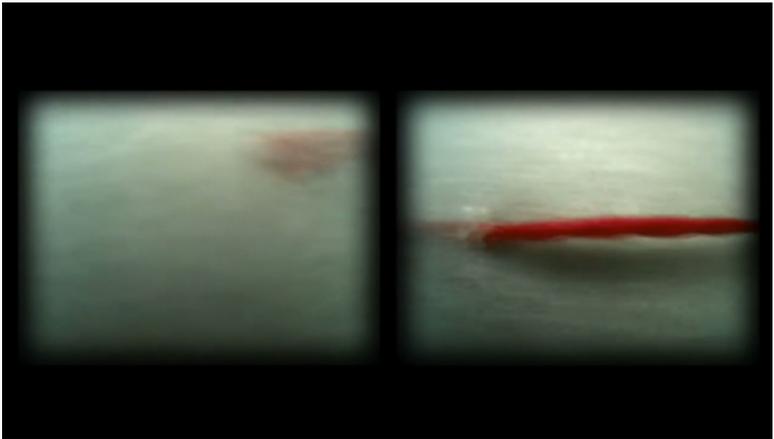
planta sobreposta em duas camadas, uma horizontal e uma vertical, sendo que a face horizontal era mais propícia para a escrita e, portanto, ficava virada para a parte de dentro ao ser enrolada. (JEAN, 2008. P. 40). A superfície compacta e homogênea da folha de papel que temos hoje apagou as ranhuras irregulares da fibra. Mas sua organização em camadas sobrepostas para compor um livro conserva ainda algo de retalho, partes fragmentadas e lineares de texto que o virar de páginas costura e ventila ao longo da leitura. A página respira por entre suas linhas.

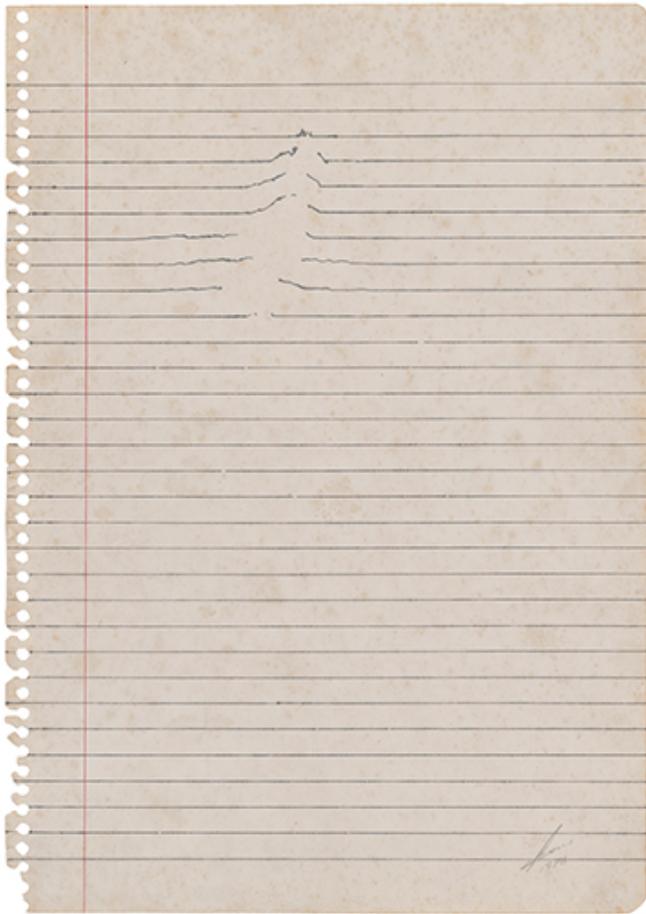
Essas mudanças na superfície da escrita que a distanciam cada vez mais de uma imagem têxtil não cessa com a tecnologia da folha de papel. Mais clara e plana ainda é a superfície da tela que alia o modelo do rolo de *papyrus* à homogeneidade da folha em branco garantindo uma aparência contínua e intocável. Extensa e sem ruídos, a página virtual elimina os vestígios da trama, do corte, da emenda, e acaba por vedar seu espaço de respiro, fechar toda possibilidade de atravessamento.

Tim Ingold nos fala dessa mudança na superfície da página atrelando-a diretamente à atividade manual da escrita, como se esta fosse a costura que conecta o gesto à superfície:



Ann Hamilton.
Draw, 2003.
still do vídeo
15"





Ivens Machado
Sem título, 1970.

*The end of writting , I belive, was heralded by a radical change in the perception of the surface, from something akin to a landscape that one moves through, to something more like a screen that one looks at, and upon which are projected images from another world. Writting, at leat in this sense in which I have been talking about here, is a handicraft, the art of scribes. The lines inscribe on the page, whether in the form of letters, neumes, punctuation marks or figures, were the visible traces of dextrous movements of the hand.*²³ (Ibid. P.26)

Para Ingold a escrita está vinculada a este gesto que percorre o espaço, ou melhor, que abre espaço nos fazendo percorrê-lo como caminhantes. Neste sentido, a página estaria associada a uma acepção medieval, como uma espécie de projeção da “paisagem da memória” onde a leitura deve encontrar um caminho, um canal.

(...) readers of Antiquity and the Middle Ages were wayfars and not navigators. They did not interpret the writting on the page as

²³“O fim da escrita, acreditado, foi anunciado por uma mudança radical na percepção da superfície, de algo parecido com uma paisagem que se percorre, para algo mais parecido com uma tela que se olha e sobre a qual são projetadas imagens de outro mundo. Escrever, pelo menos neste sentido em que tenho falado aqui, é um artesanato, a arte dos escribas. As linhas inscritas na página, seja na forma de letras, neumas, sinais de pontuação ou figuras, eram os vestígios visíveis da destreza da mão.” (tradução livre)

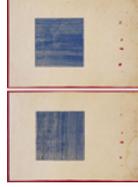
specifications of a plot (...) but rather saw it as comprising a set of signposts, directions markers or stepping stones that enable them to find their way about within the landscape of memory. For this finding of the way (...) medieval readers had a special term, ductus.

²⁴ (Ibid. P. 16).

As linhas que operam sobre a vastidão da página são estas guias condutoras de percursos distintos que atravessam, perpassam e emaranham a superfície, criando distâncias, profundidades e texturas, fazendo da escrita e da leitura uma aventura compartilhada em um mesmo espaço que conjuga tempos distintos. A página que abarca todos estes percursos nada tem de estática e inviolável, é por meio da permeabilidade que sua estrutura se perpetua.

²⁴ “(...) os leitores da Antiguidade e da Idade Média eram caminhantes e não navegadores. Eles não interpretavam a escrita na página como especificações de um enredo (...), mas a consideravam como um conjunto de sinalizações, marcadores de direção ou degraus que os capacitavam a encontrar seu caminho dentro da paisagem da memória. Para essa procura pelo caminho (...) os leitores medievais tinham um termo especial, *ducto*.” (tradução livre).

LISTA DE IMAGENS



1. Pintura tântrica do Rajastão (séc. XVII) Fonte: JAMME, 2011.



2. Cy Twombly. *Cold Stream*, 1966. Fonte: <theartstack.com>



3. Richard Long. *Walking a line in Peru*, 1972. Fonte: www.richardlong.org



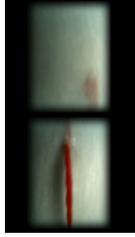
4. Wladimir Dias - Pino. *A Ave*, 1953-56. Fonte: www.encyclopediavisual.com



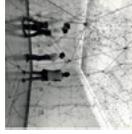
5. plano de fundação da cidade de Buenos Aires, 1583 Fonte: SIGIERT 2015, P. 111.



14. Ivens Machado *Sem título*, 1970. Fonte: <blogddiims.com.br/cimento-papel-e-cinza>



13. Ann Hamilton. *Draw*, 2003. Fonte: <www.annhamiltonstudio.com>



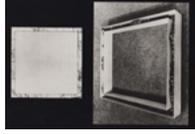
12. GEGO. *Retícula/área*, 1969. Fonte: <gegoartista.com/obra-plastica>



6. Jorge Macchi. *Missing points*, 2007.
Fonte: www.jorgemacchi.com



7. Lewis Carroll, 1874. <digital.library.comell.edu/catalog/ss:19343175>



8. Robert Smithson. *Monolake nonsite*, 1968. Fonte: <www.davidrumsey.com>



11. Agnes Martin. *Faraway Love*, 1999. Fonte: www.tate.org.uk



10. Alfredo Volpi. *Elementos de fachada e bandeirinha*, meados da déc. de 60. Fonte: NAVES, 2007.



9. Jorge Macchi. *Vanishing point*, 2005. Fonte: www.jorgemacchi.com



BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. SP: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2009.

BERENSTEIN, Paola (org.) **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. RJ: Casa da palavra, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*, 1949. Disponível em: <<http://www.nuevaliteratura.com.ar/>>. Acesso: 4/11/2017.

CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscila. (orgs.) **Poesia/Poema**: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2000.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol I. RJ: Editora Vozes, 1998.

CHRISTIN, Anne-Marie. **Poétique du blanc**: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. SP: Papyrus, 1991.

INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. Londres / Nova Iorque: Routledge, 2007.

JAMME, Franck André. (org.) **Tantra Song**: tantric painting from Rajasthan. Los Angeles: Siglio, 2011.

JEAN, Georges. **A escrita**: memória dos homens. RJ: Objetiva, 2008.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 1970.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. SP: Companhia das letras, 2004.

MARTIN, Agnes. **Writtings**. Ed. Dieter Schwarz, 2005.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. SP: Editora Ática, 2007.

RIVERA, Tânia. A letra, a imagem: Gary Hill. In **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. SP: Cosac Naify, 2013.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, 1974.

SENETT, Richard. **The conscience of the eye: the design and social life of cities**. New York/London: W. W. Norton & Company, 1992.

SIEGERT, Bernhard. **Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real**. Fordham University Press : New York, 2015.

ARTIGOS

COLLOT, Michel. *Pontos de vista sobre a percepção da paisagem*. 1995 In ALVEZ, Ida; NEGREIROS, Carmem; LÊMOS, Masé. (orgs.). **Literatura e paisagem em diálogo**. RJ: Edições Makunaima, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *Grids*. October, Vol. 9. 1979, pp. 50-64.
Disponível em: <www.jstor.org/stable/778321>. Acesso: 24/01/2011.

_____. The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. October, Vol. 18. 1981, pp. 47-66.
Disponível em: <www.jstor.org/stable/778410> Acesso: 05/04/2017.

LELIÈVRE, Valérie. *La page : entre texte et livre* In : Le livre et ses espaces [en ligne]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2007. Disponível: <<http://books.openedition.org/pupo/486>>
Acesso: 14/07/2015.

COTTER, Holland. *Off the Page and in the Air, Drawing Transformed*. 2007. Disponível: <www.nytimes.com/2007/04/27/arts/design/27gego> Acesso: 05/04/2018.

PERELMAN, Marc. *L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective)* In: Le livre et ses espaces [en ligne]. Nanterre: Presses

universitaires de Paris Ouest, 2007. Disponível: <<http://books.openedition.org/pupo/527>> Acesso: 14/07/2015.

STRAINE, Stephanie. Descrição da obra *Faraway Love* de

Agnes Martin. 2010. Disponível em: <www.tate.org.uk> Acesso: 05/04/2018

TIBERGHIEN, Gilles. *Imaginário cartográfico na arte contemporânea*: sonhar o mapa nos dias de hoje. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 233-252, 2013.

CATÁLOGO

BARREIRO, Gabriel Pérez. *Jorge Macchi – the anatomy of melancholy*. Catálogo da exposição Monográfica no Santander Cultural, Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2007. Disponível em: <<http://www.jorgemacchi.com/en>>

DESNÍVEIS

2018. **Luciana Paiva Pinheiro**

Orientação

Karina e Silva Dias

Projeto gráfico e diagramação

Nahira Salgado

PINHEIRO, Luciana Paiva. DIAS, Karina e Silva [orientadora].
Frente-verso-vasto: por uma topografia da página, caderno 4: desníveis.
Brasília: Universidade de Brasília, tese (Doutorado em Arte), 2018.

1. Arte contemporânea; 2 Palavra e Imagem; 3. Página; 4. Topografia; 5. Paisagem.

Universidade de Brasília

FRENTE-VERSO-VASTO

POR UMA TOPOGRAFIA DA PÁGINA

4

DESNÍVEIS

Luciana Paiva Pinheiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Orientadora: Profa. Dra. Karina e Silva Dias. Banca Examinadora: Profa. Dra. Fernanda Lopes; Prof. Dr. Miguel Gally; Prof. Dr. Geraldo Orthof.

Brasília, 2018

Robert Smithson (1996)
A heap of language.

Language/ phraseology speech / tongue lingo vernacular / mother tongue king's English / dialect brogue patois idiom slangy / confusion of tongues, Babel universal language / Esperanto Ido pantomime dumb show literature / letters belles-lettres muses humanities republic of letters / dead languages classics express say express by words polyglot / linguistic dialectal vernacular bilingual literary colloquial / Letter character hieroglyphic alphabet ABC consonant vowel / diphthong surd sonant liquid labial palatal cerebral dental code / guttural syllable monosyllable dissyllable polysyllable prefix suffix cipher / word term vocable name phrase root derivative index glossary dictionary lexicon / etymology philology terminology verbiage loquacity translate nomenclature designation / misnomer malapropism Mrs. Malapropos nominal titular cognomen patronymic title / misname miscall nickname take an assumed name misnamed so called self self-styled idiom / metaphor sentence proverb motto phraseology euphemism paragraph by the card grammar error blunder / diction solecism syntactical analysis nameless slip of the tongue appellation heading gibberish dog Latin / hieroglyphic neologism word coiner argot billingsgate pidgin English orthography terminology thesaurus cipher.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

Language
The first part of the paper is devoted to a discussion of the general principles of the theory of the structure of the language. It is shown that the structure of the language is determined by the structure of the grammar. The second part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the grammar. It is shown that the structure of the grammar is determined by the structure of the syntax. The third part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the syntax. It is shown that the structure of the syntax is determined by the structure of the semantics. The fourth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the semantics. It is shown that the structure of the semantics is determined by the structure of the pragmatics. The fifth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the pragmatics. It is shown that the structure of the pragmatics is determined by the structure of the discourse. The sixth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the discourse. It is shown that the structure of the discourse is determined by the structure of the context. The seventh part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the context. It is shown that the structure of the context is determined by the structure of the world. The eighth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the world. It is shown that the structure of the world is determined by the structure of the universe. The ninth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos. The tenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the cosmos. It is shown that the structure of the cosmos is determined by the structure of the universe. The eleventh part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos. The twelfth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the cosmos. It is shown that the structure of the cosmos is determined by the structure of the universe. The thirteenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos. The fourteenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the cosmos. It is shown that the structure of the cosmos is determined by the structure of the universe. The fifteenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos. The sixteenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the cosmos. It is shown that the structure of the cosmos is determined by the structure of the universe. The seventeenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos. The eighteenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the cosmos. It is shown that the structure of the cosmos is determined by the structure of the universe. The nineteenth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos. The twentieth part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the cosmos. It is shown that the structure of the cosmos is determined by the structure of the universe. The twenty-first part of the paper is devoted to a discussion of the structure of the universe. It is shown that the structure of the universe is determined by the structure of the cosmos.

A Day of Language

1955

*[I started writing walks] and once I was doing that,
making the writing into space, there was no way back.
I was working with space.*

VITO ACCONTI

ÍNDICE

10 DESNÍVEIS

DESNÍVEIS NA SUPERFÍCIE DA PÁGINA

17 INCISIVOS

27 ACIDENTAIS

36 LISTA DE IMAGENS

37 BIBLIOGRAFIA

DESNÍVEIS NA SUPERFÍCIE DA PÁGINA

Here language is built, not written.

ROBERT SMITHSON¹

¹ “Aqui a linguagem é construída, não escrita.” (tradução livre). O texto “*Language to be Looked at and/or Things to be Read*” (1967) é assinado com o nome “Eton Corrasable”. (SMITHSON.1996)

A paisagem que se forma no campo da página não é composta apenas pelas gradações de sua superfície e pelas estruturas lineares que inserem um sentido de longínquo em seu território. Sua superfície também é composta por irregularidades, suaves relevos e alguns acidentes de percurso que compõem sua topografia e geram sentido. Assim como a linha pode ser entendida como um elemento estrutural da página mas também como uma imagem abstrata da escrita, os desníveis são gerados por diferentes níveis de interferência na página, elementos internos ao texto como a própria pontuação ortográfica ou situações externas que, por acidente ou acaso, são capazes de avolumar sua superfície, gerando concavidades e relevos.

Os desníveis estão organizados em incisivos e acidentais. Os primeiros são gerados por estruturas que rompem a superfície do texto e a linearidade da leitura. Estão vinculados aos próprios sinais estipulados pela pontuação ortográfica, como o parêntese, que compõe a estrutura gramatical da frase mas também pode adquirir uma dimensão visual mais pungente, que se descola do sentido linguístico e gera uma bifurcação no texto ou um espaço dentro do espaço da página. A partir dessa perspectiva, a pontuação, assim como a letra, “(...) não permite diretamente a leitura, mas problematiza

o sentido e a visualidade.” (RIVERA 2013. P.85) Já os desníveis acidentais são provocados por interferências ou interrupções externas que se depositam sobre o território da página acumulando-se ao texto podendo, inclusive, sobrepor-se ao sentido.

Para o artista Robert Smithson pensar na escrita como matéria tridimensional é uma forma de abarcar as operações do próprio pensamento, mesmo as mais indecifráveis e submersas, já que estas operações são proporcionais às camadas estratigráficas da geologia: “A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão (...)” (SMITHSON. In COTRIM; FERREIRA, 2006. P 182). Em vários de seus escritos, Smithson apresenta a noção de que a ordenação espacial no campo da página é correspondente àquela que se dá no espaço físico, não pela relação racional que a linguagem implica, mas por sua relação de construção.

As one becomes aware of discrete usages, the syntax of esthetics communications discloses the relevant features of both “building” and “language”. Both are the raw materials of communication and are based on chance – not historical preconceptions. Linguistic sense-data, not rational categories are what we investigating.²(SMITHSON 1996. P.59)

2 “À medida que nos tornamos consciente dos usos discretos, a sintaxe da comunicação estética revela as características relevantes da “construção” e da

Logo, se a linguagem implica não apenas em uma construção racional e lógica, mas sensorial e matérica como nos coloca Smithson, não podemos imaginar que o sentido possa se dar apenas dentro da organização gramatical, ele se dá também (e principalmente) em uma relação perceptiva e sensorial.³ Para Valery, a própria palavra “(...) contém senão a soma de contra-sensos e dos malentendidos que as levaram de seu sentido próprio a seu sentido figurado.” (VALERY Apud MERLEAU-PONTY 2002. P. 43). Deste modo, tanto a pontuação ortográfica pode gerar mal entendidos, tropeços no caminho do texto que não necessariamente serão eliminados da compreensão, como outros elementos externos interferem e constroem cada percurso sobre a página..

Merleau-Ponty nos mostra que a linguagem é “(...) capaz de nos arrastar para além de nosso próprio poder de pensar” (Ibid. P. 27). Mas isso não se dá apenas pelo fato de compartilharmos um sistema de códigos e regras comuns a cada língua, ao contrário, isso se dá justamente pela forma

“linguagem”. Ambas são as matérias-primas da comunicação e são baseadas no acaso – não em preconceitos históricos. Dados sensoriais linguísticos, não categorias racionais, são o que estamos investigando.” (tradução livre)

³ “A clareza da linguagem não está por trás dela, numa gramática universal que traríamos conosco, está diante dela, naquilo que os gestos infinitesimais de cada garatuja no papel, de cada inflexão vocal, mostram no horizonte como sentido deles.” (MERLEAU-PONTY, 2002. P. 51)

ou construção do caminho que gera um sentido. Para o autor, o sentido está mais próximo de um “desvio” do comum. (Ibid. P. 33). Ou seja, não existe uma compreensão universal regida pela língua, existe um percurso da leitura que se agrega ao caminho construído por aquele que escreve. Essa noção aponta para a questão do “estilo” de um autor, mas também podemos imaginá-la presente em qualquer texto.

(...) não há senão subentendidos numa língua qualquer que ela seja, a ideia mesma de uma expressão adequada, de um significante que viria cobrir exatamente o significado, enfim, a ideia de uma comunicação integral é inconsistente. Não é depositando todo o meu pensamento em palavras nas quais os outros viriam captá-lo que me comunico com eles, é compondo – com minha garganta, com minha voz, com minha entonação, e também obviamente com as palavras, com as construções que prefiro, com o tempo que decido dar a cada parte da frase – um enigma tal que comporte apenas uma solução e que o outro, acompanhando em silêncio essa melodia recortada por mudanças de claves, por picos e quedas, passe a tomá-lo como seu e a dizê-lo comigo, o que significa compreender. (MERLEAU-PONTY. 2002. P. 52)

Deste modo, a significação é justamente o resultado de uma “deformação coerente” (MALRAUX Apud MERLEAU-PONTY. 2002, P 87) que nos faz compreender *por meio de*⁴. Se admitimos que o sentido é constituído por uma espécie de desvio causado pelo outro, logo, ele também pode ser provocado por toda sorte de imprevisibilidades. A página não é um território aplainado por um sentido comum, mas um espaço de significações sobrepostas, percursos múltiplos, compreensões erráticas e estruturas cambiantes. Como coloca Smithson, sobre o território da página a linguagem opera uma construção mais que uma escrita.

4 “Entro na moral de Stendhal pelas palavras de todo mundo, das quais ele se serve, mas essas palavras sofreram em suas mãos uma torção secreta. À medida em que as intersecções se multiplicam e que mais flechas apontam para este lugar de pensamento onde jamais estive antes, onde talvez, sem Stendhal, jamais teria ido (...). É somente então que o autor ou o leitor pode dizer com Paullhan: ‘neste instante ao menos, fui você’.” (Ibid. P. 34).

I

INCISIVOS

um contrassenso: o gesto de ler com uma lâmina, e com ela reescrever um texto como quem desenha o vazio, como quem recorta a luz, como quem escreve a ausência da palavra.

JOANA CORONA

A pontuação ortográfica gera desníveis incisivos no campo da página. Ela não apenas separa e une as construções linguísticas, mas intervêm como um desvio, um tropeço ou um corte sobre a superfície. Tendo em vista que: “Expressar não é então nada mais do que substituir uma percepção ou uma ideia por um sinal convencional que a anuncia (...)” (MERLEAU-PONTY p. 23), a pontuação propõe ações mais do que significados – pausa, intervalo, surpresa. Ela acompanha a espessura do próprio pensamento e indica um possível caminho a ser percorrido por entre o relevo, as reentrâncias e as saliências das ideias.

Como nos mostra Alberto Manguel, a pontuação ortográfica surgiu lentamente a fim de conferir certo senso de coesão e clareza à língua escrita, mas seu surgimento está atrelado, principalmente, a um importante acontecimento da história da leitura: a conquista da leitura silenciosa.

A antiga escrita em rolos – que não separava palavras, não distinguia maiúsculas e minúsculas nem usava pontuação – servia aos objetivos de alguém acostumado a ler em voz alta, alguém que permitiria ao ouvido desembaralhar o que ao olho parecia uma linha contínua de signos. (...) A pontuação, tradicionalmente atribuída a Aristóphanes de Bizâncio (cerca de 200 a.C.) e desenvolvida por outros eruditos da biblioteca de Alexandria, era, na melhor das hipóteses, errática. Agostinho, tal como Cícero antes dele, com certeza tinham de ensaiar um texto antes de lê-lo em voz alta, uma vez que a leitura à primeira vista era uma habilidade incomum naquela época e levava amiúde a erros de interpretação. (MANGUEL 2004. P. 30)

Se ler em voz alta estava sujeito à interpretação do locutor, a escrita silenciosa representava um risco maior, já que os maus entendidos não poderiam ser desfeitos em público. O desenvolvimento paulatino da pontuação está intimamente associado a essa tentativa de dar um sentido comum à leitura silenciosa. Para tanto, pequenos obstáculos se interpõem ao caminho do leitor para ordenar seu percurso, já que este torna-se cada vez mais, um percurso solitário.

Nessa perspectiva, os elementos da pontuação ortográfica colocam pontos de referência no caminho do leitor, interrompem para direcionar, assim como as faixas, barreiras, sinais e lombadas de uma via. Aqui, novamente, a página surge como um espaço análogo ao espaço urbano.

Tony Smith fala de uma 'estrada escura' que está 'pontilhada pelas chaminés das fábricas, das torres, pelas fumaças e pelas luzes coloridas'. A palavra-chave é 'pontilhada'. Em certo sentido, podemos considerar a estrada escura como uma 'longa frase' e as coisas que percebemos nela ao percorrê-la como 'sinais de pontuação': 'as torres' = pontos de exclamação (!), 'as chaminés' = os hifens (-), 'as fumaças' = pontos de interrogação (?), 'as luzes coloridas' = os dois pontos (:). Estou formulando claramente essa equação baseando-me em dados sensíveis e não racionais. A pontuação refere-se às interrupções em 'matéria de prelo'. É utilizada para enfatizar e esclarecer o significado de todo segmento específico. Palavras como *skylines* são feitas de 'coisas separadas' que constituem um 'inteiro' sintático. E Tony Smith também se refere à sua arte como interrupções numa 'grelha espacial'. (SMITHSON In CARERI 2002, P.139)

Sendo assim, a relação entre escrita e espaço urbano torna-se intercambiável. É possível ler uma paisagem, decodificá-la a partir de elementos que se repetem e que compõem uma ordenação espacial específica. Do mesmo modo, podemos pensar em uma espécie de relação paisagística com o espaço da página, onde os elementos da escrita compõem uma situação sensorial e não apenas linguística.

Dentre todos os sinais gráficos, o parêntese nos interessa especialmente por provocar mais que uma interrupção no caminho da leitura. Ele produz uma sensação pungente e abre um espaço dentro do espaço da página. Gilles Tiberghien convoca o parêntese como um espaço intermediário que produz uma sensação próxima a que temos quando estamos em viagem e nos sentimos simultaneamente “entre dois lugares, entre dois tempos, entre si mesmo e o outro” (2008, P. 196). A mera referência de um outro texto entre parênteses evoca este lugar fora da página, sem necessariamente nos conduzir para fora daqui. Para o autor, este lugar que o parêntese abre se insere como um talho, um corte transversal à superfície da página que figura “a resistência do pensamento esforçando-se em desdobrar-se sobre si mesmo” (Ibid. P. 197).

O intervalo, o limite, o parêntese circunscrevem o *topos*. O parêntese é uma figura do excesso ou da falta – precisão não indispensável, excrescência estilística, comentário, amplificação retórica, enumeração analítica. Sem o parêntese que pesa, a frase guarda todo seu sentido; ela ganha até em unidade e elegância. Ao mesmo tempo, o parêntese oferece um lugar de errância sem fim para o pensamento. (...)

O parêntese não é um dado, mas um talho, e a frase, um jogo de linguagem que se lança e se rebate indefinidamente. (Idem.)

Como uma lente de aumento que aproxima ao mesmo tempo em que põe em relevo determinado recorte da visão, o parêntese talha o texto para detalhá-lo⁵. No poema “l(a)” de e.e. cummings este sinal gráfico fragmenta a palavra “*loneliness*” inserindo dentro dela a frase “*a leaf falls*” e abrindo um tempo de queda na estrutura do poema, sensação reforçada pela dispersão das letras e pela organização vertical do texto. A palavra multiplica-se a partir do seu interior, numa espécie de “sintaxe de fendas e rupturas” (SMITHSON 1968. P.191)

⁵ “(...) *one gets close only to cut up, to break down, to take apart. Such is the basic meaning of the French word découper, its etymological tenor—a pruning or cutting—and the first definition of it in Littré: ‘the separation of a thing into several parts, into pieces’.*” (DIDI-HUBERMAN, 2005. p. 230)

Já em “RE”, Vito Acconti utiliza o parêntese como um bolsão temporal e espacial, delimitando zonas específicas dentro do território da página, onde estamos e não estamos simultaneamente. Os espaços vazios dentro de cada parêntese aberto marcam a ausência bem como determinam longas pausas que, mesmo a leitura silenciosa, tende a reproduzir. A sensação gerada é da ordem do contínuo, ainda que não exista uma frase ali, nós a recomeçamos. E esta frase aberta pelo parêntese a ser “continuamente recomeçada é o movimento infinito do pensamento.” (THIBERGIEN. 2008, P. 197).

e.e.cummings.
l(a, 1958.

l(a

le
af
fa

ll
s)
one
l

iness

```

(here){      }(      )
(      )(there){      }
(      ){      }(here and there -- I say here)
(      )(I do not say now){      }
(I do not say it now){      }(      )
(      )(then and there -- I say there){      }
(      )(      )(say there)
(      )(I do not say then){      }
(I do not say, then, this){      }(      )
(      )(then I say){      }
(      )(      )(here and there)
(      )(first here){      }
(I said here second){      }(      )
(      )(I do not talk first){      }
(      )(      )(there then)
(      ){here goes){      }
(I do not say what goes){      }(      )
(      )(I do not go on saying){      }
(      )(      )(there is)
(      )(that is not to say){      }
(I do not say that){      }(      )
(      )(here below){      }
(      )(      )(I do not talk down)
(      )(under my words){      }
(under discussion){      }(      )
(      )(all there){      }
(      )(      )(I do not say all)
(      )(all I say){      }

```

Vito Acconti.
RE, 1960.

As dobras que a pontuação esculpe na linguagem e no espaço revelam a maleabilidade do campo da página que pode comportar toda a espessura do pensamento. Neste sentido, o parêntese insere dentro do texto este processo de oscilação constante, de não linearidade do pensamento do qual Smithson nos fala. Ele racha a linearidade do texto, divide-a ao meio para nos fazer ver outra camada. E assim, acaba por convocar o abismo que reside na memória da escrita já que “(...) escrever era originalmente um gesto de fazer uma incisão sobre um objeto para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (‘estilo’).” (FLUSSER, 2010. P. 25). Com a invenção da imprensa, este gesto parece tão antigo que por vezes nos esquecemos que um dia a letra (hoje preenchida pelos caracteres negro) já foi oca.

II

ACIDENTAIS

(...) como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?

MAURICE BLANCHOT

Os desníveis acidentais são provocados por ações externas ao espaço da página. Assim como a pontuação, eles também causam interrupções, pausas e desvios que não podem ser eliminados do percurso. Entretanto, ao contrário dos desníveis incisivos, eles não estão relacionados a uma representação gráfica e não fazem parte de uma estrutura gramatical, nem poderiam, já que são causados por situações fortuitas e inesperadas e não podem ser previstos de antemão. São elementos externos que se sedimentam sobre a página e se sobrepõem à leitura, como a poeira, uma marca de uso, uma anotação ou até mesmo a interrupção inesperada que invade a leitura, gerando um excesso, um obstáculo, uma camada a mais na espessura do sentido que pode vir a encobrir o próprio texto.

Deste modo, o percurso sobre a superfície da página torna-se uma composição articulada entre o dentro e o fora, entre a concentração e a dispersão provocada pelos mais di-

versos elementos. Em “O Prazer do texto”, Roland Barthes apresenta a noção de que o prazer obtido ao longo da leitura não é intrínseco à estrutura do próprio texto e “não depende de uma lógica do entendimento”, ele o coloca como próximo de uma deriva. (1987. P.34). Associada a uma qualidade perceptiva que se faz no espaço, a leitura como deriva pode ruir com o próprio sentido, colapsar o percurso planejado a partir da distração, da invenção de um lugar de errância dentro do espaço da página. Esse olhar que vagueia sobre a página depara-se com outras possibilidades de leitura, assim como o poeta citado por Gaston Bachelard observa a paisagem através das irregularidades do vidro da janela:

Aproxima-te da janela tentando não deixares tua atenção demasiado voltada para fora. Até que tenha sob os olhos um desses núcleos que são como quistos do vidro, ossinhos às vezes transparentes, mas quase sempre brumosos ou vagamente translúcidos, e de forma alongada que lembra a pupila dos gatos. (MANDIARGUES Apud BACHELARD P. 165)

De modo semelhante, a peça 4’33” (1952) de Jonh Cage, também conhecida como “*silent piece*”, onde o concertista

deve permanecer sem tocar o instrumento durante o período determinado no título, também nos revela essas camadas de acasos e variáveis externas presentes na mais silenciosa das notações. Uma das partituras realizadas para essa composição possui apenas linhas verticais traçadas sobre a página branca, sendo que a distância entre as linhas corresponde proporcionalmente à duração dos três movimentos. Dentro do espaço-tempo da notação abre-se a espessura das camadas de sons revelando a contradição intrínseca à noção de silêncio que Cage apresenta em sua obra.

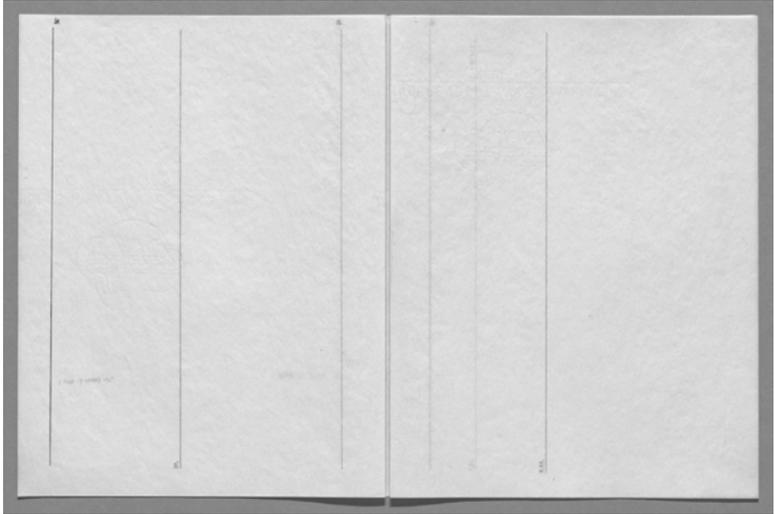
The piece is not actually silent (there will never be silence until death comes which never comes); it is full of sound, but sounds which I did not think of beforehand, which I hear for the first time the same time others hear. What we hear is determined by our own emptiness, our own receptivity; we receive to the extent we are empty to do so. If one is full, or in the course of its performance becomes full of an idea, for example, that this piece is a trick for shock and bewilderment then it is just that. However, nothing is single or uni-dimensional. This is an action among ten thousand: it moves in all directions and will be received in unpredictable ways. These will vary from shock and bewilderment to quietness

of mind and enlightenment.⁶ (CAGE, 1954. In PLATZKER, 2013).

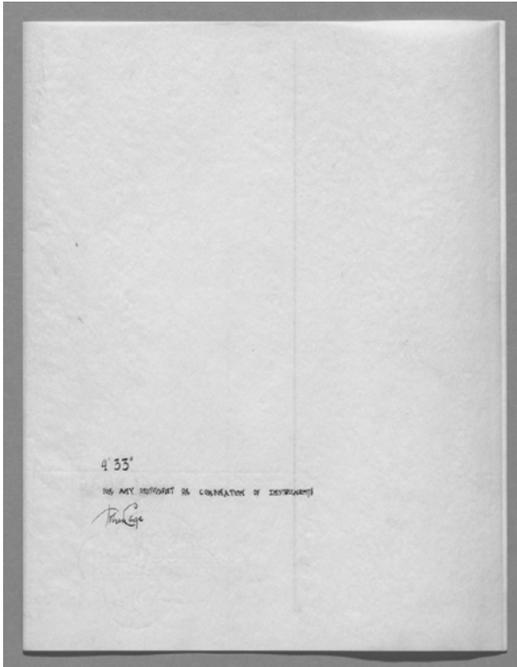
Para Cage, o silêncio é apenas uma das estruturas que opera dentro da notação musical. De modo radical ele revela que qualquer composição é inseparável dos sons ambientes que integram o espaço ao redor. A perspectiva de Cage sobre o silêncio nos faz pensar de modo análogo sobre o espaço da página, atribuindo-o a qualidade de uma teia que captura as vibrações e elementos externos agregando-os ao seu desenho, tornando-o inseparável de seu sentido.

Se a notação do silêncio na partitura de Cage revela os sons e ruídos do local onde ela é executada, por outro lado, a escrita é apagada justamente pela interferência externa no vídeo “*la pluie (projet pour un texte)*” de Marcel Broodthaers onde o artista escreve com pena e nanquim embaixo da chuva. O texto, que não se fixa sobre o papel, espalha-se com a

⁶ “A peça não é realmente silenciosa (nunca haverá silêncio até a morte chegar, que nunca chega); ela está cheia de som, mas sons que eu não pensava de antemão, que eu ouço pela primeira vez ao mesmo tempo que outros ouvem. O que ouvimos é determinado por nosso próprio vazio, nossa própria receptividade; nós recebemos na medida em que estamos vazios para fazê-lo. Se alguém está cheio, ou no curso de seu desempenho se torna cheio de uma idéia, por exemplo, que esta peça é um truque para o choque e perplexidade, então é só isso. No entanto, nada é único ou unidimensional. Esta é uma ação entre dez mil: ela se move em todas as direções e será recebida de formas imprevisíveis. Estas vão variar do choque e perplexidade à quietude da mente e iluminação.” (tradução livre)



John Cage, 4'33"
(In Proportional Notation)
1952/1953.





Marcel Broodthaers. *La pluie* (*Projet pour un texte*), 1969.
still do filme
de 16mm, pb, 2
minutos.

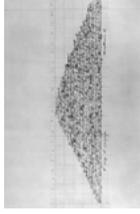
água virando ora um ornamento borrado sobre a página, ora uma mancha de tinta que escorre para fora dela. O horizonte da escrita se perde e o texto torna-se uma poça sobre a página onde a leitura naufraga.

A escrita em Broodthaers contesta a própria linguagem já que o texto é interrompido pelas sucessivas rajadas das gotas de chuva fazendo com que o significado desapareça dentro do gesto, dando lugar a uma outra significação. Ainda que não seja possível ler o que se escreve, a escrita prossegue. A dissolução do texto é causada por uma continuidade fora da página, capaz de somar-se a ela.

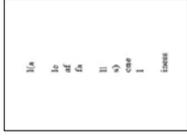
(...) a escrita – seja ela ensaio ou romance – corre o risco de contentar-se com uma pretensa continuidade que, de fato, não será mais que uma agradável trama caligráfica. No texto que escrevo neste momento, as frases seguem-se e articulam-se mais ou menos corretamente, as divisões em parágrafo são apenas divisões de comodidade; há um movimento contínuo destinado a facilitar a sequência da leitura, mas este movimento contínuo não pode, entretanto, dar conta de uma continuidade verdadeira. (BLANCHOT, 2010. P. 37)

Se a ação da chuva provoca uma espécie de erosão no território da página que colapsa completamente a estrutura da linguagem e compromete o sentido do texto, por outro lado, sua ação acaba por produzir uma outra forma de escrita, ininterrupta, que produz uma imagem acidental.

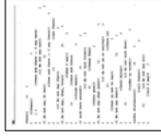
LISTA DE IMAGENS



- 1.** Robert Smithson *A heap of language*. 1996. Fonte: <www.moma.org/collection/works/149054>



- 2.** e.e.cummings. *I(a)*, 1958. Fonte: TIBERGHIE, 2008.



- 3.** Vito Acconci. *RE*, 1960. Fonte: <www.vitoacconci.org>



- 5.** Marcel Broodthaers. *La pluie (Projet pour un texte)*, 1969. Frame retirado do vídeo: <www.youtube.com/watch?v=3L6J0-U_ts8>



- 4.** John Cage, *4'33"* (In *Proportional Notation*) 1952/1953. Fonte: <www.moma.org/calendar/exhibitions/1386>



BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. SP: Perspectiva, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. SP: Ed. G. Gilli, 2013.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol I. RJ: Editora Vozes, 1998.
- COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- CUMMINGS, E. E. **No Thanks**. NY: Liverigh, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. The detail and the pan. In: *Confronting Images: questioning the endings of a certain history of art*. Penn State University Press, 2005
- FLUSSER, Vilém. **A escrita**. Há futuro para a escrita? SP: Annablume, 2010.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. SP: Companhia das letras, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. SP: Cosac & Naify, 2002.
- RIVEIRA, Tania. *A letra, a imagem: Gary Hill* In **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. SP: Cosac & Naify, 2013.
- SMITHSOM, Robert. **The collect writings**. Ed. Jack Flam. University of California Press, 1996.
- TURCO, Lewis. **The book of forms**: a handbook of poetics. University Press of New England, 2000.

ARTIGOS

CORONA, Joana. *O traço de uma sobra: sombra*. 2013. Disponível: <joanacorona.wordpress.com>. Acesso: 14/5/2017.

SIEBURTH, Richard. *A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphic*. Disponível em: <www.robertsmithson.com> Acesso: 20/9/2017

TIBERGHIEN, Giles. (). 1998. Revista USP, SP, n. 77, p. 195-199, março/maio 2008.

CAGE, Jonh. *Letter from John Cage to Helen Wolff*. April 1954 In. PLATZKER, David. *Silence is not what it used to be*. 2013. Disponível em: <www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/28/silence-is-not-what-it-used-to-be-2/> Acesso: 6/5/2018.

VERSO

2018. **Luciana Paiva Pinheiro**

Orientação

Karina e Silva Dias

Projeto gráfico e diagramação

Nahira Salgado

PINHEIRO, Luciana Paiva. DIAS, Karina e Silva [orientadora].
Frente-verso-vasto: por uma topografia da página, caderno 1: frente-verso.
Brasília: Universidade de Brasília, tese (Doutorado em Arte), 2018.

1. Arte contemporânea; 2 Palavra e Imagem; 3. Página; 4. Topografia; 5. Paisagem.

Universidade de Brasília

FRENTE-VERSO-VASTO

POR UMA TOPOGRAFIA DA PÁGINA

VERSO

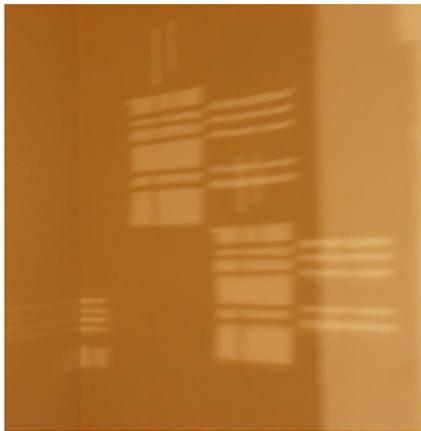
1

Luciana Paiva Pinheiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Métodos e Processos em Arte Contemporânea. Orientadora: Profa. Dra. Karina e Silva Dias. Banca Examinadora: Profa. Dra. Fernanda Lopes; Prof. Dr. Miguel Gally; Prof. Dr. Geraldo Orthof.

Brasília, 2018

Luciana Paiva
Uma alternativa certa anula todas as erradas (2015)
registro de testes no ateliê da artista.



POR UM RETORNO
AO VERSO

Retornamos ao verso para finalizar pelo começo ou recommençar pelo fim e nos lembrar que a estrutura reversível da página é capaz de comportar o “infinitamente possível”¹⁰. A relação fenomenológica empreendida sobre seu território ao longo desta pesquisa apresenta a página como um elemento que configura uma localidade e produz pensamento, além de oferecer o território onde o próprio pensamento se espacializa. Espaço de contração e expansão, zona fronteira entre o local da intimidade e o da exterioridade, território de compartilhamento entre o dentro e o fora que acolhe múltiplos percursos e aos poucos tece uma espessura própria que permanece concentrada sobre sua superfície. Foi a partir dessa perspectiva que procuramos abordar nos quatro cadernos que compõem esta pesquisa como o território da página se configura e oferece sua extensão às diversas ações e percursos que configuram paisagens múltiplas.

Sobre a superfície da página acumulam-se os inúmeros registros da cultura ocidental e de outras culturas, bem como as lacunas de tudo aquilo que foi esquecido. A arquitetura imponente do livro-monumento que Vitor Hugo anun-

10 “(...) durante o ato de escrever meu corpo frui o prazer de traçar, de talhar ritmicamente uma superfície virgem (virgem infinitamente possível)”. (DRUET; HERMAN, 1976 In JEAN, 2008. P. 144)

cia (1831) é operada internamente pela engenharia discreta da página. Mas, se por um lado, uma longa parte da história já esteve inscrita sobre uma fina lâmina de papel, espaço de aparência suave que ameniza o peso da função que carrega; por outro lado, perceber a superfície da página para além de sua função de suporte, como propusemos aqui, é dar-se conta de sua materialidade, de sua estrutura física e de sua engenharia elaborada. Aos poucos a página ganha volume, peso, extensão e consistência. Por trás de sua estrutura sintética acumulam-se inúmeras camadas que a transformam em um espaço compacto e resistente, como se fosse possível condensar todo conteúdo já contido em todas as páginas em uma única folha.

A eficiência de sua estrutura também está na correspondência ancestral que a construção da página guarda em relação a trama, a estrutura têxtil. De acordo com Gottfried Semper “desfiar, torcer e dar nó são as formas de arte mais antigas da qual derivam inclusive a construção.” (INGOLD. 2007. P. 42). Deste modo, a página parte de um modelo de construção artesanal praticamente insubstituível em sua eficiência e que tem a linha como elemento arquitetônico principal. A linha dá forma à superfície ao mesmo tempo em que se inscreve

sobre ela. Ela é o contorno e o conteúdo do espaço da página, delimitando-a e tecendo distâncias sobre seu território.

Por fim, a página é o espaço por excelência onde a escrita se configura. Por ser uma construção plástica e sensorial, não apenas racional e lógica, a linguagem precisa de um território para se estender, para configurar percursos, encontrar acidentes, possibilitando mobilidade para o caminho de cada leitor. É sobre o território da página que a linguagem pode, inclusive, ser coberta, em vez de ser descoberta pela leitura. (SMITHSON, 1996. P.78).

A página e seus elementos em constante reconfiguração nos possibilitam percorrer múltiplas paisagens. Entretanto, esta percepção da materialidade e dos movimentos constantes propiciados pela estrutura da página não alteram sua função de suporte para a imagem ou o texto escrito. Estamos sobre a página e é aqui, neste território mínimo que experimentamos suas intensidades, que nos lançamos em sua vastidão e que podemos, inclusive, retornar ao que se oferece como conteúdo sobre a sua superfície. É, de fato, esta dupla relação com este objeto que o torna tão disponível às mais diversas ações.

Como mencionado anteriormente, a relação estabeleci-

da com a página e sua escolha como tema desta pesquisa teve como ponto de partida os procedimentos que emprego como artista sobre seu território e que vão desde procedimentos comuns a qualquer um, como a leitura e a escrita, mas também passam por procedimentos próprios da arte contemporânea e que vinculam minha produção a uma genealogia bastante ampla de artistas, alguns deles citados ao longo do texto, que lidam com a página como matéria ou como lugar de onde parte o pensamento de seus trabalhos. Parte destes procedimentos que utilizo envolvem:

arrancar páginas de livros antigos;

não lê-las;

atravessá-las;

dissecar seus elementos;

utilizá-las como estrutura;

juntá-las para construir outros espaços ou dar a ver através do espaço de uma única página;

utilizar sua qualidade translúcida;

projetar sua sombra;

reconfigurar suas partes;

embaralhar suas linhas textuais, gráficas e estruturais;

lidar com seu caráter tátil, sua espessura, as dimensões, as texturas e as ações – folhear, virar, dobrar, rasgar, cortar, guardar – específicas que a página possibilita; deparar-se com sua forma vazia, como se sua superfície trouxesse sempre uma imagem à distância, algo que se aproxima mas que ainda não podemos ver; surpreender-se constantemente com sua resistência.

Estas ações empreendidas com certa frequência sobre a página ao longo de cerca de 15 anos de produção, mas especialmente nas obras produzidas entre 2011 e 2018, estão relacionadas à construção das tipologias utilizadas em cada caderno que compõe este texto. E, sobretudo, estão relacionadas a percepção da página como um território inesgotável, para onde é possível retornar a cada vez e partir novamente do começo.

A página revela-se, portanto, como uma sólida estrutura contra a inevitabilidade do tempo. Sua aparente fragilidade é inversamente proporcional a sua resistência física e simbólica, capaz de contornar as mais bruscas intempéries e ainda assim manter sua estrutura, sua ordenação espacial que captura e compacta o tempo. Sua superfície é das mais delgadas,

mas comporta a densidade e o acúmulo de múltiplos sentidos, bem como as rupturas e falhas que a própria compreensão carrega. Seu território, a princípio estreito e limitado, desdobra-se e multiplica-se possibilitando os mais diversos percursos que adquirem a vastidão do próprio pensamento. É, portanto, como este terreno onde também construímos e projetamos nossas ações que a página revela-se à nossa percepção e assume toda a sua grandeza.