

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Alessandro do Nascimento

COLUMNAS DE TEXTO:
Da questão textual à escrita escultórica

Uberlândia
Agosto/2020

Alessandro do Nascimento

COLUNAS DE TEXTO:

Da questão textual à escrita escultórica

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia
Agosto/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

N244 Nascimento, Alessandro do, 1975-
2020 COLUNAS DE TEXTO [recurso eletrônico] : da questão
textual à escrita escultórica / Alessandro do
Nascimento. - 2020.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.614>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco,1974-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	26 de agosto de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:45
Matrícula do Discente:	11613TLT001				
Nome do Discente:	Alessandro do Nascimento				
Título do Trabalho:	Colunas de texto: da questão textual à escrita escultórica				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas e(m) Guerra: o tecido em emergência				

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato (Presidente); Camila da Silva Alavarce da Universidade Federal de São Carlos / UFSCar; Pedro Henrique Trindade Kalil Auad da Universidade Federal de Alagoas / UFAL; Daniella de Aguiar da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foi conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/08/2020, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/08/2020, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Henrique Trindade Kalil Auad, Usuário Externo**, em 26/08/2020, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniella de Aguiar, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/08/2020, às 17:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila da Silva Alavarce, Usuário Externo**, em 26/08/2020, às 17:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandro do Nascimento, Usuário Externo**, em 26/08/2020, às 18:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2219450** e o código CRC **CFD0E8D0**.

ALESSANDRO DO NASCIMENTO

**COLUMNAS DE TEXTO:
DA QUESTÃO TEXTUAL À ESCRITA ESCULTÓRICA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET) – Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Uberlândia, 26 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/ UFU (Presidente)

Profa. Dra. Daniella de Aguiar/ UFU

Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce/ UFSCar

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro/ UFU

Prof. Dr. Pedro Henrique Trindade Kalil Auad/ UFAL

AGRADECIMENTOS

Ao professor Leonardo Francisco Soares, pela orientação paciente, pelas partilhas críticas e literárias, que em muito transcendem a esfera acadêmica; pela atenção, bom-humor e sensibilidade perceptiva nos momentos de incerteza, bem como nos momentos de “certeza”.

Às professoras, presentes em minha banca de qualificação, Daniella de Aguiar e Camila Alavarce, pelas críticas construtivas e sugestões que contribuíram de modo significativo para o desenvolvimento da tese.

Aos professores Ivan Ribeiro, Eni Freitas e Betina Cunha, pelas disciplinas ministradas, pelos debates em classe e pelos primeiros aportes teóricos.

À minha família e aos meus amigos: Gilmar Gonçalves, Jucelén Moraes e Wilson Filho.

À Universidade Federal de Uberlândia, seu corpo docente, direção, biblioteca e administração, pela excelência do ensino e qualidade técnica.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil), por todo o suporte estrutural disponibilizado para a conclusão desta tese.

Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto: nunca em detalhe.

Não se vê nenhum termo, nela,
em que a atenção mais se retarde,
e que, por mais significante,
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
como a uma sentença, em partes;
menos, do que nela é sentido,
se conseguir uma paráfrase.

E assim como, apenas completa,
ela é capaz de revelar-se,
apenas um corpo completo
tem, de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalsoque,
queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.

João Cabral de Melo Neto, “Escritos com o corpo”

RESUMO

Refletir sobre a colagem plástica como um operador de leituras e um espaço de intertextualidade, a partir de uma proposta autoral em artes visuais, constitui o alicerce sobre o qual construímos as questões práticas e teóricas postas neste estudo. Com base na materialidade e na estrutura conceitual de um objeto artístico concretamente exposto e experienciado no ano de 2004, objetivamos à construção plástica e à formalização teórica de um novo objeto artístico cujo cerne criativo tem, na proposta plástico-conceitual de uma “escrita escultórica”, experiências processuais e semânticas. Nesse sentido, ao articular um arcabouço referencial composto por textos de lugares teóricos variados, como BARTHES (1990, 2003a, 2003b, 2004, 2006, 2014); KRISTEVA (1974); EAGLETON (2001); CICERO (2005); ARBEX (2003); BAKHTIN (1993, 2007); GARRAMUÑO (2014); HISSA (2002, 2013, 2017); DELEUZE E GUATTARI (1992, 1995, 1996); ECO (1991, 1994); LESSING (1998); textos literários de AIRA (2013); RUFFATO (2013); e CALVINO (1990), buscamos expandir questões acerca dos conceitos de colagem e intertextualidade, por meio da articulação e da problematização das seguintes questões: escrita, leitura, literariedade, potência poética, escrita performática e performances de leitura. Desse modo, edificamos uma proposta que perpassa a ideia do processo de construção concreta do objeto artístico; a fundamentação teórica dos desdobramentos reflexivos; o conceito escultórico proposto nas suas distintas ramificações no ato da experiência direta e do livre exercício do pensamento de cada indivíduo que se propõe fruir da proposição artística aqui desenvolvida.

Palavras-chave: Artes Plásticas e Literatura; Intertextualidade; Escrita escultórica

ABSTRACT

Reflecting about the plastic collage as an operator of readings and as a space for intertextuality, based on an authorial proposal in visual arts, constitutes the ground on which we build the practical and theoretical questions posed in this academic study. Based on the materiality and the conceptual structure of an artistic object concretely exposed and experienced by different viewers in the year 2004, in this study we aim at the plastic construction and the theoretical formalization of a new artistic object whose creative center point has, in the plastic-conceptual proposal of a “sculptural writing”, procedural and semantic experiences. In this sense, articulating a referential framework composed of texts from different theoretical places, such as BARTHES (1990, 2003a, 2003b, 2004, 2006, 2014); KRISTEVA (1974); EAGLETON (2001); CICERO (2005); ARBEX (2003); BAKHTIN (1993, 2007); GARRAMUÑO (2014); HISSA (2002, 2013, 2017); DELEUZE AND GUATTARI (1992, 1995, 1996); ECO (1991, 1994); LESSING (1998); literary texts by AIRA (2013); RUFFATO (2013); and CALVINO (1990), we seek to expand questions about the concepts of collage art and intertextuality, by articulating and problematizing the following issues: writing, reading, literary, poetic power, performance writing and reading performances. In this way, we built a proposal that permeates the idea of the concrete construction process of the artistic object; the theoretical basis for reflective developments; the sculptural concept proposed in its different ramifications in the act of direct experience and the free exercise of the thought of each individual who proposes to enjoy the artistic proposition developed here.

Keywords: Plastic Arts and Literature; Intertextuality; Sculptural writing

LISTA DE IMAGENS

1 - Alessandro do Nascimento. Sem título. Desenhos e construções textuais sobre folhas de jornais impressos, 2004	
a) Objeto-texto fechado, frente e verso, 32x56cm.....	17
b) Objeto-texto fechado, frente e verso, 32x56cm.....	18
c) Objeto-texto aberto, páginas internas, 64x56cm.....	19
d) Objeto-texto aberto, páginas internas, 64x56cm.....	20
e) Objeto-texto aberto, páginas internas, 64x56cm.....	21
2 - Alessandro do Nascimento. Sem título. Poltrona, porta-jornais e objeto-texto, em exposição no 1º Salão de Artes Visuais do Triângulo, Uberlândia - MG, 2005.	
a) Instalação após montagem.....	22
b) Durante a exposição.....	22
3 - Alessandro do Nascimento. Blocos de texto moldados com a massa textual obtida após a liquidificação das páginas dos objetos-texto 2003-2004. Dimensões de cada unidade: 20cm x 10,5cm x 6cm; peso de cada unidade: 350g.....	26
4 - Alessandro do Nascimento. Esferográfica sobre papel. Primeiro esboço de um espectador-participador próximo às três colunas compostas pelos blocos de texto obtidos após a liquidificação das páginas do objeto-texto 2003-2004.....	27
5 - Joseph Beuys. I like America and America likes me. Performance, 1974.....	31
6 - Pablo Picasso. Glass and bottle of suze. Colagem, 1912.....	52
7 - kurt Schwitters. Merz. Colagem, 1924.....	54
8 - Stéphane Mallarmé. Um lance de dados. Poema, 1897.....	55
9 - Guillaume Apollinaire. Chove. Poema, 1917.....	57
10 - Filippo Tommaso Marinetti. Zang Tumb Tumb. Capa do livro, 1914.....	58
11 - Filippo Tommaso Marinetti. De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha. Página desdobrável, 1919.....	59
12 - Georges Braque. Fruit Dish and Glass. Colagem e carvão sobre papel, 1912	70

13 - Jasper Johns. Fool's House. Óleo sobre tela com objetos, 1962	71
14 - Marianne Moore. Silêncio. Poema, 1924. Tradução de José Antônio Arantes	72
15 - Alessandro do Nascimento. Alessandro do Nascimento. Bloco de texto. Dimensões: 20cm x 10,5cm x 6cm; peso: 350g	117
16 - Jackson Pollock. Autumn Rhythm (Number 30), durante exposição	119
17 - Jackson Pollock pintando Autumn Rhythm (Number 30), Nova York. Fotografia de Hans Namuth, 1950	120
18 - Medardo Rosso. Ritratto di madame noblet. Escultura em gesso, 1897, 64,5 × 52,5 × 45,5 cm, Museo Medardo Rosso	122
19 - Auguste Rodin. Torso masculino, 1877. Bronze, 52,8cm x 27,9cm x 19,8cm. Musée du Petit Palais, Paris.	
a) Visão frontal da obra.....	124
b) Visão posterior da obra.....	124
20 - Alessandro do Nascimento. Ferramentas confeccionadas manualmente para a produção dos blocos	135
21 - Alessandro do Nascimento. Exemplares do objeto-texto separados sobre a mesa de trabalho para dar início ao processo de recorte das páginas.....	136
22 - Alessandro do Nascimento. Exemplares do objeto-texto sendo cortados, primeiramente em tiras e, logo depois, em pequenas unidades que eram separadas em caixas.	
a) Recortando o primeiro exemplar.....	137
b) Recortando o primeiro exemplar.....	137
c) Recortando o primeiro exemplar.....	137
d) Os primeiros exemplares já recortados e acomodados em uma caixa.....	137
23 - Alessandro do Nascimento. Os primeiros exemplares do objeto-texto já cortados e separados sobre a mesa de trabalho.....	138
24 - Alessandro do Nascimento. Exemplares já picados imersos em água por dois dias	139
25 - Alessandro do Nascimento. a, b, c: Materiais utilizados para o processo de liquidificação dos exemplares picados.	
a) Materiais necessários para o processo de liquidificação.....	140
b) Liquidificador com água e jornais picados.....	140
c) Início do processo de liquidificação.....	140

26 - Alessandro do Nascimento. a, b, c: Retirando o excesso de água da massa textual com o auxílio de um balde e uma peneira.	
a) Passando a massa liquidificada por uma peneira para retirar o excesso de água.....	141
b) Passando a massa liquidificada por uma peneira para retirar o excesso de água.....	141
c) Massa ainda com água em excesso após passar pela peneira.....	141
27 - Alessandro do Nascimento. a, b, c, d, e: Processo de secagem manual, por meio de compressão da massa liquidificada.	
a) Materiais utilizados para espremer a massa e reduzir a umidade.....	142
b) Espalhando a massa textual sobre a toalha.....	142
c) Espalhando a massa textual sobre a toalha.....	142
d) Espremendo manualmente a massa textual para retirar o excesso de água.....	142
e) Espremendo manualmente a massa textual para retirar o excesso de água.....	142
28 - Alessandro do Nascimento. Blocos compactos de massa resultantes da torção manual realizada para reduzir a umidade	143
29 - Alessandro do Nascimento. Blocos desmembrados em pequenas unidades	143
30 - Alessandro do Nascimento. a, b, c, d, e: Processo manual de produção dos blocos de texto.	
a) Acrescentando cola e revirando a massa.....	144
b) Preenchendo a forma com a massa textual.....	144
c) Pressionando e moldando o bloco de texto com o auxílio de uma espátula.....	144
d) Pressionando e moldando o bloco de texto com o auxílio de uma espátula.....	144
e) Acertando algumas falhas, ainda com o auxílio de uma espátula.....	144
31 - Alessandro do Nascimento. Conjunto de blocos de texto durante a secagem ao sol...145	
32 - Alessandro do Nascimento. Conjunto de blocos após o processo de secagem.	
a) Conjunto de blocos após a secagem.....	146
b) Conjunto de blocos após a secagem.....	146
33 - Alessandro do Nascimento. O primeiro teste de empilhamento dos blocos de texto após o processo de secagem.....	147
34 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento com pares de blocos em três colunas: 57cm, 66cm, 60cm	148
35 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento com blocos unitários distribuídos em quatro colunas: três colunas de 66cm e uma coluna de 144cm.....	149
36 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento com pares de blocos em duas colunas de 114cm	150

37 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento com pares de blocos em duas colunas de 120cm com alguns blocos isolados nos topo	151
38 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento em tríades variáveis de blocos em uma coluna: ponto mais alto 102cm	152
39 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento em forma de escada irregular: base 6cm, topo 102cm	153
40 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento em formato cúbico (48 blocos em cada unidade com 44cm x41cm, 36cm)	154
41 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento em formato cúbico (48 blocos em cada unidade com 44cm x41cm, 36cm), com unidades deslocadas	155
42 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento vertical (80cm) versus horizontal (80cm), enfatizando o contraste entre diferentes eixos	156
43 - Alessandro do Nascimento. Empilhamento em três colunas (268cm de altura) compostas por sobreposições de blocos unitários	157
44 - Alessandro do Nascimento. Fragmentos do objeto-texto, que haviam sido cobertos por tinta preta, após a imersão em água por dois dias	163
45 - Alessandro do Nascimento. Objeto-texto 2003-2004.	
a) Exemplar do objeto-texto fechado	176
b) Exemplar do objeto-texto aberto	176
46 - Alessandro do Nascimento. Blocos de texto	177
47 - Alessandro do Nascimento. Espectador-leitor interagindo com os blocos de texto das colunas	
a) Espectador-leitor em momento de interação com os blocos de texto	179
b) Espectador-leitor em momento de interação com os blocos de texto	180
48 - Alessandro do Nascimento. Espectadores-leitores interagindo com os blocos de texto das colunas	181
49 - Alessandro do Nascimento. Espectadores-leitores interagindo e correlacionando três distintos blocos de texto	182

SUMÁRIO:

Introdução	16
1–Literatura e artes plásticas: mesa para dois	45
1.1 – As origens da comparação	45
1.2 – As vanguardas artísticas europeias	49
1.3 – Paralelos de interface e ruídos	63
1.4 – A instância criativa como aresta de ressonâncias	77
2–A colagem plástica como intertextualidade	82
2.1 – Contextualizando o suporte jornal	88
2.2 – O contexto do objeto-texto 2003-2004	90
2.3 – Subvertendo o discurso gráfico-jornalístico	94
2.4 – A colagem plástica como intertextualidade	96
3–Escrita performática e performances de leitura.....	108
3.1 – O entre-lugar como proposta dialógica	108
3.2 – Notas sobre as mobilizações performáticas da escrita	112
3.3 – Curvando o tempo do texto	116
3.4 – Corpos em diálogo: o artista plástico como proposito.....	127
4–O processo plástico como escrita escultórica.....	133
4.1 – A persistência do texto	133
4.2 – Desdobrando conceitos ou a enunciação de um novo corpus	166
4.3 – Colunas de texto: a verticalidade e seu inverso	172
4.4 – Duas vertentes para um conceito	176
Prospecções intempestivas	184
Referências	192

INTRODUÇÃO

O sentido linguístico e a própria linguagem têm como condição essencial de existência os sujeitos, e é no plano da intersubjetividade que se define a própria subjetividade: torno-me eu entre outros eus, ou seja, é na relação intersubjetiva que me reconheço como individualidade, como sujeito, portanto.

Adail Sobral

A presente pesquisa é, antes de tudo, uma obra¹ de arte autoral analisada pelo prisma acadêmico dos estudos interartes, constituindo-se numa proposta híbrida entre os estudos literários e as poéticas visuais. *Colunas de texto*: da questão textual à escrita escultórica surge como desdobramento de questões levantadas pelo meu trabalho de graduação desenvolvido entre os anos de 2003 e 2004², no curso de Artes plásticas da Universidade Federal de Uberlândia. Esse trabalho tinha como objetivo problematizar o discurso gráfico do jornal impresso, mediante a apropriação³ plástica e textual do conteúdo veiculado por este meio, para subvertê-lo a partir de dentro; para isso, vali-me de seus próprios mecanismos de comunicação: notícias, imagens, anúncios publicitários e artigos. Nas próximas páginas, seguem imagens de alguns exemplares desse objeto-texto (2003-2004) que deram início a esta pesquisa, as quais se tornarão matéria formal e conceitual da proposta plástica desta tese.

¹ Podemos “chamar de “obra” à totalidade da relação entre coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador. Pois este não se encontra fisicamente fora da obra, a contemplá-la como realidade virtual. Ao contrário ele a “habita”. Alojando ali, sua visão toma posse da circunstância imediata da obra” (JUNQUEIRA, 1996, p.567)

² Cabe destacar aqui que a presente proposta de tese retoma esse objeto artístico composto sobre folhas de jornais impressos, o qual será nomeado objeto-texto.

³ Uma vez que o termo *apropriação* será uma presença constante no transcorrer desta pesquisa, cabe frisar que, quando o utilizarmos, não nos referiremos a uma definição popular de apropriação meramente material e utilitarista, mas atentamos para o conceito e a semântica, no que tange à absorção e à transformação de conteúdo discursivo do suporte, seja esse conteúdo linguístico seja imagético.



Fig.1 a – Alessandro do Nascimento. Sem título. Desenhos e construções textuais sobre folhas de jornais impressos. Fechado, frente e verso, 32x56cm, 2004.



Fig.1 b – Alessandro do Nascimento. Sem título. Desenhos e construções textuais sobre folhas de jornais impressos. Fechado, frente e verso, 32x56cm, 2004.



Fig.1 c – Alessandro do Nascimento. Sem título. Desenhos e construções textuais sobre folhas de jornais impressos. Aberto, páginas internas, 64x56cm, 2004.



Fig.1 d – Alessandro do Nascimento. Sem título. Desenhos e construções textuais sobre folhas de jornais impressos. Aberto, páginas internas, 64x56cm, 2004.



Fig.1 e – Alessandro do Nascimento. Sem título. Desenhos e construções textuais sobre folhas de jornais impressos. Aberto, páginas internas, 64x56cm, 2004.

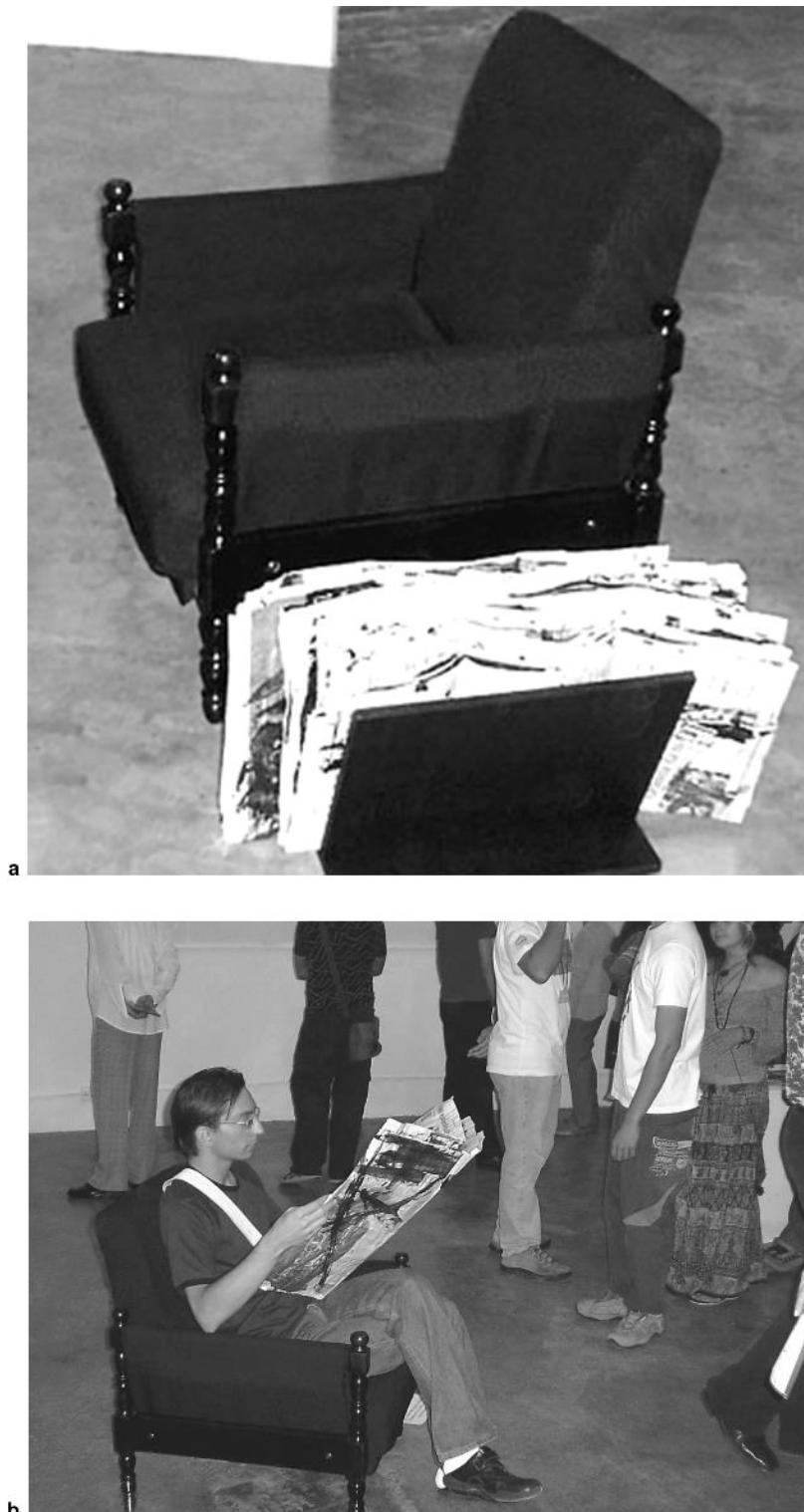


Fig.2 – Alessandro do Nascimento. Sem título, poltrona, porta-jornais e objeto-texto em exposição no 1º Salão de Artes Visuais do Triângulo, Uberlândia-MG, 2005.
a (instalação apóis montagem), b (durante a exposição)⁴

⁴ Durante essa mostra coletiva, busquei criar para os espectadores-leitores, com o auxílio de uma poltrona e um porta-jornal, um micro-ambiente instalacional dentro do macro-ambiente do salão da exposição.

No intuito de clarificar as características do processo de criação dos exemplares do objeto-texto⁵, mostrados anteriormente, exponho agora, de modo linear (objetivando a uma melhor compreensão), como era, em 2003-2004, o processo de produção dos exemplares de objetos-texto presentes nas imagens.

Inicialmente, houve uma seleção das páginas de alguns jornais de circulação nacional. No entanto, a escolha não foi feita de forma meticulosa ou organizada, pois ocorreu durante o manuseio e um rápido contato visual com as folhas. Durante essa fase inicial, a busca centrou-se em notícias, anúncios publicitários e imagens que instigassem reflexões e questionamentos referentes ao que esse veículo comunicava e comercializava.

Após a “escolha”, iniciei o processo de apropriação das páginas e de “rediagramação” plástica do conteúdo visual e textual, por meio da colagem e das interferências textuais (esse estágio poderia ser descrito como o momento de ressensibilização de todo o conteúdo do jornal impresso). Ao mesmo tempo em que imagens e textos eram recortados e deslocados, de modo meticuloso e detalhado, de seus contextos originais, algumas páginas eram rudemente rasgadas e logo eram novamente coladas com cola branca ou mesmo com fita crepe. Em seguida, essas páginas recebiam os desenhos realizados com tinta preta (uma têmpera mista composta por cola branca, pigmento e água). Esses desenhos eram, em dados momentos, sobrepostos por novas colagens – as quais eram sempre de imagens e textos oriundos de exemplares de jornais impressos. Às vezes, determinada colagem que havia se sobreposto a alguns dos desenhos era novamente sobreposta – total ou parcialmente – por outros desenhos ou outras colagens de modo que incorporasse tridimensionalidades plásticas e textuais palpáveis, provenientes do acúmulo de tinta e de colagens.

Após esses procedimentos, as folhas eram colocadas ao ar livre e, depois de estarem totalmente secas, o próximo passo realizado era a seleção de um determinado grupo de folhas que comporiam os “cadernos de páginas” do objeto-

⁵ Ao pronunciar o termo *objeto*, adotamos nesta pesquisa a definição de Hélio Oiticica, a qual diz que “a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética” (OITICICA, 1997, p.127).

texto. Ressalto que não havia um número preestabelecido de páginas para cada exemplar, pois, devido ao acúmulo de colagens aplicadas sobre determinadas folhas, o que gerou variações de “gramatura”, a quantidade de páginas sempre variava. Nesse contexto, o objetivo era manter cada exemplar com a espessura próxima a de um jornal comum para conservar-lhe a forma, o peso e as dimensões originais dos jornais comuns.

Por fim, após apresentar o ponto de partida deste estudo, voltemos ao presente.

A partir da análise formal e conceitual dos dados de construção do objeto-texto⁶ apresentado – compreendido aqui a partir de suas correlações com os conceitos literários de escrita, literariedade⁷, leitura e intertextualidade – proponho um aprofundamento da análise do corpo textual dessa experiência, de modo a pensar a colagem plástica como um operador de leituras (um conceito-

⁶ Sob a perspectiva de Roland Barthes, texto é “toda unidade ou síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa” (BARTHES, 2003a, p.201). Para o teórico, todo e qualquer texto é um produto plural, nesse viés, ele diz: “Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido)” (BARTHES, 2004, p.70, grifos do autor).

⁷ “O conceito de literariedade tem origem no termo *literaturnost* empregado pelos Formalistas Russos para assinalar ‘aquela propriedade, caracteristicamente ‘universal’ do literário, que se manifestaria no ‘particular’, em cada obra literária. Contudo, é bom lembrar que, em vez de imaginar que a ‘literariedade’ é um universal que se manifesta no particular, podemos também supor o contrário: a ‘literariedade’ seria um particular que se pretende universal. Nesta perspectiva, ‘literariedade’ seria um rótulo que receberiam os critérios socialmente estabelecidos para se considerar uma obra como pertencente à literatura” (CEIA, 2020, s.p.).

chave para a articulação da análise)⁸. Além disso, objetivo à conceitualização de uma “escrita escultórica” – partindo do processo de produção de um conjunto de blocos de texto que irá compor as colunas, e, junto delas, cada bloco terá, como substância de construção material e intelectual, todo o *corpus* textual do objeto-texto 2003-2004. Em vista disso, grande parte desta pesquisa se dedicada à análise do corpo textual construído pelo objeto-texto uma vez que este, mais do que ter se tornado matéria-prima para a construção formal de cada bloco de texto das colunas, sustenta também sua construção conceitual e semântica.

As inquietações acerca da questão textual e dos questionamentos plásticos e conceituais referentes ao *corpus* que compõe a obra artística das imagens anteriores conduzem o artista, na atual fase de investigação, ao questionamento máximo que diz respeito ao “aniquilamento⁹” das especificidades do objeto-texto e de seus discursos por meio da máquina (liquidificador). Todas as páginas que compunham cada um desses exemplares foram rasgadas, picotadas, liquidificadas e literalmente batidas em um liquidificador comum até se tornarem uma massa homogênea de papel, à qual foi acrescentada cola branca. Após ser fragmentado, o texto reivindica sua materialidade, então, o artista dá-lhe corpo; o objeto plástico torna-se texto, enquanto este abre mão de sua materialidade linguística objetiva – o seu ofício codificado – em prol do corpo plástico, dos riscos da recuperação processual, da iminência dos sentidos possíveis e do devir dos diálogos. Desse modo, foram

⁸ Arnaldo Franco Junior refere-se ao termo *Operadores de leitura* como um “conceito-chave para o desenvolvimento de uma análise e interpretação do texto narrativo” (FRANCO JUNIOR, 2003, p.33). Adoto aqui tal definição como referência para a utilização do termo *Operador de leituras* aplicado à colagem plástica e às possibilidades de leituras dos dados comunicativos.

⁹ Essa ideia de *aniquilamento das especificidades* é análoga à noção de transposição – no âmbito dos estudos de adaptação, a partir da qual, temos a conversão de uma obra realizada dentro de uma determinada linguagem para a conjuntura específica de outra linguagem, como no caso da transposição de um romance para um filme ou vice-versa. Entretanto, no contexto desta pesquisa, essa transposição talvez seja melhor explicitada como a passagem de um sistema de significantes (o discurso plástico e semântico do objeto-texto) para outro (o contexto plástico e semântico das colunas). De acordo com Jenny, “Dois sistemas significantes – ligados, é certo, pelo factor comum material linguístico – articulam-se então ou transpõem-se dum para outro, como se queira. O certo é que um sistema significante está presente no seio do outro, mesmo quando as determinações por ele operadas e a sua própria existência permanecem latentes” (JENNY, 1979, p.21).

moldados os blocos de texto (“tijolos” – fig.03) que agora compõem cada uma das colunas.



Fig. 03 – Alessandro do Nascimento. Blocos de texto moldados com a massa textual obtida após a liquidificação das páginas dos objetos-texto 2003-2004. Dimensões de cada unidade: 20cm x 10,5cm x 6cm; peso de cada unidade: 350g.

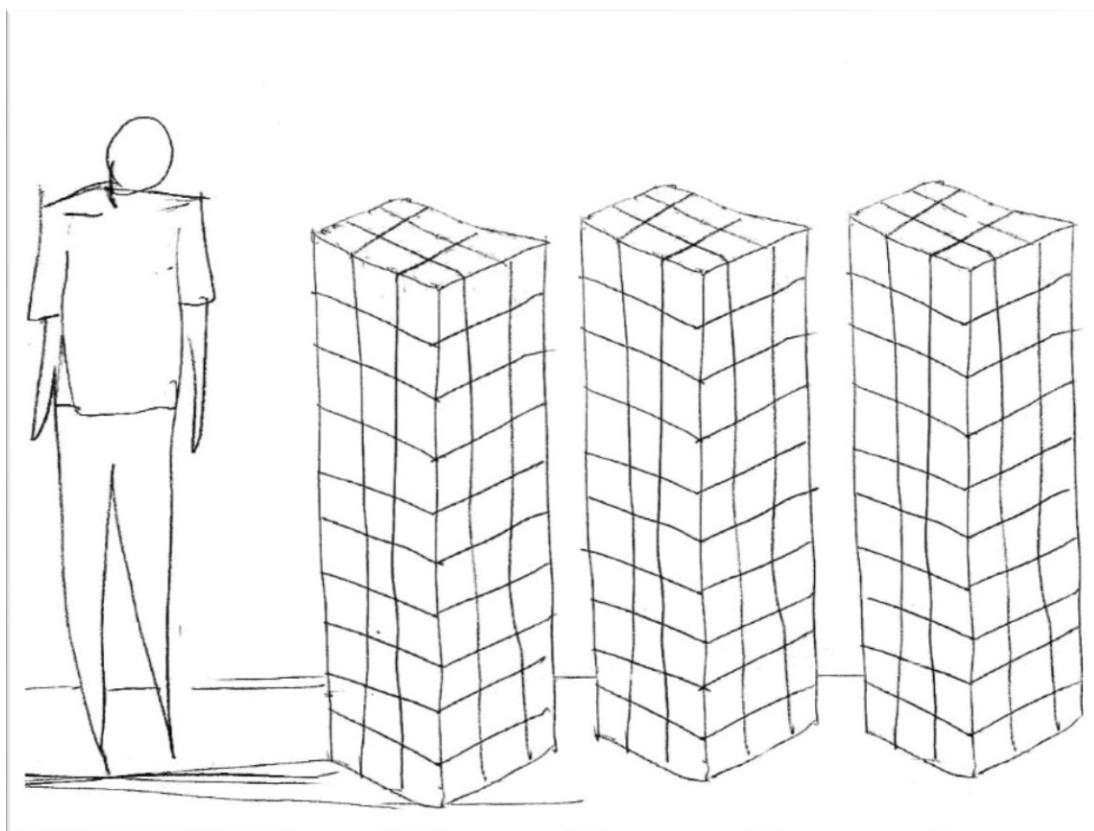


Fig. 04 – Alessandro do Nascimento. Esferográfica sobre papel. Primeiro esboço de um espectador-participador próximo às três colunas compostas pelos blocos de texto obtidos após a liquidificação das páginas do objeto-texto 2003-2004.

Acerca da processualidade da arte e suas ressonâncias nos mais diversos e inusitados contextos, suportes e linguagens, os quais desconstroem exigências técnicas e limites materiais – o que consequentemente potencializa as possibilidades expressivas do labor artístico –, faz-se necessário discutir sobre algumas mobilizações técnicas e conceituais da arte moderna. Esta, ao explorar os procedimentos plásticos a partir dos mais diferentes suportes – dos clássicos papel, lápis e tinta aos materiais industrializados e pré-impressos, como: jornais, revistas, embalagens – e atribuir liberdade de criação e expressão ao artista, o leque das diferentes elocuções estéticas foi significativamente ampliado. Nesse viés, podemos citar as colagens Cubistas que dialogam plasticamente com textos impressos de jornais e revistas; as colagens Dadaístas por questionarem a formalidade discursiva dos textos; as obras poéticas e imagéticas dos expressionistas alemães por desconstruírem a visão racionalista

acerca da arte; e os poemas Surrealistas construídos a partir da livre associação de imagens as quais também surgem de propostas textuais. Cabe destacar também, em período anterior, as concepções poéticas de Mallarmé nas quais texto e imagem se fundem em um diálogo uníssono e complementar.

Toda essa diversidade de abordagens e questionamentos, que lida com inúmeras outras questões, como: tempo e espaço¹⁰, marca significativamente o percurso da arte moderna. Ao considerar a contemporaneidade pelo prisma de Alberto Tassinari, como um desdobramento da arte moderna¹¹, tais características (diversidade de suportes, fragmentação, hibridação de linguagens, processualidade) intensificam-se, sobretudo, com as propostas de ativação do espectador como um participador ou mesmo coautor da instauração artística, na arte contemporânea. Por outro lado, ao se dispor a abrir e compartilhar sua história processual, seus acertos e fracassos em sua instauração enquanto objeto e conceito artístico – abrindo-se a ações coletivas e colaborativas –, a arte contemporânea reivindica espectadores dispostos ao trabalho frutivo, ao inesperado estético e ao confronto direto, muitas vezes irônico e provocativo, com os jogos de interatividade e hibridações características da contemporaneidade.

Desse modo, a partir das experimentações das décadas de 1960 e 1970 do século XX, ao serem eleitos como suportes e espaços de instauração os mais diferentes e efêmeros instrumentos e locais¹², “criar é, basicamente, formar. (...) abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987, p.9). A arte

¹⁰ Como pontuado por Brian O’Doherty, por meio das colagens cubistas, desdobraram-se importantes questões acerca do espaço. Nas palavras do autor: “Se a superfície pictórica definiu a parede, a colagem começa a definir todo o espaço (O’DOHERTY, 2002, p. 36).

¹¹ Para Tassinari, a arte que habitualmente definimos como arte contemporânea seria, em sua essência, uma fase de desdobramento da arte moderna. “O espaço da arte contemporânea – pós-moderna, para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. (...) Uma possível arte pós-moderna encerraria o ciclo da arte moderna” (TASSINARI, 2001, p.10).

¹² Por exemplo, o Happening e a Performance Arte que tinham como suporte o próprio corpo do artista e como espaço de instauração os locais públicos, o que fugia das galerias tradicionais; ou a Land Art que elegia terrenos naturais em locais remotos, como desertos e planícies, e, a partir de determinadas ações, os integrava à obra artística.

contemporânea, assim, propõe e torna-se um exercício subjetivo de percepção formal e conceitual de reorganizações, de atualizações e deslocamentos de significados, conceitos que dificultam ao espectador de “julgar a obra de um ponto de vista puramente estético” (CICERO, 2005, p.203).

Ao tomarmos as relações entre signo verbal e visual, como ponto de apoio das reflexões motrizes desta pesquisa, somos levados a ponderar sobre a diversidade das relações artísticas e, sobretudo, no significativo parentesco entre a literatura e as artes plásticas. Se pensarmos, desde as clássicas afinidades e distanciamentos históricos expostos por Gotthold Lessing em seu *Laocoonte*, passando pelas questões levantadas pelas vanguardas europeias até os presentes estudos contemporâneos de interartes, temos, em toda essa diversidade de abordagens, bem como nas aproximações e especificidades nelas propostas, um dos traços mais substanciais na trajetória de realizações conjuntas dessas duas linguagens. Observa-se, portanto, a completa autonomia de correlações interdisciplinares e de construção de conhecimento em meio a cenários de constantes interlocuções relativas ao pertencimento, aos limites e aos domínios disciplinares de uma linguagem em relação à outra.

No que diz respeito à presença do texto dentro do enquadramento das artes plásticas, ainda que num cenário contemporâneo permeado pela hibridação de linguagens e conceitos, temos a tendência de imaginarmos esse texto no âmbito do elemento formal seja ele pictórico (no campo da pintura), instalacional (no campo das instalações, esculturas e objetos) ou verbal (nas performances e *happenings*). Com isso, pré-visualizamos uma determinada sequência de signos linguísticos ocupando um espaço físico visível e/ou audível. Para tanto, ao lidarmos com essa expectativa de um texto em superfície (visível e palpável) no contexto plástico – com intuito de transpô-la –, é importante mencionar o trabalho do artista alemão Joseph Beuys, precisamente, sua performance *I like America and America likes me*, de 1974.

Para realizar este trabalho (fig.05), Beuys passou alguns dias confinado com um coiote na sala de uma galeria portando apenas um par de luvas, mantas de feltro, uma lanterna, uma bengala e alguns exemplares de jornal. Nesse

convívio performático, o artista mobilizou toda uma estruturação sígnico-ritualística elaborada de modo a compreender a dinâmica entre conceito, experiência e linguagem dentro dos limites do espaço-tempo-ação em ativa fricção durante o processo artístico. Desse modo, ele compartilhou, possibilidades de leituras, antes de tudo, subjetivas de todos os elementos constituintes: texto, imagem, objetos, espaço. Joseph Beuys sempre sublinhou a primazia do ato criativo sobre a matéria, bem como do árduo exercício da elaboração conceitual de cada uma de suas obras artísticas; para Beuys, o próprio pensamento era uma forma de escultura (BEUYS, 1993, p.90). A performance do artista é, então, condicionada pelas possibilidades subjetivas de significados de cada um desses elementos constituintes, com os quais, por meio de ações, articula-os em torno de um conceito.

O texto (e não falo aqui de um texto roteiro, texto rascunho ou texto argumento, mas em um texto que é correlacional ao processo criativo como um todo), ainda que não apareça como colagens pictóricas, declamações ou em paredes adesivadas com tipos alfabéticos, ocupa um espaço privilegiado em sua performance. Neste, o significado (texto-conceito) nasce e apresenta-se antes do significante (forma-performance). Para alguns, pode parecer que, ao romper com a linearidade dessa premissa (significado posterior à presença do significante), o conceito possa ser, ainda que momentaneamente subjugado pelo ato performático, o que corresponde a uma característica da performance dentro do campo das artes plásticas, que diz respeito a abster-se de representações e expectativas, pois a ação performática ocorre no instante do ato e da experiência. Mas, no campo acadêmico, sobretudo, referente a essa investigação, não há como negligenciar o fato de que toda essa paisagem¹³ artística esteja sob o agenciamento¹⁴ de um texto motor-e-obra que permite “o

¹³ Utilizo o termo *paisagem* para me referir a um agrupamento de dados significantes distribuídos dentro do nosso campo de visão, os quais são percebidos e relacionados por nós em conjunto em busca de significados.

¹⁴ “Todo agenciamento implica estilos de enunciação. Implica territórios, cada um com seu território, há territórios. Mesmo numa sala, escolhemos um território. Entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor. E há processos que devemos chamar de desterritorialização, o modo como saímos do território. Um agenciamento tem quatro

revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas". (ECO, 1991, p.23)



Fig.05 – Joseph Beuys. I like America and America likes me, performance, 1974¹⁵.

dimensões: estados de coisas, enunciação, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre..." (DELEUZE, s/p, 1988/1989).

¹⁵ Disponível em: <<https://www.dennistonhill.org/i-like-america-and-america-likes-me-summary>> e <<https://crazyfacts.com/joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/>> Acesso em março. 2018.

O entrelaçamento histórico entre as artes ganha, no caso desta investigação, uma relevância particularmente labiríntica. Isso ocorre pelo fato de que o princípio dialético da *poietica*¹⁶ exige que se transcendia a todo instante a lógica linear do processo criativo bem como da noção conservadora de pertencimento dos mecanismos por este princípio mobilizados, sem, no entanto, torná-lo ilegível, ao articular de modo inseparável as áreas técnicas e semânticas dentro das quais o percurso criativo evolui à consciência de sua situação enquanto processo artístico. Tal ideia corrobora, como adverte a pesquisadora argentina Florencia Garramuño,

um modo produtivo de apontar para essa fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento. Se por um lado o movimento de vaivém que imprime à história o percurso de migrações e problematizações das identidades aponta para essa noção de não pertencimento, por outro lado, a continuidade entre ficção e realidade, com os dados de lugares e episódios e a ilação de fragmentos da história [...] contribuem para fazer desse vaivém do não pertencimento uma noção ainda mais insistente (GARRAMUÑO, 2014, p.12 e 13).

O trabalho do ano de 2003-2004 (*vide* imagens nas páginas 17 a 22), que visava a promover a ressensibilização discursiva do jornal impresso, tornou-se matéria concreta e semântica para o trabalho plástico-textual de conclusão desta tese em Estudos Literários, dentro da linha de pesquisa Literatura, Outras Artes e Mídias. Ao longo do trabalho, percebi que o recurso da colagem plástica – como uma forma de ressensibilização (que promove constantes deslocamentos entre significante e significado) de toda a diversidade semiótica, de ordem icônica, indicial e simbólica, inerente ao suporte impresso – enfatiza ainda mais o caráter híbrido de não-pertencimento taxativo a nenhuma linguagem específica do objeto-texto. Esse entrelaçamento de distintas intenções e discursos, pela perspectiva do princípio *poético* do manuseio da matéria textual por meio dos

¹⁶ Amplamente discutido por Renné Passeron e Paul Valéry, o termo *poietica* advém das palavras gregas *téchne* (destreza manual) e *poiésis* (fazer, executar). O termo, desse modo, abarca tanto a concepção intelectual e espiritual quanto as ações físicas e habilidades técnicas necessárias para a concretização do fazer artístico (PASSERON, p.108, 1997).

procedimentos plásticos formais, bem como do manuseio verbal e semântico, permite-nos aproximá-lo do conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva (1974), ao considerar esse espaço de múltiplas textualidades – tecido, textura, de acordo com Roland Barthes (1996) – como possibilidade de absorção e transformação de outros textos.

Por outro lado, ao refletir sobre as palavras e suas verbalizações propriamente ditas que se referem ao conteúdo textual produzido nesse processo artístico de manipulação da matéria sensível e semântica, o texto, ressensibilizado por meio da colagem plástica que o objeto artístico apresenta a todo instante, desperta-nos questionamentos – ou tende a fazê-lo sob diferentes perspectivas de entrada ou especificidade e objetivos dos leitores¹⁷ – a respeito do seu status literário e *locus* de pertencimento. Por isso, pergunto: até que ponto as asserções, isto é, os textos com as quais esse objeto-texto nos confronta convergem ou tangenciam o conceito acadêmico de literariedade – uma vez que o fragmento enunciativo de um texto é igualmente um texto? Construções textuais compartilhadas pelas páginas deste objeto-texto, como: *Você tem vida?*; *Não entrem porque é mal*; *O conceitual desagrada*; *Sobreviva aprendendo a pensar*, podem ser consideradas e apreciadas dentro do campo literário?

A literatura pode ser considerada como uma petição de princípios, como posto por Terry Eagleton (2001), a qual se relaciona com a subjetividade do leitor que pode ler as construções textuais como não literárias, a partir de um princípio técnico ou cultural de que estas não o são; ou pode lê-las como textos dotados de significativo valor literário, partindo igualmente da premissa inicial de que estes *a priori* o são. Em virtude disso, deparamo-nos com uma bifurcação, entre muitas, para a qual esta pesquisa irá nos conduzir e que é muito bem-vinda, pois “não foi a escritura, durante séculos, o reconhecimento de uma dívida, a garantia de uma troca?” (BARTHES, 2003b, p.30). A utilização do termo *escritura*, empregado por Barthes, constitui-se como uma percepção particular da

¹⁷ Aceitamos, desde aqui, por questões intrínsecas à proposta em questão, as palavras: espectador e leitor, artista e autor como equivalentes. Em dados momentos, optamos por leitor: ao abordar as questões essencialmente textuais; ora mencionamos espectador quando tratamos de aspectos de ênfase plástica; e, para evitar repetições demaisadas bem como evidenciar o caráter híbrido do trabalho, utilizamos a expressão espectador-leitor ou, simplesmente, fruidor.

realidade de cada indivíduo e uma troca intersubjetiva. Tal relação “exige a intervenção de intérpretes (no duplo sentido da palavra) autorizados. Antes da mediação destes, só é virtualidade, apelo ao investimento de outros valores. Sem essa mediação, ela resiste, opacifica, obstrui, como uma coisa” (ZUMTHOR, 1993, p.110).

Apesar de Paul Zumthor, na citação anterior, ressaltar a complementaridade dos elementos da dicotomia: escritura/oralidade, ao evidenciar que “o que se encontra profundamente posto em questão é a relação tríplice estabelecida a partir e a propósito do texto – entre este e seu autor, seu intérprete e aqueles que o recebem” (1993, p.98), permito-me estender tal percepção para as questões elencadas pela presente proposta artística. O texto compartilhado – inicialmente pelas páginas do objeto-texto e, agora, pelos blocos de texto das colunas –, sem a mediação dos leitores, reside “opaco” apenas no plano virtual, na qualidade de *potência*¹⁸ textual (não oralizado e não fruído), ainda que em via de tornar-se *ato* (oralizado e usufruído). Tal fato aufere valores e significados por meio de mediações autorizadas, por serem concedidas por uma proposta artística aberta que possibilita um diálogo igualmente aberto e, ao mesmo tempo, autorizado que concretiza uma autoria estendida e a uma autoridade concedida aos leitores para que interajam, tornando-se coautores.

Em virtude dessas bifurcações que as questões interartes nos apresentam a partir do trabalho artístico, pensar sobre o processo performático da escrita talvez seja um passo significativo para podermos nos posicionar em relação aos percursos que o objeto-texto enquanto referencial nos oferece. A escrita performática, dentro do campo literário, por potencializar a subjetividade do escritor e, sobretudo, dos leitores, ao expandir o texto para um campo ampliado de possibilidades de fruição, tende a valorizar e sensibilizar os aspectos relacionais e heterogêneos da escrita e dos indivíduos. Então, expansão e valorizações convergem diretamente para as aspirações do objeto-texto sobre o qual refletimos.

¹⁸ *Potência*, no sentido aristotélico da capacidade de transformação, na possibilidade do *vir-a-ser*.

Nessa perspectiva, dentro de uma asserção performática, o leitor não manipula mais um contrato sígnico (num prisma não expandido), mas uma proposta de cumplicidade e unificação dentro da qual este se torna um agente criador do que lê¹⁹. Aqui, temos outro aspecto relevante da performance que é sua propensão a curvar ou anelar a linha temporal. Isso ocorre, por exemplo, na narrativa de Cesar Aira *Como me tornei freira* (2013), na qual, em particular, a realidade de gênero²⁰, tempo e sequências lógicas é abandonada em proveito de um agenciamento de pluralidades, responsabilidades e tensões partilhadas. Ou seja, a parede, de uma leitura convencional, é quebrada. Nesse caso, leitor não pode mais se apoiar na imparcialidade de uma estrutura frontal estável, que até então lhe permitia a passividade. Assim, ele precisa mobilizar novos mecanismos e novos pontos de apoio que lhe possibilitam responder, de modo igualmente performático, às questões e desvios dentro dos quais fora inserido e, a partir dos quais, desdobra-se²¹. É pertinente destacar que tal concepção, no entanto, não deve ser entendida como um método ou um sistema, mas como o desejo de uma experiência se construindo, ao ser construído. Por isso, é inabarcável dentro de enquadramentos científicos, uma vez que

nessa área do jogo e da experiência, na experiência desse jogo opera-se a transição entre o eu e o inacessível real: uma captação me é dada sobre este; sua possessão fantasmática me é oferecida, ao mesmo tempo que um prazer. Não são as próprias coisas assim conhecidas que jogam, aos nossos olhos;

¹⁹ Essa ideia de cumplicidade criativa no ato de fruição remente à poética da *Obra aberta* de Umberto Eco, uma vez que essa tende “a promover no interprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra” (ECO, 1991, p.41).

²⁰ Tal menção não tem o intuito de adentar nas questões acadêmicas acerca de gênero, pois referimo-nos à mera constatação de uma possibilidade dentro dos demais desdobramentos e potências mencionadas.

²¹ Recorremos, devido ao contexto do presente doutorado, a um autor específico chamado Cesar Aira para exemplificar as mobilizações performáticas que tencionam espaços, relações e temporalidades na relação autor-leitor no campo literário. No entanto, cabe frisar que tais temas permeiam a linguagem contemporânea nas suas mais distintas manifestações e áreas do conhecimento: artes plásticas, literatura, teatro, dança, música.

elas “jogam” em nós, na consciência que nós delas tomamos; isto é, o jogo está em mim, de mim (ZUMTHOR, 2007, p.103).

O processo deleuziano do *Rizoma*²² também vem ao encontro das questões que se estabelecem no estriado processo de criação dessa proposta plástico/textual, pois pretendo analisar elementos e conceitos literários em correlação com elementos e conceitos das artes plásticas, de modo não individualizado e sem nenhuma intenção de atribuir preponderância de uma linguagem sobre a outra. Nesse sentido, não há o intuito, dentro do processo criativo, ou mesmo do posterior processo de fruição do objeto plástico, de criar uma hierarquia em que uma linguagem se reporte à outra mediante suas escolhas específicas ou mesmo por questões disciplinares de cunho territorial na utilização de determinados conceitos. Assim como no modelo, proposto por Deleuze – no qual busca-se a constante interação e ramificação criativa obtida quando as partes se conectam de modo rizomático em inúmeros pontos de possibilidades –, o processo criativo que defendo aqui não ocorre a partir de uma linguagem, nem se finda no produto de uma ou outra, mas sim, se posiciona *entre* e a partir da relação que se estabelece entre os dispositivos literários e plásticos.

Cassio Eduardo Vianna Hissa, em seu texto “Entre” (2017), enfatiza que o espaço *entre* dois corpos não é um espaço vazio, inócuo e limítrofe, mas um lugar de transformações e transposições capaz de resistir às cartografias e demarcações convencionais. Trata-se de uma espécie de denominador comum partilhado pelas partes capaz de dar luz às posições imprevistas, uma vez que “o *entre* existe em decorrência da existência de um e de outro ou de vários; ou

²² *Rizoma* é um processo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari que se opõe ao processo arborescente de pensar. Diferente deste, no qual tudo se origina e se reporta a uma unidade raiz, em um *Rizoma*, cada ponto se conecta com o todo e sua configuração não possui um início nem um fim, mas apenas um meio fértil, a partir do qual se nutre e se desenvolve. Na configuração de um *Rizoma*, não há uma ordem a ser seguida, pois nenhum ponto deriva ou remete a uma unidade principal. Segundo os teóricos, “Não há unidades de medida no *Rizoma*, apenas multiplicidades ou variedades de medidas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 17).

seja, aquilo que separa atua, simultaneamente, como aquilo que, em princípio, reúne ou faz misturar" (HISSA, 2017, p.12).

Com efeito, esse *entre-lugar*²³ apresenta-se sempre como um *espaço-rizoma*, ou, como nomeado por Hissa, um “*terceiro-corpo*” permeado por fendas e múltiplas fissuras. É, assim, um campo que não se basta em si mesmo, nem almeja tal “ensimesmamento”, uma vez que não pretende outra coisa senão o livre trânsito entre as partes. Além disso, aqui não nos referimos ao trânsito das disciplinas, pois, segundo Hissa, não são precisamente estas que se movimentam, mas os indivíduos e os seus conhecimentos.

Convém reconhecer que essa afinidade entre o *Rizoma* deleuziano e o *entre* de Hissa acontece, sobretudo, nas possibilidades de inter-relação de discursos, de partilhas sensíveis, de transformações e de hibridações. Acrescenta-se a isso o livre exercício criativo e as possibilidades de entrada dos leitores em uma nova proposição textual. Tais imbricações nos permitem vislumbrar o quanto profícuo são os campos que permeiam esse espaço de interstício que

vai se fazendo como Rizoma a partir de um e de outro, assim como de demais outros. O que existirá, então, entrecortado, não é exatamente um limite que separa, mas uma espécie híbrida de corpo atravessado – um *corpo-travessia*, um *corpo-passagem* feito de atravessamentos – e alimentado pelo trânsito de um corpo para outro e outros. Este *corpo-travessia*, *corpo-fronteira*, é mesmo o *entre*: esse território de ocupação de espaços intervalares *entre um e outro* que, por sua vez, também se modificam no contato, pois, além de conceder a existência a um *terceiro corpo*, eles se transformam na relação com essa *espécie de terceira margem* (HISSA, 2017, p.14, grifos do autor).

²³ O termo *entre-lugar* foi forjado por Silviano Santiago em seu estudo *O entre-lugar do discurso latino-americano* de 1971, mas publicado em 1978 no livro *Uma literatura nos trópicos*. Cássio Eduardo Vianna Hissa parte de Silviano Santiago para desenvolver sua reflexão.

Ao se trabalhar com questões artísticas, principalmente dentro do terminante binômio quantitativo e qualitativo²⁴ ainda hoje preponderantes nas pesquisas universitárias, é necessário eleger uma metodologia sensível que privilegie o fazer artístico, sobremaneira dentro campo acadêmico da prática artística no qual é exigido, além de uma produção artística, uma produção textual que deve acomodar e ampliar a construção formal. Desse modo, optarei, ao longo desta investigação, por uma metodologia *guiada-pela-prática* (ainda que eu não pretenda negligenciar determinadas diretrizes exigidas no fazer acadêmico) proveniente de um convívio objetivo e intelectual sobre o campo diretamente vivenciado e experienciado. A primeira característica a destacar nesse âmbito metodológico adotado é que

pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto. A segunda característica de pesquisadores guiados-pela-prática reside na sua insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática (HASEMAN, 2006, p.44).

Nessa busca por estender a compreensão da questão textual a partir de um *corpus* plástico de produção pessoal, procuro, apoiado na proposta metodológica *guiada-pela-prática*, analisar um percurso autoral, no qual este texto intensifica-se, faz emergir dúvidas e desafios que problematizam e se autoquestionam, ao mesmo tempo em que objetivo estender, enquanto possibilidade de conhecimentos e de partilha, para além da propriedade

²⁴ “A pesquisa quantitativa abrange um conjunto de abordagens científicas e dedutivas e estabelece questões de investigação e hipóteses a partir de modelos teóricos, e então os testa contra a evidência empírica” (FLICK *apud* HASEMAN, 2006, p.42). “A pesquisa qualitativa (...) prefere abordagens indutivas e necessariamente engloba uma ampla gama de estratégias de investigação e métodos (...) Eles são estudados durante o processo de investigação, e as descobertas são representadas como baseando-se em uma variedade de fontes e abordagens” (HASEMAN, 2006, p.42).

individual do autor e das perspectivas plásticas do objeto. Assim, mais do que uma emancipação de determinadas limitações metodológicas, espero que essa metodologia

represente um movimento que sustenta que a prática é a principal atividade de pesquisa (...) e vê os resultados materiais da prática como representações de suma importância dos resultados de pesquisas em seu próprio direito (HASEMAN, 2006, p.44).

O caráter efêmero e deliberadamente elíptico com o qual a “morte do autor”, anunciada e problematizada por Roland Barthes (2004), transpassa o contexto criativo contemporâneo, por isso abre caminho para que determinadas hibridações e perspectivas até então não totalmente aceitas possam permear o discurso teórico e artístico. Esse dar-se de si mesmo ao outro, enquanto se flexiona para si mesmo a partir do outro, evidenciado pelo uso da primeira pessoa, talvez seja, sob certo ponto de vista, uma forma de desvio contemporâneo, dentro muitos, à afirmação de Barthes, tomada como mote por certo estruturalismo tardio²⁵. Ao transitar do discurso teórico para o prático sem a intenção de teorizar o reiterado vai e vem entre “eu”, “meu” e “nossa” que, desde as primeiras linhas, permeia esta reflexão, o caráter autoral desta pesquisa legítima, num certo sentido, um re-avivamento e fragmentação do autor dentro do contexto da obra. Não tenho, obviamente, nenhuma pretensão de questionar o importante posicionamento de Barthes, tal argumentação limita-se apenas a destacar, no presente contexto investigativo, essa perspectiva da autoria em um contexto expandido.

Esse anti-tributarismo à terceira pessoa, sobretudo, no âmbito das pesquisas artísticas, não é somente desejável por descortinar o subjetivismo que falsamente distancia autor e obra. Mas, no contexto acadêmico, permite, de

²⁵ Ao mencionar a “morte” do autor, proposta por Barthes, não me refiro ao termo morte literalmente, como fizeram alguns comentadores, por isso, aqui, nomeio como tardios. Entendo que, em seu ensaio, o que Roland Barthes pretende “matar” é um modelo de leitura dos textos literários que concedem ao autor a posse de uma “verdade única” na “decifração” da obra, o que circunscreve as possibilidades de significação a uma leitura predeterminada, sem possibilidades de ramificações. Isso, consequentemente, restringe a fruição a uma rede de leitores específicos e privilegiados.

acordo com os objetivos deste estudo, sustentar um discurso próprio, seja ele experienciado (focado em fatos vivenciados total ou parcialmente) seja ficcionalizado (isento de representações, senão as agenciadas pela imaginação).

Mais do que a diversidade das formas discursivas, temos no cenário contemporâneo uma ampla heterogeneidade na qual se inserem questões provenientes das mais diversas disciplinas e estendem-se para questões que ultrapassam o pertencimento de cada uma delas e tendem a intermediar novos pontos de vista para além de ideais de pertencimento. Nesse sentido, Bakhtin postulava que “a arte é provocada pela vida e a vida é provocada pela arte” (PONZIO, 2013, p.60). Por isso, creio justamente nesse trânsito correlativo como uma forma de proporcionar a criação de espaços dialéticos que permitam aos indivíduos encontrarem um pouco de si mesmos, e de seu entorno, a partir dos pontos de reflexão mapeados pela arte. Tal perspectiva seria fundamentada

no reconhecimento da provisoriação da condição humana, provisoriação do sentido em constante fazer-se, num processo de instauração cuja base é uma permanente tensão dialógica em que estabilidade e variação se confrontam, se combinam, se refletem em refração, *ad eternum*, diálogo visceral em que eu e outro, pessoal e social, geral e particular, fixidez das formas e ressignificação, se constituem e configuram mutuamente, em que a irrepetibilidade irredutível do sensível – base do ser – e a repetibilidade necessária do inteligível – espaço do ente em vir a ser, se interdefinem (SOBRAL, 2013, p.75, grifos do autor).

Desse modo, o debate ambicionado pelas *Colunas de Texto* margeia toda essa diversidade de questões sensíveis, inteligíveis e sociais, postas anteriormente, a fim de desdobrá-las para o campo do presente estudo. Outrossim, pretendo mobilizar não apenas definições teóricas ou possibilidades de diálogo entre diferentes linguagens para dar sentido à obra plástica (e do “eu” artista) aqui em andamento, mas a prática artística como um todo a partir dessas diferentes linguagens (e dos diferentes “eus”) que nelas residem.

Cabe ressaltar que grande parte dessa investigação ocorreu com a obra artística ainda ocupando o plano das ideias, por isso tinha o seu planejamento

restrito às expectativas e imaginação do artista, ou seja, havia dependência analítica das observações possíveis no âmbito projetual. No entanto, procurei sempre trabalhar ancorado na premissa de Pierre Lévy de que “o possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência (LÉVY, 1996, p.16) e não perdi de vista a ideia de um leitor colaborativo que, na minha expectativa de autor, movimenta-se perceptivamente de modo muito semelhante aos movimentos de criação do próprio autor, por decodificar as nuances gerativas trabalhadas por este em seu processo de criação. Como posto por Umberto Eco, não cabe ao escritor escrever na pura expectativa de que leitores-modelo surjam espontaneamente, pois é preciso arquitetar o texto de modo a construir e subsidiar esse tipo de leitor. Assim, o autor fortemente ensimesmado, que ignora qualquer possibilidade de abertura ou diálogo com seus leitores, tornar-se um tipo de autor-empírico centrado em suas próprias paixões e reduzido a elas²⁶.

Diante disso, compilando e arquitetando os conceitos, até aqui elencados, e aplicando-os ao percurso dessa introdução, vejo-me, desde o início destas linhas, reverberando todo o processo de criação dos blocos de texto: mapeando pontos de convergência por meio de movimentos performáticos e de performances de leitura; desenhando pontos de fuga em meio à instabilidade e às insuficiências que permeiam o trabalho artístico; pronunciando, por meio da colagem, diferentes vozes e perspectivas; margeando fronteiras e franqueando

²⁶ Rancière, em seu livro *O espectador emancipado*, ao abordar questões sobre as potencialidades das relações do espectador com a obra teatral, articula um pensamento muito próxima ao de Eco acerca da construção de um leitor colaborativo. Segundo Rancière, “O que o aluno deve aprender é aquilo que o mestre o faz aprender. O que o espectador deve ver é aquilo que o diretor o faz ver” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Essa perspectiva, a qual diz que um mestre ou um diretor deve proporcionar informações e condições de percurso que permitam aos espectadores demorar-se sobre o ato de fruição de uma obra artística, dialoga com a postura de Umberto Eco quando ele afirma que um leitor-modelo não simplesmente existe, mas deve ser criado pelo autor, assim propõe assim um ato criativo que já nasce permeável ao coletivo. Isso extrapola as separações entre palco e plateia, no âmbito teatral; entre autor-artista e leitor-espectador, no âmbito literário-plástico. Ainda que Rancière enfatize o dado da prática coletiva no teatro, que pode ser percebida em uma exposição plástica, ele também ressalta que, no fruir artístico, é o interesse e a capacidade individual “que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irredutíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Esse aspecto dialoga com a proposta da *Obra aberta* de Eco.

– ainda que mediante alguns empecilhos burocráticos ou formalismo disciplinares – o franco exercício do pensamento e da subjetividade do leitor, o livre acesso ao processo artístico por meio de interações rizomáticas (não utilitaristas ou arborescentes) entre linguagens, métodos e conceitos.

Esta pesquisa, portanto, estrutura-se em quatro partes. O primeiro capítulo, ***Literatura e artes plásticas: mesa para dois***, procura, a partir de Gotthold Lessing, mapear pontos de convergência entre as artes plásticas e a literatura, ao destacar o processo de criação como o mais significativo entre eles. Não obstante, também fazemos referência aos pontos de ruídos, bem como aos “falsos cognatos” conceituais ou operacionais entre as duas artes. Esse capítulo também assinala, de modo pontual, uma vez que nos atentamos para o contexto histórico, as origens da comparação, a qual se inicia na Grécia antiga; depois discutimos sobre a idade média, o renascimento e as vanguardas artísticas europeias, precisamente o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo. O segundo capítulo ***A colagem plástica como intertextualidade*** analisa o corpo textual do trabalho artístico 2003-2004, o qual é motivador desta investigação, com base, sobretudo, na expansão da leitura do signo verbal também para o signo visual, como proposto por Roland Barthes; com isso trabalhamos, a partir dessa percepção, a colagem plástica sob a égide de Julia Kristeva e Márcia Arbex, como um operador de leituras e um modo de intertextualidade. Nesse capítulo, também buscamos aproximações entre o conceito de literariedade, proposto por Terry Eagleton, e os escritos do objeto-texto. Além disso, pontuamos, em diálogo com Antonio Cicero, acerca da potência poética dos textos confeccionados e das reflexões, segundo considerações de Rafael Souza Silva e Rodolfo do Prado sobre o contexto discursivo do jornal impresso.

O terceiro capítulo ***Escrita performática e performances de leitura*** busca relacionar, a partir da perspectiva de Alex Beigui, a temática da escrita performática, com base na narrativa literária contemporânea *Como me tornei freira*, de César Aira, cujos processos de escrita e leituras entretêm toda a estrutura deste estudo. Além disso, pontuamos, de acordo com Cássio Eduardo Viana Hissa, sobre a questão dos limites e fronteiras entre as linguagens e os

processos performáticos de leitura que tais desconstruções fronteiriças reivindicam de seus fruidores. Posteriormente, assinalamos as diferentes curvaturas temporais oferecidas pelo objeto artístico, ao pontuar essas relações em diálogo com os conceitos deleuzianos de *Rizoma* e *Território* com a noção de *Obra aberta* de Umberto Eco. No quarto capítulo ***O processo plástico como escrita escultórica***, detemo-nos na análise do processo plástico-textual que edifica o trabalho artístico – motor e produto deste estudo – como uma forma de escrita escultórica (formal e intelectual) passível de leituras múltiplas e, igualmente, escultóricas. Para tanto, articulamos diálogos, sobretudo, a respeito da definição de *palimpsesto* de Gérard Genette e as questões sobre *pertencimento* elaboradas por Florencia Garramuño.

Ao abordar a questão da escrita, não me refiro à forma convencional ou tecnicamente condenada ao pertencimento ditatorial de um rótulo ou de um campo de linguagem, mas a uma escrita que propõe um diálogo para além dos discursos de pertencimento e do encadeamento sínico de superfície. Nesse sentido, apresento um texto suscetível às modificações subjetivas dos leitores e à heterogeneidade contemporânea, além de ser inseparável da sua representação-materialização plástica e, dentro do contexto artístico, completamente avesso a análises disjuntivas de conteúdo e forma.

Segundo Néstor García Canclini,

atualmente, existem mais motivos para duvidar da possibilidade da arte do que quando Mallarmé se perguntava sobre o livro ou os construtivistas indagavam sobre como se inserir no design gráfico e no design de objetos cotidianos. Desde então, somaram-se fracassos ao procurar-se lugar para poesia na prosa do mundo, mas, ao observar e escutar os artistas de hoje, parece que para muitos a aspiração estética não consiste em conseguir uma integração feliz e sim em manter viva a interrogação sobre sua contingência (CANCLINI, 2012, p.55).

O presente estudo parte da constatação prática de uma síntese processual entre a linguagem plástica e a literatura, ainda que restrições disciplinares e tecnicismos de incompatibilidade semiótica entre as linguagens artísticas, desconstruídas desde a modernidade, persistam na tentativa de

demarcar limites intransponíveis e que no meio acadêmico a clausura da especialização persista como necessidade primeira. Com isso, busco avançar de modo a compartilhar uma produção contemporânea – acadêmica e artística – nas suas mais diversas nuances de atravessamentos, de “emprestimos modais” e de agenciamentos desindividualizantes que dão vida ao objeto-texto e que movimentam estas linhas. Por fim, é contra esse estado de coisas (tecnicismos, restrições, perímetros disciplinares) que começa por fragmentar o saber e termina por assumir “o significado de edificação de fronteiras que apartam o conhecimento e limitam o potencial imaginativo e crítico dos indivíduos” (HISSA, 2002, p.210), que se move esta pesquisa.

1 – LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: MESA PARA DOIS

POESIA

Também não gosto.
Lendo-a, no entanto, com total
[desprezo, a gente acaba
descobrindo
nela, afinal de contas, um lugar para o
[genuíno.

Marianne Moore

1.1 – As origens da comparação

As relações entre literatura e artes plásticas são tão antigas que remontam à Grécia de Sócrates, Platão e Aristóteles. De acordo com Oliveira,

na tradição grega, por exemplo, não são raros os vasos e os frisos arquitetônicos ornados com motivos míticos – lembremos da pintura narrativa estampada na ânfora “Hércules estrangulando o Leão de Neméia”, de Psíax – nem tampouco são raros os versos em que os poetas buscam descrever imagens de obras visuais reais ou imaginadas (OLIVEIRA, 2010, p.61).

Nesse viés, “se o processo de criação artística é um acontecimento muito antigo, a necessidade de se refletir sobre esse processo também o é” (SOARES; RIBEIRO, 2011, p.213). É bastante lembrado o movimento de Platão, no livro X de *A república*, que faz alusão às palavras de Sócrates a respeito das regras relativas à poesia. Em sua explanação, o filósofo lança mão de exemplos, em especial do campo da pintura, para confirmar o seu ponto de vista sobre a arte mimética. Também, o poeta romano Horácio (65-68 a.c.) é considerado por diversos pesquisadores “como o primeiro a comparar poesia e pintura”

(OLIVEIRA, 2014, p.20), ao proferir *Ut pictura poesis erit, quae* – que seria “como a pintura, é a poesia” –, ideia já mencionada por Plutarco, o qual atribuiu ao poeta Simônides de Ceos o dito segundo o qual “a pintura é a poesia calada e a poesia, pintura que fala”, o que aponta para o relacionamento entre as artes” (SOARES; RIBEIRO, 2011, p.213). Essa aproximação entre signo verbal e signo visual proposta por Simónedes de Ceos prosseguirá, ao longo dos séculos, como um dos principais pontos de reflexão acerca das relações entre literatura e artes plásticas. No entanto, não sem dividir opiniões, critérios de apreciação e justificativas quanto ao predomínio de uma sobre a outra.

Outro período marcante é a renascença, época na qual se tentava, de acordo com Oliveira, “libertar as artes plásticas do menosprezo que pesava sobre elas, desde Platão (...) supremo inimigo da imagem (...) servil imitadora de uma suposta realidade que, para ele, não passa de sombra da ideia” (OLIVEIRA, 1993, p.14). Já para Horácio, a poesia deve ser como a pintura, por isso deve ser retomada no sentido oposto para transformar a poesia em um referencial a ser tomado pelos demais. Assim, no

Renascimento, essa similaridade foi divulgada através de pintores como Giotto, italiano considerado o precursor da pintura renascentista, que usava os textos bíblicos como inspiração para seus quadros. Muitas de suas obras foram feitas sob encomenda do Papa Benedito XI, durante os dez anos em que esteve em Roma à serviço da Igreja. Assim, além de expandir a fé católica, aproximava o povo da religião, pois as imagens eram verdadeiras traduções das passagens bíblicas (OLIVEIRA, 2014, p.21).

O próprio artista renascentista Leonardo da Vinci elaborou um tratado denominado

o paragone, considerando a supremacia da pintura sobre as outras artes. Para estabelecer a relação entre a pintura e a poesia, inicia seu argumento reformulando o segundo verso do dístico de Simônides (...) se referindo à idéia de “representação”, presente na Poética, de Aristóteles (ROIPHE, 2010, p.9).

Desse modo, se, para Simônides de Ceos, havia uma correlação no mesmo plano entre a pintura e a poesia (como o fato de que a pintura é a poesia calada e a poesia, pintura que fala), para Leonardo da Vinci, a pintura era a única arte apta a captar o todo, consequentemente estaria num patamar superior. Com isso, “se o pintor ou o escultor não é mais um cultor de imagens subalternas, deixa de ser também mero artesão” (OLIVEIRA, 1993, p.14).

Tal debate a respeito das relações de soberania ou de subordinação entre as artes será abertamente retomado ao longo do

século XVIII, principalmente pelos teóricos Edmund Burke e Gotthold Ephraim Lessing. No importante ensaio *Laokoon: oderüber die Grenzen der Malerei und Poesie*, de 1766, (*Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia*) Lessing, poeta, filósofo e crítico de arte alemão apresenta seu argumento contra o princípio de comparação entre pintura e poesia, a favor da superioridade da poesia ante à pintura: Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura (OLIVEIRA, 2014, p.21, grifos do autor).

Segundo Joseph Frank, no *Laocoonte*, Lessing conecta duas linhas de pensamento de grande relevância na história cultural do seu tempo. Nesse sentido, Frank diz:

as pesquisas arqueológicas de Winckelmann, seu contemporâneo, estimularam um interesse apaixonado pela cultura grega entre os alemães. Lessing voltou a Homero, a Aristóteles e aos trágicos gregos, usando seu conhecimento direto para atacar as teorias críticas distorcidas, supostamente baseadas na autoridade clássica que haviam se infiltrado na França através de comentadores italianos e só posteriormente empossadas na Alemanha. Ao mesmo tempo, como aponta Wilhelm Dilthey em seu famoso ensaio sobre Lessing, Locke e a escola empírica de filosofia inglesa haviam dado um novo impulso à especulação estética. (FRANK, 2003, p.226).

O estudioso posiciona a argumentação desenvolvida em *Laocoonte* nas relações entre essas correntes intelectuais. Ao analisar como a percepção estética delimita claras diferenças entre a literatura e as artes plásticas, notamos que Lessing enfatiza o atributo distintivo presente na natureza das

representações pictóricas e das representações textuais. Tal fato enfatiza, desse modo, uma posição contrária ao *Ut pictura poesis erit, quae* que considera a pintura e a poesia como modos de representação análogos, o que ressalta sua posição contra a pressuposta superioridade da pintura sobre a poesia. Para Lessing, “a poesia tem os seus signos organizados no tempo” (LESSING, 1998, p. 47), o que se difere do caráter espacial da pintura, assim essa dicotomia tempo-espacó estabelece determinações específicas tanto para a pintura quanto para a poesia. Ainda nas palavras do poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte,

a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p.193).

As associações relacionais entre as duas linguagens persistem, segundo Winsatt e Brooks, sob o prisma analítico de uma “influência literária sobre a pintura e uma apreciação da pintura em termos literários; e ao mesmo tempo (...) uma influência da pintura sobre a literatura e uma correspondente modalidade de apreciação” (WINSATT JR.; BROOKS, 1971, p.321). Nesse contexto de latente rivalidade quanto à qualidade temporal ou espacial de diferentes linguagens, quanto ao predomínio de determinada forma de expressão sobre outras e mesmo sobre a constante ânsia por analogias, o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), precursor do que se convencionou chamar de modernidade, defende a ruptura com as formas tradicionais de se pensar a relação entre as artes. “(...) Não há comparação, há correspondência entre elas” (ROIPHE, 2010, p18).

Alberto Roiphe destaca, em seu artigo “Literatura e artes plásticas”, o ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Friedrich Schiller, publicado entre 1794 e 1800, como de suma importância para se compreender um plano de

comparação sobre a literatura e outras artes. De acordo com Oliveira, para Schiller

a poesia ora se inclina a uma forma de criação artística, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora. Poesia ingênua e sentimental são, em Schiller, maneiras de aproximar a poesia da pintura ou da música e de balizar temporalmente uma e outra, Antiguidade e modernidade. Desse modo, a poesia se forma igualmente dos ingredientes ingênuos e dos sentimentais, embora em cada caso particular uma das tendências sempre prevaleça sobre as outras (OLIVEIRA, 1999, p.16).

É importante pontuar aqui, em virtude desse breve mapeamento das relações históricas entre as artes plásticas e as artes literárias, sobre alguns movimentos artísticos europeus de vanguarda, sem a ambição de abranger todos, mas a fim de destacar os mais pertinentes no contexto desta investigação. A partir das abordagens artísticas e das transformações conceituais desses movimentos, precisamos analisar alguns trabalhos plásticos que dialogam com o dado textual, seja um diálogo fragmentário, o qual tem o signo verbal apenas como outro dado pictórico presente na construção, sem que este mantenha uma relação simbiótica em termos de conceito e afinidade formal com os demais dados plásticos dos trabalhos; seja amalgamado quando o signo verbal e o signo visual se correlacionam de modo intrínseco na composição.

1.2 – As vanguardas artísticas europeias

É sabida a importância das vanguardas europeias, principalmente o Cubismo, o Dadaísmo e o Futurismo, para a ruptura com a tradição artística das artes plásticas, da música e da literatura característica do século XIX. O termo Vanguarda tem sua origem na palavra francesa

avant-garde e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos (HELENA, 1993, p. 08).

Temos assim, encerrado na própria nomenclatura da palavra, a ideia de um coletivo focado em abrir caminhos, levar o “combate” a outros “mares” e fazer-se ouvir dentro das linguagens artísticas. Essa postura de enfrentamento²⁷, característica das vanguardas, ramificou-se historicamente o que influenciou os trabalhos de vários artistas plásticos, escritores e poetas. No Brasil, cabe destacar a Semana de 22 como um ponto de reverberação dessa nuance a qual buscou, em alguns vieses do movimento por meio de uma recusa dos padrões artísticos importados, a afirmação de uma arte brasileira.

A partir das experimentações e rupturas dos artistas de vanguarda, com suas rejeições aos estereótipos conservadores referentes ao lugar e a função da linguagem verbal dentro da linguagem plástica, o número de possibilidades de ação no que se refere ao livre exercício da criatividade e dos meios de expressão tende a se ampliar significativamente não somente no campo das artes vizinhas da literatura, mas, sobretudo, nos campos da própria literatura²⁸, até então, muitas vezes forçada a se manter nas fronteiras do texto. A palavra pintada dos cubistas, segundo Larissa Oliveira,

aparece como representação objetiva da realidade urbana através de fragmentos de jornais, partituras musicais, embalagem de produtos, etc. (...) O mesmo acontece no

²⁷ Antoine Compagnon, em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, também corrobora a origem beligerante acerca do termo vanguarda. Segundo ele: “Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situado à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (COMPAGNON, 1996, p.39)

²⁸ “A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Ela já existia nos *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos produzidos pela indústria e expô-los em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos” (SANT’ANNA, 2000, p.43).

Surrealismo, onde pintura e literatura se confundem. A pintura deixa-se contaminar pela narrativa literária, quer na figuração precisa de inúmeros artistas, quer na presença constante de textos inseridos nos quadros. É complexa a relação dos pintores surrealistas (Dalí, Miró, Klee, Duchamp, entre outros) com a literatura, especificamente com o texto pintado (OLIVEIRA, 2014, p.22-23).

Nas colagens cubistas, por meio de fragmentos e recortes de impressos, os artistas articulavam nuances, volumes e formas, de modo a inserir a realidade das cidades na obra plástica, partindo dos próprios materiais urbanas. Em determinados momentos, sobretudo, nas primeiras experimentações expressivas, esses fragmentos textuais eram introduzidos mais como elementos pictóricos (como tinta ou qualquer outro pigmento pré-fabricado), por isso não se apresentavam como elementos correlacionais e completamente interdependentes dentro do contexto formal e conceitual da obra. Essa forma de colagem, amplamente utilizada pelos cubistas²⁹, dadaístas e futuristas, repousa sobre o que poderíamos denominar de “primeiro passo” em direção às posteriores conquistas conceituais e correlacionais entre o signo verbal e o signo visual³⁰.

A fim de ilustrar a discussão, apresento a colagem intitulada *Glass and bottle of suze* de Pablo Picasso (Fig.06)

²⁹ “O cubismo de 1911 é o momento mais fecundo da história da arte moderna (...) o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. O contorno interrompido, e que possibilita a fusão, tem algo de uma incisão que marca o terreno para a entrada em cena dos recortes das colagens” (TASSINARI, 2001, p.38).

³⁰ O poeta e crítico francês Stéphane Mallarmé, algumas décadas antes, já realizava trabalhos com essa ênfase simbiótica e indissociável entre o signo verbal e o signo visual. Por isso, abordaremos, nesta tese, um dos seus mais significativos trabalhos acerca dessa correlação em um produto criativo.

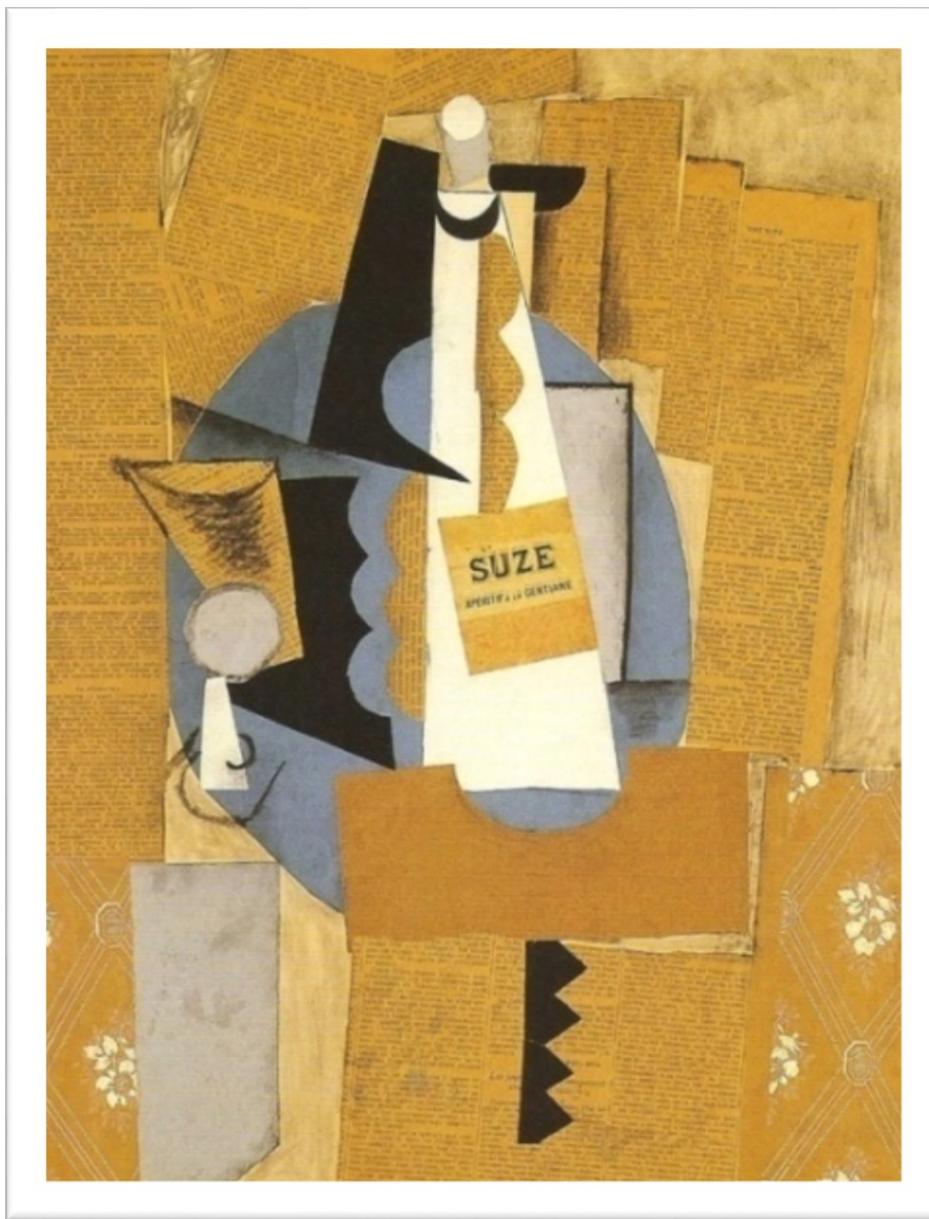


Fig.06 – Pablo Picasso. Glass and bottle of suze. Colagem, 1912³¹.

Nessa obra (Fig.06), Picasso utiliza, além de grafite e tinta, recortes de jornais, papel de parede e papel de embrulho para recriar uma garrafa, um copo e um cinzeiro, com um cigarro ainda aceso, distribuídos sobre uma pequena mesa azul. Nessa composição, o artista mescla, num mesmo espaço-tempo,

³¹ Disponível em:
<https://www.germinalliteratura.com.br/2010/artes_jose_aloise_bahia_distorcao_jun10.htm>
Acesso em março. 2018.

diferentes momentos e pontos de vistas espaciais. Como se o tempo e a perspectiva de diversas pessoas fossem captados em um único plano. Desse modo, a garrafa de bebida com o rótulo *SUZE* e o papel de parede se apresentam de um ponto de vista frontal, apesar de estarmos vendo a mesa de um ponto de vista superior. Os fragmentos de jornais parecem distribuídos sobre a mesa, ainda que esta se sobreponha a eles. Com essa composição, o pintor consegue trazer para o plano pictórico toda a complexidade urbana e os inúmeros pontos de vista e perspectivas ao mesmo tempo e em um único plano. Nessa perspectiva, Alberto Tassinari, ao abordar a obra cubista, destaca sua potente concepção de espaço, destacando como os elementos das obras se inter-relacionam e se equivalem, como as coisas se espacializam em meio às evidentes marcas processuais do artista. Esse arranjo oferece ao espectador “um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 44).

No entanto, nas obras cubistas, o fator pictórico se sobrepõe aos textos, pois não há entre a imagem composta pela colagem e os textos enunciados nesses fragmentos um conceito inextrincável da concepção visual. Ainda que retirássemos os textos, a garrafa, o copo, o cinzeiro e a mesa persistiriam em sua objetividade. Isso não é o mesmo que dizer que o fator enunciativo desses textos escolhidos e recortados pelo artista no processo de criação em nada acrescenta, de um ponto de vista social e político, à obra, mas evidencia que apenas o dado imagético de utilização desses se pronuncia num inevitável e incontornável primeiro plano.

O trabalho *Merz* do artista alemão Kurt Schwitters (Fig.07) oferece outro exemplo da entrada dos fragmentos textuais como um dado essencialmente pictórico. Mas, nessa obra, cabe ressaltar a percepção do artista acerca das possibilidades criativas da tipografia, como no título da obra em destaque na parte inferior da composição que faz o elemento alfabético assumir o destaque e, literalmente, o primeiro plano da composição o qual enfatiza o aspecto verbal. *Merz* é, na verdade, o nome de uma série de trabalhos do artista realizados com fragmentos de jornais, embalagens e objetos encontrados ao acaso pelas ruas.

A organização estética desses objetos evidencia o caráter pictórico da entrada desses fragmentos textuais, de modo a obter uma coerência formal nos quesitos equilíbrio, contraste e distribuição, como no trabalho de Picasso, o que consequentemente produz uma presença mais justificada pela forma do que pelo conteúdo. Em outras palavras, ainda que se altere as letas KS no extremo canto superior por LN ou mesmo que se substitua a palavra MERZ por ZERM ou por REMZ, a proposta de entrada dos elementos não é alterada, e a estrutura formal continua intacta. Há uma preponderância visual da heterogeneidade dos materiais (dados objetivos da realidade urbana), fulcro da proposta do artista sobre o signo verbal.



Fig.07 – kurt Schwitters. Merz. Colagem, 1924³².

³² Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Arte-MERZ-by-Kurt-Schwitters_fig3_318871518> Acesso em março. 2018.

Recuerdo ainda mais, com “Um lance de dados” (*Un coup de dés Jamais N’Abolira Le Hasard*), em 1897, Stéphane Mallarmé descontrói os preceitos tipográficos e de distribuição do texto, até então hierarquizado em unidades subsequentes que articulavam de modo isolado a leitura das páginas ímpares e a leitura das páginas pares (Fig.08). Diferente dessa perspectiva de páginas subsequentes, até então vigente, nas palavras de Richard Hollis: “Mallarmé via as duas páginas abertas de um livro como um espaço único” (HOLLIS, 2000, p.35).

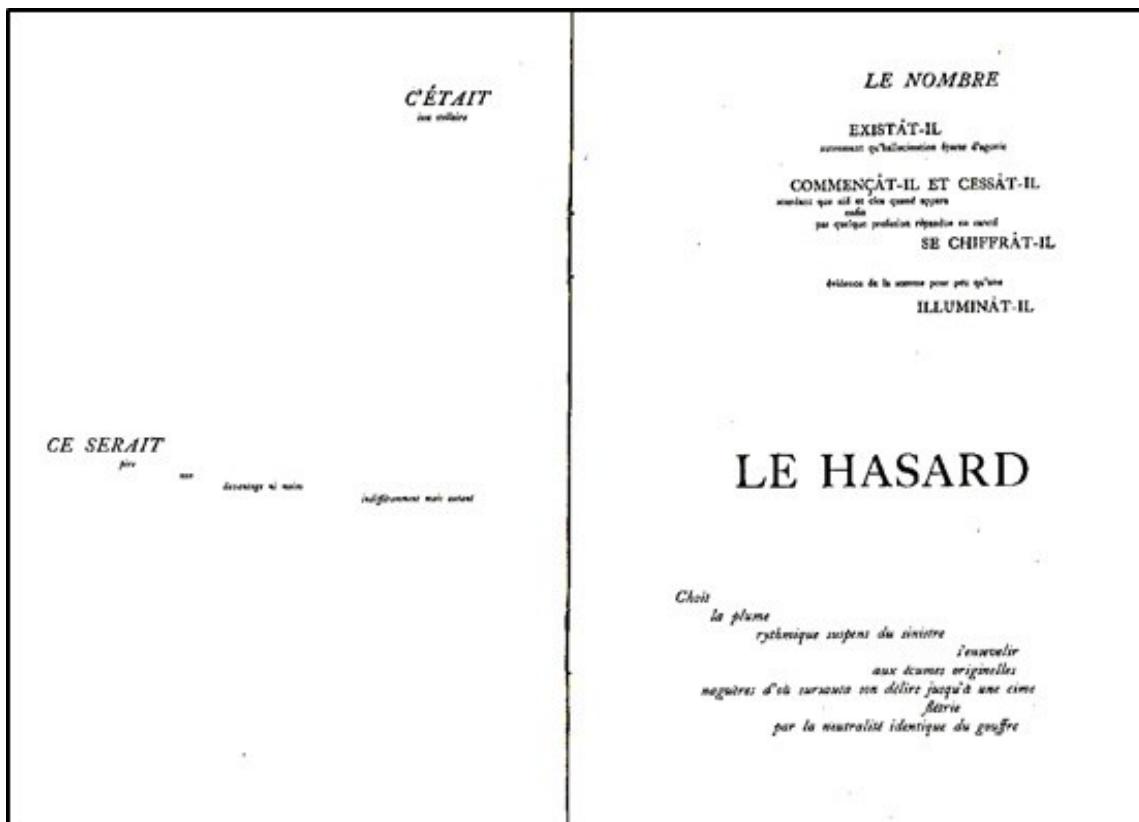


Fig.08 – Stéphane Mallarmé. Um lance de dados. Poema, 1897³³.

Neste trabalho de Mallarmé (Fig.08), as palavras distribuídas pelo espaço-tempo das duas páginas apresentam o percurso de um conjunto de dados arremessados sobre a superfície de uma mesa de jogo. Como se fossem

³³ Disponível em: <<http://artelit2015.blogspot.com/2015/05/stephanemallarme-quando-lancou-em-1897.html?m=0>> Acesso em abril. 2018.

lançadas da esquerda para a direita, as palavras (como os dados) percorrem de diferentes formas todo o espaço das duas páginas até pararem cada uma de um modo e em um lugar. Com isso, os contrastes entre as palavras em letras maiúsculas e as em letras minúsculas tendem a nos remeter aos diferentes valores numéricos que os dados podem apresentar bem como às diferentes ênfases verbais que cada uma recebe. Já os espaços em branco evidenciam o movimento, ao mesmo tempo em que deixam claras outras possíveis posições e trajetórias para um novo lance. Desse modo, nesse poema de Mallarmé, não é possível desassociar forma e conteúdo, porque não se pode alterar o que foi dito da forma como foi dito, pois fazer isso com uma palavra seria como, em um jogo de dados após estes terem sido lançados, revirá-los para usufruir de vantagens. De acordo com Cicero, “não se pode, num poema, separar o significado do significante. Por isso não se pode dizer em outras palavras o significado de um poema” (CICERO, 2005, p.115).

Porém, mais do que uma desconstrução de convenções e regras, temos, nesse poema, uma concepção artística que funde de modo interdependente o signo verbal e o signo gráfico. Nessa composição poética, não é possível mais isolar as linguagens em diálogo dentro da proposta artística do autor. Pois, qualquer mudança que vise a uma tentativa de separar a linguagem escrita do arranjo visual (entendido, aqui, para além do espectro da mera visualidade formal), de modo a isolá-las em si mesmas, reduziria significativamente a totalidade semântica de ambas e desestruturaria toda a composição poética. Desse modo, forma e conteúdo, em *un coup de dés*, encontram-se indissociáveis dentro de um mesmo sistema poético-visual.

A fim de expandir mais este diálogo inextrincável entre linguagens, proposto por Mallarmé, cabe destacar o poema *Chove*³⁴ (Fig.09) do poeta Guillaume Apollinaire. Neste, vemos como Apollinaire trabalha com os signos alfabéticos de forma

³⁴ "Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
Écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
Ecoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas."
Guillaume Apollinaire, *It Pleut*, 1914 (Transcrição minha).

imagética, quando dispõe as letras de modo a reproduzir a oblíqua queda das gotas de chuva³⁵. Cada um dos versos se desloca de cima para baixo, da esquerda para a direita, o que evidencia as linhas da chuva, consequentemente reforçando a ideia de movimento por meio do fluxo de leitura que alude à sonoridade das gotas ao tocarem o solo, uma vez que a leitura nos força a um constante ir e vir do topo à base da página. Essa operação visual reforça o conteúdo do poema e, por isso, como em *um coup de dés* de Mallarmé, não podemos desvincular a forma, que se apresenta visualmente como gotas de chuva caindo do céu, do conteúdo que se articula à percepção poética de um dia chuvoso num centro urbano.

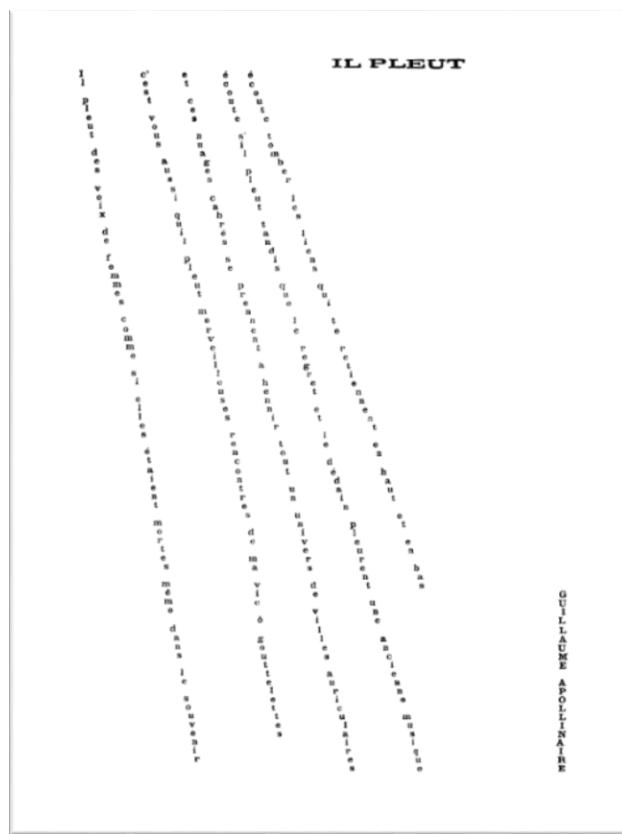


Fig.09 – Guillaume Apollinaire. Chove. Poema, 1914³⁶.

³⁵ “Chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas mesmo na recordação. Chovem também vocês maravilhosos encontros de minha vida ó gotinhas, e estas nuvens empinadas se põem a relinchar todo um universo de cidades minúsculas. Escuta se chove enquanto a mágoa e o desdém choram uma antiga música. Escuta caírem os laços que te retém embaixo e em cima” Tradução de Sérgio Capparelli (1997).

³⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/43383292@N00/513479139/>> Acesso em abril. 2018.

É importante destacar também os poemas contidos no livro *ZangTumbTumb* (Fig.10) e *De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha* (Fig.11). Neles, o poeta procurou encontrar paralelos visuais para os signos tipográficos, ao se valer de contrastes de tamanho, posição, espessura, formas; e ao trabalhar a composição e articular as palavras e as letras “quase como se fossem imagens visuais” (HOLLIS, 2000, p.36).

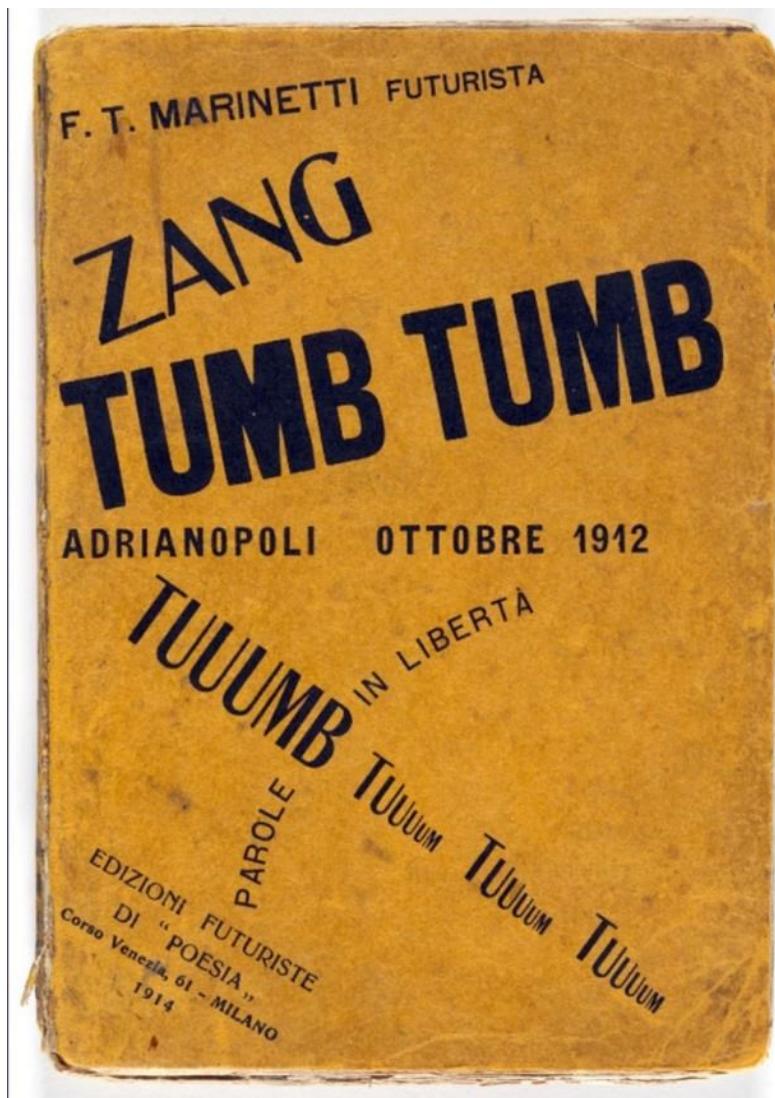


Fig.10 – Filippo Tommaso Marinetti. *Zang Tumb Tumb*. Capa do livro, 1914³⁷.

³⁷ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/31450>> Acesso em abril. 2018.

O termo *imagens verbais* refere-se à escolha do artista ao considerar as letras não apenas como signos alfabéticos, mas como elementos pictóricos que poderiam enfatizar o conteúdo por elas verbalizados. Esse atributo imagético, harmonizado em conjunto com a livre distribuição (sem se prender à horizontalidade convencional) dos caracteres sobre a página, enfatizava os atributos expressivos de cada palavra, por exemplo, a ideia de barulho estrondoso expresso nas palavras em caixa-alta, negrito e inclinação ascendente: *TUMB TUMB*; e na noção de prolongamento e lenta perca de sonoridade nas palavras: *TUUUMB TUuumb Tuuumb*, *tuuumb* na qual o artista optou por letras mais finas, por alterações de caixa-alta para caixa-baixa e pela inclinação descendente pra realçar o gradual arrefecimento sonoro.



Fig.11 – Filippo Tommaso Marinetti. De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha. Página desdobrável, 1919³⁸.

³⁸ Disponível em: <<https://bookmobility.org/post/4506507551/scrabrrrraannng>> Acesso em abril. 2018.

Já em *De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha*, página desdobrável de 1919, vemos como a liberdade de distribuição do texto e os contrastes de tamanho e espessura das palavras são fortemente ressaltados no intuito de reverberar toda a tensão da leitura de alguém que recebe notícias de um ente querido que está participando de uma guerra. O barulho de explosões, de objetos se quebrando e de balas cortando o ar e caindo no solo é enfatizado por onomatopeias, como: SCRABrrRrraaNNG, GRAAAAO, TRAC, bem como pela distribuição irregular do texto e as abruptas mudanças de caixa-alta para caixa-baixa. Ademais, alguns caracteres sofrem grande deformação a ponto de tornarem-se formas não verbais. Com isso, notamos mais uma vez que forma e conteúdo amalgamam-se em um todo indivisível.

Perpassando mais uma vez as questões acerca do tempo e do espaço entre as artes plásticas e a literatura, abordadas por Gotthold Lessing em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, o artista plástico e poeta alemão Paul Klee destaca que

también el espacio es una noción temporal. El fator tempo interviene no bien um punto entra em movimento y se convierte em línea. Lo mismo cuando uma línea engendra, al desplazarse, uma superficie. Y lo mismo, también, respecto del movimiento que lleva de las superficies los espacios. ¿Acaso alguna vez nace um cuadro de modo súbito? (...) ¿el espectador recorre de uma sola mirada toda la obra? También em el espectador la actividad principal es temporal. El ojo se construye, pues, de manera que provea de trozos sucessivos a la cavidade ocular. Para ajustarse a um nuevo fragmento debe abandonar el fragmento antiguo. (...) la obra plástica presenta para el profano el inconveniente de no saber por donde comenzar, pero para el aficionado pose ela ventaja de pode variar de manera abundante el orden de lectura y tomar consciéncia, así, de la multiplicidade de sus significaciones³⁹ (KLEE, 1979, p.59-61).

³⁹ O espaço também é uma noção temporal. O fator tempo intervém assim que um ponto entra em movimento e se torna linha. Igualmente quando uma linha gera, ao mover, uma superfície. E o mesmo também com relação ao movimento que conduz das superfícies aos espaços. Um quadro, por acaso, nasce repentinamente? (...) O espectador percorre de uma só vez todo a obra? Também no espectador, a atividade principal é temporal. O olho assim interpreta de modo a fornecer peças sucessivas para a cavidade ocular. Para se ajustar a um novo fragmento, você deve deixar o fragmento anterior. (...) o trabalho plástico apresenta a profano inconveniência de não saber por onde começar, mas o aficionado tem a vantagem de poder variar bastante a ordem de leitura e tomar consciéncia, assim, da multiplicidade de seus significados (Tradução minha).

Mesmo que texto e plasticidade, tempo e espaço percorram todas as artes, a relação que cada linguagem, desde as rupturas das vanguardas modernistas, mantém com o seu próprio *corpus* – seja ele literário, plástico ou musical – revoga as fronteiras disciplinares em prol de uma vontade criadora de intersubjetividades⁴⁰ e contradições intencionais⁴¹, pois “a mobilidade das fronteiras referentes ao conhecimento assume o significado da democratização de discursos. Somente assim há como imaginar um diálogo interdisciplinar possível (...) e uma leitura digna da complexidade do mundo” (HISSA, 2002, p.15). E, embora, as relações entre as artes plásticas e a literatura, como dito anteriormente, remontem à Grécia antiga, podemos, de certo modo, situar nessas experiências plásticas do fim do século XIX e princípio do século XX o início de uma concreta relação de desapropriação dos domínios do texto e de uma livre miscigenação entre as linguagens artísticas aqui em questão. Logo,

falamos do ritmo da música e do desenho da pintura (...) do padrão da música e do ritmo da pintura. A inferência é que todas as artes possuem tanto aspecto temporal quanto um espacial, qualquer que seja o que tome a dianteira quando são apresentadas. (...) As obras literárias também se deslocam no tempo como a música e se apresentam em imagens como a pintura (FRYE, 2014, P.195).

Assim, as apreciações e exegeses acerca da primazia de uma linguagem sobre a outra – até então, um dos pilares das altercações – é sobrepujada por uma noção mais sutil de interpenetração e de correspondência (não mais atada a uma escala de valores ortodoxa); e por atravessamentos de sentido entre as

⁴⁰ Adoto aqui a definição de espaço de acordo com a obra de Alberto Tassinari, a qual diz: “O espaço moderno, mais que um espaço de colagem ou um espaço mensurável, é um espaço em obra, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio da locução “em obra”, um espaço em obra possui um significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 48-49).

⁴¹ Cabe aqui destacar, no âmbito das relações entre texto e imagem, o quadro *Ceci n'est pas une pipe*, de 1929, do pintor francês René Magritte (1898-1967). Nesse quadro, texto e imagem configuraram uma constante contradição, ao mesmo que estabelecem uma relação de mútua complementação que conduz o espectador a questionar o próprio conceito de representação da realidade.

diferentes formas de expressão. Posto isso, poderíamos enfatizar, conforme Andrey Pereira de Oliveira:

centenas de outros casos de diálogos entre a literatura e as artes plásticas, inclusive alguns ainda mais complexos em que os artistas, não se contentando em praticar um diálogo meramente temático, escrevendo a pintura ou pintando o texto literário, conjugam numa única obra os meios semióticos de ambas as manifestações artísticas, a exemplo dos poemas-iluminuras de William Blake, em que textos verbais e imagens reverberam-se, ou ainda de algumas telas de René Magritte, como “A interpretação dos sonhos”, onde o signo verbal interage e, quase sempre, desestabiliza a obviedade figurativa do signo visual (OLIVEIRA, 2010, p.162).

No entanto, julgamos mais pertinente, neste momento, sem a pretensão de aprofundar, que, ao discutirmos sobre algumas correspondências entre as artes plásticas e a literatura, sobretudo, no contexto textual-escultórico desta pesquisa, é preciso considerar uma análise crítico-reflexiva ramificada do processo de criação do objeto plástico aqui desenvolvido. Tangenciando conceitos de diferentes áreas do conhecimento sem, no entanto, negligenciar a importância do produto artístico que congrega todas essas bifurcações. Contudo, as reflexões acerca desse percurso de criação, bem como de qualquer inter-relação entre artes, não podem incorrer em análises isoladas ou pretensamente isentas quanto às correspondências intrínsecas a todo e qualquer processo de criação artístico. “Especificamente dentro do campo literário, sem a intenção de fazer uso da tradição comparativa, mas apenas para pontuar as ramificações, é necessário notar como a própria literatura comparada pontua suas reflexões não somente no âmbito da arte literária, como também considera inúmeras outras artes e campos de conhecimento.” Tal procedimento mostra-se nítido na seguinte passagem de Henry Remak:

a literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas de conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da

literatura com outras esferas da expressão humana” (REMAK, 1996, p.175).

Por mais ricas e dialógicas que possam parecer as relações entre artes plásticas e literatura aqui pontuadas, leves nuances ou drásticas diferenças, ainda que dentro de conceitos análogos, não devem, no entanto, ser negligenciadas. E é a respeito desse campo de aproximações e paralelos, de distanciamentos e de ruídos que me proponho a pensar no próximo subitem deste capítulo.

1.3 – Paralelos de interface e ruídos

O que chamo de paralelos de interface e ruídos deve ser entendido como dois pontos de um mesmo termo ou conceito, que podem também oscilar dentro do campo de pertencimento ou de aplicação de determinada linguagem artística. Nesse viés, determinado conceito pode, dependendo do seu contexto de utilização, assumir a qualidade de interface para melhor proporcionar ao leitor-espectador o livre deslocamento dentro dos seus arcabouços de informações; tanto quanto caracterizar-se como um ruído ao destituir o leitor do referencial que qualifica tal conceito dentro da linguagem que o mobiliza.

Na interface das artes plásticas e da literatura, por exemplo, conceitos como: leitura, performance, colagem⁴² apesar de manterem muitas semelhanças e pontos de diálogos, a depender do contexto de emprego, podem soarem dissonantes – como um ruído incômodo – por terminarem apresentando-se como uma espécie de “falsos cognatos” entre essas duas artes.

Abordando, primeiramente, o conceito de leitura, sob o viés dos estudos literários, ler é inicialmente possuir os mecanismos necessários para decodificar os signos mediados pelo texto, para depois dar início a fase de compreensão e

⁴² Detenho-me aqui nestes três elementos por serem os de maior relevância dentro do contexto desta pesquisa.

posterior atribuição de possíveis sentidos⁴³. Segundo Frank Smith, “a base da leitura fluente é a habilidade para encontrar respostas na informação visual da linguagem escrita, para as questões particulares que estão sendo formuladas” (SMITH, 2003, p.202). Desse modo, o processo de leitura é uma construção de sentidos individual, que é realizada de diferentes formas e intensidades e está diretamente ligado ao pensamento, à subjetividade e à cultura de cada leitor, assim, a leitura é um exercício do “pensamento que é estimulado e dirigido pela língua escrita. Não existe diferença entre ler e qualquer outro tipo de pensamento, exceto que, com a leitura, o pensamento focaliza-se em um texto escrito” (SMITH, 2003, p. 36).

A compreensão de um texto é, dessa maneira, um processo dialógico entre o leitor e o autor, no qual aquele, a partir dos instrumentos e caminhos que o autor lhe fornece, por meio da linguagem escrita, tenta decodificar e recontextualizar com suas próprias e distintas experiências cognitivas, emocionais, culturais e simbólicas. Esse processo ocorre, pois “a leitura é uma atividade construtiva e criativa (...) temas sobre os quais o leitor deve, claramente, exercer o controle” (SMITH, 2003, p.17) articulando as informações ofertadas pelo texto de modo a absorver e atribuir sentidos, agregando a esse texto um *fundo perceptivo* particular⁴⁴. Mas, caso o leitor, ao ler determinado escrito, não consiga ou se dê ao esforço de buscar construir,ativamente, sentidos próprios a partir do texto, acabará, segundo Vygotsky (1999), realizando uma *leitura mecânica*, haja vista que “a gênese dos conceitos é um processo criativo e não mecânico e passivo (...) a simples presença das condições

⁴³ Essa primeira leitura é denominada, segundo Frank Smith, de informação visual que funciona conduzindo a comunicação dos signos verbais do texto para os olhos e para o cérebro do leitor. Já a segunda fase da leitura, na qual este pretende superar a objetividade textual para subjetivar-se em meios aos possíveis sentidos, é nomeada de informação não visual e diz respeito à bagagem existencial e ontológica de cada um. Conforme Smith, “a informação não visual é tremendamente importante porque o significado não é representado diretamente na estrutura de superfície da linguagem, nos sons da fala ou nas marcas visíveis da escrita. Os leitores devem dar significado – estrutura profunda – ao que leem, empregando seu conhecimento prévio do assunto e da linguagem do texto” (SMITH, 2003, p.72).

⁴⁴ “O que se pode chamar de o ‘fundo perceptivo’ é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior” (BAKHTIN, 2014, p.154).

externas que favorecem uma relacionação mecânica entre a palavra e o objeto não basta para produzir um conceito" (VYGOTSKY, 1999, p.58).

Segundo Graça Paulino, a leitura afirma-se literária quando

a ação do leitor constitui predominantemente uma prática cultural de natureza artística, estabelecendo com o texto lido uma interação prazerosa. O gosto da leitura acompanha seu desenvolvimento, sem que outros objetivos sejam vivenciados como mais importantes, embora possam também existir. O pacto entre leitor e texto inclui, necessariamente, a dimensão imaginária, em que se destaca a linguagem como foco de atenção, pois através dela se inventam outros mundos, em que nascem seres diversos, com suas ações, pensamentos, emoções (PAULINO, 2014, p.177 e 178).

Em seguida, a pesquisadora enfatiza que a leitura literária

requer liberdade, cujo único limite é o respeito pela leitura do outro, que pode apresentar suas singularidades. As preferências de cada um são respeitadas para que ocorra de fato uma leitura literária (PAULINO, 2014, p.177 e 178).

A leitura, sob o prisma do signo linguístico, é um instrumento que, por meio dos signos verbais, permite-nos ler e interpretar os mais diversos tipos de textos: poesias, contos, romances, etc. Para Saussure, a natureza do signo está ancorada em uma lógica binária dentro da qual este é o resultado da somatória do significante (imagem acústica) com o significado (conceito). Como é descrito no *Curso de linguística geral*, o signo linguístico possui três princípios essenciais: arbitrariedade⁴⁵ (o significado é imotivado em relação ao significante);

⁴⁵ "A palavra *arbitrário* requer também uma observação. Não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala ([...] não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma num signo, uma vez esteja ele estabelecido num grupo linguístico); queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao seu significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade" (SAUSSURE, 2006, p.83, grifos do autor). "Assim, a ideia de 'mar' não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes: o

linearidade (seja na fala seja na escrita, ele se desenvolve em sequência no tempo); imutabilidade; e mutabilidade (a língua opera nesse jogo dos contrários, ela não é mutável, no entanto evolui). Conforme abaliza Ferdinand de Saussure, a língua configura-se como um somatório de sinais depositados em cada cérebro, à maneira de um dicionário cujos exemplares idênticos são divididos entre os indivíduos ou

é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos (SAUSSURE, 2006, p.17).

Desse modo, “a língua é para nós a linguagem menos a fala. É o conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender” (SAUSSURE, 2006, p.92). O linguista considera a língua como um sistema de signos linguísticos marcados pela convenção social. Para ele, a linguagem (língua + fala) não é totalmente arbitrária, mas também não possui determinados obstáculos, por exemplo, outras convenções sociais (leis, moda, trânsito).

Como uma construção social, a língua “não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo” (SAUSSURE, 2006, p.21), não podendo, desse modo, ser reduzida a um simples e ingênuo contrato. Na visão de Saussure, ela é “a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade” (SAUSSURE, 2006, p.22). A língua, assim, apresenta-se como um sistema utilizado pelos indivíduos para se comunicarem, socializarem-se e interagirem em consonância, o que a dota de certa imprevisibilidade no ato do seu exercício de enunciação. O signo linguístico, sob o prisma saussuriano “une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p.80). Portanto, aquele não é uma coisa puramente física, mas uma instituição

significado da palavra francesa *boeuf* (“boi”) tem por significante *b-ö-f* de um lado da fronteira franco-germânica, e *o-k-s(Ochs)* do outro” (SAUSSURE, 2006, p.81-82, grifos do autor).

psíquica díplice composta por um conceito (uma construção mental ou significado) e uma imagem acústica (uma sequência de sons ou significante) utilizada para nomear o próprio signo.

Diferentemente de Saussure, para o qual a língua é um sistema de signos linguísticos, Émile Benveniste (1989) defende que dizer que a língua é feita de signos

é dizer antes de tudo que o *signo* é a *unidade semiótica*. Essa proposição, sublinhamo-lo, não está em Saussure, talvez porque ele a consideraria como uma evidente decorrência, e nós a formulamos aqui no início do exame que estamos fazendo; ela contém uma dupla relação que é necessário explicitar: a noção de signo enquanto unidade e a noção de signo como dependente da ordem semiótica (BENVENISTE, 1989, p. 224).

Assim, percebemos que, para Benveniste, o signo é uma unidade portadora de um sentido que o precede, em que este está inserido no contexto múltiplo e dinâmico dos discursos de modo que “o signo tem por critério um limite inferior: este limite é o da significação” (BENVENISTE, 1989, p. 225). Para o autor, a unidade linguística não é desmontável, mas passível de decomposições e rearranjos a depender do intento do enunciador. Nesse sentido,

cada signo entra numa rede de relações e de oposições com os outros signos que o definem, que o delimitam no interior da língua. Quem diz ‘semiótico’ diz ‘intralinguístico’. Cada signo tem de próprio o que o distingue de outros signos. Ser distintivo e ser significativo é a mesma coisa (BENVENISTE, 1989, p. 227-228).

Conforme Benveniste, a língua se realiza apenas no seu exato momento de utilização pelos interlocutores, pois neste instante ela “é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação⁴⁶ de retorno” (BENVENISTE, 1989,

⁴⁶ “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra ‘resposta’ no sentido mais amplo): ela o rejeita, confirma, completa,

p. 83-84). Desse modo, para esse linguista, a língua reside em estado de *potência* antes de se iniciar o processo de enunciação, ou seja, antes de ser colocada em funcionamento pelos indivíduos.

Roland Barthes (1990) mantém-se na dicotomia significante + significado, utilizada por Saussure, no entanto, enfatiza o aspecto de o significado poder ser lido de diferentes formas por diferentes culturas. Na perspectiva do autor, um significante pode ter vários significados, por isso “pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1990, p. 32). Destarte, de acordo com essa perspectiva, o que une o significante ao significado é a significação.

Sem ambicionar aprofundar nos complexos meandros postulados por Barthes em *Elementos da Semiólogia*, no qual enuncia uma diferença entre o signo linguístico do signo semiológico – o que distingue claramente, em um primeiro momento, a posição do teórico em relação à de Saussure – podemos, de modo simplificado, posicionar o signo semiológico como uma estrutura de significado derivada do modelo do signo linguístico que transcende o caráter fônico. Para Barthes,

o signo semiológico também é, como seu modelo, composto de um significante e um significado (a cor de um farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário), mas dele se separa no nível de suas substâncias. Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imagens) têm uma substância da expressão cujo ser não está na significação: são, muitas vezes, objetos de uso, derivados pela sociedade para fins de significação: a roupa serve para nossa proteção, a comida para nossa alimentação, ainda quando, na verdade, sirvam também para significar (BARTHES, 2006, p.44).

Assim, notamos que, diferentemente de Saussure, para o qual o signo representa a coisa, para Barthes a palavra muitas vezes não é suficiente em si

baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta” (BAKHTIN, 2003, p. 297).

mesma, é preciso acumular conceitos, estudar o comportamento dos signos no amago do contexto de uso social.

A abordagem do termo leitura dentro do campo literário – apesar de distanciar-se do ponto de vista de uma leitura estética dos signos visuais, característico das artes plásticas – difere mais do ponto de partida, verbal versus visual, do que do ponto de fruição, uma vez que ambos se submetem a convenções sociais e composições particulares bem como à experiências e percepções acumuladas. Tal compreensão, na presente pesquisa, caracterizada como um híbrido verbal-visual, permite-nos estender (e entender), sem gerar ruídos, a ideia da leitura do signo verbal também para signo visual.

O procedimento da colagem revela outro claro paralelo, sem aparentes ruídos, entre as artes literárias e as artes plásticas. Tal fato pode ser percebido nas colagens pictóricas cubistas, as quais utilizam de fragmentos de objetos industrializados (como, lâminas de papel de parede, para simular madeira, técnica utilizada por Braque em *Fruit Dish and Glass* – Fig.12); nas pinturas de Jasper Johns, nas quais o artista não se vale apenas de fragmentos, mas de objetos em sua totalidade (por exemplo, vassoura, moldura fotográfica, uma toalha e uma xícara de louça – que ultrapassam os limites da tela, ao se lançarem ao “espaço do mundo em comum que agora será seu complemento” (TASSINARI, 2001, p.44) – os quais foram utilizados em *Fool’s House* – Fig.13); e nos poemas de Mariane Moore, em que ela se utilizava da colagem de fragmentos textuais de outros autores (o que ocorre, por exemplo, no poema *Silêncio* – Fig. 14). Mesmo na presente costura de citações desta pesquisa, elencamos o procedimento da colagem o qual atua em sua essência, pois selecionamos, recortamos e recontextualizamos partes de um discurso dentro de outro que pode ou não celebrar os mesmos conceitos, narrativas ou temporalidades.

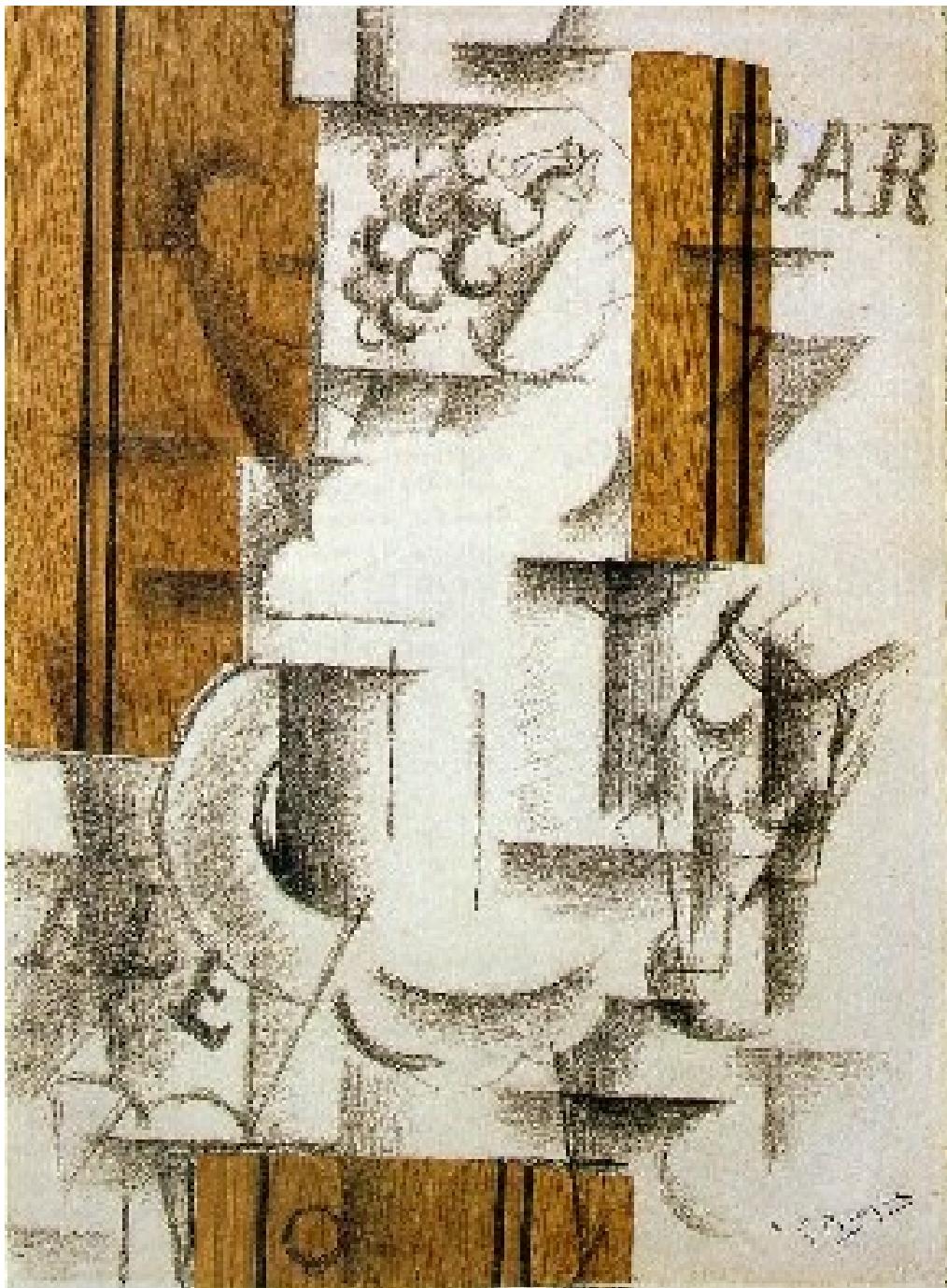


Fig.12 – Georges Braque. Fruit Dish and Glass. Colagem e carvão sobre papel, 1912⁴⁷.

⁴⁷ Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fruit_Dish_and_Glass#/media/File:Braque_fruitdish_glass.jpg>

Acesso em maio. 2019.



Fig.13 – Jasper Johns. Fool's House. Óleo sobre tela com objetos. Coleção particular, 1962⁴⁸.

⁴⁸ Disponível em: <<https://paperimages.tumblr.com/post/23106945673/fckyeaharthistory-jasper-johns-fools-house>> Acesso em maio. 2019.

No poema de Marianne Moore (fig. 14), temos duas colagens a destacar. Primeiro, nos versos de dois a quatro, o eu lírico fala: “Meu pai costumava dizer: ‘Gente superior nunca faz visitas demoradas. Quando faço visitas, gosto de ir sozinha aos lugares. Nunca tiveram de me mostrar o túmulo de Longfellow ou as flores de vidro em Harvard’” (MOORE, 1991, p.174). Esses são dizeres atribuídos à Sra. A. M. Homans. Posteriormente, no verso 13, temos uma citação de autoria de Edmund Burke, em *Burke's life*, de Sir James Prior (1872), o qual diz: “Pegue um coche, disse ele. Venha e faça de minha casa sua morada” (MOORE, 1991, p.174)

Meu pai costumava dizer:
“Gente superior nunca faz visitas demoradas,
Nem a ela tem que se mostrar o túmulo de Longfellow
ou as flores de vidro em Harvard.
Confiante em si mesma feito o gato
que carrega a presa para um canto,
a frouxa cauda do rato a pender da boca feito cordão de sapato
de vez em quando sente prazer na solidão,
e pode ser privada de fala
por fala que a tenha encantado.
O sentimento mais profundo sempre se mostra em silêncio;
não em silêncio, mas contenção”
Nem era incerto ao dizer: “Faça de minha casa sua pousada.”
Pousadas não são residências.

Fig.14 – Marianne Moore. Silêncio. Poema, 1924. Tradução de José Antônio Arantes.

Discutir, historicamente, as origens da colagem enquanto um procedimento técnico é complexo e está fora do escopo desta investigação. Portanto, consideramos a colagem⁴⁹ como um procedimento artístico formalizado a partir das vanguardas europeias, pois, de acordo com estas, ela mantém “um vínculo estreito com o universo industrial, e de modo mais profundo, com o segmento deste responsável pela produção de informação visual: as artes gráficas” (IWASSO, 2010, p.41).

A partir dos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, a colagem tem servido aos mais distintos propósitos artísticos, além de ser rapidamente absorvida pelo mercado industrial com a “popularização da serigrafia (...), das fotocopiadoras (xerox) e, na década de 1980, [da] tecnologia da informática, culminando na internet, nos anos 1990” (IWASSO, 2010, p.42). O próprio Jorge Glusberg, em seu livro *A arte da performance*, destaca como a colagem e suas variações a partir do século XX, bem como os questionamentos acerca da percepção e da representação do mundo dentro do espectro artístico, promovidos pelas vanguardas, contribuíram para o nascimento das artes performáticas. Nesse sentido,

o fio condutor da *collage* nos permitiu observar as mutações que ajudaram o nascimento da arte performática. Vimos, assim, a transição da *collage* parcial e pictórica (de substâncias e imagens) para a colagem total e não pictórica (*assemblages*, *enviroments*), sem esquecer da *collage* de mídias (*Untitled Event*⁵⁰ de John Cage) (GLUSBERG, 1987, p.31, grifos do autor).

Ainda a respeito da questão relacional desta investigação, a colagem, enquanto um procedimento artístico, em ambas as esferas, literária e plástica, não reside tanto em sua materialidade: fragmento, palavra, deslocamento, mas

⁴⁹ Pontuada por Tassinari como “a mais importante invenção da arte moderna” (TASSINARI, 2001, p.38).

⁵⁰ “Em *Untitled Event* (Evento sem título), Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem” (GLUSBERG, 1987, p.25).

sim na originalidade da atitude e na sua potência de recontextualização criativa do novo espaço ocupado. A força expressiva da colagem emana diretamente de seu novo contexto, de seus diálogos e das suas cicatrizes (que devem ser entendidas aqui como marcas ou alusões à sua condição anterior) o que, no entanto, não quer dizer que seu caráter intertextual ou hipotextual não possa ser questionado ou problematizado.

Depois de passarmos pela leitura e pela colagem, chegamos à *performance*. Devido às diferentes nuances de abordagens das linguagens plástica e literária acerca do termo, defrontamo-nos aqui com a possibilidade de ruídos uma vez que podemos estar lidando com a *performance arte* dentro do campo das artes plásticas ou com a *performance da escrita*, ou *escrita performativa*, no âmbito das artes literárias.

Cabe destacar também que, para além das duas linguagens aqui abordadas, o termo *performance* é de uso frequente nas mais diversas disciplinas e atividades artísticas, o qual pode assumir, dependendo do contexto, o caráter de desempenho, de autoridade, de habilidades técnicas ou de competência no desenvolvimento de determinadas atividades no mundo artístico, profissional, industrial e pessoal. Contudo, nesta pesquisa, nos manteremos dentro do binômio: artes plásticas e literatura.

Partindo, inicialmente, da *performance arte* dentro das artes plásticas, encontramos, em Renato Cohen, uma abordagem que explora desde os processos criativos até as questões formais e político ideológicas do termo. Para Cohen, a *performance arte* é “uma linguagem de interface” (COHEN, 2004, p.116) que se movimenta (como a colagem) entre diversos limites disciplinares e mobiliza as mais distintas recontextualizações instrumentais. Nesse âmbito,

se tivermos em mente um modelo topológico, a *performance* funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso

da relação tempo-espacó etc) (COHEN, 2004, p.116, grifos do autor).

Na perspectiva de Renato Cohen, a performance mantém uma forte característica ritual e, logo, coletiva de expressão.

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é, antes de tudo, uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, *ao vivo*, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2004, p.28, grifo nosso).

Podemos perceber, pelas palavras *ao vivo*, uma espécie de pré-requisito essencial para se considerar determinada ação artística como uma performance arte, ainda que este aspecto de proximidade testemunhal com o público, por si só, não seja suficiente para qualificá-la. Sob o meu ponto de vista, esse engajamento com o público deve ser, antes de tudo, agenciado por um conceito-motor (que irá diferenciar uma ação banal e vazia de algo carregado de intenções e sentido) que justifique e mobilize toda a paisagem a ser acionada e atritada pela ação performática. Esse “contrato” perceptivo e subjetivo, essa proximidade testemunhal, característica da performance arte, no entanto, não é impositiva. Enquanto formação de conhecimento, uma performance arte – e quero crer que tal percepção se estende, também, ao uso do termo dentro de outras linguagens – não impõe nenhuma participação, conclusão ou deciframento por parte dos espectadores, mas visa, sim, a mobilizar de distintas maneiras esses espectadores a partir da experiência direta promovida pela performance.

Assim, podemos considerar quatro pontos referenciais da performance arte que nos ajudarão a pensar também a escrita performática. Eles seriam: o dado conceitual, o aspecto fronteiriço-híbrido, o caráter ritual e a experiência coletiva (*ao vivo in loco*).

No contexto literário, Paul Zumthor (2007), ao abordar a leitura de textos poéticos, pontua os procedimentos vocais e ações corporais do declamador

referenciando-os, sob certo aspecto, como pontos performativos – friccionados dentro de uma “performance ausente-presente” (ZUMTHOR, 2007, p.56) – mobilizados pelo texto. Logo, uma vez que o texto reivindica certas ações e escolhas para sua fruição, e o leitor, por sua vez, responde a estas por meio de suas próprias escolhas (ações, entonação e tempo), nessa perspectiva, ambos (e por que não o autor?) manteriam o dado performático no ato de fruição da leitura. Zumthor, portanto, relaciona a recepção do dado textual no ato da fruição, no qual temos, de certo modo, uma ação criativa autor-texto-leitor, embora não seja ao vivo, em corpo, nem *in loco*.

Desse modo, performance arte e escrita performática, apesar de reverberarem os dados fronteiriços e conceituais, no que tange o aspecto ritual-coletivo de interação em um tempo-espacó comum (ao vivo), estes se apresentam de distintas maneiras em cada uma delas. Dentro da escrita performática, autor, obra e leitor mantêm-se inscritos sob as camadas do texto, em seu processo como um todo, o qual envolve escrita, leitura, interpretação, e se manifestam conforme tais camadas são desdobradas e compõem sentidos, num ritual íntimo no ato de fruição. O autor, por exemplo, que na performance arte se faz presente no tempo-espacó com os espectadores, em um texto performático, comporta-se como um constituinte direto da narrativa ao interagir objetivamente, ou sob uma máscara ficcional qualquer, com os demais personagens e com os leitores. Apesar de partir originalmente do escritor as ramificações da escrita performática nascem de uma estrita consideração de inserção e mutualidade entre aquele que escreve e aquele que lê⁵¹. Posicionado assim, em constante processo de interlocução, o autor performático se inscreve e se mantém em permanente potência de construção de sentidos e permeabilidade de afecção em seu texto. Dessa maneira,

a presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de “performar” as diversas maneiras que o corpo encontra de se

⁵¹ Essa noção está de acordo com a ideia de que o escritor trabalha em prol de interlocuções e está menos preocupado “com a literalidade do texto e mais com o projeto de experimentação da escrita em jogo” (Beigui, 2011, p. 31). Além disso, é avesso a concepções de um texto absoluto cuja própria existência é por si só uma obra autêntica.

manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite (BEIGUI, 2011, p. 29).

Podemos perceber, em termos gerais, que a escrita performática⁵², como celebrada no campo literário, apesar de manter pontos de convergência com a abordagem performática das artes plásticas, aborda determinados aspectos da performance arte em outros termos. Destarte, cabe destacar que, em uma proposição performática, no âmbito das abordagens plástica e literária, o princípio da individualidade do autor é transposto, bem como o da totalidade do texto (seja ele visual seja conceitualmente proposto). Isso expande o dado verbal para o campo das ações e das experimentações subjetivas, ao prover os espectadores-leitores de todos os meios possíveis para se inserirem e se ramificarem subjetivamente a partir do contato com o trabalho artístico.

1.4 – A instância criativa como aresta de ressonâncias

Independentemente de qualquer divergência, ou opinião crítica, as relações entre artes plásticas e literatura – sejam elas relações estéticas, teóricas ou conceituais – não podem ser consideradas, da perspectiva da criatividade e da produção de sentidos, como um mero ponto de vista, tampouco uma forma de aproximação utilitarista que se tem como um fim em si mesma. Por este ângulo, tais afinidades outorgam independência e espontaneidade de acesso mútuo às incertezas em prol de uma consciência criativa imersa no constante e imprevisível jogo entre os contrários. O ato criativo, assim como o ato da pesquisa, “não é o resultado da ligação entre dois pontos, previamente concebidos (...) entretanto, esses pontos – de partida e de destino – vão se descobrindo ou se fazendo ao longo do processo de construção da própria rota (HISSA, 2013, p.26). Pois, no fundo, artistas plásticos e escritores

⁵² Posteriormente, no capítulo *Escrita performática e performances de leitura*, retomaremos a questão da escrita performática tomando como referência, para alguns apontamentos objetivos, a obra literária *Como me tornei freira* de Cesar Aira.

utilizam as estruturas convencionais da linguagem, a massa das relações de signos estabelecidos que possibilitam a compreensão entre o autor e o leitor da obra. Contudo levam essa “linguagem falada”, como faz qualquer um que deseja que a linguagem seja “falante”, para um momento criador. O escritor que procura interpelar o leitor transfigura o ordenamento habitual dos signos para segregar uma significação nova. Não estabelece um sentido radicalmente distinto, consolidado, mas uma iminência de começo do mundo (CANCLINI, 2012, p.62-63).

Nesse fragmento, Canclini descreve o território, procurando destacar as raízes (como ponto de origem e, ao mesmo tempo, de fixidez e pertencimento) dos signos verbais; posteriormente, expõe a ressignificação que o movimento criativo opera sobre esses signos. Para o autor, temos, no momento de criação, seja de uma obra visual seja literária, uma síntese entre os polos plástico e verbal, ambos operando sobre as estruturas convencionais do ordenamento sínico. Nessa perspectiva, para além das demarcações plásticas e verbais, o que mais se destaca são as possibilidades que o momento criativo revela e permite realizar a partir das imbricações destes dois polos. Ou seja, esse processo ressensibiliza, cinzela, modula, reconfigura ou, simplesmente, recontextualiza.

A partir das correlações de independência e espontaneidade (relativas à consciência entre as fronteiras e à importância do livre trânsito e intercâmbio de possibilidades entre elas), não objetivamos, ao abordar as interpenetrações entre literatura e artes visuais, migrar de uma desestruturação de fronteiras que abraça as diferenças entre linguagens para uma comunhão sistematizada de interdependências institucionalizadas. Conforme, Hissa, “Toda relação depende da delimitação de um campo, no interior do qual ela se origina, realiza-se e se esgota. Entrar em relação seria, portanto, estabelecer limites ou se deparar com eles. A inevitabilidade do limite torna-se resultado da inevitabilidade do contato” (HISSA, 2002, p.38).

Cremos, de outro modo, numa relação que prioriza a autonomia em seu sentido mais amplo, a qual permite plena e irrestrita decisão de quando e como se relacionar, convergir ou divergir na busca por um diálogo, cujo vocabulário

compreenda e amplie os empréstimos poético-teóricos presentes nesse fluxo. Isso corresponderia a “um modo produtivo de apontar para essa fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p.12-13). Além disso, não pretendemos, com essa aproximação, criar uma relação de exigências, nem almejamos uma generalização, tampouco uma relação binária analítica ou meramente apreciativa restrita ao lugar-comum das alusões entre texto e imagem. Particularmente, buscamos uma relação marcada por diferentes sensibilidades em contínuo movimento de afecção, uma vez que “o devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é)” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.229).

O temperamento institucionalizado que as artes, ao se relacionarem, muitas vezes assumem, o qual está ligado a uma especificidade de condutas de afirmação, pode resultar em simples reproduções que mantêm para si mesmas um conjunto de regras próprias. Este, por sua vez, é pouco relevante no que tange à desconstrução de aproximações utilitárias e à real diluição das fronteiras interdisciplinares não somente dos contornos próprios de cada linguagem, mas também de seus possíveis desdobramentos, sobretudo, do “mal-estar que provoca esta oscilação entre querer a autonomia e não poder transcendê-la” (CANCLINI, 2012, p.24).

Diante disso, perguntamos: como então relacionar, de modo integrado e produtivo, a heterogeneidade dos discursos literário e plástico, ao se admitir, como inerente ao processo criativo contemporâneo, a decadência de conceitos rígidos e de fronteiras intransponíveis? Segundo Hissa, “seguramente, um dos passos a percorrer consiste na apropriação do discurso do outro, tornando-o parte de seu próprio discurso” (HISSA, 2002, p.214). Mas isso não se refere a uma apropriação fragmentada ainda focada na simples analogia de especialidades, mas a uma apropriação que transcenda o mero ajuntamento de saberes muitas vezes tratados como impermeáveis, e agencie possibilidades criativas de integração, conferindo-lhe um trânsito orgânico de significados. Aqui, é importante destacar que, dentro desse espaço de agenciamentos mobilizado pelo processo criativo, existe um campo de tensões e incertezas comum a toda

e qualquer linguagem artística, o qual, no processo criativo, mobiliza memória, experiência e sensibilidade. E, justamente nesse campo de inquietações, reside o mais autêntico elo entre todas as artes, pois está inserido no processo criativo, que é sua aresta de ressonância. Logo,

trata-se de um movimento para além da disciplina que, sugerindo uma situação de plasticidade, tende a superar as fronteiras e mesmo os espaços de transição ainda não consolidados entre campos do saber. (...) O movimento é caracterizado por sua livre plasticidade, motivando o desenvolvimento da imaginação, da criatividade e da crítica: não há fronteiras, não há territórios e tampouco proprietários de discursos (HISSA, 2002, p.267).

Desse modo, consideramos importantes as considerações acerca da profícua afinidade processual que mobiliza, mediante as tensões do processo criativo, tempo, memória e sensibilidade entre as artes visuais e a literatura. Em virtude disso, para manter sempre a autonomia e o livre arbítrio de relações entre linguagens, uma vez que “a ponte é a passagem, mas também a distância mantida” (RANCIÈRE 2002, p.43), temos por objetivo a aproximação e o cercamento, não como meio de limitação, mas de inclusão de um processo plástico de escrita que recorre, como apoio discursivo, a narrativas contemporâneas que se ancoram em procedimentos de criação essencialmente plásticos, por exemplo, a colagem.

Esta, como conceitualização de uma escrita escultórica – a partir do processo de criação de uma produção artística que envolve plasticidade, escrita, leitura⁵³, intertextualidade e exercício do pensamento – constitui, assim, uma resposta teórico-metodológica às questões centrais desta pesquisa. Fazemos

⁵³ O termo leitura aqui empregado faz referência ao processamento de percepções e à construção de sentidos por parte dos leitores. Os demais e distintos aspectos de fruição mencionados nessa listagem, como: a percepção plástica, a escrita, a intertextualidade e o exercício do pensamento, embora, de início, possam parecer reduzir-se a uma mesma forma de percepção, objetivam, pelo contrário, realçar a potência do objeto-texto em mobilizá-las a partir da proposta artística em prol de correlações produtivas de construção de possibilidades de sentidos distintos.

isso, por meio da problematização de um processo escultórico, como forma de escrita e de leituras, e da própria linguagem escrita que reivindica, para a expressão, uma instância plástica, um *corpus* esculturicamente edificado. Para tanto, buscamos, nos próximos capítulos, um aprofundamento na análise do corpo textual construído a partir do objeto-texto 2003-2004, que se tornou a base matérica e conceitual do trabalho plástico de conclusão deste estudo, nos quais discutiremos sobre a técnica de colagem em determinados textos literários contemporâneos como um operador de possíveis leituras.

2 – A COLAGEM PLÁSTICA COMO INTERTEXTUALIDADE

Para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele. (...) O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam.

Ítalo Calvino

Ao refletir sobre a colagem, pensamos logo em suas múltiplas funcionalidades, sua adaptabilidade a qualquer suporte escolhido, bem como em seus desdobramentos dentro das mais variadas linguagens artísticas. Esse caráter democrático, no que se refere à acessibilidade dos recursos materiais para a sua instauração, traduz, em grande parte, a técnica da colagem. No contexto plástico, qualquer pedaço de papel, revista, jornal, embalagens, tecido ou mesmo madeira podem, por meio da colagem, abrigar novas e inusitadas possibilidades semânticas nos mais diferentes contextos. Além disso, é possível refletirmos sobre essa propriedade híbrida da colagem em relação ao conceito de intertextualidade, como o procedimento que se vale de um arcabouço de outros textos para, numa determinada perspectiva, atribuir-lhes dentro de uma nova construção textual (literária, poética e crítica) vozes e conceitos que estes anteriormente não expressavam, pelo menos explicitamente, confrontando-os com novos discursos e apreciações críticas. A partir disso, prenunciamos um relacionamento extremamente profícuo entre a colagem plástica e o intertexto literário. Desse modo, do ponto de vista de uma proposta plástica que se move entre distintas linguagens e distintas concepções de colagem, é necessário responder a uma questão: como se apresentaria o emprego do termo literário no objeto-texto em análise?

Inicialmente, torna-se importante frisar que não se trata de definir importâncias separadas dentro dessa produção plástica, nem de deliberar subordinações e, muito menos, atribuir valores distintos entre os elementos componentes da obra. O objetivo não é abordar isoladamente o “valor” literário do texto dentro do contexto da obra plástica, mas aclarar a potência poética que este assume e proporciona ao leitor, no que se refere a congregar significado, a partir do seu aspecto literário, não literário e da oposição ao que um leitor espera encontrar em um jornal convencional, ou mesmo em uma obra artística.

Um leitor comum de jornais, em especial aquele do início deste século, por exemplo, ao dedicar-se à leitura, tem o claro objetivo de informa-se e de mover-se tendo em vista as facilidades do discurso gráfico que segmenta os assuntos em distintos cadernos, que enfatiza e valoriza determinadas notícias ou propagandas por meio dos títulos e chamadas, das cores e dos tamanhos dos tipos. Esse leitor frequentemente não pretende se enveredar em questões metalingüísticas ou reflexões aprofundadas acerca do jornal que tomou para leitura, nem mesmo ser confrontado por questionamentos subjetivos.

Agora, imaginemos esse leitor ao abrir e folhear o objeto-texto em análise nessa pesquisa (Figuras: 1a, b, c, d, e), vendo-se, em vez de gentilmente guiado por cadernos, títulos e chamadas, confrontado por uma estrutura visual completamente irregular e sendo arguido por mensagens como: *Você tem vida?*; *Não entrem porque é mal*; *O conceitual desagrada*; *Dormir com ou dormir sobre*; *Vendido*.; *Eles mentem*; *Sobreviva aprendendo a pensar*; *Morte: tudo o que você espera está aqui*; *E agora?*; *Queremos respeito*; *Polícia prendendo meninos*.

Todas essas pequenas indagações solicitam-nos, mesmo aquelas em tom aparentemente afirmativo, com

seu ar de pergunta, toda nossa aptidão a responder, fazendo valer as garantias de nossa cultura assim como os interesses de nossa sensibilidade. (...) Esse desdobramento parece então ser seu designio e sua natureza: ela é essencialmente dupla, não apenas signo e significado, mas figura do não figurável, forma do informal, simplicidade ambígua que se dirige àquilo que há de duplo em nós e reanima a duplicitade em que nós nos

dividimos, em que nós nos juntamos indefinidamente (BLANCHOT, 2010, p.65-66).

Nesse âmbito, o caráter literário, talvez mais próximo da linguagem concisa da poesia, posto nessas asserções, é tão potente quanto subjetivo. Afinal, como afirma o poeta e filósofo Antonio Cicero,

a palavra “poesia” é normalmente entendida de dois modos. Ou se trata da arte de fazer poemas – a arte do poeta – ou das propriedades em virtude das quais algo possa ser considerado um poema. Ora, que ainda haja semelhante arte – e, se houver, que ainda tenha qualquer relevância – é hoje uma opinião controversa; mas controversa ainda é a opinião de que existem qualidades determinadas em virtude das quais algo seja considerado um poema (CICERO, 2005, p.106).

No entanto, mal termino de transcrever essa citação e vejo-me forçado, por questões acadêmicas, a buscar formalizar determinadas relações que os textos aqui em questão celebram, ou pelo menos margeiam, no âmbito literário da poesia. Inicialmente, conjecturo sermos confrontados – durante a leitura do objeto-texto – por uma pergunta de três palavras, como: *Você tem vida?* Certamente, caso nos entreguemos à problemática proposta, sou levado a um debate interior de enredamento filosófico que me tomaria alguns anos de reflexão e pesquisa. No entanto, não é essa questão existencial que, no momento, interessa-me, mas sim, a potência poética desses pequenos textos que derivam de enunciações que irrompem do fragmento e culminam em construções plástico-verbais que fazem “exatamente o inverso do dicionário: a palavra sai do enunciado, ao invés de o enunciado derivar da palavra” (BARTHES, 2003b, p.164). Com isso, pergunto: onde residiria, nessas pequenas “equações verbais”⁵⁴, como ponderava Jakobson, esta suposta aproximação com a poesia?

⁵⁴ Nas quais todos os constituintes do código verbal “são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria” (JAKOBSON. 2010, p.71).

Creio que tal aproximação resida, antes de tudo, justamente na concisão prosaica, no poder imagético⁵⁵ e na profundidade antropológica que permeia tais asserções. Cada uma dessas pequenas “equações verbais” é um enunciado que foi plástica e textualmente “destilado” da escrita jornalística até que se obtivesse a concisão necessária para nos colocar em “xeque” com questões simples, e, ao mesmo tempo, tão complexas, subjetivas, paradoxais e, por que não, poéticas. Conforme Antoine Compagnon:

a literatura é uma inevitável petição de princípio. Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente, mas é impossível passar de sua extensão a sua compreensão, do cânone à essência. Não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador (COMPAGNON, 2001, p.46).

Acerca do caráter poético, podemos, inicialmente, ponderar sobre os três componentes estruturais: melopeia, fanopeia e logopeia⁵⁶ (respectivamente e a grosso modo: a sonoridade, o poder imagético e a força semântica), os quais Ezra Pound no seu *ABC da literatura*, define como inerentes materiais (som, imagem, ritmo, discursivo) da linguagem poética produzida em versos. Ao contrapor tais modos com as equações verbais, vemos esboçar-se uma forte aproximação com a pujança de incitações de imagens que caracteriza a fanopeia (*Morte: tudo o que você espera está aqui; Polícia prendendo meninos*); e a construção de conteúdo e sensações típicos da logopeia (*Você tem vida? Não entrem porque é mal; O conceitual desagrada; Sobrevida aprendendo a pensar*); ao mesmo tempo em que a melopeia (apesar da forte e fechada sonoridade de *Dormir com ou dormir sobre?*) afasta-se enquanto característica predominante.

⁵⁵ “Do mesmo modo que não vejo imagens no poema, pois no poema tudo é imagem e tudo se faz imagem, seria igualmente necessário dizer que toda imagem é também todo o poema (...). Nada então de mais glorioso no poema do que a imagem, uma vez que ela é o seu segredo e sua profunda, sua infinita reserva” (BLANCHOT, 2010, p. 63).

⁵⁶ Segundo Ezra Pound, “há três modalidades de poesia: 1 – Melopéia, aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (...); 2 – Fanopéia, um lance de imagens sobre a imaginação visual (...); 3 – Logopéia, a dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 2006, p.11).

No entanto, o reconhecimento de determinada correlação com tais conceitos não determina por si só uma condição poética para tais textos, é necessário um quarto componente – aquele que conclui o diálogo: um leitor disposto ao confronto de uma entrada crítica e, de certa forma, laboriosa, para descobrir

de acordo com a extensão dos seus recursos e hábitos – por exemplo, as línguas em que seja capaz de ler, o tempo que possa e queira dedicar à leitura de poesia e crítica, as escolas e os cursos pelos quais tenha passado ou esteja passando, as pessoas com as quais conviva, as bibliotecas e livrarias que frequente, as revistas que folheie, o acesso que tenha à internet e o uso que faça disso etc., (...) diferentes poemas, considerá-los individualmente, comprar e contrastar uns com os outros, discuti-los, interpretá-los, descobrir e expor suas regras de composição, seus méritos e deméritos relativos (CICERO, 2005, p.17).

Desse modo, a construção plástica em análise apoia-se numa relação de cumplicidade entre colagem, intertexto e poesia. Articulamos aqui uma aproximação dos textos produzidos neste trabalho plástico com a poesia, não de forma taxativa, pois consideramos uma perspectiva particularizada que também pode – por que não? – ramificar-se para outros leitores mediante suas subjetividades, sensibilidade, conhecimento, experiências e abertura crítica. Afinal, “que diríamos de um poeta ou crítico que hoje decretasse ser poema só aquilo que fosse composto em versos metrificados e rimados? Ou, ao contrário, só aquilo que fosse escrito em versos livres? Ou nada além de sequências de sentenças?” (CICERO, 2005, p.24). No contexto contemporâneo, seria simplista imaginar qualquer formalização do que é ou não é admissível em um poema e decretar critérios a partir dos quais se possa julgar qualquer produção poética.

Para tanto, preconizamos a abolição de uma formalidade acadêmica restritiva na atribuição do conceito de literariedade, uma abolição que se configura como uma espécie de licença poética que, para nós, como posto por Alfredo Bosi, refere-se a “uma aceitação do irregular, uma concessão ao ainda não domado” (BOSI, 1977, p.71). Nesse mesmo viés, elencamos o conceito de

intertextualidade⁵⁷, que se aproxima das concepções de Kristeva, a qual diz: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p.64); e Terry Eagleton que, em seu livro *Teoria da Literatura: uma introdução*, afirma:

mesmo em se considerando que o discurso “não-pragmático” é parte do que se entende por “literatura”, segue-se dessa definição o fato de a literatura não poder ser, de fato, definida objetivamente. A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido (EAGLETON, 2001, p.11, grifo do autor).

O autor completa:

alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2001, p.12).

Essas mesmas percepções valem para a paródia⁵⁸ e a paráfrase⁵⁹, que, como construções essencialmente intertextuais, valem-se da colagem enquanto recorte, descontextualização e realocação – por meio da sátira, do sensacionalismo e dos jogos de ironia. Isso se efetiva, pois tanto

⁵⁷ O termo intertextualidade, empregado por Kristeva, tem sua base no dialogismo bakhtiniano. Para Mikhail Bakhtin, a ideia de texto como portador de uma voz condutora singular é substituída pela perspectiva dialógica segundo a qual todo texto é permeado por várias vozes que, de modo explícito ou implícito, se entrecruzam e reverberam (SOARES, 2000).

⁵⁸ “Do grego *paroidía* (para + ode = canto paralelo), a paródia é, portanto, um mecanismo intertextual, pelo qual um texto é constituído com outros textos, reconhecendo-se, no novo texto, aquele que foi parodiado” (SOARES, 2007, p.72), logo, pode-se definir a paródia “como um escrito que imita uma obra literária de forma crítica. É um texto que subverte a mensagem do texto que o inspirou”. (MACIEL; SILVA)

⁵⁹ “A paráfrase é uma espécie de interpretação de um texto com palavras próprias, mantido o pensamento original; ou, ainda, uma intertextualidade que assinala uma semelhança entre o texto original e o derivado, levando em conta que a diferença, se houver, não é substancial, mas constitui uma ‘adaptação’ do original. Veja um exemplo de Cyro dos Anjos, em seu romance ‘O amanuense Belmiro’, onde faz a seguinte paráfrase de Shakespeare: Algum político importante deve estar a chegar. Ah! É verdade, o chefe da Seção pediu-me que comparecesse ao desembarque do Ministro. Ir, ou não ir, eis a questão”. (MACIEL; SILVA)

na arte visual [quanto] na arte verbal, é possível pensar a ironia não como dizendo uma coisa e significando outra – aquela definição semântica padrão – mas, em vez disso, como um processo de comunicação que implica dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro. A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença. Ela joga entre significados, num espaço que é sempre carregado afetivamente, que tem sempre arestas irônicas (HUTCHEON, 2000, p.155).

Desse modo, mobilizamos os conceito de literariedade e intertextualidade, valendo-nos não somente da colagem de imagens e textos, mas também de interferências plásticas e textuais em tinta preta⁶⁰, privilegiando sempre a liberdade associativa e contextual dos leitores. Com isso, o objeto-texto 2003-2004 articula seu próprio discurso imagético-textual, subvertendo, ironizando e afrontando a mensagem alheia (paródia), sensacionalizando e apresentando-o como uma continuidade ressensibilizada sem o intuído de desdizê-la (paráfrase); isso, consequentemente, ampliando as concepções de intertexto, de literariedade e as relações que esses textos mantém com os fruidores. Daí o critério último de apreciação desse reivindicado caráter poético dos textos ser sempre condicionado às reservas expressivas do contexto do sujeito leitor. De acordo com Genette, “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (GENETTE. 2010, p.7).

2.1 – Contextualizando o suporte jornal

Compartilhar informações e narrar acontecimentos e histórias tem sido de grande interesse por parte do homem. Nessa perspectiva, Beltrão afirma: “É próprio da nossa natureza informar-se e informar (...), pois, através do

⁶⁰ “O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas mundo de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu” (COMPAGNON, 1996, p.16).

conhecimento dos fatos (...) o homem como que alimenta o seu espírito e, fortalecendo-se no exame das causas e consequências dos acontecimentos, sente-se apto à ação” (BELTRÃO, 1992, p.33).

Um dos meios de informação é o jornal impresso que surgiu por volta do século XVII (BELTRÃO, 1992, p.38), o qual se utiliza de diferentes códigos, dicções e signos, tornando-se um veículo híbrido no qual convivem linguagens diversas. As fotos e as notícias – estas que mobilizam tanto imagens quanto textos – são a base de todos os jornais diários. No jornalismo, o título é a peça fundamental dos textos e deve resumir o conteúdo, já “as fotos ou as ilustrações completam ou por si só representam o arranjo visual gráfico de uma página impressa” (SILVA, 1985, p.120).

De um modo geral, nos jornais, todo texto e imagem, ou seja, linguagem verbal e visual, une-se para formar um todo homogêneo a fim de criar uma primeira leitura estética a qual atraia o indivíduo para uma segunda leitura: a dos textos. Tal fator é caracterizado por João Rodolfo do Prado como “dupla leitura”. Segundo ele, “O discurso gráfico é um conjunto de elementos visuais de um jornal, revista, livro ou tudo que é impresso. Como discurso, ele possui a qualidade de ser significável; para se compreender um jornal, não é necessário ler. Então, há pelo menos duas leituras: uma gráfica e outra textual” (PRADO, s.d. p.26-28).

Max Bense também evidencia a “força” e a funcionalidade desse fator estético de apresentação da mensagem nos jornais. Segundo suas palavras,

o fato descrito e habitualmente identificado por nós como texto, conserva o princípio do enfileiramento, ou seja, da linearidade da unidimensionalidade. Baseia-se ele no princípio da aproximação estatística que não nos dá apenas o texto como portador de informação semântica, no qual as palavras e sentenças podem ser identificadas como portadoras de sentido, mas também o que decorre da constituição estatística do estado estético, isto é, o texto como portador de informação estética, no qual as palavras e sentenças podem ser identificadas como produtos poéticos (BENSE, 1971, p.171-179).

Embora, nos dias atuais, inúmeras versões eletrônicas de jornais e outros periódicos se proliferem via internet, a variante impressa ainda mantém, junto à memória de muitos, sua “aura” de confiabilidade e um número ainda maior de pessoas interessadas no que esse meio tem para lhes “contar” ou simplesmente “mostrar” por intermédio de seus *layouts* convidativos, imagens fortes e informações simplificadas. É inegável que, em uma sociedade cada dia mais digital, tal veículo ocupe um espaço consideravelmente diferente na coletividade, no entanto, o jornal impresso resiste como um difusor de considerável influência nos meios de comunicação.

Partindo da premissa de que a contemporaneidade possibilita um diálogo mais direto e livre com a sociedade, podemos constatar que não há como entender a arte contemporânea separada dos seus próprios meios instauradores, e, no caso destas linhas, afastada dos atributos de comunicação dos veículos impressos, tendo como base, sobretudo, a pluralidade de mídias que a cultura atual dispõe. Cabe destacar, em razão dessa pluralidade de opções, que optar por trabalhar com o jornal impresso extrapola sua escolha enquanto suporte material a ser utilizado na corporificação física do objeto artístico; pois consideramos os elementos constituintes desse veículo como um todo: diagramação, imagem, texto, enunciado, intertexto. Em virtude desse caráter pluridiscursivo exposto na proposta do objeto-texto 2003-2004, pretendo, nessa investigação acadêmica, chegar a considerações acerca do seu próprio processo de criação, das motivações na escolha do jornal como constituinte plástico, enfim, das inter-relações entre as linguagens que permeiam a realidade artística contemporânea.

2.2 – O contexto do objeto-texto 2003-2004

A vida contemporânea é marcada pela vivência urbana a qual é impregnada de anúncios comerciais fragmentados e sobrepostos, além de haver acúmulo de imagens publicitárias, sinalizações de trânsito, placas de serviços,

endereços e pichações. Por isso, a cidade transforma-se em um emaranhado imagético e textual repleto de signos, como: símbolos, ícones e índices. Entretanto, a capacidade de atribuir sentido a essas mensagens não acompanha a velocidade com que elas são apresentadas. Imagens ao lado de imagens, textos sobre imagens e sinais emparelhados com textos configuram um contexto no qual prepondera a rapidez, a efemeridade e em que tudo pode ser substituído. Assim, segundo Ostrower, esses estímulos em excesso determinam certo modo de alienação em seus perceptores.

No contexto da sociedade de consumo, as coisas viciam. (...) Isso porque ocorre ao mesmo tempo, com tantas oportunidades que se oferecem, um processo orientado exatamente em sentido inverso, um processo que aliena as pessoas de sua espontaneidade criativa e de seu potencial sensível, um verdadeiro processo de dessensibilização das pessoas, que as incapacita para o uso das oportunidades oferecidas (OSTROWER, 1996, p.334).

Ao contrário da inquietação e da desordem visual urbana, nos setores de criação das agências de publicidade e de produção gráfica dos grandes veículos impressos vemos crescerem significativamente os investimentos em alta tecnologia, organização e planejamento. Estes são essenciais para a construção da imagem desses meios e para que, a cada dia, suas páginas tornem-se visualmente mais organizadas, sedutoras e convincentes a fim de legitimar as próprias opiniões.

Assim, podemos dizer que todo jornal parte de um desenho, aqui, no sentido de desígnio, intenção, propósito (ARTIGAS, 1999, p.73). Cada peça de comunicação é arranjada para ser entendida de uma maneira já decidida por outros e, na maioria das vezes, de modo conveniente para estes. Grande parte das informações que consumimos é concebida dentro de estratégias pré-definidas, pois “um trabalho de desenho gráfico deve ser colocado diante do olhar do público e transmitir uma mensagem preestabelecida” (WONG, 1998, p.41). Trata-se, portanto, do discurso gráfico. A respeito da mídia impressa, João Rodolfo do Prado corrobora esses conceitos, ao dizer que

estamos treinados para uma rígida sucessão: título, abertura, texto. Estamos tão treinados que na verdade não tomamos consciência dela. Ora, isso nos permite dizer que o discurso gráfico tem como objetivo ordenar nossa percepção. É ele que nos dá o fio da leitura. O discurso gráfico é fundamentalmente subliminar (PRADO, s.d., p.26-28).

De modo a ampliar a abordagem do termo desenho⁶¹, distanciando-o da concepção projetual de intenção e propósito, posta anteriormente, em prol da linguagem artística e dos seus desdobramentos dentro do contexto do suporte, torna-se importante mencionar as suas clássicas possibilidades expressivas, como: o ponto, a linha, a mancha. Esse caráter híbrido, bem como a sua versatilidade de instauração a partir dos mais inusitados suportes, talvez seja uma das nuances mais marcantes que habitam o campo artístico do desenho contemporâneo. Isso ocorre, pois este

não se entrega a definições prévias, rompe todas as hierarquias, situa-se a margem de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. Mas escapa a polêmica entre o velho e o moderno e o contemporâneo, entre vanguarda e não vanguarda. Navega, imperturbável, entre épocas e ismos, entre sensibilizações e conceitos (MORAIS, 1975, s.p.).

Nesse âmbito, o desenho contemporâneo busca articulações que façam emergir novos sentidos e possibilidades visuais que arrolam tempo e espacialidade. Ele se mostra como expressão autônoma sempre aberta a inter-relações, mas é a priori objetivamente focado em si, além de ser livre de definições de subserviência junto a outras linguagens ou disciplinas. Assim, o desenho, como linguagem artística independente, furga-se ao *vir a ser* de um projeto e ao campo da “mediação” processual, por isso posiciona-se à frente como expressão. O desenho contemporâneo não é mais paralelo, pois ele é convergente e autônomo em suas articulações de sentidos e construção de

⁶¹ Por questão de prioridade desta pesquisa, não é possível abordar de modo aprofundado o tópico do desenho. No entanto, essa pequena menção se faz necessária para contextualizá-lo dentro da análise deste subcapítulo, pois como força-motriz do processo de criação do objeto-texto 2003-2004 a linguagem do desenho habita e anima, junto aos fragmentos verbais e imagéticos da massa liquidificada, cada um dos blocos de texto das colunas.

conhecimento. Ademais, afirma-se em sua relação com outras linguagens, propõe questionamentos, interpenetra materiais, rompe disciplinaridades, embora permaneça ele mesmo enquanto se relaciona com outros campos do conhecimento. Conforme Andrade,

o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. [...] Porque o desenho é, por natureza, um fato aberto (ANDRADE, 1984, p.65-66).

Em meio às folhas do objeto-texto 2003-2004 em análise, o desenho dá continuidade à palavra, enquanto satiriza, ridiculariza, cria ruídos, grita e silencia. Mesmo após as interferências artísticas, o objeto plástico ainda mantém suas características essenciais, como: proporções originais e possibilidades de manuseio, e um contato leitor-objeto extremamente intuitivo e familiar. No entanto, o discurso anterior à interferência plástica perde toda a sua função informativa preestabelecida; seus textos e imagens não apresentam mais uma conotação óbvia, pois sua representação visual e textual, agora ressensibilizada pela colagem e pelo desenho, não se voltam mais para informações alheias a si mesmo. Enquanto obra de arte, há diálogo, mas ele não é submetido a uma ordem gráfica preestabelecida hierarquizada em cadernos e publicidades.

A partir das operações artísticas de colagem, dos deslocamentos de textos de suas respectivas situações e da sobreposição de imagens, o objeto-texto não guarda mais nenhuma zona específica ou hierárquica dentro de uma determinada distribuição gráfica do conteúdo jornalístico informado. No entanto, ele ainda mantém suas principais possibilidades, por exemplo, manuseio, escolha de conteúdo e leitura. Porém, ao entrar nas páginas deste objeto plástico, o leitor não encontra seu “lugar marcado” dentro de um trajeto preestabelecido, como no jornal habitual.

Por meio da colagem e do desenho, todas as folhas do objeto plástico foram impregnadas de uma nova ordem de leitura, de novos conceitos, de um novo discurso. As interferências gráficas em tinta preta são desenhos em seus

traços e contrastes sobre papel, no entanto, em nada condizem com a visão tradicional e instituída de desenho. Em virtude disso, não são projetos, representações figurativas e nem mesmo devaneios estruturais para uma futura e colorida massa pictórica; pelo contrário, são desenhos autônomos,

um produto único. Mas por quê? É único não porque seja engenhoso ou nobre ou belo ou douto ou original ou sincero ou idealístico ou útil ou educativo – pois pode incorporar qualquer uma dessas qualidades – mas porque é o único objeto material do universo dotado de harmonia interna. (...) A obra de arte mantém-se por si própria, como nada mais se mantém (PAZ, 1982, p.1).

Cada traço possui uma história singular, a qual advém de um gesto sincero e direto. Estas são, pois, características de um “ato” particular/reactivo de leitura e afecção em relação a um suporte que já carregava em si toda uma gama discursiva de textos e imagens.

2.3 – Subvertendo o discurso gráfico-jornalístico

Falar em subversão dentro de qualquer campo do conhecimento é, de certa maneira, sustentar um discurso que mantém pelo menos mínimas ligações com aspectos políticos e sociais. E isso, na obra motivadora destas linhas, ganha mais relevância pela escolha do jornal impresso como constituinte plástico e pelas posturas e escolhas intrínsecas ao fazer artístico acionado sobre estas páginas e seus respectivos conteúdos. É inegável que a preferência pessoal por certos tipos de suporte legitime, num certo sentido, uma postura particular frente ao que o trabalho produz e a tudo que induz essa produção. Não existe, no entanto, a pretensão particular de uma abordagem idealista ou utópica nos objetivos deste trabalho plástico. A partir desse entendimento, podemos contextualizar o conceito de subversão como uma espécie de paródia (ainda que, em dados momentos, incline-se para a paráfrase) de toda uma série de

codificações gráficas que visam a conduzir a leitura e submeter a interpretação dos leitores a uma sequência preestabelecida de compreensão e valoração.

A feição político-revolucionária, historicamente atrelada ao termo subversão, talvez seja uma das interrogações mais recorrentes sobre sua utilização. E a resposta à essa questão traz uma dupla reflexão, pois, por um lado a “arquitetura” histórica dessa palavra determina de certa maneira seu emprego enquanto insurgência político-ideológica, por outro seu significado propriamente dito, ou seja, sua proposta, encerra justamente o combate às rotulações prévias ou opressoras. Sob esse aspecto, a resistência a esse rigor da exigência histórica quanto ao uso do termo subversão, por si só, caracteriza um viés combativo na medida em que induz a formular indagações referentes ao “espaço” conceitual que o termo habita e, precisamente, à relação que esse “espaço” mantém com sua época e campos do conhecimento. Nesse contexto, o fator de maior importância do questionamento posto anteriormente reside menos em limitações e incumbências do que em fazer perceber artisticamente a presença da essência intrínseca ao termo subversão.

Em resumo, o que este estudo busca explorar dentro do atual uso do termo subversão é a redescoberta de possibilidades de: questionamento; de inversões acerca do que se comprehende como próprio da literatura ou próprio das artes plásticas; e do que se convencionou chamar de texto literário ou não literário. Enfim, investimos na procura de correlações e aproximações por meio do trabalho artístico em busca da

valorização do fragmento, opondo-se à ilusão do texto completo e totalizador da realidade, fazendo com que a literatura paródica experimente novas fórmulas de textualização como: a utilização de cortes, de montagens e do estilo telegráfico, que agilizam a participação do leitor, desenvolvendo-lhe uma consciência crítica (SOARES, 2007, p.73).

Para compor seu novo discurso à ordem pré-estabelecida do jornal impresso, a abordagem plástica procura inserir-se no discurso gráfico (textos e imagens) deste veículo para subvertê-los desde dentro. Para isso, vale-se da

alegorização da realidade, do sarcasmo, da sátira e, em dados momentos, de certo humor, visto que

com uma feição muito específica, o humor paródico não se utiliza do riso que descontrai, do riso que o sistema prevê e programa com uma função catártica de alívio de tensões e, com isso, de aceitação do próprio sistema. Isto porque, pela reunião imprevisível de várias vozes culturais, o riso carnavaлизante foge ao controle do poder vigente, ideológico e literário, adquirindo um vigor denunciatório e antiilusionista, questionando valores tradicionais e evidenciando a literariedade da literatura (SOARES, 2007, p.73).

Por fim, o que temos como procedimento formal e conceitual de subversão dos conteúdos do jornal impresso é uma forma de intertextualidade. Esta, levada às últimas consequências, de acordo com Laurent Jenny,

arrasta não só a desintegração do narrativo como também do discurso. A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética (JENNY, 1979, p.28).

2.4 – A colagem plástica como intertextualidade

A pergunta essencial que emerge, ao pensarmos a colagem plástica como intertextualidade, talvez seja a incapacidade de precisar as referências, no que se refere a nomear em um novo contexto de utilização (hipertexto), de modo preciso, a fonte de origem de cada um dos textos e imagens inspiradores (hipotextos). Como posto por Jenny Laurent, o se refletir sobre o caráter intertextual de determinado contexto,

o que, evidentemente, continua problemático, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra (...) É claro que, em toda uma categoria de casos, para “provar” um facto intertextual podem servir critérios estruturais; mas já se torna mais difícil determinar se o facto intertextual

deriva do uso do código ou é a própria matéria da obra (JENNY, 1979, p.6).

Porventura, essa preocupação sobre o grau de explicitação e reconhecimento automático do fator intertexto pode ser oriunda de uma visão muito restritiva da intertextualidade, o que se aproxima da seguinte ideia: se não reconheço em um texto nenhuma referência direta a outro com o qual eu já tenha entrado em contato, para mim, não existe intertextualidade. Ou, parodiando a clássica premissa de Descartes, uma visão de intertextualidade restrita ao argumento: se não reconheço, logo, não existe! No entanto, no trabalho plástico sob análise,

o texto absorve o intertexto sem mesmo sugerir-lo ao leitor. Nenhuma marca distintiva permite identificá-lo com evidência. A *impli-citação*, termo forjado por críticos da obra de Georges Perec, designa a citação implícita, inteiramente fundida com o texto de acolhida. Mascarada, portanto, absolutamente enigmática, sua presença revela-se, porém, por outros índices dados pelo autor (...) ou pela sagacidade dos exegetas (SAMOYAUT, 2008, p.61, grifos do autor).

No que diz respeito ao diálogo com textos anteriores, a intertextualidade vale-se de uma colagem direta ou indireta, consciente ou inconsciente. É preciso salientar que não referenciamos aqui à colagem em um sentido descompromissado, restrita a deslocar textos ou imagens de sua origem (muitas vezes articulados de maneira meramente ilustrativa ou técnica). Mas, mencionamos uma colagem cujo “mecanismo repousaria sobre a exploração da reunião arbitrária de duas realidades distantes sobre um plano não-conveniente (ou seja, parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont: *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à caudre et d'un parapluí*” (ARBEX, 2003, p.2, grifos do autor).

A professora e pesquisadora Márcia Arbex examina as definições de colagem, tal como anunciadas pelos surrealistas Max Ernst, Louis Aragon e André Breton, na década de vinte do século passado. Ela destaca que

primeiro, todas valorizam o recurso poético em detrimento da técnica; segundo as definições chamam a atenção para o processo de produtividade (Kristeva), seja do texto literário, seja do trabalho plástico, isto é, para a produção do texto enquanto absorção e transformação de outros textos; terceiro, as definições evidenciam o caráter “intertextual” das obras, ou seja, obras que se constroem como um mosaico de citações (ARBEX, 2003, p.4).

Consideramos a abordagem do texto, proposto por Barthes, como sendo um espaço múltiplo que se conclui no leitor; recorremos à definição de intertextualidade posta por Kristeva como uma escrita advinda de uma reorganização de resquícios de leituras anteriores; e partimos “do princípio de que o conceito de leitura, originalmente ligado ao signo verbal, pode ser estendido ao signo plástico⁶²” (ARBEX, 2003, p.6). Com isso, observações semelhantes poderiam ser feita em relação à colagem plástica trabalhada no objeto-texto que mobiliza imagens e palavras⁶³, anteriormente lidas e recortadas, em contextos diferentes dos quais se encontram na obra artística. Tais percepções podem ser igualmente relacionadas com a colagem de caracteres alfabéticos, de palavras e de frases retiradas de outros textos e de diferentes jornais impressos; as quais também podem ser extraídas dos enunciados conceituais e simbólicos obtidos por meio das interferências manuais em desenho. Para isso, temos em mente que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de citações; é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Ao pensarmos sobre o procedimento processual da colagem em relação à definição de intertextualidade, de modo a estender a ideia da leitura do signo

⁶² “Segundo a posição de Barthes, Michel Butor, Greimas, entre outros, os signos não linguísticos necessitam invariavelmente da interferência verbal, pensamos que, assim como os textos, as colagens apresentam um caráter ‘intertextual’” (ARBEX, 2003, p.6).

⁶³ Ainda que Márcia Arbex, em seu texto *Intertextualidade e Intericonicidade*, faça distinção entre a intertextualidade obtida por meio de textos e a intertextualidade obtida por meio da absorção ou transformação de imagens (por ela denominada de intericonicidade), adoto, para o propósito deste trabalho, o termo intertextualidade, por ser capaz de abranger ambos os processos de produtividade intertextual. Desse modo, estendo a leitura do signo verbal para signo visual.

verbal também para o signo visual, perguntamos: podemos definir a colagem como uma espécie de intertextualidade plástica realizada pelo cruzamento de diferentes enunciados imagéticos e textuais? Nesse caso, a definição abaixo – ancorada na definição de Kristeva – seria viável?

Toda colagem se constrói como um mosaico de imagens e textos, toda colagem é absorção e transformação de outras e distintas produções; é uma obra plástica-réplica (função e negação) de outra (das outras) imagem(s) e texto(s).

Caso nossa ideia de colagem e de intertextualidade em debate não seja propensa a expor o hipertexto a uma análise refratária e valorativa, nem mesmo “arqueológica” (no sentido de referenciar as partes e buscar analisá-las isoladamente, lançando o hipertexto em um plano de fundo alienado de seu novo contexto para analisá-lo posteriormente em relação à conclusão obtida de suas partes), não há dúvidas de que a resposta, à questão levantada no parágrafo anterior, será afirmativa quanto a sua plena viabilidade. Afinal,

o conceito de intertextualidade não é tão metodológico como o dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores. Sua falta de sustentação implica, ao ser retomado, sua modificação, adaptada a outras proposições teóricas, menos transformacionais do que relacionais, a outras problemáticas (a da leitura, por exemplo): logo a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório (SAMOYAUT, 2008, p.22).

É possível, de uma perspectiva mais conservadora, problematizar o grau de “explicitação” desse intertexto valendo-se do argumento de que tal parecer de intertextualidade se explique do ponto de vista da criação dos textos, mas não da fruição destes. No entanto, creio que essa concepção negligencia o potencial criativo e consciente dos leitores, por considerá-los meros apreciadores de uma estrutura consolidada restrita a qualidades formais de apreciação e, de certa forma, portadora de um conceito ainda circunstancialmente hermético para muitos (mediante seus recursos e interesse em acioná-los). Ater-se à tal “obstacularização” fortemente estruturada “hermetiza” o conceito do intertexto e desflexibiliza probabilidades, uma vez que se esquece de que a ideia de

intertextualidade trabalhada no quadro do espaço artístico em questão constitui-se numa proposta de reflexão criativa a partir de uma experiência que visa a justamente expandir determinada codificação fechada do termo intertextualidade.

Desse modo, é valorizada a liberdade do leitor e o seu potencial crítico, pois “o olhar intertextual é um olhar crítico: é isso que o define” (JENNY, 1979, p.10). Para tanto, admitimos que tal expansão requer um considerável trabalho de imersão perceptiva e colaboração por parte dos leitores sobre o fato de que “o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p.15). Afinal, “a obra de arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade real, mas é produto sumamente complexo da elaboração dos elementos da realidade” (VYGOTSKY, 2001, p.329).

A concepção sobre o recurso da colagem plástica como intertextualidade torna-se mais clara ao pensarmos a origem do termo intertextualidade, como substituto do termo *influência*, pois defrontamo-nos, novamente, com uma abordagem que tende a superar o narcisismo da originalidade e o hermetismo acadêmico da arqueologia referencial quanto ao conceito e ao estilo, bem como à visão restritiva do texto a partir da noção de um espaço totalitário e autossuficiente. O termo *influência* tendia a fazer com que se colocasse o hipertexto em análise em um segundo plano em relação aos supostos hipotextos que o compunham. Tal atitude inclinava-se a um recorrente braço-de-ferro, sobre originalidade e valor literário, entre os textos “influenciadores” e “influenciados”, nos quais estes tinham seu valor preferido em relação àqueles. Isso impedia o direito criativo do autor de sustentar um discurso distinto daquele que o texto inspirador (direta ou indiretamente) celebrava em seu respectivo contexto.

No objeto-texto, motivador desta tese, a intertextualidade não é explícita, apontável e destacável; assim como a colagem plástica não se resume à realocação de palavras e imagens. Ora, “o prazer do hipertexto é também um jogo. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico” (GENETTE, 2010, p.145). Portanto, colagem e intertextualidade entrelaçam-se e produzem

seus próprios textos e enunciados visuais ou linguísticos. Independentemente de qualquer pontuação acadêmica ou consideração literária verticalizada, o produto intertextual do objeto-texto – e aqui já uso o termo de modo a abranger também a colagem plástica – mantém seu próprio discurso, propõe seu próprio jogo e dilui qualquer regra. Portanto, a realidade intertextual, pronunciada a partir do trabalho plástico, é experienciável, mas não é seccional, tampouco, imutável ou privilegiada. Firmamo-nos nessa ideia, pois um texto

não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (...) mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; (...) o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p.62-64, grifo do autor).

O intertexto, assim, habita um lugar no qual duas realidades se encontram, se atravessam e tornam-se intrínsecas. Afinal, o “trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo continuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos)” (COMPAGNON, 1996, p.29). Apesar de observações meticolosas e análises linguísticas acadêmicas nos permitirem destacar detalhes e relações enriquecedoras (nos âmbitos materiais, técnicos, históricos e sociais), estas sempre estarão dentro de um princípio de unidade, no que se refere ao fato de que são indissociáveis do todo textual no qual estão inseridas e da bagagem cultural e existencial do leitor que irá fruir o trabalho. Conforme Samoyault,

a continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade (...) e pode ser considerada uma “anacronia” que é a da memória do leitor. Assim, o texto torna-se “um conjunto de pressuposições de outros textos”, daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto (SAMOYAULT, 2008, p.25-26).

Portanto, o intertexto aqui reivindicado “não é, forçosamente, um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras; é o significante como sereia”. (BARTHES, 2003b, p.162)

A fim de aclarar as correlações entre o processo plástico da colagem e o processo de criação literária, é relevante discutir aqui, sem nos determos em demasia, sobre a construção do texto ficcional *Eles eram muitos cavalos* do escritor Luiz Ruffato⁶⁴. A seleção dessa obra teve como principal critério o fato de ela ser uma narrativa despida de um enredo contínuo, cujas partes componentes não apresentam uma ligação linear e racional, propriedades estas que em muito se aproximam do conceito da colagem plástica como um operador de leituras e transformações entre códigos e mensagens, o que é proposto nesta pesquisa. Essa obra não se apresenta como finalizada, nem como incompleta, mas como uma narrativa em constante processo de construção. Por isso, é dividida em que capítulos, ou partes constituintes, que se decompõem abruptamente em

fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos que, ainda que ocorram todos no mesmo dia, na mesma cidade de São Paulo, e no mesmo momento, não acham maneira de se articular uns aos outros num romance (muito embora o livro se venda e se proponha como um “romance”). O próprio Ruffato observou a necessidade de explorar novas formas de narrar que já não se definem pela articulação romanesca de uma história (GARRAMUÑO, 2014, p.17).

Desse modo,

⁶⁴ Não existe a pretensão de uma análise literária aprofundada, pois recorremos ao romance apenas com o objetivo de assinalar alguns pontos que em muito contribuíram para a consolidação desta pesquisa, bem como me permitiram transitar com menos tensão ou, pelo menos, com um nível de tensão aceitável, em meio às questões do texto literário dentro do conjunto de uma realização plástica. A ironia com a qual Ruffato, a partir desse livro, estrutura sua narrativa mostra-se independente de qualquer consideração conservadora ou fronteira estrutural a ser *a priori* obedecida dentro da concepção clássica de um romance. A partir da organização com e em prol de uma “liberdade consciente” (ECO, 1991, p.41), sem deixar de vislumbrar determinadas correlações acerca das intenções de concepção do autor, e do trabalho que não as impõe, mas as provoca como respostas possíveis nos leitores, Ruffato consegue “definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser obra” (ECO, 1991, p.23).

a fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, a vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto (GARRAMUÑO, 2014, p.20).

No contato com tal narrativa, o leitor é convidado a abandonar a passividade da leitura e é estimulado a construir suas próprias relações acerca da (s) história (s) com que se relaciona no ato de fruição do texto. Nessa busca, este leitor, poderíamos até mesmo conjecturar leitor-personagem, devido ao grau de interatividade que tal escrita lhe reivindica, é conduzido por um encadeamento de tensões, dúvidas e construções que deslegitimam por completo sua passividade frente à obra literária. E, ao mesmo tempo em que o ato de fruição desse leitor se mistura à narrativa, o ato processual de escrever do escritor se confunde com a própria escrita, reconstruindo-a mediante a perspectiva e a bagagem existencial do leitor.

Em *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato não se atém ao fio condutor de um enredo central. Repleto de linguagem coloquial, gírias, palavrões e rico em descrições (de ambientes, pessoas e climas), o autor apresenta uma São Paulo múltipla e repleta de vozes díspares. Nas páginas desse insólito romance, encontramos transcrições de: relatos e observações prosaicas (uma espécie de diário); notícias de jornal (como, previsão do tempo, acidentes e signos); uma lista de livros e autores presentes na estante do autor; transcrição de uma gravação da secretaria eletrônica; simpatias e orações (por exemplo, a de São Expedito); salmos; anúncios amorosos; anotações de diálogos com taxistas; cardápios de restaurante; entre outros.

Nos fragmentos apresentados abaixo, podemos notar como o autor correlaciona e aproxima, por meio de textos fragmentários e difusos, diferentes vozes e contextos do meio urbano. Vejamos:

2. O tempo

Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14°; Máxima: 23°.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente (RUFFATO, 2006, p.11).

12. Touro

A lua nova, no signo de Câncer, pede recolhimento, reflexão. Depois da agitação dos últimos dias, é hora do ritmo lento e contínuo. Aqueles que se deixarem levar pelas emoções podem se arrepender. Estão condenadas todas as atitudes radicais. O agrupamento dos planetas em Touro, signo da terra e da posse, tende a levar a exageros, mas a energia lunar acalma os ânimos (RUFFATO, 2006, p.29).

24. Uma estante

HITLER – Joachim Fest

MARKETING BÁSICO – Marcos Cobra

O VERMELHO E O NEGRO – Stendhal

O PREÇO DA GUERRA – Hans Killian

AS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES – Conan Doyle

AS VALKÍRIAS – Paulo Coelho

BRASIL POTÊNCIA FRUSTRADA – Limeira Tejo

TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA – Jorge Amado

GUERRA LUA – Tom Cooper

TEATRO I – Maria Clara Machado

MULHERES APAIXONADAS – D. H. Lawrence

ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA BRASILEIRA – Professor Hermógenes

O PALÁCIO JAPONÊS – José Mauro de Vasconcelos

OS FANTOCHES DE DEUS – Morris West

HISTÓRIAS DIVERSAS – Monteiro Lobato

O BOBO – Alexandre Herculano

OS EXILADOS DA CAPELA – Edgard Armond

AJUDA-TE PELA PSIQUIATRIA – Frank S. Caprio

O CHANCELER DE FERRO – J. L. Rochester

O FUTURO EM SUAS MÃOS – Jo Sheridan

O MAIOR VENDEDOR DO MUNDO – Og Mandino

VIDA DE MARIONETES – Ingmar Bergman

GABRIELA CRAVO E CANELA – Jorge Amado

MEMÓRIAS DE UM AMANTE DESASTRADO – Groucho Marx (RUFFATO, 2006, p.51).

31. Fé

ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

Festa 19 de abril. Comemora-se todo dia 19

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça esta ajuda a Santo Expedito. Este santo é invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia.

Oração: Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero. Vós que sois um santo guerreiro, vós que sois o santo dos aflitos, vós que sois o santo dos desesperados, vós que sois o santo das causas urgentes, proteja-me, ajuda-me, dai-me coragem e serenidade. Atenda ao meu pedido. “Fazer o pedido”. Meu Santo Expedito! Ajuda-me a superar estas horas difíceis, proteja-me de todos que possam me prejudicar, proteja minha família, atenda ao meu pedido com urgência.

Devolva-me a paz e a tranquilidade. Meu Santo Expedito! Serei grato pelo resto da minha vida e levarei seu nome a todos que têm fé. Muito obrigado. Rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e fazer o sinal da cruz.

Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações em agradecimento e para propagar os benefícios do grande Santo Expedito. Mande você também imprimir imediatamente após o pedido. (RUFFATO, 2006, p.65)

69. Cardápio

C O Q U E T E L

Miniquiche de tomate seco e abobrinha
Damasco com queijo gruyère e nozes
Pastelzinho chinês
Cigarrete de patê de fígado
Folhado de palmito

E N T R A D A

Salada de aspargo fresca com medalhão de lagostas e endívias
Batata rústica com azeite e ervas
Patê com massa folhada e molho de peras
Torta de shitake e alcaparras
Salmão defumado com panqueca
Ovas de salmão
Sopa francesa gelada de alho-poró
Salmão com molho de agrião e maracujá

P R A T O P R I N C I P A L

Risoto de endívia com presunto cruzeiro

S O B R E M E S A
 Torta de marzipã e chocolate
 Milfolhas de coco
 Merengue de morango
 Sorvete de creme e maracujá com cúpula de caramelo
 Frutas frescas com calda e canela (RUFFATO, 2006, p.146).

Podemos perceber, no livro de Luiz Ruffato, que os textos constituem a narrativa ou as narrativas, articulando-se como uma colagem discursiva, cujas partes constituintes, apesar de existência própria, mantêm-se passíveis da afecção alheia do entorno, como se cada texto, por mais distinto que seja do antecedente ou do texto subsequente – por exemplo, uma oração ao São Expedito situada entre uma lista descritiva dos livros presentes em uma estante e de um cardápio de restaurante – se oferecesse de modo poroso aberto às impregnações e expansões dos mais diversos sentidos. Configura-se, portanto, um modo de escrever que se afasta de “qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si” (GARRAMUÑO, 2014, p.18). A insólita relação entre cardápios, listas de livros, orações, previsão do tempo, anúncios, embalagens e etc. pode inicialmente parecer mais próxima de um mosaico de sensações, relatos, lugares e objetos cotidianos do que de uma estrutura convencional de um romance. Entretanto, temos, a partir dela, um convite para a entrada no caótico e fragmentário cenário urbano contemporâneo, no qual nem sempre nos defrontamos com roteiros ou sequências encadeadas de modo retilíneo e lógico.

Compreendo que, em *Eles eram muitos cavalos*, não há linearidade ou ligação óbvia entre os setenta textos que compõem o livro e dão corpo a diferentes vozes. Nessa narrativa, o leitor pode começar sua leitura por qualquer ponto e escolher, como em um cardápio, o que ler primeiro, ou mesmo, o que ignorar, sem o temor de que alguma dessas partes postergadas ou negligenciadas possa comprometer qualquer outra. Após a leitura de cada texto desse romance de Ruffato, o leitor encerra a impressão de que os personagens, com os quais se relacionou durante uma breve “caminhada” narrativa,

simplesmente dobram sozinhos a esquina de uma curta quadra. Ele não mais os vê, no entanto sabe (ou imagina) que estes indivíduos continuam sua jornada juntamente com seus problemas e aflições. Resta então, a esse leitor, o alento (ou a culpa) de ter ouvido e acompanhado – a uma distância segura de sua própria realidade –, ainda que por poucos instantes, algumas dessas vozes ficcionais.

3 – ESCRITA PERFORMÁTICA E PERFORMANCE DE LEITURA

A obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita.

Diana Irene Klinger

(...) la exposición radical del sí mismo del sujeto enunciador así como del lugar de la enunciación; la recuperación de comportamientos renunciados o reprimidos; la exhibición de rituales íntimos; la escenificación de la autobiografía; la representación de las identidades como un trabajo de constante restauración, siempre inacabado.

Graciela Ravetti

3.1 – O entre-lugar como proposta dialógica

Uma das propriedades da performance, no campo da escrita, consiste em proporcionar a dramatização do texto com base em uma pluralidade de correlações que envolvem a “teatralização” estética, política e social de determinados dispositivos do corpo narrativo. Nesse viés, “As performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p.27). Além disso, operam, no discurso textual, disjunções entre significante e significado, remodelando-os de modo totalmente isento de qualquer compromisso com os paradigmas da realidade, quer sejam estes da ordem da linearidade, do tempo (cronológico e psicológico), da

coerência na sequência de ações quer sejam do gênero dos indivíduos ficcionais. Essa ruptura com o modelo naturalista de representação aloca a escrita performática em um *entre-lugar*, dentro do qual ela – a todo instante – tenciona a palavra, o imaginário e a realidade, e, a partir disso, ela atua como um operador de possibilidades, friccionando o exercício subjetivo dado a partir do outro, e em meio a outros. Desse modo, “ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional seja crítica” (BEIGUI, 2011, p.28).

Contrariamente ao que, sob determinada perspectiva, possa insinuar esse *espaço-entre* como uma demarcação, uma espécie de passagem fixa que liga dois polos (ou em *potência* de fazê-lo), cabe retomar Cassio Hissa quando este argumenta que o *entre* não é feito de limites nem mesmo de estruturas fixas, mas trata-se do lugar no qual “se realiza o *trans*” (HISSA, 2017, p.16). Num panorama mais simples, esse espaço não guarda mais nenhuma especificidade predeterminada e nem há mais “lugares” reservados para determinadas posições disciplinares ou restrições de pertencimento. No entanto, não se pode, por outro lado, afirmá-lo como uma mera amalgama despida de especificidades, pois a instância de seus contornos

insinua a presença da diferença e sugere a necessidade da separação. Entretanto, o limite pode ser visto por outros ângulos. Ele pode ser apresentado como algo que se coloca entre dois ou mais mundos, para que as suas diferenças possam ser compreendidas. Nesse sentido, o limite é apenas disfarce, quando concebido como instrumento do saber (HISSA, 2002, p.19).

A escrita performática mobiliza, assim, oscilando entre instâncias, novas posturas de leitura – dentro das sequências e limites de percepção e interpretação – por parte do emissor e do receptor, as quais são mais flexíveis e plurais, mas não menos atentas e questionadoras. Essa retomada subjetiva de decodificação, que a perspectiva da escrita performática encerra, proporciona uma expansão do campo textual e, com efeito, a possibilidade de novos discursos oferecidos nesse campo de intersecção entre saberes. Conforme

Hissa, este espaço, que está situado entre dois ou mais mundos, proporciona aos textos uma multiplicidade semântica até então não experimentada, senão talvez de modo descontínuo, nas relações entre leitor e escritor; além de possibilitar uma reconfiguração correlacional desses dois agentes. Desse modo, é importante reforçar, retomando as palavras de Alex Beigui, que

dentro das poucas linhas de demarcação conceitual e experimental da performance encontra-se a relação direta estabelecida entre a arte e a vida e a política e a estética. O conhecimento em performance exige uma reconfiguração do lugar do sujeito dentro do conjunto de suas ações históricas e a utopia de criar uma revisão do lugar dos clássicos modelos de interpretação do pensamento ocidental, ampliando-os para lugares heterotópicos. A reescrita da tradição, nesse sentido, desloca as referências para o campo citacional incerto, espécie de mosaico de referências, cujo objetivo reside em expandir para além das respostas possíveis, a impossibilidade de uma única vertente, de um único método, de uma imagem arquetípica ou unificadora da crítica especializada (BEIGUI, 2011, p.27-28).

Portanto, aquele que se propõe à escrita performática consente em renunciar ao axioma das próprias palavras justapostas; em compreender quaisquer desvios; e em compartilhar a responsabilidade das ideias e a mobilidade da autoria. Por outro lado, tal escrita exige igualmente do leitor novos mecanismos de percepção e, para se reencontrar diante dessas reivindicações, este se instrumentaliza nas condicionalidades do texto; desloca o enunciado; cria linhas de fuga; e recompõe probabilidades e conotações até que estas se tornem, por meio de sua experiência de leitura, solicitações de releituras, novos dados a serem transcendidos, ou um novo paradoxo que lhe exija ir além, o qual não lhe permita a imobilidade. O leitor é assim conduzido a um estado de inflexão e é convidado a voltar-se para dentro de si, para melhor compreender-se a partir do externo que o mobiliza.

A escrita performática se apropria da polivalência desses movimentos derivados da correlação fruidor-texto e incorpora, nesse contexto entre ambos, o fator risco. Não se trata de um risco sistematizado e passível de expectativas,

mas referimo-nos a um circunstancial precipitado por meio de deslizamentos do pensamento, o que significa que as especificidades deste não estão *a priori* dadas; de outro modo, estão em um estado de latência estritamente artístico dentro do contexto da obra e do que esta compartilha com os espectadores-leitores.

Percebemos, portanto, ao correlacionarmos as performances de leitura com a escrita performática, que não ambicionamos uma centralização dos mecanismos performáticos como meios de proposição e subjetivação do leitor com a arte literária. Pensamos dessa maneira, pois o *espaço-entre*, no qual os dispositivos performáticos se inserem, “pressupõe a existência de um e de outro - ou de vários - que, por sua vez, são supostamente distinguíveis” (HISSA, 2017, p.12). Tampouco, pretendemos revogar qualquer outra proposta narrativa. Pelo contrário, falamos da possibilidade de construção de um espaço outro na relação entre as partes, no qual as fronteiras se insinuam, sem pretensões opressoras, e onde o sentido não é mais um postulado absoluto, mas uma possibilidade vibrátil que acolhe as diferenças. Trata-se de um espaço que se estende como um elo entre agente e receptor, tradição e ruptura, ao mesmo tempo em que nele subsiste a pluralidade das formas e dos gestos de natureza semiótica, da autorreflexão e do questionamento da diversidade humana no decorrer e após a leitura.

Para ampliar a análise, no que tange à questão da escrita performática, tomamos como objeto de reflexão a obra literária *Como me tornei freira* do escritor argentino César Aira. Tal escolha tem como critério primeiro de apreciação o fato de essa narrativa convergir com grande parte dos pontos teóricos referentes à performance da escrita elencados aqui.

3.2 – Notas sobre as mobilizações performáticas da escrita

No livro *Como me tornei freira*, Cesar Aira é o narrador-personagem da trama que é contada. Apesar de ser tratado pelas outras personagens como um menino, esse narrador, durante todo o texto, refere-se a si mesmo como sendo uma menina de seis anos de idade. Em dado trecho, ele diz: “Ainda que eu fosse um espetáculo considerável. (...) Levantou e entrou na sorveteria, me deixou sozinha no banco da calçada, *chorosa e suja*” (AIRA, 2013, p.28, grifo nosso).

No entanto, do ponto de vista externo (seus pais, o sorveteiro, a professora, o médico e a estranha transeunte), Aira é sempre tratado nominal e fisicamente como um menino. Tais percepções de terceiros, em relação ao gênero da menina, são facilmente percebidos nos fragmentos elencados a seguir: o pai, logo no início da trama, dirige-se à menina utilizando o artigo indefinido masculino antes do adjetivo: “Todo mundo gosta de sorvete (...) Todo mundo menos você, que é *um idiota*” (AIRA, 2013, p.19, grifo nosso); o sorveteiro, ao se desculpar pela suposta má qualidade do sorvete, dirige-se ao pai: “Que culpa eu tenho se o *menino* não gostou” (AIRA, 2013, p.28, grifo nosso); o médico também sempre se referia a ela como sendo um menino: “— Como está hoje *don César*? Sua aparência está ótima *don César*. Já quer ir jogar futebol *don César*? Vamos ver como estamos *don César*...” (AIRA, 2013, p.45, grifos do autor); a professora diz: “— O menino Aira... Está entre vocês, e parece igual a vocês. Talvez não o tenham notado, de tão insignificante que é” (AIRA, 2013, p.66, grifo nosso); e uma desconhecida que a abordou na rua, a qual se apresentou como uma antiga conhecida de sua mãe, também se dirige a ela pelo nome masculino: “— Ola, *César*” (AIRA, 2013, p.115, grifo nosso).

Essa “androginia” da menina Cesar se configura como um mecanismo performático para a articulação das relações trabalhadas na narrativa. Isso transforma a escrita do autor – e a instabilidade de identidade da menina – em uma ponte para o exercício da sensibilidade de leitura.

Uma das originalidades da escrita performática de Aira é justamente transpor, de modo absolutamente natural – sem nenhuma argumentação ou

explicação – os limites de gênero⁶⁵. Essa flexibilização de identidade do narrador funciona não somente como uma maneira de pensar a partir do outro, como também uma forma de lembrar ao leitor de que a leitura, com a qual ele está se envolvendo, não se mantém nos limites do real. Seria previsível que essa instabilidade do personagem produzisse uma escrita de difícil afinidade, no entanto, Aira consegue envolver o leitor e trabalhar sua sintonia com a figura da menina, de modo hábil e sensivelmente natural. Por meio de sua escrita simples, embora em dados momentos lance mão de certa ornamentação “barroca” na escolha das palavras utilizadas pela menina e algumas passagens sejam permeadas por reflexões existenciais demasiadamente complexas para uma criança de seis anos (recém-completados), o autor torna seus leitores cúmplices do percurso da menina Aira.

Abaixo, seguem quatro trechos em que a utilização desse vocabulário, em certa medida ornamentado e entremeado de reflexões, está presente:

Os dois meninos saíram correndo, passaram por mim (eu estava pregada no umbral, fascinada, costurando de modo doentio as diferentes lógicas que se sucediam na controvérsia) e assistiram do lado de fora (AIRA, 2013, p.31).

Do meu desamparo, a mensagem que eu parecia ouvir na “radionovela das estrelas” era que se chegava a ser adulto para amar, e que só o multitudinário céu noturno podia fazer do nada um tudo, ou pelo menos algo (AIRA, 2013, p.85).

Embora o principal não fosse saber, nem sequer fazer, mas explicar desdobrá-lo como saber... E são tão curiosos os mecanismos da mente e da linguagem que às vezes me descobria dando instruções a mim mesma (AIRA, 2013, p.97).

O mentiroso experiente sabe que a chave para o sucesso está em fingir bem a ignorância de certas coisas. Por exemplo, das consequências do que está dizendo (AIRA, 2013, p.77).

⁶⁵ A abordagem performática do autor acerca do gênero da menina Aira nos remete à articulação conceitual da *performance de gênero*, proposta por Judith Butler em diálogo com o pensamento do filósofo Jacques Derrida. “Assim como Derrida questionou o signo como portador da unidade natural entre significante e significado (...) Butler vai pensar o gênero como *performance*, um tipo de performance que pode ser dar em qualquer corpo, portanto desconectado da ideia de que a cada corpo corresponderia somente um gênero” (RODRIGUES, 2012, s.p.).

A característica autobiográfica do livro é evidente desde o primeiro parágrafo do texto, como expresso no trecho: “minha história, a história de ‘como me tornei freira’, começou muito cedo na minha vida. Eu tinha acabado de fazer seis anos” (AIRA, 2013, p.15). Não obstante, esse “eu” biográfico é constantemente desconstruído e reconstruído por intermédio da teatralização de si que o autor opera a partir da sua escrita performática. Segundo Auerbach,

tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva (AUERBACH, 2002, p.482).

Nesse âmbito, Aira “coloca a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que as próprias personagens ao leitor” (AUERBACH, 2002, p.482). Assim, submente sua identidade de autor-personagem e o seu corpo ficcional (fundamentado nesse autor-personagem) a um exercício de subjetivação que ora aproxima sua escrita da experiência – ou, pelo menos, oferece ao leitor os subsídios perceptivos para tal; ora desdobra a realidade em busca do contraditório, do indeterminado e do surreal. Todo esse fluxo é oferecido ao leitor em intervalos de um parágrafo, ou mesmo de uma frase, como nos seguintes fragmentos:

Minha mãe abria o armário com portas de vidro verde que havia em frente à cama, onde eu guardava os meus livros... Na verdade, não tinha livros, era muito pequena, não sabia ler... (AIRA, 2013, p.35).

É inevitável que se tenha uma ideia romântica de uma prisão, embora, como era o meu caso, não soubesse o que era o romantismo. Nem uma prisão, para ser sincera. Esta passava uma sensação de realismo exacerbada e destruidora; as ideias prévias, embora não as tivesse, ruíam (AIRA, 2013, p.72).

Desse modo, o espaço autobiográfico aberto pelo autor em *Como me tornei freira* não é exatamente um espaço habitado por Cesar Aira, mas é um espaço representando e realocado pelo autor para dentro de cada uma das figuras presentes na sua narrativa. Esse espaço performático de “si” teatraliza Aira por meio de múltiplos e díspares personagens, como se o autor vampirizasse cada uma das personagens, e, conforme a lenda dessa criatura folclórica, ao beber dessas figuras, deixasse um pouco dele em cada um desses indivíduos ficcionais. Esse território de contrastes e instabilidades movimenta questões para que se possa refletir sobre as relações que a performance mobiliza no âmbito literário, por exemplo: como ela agencia a recepção e os códigos que permeiam a linguagem? De que maneira ela coordena o fluxo de informações entre realidade e ficção? De que forma ela possibilita desdobrar questões de gênero e cultura? Como ela tende a arbitrar os impasses intrínsecos da narrativa e de seus constituintes? E, por último e em destaque por sua efetiva relação com esta pesquisa de doutorado, como e quando essa escrita performática reivindica uma performance de leitura?

Não temos o intuito de responder a essas reflexões, mas, pelo contrário, “desdobrá-[las] como saber...” (AIRA, 2013, p.97), e atritá-las com as engrenagens da linguagem e com os mecanismos discursivos característicos de qualquer operação criativa em movimento. Nesse sentido, traçamos um paralelo entre a inserção do artista Cesar Aira em sua obra com a minha inserção enquanto artista plástico e pesquisador, a partir da minha própria produção. Entretanto, não me preocupo com certo enfoque autobiográfico tradicional, pois essa abordagem em particular permite mapear o processo de criação da obra a partir de seu ponto central, bem como oportuniza estender a evolução dos conceitos e práticas de construção por meio da pesquisa performativa (guiada pela prática empírica). Tal inserção não se limita a uma definição autoreferencial, o que corresponderia a um monólogo narrativo, mas agencia, a partir do “eu”, a entrada de outros “eus” no contexto enunciativo. E uma vez que esse “eu” inicial tenda a dissolver-se em outros vários “eus”, no decorrer da fruição do trabalho, é desfeito o pertencimento narrativo e a autoria tende a ser uma soma de intersubjetividades.

3.3 – Curvando o tempo do texto

O que se sobressai como construção de conhecimento quando consideramos o texto presente nos blocos constituintes das colunas, pensando-a partir da perspectiva de um leitor-espectador, não é tanto o caráter explícito de comunicação proveniente dos fragmentos textuais – compostos pela memória do objeto-texto 2003-2004 e mesmo pelas informações originais do suporte jornal – mas sim, os subsídios que estes constituintes apresentam em relação ao processo artístico de criação. Nesse sentido, há a manifestação visual de um procedimento conceitual e físico de construção, aqui definido como uma forma de escrita escultórica, por parte do autor, que compõe, em meio ao objeto plástico, um espaço e uma temporalidade próprios em constante possibilidade perceptiva de recuperação e apropriação por parte dos leitores⁶⁶. Esse tempo-espacço mobilizado pela obra artística, de acordo com Georges Didi-Huberman,

é sempre *mais além*, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece *aí*. Quer dizer simplesmente que ele é uma “trama singular de tempo e de espaço” (quer dizer exatamente que o espaço assim entendido não é senão “um certo espaço”) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 164, grifos do autor).

Tal texto não se apresenta como uma superfície de signos formalmente organizada no tempo imediato das colunas, mas existe concretamente enquanto matéria – formal e conceitual – dessa estrutura plástica, e se faz presente, como portador de mensagens, ao mobilizar a percepção⁶⁷ dos indivíduos que, por sua

⁶⁶ Praticada, inicialmente, pelo artista, ao abraçar o jornal impresso como suporte artístico, a apropriação, a partir desse espaço interpretativo, agora, estende-se também aos leitores-espectadores à medida que estes irão administrar essa proposta aberta pela recuperação do processo de criação do objeto plástico e, para torná-la inteligível irão inferir e se apropriar do processo de criação dos blocos de texto e, aos quais, acrescentarão suas próprias memórias e expectativas, ampliando a percepção e o entendimento do objeto artístico em suas diferentes temporalidades.

⁶⁷ Não uma percepção meramente estética, mas, suprassensível de modo a transcender a percepção das colunas para além do campo da representação. Desse modo, cada bloco se abre às mais diversas sobreposições de sentidos, sejam elas estáveis ou não.

vez, acionam de modo instintivo e correlacional a recuperação e atualização do processo *poietico* de construção do trabalho artístico. Além disso, encadeia outros textos arquivados na memória dos espectadores, curvando, assim, a partir de cada indivíduo, não apenas o tempo do texto presente nos blocos, mas também o tempo-espacô de confecção desses próprios blocos (fig.15).



Fig. 15 – Alessandro do Nascimento. Bloco de texto. Dimensões: 20cm x 10,5cm x 6cm; peso: 350g.

Retomando, novamente, o conceito deleuziano de *Rizoma*, creio que, mediante o presente trabalho artístico em discussão, eu possa falar da criação de espaços correlacionais singulares, pois, cada leitura do objeto plástico, por mais distinta que seja, possui ligações com as outras, haja vista que estão ancoradas nesse espaço de coexistência composto pelo autor e pelo leitor a partir da obra. Diante das possibilidades oferecidas por cada bloco de texto, embasadas na noção de “obra aberta”, resta ao receptor ser motivado

não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto "matéria agradável"). Os significantes remetem também – se não sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como auto-reflexiva (ECO, 1991, p.79).

Em vista disso, as possibilidades de leitura que se abrem, por intermédio dessa proposta de recuperação do aspecto processual dos blocos de texto, pode acionar e potencializar o movimento do pensamento de cada um que se relacione com as colunas. A partir desse exercício de apreciação e construção subjetiva, o qual está sujeito apenas às reservas da memória, da imaginação e da autorreflexão de cada participador, o produto plástico mantém-se em movimento na medida em que se coloca entre múltiplos tempos e os oferece aos leitores, de modo a incitar suas capacidades de apropriação criativa e mobilizar diferentes performances de leituras. Estas consequentemente concretizam um processo de reorganização e resensibilização do conteúdo oferecido.

Ao abordar essa questão de uma curvatura temporal que, a partir da própria realidade material do objeto, conduz o fruidor para um tempo-espacô outro, a qual traz, de certo modo, o artista em sua performatividade⁶⁸ de criação, é impossível não fazer referência ao trabalho do artista expressionista norte-americano Jackson Pollock. Seu método de pintar, que consiste em posicionar a tela horizontalmente sobre o solo, caminhar em torno dela e deixar cair a tinta sobre a superfície em movimentos irregulares, impregna a plano pictórico do trabalho plástico com os rastros de seu processo. A título de exemplo desse procedimento de recuperação processual das particularidades gerativas do artista em seu tempo-espacô particular, vemos, na figura 16, a pintura *Autumn Rhythm (Number 30)* durante uma exposição.

⁶⁸ O termo *performatividade*, aqui utilizado, reveste-se de uma espécie de “ausência presente” do autor em conjunto com o espectador no ato de fruição. Tal observação baseia-se no processo mental do espectador-leitor que tende, defronte aos dados sensíveis oferecidos pelo trabalho, a trazer para o plano presente de apreciação da obra o próprio autor em seu momento de concepção artística, como se em uma performance conjunta de criação.



Fig. 16 – Jackson Pollock. Autumn Rhythm (Number 30), durante exposição⁶⁹.

Essa pintura de Pollock não pretende aludir a outra realidade senão à sua e não objetiva a dissimular suas marcas e acasos para mimetizar corpos, rostos ou paisagens. Do mesmo modo, os blocos de textos das colunas, por meio de suas especificidades textuais e singularidades formais, não intencionam a dissimular uma linearidade de produção que os afirme iguais, pelo contrário, pretendem anunciar suas cicatrizes particulares e enfatizar suas diferenças provenientes do estado mental e físico do autor durante a produção individualizada de cada unidade. Na imagem abaixo (fig. 17), temos a imagem

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.sometimesraw.com/?p=816>> Acesso em junho. 2019.

de Jackson Pollock durante o processo de criação de *Autumn Rhythm (Number 30)* mostrada na figura anterior durante uma exposição.



Fig. 17 – Jackson Pollock pintando *Autumn Rhythm (Number 30)*, Nova York. Fotografia de Hans Namuth, 1950⁷⁰.

Não é possível apreciar tal trabalho, uma vez defronte dos sinais da sua realidade, sem perceber e recriar mentalmente (o que transpõe o observador para outra temporalidade) os movimentos do artista em seu momento de criação. Estes compreendem seus gestos corporais, os acasos das gotas e das linhas e os acúmulos pictóricos que, por não evidenciarem marcas de escorramento,

⁷⁰ Disponível em:<<https://twitter.com/ArsGratiaArtis5/status/986301398680784902/photo/1>> Acesso em junho. 2019.

como ocorreria se a pintura tivesse sido realizada num cavalete convencional, sinalizam a horizontalidade de sua posição ao receber a tinta.

A fim de exemplificar ainda mais as curvaturas temporais possíveis, a partir de uma obra artística que evidencia, por meio da própria matéria, sua realidade e sua memória processual, cabe destacar o trabalho escultórico do artista italiano Medardo Rosso. Destaco aqui a escultura *Ritratto di madame noblet* de 1914 (Fig. 18). Nessa obra, vemos um busto feminino amalgamado na base, como se estivesse soterrado pela própria matéria do gesso ainda em estado latente de construção artística. Conforme as palavras de Rosalind Krauss, as esculturas de Merdardo Rosso “continuam a referir-se, para além de si mesmas, a um lado invisível, a um momento anterior da cadeia narrativa, a projetar-se para dentro, para uma condição emocional interna (KRAUSS, 1998, p.40).

Temos, nesse trabalho de Rosso, uma escultura encrespada pelas texturas e sinais idiossincráticos do processo de criação que revelam os vestígios da mão do artista que nos conduz mentalmente para o seu ateliê, onde buscamos reconstruir – ao lado do artista, como numa atuação conjunta – os detalhes de construção de *Ritratto di madame noblet*. Durante esse processo de recapitulação, apreendemos que os cabelos e os ombros, quase indiscerníveis do bloco de gesso, oferecem-nos uma percepção formal opaca e fosca da sua realidade, tornando-se quase um adereço ou uma parte levemente desfocada de uma fotografia ou pintura. Prosseguimos, então, acompanhando a mão do artista que escorre grosseiramente pelo lado direito do rosto ao mesmo tempo em que a seguimos em seu cuidado e suavidade ao trabalhar a face esquerda, dotando-a de mais definição e nitidez, ao acrescentar-lhe luz por meio de uma textura mais detalhada. Percebemos, assim, que, no processo de criação de Medardo Rosso (aqui faço novamente um paralelo com o percurso dos procedimentos esculturais dos blocos de textos), não há a intenção de equalizar as texturas nem mesmo tentativas de limpar a memória ou de atenuar a biografia plástica da sua superfície. A matéria, nesse caso, o gesso, não pretende mimetizar a delicadeza

da carne, o movimento dos cabelos, nem a leveza das dobras e dos detalhes das roupas.



Fig. 18 – Medardo Rosso. Ritratto di madame noblet. Escultura em gesso, 1897, 64.5 × 52.5 × 45.5 cm, Museo Medardo Rosso⁷¹.

⁷¹ Disponível em: <<https://timeimmemorial.tumblr.com/post/28889100750/medardo-rosso>> Acesso em julho. 2019.

Essa perspectiva de curvatura temporal de recuperar o processo de criação das colunas se apresenta em contínua possibilidade de recuperação com base na materialidade processual de suas unidades constituintes, por instaurar-se necessariamente a partir de percepções particulares no ato de leitura. Essa recuperação das ações escultóricas do artista em um espaço-tempo específico está subjugada à atualização interpretativa dos fruidores, e esta, por sua vez, sujeita à carga de memória, à percepção e à criatividade destes. Trata-se de um local desrido de formas ou dimensões fixas a ser coabitado e preenchido de modo intelectual e criativo; enfim, é um espaço análogo ao que Robert Morris chama de espaço mental,

quer dizer, um espaço descaracterizado de profundidade infinita: um tipo de tela contra a qual as figuras imaginadas são projetadas. O espaço tem um obstáculo característico que não é com o espaço real: ele não existe como espaço. Não tem dimensão nem localização (...) exceto no tempo (MORRIS, 1978, p.5).

Tal proposta ambiciona ampliar as possibilidades de o leitor ultrapassar o plano da leitura passiva, tanto estética quanto verbal, na medida em que transforma a proposição textual das colunas em uma experiência do pensamento a partir dos dados sensíveis (visão, tato e olfato). Em dissonância com determinadas ambições contemporâneas dos meios de comunicação – a destacar o próprio meio impresso permeado por interesses e informações sintetizadas que tendem a limitar a percepção e a restringir as possibilidades compreensivas –, essa perspectiva sugere que a experiência artística se constrói a partir do indivíduo para que, mais do que um simples leitor, ele se torne um coautor responsável pela construção do conhecimento artístico proposto.

Em meio a todas essas questões acerca das distintas temporalidades acionadas e atritadas a partir do trabalho plástico, mediante sua relação com os espectadores-leitores, cabe retomar e problematizar a afirmação de Lessing, segundo a qual a escultura seria uma arte do espaço e não do tempo, uma vez que este pertenceria à poesia. Em oposição a essa afirmação, Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*, enfatiza como esta, sobretudo, tendo como

base o trabalho de Auguste Rodin, vincula de modo indissociável o tempo e o espaço. Rosalind Krauss destaca que em Rodin a escultura ganha autossuficiência ao evidenciar sua própria realidade material. Isso obriga o observador,

em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo [e cujo] significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência. Coincidem na superfície da obra dois sentidos de processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à obra (KRAUSS, 1998, p.37).

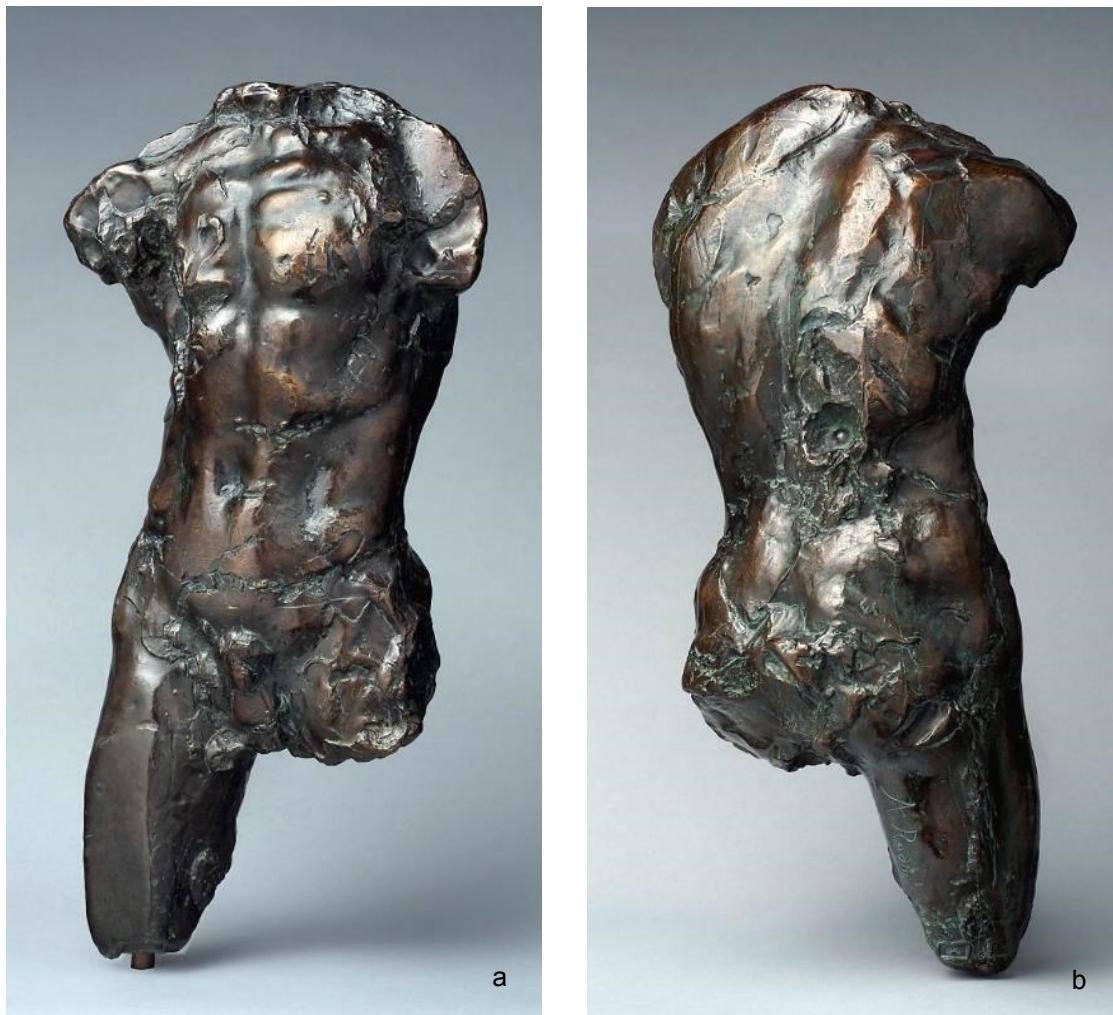


Fig 19 a e b – Auguste Rodin. Torso masculino, 1877. Bronze, (52,8cm x 27,9cm x 19,8cm). Musée du Petit Palais, Paris⁷².

⁷² Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207484>> Acesso em agosto. 2019.

Krauss serve-se do trabalho *Torso masculino* (fig.19) para exemplificar sua posição. Em sua análise a autora enfatiza como em nenhum momento, da modelagem em argila ao processo de finalização em bronze, este trabalho esconde suas cicatrizes processuais. Apresentando uma superfície crivada

dos acidentes da fundição: orifícios não vedados causados por bolhas de ar; rugosidades e bolhas surgidas no estágio de modelagem e não limadas – uma superfície marmorizada com as marcas do processo que Rodin não removeu, mas manteve, de modo a converterem-se em testemunhos visuais da passagem do meio de expressão de um estágio a outro (KRAUSS, 1998, p.36).

Da perspectiva de Krauss, os processos de formação desse trabalho são apresentados e documentados com tamanha clareza que poderiam “servir de ilustrações para um manual de modelagem em bronze” (KRAUSS, 1998, p.36). Ainda segundo o teórico,

toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal. A história da escultura moderna estará incompleta sem uma discussão das consequências temporais de um arranjo particular da forma. (...) A escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo (KRAUSS, 2010, p.6).

Para Rosalind Krauss, a escultura moderna caracteriza-se, sobretudo, por um rompimento com as tradições escultóricas centradas na representatividade mimética de modelos do mundo real. Na perspectiva da autora, a partir dessa ruptura, percebe-se, em grande parte das esculturas desse período, o desejo de desvincular o trabalho do espaço privilegiado do pedestal; de enfatizar o diálogo entre diferentes temporalidades; de assumir a realidade material dos recursos e do processo de criação artístico. A premissa de Krauss é de que não há como dissociar, para fins de análise, tempo e espaço nos trabalhos escultóricos da modernidade, os quais reivindicam diferentes aproximações, tanto físicas quanto intelectuais e sensíveis, por parte dos espectadores que podem, a qualquer

momento, adicionar novas percepções e colocar-se em diferentes relações de tempo e espaço.

A respeito dos blocos do texto, no campo da fruição dos dados verbais, vemos desenrolar, a partir da presença formal das colunas, os primeiros percursos do olhar do espectador-leitor, ou seja, desenvolve-se ali uma primeira leitura: plástica, a qual se segue a aproximação e o contato manual com os blocos. Logo, numa sucessão, este fruidor parte da impressão formal das colunas para as relações e a problematização dos fragmentos verbais dos blocos de texto, dos recortes temporais, das inferências processuais do “como” e do “por que”, objetivamente: o início do processo de escrita escultórica dos leitores a partir das suas percepções do processo artístico do autor.

A superfície dos blocos, com seus fragmentos plásticos e sínicos, em suma, com seu conjunto de sinais sensíveis e verbais, instiga-nos a “olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituir-lo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172). Assim, o leitor é mobilizado a partir dos possíveis percursos de criação desses blocos, a transpor qualquer hesitação interpretativa, a retomar um tempo-espacô outro, no qual ocorreu o processo de confecção das colunas, e a imiscuir-se nele, de modo a remodelar seu itinerário, a recompô-lo e a desbastá-lo para constituir seu próprio tempo e suas próprias condições. A temporalidade de leitura se expande a partir desse processo de recapitulação criativa e irradia-se junto à experiência dos leitores.

Tomando como exemplo, sob minha expectativa particular, uma conjectura perceptiva acerca das distintas temporalidades propostas pelas colunas, temos: o tempo presente nos sinais sensíveis oferecidos pelos blocos e o tempo fugaz do artista em seu processo de criação em diálogo com o tempo sem limitações que o trabalho abre em seu proposto campo de recuperação interpretativa e recontextualização semântica. Atrelado a essas noções temporais, é edificado outro dado de suma importância: o tempo pessoal de cada indivíduo, pois a recuperação do procedimento de criação dos blocos, por meio do campo interpretativo que estes abrem, não coloca o tempo do espectador na

dependência da cronologia do artista. Cada idiossincrasia criativa presente nos blocos, por exemplo: texturas, cores, textos e irregularidades, poderá ser percebida no tempo pessoal de cada um e, uma vez que tal percepção se estrutura em um campo de relações subjetivas, será também, pouco a pouco, impregnada de imaginação e memórias cumulativas e combinatórias. Temos assim, a partir de cada leitura, diferentes arcos temporais, por conseguinte, o processo de criação dos blocos, ainda que não presenciado pelos leitores, socializa-se e se reinventa de modo completamente aberto no momento de relação direta com cada indivíduo.

3.4 – Corpos em diálogo: o artista plástico como proposito

Um dos fatores mais importantes da teoria a respeito da escrita performática relativa à investigação desta pesquisa é evidentemente ao produto plástico que dela decorreu refere-se ao fato de que a relação tríplice: autor-texto-leitor é, a todo instante, friccionada pela instabilidade de leitura oferecida pelo objeto plástico e pelo caráter subjetivo (do ponto de vista da criação e da leitura) dos textos oferecidos por cada uma das páginas do objeto-texto 2003-2004. Tais objetos-textos, friccionados, reivindicam de quem com eles se defrontam autorreflexão a respeito de algo anterior à sua existência enquanto texto plástico-literário. Por isso, pergunto: que mensagem textual habitava aquele local anteriormente? As mensagens atuais mantêm algum vínculo enunciativo com as anteriores? Em meio a tais questionamentos, o processo de leitura resulta completamente transformado, o qual exige do leitor a mobilização de novos mecanismos para sua fruição, aoencionar alguma coisa no seu íntimo, o que o atinge em uma instância fora do alcance dos sentidos tradicionalmente acionados por meio de leituras convencionais. Ao mesmo tempo, ativa nesse leitor sua biblioteca de outras leituras e vivências. De acordo com Canclini,

a propósito dos textos, também os quadros, as esculturas e as instalações são “mecanismos preguiçosos” que precisam ser atualizados pelos espectadores e esperam sua cooperação. O artista pode tentar prever o receptor, procura-o “gastronomicamente” para suscitar-lhe prazer, mas não pode neutralizar sua criatividade imprevisível (CANCLINI, 2012, p.213).

Em consonância com o conceito deleuziano de *Rizoma*, propomos reconhecer, dentro dos acontecimentos performatizados da narrativa proposta pelos blocos, os movimentos do corpo leitor, sua multiplicidade motivacional, seus devires e elocuções no processo de fruição do corpo textual. É nessa busca de um espaço de interpretações e experimentações particulares não previamente codificado que reside as expectativas deste capítulo.

Dessa maneira, a escrita performática que converge para as questões arroladas nesta investigação acadêmica não se trata, ou não se trata apenas, de uma instância de instabilidades, tampouco de uma escrita antinaturalista, de outro modo, “se caracterizaria por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí seu caráter de identidade instável, fugitiva” (AZEVEDO, 2007, p.86).

Se conjecturarmos que é comum à arte contemporânea mobilizar-se materialmente e conceitualmente para criar possibilidades e abrir fissuras nas narrativas instituídas, sejam elas literárias, plásticas sejam cotidianas, a performatividade escritural, por meio da qual objetivamos à edificação de uma “escrita escultórica”, não se afirma na negação alheia, muito menos na destruição do sistema narrativo convencional, entretanto propõe desvios. O que nomeamos aqui por “narrativa convencional” pressupõe uma organização verticalizada entre texto e leitor, por rotulá-los como aqueles que emitem uma mensagem e aqueles que passivamente a recebem no ato da leitura. Isso implica partes não necessariamente interligadas e complementares, mas distribuídas hierarquicamente. Enquanto conceito, podemos aqui aproximar tal sistema

convencional da concepção de *Organismo*⁷³, proposta por Deleuze, harmonizando-a sob a lógica binária do processo *arborescente* de ser e pensar enunciado no *Rizoma* e, assim, correlacionar esse *Organismo* ordenado com a noção conservadora de autor, leitor e leitura.

No contexto desta tese, as performances da escrita oferecem a interrogação como resposta; propõem a experiência alheia como história⁷⁴; e as fronteiras instituídas (de linguagem, pertencimento, lógica e linearidade) como ponto de questionamento e desconstrução. Isso é possível, pois

desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições, limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela não é fácil desfazer-se (DELEUZE/GUATTARI, 1996, p.22).

Consoante Paul Zumthor, ao se referir aos movimentos performáticos dos leitores de poesia – movimentos esses que podem e devem (ou, pelo menos, deveriam) ser estendidos para outros campos do conhecimento –,

a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada de linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas (ZUMTHOR, 2007, p.56).

⁷³ Para Guilles Deleuze e Félix Guattari, um *Organismo* configura-se como uma unidade baseada no modo *arborescente* de existência, ou seja, uma unidade principal controla e estabelece funções para as outras unidades menores que compõe esse *Organismo* (DELEUZE/GUATTARI, 1996, p.22).

⁷⁴ Nessa reconfiguração da relação autor-leitor é onde “a performance da escrita estabelece um movimento de *mise-en-abyme*” (BEIGUI, 2011, p.35), mostrando-se um instrumento de profícuas viabilidades na reflexão – a partir do outro – e na construção de entendimentos dentro das narrativas contemporâneas.

Na proposição plástico-textual das colunas, vemos entrelaçarem-se, ao mesmo tempo, as performances do autor e as do leitor, com cada um articulando-se de modo autônomo mediante suas próprias especificidades e instâncias. Tal mobilização necessita de “uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1991, p.41). Esse entrelaçamento também exige de ambos a construção de caminhos de entendimento e desvios de rota a partir do texto e a serviço de textos. Sem encenar conclusões ou mascarar suas dúvidas e deficiências, essas distintas performances se unem em benefício de uma ramificação de entradas e saídas múltiplas dentro de seus próprios movimentos textuais de criação e leitura.

Vemos, desse modo, a instabilidade das performances afetar a figura do autor e do leitor, o que coloca em cheque lugares de prestígio e posições de poder no âmbito da narrativa e da construção de significados. Assim, o autor-artista que trabalha a performance concebe sua produção, antes de tudo, como um operador de possibilidades entre inúmeros códigos e mensagens que podem se estruturar no texto ou a partir dele (por exemplo, o trabalho plástico que apresento). Como em um *software* de código aberto, no qual cada indivíduo que o adquire tem acesso a todas as informações de programação utilizadas, o que lhe permite acessar todos os estágios da caminhada que conduziu a plena realização do programa, o artista oferece ao leitor-espectador mais do que um objeto plástico, pois ele disponibiliza também os códigos desse objeto de modo a designar amplas possibilidades de transformação e de recuperação do processo criativo que lhe deu origem. Essa é justamente a posição na qual este trabalho está efetivamente centrado, porque minha proposta não impõe aceitação, pelo contrário, propõe a integração da experiência e a expectativa a partir do subsídio oferecido, do exercício da percepção ativa e da consciente do leitor.

A obra de arte, por meio dessa “congenialidade” que “permite uma criação coletiva, simultânea, extemporânea” (ECO, 1991, p.185), afirma-se como um “veículo comunicativo” (ECO, 1991, p.79). Em outras palavras, trata-se de uma

forma criada e organizada pelo artista, por intermédio da articulação de um conjunto de elementos comunicativos estruturados dentro de uma forma plástica sensível, com a qual ele pretende encontrar e suscitar diálogos. Isso é feito “através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência” (ECO, 1991, p.40) de um receptor interessado em fruir desses dados comunicativos oferecidos pela obra.

Na perspectiva de Humberto Eco, apesar da concepção de ambiguidade interpretativa, característica de uma obra aberta (que tende a estimular e a ativar a subjetividade criativa de cada leitor), o artista não deve deixar de mobilizar nela subsídios comunicativos para que esse fruidor possa interpretar a obra em sua “forma originária imaginada pelo autor” (ECO, 1991, p.40). Nesse sentido,

o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquele* sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1991, p.40, grifos do autor).

De acordo com essa concepção, o objeto artístico não é mais uma extensão particular do artista, ainda que este, sem dúvida, faça-se presente nele. No entanto, essa perspectiva acerca das intenções ou de uma tutela objetiva do artista, em última análise, não é essencial no ato de fruição, pois o objeto uma

vez em relação com o leitor, embora não se feche sobre si, basta-se a si mesmo enquanto interlocutor e mediador de realizações coletivas de sentido. Nessa relação, leitor e trabalho se entrelaçam, estendem-se e se conformam até o ponto máximo da apropriação mútua e da incorporação. Conforme Alberto Tassinari⁷⁵, o trabalho, “ao requisitar a memória e a participação ativa do espectador para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele”, bem como o espectador, ao ressensibilizá-lo a partir de si, para não se deixar afetar por ele.

Portanto, no ato da leitura, o leitor percorrerá ao seu modo a performance do autor. Entretanto, isso não ocorrerá como um recorte fixo e replicável, mas sim dentro de um processo particular de pluralidades discursivas, de inconstâncias e contrastes que envolverá cada leitor, sem que este se aperceba, em sua própria rede de performances de leitura.

⁷⁵ “A obra, ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele” (TASSINARI, 2001, p.76).

4 – O PROCESSO PLÁSTICO COMO ESCRITA ESCULTÓRICA

A percepção de um Objeto custa
Justo a perda do Objeto.
A percepção é, em si mesma, um ganho
Respondendo por seu preço.

O Objeto Absoluto — é nada —
A Percepção é que o revela —
Depois censura a Perfeição
Que tão longe se encastela.

Emily Dickinson

4.1 – A persistência do texto

Ao conceber a proposta de uma escrita escultórica, podemos de imediato associá-la ao processo de produção do objeto-texto 2003-2004 que se fez corpo e conceito das colunas de texto, pois, tal processo era, em grande parte, material e verbalmente escultórico, haja vista os: recortes, colagem, lapidação, acúmulo, desbaste e sobreposições. Essa relação torna-se ainda mais intensa no processo de liquidificação dos objetos-texto e da posterior produção feita a partir da massa textual liquidificada dos blocos que compõem as colunas de texto. Afirmamos isso, porque esse processo, sob todos os aspectos, confirma e articula os fundamentos do fazer escultórico.

No final dos anos 1940, no clássico *Teoria da literatura*, René Wellek e Austin Warren ressaltavam que, no contexto histórico, “em certas ocasiões a poesia tentou mesmo tornar-se escultórica” (WLLEK; WARREN, 1971, p.154). Contudo, frisavam que este termo, nesse contexto, apresentava-se “apenas como uma vaga metáfora que visa a significar que a poesia transmite uma impressão semelhante aos efeitos da escultura” (WLLEK; WARREN, 1971, p.154). Todavia, o conceito de escrita escultórica aqui ambicionado não se refere

a essas duas primeiras percepções mencionadas no primeiro parágrafo as quais são, de certa maneira, óbvias e incontornáveis, tampouco nos serve a ideia de uma “vaga metáfora” proposta por Wellek e Warren; por outro lado, pautamo-nos na ideia centrada no diálogo com o leitor. Com isso, esse caráter escultórico processual do trabalho se mantém, a partir das colunas, em constante *potência* de recuperação e recontextualização por parte dos leitores que tendem a recuperá-lo de modo igualmente escultórico, por meio de uma leitura processual e objetiva (mediante os fragmentos presentes nos blocos). Nesse procedimento, o leitor lapida, perfila, agrupa, subtrai e contrapõe, o que é contrastado com suas próprias condições, percepções e interesses. Assim, uma vez que “qualquer leitura pressupõe uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com o social” (JENNY, 1979, p.13), o que frequentemente extrapola as ambições e as expectativas do autor, esses leitores tornam-se, a partir das colunas, escritores-escultores do seu próprio percurso, ao executar, no contato com o objeto artístico, seu próprio desvendamento criativo. Nesse contexto, uma percepção convencional de leitura, bem como um leitor tradicional não têm mais razão de existir.

Para aclarar o caráter escultórico do processo de criação das colunas de texto, apresento abaixo, em sequência, cada uma das fases envolvidas na concepção formal dos blocos de texto. Em seguida, teço alguns comentários suplementares a respeito do processo.

1) Primeiro procurei decidir as dimensões de cada bloco.. Após alguns rascunhos em papel A3, optei por uma dimensão próxima a de um tijolo comum que media 20 cm x 10 cm x 04 cm. Antes de começar a produção, fiz um pequeno teste para verificar a capacidade da massa de manter sua forma e dimensões após a secagem. Fiz um pouco de massa com jornal comum, cola e água e moldei manualmente, com uma régua escolar, um bloco com tais dimensões. Após a secagem completa, que levou quase uma semana, notei que meu protótipo, apesar de manter bem suas formas, havia sofrido uma pequena redução em seu tamanho, em virtude disso, decidi ampliar em 1 cm cada uma

de suas medidas: 21cm x 11cm x 05 cm. A partir disso, confeccionei as ferramentas necessárias para a produção manual e individual dos blocos (fig. 20). Primeiro, construí: uma fôrma em madeira MDF, de acordo com estas últimas dimensões, para manter as formas e o tamanho de cada bloco o mais regular possível; uma pequena espátula de plástico para a modelagem da massa textual em conjunto com a fôrma; uma base de madeira MDF, sobre a qual os blocos seriam moldados; e, em último lugar, uma pequena tampa também em MDF com uma alça para desenformar cada uma das unidades. Todas essas ferramentas foram confeccionadas a partir de materiais reciclados encontrados em locais de descarte e, uma vez que seriam utilizados junto com produtos à base de água, foi necessário selar a madeira MDF com várias camadas de verniz com base em solventes.



Fig. 20 – Ferramentas confeccionadas manualmente para a produção dos blocos.

2) Depois de confeccionadas as ferramentas, segui para a fase de separação dos exemplares do objeto-texto 2003-2004 para serem recortados (fig. 21), também, de forma manual e individualizada com uma tesoura simples.

Cada exemplar foi cortado primeiramente em tiras e, posteriormente, cada uma destas foi recortada em pedaços menores, os quais foram depositados em uma pequena bacia e armazeados em caixas de papelão comum (fig.22 e 23).



Fig. 21 – Exemplares do objeto-texto separados sobre a mesa de trabalho para dar início ao processo de recorte das páginas.

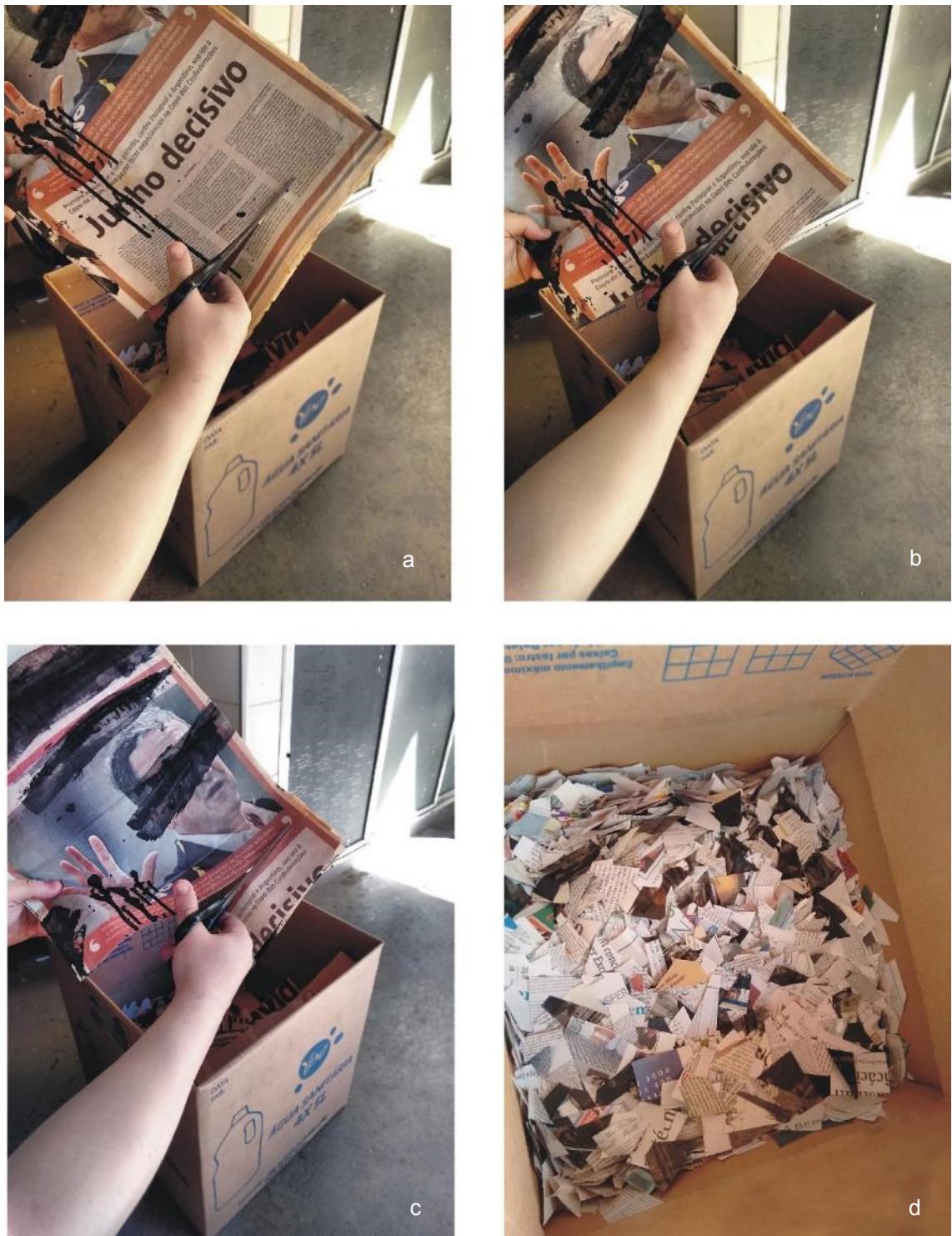


Fig. 22 a, b, c, d – Exemplares do objeto-texto sendo cortados primeiramente em tiras e, logo depois, em pequenas unidades que eram separadas em caixas.



Fig. 23 – Os primeiros exemplares do objeto-texto já cortados e separados sobre a mesa de trabalho.

3) Após ter acumulado uma determinada quantidade de exemplares picados, eles eram colocados de molho em água por dois dias em uma bacia com capacidade para 40 litros (fig.24), a fim de torná-los mais macios e facilitar a fase posterior, na qual seriam batidos em um liquidificador caseiro.



Fig. 24 – Exemplares já picados imersos em água por dois dias.

4) Após a fase anterior, seguia-se a liquidificação dos textos. Nessa fase, lancei mão de duas bacias, dois baldes e uma peneira para retirar o excesso de água (fig.25).



Fig. 25 a, b, c – Materiais utilizados para o processo de liquidificação dos exemplares picados.

5) Depois de liquidificar toda a matéria formal e textual dos exemplares, foi necessário passar o material por uma peneira para retirar o excesso de água (fig.26).



Fig. 26 a, b, c – Retirando o excesso de água da massa textual com o auxílio de um balde e uma peneira.

6) A ação de peneirar toda a massa textual, no entanto, mostrou-se insuficiente, procedimento que, inicialmente, eu imaginava ser satisfatório para reduzir o excesso de umidade. Desse modo, foi preciso acrescentar mais uma fase na qual eu utilizei um pedaço de toalha comum para espremer pequenas quantidades de massa (fig.27). Essa fase inesperada revelou-se extremamente demorada, por exigir inúmeras repetições e um grande esforço físico.



Fig. 27 a, b, c, d, e – Processo de secagem manual, por meio de compressão, da massa liquidificada.

7) Após torcer toda a massa textual, anteriormente liquidificada, defrontei-me com um outro empecilho. Depois da pressão exercida para retirar o excesso de umidade, notei que o produto se transformava em pequenos blocos maciços de difícil manipulação (Fig.28). Por consequência, vi-me obrigado a incrementar uma nova fase na qual eu me dediquei a desmembrar cada bloco em pequenas unidades (Fig. 29).



Fig. 28 – Blocos compactos de massa resultantes da torção manual para reduzir umidade.



Fig. 29 – Blocos desmembrados em pequenas unidades.

8) Posteriormente, dei início ao preparo final da massa textual acrescentando cola branca. Quando foi obtida uma textura facilmente manipulável e passível de ser moldada, iniciei a confecção dos blocos de texto (fig.30).



Fig. 30 a, b, c, d, e – Processo manual de produção dos blocos de texto.

9) Logo depois de moldá-los dentro da fôrma e lapidá-los individualmente, os blocos de texto foram distribuídos sobre algumas tábuas revestidas com plástico (para evitar a aderência) e levados para secar ao sol por cerca de uma semana (fig.31).



Fig. 31 – Conjunto de blocos de texto durante a secagem ao sol.

10) Os primeiros blocos de texto já completamente secos (fig.32).



a



b

Fig. 32 a, b – Conjunto de blocos após o processo de secagem.

11) Após confeccionar 150 unidades, iniciei os primeiros exercícios de composição para avaliar as possibilidades formais de empilhamento dos blocos de texto (fig.33 a 43).



Fig. 33 – O primeiro teste de empilhamento dos blocos de texto após o processo de secagem.



Fig. 34 – Empilhamento com pares de blocos em três colunas: 57cm, 66cm, 60cm.



Fig. 35 – Empilhamento com blocos unitários distribuídos em quatro colunas: três colunas de 66cm e uma coluna de 144cm.



Fig. 36 – Empilhamento com pares de blocos em duas colunas de 114cm.



Fig. 37 – Empilhamento com pares de blocos em duas colunas de 120cm com alguns blocos isolados nos topo s.



Fig. 38 – Empilhamento em tríades variáveis de blocos em uma coluna: ponto mais alto 102cm.



Fig. 39 – Empilhamento em forma de escada irregular: base 6cm, topo 102cm.



Fig. 40 – Empilhamento em formato cúbico (48 blocos em cada unidade com 44cm x41cm, 36cm).



Fig. 41 – Empilhamento em formato cúbico (48 blocos em cada unidade com 44cm x41cm, 36cm), com unidades deslocadas.



Fig. 42 – Empilhamento vertical (80cm) e horizontal (80cm), enfatizando o contraste entre diferentes eixos.



Fig. 43 – Empilhamento em três colunas (268cm de altura) compostas por sobreposições de blocos unitários⁷⁶.

⁷⁶ Essa proposta objetivou a unificar espacial e conceitualmente o solo e o teto de uma das laterais do espaço instalacional. Mas ela também pode ocupar o centro do ambiente para permitir uma circulação coletiva mais fluída e visualmente abrangente.

A respeito dos exercícios de empilhamento, podemos perceber a grande gama de possibilidades compostionais que os blocos de texto nos permitem formalizar. Embora a ideia central para a apresentação dos blocos seja a da formação em três colunas ou mesmo duas, outras opções se firmam como alternativas de grande viabilidade, como nos casos do empilhamento em formato de tríades variáveis (fig. 38), de escada irregular (fig. 39) e no formato cúbico (fig. 40 e 41). Apesar da formalidade adversa das duas últimas opções, em relação à proposta de uma coluna, ambas mantêm um diálogo direto e aberto com os espectadores-leitores, permitindo que estes se aproximem, toquem, realoquem os blocos e interajam diretamente com os fragmentos textuais por estes compartilhados em suas seis faces. Em suma, tais opções, apesar das distintas formalidades, permanecem em diálogo com a instância primeira no que se refere à construção coletiva de significados.

Um aspecto interessante advindo de um “acidente de percurso” durante um dos exercícios de montagem (fig. 33), no qual uma das colunas desabou durante o processo de empilhamento, evidencia que não existe uma forma preestabelecida para a configuração dos blocos, a despeito da proposta das colunas e dos outros exercícios compostionais aqui apresentados. Isso quer dizer que sua potência discursiva e autonomia individual persistem até mesmo no caso de um desmoronamento. Tal panorama me induz a problematizar a ideia inicial de uma unidade formal preestabelecida (colunas, cubos, escadaria e etc.) e questionar se não seria essa proposta – aleatória e despida de formas – outra via plausível de apresentação para os blocos de texto. O caráter singular de cada bloco, tanto no que se refere à sua estrutura interna (seu *corpus* textual singular e sua sintaxe discursiva – imagética e verbal), quanto à estrutura externa (a forma e a maneira artesanal com que cada unidade foi concebida e apresentada), permite-lhe uma fluidez estrutural muito ampla. Cada unidade pode ser fruída como um objeto autônomo, com sua carga de memória processual específica e dotada de discursividades próprias. E é justamente essa autonomia que permite a cada bloco de texto uma considerável gama de possibilidade de arranjos formais.

No exercício da figura 36, no qual os blocos de textos foram empilhados em pares formando duas colunas, e no exercício da figura 40, no qual os blocos conformam um volume cúbico maciço, temos, a princípio, a percepção de que os blocos parecem concretados em um todo unitário e não manipulável. Tal percepção parece relegar o discurso interno, bem como a proposta de interação com espectadores-leitores, a um plano de fundo em relação ao aspecto formal, pois a estruturação dos blocos, sem nenhuma irregularidade, transparece, em ambos os exercícios, um objeto já concluído mais propenso a uma apreciação visual do que realmente interativa e aberta a rearranjos por parte dos fruidores. Essa estratégia de empilhamento amortiza a estruturação discursiva das unidades, consequentemente, do meu ponto de vista, reduz a singularidade de cada bloco, porque estes passam a ser percebidos como um todo compacto. No entanto, basta deslocar uma ou duas unidades, como na figura 37 e na figura 41, para que essa sensação de uma forma pronta e irredutível – logo, não aberta a intervenções – altere-se drasticamente. O simples deslocamento de algumas unidades modifica essa proposição instalacional tanto no aspecto formal da experiência plástica, na qual a ideia de uma forma fechada é substituída por uma composição de partes móveis que se somam e podem, portanto, também ser separadas e reorganizadas; quanto no aspecto conceitual-discursivo que se abre e reivindica intervenções e renovações por parte dos que com elas se relacionem.

Na proposta de empilhamento em forma de uma escadaria (fig. 39), busquei enfatizar os vários e acidentados estágios do ato da leitura, nos quais palavra por palavra, degrau por degrau, adentramos em um texto. Tal relação torna-se mais relevante quando pensamos na irregularidade dos intervalos que compõem os “degraus” dessa escadaria – como uma correspondência natural das tensões e irregularidades de qualquer leitura – e a comparamos com as variabilidades das possíveis interpretações e construções de significado do *corpus* textual que cada bloco abriga. Essa opção de estruturação formal, assim como as colunas, pressupõe um estreitamento entre o discurso interno e o discurso externo da composição. Nessa proposta, galgar a extensão plástica e discursiva dos blocos unidade por unidade, face por face e fragmento por

fragmento estabelece uma clara relação com a estruturação plástica da escadaria e enfatiza a construção de significados não lineares.

Outra opção que se mostrou notadamente interessante foi a de empilhamento contínuo do solo ao teto, em blocos unitários (fig. 42). Esse exercício me permitiu explorar e abranger de modo diferenciado a tríade: obra, espaço instalacional e espectador. Apesar do sacrifício da interação direta dos leitores com as unidades que compõem as colunas, essa proposta formal suscitou uma composição completamente integrada, uma vez que a obra se alastrava por todo o ambiente, devido aos pontos de contato, e se conectava, de modo indissociável, “com o espaço do mundo comum” (TASSINARI, 2001, p.131). Mesmo que, nessa proposta instalacional, diferentemente das outras opções, o espectador não possa manipular as unidades, realocar ou mesmo perambular visualmente pelos seis lados dos blocos, nada impede que tal composição coloque os leitores diante de uma proposta textual que se abra às mais distintas percepções. Pois os textos que esta, como todas as outras proposições, igualmente, congrega, aqueles textos que não existem, nem poderiam existir, fora do contexto da fruição dos espectadores-leitores e das curvaturas temporais que estes possam acionar, permanecem em *potência*, e, independentemente da formalidade elegida, podem ser acionados e apreciados de diferentes maneiras.

Independente da opção instalacional escolhida para a expor os blocos de texto, o processo particularizado do artista – conforme a totalidade dos seus constituintes materiais e conceituais – possui um tempo único que posteriormente não é mais passível de uma recapitulação absoluta, o que não pode ser feito nem pelo próprio artista, porque ainda que seja executado novamente todo o processo de criação de cada bloco, determinadas escolhas e ações não serão mais as mesmas. Essa perspectiva de leitura do dado processual centra-se na expectativa de uma recuperação interpretativa e – por que não? – apropriativa por parte dos leitores das escolhas, ações e percalços de construção plástica e textual do trabalho artístico.

Ao falar em uma apropriação e reconfiguração escultórica, feitas pelos leitores, da memória processual e textual que constitui cada bloco das colunas, podemos interrogar se o *corpus* textual dos objetos-texto 2003-2004, ou seja, seus registros objetivos, ainda permitiriam, no atual contexto dos blocos, uma decodificação visual objetiva e linear de suas equações verbais. No entanto, de acordo com uma perspectiva material, igualmente percebemos que esse *corpus* subsiste e, em cada bloco, permanece com seu potencial de incitar reflexões. A reconfiguração escultórica, a partir das diferentes perspectivas de cada indivíduo, propõe justamente expandir as possibilidades de leitura e fruição dos blocos, bem como de seu transcurso de construção, para além dos fragmentos materiais objetivos (textos, anúncios e imagens) que persistem em sua estrutura sensível. Tal proposta congrega toda a matéria concreta e semântica dos objetos-texto anteriores, em um espaço-tempo processual que ambiciona ser desdobrado e lido de modo a extrapolar o uso literal do signo linguístico e da metáfora formal. De acordo com Garramuño,

é claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como uma sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma (GARRAMUÑO, 2014, p. 22).

Desse modo, o processo de criação ainda se mantém em sua capacidade de enunciação e recuperação subjetiva, por meio da processualidade inerente à concretude dos blocos. Outrossim, no decorrer das diferentes leituras do objeto artístico, esse processo revela sua persistência, assim como sua capacidade de articular plasticamente e conceitualmente informações processuais e textuais. Obviamente, não se deve tomar essa proposta de leitura como meramente inventiva ou lúdica; a materialidade textual está, no corpo de cada bloco, dada. Por mais que possamos questionar a exatidão da apreensão do enunciado textual compartilhado, o que também é possível fazer acerca de qualquer composição textual, seria incoerente fazê-lo de modo taxativo no contexto de um

trabalho artístico. Além disso, também seria controverso investir embasado em questionamentos restritivos sobre uma proposta conceitual cuja “carne” plástica (significante) encontra estrutura em uma construção “óssea” textual (significado) que, apesar da legibilidade objetiva dos fragmentos verbais, mantém-se irascível e fugidia às investidas imediatistas, ao mesmo tempo em que se mostra acolhedora e plural em suas possibilidades semânticas.

O texto, a partir do trabalho artístico, não mais se encontra por completo na superfície das colunas (embora os fragmentos textuais dos textos anteriores não lhe escapem), nem na percepção direta dos fruidores, mas ocupa outro plano em que a carga sínica posiciona-o no campo da imagem conceitual, da subjetividade humana e da leitura instigante e não afirmativa. Tal fato explica a necessidade de, quando diante delas, evitar uma expectativa de textos em superfície (dados em sua integridade sensível e completude discursiva) e a imprescindibilidade de uma oferta de leitura facilitada e rapidamente decodificável. Toda a discursividade oferecida por cada um dos blocos de texto que compõe as colunas não se torna efetivamente texto, senão por meio das atualizações e reconfigurações dos leitores ao percorrem visual e intelectualmente o que as colunas lhes oferecem; não sem antes reivindicar desses leitores, em contrapartida, reiteradas peregrinações pelas suas próprias e distintas construções internas.

Segundo Coccia:

o mundo das imagens não pode ser nem o espaço dos objetos – o mundo físico – nem o espaço do sujeito do conhecimento, quer dizer a alma e o psiquismo (...) mas, um terceiro lugar metafísico que é o seu espaço próprio. A imagem, o sensível, existe em um outro lugar que não é o lugar onde ele é percebido (COCCIA, 2015, p.85 e 89).

Ao acenar a persistência do texto, refiro-me aos que foram produzidos no objeto-texto de 2003-2004, que passaram a estruturar materialmente e conceitualmente cada um dos blocos das colunas de texto. No entanto, no início da produção destes, notei que, logo na segunda fase, ao entrarem em contato

com a água, alguns fragmentos do texto jornalístico e publicitário que haviam sido anteriormente sobrepostos por tinta tornavam-se novamente visíveis, como se o texto original do suporte resistisse ao tempo e às interferências do artista, apesar de levemente velado e fragmentado devido aos recortes.



Fig. 44 – Alessandro do Nascimento. Fragmentos do objeto-texto, que haviam sido cobertos por tinta preta, após a imersão em água por dois dias⁷⁷.

Essa persistência sensível do discurso original do suporte configurar-se como uma forma de palimpsesto. Este, que parecia estar silenciado durante a produção do atual trabalho, revelou estar apenas em estado de “suspenção” verbal objetiva, ao reaparecer e ao se imiscuir de modo visível nos desenhos e

⁷⁷ Estes fragmentos, após a imersão em água para o posterior processo de liquidificação, devido à diluição da tinta com base de água, recuperaram seu discurso original, anterior às primeiras intervenções artísticas do autor sobre o suporte, o que evidencia o conceito do palimpsesto.

concepções textuais produzidos em cada bloco. Na perspectiva de Gérard Genette,

um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (GENETTE, 2010, p.7).

O fulcro da poética das colunas, não é o texto jornalístico ou publicitário, mas os textos ressensibilizados e incorporados pelo do objeto-texto, considerados na sua singularidade intertextual. No entanto, esse ressurgimento inesperado, no processo de produção dos blocos, essa recusa dos resíduos textuais ao silenciamento, bem como sua inusitada busca por novos diálogos, merecem reflexão.

No contexto da produção dos objetos-texto de 2003-2004, houve um conflito entre o texto jornalístico e a percepção do artista, evento do qual surgiu o mencionado trabalho, no entanto esse conflito deve ser posicionado no passado. Seria anacrônico, para não dizer impraticável, considerar tais fragmentos com os mesmos olhos de 2003-2004, quando era evidente a oposição entre o discurso original do suporte, ao qual esse ressurgimento é solidário, e o discurso do artista. Não defendo que atualmente exista uma convergência, pois tal afirmação tende a pressupor que tais textos tenham se revelado em sua totalidade e sido novamente apreciados e refletidos, o que é impossível, dado as características do próprio processo de criação e de confecção dos objetos 2003-2004. Esses textos, que anteriormente suscitaram uma reação de subversão e, por vezes, de completa negação, no contexto atual evidenciam a interdependência entre a presente proposta artística e aquilo que a motivou. Eles ratificam, de certa maneira, que a proposta textual, aqui em análise, não é um monólogo, pelo contrário, é um diálogo no qual o artista se pronuncia, mas também se mostra pronto para ouvir diferentes vozes e abraçar outras perspectivas e discursos.

Entretanto, não é somente esse ressurgimento do texto jornalístico que tenciona essas linhas, mas também aquilo que esse surgimento revela dentro dos contornos desta tese. Assim, a persistência desses fragmentos pode por si só reforçar três pontos fundamentais: 1) a estrutura intertextual do trabalho, presente nessas memórias do suporte que se alternam entre um texto que não é totalmente visto e um texto que fala de um outro texto a partir de um contexto diferente; 2) o caráter de resíduo material, que poderíamos metaforizar como “limalha” ou “serragem” remanescente do processo escultórico de lapidação plástica e textual dos objetos artísticos, o qual reivindica sua voz por meio de uma co-presença afirmativa no produto artístico; 3) o aspecto verbal objetivo e informal que esses fragmentos oferecem, mediante frases curtas, palavras comuns, cores e números rapidamente perceptíveis, reforça as possibilidades de uma primeira aproximação para com os espectadores-leitores, o que tende a contribuir para que isso se desdobre numa segunda e mais apropriativa leitura reflexiva. Com isso, quero crer que, de modo sutil, tais fragmentos funcionam como um liame, um estímulo no que se refere à aproximação e ao envolvimento gradual com a proposta artística, uma vez que parte de unidades verbais convencionais e reduzidas para posteriormente se expandir a partir da percepção dos leitores.

Sob determinada perspectiva, a reintegração desse texto jornalístico pode ser paradoxal numa produção artística a qual, a priori, o havia subvertido e recontextualizado. Mas, deve-se considerar, nesse fortuito paradoxo, que esse ressurgimento “palimpsestuoso” (GENETTE, 2010, p.145), bem como esta presente reflexão sobre sua presença objetiva nos blocos de texto e suas possibilidades no contexto da construção de sentidos – seja por oposição aos hipertextos que anteriormente o negaram, seja por sua presente abertura ao diálogo – intervém de modo positivo na proposta de múltiplas leituras e vozes que edificam as colunas, sob a perspectiva de que introduz pequenas pausas no discurso do artista. Estas não anulam nem se contrapõem ao discurso artístico, mas permite, em dados momentos, a alternância entre o primeiro e o segundo plano verbal, abrindo, dentro do contexto dos blocos, outras vozes. Segundo

Genette, “se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 2010, p.145).

4.2 – Desdobrando conceitos ou a enunciação de um novo corpus

Após liquidificar, moldar e novamente torná-lo sólido, o texto do jornal agora ocupa um espaço idealizado que é, ao mesmo tempo, antítese (de propostas convencionais de leitura e literariedade) e síntese (processo, forma e discursos amalgamados a uma essência plástica que transcende a materialidade sensível). A partir dessa percepção, “desvanece-se aquilo que conhecemos como literatura e forma-se um corpo no qual o exercício da escrita assume a categoria de prática artística, [porque] o exercício da escrita é mais uma arte” (BELLATIN, 2006, p.9). Tal espaço envolve-se em uma “alquimia” de elementos físicos e perceptivos, dentro dos quais o texto do jornal torna-se “agente-reagente” capaz de suscitar indícios, ao mesmo tempo em que se adiciona a estes e produz reações e movimentos de idas e vindas em direção à solução matérica do objeto e à edificação conceitual do argumento plástico.

Em suma, esse texto é passível de ser lido sob diferentes subjetividades e tal apreensão ocorrerá em diferentes níveis. Logo, se o seu *corpus* verbal é capaz de comunicar, seus enunciados não são inconciliáveis em essência – ainda que se apresentem fragmentados em superfície. Em outros termos, o objeto plástico que incorpora esse *corpus*, e por ele é edificado, mantém-no em comunicabilidade, sendo este capaz de narrar os processos que precederam sua solidificação em matéria plástica. E se o corpo da obra lhe permite isso, esse corpo também se reveste em textualidade, e também conta sua história. Desse modo, texto liquidificado e estrutura plástica se articulam, interagem, tocam-se e se confundem em um debate interno, que inclui também os corpos do artista e do espectador-leitor, ao seu modo, também diluídos e liquidificados, expostos e edificados.

A proposta de leitura do objeto plástico nos oferece um texto que, amalgamado à estrutura concreta das colunas e às cicatrizes processuais dos blocos, refere-se a si em pretérito, mas é lido no dado momento do contato com o indivíduo num outro plano, que é o da arte contemporânea. Assim, a presença textual edifica a proposta escultórica em um todo significativo e pleno de autonomia para se autoquestionar e dar-se a ler em sua plasticidade e em seu conceito, pois, “no trabalho da arte ou da literatura, o que se conserva não é o material – seja signo linguístico, a pedra ou a cor – o que se conserva em si é o percepto ou o afecto” (GUIMARÃES, 1997, p.63).

Quero dizer com isso que se instalaram aqui duas reflexões em confabulação: de um lado, o texto esculturicamente edificado e seu atributo enunciativo com o qual dialoga com o sujeito; de outro, o objeto plástico textualmente “encarnado” e seu caráter de leitura processual. E, “talvez o que mais chame atenção no texto não seja tanto a diversidade de formas discursivas, mas o modo como graças a essa diversidade encontram lugar no texto preocupações e problemas provenientes dos mais diversos “campos” e disciplinas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36).

A expressão “coluna de texto”, assim, reveste-se de uma profusão de sentidos, pois se refere às colunas adotadas no discurso gráfico do jornal impresso, à propriedade formal do trabalho escultórico, ao arcabouço literário de cada leitor e às possibilidades de inferências subjetivas que residem para além do texto (i)legível. Tais colunas dotam-se de um valor que transcende a leitura textual de superfície transformando-se em uma leitura suprassensível e processual. Elas são literalmente colunas de texto e construções estruturais concretas, assim como são construções intelectuais.

Sob esse aspecto, o processo de “escrita escultórica” do objeto plástico, construído a partir da materialidade e do discurso dos objetos-texto, não se reduz a um malabarismo teórico com propósitos utilitaristas, mas cobiça a expansão de um campo de possibilidades de leituras e propõe um salto dos sinais sensíveis para a construção do pensamento individual do leitor. E ainda que este, a partir do contato com as colunas, não seja subsidiado com sequências verbais

objetivas e lineares, suas leituras não podem ser reduzidas a um mero exercício de imaginação descompromissada a partir do contato com o objeto artístico.

Desse modo, ao aceitarmos que a perda da linearidade objetiva do *corpus* textual do objeto-texto 2003-2004 não implica na sua exclusão semântica dentro dos blocos de texto, igualmente aceitamos que seu discurso se mantém em diálogo, podendo ser acessado, lido e interpretado na medida em que cada indivíduo, ao seu modo, o decodificará. Com isso, o texto oferecido pelas colunas não é mais uma coisa *para si* (supera a matéria, e eleva-se em conceito), nem é separável da própria escultura; observá-la é lê-lo; tocá-la é tocá-lo; modificá-la é modificá-lo, pois

existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível (CALVINO, 1990, p.58).

Nesse caso, se a materialidade textual, somente ao ser fruída pelo leitor, vivifica o texto, colocando-o a contar-se, antes de dialogar com este leitor ela reside na proposta artística apenas em *potência* de texto. A título de exemplo, podemos relacionar tal perspectiva com as presentes linhas desta tese: elas são um texto no sentido gráfico de conexão linear entre signos alfabéticos impressos sobre papel; no entanto, um texto apenas em possibilidade de dialogar, compartilhar e construir conhecimento. Seu conteúdo somente suplantará a possibilidade do *vir-a-ser*, tornando-se *ato*, no momento de inter-relação entre leitor e signos, no qual acontece efetivamente a leitura e o texto se apresenta. Nesse momento, toda a estrutura textual está sujeita à subjetividade do leitor, o que, de modo algum, implica em arbitrariedades ou devaneios sem aporte. A imagem também impõe limites, “o texto também tem um valor repressivo em relação à liberdade dos significados da imagem” (BARTHES, 1990, p. 33). A implicação dessa tomada de posição quanto ao texto deixa claro que a proposição da escrita escultórica dialoga, que não se reconhece imutável; transforma-se ao “apresentar-se” ao leitor. O desejo e o prazer em comunicar e

fruir conteúdos não advém da simples decodificação objetiva dos signos alfabeticos, pois partindo de tal perspectiva, terminamos por subjugá-lo à formalidade gráfico-funcional do desenho e da sequência dos tipos impressos; e no caso das colunas de texto, compreendemos a leitura não apenas como decodificação, mas como a proposição de um exercício interno do espectador-leitor durante a exposição. Assim, um texto não “jaz” no encadeamento de suas unidades sígnicas (de seus símbolos sensíveis), mas é algo vivo e está sujeito às contingências e particularidades do leitor.

Como em qualquer leitura verbal, também no contexto plástico oferecido pelas colunas, existe leitura sempre que o olhar dos fruidores se desloca pelo objeto, sempre que a memória se desloca em busca de analogias e relações. E não nos referimos aqui apenas a uma leitura estética, mas também a uma leitura efetivamente verbal, que não acontece de imediato e que está em constante construção e lapidação pelos leitores. Nesse sentido, a leitura proposta pelas colunas é um exercício complexo que exigirá interesse, ajuizamento intelectual e mobilidade perceptiva entre distintos campos de conhecimento. Esse *entre-lugar* é o exato local da proposição da escrita escultórica desta tese, no qual ocorre a efetiva instauração dos textos no ato das relações objeto-leitor e que é marcado por constantes avanços, recuos e desvios na paisagem processual do trabalho artístico. Os blocos⁷⁸ de texto que irão compor as três colunas, congregam em si todas as dimensões do processo de criação, pois são

documentos reais (...) cuja opacidade é, ao mesmo tempo, a mais absoluta. Os índices não revelam, eles escondem, opacam. Em face deles, não se pode saber nada, a não ser através da ficção. Só a ficção tem a força de saber algo, com certeza. A certeza não é a certeza propiciada por uma iluminação, por uma certeza detalhada. É a certeza que sabe que não se pode saber (BRIZUELA, 2014, p.26-27).

⁷⁸ Eles foram moldados artesanalmente e individualmente, sem nenhuma interferência mecânica ou terceirização, o que lhes confere uma personalidade processual única, a qual foi mobilizada por textos o que consequentemente motiva espontaneamente novos textos, novas leituras e associações. Portanto, esses blocos não devem ser entendidos como “algo” que contém textos, pois eles são texto.

A personalidade discursiva da presente proposta plástica está, portanto, entrelaçada à heterogeneidade das referências plásticas e literárias aqui elencadas e com a relação que cada uma destas mantém com os blocos de texto. Assim como cada palavra dentro de uma frase se apoia na anterior e sustenta a posterior em prol de um enunciado, cada um dos blocos de texto que compõe as colunas, se apoia no anterior e sustenta o próximo compondo uma edificação plástico-enunciativa. Em qualquer texto, as palavras encontram-se sujeitas às contingências da pontuação e à instabilidade da recepção, igualmente, na obra plástica, cada uma das colunas está submetida à instabilidade física da gravidade e à sensibilidade perceptiva da recepção. Por isso, é importante destacar aqui que não se trata de blocos de concreto ou de outro material de considerável densidade que possa, por meio da gravidade, proporcionar estabilidade de sustentação à estrutura, pois são blocos confeccionados apenas com papel jornal, água e cola branca com base de água. Ou seja, cada bloco de texto é uma unidade literalmente orgânica, com baixíssima densidade e suscetível às intempéries naturais. Essa dicotomia, entre a aparência formal da coluna *versus* a sua real composição, ou seja, a carga semântica de sustentação e resistência que a palavra coluna reivindica *versus* a precariedade material dos blocos que a compõem, extrapola a instância material da estabilidade do objeto e nos faz levantar uma questão de extrema pertinência: até que ponto a superfície do trabalho plástico pode ser crível, ou tomada em absoluto, como evidência do estado interno de sua estrutura?

Sem a pretensão de uma única resposta, mas a fim de ampliar um pouco mais a discussão acerca da superfície (aparência) *versus* interioridade (discurso), podemos citar, por exemplo, as unidades dos blocos de texto e seus fragmentos textuais constituintes da estrutura das colunas. Cada bloco, mesmo abrindo mão de uma completude discursiva, conserva certa estruturação verbal que, para além da concepção conceitual e de seus sentidos difusos e particularizados, possibilita emergir um diálogo direto (denotativo, e não apenas conotativo) em relação à obra. Assim, a carga verbal oferecida ao leitor a partir da sua superfície, ao motivar uma reflexão, corresponde e responde também a algo mais (um conceito anterior, um trabalho anterior), que conduz o leitor a

questionar e perscrutar o próprio objeto motor dessa proposição; ao fazer isso, aquele questiona não apenas o *status* interno da obra, mas a sua própria relação, ainda em construção, com essa interioridade e sua correspondente manifestação externa.

Tal prática, mesmo nos entroncamentos da imaginação que podem conduzir o leitor para paisagens literárias, políticas ou mesmo para lugar nenhum, corresponde a uma exterioridade plástica, cada fragmento verbal é também um fragmento representativo. Existe uma plasticidade processual (em sua especificidade, paradoxos e contradições), mas esta não deve ser tomada como um equivalente interno absoluto (como se sua exterioridade devesse respaldo ao interior e vice-versa), pois um trabalho artístico, seja plástico seja literário não é portador de uma enunciação fechada, cuja exterioridade possa ser reduzida a uma metonímia formal. Desse modo, a forma vertical e rígida das colunas não pode ser reduzida a uma imposição feita a partir de fora, porque se trata de uma possibilidade interna e uma escolha desde dentro da manifestação exterior do conceito. Como mostram os exercícios de empilhamento em diferentes estruturas (pág.144 a 154), podemos notar como outras estruturações formais (em suas distintas possibilidades e “custos”) se oferecem ao leitor, à medida que mantêm seu discurso interno e as propostas de leituras, o que demonstra que os blocos de texto são, antes de tudo, sustentados por sua proposta interna. Tal fato permite que sua estruturação externa se manifeste e se resolva em outras formalidades sem contradizer a essência conceitual do trabalho.

Todas essas especificidades dos blocos de texto dotam, de distintos modos, cada uma dessas estruturas de certa fragilidade estrutural e imprecisão discursiva, pois congregam textos “de aspas incertas, de parênteses flutuantes (nunca fechar parênteses é exatamente: *derivar*). Isso depende também do leitor, que produz o *escalonamento* das leituras” (BARTHES, 2003b, p.122, grifos do autor). No entanto, essas características não constituem deficiências, muito pelo contrário, tendem a humanizar o diálogo e a suplantar o caráter monolítico que o termo arquitetônico *coluna* frequentemente encerra. E não pretendemos

ajuizar o óbvio, mas enfatizar, dentro dessa produção, a conscientização da importância, não apenas funcional, mas, sobretudo, conceitual de unidades distintas em comunhão. Isso reafirma a potência e a vitalidade da prática e do discurso dialógico entre as artes em oscilação dentro deste trabalho. Tal discurso não pode ser visto apenas como um instrumento que se limita a assegurar um diálogo teórico entre as linguagens artísticas, pois precisa ser considerado como um meio sensível de modulação das interações e percepções que vão além do que pode ser de início concretamente percebido. Segundo Deleuze e Guattari,

é de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.227).

Portanto, não nos pautamos em níveis de leitura, nem mesmo cogitamos abordar a capacidade ou a incapacidade, interesse ou desinteresse perceptivo de quem se subjetiva na apreensão das colunas de texto instaladas. Defendemos esses princípios, porque “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível” (PEDROSO JÚNIOR, 2011, p.246).

4.3 – Colunas de texto: a verticalidade e seu inverso

Outro ponto relevante a ser destacado é a *potência antropomórfica*⁷⁹ das colunas textuais, quando instaladas em pares ou trios estruturais com dimensões aproximadas de: altura:150cm; largura:22cm; profundidade:21cm. Esse dado

⁷⁹ Esse dado se submete à subjetividade do espectador e este “pode muito bem não vê-lo ou reconhecê-lo pelo que é realmente, isto é, ao mesmo tempo apresentado e latente, porque *indicialmente* presente. Esse ‘antropomorfismo’ é portanto subliminar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.123-124, grifo do autor).

“orgânico”, relativo à verticalidade das colunas faz emergir, em relação ao espectador-leitor e ao espaço no qual se instalaram, uma sensação de proximidade e de analogia, dotando cada coluna de autossuficiência e qualidades próximas a de um indivíduo. Desse modo, erige, a partir delas, uma metáfora da própria existência do ser humano, pois

quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente “singular” a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente “aparecer” como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente possível da posse. E assim a desapossa como objeto de um *ter* (...), e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase *ser* – “levantar os olhos”, aparecer, aproximar-se, afastar-se (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.150, grifos do autor).

Em contraste com o empilhamento vertical dos blocos, que se vale da verticalidade típica de uma coluna arquitetônica, instala-se a horizontalidade do conceito⁸⁰ de escrita escultórica trazendo consigo toda a carga de diversidade de discursos e linguagens em constante confraternização que essa concepção encerra. Essa ideia que estimula, a todo instante, a sensibilidade do leitor, o conduz para um campo dialético, no qual, ele finalmente “não decodifica, ele *sobredecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2004, p.41, grifo do autor).

A verticalidade das colunas e seu inverso conceitual, no contexto do trabalho plástico, inegavelmente abrem um campo para a ativação subjetiva do leitor⁸¹, mas, ao mesmo tempo, congrega um lugar de reflexão, de dúvidas e de

⁸⁰ Cabe destacar que não falo aqui da criação de um conceito filosófico ou mesmo linguístico, mas da formalização de um conceito artístico-processual que ocorre especificamente dentro do contexto da minha pesquisa.

⁸¹ As colunas serão erguidas a partir do piso, tendo o pico no nível dos olhos de um indivíduo de aproximadamente 160 cm de altura, sem nenhum tipo de suporte ou pedestais, muito menos demarcações que possam instituir limites quanto à aproximação dos visitantes. Ou seja, qualquer pessoa poderá se movimentar em volta da instalação, ou até mesmo tocá-la. E ainda que não possam se deslocar entre as colunas (decisão que até o momento persiste), o que limitaria a mobilidade em torno delas (mas evitaria possíveis desmoronamentos), diferentes pontos podem

tensões temporais. Isso evidencia uma “nova” concepção⁸² de texto, o qual não partilha um sentido único, mas está em progressiva construção, aberto a transformações. Assim, pergunto: diante das colunas de texto, os indivíduos leitores buscarão, além da proximidade física, uma aproximação afetiva? Aceitarão tocar os blocos de texto, e por estes serem “tocados”?

A dialética de sentidos desses dois pontos de percepção – vertical e horizontal – gera, assim, uma terceira paisagem que é a da síntese, a qual congrega a tensão dos contrários em interlocução; trata-se de uma nova perspectiva polissêmica construída pela transformação pessoal dos leitores, que ocorre no tempo e no ritmo destes. Da interação de diferentes indivíduos, são produzidos os laços de cumplicidade entre autor-obra-leitor; de reescrita; de expansões e de inflexões ou desvios; e de aceitação ou recusa. Nessa perspectiva, o leitor, ao observar uma obra artística, não parte apenas da razão objetiva, opera também com a sensibilidade oriunda da sua experiência de vida e, a partir dos dispositivos que o trabalho lhe oferece, com a criatividade e a imaginação. Assim, o objeto artístico conta com a subjetividade do leitor, e os objetivos e contextos dessa subjetividade, como um elemento primordial para a construção da sua linguagem.

Qualquer que seja o modo de aproximação: convergente, paralelo ou divergente, nesse espaço no qual corpo-autor, corpo-obra e corpo-leitor avançam juntos⁸³, a interação ou a indiferença (para aqueles que não se permitam tocar ou não se interessem em desdobrar as possibilidades perceptivas), a construção ou a desconstrução de sentidos são igualmente

ser ocupados simultaneamente por diferentes pessoas e suscitar ações distintas, sejam elas isoladas sejam complementares, distintas ou meramente espelhadas, no que se refere a limitar-se a replicar um modelo de interação anteriormente percebido.

⁸² Aqui entre aspas, pois a linguagem poética, desde suas manifestações mais antigas, sempre propôs aberturas à subjetividade dos leitores, ao jogo dialético das palavras e às sonoridades em progresso no percurso de decodificação. Portanto, essa nova concepção deve ser vista como uma retomada – ou uma restauração – de algo intrínseco às artes que é, por vezes, apenas esquecido.

⁸³ Utilizo, nesse ponto, as terminologias: “corpo-autor, corpo-obra e corpo-leitor” no lugar de autor, leitor e obra, a fim de ressaltar as relações factuais no espaço da instalação artística, na qual esses três elementos efetivamente se corporificam, entram em contato e dialogam.

válidos. Essas ações tornam-se objeto de um diálogo livre que acontece a partir de um lugar onde a literatura “não pode ser mais *Mimesis*, nem *Mathesis*, mas somente *Semiosis*, aventura da linguagem impossível, numa só palavra: *Texto* (...) a literatura *representa* um mundo finito, o texto *figura* o infinito da linguagem: sem saber, sem razão, sem inteligência” (BARTHES, 2003b, p.136, grifos do autor).

Nesse sentido, pergunto: o que são esses leitores, esses seres liquidificados nas contingências de um dia e solidificados em outro, senão “colunas textuais”, edificações de leituras e interpretações e imagens? Eles carregam seus textos internos, os quais são agentes e produtos de sua construção como sujeito e que lhes permitem renovadas capacidades de fecundação interna bem como diferentes possibilidades de leitura externa (como se reconhecem, e são reconhecidos, em suas ações e escolhas). Sem atentar apenas para a metáfora desses movimentos transformadores que nossa bagagem de leitura – ou ausência dela – constitui, essa questão traduz um esgotamento, um transbordar de si mesmo e um encontrar-se no outro. Em diferentes palavras, existe, paralelamente ao conceito de estrutura antropomórfica (que é percebida visualmente), um corpo-artista conceitualmente edificado pelo processo que se reescreve e se representifica em meio a outros. Desse modo, esse construto progride, ao regressar mediante as reivindicações dos leitores; atualiza-se, a partir do presente, em seu processo pretérito de criação; e espontaneamente se instaura como texto. Trata-se de um corpo que, em sua constante inquietação, sente necessidade de retomar sua “expressão escrita”, para isso dá-se a palavra, o verbo e o adjetivo, com os quais se permite escrever, sugerir e tridimensionalizar⁸⁴ a escrita em meio à linguagem tridimensional da escultura e, “ao fazê-lo, ela galvaniza cada vez mais: constrói-se assim, sem nenhum plano (...) um repertório fino e perpétuo, como o da língua” (BARTHES, 2003b, p.181).

⁸⁴ Com base na dimensão de escrita-leitura-entendimento, problematizo o que se manifesta e persiste além do que é lido e imediatamente compreendido. Então, o que há de não intencional em uma terceira dimensão e leitura – partindo do agente e do cognoscente – e que posteriormente se inscreve entre e a partir de ambos?

4.4 – Duas vertentes para um conceito

Com base no conceito de escrita escultórica edificado pelas colunas de texto, podemos perceber que este se ramifica em duas vertentes intimamente ligadas e não passíveis de uma separação, como num *Rizoma*, o que lhe permite ser assim percebido e compreendido pelos leitores. Em primeiro lugar, temos os procedimentos artísticos de criação e de confecção do objeto-texto 2003-2004 considerados uma forma explícita de escrita escultórica que se afirma enquanto uma instância de técnicas e de conciliações disciplinares interdependentes entre o signo verbal e o signo visual. Tais características também reverberam no processo de feitura dos blocos que compõem as colunas de texto. Sob essa perspectiva, o artista reescreve e reordena esculturicamente, na representação e no discurso do objeto plástico, elementos, como textos e imagens que evidentemente nunca deixaram de estar presente no suporte. Quando se tem o objeto-texto 2003-2004 em mãos ou mesmo um dos blocos de texto das colunas, fica evidente sua essência de objeto manualmente cinzelado, entalhado e esculpido, e não me refiro apenas ao dado formal, mas ao aspecto escultórico de construção de conceitos e significados por meio da abordagem de composição e distribuição dos textos. Para ilustrar esse aspecto processual, trago novamente a imagem de um dos exemplares do objeto-texto 2003-2004 e a imagem de alguns blocos de texto componentes das colunas.

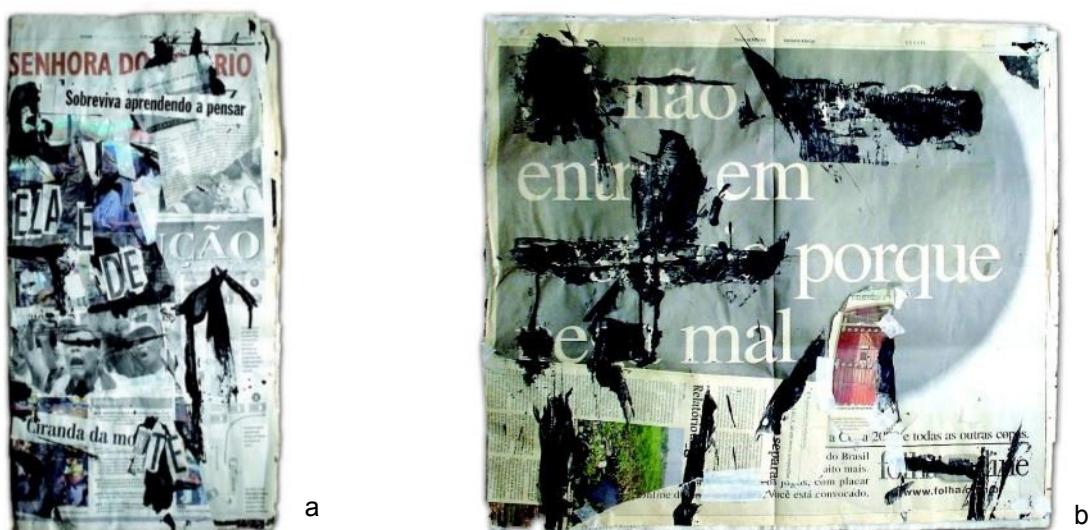


Fig. 45 a, b – Objeto-texto 2003-2004, respectivamente: fechado e aberto.



Fig. 46 – Blocos de texto.

Em segundo lugar, temos a perspectiva de uma segunda vertente da escrita escultórica centrada no processo de fruição intelectual e subjetivo dos leitores. Nessa perspectiva, há a edificação do espectador-leitor como um coautor que, por meio de um processo escultórico particular, atualiza, ficcionaliza e reconfigura o discurso da obra. No ato de fruição, tais coautores, ao exercerem sob distintos contextos e diferentes maneiras, um diálogo com as colunas, tornam-se também colunas de texto complementares do processo de instauração da obra artística com a qual se relacionam. Durante esse processo subjetivo, cada leitor curva o tempo presente de percepção, o que lhe permite se

tornar parte ativa da criação do produto artístico. Logo, esse produto só é percebido como tal, porque assim o concebeu a percepção daqueles que com ele se relacionaram e, a partir dele, se imiscuíram em seu processo de criação. Tal abertura de leitura processual, contudo, não deve ser confundida com uma deficiência comunicacional das colunas acerca de sua própria memória, pois nesse contexto estas designam possibilidades de atualização e transformação do seu próprio processo de criação e, a partir daí, também mediam a produção de novas compreensões e elementos criativos, apresentando-nos “um texto já pronto mas que urge ainda construir” (SCHEFER *apud* OLIVEIRA, 1993, p.18). A partir de cada bloco, é edificada uma unidade escultórica única das colunas. Igualmente, todos os fragmentos textuais presentes na estrutura desses blocos mantêm sua singularidade, quer pela incongruência do discurso desses fragmentos e possíveis ligações confusas, quer pelos laços visuais ou semânticos que são produzidos a partir destes.

Retomamos a questão sobre *a verticalidade e seu inverso*. Há, entre essas duas vertentes de abordagem da escrita escultórica, uma nuance dicotômica que merece ser mencionada, pois enquanto a escrita escultórica realizada pelo artista tende a ser verticalizada a partir do autor e de suas escolhas formais, a que é feita pelos leitores tende a uma horizontalidade da integração de experiências, porque é construída com e a partir do leitor. Nesse sentido, este é posicionado literalmente ao lado do autor na instauração artística, haja vista que dele irá erguer-se a própria instauração do trabalho como objeto de arte e de conhecimento.

Com base na referência do dado formal das colunas em relação à sua proposta interna, questiono-me: como incitar uma leitura reflexiva a partir da percepção estética das colunas? Destarte, uma possível resposta para essa dúvida é começar a proporcionar condições que inicialmente se apresentem de fora para dentro, de modo a atritar a sua percepção, para que, então, cada leitor possa estabelecer suas reflexões de dentro para fora. Em outras palavras, é preciso fazê-lo agir física, perceptiva e intelectualmente mediante sua relação sensível com as colunas de texto.



Fig. 47 a – Espectador-leitor interagindo com os blocos de texto das colunas.



Fig. 47 b – Espectador-leitor interagindo com os blocos de texto das colunas.



Fig. 48 – Espectadores-leitores interagindo com os blocos de texto das colunas.



Fig. 49 – Espectadores-leitores interagindo e correlacionando três distintos blocos de texto.

Na leitura das colunas, a construção de sentido não dever advir de uma perspectiva isolada de suas partes constituintes, deve, pelo contrário, mapear o aspecto processual de significação (e ressignificações) que essas unidades em conjunto propiciam, quando pensadas a partir das correlações intertextuais que congregam e das particularidades perceptivas dos leitores. O discurso de cada bloco – assim como os *territórios* deleuzianos – ao mesmo tempo em que se sobrepõe a outros, também se interliga e é sobreposto por outros. Essa instabilidade dialética e esses empilhamentos *territoriais* que se erguem, instabilizam-se e se comportam é o que caracteriza o parecer deleuziano sobre o que pode ser definido como um *Platô*. Segundo Deleuze, em um *território*

há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredo, num corpo-a-corpo de energias. (...) Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação (DELEUZE, 1997, p.130).

Por fim, ao articular essa aproximação com o conceito deleuziano de *território*, idealizo as colunas de texto e sua proposta de leitura como um *Platô*. Esse *locus* corresponde a uma espécie de elevação (ou pico) territorial que *incorpora em si* uma diversidade de *possíveis em si* e é, a partir destes, cortado a todo instante e em diferentes níveis por diferentes leituras. Cada bloco de texto é um *possível de si*, sujeito a um constante *vir a ser* relacional, não simplesmente pelo espaço que ocupa dentro das colunas, mas pelo aspecto de sustentação territorial de diferentes discursos e principalmente pela criação de novos *territórios* que estes possibilitam.

PROSPECÇÕES INTEMPESTIVAS

Escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio.

Roland Barthes

Considero o uso do termo “conclusão”, ou mesmo “considerações finais”, contraproducente no contexto de uma produção artística ou mesmo de um trabalho de caráter científico que reflete sobre a arte (HISSA, 2013). Por isso, decidi utilizar este espaço apenas para tecer algumas digressões acerca do que foi vivenciado ao longo do processo prático-teórico desta pesquisa e para falar sobre meus objetivos, embora “intempestivos” e certamente passionais, para um futuro desdobramento deste estudo.

Durante o desenvolvimento do trabalho, pude perceber os vários níveis de partilhas, obstáculos, rompimentos e incertezas que atravessaram o processo artístico. A pesquisa performática guiada-pela-prática enquanto metodologia de pesquisa mostrou ser o caminho menos íngreme a ser percorrido, uma vez que se alia ao princípio dialético da *poiética*, por abarcar os seguintes aspectos: as ideias iniciais de um aprofundamento na análise do *corpus* textual do objeto-texto 2003-2004; e a concepção instalacional, no plano das ideias, das colunas de texto e sua posterior concretização prática, no plano real, como objeto artístico. No transcorrer desse percurso, absorvi e lapidei (embora de modo imperfeito) não somente as arestas teóricas desta investigação, mas também articulei todas as tensões que permeiam uma criação artista que, desde o início, posicionou-se entre dois diferentes campos do conhecimento.

No que diz respeito ao diálogo com o campo teórico das artes literárias, admito que estas receberam uma abordagem mormente plástica, por exemplo no caso da colagem como intertextualidade ou mesmo da escrita performática, portanto, diferindo-se e estendendo-se para além do que é usual ou mais contínuo, dentro do campo das letras. Esse estiramento de conceitos tende a evidenciar a ductilidade como um traço compositivo e essencial para a presente pesquisa, mas, com isso, espero não ter ultrapassado os limites de elasticidade inerentes a cada conceito a ponto de causar distensões. Quando consideramos que o trabalho em questão enquanto objeto artístico é assumidamente um híbrido que pronuncia elementos distintos como partes essenciais e indissociáveis de um mesmo diálogo, tal maleabilidade conceitual mostrou-se não apenas necessária para a formalização teórica, como também foi indispensável para as específicas realidades e interesses fruitivos de cada leitor-espectador.

Acerca da priorização da subjetividade construtiva dos leitores dentro da proposta artística, alcançamos um ponto norteador desta investigação. Referimo-nos à formalização de uma escrita escultórica, não apenas enquanto procedimento operacional de criação dos objetos plásticos, mas como uma proposta de leitura particular e de construção de conhecimento por parte desses leitores. Estes, de acordo com essa abordagem, são igualmente escritores e escultores de um discurso no qual não há incompatibilidades ou pré-requisitos insuperáveis.

É importante aqui abordar a questão do processo escultórico do artista relacionando-o com os subsídios que este oferece para o exercício escultórico dos leitores em seu processo de fruição. No transcorrer da confecção dos blocos de texto⁸⁵, vários pedaços das folhas de jornal escaparam da plena liquidificação; alguns, inclusive, quando entraram em contato com a água, recuperaram (de modo palimpsestoso) seus discursos jornalísticos originais anteriores às

⁸⁵ Esse processo exigiu do artista não apenas reflexão, mas muitas flexões, esforços repetitivos e um considerável empenho físico, o que instigou todo o corpo a pronunciar-se e a depositar, em cada um dos blocos, um pouco da sua tensão, do seu agastamento e da sua irregularidade produtiva.

interferências do artista. Essa persistência verbal dos fragmentos do objeto-texto, presentes na superfície de cada um dos blocos, mantém um diálogo direto com o leitor. Tais fragmentos, enquanto dados verbais e visuais objetivos (tributários do texto original do suporte e das operações de resensibilização com as quais o objeto-texto 2003-2004 ganhou corpo), tendem a oferecer, além da informação histórica do processo plástico, outros subsídios e recursos àqueles que se relacionem com o trabalho. Desse modo, os leitores poderão aproximar e mesclar palavras, frases, sensações e enunciados, bem como problematizar e debater sobre as possibilidades de síntese desses fragmentos em algo mais linear ou sob determinada perspectiva mais coerente.

Toda essa permeabilidade interpretativa que os blocos compartilham com os leitores confere-lhes uma transitividade quase orgânica no ato do diálogo entre ambos. Sob esse ponto de vista correlativo, os blocos de texto, no contexto das colunas, “adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos” (GLUSBERG, 1987, p.126).

Essa retomada do texto como causa material⁸⁶, a partir da experiência do leitor com as colunas e com os fragmentos sígnicos de cada bloco, congrega rizomaticamente os seguintes elementos: a memória material e semântica do suporte impresso; a memória processual e conceitual do artista; e, no momento de fruição, contém também a memória e a introspecção dos leitores que vão, ao seu modo, esculpi-lo, liquidificá-lo e remodelá-lo. Tal pluralidade de agenciamento nega qualquer aspiração arborescente ou verticalizada nas propostas de leituras e de escritas oferecidas pelas colunas, além disso, não

⁸⁶ “Para Aristóteles, causa é tudo o que contribui para a realidade de um ser: é tanto a causa material (...) quanto a causa formal (...), como também a causa final (...), como ainda a causa eficiente” (ARISTÓTELES, 1996, p.20). Dentro do contexto deste trabalho, teríamos: 1) causa material (aquilo de que os blocos são feitos: objeto-texto-jornal); 2) causa formal (que define o objeto, distinguindo-o por seu formato característico e sua superfície textual); 3) causa eficiente (o agente artista que trabalha e dá forma e função à matéria); e 4) causa final (a ideia das colunas, enquanto projeto na mente do artista). Para Aristóteles, a “causa formal está intimamente ligada à final (...) No processo do conhecimento, a causa formal é separada, pelo intelecto, das características acidentais do objeto e passa a existir no sujeito, plenamente atualizada e, portanto, universalizada” (ARISTÓTELES, 1996, p.20).

pretende ser de outro modo senão um ponto de agenciamento coletivo e de instrumentos para introspecções criativas.

Cabe destacar aqui que minha própria inserção no campo dos estudos literários pode, até certo ponto, ser considerada como um agenciamento⁸⁷ motivado pelo objeto-texto 2003-2004, ação que foi lentamente esculpida pelos caminhos e desvios no desenvolvimento desta pesquisa. Segundo Deleuze, o artista é um animal constantemente à espreita⁸⁸, e essa foi minha condição durante as aulas, eventos e discussões ao longo desta investigação. Fui um pesquisador que procurou por autores, conceitos e trabalhos que me permitissem aproximações e correspondências com as quais pudesse alimentar minhas perspectivas plásticas dentro dos estudos literários.

Talvez esse aspecto *out-sider* do meu trabalho, dentro da situação de uma pesquisa no campo das letras, tenha, em grande parte, fomentado essa minha insistente busca por interação entre as artes e coparticipação com os leitores. Por isso, busquei confeccionar uma prática de alteridade e aprendizado na qual, buscando-me a partir do outro e com outros no contexto literário, pude exercitar diferentes olhares. Além disso, contrariando os receios de alguns e suas reações iniciais de rejeição à proposta das colunas, encontrei brechas e correspondências e adaptei-me às contingências sem negligenciar minhas origens. Por isso, esta pesquisa reivindica certo fôlego por parte dos leitores, uma vez que se movimenta continuamente em torno de um considerável número de conceitos e vozes que dão as mãos em volta do pressuposto de que todo ser social interage e é interdependente de outros.

A respeito das colunas de texto, sob uma interpretação artística particular focada num possível desdobramento, inquieta-me sobremaneira a presença fortuita

⁸⁷ A partir disso, procurava me encontrar e me territorializar em meio ao trânsito de possibilidades e incertezas, a partir dos diferentes territórios suscitados pelo trabalho. Certamente, território aqui não se trata de um campo ou limite ocupado, mas, como postulado por Deleuze, é um espaço particular de autorreflexão e de atualizações e reviravoltas de percursos e de questionamentos.

⁸⁸ *O abecedário de Gilles Deleuze*. Vídeo realizado por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris, 1988/1989.

desses fragmentos textuais presentes em cada bloco. Eles me parecem, pois, exigir explicitamente captar e organizar toda essa efemeridade discursiva de modo objetivo em linhas e palavras subsequentes. De acordo com Bakhtin, “de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda a plenitude de seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja” (BAKHTIN, 1993, p.33). A partir disso, pergunto: por que não, do meu ponto de vista, selecionar, digerir, expurgar e integrar, bloco por bloco, o que me é sussurrado como sendo algo viva por esses fragmentos e, por conseguinte, dar-lhes forma? Provavelmente, devido a diversidade de conteúdos característica dos jornais impressos, convivam, na superfície dos blocos, resíduos de críticas sobre artes plásticas, literatura, cinema, teatro e dança, os quais podem me apontar e me conduzir para diferentes direções, diferentes artistas, autores e obras.

Esse desejo, oriundo de uma tensão criadora intempestiva, pode culminar na formalização de um livro ou de algo que ao menos aspire a esse *status* de obra literária. Talvez tal ideia de formalização do texto oferecido pelos blocos (no sentido de composição e de respaldo a determinadas convenções verbais e exigências gráficas exigidas para uma publicação) possa parecer um desdobramento incongruente à proposta deste trabalho, ou mesmo um atestado de fracasso, no entanto, no contexto artístico, seria apesar disso inspirador; pois superaria o vazio da comodidade, do resultado satisfatório e da aceitação dos pares. Seria, portanto, uma experiência capaz de evidenciar que, a despeito dos anos de dedicação, as possibilidades do objeto-texto (agora, blocos de texto) não foram exploradas senão nas suas mais básicas possibilidades.

Em suma, uma possibilidade de fracasso que, como dito anteriormente a propósito da presente pesquisa: contrariando os receios de alguns e suas reações iniciais de rejeição à proposta, pretendo abraçar. No transcorrer desta pesquisa, não foram raros os momentos nos quais fui questionado, além dos meus próprios questionamentos, sobre a possibilidade de insucesso do parecer artístico proposto pelas colunas. Lembro-me de repetidamente me perguntar: os espectadores-leitores, no fundo de si mesmos, perceberão o dado intertextual?

Permitirão ser tocados pelos fragmentos textuais ou se disponibilizarão ao trabalho de correlacioná-los? Questionarão sobre as origens desses fragmentos ou problematizarão a escolha do jornal impresso como suporte artístico? Consentirão em ser afetados pelos dados sensíveis dos blocos de texto? Diante das colunas, não reduzirão suas percepções ao plano da mera apreciação estética?

No entanto, no decurso do estudo, percebi que tais dúvidas acerca das imprevisibilidades e acasos que permeiam o momento de fruição correspondem a uma espécie de coeficiente de vulnerabilidade inerente à toda e qualquer obra artística, seja ela plástica, literária, teatral seja musical. Esse coeficiente deve ser entendido como um tipo de embotamento perceptivo por parte de alguns fruidores que, na ausência de determinados instrumentos ou pelo desinteresse em acioná-los, não transpõem o nível das compleições formais do trabalho. A aceitação desse coeficiente de vulnerabilidade concedeu-me o entendimento de que, partindo de uma obra artística, qualquer intercâmbio e qualquer nível de leitura, por mais superficial que sejam, têm sua validade e que “qualquer caminho leva a toda parte” (PESSOA, 1990, p.34). Afinal, “um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente” (PIGLIA, 2006, p.19).

Essa minha conscientização Kasper Hauseriana⁸⁹ dentro da qual, no quesito fruição, o percebido e subjetivamente experienciado, por mais insignificante que seja, ainda me parece mais amplo do que o objetivamente representado, seja oriunda do entendimento de que uma obra artística não precisa dizer ou explicar nada, muito menos, *dizer de outro modo* o que por ela já está dito, mas apenas se consolidar numa experiência direta e permeável. Desse modo, no momento da exposição, a interação e a não interação ou mesmo as interações fortuitas possibilitadas pela presença inadvertida “daqueles que comparecem só porque lá fora está chovendo, ou porque são

⁸⁹ Kaspar Hauser é o personagem central do filme *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) do diretor alemão Werner Herzog. Nesse longa metragem, o personagem percebe o mundo (coisas) de maneira muito mais ampla do que o mundo representado (signos), por isso, para ele, seu quarto, do qual ele tem uma apreensão íntima, é muito maior do que a edificação arquitetônica que abriga esse cômodo.

parentes⁹⁰", são do mesmo modo aceitas e igualmente bem-vindas, mediante os objetivos da presente investigação.

Quanto às inquietações a respeito dos escritos produzidos no objeto-texto, os quais foram extrapolados a partir da proposta das colunas, admito ser um atrito que, para mim, muito provavelmente só será resolvido de modo aceitável quando esses textos ganharem autonomia de uma plasticidade objetual (o que não quer dizer abandonar uma plasticidade interna). Para isso, devem ser capazes de enunciar objetivamente seus discursos enquanto obras essencialmente textuais, ao dispor e ao administrar suas próprias existências nos limites espaciais e temporais do dado verbal e do encadeamento sígnico convencional.

Por outro lado, talvez essa problematização do texto tenha se tornado repetitiva e sintomática, tornando-me, como no poema de Pessoa, "presa do meu suporte" (PESSOA, 1990, p.82). Em virtude disso, cabe, a partir da minha prospecção, conjecturar um futuro menos "literário" e mais plástico, no âmbito de uma suspensão do dado textual por meio de uma apreciação mais objetiva das possibilidades formais dos blocos. Ou provavelmente seja o momento de uma suspensão temporária, não dos dados plásticos ou textuais do trabalho, mas do artista em relação a esta pesquisa, a fim de conceder-me tempo para que as imprudências assentem-se do texto ao texto e da forma para a forma, até que estes, quiçá, numa certa manhã, como Gregor Samsa⁹¹, ao acordarem de sonhos intranquilos, encontrem-se metamorfoseados diante dos meus olhos. Contudo, essa angústia quanto aos desdobramentos da proposta é senão provocada, ao menos fortemente precipitada, por uma sensação de ansiedade pós-conclusão artística. Assim, ela pode ser melhor trabalhada se eu deixar em aberto por enquanto determinadas pretensões.

⁹⁰ Conforme Wisława Szymborska, no poema "Recital da autora" (SZYMBORSKA, 2011, p.32).

⁹¹ Personagem central da novela *A metamorfose* de Franz Kafka. Refiro-me à seguinte passagem: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso" (KAFKA, 1997, p.6).

Portanto, cada um dos momentos de tensão, de dúvidas e de confrontos que permearam esta investigação, em diferentes aspectos, contribuiu significativamente para a realização plástica e para a edificação teórica. Embora persistam algumas lacunas tão subjetivas quanto às leituras das próprias colunas de texto, quero crer que a maioria dos questionamentos foram, em grande medida, respondidos e os obstáculos ou as preambulares tentativas de obstacularização (naturais, como anticorpos reagindo a um corpo estranho) foram igualmente superados. Caso não tenham sido transpostas todas as questões, espero ter habilmente conseguido propor contornos que nos permitam continuar “ousando, se arriscando por vias desconhecidas (...) Por batalha, por derrota, se movendo ainda e nunca parando” (WHITMAN, 2009, p.271).

REFERÊNCIAS

AIRA, Cesar. **Como me tornei freira.** Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro. Rocco, 2013.

ANDRADE, Mario de. **Aspecto das Artes Plásticas no Brasil.** 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

APOLINÁRIO, Mauro S. de jesus. Fotografia: poética do instante contínuo: **Letras & Letras.** Revista do Instituto de Letras e Linguística Universidade federal de Uberlândia, volume 27, número 2, julho/dezembro 2011. Estudos de intermidialidade.

ARBEX, Márcia. Intertextualidade e intericonicidade. In: ARBEX, M.; OLIVEIRA, L.C.V.. (org.). **I Colóquio de Semiótica.** Belo Horizonte: Faculdade de letras-UFMG, 2003.

ARTIGAS, Vilanova. **O desenho. Caminhos da arquitetura.** São Paulo: Editora Cosac &Naify, 1999.

AUERBACH, Erich. **Mímesis.** 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. **Aletria: revista de estudos de literatura,** Belo Horizonte: v.16, p.80-93, jul.-dez.,2007. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.16.2.80-93>

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003

BAKHTIN, M. **Questões de estética e de literatura.** (3a ed.). São Paulo: Unesp, 1993.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 16 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso.** Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003a.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira, – 2^a ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Elos, 2).

BEIGUI, Alex. **Guimarães Rosa ou o narrador como performer**. In: Recorte – Revista Eletrônica, Vol. 10, Número 02, p. 01-13, julho/dezembro, 2013.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria: revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte: n.1, v.21, p.27-36, jan.-abr.,2011.
<https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.27-36>

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BELLATIN, Mario. **El arte de enseñar a escribir**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006

BELLATIN, Mario. **Flores**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BELTRÃO, L. **Iniciação à Filosofia do Jornalismo**. São Paulo: Editora Edusp, 1992.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de Lingüística geral II**. Campinas: Pontes, 1989

BEUYS, Joseph. **Entrevista à W. Sharp**, 1969; citado em “Plano de energia para o homem ocidental”. Compilado por Carin Kuoni, Nova York, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – A palavra plural**. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRIZUELA, Natália. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Tradução de Carlos Nougué. - Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante em uma noite de inverno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Tradução: Nilson Moulin.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A sociedade sem relato: Antropologia e estética da Iminência.** Tradução, Maria Paula Gurgel Ribeiro. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CAPPARELLI, Sérgio. **Tigres no quintal.** Ilustrações de Orlando Pedroso. Porto Alegre: Kuarup, 1997.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005

COCCIA, Emmanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem.** Tradução Carla Rodrigues (coordenação). Belo horizonte: Editora Autêntica, 2015. (Col.Filô/Estética). p.77-92.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum.** Tradução de Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. I, Tradução de Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 3, Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de janeiro: Editora 34, 1996.

DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: Uma Centena de Poemas.** Tradução de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Editora da USP, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** 4^a Ed. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Pérola de carvalho. Editora Perspectiva: São Paulo, 1991.

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

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Ed. da UEM, 2003.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p.225-241, junho/agosto 2003.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i58p225-241>

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios.** Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.** Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Edições Viva Voz, Belo Horizonte, 2010.

GLUSBERG, J. **A Arte da Performance.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1987

GONÇALVES, José Aguinaldo. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações: **Literatura e sociedade. Revista de teoria literária e literatura comparada.** v.2, n.2, 1997. USP – São Paulo.
<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68>

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível.** Belo Horizonte: Pós-graduação em letras/Estudos literários - Fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

HASEMN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa.** Publicado originalmente em: Haseman, Brad (2006) A Manifesto for Performative Research. International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue

“Practice-led Research” (no. 118): pp. 98-106. Tradução para o português: Marcello Amalfi. <https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda europeia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Entre. In: SILVA, Maria Ivonete Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues (org.). **Literatura: espaço fronteiriço**. – Colatina/Chigago: Clock-Book, 2017. p. 11-27.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

IWASSO, Vitor Rezkallah. **Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea**. ARS São Paulo. 2010, vol.8, n.15, pp.36-53. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000100004>

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Editora Cultrix, São Paulo, 2010.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revue de théorie et d'analyse littéraires. Coimbra, Livraria Almedina, n.27, p.5-76, 1979. [Tradução Clara Crabbé Rocha]

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. **Gávea**. Rio de Janeiro, PUC/RJ, v. 14, p. 551-369, 1996.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Traducción Hugo Acevedo. Buenos Aires – Argentina, Ediciones Caldén, 1979.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: ___. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-47.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. – São Paulo: Martins Fontes, 1998

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1974

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LITERARIEDADE. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de termos literários**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literariedade/>>. Acesso em: 05 set. 2020.

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira; SILVA, Gilberto Xavier da. **Módulo Didático de Língua Portuguesa**. Eixo Temático III: A Literatura Brasileira e outras Manifestações Culturais.

MARTINS, Leda. Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão. **Aletria: revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte: n.1, v.21, p.101-109, jan.-abr.,2011. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.101-109>

MELO NETO, João Cabral de. Escritos com o corpo. In: **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 138-139.

MOORE, Marianne. **Poemas**. Tradução e posfácio de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORAIS, Frederico. **A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra S/A - 1975.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. in: Art in America, jan/fev 1978. Tradução: Cláudia Maria França Silva

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

OITICICA, Helio. **Aparecimento do Suprasensorial**. Catálogo Hélio Oiticica, Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. *Laocoonte*, de Lessing, passagem obrigatória: Algumas reflexões sobre palavra e imagem: **Graphos**. João Pessoa, v. 12, N. 2, Dez./2010 – ISSN 1516-1536

OLIVEIRA, Larissa. A imagem e a letra: ensaio sobre literatura e artes plásticas: **Entreletras**, Araguaína/TO, v. 5, n. 1, p. 18-31, jan./jul. 2014.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura, artes e mídias: a reescrita como matriz da criação artística. **Letras & Letras**. Revista do Instituto de Letras e Linguística Universidade federal de Uberlândia, volume 27, número 2, julho/dezembro 2011. Estudos de intermidialidade.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Artes Plásticas, o KÜNSTLERROMAN na ficção contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993

OLIVEIRA, Valdevino Soares. **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga Perla. **Universos da Arte**. 11. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PASSERON, R. **Da estética a poietica**. Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, Nov 1997. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27744>

PAULINO, Graça. Leitura literária. In: FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva; VAL, Maria da Graça Ferreira da Costa; BREGUNCI, Maria das Graças de Castro (orgs.). **Glossário Ceale**: Termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. UFMG/CEALE, p. 177-178, 2014.

PAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

PEDROSO JÚNIOR, Neurivaldo Campos. *Ut picturapoesis*: das interartes às intermídias. **Letras & Letras**. Revista do Instituto de Letras e Linguística Universidade federal de Uberlândia, volume 27, número 2, julho/dezembro 2011. Estudos de intermidialidade.

PESSOA, Fernando. **Poesias inéditas (1919-1930)**. Lisboa: Ática, 1990.

PESSOA, Fernando. **Poesias inéditas (1930-1935)**. Lisboa: Ática, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução: Helena Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PONZIO, Luciano. O ininterrupto diálogo de Bakhtin com a filosofia do nosso tempo. In: PAULA, Luciene; STAFUZZA, Grenissa (org.). **Círculo de Bakhtin: pensamento internacional**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013. - Série Bakhtin: inclassificável; v.3. p.45-70.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

PRADO, João Rodolfo do. Discurso gráfico: Constatações – **Cadernos de Jornalismo e Comunicação.** Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, n.48, s.d.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: _____. Diálogos Latinoamericanos 4. **Aarhus:** Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001.

REMAK, Henry H. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo Faria & CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). **Literatura Comparada:** Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RODRIGUES, Carla. Performance, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sex., Salud Soc. (Rio J.),** Rio de Janeiro, nº 10, p.140-164, abr. 2012. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872012000400007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 05 set. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1984-64872012000400007>

ROIPHE, Alberto. **Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo.** In: revista Lumen et Virtus. Vol.I, nº1, Jan/2010.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SAMOYAULT, Tiphaïne. **A intertextualidade.** Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & Cia.** 7. Ed. São Paulo: Ática, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** Taylor & Francis Group. 2003. <https://doi.org/10.4324/9780203361887>

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Acta Scientiarum. Humanand Social Sciences** Maringá, v. 25, no. 2, p. 211-220, 2003

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa.** São Paulo: Editora Sammus, 1985.

SMITH, F. **Compreendendo a leitura: uma análise psicolinguística da leitura e do aprender a ler.** Porto Alegre: Artmed, 2003

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários.** 7.ed. São Paulo. Editora Ática, 2007.

SOARES, Leonardo F. **Rotas Abissais:** mimese e representação em A força do destino, Nélida Piñon e E la nave va, de Frederico Fellini. 2000. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Mias Gerais, Belo Horizonte.

SOARES, Leonardo Francisco/ RIBEIRO, Ivan Marcos. Apresentação. **Letras & Letras.** Revista do Instituto de Letras e Linguística Universidade federal de Uberlândia, v. 27, n. 2, julho/dezembro 2011. Dossiê Estudos de intermidialidade.

SOBRAL, Adail. Benveniste: uma interface possível entre Saussure e o círculo de Bakhtin? In: PAULA, Luciene; STAFUZZA, Grenissa (org.). **Círculo de Bakhtin: pensamento internacional.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013. - Série Bakhtin: inclassificável; v.3. p.71-114.

SZymborska, Wislawa. **Poemas.** Seleção, tradução e prefácio: Regina Przybycien. Companhia das Letras, 2011.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem.** 2.ed. São Paulo: Martins fontes, 1999

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia Pedagógica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura e outras artes. In.: _____. **Teoria da literatura.** 2.ed. Tradução de José Palla e Carmo. S.1. Publicações Europa-América, 1971. P.157-170

Whitman, Walt. **Folhas de relva.** Tradução de Gentil Saraiva Junior. São Paulo: Martin Claret, 2009.

WIMSATT JR., William K.; BROOKS, Cleanth. **Crítica literária: breve história.** Trad. Ivette Centeio e Armando de Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

WONG, Wucius. **Princípios de Forma e Desenho**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Videografia

O abecedário de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Legendas em português, DVD vídeo (158min), NTSC, cores, legendado. Produção: Éditions Montparnasse, Paris, 1988/1989.