

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Leonardo Motta Tavares

Ver e ler:

relações entre palavra e imagem em uma poética interartes

Resumo


Construída a partir de uma poética artística verbovisual, a presente tese levanta os questionamentos centrais surgidos na confluência entre a prática e a reflexão teórica. Os trabalhos artísticos aqui apresentados se inscrevem no campo interartes das relações entre palavra e imagem. Às questões processuais das linguagens da colagem, da montagem e da instalação, somam-se as problemáticas conceituais e históricas dos procedimentos da apropriação, da citação, da repetição e, especialmente, da hibridização entre o visual e o verbal. As investigações desta pesquisa se concentraram, em trânsito prático-teórico, nas implicações de se pensar o fragmento, na presença da narrativa literária em trabalhos artísticos, nas características plásticas e discursivas do material impresso, na relevância do ato de ler aliado ao contemplar, bem como nas transações entre as esferas do tempo e do espaço na arte contemporânea.

Palavras-chave: Poéticas contemporâneas. Palavra e imagem. Narrativa. Verbovisual. Apropriação.

Abstract

Established from a verbal/visual body of artworks, the present doctoral thesis raises central questions that emerged in the confluence between artistic practice and theoretical reflection. The artworks presented here are affiliated to the interart field of word and image studies. In addition to the procedural issues of the artistic languages of collage, montage and installation, the conceptual and historical problems of procedures such as appropriation, citation, repetition and, especially, the hybridization between the visual and the verbal are investigated. The focus of this research, in practical-theoretical transit, is placed on the implications of the notion of fragment, the presence of the literary narrative in artworks, the plastic and discursive characteristics of printed material, the relevance of the act of reading in alliance to contemplation, as well as in transactions between the spheres of time and space in contemporary art.

Keywords: Contemporary poetics. Word and image studies. Narrative. Verbal/Visual. Appropriation art.



É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for. E ficamos estendidos nas camas, enfrentando a perturbada imagem da nossa imagem, assim, olhados pelas coisas que olhamos. Aprendemos então certas astúcias, por exemplo: é preciso apanhar a ocasional distração das coisas, e desaparecer; fugir para o outro lado, onde elas nem suspeitam da nossa consciência; e apanhá-las quando fecham as pálpebras, um momento, rápidas, e rapidamente pô-las sob o nosso senhorio, apanhar as coisas durante a sua fortuita distração, um interregno, um instante oblíquo, e enriquecer e intoxicar a vida com essas misteriosas coisas roubadas.

Herberto Helder, *Servidões*



Domus

Circunscrever, escrever dentro de um círculo ou: uma introdução	3
Mostrar, entregar versões possíveis.....	13
Remontar, eleger as partes de uma história	61
Inventar uma gênese, começar	89
Recortar-colar, escrever	101
Tomar posse, habitar com o fantasma do antigo dono	130
Imaginar, criar imagens de dentro	146
Escavar, descer às imagens da melancolia.....	163
Perguntar, crer nas perguntas	182
Sair, retornar adiante ou: uma interrupção.....	188
Créditos das imagens	192
Referências bibliográficas	195

Circunscrever, escrever dentro de um círculo ou: uma introdução

Ele também, de alguma forma, o apagamento, faz parte da antecipação de uma destinação: o destino de um esvanecimento aí inscrito com a tensão de uma aparição e de um passo à frente.

Um rastro comum sucede a uma passagem. O rastro do qual se trata precede e sulca a passagem. É a sua proveniência, sua vinda. É uma trilha aberta:

Jean-Luc Nancy, ...Deveria ser um romance...

Imaginei para este texto a semelhança de uma *domus* romana. Deveria, talvez, ser uma via, mas nos perderíamos facilmente na longitude. Por conveniência ou por devaneio enxerguei um sem fim de portas, mas acontece que algumas estão trancadas. Sei disto porque fiz girar a maçaneta de umas, e nada. Em outras era uma noção de interdição que me desobrigava a forçar passagem. Mas espiei por entre frestas, os vãos, os buracos das fechaduras.

Alguns cômodos têm múltiplas outras portas do lado de dentro. É fácil se perder. Antes, no entanto, preciso dar uma ideia da casa, para que dela se imagine algo como... um desenho. Digamos que esta casa seja mais que o meu ateliê, uma espécie de morada sazonal onde estive rondando o que surgiu no meu fazer artístico. Isto que desde então tem sido o gerador das portas, que nada mais são que perguntas. Falo da relação entre a palavra e a imagem. No começo, parecia simples. Uma porta leva ao ambiente da palavra, a imagem era sempre quem morava na vizinhança. Restaria descobrir a porta contígua para adentrar o atalho de uma a outra, mas não era bem assim.

Estamos no vestibulo.

Toda a pesquisa é um *labor intus*, e o interior do trabalho não tem só um minotauro. Preferi não chamar de capítulos as rumações que pude recolher neste espaço; chamei-as de *Entradas*, o nome disto que a minha imaginação fotografa quando elas me ocupam o

pensamento. Uma sucessão de capítulos me faz pensar na progressão de alguma coisa, o que não diz respeito a este assunto. Ancestral e escorregadio, de fisionomia inapreensível, porque é de natureza cambiável, o diálogo entre palavra e imagem me parece mais urgente quanto mais se complexifica.

Mas por que ocuparmo-nos dele, em miríades de especulações, sem solução? Uma outra pergunta vem refletir esta: mas o que se soluciona? E os ecos dessas perguntas se abrem em novas interrogações, como propagações de círculos na superfície de uma água que vibra. Uma forma palatável de resposta: o estudo das relações entre palavra e imagem revela a compartimentação histórica do pensamento por meio de convenções persistentes, a tal ponto enraizadas que conseguiram se confundir com o fundamento da comunicação e da expressão.



Formas palatáveis de perguntas: se a palavra começa como imagem e a imagem como palavra, por que têm sido, palavra e imagem, dispostas em vizinhança e contiguidade, quando não em diferentes polos, sem compartilhar do mesmo espaço? A separação é a progressão natural da civilização do alfabeto, o refinamento que nos catapultou da magia à tecnologia? O futuro da linguagem é o hibridizar, como muitas vezes ensaia a comunicação verbovisual inaugurada pelo virtual? O que significa dizer *escrevo* em relação a *fotografo*, ou *leio* em relação a *vejo*?

Esta é a tentativa de oferecer uma breve explanação dos primórdios, a partir da memória do sem-forma da criação artística, em prol de uma espécie de encadeamento dos movimentos

que formaram o que hoje chamo de corpo de trabalho verbovisual, minha prática artística, mas também um esforço por tocar em desdobramentos e reverberações. É certo que a leitura de literatura gerou, desde cedo, o meu interesse pelas imagens verbais, e que para mim, devido à vontade de investigar a imaginação, a palavra sempre esteve diretamente implicada na criação de imagens materiais.

Na medida em que esta narrativa avançar, as problemáticas de tal encontro interartes serão sondadas, na busca por compreender melhor o que existe no limite máximo de aproximação entre palavra e imagem. Manter abertas as fronteiras que inúmeros outros abriram, entre duas ordens consideradas distintas por tanto tempo, significa trazer à tona uma memória de quando estas duas instâncias eram uma. Isto na expectativa de que a lembrança da indefinição estremeça as certezas da distinção. Mas também significa, antecipando a inevitabilidade da separação completa – no que tange a uma condição puramente teórica instituída em uma sociedade catalográfica – resistir à escolha entre a palavra e a imagem, ao menos dentro do universo do meu trabalho.

Esta resistência conduz a uma pergunta que, a despeito de sua urgência, tem sido deixada sem resposta pelos estudos comparativos; imiscuída no fenômeno criativo, seria: o que é isto que, sem nome, fica *entre* a palavra e a imagem, que não se conforma a uma instância e à outra? A tentativa de rondar a interrogação, no entanto, não traz pretensões de respondê-la, antes transferindo-a para a dimensão da própria poética do trabalho: o que é o sem nome, palavra-imagem, imagem-palavra, aqui e agora?

Em um primeiro momento, minhas experimentações verbovisuais utilizavam as letras como componentes unitários, isolados: antes de tudo pelo seu caráter imagético, pelo que elas mostravam ou podiam se tornar se sua finalidade linguística pudesse ser, de certo modo, esvaziada, não bem como nas pinturas de Paul Klee, onde os signos verbais são expostos como unidades pré-hierárquicas no que concerne à palavra e à imagem, tratados como grafismos tão ancestrais quanto pictogramas, ou ao menos como traçados em que signos gráficos deixam de ser utilitários para se reencontrarem em sua origem indistinta com o desenho. Mais, talvez, como nas colagens Merz de Kurt Schwitters, com suas explorações do destroçar da linguagem pela – então nova – iconografia urbana permeada pelo acúmulo de publicidade impressa do

início do século XX. A reutilização desse tipo de material gráfico pelos artistas, propagada por Schwitters, de fato contribuiu para um pensamento que nunca abandonou a minha produção, mesmo enquanto ela se encaminha mais e mais para as questões da possibilidade de uma criação literária no espaço das artes visuais: o pensamento da apropriação.

Do trabalho de leitura implicado na seleção de fragmentos textuais e imagéticos a serem utilizados em composições plásticas ao mistério e fascínio que sempre encontrei nas imagens ruidosas e difusas de impressões antigas, nas páginas amareladas de livros velhos e manuais, na tipografia que caiu em desuso, a apropriação se mostra como algo mais que um procedimento artístico, ou etapa composicional, sendo um modo de pensar e de manipular, considerando conteúdo e forma, a profusão de informações, de imagens, de rastros materiais culturais, de escritos do mundo.

O pensamento da apropriação, sobretudo quando posto em prática a partir da linguagem da colagem, com suas etapas de busca, seleção e extirpação de fragmentos imagéticos e textuais de materiais impressos variados revelou um tipo de leitura criativa, uma leitura da invenção, em que, dos rasgos distintos entre si, surge, por um processo de combinação e montagem, um trabalho autoral.

Aos poucos, mais e mais as características gráficas destes materiais impressos, embora nunca tenham deixado de ser elementos decisivos para as escolhas composicionais, foram abrindo espaço para que o protagonismo passasse da letra para a palavra, para que a imagem dos códigos verbais pudesse admitir também o conteúdo semântico. Este conteúdo rapidamente se mostrou interessado em encapsular-se em construções poéticas, literárias, e foi assim que o meu corpo de trabalho fixou-se, aos poucos, no terreno movediço e de fronteiras confusas entre as artes visuais e a literatura.

Criar narrativas, ou estilhaços narrativos, a partir da combinação de fragmentos verbais afeitos à interpretação e à imaginação do leitor-espectador via leitura, passou a ser o objetivo dos meus trabalhos. Interessava-me que as imagens provocadas pela leitura mantivessem seu caráter de coisa oculta, inescrutável, acessada de modos diferentes na imaginação de cada leitor. Ignorava, todavia, que as escolhas espaciais da composição em si – fragmentos recortados e colados sobre superfícies brancas de papel – já ofereciam ao olho uma imagem.

Se seu desenho era visto como mapa, ou se as qualidades ópticas do material utilizado se destacavam ao leitor-espectador de modo mais eloquente do que o conteúdo verbal dos fragmentos, esses fatores não me pareciam, então, prementes, e creio que isto se dava em razão do meu interesse específico pelas imagens verbais, ou seja, pelo imaginar, que parecia estar mais ligado à sugestão, à intuição e às possibilidades criativas oferecidas pelo texto ao leitor do que poderiam as cenas “prontas” das reproduções imagéticas, fossem elas fotográficas ou pictóricas.

Mas, gradativamente, foi se despertando à percepção, neste sistema de trabalho regido pela palavra impressa, a potencialidade sugestiva das imagens materiais, de fotografias, desenhos, pinturas, gravuras, enfim, de qualquer produto da visualidade impressa, como elementos tão eficazes às construções da imaginação quanto o são as descrições verbais. Compreendendo que a capacidade de formar imagens não é mais livre e enigmática quando produzida pela leitura do que pela visualização de imagens ópticas, o trabalho foi aos poucos recebendo estas últimas como módulos composicionais que funcionam como engrenagens ativas em combinação com os textos.

Em consonância com a fala de Gaston Bachelard sobre a imaginação não ser uma capacidade de formar imagens da realidade, mas sim de ultrapassar o real¹, o entremear de imagens ópticas e imagens verbais, e por conseguinte, uma leitura hibridizada de imagem e texto potencializou a criação de espaços de ultrapassagem do real. Para tanto, as qualidades visuais das composições passaram a ser investigadas com maior atenção. Em trabalhos mais recentes, o uso da cor como modo simultâneo de dizer e mostrar se tornou um novo elemento de exploração semântica. Em algum momento do desenvolvimento deste conjunto de trabalhos verbovisuais, óptico-literários, ocupei-me de encontrar novos modos de ressaltar, por meio da visualidade, o potencial sugestivo dos fragmentos textuais e fotográficos pulverizados nas composições.

O primeiro passo foi sair da colagem sobre o papel para a afixação dos fragmentos sobre parede, uma superfície que se revelava território aberto, espécie de desdobramento das possibilidades do papel; o desafio foi ocupar uma espacialidade tão emblemática para o próprio

¹ BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina de A. P. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 16.

sistema das artes visuais com construções que trouxessem à tona o caráter literário e a concepção de página expandida. Era necessário aliar o visual e o literário de modo a fazê-los funcionar em conjunção e não em complementaridade.

Neste sentido, a coloração e a textura dos fragmentos, a fonte e o tamanho do texto, o formato e o tamanho das reproduções fotográficas, a precisão geométrica do recorte, a disposição na parede por meio de alfinetes de cabeça, a quantidade de fragmentos textuais e de fragmentos visuais, o acúmulo em áreas da composição, o seu posicionamento na superfície (se acima, abaixo ou no centro), todas estas particularidades foram sucessivamente recebendo atenção na medida em que as escolhas da ordem da visualidade se mostravam imprescindíveis para a realização das narrativas verbovisuais.

Ao perseguir certa coerência interna em composições seriais que deveriam obedecer a um sistema pré-determinado, de modo a formalizar um universo semântico próprio, tornou-se fundamental que os fragmentos recortados, compostos de imagens descritas e mostradas, atingissem um encadeamento efetivo para a formulação de narrativas imaginadas pelo leitor-espectador.

Decisões como escolher que tipo de imagens figurativas utilizar, algo que envolve em um nível formal questões como o meio de obtenção dessa imagem e suas características impressas, bem como o revelar parcial ou total de uma paisagem, o ângulo em que se fotografou uma pessoa ou um objeto, a quantidade de luz sobre um ambiente, passaram a ser trabalhadas em confluência com decisões literárias, como, por exemplo, de que forma determinado fragmento descreve uma situação ou uma paisagem, se há ou não indicações temporais, se nomeia-se ou não os personagens.

Para além destas decisões circunscritas na gramática própria do trabalho, a fim de compreender melhor, ou ao menos vislumbrar as características próprias das produções híbridas, no que tange à intersecção palavra-imagem, voltei a pesquisa à história da miscigenação entre o dizer e o mostrar, entre o ler e o ver, em busca ao mesmo tempo de uma origem e de um destino (ou um nome) para isto que está entre uma e outra arte, entre uma e outra linguagem.

Porque a relação palavra e imagem é anguiliforme – o tempo todo me escapa –, é necessário tentar fazer algo com o que fica nas mãos. É preciso escolher as portas, porque são infinitas as entradas. Não vou muito além, neste corredor cujo fim é impossível de se vislumbrar, das manifestações materiais chamadas ora de arte e ora de literatura. Somente elas comportam vários e intrincados caminhos. Gostaria de chamá-las de outra coisa, no entanto, encontrar para elas um só nome, talvez lembrança de um nome que já tiveram, antes da cunha sobre a argila e da cortina de Parrásios, muito antes das convenções literárias e do *trompe l'oeil*.

Devido à imensidão de produções híbridas no recorte de criações verbovisuais, e em prol de um esforço de focalização nos pontos axiais do assunto, detenho-me sobre o que identifico como momentos-chave para o entendimento da confluência palavra-imagem na arte e na literatura, como as contribuições de Stéphane Mallarmé e Marcel Duchamp, perpassando outras construções artísticas relevantes no decorrer da investigação em torno das problemáticas suscitadas pela união e pela separação das linguagens. A atenção às questões teóricas que surgem do tema implica em sacrificar ao tempo deste trabalho análises mais estendidas sobre este ou aquele artista contemporâneo que utilize a palavra em suas produções, ou o trabalho de escritores que se situem nas experimentações com a imagem.

Interessa, porém, demarcar que a quantidade de produções híbridas nas artes visuais e na literatura, se considerável e importante ao longo dos séculos, atinge seu ápice como manifestação cultural durante o século XX, alastrando-se pelo criar poético contemporâneo como premissa de entendimento do próprio momento histórico. Somos verbovisuais, mais do que nunca, e esta constatação implica em necessidade de traçados não-individuais de artistas e obras, mas de uma visão panorâmica de um objeto de pesquisa que se configura como peça-chave do espírito do nosso tempo.

Paradoxalmente, se não intento a análise sumária de artistas e suas obras contemporâneas, por ver nelas consequência de um pensamento bem consolidado desde a arte conceitual dos anos 1960 e 1970, e não construções por si só fundantes em relação ao assentamento da questão verbovisual, contorno os meus próprios trabalhos poéticos, ponto de partida desta pesquisa. As problemáticas que serão situadas e aprofundadas nestas páginas,

portanto, surgem de questionamentos e observações que derivam de uma prática artística. Tal prática não tem pretensões de se constituir como produção de originalidade ou apontar novos rumos teóricos para a questão das relações palavra e imagem; tão somente me interessa pensar as camadas conceituais e estéticas de um corpo de trabalho e a partir destes apontamentos, estabelecer um espaço convidativo de reflexão ao leitor interessado no híbrido verbovisual. Neste sentido, portanto, esta não é, propriamente dita, uma tese, mais sim um compilado de ensaios poéticos que, por seus elos, constituem uma reflexão prático-teórica de artista em torno não de um problema ou de uma hipótese, mas sim das muitas possibilidades de perguntas que a criação artística levanta.

As Entradas que se seguem são, deste modo, aquelas que se dispõem ao redor de um trabalho de artista, e que se estruturam como sustentáculos de uma pesquisa em arte específica. Não nos demoraremos no vestibulo: logo mais teremos passado para o átrio, espaço que conduz a todas as Entradas e que chamei de *Mostrar, entregar versões possíveis*. Nele, o registro imagético se constitui como ponto de partida e ponto de retorno para todos os tópicos abordados nas Entradas; além das imagens, introduzo ideias e questões processuais em comentários acerca de uma seleção de trabalhos realizados no período que comporta esta pesquisa.

A primeira Entrada, *Remontar, eleger as partes de uma história*, parece-se com uma galeria em que a panorâmica retrospectiva se faz presente. Num passeio panorâmico há sempre de faltar muita coisa. Algo será visto de relance, é preciso fazer as pazes com isto: uma breve história entre tantas histórias possíveis da relação palavra e imagem poderá ser vislumbrada.

Mas o que é o trabalho artístico? O que significa dizer isto? Em que consiste a pesquisa em torno dele, antes dele, a partir dele, com ele? Em *Inventar uma gênese, começar*, apresento minhas sondagens atuais sobre trabalhar em arte e sobre o que a escrita tem a ver com a prática. Esta entrada para mim foi como vestir um colete salva-vidas que não passou por testes suficientes de segurança. O risco é bom: provoca movimentos internos e isto é impulso.

Recortar-colar, escrever é quando de fato adentro Veja se consegue o mapa dos caminhos. no meu processo de construção, e, portanto, as questões fundamentais do entremeio prática artística e teoria se apresentam e se desdobram. Os materiais e as linguagens são expostos. A

colagem, a montagem, a citação, a repetição, dentre outras emergências da minha prática artística, estão a transitar pela sala.

Em *Tomar posse, habitar com o fantasma do antigo dono*, ensaio uma reflexão sobre a apropriação, ao mesmo tempo noção, operação prática e atitude política. As ideias sobre o autor e sua morte, aqui reverberada o tempo todo pela morte do pintor, são trazidas para a atualidade da apropriação, este dispositivo fundamental das construções contemporâneas.

A Entrada *Imaginar, criar imagens de dentro* é dedicada à investigação do papel da imaginação na criação e na recepção estética. Neste ponto trato da relação do dizível com o incomunicável, os limites da linguagem e sua influência no ato de imaginar, bem como do problema da correlação entre as imagens intangíveis e aquelas que enxergamos, ou seja, a diferenciação entre imaginação e percepção e sua retroalimentação.

A Entrada *Escavar, descer às imagens da melancolia* foi escrita em uma tentativa de dar conta, analisando meu processo de trabalho, de um conteúdo em comum nas eleições imagéticas e verbais dentro do processo de apropriação de material. Tendo localizado o teor do arquivo em questão, ou minha coleção de fragmentos, como pertencente à esfera da melancolia, tratei de elaborar um afinamento desta noção em função de premências íntimas e de um modo particular de relação com as imagens; as intenções de criação de discurso, portanto, estão no cerne do delineamento de uma noção particular de melancolia, que não se situa na precisão das acepções da psicanálise nem nas particularidades do uso vulgar do termo, que determinados períodos da arte tomaram emprestado a fim de alinhar imaginários de características bem delineadas com um espírito do tempo específico.

Senti necessidade, portanto, de desenhar um horizonte pessoal, formado por interesses estéticos, mas sobretudo por inclinações psicológicas e por uma visão de mundo particular, no descortinar de uma terceira possibilidade de acepção para a melancolia, escolhendo um uso poético do melancólico a partir e em função da minha prática artística, o que implicou em recusar o sentido saturnino e também aquele designado como *doce melancolia*.

Na última Entrada antes de tomarmos o caminho de fora, intitulada *Perguntar, crer nas perguntas*, o exercício da repetição se propõe a ser uma prática da insistência. Todas as interrogações surgidas nas entradas anteriores retornam em eco. Repetir uma pergunta é

promover requisições imperativas de resposta ou é atestar que não há lugar para elas? Quem sabe uma ou outra resposta encontre vazão pelos vãos do texto. Ao menos para se metamorfosear em novas perguntas.

[vestíbulo]

Circunscrever, escrever dentro de um círculo ou:
uma introdução

[átrio]

Mostrar, entregar versões possíveis

[entradas]

Remontar, eleger as partes de uma história
Inventar uma gênese, começar
Recortar-colar, escrever
Tomar posse, habitar com o fantasma do antigo dono
Imaginar, criar imagens de dentro
Escavar, descer às imagens da melancolia

[quintal]

Perguntar, crer nas perguntas

[portão dos fundos]

Sair, retornar adiante ou: uma interrupção



Mostrar, entregar versões possíveis

Nessa corrida que realizam, a obra e a sua reprodução se perseguem tão de perto que chegam a se confundir. A reprodução mesma se torna obra de arte ou, mais precisamente, arte sem obra. “Sonho não sonhado”, disse De Chirico. Sonho não sonhado, porém latente, sem a prepotência do realizado. A arte se torna um jogo ligeiramente fantástico com o tempo: é a documentação de algo que foi, e ao mesmo tempo a promessa de algo que será. Novato e póstumo.

César Aira, Sobre a arte contemporânea

Esta Entrada é um espaço de apresentação. Se a imaginação pode tornar esta tese algo como uma *domus* romana, este seria o átrio. Era entorno dele que todos os cômodos eram dispostos. Não por acaso, era também a parte da *domus* onde se guardavam os retratos dos antepassados. Este é, portanto, um pátio de imagens. Nas próximas páginas apresento uma seleção de trabalhos artísticos realizados dentre os anos de 2016 e 2019, período que comporta a escrita desta tese.

Breve explanação acerca de uma trajetória na pesquisa em arte: esta pesquisa começou a se delinear ainda no curso de Bacharelado em Artes Plásticas, impulsionada pelo interesse em investigar os códigos verbais nas artes visuais. Desde muito cedo a literatura esteve presente. Primeiro fui leitor, mais tarde chegou o tempo da escrita. De repente escrita, leitura e imagem passaram a se confundir cada vez mais no reconhecimento da letra como desenho.

Naquelas primeiras experimentações plásticas com as letras, a palavra foi se estabelecendo como no aprender a ler: uma coisa a alavancar a próxima, e em dado momento o embaralhado de signos e o interesse tipográfico já não bastavam. Eu estava começando a escrever com outros meios que não os tradicionais da escrita: com os recortes de livros, com a tesoura e com a cola. Este foi um primeiro entendimento importante.

Os elementos começaram a se organizar. Palavras escolhidas primeiramente por atração inexprimível, depois palavras buscadas com propósito, de fisionomias antevistas, selecionadas nas páginas impressas. E então as frases, que começaram a ser combinadas com outras frases.

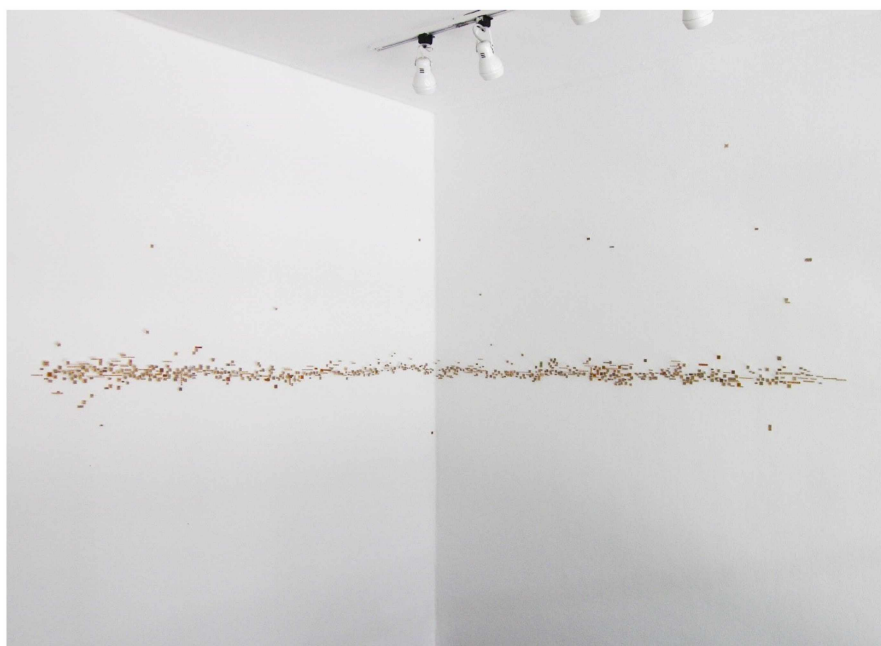
Em minha pesquisa de Mestrado (2015)² explorei, a partir dos trabalhos que estava desenvolvendo em ateliê, a ideia das imagens verbais em caráter de substituição das imagens figurativas em composições de colagem. Uma série de quadros em que fragmentos de palavras cruzadas e frases de livros se intercalavam e uma pergunta: aquilo que os textos impressos naqueles fragmentos *descreviam* faziam, de fato, *ver*? A esta pergunta, somaram-se outras, e a investigação chegou aqui, na ramificação destas vias.

Neste tempo, o trabalho plástico mudou. A linguagem que orientava toda a minha prática, a colagem, passou a me questionar sobre o seu próprio nome, corpo e significado. Não utilizo mais a cola. Mas da colagem sobrou muita coisa: a tesoura, os movimentos de seleção de fragmentos, a combinação que efetiva a composição; em suma: um pensamento da colagem está no fundo de tudo. Os módulos recortados nem sempre têm sido dispostos sobre suportes de papel; sem a cola, passaram a ser fixados com alfinetes. A própria parede tem sido explorada como espaço de criação e considerada elemento de significação visual e narrativa.

Este momento de transformação que demarca o *agora* do meu corpo de trabalho se inicia com a produção da minha primeira exposição individual, em que ocupei uma galeria de pequeno formato (uma espécie de vitrine), chamada de Galeria de Bolso, na CAL – Casa da Cultura da América Latina, na cidade de Brasília, em fevereiro de 2016. O desenho da galeria imediatamente me indicou uma imagem: tendo à disposição do trabalho apenas duas paredes, visualizei um par de páginas abertas. A instalação de parede construída para este espaço se chamava *Narrativas Fronteiriças* e pode ser descrita como uma versão estilhaçada da *Ilíada* de Homero. Estilhaçada porque realizada com rasgos narrativos e não a serviço do contar uma história, ao menos não de modo linear, sucessivo e objetivo. Estilhaçada também, evidentemente, por ser composta de fragmentos recortados de palavras cruzadas e de livros de gramática da língua portuguesa. A referência à *Ilíada* me parecia irrecusável: é o texto originário

² Dissertação intitulada “Imagens Palábricas: um percurso poético entre a escrita e a visualidade”. 184 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

da civilização ocidental ou o mais próximo que estivemos de apontar a uma origem; texto fundante³, dizem derivar dele toda a literatura, sendo tudo o que lhe segue referência e adaptação. Não menos importante é mencionar que este texto se ancorava firmemente na figura da éfrase, grosso modo, o instrumento estético que possibilitava aos versos gregos um poder de descrição que se configurava como o *fazer ver*, tornar visível, pelo verbo, objetos e paisagens.

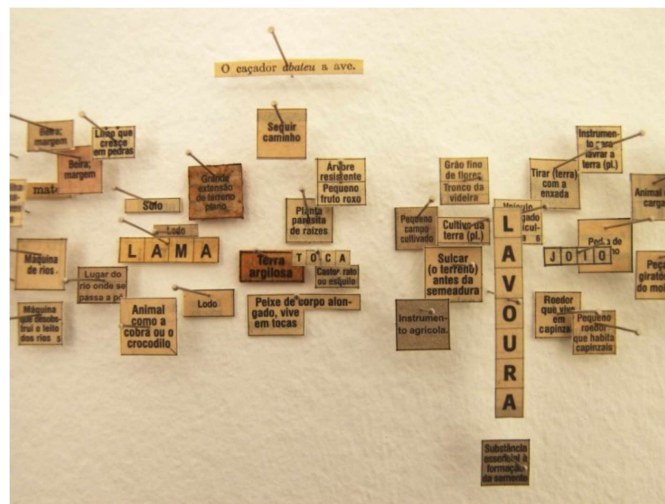
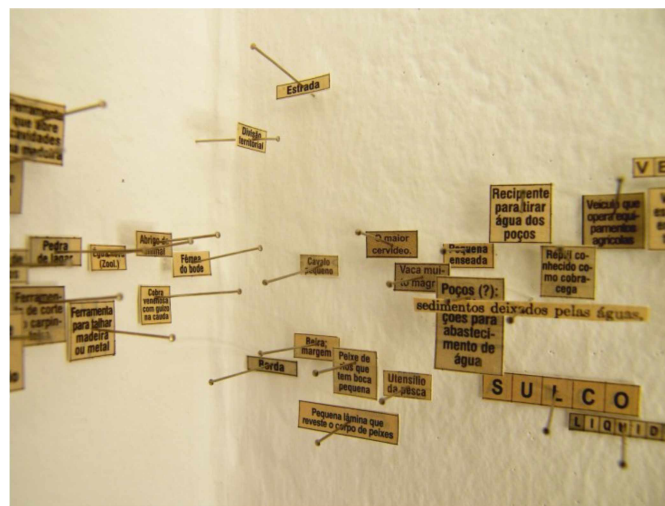


Léo Tavares. *Narrativas Fronteiriças*. Instalação. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas e alfinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria de Bolso da CAL - Casa da Cultura da América Latina. Brasília. 2016. Vista panorâmica.

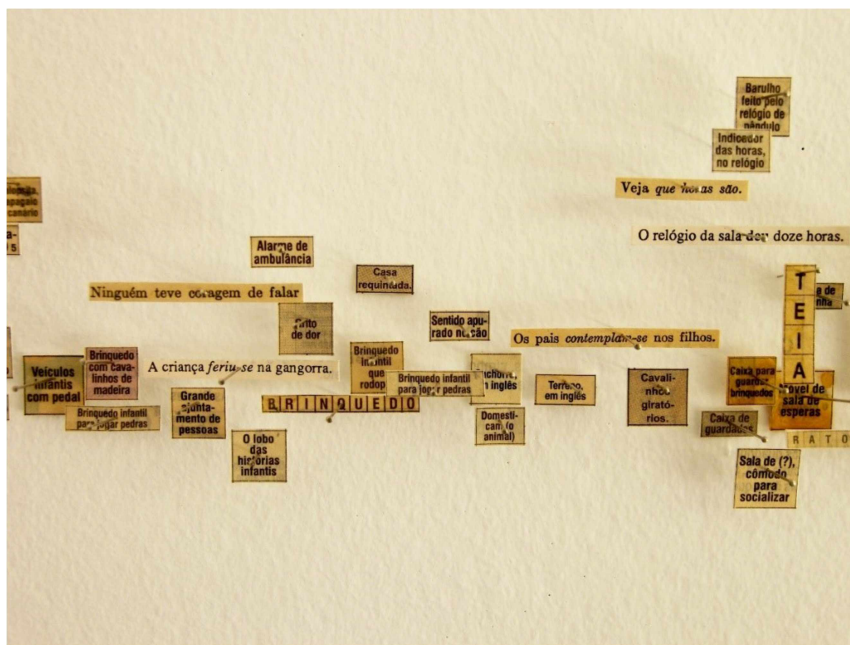
Narrativas Fronteiriças era, portanto, um modo de retorno àquele lugar primevo da narrativa, que, não por acaso, se inicia com o contar uma viagem, uma jornada, um deslocamento. De fragmento a fragmento, de estilhaço em estilhaço, em *Narrativas Fronteiriças* me interessava, pela primeira vez de forma clara, compor um emaranhado narrativo que não dependesse do protagonismo da palavra; a imagem também contava trechos importantes da viagem, também demarcava eventos, também abria significados. Não falo, ainda, da imagem

³ COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

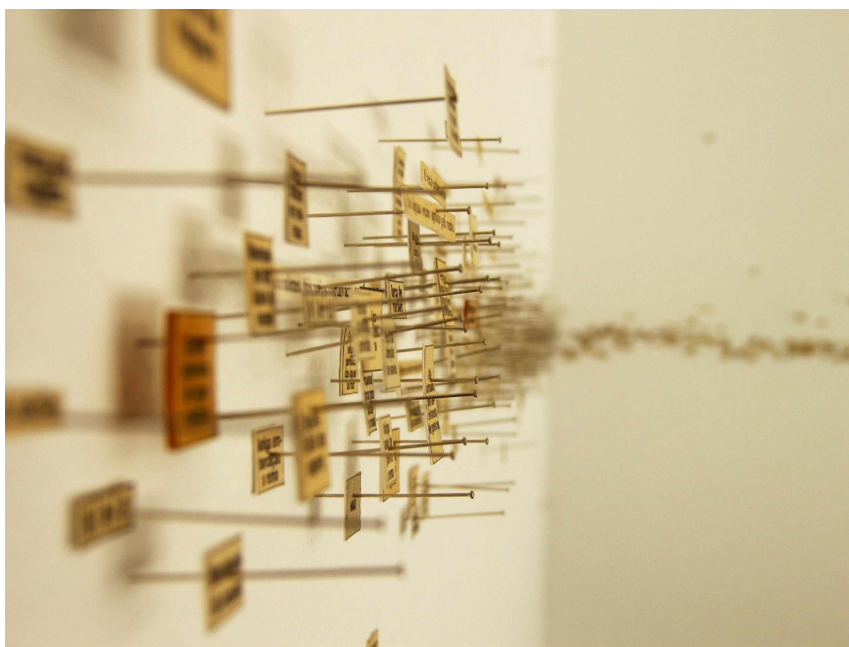
representacional, figurativa, que veio a seguir, em trabalhos posteriores: em *Narrativas Fronteiriças* todos os elementos visuais corriam uns em direção aos outros, desde as ranhuras e os pequenos buracos da parede até o amarelado envelhecido dos recortes, a fonte dos textos impressos e as sombras geométricas que os módulos projetavam sobre o fundo branco. Era uma história contada com mais que o mero *contar uma história*, uma profusão de imagens que se figuravam a partir do texto, mas não só dele.



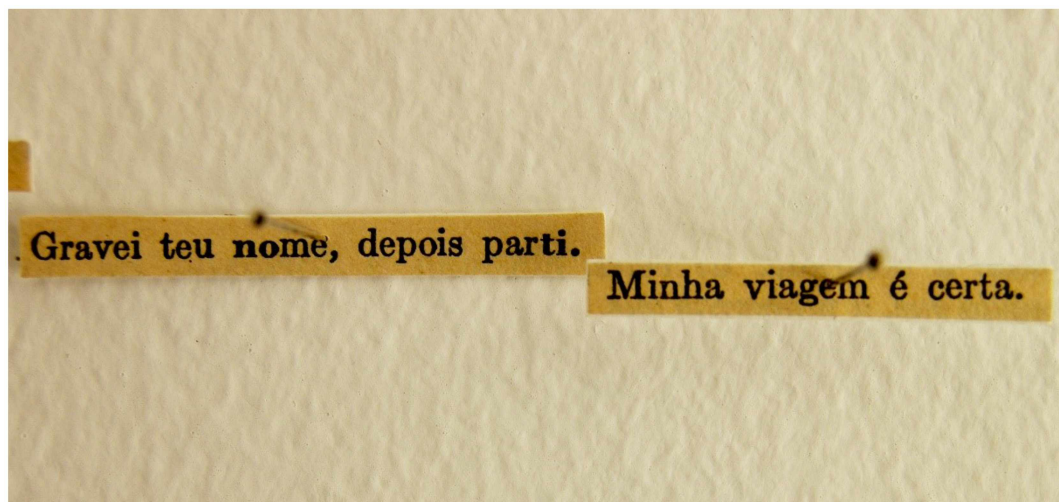
Léo Tavares. *Narrativas Fronteiriças*. Instalação. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas e alfinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria de Bolso da CAL - Casa da Cultura da América Latina. Brasília. 2016. Detalhes.



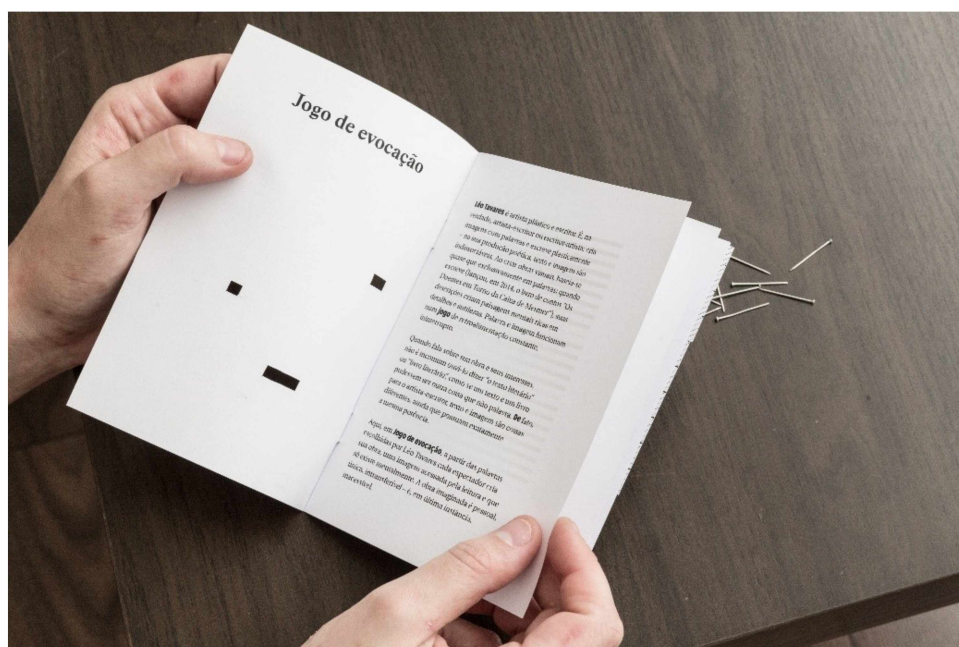
Léo Tavares. Narrativas Fronteiriças. Instalação. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas e afilinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria de Bolso da CAL - Casa da Cultura da América Latina. Brasília. 2016. Detalhe.



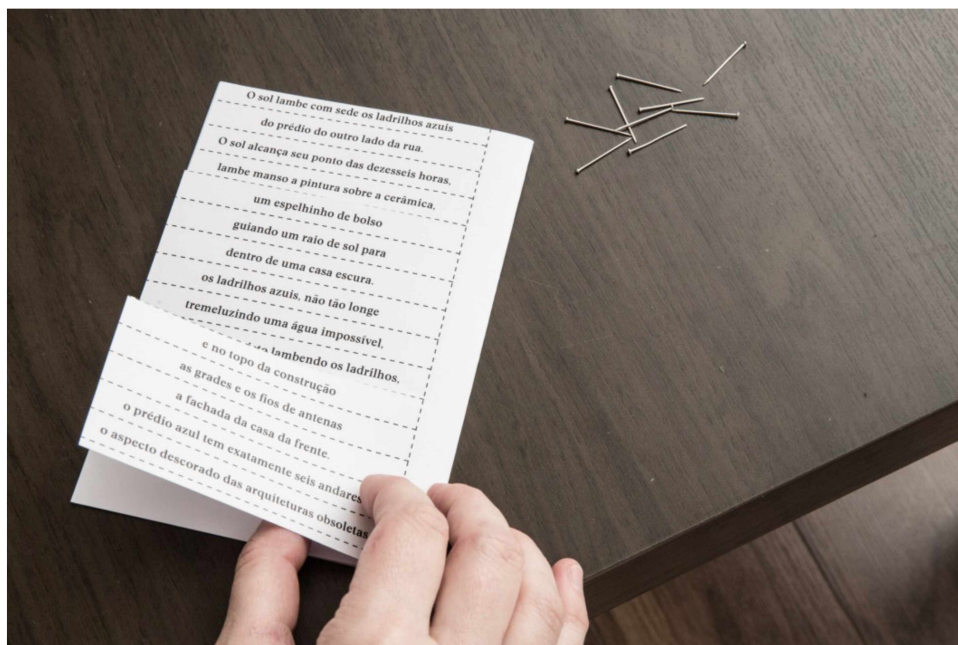
Léo Tavares. Narrativas Fronteiriças. Instalação. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas e afilinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria de Bolso da CAL - Casa da Cultura da América Latina. Brasília. 2016. Detalhe.



Léo Tavares. Narrativas Fronteiriças. Instalação. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas e alfinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria de Bolso da CAL - Casa da Cultura da América Latina. Brasília. 2016. Detalhe.



Léo Tavares. Exposição Jogo de Evocação. Impresso curatorial. Curadoria e montagem de Lauro Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017.



Léo Tavares. Exposição *Jogo de Evocação*. Impresso curatorial. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017.

No ano de 2017 realizei uma exposição no Espaço Sala de Estar, na Cidade do Porto, Portugal, com curadoria de Laurem Crossetti. Tratava-se de uma montagem de trabalhos de instrução, ou seja, as séries apresentadas nesta exposição foram construídas textualmente para serem executadas pela curadora. Alguns materiais foram fornecidos pelo artista, como os recortes de palavras cruzadas e livros de gramática, módulos apropriados que faziam parte da minha produção desde as primeiras experimentações com os códigos verbais na visualidade, enquanto outros, como fotografias e livros, foram selecionados pela curadora segundo instruções escritas.

Os trabalhos de instrução, aos moldes daqueles realizados pelos artistas conceituais das décadas de 1960 e 1970, como Sol LeWitt e Yoko Ono, têm sua origem traçada ao presente de casamento que Marcel Duchamp ofereceu à sua irmã Suzanne, em 1919: um texto escrito em carta contendo instruções para pendurar no balcão do apartamento um livro de geometria, cujas páginas foram reviradas pelo vento e destruídas pela chuva, com o passar do tempo. Ao

epitomizar “o conflito entre o conhecimento humano e as verdades eternas”⁴, Duchamp discutia a inevitabilidade do perecimento da matéria diante das intempéries da natureza, mas também indicava uma sobrevida do trabalho enquanto ideia. Este entendimento da ideia como fator protagonista da criação artística, com precedência e hierarquia sobre o resultado material da ideia é retomada por LeWitt nos seus escritos de artista⁵.

A partir das instruções que recebera, a curadora executou os trabalhos da exposição, intitulada *Jogo de Evocação*. Este título diz respeito tanto ao conteúdo indicial dos fragmentos de texto enviados, constituídos em grande parte de recortes de palavras cruzadas, quanto às manifestações materiais das ideias por ela executadas, tendo como base as minhas instruções. O ato de evocar, tornar algo presente, manifesta-se como uma noção-chave para os trabalhos instrucionais, pois o visível configurado a partir de indicações verbais é sempre uma possibilidade de tradução, uma reinvenção e/ou uma coautoria, que é também um jogo, posto que a enunciação depende de um emissor e de um parceiro disposto à prática lúdica. Aqui trazida em dupla-chave, a evocação, portanto, é um ato de incitamento da imagem, e o que ela chama ou provoca é tanto uma criação imagética do espectador quanto do executor do trabalho (nesta montagem, especificamente, a curadora foi convocada a ser coautora).

Existem três camadas de transposição da ideia para a conformação física dos trabalhos apresentados nesta exposição: a primária, do artista para a curadora-executora, projetando expectativas e preconceções de um porvir material correspondente às instruções; uma secundária, que parte da interpretação da curadora, depende de suas decisões de ordem prática e conta, como toda leitura, com movimentos de subversão do instruído – tais movimentos conferem ao trabalho o corpo das próprias ideias da autora, implicadas em sua relação sensível particular com as instruções. Esta camada processual não é secundária em sentido sucedâneo, mas complementar, sucessiva; por outro lado, ao passo em que complementa o estabelecido pelo artista instrutor, constitui o produto matérico final, ou seja, é o meio de contato tangível entre ideia e interpretação. Por fim, há uma terceira camada, que retorna o trabalho à esfera

⁴ JANIS, Harriet; JANIS, Sindy. Marcel Duchamp: Anti-Artist. VIEW magazine, 1945, pp. 18-19, Duchamp edition, New York. Reimpresso em: The Dada Painters and Poets, editado por MOTHERWELL, Robert, 1951, Wittenborn, New York, 1951.

⁵ LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória. (Org.). Escritos de artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 206.

desmaterializada: a leitura do leitor-espectador, que soma-se a este composto de ideias postas em ação: o leitor apreende o trabalho para si e por si próprio, com interferência, por certo, das coordenadas mais ou menos explicitadas daquilo que é visto, mas contando com referências particulares e induções de ordem sensível cujos rumos não podem ser previstos ou controlados por curador ou artista.



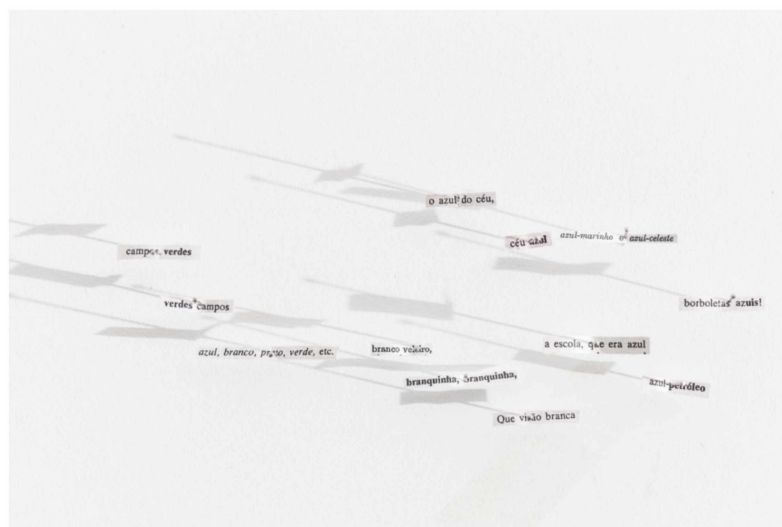
Marcel Duchamp. Unhappy Ready-made, 1919. Impresso em 1958 em Box in a Valise (Marcel Duchamp or Rose Sélavy), Series C. colocar o crédito ao final seguindo o padrão que fiz: <https://www.moma.org/>

As seis instruções enviadas à curadora e por ela interpretadas/traduzidas para a visualidade se originaram do interesse em centralizar a figura do leitor-espectador como agente de ativação do conteúdo dos trabalhos. Para a primeira instrução a curadora-executora do trabalho recebeu um arquivo de material digitalizado (recortes de livros de gramática da língua portuguesa) contendo menções a determinadas cores em trechos de frases. Estes fragmentos deveriam ser impressos em impressora colorida sobre papel de gramatura alta. O material deveria então ser recortado e afixado em um espaço delimitado na parede, com alfinetes de cabeça. A ordem dos módulos, a quantidade dos mesmos, assim como a composição do

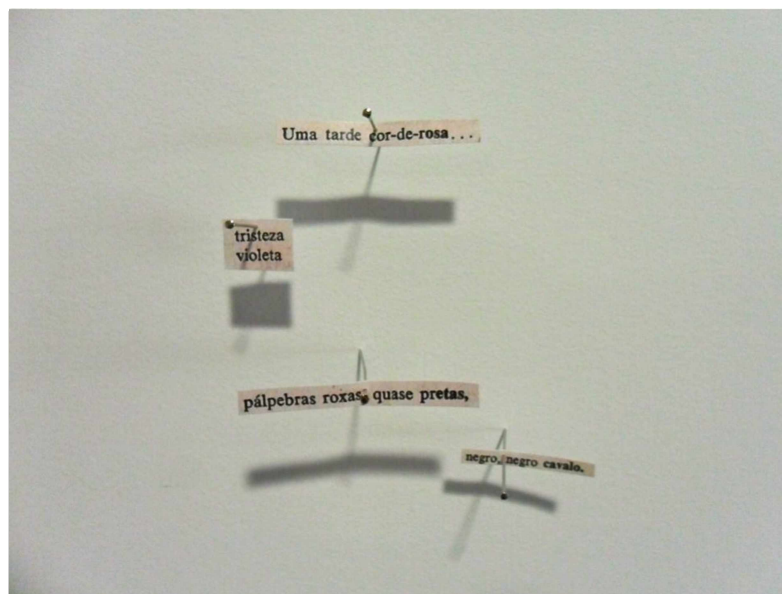
trabalho, como um todo, seria integralmente escolhida pela executora. A ideia era simples: que, via leitura, uma espécie de paisagem fosse imaginada, composta de descrições, mas também de pequenos estilhaços narrativos.



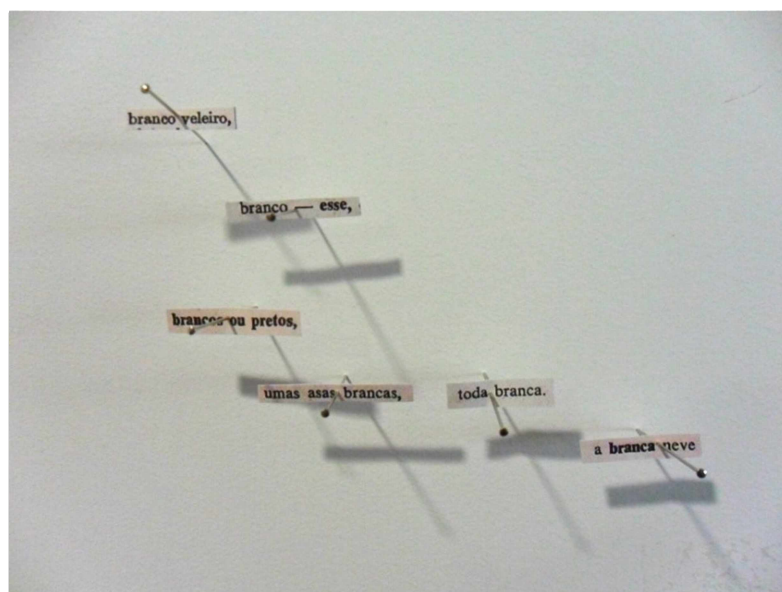
Léo Tavares. Composição em amarelo, vermelho, branco e azul. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017.



Léo Tavares. Composição em amarelo, vermelho, branco e azul. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Detalhe.



Léo Tavares. Composição em amarelo, vermelho, branco e azul. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Detalhe.



Léo Tavares. Composição em amarelo, vermelho, branco e azul. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Detalhe.

Uma segunda instrução orientava a curadora-executora a ir até a seção de literatura de uma biblioteca pública em sua cidade, munida de um bloco de anotações e uma caneta, e escolher aleatoriamente de cinco a dez volumes das prateleiras de sua preferência (romances, contos, poemas). Era instruído, ainda, que ela folheasse os livros no espaço dedicado à leitura na biblioteca, buscando neles trechos contendo descrições de paisagens. Uma vez encontrado um trecho descritivo de paisagem do seu interesse, deveriam ser registradas no bloco de anotações as seguintes informações: parágrafo (§) em que se encontrava o trecho referido; número da página em que se encontrava o parágrafo; título e autor da obra; número de registro da ficha catalográfica, contendo informações como: seção em que o livro se encontrava dentro da biblioteca, prateleira, etc.; nome da biblioteca e endereço completo. O mesmo procedimento deveria ser feito para todos os trechos. Em casa, de posse das anotações realizadas na biblioteca, as informações colhidas deveriam ser transcritas para um modelo fornecido na instrução. A instrução, no entanto, observava que a curadora-executora teria liberdade para modificar a formatação/disposição do texto.



Léo Tavares. Vá, Leia e Veja. Instalação. Textos impressos afixados em parede. Dimensões variáveis. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017.



Léo Tavares. Vá, Leia e Veja. Instalação. Textos impressos afixados em parede. Dimensões variáveis. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Detalhe.



Léo Tavares. Vá, Leia e Veja. Instalação. Textos impressos afixados em parede. Dimensões variáveis. Instalação. Fragmentos de livro de gramática sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Detalhe.

Uma outra instrução trazia em anexo sete páginas de textos literários escritos pelo artista-instrutor. O conteúdo textual estava obliterado por barras negras, exceto os trechos que traziam descrições e/ou indicações de paisagens e objetos que compusessem paisagens/vistas, etc. A curadora-executora deveria caminhar pela cidade tendo como referência os trechos lidos e fotografar sua interpretação destas descrições/indicações verbais escritas pelo artista-instrutor. A ideia consistia em que as imagens verbais, em vez de serem traduzidas como imagens fotográficas, mediadas pelo olhar de quem executa a instrução, fossem pontos de partida para a criação de outras imagens, físicas. As páginas de texto, no entanto, deveriam ser expostas na mesma parede em que as fotografias, e desta forma, a partir da combinação via leitura-visualização, novas imagens verbais surgiriam, movidas pela retroalimentação entre o texto e as fotografias, em um encadeamento de criações imagéticas (imagens escritas pelo

artista-instrutor/imagens fotografadas pela curadora-executora/imagens imaginadas pelo leitor-espectador).

Tendo exemplificado as particularidades de conteúdo das instruções, é necessário pontuar que elas se familiarizam entre si, para além do fato de terem sido escritas por um único artista e postas em prática pela mesma executora, em seu compromisso com a ativação de imagens por meio da leitura.

O ler *verbalmente* em trabalhos de arte visuais não implica em junção de práticas antagônicas (ler e ver); antes, ele está a serviço da extensão das conexões visuais, sensórias, produzidas entre os objetos de uma composição; a leitura nas artes visuais é uma prática de extravasamento do objeto para a esfera da ideias, o que situa a imaginação do leitor-espectador como partícipe fundamental do jogo.

A presença da relação entre linguagem verbal e materialidade, amplamente discutida durante a arte conceitual dos anos 1960 e 1970, encontra, nos trabalhos contemporâneos inseridos neste território fronteiro, mais da visão do artista norte-americano Lawrence Weiner, autoproclamado um artista da materialidade, do que da maioria dos artistas conceituais cujos trabalhos se ancoravam no cancelamento do sensório em prol da dominância do discurso, o que dependia da redução ao nível básico de materiais e não-raro se comprometia exclusivamente com a investigação lógica e tautológica da arte.

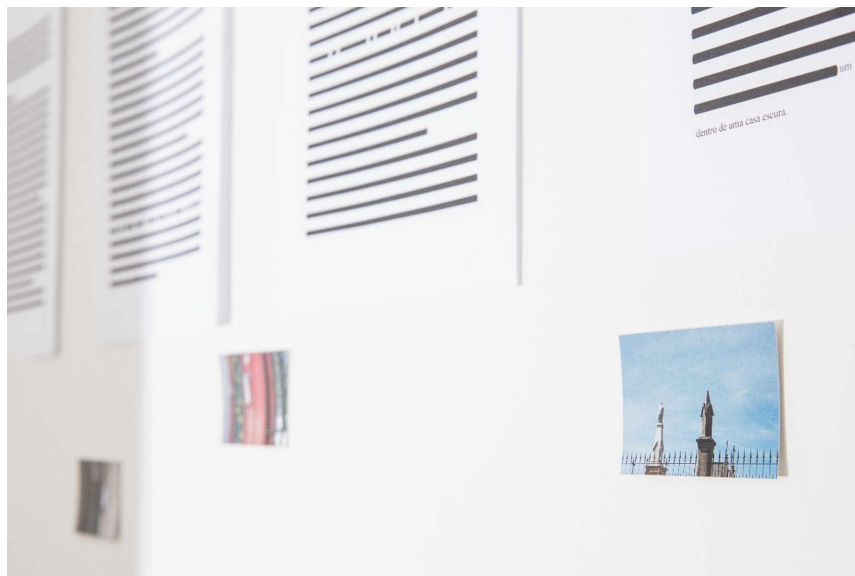
Interessado em explorar “as relações entre seres humanos e objetos e entre objetos e objetos”⁶, neste período de protagonismo do conceito na arte, Weiner buscava, segundo Kathryn Chiong, a articulação de “uma relação com a matéria baseada na comunalidade de ideias gerais versus a privacidade de identificações subjetivas”⁷, o que se configura, em identificação com grande parte das explorações da linguagem verbal na arte contemporânea, como um conceitualismo que acena à imaginação poética e não ao pensamento lógico.

Em síntese, os trabalhos de instrução são manifestações próprias da hibridização entre linguagem verbal e visual. Na arte contemporânea, não atestam a dominação de uma sobre a

⁶ WEINER, Lawrence. Early Work, Interview by Lynn Gumpert. In: FIETZEK, Gerti; STEMMRICH, Gregor (eds.). *Having Been Said, Writings & Interviews of Lawrence Weiner, 1968 – 2003*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 125.

⁷ CHIONG, Kathryn. *Words Matter. The Work Of Lawrence Weiner*. PhD dissertation. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2013, p. 14.

outra, da ideia sobre o matérico, mas revelam a potencialidade de construções imagéticas do leitor-espectador diante do entrelaçamento entre linguagens. As instruções dependem de três camadas de criação visual (ideia/objeto/ideia) que envolvem outros atores em um processo de autoria imagética e discursiva. É uma prática de entremeio (entre artes visuais e escrita, entre artista e executor, entre artista e espectador) que não pertence nem à religião do sensorial que vê na presença da linguagem verbal um modo de esvaziamento ou deturpação da experiência, e nem à doutrina da supremacia do pensamento lógico-discursivo que submete o visto ao lido, como se o discursivo não pudesse emergir do objeto sem palavras. E ainda que as práticas de instrução não impliquem na construção de objetos, vide o conteúdo instrutivo de *Grapefruit* (1964), de Yoko Ono, contentando-se com as imagens endógenas⁸, o processo de recepção depende sempre de um veículo material: o texto impresso também é imagem, assim como a página.



Léo Tavares. Jogo de Evocação (sugestões de paisagens). Instalação. Texto impresso e fotografias sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Detalhe.

⁸ BELTING, Hans. BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+FAUM, 2014.



Léo Tavares. Jogo de Evocação (sugestões de paisagens). Instalação. Texto impresso e fotografias sobre parede. Dimensões variáveis. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017.



Léo Tavares. Exposição Jogo de Evocação. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti. Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017.



Léo Tavares. Exposição *Jogo de Evocação*. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti, Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Vista panorâmica.



Léo Tavares. Exposição *Jogo de Evocação*. Curadoria e montagem de Laurem Crossetti, Espaço Sala de Estar, Cidade do Porto, Portugal. 2017. Vista panorâmica.

Em trabalhos posteriores, a linguagem da instalação de parede é deixada de lado momentaneamente, e inicia-se uma ramificação no meu corpo de trabalho, uma espécie de subdivisão demarcada pelo retorno ao suporte de papel e a introdução de temas como a memória e a relação entre fotografia e narrativa; esta vertente, a meu ver, encontra nas dimensões reduzidas do suporte convencional do papel um terreno propício para o conteúdo verbovisual intimista.

Trata-se de um período de criação em que me volto para a gramática das formas, em que a cor do suporte, por exemplo, é valorizada como elemento semântico, representação ou alusão de estados de espírito e de sensações. Neste sentido, tanto o fundo pardo de *Caiu da Lembrança* quanto as tonalidades azuis do tríptico *Capítulos Insulares* e dos trabalhos *Casa e Leste*, têm eloquência dramática na composição das cenas que se sobrepõem a eles. Além do suporte, há aqui a presença marcada das fotografias, estas, como os fragmentos de texto, apropriadas, retiradas de bancos de imagens antigas, de livre uso, impressas em pequeno formato a fim de assentarem-se nas composições em consonância com as frases. Esta consonância não é apenas formal, de instância visual; também no que tange ao conteúdo verbal existe uma preocupação em tornar perceptíveis vibrações de sentido entre imagens e textos.

A inserção de fotografias e textos apropriados faz parte da investigação sobre criação e autoria, e também sobre como o fotográfico e o literário são propulsores de imagens internas. A colagem e a montagem não são procedimentos meramente plásticos. Mapear, recortar, colar e montar são processos memorialísticos que dependem de se trabalhar diretamente com aquilo que, tomado da correnteza da imaginação, chamamos de fenômeno poético primitivo.

Neste ponto da produção se tornou claro para mim que as atrações de conteúdo verbal e imagético provinham de um mesmo interesse: investigar as espécies de imagens suscitadas por narrativas de tom intimista e melancólico. Tal melancolia, relacionada a uma visão de mundo particular, também se ligava à memória de experiências vividas e imaginadas, e creio que este sentimento taciturno, porém não desprovido de certo humor e acidez em determinadas passagens das narrativas que construo, seja explorado como forma de trazer à superfície, para o leitor-espectador, mas também para mim mesmo, incógnitas sem resolução. É um interesse em especular, talvez, em tornar manifestos relances dos espaços recônditos do espírito, sem

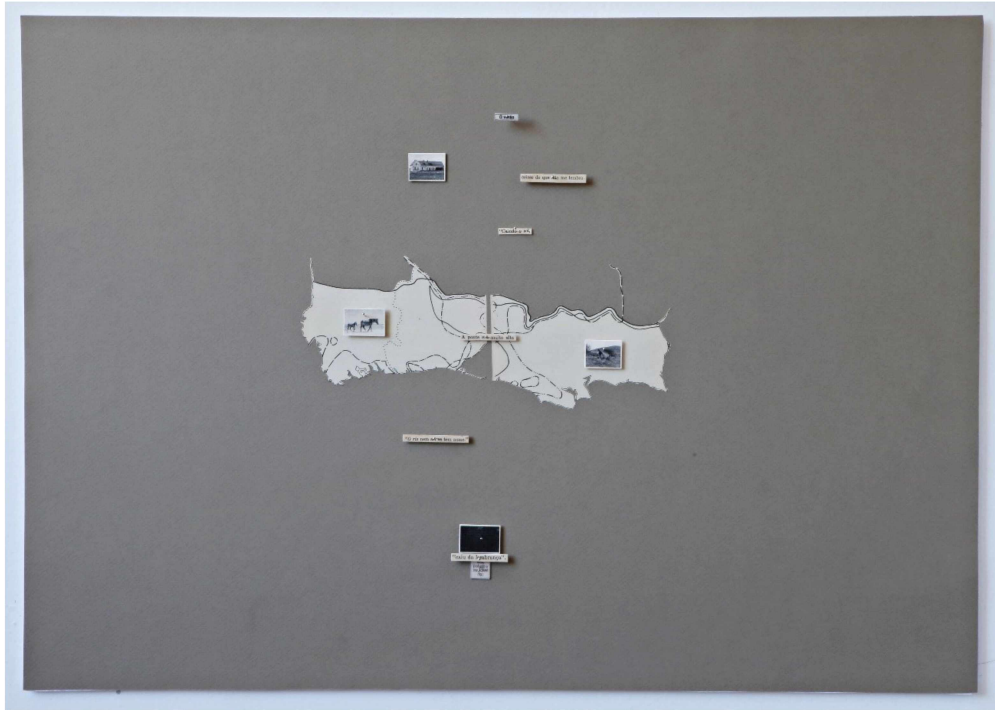
intenção de um debruçar-se analítico sobre eles. São narrativas que, em grande medida, necessitam resgatar, como quem mergulha o braço em um lago e de lá retira algo perdido e transmutado, imagens do passado, experimentado na imaginação com um sentimento que é, ao mesmo tempo, de pertencimento e de desolação; são imagens de prenúncio e de pesar, de nascimento e de morte, onde os eventos são meramente entrevistados e significam mais do que representações de ações vividas, onde as paisagens são metáforas e onde existe uma construção estética que é fruto do espírito do tempo, mas de um espírito que é múltiplo, em que o ontem e o amanhã se colam nas frestas do hoje.

Em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben aborda esta posição limítrofe quanto à experiência do tempo ao tentar descrever a contemporaneidade, que seria “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*.”⁹ Adiante, ao oferecer uma segunda definição da contemporaneidade, Agamben revela que o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. (...) O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo.”¹⁰ Nesta passagem encontro o que me responde não apenas quanto à uma noção que me cabe de “contemporâneo”, mas também o que me responde quando indago por que motivos eu estaria buscando as imagens intangíveis da imaginação, plenas de inacessibilidade e passíveis apenas de tradução. Seria nada mais que isto: uma interpelação ao escuro que me concerne.

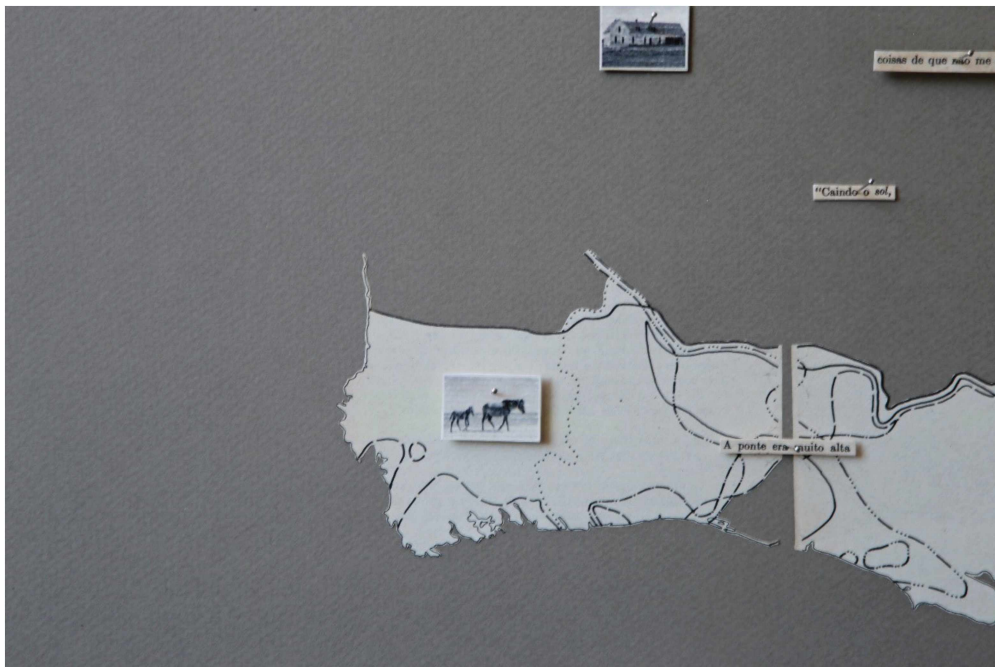


⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 59.

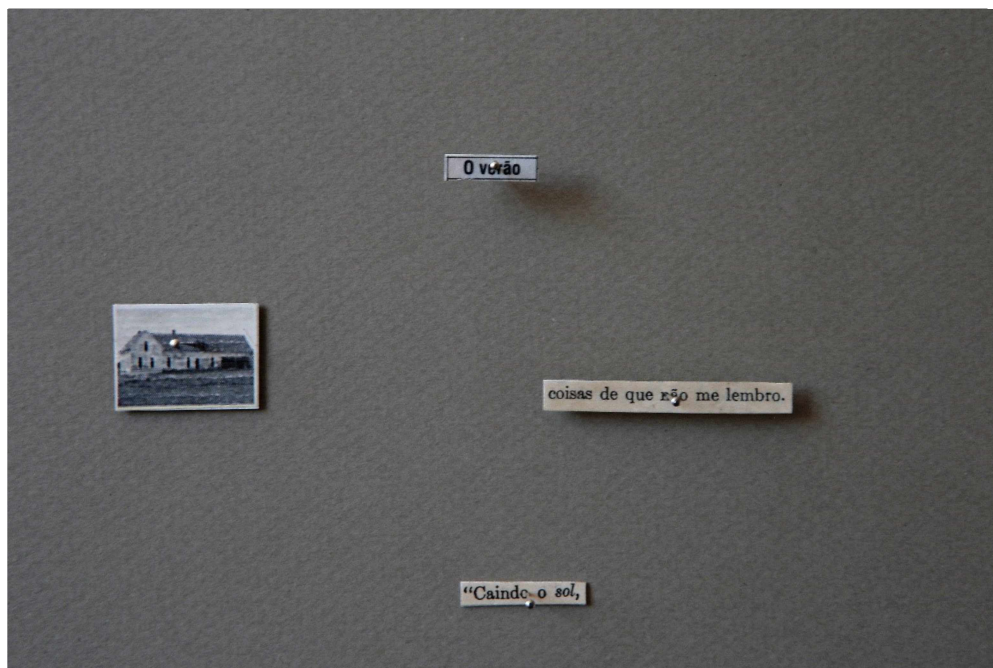
¹⁰ AGAMBEN. 2009, pp. 62-64.



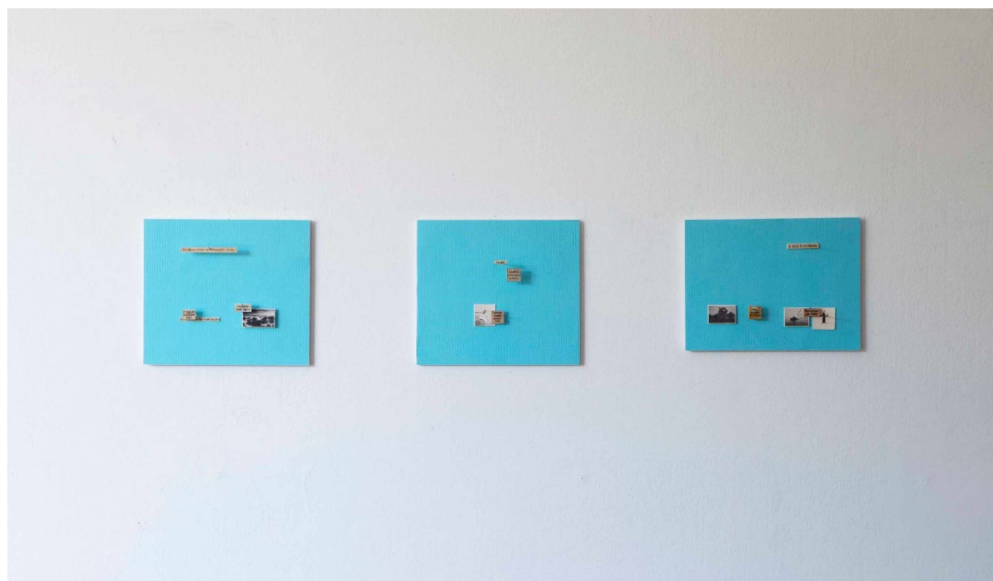
Léo Tavares. Caiu da lembrança. Colagem/montagem. Fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, impressões fotográficas, mapa, alfinetes sobre papel. 45 x 62,5 cm. 2017.



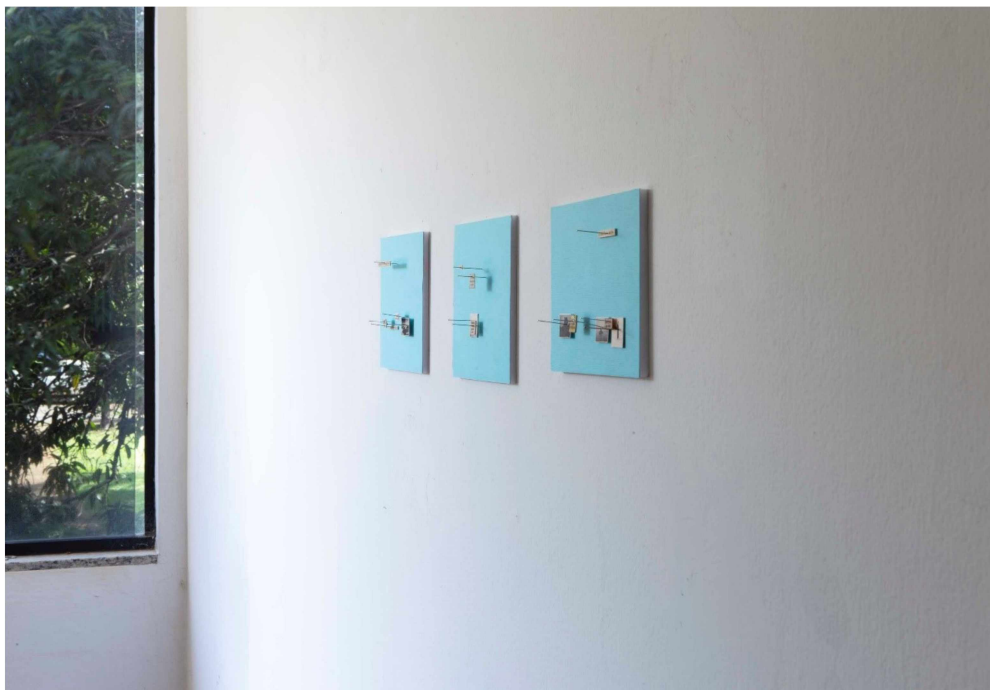
Léo Tavares. Caiu da lembrança. Colagem/montagem. Fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, impressões fotográficas, mapa, alfinetes sobre papel. Detalhe. 2017.



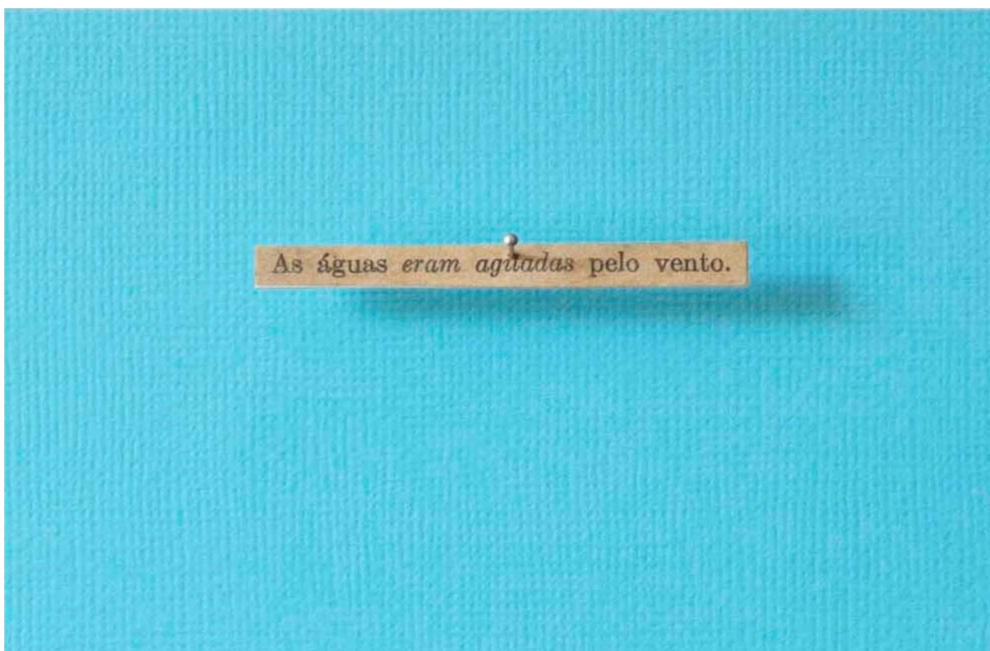
Léo Tavares. Caiu da lembrança. Colagem/montagem. Fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, impressões fotográficas, mapa, alfinetes sobre papel. Detalhe. 2017.



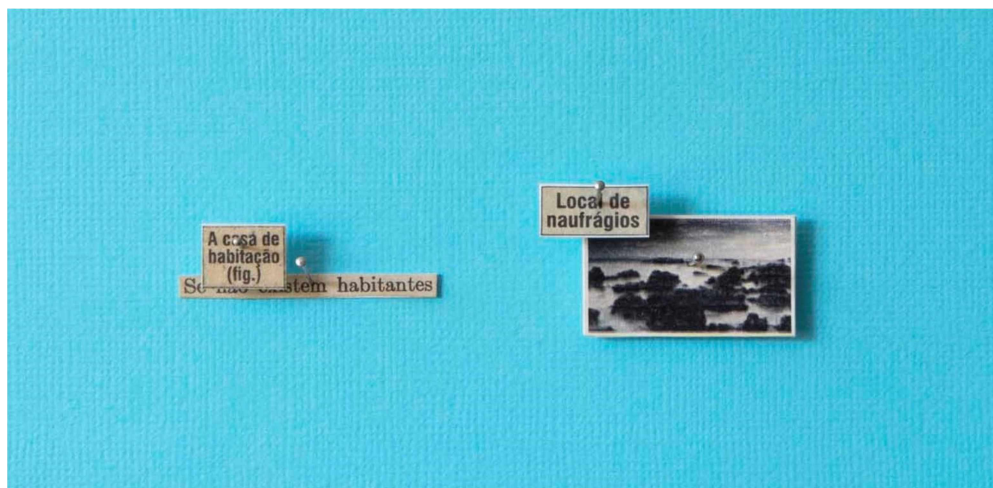
Léo Tavares. Capítulos Insulares (Um, Dois e Três). Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Dimensões gerais: 20 cm x 66 cm x 6 mm. Dimensões específicas (cada quadro): Capítulo Um: 13,5 cm x 15 cm x 6 mm. Capítulo Dois: 13,5 cm x 15 cm x 6 mm. Capítulo Três: 12,5 cm x 16 cm x 6 mm. 2018.



Léo Tavares. *Capítulos Insulares (Um, Dois e Três)*. Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Dimensões gerais: 20 cm x 66 cm x 6 mm. 2018.



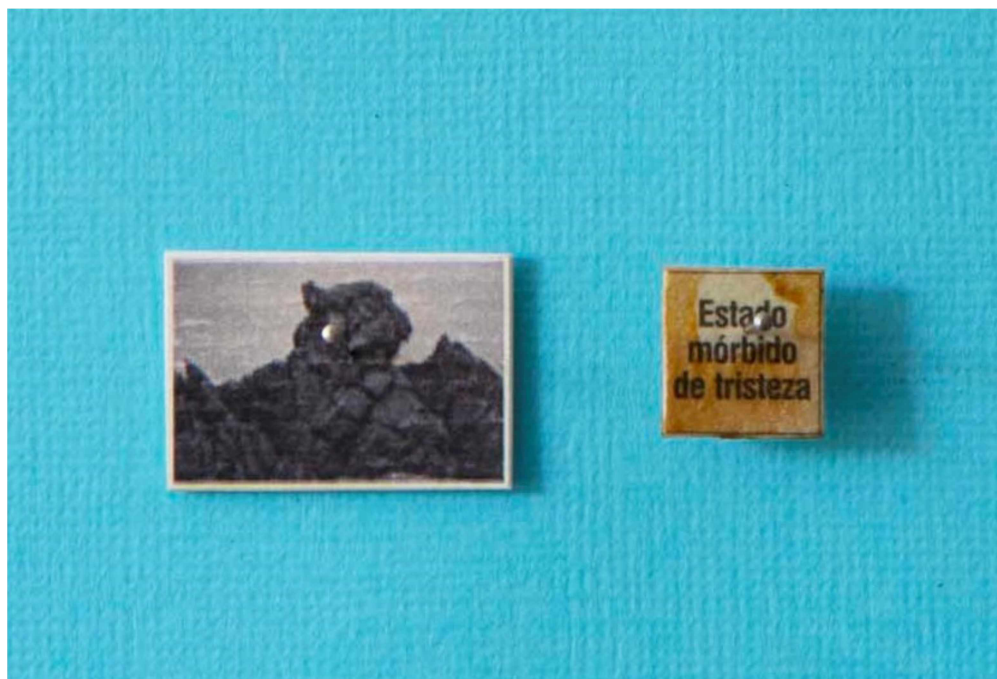
Léo Tavares. *Capítulos Insulares (Um, Dois e Três)*. Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Detalhe. 2018.



Léo Tavares. Capítulos Insulares (Um, Dois e Três). Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Detalhe. 2018.



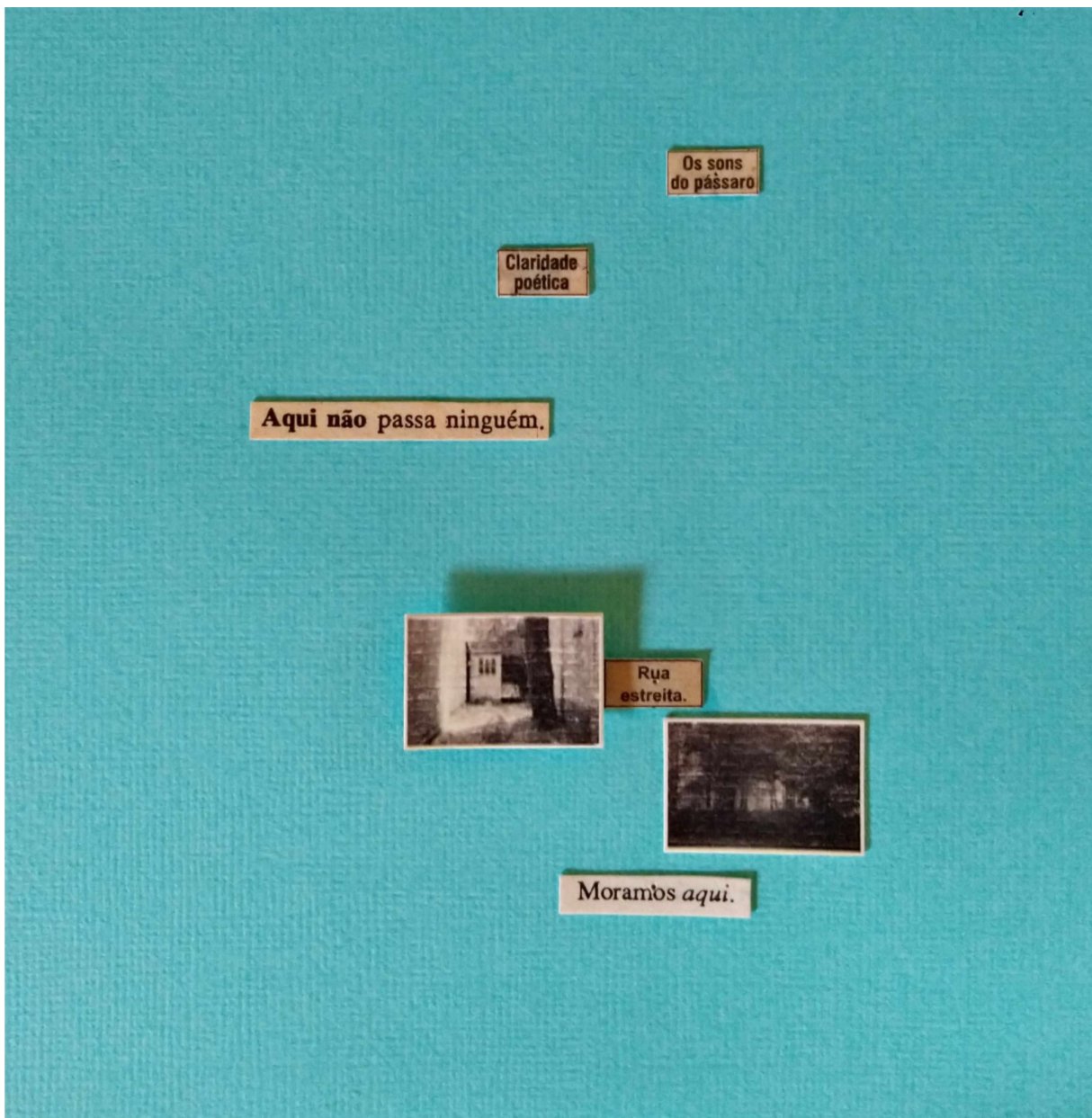
Léo Tavares. Capítulos Insulares (Um, Dois e Três). Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Detalhe. 2018.



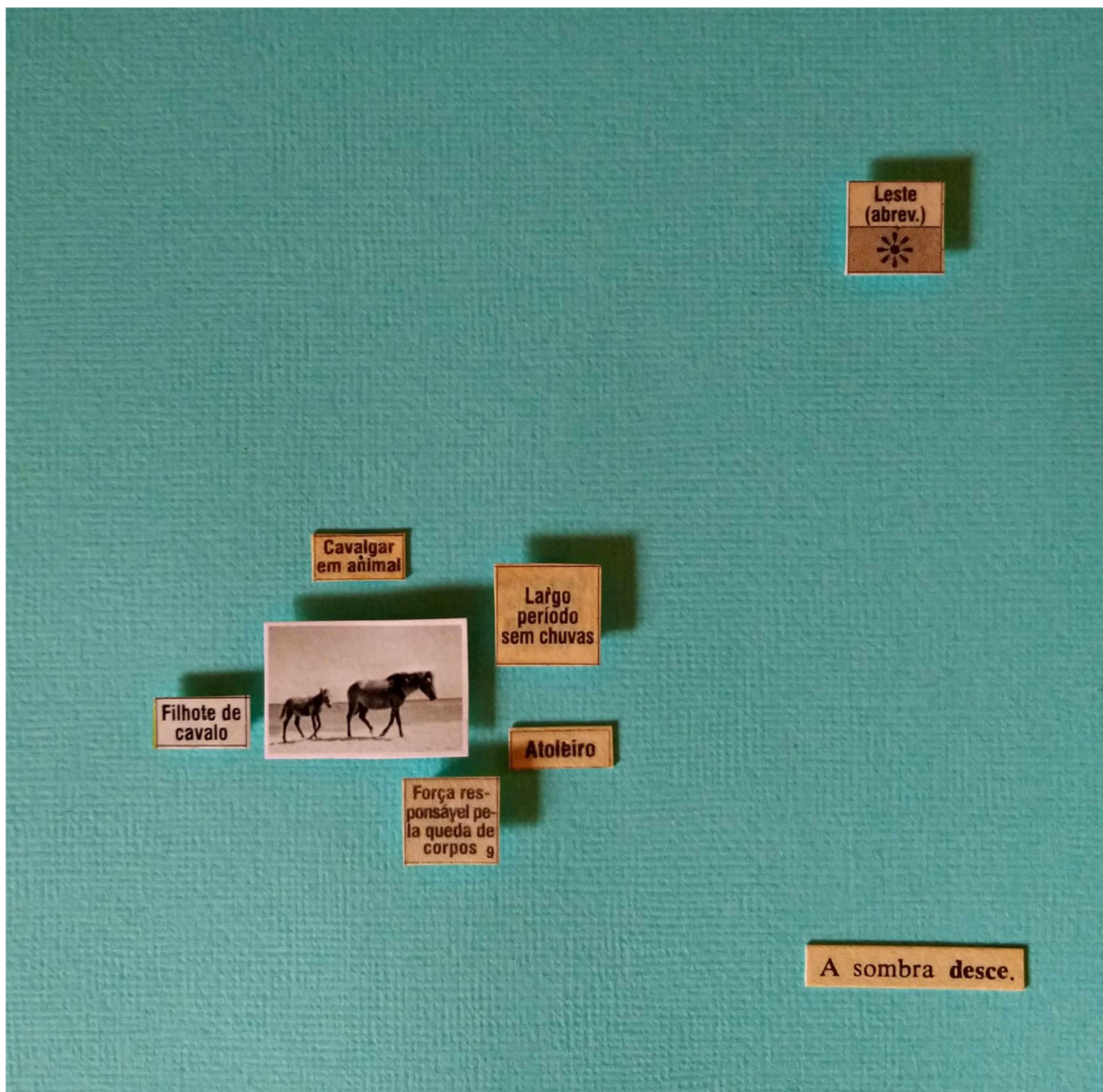
Léo Tavares. *Capítulos Insulares (Um, Dois e Três)*. Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Detalhe. 2018.



Léo Tavares. *Capítulos Insulares (Um, Dois e Três)*. Tríptico. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes de cabeça sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Detalhe. 2018.



Léo Tavares. Casa. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas e impressões fotográficas sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Dimensões: 14,5 cm x 14,5 cm. 2019.



Léo Tavares. Leste. Colagem/montagem. Fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas e impressões fotográficas sobre papel Mi-Teintes e papel pluma. Dimensões: 14,5 cm x 14,5 cm. 2019.

O tema das imagens da melancolia será discutido com mais atenção em uma Entrada posterior nesta tese. É importante notar, por ora, que ele é o mote de todo o meu trabalho. Como tal, ressurgiu na busca por novos materiais e novas formas de disposição dos objetos presentes nas instalações de parede construídas a seguir.

Trata-se de duas instalações de parede realizadas, respectivamente, nos anos de 2018 e 2019. A primeira delas fez parte de uma exposição individual na Galeria da Aliança Francesa em Brasília, intitulada *Não só com as imagens*, com curadoria de Renato Lins. Este título, que provinha de um dos fragmentos de texto recortados de livros de gramática que faziam parte da instalação, oferece uma dupla leitura: por um lado há a alusão à presença marcada das frases e das palavras impressas, característica permanente do meu corpo de trabalho; por outro, o título acena para o conteúdo melancólico que permeia os subtemas da instalação e declara que as imagens, de todo tipo, verbais, ópticas e mentais, são a companhia do artista; é com elas que, no fim das contas, ele convive, mesmo diante da profusão de códigos verbais e da presença da narrativa literária na instalação.

A última instalação trazida para estas páginas foi realizada no final de 2018 e fez parte de uma exposição coletiva chamada *Contágios e Desdobramentos*, com curadoria de Grace de Freitas, na Galeria Espaço Piloto em Brasília. Este trabalho, intitulado *A água da minha memória devora todos os reflexos*¹¹, foi pensado como um desdobramento ou continuidade da pesquisa de materiais iniciada em *Não só com as imagens*. Ambas as instalações compartilham do mesmo mote temático: um passeio memorialístico que se confunde com trajetos de viagem. A areia e a água aparecem nestas instalações como construções metafóricas que sugerem espacialidades inóspitas e de difícil demarcação: seus limites não são claros e se confundem em suas transições, assim como as imagens da memória que brotam destes territórios.

Eventos são anunciados e logo dão lugar a outros eventos; características climáticas descritas nos fragmentos de texto e nas fotografias que se pulverizam na superfície da instalação sofrem transformações abruptas; há alusões ao esquecimento e ao esforço de se lembrar e um fio narrativo frágil que se inicia em origens remotas e primitivas aponta para desfechos incertos

¹¹ Este título é um verso do poema *Medida da Significação*, de Cecília Meireles. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 151.

e de dimensões cataclísmicas e cósmicas. Nestas instalações o grandioso e o banal não disputam hierarquia e assim como os materiais, se confundem dentro dos estilhaços narrativos.

A materialidade destes trabalhos se configura a partir de uma série de adições gradativas. Durante a elaboração de *Não só com as imagens*, passei a pesquisar variados tipos de papel e decidi experimentar com as dimensões tipográficas dos textos e com as dimensões das fotografias impressas. O material que se destaca, em comparação com trabalhos anteriores, é o papel retirado de livros antigos. A tonalidade ocre, proveniente do papel envelhecido, portanto já presente no fundo das impressões dos livros de gramática e nos recortes de palavras cruzadas, torna-se ainda mais dominante com a adição de inúmeras páginas arrancadas de livros velhos, com suas manchas e ranhuras; tomei o cuidado, porém, de selecionar para a instalação um maior número de páginas em que não havia qualquer impressão gráfica, a fim de conferir ao trabalho a visualidade do deserto tal qual eu o imaginava: com a cor esmaecida dos livros antigos, seus veios produzidos pelo manuseio, seus rasgos, seus borrões, etc.

Em relação às imagens fotográficas, neste trabalho experimentei o uso de fotografias impressas em dimensões variadas; às pequenas imagens reduzidas à escala dos fragmentos de texto, somam-se fotografias sem manipulação digital, trazidas diretamente das páginas de livros ilustrados. Outras adições visuais ao trabalho foram os mapas recortados, dos quais as indicações geográficas em texto foram retiradas, para que um senso de desorientação surgisse nas representações espaciais, e os alfinetes em tamanhos variados – de alfinetes de cabeça com pouco mais de 3 cm a agulhas de tapeçaria, o que conferiu maior profundidade aos módulos: passaram a ser vistos em sobreposição, como um acúmulo de platôs, uma cadeia de montanhas em vista aérea.

Esta disposição particular dos módulos da instalação permite um efeito de transição entre a visão panorâmica de elementos diminutos que, aglomerados, lembram, pelo reconhecimento topográfico, uma maquete. Trata-se da passagem de uma visualização das alturas, em sobrevoo, à visão aproximada que faz esvanecer o todo para direcionar o foco às partes, às particularidades de cada elemento que já não é diminuto, que por si só ganha sentido e se torna protagonista. Penso que a mudança de ponto de vista do trabalho, em primeiro momento apreendido como um salpicado de módulos indistintos para, com a aproximação

física do leitor-espectador, revelar sua natureza narrativa depende mais ou menos disto: um voo de aproximação, depois do reconhecimento aéreo. O contrário também faz jus a esse pensamento: ao fim, decola-se do fragmento para a amplitude. Mas a metáfora da aeronave talvez seja por demais restrita: na verdade entre o ler e o ver as passagens não seguem as orientações de uma bússola, acima, abaixo, para este ou aquele lado; em caráter de resumo, este movimento seria o do olho para o interior imaginativo; é a imaginação, em suma, que anima as movimentações entre o ler e o ver.

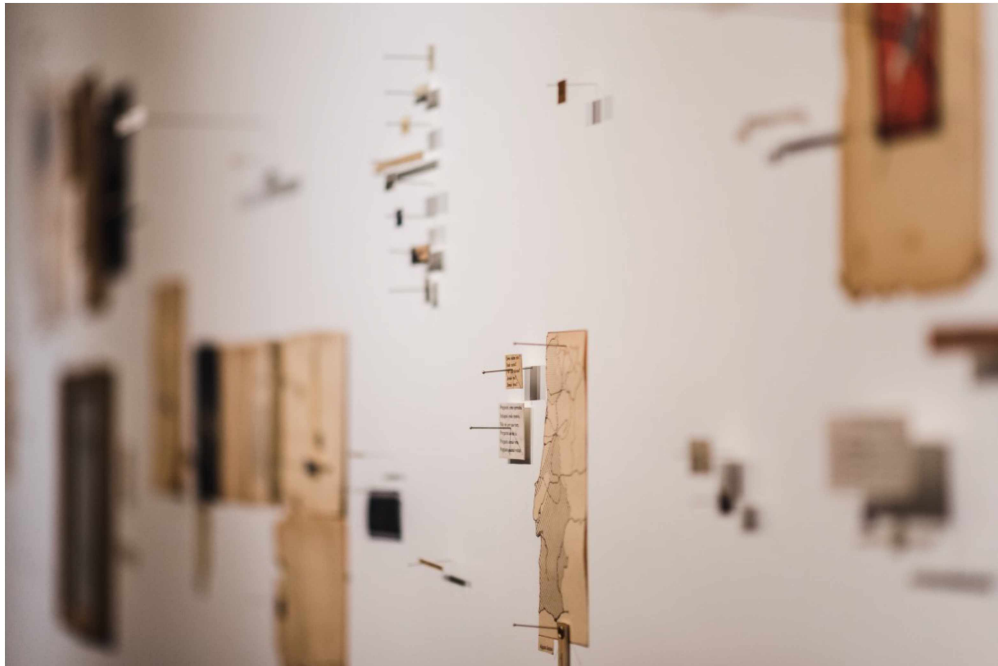
Ainda como novidade matérica em relação às produções anteriores, incorporei a *Não só com as imagens* alguns objetos particulares: a velha moldura de um quadro que ficava pendurado no meu quarto de infância e guardava uma ilustração infantil que já se decompôs e que deu lugar a rastros que nada têm de distintos: são apenas rasgos de papel se deixando entrever prensados sob o vidro, mas que dialogam visualmente com a materialidade do conjunto da instalação (para mim há um diálogo oculto, aquele da imagem que uma vez ocupou o vidro); há também, dentre o amontado de módulos, negativos de fotografias tiradas por mim, cujo conteúdo, visualizado com o considerável esforço de se distinguir formas em um negativo, remete a presenças fantasmagóricas, figuras espectrais que estão presentes no jogo memorialístico, mas que não se revelam de todo.

Por fim, *Não só com as imagens* traz fragmentos do meu livro de contos *Ruibarbo do deserto*¹², passagens selecionadas a partir de seu diálogo com o conteúdo narrativo dos módulos recortados de textos e imagens. Ao trazer para o trabalho visual os fragmentos do meu próprio trabalho literário, a questão da apropriação, gesto desde o início constante na minha produção artística, foi complexificada, no sentido de que o autoral passou a ser refletido como uma comunhão de estilhaços criativos que cabem a um propósito, a uma ideia do artista/autor como curador de pedaços e reflexos, sendo possível uma auto apropriação dentro desta perspectiva de uso de conteúdos já existentes. Há uma linha tênue a separar a apropriação do roubo e do plágio, uma linha que mais ou menos se distende para este ou aquele lado da ética a depender de fatores como bom senso no que tange à utilização destes materiais, mas também de como o apropriado se presta à execução de uma ideia que consegue justificar a presença dele.

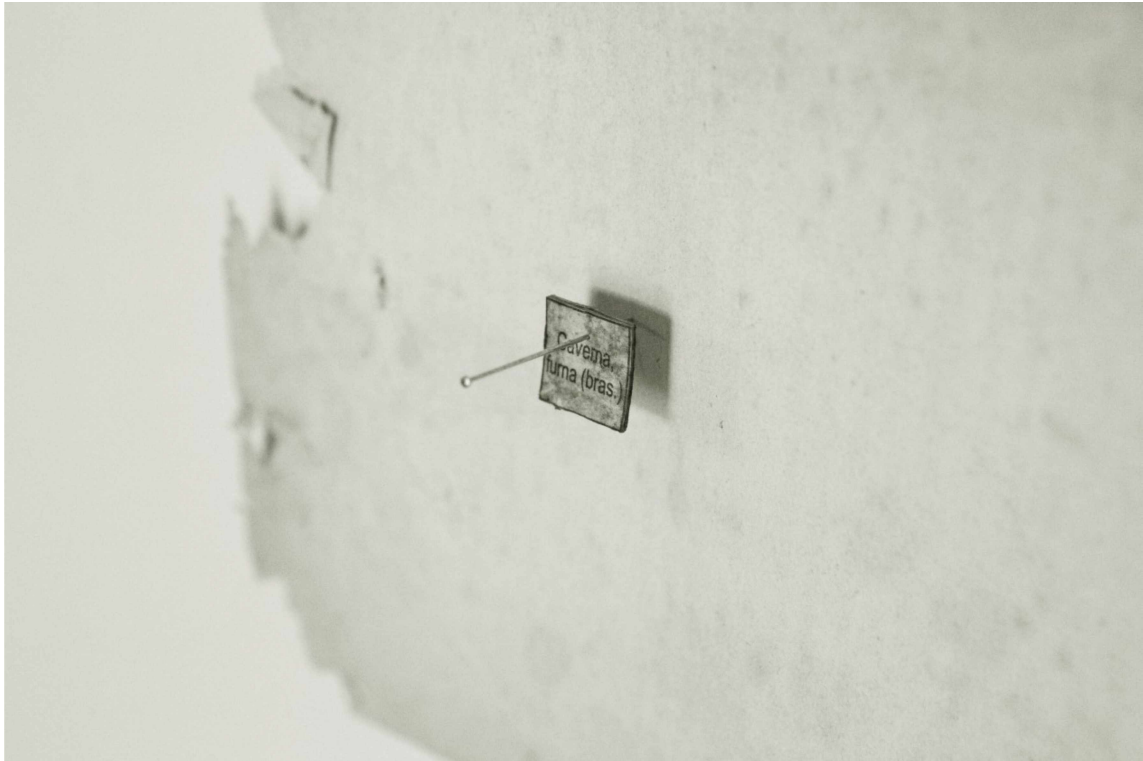
¹² São Paulo: Editora Patuá, Contos, 2019.



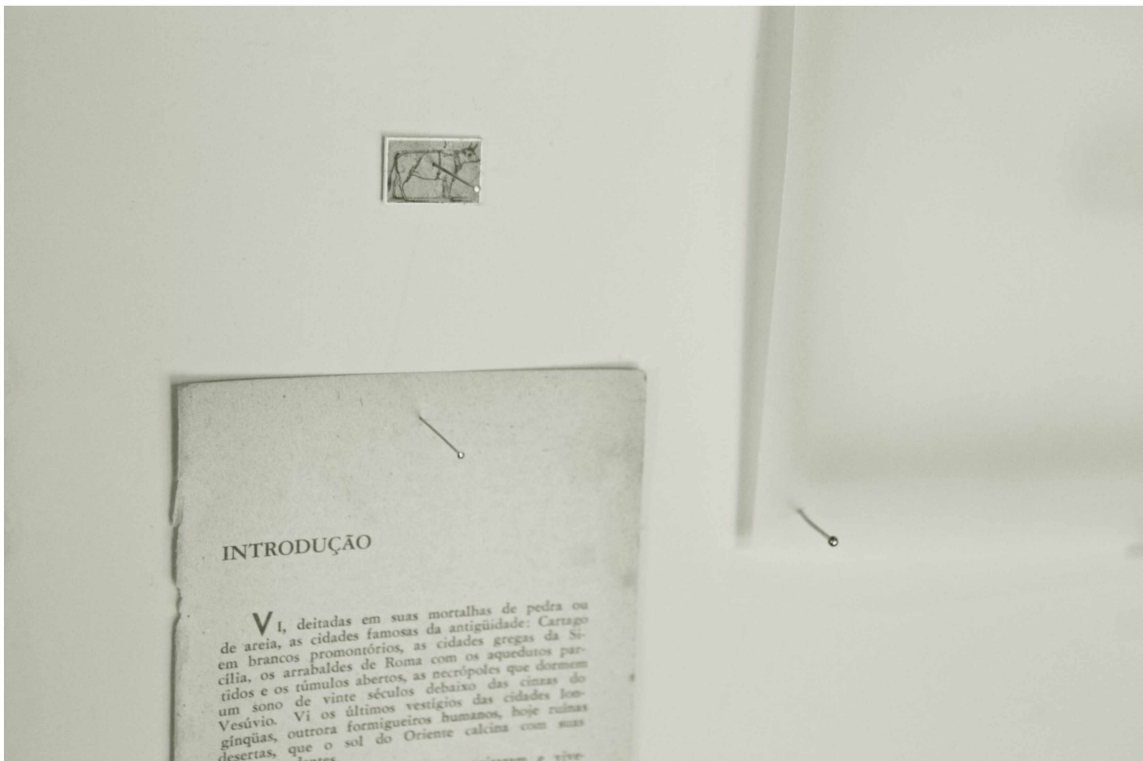
Léo Tavares. Não só com as imagens. Instalação I. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas, páginas de livros antigos, fotografias antigas impressas, negativos fotográficos, papel vegetal, moldura, vidro, agulhas de tapeçaria e alfinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria da Aliança Francesa. Brasília. 2018.



Léo Tavares. Não só com as imagens. Instalação I. Detalhe.



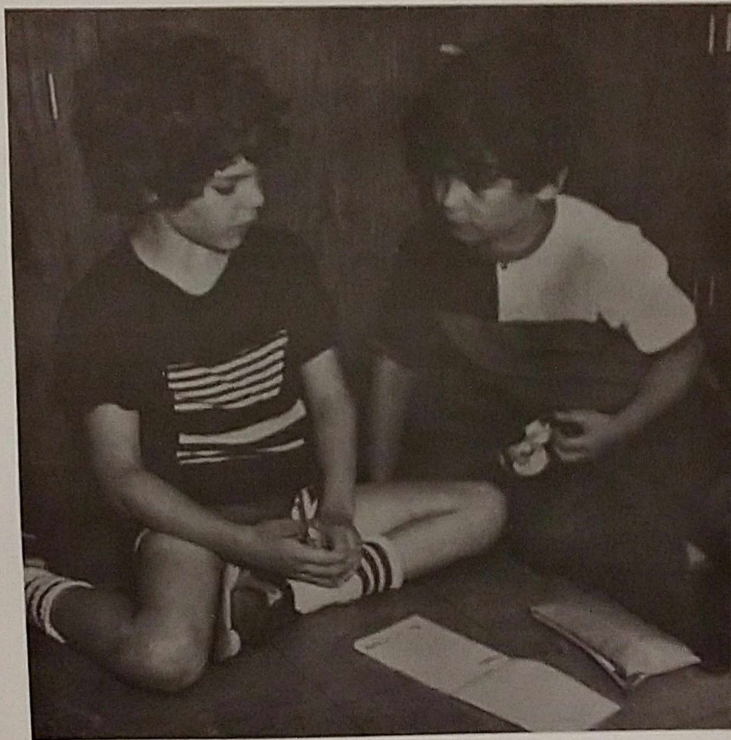
Léo Tavares. Não só com as imagens. Instalação I. Detalhes.



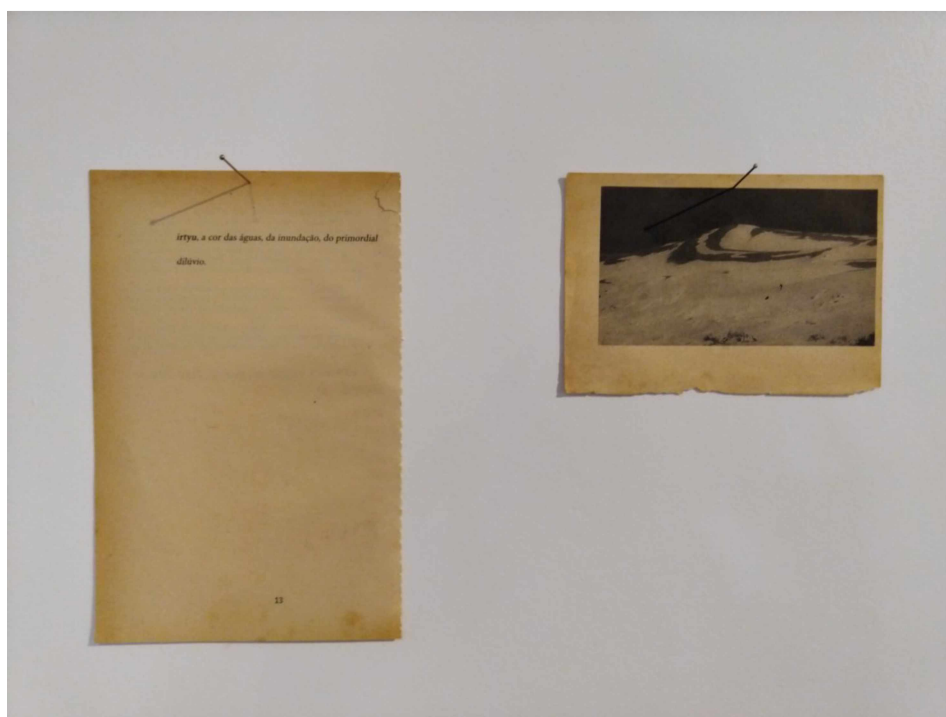
Léo Tavares. Não só com as imagens. Instalação I. Detalhes.

SEÇÃO III:

AS CONFERÊNCIAS
DE ESCRITA



"Eu quero ser um astronauta (houve uma pausa, enquanto ele lia algo novamente, em silêncio). Quero ser um arqueologista porque ele encontra ossas. Fim."



Léo Tavares. Não só com as imagens. Instalação II e III. Detalhes.



Léo Tavares. Não só com as imagens. Instalação IV. Detalhes.

Ao pensar no conteúdo de apropriação presente nos trabalhos, visualizo uma aglomeração de vozes que, vindas de diversas fontes, de múltiplas materialidades, transmutam-se na construção de um todo. Um conjunto de fragmentos extirpados que, veja bem, não é mais um compilado de citações, mas uma criação por si só. No que tange à intencionalidade, não me interessa especialmente por versos célebres de poemas ou por reproduções de obras de arte, buscando, ao contrário, na maioria das expedições apropriacionistas do meu processo de seleção de materiais, trechos de sentenças ou versos que possam ser mutilados a ponto de se esvaziarem de possível notoriedade, até que se pareçam com frases ditas por qualquer pessoa,

em qualquer lugar. Em *Não só com as imagens*, como também em *A água da minha memória devora todos os reflexos*, no entanto, há a aparição de citações completas que são trazidas com a referência de seus respectivos autores, e quando estes não são localizados, o uso de aspas assegura a menção a autorias externas. A maior parte dos módulos, no entanto, não traz nenhuma referência porque é feita de passagens mutiladas, esvaziadas de suas auras de propriedade.

De acordo com a construção de um trabalho apropriacionista, com o sistema interno de um trabalho que tem engrenagens lógicas fazendo girar a sua máquina de significação, a aura de propriedade é naturalmente desmantelada, mesmo quando se trata de usos imediatamente reconhecíveis, como, para citar apropriações emblemáticas, a Mona Lisa de Duchamp ou as re-fotografias de Sherrie Levine; isto porque há sempre um gesto que muda tudo: no primeiro caso, há a intervenção incisiva de Duchamp sobre uma reprodução, o que já o situa como ação apropriacionista secundária, ou seja, torna-se clara a intenção de interferir sobre uma cópia. Expondo-se a impossibilidade de intervenção sobre o original, interfere-se sobre aquilo que ele representa – o suprasumo da maestria artística ocidental, sua presença na história da arte e de suas instituições e, no âmago deste gesto se encontra, é claro, a troça característica da postura dadaísta diante do mundo da arte.

No caso de Levine, a crítica também está por trás do gesto, mas em concordância com a atitude predominante em seu próprio tempo, marcado pelas discussões em torno do pós-modernismo e se manifestando como comentários acerca das então recentes proposições teóricas da morte do autor.

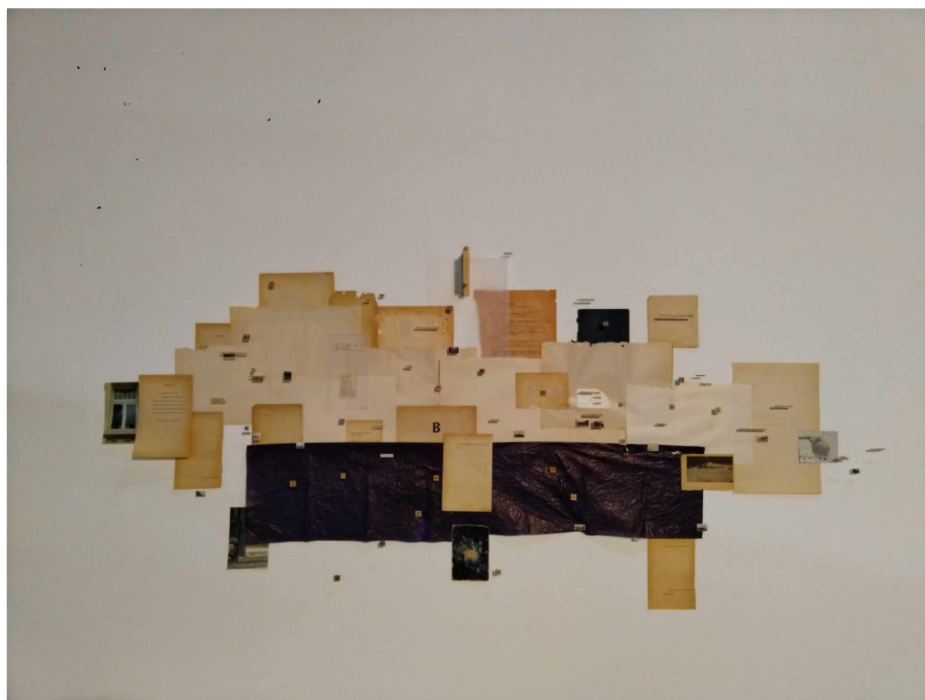
No trabalho que construo, no entanto, o gesto apropriacionista é um gesto aguilhoado a uma noção de leitura, trazida por Antoine Compagnon, que a pensou como atividade que, por ser movida pela “paixão do recorte, da seleção e da combinação, (...) repousa em uma operação inicial de depredação e apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação.”¹³ Ao identificar os princípios da colagem na atividade da leitura, e ao perceber a própria escrita como atividade indissociável do citar, Compagnon traça, em *O Trabalho da Citação*, uma proposta de compreensão de uma (leitura) como forma

¹³ COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, pp. 9-14.

expandida de manifestação da outra (escrita), pondo em questionamento a autoridade da autoria e a própria noção de originalidade. De certo modo, é uma atitude semelhante à de Levine, que interpela o público sobre os direitos de propriedade de uma imagem que ressurge recontextualizada e a serviço de um discurso outro que o seu original.

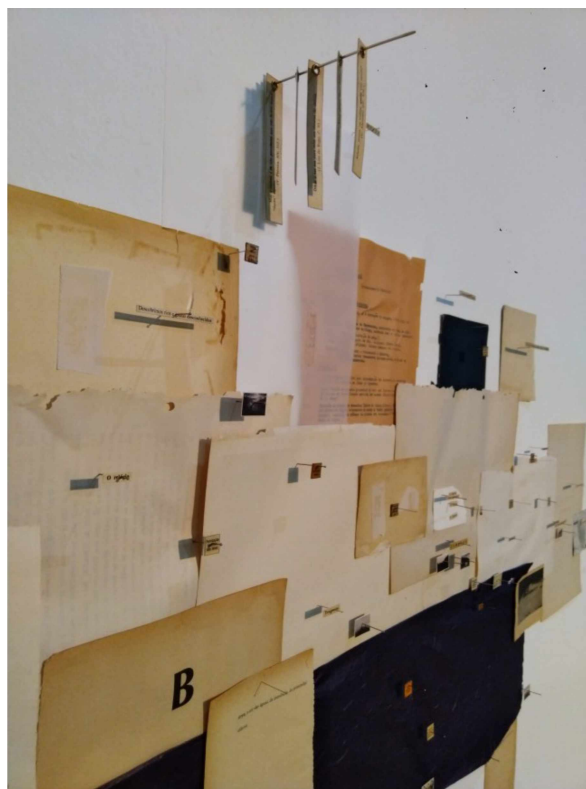
Escrever seria sempre ato de reescrita, segundo Compagnon, que, em sua reflexão sobre a citação a situa como procedimento irremediável, quer-se consciente ou não, das atividades criativas. Algo retirado de sua função de origem, de sua auraticidade e de seu suporte primário inescapavelmente “converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado.”¹⁴

A questão da apropriação será retomada em sua devida Entrada, assim como reflexões sobre o pensamento da colagem como condutor da minha prática artística.



Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Fragmentos de livro de gramática, palavras cruzadas, páginas de livros antigos, fotografias antigas impressas, papel carbono, papel vegetal, agulhas de tapeçaria e alfinetes sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria Espaço Piloto, Brasília, 2019.

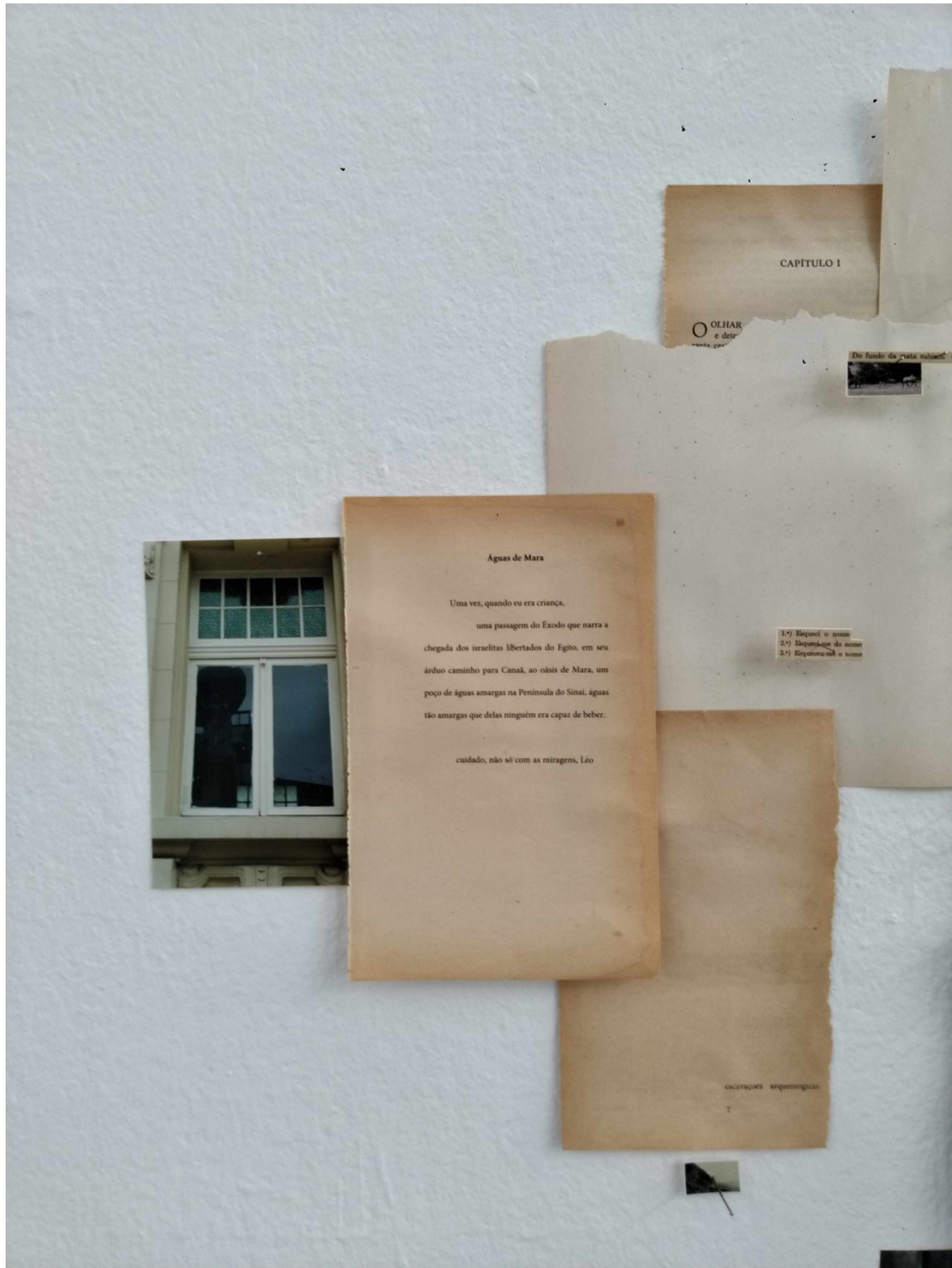
¹⁴ COMPAGNON, Antoine. O Trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 13.



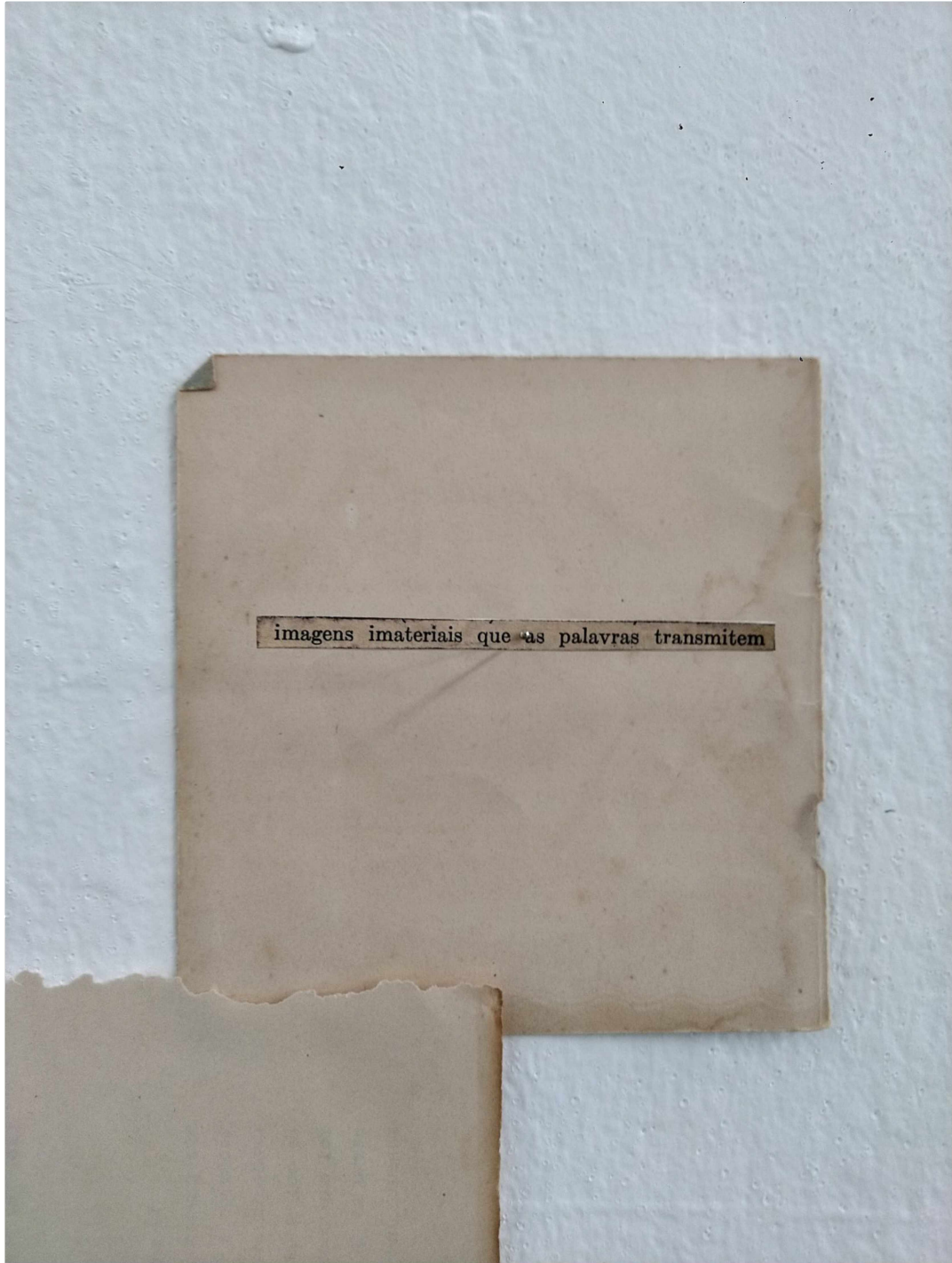
Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação, Detalhes.



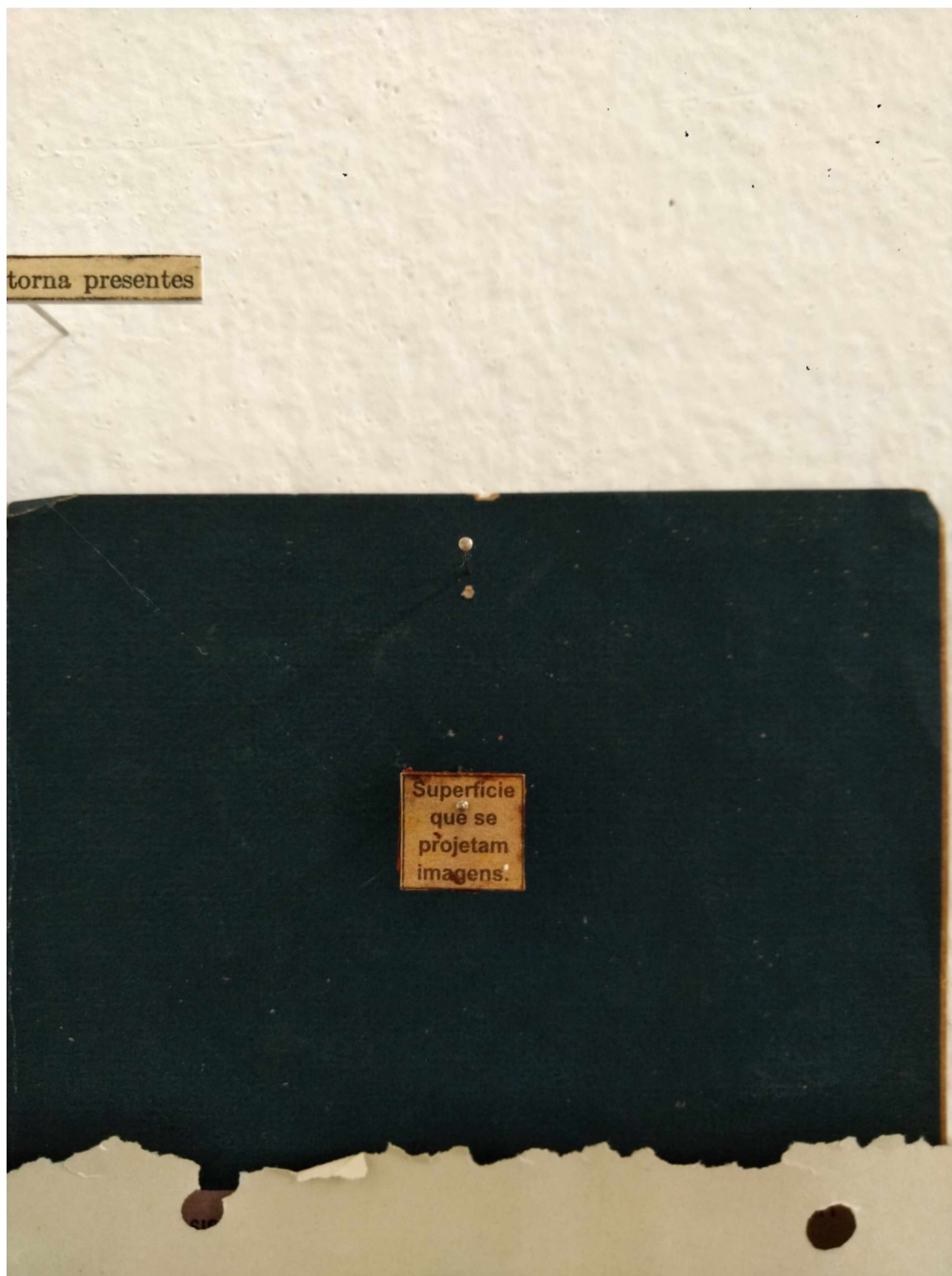
Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Detalhe.



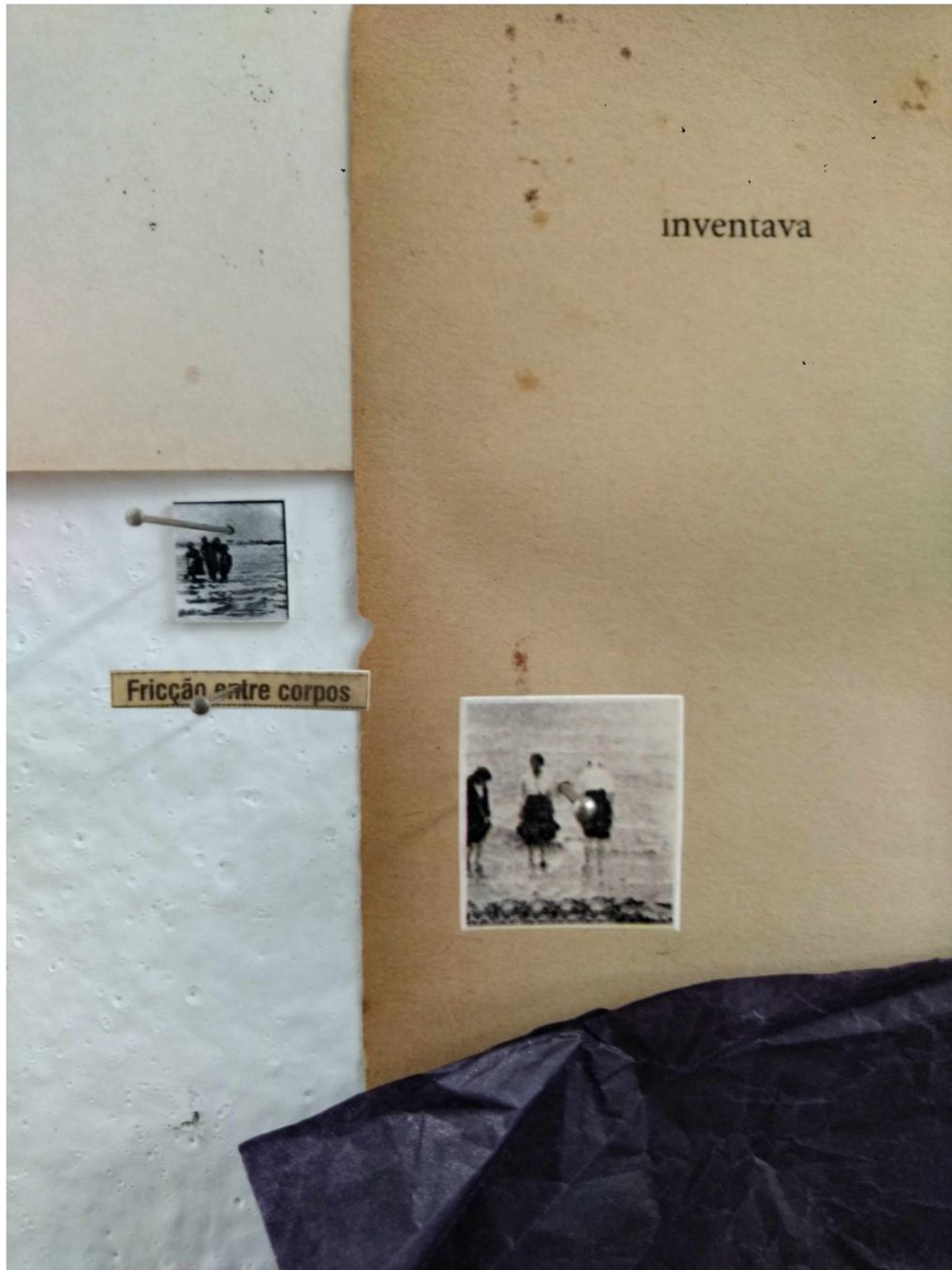
Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Detalhe.



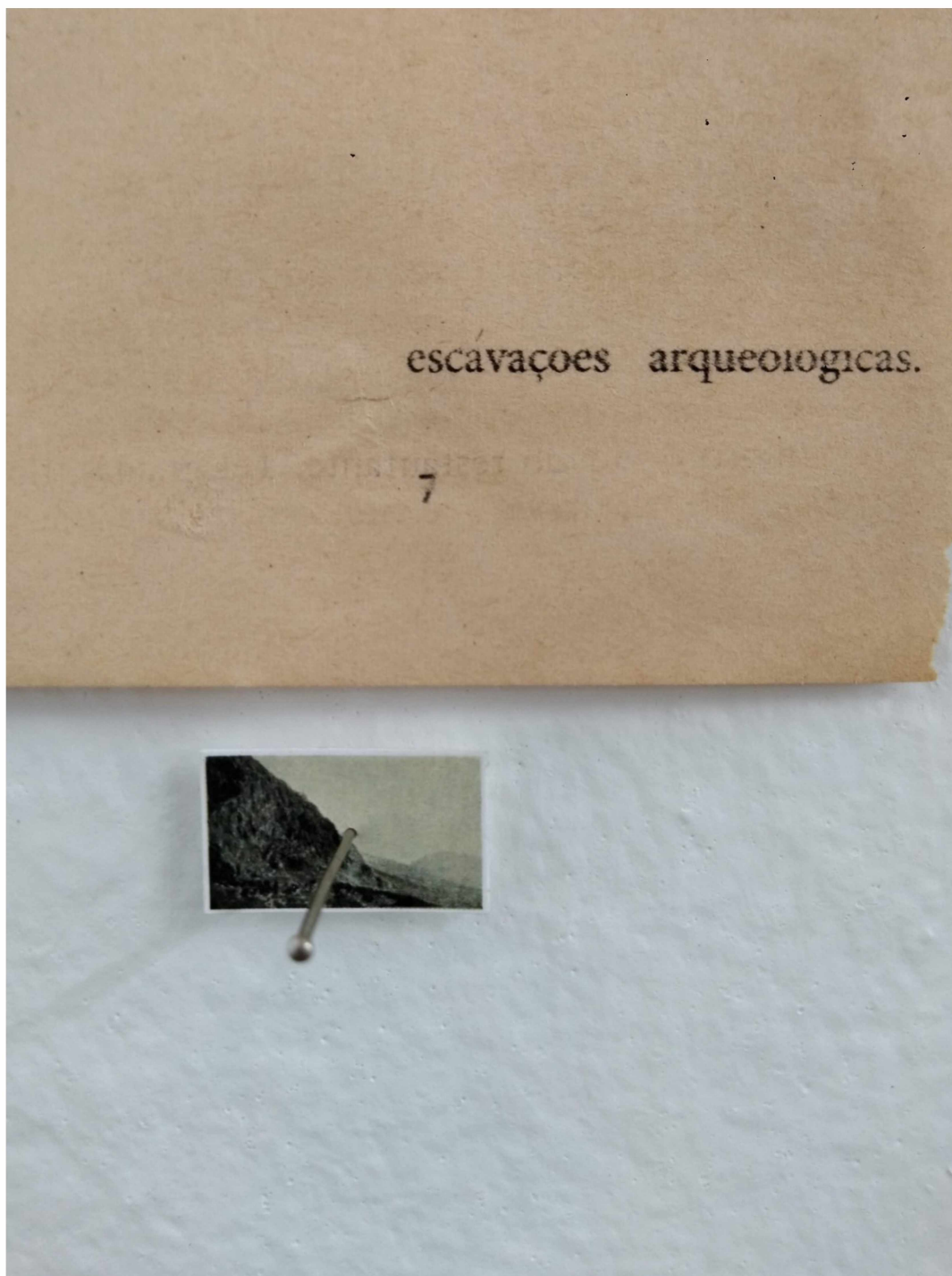
Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Detalhe.



Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Detalhe.



Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Detalhe.



Léo Tavares. A água da minha memória devora todos os reflexos. Instalação. Detalhe.

Em *A água da minha memória devora todos os reflexos*, a experimentação de novos materiais foi intensificada. Este trabalho retoma fundamentalmente os temas, a estrutura (narrativa verbovisual em instalação de parede) e também vários fragmentos e recortes utilizados em *Não só com as imagens*. Pode, portanto, ser pensado como um desdobramento das ideias apresentadas naquela exposição. Aqui, a experimentação com os variados tipos de papéis retirados de livros velhos é especialmente exacerbada, em prol da caracterização deste material como representação espacial. Assumindo a visualidade de territórios a serem atravessados, eles demarcam formalmente o desenho da narrativa pretendida: mais uma vez, a das viagens, e a ambiguidade da leitura a transitar por seus sentidos literal e figurado.

Surge neste projeto a utilização do papel carbono, que, pela sua tonalidade e características de fluidez dos veios que se formam quando amassado, foi escolhido como alusão ou representação direta da água mencionada no título.

A reutilização de fragmentos que fizeram parte de trabalhos anteriores é uma constante na minha produção e segue a lógica da montagem que permeia o projeto. De modo geral, a linguagem da montagem permite a experimentação de diferentes significados e efeitos estéticos a partir da combinação de fragmentos. Em seus experimentos com a montagem cinematográfica, Lev Kuleshov, um pioneiro da teorização da montagem, propôs uma dependência correlacional dos fragmentos na criação de significados. Neste sentido, o que seria crucial para o significado de uma imagem em uma sequência de fragmentos – fotografias, mas aqui podemos também incluir os textos – seria sua relação com a imagem anterior e com a imagem posterior; ao mudar de lugar a disposição dos fragmentos, resultados semânticos completamente diferentes seriam atingidos. A montagem guarda, em sua essência, a lógica da colagem, que é linguagem baseada nos procedimentos de seleção, recorte e combinação de excertos materiais.

Penso o meu arquivo pessoal como um acervo de imagens e textos que não se esgotam uma vez utilizados em um trabalho. De fato, acredito que as possibilidades de reutilização são praticamente inesgotáveis, uma vez que os fragmentos que surgem no meu corpo de trabalho não são colados sobre superfícies e sim afixados com alfinetes. Este recurso permite que, desmontados, os módulos possam retornar ao arquivo e tornarem a aparecer em montagens

posteriores. Para cada trabalho novo, no entanto, não raro é necessária a procura por novos fragmentos. Escolhido o tema de determinada narrativa, tome-se como exemplo a viagem marítima, começo a seleção de fragmentos a partir do meu arquivo; o segundo passo é folhear livros velhos e manuais em desuso, revistas de palavras cruzadas, bancos de imagens fotográficas de livre utilização, etc., a fim de encontrar complementações, diálogos possíveis, contrapontos que se prestem à narrativa, ou simplesmente imagens e textos que confirmem certa estranheza, quebras de ritmo, ou seja, que potencializem os efeitos pretendidos para determinada composição.

A despeito de toda a preparação conceitual, que vai da definição de um fio condutor da narrativa e de uma estrutura básica para instalação, passando pela etapa de pesquisa de fragmentos e materiais apropriados à ideia geral, é durante a montagem dos módulos na parede que a narrativa realmente é formulada e, como se tomasse vida própria, muitas vezes indica caminhos insuspeitos para além do seu desenho, do seu planejamento original.

É relevante notar, no que concerne às transformações no corpo de trabalho, que estas duas instalações, *Não só com as imagens* e *A água da minha memória devora todos os reflexos*, representam um aprofundamento de construção conceitual e material, não apenas pela adição de novos objetos e complexificação das linguagens trabalhadas, mas em grande medida pela exploração das relações palavra e imagem para além das combinações entre frases e fotografias. Nestes trabalhos o texto surge em tensionamento com as diferentes formas imagéticas, desde as representacionais fotográficas, que trazem objetos, pessoas, animais e paisagens, às superfícies abstratas e de leitura mais difusa como os veios do papel carbono, uma dobra propositalmente feita em uma página, a encobrir parcialmente uma frase ou uma cena, a transição de tonalidade entre folhas retiradas de diferentes livros, a presença enigmática de uma letra em caixa alta a provocar um sobressalto na continuidade narrativa.

Talvez se sobressaia, das inúmeras e possíveis (todas acertadas) leituras, um efeito de turbilhão, de uma tentativa de apanhar na correnteza da memória algumas cenas, relances de eventos e sensações que se manifestam em ondas, rarefeitos, vacilantes. O leitor-espectador é quem decidirá, a partir de seus próprios impulsos, o quanto a leitura proporciona uma história ou nada mais que impressões fugidias. Se for recusada a leitura das partes que compõem o todo,

se vistas de longe, essas instalações talvez sejam apenas uma imagem à semelhança de uma tapeçaria, uma vitrine de curiosidade ou menos que isso, um embaralhado impreciso de recortes e alfinetes, mas também disso sairá *alguma coisa*.

Remontar, eleger as partes de uma história

Uma língua não é, como somos levados a supor pelo dicionário, a invenção de acadêmicos ou filólogos. Ao contrário, ela foi desenvolvida através do tempo, através de um longo tempo, por camponeses, por pescadores, por caçadores, por cavaleiros. Não veio das bibliotecas; veio dos campos, do mar, dos rios, da noite, da aurora.

(...) Talvez tenha havido um momento em que a palavra luz parecia lampejar e a palavra noite era escura.

Jorge Luis Borges, *Esse Ofício do Verso*

Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras - limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

Clarice Lispector, *Água Viva*

A imagem tem caráter essencial para a própria existência da linguagem: a imagem é uma pedra seminal, irremovível dos alicerces das civilizações. Que frase, que conformação escrita das línguas pode se dizer despojada das imagens? Que palavra, seja de modo visual e direto, como os ideogramas de algumas nações orientais, seja de maneira indicial, sugestiva, como nas escritas alfabéticas, não guarda em seu invólucro uma imagem?

A escrita pictográfica que os sumérios desenvolveram no quarto milênio antes de Cristo traçou seu longo percurso da imagem figural para a conformação cuneiforme, cuja técnica de impressão, inventada para aprimorar o registro de transações econômicas, terminou por assentar a gradativa transformação do figurativo para os sinais pontudos cavados na argila. Tais sinais, além de possibilitarem uma gravação mais veloz, rumaram aos poucos da representação imagética para a representação de agrupações silábicas.

Ao selar seu compromisso com a fala, a escrita alfabética também selou, consideravelmente, o obscurecimento de sua origem. Isto porque o apagamento do pictorial se

deu de forma gradativa e não-sistemática nas culturas da Antiguidade ocidental, com a complexificação dos pictogramas e, conseqüentemente, com a transfiguração completa deles, na medida em que os registros escritos rumaram para uma conformação à oralidade. A imagem, porém, não perde para o som o seu lugar primevo na fundação dos sistemas de escrita complexos que se desenvolveram a partir da Mesopotâmia: dos logogramas¹⁵ para os símbolos em cunha, e mais tarde em direção ao alfabeto, o caminho da imagem se delineia de fora para dentro da palavra.



Os resquícios figurais permanecem nas nossas letras, o que acena, para além do pacto da escrita com a fala, ao vislumbrar de uma fundação mítica, isto é, de ordem anterior à história, revelando que a escrita se sedimenta, antes de tudo, no *dizer* das imagens e no que elas representavam para as sociedades que a desenvolveram. Na letra A, recorda Vilém Flusser¹⁷, se não imediatamente reconhecíveis, permanecem as formas dos chifres do carneiro semita, assim como na letra B ainda estão visíveis as cúpulas de suas casas, e na letra C a corcunda do seu camelo. No entanto, não se pode baixar âncora na noção simplista de que o pictural através dos tempos foi sempre uma espécie de ilustração das coisas do mundo concreto; como aponta Anne-Marie Christin, “longe de serem ‘imagens de coisas’, as primeiras figuras pintadas pelo homem sobre as paredes das cavernas pré-históricas traduziam um pensamento simbolizador do qual não havia esboço, ao contrário do que acontece com a invenção da linguagem.”¹⁸

¹⁵ Logograma, de acordo com a Encyclopædia Britannica, é um símbolo escrito ou pictórico que representa uma palavra. O verbete informa que não existem sistemas de escrita totalmente logográficos. Os sistemas cuneiformes, como o sumério, possuem tanto símbolos logográficos quanto símbolos que representam sons ou sílabas.

¹⁶ A imagem mostra a transição da escrita da palavra “peixe” no sistema sumério, desde as primeiras formas pictográficas à escrita cuneiforme de cerca de 500 a.C..

¹⁷ FLUSSER, Vilém. *A Escrita. Há Futuro para a Escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2011, p. 53.

¹⁸ CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 65.

A natureza fundante da imagem, em seu nível representacional e em seu nível simbólico, em todos os sistemas humanos de comunicação, não somente coloca o *ver* no cerne da nossa própria compreensão do mundo, como também o posiciona como força central a impelir todas as nossas construções literárias.

O que a literatura deve à imagem, tributo mais ou menos concedido ao longo dos tempos pela historiografia dos textos literários, perpassa as composições efrásticas¹⁹ dos gregos antigos, celebradas desde Homero como habilidade retórica do mais alto valor, tomando impulso com a máxima *ut pictura poesis* – “como a pintura, é a poesia” – de Horácio²⁰, que viria a desencadear toda uma doutrina comparativista entre as duas artes, até a epítome das problematizações hierárquicas no *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing.

A questão das relações entre a palavra e a imagem atravessou os séculos sem resolução teórica satisfatória. O que não foi postulado pelas teorias como verdade sobre a separação – ou sobre a aproximação – entre o verbal e o visual foi, no entanto, acomodando-se como um inominável *entre* a palavra e a imagem, um topos que os artistas e os escritores reivindicaram, ora de forma consciente ou declarada, ora de modo intuitivo, como campo de experimentação.

Foi neste espaço sempre paralelo às elucubrações teóricas, porém alheio às suas categorizações enclausurantes, que floresceram gêneros híbridos, dos quais fazem parte os poemas figurados da Antiguidade ou ainda os emblemas, populares na recém-inaugurada era da imprensa, com as instigantes possibilidades trazidas pela reprodutibilidade técnica.

As experimentações conscientemente híbridas entre o texto e a imagem mais antigas remontam a cerca de três séculos antes de Cristo, com os poemas figurados de Símiias de Rodes, gênero posteriormente conhecido como *technopaegnia*, uma forma ancestral de caligrama em que os versos eram concebidos de modo a reproduzirem as formas dos objetos. A própria ordenação da leitura em poemas como *O Ovo*, de Símiias de Rodes, foi pensada em completa articulação com a ideia do objeto representado: o último verso de cada linha deveria ser lido

¹⁹ Ekphrasis, de acordo com o Dicionário Merriam-Webster, é “a descrição literária ou comentário a respeito de uma obra de arte visual”. Segundo James A. W. Heffernan (2004, p. 191), a etimologia do termo “ekphrasis” é a junção das palavras gregas “ek (fora) e phrazein (dizer, declarar, pronunciar) ekphrasis significando originalmente ‘contar em detalhes’”.

²⁰ HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Clássica Editora Lisboa: s.ed., 1984.

Esta é uma construção que leva em consideração a um nível profundo as relações entre o ler e o ver. À representação visual em sintonia com o significado verbal soma-se a questão da leitura como componente simbólico e ativo, pois aqui ela não é apenas a ação mediadora entre as palavras e a imaginação: a própria ação de ler, compreendida como movimento do olhar, neste poema figurado, é uma das engrenagens essenciais à transmissão de uma ideia.

A tendência romana a imitar os gregos levou a tradição da *technopaegnia* a se espalhar, nos séculos seguintes, pelo mundo latino, servindo como modelo para a *carmina figurata*, poesia figurada de motivos religiosos que teve seu auge na Idade Média, desenvolvida pelos religiosos letrados das abadias carolíngias. Em 1503, uma coleção do século IX contendo trinta poemas figurados de autoria de Rabanus Maurus, arcebispo de Mainz, tornou-se o primeiro trabalho híbrido entre texto e imagem a ser impresso.

A partir da Idade Média, quando a composição dos livros, seja na feitura da caligrafia, seja na pintura das iluminuras, era um trabalho artesanal que demandava habilidades artísticas que poucos detinham, as relações entre o verbal e o imagético se estabelecem como relações canônicas, e não mais esporádicas e experimentais, no sentido de que tanto a literatura quanto as artes visuais deste período se voltam quase que completamente ao serviço da Igreja.

A compreensão medieval da imagem superava vastamente os seus usos meramente representativos, conferindo ao visual um estatuto litúrgico, no qual a imagem era parte indissociável do conteúdo textual. Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt²¹ pontuam a não existência de imagens medievais que sejam pura representação, tratando-se, na maioria dos casos, de objetos cuja materialidade e significado simbólico se prestam a manipulações e ritos. São objetos que se escondem e se revelam, destinados a serem despídos, tocados e beijados.

Tomando como exemplo as iluminuras, as letras iniciais “iluminadas” nos manuscritos medievais, em que o dourado se apresentava como elemento mais do que decorativo, simbolizando a luz divina e o sagrado, deparamo-nos com figuras do mundo natural e sobrenatural pintadas em azul e púrpura contra o ouro, cenas muitas vezes tão grandiosas que, para se ajustarem ao espaço da letra, chegavam a ocupar uma página inteira.

²¹ BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Medieval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 9.

As imagens no interior da letra a iluminavam de modo literal à primeira vista, mas também de maneira metafórica, ao passo em que as cenas detalhadas e os motivos ornamentais que a elas se sobrepunham animavam o caractere mínimo como se quisessem dizer que todo o mundo da criação estava contido no verbal, e que este era o invólucro, cuidadosamente confeccionado como um tesouro para os olhos de poucos, da inspiração divina tornada matéria.

É possível dizer que as hibridizações artísticas entre a palavra e a imagem detinham, desde o começo, uma intenção de reconciliação entre o mundo dos homens e o sobrenatural (se considerarmos, de fato, a especulação de que as *technopaegnia*s gregas se prestavam a quaisquer funções mágicas ou rituais), ou o mundo do Deus cristão, como nas *carminas figuratas*, nas iluminuras e ilustrações dos manuscritos religiosos de antes da era da impressa, até chegarmos aos poemas visuais barrocos denominados labirintos poéticos, que floresceram notadamente em Portugal no século XVII.

Anagramma Poetico

MARIA SOFIA ISABEL
IÂ I ISAB^{ta} A FERMOZA

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

Gloza ao Anagrama
Soneto

*Maria, Amais discReta, a maLs fermeza
Mais grAcioza, Rainha, InuquevazA;
Merceu-A só PedRo, e foI preclara
Mansilha, Achar Rey, Igual EspozA.*

*Se se Portugal em Forma mIsteroza
Serpente, pOis a Fama assI e declara
Se deue SOje a Firmar, pols couzheclA
Ser SabiO, por SoFia prôdIgiôz - A*

*Inzille Sêr Apôs, Bem se ampLifica
Império, Se nA se soBe Em aLteza,
Inveja Sempre dAndo; e Bem se Explica;*

*Inferni Se - j A - Bem, se Em aLteza
IncredãS, pôs se Acha e Bem se appLica,
Iâ I Sabia fermeza: e B - E - Uza.*

SONETO PER
*Eccos, ao mesmo Senhor Jorge
Dalbuquerque Coelho.*

RAN JORGE, * * *
Porsu ser, Llamado ☞ Amado
Querer mi Verso celebra, * * *
brarte, ☞ Arte,
Ni quanto el Cielo acã * * *

reparte, ☞ Parte,
Menor, diran, de tu sagrado: ☞ Grado,
Por lo que has con valor sobrado, ☞ Obrado
Se occupa siempre en sublimarte, ☞ Marte,
Y para en algo accomodarte, ☞ Darte,
Quiso tan alto, y requestado: ☞ Estado

Tn eres la gloria, y la columna, ☞ Luna,
De Lusitania, y resulgente, ☞ Gente,
Por quien llamarse, venturosa: ☞ Osa,
Y el Cielo que tal don consiente, ☞ Siente,
Que te dio por suerte oportuna, ☞ Vna,
Señora excelsa, y grandiosa ☞ Diosa

GLAVS DEO

Esq.: Luís Nunes Tinoco, Anagrama Poético: A Pheniz de Portugal Prodigiosa em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima & Sra. Nossa, 1678. Dir.: Bento Teixeira, Soneto Per Eccos, Prosopopéia, 1601.



D
 mi
 ne la
 bua
 mea
 apert
 es.
 et os
 meum

annuntiabit laudem tuam.

Deus in adiutorium
 meum intende.

Domine ad adiuuandum
 me festina.

Gloria patri et filio et spiritui
 sancto.

Sicut erat in principio et nunc



Estes poemas, remanescentes das *carminas figuratas* da Idade Média, delas preservaram o culto ao conceito de labirinto, estrutura que demanda um trabalho (*labor*) para sair de um lugar fechado, ou interior (*intus*)²², e que se ajustava ao imaginário católico como uma estrutura capaz de simbolizar o homem em seu árduo empreendimento a caminho da cristandade, vencendo os obstáculos terrenos para chegar até Deus.

As construções labirínticas, dos manuscritos medievais à poesia barroca foram se desenvolvendo em estruturas cada vez mais complexas, cujas formas geométricas ordenadas por cálculos possibilitavam múltiplas entradas e movimentos diversos no que diz respeito à leitura. Os labirintos continham versos organizados em anagramas e acrósticos que nem sempre faziam alusão direta às questões religiosas, como nas antigas *carminas*, sendo muito comum o gênero laudatório dedicado a reis e rainhas da época.

Ana Hatherly²³ observa que a complexidade estrutural dos poemas visuais barrocos, compreendidos como jogos ou desafios intelectuais, requeria destreza na leitura, pois neles, ao contrário da *technopaegnia* grega, o visual não se apresenta como a figura de um objeto imediatamente identificável, chave para o conteúdo semântico, demandando um espaço de tempo considerável para serem decifrados.

A interpenetrabilidade do verbal e do visual em todas essas construções híbridas, do mundo antigo ao período barroco, chamou a atenção de poetas do final do século XIX, como Stéphane Mallarmé, e do começo do século XX, como Guillaume Apollinaire, para as possibilidades de uma literatura que congregasse em um mesmo espaço as qualidades semânticas da palavra e os atributos expressivos da imagem (Haroldo de Campos e Gilles Deleuze identificaram a herança barroca em Mallarmé,²⁴ e os caligramas de Apollinaire eram uma atualização da *technopaegnia*).

²² A referida etimologia da palavra labirinto é do latim (*laborintus*), conforme proposta pelo Collins English Dictionary Online. A origem da palavra, porém, é obscura. O termo latim é uma adaptação do grego *labyrinthos* que, segundo o professor Joshua J. Mark (Ancient History Encyclopedia, 2018), tem sua origem pré-helênica na palavra minoica *labrys*, ou “machado duplo”, símbolo da deusa-mãe de Creta. Mark assinala que *labrys*, por sua vez, é uma palavra de origem lídia, que provavelmente chegou à Creta por meio de suas relações com a Anatólia (Ásia Menor).

²³ HATHERLY, Ana. *O Ladrão Cristalino*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 100.

²⁴ O assunto é discorrido em: CAMPOS, Haroldo. *O Arco-íris Branco: Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Bem como em: DELEUZE, Gilles. Heidegger, Mallarmé e a dobra. pp. 51-56. In: *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

De modo semelhante, os interesses dos artistas visuais contemporâneos se voltam a estes poetas das vanguardas em busca de uma nova perspectiva da palavra dentro da visualidade: retornam aos artistas das rupturas para investigar os movimentos de reconciliação das escritas alfabéticas com sua natureza imagética, como nos *papiers collés* de Picasso e Braque, ou, ainda, nas colagens Merz de Kurt Schwitters.

Stéphane Mallarmé, o poeta francês que ocupa lugar seminal, ao lado de Marcel Duchamp, na cartografia das relações entre palavra e imagem, tal como as compreendemos a partir dos primeiros anos do século XX, promoveu com o Poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897) uma guinada radical no que diz respeito à criação poética e à leitura do poema.

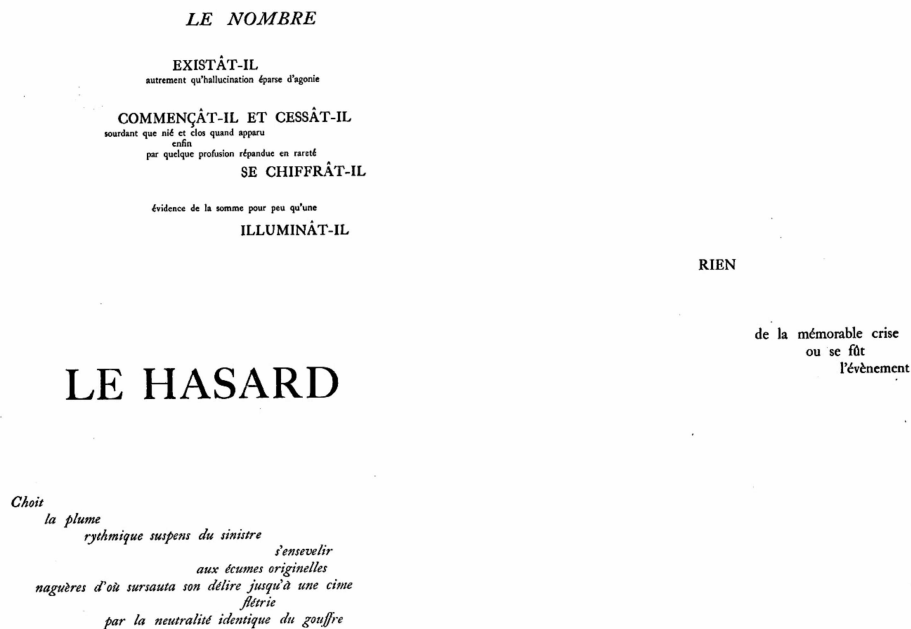
O formato em constelação apresentado por Mallarmé nesta obra lança luz a toda a visualidade do espaço que a palavra ocupa, revertendo o caráter de neutralidade imposto por tanto tempo à página – herança de uma origem de apagamento da imagem que se deu com o advento do alfabeto – que passaria a ser considerada elemento substantivo à significação, incorporando valor aos espaços em branco e chamando a atenção também às potencialidades da tipografia.

A leitura de *Un Coup de Dés...* é circular, pulverizada, seu movimento não é compulsório em termos de orientação, as entradas e as reentrâncias múltiplas solicitam, com sua disposição cíclica, a releitura. Sua radicalidade semântica e visual o coloca como fundamental não apenas para as rupturas incessantes dos poetas que o seguiram, culminando na nossa poesia concreta brasileira, cujos impulsionadores, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari, tributaram a Mallarmé o posto central e indiscutível do seu *paideuma*, mas também aos artistas visuais com o olho voltado à linguagem e à sua relutância em ser versão cega da fala.

Para Aguinaldo José Gonçalves, Mallarmé figura como um criador no entremeio, em um ponto essencial que reúne as artes e que não pode ser nomeado.²⁵ A consciência de Mallarmé sobre o poder da letra como unidade que ultrapassa o verbal revela que o poeta entrevia suas

²⁵ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: um pensamento abstrato*. Gragoatá. Niterói, n. 12, 1. sem., 2002, p. 64.

origens primordiais e imagéticas, e que ainda na conformação alfabética a letra guardava algo da sua origem de desenho.²⁶



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

Para Mallarmé, a valorização da letra implicava no seu desnudamento; da percepção de unidade mínima em dependência do todo para significar, a letra assumia, ela mesma, um reverberar de antes do alfabeto, quando ainda era figura. Seus significados enquanto figura são forças ocultas pelas camadas da forma alfabética, e ainda que só se revelem em fagulhas não deixam de impressionar a forma. Mallarmé potencializa a presença fantasmagórica das imagens míticas por meio de sua relação com a Página: assim como nada é vazio no espaço entre as

²⁶ WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 52.

constelações, também na constelação mallarmaica elementos ocultos preenchem tudo o que parece estar vazio entre os corpos celestes.

Se Mallarmé é um dos responsáveis pela reconciliação entre o ler e o ver, como, quando e por que se deu essa ruptura? Teria sido o advento do alfabeto uma razão isolada para que a escrita e a imagem tivessem se distanciado tanto, de forma que sua relação seja, ainda hoje, compreendida majoritariamente como uma relação de antítese?

Anne-Marie Christin observa que a escrita alfabética de fato deu início à cisão gradativa que se deu ao longo dos séculos na relação imanente entre o legível e o visível²⁷. Segundo a autora, a civilização alfabética impunha em suas próprias convenções estruturais uma resistência ao visível e ao pensamento visual que antes do alfabeto não existia. A reestruturação do sistema alfabético pelos gregos terminou por cancelar o visível das manifestações escritas da palavra: “para compreender o sentido das palavras redigidas segundo este sistema, associar visualmente as letras umas às outras não chega, é indispensável pronunciá-las e escutá-las”.²⁸

Flusser atesta que a aliança entre a escrita alfabética e a fala implica na recusa sistemática da escrita ideográfica, pois, para a civilização da escrita, isto é, para a civilização que ultrapassou a era mítica para adentrar a História, “o pensar imagético, representacional e imaginário deve ceder ao conceitual, discursivo, crítico.”²⁹ O autor nos coloca diante de um paradoxo ao afirmar que, enquanto o registro de imagens no escrever deve ser evitado para se manter o primado da consciência histórica, por outro lado não é possível ao alfabeto desistir dos ideogramas.³⁰ Eles se levantam das palavras contra a vontade delas – ou de quem as escreve.

A questão não seria refletir sobre a proferida verdade da incompatibilidade entre o modo de pensar imagético, representacional e imaginário e o modo de pensar conceitual, discursivo, crítico? As duas vertentes de pensamento não são compreendidas como modos essencialmente distintos somente a partir da nossa verve classificatória e separativista? Nos fluxos mentais em que a razão e a emoção, o objetivo e o subjetivo, o formal e o disforme

O boi ainda impróprio para o abate

²⁷ CHRISTIN, Anne-Marie. *Legível/ Visível*. Ciclo de Conferências A Arte Antes e Depois da Arte. Culturgest. Lisboa. 2009, s/n.

²⁸ CHRISTIN. 2009, s/n.

²⁹ FLUSSER. 2011, p. 55.

³⁰ FLUSSER. 2011, p. 55.

se mesclam, onde estão as linhas que recolhem para um lado e para outro o imagético do conceitual, o representacional do discursivo, o imaginário do crítico?

No fazer artístico nos deparamos com a natureza mestiça destas alegadas formas distintas do pensar. O conceitual e o imagético já não são construções irreconciliáveis, o discursivo não raro parte da falsa simplicidade do representacional e o imaginário e o crítico só sobrevivem pela retroalimentação. Para Flusser, as novas tecnologias digitais colocam toda a escrita como a conhecemos em cheque: a literatura, mas também as artes visuais, teriam que se submeter a uma transcodificação a fim de assimilar esses novos códigos.³¹

Não se trata, porém, da superação radical do alfabeto que Flusser advertia na década de 1990, em pleno entusiasmo com a chegada massiva de novidades tecnológicas e o rápido desenvolvimento da chamada era digital. É fato que a informática e a internet transformaram significativamente o escrever e o fazer arte, assim como essas (já não tão novas) formas de criar, disseminar e apreender o escrito e o visual por meio da linguagem de programação inauguraram outras maneiras de interação social.

O que está em jogo, assumindo que as possibilidades infinitas do campo digital não tenham, até hoje, aniquilado os modos de fazer plásticos ou a cultura do livro, e tampouco superado a escrita alfabética, seria a interpenetração exatamente do que o autor chama de pensamento imagético e pensamento discursivo. Isto já se verifica na comunicação virtual, onde o texto alfabético coexiste com ícones, como os emoticons, que nada mais são do que pictogramas contemporâneos.

Os adventos que a era dos códigos computacionais proporcionou à escrita ainda não foram completamente assimilados pela literatura, no entanto, excetuando os projetos chamados insistentemente de *experimentações*, geralmente situadas no âmbito da poesia visual e de uma literatura *alternativa*, “expandida”. As teorias literárias e as teorias das artes visuais estão tratando do estudo, em nível prático e teórico, dessa contribuição, mas dentro de um nicho – os estudos interartes, e não como uma das questões centrais e mais urgentes para ambas as áreas.

No que concerne à prática, o sistema das artes visuais, mais acostumado à assimilação das vanguardas, tende a presenciar uma fluidez maior quanto à interdisciplinaridade. De todo

³¹ FLUSSER. 2011, p. 233.

modo, ainda estamos no aguardo por compreender melhor que impactos essas formas de comunicação, de características universais, terão na linguagem das próximas gerações. Por enquanto, podemos dizer que atravessamos um momento em que o imagético pressiona o discursivo, não de maneira a lhe tomar o posto na zona da informação ou da expressão, mas a fim de reivindicar que o discursivo reconheça em si mesmo, em sua própria manifestação material – a escrita – a presença das imagens, em todas as suas possibilidades de aceção e de forma, como elemento inerente ou aderente, e não intruso.

Retomando as considerações sobre a relação do distanciamento entre o legível e o visível com a consolidação do alfabeto, Flusser oferece uma especulação interessante para justificar as adaptações do alfabeto. O que estava em jogo no compromisso fonético da escrita alfabética, segundo Flusser, seria nada mais que um ímpeto iconoclástico incutido em nosso modo de pensar.³² “Os inventores do alfabeto viram, nos criadores de imagens e nos mitólogos, inimigos, e não distinguiram, com razão, uns dos outros. A criação e a adoração de imagens (magia), tanto quanto o sussurro escuro e circular (o mito), são dois lados da mesma moeda. O motivo por trás da invenção do alfabeto foi superar a consciência mágico-mítica (pré-histórica) e garantir espaço para uma nova (histórica) consciência”.³³

há um muro.

Mas a inauguração de uma nova consciência coletiva como projeto iconoclasta, por não poder ser considerada fato localizável no tempo, tendo sido processo gradativo e não inteiramente consciente de seus propósitos no decorrer dos eventos, só pode advir, obviamente, de uma consciência histórica. Passados os nebulosos fluxos de eventos entre a remota supressão do ideograma e as teorias de separação e hierarquização das artes, começamos a enxergar o embotamento do papel da imagem ao longo dos séculos como uma linha nítida. A redução do

³² FLUSSER. 2011, p. 55.

³³ FLUSSER. 2011, p. 61.

alcance intelectual da imagem, neste sentido, pode ser sumarizada e apreendida a partir do marco teórico de Gotthold Ephraim Lessing.

Foi Lessing o responsável por sistematizar, em seu *Laocoonte*, uma homologia estrutural para as artes, projeto que visava, em última instância, a ratificação da supremacia das artes ditas do tempo sobre as artes ditas do espaço. Segundo Lessing³⁴, a poesia, em relação à pintura e à escultura, teria um alcance maior no que concerne à imaginação e à intangibilidade das imagens que é capaz de produzir.

W. J. T. Mitchell assinala³⁵, em sua leitura do *Laocoonte*, que para Lessing a pintura não é imprescindível para a expressão humana como o é a poesia, pois esta seria capaz de abarcar todos os efeitos produzidos pela primeira e ainda outros que lhe seriam exclusivos. Para Lessing, “o que nos agrada em uma obra de arte não é aquilo que é agradável ao olho, e sim aquilo que atinge a imaginação, através do olho”.³⁶ O modo de pensar de Lessing, de acordo com Mitchell, revela a idealização de um impossível primado da “pura consciência temporal”.³⁷

Mitchell, ao se debruçar sobre a contribuição de Lessing ao paragono das imagens plásticas e da poesia, questiona sua adequação como instrumento de análise para a relação entre as artes visuais e a literatura, considerando as condições históricas que levaram Lessing a demarcar as distinções entre elas baseado no princípio de oposição entre espaço e tempo. A respeito dos contornos de uma resposta, Mitchell adverte ambos os lados, os posicionados com Lessing em prol de diferenças essenciais entre as artes espaciais e as artes temporais, e também os entusiastas da não-existência de fronteiras entre o visual e o verbal, que a verdade deve resistir a pender para este ou aquele polo da questão.

Em relação aos adeptos do híbrido interartes, o autor pondera que o trânsito entre visual e verbal não deve ser pensado na linha da vanguarda, que o evidencia como prática marginal ou excepcional, mas como “um impulso fundamental tanto na teoria quanto nas práticas artísticas, um impulso que não pode ser confinado em nenhum gênero ou período particular”.³⁸

³⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*. Tradução de Ellen Frothingham. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 52.

³⁵ MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 107-108. Tradução minha.

³⁶ LESSING. 1969, p. 52. Tradução minha.

³⁷ MITCHELL. 1986, p. 108. Tradução minha.

³⁸ MITCHELL. 1986, p. 98. Tradução minha.

A resistência da noção de que o tempo está para a literatura como o espaço está para as artes visuais, ancorada ainda nas proposições de homologia estrutural de Lessing, consiste na sua capacidade de se parecer com uma linha de raciocínio difícil de se refutar: a leitura é compreendida como ação temporal por uma série de fatores coerentes, como a sequencialidade imposta pela disposição dos códigos verbais e as próprias convenções da narrativa, que operam de modo a situar eventos no tempo, enquanto nas artes visuais uma composição é construída por combinações de formas, cores e texturas que interagem em um espaço delimitado – este espaço, para Lessing, é pouco capaz de alcançar a intangibilidade das imagens evocadas pela palavra, pois sua função é mostrar.³⁹

Na concepção de Lessing, a poesia tem vantagem declarada sobre as artes plásticas, pois estas deixariam pouco espaço para o trabalho da imaginação. Um ponto-chave na chancela dessas afirmações consiste exatamente nos modos de recepção das duas artes pelo leitor e pelo observador: para Lessing, a apreensão das artes do espaço seria instantânea, e seguiria o movimento do todo para as partes, enquanto na literatura se partiria de fragmentos para se atingir a compreensão do todo, o que demandaria um tempo de apreciação e ruminação mais distendido e, portanto, prolífico para o intelecto.

Mitchell pontua que as exceções (ou violações) dessas regras básicas geralmente são tratadas pelos críticos literários e pelos historiadores da arte como “secundárias, suplementares ou ‘acidentes’ ilusórios que contrastam com a primazia essencial do modo temporal ou espacial requerido pela natureza do meio”.⁴⁰ Segundo Mitchell, ainda que muitos teóricos literários admitam a presença do espaço em formas literárias como a poesia efrástica, isto se dá em estratégias de negação cuja finalidade é a comprovação do caráter “ilusório, secundário ou meramente figurativo”⁴¹ destas composições.

O sucesso do projeto de Lessing, pondera Mitchell, deu-se pelo ancoramento de seu ponto de vista na conveniência que a relação entre meio, conteúdo e processo de decodificação inspira, afetando, em sua sistematização de proximidades e diferenças, com foco nas diferenças

³⁹ MITCHELL. 1986, p. 98-99. Tradução minha.

⁴⁰ MITCHELL. 1986, p. 99. Tradução minha.

⁴¹ MITCHELL. 1986, p. 99. Tradução minha.

que julgou *essenciais*, ou seja, insuperáveis, entre artes do tempo e do espaço, não apenas a tradição literária.

A teoria contida no *Laocoonte* teria, em contrapartida, conduzido as artes visuais à negação da temporalidade, que passou a ser compreendida como elemento exterior, secundário ou suplementar em suas composições.⁴²

Lessing sustentava que o temporal e o narrativo em pinturas e em esculturas precisa ser *inferido*, não podendo ser diretamente representado, mas seu modo de pensar obedece às conveniências e às condições culturais de sua época. Como poderiam, portanto, o cinema e a arte contemporânea tomarem parte no jogo estrutural de Lessing – que ainda reverbera nas artes visuais e na literatura –, sendo manifestações culturais que superaram há muito as restrições dos meios, dos materiais e das linguagens, espalhando-se para incorporar inclusive outros campos não-artísticos aos seus modos de fazer e de pensar?

Ao nos depararmos com trabalhos como a videoinstalação *Experiência de Cinema* (2004), de Rosângela Rennó, o que se evidencia é exatamente a relação espaço-tempo. Ao projetar fotografias sobre uma cortina de fumaça em fluxo contínuo, a artista está colocando em cheque a noção de que toda a materialidade é referente ao espaço, já que a fumaça é um índice de uma ação no tempo, bem como explorando a ideia de cinema como algo que ultrapassa o movimento das imagens, podendo ser compreendido como a sugestão de um transcorrer dado pela sequencialidade das fotografias (tal como no filme de Chris Marker, *La Jetée*, de 1962) e por sua projeção sobre uma superfície oscilante e fugidia.

Este é apenas um dentre infinitos exemplos de como a relação espaçotemporal não é apenas um mote constante da arte contemporânea, mas se situa como premissa do fazer e do pensar a arte de hoje. Na realidade, nem precisaríamos adentrar a fundo nas questões do cinema e do vídeo para abordar o caráter inerente das relações espaço-tempo nas produções artísticas. Se estas linguagens são mencionadas é em razão de lembrar o quanto seus adventos transformaram os modos de fazer e de pensar a arte, impossibilitando de maneira decisiva a compartimentação das artes em modalidades separadas de ordem espacial e temporal. Para estas considerações basta olharmos de forma panorâmica para a história da arte no século XX a

⁴² MITCHELL, 1986, p. 100. Tradução minha.

fim de comprovarmos que a negação da temporalidade nas artes visuais sempre foi um projeto impossível.



Esq.: Rosângela Rennó, *Experiência de Cinema*, 2004. Dir.: Chris Marker, *La Jetée*, 1962.

É claro que as proposições de Lessing, alheias ao futuro das linguagens artísticas, com o fim dos *métiers* e a incorporação de práticas e noções como performance, happening e instalação, debruçavam-se exclusivamente às artes da plasticidade, a pintura e a escultura. Mas nem elas, que tiveram vetadas ou postas em desconfiança, na tese do *Laocoonte*, suas potencialidades de sugestão, de estímulo à imaginação e ao trabalho intelectual, puderam ser sufocadas no limitado espaço de suas atribuições tradicionais. Se isto se comprova desde as primeiras décadas do século XX, com Picasso e Braque, com Kurt Schwitters, com Duchamp e os dadaístas, com os futuristas, entre outros artistas das vanguardas históricas, também as artes plásticas do tempo de Lessing já não podem ser pensadas como imagens silenciosas, antidiscursivas.

No contrafluxo das contribuições das vanguardas, no entanto, o modernismo, na corrente *mainstream* de Clement Greenberg, demonstrou um pensamento anacronicamente alinhado com Lessing, postulando que o serviço das artes visuais, especialmente a pintura, voltava-se “unicamente ao sentido da visão”⁴³. Com o modernismo representando majoritariamente um hiato nas tendências dos cruzamentos interartes, novas propostas de

⁴³ BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zobe Books, 1997, p. 25. Tradução minha.

apagamento de fronteiras serão retomadas com a arte profundamente discursiva dos anos 1960 e 1970, quando os artistas conceituais se debruçam sobre o legado da linguagem de Marcel Duchamp.

Para Mitchell, é inevitável que as diferenças entre as artes do espaço e as artes do tempo, categorias lessingnianas utilizadas para abarcar como modelos a pintura e a poesia e que acabaram por ser confundidas com as noções gerais de artes visuais e literatura, venham a ser percebidas, se observadas a fundo, como diferenças apenas de grau, e não de tipo.⁴⁴ A representação dos corpos seria, de fato, mais conveniente e mais fácil à linguagem da pintura, e do mesmo modo o seria a representação das ações para a poesia, não havendo, porém, impossibilidade para o inverso acontecer. Se o que mantém a poesia e a pintura em domínios separados “é apenas uma questão de grau de dificuldade, fica claro que a sua distinção não se sustenta como base para qualquer diferenciação rigorosa de tipo”.⁴⁵

De maneira geral, para Mitchell, os termos *espaço* e *tempo* são utilizados de modo impróprio na teoria quando servem para fomentar a ideia de que seriam a antítese um do outro: “trabalhos de arte, como todos os outros objetos que fazem parte da experiência humana, são estruturas espaçotemporais, e o que interessa é compreender uma estrutura espaçotemporal particular, não classificá-la como espacial ou temporal”.⁴⁶

Então por que um texto canônico, como o de Lessing, desenvolvido em total consonância com as convenções de pensamento de sua época, ancoradas em estratégias teóricas que precedem em meio século a fotografia, em mais de um século o cinema, e em mais de um século e meio Mallarmé, Duchamp e as vanguardas históricas, mantém sua influência sobre as teorias da arte e da literatura, senão como referência direta e assumida, ao menos no caráter de sùmula da separação entre as duas artes? Se a resposta se encontra de alguma forma vinculada aos desdobramentos da nossa herança alfabética, poderíamos dizer que à persistência do nosso impulso classificatório se soma a questão da negação gradativa do suporte, na literatura e nas artes visuais, como colocada por Anne-Marie Christin?

⁴⁴ MITCHELL. 1986, p. 102. Tradução minha.

⁴⁵ MITCHELL. 1986, p. 102. Tradução minha.

⁴⁶ MITCHELL. 1986, p. 103. Tradução minha.

Para Christin, a reconciliação entre o visível e o legível passa necessariamente pelo retorno à valorização do suporte, este espaço negado pelas letras como um vazio a ser preenchido, e gradativamente cancelado como unidade de valor também pelas artes visuais, processo que teve seu ápice no Renascimento com a popularização da técnica do *trompe l'oeil*, cujas intenções de fabricar uma ilusão do real consistiam peremptoriamente no sucesso do apagamento do suporte.

Christin aponta que as civilizações do ideograma, que sempre viram no suporte mais do que um mero fundo ou ponto de partida para a significação por meio do desenho ou da escrita, valorizando seus aspectos naturais, como nas inscrições ancestrais sobre cascos de tartaruga, e mais tarde sobre as imperfeições da superfície do papel, não poderiam ter se ocupado do *trompe l'oeil*, sendo este “um produto exclusivo da arte ocidental”.⁴⁷

Mas é paradoxal que a investigação das razões para o rompimento do ler com o ver, da palavra com a imagem, passe por duas vias que se pareçam tão opostas: de um lado o desejo de iconoclastia que, segundo Flusser⁴⁸, seria a motivação ulterior da escrita alfabética, e de outro lado o desejo de apagamento do suporte em prol do deslumbramento de imagens que se confundem com o real, que, segundo Christin, seria consequência do alfabeto. Então após instaurar, pela escrita, a sua almejada realidade de comunicação iconoclasta, a civilização do alfabeto teria originado e incentivado a ilusão do real por meio da pintura?

Sim. Aqui retornamos a Lessing. Pois a realidade de comunicação iconoclasta do alfabeto concedeu à escrita a supremacia sobre o pensar discursivo e crítico, e em seu processo de consolidação prescreveu para as imagens a representação e a ilusão da similitude. Para Lessing, a pintura poderia “servir como intérprete”⁴⁹ quando a eloquência das letras, em seu alto poder de complexidade, ultrapassava o imaginário. A civilização do alfabeto, em oposição à civilização do ideograma, encara a escrita como superior à imagem porque em seu atávico iconoclasmo a considera uma ameaça ao primado da consciência histórica, um primado sedimentado lentamente, mas desde o começo, em relações de poder.

⁴⁷ CHRISTIN. 2009, s/n.

⁴⁸ FLUSSER. 2011

⁴⁹ LESSING. 1969, pp. 135-138. Tradução minha.

Mitchell diz que Lessing parece estar ciente de que “imediatismo, vivacidade, presença, ilusão e um certo caráter interpretativo conferem às imagens um estranho poder, um poder que ameaça desafiar a lei natural e usurpar o domínio da poesia.”⁵⁰ E por isto a pintura deveria ser mantida sob vigia. A arte insubordinada às leis do homem representava um fenômeno perigoso aos olhos de Lessing: “as artes plásticas, pela inevitável influência que exercitam no caráter de uma nação, têm o poder de causar certo efeito que demanda a atenção cuidadosa da lei”.⁵¹

Associada com o mundo da ilusão e dos sonhos, às artes plásticas eram vetadas as noções de tempo, expressão, mente, eloquência, sublime e masculino, sendo atribuídas a elas as noções de espaço, imitação, corpo, silêncio, beleza e feminino.⁵² Mitchell sugere que as intenções de separação entre a palavra e a imagem sejam vistas pelo viés da separação entre masculino e feminino, verdade e prazer, pureza racional e monstruosidade mítica.

Dai teria surgido o horror iconoclasta que as vanguardas, em maior ou menor grau de intenção, contribuíram a depor. As ameaças à pureza dos gêneros, ou seja, as violações das esferas da pintura dentro da poesia, e vice-versa, geram o que chamamos de híbrido, dentro do qual habitam as noções de adultério em oposição à honestidade do “gênero puro”, do monstruoso em oposição ao humano, da mãe em oposição ao pai.

Em relação a este jogo de oposições, pesa sobre as artes o que E. H. Gombrich chama de “confluência de várias tradições: aquela do paragone, a rivalidade entre as artes, entrelaça-se com a distinção clássica entre o sublime e o belo, e estas categorias, por sua vez, são vistas em termos de tradições nacionais e políticas, liberdade e tirania.”⁵³ Em relação a isto, teremos de voltar a Mallarmé e a Duchamp para iluminar o que Christin chama de reconciliação entre o legível e o visível⁵⁴.

Se no século XX as artes visuais ocidentais começam finalmente a fazer as pazes com o suporte, a partir de todas as vias abertas pelas vanguardas históricas, processo semelhante vai acontecer na literatura por meio de Mallarmé, e mais ninguém – ao menos não com o mesmo

⁵⁰ MITCHELL, 1986, p. 108. Tradução minha.

⁵¹ LESSING, 1969, p. 10-19. Tradução minha.

⁵² MITCHELL, 1986, p. 110.

⁵³ GOMBRICH, Ernst Hans. Lessing. In: *Proceedings of the British Academy for 1957*. Londres: Oxford University Press, 1958, p. 142.

⁵⁴ CHRISTIN, 2009, s/n.

ímpeto. Foi com Mallarmé que o visível reencontrou “o seu lugar ao lado da linguagem na criação literária da civilização do alfabeto, após mais de dois mil anos de divagações e de reticências”⁵⁵.

O retorno ao suporte, virada espacial que as letras devem a Mallarmé, é um retorno à origem da escrita, ao pensamento do ecrã, que, segundo Christin, faz surgir revelações como em um sonho, por ser a superfície primeira e eterna diante da qual está o homem. “É verosímil que a observação do céu estrelado tenha inspirado de forma mais ou menos direta a criação da imagem”⁵⁶, e a constelação de *Un Coup de Dés* é um eco, uma fantasmagoria desse ecrã primordial no qual palavra e imagem ainda eram, uma da outra, indistinguíveis.

Ao promover este retorno à Página como elemento de significação, ao mesmo tempo unidade poética e unidade estética, ou seja, por excelência o lugar de encontro entre o visível e o legível, Mallarmé se estende como referência irrecusável aos artistas da relação texto-imagem. Marcel Broodthaers, o artista belga que partiu da literatura para trabalhar a linguagem pela perspectiva da visualidade, voltou-se ao *Poème* de Mallarmé para lembrar aos literatos e aos teóricos a faceta menos absorvida por eles, e a mais transformadora no que concerne à grande ruptura mallarmaica, que foi a imagem, o papel da imagem neste trabalho poético híbrido.

O *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* de Broodthaers vem acompanhado do subtítulo *Image*, em flagrante resposta ao subtítulo *Poème*. Não em oposição. À primeira vista, conduzidos pela insistência da separação entre imagem e palavra, tendemos a perceber estes dois termos como opostos, e é aí que reside o trabalho de Broodthaers por meio da releitura: o seu *Image* é um espelhamento completo, em termos de composição estrutural, mas também de ressonâncias subterrâneas, do *Poème* de Mallarmé. Mantendo a estrutura original das páginas, a interferência de Broodthaers consiste na inserção de barras pretas que obliteram o texto. Esta ação do artista diz: *vejam* as relações entre os versos e os enganadores vazios entre eles, que são enganadores porque na verdade apenas *significam* ressonâncias semânticas que estão de fora do alfabeto. Começamos pelo branco e pelo preto de Broodthaers para compreender melhor o

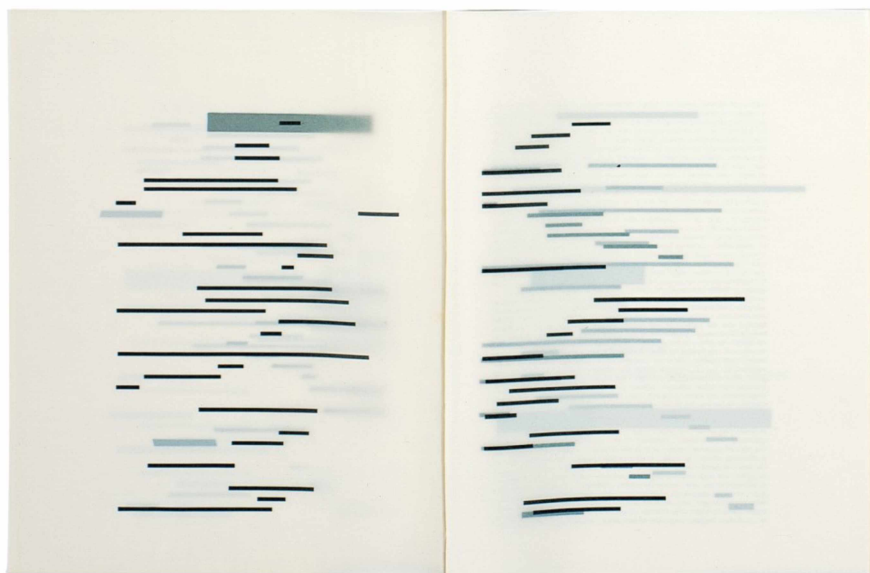
⁵⁵ CHRISTIN, 2009, s/n.

⁵⁶ CHRISTIN, 2009, s/n.

que eles eram – valores semânticos – no original de Mallarmé. Assim, *poème e image* são duas faces da mesma coisa, o ler em *Un Coup de Dés...* está sempre em cópula com o ver.

Em ensaio sobre as releituras que Broodthaers fez de Mallarmé, Jacques Rancière⁵⁷ aponta que o artista belga via Mallarmé como o pai da arte contemporânea, posto que artistas proeminentes da arte conceitual norte-americana dariam a Marcel Duchamp em atribuição ao apagamento de fronteiras entre os domínios da imagem e da linguagem verbal, mas, sobretudo, da preeminência da ideia sobre a forma.

Se de um lado temos na figura de Mallarmé o grande pioneiro na exploração de territórios imagéticos – compreendida como espacialização do pensamento poético – em uma literatura que começa a buscar o esgotamento das formas tradicionais rumo à experimentação, temos em Marcel Duchamp a figura do visionário que se encarregou, de modo ainda mais radical do que Mallarmé em relação à literatura, de dar cabo aos preceitos vigentes das artes visuais e seus compromissos com os modos de representação.



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: image, 1969.

⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2020, p. 10.



Sup.: Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934. Inf.: Marcel Duchamp, *'Why Not Sneeze Rose Sélavy'*, 1921, replica, 1964.

Mais interessado nos discursos possíveis por meio da visualidade, Duchamp subverteu todas as regras da criação artística e também suas convenções extracriação, estremecendo de forma nunca antes vista as relações entre artista e obra, artista e público, obra e público, a partir de sua introdução dos *ready-made*, objetos apropriados e retirados de sua função original que passavam a cintilar novos significados ao serem elevados ao status de obra de arte, com alterações mínimas, como a inscrição "R. Mutt 1917" no urinol submetido em 1917 para a exposição da Sociedade dos Artistas Independentes em Nova York. O papel de Duchamp nas contribuições das vanguardas foi múltiplo e ao mesmo tempo singular.

O contexto industrial de finais do século XIX às primeiras décadas do século XX reverberou fortemente nas produções artísticas das vanguardas. Picasso e Braque, Kurt Schwitters e os futuristas passaram a retirar da atmosfera conturbada da reprodutibilidade técnica, da guerra e da valorização dos grandes centros urbanos a matéria-prima para uma nova arte, capaz de apresentar uma visão de mundo em constante aglutinação de possibilidades plásticas, em que o palimpsesto, a colagem, a bricolagem e os próprios ruídos da palavra vieram a ser instrumentos propícios para uma arte interessada em refletir as características da nova sociedade.

A reprodução em massa de imagens e objetos nesta era industrial recém-inaugurada passa a habitar os trabalhos de arte não como mera representação, registro ou documento fiel de um tempo, surgindo também sob a forma de discurso crítico, de análise e de reflexão poética. É neste domínio da proposição de arte como um exercício intelectual, não meramente sensível, que Duchamp se posiciona como o pai da arte contemporânea.

As vanguardas eram essencialmente verbovisuais porque moldadas na cacofonia de linguagens que os centros urbanos de seu tempo rapidamente passaram a exhibir, com as reproduções gráficas de todo tipo proliferando no ambiente das ruas, das notícias impressas aos cartazes de propaganda. Márcia Arbex identifica traços comuns à literatura e às artes visuais que passam a ser verificados neste período: "rejeição da mimese e consequente ênfase no significante; decomposição do objeto em partes, nos textos futuristas ou cubistas; simultaneísmo, deslocamento e distorção dos planos presentes na pintura e que surgem na

literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem.”⁵⁸

O advento do cinema e a popularização da fotografia inauguraram de forma contundente uma era de abundância das imagens, e assim, as vanguardas abriram o caminho para que a miscigenação entre as artes se tornasse um fenômeno cada vez mais presente nas produções artísticas, tomando protagonismo em todos os movimentos e manifestações que, depois de Mallarmé e Duchamp, anunciaram comprometimento com as rupturas.

Os artistas conceituais da chamada virada da linguagem das décadas de 1960 e 1970 se voltaram para a produção de Duchamp a fim de buscar embasamento conceitual, abarcando não apenas sua proposição de legitimação de objetos do cotidiano como arte, mas debruçando-se, sobretudo, em suas contribuições acerca do papel da linguagem. “Depois de Duchamp, de fato, os artistas nunca mais voltariam ao estado de inconsciência perdido no começo do século”.⁵⁹

O legado de Duchamp para a relação entre imagem e linguagem é a compreensão do espectador como partícipe de um jogo cognitivo. Tal mudança no estatuto do espectador, de receptor para ator ativo no processo de fruição de uma obra de arte, é a chave para o entendimento das relações entre palavra e imagem no mundo contemporâneo, porque em Duchamp a leitura, seja de um título, a buscar sua relação com a imagem visualizada, seja a leitura discursiva, em busca dos significados da totalidade da obra, desempenha este papel de aglutinadora de elementos que não são mais abordados na perspectiva oposicionista da temporalidade versus espacialidade. Para Duchamp “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição”.⁶⁰

Vislumbradas algumas importantes ressonâncias entre Duchamp e Mallarmé para a compreensão da miscigenação entre o visível e o legível como característica fundamental da arte

⁵⁸ ARBEX, Márcia. Poéticas do visível. Uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia. Poéticas do visível. Ensaio sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 57.

⁵⁹ LEENHARDT, Jacques. Duchamp, Crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 344.

⁶⁰ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTOK, Gregory. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 83.

contemporânea (possibilidade aberta, à espera da literatura) passamos para a verificação de que a presença da linguagem verbal nas artes visuais tem se projetado de forma marcante na própria noção do que é ser artista.

Não sendo mais possível isolar a prática do artista em campos determinantes de seu fazer, como, por exemplo, relegando-o ao executor de linguagens (escultor, pintor, fotógrafo, etc.) – figura facilmente reconhecível até a virada conceitual, tornou-se irrevogável a reflexão sobre o artista como uma figura-transeunte, ou seja, que se move em territórios variados em termos de linguagens artísticas e que explora campos do conhecimento que se projetam para além das vizinhanças interartes.

Na perspectiva de uma busca pela diluição da oposição entre palavra e imagem, no que diz respeito às suas possibilidades de significação entremeada, ou seja, às suas potencialidades de retroalimentação, constantemente nos deparamos com tentativas de fortalecimento desta mesma oposição. Estes movimentos podem surgir sem intenções diretas de segregação, muitas vezes com o intuito de assimilar, no campo literário, os experimentos híbridos com a linguagem escrita e a visualidade.

Na taxonomia das práticas literárias, convencionou-se chamar tais projetos de literatura expandida ou de poesia visual. Nas artes visuais, por outro lado, incorporam-se à categoria de arte contemporânea, existindo, a meu ver, de modo mais fluido, menos aguilhoado às classificações redutoras dos subgêneros. Kenneth Goldsmith chama a atenção para a necessidade do meio literário de se voltar para as diluições categóricas e à erradicação das noções tradicionais de gênero e processo⁶¹, movimentações realizadas pelas artes visuais desde a arte conceitual dos anos 1960 e 1970.

A oposição entre palavra e imagem, no entanto, também é reverberada nas problematizações das artes visuais de modo a fixar territórios distintos, a exemplo dos teóricos modernistas, como Clement Greenberg, que reivindicou, segundo Karl Erik Schøllhammer, “a purificação da pintura de tudo o que lhe é alheio: os elementos literário-descritivos, a escultura

⁶¹ GOLDSMITH, Kenneth. *Processos infálveis*. Tradução de Celina Porto Carrero e Taís Garcia. Revista Serrote, v. 13. 2013, p. 211.

e a arquitetura.”⁶² Especialmente no que diz respeito a uma interdição do trânsito entre as artes ditas do tempo e do espaço, as noções remanescentes dos tempos de Lessing tendem a impulsionar a designação de hibridização entre texto e imagem como pertencentes à literatura.

Mitchell argumenta, em relação aos preceitos que encurralam a palavra e a imagem em oposições qualitativas, que “todos os meios de comunicação são meios mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo”.⁶³

A circunscrição temporal-espacial, que tenta dar conta de pesar a criação como mais ou menos visual, mais ou menos verbal, nunca parece dar conta de trabalhos profundamente interartes como os realizados no âmbito da poesia concreta, por exemplo, em que as somas e as subtrações homológicas não funcionam diante das malhas do híbrido. Com o aprisionamento dentro da categoria “literária” de tudo aquilo que se utiliza do uso poético da palavra e de estruturas narrativas, até mesmo a definição de ficção parece ter sido capitaneada pela literatura, com permissão de utilização ao cinema que com ela se parece ou tenta parecer. As demais artes fazem usucapião desta palavra.

O artista Robert Smithson assinala que o termo ficção é imediatamente assimilado como um termo literário, nunca apreendido em seu sentido geral. “A noção racional de ‘realismo’ parece ter impedido a estética de lidar com a ficção em todas as artes. (...) O racionalismo confinou a ficção às categorias literárias a fim de proteger seus próprios interesses ou sistemas de conhecimento”.⁶⁴

O que me interessa iluminar, por meio do meu trabalho como artista, com as ruminções da prática e do pensar, são os momentos em que as evidências dissociativas do texto e da imagem se desintegram e as linhas de contato são afrouxadas para revelar uma zona híbrida, um entremeio, uma fissura onde existe, para além do diálogo, uma confluência.

Que tal confluência seja abordada de modo mais abrangente pelos artistas visuais do que por seus teóricos constitui um corpo de problemas a ser enfrentado, de forma prática e

⁶² SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Regimes Representativos da Modernidade*. Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural, nº 1, Feira de Santana, UEFS, 2002, p. 23.

⁶³ MITCHELL, apud SCHØLLHAMMER, 2002, p. 24.

⁶⁴ SMITHSON, Robert. A museum of language in the vicinity of art. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Londres: University of California Press, 1996, pp. 83-84. Tradução minha.

discursiva, pelos artistas contemporâneos que se utilizam de procedimentos tidos como literários, orbitando em torno de ideias como ficção e narrativa. Não raro o impulso categorizante recai sobre o trabalho do artista contemporâneo que embarca no trânsito interartes, catapultando-o para um dos lados sobre os quais ele oscila, geralmente sendo expatriado para o terreno da literatura expandida ou da poesia visual.

Mesmo que a noção de campo ampliado, proposta por Rosalind Krauss na década de 1970 tenha se firmado como ponto de transição no que diz respeito ao afastamento da apologia de Greenberg à não-contaminação das linguagens, o seu entendimento de que a arte do século XX diz respeito a operações que estão mais ligadas a um conjunto de termos culturais⁶⁵ do que a campos específicos parece ter uma ressonância ainda de todo não assimilada nos trabalhos teóricos, sendo mais incorporada às práticas dos artistas.

Se, por um lado, é entre os artistas visuais que se verifica uma produção que nada quer ter a ver com os invólucros dos gêneros, é na teoria e na crítica literária, no entanto, que encontramos as rumações mais significativas a respeito das relações entre a palavra e imagem, assunto não muito aprofundado nas teorias das artes visuais, onde, geralmente, ou é tratado na perspectiva da homologia estrutural, ou se mantém na dissecação das qualidades visuais da letra.

É diante da escassez, nos espaços do pensar da arte, de uma literatura que aborde diretamente, como objeto principal de análise, a presença dos procedimentos literários, como as imagens poéticas e os recursos narrativos da ficção, em trabalhos de artistas visuais, que creio se justificar o esforço desta pesquisa. É preciso destacar que parto, para estas páginas, do cerne de uma prática artística, e que dos estremecimentos deste contato ainda sem nome com o que existe *entre* a palavra e a imagem tenho buscado alguma compreensão capaz de repercutir aqui o que permanece sendo em mim um susto fenomenológico.



⁶⁵ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), pp. 92-93.

Inventar uma gênese, começar

Tudo faz pensar que existe um certo ponto do espírito a partir do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável deixam de ser percebidos contraditoriamente.

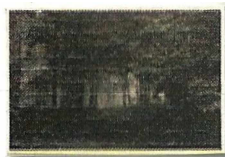
André Breton, Segundo Manifesto

De fato, uma vez coletados e reunidos os materiais primários oferecidos pelo acaso ou pela experiência, pelo conhecido ou pelo desconhecido, a única coisa que resta a fazer é... começar.

André Masson, A Crisis of the Imaginary

Antes de dizer “está pronto”, de onde vem a centelha que irá se transformar no pensamento tornado matéria, no trabalho de arte? O trabalho tem sua gênese bem antes da práxis, mas ao mergulhar em busca de uma diferença essencial entre o idealizar e o fazer começo a me perguntar se a práxis não pode ser ela mesma a origem.

Para os artistas conceituais da segunda metade do século XX, como Sol LeWitt, o fazer consiste na apresentação material de uma possibilidade⁶⁶, o que nada mais é do que uma variação dentre as múltiplas facetas do trabalho, preexistentes nas regiões amorfas das ideias. Tal variação, que se transfigura de imediato para ganhar visualidade, seria capaz de revelar algo sobre a ideia geradora, ela que é partícula despreendida e metamorfoseada do amálgama imaterial?



⁶⁶ LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 206.

Penso que algo das ideias há de ressonar nos trabalhos materiais, senão em visualidade, ao menos vibrando pelas suas camadas ulteriores, de onde escapam os discursos, onde convivem os elementos propulsores dos sentidos imediatos e dos inomináveis. E apegado a este pensamento, ao moldar às formas da visualidade as minhas ideias geradoras, espero que o meu leitor-espectador possa se sintonizar a essas cordas, fazê-las oscilar algo que a materialidade do trabalho de arte diante dele lhe oculta ou resiste.

Adentrar nestas rumações acerca dos elementos mais inapreensíveis do fazer artístico é a grande aventura da pesquisa em arte. Talvez este domínio, no sentido territorial mesmo, cujo acesso, de linhas mais tênues a serem transpostas pelo artista, seja o mais obscuro e em nível profundo interdito ao pesquisador sobre arte. A pesquisa em arte se diferencia da pesquisa sobre arte porque na pesquisa em arte a prática do artista e suas facetas de ordem teórica coexistem, já que todo trabalho em arte, como aponta Sandra Rey “é, ao mesmo tempo, um ‘processo de formação’ e um processo no sentido de processamento, de formação de significado”.⁶⁷



a troca de olhares oblíquos,

Por mais que o pesquisador sobre arte não seja de todo alheio à zona brumosa em que as instâncias do pensar e do fazer se misturam, por mais que ele possa supor e imaginar e ponderar e colocar-se intelectualmente à disposição do fenômeno, há algo entre a ideia e a prática cujo acesso só é dado ao artista, ainda assim em forma de impressões, invariavelmente de ordem mais intuitiva do que intelectual, o que transforma em tarefa poética qualquer

⁶⁷ REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 126.

tentativa de localização de um ponto onde o discurso idealizado e a forma que este toma confluem e se tornam indiscerníveis.

Enquanto o pesquisador *sobre arte* busca trazer à tradução da lógica materializações em linguagem que só podemos chamar de versões possíveis, posto que a criação poética nunca se presta à tradução com o indulto da fidelidade, palavra que apenas paira nos processos tradutórios como a lembrança de um sentido de orientação, jamais como prerrogativa do conceito de tradução, o pesquisador *em arte* também tem que lidar com espectros de possibilidades.

Porém, da imersão no próprio processo resultam impressões menos especulativas, menos tangenciadas por pautas e teorias pré-existentes a elas. Naturalmente, sendo o teórico um mediador entre as questões da arte e o público que estuda a arte, o seu trabalho com a linguagem parte de outras plataformas e se presta a outras intenções, e é por estes, entre outros motivos, que ele nem sempre pode abrir mão, em uma medida mais generosa em termos de desprendimento e autonomia, de negociações e convenções. Flusser, ao comentar a não aceitação de critérios estéticos para textos científicos, indaga se, de fato, “o pensamento literal que descreve as coisas é adequado às coisas.”⁶⁸

Pois é o pesquisador *em arte* que se vê fadado perenemente à indeterminação e à flutuação, nunca podendo dizer que apanhou para a ordem da razão isto ou aquilo, sempre tendo que duvidar de qualquer coisa que se pareça com um fato dado. O pesquisador *em arte*, isto é, o artista que, a fim de se enveredar pelos caminhos da pesquisa formal, que consiste em refletir, analisar e escrever sobre o próprio trabalho, precisa burlar o tempo todo suas prescrições.

O artista pesquisador preocupa-se menos com versões palatáveis, tantas vezes redutoras, do próprio processo e dos próprios discursos, porque sabe que o que se movimenta nos subterrâneos da visualidade não pode ser trazido à linguagem sem um exercício de ficção. Sim, é preciso, muitas vezes, permitir que a ficção atue como uma força de instauração de legitimidade, quando se parte do inapreensível, e o processo de ficcionalizar uma gênese e o que

⁶⁸ FLUSSER. 2011, p. 46.

é expelido dela consiste em uma criação artística sobre uma criação artística, uma escritura que se assume no lugar da escrita.

Que a tarefa do pesquisador *em arte* seja menos a exploração objetiva dos liames da subjetividade, e que sua pesquisa se materialize no esforço não de tornar passado a limpo, o tanto quanto possível, tudo aquilo que lhe revolve na geração, no planejamento e na construção do trabalho artístico, mas sim no esforço de deixar que o inominável se acomode, quanto mais à vontade, melhor, por entre as estruturas do texto, por trás das palavras, por meio dos rasgos na lógica e dos clarões de sentido que se fazem mais entrever do que compreender.

Antes de tudo, aceitar que geração, planejamento e construção são, na mais prática das hipóteses, termos cambiáveis, e, na hipótese mais sincera, a que tenta fazer jus às suas intuitivas verdades, termos completamente inapropriados, porque pressupõem um movimento sucessivo e encadeado entre si, o que conferiria ao entendimento do processo criativo a figura de uma engrenagem lógica, linear, presumivelmente mais acessível ao leitor, mas de fato descolada daquilo que é mais genuíno nas tramas da criação artística.

É certo que estes três termos, geração, planejamento e construção são interdependentes, mas é preciso conhecer a prática na prática, isto é, dispor-se à experimentação artística para se deparar com a interpenetração destes momentos em que os movimentos que chamamos de etapas são impulsos compulsórios que acontecem o tempo todo em retornos múltiplos.

Em tudo o processo artístico exige, a fim de que se possa falar dele em termos palatáveis, uma disposição do artista para a ficção escrita, e nisto já se vislumbra a relação confluyente entre o escritor e o artista: ambos orbitam a ficção para tornar possível a utopia do esforço da linguagem, seja ela visual ou alfabética, e ambos, neste percalço, que implica sempre no atrito entre a angústia e o deleite, serão impelidos pela força-motriz do tentar *dizer uma imagem*.

Ao pesquisador *em arte* não basta encontrar para as imagens as palavras menos enganosas, é preciso recorrer à forma de materialização do pensar que Barthes chama de escritura, que é, segundo Leyla Perrone-Moisés, “todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes”.⁶⁹

⁶⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 70.

A articulação de sentido promovida pelo diálogo palavra e imagem, compreendida no lastro do conceito barthesiano de escritura, chama a atenção para uma homologia – entre o fazer em arte e a escritura – que não é estrutural, por não ser determinante, mas subjetiva, ainda que diga respeito a procedimentos práticos, na medida em que ambos os processos partem de uma não-conformação à ordenação linear e logicizada, preferindo combinações que só são gradativas na medida em que se desenvolvem por retornos, adaptações, adições, subtrações e ajustes.

Como na escritura, o atestar da completude de um trabalho artístico é uma tomada de decisão poética, por mais que o resultado materializado não raro crie a ilusão, ao próprio artista, de que a conclusão é uma determinação estética, independente e alheia à sua vontade e controle. Sandra Rey elucida que pensar o trabalho de arte como processo “implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como *devenir*. (...) a obra está constantemente em processo com ela mesma.”⁷⁰

A escritura, como conceito aberto que abarca o além da linguagem meramente informativa, serve à percepção da construção artística como expressão do mundo, ou de um mundo particular e estranho, que não se presta à lógica imediata, ao didatismo e à uniformização das regras prescritas.



Como Barthes a compreende⁷¹, a escritura, ao negar à linguagem o seu reivindicado caráter utilitário, faz com que o discurso deixe de ser epistemológico para ser dramático, não apenas no conteúdo, como também na forma. Neste sentido, podemos perceber que o verbovisual pode ser escritura, ao passo em que a escritura abarca tudo aquilo ao que a linguagem convencional não é capaz de ser invólucro, sempre voltando-se mais para a cintilação do sentido⁷².

⁷⁰ REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, vol. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996, p. 87.

⁷¹ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 19.

⁷² PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-fácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

Fazer cintilar o sentido, que seja isto o mais próximo de um objetivo, ao escritor *em arte*.

artista ~ pesquisador em arte ~ escritor ~ escritor em arte

Esta seria a inscrição de um movimento lógico na tentativa de me ajustar às classificações. A versão mais próxima, a que melhor logra os esforços de sentido, no entanto, seria a que desfizesse esse movimento retilíneo, que o apresentasse como uma constelação em que os corpos se atraem, se repelem, colidem, explodem e se transformam em outra coisa.

escritor
artista
pesquisador em arte

Quanto às tentativas de trazer para a linguagem as descrições dos “fenômenos poéticos primitivos”⁷³, que nada mais são do que os fluxos primordiais e indistintos das ideias que culminam na arte materializada, Gaston Bachelard se depara com a sentença: *traduttore, traditore*⁷⁴. Em outras palavras, é apenas quando se aceita o desafio de redigir uma ficção da verdade que se desenrolam os possíveis caminhos da pesquisa do artista que escreve. Juan José Saer adverte, porém, que a ficção não pode ser interpretada como reivindicação do falso, pois ela “não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência. (...) Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar”⁷⁵.

⁷³ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 188.

⁷⁴ Antigo adágio italiano que significa “tradutor, traidor”.

⁷⁵ SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, jul. 2012, p. 3.

A resignificação do real pela ficção é um trabalho de ajuste do fenômeno poético, a fim de possibilitar sua sobrevivência na linguagem. Escrever, para Flusser, é alinhar os pensamentos, retirá-los de seu movimento circular. Esse *circular* é chamado pelo autor de “pensamento mítico”. Escrever seria a eterna tentativa de transformar o pensamento mítico em “pensamento lógico”.⁷⁶

Mas *fazer escritura*, prática que não é sinônimo para *escrever*, não seria permitir que o movimento circular seja percebido, que ele se revele sob uma aparência de linearidade? A escritura não consistiria em modos de negociação entre o pensamento lógico e o pensamento mítico? Se positivo, ao se fazer escritura, admitindo que o linear não é a única via, o que emergiria do pensamento circular readmitido, este que provém da “vertigem da consciência anterior à escrita”⁷⁷, senão as imagens?

Pensada como elemento intrínseco da escritura, a ficção é, na visão de Umberto Eco, mais do que uma ferramenta de distorção, de adaptação ou de tradução, consistindo em atividade de caráter fundante. É por meio dela que “nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente”⁷⁸.

Como prática de sedimentação da experiência humana, capaz de promover significação aos nossos eventos, às nossas impressões e àquilo que habita a nossa imaginação, a construção ficcional deve ser compreendida como um processo criativo não-exclusivo da literatura, como uma chave para a formulação interdisciplinar de significações e resignificações, portanto demandando reconhecimento de sua legitimidade, senão de sua imprescindibilidade, no fazer artístico e também nas escritas em arte, esta modalidade de texto acadêmico que não raro promove, em prol do chamado rigor científico, o descolamento entre o pensar e o fazer arte, impulsionada pela noção separatória dos dois sistemas de signos.

Quanto às escritas em arte, às quais alocam-se os chamados escritos de artistas, Glória Ferreira reconhece que deveria haver, pelo campo teórico, uma maior valorização dos mesmos, e aponta que ao considerar por tanto tempo como antitéticos estes dois sistemas signícos –

⁷⁶ FLUSSER. 2011, p. 19-20.

⁷⁷ FLUSSER. 2011, p. 21.

⁷⁸ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 137.

visual e verbal – a academia “impediu a avaliação do extenso corpus de escritos de artistas e, assim, o reconhecimento de que a relação entre arte e teoria, desde o final do século XIX, foi fundamentalmente elaborada pelos artistas.”⁷⁹

Mas nunca deixamos de ser artistas quando escrevemos sobre o nosso próprio trabalho. A perspectiva de que a ficção se incorpore à escritura durante o processo de feitura de uma tese tanto quanto o faz durante o processo de construção visual não me parece descabida, em um cenário artístico em que a linguagem há muito se fez presença irrecusável, tanto mais no que diz respeito a uma tese que se projeta justamente em direção à distensão das linhas separatórias entre as artes visuais e a literatura. Que o artista-escritor se comprometa com a tarefa artística ao discorrer sobre o próprio trabalho, e a tarefa artística me parece sugerir que melhor do que encontrar para si a tradução mais conveniente talvez seja perseguir a traição mais fiel, o que é sempre um caminho possível pelo texto ensaístico e pelo escrito de artista.

Penso ser o oximoro⁸⁰ a figura de pensamento mais apropriada ao lugar de fala das relações palavra e imagem. E por que não da pesquisa em arte e da própria arte, de forma geral, posto que o campo claro-escuro do fenômeno poético primitivo nos faz transitar fundamentalmente entre/contra oposições e binômios?

Retirar dos clarões do instante criador palavras que possam tornar vislumbráveis as cintilações de sentido. Como nas figuras que o oximoro produz, onde há uma impossibilidade de comunhão entre signos opostos que de repente se revela possível em sua cópula, e desta junção resultam novos sentidos, na criação artística todos os contrários guardam um sentido inegável, mas nunca facilmente exprimível, de perfeita comunhão, do claro-escuro de uma pintura barroca ao silêncio ensurdecido de um poema futurista.

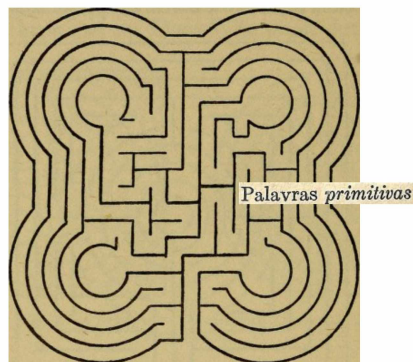
Para Bachelard “a imagem poética é uma emergência da linguagem.”⁸¹ O oposto desta declaração é, para o artista – o da visualidade e o da palavra –, uma intuição que a ele se impõe como verdade: a linguagem é também uma emergência da imagem poética.

⁷⁹ FERREIRA, Glória. (Org.). Escritos de artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 15.

⁸⁰ De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, oximoro é a figura de retórica que consiste na “combinação engenhosa de palavras cujo sentido literal é contraditório ou incongruente (ex.: silêncio ensurdecido).”

⁸¹ BACHELARD. 1978, p. 190.

O que seria, senão a relação insuperável entre a linguagem e a imaginação, o que movimentava subterraneamente o meu trabalho em arte? Ao me perceber como escritor e como artista, e finalmente, como artista-escritor, tenho me deparado com o problema da linguagem não como um problema de transcrição do fenômeno poético para as estruturas da teoria, mas sim como um enigma no que diz respeito às possibilidades – ou à impossibilidade – de conciliação entre a imaginação e a elucubração, uma conciliação em que a linguagem escrita seja ao mesmo tempo reminiscência e criação.



A relação entre a palavra e a imagem não me causa estremeção apenas por ter sido deixada, em uma perspectiva teórica, sem solução. Márcia Arbex ressalta que as pesquisas neste campo limítrofe, a despeito de tocarem em uma questão antiga, mantém um caráter experimental, “figurando sempre como objeto de atualização pelas próprias atividades artísticas, o que revela sua contemporaneidade.”⁸²

Mais do que a busca por compreensão dos limites (se há limites, quais são os limites, quantos são os limites, por que existem limites) entre a palavra e a imagem, problema legítimo com o qual me envolvo sem pretensões de resolução, é a questão da imagem imaterial, aquela que não resvala apenas do texto, mas que habita, fantasmagórica, também as construções visuais, a que mais me perturba.

⁸² ARBEX, Márcia. Poéticas do visível. Uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia. Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 31.

Para adentrar essa questão, sinto que preciso voltar ao momento em que, ao menos para mim, palavra e imagem apenas anunciavam uma aproximação cujo magnetismo semântico ainda era difícil de assimilar, e isto significa declarar que ao iniciar uma prática artística, começo que se localiza concomitante ao estudo acadêmico em artes visuais, eu me perguntava se o fazer plástico era verdadeiramente algo desvinculado de uma atividade criativa que eu já exercia, a escrita literária.

De algum modo, a escrita literária sempre esteve a rondar as minhas experimentações com a visualidade, inicialmente como relances, em movimentos que chamo de pontos de partida ou de inspiração, e aos poucos reivindicando espaço com a presença de signos verbais nas minhas composições visuais. A grande pergunta, portanto, tem sido, desde que passei a me dedicar às criações plásticas, por que é que a escrita se fazia insurgir em um domínio que me diziam expressamente não ser o dela, isto quando este domínio não era declarado seu ponto antípoda?

Desta pergunta surgiram e continuam a surgir todas as questões que me mantêm em estado de alerta e atração no que diz respeito aos entrecruzamentos das duas artes. Era preciso ir à visualidade, percorrer suas camadas, buscar entender o que havia de fascínio que era dado ao olho por uma imagem e que as palavras, à primeira vista, apenas sugeriam.

Aos poucos fui descobrindo que muito do que me compelia em direção às imagens era exatamente o que emanava por trás delas, para além do traço, da mancha, da cor, da materialidade: o seu poder de sugestão. O que as imagens *diziam a partir* do que estavam mostrando. Eis o ponto-chave: as imagens me faziam *ler*. O que era uma paisagem de Turner, para além da resposta exata da representação de um mar revolto? Ou por que essa mesma força telúrica me aparecia no campo de raios de Walter De Maria não como uma rima visual, mas como uma ressonância de uma significação que ameaçava adentrar mais profundezas discursivas do que o fazia entender uma comparação imediata?

Depois entendi que, na realidade, a escrita literária não viera primeiro. Qual é a criança que não desenha? Por onde começa a relação com o mundo senão com o traço, quando o traço não é ainda representação visual de nada e também não é escrita, apenas expressão bruta e descompromissada com a compreensão formatada das coisas que nos circundam?

E então o primeiro entendimento de que o meu percurso criativo se dera da escrita para a imagem se revelou como uma acomodação do pensamento criador em um nicho da lógica, uma tentativa um tanto fracassada de ajuste do sensível ao tal primado da razão, onde tudo faz sentido de forma ordenada, linear e gradativa, sendo que o que veio primeiro não está mais somente lá, a se fazer, mas também aqui, e depois, se refazendo.

O fenômeno poético gera imagens arreadas porque irrepresentáveis em sua completude, e nisto tanto a frase literária que se presta a revelar uma paisagem quanto a imagem óptica que se presta a mostrar uma paisagem nada mais são do que impressões materializadas de imagens mentais. Nem mesmo a fotografia é a captura do real, sendo mais uma evocação permeada pelo olhar e modelada de acordo com escolhas estéticas e decisões técnicas, porque todas as versões físicas da criação artística são eleições que se dão na esfera da matéria, que possibilitam formas de se vislumbrar o fenômeno poético, sem, contudo, presentificá-lo como um todo.

Nem a versão escrita da paisagem, nem a versão fotografada ou pintada da paisagem revelam impressões coletivas unilaterais no que diz respeito às imagens internas que ambas suscitam. O que é de comum acordo é pouco mais que o nome de uma cor, a direção de uma linha (na representação visual), ou a localização de um lugar, a descrição de uma fisionomia (na construção narrativa).

Mas o que salta das formas dadas, da conformação estética, visual ou textual, que o ler e o ver fazem vibrar em uma faixa similar, onde as impressões nunca são unânimes e onde as repercussões internas da fruição não raro são impossíveis de serem replicadas ou descritas?

Ao iniciar uma relação de intriga com as imagens internas passei a me perguntar se a razão delas surgirem das construções textuais e das construções visuais sem alteração de ímpeto, com todo o seu poder de invocar o que me parece ser um mistério da imaginação, não seria o imantar negado entre a palavra e a imagem, a despeito de todas as investidas sistemáticas das teorias de oposição entre elas.

Quem sabe retomando o espírito fundante das inscrições da infância não poderíamos perceber que a resistência da proximidade entre o ver e o ler é mais proclamada do que genuína, que o desenhar e o escrever, ainda que compreendidos como coisas distintas, podem ser

abarcados a partir da alquimia do oxímoro, a figura mágica que, ao superar a *contradictio in terminis* faz verter dela um sentido apreensível para o ato de se escrever uma imagem.

Nesta busca pelo *entremeio* da palavra e da imagem, ainda incorro em autoquestionamentos:

— Estou a fazer literatura expandida, poesia visual, arte conceitual? – e mais uma porção de etecéteras que de vez em quando vêm somar às inquietações.

Tais dúvidas retornam, cíclicas, em cada fase da pesquisa, e sem esperar desta tese de artista uma resposta definitiva, estou no aguardo de revelações dramáticas no que concerne aos trânsitos e às facetas desse sem-nome em que ponho as mãos e os olhos.

Presciente da resistência do fenômeno poético à razão acautelada que prefere sempre nomear as coisas a correr o risco de tê-las escorregadias, porque as coisas que resistem à linguagem resvalam, mesmo, tenho perseguido um entremeio. Esse sem-nome não tem grandes esperanças de taxonomia, mas ele pode ser rondado, observado aqui e ali, de repente incitado ao comparecimento em algum ponto do caminho. Pego de tocaia. Qual seria a armadilha eficaz?



Recortar-colar, escrever

Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertencço, e é um mundo de papel.

Antoine Compagnon, O Trabalho da Citação

Já faz trinta e cinco anos que cuido de papel velho e essa é a minha love story.

Bohumil Hrabal, Uma Solidão Ruidosa

Mais a **tesoura** e menos a **cola** são os meus instrumentos principais de trabalho (ao final dos processos de construção outros dois são adicionados: **alfinetes** com cabeça, desses utilizados para costura, e um martelo).

Os materiais são **fragmentos de textos e imagens impressos**. Tenho preferência por três fontes: os livros de gramática com mais de dez anos de idade, as revistas de palavras cruzadas e as fotografias antigas que encontro em bancos de imagens de uso livre.

A **seleção** é o movimento inicial, e nele a **leitura** é a ação que começa tudo (a leitura aqui também serve para as imagens).

Recortar é uma forma de grifo. Retirar do material original tudo aquilo que me suscita imagens particulares. O particular aqui é utilizado em sua acepção de pessoal e íntimo, mas também de peculiaridade. Busco, portanto, imagens mentais singulares acionadas pela leitura ou pela visualização de imagens ópticas. É necessário que essas imagens tenham sobre mim algum efeito poético, algum efeito de curiosidade, algum efeito de estranheza. Mas isso não é obrigatório. Alguns fragmentos são escolhidos por sua potencialidade para se tornarem

elementos de ligação (indicações de passagem temporal, desenhos de linhas, etc.). São fragmentos conectores, que ajudam a construir uma espécie de narrativa. Recortar é o movimento número 2 em um processo em que vão se formulando não apenas ressignificações de sentido, mas também reivindicações de autoria.

Recolher, então, a um arquivo, ou coleção, ou inventário, ou repositório, os fragmentos recortados (movimento número 3).

Movimento número 4: recorrer à releitura destes itens, buscar cintilações de narrativa, buscar combinações, experimentar justaposições, continuidades, sequencialidade, disposições composicionais, associações semânticas, rimas temáticas, rimas visuais, afinidades estéticas. **Reler** é recortar de novo, só que desta vez sem a tesoura.

Estabelecidos os fios narrativos, que às vezes são tênues porque o objetivo nunca é o de contar uma história, mas o de mostrar algo que as sugestões de narratividade ajudam a despertar, começo a **montagem**.

Nesta etapa os procedimentos plásticos se intensificam. É onde a cola entra. Cada fragmento recortado é colado sobre uma superfície de papel de gramatura alta. Isto é feito para que o material frágil das páginas originais seja reforçado. Os fragmentos então descansam durante a secagem da cola, para passarem por um novo processo de recorte. Quando retirados do papel de gramatura alta, eles estão transmutados, ganharam uma aparência de plaquetas. Agora que estão firmes e envernizados (a cola lhes dá um leve brilho esmaltado), penso que viraram objetos. Transformados em objetos, parece que mudaram de pele, já não são definitivamente os mesmos pedaços de texto e de imagens recortados, e por isto começo a chamá-los de **módulos**.

Uma vez prontos, os módulos são dispostos sobre a mesa e as combinações são experimentadas de novo. É a hora decisiva para que os módulos que irão fazer parte do que ao final será chamado de *um trabalho* garantam a sua presença. Os que porventura forem descartados do trabalho em questão retornam para o arquivo e aguardam um chamado futuro.

as praias, as restingas, os matos.

Até encontrarmos a saída; muito teremos que andar.

F
A
R
P
A

Movimento do oceano

Veja se consegue o mapa dos caminhos.

bramar, bramir, rugir — (feras, mar)



Leste (abrev.)

Pelo alto dos muros estendem-se.

ela foi recolhendo o fio.

— Esta linha é de morte.

Em certo ponto a água cobria um homem.

Tive um sonho como uma fotografia.

Palavras primitivas



Em qualquer ponto seu em dois se parte.

a troca de olhares oblíquos,

Ninguém sabe

Pergunto quem está aí.

alcançamos a margem



há um muro.

O ar cheira a gasolina.

geram...cismas.



Torna-se visível



Armadilha feita pela aranha



aranhas cujas teias parecem fios de prata.

Percepção intuitiva dos fatos



Ponto mais alto de um monte

Construções semelhantes à habitada pelo Minotauro (Mit.)

Morte 5
Tecido de noivas 3

Asfixia (alguém) debaixo d'água

Corrida desenfreada do cavalo

Colêção de cartas geográficas

alfabeto e abecedário
brado, grito, clamor
extinguir, apagar, abolir.

Escuridão completa. (plural)

Emanação "lida" pelo sensitivo (Occult.)

Escufidão (fig.)

Descrição do que se viu



Forma dos ganchos do açougue

asterisco(*), palavra que significa *estrelinha*,

o espaço físico,

A palavra *muito* intensificou

Chão.

Inventado; Imaginado

Narrativa dos tempos fabulosos

Máquina de rios



O boi ainda impróprio para o abate

Região desértica de areias movediças (Geogr.)

Período de tempo.

imagens imateriais que as palavras transmitem

Fenômeno sonoro

Mise-(?)-scène: encenação (fig.)

Ferramenta usada para escavar túneis

Utensílio para cavar



Mulheres que andam durante o sono

Força responsável pela queda de corpos 9

Ponto onde um rio deságua no mar

Não vemos a planta crescer, *no entanto*

Cheios de reen-trâncias (litorais)

veja-se o quê dissemos

"Volvidos um para o outro,

6) o tempo: é o espaço de tempo mais ou menos longo, a hora do dia e a época em que transcorrem os fatos narrados. Pela movimentação das personagens e a sucessão dos eventos e incidentes, o autor faz com que sintamos a marcha do tempo e a duração dos acontecimentos.
7) o discurso: a transmissão ou referência que o narrador faz da fala ou do pensamento das personagens. O discurso pode ser *direto* ou *indireto*, como a seguir se verá.

Longe no espaço

Descobrimos rios e grutas desconhecidos.

a imagem

As revistas e os jornais

A R M A D I L H A

A imaginação torna presentes

Desenho feito com agulha e linha

Brinca-deira baseada na imaginação



Postura diante da máquina fotográfica

Que está no lugar mais profundo

Erva daninha (bras.)

Parte final de uma costura

leitura da

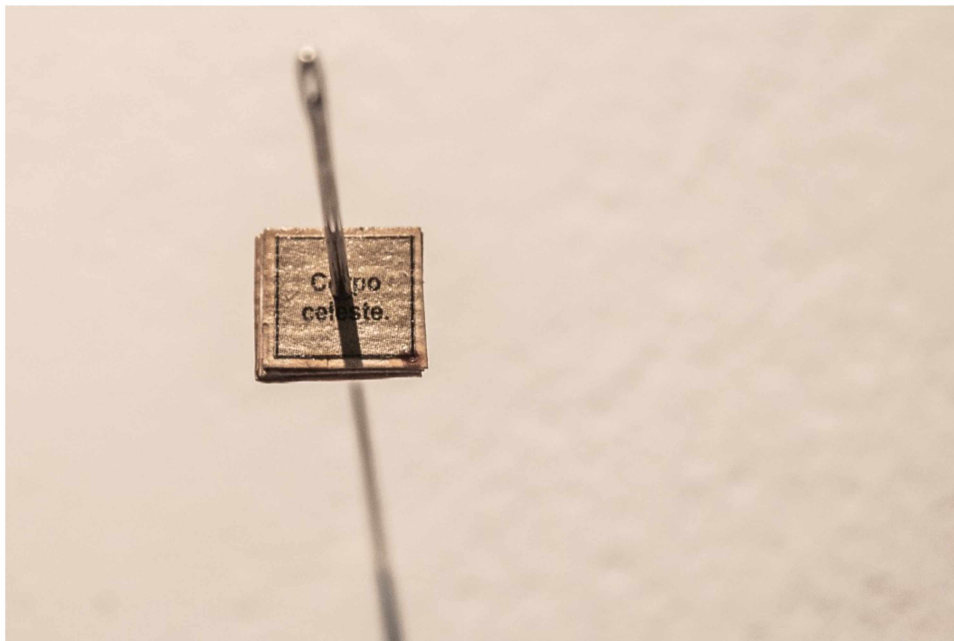
() Pedra

N A U

A última etapa da montagem é a fixação dos módulos em seu suporte final, que pode ser uma caixa de vidro emoldurada ou o espaço delimitado em uma parede. Nestas conformações, o trabalho é um quadro ou é uma **instalação**.

Em ambas, a composição dos módulos pode ir para o suporte sem a ajuda da cola. É onde entram os alfinetes, que inicialmente foram utilizados para prender os módulos diretamente na parede, com o objetivo de lhes dar mais mobilidade. Quando é a cola o que fixa os módulos em uma superfície, todos os módulos ficam no mesmo nível. Com os alfinetes, posso trabalhar com variações de profundidade. Assim, os alfinetes pregam os módulos ao suporte, e os módulos transpassados podem se deslocar pela extensão do corpo do alfinete.

O ato de transpassar os módulos com os alfinetes e depois pregá-los na parede é feito com um martelo e as batidas precisam ser gentis para que os corpos não entortem. O modo como a iluminação do espaço interfere nas relações entre os módulos me agrada especialmente: a tridimensionalidade possibilitada pelos alfinetes produz rasgos de sombra, a sobreposição cria esse jogo de variações de luminosidade que valoriza também os espaços em branco.



Léo Tavares. Irtyu. Instalação. Detalhe demonstrando a projeção da sombra de uma agulha de tapeçaria sobre a superfície da parede.



Processo de recorte e seleção de módulos.



Processo de recorte e seleção de módulos.



Processo de montagem de exposição.



Processo de montagem de exposição.

Os espaços em branco são importantes. Eles também têm funções visuais e narrativas. Gosto de pensar neles como heranças mallarmaicas. É por isto que chamo a parede de Página.

Ler, selecionar, recortar, colar, montar, pregar são modos de escrever. E são modos de fotografar. Imagino que estou montando um filme com palavras e fotografias (o movimento é intuído).

Sendo a colagem a linguagem em que esse trabalho acontece, é preciso falar da relação intrínseca entre as noções de colagem e montagem, mais especificamente, sobre como o procedimento da montagem acaba por ser a ação norteadora, porque é nela que ocorrem, de forma relacional, as decisões composicionais (visualidade, estética) e as decisões narrativas (literariedade, semântica).

Instrumento a um só tempo de organização e de busca de sentidos, seria fácil considerar que a montagem só acontece quando concluídas as duas etapas da colagem, o recortar e o colar. Por outro lado, sem a montagem a colagem não se efetiva como construção artística.

A técnica da montagem se contaminou, na modernidade, pelo pensamento cinematográfico, revelando, segundo Maria Salete Borba, “a possibilidade de retornos fantasmáticos de momentos do passado. Ou seja, a montagem nos aponta uma imagem que retorna rememorada”⁸³, como no cinema.

Para a autora, a questão da leitura na colagem, por meio da aliança entre texto e imagem, “apresenta outro elemento que também se destaca pelo seu poder de se aproximar tanto da poesia, pelo corte, quanto da prosa, pela sua capacidade de nos ajudar a narrar histórias.”⁸⁴

*alfabeto e abecedário
brado, grilo, clamor
extinguir, apagar, abolir.*

⁸³ BORBA, Maria Salete. *Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas: um estudo sobre a colagem em A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo, de Josely Vianna Baptista*. eLyra - Revista da rede internacional LyraCompoetics, v. 7, 2016, p. 245.

⁸⁴ BORBA. 2016, p. 245.

tesoura

cola

alfinetes

imagens

seleção

leitura

recortar

fotografar

recolher

reler

montagem

escrever

módulos

Página

instalação

espaços em branco

Com o olho no cinema e a mão na literatura, este projeto artístico, descrito de modo sintético, consiste em localizar as imagens poéticas que palpitam em textos originalmente não poéticos, como os enunciados das palavras cruzadas, combinados com conteúdo imagético de ordem diversa. Como fazer com que coisas como



se movimentem? Elas já se movimentam? Devo chamar isto de “meu filme”?

O pensamento cinematográfico da montagem é o que reúne estas imagens-tornadas-poéticas em elementos de uma narrativa. Os enunciados das palavras cruzadas, quando postos em combinação começam a revelar o que antes mantinham oculto, em latência. Pescar o poético de dentro destes quadrados informativos que se prestam antes de tudo ao passatempo e ao lúdico é também lhes resguardar suas qualidades originais. “O truque da colagem consiste em nunca suprimir inteiramente a alteridade dos elementos reunidos em uma composição temporária”⁸⁵, diz o manifesto do Grupo Mu.

É importante que os módulos das palavras cruzadas sejam identificados como tais. É importante que eles sejam lidos de um novo modo, porém: fragmentos que se tornaram poéticos e/ou narrativos por meio da combinação com outros módulos que também chegaram à composição final como estrangeiros. Radicar, portanto, os fragmentos verbais e visuais, mas preservar a consciência de sua origem.

Marjorie Perloff pondera que a distinção entre os termos colagem e montagem é de praxe, ou seja, as duas terminologias são comumente encaradas como oriundas de práticas diferentes, pois enquanto a primeira se refere às relações espaciais, sendo o procedimento pelo qual se ressignifica os objetos estáticos, a última, termo fílmico por excelência, diz respeito às relações temporais, ao movimento gerando significado a partir do estático. “Mas talvez seja mais

⁸⁵ GROUP MU apud PERLOFF, Marjorie. PERLOFF, Marjorie. *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, 4 vols. New York: Oxford U Press, Vol. 1, 1998, pp. 384-385. Tradução minha.

útil considerar que colagem e montagem são dois lados da mesma moeda, tendo em vista o fato de que o modo de construção envolvido – a justaposição metonímica dos objetos (como na colagem) ou dos fragmentos narrativos (como na montagem) – é essencialmente o mesmo.”⁸⁶

Gregory Ulmer define a colagem como a transferência de materiais de um contexto para outro, e a montagem como a disseminação desses elementos emprestados em determinado meio, onde são ressignificados. Para Ulmer, a fotografia, quando compreendida como reprodução mecânica e não criação pictórica comprometida com o aperfeiçoamento da perspectiva linear, está relacionada aos princípios da colagem, devido ao seu caráter de instrumento de seleção e recorte de fragmentos. A imagem fotográfica, assim como a colagem e o *ready-made*, retira imagens de um contexto, mas o faz de forma mecânica; de todo modo, é resultado de uma ação de seleção, tornando-se ela mesma objeto em vez de representação do real. “A imagem fotográfica significa ela mesma e algo mais – torna-se significante”⁸⁷.

A ideia de que o fotográfico seja somado ao fragmento verbal como uma força ambivalente de ressonância e de dissonância se ancora nas retroalimentações semânticas entre os conteúdos escritos e os conteúdos visuais. A verdadeira cola, o elemento aglutinador que une texto e imagem em meu projeto verbovisual de colagem são as imagens mentais, os fluxos da imaginação suscitados pela observação de uma fotografia e pela leitura de um fragmento verbal, a associação entre eles correspondendo em um nível conceitual com a proposta de montagem intelectual de Serguei Eisenstein. O cineasta russo formalizou a linguagem cinematográfica a partir de seus estudos sobre o fragmento fílmico e enxergava nos princípios da montagem reminiscências do modo de pensar incutido na ideografia oriental. Eisenstein baseia a montagem intelectual na exemplificação dos ideogramas que, por meio da combinação de representações gráficas para coisas distintas, geram um conceito, algo graficamente indescritível, como “uma faca + um coração = ‘tristeza’”⁸⁸. Assim, a montagem intelectual de Eisenstein residiria no “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.”⁸⁹

⁸⁶ PERLOFF, 1998, p. 385-386. Tradução minha.

⁸⁷ ULMER, Gregory. The Object of Post-Criticism. In: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1987, p. 84

⁸⁸ EISENSTEIN, Sergi. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 36.

⁸⁹ EISENSTEIN, 2002, p. 79-88.



Serguei Eisenstein, Outubro, 1927.

Em meu trabalho é este conflito-justaposição dos módulos verbais e dos módulos fotográficos que gera, por meio das sensações intelectuais associativas, novos significados no fluir da imaginação a partir da leitura e observação de uma composição entremeadada por descrições visuais e descrições escritas. É isto que ocorre nas justaposições entre legendas e planos imagéticos nos filmes de Eisenstein. As legendas que surgem entre os planos funcionam em relação às imagens que o sucedem; não são interrupções no fluxo da imagem em movimento com função meramente explicativa dentro da narrativa.

O uso relacional do texto e da imagem na montagem intelectual de Eisenstein provém do seu compromisso com o ideograma e com a metáfora. A criação de discursos ideológicos por meio da metáfora se prestava, como é sabido, a efeitos de ordem política nos espectadores da União Soviética, mas, para além da questão do doutrinação social, o cinema de Eisenstein encontrou na lógica do ideograma – a montagem – uma linguagem que o cineasta considerou puramente cinematográfica e que é, no entanto, um princípio fundamental a toda a arte. “Montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é o conflito” (EISENSTEIN, 2002, p. 43).

As sensações intelectuais associativas trabalham por meio do conflito, mas não diferenciam, em um nível fundamental, as imagens mentais oriundas da leitura alfabética e da leitura visual. É por meio dessas associações, antitaxonômicas, no sentido de não precisarem nomear em diferenciação o lido do visto – ambos funcionam sob a égide do sentido derivativo por eles proporcionado, que o processo da montagem se revela como o mais propício aos trabalhos artísticos do imbricamento entre palavra e imagem.

Impulsionado pelos princípios da montagem, o corpo de trabalho que desenvolvo com o recortar-colar se relaciona mais com as questões do fotográfico, do cinematográfico e do literário, em um nível conceitual, do que com o pictórico, pois as intenções de representação imagética e o protagonismo da forma plástica são deixados de lado em prol da construção de discursos proporcionados por fios narrativos híbridos.

Isto significa dizer que uma fotografia surge no processo pelo que pode mostrar/dizer a partir de sua relação com outras fotografias e com fragmentos de texto, e não pelo que pode representar isoladamente. Uma casa fotografada não é nunca a casa “real”, mas pode ter o sentido de “morada”, de “íntimo”, de “obscuro”, de “refúgio” e de “abandono”. Uma ruína pode significar uma miríade de sensações, quando seu contexto original é anulado. Da mesma maneira, um fragmento de texto, que em seu conjunto original tinha a função de descrever determinada cena na lógica de determinada narrativa, passa a funcionar sob demandas não-descritivas, e, se permanece descrevendo algo, já não é o algo inicial que se depreende dessas descrições reconfiguradas.

asterisco(*), palavra que significa *estrelinha*,



Antes de tudo, preciso pontuar que colagem e montagem não são apenas etapas processuais na feitura de um trabalho artístico. Depois de um tempo se aventurando na experiência do recortar-colar-montar, o artista descobre que o seu próprio modo de pensar o

trabalho que ainda não veio à materialidade é um processo análogo ao do seu fazer mais habitual; neste caso, ao da colagem e ao da montagem.

Selecionar, recortar, colar e montar passam a ser operações mentais, esparramando-se para as atividades intelectuais da escrita, inclusive; do processo de preparar uma aula (*montar* uma aula) à redação de um ensaio ou um artigo a partir de anotações, da organização de um álbum de fotografias à escritura de um conto, o pensamento da colagem e da montagem se faz presente em todos os momentos em que o artista olha o mundo ao seu redor com olhos interessados na significação a partir do fragmentário, que é sempre um ressignificar de experiências. O colagista e o montador trabalham com as unidades mínimas; os rasgos de papel e os ruídos de conversas capturados de esguelha o põem no modo recortar-colar. A colagem e a montagem são, portanto, processos mentais transpostos para a materialidade.

Sobre pensar em termos de *colar* e *montar*, é interessante retomarmos a ideia de *collage intellectuel* de Max Ernst, na medida em que este artista se dedicou a pensar a prática da colagem como “um equivalente visual do idioma verbal, que tem seu contexto pré-estabelecido (tipos pretos sobre a página branca), e onde transformações significantes podem ocorrer com intervenção estilística mínima do artista.”⁹⁰

Ernst buscava, em seu projeto de criação de uma colagem intelectual, a supressão da figura do artista como controlador absoluto da obra, de maneira análoga ao proposto por Duchamp em todo o seu projeto artístico, e viu na colagem uma linguagem capaz de torná-lo quase indetectável, o que promoveria uma maior abertura para as associações imaginativas do espectador, “forçado a se tornar um leitor e a interpretar a colagem por ele mesmo, como se ela fosse um texto ou um poema.”⁹¹

“Se são as plumas que fazem a plumagem, não é a cola que faz a colagem”⁹², disse Max Ernst, apontando para o indício de que a colagem não é simplesmente um procedimento plástico, mas sim um conceito que abarca uma gama de operações em linguagens variadas.

⁹⁰ RONCA, Felice C. *The Influence of Rimbaud on Max Ernst's Theory of Collage*. Comparative Literature Studies. Vol. 16, No. 1, Highlights of the Northeast Student Conference. Pennsylvania: Penn State University Press, 1979, p. 42. Tradução minha.

⁹¹ RONCA. 1979, p. 42. Tradução minha.

⁹² ERNST apud ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa Lisboa: Editorial Verbo, 1973, p. 7.

A esse respeito, mesmo ao pendurar com alfinetes os módulos que estruturam as composições, ou seja, ainda que a cola não faça mais parte do processo, o pensamento da colagem continua a orientar a montagem, com as sugestões de combinação, acúmulo, continuidade e ruptura entre os fragmentos.

A colagem de que participa o texto é especialmente afeita às associações imaginativas, ainda mais quando se trata de originais impressos. Como linguagem estimada pela arte popular desde o século XIX, a colagem teve circulação crescente no começo do século XX, com o expressivo aumento da reprodução de impressos gráficos, de baixo custo e alta circulação no ambiente urbano, e logo foi trazida para os suportes plásticos das vanguardas, a partir dos *papiers collés* cubistas, surgindo por vezes com intuito de agregar à pintura e ao desenho novas, inusitadas características visuais, mas especialmente utilizada por proporcionar o embate entre o teor ilusório das linguagens tradicionais e a concretude despida do real. Feita de materiais de fácil acesso do cotidiano urbano, a colagem foi protagonista na arte Merz de Kurt Schwitters e linguagem emblemática das propostas do movimento Dada, como elemento potencializador de discurso crítico.

Anulados os valores semânticos das frases retiradas de jornais e anúncios comerciais, restavam, ainda, nos rasgos das colagens Merz de Schwitters, os resquícios evidentes da cidade, seus ruídos e seus dejetos; tornado material artístico, o lixo gráfico jamais habita a tela tendo obliterado de todo as suas reminiscências. Isto porque a colagem é a linguagem do rastro, da ressonância, do fazer que se revela abertamente; a colagem é o espaço onde os truques são feitos para serem desvendados, seja sutilmente, seja de modo escancarado. É neste sentido que toda a colagem, inimiga da reprodução ilusionista do real, é o polo oposto do *trompe l'oeil*; tanto a colagem que evidencia os amassados, as manchas e as rebarbas do papel quanto aquela de Max Ernst, que se dedica a homogeneizar os planos submetendo os elementos da colagem a processos utilizados em outras linguagens, como o da fotomontagem.

Mesmo os *papiers collés* de Picasso e Braque, cuja técnica Ernst considerava ultrapassada e indiferente aos conteúdos ideológicos que ele perseguia em sua colagem intelectual, revelam em muitos casos um compromisso com o discurso crítico, algo que as análises engajadas antes de tudo com o formalismo deixaram de ver.

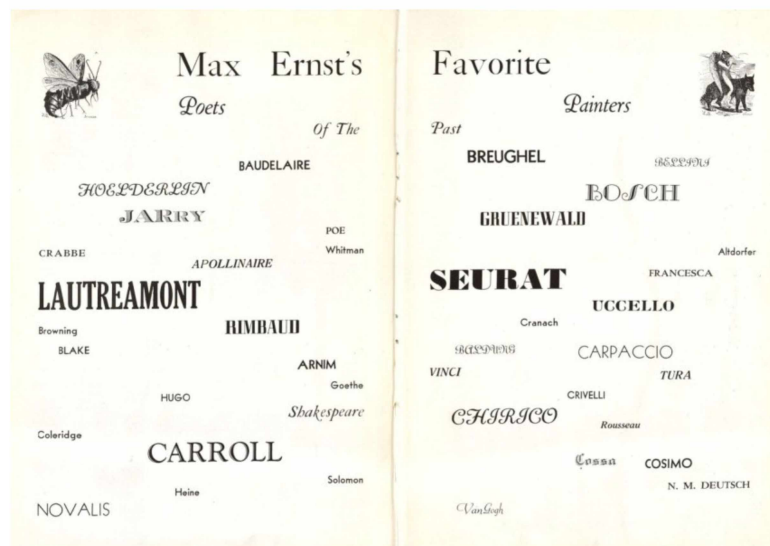


332 Loplol, ivre de peur et de fureur, retrouve sa tête d'oiseau et reste immobile pendant 12 jours des deux côtés de la porte (Loplol, dumb with fear and fury, finds his bird head and remains motionless for 12 days on both sides of the door) [plate 107]

Max Ernst, *The Hundred Headless Woman*, 1929.



Max Ernst, Loplop présente les membres du groupe surréaliste, 1931.



Max Ernst, Max Ernst's Favorite Poets Painters of the Past, View, series 2, New York, 1940.



Schwitters, Entrance Ticket (Mz 456), 1922.

Rosalind Krauss⁹³ discorre sobre a postura crítica presente nos *papiers collés* de Picasso, utilizando como exemplo a colagem *Guitar, Sheet-music and Glass* (1912), que traz, em justaposição com as figurações do violão e da partitura musical, uma manchete de jornal em que se lê a frase "*La bataille s' est engagée.*". A frase se referia, em sua conformação original de notícia jornalística, à guerra que na época se travava nos Bálcãs. A presença dessas palavras estaria a serviço de um duplo endereçamento: ao mesmo tempo em que fazia referência direta às batalhas em campo real da Primeira Guerra dos Bálcãs, também dizia respeito à "batalha estética desencadeada pela colagem contra a supremacia da pintura à óleo e contra o (tradicional) sistema de representação icônica."⁹⁴

Este e outros jogos duplos presentes nos *papiers collés* de Picasso, em que as palavras aparecem para serem lidas e ruminadas, não sendo, portanto, apenas eleitas como elementos visuais contrastantes com os elementos figurativos, revelam um interesse tanto pelas relações estéticas entre os signos verbais e as formas figuradas, como também pela relação entre o conteúdo semântico dessas formas e o conteúdo semântico dos fragmentos de frases.

Em Picasso, a intenção de fazer, nos moldes do cubismo, uma *collage intellectuel*, e não apenas formal, evidencia-se pelo seu envolvimento com os acontecimentos de seu tempo, e mais ainda, pelo modo como esses acontecimentos, políticos, sociais e culturais passaram a ser vendidos pelos jornais e transformados em fragmentos sortidos em que a notícia e o entretenimento, o rele e o respeitável, a realidade e a ficção, a alta arte e o cotidiano se misturavam, impressos pela mesma tinta, à mercê da decomposição rápida e da transição veloz para os próximos eventos noticiáveis.

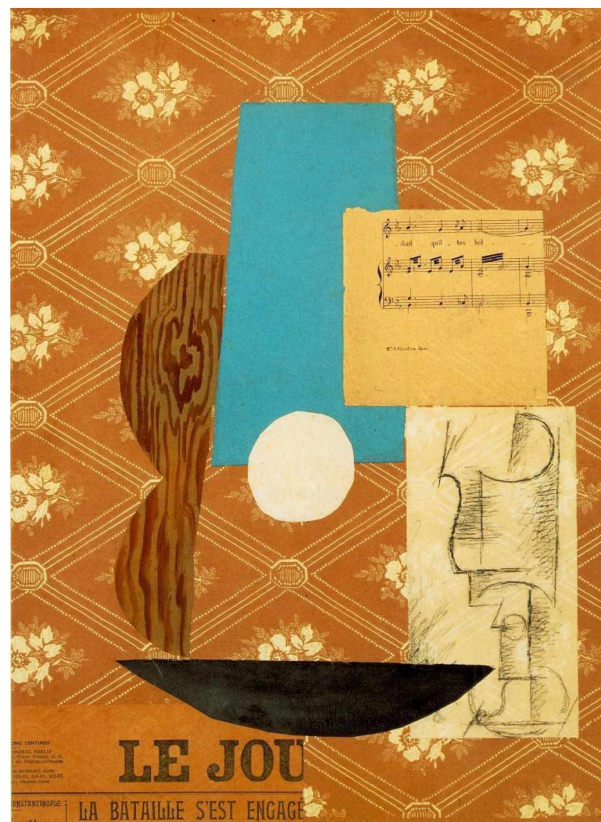
Picasso deve ter visto nos jornais não apenas um novo material cheio de possibilidades estéticas, percebendo que neles se concentravam os resumos do espírito de um período. A colagem de Picasso é, portanto, intelectual não apenas porque o pensamento formal da composição também depende, se não de fato surge, do trabalho mental empapado das referências e das problemáticas culturais, sociais e políticas que envolvem até o mais formalista dos artistas, mas também porque revela em suas engrenagens uma edição do próprio tempo.

⁹³ KRAUSS, Rosalind. *The Picasso Papers*. Cambridge: MIT Press, 1999.

⁹⁴ KRAUSS. 1999, p. 81. Tradução minha.

Eleger um material fadado ao amarelecimento e à decomposição é um ato que vai além do pensar visual e formal, assim como selecionar estes e não aqueles fragmentos de texto é um ato que depende do agenciamento intelectual. A colagem de Picasso se configura, portanto, como uma colagem conceitual, pois nela as relações composicionais dependem, para além da visualidade, de uma postura do artista diante do mundo e diante da própria arte, e, ao passo em que rompe com cânones estéticos, instaura no visual problemas de linguagem porque gera discurso.

A questão do impresso é importante em meu trabalho porque é uma decisão ao mesmo tempo estética e conceitual. Por que escolher a palavra impressa e a imagem reproduzida em vez da caligrafia e do traço?



Pablo Picasso, Guitar, Sheet-music and Glass, 1912.

Linguagem mais afeita às aproximações verbovisuais, a colagem reconfigura para um suporte fragmentos selecionados de fontes variadas, e neste processo de readaptação unifica materiais variados sob uma gramática interna. Como nas colagens de Max Ernst, em que as gravuras retiradas de catálogos são combinadas com todo o tipo de imagens encontradas em manuais técnicos e livros de ilustração científica, ou como nas colagens de Kurt Schwitters em que os cartazes de propaganda se amalgamavam com bilhetes de trem e trapos, a colagem é ambivalente: a harmonia na colagem é paradoxalmente obtida por um senso de despertencimento nas relações entre seus fragmentos. Mas a escolha do impresso envolve o desejo de pôr em prática a lógica do recortar-colar como exercício do papel, e ainda mais: o de evocar uma história da leitura completamente transformada pela invenção do tipo.

Anne-Marie Christin observa que o impresso tipográfico, desde o século XV, “transformou completamente o imaginário ocidental do escrito.”⁹⁵ Segundo Christin, esse novo modo de olhar para o alfabeto transformou a palavra em objeto, devolvendo à letra algo próximo da fisionomia de código que ela originalmente tinha – o alfabeto começa, lembremos, na gravação da argila com as cunhas – antes de ser disseminado na forma manuscrita, ao longo dos séculos. A letra como objeto volta, então, a ser sólida “e manipulável como uma peça de entalhe”,⁹⁶ e o texto pôde ser amplamente reproduzido e disseminado.

É neste momento, com a invenção da prensa, que se inicia o longo caminho das relações palavra e imagem sob a perspectiva moderna nas artes visuais e na literatura. Pergunto-me se sem Gutenberg teríamos a colagem. Talvez nos deparássemos com uma versão pouco viável e até mesmo proibida, com implicações completamente diferentes no que diz respeito aos seus princípios e ao seu recebimento no meio artístico, pois o artista da colagem seria sem dúvida o iconoclasta, destruidor de livros, de desenhos e de telas à óleo. A arte e a literatura não seriam em nada semelhantes ao que se tornaram: a possibilidade da impressão cria a colagem e reinventa a literatura (e o leitor, agora uma entidade coletiva), assim como o próprio modo de ler (a leitura passa a ser silenciosa).

⁹⁵ CHRISTIN, Anne-Marie. *Legível/Visível*. Ciclo de Conferências A Arte Antes e Depois da Arte. Culturgest. Lisboa. 2009, s/n.

⁹⁶ CHRISTIN. 2009, s/n.

Christin considera que a invenção da tipografia trouxe outra novidade que viria a potencializar o projeto de Mallarmé de conferir valor semântico à forma das palavras e de eleger a página como significante: os espaços em branco. “Estes objectos paradoxais - já que eram simultaneamente vazios e presentes - possuíam uma particularidade ainda mais insólita: tornados então indispensáveis à paginação do texto podiam intervir como tal na elaboração do sentido verbal.”⁹⁷

A noção de Página de Mallarmé considera os brancos do suporte como espaços de dizer e de mostrar, simultaneamente. Considerando a parede de uma galeria como a Página mallarmaica que está sempre a ser evocada, penso que é nos espaços vazios que o entremeio da palavra e da imagem se permite materializar. O branco é o espaço físico em comum, de onde as associações resultantes da observação e leitura dos módulos começam a fluir. Isto posto, o espaçamento entre os módulos participa da série de decisões estéticas que acabam por demarcar uma gramática do corpo de trabalho.

É importante que esta gramática seja percebida, seja pela repetição de temas narrativos, seja pela repetição de temas visuais, seja pelo espaço à primeira vista considerado vazio.



N A U

Que está
no lugar
mais
profundo

⁹⁷ CHRISTIN. 2009, s/n.

Priorizar fontes sóbrias em cor preta.

Utilizar outras cores com parcimônia (geralmente as cores que aparecem em minhas composições são o amarelo do papel, envelhecido pelo tempo e pelo uso e não por pigmentação). Há exceções sazonais.

Quanto às imagens impressas:

Priorizar imagens em preto e branco (imagens em cores surgem nas composições somente como elementos de conflito ou com o objetivo de acentuar a dramaticidade em determinadas passagens).

Reduzir suas dimensões originais para que o módulo imagético acompanhe em escala o módulo textual.

O impresso, ao se prestar à consolidação de uma gramática própria do corpo de trabalho, contribui também para duas questões importantes ao estabelecimento das narrativas verbovisuais: a sequencialidade e a repetição. Na visualidade, os planos narrativos são combinações de códigos de figuração, decisões pictóricas demarcadas no espaço da composição. Diferente do espaço literário, onde o modo de leitura é ditado por um *transcorrer* (temporal), mesmo em estruturas que rompem com a linearidade cronológica, nas composições imagéticas os planos narrativos convidam o leitor a um *percorrer* (espacial).

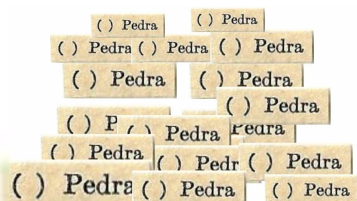
O *ler*, assumido como ato exclusivo das criações textuais, é produto de regras específicas e bem estabelecidas; as regras do *ver*, compreendido como ato receptivo diante de criações artísticas, por sua vez, são variáveis e dependem da negociação entre fatores subjetivos e uma educação para a imagem oriunda de convenções que mudam com relativa frequência. Assim, a apreensão da narrativa nas composições verbovisuais depende de um jogo entre o *ver* e o *ler*, em que ambos são agenciados tanto no sentido formal como no seu espraiamento para além dos campos disciplinares, admitindo-se a *leitura* de imagens e a *visualização* de códigos verbais.

No cinema, como nos mostra Eisenstein, “cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto. (...) Da superposição de dois elementos da mesma dimensão nasce sempre uma dimensão nova, mais elevada.”⁹⁸

Por trabalhar a narrativa em blocos visuais, o conceito de sequência como utilizado em minhas composições está aliado em maior grau à concepção cinematográfica, ainda que preserve elementos do literário, como códigos verbais com função de conexão temporal entre os blocos.

6) o **tempo**: é o espaço de tempo mais ou menos longo, a hora do dia e a época em que transcorrem os fatos narrados. Pela movimentação das personagens e a sucessão dos eventos e incidentes, o autor faz com que sintamos a marcha do tempo e a duração dos acontecimentos.

7) o **discurso**: a transmissão ou referência que o narrador faz da fala ou do pensamento das personagens. O discurso pode ser *direto* ou *indireto*, como a seguir se verá.

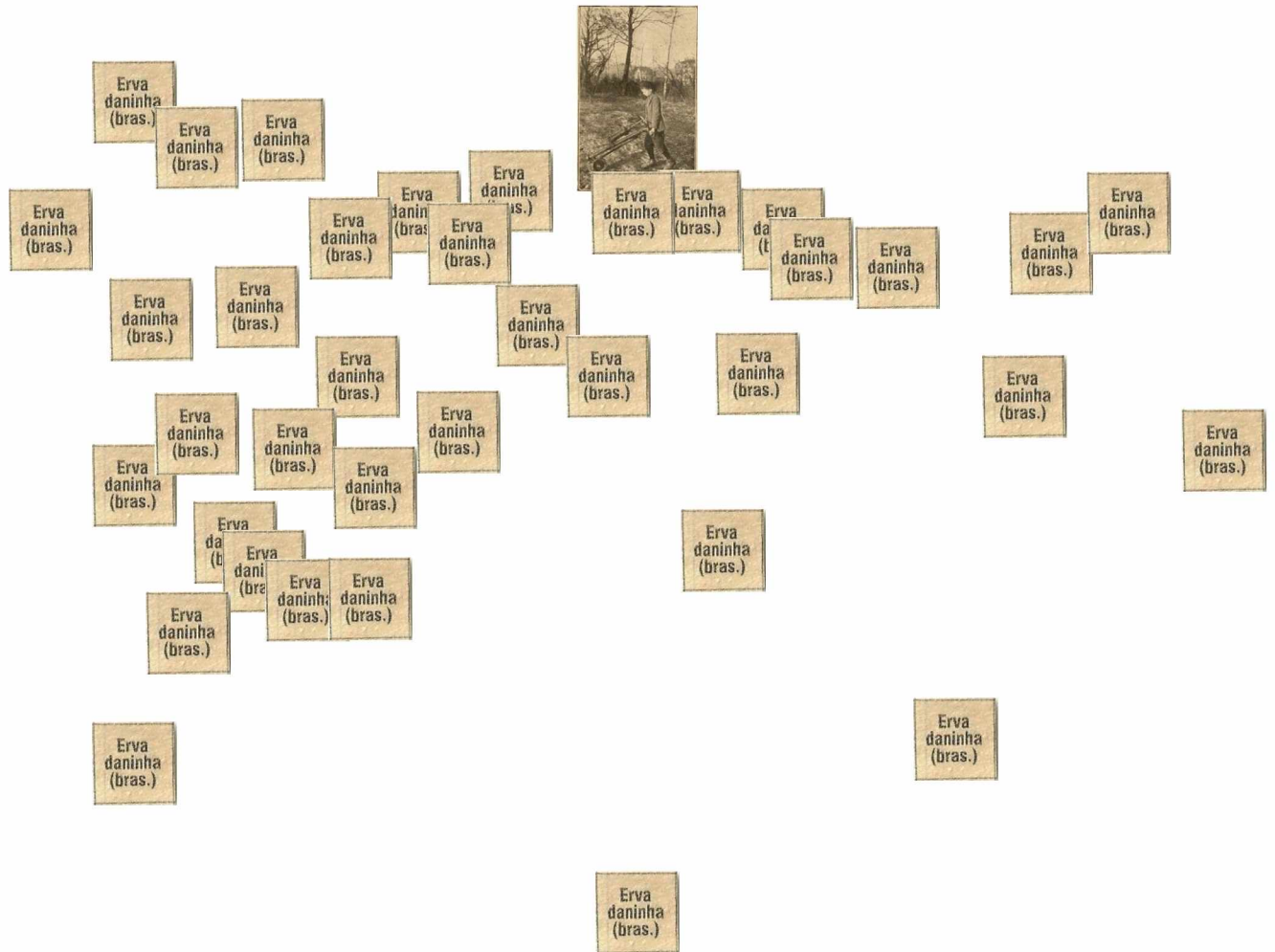


apanhou uma pedra e atirou-a.”—



⁹⁸ EISENSTEIN. 2002, p. 52-53.

apenas conheço as flores do meu tempo.”



Neste sentido, como na realização de um filme, em que o fotógrafo elege determinada paleta de cores ou toma decisões como filmar em preto e branco, busca-se por uma unicidade no que tange às qualidades visuais dos blocos. A fim de atingir este propósito de consonância entre os fragmentos verbais e os imagéticos, as fotografias que surgem na composição passam por edições básicas para serem impressas, como alteração cromática e redução de dimensões.

Impressas, essas imagens passam a fazer parte do arquivo do corpo de trabalho. Assim como os fragmentos textuais, as fotografias são reutilizadas em composições posteriores, como um fator de insistência temática e semântica: a repetição é uma marca importante nestas composições verbovisuais. O padrão de repetição visual reforça aspectos narrativos, assim como as repetições presentes em módulos verbais afetam o modo de ler as imagens.

A repetição, como operada neste trabalho, pode ser compreendida pelo seu papel na ativação de conflito entre planos (conflito percebido pela teoria da montagem eisensteiniana como gerador de sentidos-chave para a apreensão da narrativa) e nesta perspectiva não se presta somente a impulsionar o decorrer de uma história, mas também a instaurar um sistema de relações de confronto entre palavra e imagem; as imagens internas, derivativas destas relações, são mais complexas quando suscitadas por fricções que correspondem a alterações de grau, como compreendo as diferenças entre a imagem óptica/figurativa e a imagem verbal/descritiva, que, combinadas, demandam modulações na captura de imagens mentais.

A noção de sequencialidade, aqui, é trabalhada em função da narrativa verbovisual, onde o linear é quebrado para que a pulverização do formato constelar permita a retroalimentação do temporal e do espacial, condensando a imagem e o texto, o que é incentivado ou sugerido pelas disposições formais da composição, mas que, em última instância, depende do ordenamento do olhar do leitor-espectador. A narratividade a que se inscreve o trabalho utiliza o texto encarado como indícios, sugestões da forma literária que se insurgem ou são vislumbradas, e a repetição exerce o duplo papel de demarcação visual (reforço de imagens e motivos significativos para a composição) e de obtenção de retornos semânticos (marcações no fio condutor narrativo).

A repetição deve ser encarada não apenas como procedimento narrativo, no entanto, pois ela também surge como força discursiva intrínseca aos atos de apropriação e citação. Sendo

o trabalho com a colagem por essência um trabalho da ordem da apropriação, é necessário abordar a repetição em seu sentido de retorno, de reiteração de uma presença transfigurada e de ecos de origem em autorias confiscadas. Ao assumir como nosso um fragmento literário escrito por um outro, promovemos o seu retorno fantasmagórico, mesmo que eliminemos de todo o seu nome e nos convençamos de que apagamos os seus rastros, isto porque a citação nem sempre habita somente os espaços entre as aspas, sendo a própria noção de pureza vinculada à originalidade uma noção artificial.

A questão da citação gera um contrassenso profundo porque enquanto reaviva uma autoria faz insurgir por cima dela uma outra. É um recurso que, como o palimpsesto, inaugura algo sobre algo já posto, e se neste processo o sobrepõe e cria ilusões de apagamento, nunca o destrói totalmente. Edward Said⁹⁹ coloca que a originalidade na literatura (na verdade, em todas as artes) deve ser considerada a partir dos ecos da duplicação, do paralelismo, da simetria, da paródia e da repetição. Para Said, “o autor pode ser lido como um indivíduo cujo impulso historicamente sempre foi o de escrever a partir deste ou daquele trabalho existente, a fim de que finalmente atinja uma independência de escrita, como Mallarmé.”¹⁰⁰

O ato de escrever, nos aponta Antoine Compagnon, é um exercício da repetição. “Escrever é sempre reescrever, não difere de citar. (...) Citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar”¹⁰¹; a escrita, portanto, está desde sempre atada à prática do recorte e da colagem, um gesto de repetição. “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.”¹⁰²

É na combinação, operação que se habilita como etapa principal da montagem, que a repetição se constitui como força de diferença, ainda que sua lógica provoque enganos quanto ao seu poder de transgressão, afinal, como pode a duplicação, ou a multiplicação de um elemento, preservado em fisionomia e semântica, provocar transfigurações de ordem visual e narrativa? Mais uma vez, o princípio da montagem, o de operar por conflito via combinação

⁹⁹ SAID, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p. 135. Tradução minha.

¹⁰⁰ SAID, 1983, p. 136. Tradução minha.

¹⁰¹ COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 31.

¹⁰² COMPAGNON, 1996, p. 12.

(ou justaposição), implica em posicionar elementos autônomos para a geração de sentidos derivados desta retroalimentação.

Pensemos a repetição na criação artística (mas também na criação exclusivamente textual) como um instrumento de potencialização da diferença. Até mesmo em uma composição abstrata a repetição de motivos cromáticos funciona em relação às cores que, justapostas a estes motivos, constituem inserções de conflito. Antes de ser instrumento do ritmo e da simetria, a repetição é a implicação da dissonância, é a instauração do drama, que é conflito.

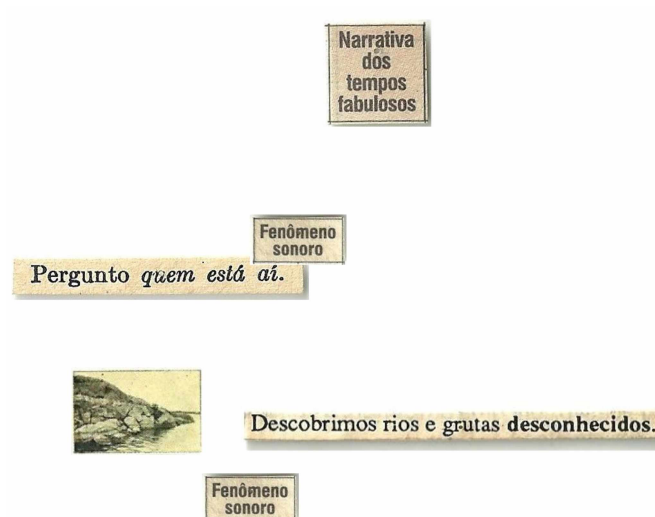
É fácil nos enganarmos com a noção de que a repetição é somente o reforço de uma ideia, de que repetir é acentuar o mesmo, como se a repetição fosse um grito (ou um grifo) no meio do discurso. Mas uma ideia tem chances de se perder na repetição, de se escoar no enfraquecimento dos ecos e até mesmo de trabalhar em sentido oposto ao seu objetivo inicial. A questão é que a diferença parece chacoalhar por dentro da repetição, fazendo rebrilhar sua superfície com a suspeita de que o repetido não é exatamente o mesmo. Segundo Deleuze, as repetições físicas “encontrariam sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um ‘diferencial’”¹⁰³.

Como no mito da ninfa Eco, amaldiçoada pela deusa Hera à mimetização da fala do outro, ao passo em que a repetição de uma fala, em seu reconhecimento inicial legitima uma existência alheia à nossa, também a cancela quando se torna mera devolução esvaziada de comunicação. O que Narciso escuta de Eco não é mais do que uma ilusão de resposta. Ao chamá-la, ele diz: “vem!”. A resposta de Eco, “vem!”, é para Narciso uma implicação de discordância, promessa fadada à não realização. Na medida em que a repetição se desprende do seu falso comprometimento com a fonte original, quanto mais ela se afasta, mais se torna afeita à liberdade de sentido; a autonomia do repetido informa que ele é a diferença. É Narciso quem está fadado à legitimação da cópia, pois seu compromisso com a própria identidade impossibilita a experiência da alteridade; suas interações imagéticas são com seu próprio simulacro (o espelho d’água) e suas interações verbais são com o eco da própria voz (a ninfa). Nesta perspectiva, em que a repetição (Eco) é uma falsa cópia, sendo em verdade oriunda de

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, pp. 8-9.

uma voz própria, o mito desvela um jogo em que o repetido nada mais é do que um original em disfarce: “aquilo que é inacessível não é Eco, mas Narciso”.¹⁰⁴

Condenada pela deusa ao *brevissimus usus* da voz, o que lhe permite repetir apenas as últimas palavras proferidas pelo outro, a fala de Eco está impelida ao ato de isolar fragmentos de uma fala original. Ao *destacar* desta fala original somente uma porção das orações, Eco transforma o destacado em objeto autônomo. Este seria, então, um mito da apropriação e do recorte? Sem dúvida uma origem perversa, se pertinente, tomando em consideração que o recortar de Eco não parte da vontade própria e sim da repetição compulsória¹⁰⁵.



¹⁰⁴ KIENING, Christian. *Narciso e Eco: Medialidade do amor e da morte*. Tradução de Eduardo Guerreiro B. Losso. Revista Terceira Margem. v. 19, n. 32. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p. 264.

¹⁰⁵ KIENING. 2015, p. 257.

Se pensarmos a reprodução da fala do outro como citação, termo que, como compreendido por Compagnon, tem a capacidade paradoxal de designar a um só tempo duas operações, “uma, de extirpação, outra, de enxerto”¹⁰⁶, não poderíamos conceber que o ato de citar é um ato de transgressão e criação *a partir de alguma coisa*, onde em aparência é um ato de subjugação e fantasmagoria? Mesmo no caráter compulsório das repetições de Eco ainda existe a possibilidade de fala autônoma; voltando à Deleuze, “a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência”.¹⁰⁷

Selecionar, recortar, colar, montar, repetir, estas são operações cujas acepções conduzem a noções falsas de anticriatividade. É curioso que as práticas de construção imagética associadas à apropriação, à citação, à edição e ao remix – as práticas não representacionais – tenham sido por tanto tempo percebidas com desconfiança pelas mãos que carimbam os selos simbólicos de *criação artística original*. Recortar e colar este eco: *criação artística original*. O que seria isto, a bem da verdade, além de uma utopia de Narciso?

Fenômeno
sonoro

¹⁰⁶ COMPAGNON. 1996, p. 25.

¹⁰⁷ DELEUZE. 1988, p. 11. Grifo meu.

Tomar posse, habitar com o fantasma do antigo dono

Quebrar o espelho, dispersar a imagem. Misturar os pedaços no lixo, em silêncio eles continuarão a refletir. O texto deslocado é um espelho que toma a matiz de tudo o que o cerca.

Kenneth Goldsmith, Contra tradução

Recorte as páginas de qualquer livro ou jornal... longitudinalmente, por exemplo, e troque a ordem das colunas do texto. Junte-as ao acaso e leia a nova mensagem formada. Faça-o você mesmo. Utilize qualquer sistema que se apresente a você. Pegue suas próprias palavras ou as palavras ditas “de propriedade” de qualquer outra pessoa, viva ou morta. Logo você verá que as palavras não pertencem a ninguém.

Brion Gysin, Cut-Ups Self-Explained

Quando os críticos de arte dos anos 1980 detectaram a institucionalização definitiva do modernismo, encerrava-se o capítulo final sobre o esgotamento das capacidades transgressoras do que fora no século XX uma tendência predominante. Como tudo o que é amplamente assimilado está sempre em vias de institucionalizar-se, já se anunciava, desde os anos 1970, a necessidade de se estabelecer transgressões substitutas para o disruptor de tradição que há algumas décadas se tornara epitome do tradicional, o amálgama de artistas, obras e tendências conhecido como modernismo.

David Evans¹⁰⁸ localiza, nas antologias críticas dos anos 1980, como *Postmodernism (ICA documents)*, os apontamentos teóricos para as tendências da chamada arte pós-modernista, dentre elas a morte do autor, a alegoria, a repetição, a bricolagem, a simulação e a paródia.

¹⁰⁸ EVANS, David (Org.). *Appropriation*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art Series. London: Whitechapel Gallery, 2009, p. 14

Reunidos no léxico crítico proposto por Michael Newman para a referida antologia, estes temas – ou estratégias – estão profundamente ligados à noção de apropriação, percebida por Evans como a linguagem protagonista nos debates da arte pós-moderna. Segundo Evans, o termo *apropriação*, em suas primeiras aparições no vocabulário crítico, fora comumente associado com “uma certa época (os anos 1970 e 1980); um certo lugar (Nova York); certas galerias influentes (Metro Pictures, Sonnabend); e certos artistas trazidos criticamente para dentro de debates ambiciosos acerca do pós-moderno”¹⁰⁹.

Estes artistas, cujos trabalhos haviam sido exibidos na exposição *Pictures*, organizada em 1977 pelo crítico Douglas Crimp na galeria Artists Space, em Nova York, estavam interessados nas problemáticas da representação, nas noções de autoria e de originalidade, imersos em “processos de citação, extração, enquadramento e encenação.”¹¹⁰ Dentre eles, destacaram-se, pelo uso da apropriação como linguagem, a artista Sherrie Levine, com suas *re-fotografias* de imagens canônicas produzidas por fotógrafos homens como Walker Evans e Alexander Rodchenko, e o artista Richard Prince, que ao se apropriar de todo tipo de imagens veiculadas pela mídia impressa recontextualizou de modo crítico a cultura norte-americana, sendo ambos alvo de inúmeros e exaustivos processos judiciais relacionados aos direitos autorais.

Mas o que faz da apropriação a mais delicada das estratégias contemporâneas, tanto no sentido das políticas da criação e da recepção quanto aos olhos da crítica e do mercado, senão sua constante e perigosa cutucada no mito da originalidade e no culto da figura do autor? Estes são pilares que ainda frezem ao mero pensamento de que a arte associada ao labor, à inspiração e a inventividade possa ser invadida e, finalmente, assimilada pelo bárbaro ordinário e anônimo da cultura visual.

Em seu *Statement*, publicado em 1982, Sherrie Levine recorre a apropriações de fragmentos do texto de Roland Barthes, *A Morte do Autor* (1968), para falar da prática da apropriação nas artes visuais: “Nós só podemos imitar um gesto que é sempre anterior, jamais

¹⁰⁹ EVANS, David. 2009, pp. 14-15. Tradução minha.

¹¹⁰ CRIMP, Douglas. *Pictures*. October. Vol. 8. Spring. Cambridge: The MIT Press, 1979, pp. 75-88.

original. (...) O nascimento do espectador deve vir às custas do pintor.”¹¹¹ Do mesmo modo que a morte do autor fora vaticinada pelos estudos literários, era necessário que, naquele momento de estabelecimento crítico dos temas contemporâneos, voltássemos a falar sobre a morte desta figura-chave das artes visuais, o pintor.

O que a discussão das práticas de apropriação ao longo do século XX propicia, afinal, é uma alteração nas funções do criador de objetos estéticos, para além da mera desmistificação de suas figuras, de encontro à promoção do leitor-espectador; segundo Leonardo Villa-Forte, “a apropriação e o deslocamento indicam que autor e espectador dialogam a tal ponto que (...) já não são mais tão explícitos o lugar e o papel de cada um. É o próprio estatuto do autor e do espectador que está em jogo.”¹¹²



Esq.: Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981. Dir.: Walker Evans, *Tenant Farmer's Wife*, Alabama, 1936.

O papel do espectador como ator ativo na construção do significado da obra de arte já era um assunto anunciado nas obras de Marcel Duchamp desde a introdução do conceito de *ready-made*, e fora formalmente discutido por ele em entrevistas e em seu texto de 1965, *O Ato Criador*. Também para os artistas da virada da linguagem dos anos 1960 e 1970 as noções de originalidade na arte já haviam sido suplantadas, sendo a apropriação, a citação e a repetição,

¹¹¹ LEVINE, Sherrie. Statement. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art Series. London: Whitechapel Gallery, 2009, p. 81. Tradução minha.

¹¹² VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever. Literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 58.

dentre outras estratégias pouco depois vinculadas ao pós-modernismo, práticas recorrentes e fundamentais para os debates da época sobre uma arte questionadora da própria arte.

Artistas conceituais como Joseph Kosuth, mais interessados no discurso do que na forma, cobravam da arte da segunda metade do século XX uma postura tautológica¹¹³ – a arte deveria se voltar para a própria noção de arte, o que relegaria a forma e suas problemáticas (incluindo a ideia de originalidade) ao status de imbróglis da tradição que já não faziam sentido. Mas mesmo fora da radicalidade da tautologia expressada por Kosuth em seu texto *A Arte Depois da Filosofia* (1969), a originalidade vinha sendo desafiada, seja pelo clamor pop de Andy Warhol, com seu poder assombroso de assimilar a cultura da indústria e transfigurá-la para inaugurar modos de ver, seja pelo cinema, com experimentos em que a combinação de imagens pré-existentes constrói um discurso político, como no caso de *Letter to Jane: an investigation about a still*¹¹⁴, do Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin). Neste filme, uma fotografia da atriz e ativista Jane Fonda no Vietnã, publicada pelo jornal *L'Express*, é submetida a uma desconstrução sistemática via análise semiótica, com vistas a desvendar como a imagem atua de formas discursivas, sendo elemento não de registro documental, mas de complexificação de questões políticas e estéticas.

Kosuth, Warhol, Godard e Gorin, trabalhando nas décadas de 1960 e 1970, sob e sobre as transformações culturais que anunciavam o longo gesto de fechar a cortina da arte modernista, são exemplos esparsos dentro da vastidão de artistas, escritores e pensadores que buscaram problematizar o primado da autoria e da originalidade, mas são exemplos pertinentes porque, precedendo Sherrie Levine na apropriação, conferem ao seu *Statement* certo ar de proclamação tardia.

Isto porque o ato de apropriar-se e rever no campo teórico a noção do criador estético como produtor do novo e do original não era exatamente uma questão emergente nos anos 1980, senão uma tendência que se fortalecia em meio a certos artistas proeminentes, localizados em um certo lugar, e representados por certas galerias influentes. Aquela foi a geração, como

¹¹³ KOSUTH, Joseph. *A Arte Depois da Filosofia*. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 210-234.

¹¹⁴ GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean-Pierre. *Letter to Jane: an investigation about a still*. Grupo Dziga Vertov. França, 1972, cor & p/b, 16 mm, 52'.

aponta Evans¹¹⁵, que passou a trabalhar diretamente a partir da cultura, olhando para o acúmulo histórico de emblemas, modos de expressão e processos e não mais com o pensamento voltado à natureza. Mas a questão que interessa não é exatamente a discussão da originalidade do *statement* de Levine – seria contrassenso cobrar originalidade tendo em vista que o trabalho da artista se concentra na inevitabilidade de retornos e citações – e sim a razão por que ele necessita ser repetido, de tempos em tempos.



Grupo Dziga Vertov, *Letter to Jane: an investigation about a still*, 1972.

No filme *O Que Está por Vir* (2016), de Mia Hansen-Løve, em meio a um jantar informal com estudantes universitários, a professora de filosofia interpretada por Isabelle Huppert é questionada por uma jovem pesquisadora sobre sua opinião acerca da morte do autor. A professora responde: “estou muito velha para radicalismos”¹¹⁶. Enquanto isso, outros jovens à mesa conversam acaloradamente sobre o tema. Um deles diz: “ao não assinarmos os nossos nomes, não abolimos a noção de autor, só atraímos mais ainda a atenção para nós mesmos, beneficiando-nos da postura anti-autoria”.

O que esta cena demonstra é a vigência, que persiste cinquenta anos depois da publicação de *A Morte do Autor*, de certa confusão entre a diminuição da figura do autor e a

¹¹⁵ EVANS, David. 2009.

¹¹⁶ HANSEN-LØVE, Mia. *O que está por vir (L'Avenir)*. Arte France Cinéma. França, 2016, cor, 35 mm, 102’.

ideia de uma revolução anti-assinaturas. A relação entre a crítica e as mortes do autor e do pintor são um misto de flerte com rusgas que nunca chegam às vias de fato: a constatação barthesiana de que a figura do autor já não é a da entidade absoluta que precede ou excede um texto¹¹⁷, provoca na crítica um duplo de fascínio e senso de perigo. Na conveniência de se adequar aos eventos contemporâneos, ela às vezes demonstra vontade de acenar ao “radicalismo” desconstrutivista, mas esconde a mão ao se imaginar fadada em sua tarefa à mesma diminuição (compreendida como fim) atribuída ao autor. “Não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor.”¹¹⁸

Mas há possibilidade, no que diz respeito à polaridade entre a defesa da autoria e da originalidade e a defesa da apropriação e da pós-produção¹¹⁹, de negociações que não promovam nem a mistificação de uma como mero produto de um ethos cultural moribundo e nem da outra como radicalidade tendenciosa e passageira?

Em sua conferência *O que é um autor?* (1969), Michel Foucault alerta que não basta afirmar que o autor desapareceu; “o que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer.”¹²⁰

Para tanto, Foucault perpassa a história da autoria, pontuando que ela se inicia como identificação de responsabilidade por escritos considerados perigosos, ou seja, a origem da figura do autor começa marcada por seu vínculo com a punição, isto porque o discurso “não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato, (...) um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades.”¹²¹

¹¹⁷ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 61.

¹¹⁸ BARTHES. 2004, p. 63.

¹¹⁹ Conceito que Nicolas Bourriaud toma emprestado do audiovisual para configurar o uso que artistas contemporâneos fazem dos produtos culturais já existentes, interpretando-os, reprogramando-os, reproduzindo-os e intervindo sobre eles. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Aufran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 271.

¹²¹ FOUCAULT. 2009, p. 275.

Foucault pondera que a história da figura do autor, inicialmente instrumento facilitador para o ajuste dos textos à lei, gradativamente vai se tornando uma história do horror ao anonimato, e os escritos literários, que no passado – antes da instauração dos regimes de propriedade intelectual na Europa de fins do século XVIII – tinham seu valor assegurado seja por antiguidade ou popularidade, passam a ser condicionados a um nome próprio e este nome à construção sistemática (e à manutenção) de um status – “isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental.”¹²²

Em suma, para Foucault, a função autor é transitória, variando conforme as épocas, as características culturais e os sistemas jurídicos; uma função que opera em termos menos espontâneos do que gostaríamos de imaginar. Foucault diz que é possível se imaginar “uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse.”¹²³ No entanto, ele alerta que a função autor ainda é responsável por assegurar certa ordem no que diz respeito às proliferações ideológicas inconsequentes, e isto se torna particularmente eloquente nestes tempos em que as vozes dão livre vazão na internet a discursos extremos e incitações criminosas. Imaginemos as ideias de Hitler sendo disseminadas sem o marcador de alerta que é o seu nome localizado na capa. O que Foucault propõe é que se realize “a subversão da ideia tradicional do autor”¹²⁴, e isto implica na transformação dos valores concedidos à esta figura, e não no seu cancelamento absoluto. Diante da verificação do status cambiável da autoria através dos tempos, e dos atributos sociais dados ao autor, podemos pensar em termos de ultrapassar a sua vinculação a ideias de transcendência, exclusividade e genialidade.

É por isto que a ideia do artista da colagem e da montagem parece adequada para dar conta de uma hipotética transição do mito do autor (o escritor e o artista visual), do platô daquele que existe em relação ao seu fazer como depositário de uma missão de enlevo que não é consagrada a todos, para o espaço aberto em que os fragmentos existentes das artes visuais, da literatura, da cultura como um todo, assinados ou não, convivam sem disputas de auratização.

¹²² FOUCAULT, F. 2009, p. 278.

¹²³ FOUCAULT, F. 2009, p. 287.

¹²⁴ FOUCAULT, F. 2009, p. 287.

Neste sentido, a apropriação, ainda mais quando realizada com materiais impressos, é um bom instrumento de nivelamento. A radiância de um Da Vinci foi reduzida pela reprodução no *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, que por sua vez, foi se auratizando com o passar das décadas, à medida que o nome do artista se institucionalizou e ganhou o sufixo “ano”, que denota origem: o *duchampiano* ironicamente golpeia a proposta de Duchamp de fazer troça com a tradição e o cânone, tendo ele mesmo adentrado o panteão sem possibilidades de retorno. Mas o *L.H.O.O.Q.* pode ser apropriado, uma apropriação da apropriação, como exercício de obstinação contra o que parece ser a lei do eterno retorno da aura.



No entanto, a Mona Lisa em Duchamp ainda é Da Vinci e o *L.H.O.O.Q.* figurando em um composição *minha* ainda é o *L.H.O.O.Q.* – que ainda é Da Vinci enquanto também é Duchamp. A literatura, como sugere Kenneth Goldsmith¹²⁵, poderia aprender com os artistas a se livrar, ou reconfigurar – como deve ser mais pertinente – as noções de autoria. Décadas antes, o artista Brion Gysin detectava um atraso de cinquenta anos da literatura em relação às artes visuais¹²⁶, ao discorrer sobre a técnica de apropriação chamada *cut-up*, criada por ele e extensivamente desenvolvida por seu amigo William Burroughs.

Em discurso, as artes visuais sabem como fazer isto desde Duchamp, mas a questão ainda recebe resistência, cem anos depois dele: Sherrie Levine e Richard Prince são réus do copyright instituído pelo Estatuto da Rainha Ana na Inglaterra de 1710, o que demonstra que nem nas artes visuais a apropriação é uma problemática encerrada.

A apropriação é, arrisco dizer, um tema – por ora – sem solução, por estar sujeito a forças institucionais que por sua vez respondem a vontades sociais e políticas. Por isto, a autoria não pode ser subvertida em totalidade, senão em negociações quanto à função autor. Um projeto total de normalização da apropriação teria que passar pela reformulação de todo o sistema cultural, de forma condizente com as projeções de Flusser para a literatura do futuro –

¹²⁵ GOLDSMITH, 2013.

¹²⁶ BURROUGHS, William; GYNSIN, Brion. *The Third Mind*. New York: The Viking Press, 1978, p. 34.

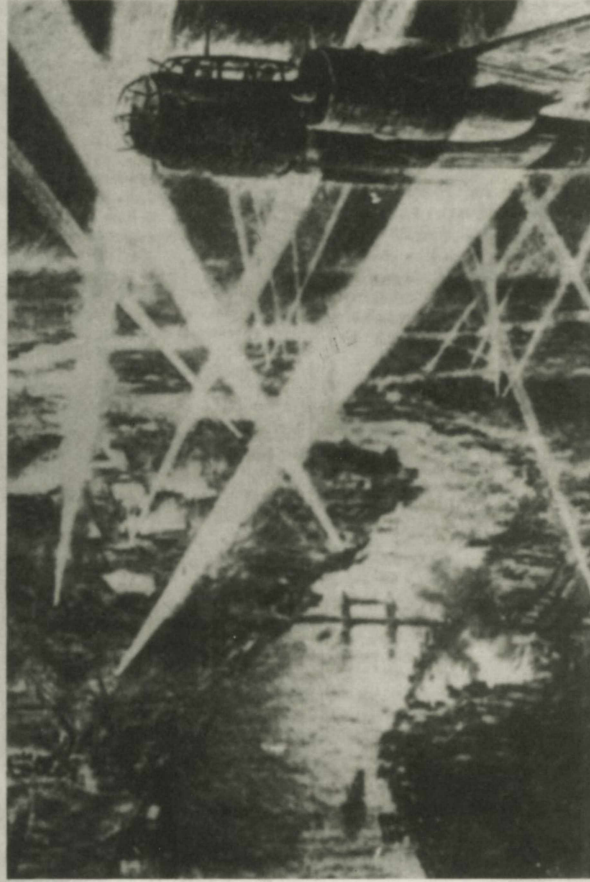
literatura que promoveria, a partir do que agora é uma utopia, um rompimento gradativo com a consciência histórica, atingindo inevitavelmente o desfigurar da função do autor.

Se o cenário da literatura do futuro de Flusser em parte já se insinua, com as possibilidades do virtual, as funções tradicionais da literatura, entre elas a função autor, não sofreram, no estado atual das coisas, graves abalos. Quaisquer experimentos no sentido de friccionar essas noções são imediatamente alocados nos nichos da literatura expandida e da arte contemporânea, o que indica que as zonas verbovisuais são mais afeitas às transgressões da função autor, como aponta Goldsmith (ainda que sempre com certos limites), e que a apropriação se manterá como linguagem da transgressão somente quando, como indica Foucault, imbuir-se de resistência ao primado do individualismo e da propriedade privada.¹²⁷



¹²⁷ FOUCAULT. 2009, p. 287.

Strålkastarspel



Vi återge här en bild från Associated Press, Berlin, framställande ett tyskt stridsplan, utsatt för engelska „strålkastarbatteriers” eld.

What you see here, caught in your night defences
These steel and glass cocoons for killing people
With tons of bombs, are just the consequences
For all, and not the causes of the evil.

Bertolt Brecht, *Kriegsfibel* (War Primer), 1955.

Em 1955 Bertolt Brecht publicou um livro de fotografias apropriadas de jornais, recortes que colecionou por mais de trinta anos. Montadas sobre um fundo escuro, as fotografias traziam imagens históricas, mais especificamente, imagens obtidas e publicadas durante a Segunda Guerra Mundial; com elas coabitavam versos de poemas antibélicos escritos pelo autor.

O título do livro, *Kriegsfibel* (ou *War Primer*)¹²⁸ introduz o jogo relacional entre imagem e texto que se evidencia ao longo das montagens. Ao brincar com a conotação didática, de manual instrutivo, presente no título, a relação verbovisual que surge nas páginas de Brecht, chamadas por ele de “foto-epigramas”, é uma relação baseada na retroalimentação entre o ler e o ver.

Nestas páginas as fotografias ressaltam à primeira vista; estamos diante de registros da vida e da morte no front, da destruição das cidades europeias e de discursos de Hitler. A leitura subsequente dos textos revela que eles são versos e não legendas como a sua disposição de fragmentos recortados imediatamente indica. Não sendo legendas para as imagens, a sua leitura implica em *re-ver* a fotografia que os encima como quem se ocuparia dos emblemas do século XVI, que traziam um texto e uma imagem em completa interdependência; isto significa que as fotografias que acompanham os versos de Brecht também não são ilustrações.

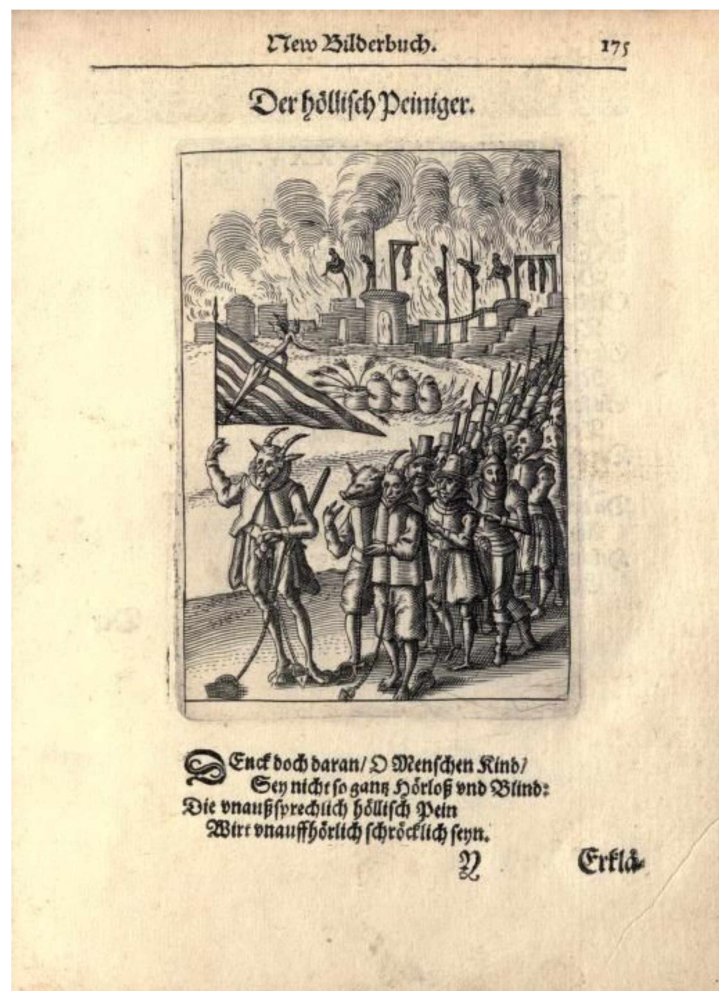
Em geral, a ilustração funciona para o texto como a legenda para a imagem: são instrumentos suplementares à obra; um sempre sob o jugo do outro. Esta relação suplementar, no entanto, não é o que ocorre quando os versos e as fotografias nos foto-epigramas de Brecht são vistos/lidos, pois ali o verbal contempla o visual de modo a levantar dele o que não está em evidência óptica, enxertando a imagem de sentidos provocados pelo texto. Da mesma maneira, a imagem, uma vez apreendida, passa a incorporar à leitura as impressões que suscitou.

A ideia geral que se tem do conteúdo da fotografia, influenciada pelas reverberações de seu contexto histórico perturbará os versos, pois nenhum tema nos anos 1950 seria tão urgente e ao mesmo tempo tão complexo como os desdobramentos dos eventos que se encerraram em 1945 e sua repercussão em todas as esferas no decorrer do século. Mas também as associações

¹²⁸ Segundo o Dicionário Merriam-Webster, “primer” é “1. Um livreto destino a ensinar as crianças a ler; 2. Um livreto introdutório sobre determinado assunto; 3. Um texto curto e informativo”.

individuais, movidas pelo caráter subjetivo de sensibilidades e experiências singulares irá atuar dentro da interpretação.

O emblema moderno, proposto por Brecht, ao abordar o tema da guerra, precisa incorporar a fotografia e o texto impresso, não apenas pela facilidade técnica e pelo caráter mundano e acessível destes materiais, mas também pelo poder expressivo da imagem fotográfica em si, pela universalidade anônima que uma fotografia impressa em jornal emana em relação à história e que a tipografia, em sua impessoalidade, acompanha.



Andreas Friedrich. Emblemata Nova. 1617.

Se em meu trabalho o texto é sempre tipográfico e a imagem é sempre uma imagem impressa, é porque para além do movimento de apropriação contido no recortar-colar, que tem por objetivo a redução das auras e das presenças autorais, esses materiais reproduzidos me parecem previamente imbuídos de intenções de uso universal, talvez por serem destituídos do “aqui e agora da obra de arte”¹²⁹, como ponderou Walter Benjamin ao tratar das reproduções técnicas, que são capazes de “colocar a cópia do original em situações impossíveis para o original”,¹³⁰ e esta capacidade se verifica de várias formas no meu processo de construção.

O redimensionamento das reproduções impressas opera transformações incisivas no modo de ver e de ler implicado nas montagens que construo. Quando, por exemplo, imagens fotográficas são submetidas a alterações cromáticas, reduzidas para o tamanho de 1 cm x 1 cm e dispostas em combinação com outros fragmentos verbais e imagéticos na superfície de uma parede, elas perdem muitas das características e das minúcias que garantem, no original, a sua autonomia ou a sua singularidade. Figuras históricas se tornam pequenas, anônimas e irreconhecíveis, paisagens notáveis ganham indistinção; todos os elementos, dos originais auratizados às figuras retiradas de manuais de biologia e aos objetos comuns ilustrados em propagandas antigas são uniformizados em termos de relevância visual e narrativa.

A reprodução *per se* tem o poder de atualizar o objeto reproduzido, como apontou Benjamin¹³¹, o que o habilita a participar de outras construções de sentido vetadas pela mistificação do autêntico. As construções de sentido proporcionadas pela reprodução ganham, pelo desnudamento da apropriação, abertura semântica e ideológica, transformam o que é considerado ímpar e inigualável em relance corriqueiro, em instantâneos da vida comum, e ao fazê-lo têm o poder de aliviar das imagens (consideravelmente) o peso de sua bagagem histórica e de extrapolar suas permissões de leitura, que se desenrolam em multiplicidade de possibilidades.

A interpretação restrita às condições da tradição e dos variados graus de auratização de uma imagem de repente se abre para a sensibilidade privada. O universal destas imagens

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 167.

¹³⁰ BENJAMIN. 1987, p. 168.

¹³¹ BENJAMIN. 1987, p. 169.

reproduzidas, apropriadas, não é mais da ordem das bulas artísticas, mas do domínio mais amplo e de fronteiras incertas do que chamamos de cultura visual, onde o coletivo diz respeito a uma universalidade não prescritiva, que permite e incentiva as associações próprias, particulares, por não ter nenhum compromisso com a convenção.

Para Benjamin, a reprodutibilidade, ao provocar o abalo da tradição, instituiu uma perspectiva de “renovação da humanidade.”¹³² Que se tenha iniciado como uma renovação estética, esta inaugurada pela reprodutibilidade técnica, tal perspectiva vem se cumprindo na arte de variadas formas, e, dentre elas, as possibilidades de edição de imagens e de textos, que se tornaram acessíveis nas últimas décadas, indicam que o digital veio para expandir as possibilidades do mecânico no que tange à apropriação.



A mesma imagem, retirada de banco de imagens, reduzida digitalmente, depois impressa em gramatura alta, manipulada plasticamente com cola (cvernizada) e então digitalizada novamente e redimensionada mais uma vez para figurar aqui. É ainda a mesma imagem?

¹³² BENJAMIN. 1987, p. 169.

As operações possíveis via programas de edição somam-se, seja no clicar dos comandos *copiar, recortar e colar*, seja em manipulações mais complexas de apropriação e alteração de originais, à história da reprodutibilidade técnica e corroboram a visão de Benjamin sobre a capacidade do reprodutível de politizar a arte e de emancipá-la do seu caráter ritual.¹³³ Segundo Benjamin, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.”¹³⁴

Acredito que o gesto da apropriação, portanto, vinculado com a reprodução comentada por Benjamin, é um gesto político que se dispõe a estremecer o que a arte, compreendida como sistema, se esforça por guardar, ainda que com pretensão contragosto e sem muito *mea culpa*, de seus orgulhos tradicionais, dentre eles o valor de unicidade, a noção de maestria técnica do fazer, a valorização (inclusive mercadológica) das linguagens plásticas sobre as mecânicas, e, sobretudo, a garantia do reconhecimento da autoria.

Recortar e editar fotografias, em vez de fotografar. Recortar e rearranjar textos, em vez de escrevê-los de próprio punho. Mas a seleção desses fragmentos não é um movimento de autoria? Arrancar uma foto de um jornal e incorporá-la a uma construção poética, como fez Brecht, escolher esta imagem, não é fazer uso de uma espécie de câmera? Extirpar uma frase de um livro e montá-la com outras frases de outros livros, não é escrever, também de próprio punho, com a tesoura e a cola no lugar da caneta ou do teclado do computador?

Os pontos-chave dessas questões talvez se encontrem na tipificação e na alternância: fotografar com uma *espécie* de câmera; escrever com a tesoura e a cola *no lugar* da caneta. Não se trata de preferir o conceito da fotografia à ação de fotografar mecanicamente, ou tampouco de eleger uma forma alternativa de escrita abdicando de outras, mas sim de perceber que o fotográfico está além das instâncias processuais a ele comumente – ou de forma mais imediata – vinculadas, e que do mesmo modo o literário existe em conformações que a noção convencional de literatura não abriga.

¹³³ BENJAMIN. 1987, p. 171.

¹³⁴ BENJAMIN. 1987, p. 171.

O texto que se origina no meu pensamento e é transposto para a palavra por estas mãos é tão meu quanto o texto recortado e fixado na parede com alfinete, assim como uma fotografia anônima de guerra extirpada de um jornal pela tesoura de Brecht é uma fotografia tirada por Brecht, tão autêntica quanto seus versos. Os pronomes “meu” e “dele” não são aqui termos de posse intransferível, mas sim disposições cambiáveis de autoria. O conceito de autenticidade constantemente se embaraça em suas aparições na arte contemporânea. Agora esta frase que li é minha porque a li como quem a escreveu, e depois o que eu mesmo escrevi me escapa; outro o apreende, e os fragmentos imagéticos e textuais circulam sob tutelas comutáveis, compartilhadas, diluídas.

Para um artista da apropriação, ir de encontro ao *statement* do artista Douglas Huebler¹³⁵, sobre o mundo estar sobrecarregado de objetos, não havendo necessidade de se acrescentar nada ao imensurável montante, é algo sedutor. Goldsmith diz tomar para si esta máxima, ponderando que o mesmo pode ser dito dos escritos literários: “nós devemos aprender a negociar a vasta quantidade que já existe.”¹³⁶

É nos modos de negociação, por onde passa a análise, a organização e a disseminação dos textos e dos objetos, que se verificam os elementos distintivos de cada apropriador. Qual seria o temor das linguagens artísticas em relação às noções de criatividade, originalidade e novidade, se, como afirma Goldsmith, o processo de apropriação, levado em termos de responsabilidade e compromisso com o material apropriado rumo à ressignificação, revela que “a supressão da auto-expressão é impossível”¹³⁷?

Isto porque selecionar, recortar, combinar e montar são operações que *dizem e mostram* sobre nós mesmos. Por que recortar esta fotografia e não outra? Por que extrair do livro este fragmento e não outro? O que é que guia a tesoura, senão o *como me sinto hoje*, o é *exatamente isto que eu gostaria de dizer*, e o é *isto o que quero mostrar*?

¹³⁵ HUEBLER apud BÜRQUER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 32.

¹³⁶ GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011, p. 1.

¹³⁷ GOLDSMITH. 2011, p. 9.

Imaginar, criar imagens de dentro

O que é um sonho, precisamente? Uma certa justaposição de palavra e imagem.

William S. Burroughs e Brion Gysin, *The Third Mind*

Quando você vê uma imagem, ela quase não existe até que você possa transformá-la em linguagem.

Quando você lê algo, se não consegue vê-lo, quase não consegue se lembrar também do que leu, então as palavras se tornam imagens e as imagens se tornam palavras

Robert Rauschenberg, Entrevista

O papel da imaginação, ato de criar imagens internas a partir de informações e experiências do real sensível, amplamente analisado e aprofundado nas teorias literárias, suscita, no estudo das artes visuais, problemáticas também ligadas à recepção, ou seja, aos efeitos da fruição estética desencadeada pelo contato do espectador com as composições da visualidade.

Tanto o descrever quanto o mostrar são formas de tornar manifestos, na materialidade, conteúdos mentais ou espirituais. Para Walter Benjamin¹³⁸ toda linguagem é a manifestação material de conteúdos espirituais. Sendo constructo de ideias e fluxos de consciência, a linguagem se estrutura com a tarefa quase impraticável de comunicar via discurso ou imagem aquilo que sempre os transborda.

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Coleção espírito crítico. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2011, p. 50.

Por meio da prática de montagem de textos e imagens que servem às construções da imaginação do leitor-espectador, tenho trabalhado este transbordamento a partir da impressão de que os invólucros da linguagem não são capazes de oferecer versões mais do que reduzidas e redutoras de tudo o que transita pelo campo do inexprimível do espírito. Por outro lado, no fluxo da experiência sensível, da qual faz parte da cadeia de assimilações a interpretação, estas versões já não podem corresponder em um regime estrito a traduções de conteúdos da imaginação do autor, posto que no processo de fruição instauram-se impressões particulares do leitor-espectador, suscitadas pelo objeto visto/lido, mas autônomas na medida em que a imaginação é território que depende de uma constituição pessoal e intransferível de fatores.

Uma paisagem mostrada em uma fotografia, justaposta ao fragmento de um poema em que a descrição de uma paisagem é uma metáfora para um sentimento ou uma visão de mundo pode ser lida de diversas formas, de modo que um leitor-espectador passará longe da metáfora, atendo-se mais ao avançar da narrativa, enquanto outro se demorará sobre esta combinação movido pela lembrança de uma experiência ou porque os efeitos da leitura de texto e imagem lhe atingem o espírito com uma profundidade inapreensível.

Talvez seja por isto que o homem necessite da criação artística, perseguindo as formas possíveis ou mais aproximadas da verdade do sensível – para Benjamin, a palavra é apenas um dos veículos entre tantos que têm participação na linguagem, e a ideia de que os receptáculos da linguagem contêm a essência espiritual de uma coisa é, para o autor, “o grande abismo no qual ameaça precipitar-se toda a teoria da linguagem.”¹³⁹ Ao distinguir a essência espiritual da essência linguística, Benjamin não pretende postular que o espiritual é um mundo completamente dissociado da linguagem, mas sim que a essência espiritual só pode ser apreendida pela linguagem “na medida em que é comunicável.”¹⁴⁰

No que tange à existência do incomunicável, a linguagem pode somente criar versões que sirvam como traduções aproximadas – e a tradução passa por uma “série contínua de metamorfoses”¹⁴¹, ou seja, promover a passagem do incomunicável para a comunicação, o que

¹³⁹ BENJAMIN. 2011, pp. 51-52.

¹⁴⁰ BENJAMIN. 2011, p. 52.

¹⁴¹ BENJAMIN. 2011, p. 64.

consiste em, sempre, para além do paradoxo, deturpação de sua essência, é, ao mesmo tempo, o ponto de partida de uma criação.

Tomando como exemplo certas experiências do sensível, como a música, o invólucro linguístico se presta, na forma de representação gráfica (as notas), a uma convenção, uma criação projetada a ser expressão de algo que não pode ser manifestado plenamente através da representação; ao mesmo tempo, sem a transposição do inexprimível para seus veículos de aproximação, a experiência de compartilhamento humano de ideias não seria possível, o que torna a linguagem humana, segundo Benjamin¹⁴², incomparável, ao passo que estabelece uma comunidade mágica, imaterial e puramente espiritual com as coisas, ao nomeá-las.

Quanto às imagens criadas pelo homem, se não participam da nomeação das coisas, têm uma função similar na tradução do inexprimível para o possível da matéria, que é a de mostrar, não apenas a aparência do mundo, mas por meio de suas convenções formais imprimir na matéria modos de ver que estão atrelados, como os modos de ler, aos contextos históricos e sociais das civilizações, incluindo nesta relação inclusive as expressões artísticas inscritas fora da figuração, desenlaçadas de fidelidade às fisionomias, ao naturalismo das paisagens e à objetividade dos eventos.

Neste sentido, todos os períodos da história da arte demarcados por estilos e preceitos, se nos oferecem a ideia de um espírito do tempo, aliam-se às transformações nas línguas e nos significados das palavras, pois se os modos de dizer (formas de nomear e de atualizar as nomeações) se metamorfoseiam, muitas vezes transformando radicalmente o sentido de certas palavras, o mesmo acontece com os modos de mostrar. A exemplo pinçado sem grande esforço, a superação da perspectiva por artistas do século XIX, notadamente por Paul Cézanne, representa uma transformação significativa nos modos de mostrar, e, conseqüentemente, de ver a representação artística figurativa. Isto, no entanto, não acontece sem um discurso a direcionar gradativamente o processo de deslocamento da apreensão estética para a consumação de um comum acordo entre a proposta de renovação de um estatuto e o olhar, acostumado a vigências pregressas de modos de ver.

¹⁴² BENJAMIN. 2011, p. 60.

Voltando-nos para a instância verbal, de maneira semelhante, um termo como *avant-garde*, nas primeiras décadas do século XX, teve esvanecido o seu sentido literal, de guarda de frente, fileira de reconhecimento em uma operação militar de guerra, para incorporar um sentido artístico, de denominação ou reconhecimento de um grupo de artistas e movimentos de arte engajados em um ataque à tradição que visava a uma profunda transformação cultural na Europa. E aqui há uma imagem, ou muitas: *avant-garde* é um composto de pintura abstracionista, construtivista, cubista, surrealista e futurista com colagens e assemblages e ações dadaístas. A revolução do mostrar não existe sem o verbo e a transfiguração do verbo é uma metamorfose de fisionomia, ou seja, de figura, de imagem.

Em uma instância maior, dizer e mostrar são, como transposições do espírito para as variadas formas da linguagem, apenas súmulas, representações e convenções em prol do inteligível, artificios dominam e movem a comunicação e possibilitam que se entreveja o conteúdo espiritual, se não em essência, ao menos em reconhecimento de uma aproximação. Que a linguagem só possa comunicar a essência da própria linguagem não é, para Benjamin, uma constatação redutora, pois a linguagem tem caráter infinito.¹⁴³

A linguagem (do dizer e do mostrar) é paradoxal porque – se seu limite é ela mesma – o que está além dela não pode ser apanhado para a comunicação; sendo infinita, pode-se dar inteligibilidade a tudo o que se nomeia. O dizer e o mostrar, no entanto, servem ao terreno da imaginação como veículos de sugestão, de direcionamento, de ponto de partida. A partir da leitura de palavras e imagens o leitor-espectador adentra o terreno da imaginação, onde as coisas se desprendem dos nomes e passam a existir em fluxos confluentes, turbilhões de ideias e imagens inapreensíveis pela linguagem em sua essência, mas, é claro, sempre passíveis de tradução.

A combinação de palavras e de imagens me conduz à ideia de que a leitura hibridizada entre o dito e o mostrado enriquece o impulso da imaginação às associações mais livres, no sentido de que o desenlace da palavra e da imagem de suas funções particulares, de seus condicionamentos formais a polarizações de racionalidade e emoção, de discurso e representação, de temporalidade e espacialidade, se presta a um retorno à consciência mítica,

¹⁴³ BENJAMIN. 2011, p. 54.

em que as coisas existem sem o peso de suas traduções, ainda que estas experiências de liberdade sejam provocadas a partir delas.

Isto não significa dizer que o trabalho de arte híbrido não está condicionado às convenções de um meio, como a literatura tradicional e as linguagens artísticas ditas “puras”, como a pintura e a escultura. Também os trabalhos interartes se enclausuram em denominações de gênero e estilo, em atribuições de tipo; porém, se falarmos em atribuições de grau, me parece que o híbrido se situa em uma zona menos discernível, labiríntica, afeita à estranheza e de regras pouco distintas, o que torna a experiência de leitura uma experiência de busca, de investigação de passagens em que o desencontro com o esperado confronta o impulso de logicização, possibilitando uma espécie de deriva que desemboca no livre espaço-tempo da imaginação.

Talvez o caráter labiríntico do trabalho de arte híbrido entre palavra e imagem se deva, em maior grau, se estivermos falando de níveis de erraticidade e abertura interpretativa, à imagem. Na contramão da teoria de Lessing sobre a relação hierárquica entre palavra e imagem, para quem a palavra teria mais potência imaginativa, no sentido de criação de imagens interiores, do que as artes visuais, para Benjamin, a tradução das coisas para a linguagem ocorre de forma superior nas artes da visualidade do que nas artes da palavra, pois estas se encontram inevitavelmente comprometidas com a concretude do nomear.

Ainda assim, segundo Benjamin, as traduções das coisas para a visualidade, que se fazem por meio de “línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material”¹⁴⁴, são pertencentes à mesma esfera da linguagem que nomeia; ambas formam, em última instância, um “todo indiviso”¹⁴⁵, posto que são elaborações de alguma espécie de comunicação humana, e toda a comunicação humana está vinculada ao nome, destinado a recobrir todas as coisas: o que não foi nomeado ainda está emudecido. Da mesma maneira, o que não foi mostrado permanece no escuro, sem forma. Seriam, portanto, as construções de imagens ópticas, representações do mundo ou manifestações de estados de espírito, ou ainda, estudos formais de possibilidades de um dizer plástico, modos visuais de nomear.

¹⁴⁴ BENJAMIN. 2011, p. 71.

¹⁴⁵ BENJAMIN. 2011, p. 72.

Para a imaginação, a nomeação das coisas, vista na perspectiva de uma produção artística com a palavra e a imagem, será melhor acercada a partir do conceito de descrição, acepção que tomo nestes processos de construção verbovisual como sugestão ou pontos de partida, extrapolando sua vinculação com a figura da éfrase, que tem em seu primordial modelo retórico-poético a função de organizar para a leitura em vivacidade de devir pictórico as características de um objeto a ser imaginado. Não sendo de meu interesse trazer via leitura verbovisual a presentificação das coisas, mas sim possibilitar uma espécie de transporte para formulações mais evanescentes da imaginação, preciso admitir que o uso de fotografias a princípio se revela como uma contradição a esta resistência em mostrar concretamente. Penso que as escolhas de ordem formal que são tomadas em minha produção, no entanto, funcionam como salvo-condutos em relação ao caráter à primeira vista denotativo das imagens figurativas.

Ao selecionar fotografias em bancos de imagens de livre uso condiciono o processo a determinadas propriedades: as fotografias são antigas, em preto e branco ou sépia, têm qualidades visuais específicas, como o ruído característico de imagens impressas em superfícies que envelheceram, são selecionadas devido à sua coerência com um tema previamente determinado, é tomado o cuidado de não expor sua relação com o tema de forma imediata, e, por fim, são editadas para um formato reduzido que não ultrapassa as dimensões de 1,5 cm x 1,5 cm (para se justaporem aos fragmentos textuais em consonância visual) e impressas em baixa qualidade em papéis texturizados. Ao final do processo de preparação destas imagens, elas se tornam transfigurações dos originais, e, ao perderem nitidez e serem reduzidas já não podem mais ser confundidas com ilustrações a serviço de texto.

O caráter estático da fotografia é outro ponto a ser considerado em uma defesa do caráter não denotativo das cenas que apresento como sugestões para a imaginação, assim como o viés metafórico dos textos ativa percursos menos guiados pelo conteúdo verbal imediato, permitindo que sua combinação com a imagem se dê em uma chave de narrativa fragmentada, extrapolada pela indistinção de combinações híbridas e não-lineares. Uma cena que é apresentada em uma fotografia de forma distorcida, em que o olho precisa promover certo esforço para apreender a figuração da composição original, que apresenta um conteúdo passível de estranheza, não só devido a essas escolhas formais, como também à sua associação indireta

ao texto justaposto, não pode ser uma descrição de algo, ao menos não no sentido eufrástico do termo.

Da mesma maneira, o fragmento textual, em sua materialidade de objeto – estes módulos verbais são extirpados de páginas originais e transpassados por alfinetes, o que evidencia a objetificação dos mesmos – já não pode mais ser visto como mero fragmento narrativo. Isolados, são avatares de imagens verbais distintas; combinados com os outros fragmentos textuais e com os fragmentos fotográficos, compõem uma construção que, se depende de artifícios narrativos, não se sustenta somente a partir deles, necessitando da participação das decisões estéticas de cunho visual para se complementarem e assumirem seu caráter labiríntico, errático, imaginativo, a um só tempo *extra-palavra* e *extra-imagem-óptica*.

A imaginação, por ser a zona imaterial onde o entrelaçamento entre palavra e imagem vê turvados os seus limites físicos, ou seja, por ser o não-lugar onde as restrições das convenções literárias e ópticas se desprendem do objeto, é questão central a esta ruminção. No momento em que o objeto lido/visualizado se transforma em uma remissão de si, alastrando-se para suas versões imaginadas, isto é, quando a materialidade da palavra e da imagem são compreendidas como instrumentos de sugestão, adentramos o espaço mais denso e singular no que diz respeito à experiência estética, que é o da subjetividade condicionada à confluência de fatores diversos e imprecisos como vivências, concepções de mundo, aspectos identitários, etc.. Movido por sentimentos e impressões essencialmente individuais, o espaço-tempo da imaginação é solitário, indistinto e intangível, e por isto mesmo irreproduzível. Como rondar, então, o que é um extrapolar da linguagem, ainda que os fluxos imaginados em questão sejam eventos de consciência que têm a linguagem como ponto de partida?

Ao abordar o problema da correlação entre as imagens intangíveis e aquelas que enxergamos, ou seja, a relação entre o *ver uma imagem* e o *imaginar*, Hans Belting¹⁴⁶ propõe o termo *imagens endógenas* para as primeiras, as *imagens da imaginação*, dos sonhos, das memórias, do devaneio – as de caráter interiorizado –, e *imagens exógenas* para a modalidade de imagens que se dão ao ato de ver por um meio (*medium*): imagens que dependem da medialidade das formas.

¹⁴⁶ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+FAUM, 2014.

Belting argumenta contra o dualismo das imagens endógenas e das imagens exógenas, apontando para a relação intrínseca entre estes processos de assimilação imagética, aproximando também da noção de *medium* o próprio corpo humano, considerado como veículo ou suporte das imagens endógenas. “O nosso cérebro é, sem dúvida, a sede da representação interna. Todavia, as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar este incessante vaivém. As imagens não existem apenas na parede (ou no ecrã da TV), nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de um processo contínuo de interações.¹⁴⁷”

Na recepção estética, o imaginar é fenômeno de origem. Diante da imagem exógena, exercemos o que Hans Belting chama de *animação*. Belting recorre à Régis Debray (*Vie et mort de l'image*)¹⁴⁸ e ao ato de *fitar*, que o filósofo francês localiza como a prática de ordenação do visível. Ordenar o visível seria, portanto, *animar* um quadro, avivar um objeto ao permitir que às características incontestes do visível somem-se, inevitavelmente, as impressões de um imaginário preexistente, um imaginário que é um composto de imagens endógenas, ou seja, de formulações mentais agindo sobre informações exógenas e vice-versa. Imaginar é, portanto, prerrogativa da recepção, pois pela contaminação inescapável entre o mundo endógeno e o mundo exógeno, os objetos vistos se ajustam às nossas imagens mentais para que tais coisas como uma impressão (algo mais ou menos voltado ao caráter inapreensível dos afetos de variadas ordens e origens) ou uma interpretação (algo que diz respeito à racionalização do compilado subjetivo-objetivo do conjunto das informações) se efetivem.

Palavra derivada do latim *imaginatio*, que substituiu o termo grego *phantasia*, a imaginação, conforme pensada por Aristóteles em seu *De Anima*¹⁴⁹, seria a capacidade de criar imagens interiores e evanescentes (*phantasma*) a partir do mundo físico. Deste modo, o ato de imaginar (*phantasia*), que se daria no percurso de transição entre o sensório e o intelecto, seria o fenômeno responsável pela criação de imagens interiores, aparições (*phantasma*) não submetidas de todo à aparência das coisas, em seu sentido mimético, considerando-se que,

¹⁴⁷ BELTING. 2014, p. 13.

¹⁴⁸ BELTING. 2014.

¹⁴⁹ ARISTÓTELES. *On the Soul (De Anima)*. Edição bilingüe. Tradução de W.S.Hett. London: Harvard University Press, 2000.

produtos mentais, já não são senão reminiscências do mundo material, ainda que este seja responsável por desencadeá-los.

Para Krisanna M. Scheiter,¹⁵⁰ a noção aristotélica de *phantasia* está conectada a diversas categorias de criação de imagens, como aquelas dos sonhos, da memória, da narrativa, e também as do pensamento, assim como à própria noção de percepção, apontando para a concepção extrapictórica da imagem para Aristóteles.¹⁵¹

A autora pontua que, para Aristóteles, a percepção é um fenômeno que ocorre no corpo, estimulado por qualquer objeto físico, ou seja, qualquer matéria composta de formas sensíveis, como cor, textura, temperatura, cheiro, etc., e que *phantasia* seria algo que só ocorre com o desencadear da percepção (por meio de um dos cinco sentidos)¹⁵². Deste modo, para Aristóteles, imaginação e percepção são conceitos intrínsecos, sendo impossível que a imaginação se dê sem a percepção.

Porém, uma diferenciação entre imaginação e percepção do ponto de vista aristotélico se faz necessária: enquanto a percepção depende da presença de um objeto, a imaginação ocorre mesmo quando o objeto já não está mais presente. Aproximar este dito da minha proposta de leitura/visualização de fragmentos verbais e figurativos significa considerar que as imagens ou reverberações do objeto físico permanecem ativadas mesmo quando o objeto está ausente, com suas características sensíveis ultrapassadas, ou adaptadas, assentadas na imaginação.

Desta maneira, à impressão sensorial provocada por um objeto irão se somar outros aspectos que extrapolam os sentidos. No que diz respeito ao apreendido pelo olhar, à similitude imagética entre o visto/descrito e a forma imaginada, a adaptação do visto estará atrelada a fatores como a confluência de impressões íntimas e coletivas que vão desde referenciais iconográficos à exposições anteriores a outras experiências sensoriais, vivências culturais, memórias e até mesmo estados de espírito.

Se eu leio “a casa azul com o poente atrás” irei criar na imaginação uma imagem distinta, a partir de determinadas experiências que vêm à tona, na leitura desta descrição, enquanto outra

¹⁵⁰ SCHEITER, Krisanna M. Images, Appearances, and Phantasia in Aristotle. *Phronesis. A Journal for Ancient Philosophy*, vol. 57, nº 3, 2012, pp. 251-278.

¹⁵¹ SCHEITER, 2012, p. 252.

¹⁵² SCHEITER, 2012, p.257.

peessoa irá visualizar/imaginar uma cena completamente diversa. Isto porque, ao retirar o olhar de uma frase ou de determinada imagem, o fenômeno da *phantasia* ativa a manifestação mental de imagens evocadas pelo objeto (*phantasma*), e estas imagens pertencem a um transitar que se inicia fremente entre o intelectual e o sensível, acomodando-se muitas vezes na zona turva deste último, onde os objetos são sempre tomados de evanescência e descolamento de suas fisionomias, deixando de serem aparências para se tornarem aparições.

A imaginação é o território em que o verbal, ainda que não deixe de funcionar completamente como veículo de nomes abandona a fidelidade à nomeação; da mesma maneira as imagens fabricadas começam a se descolar de sua função de representação, pois transferidas pela capacidade criativa que é a *phantasia*, as coisas capturadas pela sensação e pela percepção se comprometem imediatamente ao “mundo imagético interior” de um indivíduo, como denomina Christoph Wulf o composto formado pelo “imaginário coletivo de sua cultura, e por outro, pela singularidade e inconfundibilidade das imagens originárias de sua história pessoal, e finalmente pela recíproca superposição e penetração de ambos os mundos imagéticos.”¹⁵³

Deste modo, a singularidade, a inconfundibilidade da imaginação de um leitor-espectador são os fatores cambiantes à restrição nomeadora da linguagem verbal e à concretude das características miméticas das imagens criadas pelo homem. O imaginado é similitude mais ou menos fiel à sua versão originária, ou desencadeadora, e esta relação de proximidade é posta à prova quando o leitor da frase “a casa azul” escolhe no seu repertório íntimo o tom da cor mais afinado a uma lembrança particular, ou quando o espectador da fotografia ou da pintura de uma casa azul a transforma, na imaginação, não em casa, o que ela era como objeto representado, mas em metáfora de estado de espírito melancólico, por exemplo.

No mundo imagético interior, as coisas descritas e as coisas representadas são como que recriadas por quem as recebe na imaginação; tomadas de assalto pela confluência do imaginário coletivo cultural com o pessoal, são transfiguradas, de modo que tanto o escrito quanto o espectral não são mais que imagens essencialmente contraditórias em seus efeitos, pois são ao mesmo tempo orientadoras e desorientadoras: se indicam algo a ser internamente visualizado,

¹⁵³ WULE, Christian. Imagem e Fantasia. Tradução: Tereza Maria Souza de Castro. Anais do Seminário Internacional “Imagem e Violência”. Cisc – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo, março-abril de 2000, p. 12.

não possuem controle algum sobre a forma desse algo, não podem prever seu grau de acuracidade em relação às orientações dadas. No mundo imagético interior o escrito e o espectral se fundem e geram imagens pertencentes à ordem fantasmática, jamais acessadas por outros indivíduos e jamais reproduzíveis.

Na relação entre palavra e imagem física, a imagem fantasmática, ou imagem mental, é o ponto nuclear que, por estar tão disposta a se afastar da linguagem, tão arredia aos nossos sistemas de elaboração de discurso, torna o problema desta relação algo sem solução. Por outro lado, o caráter irresolúvel dessa relação não a torna menos importante para o estudo da imagem e da palavra; a imagem física está ligada tanto ao impalpável da imagem mental quanto inclinada ao exercício da lógica discursiva, mesmo quando deseja se fazer, na matéria, apenas forma.

O vínculo da imagem representacional, e também da imagem abstrata com a imagem mental é próprio da percepção, pela nossa tendência a filtrar o indiscernível pela lógica: a imaginação, na concepção aristotélica, origina-se a partir de certa “insuficiência presente na própria sensação”¹⁵⁴ e esta insuficiência pode ser vista como um incômodo intrínseco com tudo aquilo que está fora da linguagem; quanto à palavra, cuja origem é a imagem, também ela passa por transições entre o sensorio e o intelecto, transições feitas de movimentos oscilantes entre a imagem mental e o nome, sendo que a imagem mental, formada de aspectos particulares mas também participe de mundos imagéticos interiores coletivos, muitas vezes é responsável pela completa transformação de um nome.

O termo inglês *queer*, tomado como exemplo dentre tantos possíveis, passa, de sua designação de “estranho”, “esquisito”, “particular”, à nomeação pejorativa de um grupo, referente à sua sexualidade. Finalmente revertido o seu caráter depreciativo, devido à apropriação do termo pela própria comunidade LGBTQI+, e também às mudanças sociais e comportamentais das últimas décadas, *queer* é uma palavra que, a despeito de guardar rastros de seu uso original, não induz majoritariamente a imagens mentais relacionadas ao pejorativo. Se, em algum momento dessa transição, a palavra já se despira, em mundos imagéticos interiores particulares, de suas acepções de ofensa, mais e mais a influência de mundos

¹⁵⁴ MORAES, Francisco. Teoria e estética em Aristóteles. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 1, n. 2 (mai-ago/2007), Rio de Janeiro, pp. 14-27.

imagéticos interiores coletivos, que provêm o sedimento ideológico da linguagem, participa da transformação da palavra.

O mesmo acontece com atribuições de significados a determinadas categorias da ordem da visualidade, como as cores, que têm em sua história da percepção uma variedade de modificações quanto às atribuições de significado, e com signos de características icônicas e simbólicas, como a suástica, por exemplo, e, mais recentemente, o arco-íris. Segundo Charles Sanders Peirce, um símbolo é experimentado e usado durante um período determinado de tempo, assim, “palavras como força, lei, riqueza e casamento, para nós, remetem a significados bem diferentes daqueles a que elas remetiam para nossos antepassados¹⁵⁵. Para Carl Gustav Jung os símbolos possuem “conotações especiais além de seu significado evidente e convencional”¹⁵⁶, implicando em códigos que são abertos a significados particulares a despeito de suas atribuições universais.

O simbólico, para Jung, no entanto, encontra-se ligado àquilo que está além da designação, que não pode ser nomeado senão de maneira imprecisa, pois sua função é a da representação de conceitos e não de objetos concretos. Mas qual seria o papel das imagens do mundo imagético interior na transformação de conceitos, que são mais amplos e fugidios do que os nomes dados aos objetos, ou, em outras palavras, como essas imagens influenciam o real concreto, a partir de suas transições?

O que conecta a capacidade verbal, que torna imagens em símbolos, à capacidade sensorial, que é mediação primária do mundo, é a imaginação. O imaginar dá sentido àquilo que se percebe (o fenômeno cromático de um arco-íris, por exemplo) e promove deslocamentos e mutações naquilo que se reveste de caráter simbólico. Para Paul Ricoeur, a imaginação faz a ligação entre a “perspectiva finita da percepção e o objetivo infinito do verbo”¹⁵⁷. Para além das mutações de longo prazo do simbólico, Ricoeur percebe na figura da metáfora um instrumento de variação de sentido mais imediato do que no símbolo, no sentido de que por meio da metáfora a significação verbal atinge possibilidades mais amplas, enquanto o símbolo está

¹⁵⁵ PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958, p. 2.302.

¹⁵⁶ JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, p. 20.

¹⁵⁷ RICŒUR, Paul. *Escritos e Conferências 2 – Hermenêutica*. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Loyola, 2011, p.17.

temporariamente restrito à uma gama de acepções, tendo seu sentido figurativo delimitado. A órbita da metáfora em torno de um objeto de origem, literal ou imagético, seria substancialmente mais ampla que a órbita do símbolo, isto porque a metáfora envolve um processo de interpretação que já está dado no reconhecimento do símbolo.

A metáfora, quando utilizada via linguagem verbal, segundo Ricœur, “não nomeia, mas caracteriza o que já foi nomeado”. Mas o que pensar da metáfora e seu uso em relação às imagens? Seria possível, fazendo uma analogia do nomear com o mostrar, dizer que uma imagem pode ser metáfora de algo? Uma imagem que mostra um objeto o caracteriza até que ponto? A caracterização que a metáfora promove sobre o nome do objeto não seria algo semelhante à caracterização que a imaginação confere ao mostrado? A fotografia de uma casa abandonada poderia ser, por vias de interpretação (algo que está atrelado, como dito anteriormente, a fatores constituintes do mundo imagético interior), a metáfora de um estado de espírito, como um espaço interior abandonado, marcação de uma subjetividade?

Em meu trabalho, penso que a efetivação da metáfora se dá pela conjunção do nomeado e do mostrado, e que esses processos de metaforização de códigos de representação de distintas potencialidades se tornam de algum modo regulados apenas em termos de grau, no cerne da interpretação. A narrativa verbobovisual, nesse sentido, produz sentidos metafóricos de forma intensa porque, em combinação, o nomeado e o mostrado interagem, criando assimilações que não são imediatas e superficiais pela impossibilidade de serem literais. Como uma frase, por mais descritivo que seja seu caráter, pode ser literal se acompanhada de uma imagem que age sobre a interpretação? Do mesmo modo, como uma imagem pode se restringir ao que mostra se a ela a leitura de determinado fragmento agrega sentidos e direções que a princípio lhe são completamente exteriores?

Eisenstein, em sua teoria da montagem cinematográfica, percebeu que os princípios gerais da combinação de planos se aplicavam a todas as formas de arte, sendo a superposição de dois elementos distintos a força propulsora de dimensões mais elevadas no campo da apreensão de sentidos¹⁵⁸. A montagem dialética de Eisenstein comprova que da colisão de fragmentos independentes nascem imagens cuja natureza já não é material, mas que estão vivas

¹⁵⁸ EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pp. 52-53.

e em movimento “na consciência e nos sentimentos humanos.”¹⁵⁹ Em outras palavras, a combinação de planos da montagem dialética, que envolve, é preciso lembrar, planos de texto (os chamados letreiros ou intertítulos) e de imagens desencadeia, por colisão ou aglutinação de conteúdos, um processo de metaforização na assimilação dos códigos, pois a montagem incita a caracterização do nomeado e do mostrado, sendo uma engrenagem de expansão de sentidos que se desprendem de representações imediatas rumo à formulação de ideias mais complexas.

Wolfgang Iser, em sua teoria do efeito estético, inserida no campo da Estética da Recepção, trabalhou a questão da imaginação a partir da análise de estruturas localizáveis no texto literário que chamou de “vazios”, associando-os aos pontos de indeterminação da narrativa verbal, ou seja, referindo-se às descrições que deixam abertos caminhos de interpretação, espaços a serem completados pela imaginação do leitor. Para Iser, os pontos de indeterminação do texto literário asseguram o “estímulo de sugestão”¹⁶⁰, fundamental para a função comunicativa dos textos ficcionais.

No que concerne aos trabalhos estéticos da visualidade, poderíamos localizar “vazios” análogos aos que formam os pontos de indeterminação na literatura? Segundo Iser, “apenas quando os esquemas do texto estão interrelacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. Esta operação, exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento decisivo. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados.”¹⁶¹ O deslocamento gerado pela leitura, que põe blocos fracionados de texto em uma linha de continuidade, provoca o que Iser chama de “rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado.”¹⁶²

Do mesmo modo, na experiência de fruição de trabalhos visuais, os fragmentos que formam uma construção imagética, seja ela uma pintura de paisagem, uma abstração, uma instalação ou um objeto, são compreendidos dentro desta lógica de rede de perspectivas, em que o todo depende da apreensão de uma estrutura de segmentos. Dentro desta estrutura, os vazios, ou pontos de indeterminação, abrem-se à autonomia interpretativa para a criação

¹⁵⁹ EISENSTEIN. 2002, p. 22.

¹⁶⁰ ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert (et al). A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 101.

¹⁶¹ ISER. 1979, p. 106.

¹⁶² ISER. 1979, p. 123.

imaginária. Iser diz que os vazios, estruturas inequívocas em toda forma de linguagem, garantem a participação do leitor “na realização do texto. Do ponto de vista desta estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-las agir.”¹⁶³ Ao falar dos pontos de indeterminação literários que induzem o leitor a participar ativamente da criação, Iser fala em imagens. A participação do leitor de literatura na formação do trabalho estético verbal acontece pela mesma via que ocorre a participação do espectador no ato criador visual: por meio de imagens mentais. É a imagem, mental, neste sentido, que confere significado ao texto, tornando-o “vivo na consciência imaginante do leitor.”¹⁶⁴

Isto não significa dizer que a imagem mental está conectada à imagem verbal e à imagem óptica em uma relação de subordinação. Antes, a relação que se estabelece entre elas é de referencialidade: a imagem mental, mesmo que tenha como ponto de partida as imagens físicas e verbais, possui vida própria, não consistindo em restos de percepção, conforme aponta Gaston Bachelard, ao dizer que o olho que vê, no que tange às imagens da imaginação, “vê numa outra visão.”¹⁶⁵

A visão imaginária é mais inclinada ao sonho e ao devaneio do que à razão; devido ao seu caráter fugidio e livre, as imagens mentais estão em constante expansão, e se desgarram das estruturas ordenadas de suas antecessoras (imagens verbais e ópticas) quase de imediato, tão logo se manifestam na passagem aberta pela percepção, por serem de ordem “essencialmente variacional.”¹⁶⁶ Deste modo, diferem-se profundamente da natureza do pensamento conceitual, de ordem constitutiva, encerrada. Ao contrário do refrear e circunscrever que caracteriza a constituição de um conceito, “a imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens.”¹⁶⁷

As imagens da imaginação não estão dissociadas de todo do pensamento lógico, no entanto, pois mantêm uma relação inegável com os objetos do mundo. Ainda assim, não podem

¹⁶³ ISER. 1979, p. 131.

¹⁶⁴ ISER. 1979, p. 132.

¹⁶⁵ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 167.

¹⁶⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. In: *Os Pensadores*. Gaston Bachelard. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 185.

¹⁶⁷ BACHELARD. 1978, p. 196.

lhes servir em substituição, conforme aponta Bachelard¹⁶⁸, porque sua existência se dá em uma realidade específica, em que são alterados os valores da realidade material.

Ao observar um objeto artístico, o espectador o apreende por meio da percepção, e os sentidos se encarregam, imediatamente, em iniciar um processo de interpretação, uma leitura da qual a imaginação é sempre partícipe. A realidade material do trabalho artístico experimentado em percepção pelo espectador é subitamente suspensa, transfigurada na imaginação, e deste modo o conteúdo imaginado passa a existir em um processo criativo íntimo. O espectador que imagina é sempre autor, mas sua autoria funciona em uma relação distinta daquela que se dá entre o artista e a materialidade: o espectador cria com a impossibilidade de estancamento das imagens, sem ser capaz de exercer o mesmo controle sobre o imaginado que tem o artista sobre a linguagem plástica. A criação imaginária é, ao mesmo tempo, impossível pela inexistência de um produto, e mais livre porque não age sobre uma finalidade.

Localizar o destino de tais imagens é o mesmo que localizar sua origem: tarefa que pertence, ou ao menos intenta ser rondada pela proposta de *hantologie*¹⁶⁹, ou “espectrologia”, de Jacques Derrida. O termo, que é discutido em seu *Espectros de Marx* (1994), abarca as disjunções temporais que formam a identidade das coisas e a existência da própria linguagem, no sentido de que é impossível nos acercarmos de um tempo de origem para a mesma, posto que toda a origem implica em um algo que a antecede; este algo, que só pode ser tratado pela linguagem, é uma ausência que se imprime na própria tentativa de falar sobre sua existência, ou seja, é uma presença fantasmagórica, ou não-presença, manifesta espectralmente em tudo aquilo sobre o que se pode dizer.

Todo o nomeável, portanto, reveste-se dessa presença-ausência, desse espectro que pode ser compreendido como o que não se nomeia, o que não pertence ao real, mas que também não se inscreve como irreal por fazer parte da própria constituição do ser. O espectro derridiano está ligado à sua concepção de “rastros”, “a origem absoluta do sentido em geral”,¹⁷⁰ que é sempre o algo a ser decifrado em uma presença. Este a *ser decifrado* implica em uma contínua

¹⁶⁸ BACHELARD. 1978, p. 185.

¹⁶⁹ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

¹⁷⁰ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 79.

expectativa de solução, que nunca se dá porque, para Derrida, o que está no mundo – e na linguagem – não se dobra à cronologia linear passado-presente-futuro senão de forma artificial; há um coexistir que perpassa os seres em temporalidades simultâneas, deste modo, o porvir é um aqui-agora como o é o que ficou para trás.

A disjunção temporal que Derrida localiza na sua figura do espectro, que é ao mesmo tempo o retorno de um passado e uma indicação de presença do futuro no presente, também diz respeito às presentificações imaginárias, onde a cronologia se desmantela sem dar sinais físicos de ruptura, pois os rastros que formam as imagens da imaginação são forças que perturbam sem perturbar, ou eventos dissonantes do real matérico, que lhe são paralelos sem com ele compartilhar os sentidos já formados das coisas: na imaginação, o sentido está em constante formação, e talvez este não-lugar do mundo imagético interior seja mais propício ao defrontamento com a origem do significado do que a própria linguagem, e deste modo o rastro seria a única coisa passível de linguagem que vaza do inominável, mesmo assim manifestando-se nas coisas como espectro e jamais como fenômeno plenamente presentificado, pois não é exatamente vestígio, e sim uma espécie de contaminação, invisível e latente.

As coisas da visualidade, portanto, carregam rastros, vibram em extravasamentos que impossibilitam sua denominação concreta, sua função determinante, suas características dadas, suas ordenações projetadas. O que é possível diante do trabalho de arte é apenas intuir um caminho de aproximação que sempre se afasta do autor do trabalho e ruma em direção ao mundo imagético interior do espectador; este caminho não é, também, linear, produz oscilações de idas e retornos entre o visto e o interiormente vislumbrado, provocando iluminações e apagamentos dos rastros que o constituem.

O espectral, portanto, é uma figura intrínseca da arte porque a arte não existe sem a imaginação e a imaginação, por sua vez, não se dá na materialidade. Toda a arte é desmaterializada no processo de fruição, e a relação estabelecida entre nós e os objetos estéticos que percebemos está mais ligada às questões constitutivas do ser do que da forma; arte é uma ideia de arte, em que o rastro de uma ideia de arte se presentifica em ocultamento. Imprimimos luz nas coisas, ao vê-las, e de olhos fechados elas se reacendem em uma existência que as libera do concreto dos nomes e das aparências.

Escavar, descer às imagens da melancolia

Mas está fraturado o teu dorso
meu estupendo e pobre século.
Com um sorriso insensato
como uma fera um tempo
graciosa
tu te voltas para trás, fraca e cruel,
para contemplar as tuas pegadas.

Osip Mandelstam, A Era.

Há uma cortina de névoa em cada uma das minhas imagens. Bem, ao menos para o meu olhar, lá está. A se dissipar quanto mais se olha, quanto mais se avança, com a imaginação, para dentro delas. Qualificar esse conjunto ou coleção, esse arquivo de imagens e textos de uma mesma sorte: reunir sentidos e aproximações para o que é muito mais impressão e fugacidade, sopro e vislumbre. Com o risco da redução, é mais ou menos nesses nomes que penso quando se inicia o processo de seleção, de buscar os elementos imagéticos – em representação figurativa ou verbal – para a composição de um trabalho: ruído, silêncio, murmúrio, reminiscência, presciência, profundidade, recôndito, vertigem, vigília, devaneio, desencanto, assombro, escuridão, subentendido. Sob um nome maior todos eles e ainda outros se acomodam e se aclimatam: Melancolia. Meu arquivo, portanto, tem este nome: *Imagens da Melancolia*.

Para se erigir um templo que se pretende ser o passado de uma ruína, primeiro se desenha, mas já no desenho a pergunta se instala: que pedra me servirá melhor? À minha proximidade tenho calcário, mas o templo do meu desenho é um templo de granito. Vou até a pedreira de granito, muito mais longe. Isto é o mesmo que dizer: quero falar de um naufrágio, quero mostrar um naufrágio. Vou em busca dos fragmentos dessa narrativa, que por enquanto é só um desenho, um esboço. Mas sei mais ou menos quantas pedras extrair da pedreira, a dimensão dos blocos, a qualidade da superfície e o quanto ela precisará ser polida. A imagem

total vai se aprontando nos encaixes, a forma vai se revelando na lida. Assim como um templo pronto nunca é apenas um edifício, mas uma miríade de significados, de formas que remetem a abstrações e de convenções a serem seguidas quanto ao seu uso, esta instalação que termino também tem seu ordenamento, algo que posso chamar de lógica interna, um contrato a ser selado entre ela e o leitor-espectador.

Esse contrato, ao oferecer ao olho uma composição, exige parca contrapartida: que se aceite o jogo da combinação imagem figurativa + imagem verbal, uma vez que se tenha sobrevoado o terreno (imagem não-figurativa), que é totalidade, e pousado sobre os vãos entre os fragmentos para explorar o solo. Nesta caminhada por entre os módulos, no intercalar e no combinar as imagens fotográficas e as imagens verbais das frases e palavras, que se acendam como fochos ao menos uma e outra das impressões que nomeei anteriormente: *ruído, silêncio, murmúrio, reminiscência, presciência, profundeza, recôndito, vertigem, vigília, devaneio, desencanto, assombro, escuridão, subentendido*. As imagens da melancolia.

Que são imagens endógenas, antes de tudo. Intra-olho, as imagens da melancolia agem sobre as imagens materializadas e verbalizadas, e o caminho inverso também é verdadeiro. Nos fluxos e contrafluxos entre o que é endógeno e o que é exógeno, adivinha-se coisas de acesso proibido à exteriorização. Aquilo que é *intra* ganha, então?

Somente quando não falamos a respeito. O que aqui está é transposição, tradução, revestimento. Se precisamos falar, no entanto, o que está intumescido, latente, fará vibrar sua presença. Vamos confiar nisto. Há um lugar sobre o qual gostaria de retornar brevemente, que é o lugar do antes. Imprescindível para a ronda às voltas da melancolia, esse antes é o *meu* antes, como detentor de uma ideia que virá a ser composição artística, e tem tudo a ver com o *desejo de erguer o edifício antes do desenho do templo*, e é também um antes que diz respeito ao leitor-espectador, ainda em sobrevoo, reconhecendo com o olho a minha composição, o meu terreno, organizando a imagem do todo, acomodando o todo, ponderando a descida.

A primeira movimentação do antes é minha. Antoine Compagnon fala sobre uma figura de leitura a que ele dá o nome de *solicitação*, e que se manifesta como “um pequeno choque

perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário.”¹⁷¹ Esta figura, partícipe do ato de ler, também existe no processo de escrita, se encararmos a escrita como uma forma de reunir, selecionar, recortar – Compagnon nos dá essa ideia ao dizer que, “na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel.”¹⁷²

Durante as oscilações internas do que virá a ser escrita, o que é esse *pequeno choque*, em que consiste sua arbitrariedade? Para mim, uma vez que me dispus a iniciar uma busca, e ainda não sei exatamente por que imagens procuro, gosto de me permitir a atração arbitrária, ou seja, aquela que está sujeita a um desejo ainda furtivo, que ainda não posso nomear. Este é o primeiro impulso da tesoura, o primeiro corte nos livros velhos e nas revistas de palavras cruzadas. Se recortei **sedimentos deixados pelas águas,** já tenho uma pista, leio a frase pelo que ela sugere: um tempo muito longo que passou; olho a imagem pelo que ela indica: as ranhuras do papel amassado, a cor envelhecida do fundo, o preto desgastado da fonte, um furo de alfinete que revela uso anterior: há confluência de sentido entre qualidades visuais e verbais aqui. Esta pista é um estado de espírito, não é bem ainda uma história, e sigo folheando as páginas. **era habitada. —** Recorto este segundo fragmento. Uma imagem endógena começa a se formar. Talvez ela possa ser combinada com uma imagem exógena, assim teremos uma terceira imagem a partir da fusão das anteriores na imaginação.



O pequeno choque vai deixando de ser arbitrário. Vou tomando consciência do meu desejo e finalmente decido, ao adicionar mais um fragmento: **Emanação "lida" pelo sensitivo (Occult.)** será sobre memória, algo como um lamento. E a partir disso vislumbro os meus estilhaços narrativos. Há este lugar, espaço inóspito, abandonado. O passado de “era habitada” alia-se à ausência humana na fotografia. A água deixou sedimentos, em seu ir e vir imemorial. Mas no ermo começa-se a intuir uma presença: há a emanção “lida” pelo sensitivo. Temos os nossos personagens: o sensitivo, que pode ser o leitor-espectador, e a emanção, que necessita de origem.

O desejo que se vai delineando, a antecipação de algo que, a despeito de se cumprir ou não, anima o início da leitura, é o movimento – impressão no espírito – da figura da solicitação,

¹⁷¹ COMPAGNON, Antoine. O Trabalho da citação. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 25.

¹⁷² COMPAGNON, 1996, p. 23.

que se dá tanto em relação ao construir do escritor e do artista quanto ao ler e ao ver do leitor e do espectador. A descida do todo, da contemplação panorâmica, para a exploração das partes é, em uma instalação de arte ou em um livro de ficção, o momento crucial em que a solicitação dá lugar a outros abalos. Mas ela jamais, no entanto, abandona completamente a leitura; é ela quem será responsável por pequenos sustos como aqueles que temos ao encontrar algo que não sabíamos direito, ou não lembrávamos que estávamos procurando; é a reverberação da solicitação que impulsionará os grifos, a demora do olhar sobre determinado detalhe. A solicitação irá guiar a leitura, e, sendo condutora do leitor-espectador, ela tem a função de servir ao seu desejo, mas também de frustrá-lo e de surpreendê-lo; assim, a solicitação, tão logo se assenta como força magnética, se converterá em excitação.

Mas por que, afinal, a *minha* solicitação é fundada no estado de espírito que chamo de melancolia? Não há tempo ou páginas para um exercício autobiográfico, mas gosto de trabalhar com sugestões e pistas.

Há um entendimento, antes de tudo, que pode ser descrito como uma intuição, vaga noção de presciência, de que na própria linguagem e, por consequência, nas criações humanas que envolvem, inevitavelmente, trabalhos de linguagem, como as criações verbais e as criações imagéticas, a melancolia já está instalada como força de origem, o que significa dizer que faz parte do cerne do perceber o mundo e dos atos de organizá-lo e traduzi-lo. Walter Benjamin diz que “basta um rumor de folhagem para que ressoe junto um lamento”,¹⁷³ e localiza a tristeza e o luto na essência da natureza: “por ser muda, a natureza é triste e se enluta. Mas é a inversão dessa frase que penetra ainda mais fundo na essência da natureza: é a tristeza da natureza que a emudece. Em todo luto, há uma profunda inclinação para a ausência de linguagem, o que é infinitamente mais do que uma incapacidade ou uma aversão a comunicar. Assim, aquilo que é triste sente-se conhecido de parte a parte pelo incognoscível.”¹⁷⁴

O nomear, ao passo que torna a natureza, na medida do possível, inteligível, jamais é uma devolução de identidade, um ato de fazer jus, na linguagem, à essência da coisa nomeada.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Coleção espírito crítico. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2011, p. 70.

¹⁷⁴ BENJAMIN. 2011, p. 71.

Os nomes verdadeiros das coisas, segundo Benjamin, seus nomes próprios, são vedados à linguagem humana e só existem em Deus. O que o homem pode fazer com a linguagem é sempre um sobrenomear. Deste modo, tudo o que existe na linguagem existe somente para a linguagem, pois o sobrenomear é um modo de substituir inábil, esforço de encontrar aproximações para aquilo que está irremissivelmente guardado sob uma chave secreta.

A sobrenomeação, ato de insistência da linguagem sobre as coisas da natureza, só consegue lembrar o homem de sua distância inexorável dos verdadeiros e indizíveis nomes próprios que pululam e pairam sobre elas. A este respeito, Benjamin recorre a um verso de um poema do pintor Friedrich Müller, em que Adão contempla o afastamento dos animais depois de terem sido nomeados: “e pela nobreza com que se afastavam de mim, vi que o homem lhes dera um nome”¹⁷⁵.

A melancolia fundamental da natureza ressurgem em todas as conformações, em todos os arranjos da linguagem, porque o sobrenomear é um marco de separação entre o que as coisas são e a *excessiva determinação* que lhes quer servir de roupagem sem lhes caber jamais, assim como uma fotografia não revela os mistérios do instante e a palavra poética não apanha em precisão o que quer que seja. As aproximações, no entanto, que a arte pode almejar, nos colocam em estado de quase adivinhação, de um entendimento mudo que não consegue se explicar, de susto ou de torpor, todas essas sensações que brevemente pensamos que virão à linguagem; essa promessa de comparecimento é quando tocamos a chave secreta dos nomes próprios a partir de uma relação sensível, estética, com suas formas sobrenomeadas. Essa promessa de comparecimento da essência das coisas é a aspiração da arte, ao mesmo tempo em que é a impossibilidade eterna da linguagem.

Em certos momentos, que descrevemos como estados de graça, ou simplesmente em um instante desavisado em que nos colocamos sem querer em modo de recepção estética, quase tocamos o mistério. Este *quase* é sempre atravessado pelo perene gesto de menear e afastar-se que têm as coisas quando tentamos apreendê-las. É neste *quase*, intumescido da melancolia original da natureza, que se deposita um anseio humano por tudo o que não é linguagem e,

¹⁷⁵ BENJAMIN. 2011, p. 69.

portanto, somos devolvidos, por uma fração de segundo apenas, para o atômico incognoscível que reina na mudez natural e primeva, nossa origem.

A meu ver, a melancolia anunciada por Benjamin no cerne da natureza – e aquela a que me refiro ao abordar a tipificação das imagens presentes no meu trabalho – possui um diferencial considerável da melancolia que Freud caracteriza, em seu *Luto e Melancolia* (1917 [1915]), como marcada “por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição.”¹⁷⁶

Ao localizar, no comportamento melancólico, o “empobrecimento do Eu”,¹⁷⁷ envolvendo neste sintoma desdobramentos de fenômenos relacionados à autoconsciência e à constituição da consciência moral, deparamo-nos com uma acepção categórica do conceito de melancolia. Fora dos estudos freudianos, no entanto, o termo foi, de muitos modos, fertilizado pelo senso comum, que aborda a melancolia como comportamento nada mais do que taciturno e contemplativo, em certa medida desencantado com o próprio tempo, sem localizar nele a doença psíquica que tem como sintoma o referido empobrecimento do Eu.

Ao perceber a melancolia como um domínio mais difuso e generalizante, ou seja, ao distancia-lo da conceitualização patológica da psicanálise e acercá-lo com a amplitude de possibilidades das rumações teóricas acerca dele, aproveito-me também de seu uso poético, e, para tanto, aproximo-me primeiramente de uma ideia de indefinição que o situa como estado de espírito afeito à vagueza, à contemplação e a certo desencanto, mas cuja intensidade não pode ser mensurada e que diz respeito à constituição mais profunda do ser sem se configurar como doença ou estado mórbido.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino propõe a leveza como alternativa a um modo grave de olhar o mundo e de se inscrever, na literatura, em um viés de trabalho que tem como objetivo a retirada de peso da estrutura narrativa e da própria

¹⁷⁶ FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Sigmund Freud – Obras Completas. Volume 12. Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 128.

¹⁷⁷ FREUD, 2010.

linguagem. A melancolia “compacta e opaca”¹⁷⁸ a impressionar as épocas e as visões de mundo como espaço fadado a ceder à gravidade física e, conseqüentemente, psicológica, difere da proposta de melancolia que Calvino desenvolve, citando a descrição que faz dela o personagem Jaques, de Shakespeare: “(...) mas é uma melancolia muito particular, composta de vários elementos simples, extraída de vários objetos, e de fato as inúmeras lembranças de minhas viagens, com frequência ruminadas, envolvem-me numa tristeza resumada de graça.”¹⁷⁹

A tristeza resumada de graça implica na conciliação do espírito com o destino inexorável de tudo o que faz parte do mundo físico, inflexão que depende da cessação ou sublimação do lamento pela fatalidade do próprio peso, que constitui, em grande parte, a melancolia clínica. Existindo em circunscrição que extrapola largamente aquela que contém a questão da gravidade, a melancolia aludida por Calvino se revela na imagem de um complexo inapreensível e irrefreável em que o cósmico se manifesta na mínima unidade matérica: “um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas.”¹⁸⁰

Em sua elaboração e análise das características do drama barroco alemão, Walter Benjamin¹⁸¹ delinea um percurso histórico para a teoria da melancolia e a caracteriza, em chave similar à psicanalítica, como estado de espírito afeito à auto-absorção, ao desinteresse pela vida, ao comportamento sombrio e indolente, com predisposição à inconstância, mas também liga a melancolia ao fragmentário, opondo-a ao sistemático; percebe nela como aspectos essenciais o antitético e o contraditório e relaciona-a às qualidades do mosaico em imagens ou textos contra a homogeneidade didática e universalista do pensamento sistematizado.

Susan Sontag¹⁸² observa que a melancolia em Walter Benjamin não é explorada simplesmente a partir de traços de uma patologia pessoal, e que a visão do autor alemão sobre o melancólico revela, mais que tudo, um pensamento singular que permite o reconhecimento de uma espécie de melancolia pouco aludida antes de seus escritos, uma presença atávica e

¹⁷⁸ CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 32.

¹⁷⁹ CALVINO. 2010, p. 32.

¹⁸⁰ CALVINO. 2010, p. 33.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹⁸² SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. São Paulo: L&PM Editores, 1986, p. 92.

insolucionável na linguagem: “ele percebe que as profundas transações entre o melancólico e o mundo sempre se dão com coisas (e não com pessoas)”¹⁸³; por trás deste pensamento está o acúmulo de fragmentos, o empilhamento de recortes, a predileção à alegoria, o ímpeto ao colecionismo e o fascínio das ruínas. Estas seriam características marcantes do tipo de melancolia que acometia Benjamin e que meu gesto de escrita aqui tenta bordejar; não a melancolia trágica e irremediável, mas aquela fundamentalmente contraditória, que, sob o signo do oximoro, pode ser uma sombra ensolarada ou uma delicada perturbação.

Em meu ponto de vista, é certo que a melancolia, sob o signo de Saturno¹⁸⁴ ou sob quaisquer outros prismas, está sempre voltada à contemplação aliada com a desesperança, ou a um ceticismo quanto às possibilidades transcendentais do futuro humano. Ao mesmo tempo em que ensaia em seu âmago um pesar pelos sinais de desintegração do humano, é uma melancolia que percebe, com leveza – o que nunca significa indolência –, no horizonte, um auspício de colapso a rondar todos os projetos civilizacionais. Mas esta figura particular da melancolia não se entrega à ruína do espírito, no sentido de permitir-se a destruição do Eu diante do calamitoso: antes, observa de seu posto distante e lastima, sem se decompor; há uma aceitação do destino e há o acolhimento do passado e de seus retornos. Para esta melancolia o tempo do presente é o mais difuso e incompreensível, pois o acúmulo dos fantasmas do passado e dos fantasmas do futuro impede sua concretude.

A experimentação deste tipo particular de melancolia através do objeto estético que funciona a partir da observação relacional, combinatória e fragmentária de elementos verbovisuais diz muito a respeito de seu lastro de intensidade. A imagem representacional figurativa envia ao leitor-espectador o que podemos chamar de sinais vigorosos no que tange à sugestão de determinados efeitos. Como ilustração desta ideia, as imagens convencionadas a

¹⁸³ SONTAG. 1986, p. 92.

¹⁸⁴ A teoria humoral de Hipócrates de Cós (séc. V a. C.) foi correlacionada com a astrologia pelos árabes do século IX. Neste esquema de influências planetárias sobre o corpo, o baço, órgão produtor da bile negra, que se acreditava ser responsável pela melancolia, estaria “sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução. Como também tinha correspondência no chumbo, aqueles que nasciam sob seu signo eram lentos, pesados. Ou seja: um astro pouco auspicioso. (...) Até hoje o qualificativo “soturno”, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico.” (SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. Ide. Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, v.31, n.47, São Paulo: dez. 2008.)

determinados períodos da história da arte (a arte medieval com suas representações de acédia¹⁸⁵ e o Renascimento, com suas alegorias, por exemplo) mostram uma maior propensão aos espelhamentos da auto-absorção sombria e indolente própria da acepção clássica e saturnina da melancolia no espectador, tanto por sua imediaticidade (devida a convenções reconhecíveis, já assimiladas de composição) quanto por sua clareza de intenção na transmissão de conteúdos metafóricos (nisto também entram as representações da grandeza e da violência da natureza como acenos aos estados de espírito humano no período Romântico).

As construções verbovisuais, por outro lado, associadas, no começo do século XX, à vanguarda, mais tarde ao conceitualismo e hoje à mestiçagem contemporânea, não estando sujeitas ao estrito do figurativo e do representacional, enviam sinais mais fracos, menos determinantes e confiáveis. Há uma postura de cautela diante do híbrido, e a organização fragmentária, em módulos, acentua a noção de se estar tateando por território não-familiar, onde as regras vão sendo decodificadas durante a recepção, e não tanto a priori como nos modos representativos tradicionais.

A exigência da leitura em um objeto estético visual é algo que se impõe como uma ação *continuada* do ato de ver; tendo absorvido o total visual que se apresenta – sem que essa totalidade tenha oferecido uma imagem reconhecível ou revelado pistas de seu conteúdo temático – o espectador é convocado a se tornar leitor *no meio* do ato de ver, e isto confunde, distorce e perturba as convenções comumente esperadas da relação de um espectador com um trabalho de artes visuais.

O intrincado composicional do objeto verbovisual e a identificação de uma exigência *extracontemplação* (leitura e combinação de elementos verbais e imagéticos) são, demarcadamente, impedimentos ao afeto da imaginação imediata, mas de liberdade limitada, que Friedrich Schiller descreveria, ao aprofundar a noção de Kant sobre o sublime, como a variação do mesmo denominada “sublime patético”.

O sublime patético de Schiller seria aquele próprio da tragédia, por esta ter como “objeto primacial o caráter dos personagens às voltas com o destino, ou seja, a resistência do herói

¹⁸⁵ De acordo com o Dicionário Aulete Digital: “1. Estado de fraqueza e desânimo; abatimento físico e mental ou moral. 2. Extrema tristeza, melancolia. 3. Med. Psiq. Apatia, torpor, ou perturbação mental que causa esse estado. [E.: Do gr. akedia,as. Sin. ger.: acédia.]

diante do poder inapelável da natureza¹⁸⁶ e, portanto, aquele cuja representação toma o partido do supracensível, impondo-nos, e não sugerindo-nos, efeitos dos quais participam o afeto e a simpatia como *afecções involuntárias*, ou seja, suscitadas pela capacidade do artista de tornar o representado vivaz e contundente.

Para Schiller, ao sublime patético se contraporia o *sublime contemplativo do poder*: “objetos que nos mostram nada mais do que um poder da natureza muito superior ao nosso, mas que de resto deixam à nossa disposição se queremos aplicá-lo ao nosso estado físico ou à nossa pessoa moral, são apenas contemplativamente sublimes. Eu os chamo assim porque não se apoderam tão violentamente do ânimo, fazendo com que este não pudesse permanecer aqui num estado de tranquila observação. (...) O efeito do sublime contemplativo não é nem tão intensamente mais forte nem tão mais extenso que o do sublime patético.”¹⁸⁷

O sublime contemplativo do poder requer uma *vivacidade da imaginação*,¹⁸⁸ enquanto no sublime patético a imaginação se opera em acordo estrito com a transmissão *formal* do conteúdo, isto é, o sublime patético depende de um modo de apresentação específico, capaz de produzir efeitos vigorosos que não podem ser ignorados; o sublime contemplativo do poder, ao deixar à disposição do leitor-espectador o que será feito da experiência sensível, opera via sinais menos contumazes, permitindo que a imaginação se desenvolva tão prolixamente quanto definir nossa liberdade.

Como observa Artur Bispo dos Santos Neto, o sublime contemplativo “depende do estado de ânimo do sujeito”¹⁸⁹, além da sua capacidade de representação. Assim, o sublime contemplativo se produz a partir de “objetos ideais que exigem a imaginação do espectador ou leitor. Ele pode ser localizado na arte poética, como no silêncio sepulcral dos contos de fadas que despertam temor, na solidão do exílio numa ilha desabitada como no Filoctetes de Sófocles, num bosque solitário de um romance policial, no horror resultante da indeterminação futura provocada pela morte no Hamlet de Shakespeare, na terrível escuridão que oculta os objetos.

¹⁸⁶ BARBOZA, Jair. Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer. São Paulo: Ed. Unesp, 2005, p. 199.

¹⁸⁷ SCHILLER, Friedrich apud BARBOSA, Ricardo. Sobre o sublime teórico em Schiller e o espírito trágico do idealismo transcendental. ANALÍTICA. Rio de Janeiro, vol 18 nº 2, 2014, p. 93.

¹⁸⁸ BARBOSA, 2014, p. 93.

¹⁸⁹ SANTOS NETO, Artur Bispo dos. A Analítica kantiana do sublime em Friedrich Schiller. Aufklärung. Revista de Filosofia. Universidade Federal da Paraíba, 3(2), 2016, p. 158.

(...) O sublime contemplativo está relacionado à capacidade sensível de resistência e à capacidade de expressão do homem de encontrar limites num objeto.¹⁹⁰

Estes termos qualitativos relacionados ao sublime contemplativo (*sepulcral, desabitada, solitário, indeterminação, ocultamento*) possuem consonância com os reinos imagéticos dentro dos quais tenho escavado os fragmentos de textos e fotografias que compõem o meu trabalho artístico. Sendo fontes de sinais fracos em contraposição aos sinais fortes da arte representacional tradicional, estes pontos de indeterminação, facilmente detectáveis no híbrido, funcionam como inclinações para significados em lugar de serem orientações incisivas; são indícios, sugestões dadas pelos vãos das coisas, incitadas pelos vazios em uma leitura de texto ou imagem, mais insinuadas que proclamadas, mais entrevistas do que divisadas.

Mas estas duas categorias do sublime trabalhadas por Schiller surgem aqui pela sua relação com as categorias anteriormente aludidas da melancolia. Se há um revestimento de peso e uma atmosfera de gravidade no teor melancólico saturnino, relacionado ao desarranjo orgânico, com a bílis negra em Aristóteles, à indolência espiritual e ao afastamento de Deus na Idade Média, bem como à desordem patológica, com o empobrecimento do Eu freudiano, há a possibilidade de delinear uma melancolia menos negativa, não sinônimo da “doce melancolia” que era a aspiração dos românticos dos séculos XVIII e XIX, espécie de deleite da tristeza que acometia pintores e poetas, mas algo no entremeio desses extremos, uma melancolia associada ao arrefecimento da experiência subjetiva (mas nela entranhada) em prol de uma consciência maior, atemporal e macroscópica: utópica.

Deste modo, a melancolia saturnina, emblemática no imaginário renascentista, seria mais afeita às representações tradicionais da arte, particularmente às manifestações do sublime patético, por seu ímpeto decisivo e agudo sobre a experiência estética, enquanto a essa melancolia não catalogada e não catalogável do impassível desencanto se ajustariam as construções artísticas inscritas no sublime contemplativo, por sua propensão ao livre vicejar da imaginação, à recusa ao imediatismo da apreensão e à predileção pela indeterminação, marcas da hibridização verbovisual.

¹⁹⁰ SANTOS NETO. 2016, p. 158.



Sup.: Albrecht Dürer, Melencolia I, gravura, 24,5 cm x 19,2 cm, 1514. National Gallery of Art, Washington. Inf.:
Joseph-Marie Vien, Sweet Melancholy, óleo sobre tela, 68 cm x 55 cm, 1756. Cleveland Museum of Art.

Existiria, na história da arte, uma imagem-súmula desta melancolia, esta que não é nem de todo doce, nem de todo saturnina? Para a primeira variação as convenções nos inclinariam

a eleger quadros célebres de pintores como Antoine Watteau (1684-1721) ou Joseph-Marie Vien (1716-1809), ainda que, certamente, a inclinação dos séculos XVIII e XIX para a doce melancolia nos proporcione uma variedade de outros candidatos; para a outra, a paradigmática gravura *Melencolia I*, de Dürer (1471-1528) permanece no imaginário da influência de Saturno como figura insuperável.

Certamente, a epítome dessa inclassificável melancolia que tento contornar, a despeito de sua atemporalidade, deve encontrar fisionomia, ou ao menos aparência, se nos fundamentarmos em seu aspecto estilhaçado e fugidio, na modernidade, tomando forma com mais frequência e constância a partir das vanguardas do começo do século XX. A meu ver não se pode, no entanto, delinear uma ou outra obra como emblemática neste quesito – as transformações estéticas e sociais advindas da Revolução Industrial tornaram essa hipotética eleição um trabalho de Sísifo.

Enquanto a arte da pré-modernidade tinha seus preceitos cristalizados nas figuras de determinados artistas, em determinadas obras e nas transições de foco de um movimento estético para outro, a arte produzida nas vanguardas pode ser observada como uma explosão prismática, um mosaico de peças simultaneamente encaixadas e desencaixadas, onde o compromisso com a ruptura assumia o lugar dos estatutos e onde os protagonismos passaram a ser disputados por um número bem maior de expoentes, dada a perda de importância das classificações das práticas e das hierarquias das linguagens, assim como a introdução do elemento da interdisciplinaridade.

Mas nada se inscreveu de forma tão definitiva para a impossibilidade de eleição de emblemas como a reprodutibilidade técnica e suas consequências. Segundo Benjamin, com as possibilidades de reprodução técnica, o “aqui e agora” do original sofria um abalo incontornável quanto à sua autenticidade: “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no

estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.”¹⁹¹

As capacidades de alcance da reprodução, portanto, causam o que Benjamin chama de atrofiamento da aura da obra de arte, retirando “do domínio da tradição o objeto reproduzido”¹⁹², o que resultou em uma transformação nunca antes vista nos modos coletivos de olhar: gradativamente, a reprodução deixou de ser espelho de originais para se tornar por si mesma imagem; declarando-se o direito de autonomia, fez diluírem-se as paredes de autoridade que separavam o indivíduo comum do gênio artista e promoveu um movimento de cisão com a ideia de imagem anterior, preservada dos antigos, inaugurando o esboço do que viria a ser uma noção contemporânea de imagem: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.”¹⁹³

Os rastros da melancolia atemporal e não-patológica se insinuam em momentos-chave da criação artística dos últimos cento e vinte anos; quiseram surgir até mesmo na *Fonte* de Duchamp, por meio do significado do gesto: por confronto conceitual e não via imagem; trataram de aparecer mais na impassibilidade da notícia de guerra de um jornal acoplado em uma tela de Picasso do que nas figuras cabisbaixas e na explicitabilidade cromática de sua fase azul; enviesaram-se por entre as onomatopeias excitadas dos futuristas, foram entrevistadas nas representações do inconsciente do surrealismo; imiscuiram-se mais nas massas de cores e nas texturas do expressionismo do que em seu conteúdo figurativo; fizeram-se intuir na ascese de Mondrian; contaminaram de formas insuspeitas e em diversos graus a arte modernista; contrariaram, presentificando-se aqui e ali, até a autorreferencialidade minimalista e a tautologia conceitualista. Como epitomizar, em triagem de referenciais, algo que é errático na representação imagética e na apreensão de acepções, na definição de aspectos formais e na definição conceitual?

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 168.

¹⁹² BENJAMIN. 1987, p. 168.

¹⁹³ BENJAMIN. 1987, p. 171.

Seria mais fácil nos aproximarmos dos porquês da tipificação categórica ser uma tarefa cada vez mais impraticável neste século, ponderação que vem se introjetando desde o princípio do século XX, com suas mídias técnicas que derivam do pensamento da colagem, como a fotografia e o vídeo, com a sua predileção pelo híbrido nos materiais e pelos cruzamentos disciplinares. Essa gama de características que denotam o fragmentário como fundamento de uma arte contemporânea e de suas manifestações embrionárias desde as vanguardas históricas indicam no fenômeno da recepção uma inclinação crescente para os efeitos pessoais, particulares, que ultrapassam o condicionamento da experiência ao contrato coletivo firmado entre a arte tradicional e o público, e que dependem de fatores envolvidos com os referenciais de mundos interiores, em uma medida que o pacto obra-público anterior às rupturas formais do começo do século passado não podia prever, por tratar-se de um jogo cujas regras do olhar e do sentir estavam comprometidas com o primado do consenso.

A perda significativa da aura da obra de arte que Benjamin abordou ao falar sobre a entrada da reprodutibilidade técnica nos processos artísticos, repercutindo não apenas sobre o fazer mas também sobre a relação entre público e obra, é também um ponto importante para chegarmos ao entendimento de que não há a possibilidade de eleição de uma imagem-súmula da melancolia atemporal no contemporâneo. Isto porque a profusão proporcionada pela reprodução em massa, aliada com os desenvolvimentos tecnológicos que se seguiram, ao longo do século XX, culminou em uma nova forma de apreensão imagética, com os dispositivos digitais e sua gradativa contaminação de todas as esferas culturais; os modos de relação do indivíduo com as imagens foram, então, e continuam sendo, profunda e permanentemente transformados.

A apropriação, consequência imediata da reprodutibilidade, ganhou novos contornos com a arte dita pós-moderna, centralizou-se como tema de debate crucial para a arte do fim de século – a partir da década de 1980, com o pós-modernismo – e então foi se complexificando com as mídias digitais; ao passo em que procedimentos como o copiar e colar deixaram de ser gestos incisivos sobre a materialidade para se tornarem processos digitais corriqueiros, a ação apropriacionista ganhou espaço na chamada cultura do remix, mas perdeu consideravelmente gravidade no que tange ao seu caráter de vanguarda. A própria inscrição do híbrido, de

materiais, linguagens e plataformas disciplinares assentou-se nas práticas artísticas como nova regra, sendo o mesmo assimilado pelo sistema de produção, exibição, mercado, teorização e consumo de arte como qualidade praticamente inerente da própria noção de arte contemporânea.

Todavia, uma consequência da produção em massa de imagens foi a hiperexposição à toda sorte de conteúdos visuais, o que pode envolver a assimilação, com efeitos de amortecimento, via incessante repetição, do horror e da violência. E então essa melancolia que estou chamando de atemporal emergiria transfigurada dessas novas relações com as imagens, de uma maneira marcadamente contemporânea, o contemporâneo aqui compreendido a partir das implicações pós-modernas de revisita incessante do passado e atualização de modos de ver pré-existentes.

É paradoxal que a fotografia, dentre todas as invenções tecnológicas da história moderna – tendo transformado definitivamente a produção de imagens e o modo de olhar imagens – seja ao mesmo tempo aquela que mais “flertou com a morte”¹⁹⁴ e a que esteve no centro do processo gradativo de disrupção do choque diante das imagens, compreendido como esmorecimento da experiência empática perante os registros do sofrimento. Se, desde seus primórdios, em meados do século XIX, a fotografia tinha exercido ao extremo sua capacidade de se parecer com o real, ainda que as construções artísticas que se utilizaram do meio muitas vezes tenham indicado função e potencial diverso, foi nas guerras do século XX, indica Susan Sontag, ao citar o comentário do jornalista Walter Lippmann, que a fotografia assumira um lugar que até então tinha pertencido à palavra: “as fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais.”¹⁹⁵

O choque do horror registrado em imagem foi sendo, se não enfraquecido pela saturação de registros das guerras e de todo o tipo de calamidades do século, ao menos assentado enquanto efeito de repetição, não somente pelo fotojornalismo (e posteriormente pelas imagens televisivas a partir da cobertura da Guerra do Vietnã): também pela imagem ficcionalizada no

¹⁹⁴ SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 24.

¹⁹⁵ LIPPMANN, Walter apud SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 26.

cinema, tendo as produções hollywoodianas tomado grande parcela das causas sobre os efeitos da banalização da violência e do sofrimento. “Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente.”¹⁹⁶

Em paralelo à hiperexposição às imagens do “real” capturadas pela fotografia de guerra e pela televisão, portanto, temos uma nova espécie de educação iconográfica a partir da ficção, em que as representações do horror e seu caráter gráfico, estilizado ou não, acomodam-se na experiência individual e coletiva em um processo de normalização social em que o consumo deste tipo de imagens acaba por fazer parte do lazer e do entretenimento.

Susan Sontag, por outro lado, questiona, em *Diante da dor dos outros*, o próprio argumento sumarizado em *Sobre Fotografia*, o de que “nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarrecedoras.”¹⁹⁷ A autora declara ter assumido uma postura menos conservadora em relação à difusão de tais imagens, ao ponderar o impraticável e o inútil da restrição da exposição gráfica ao horror, o que representaria uma espécie de tentativa de racionamento em prol de uma teórica conservação do “frescor da capacidade de chocar”¹⁹⁸. Para a Sontag de *Diante da dor dos outros*, “tornou-se um clichê da discussão cosmopolita em torno de imagens de atrocidade supor que elas produzem um efeito reduzido.”¹⁹⁹ Apesar de produzirem este ou aquele grau de repulsa, compaixão ou medo, estas imagens, para Sontag, podem ser convites ao pensamento e até mesmo à ação; *podem*, porém não *devem* carregar o peso da função edificadora.

Para além da questão dos sentimentos suscitados por imagens terríveis e a relevância de teorizar sobre o embotamento do afeto produzido por tais imagens, o fenômeno inevitável de disseminação crescente *de todo o tipo* de imagens, com a facilidade do acesso digital, tornou o horror miscível com o ordinário, na medida em que o nosso controle sobre o que vemos já não

¹⁹⁶ SONTAG, 2003, p. 54.

¹⁹⁷ SONTAG, 2003, p. 90.

¹⁹⁸ SONTAG, 2003, p. 90.

¹⁹⁹ SONTAG, 2003, p. 91.

é o mesmo. As imagens são atiradas contra nós, queiramos ou não, ao ponto em que aquele antigo *flerte com a morte* foi sendo contaminado por um sentido de assédio.

Aqui se poderia ensaiar uma distinção entre o que seriam imagens da melancolia e as imagens do horror de que fala Sontag. Creio, no entanto, que até mesmo essa fronteira se encontra afrouxada, senão completamente obliterada, quando passamos a digerir, em uma mesma ruminação, toda a sorte de imagens, diariamente; a dieta imagética contemporânea é a da voragem, do excesso e da regurgitação. O caráter compulsivo do nosso consumo de imagens produziu uma fusão de variações quanto aos graus de reverberação e quanto às tipificações e aos sentidos, um condensamento que, para além da nocividade ou da banalidade de seus efeitos, funciona de forma prática contra a especificação categórica: o que irá ditar o grau de melancolia, horror, satisfação, torpor – quaisquer afetos decorrentes das imagens – é uma relação particular com elas, não mais mediada – ao menos não com o mesmo rigor – por convenções de recepção.

Neste sentido, a noção barthesiana de *punctum* viria a iluminar a ideia da prevalência contemporânea de modos de olhar dominados não por códigos de conduta coletivos diante das imagens, mas por afecções particulares e muitas vezes inexplicáveis, porque advindas da miscelânea de referências do mundo interior de um indivíduo.

O *punctum*, sendo algo que não está codificado, é um efeito involuntário que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”,²⁰⁰ que punge e fere num sentido de atordoamento no meio do caminho de uma experiência racional – ler uma imagem – e que não raro é provocado pela impotência de nomear. “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir.”²⁰¹ Mais que tudo, o *punctum* funciona como uma espécie de suplemento, segundo Barthes: “é o que acrescento à foto e que *todavia já está nela*.”²⁰² Como afeto espontâneo que parece vir de uma profundidade abaixo dos sedimentos do que há de construção social em nós, “o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto.”²⁰³ Mas se o *punctum* é um efeito que naturalmente se insurge contra os regramentos do olhar, e não uma categoria construída

²⁰⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

²⁰¹ BARTHES. 1984, p. 80.

²⁰² BARTHES. 1984, p. 85.

²⁰³ BARTHES. 1984, p. 71.

de espectação, por que ele se insinuaria de forma mais cômoda, menos restrita às convenções, nisto que chamamos de modo contemporâneo de olhar?

Em primeiro lugar, pelo próprio caráter permissivo e expansivo da arte contemporânea, onde a inserção do espectador como ator ativo na recepção foi maximalizada no que se pode denominar *processo de efetivação* do trabalho. Em outras palavras, o objeto de arte na contemporaneidade deixou de ser *obra* para ser *trabalho* porque já não pode ser compreendido como prerrogativa absoluta de um emissor (seja na figura de um indivíduo, artista, seja na de uma instituição que dita preceitos) dotado de um domínio estético superior em relação a um receptor passivo e submetido à educação do olhar. Em segundo lugar, a própria velocidade e as dinâmicas relacionais entre pessoas e informações em profusão da era digital, tendo se inscrito nas formas de interação social e na comunicação, como um todo, inscreveu-se também, inevitavelmente, na recepção estética. Se ocorre um processo de derrubada ou de substituição das regras do ver, o que se revela é aquilo que é indizível e insubordinado no nosso modo de olhar particular.

Por isto, o *punctum* de que Barthes fala é uma manifestação *pura* de resposta às imagens, e, portanto, conceito interessante para localizarmos a melancolia como marca no cerne da construção contemporânea: o que nos afeta e não pode ser compartilhado porque não depende de consenso é uma experiência intrínseca, solitária e profundamente reveladora de nós mesmos. Talvez a melancolia, a *minha* melancolia, resida precisamente neste ponto de não retorno da consciência da solidão da experiência estética: a imagem material e a palavra levantam as mesmíssimas poeiras dentro de nós; ambas se tornam imagens desmaterializadas, com destino incerto e reverberações vibráteis na nossa própria constituição do Eu; para tanto, dizem adeus ao mundo verbovisual no instante próprio que o verbovisual as deflagra, as incita ou as faz aparecer, como num chamado: o destino da imagem verbal é o destino da imagem material: a imagem mental.



Perguntar, crer nas perguntas

Dois cascos
Sofrendo as águas.

E as mesmas perguntas.

Hilda Hilst, Da Morte. Odes Mínimas.

Aprende-se que a pergunta se desloca com a luz inerente; ilumina-se a si mesma, a pergunta constelar; ensina a si mesma, ao longo de si mesma, os estilos de ser dotada dessa luz para fora e para dentro.

Herberto Helder, (Auto-)Entrevista

mas o que se **soluciona**?

se a palavra **começa** como imagem e a imagem como palavra, por que têm sido, palavra e imagem, dispostas em vizinhança e contiguidade, sem compartilhar do **mesmo** espaço?

a **separação** é a progressão natural da civilização do alfabeto, o refinamento que nos catapultou da magia à tecnologia?

o futuro da linguagem é a **hibridização**, como muitas vezes ensaia a comunicação verbovisual inaugurada pelo virtual?

o que significa dizer **escrevo** em relação a **fotografo**, ou **leio** em relação a **vejo**? estas noções poderão manter suas acepções correntes?

o que é isto **que**, sem nome, fica **entre** a palavra e a imagem, que não se conforma a uma instância e à outra?

o que é o **sem nome**, palavra-imagem, imagem-palavra, aqui e agora?

o que é o **trabalho** artístico? o que significa dizer isto? para que a pesquisa em torno dele, antes dele, a partir dele, com ele?

aquilo que os textos impressos naqueles fragmentos descreviam faziam, de fato, **ver**?

o que é o **contemporâneo**?

repetir uma pergunta é promover requisições imperativas de resposta ou é atestar que não há lugar para elas?

que frase, que conformação escrita das línguas pode se dizer **despojada** das imagens?

que palavra não guarda em seu **invólucro** uma imagem?

quando e por que se deu essa **ruptura**?

teria sido o advento do alfabeto uma razão isolada para que a escrita e a imagem tivessem se distanciado tanto, de forma que sua relação é, ainda hoje, compreendida como uma relação de **antítese**?

a questão não seria refletir sobre a proferida verdade da **incompatibilidade** entre o modo de pensar imagético, representacional e imaginário e o modo de pensar conceitual, discursivo, crítico?

as duas vertentes de pensamento não são compreendidas como modos essencialmente distintos somente a partir da nossa verve **classificativa e separatória**?

onde estão as linhas que recolhem para um lado e para outro o **imagético do conceitual**, o **representacional do discursivo**, o **imaginário do crítico**?

por que a nossa História – se demarcado seu começo com o advento da escrita – foi, da supressão do ideograma às teorias de separação e hierarquização das artes, uma história de **iconoclastia**?

por que **Lessing**, ainda?

poderíamos dizer que à persistência do nosso impulso classificatório se soma a questão da negação gradativa do **suporte**, na literatura e nas artes visuais?

a civilização do **alfabeto** teria originado e incentivado a **ilusão do real** por meio da pintura?

de onde vem a centelha que irá se transformar no **pensamento** tornado **matéria**, no trabalho de arte?

o campo claro-escuro do **fenômeno poético primitivo** nos faz transitar fundamentalmente entre/contra oposições e binômios?

fazer **escritura** não seria permitir que o movimento circular seja percebido, que ele se revele sob uma aparência de linearidade?

a escritura não consistiria em modos de negociação entre o pensamento **lógico** e o pensamento **mítico**?


o que emergiria do pensamento circular readmitido, este que provém da “vertigem da **consciência anterior** à escrita”?

o campo claro-escuro do **fenômeno poético primitivo** o faz transitar fundamentalmente em oposições e binômios?

o que seria o que movimenta **subterraneamente** o meu trabalho em arte?

a **irmandade** entre a palavra e a imagem é possível, a despeito de todas as investidas sistemáticas das teorias de oposição entre elas?

estou a fazer literatura **expandida**, poesia **visual**, arte **conceitual**?

como fazer com que coisas como:  se movimentem?
devo chamar isto de “meu filme”?

o que era uma paisagem de Turner, **para além** da resposta exata da representação de um mar revolto?

qual é a criança que não **desenha**?

por onde **começa** a relação com o mundo senão com o traço?

por que escolher a palavra **impressa** e a imagem **reproduzida** em vez da caligrafia e do traço?

o **que** salta das formas dadas, da conformação estética, visual ou textual, que o ler e o ver fazem vibrar em uma faixa **similar**, onde as **impressões** nunca são unânimes e onde as repercussões internas da fruição não raro são **impossíveis** de serem replicadas ou descritas?

qual seria a **armadilha** eficaz?

como pode a duplicação, ou a multiplicação de um elemento, preservado em **fisionomia** e **semântica**, provocar **transfigurações** de ordem visual e narrativa?

o mito de Eco é um mito da **apropriação** e do **recorte**?

o ato de **citar** é um ato de transgressão e criação *a partir de alguma coisa*, onde em aparência é um ato de subjugação e fantasmagoria?

a **originalidade** é um mito?

o **autor** é uma noção datada?


o autor é uma noção **em processo** de transformação?


o que faz da **apropriação** a mais delicada das estratégias contemporâneas, tanto no sentido das políticas da criação e da recepção quanto aos olhos da crítica e do mercado, senão sua constante e perigosa cutucada no **mito da originalidade** e no culto da figura do autor?

há possibilidade, no que diz respeito à polaridade entre a defesa da autoria e da originalidade e a defesa da apropriação e da resignificação, de **negociações** que não promovam nem a mistificação de uma como mero produto de um ethos cultural moribundo e nem da outra como radicalidade tendenciosa e passageira?

o que é um **autor**?

mas a seleção desses fragmentos não é um **movimento de autoria**?

escolher  não é fazer uso de uma espécie de **câmera**?

extirpar  não é **escrever**, também de próprio punho, com a tesoura e a cola no lugar da caneta ou do teclado do computador?

a **mesma imagem**, retirada de banco de imagens, **reduzida** digitalmente, depois **impressa** em gramatura alta, **manipulada** plasticamente com cola (envernizada) e então digitalizada novamente e **redimensionada** mais uma vez para figurar aqui, é ainda a **mesma imagem**?

“a supressão da **auto-expressão** é impossível”?

por que recortar **esta** fotografia e não **outra**?

por que extrair do livro este **fragmento** e não outro?

o que é que **guia a tesoura**, senão o *como me sinto hoje, o é exatamente isto que eu gostaria de dizer*, e o é isto o que quero mostrar?

o que é um **sonho**, precisamente?

há **futuro** para a escrita?

para a **imagem** como a conhecemos?

como rondar o que é um **extrapolar da linguagem**, ainda que os fluxos imaginados em questão sejam eventos de consciência que têm a linguagem como ponto de partida?

qual seria o papel das imagens do **mundo imagético interior** na transformação de conceitos, que são mais amplos e fugidios do que os nomes dados aos objetos, ou, em outras palavras, como essas imagens influenciam o **real concreto**, a partir de suas transições?

o que pensar da **metáfora** e seu uso em relação às imagens?

seria possível, fazendo uma **analogia do nomear com o mostrar**, dizer que uma imagem pode ser metáfora de algo?

uma imagem que mostra um objeto o **caracteriza** até que ponto?

a caracterização que a **metáfora** promove sobre o nome do objeto não seria algo semelhante à caracterização que a **imaginação** confere ao mostrado?

a fotografia de uma casa abandonada poderia ser, por vias de interpretação, a metáfora de um **estado de espírito**, como um espaço interior abandonado, marcação de uma **subjetividade**?

como uma frase, por mais descritivo que seja seu caráter, pode ser literal se acompanhada de uma imagem que age sobre a **interpretação**?

como uma imagem pode se restringir ao que mostra se a ela a **leitura** de determinado fragmento **agrega sentidos** e direções que a princípio lhe são completamente exteriores?

no que concerne aos trabalhos estéticos da visualidade, poderíamos localizar “**vazios**” análogos aos que formam os **pontos de indeterminação** na literatura?

que **pedra me servirá** melhor?

aquilo que é **intra** ganha, então?

durante as oscilações internas do que virá a ser escrita, o que é esse **pequeno choque**, em que consiste sua **arbitrariedade**?

mas por que, afinal, a **minha solicitação** é fundada no estado de espírito que chamo de **melancolia**?

existiria, na história da arte, uma **imagem-súmula** desta melancolia, esta que não é nem de todo doce, nem de todo saturnina?

como **epitomizar**, em triagem de referenciais, algo que é errático na representação imagética e na apreensão de acepções, na definição de aspectos formais e na definição conceitual?

se o *punctum* é um efeito que naturalmente se insurge contra os regramentos do olhar, e não uma categoria construída de **espectação**, por que ele se insinuaria de forma mais cômoda, menos restrita às convenções, nisto que chamamos de **modo contemporâneo** de olhar?

Construções semelhantes à habitada pelo Minotauro (Mit.)

+



= ler ou = ver?

Sair, retornar adiante ou: uma interrupção

Um centro de ilegibilidade onde vela e espera a força entrincheirada dessa palavra que não é palavra, suave hálito do eterno repisar.

Maurice Blachot, *O Livro Por Vir*

Está claro, quanto às relações entre a palavra e a imagem – tanto quanto a quaisquer urgentes ou proteláveis matérias, em maior ou menor grau – o inesgotável das suas derivações teóricas. Também não se pode dar conta, em processos de eleição que sempre significam exclusão, do múltiplo das experimentações no híbrido entre as artes visuais e a literatura, especialmente quando a coabitação da palavra com a imagem se tornou constante nas expressões artísticas contemporâneas. Sendo desnecessário elencar os possíveis caminhos de desdobramentos, dada a vastidão e a natureza incógnita do porvir do assunto, – “todos os desfechos se produzem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações”²⁰⁴ – retraço um caminho particular, que não se pretende bula da arte híbrida de palavra e imagem e tampouco quer ocupar na teoria mais do que o espaço de um ensaio, com todas as suas hesitações e ansiedades.

Jean-Christophe Bailly²⁰⁵, a propósito, disse que o ensaio é a forma da intranquilidade, e que no seu próprio nome, que acena para uma tentativa, também vibra a noção do fracasso. O ensaio não pretende a organização, a catalogação do pensamento, o index, o sumário. Escrever em ensaio é partir das reverberações intranquilas dos temas e de suas perguntas, e em vez de retornar a eles com resposta, tendo ido longe, é permanecer em ronda, acercá-los com tentativas e espreitas. O ensaio, sendo oposto do definitivo, não opera, sobre quem o lê, a noção de

²⁰⁴ BORGES, Jorge Luis apud DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 116.

²⁰⁵ BAILLY, Jean-Christophe. *O Ensaio e a Anedota*. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. Pequena Biblioteca de Ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017, p. 10.

esgotamento ou de conclusão, “como se a questão fosse criar uma soleira entre a imagem e o leitor; não uma explicação, mas uma preparação ou, ainda mais precisamente, um eco.”²⁰⁶

Pode ser que em cada uma das Entradas que aqui tentei iluminar com uma luz mais de farol, ao mesmo tempo falhada e reincidente, e menos de lâmpada, exista um ensaio. Se relembrarmos, ou voltarmos a vê-las, de relance, podemos retornar a alguns dos pontos de sobressalto que, durante o fazer e o pensar do meu trabalho, têm reivindicado atenção.

A partir do vestíbulo (introdução), passamos pelo átrio (onde apresentei as imagens de alguns dos meus trabalhos) e finalmente transitamos pelo corredor que o circunda, visitando, uma a uma, as seis entradas que, nesta ocasião, não se encontravam interditadas, como tantas e tantas outras que se poderia visitar, pois ninguém nunca conseguiu contar os cômodos desta casa. As portas são erráticas, desaparecem, reaparecem, mudam de lugar. Por fim, atravessamos o quintal, com nossas dúvidas, e agora abrimos, ou vimos aberto, o portão dos fundos, a saída.

Ao longo destas Entradas avistamos um panorama da história das relações entre a palavra e a imagem; de forma alguma pretendi apontar os infinitos pontos desta história: tendo escolhido o recorte, a partir do meu trabalho e das inquietações que ele suscita nas etapas do fazer e após, selecionei algumas questões que julgo merecer a atenção de quem se interessa pelos contornos, pelos contextos e pelos liames dessa relação.

Foram estabelecidas as origens figurais das letras, além de vislumbradas passagens históricas importantes da hibridização entre palavra e imagem, criações artísticas que vão desde a antiguidade grega até o começo do século XX, onde acredito se encontrar, em conformidade com Anne-Marie Christin e outros autores, uma retomada, ou um ponto de virada no que toca o entrelaçamento do fazer imagético artístico e do fazer literário.

Tendo localizado em Mallarmé e em Duchamp figuras seminais para o rompimento do primado da separação entre palavra e imagem no Ocidente, bem como em suas obras uma abertura de caminho para a literatura e para as artes visuais contemporâneas, optei por não analisar trabalhos específicos de artistas que devem, a meu ver, referência a um e a outro, partindo do pensamento de que em suas contribuições se encontram as bases para o assunto, tal como ele é refletido hoje. As exceções, a esse respeito, devem-se a alguns trabalhos que se

²⁰⁶ BAILLY, 2017, p. 20.

constituíram como desdobramentos de seu pensamento e de suas propostas, como uma releitura de Marcel Broodthaers de Mallarmé, ou a artistas que desenvolveram, por meio de suas práticas, ramificações importantes ligadas às linguagens em que situo o meu próprio fazer, como Max Ernst, Kurt Schwitters e Bertold Brecht, com a colagem, por exemplo.

Algumas passagens de filmes e trabalhos visuais contemporâneos específicos foram mencionados no decorrer das Entradas a partir de sua potencialidade de ilustrar determinadas passagens da história recente da arte, bem como de auxiliar demonstrações de ordem teórica.

A gama praticamente inesgotável de trabalhos artísticos e literários realizados no âmbito da relação entre a palavra imagem produziu um problema de seleção que implica em exclusão. A fim de me abster a eger, dentre os inúmeros trabalhos realizados durante períodos da historiografia artística e literária do século XX e do presente século, preferi fazer menção à determinados períodos, como um todo (vide as vanguardas históricas, a arte conceitual dos anos 1960 e 1970, a arte dita pós-moderna que veio a seguir e a arte contemporânea) a fim de ligar a eles, assim como às linguagens (colagem, montagem, instalação) e não ao específico de individualidades, as questões teóricas que surgiram durante a minha própria prática. De outro modo não creio que teria espaço suficiente para concentrar o texto nos problemas que creio serem os problemas gerais da relação palavra-imagem, estes sempre acercados pelo viés dos problemas particulares do meu trabalho.

Na abordagem da relação entre a problemática geral do tema e meus questionamentos específicos, a escolha dos autores se prestou à costura do panorama histórico com os nós de questões principais e derivativas. Neste sentido, em relação à sondagem das implicações separatistas no mundo ocidental, o aporte teórico de Vilém Flusser contribuiu para a reflexão, entre outras contribuições trazidas ao tópico principal, sobre o iconoclasmo histórico que perpassou os ímpetus hierárquicos dividindo as duas artes.

A homologia estrutural proposta por Lessing não poderia deixar de ser revista, abordada em seus aspectos anacrônicos e problematizada na persistência de sua influência, aqui trazida à lume pela análise da iconologia de W. J. T. Mitchell. Outras abordagens merecem ser brevemente lembradas: a perda da valorização do suporte apontada por Anne-Marie Christin como peça central no desfazimento ocidental da profunda e fundamental aliança entre o legível

e o visível, ainda presente nas civilizações ideográficas; a perspectiva da pesquisa em arte no trabalho do híbrido, considerando as origens do trabalho artístico, a problemática do fenômeno poético primitivo, a relação entre a ideia geradora e o produto manifestado na materialidade, as distinções entre a escrita teórica sobre arte e a escrita teórica em arte, assim como a possibilidade de continuidade da prática artística dentro da escrita, a negociação entre subjetividade e objetividade, que passa pelo componente ficcional como veículo de expressão apropriado para as escritas dos artistas; a colagem e a montagem como pensamento; o mito da originalidade, a situação da figura do autor, a ressignificação de imagens culturalmente relevantes e a reutilização de imagens esvanecidas e extraviadas no turbilhão imagético do último século, assim como as variações da apropriação e suas noções vizinhas, como a citação; o papel da repetição, da tipografia e da reprodutibilidade técnica e, por fim, um esforço de aprofundamento na questão da imaginação e das imagens mentais, dos mundos imagéticos interiores e a presença da melancolia, desenhada como noção poética particular a tomar partido com um estado de espírito e com um espírito do tempo, na construção e nas projeções de leitura do meu trabalho.

Concluir dizendo que o que une a palavra e a imagem é o espaço turvo e inapreensível da imaginação é uma tentação que, neste momento, desejo evitar, por duas razões: a impossibilidade perpétua e sagrada de acesso aos mundos imagéticos interiores onde, via recepção, esta fusão se daria, e a cautela quanto a determinar que palavra e imagem óptica são, desprendidas de seus invólucros matéricos, essencialmente, em instância original e última, imagem. Mas me disponho a confessar esta intuição.

Créditos das imagens

Obs: As imagens referenciadas a seguir como “arquivo pessoal” são utilizadas em meus trabalhos artísticos e consistem de recortes de palavras cruzadas, livros de gramática da língua portuguesa e impressões de arquivos baixados de banco de imagens de livre uso (Internet Book Archives). Estes materiais de trabalho foram editados e digitalizados por mim.

Circunscrever, escrever dentro de um círculo ou: uma introdução

[pp. 4, 12] Internet Archive Book Images:

<https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/>

[p. 10] arquivo pessoal.

Mostrar, entregar versões possíveis

[pp. 15, 16, 17, 18] Léo Tavares, Narrativas Fronteiriças. Fotos: Clara Pozza

[pp. 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30] Léo Tavares, Jogo de Evocação. Fotos: Laurem Crossetti.

[p. 21] Marcel Duchamp, Unhappy Ready-made:

<https://www.moma.org/>

[p. 32] arquivo pessoal.

[pp. 33, 34] Léo Tavares, Caiu da lembrança. Fotos: do artista

[pp. 34, 35, 36, 37] Léo Tavares, Capítulos Insulares (Um, Dois e Três). Fotos: Rodrigo Cruz

[p. 38] Léo Tavares, Casa. Fotos: do artista

[p. 39] Léo Tavares, Leste. Fotos: do artista

[pp. 43, 44, 45] Léo Tavares, Não só com as imagens. Fotos: Ariel Lins

[p. 43] Léo Tavares, Não só com as imagens. Fotos: Laila Varaschin

[pp. 46, 47, 48] Léo Tavares, Não só com as imagens. Fotos: do artista

[pp. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57] Léo Tavares, A água da minha memória devora todos os reflexos. Fotos: do artista

Remontar, eleger as partes de uma história

[p. 62] Gráfico evolução pictograma-cuneiforme:

<https://www.theshorterword.com/cuneiform>

[p. 64] O Ovo, de Símias de Rodas:

Imagem 1: <http://www.pigmum.com/blog/sobreapoesiavisual>

Imagem 2: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/simias_de_rodas.html

[p. 64] Publilius Optatianus Porfirius:

<https://www.somegreymatter.com/carmina.htm>

[p. 64] Rabanus Maurus:

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/rabanus_maurus.html

[p. 66] Luis Nunes Tinoco:

<http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaPortuguesa/Barroco/>

[p. 66] Bento Teixeira:

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/bento_teixeira.html

[p. 67] Iluminura Beauchamp-Corbet:

<https://guenther-rarebooks.com/artworks/9380/>

[p. 70] Stéphane Mallarmé:

<https://typolitterature.files.wordpress.com/2012/06/coup-de-dc3a9.png>

[pp. 71, 73, 88] arquivo pessoal.

[p. 77] Rosângela Rennó:

www.rosangelarenno.com.br/

[p. 77] still do filme La Jetée, de Chris Marker, 1962.

[p. 82] Marcel Broodthaers:

<https://www.macba.cat/en/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-2030>

[p. 83] Marcel Duchamp, The Green Box:

www.philamuseum.org/collections

[p. 83] Marcel Duchamp, Why Not Sneeze Rose Sélavy:

<https://www.tate.org.uk>

Inventar uma gênese, começar

[pp. 89, 97, 100] Internet Archive Book Images:

<https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/>

[pp. 90, 93, 97, 100] arquivo pessoal.

Recortar-colar, escrever

[pp. 103, 107, 109, 112, 121, 123, 124, 128, 129] arquivo pessoal.

[p. 104] Léo Tavares, Irtyu. Foto: Havane Melo

[p. 105] Léo Tavares, processo de trabalho. Fotos: Ariel Lins.

[p. 106] Léo Tavares, processo de trabalho. Fotos: Laila Varaschin

[p. 111] still do filme Outubro, de Serguei Eisenstein, 1927.

[p. 115] Imagem do livro "The Hundred Headless Woman", de Max Ernst:

<https://roma2025gsapp.wordpress.com/2015/02/06/153/comment-page-1/>

[p. 116] Max Ernst, Loplop présente les membres du groupe surréaliste:

<https://www.moma.org/>

[p. 116] Max Ernst, Max Ernst's Favorite Poets Painters of the Past:

<https://shirazleyva.tumblr.com/post/150968571344/momalibrary-max-ernsts-favorite-poets>

[p. 117] Kurt Schwitters, Entrance Ticket (Mz 456):

<https://www.museothyssen.org/media/9918>

[p. 119] Pablo Picasso, Guitar, Sheet-music and Glass:

warburg.chaa-unicamp.com.br

[pp. 50, 52, 56, 64, 66, 67, 72] arquivo pessoal.

Tomar posse, habitar com o fantasma do antigo dono

[p. 132] Sherrie Levine, After Walker Evans: 4:

<https://www.metmuseum.org>

[p. 132] Walker Evans, Tenant Farmer's Wife:

<https://artsearch.nga.gov.au>

[p. 134] still do filme Letter to Jane: an investigation about a still, do Grupo Dziga Vertov, 1972.

[p. 137] Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.:

<https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>

[p. 139] Bertolt Brecht, Kriegsfibel:

http://justincoombes.com/?page_id=462

[p. 141] Andreas Friedrich, Emblemata Nova:

<https://archive.org/stream/emblematanovadas00frie#page/175/mode/1up>

[p. 143] Foto de Artur Rutkowski:

<https://unsplash.com/@alienowicz>

Escavar, descer às imagens da melancolia

[pp. 165, 181] arquivo pessoal.

[p. 174] Albrecht Dürer, Melencolia I:

<https://www.nga.gov/collection/>

[p. 174] Joseph-Marie Vien, Sweet Melancholy:

<https://www.clevelandart.org/art/1996.1>

Perguntar, crer nas perguntas

[p. 184, 185, 187] arquivo pessoal.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARISTÓTELES. *On the Soul (De Anima)*. Edição bilingüe. Tradução de W. S. Hett. London: Harvard University Press, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: *Os Pensadores. Gaston Bachelard*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina de A. P. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAILLY, Jean-Christophe. *O Ensaio e a Anekdota*. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. Pequena Biblioteca de Ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017. Disponível em: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>> Acesso em: 15-05-2020.
- BARBOSA, Ricardo. Sobre o sublime teórico em Schiller e o espírito trágico do idealismo transcendental. *ANALYTICA*. Rio de Janeiro, vol 18 nº 2, 2014, p. 93. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/2738>>. Acesso em: 18-04-2020.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. *L' image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Coleção espírito crítico. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2011.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zobe Books, 1997.

BORBA, Maria Salete. Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas: um estudo sobre a colagem em A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo, de Josely Vianna Baptista. *eLyra - Revista da rede internacional LyraCompoetics*, v. 7, p. 237-256, 2016. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/11>> Acesso em: 19-10-2019.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜRGUER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BURROUGHS, William; GYNSIN, Brion. *The third mind*. New York: The Viking Press, 1978.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Haroldo. *O Arco-íris Branco: Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CHIONG, Kathryn. *Words Matter. The Work of Lawrence Weiner*. PhD dissertation. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2013. Disponível em: <<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8VM4KGT>> Acesso em: 18-12-2019.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Legível/ Visível*. Ciclo de Conferências A Arte Antes e Depois da Arte. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa. Culturgest. Lisboa. 25 de maio de 2009. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt>> Acesso em: 18-02-2018.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CRIMP, Douglas. Pictures. *October*. Vol. 8. Spring. Cambridge: The MIT Press, 1979.

- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTICOK, Gregory. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ERNST, Max. *The Hundred Headless Woman*. Translated by Dorothea Tanning. Mineola, NY: Dover Publications Inc., 1981.
- EVANS, David (Org.). *Appropriation*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art Series. London: Whitechapel Gallery, 2009.
- FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- FLUSSER, Vilém. *A Escrita. Há Futuro para a Escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1987.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pp. 264-298.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. *Sigmund Freud – Obras Completas*. Volume 12. Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOLDSMITH, Kenneth. Processos infalíveis. Tradução de Celina Porto Carrero e Tais Garcia. *Revista Serrote*, v. 13, p. 211-239, mar. 2013.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.

- GOMBRICH, Ernst Hans. Lessing. In: *Proceedings of the British Academy for 1957*. Londres: Oxford University Press, 1958. p. 133-156.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: um pensamento abstrato. *Gragoatá*. Niterói, n. 12, p. 63-74, 1. sem., 2002. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33531>> Acesso em: 22-03-2020.
- HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicaco: The University of Chicago Press, 2004.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Clássica Editora Lisboa: s.ed., 1984.
- ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert (et all). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.
- JANIS, Harriet; JANIS, Sindy. Marcel Duchamp: Anti-Artist. *VIEW* magazine, 1945, pp. 18-19, Duchamp edition, New York. Reimpresso em: *The Dada Painters and Poets*, editado por MOTHERWELL, Robert, 1951, Wittenborn, New York, 1951.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KIENING, Christian. Narciso e Eco: Medialidade do amor e da morte. Tradução de Eduardo Guerreiro B. Losso. *Revista Terceira Margem*. v. 19, n. 32. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10270>> Acesso em: 08-02-2020.
- KOSUTH, Joseph. A Arte Depois da Filosofia. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).
- KRAUSS, Rosalind. *The Picasso Papers*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- LEENHARDT, Jacques. Duchamp. Crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 339-350.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*. Translated by Ellen Frothingham. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- LEVINE, Sherrie. Statement. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art Series. London: Whitechapel Gallery, 2009.
- LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- MORAES, Francisco. Teoria e estética em Aristóteles. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 1, n. 2 (maio/2007), Rio de Janeiro, pp. 14-27. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/>> Acesso em: 03/01/2020.
- PAES, José Paulo. *Poemas da Antologia grega ou palatina*. Séculos VII a.C. a V d.C. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- PERLOFF, Marjorie, *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, 4 vols. New York: Oxford U Press, Vol 1, 1998. pp. 384-87.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2020
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, vol. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>> Acesso em: 07-04-2019.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 125-140.
- RICCEUR, Paul. *Escritos e Conferências 2 – Hermenêutica*. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Loyola, 2011.
- RONCA, Felice C. The Influence of Rimbaud on Max Ernst's Theory of Collage. *Comparative Literature Studies*. Vol. 16, No. 1, Highlights of the Northeast Student Conference. Pennsylvania: Penn State University Press, 1979. pp. 41-47.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, jul., 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12992>> Acesso em: 16-09-2018.
- SAID, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. A Analítica kantiana do sublime em Friedrich Schiller. *Aufklärung*. Revista de Filosofia. Universidade Federal da Paraíba, 3(2), 2016. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/4715/471555232010.pdf>> Acesso em: 22-04-2020.

SCHEITER, Krisanna M. Images, Appearances, and Phantasia in Aristotle. *Phronesis*. A Journal for Ancient Philosophy, vol. 57, nº 3, 2012, pp. 251-278. Disponível em: <<https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/muse.union.edu/dist/9/93/files/2012/10/Images-Appearances-and-Phantasia-in-Aristotle.pdf>> Acesso em: 22-12-2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes Representativos da Modernidade, *Léguas & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural, nº 1, Feira de Santana, UEFS, 20-34, 2002. Disponível em: <http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1_020_regimes.pdf> Acesso em: 22-10-2017.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *Ide*. Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, v.31, n.47, São Paulo: dez. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200024> Acesso em: 01-05-2020.

SMITHSON, Robert. A museum of language in the vicinity of art. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Londres: University of California Press, 1996.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

ULMER, Gregory. The Object of Post-Criticism. In: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1987.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*. Literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WEINER, Lawrence. Early Work, Interview by Lynn Gumpert. In: FIETZEK, Gerti; STEMMRICH, Gregor (eds.). *Having Been Said, Writings & Interviews of Lawrence Weiner, 1968 – 2003*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WULF, Christian. Imagem e Fantasia. Tradução: Tereza Maria Souza de Castro. *Anais do Seminário Internacional "Imagem e Violência"*. Cisc – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo, março-abril de 2000. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv6_fantasia.pdf> Acesso em: 02-01-2020.

Manuais, catálogos, enciclopédias, dicionários

Department of Medieval Art and The Cloisters. "The Art of the Book in the Middle Ages." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/book/hd_book.htm Acesso em: 28 de março de 2018.

Editores do Dicionário Caldas Aulete Digital. "Acédia", verbete. *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Lexicon Editora Digital, S.A. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/acidia> Acesso em: 03 de março de 2020.

Editores do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. "Oxímoro", verbete. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa online*. Priberam Informática, S.A. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/oximoro> Acesso em: 02 de abril de 2018.

Mark, Joshua J. "Labyrinth", verbete. *Ancient History Encyclopedia*. Publicado em 16 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.ancient.eu/Labyrinth/>. Acesso em: 20 de junho de 2018.

The Editors of Collins English Dictionary. "Labyrinth", verbete. *Collins English Dictionary Online*. HarperCollins Publishers inc. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/labyrinth> Acesso em: 05 de março de 2018.

The Editors of Encyclopædia Britannica. "Logogram", verbete. *Encyclopædia Britannica online*. Encyclopædia Britannica, inc. Data de publicação: 18 de março de 2016. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/logogram-writing> Acesso em: 05 de março de 2018.

The Editors of Merriam-Webster.com. "Ekphrasis", verbete. *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, n.d. Web. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ekphrasis> Acesso em: 05 de março de 2018.

Filmografia:

EISENSTEIN, Serguei M. *Outubro* (Oktyabr). Sovkino. Rússia, 1927, p & b, mudo, 35 mm, 127'.

GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean-Pierre. *Letter to Jane: an investigation about a still*. Grupo Dziga Vertov. França, 1972, cor e p & b, 16 mm, 52'.

HANSEN-LØVE, Mia. *O que está por vir* (L'Avenir). Arte France Cinéma. França, 2016, cor, 35 mm, 102'.

HILL, Walter. *Encruzilhada* (Crossroads). Columbia Pictures. Estados Unidos, 1986, cor, p & b (parcial), 35 mm, 99'.

MARKER, Chris. *La Jetée*. Argos Films, Radio-Télévision Française. França, 1962, p & b, 35 mm, 28'.