

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



Dissertação de Mestrado

REVER : RELER

André Winter Noble

Pelotas, 2015

André Winter Noble

REVER : RELER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Orientadora:
Profa. Dra. Renata Azevedo Requião

Pelotas, 2015

André Winter Noble

REVER : RELER

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 17 de abril de 2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Albernaz Acosta (UFPel)
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Elida Starosta Tessler (UFRGS)
Doutora em História da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)
Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (UnB)
Doutor em Letras pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião (Orientadora/Presidenta)
Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

àqueles que comigo chegam até aqui

AGRADECIMENTOS

A	V	E	R	A	L	U	C	I	A	W	I	N	T	E	R	R	D
J	A	J	E	M	E	M	L	U	I	S	C	L	A	U	D	I	O
I	L	O	N	I	O	D	A	N	I	E	L	A	C	O	S	T	A
N	E	A	A	G	N	I	R	E	N	E	A	N	D	R	E	A	C
G	N	O	T	O	I	C	A	P	E	S	E	U	F	P	E	L	A
F	T	M	A	S	B	E	L	I	D	A	T	E	S	S	L	E	R
A	I	A	R	E	E	I	U	E	L	X	I	E	X	I	E	N	I
N	M	N	E	A	R	A	C	A	R	N	O	M	A	R	T	I	N
G	P	U	Q	M	G	B	I	A	G	I	O	K	A	M	I	R	H
Y	P	E	U	I	M	D	A	N	G	E	L	O	M	I	E	A	O
U	G	L	I	G	A	R	N	O	W	I	N	T	E	R	M	I	E
A	A	S	A	A	N	D	E	C	A	L	Q	U	E	D	E	U	S
I	V	C	O	S	N	A	O	G	E	S	T	O	G	E	S	T	O

Para ela que, desde maio de 2011, faz florescer o meu olhar.

Para ela que me deu a vida, trouxe-me à luz. Para o que eu precisar, com ela posso contar.

Para ela que faz da minha produção visual, Poética, do meu texto, Literatura.

Para eles que fazem brotar, da vida, a alegria.

Para ela que não deixou eu me perder da infância.

Para ele, com quem, na Universidade, experienciei a verdadeira amizade.

Para ele que me ensinou a querer ler o mundo.

Para ele que é capaz de congelar o tempo.

Para ela, mulher de verso e imagem, por me ensinar a ler poesia.

Para a entidade que permitiu o amadurecimento desta voz, o estofamento deste corpo.

Para ele de quem herdei mãos e braços criativos/criadores.

Para ela que está sempre pronta a oferecer palavras e conforto.

Para ele, homem de madeira e fórmica, escultor da cidade.

Para ele, homem de muitas letras.

dentre as cascas
de ovo
é nela que a galinha avança
e papa
e volta a ser ovo

(André Winn, *ovo n'ovo*)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	08
RESUMO.....	14
RÉSUMÉ.....	15
INTRODUÇÃO.....	77
INTRODUÇÃO À <i>INFRADICÇÃO</i>	88
PASSAGEM.....	124
CORRESPONDÊNCIAS A PENSADORES.....	126
- Carta a Barthes.....	127
- Carta a Leroi-Gourhan.....	135
- Pequena Carta à Mira Schendel.....	151
- Pequena Carta a Isidore Isou.....	156
- Pequena Carta a Cy Twombly.....	160
- Pequena Carta a Matta-Clark.....	166
- Carta a João Cabral.....	170
- Carta a Benjamin.....	177
- Pequena Carta a León Ferrari.....	189
- Pequena Carta a Jorge Macchi.....	195
- Pequena Carta a Andy Warhol.....	199
- Pequena Carta a Nuno Ramos.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	213

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** *Reforma Alfabética*, lápis de cor sobre fotocópia (papel sulfite), tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2014. **Fonte:** Divisão de Artes Plásticas/UEL.....16
- Figura 2:** *Reforma Alfabética*, lápis de cor sobre fotocópia (papel sulfite), tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2014. **Fonte:** Divisão de Artes Plásticas/UEL.....17
- Figura 3:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....18
- Figura 4:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....19
- Figura 5:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....20
- Figura 6:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....21
- Figura 7:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....22
- Figura 8:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....23
- Figura 9:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....24
- Figura 10:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....25
- Figura 11:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....26
- Figura 12:** *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....27

Figura 13: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	28
Figura 14: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	29
Figura 15: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	30
Figura 16: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	31
Figura 17: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	32
Figura 18: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	33
Figura 19: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	34
Figura 20: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	35
Figura 21: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	36
Figura 22: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	37
Figura 23: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	38
Figura 24: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	39
Figura 25: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	40
Figura 26: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	41
Figura 27: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	42
Figura 28: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. Fonte: Imagem do autor.....	43

Figura 29: <i>Reforma Alfabética: Primeiras Palavras (MAMAE); (PAPAI); (AGUA)</i> , lápis dermatográfico e caneta hidrocor sobre papel vegetal, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm) cada, 2014. Fonte: Luiz Fernando Landeiro Arte Contemporânea.....	44
Figura 30: <i>Reforma Alfabética: Confirmação (Salmo 23: 1)</i> , lápis dermatográfico sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm), 2014-2015. Fonte: Imagem do autor.....	45
Figura 31: <i>Diagraphanés e/ou Desgestos Humanos</i> , (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm) cada, 2013. Fonte: Imagem do autor.....	46
Figura 32: <i>Diagraphanés</i> , (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm) cada, 2014. Fonte: Imagem do autor.....	47
Figura 33: <i>Diagraphanés</i> , (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21,0 cm) cada, 2015. Fonte: Imagem do autor.....	48
Figura 34: <i>Diagraphanés</i> , (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21,0 cm) cada, 2015. Fonte: Imagem do autor.....	49
Figura 35: <i>Diagraphanés</i> , (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21,0 cm) cada, 2015. Fonte: Imagem do autor.....	50
Figura 36: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	51
Figura 37: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	52
Figura 38: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	53
Figura 39: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	54
Figura 40: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	55
Figura 41: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	56
Figura 42: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	57
Figura 43: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	58
Figura 44: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	59
Figura 45: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	60
Figura 46: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	61
Figura 47: <i>Escrissutura</i> , linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. Fonte: Imagem do autor.....	62

Figura 48: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....63

Figura 49: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....64

Figura 50: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....65

Figura 51: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....66

Figura 52: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....67

Figura 53: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....68

Figura 54: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....69

Figura 55: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....70

Figura 56: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....71

Figura 57: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....72

Figura 58: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....73

Figura 59: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....74

Figura 60: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....75

Figura 61: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....76

Figura 62: Fragmento de jornal *Diário Popular* modificado pelo autor. **Fonte:** Imagem do autor.....98

Figura 63: Capa da edição de junho de 2013 do suplemento *Vogue Kids*. **Fonte:** www.rosebleu.com.br/site/vogue-kids-inverno-2013.....101

Figura 64: *Flyer* desenvolvido pelo autor com fragmento de reprodução da obra de Paul Gauguin, *D'où Venons-nous? Que Sommes-nous? Où Allons-nous?* (De onde viemos? Quem somos? Aonde vamos?), 1897-1898. **Fonte:** Imagem do autor.....105

Figura 65: André Winn, *Rebanho de vacas sob a sombra pentagonal do out-door*, 2013. **Fonte:** Esboço do autor.....111

Figura 66: Calígrafo, escrevendo com água, em Hangzhou, Zhejiang, China. Dezembro de 2013. **Fonte:** Fotos do autor.....112

Figura 67: Galpão, antigo abrigo para carroça, no interior de São Lourenço do Sul. **Fonte:** Martin Winter.....113

Figura 68: Mira Schendel, 1966. **Fonte:** mymagicalattic.blogspot.com.br.....114

- Figura 69:** Cy Twombly, 1958. **Fonte:** theguardian.com.....114
- Figura 70:** Daniel Acosta, *A Vaca Dissimulada*, 2001. **Fonte:** daniel-acosta.com.....115
- Figura 71:** Fotografia atual do meu braço esquerdo com relógio desenhado por minha *Großmutter*, 2014. **Fonte:** Foto do autor.....116
- Figura 72:** Envelope de carta para Roland Barthes. **Fonte:** Foto do autor.....126
- Figura 73:** Envelope de carta para André Leroi-Gourhan. **Fonte:** Foto do autor.....134
- Figura 74:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....143
- Figura 75:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....144
- Figura 76:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....145
- Figura 77:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....146
- Figura 78:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....147
- Figura 79:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....148
- Figura 80:** *Reforma Alfabética*, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....149
- Figura 81:** Envelope de carta para Mira Schendel. **Fonte:** Foto do autor.....150
- Figura 82:** *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....154
- Figura 83:** Envelope de carta para Isidore Isou. **Fonte:** Foto do autor.....155
- Figura 84:** Envelope de carta para Cy Twombly. **Fonte:** Foto do autor.....159
- Figura 85:** *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....163
- Figura 86:** *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....164
- Figura 87:** Envelope de carta para Gordon Matta-Clark. **Fonte:** Foto do autor.....165

- Figura 88:** *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....168
- Figura 89:** Envelope de carta para João Cabral de Melo Neto. **Fonte:** Foto do autor.....169
- Figura 90:** Envelope de carta para Walter Benjamin. **Fonte:** Foto do autor.....176
- Figura 91:** *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....186
- Figura 92:** *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....187
- Figura 93:** Envelope de carta para León Ferrari. **Fonte:** Foto do autor.....188
- Figura 94:** *Reforma Alfábética: Confirmação (Lucas 4: 4)*, lápis dermatográfico sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm), 2014-2015. **Fonte:** Imagem do autor.....193
- Figura 95:** Envelope de carta para Jorge Macchi. **Fonte:** Foto do autor.....194
- Figura 96:** Envelope de carta para Andy Warhol. **Fonte:** Foto do autor.....198
- Figura 97:** Envelope de carta para Nuno Ramos. **Fonte:** Foto do autor.....203
- Figura 98:** *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor.....208

RESUMO

Rever : Reler é dissertação erigida em texto densamente poético, idealizada e produzida ao longo de 24 meses, tempo de imersão em leituras, na escrita, na confecção de minha poética (na construção do meu Lugar). Nesse período, desenvolvi três séries de trabalhos, séries que servem de base e prática poética para a conquista de certo pensamento em poéticas visuais. Numa escrita caracterizada pelo uso de sintaxe poética, como no texto inicial, “Introdução à *Infradicção*”, e o uso de tipologias inusuais como a escrita epistolar, encontro estratégia para burlar a rigidez da linguagem acadêmica. Valendo-me da escrita epistolar, “endereço” missivas a pensadores/ artistas/ escritores nos quais antevi a afinidade com minha produção poética no intuito de “discutir” questões como o retorno à infância, a aquisição (e perda) do gesto, o *não-gesto*, a linguagem verbo-visual, a imposição da língua, a relação entre letra e desenho, o fracasso (intrínseco à produção artística) e o decalque. Neste texto, por meio da linguagem verbo-visual, apresento um relato referente a um deslocamento espaço-temporal, numa tentativa de rever/ reviver/ resgatar a lembrança de uma infância longínqua. O texto propõe a possibilidade de recriar o passado, reinventar um lugar, lembrando-nos: *Rever é Reler*.

PALAVRAS-CHAVE: *Construção Poética; Letra e Desenho; Gesto e Não-Gesto; Decalque; Infância.*

RÉSUMÉ

Revoir : Relire est une thèse construite à partir d'un texte densément poétique, créée et produite pendant 24 mois - la durée d'immersion dans la lecture, dans l'écriture, et dans la production de ma poétique (dans la construction de mon lieu). Pendant cette période, j'ai développé trois séries d'œuvres, lesquelles offrent la base et la pratique poétique pour la réalisation de certaine pensée sur la poétique visuelle. Dans une écrite caractérisée par l'utilisation de la syntaxe poétique, comme dans le début du texte , "L'Introduction à Infradiction", et l'utilisation de types inhabituels comme l'écriture épistolaire, je trouve de stratégie pour contourner la rigidité de la langue académique. Prenant l'écriture épistolaire comme une stratégie, j'envoie des lettres aux penseurs/ artistes/ écrivains, avec qui je trouve de l'affinité, pour parler des questions comme le retour à l'enfance, l'acquisition (et la perte) du geste, le non- geste, le langage verbal-visuel, l'imposition de la langue , la relation entre l'écriture et le dessin, l'échec (intrinsèque à la production artistique) et le décalque. Dans ce papier, à travers le langage verbal-visuel, je présente un rapport concernant un déplacement spatio-temporel, avec l'objectif de revoir/ relancer/ récupérer la mémoire de l'enfance. Le texte propose la possibilité de recréer le passé, de réinventer un lieu, et nous rappelle: *Revoir est Relire*.

MOTS-CLÉS: La Construction Poétique; L'Écriture et le Dessin; Le Geste et le Non-Geste; Décalque; L'Enfance.



Figura 1: Reforma Alfabetica, lápis de cor sobre fotocópia (papel sulfite), tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2014. **Fonte:** Divisão de Artes Plásticas/UEL



Figura 2: Reforma Alfabética, lápis de cor sobre fotocópia (papel sulfite), tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2014. **Fonte:** Divisão de Artes Plásticas/UEL

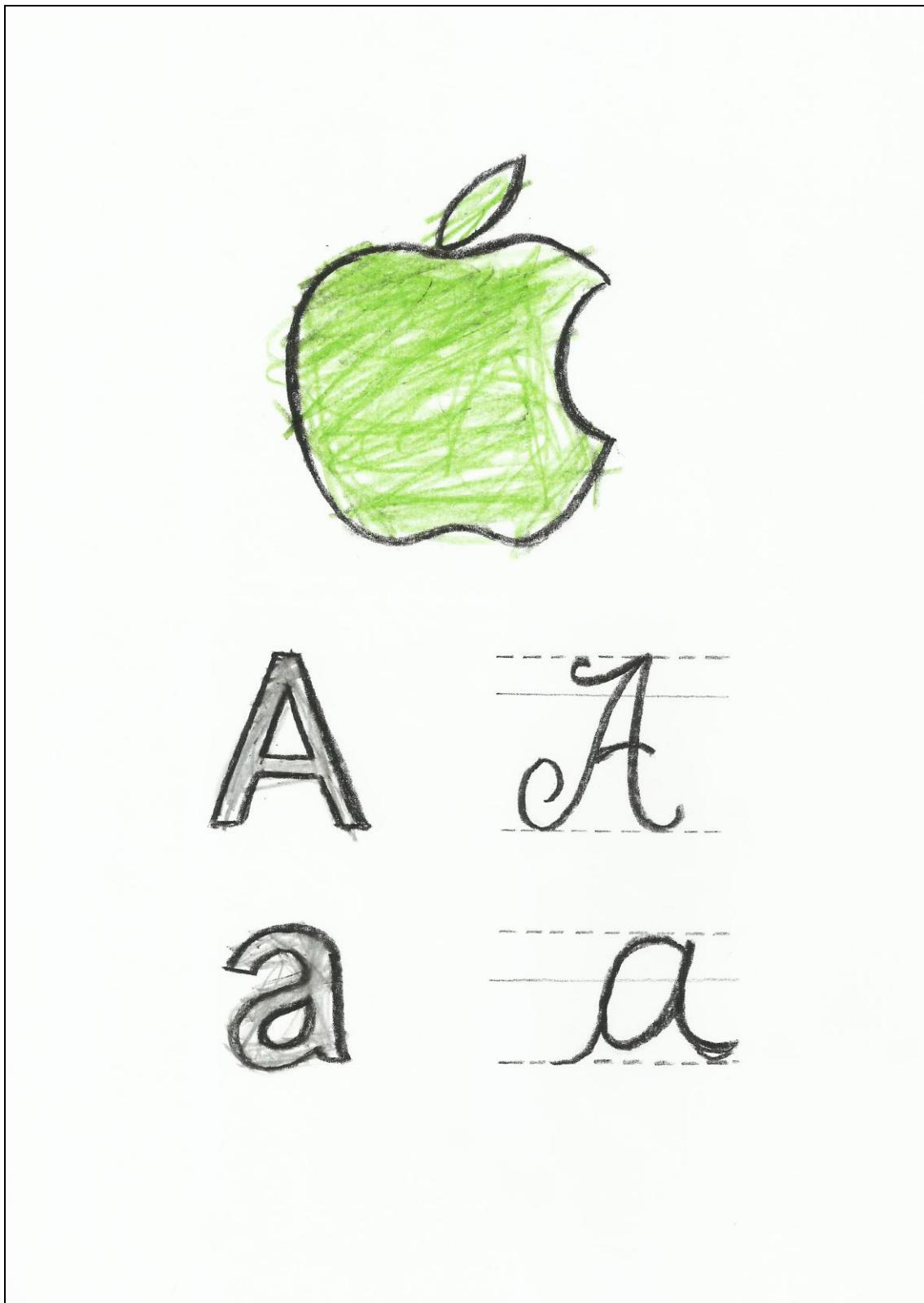


Figura 3: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

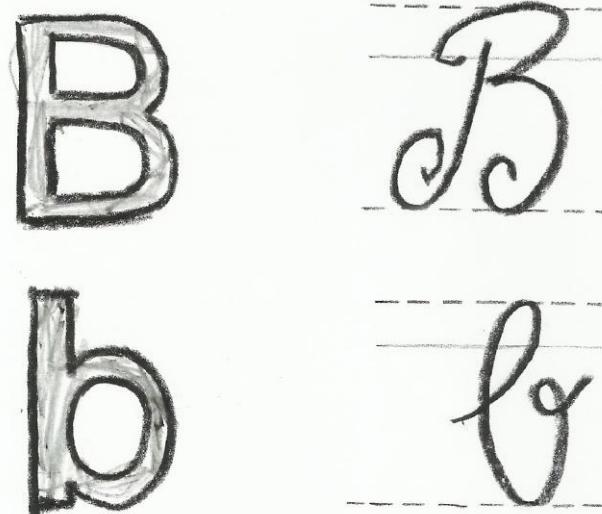
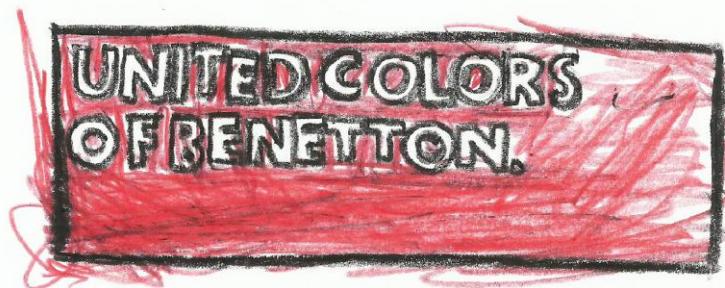


Figura 4: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

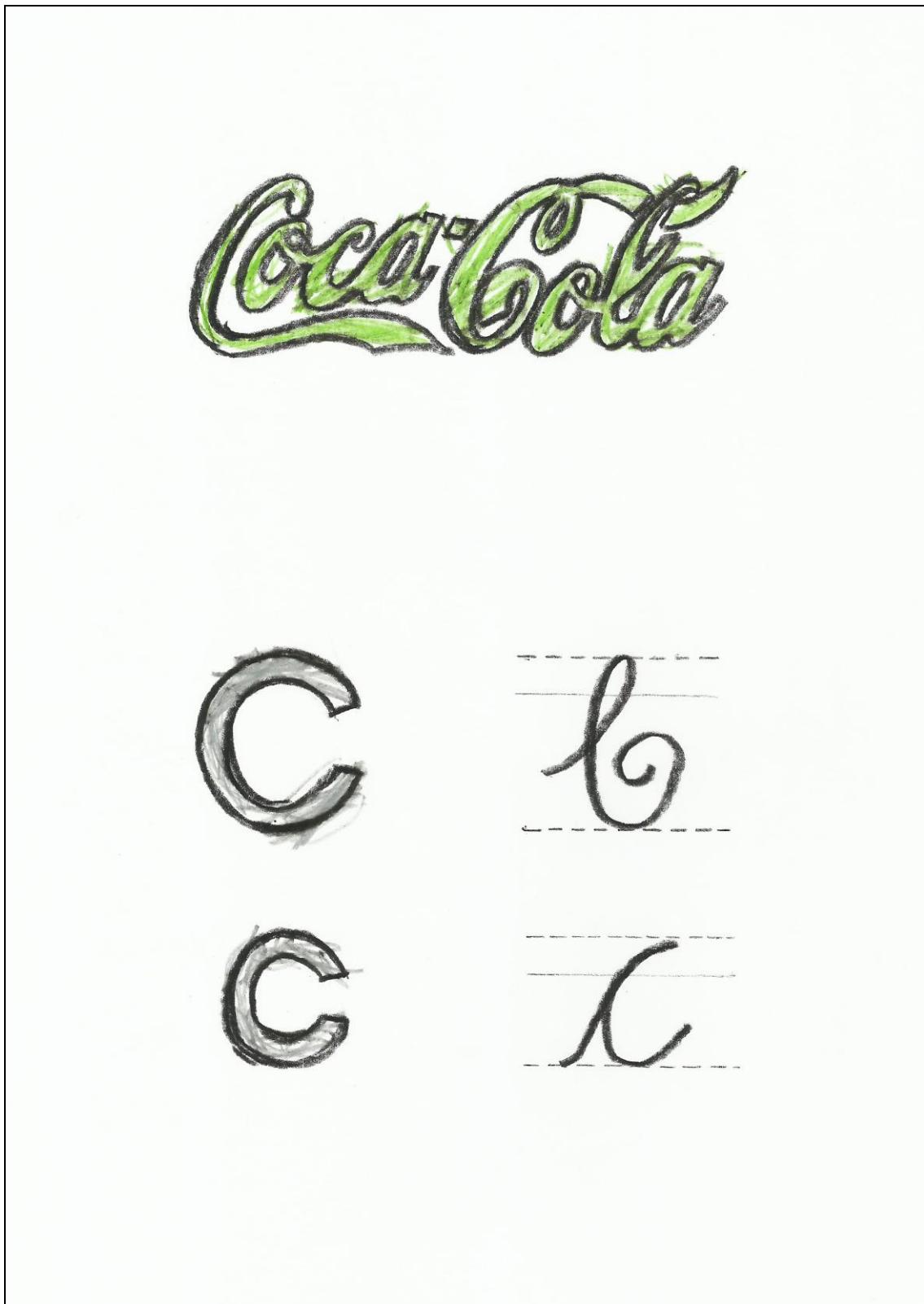


Figura 5: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



D

D

d

d

Figura 6: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

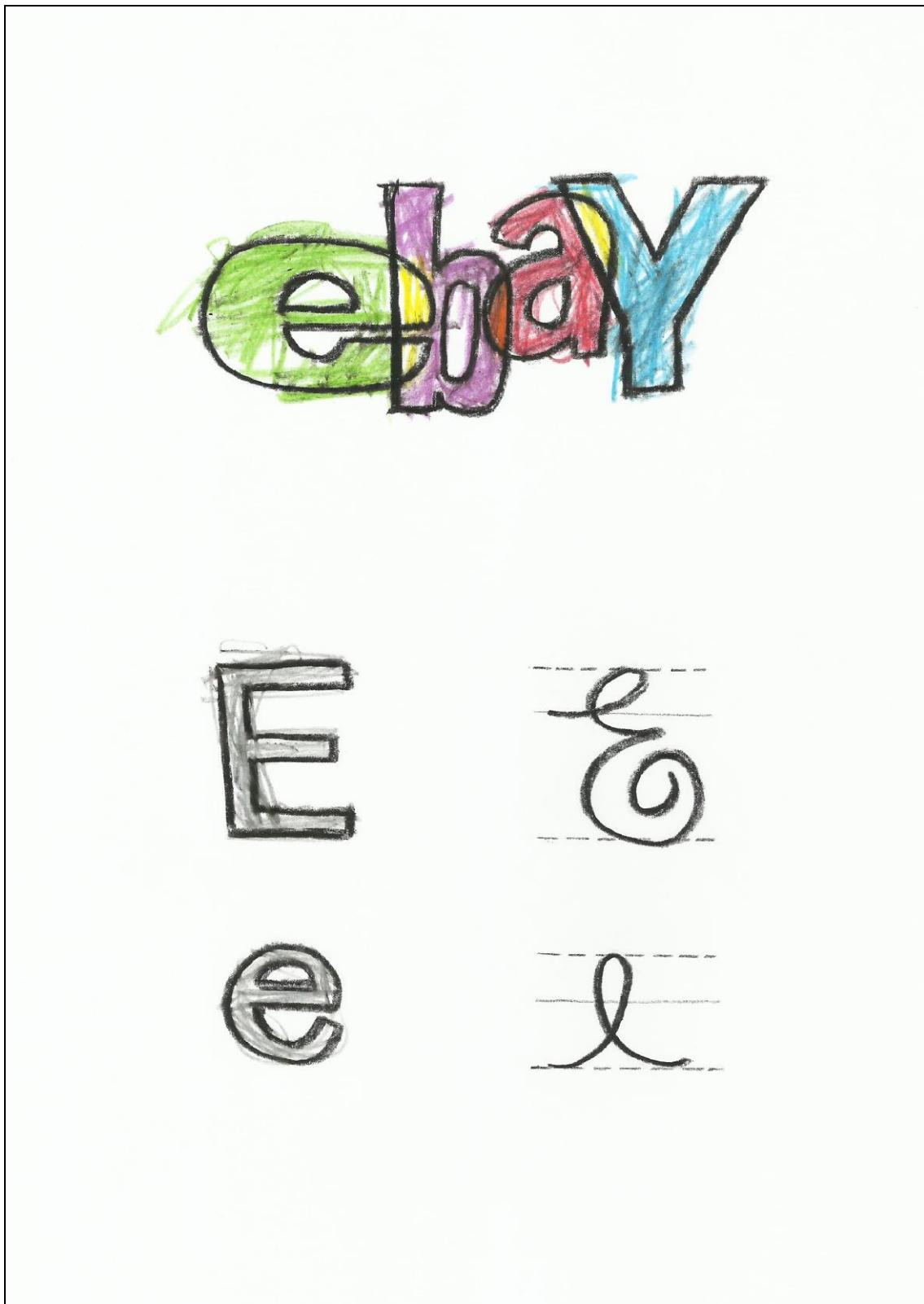


Figura 7: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

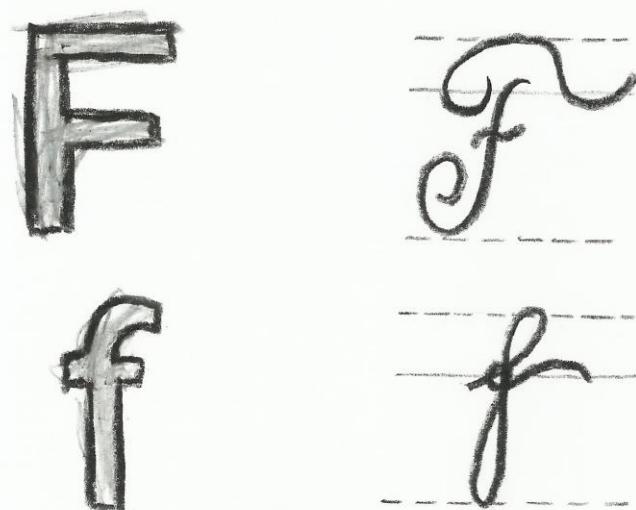


Figura 8: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

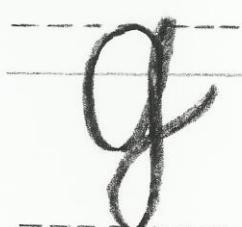
A hand-drawn version of the Google logo. The letters are rendered with thick, textured strokes in various colors: red, green, blue, orange, and yellow. The 'G' is red, 'oo' are green and blue, 'o' is orange, and 'gle' are yellow.A hand-drawn uppercase letter 'G' in a bold, rounded, and slightly textured style, rendered in black ink.A hand-drawn cursive lowercase letter 'g' on a three-line handwriting guide, showing a single continuous stroke.A hand-drawn lowercase letter 'g' in a bold, rounded, and slightly textured style, rendered in black ink.A hand-drawn cursive lowercase letter 'g' on a three-line handwriting guide, showing a single continuous stroke.

Figura 9: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

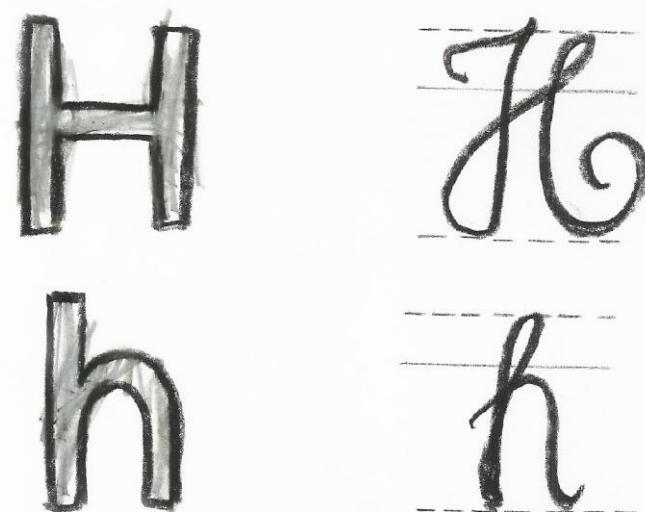


Figura 10: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

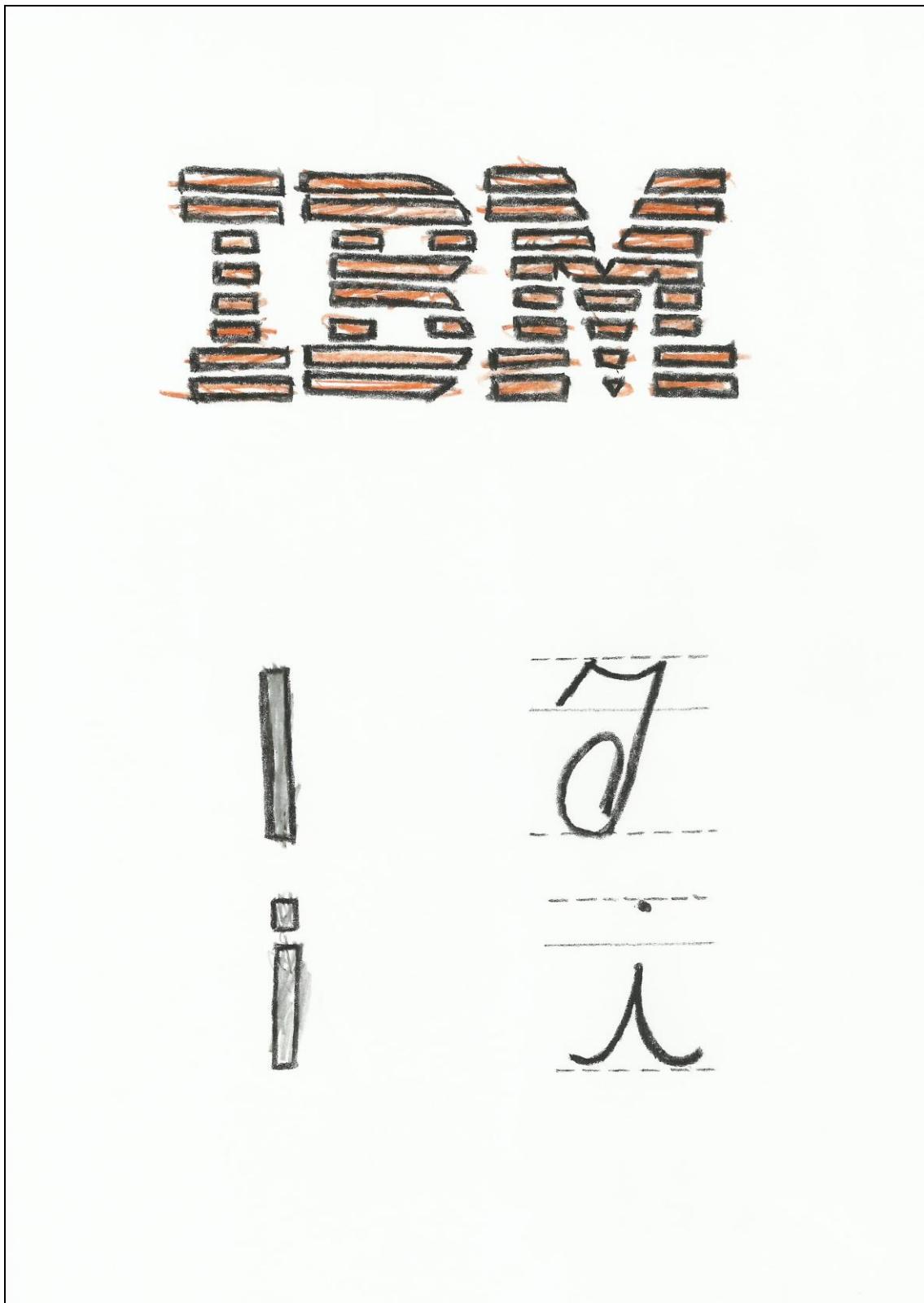


Figura 11: *Reforma Alfabética*, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

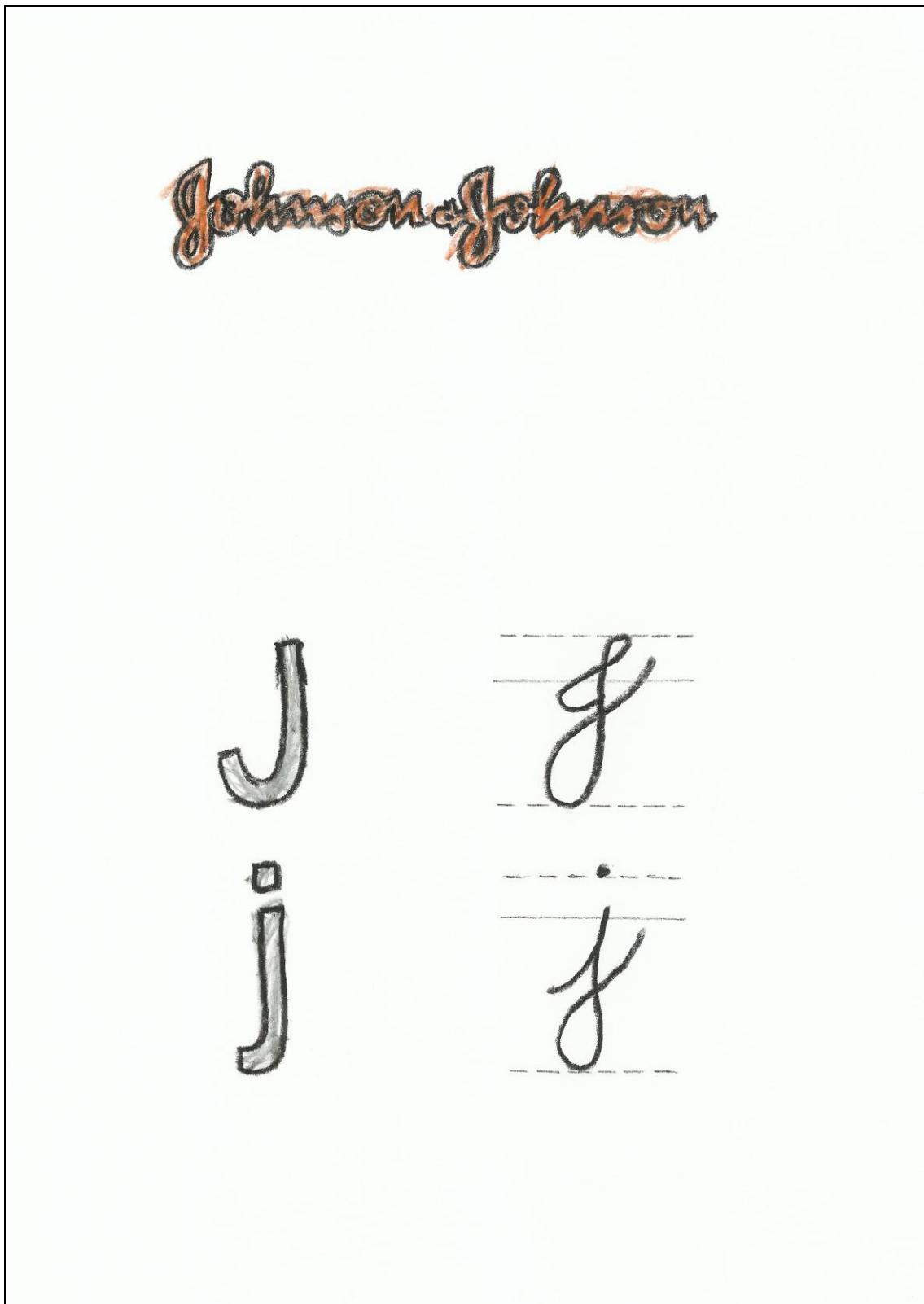


Figura 12: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



A hand-drawn uppercase 'K' in black ink.

A hand-drawn lowercase 'k' in black ink on ruled paper.

A hand-drawn uppercase 'K' in black ink.

A hand-drawn lowercase 'k' in black ink on ruled paper.

Figura 13: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

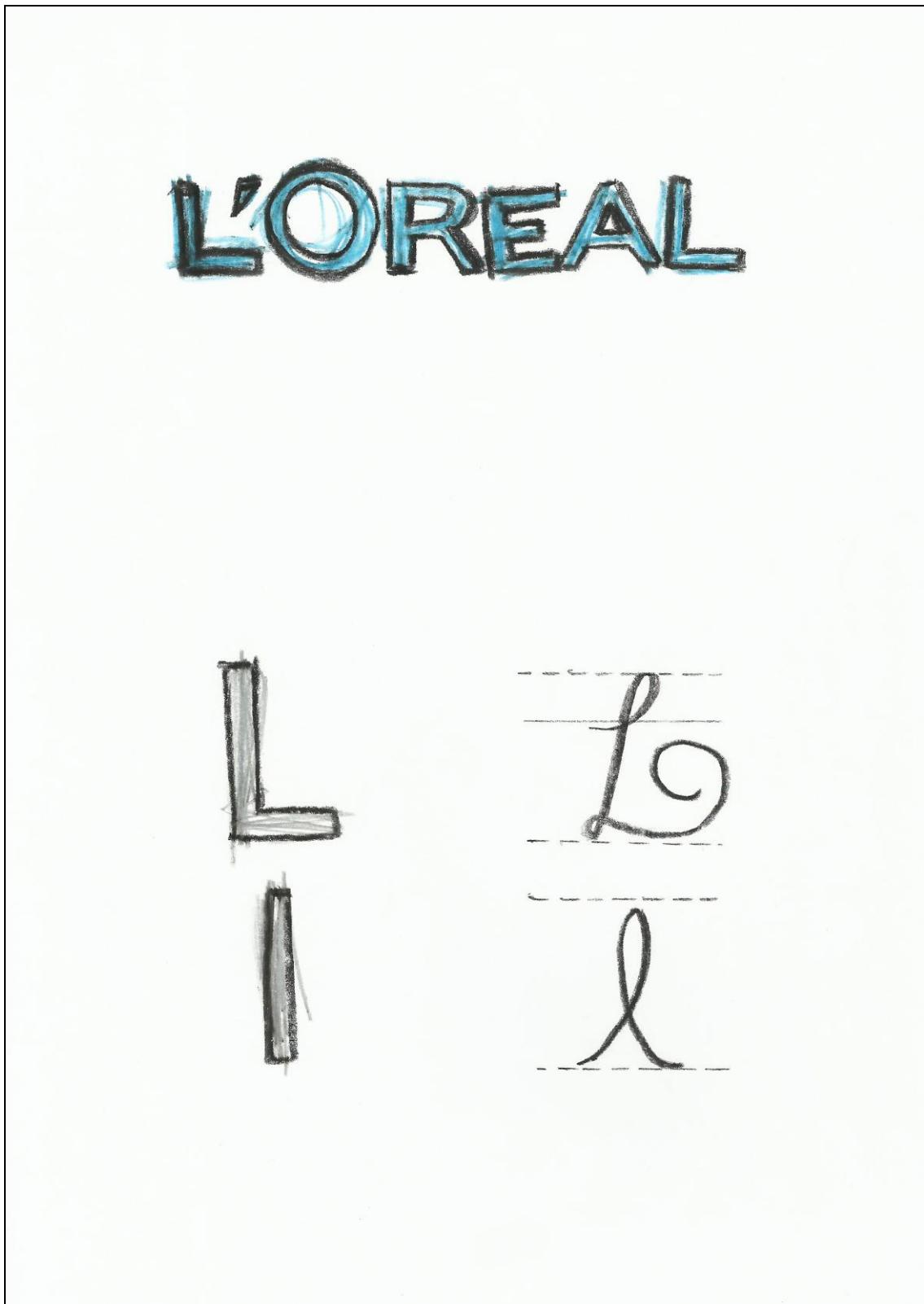


Figura 14: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

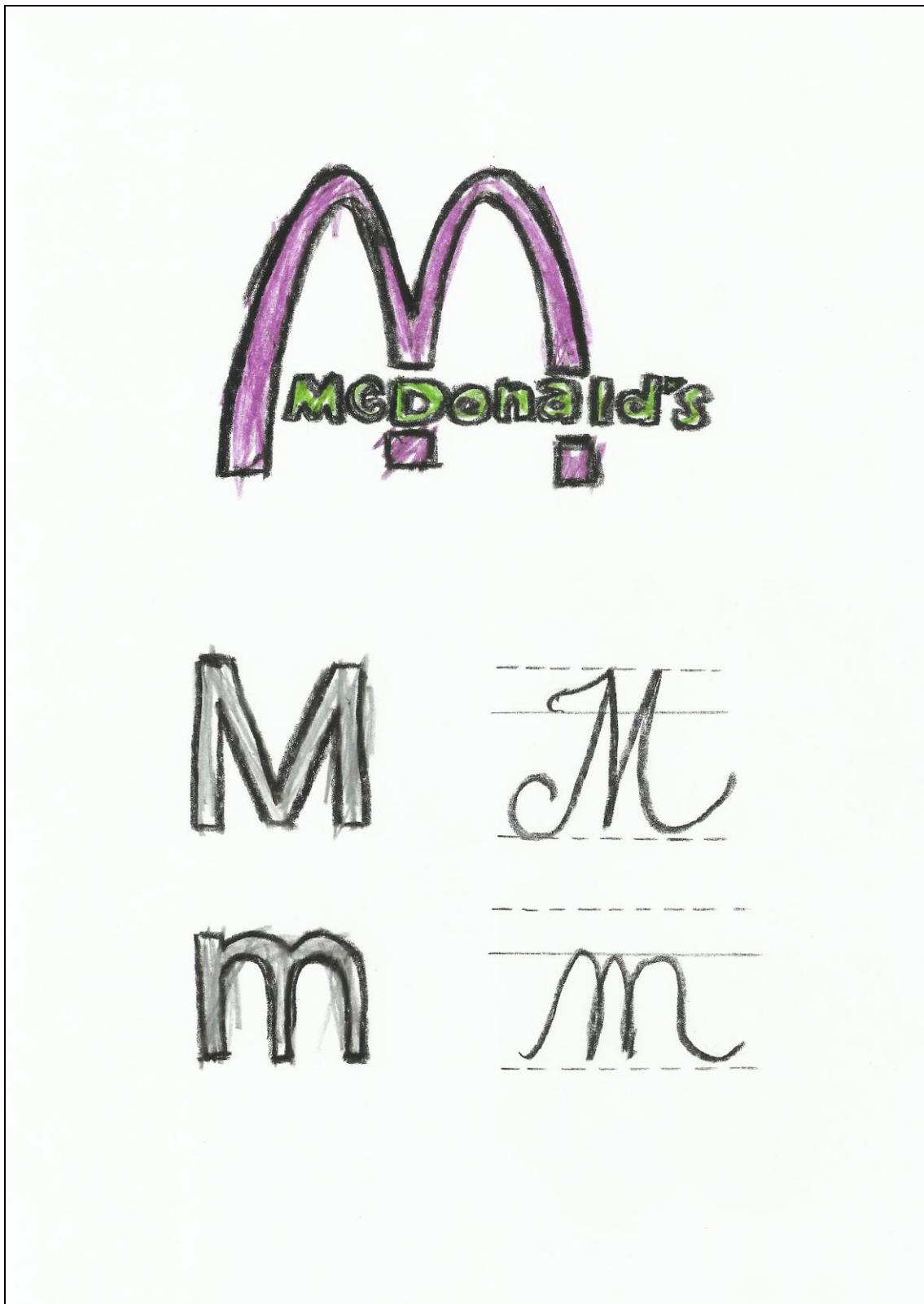


Figura 15: Reforma Alfabetica, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

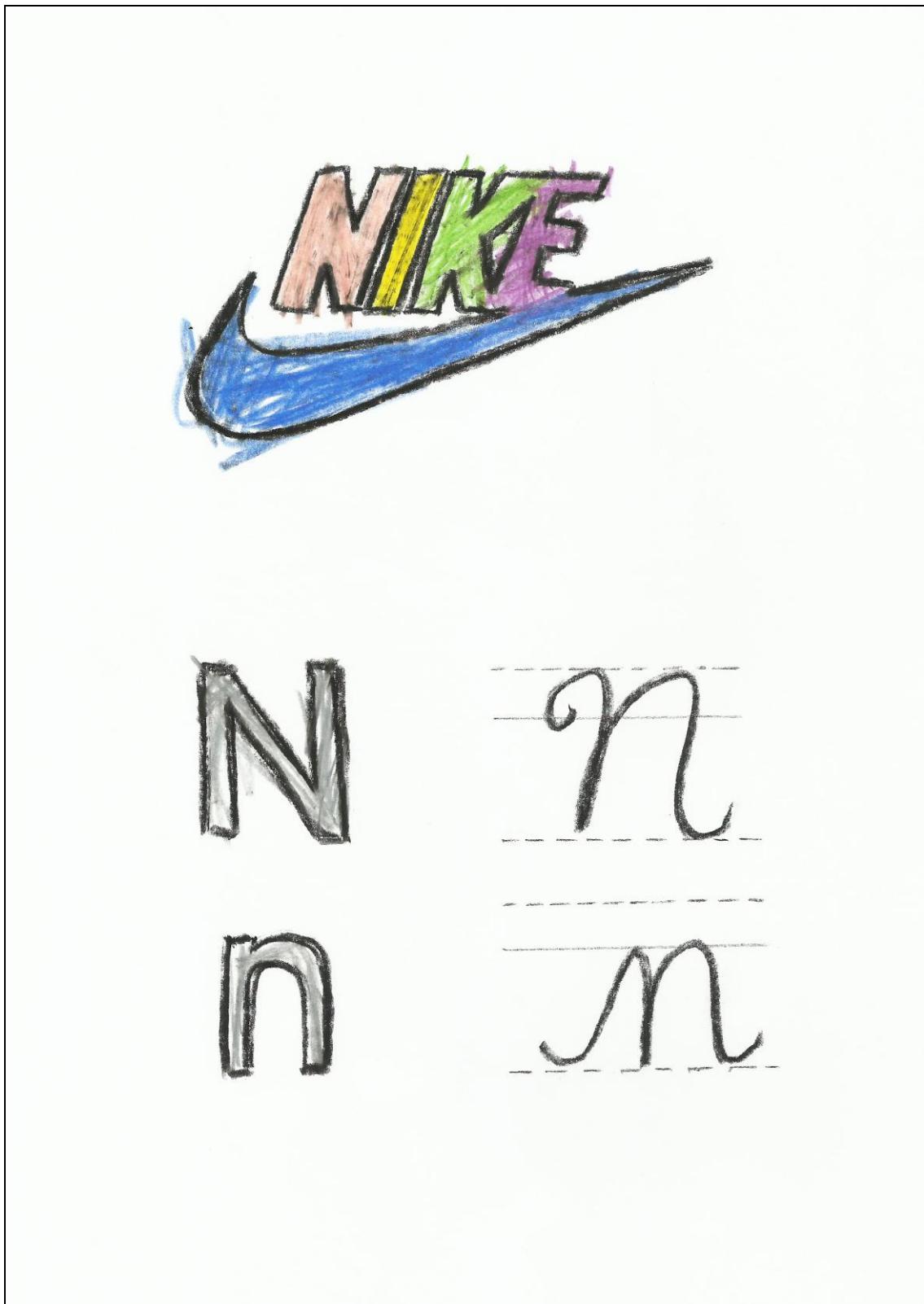


Figura 16: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

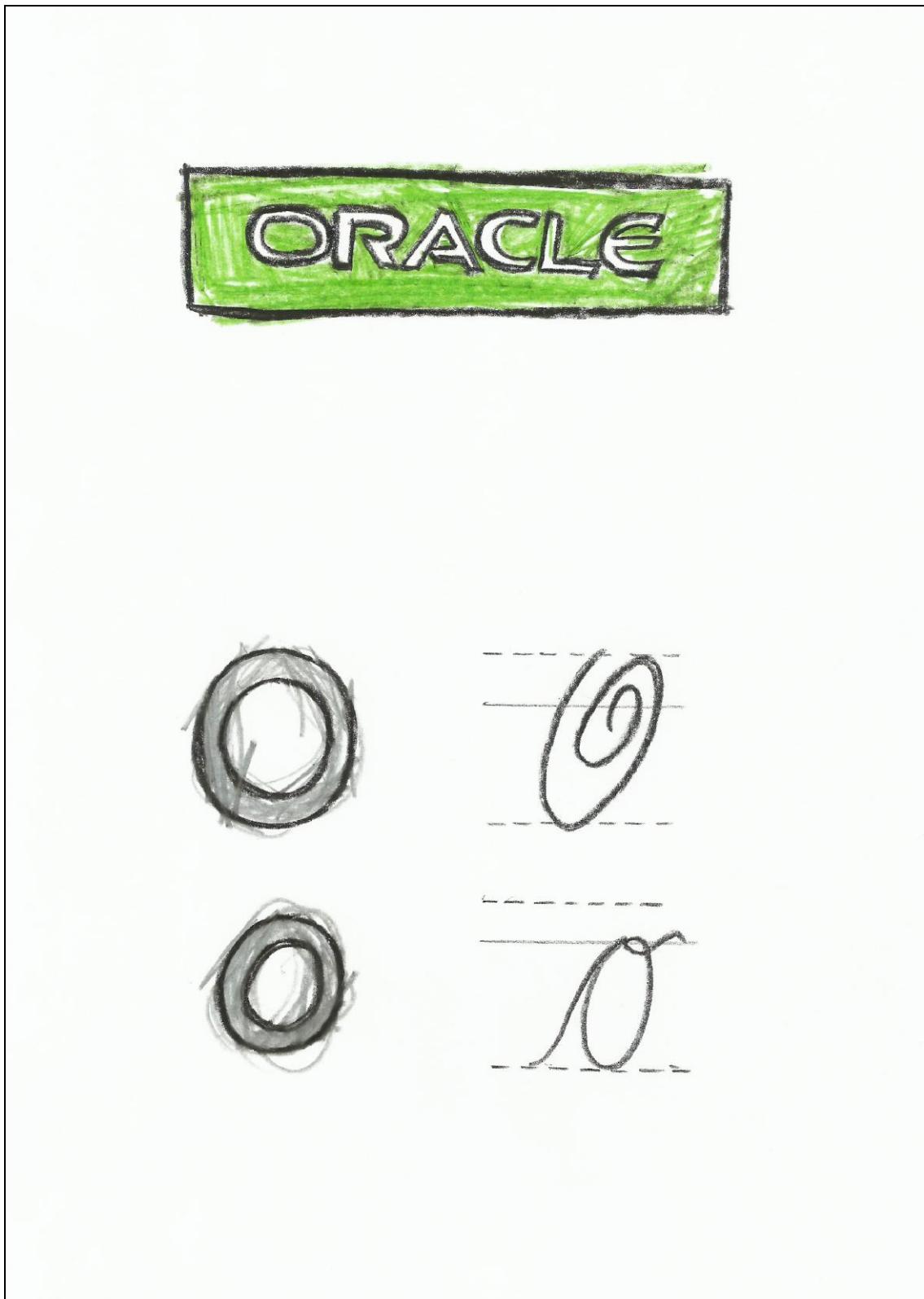


Figura 17: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

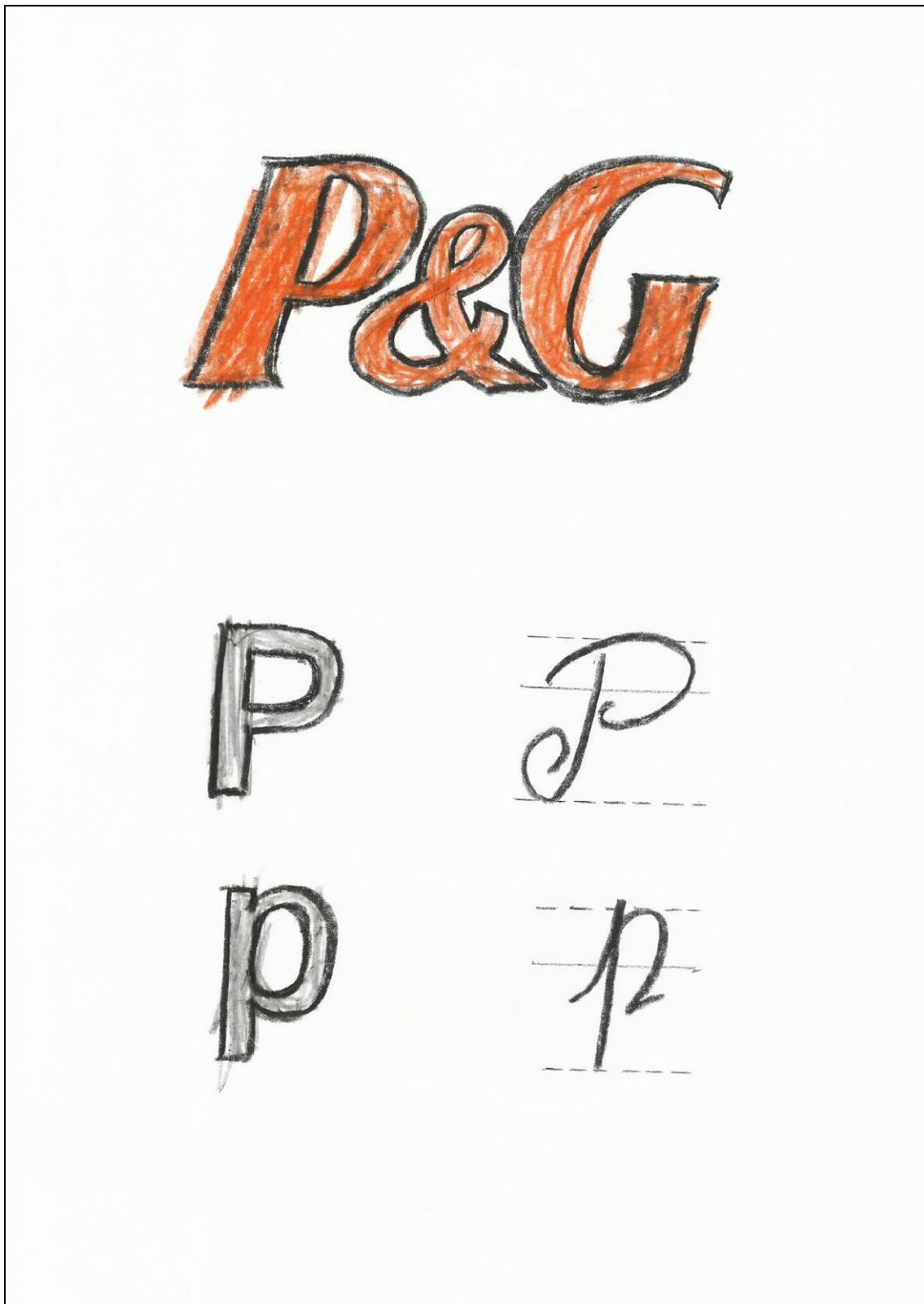


Figura 18: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



A hand-drawn, shaded letter 'Q' in a bold, rounded font. It is rendered in grey with a textured, shaded interior.

A hand-drawn, shaded letter 'Z' in a cursive, flowing font. It is rendered in grey with a textured, shaded interior.

A hand-drawn, shaded letter 'q' in a bold, rounded font. It is rendered in grey with a textured, shaded interior.

A hand-drawn, shaded letter 'z' in a cursive, flowing font. It is rendered in grey with a textured, shaded interior.

Figura 19: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



R

R

r

r

Figura 20: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

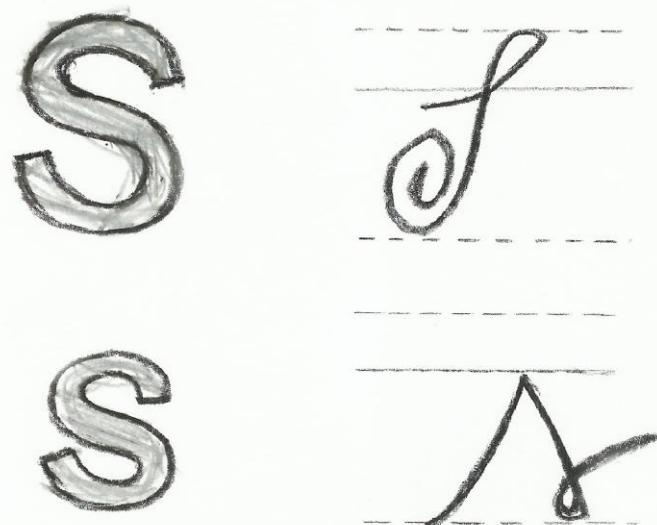


Figura 21: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

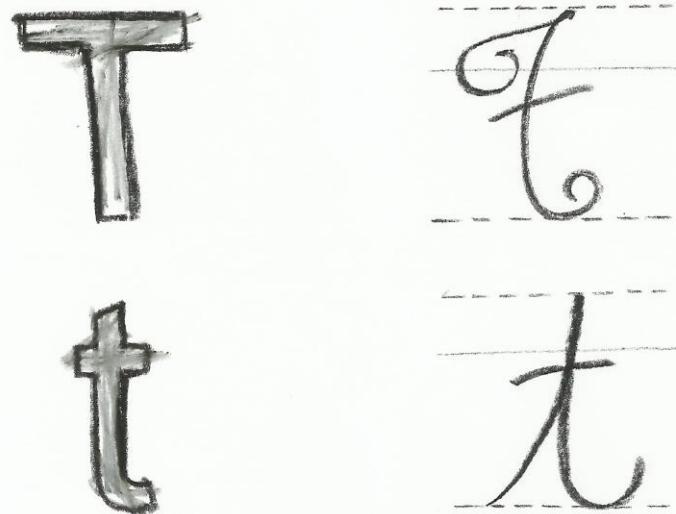


Figura 22: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

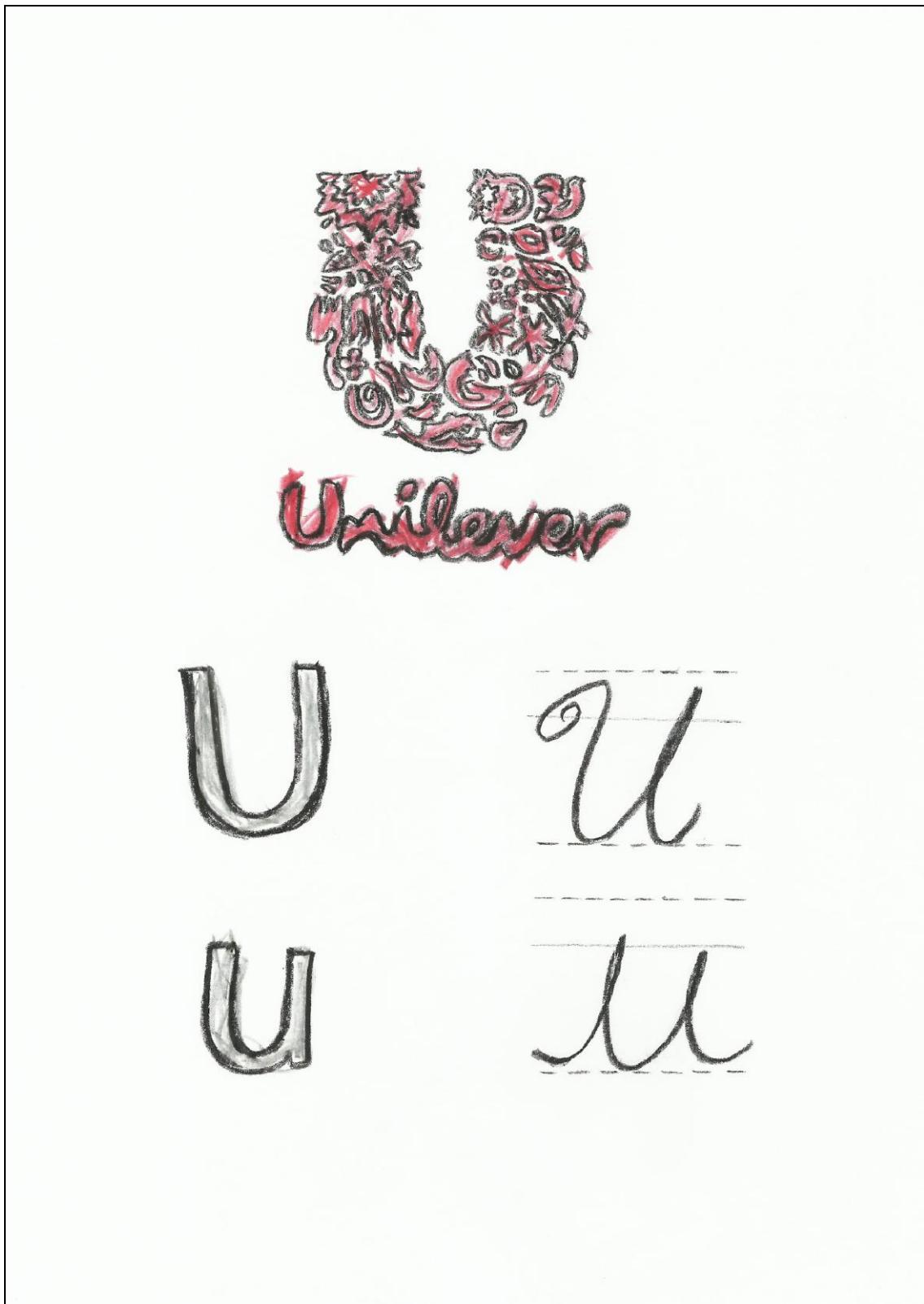


Figura 23: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

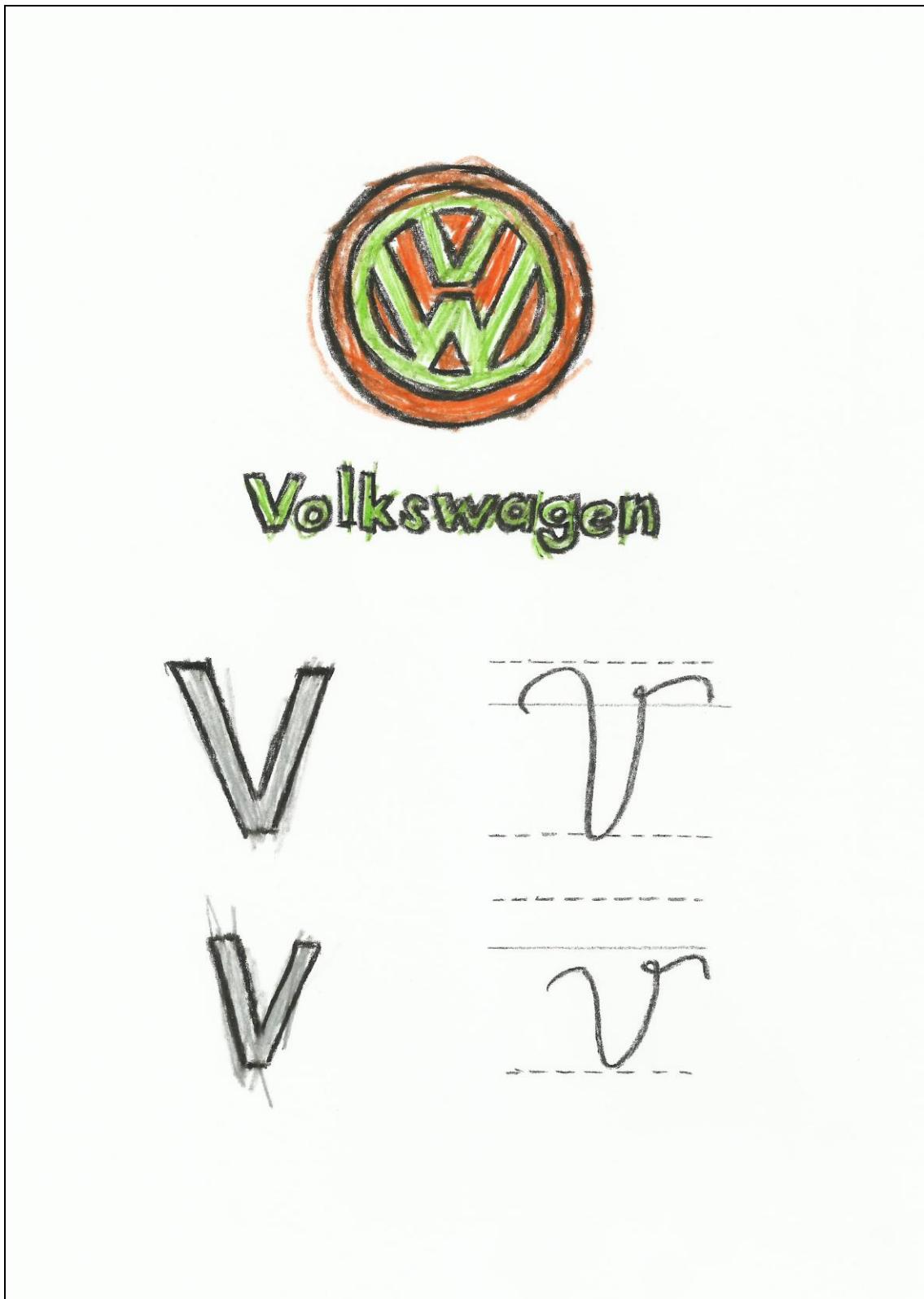


Figura 24: Reforma Alfabetica, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

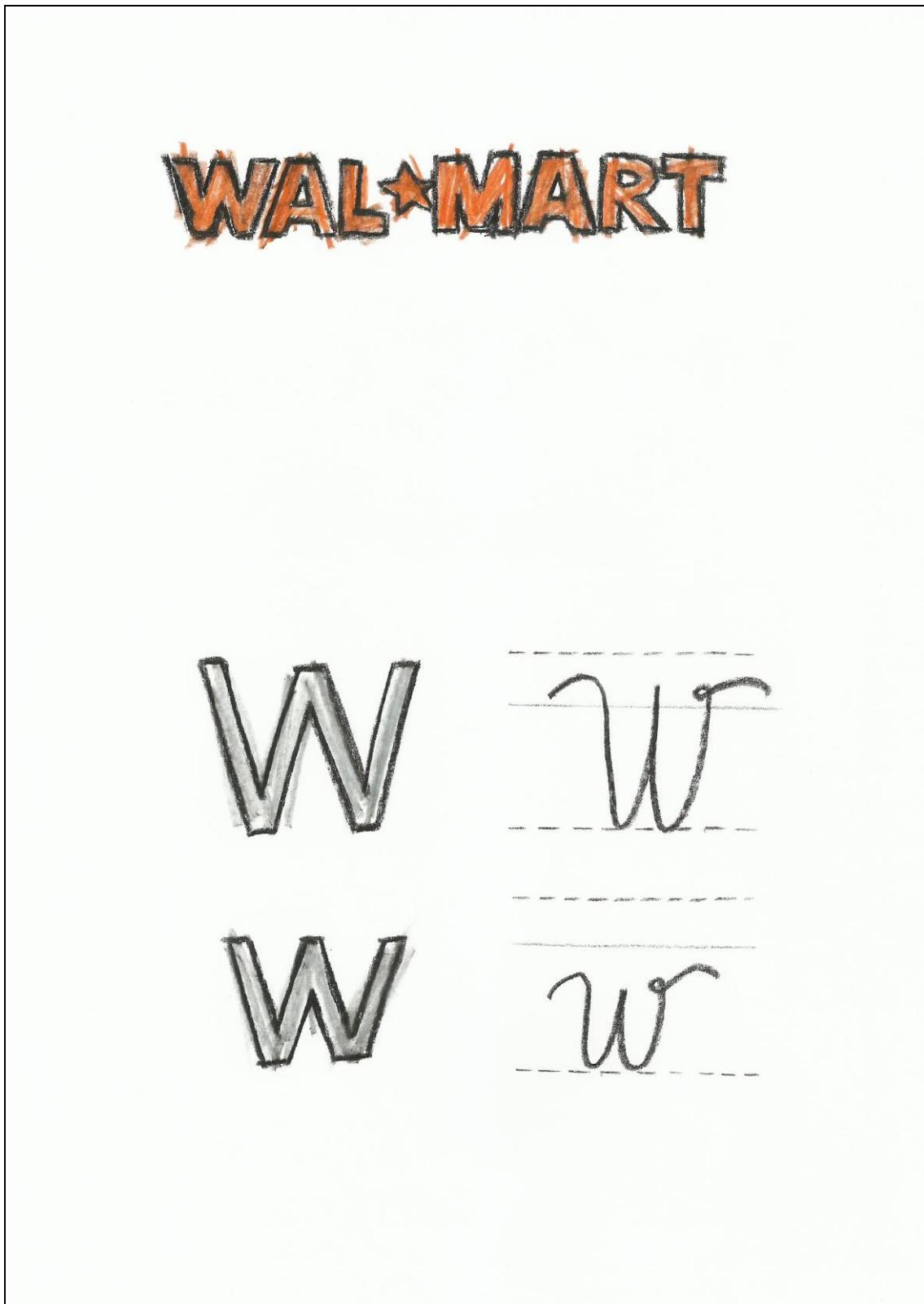


Figura 25: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

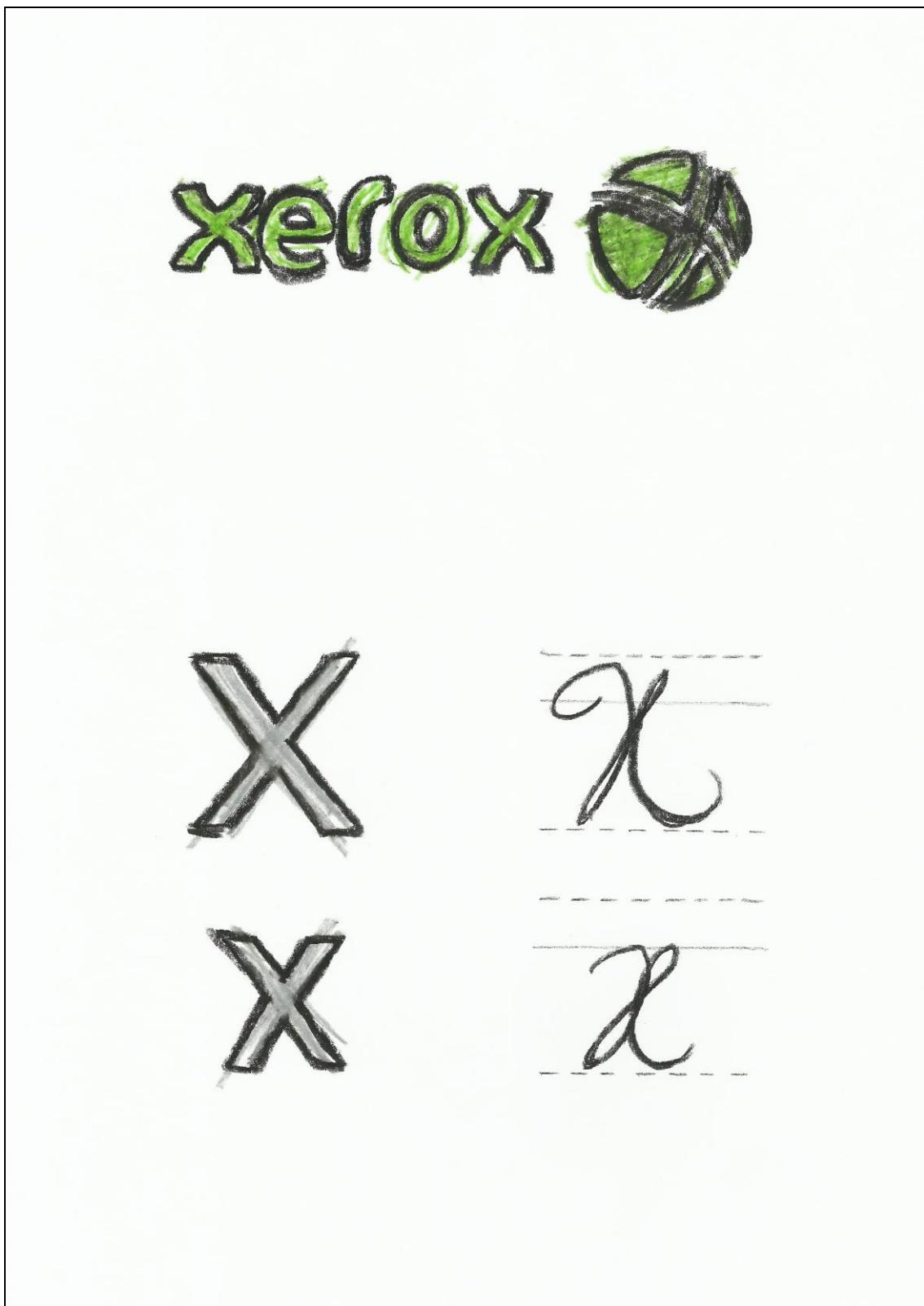


Figura 26: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



A hand-drawn uppercase letter "Y" in black ink, with a shaded, textured appearance.

A hand-drawn uppercase letter "Y" in black ink, with a more fluid,草书-like (cursive) style.

A hand-drawn lowercase letter "y" in black ink, with a shaded, textured appearance.

A hand-drawn lowercase letter "y" in black ink, with a more fluid,草书-like (cursive) style.

Figura 27: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



ZARA

A hand-drawn logo for the brand ZARA. The word "ZARA" is written in a bold, blocky font. Each letter is a different color: "Z" is yellow, "A" is blue, "R" is brown, and "A" is red. The letters are slightly irregular and have a hand-drawn texture.

Z

A hand-drawn uppercase letter "Z" in a bold, blocky font. It is shaded with grey pencil to give it a 3D effect. The letter is centered on the page.

Z

A hand-drawn cursive letter "Z" on ruled paper. The letter is written in a fluid, handwritten style. It is positioned above the top dashed line of the ruled paper.

Z

A hand-drawn uppercase letter "Z" in a bold, blocky font. It is shaded with grey pencil to give it a 3D effect. The letter is centered on the page.

Z

A hand-drawn cursive letter "Z" on ruled paper. The letter is written in a fluid, handwritten style. It is positioned above the top dashed line of the ruled paper.

Figura 28: Reforma Alfabética, lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm), 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 29: *Reforma Alfabetica: Primeiras Palavras (MAMAE); (PAPAI); (AGUA)*, lápis dermatográfico e caneta hidrocor sobre papel vegetal, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm) cada, 2014. **Fonte:** Luiz Fernando Landeiro Arte Contemporânea

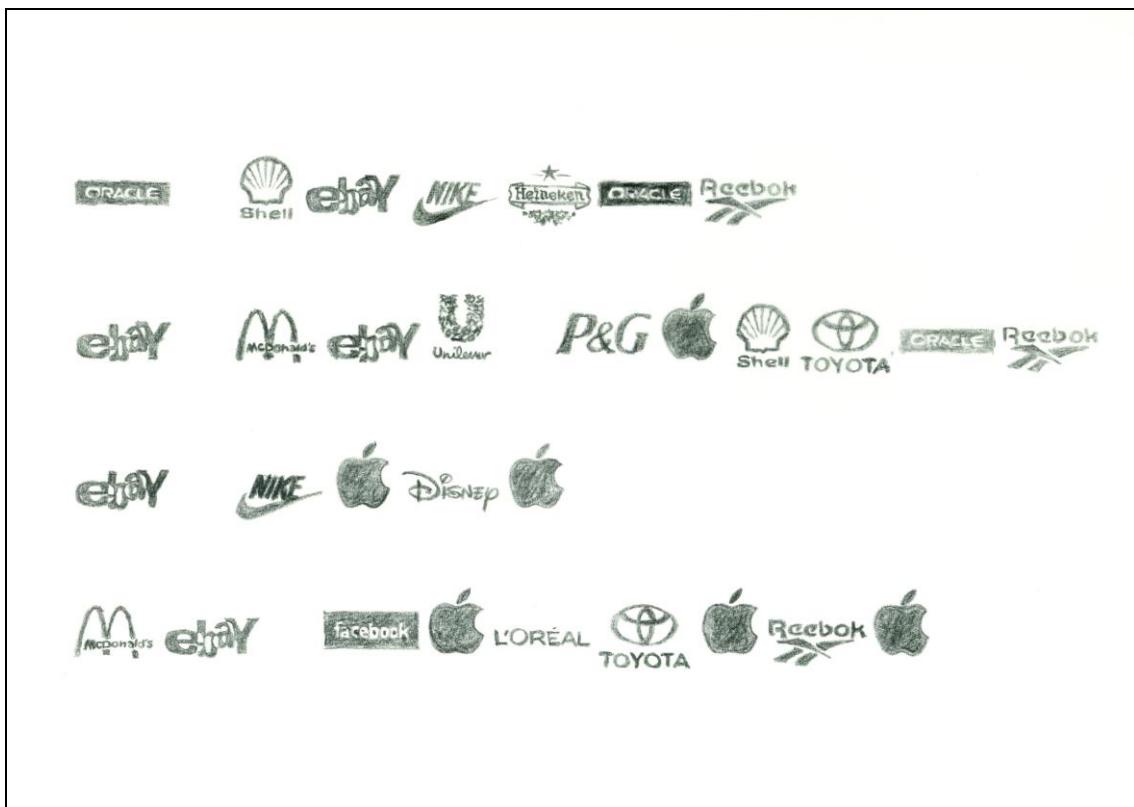


Figura 30: Reforma Alfabética: Confirmação (Salmo 23: 1), lápis dermatográfico sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm), 2014-2015. **Fonte:** Imagem do autor

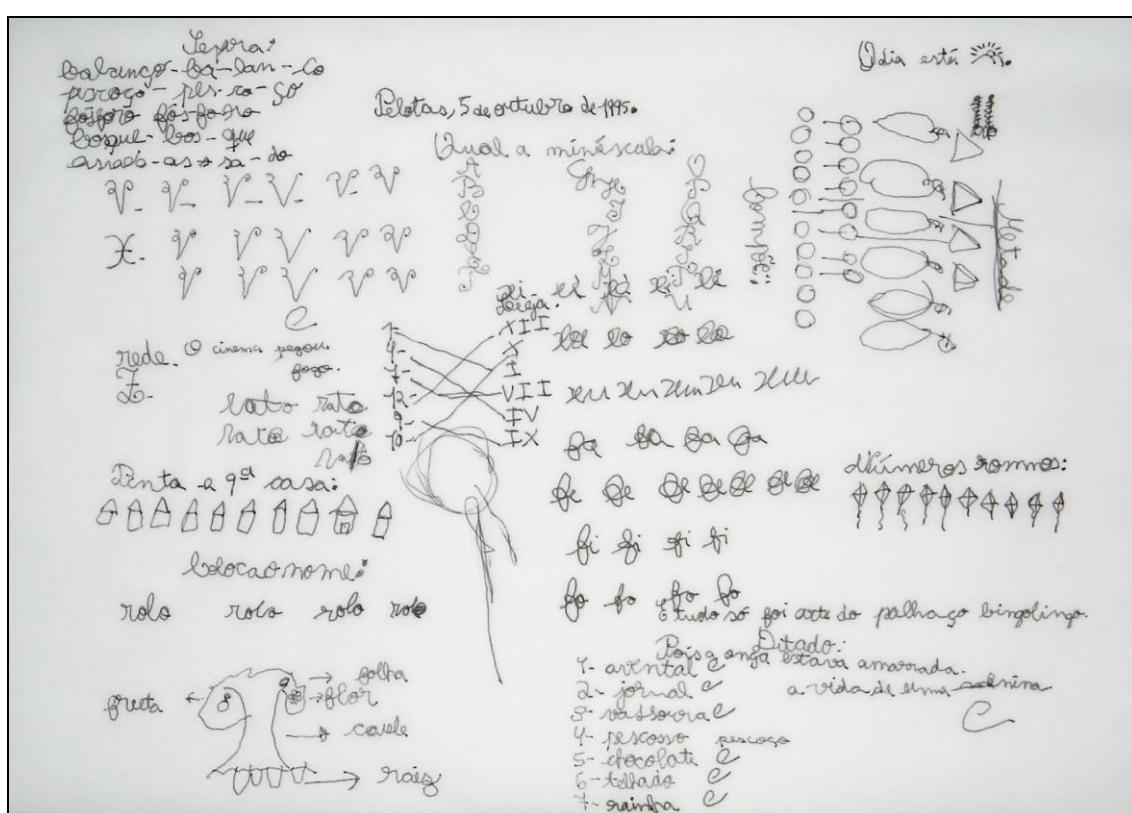
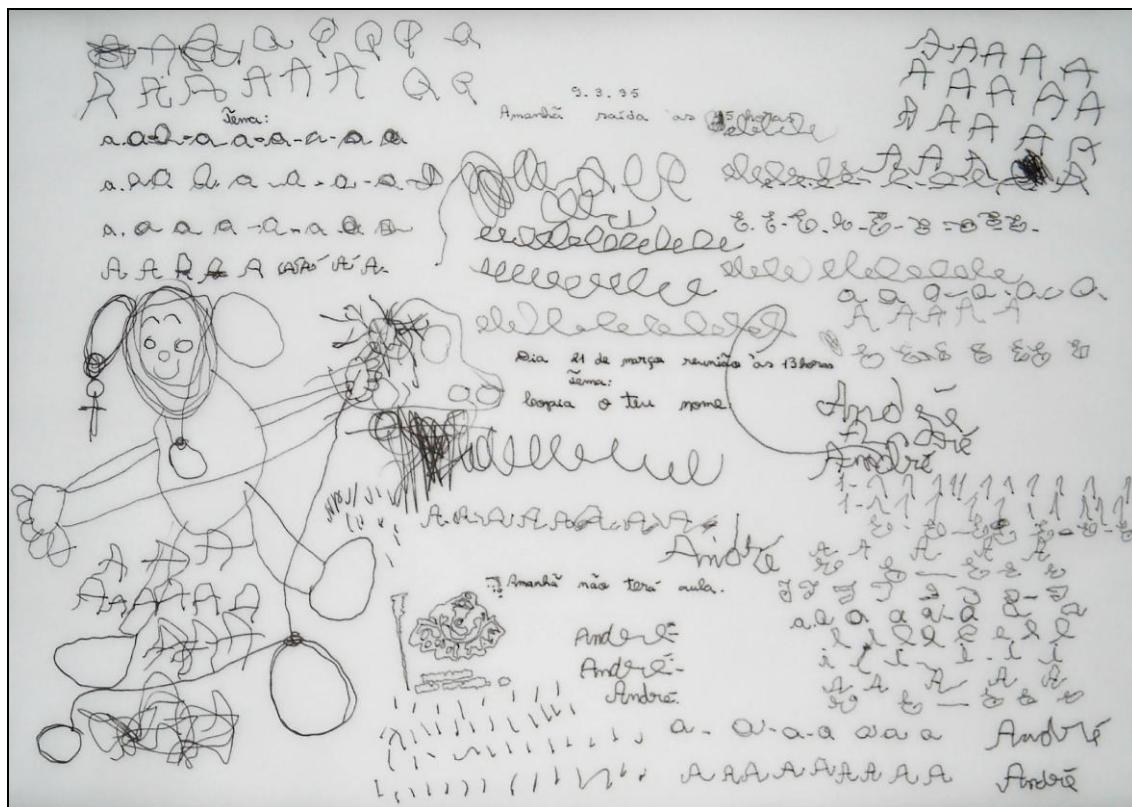


Figura 31: *Diagraphanés e/ou Desgestos Humanos*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor

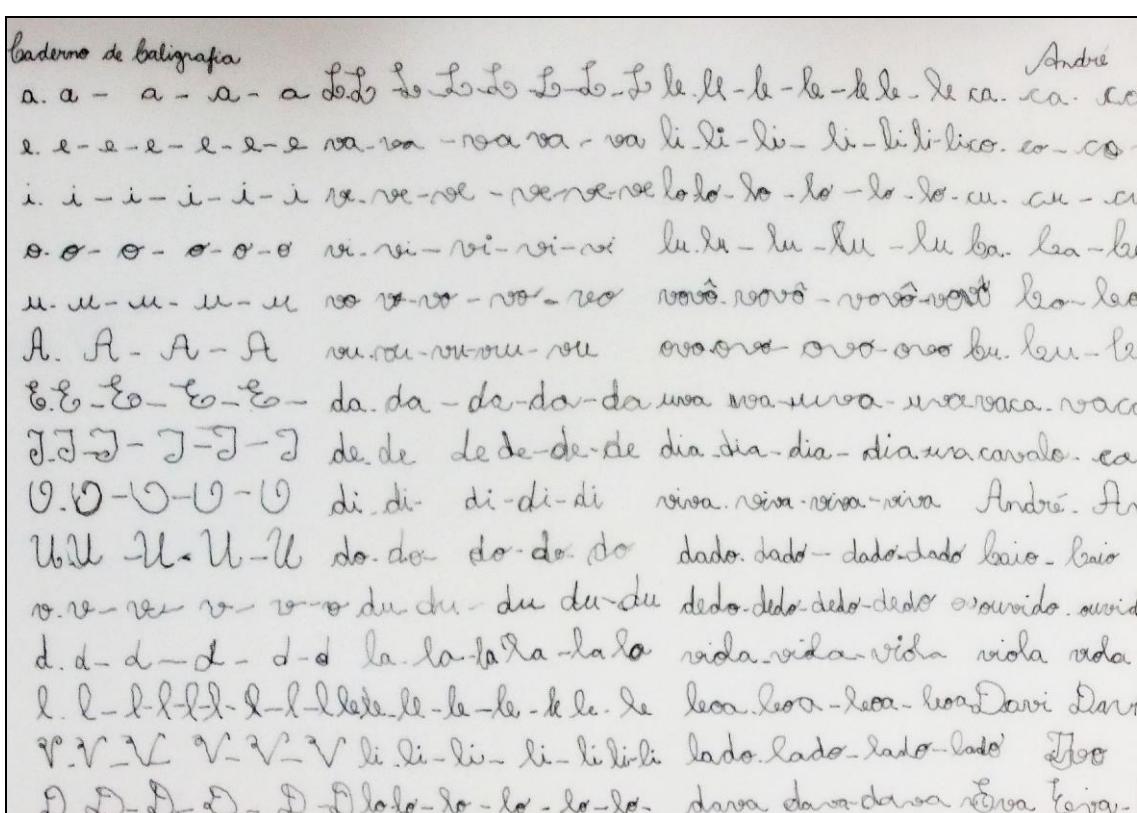
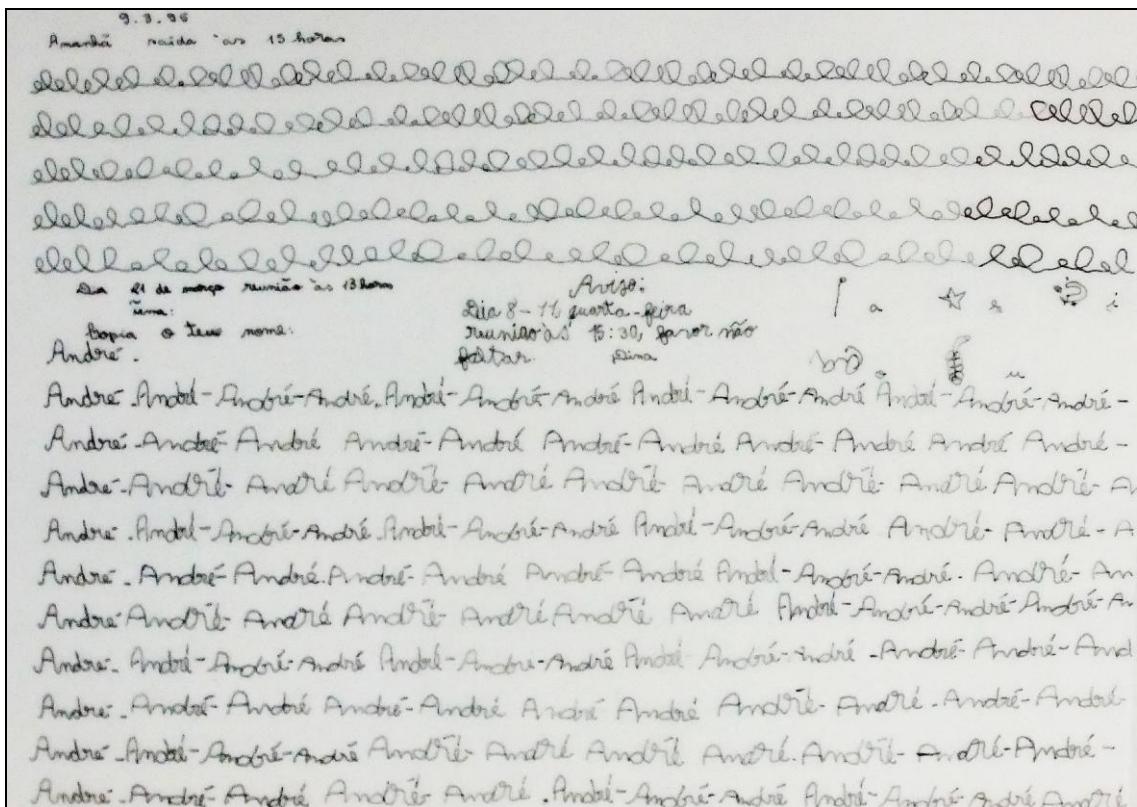


Figura 32: *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm) cada, 2014. **Fonte:** Imagem do autor

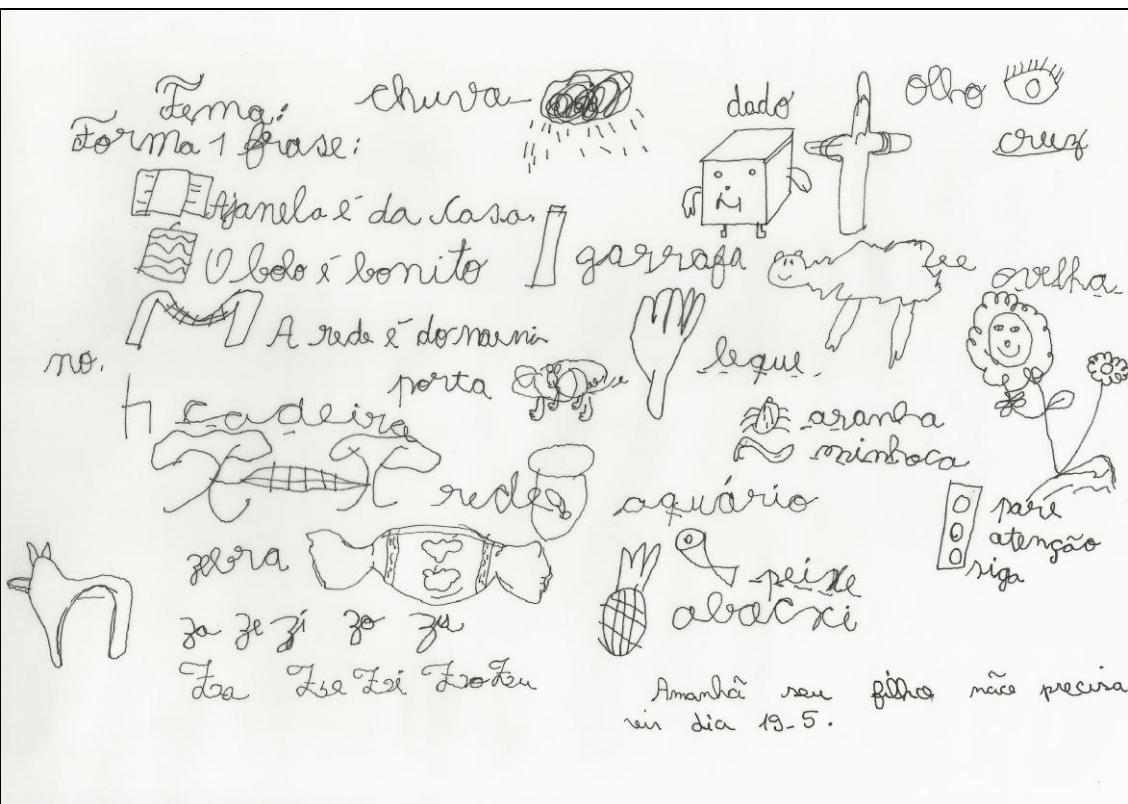


Figura 33: Diagraphanés, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21,0 cm) cada, 2015. **Fonte:** Imagem do autor

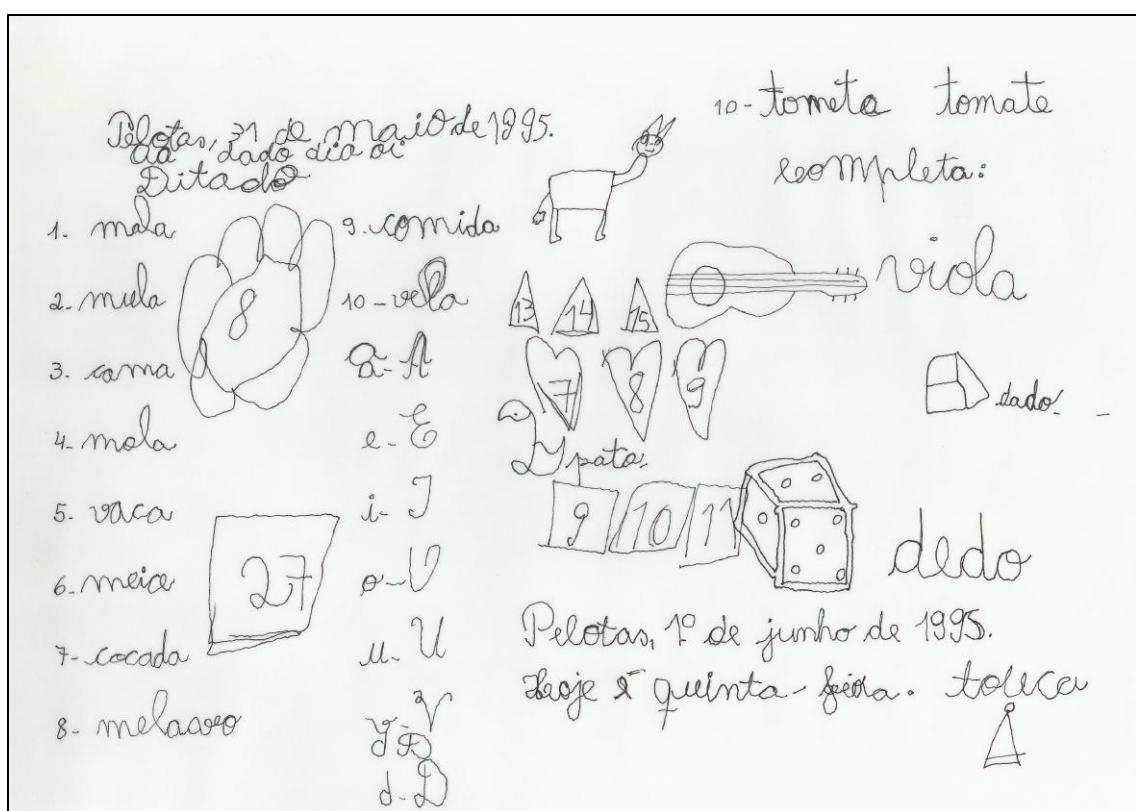
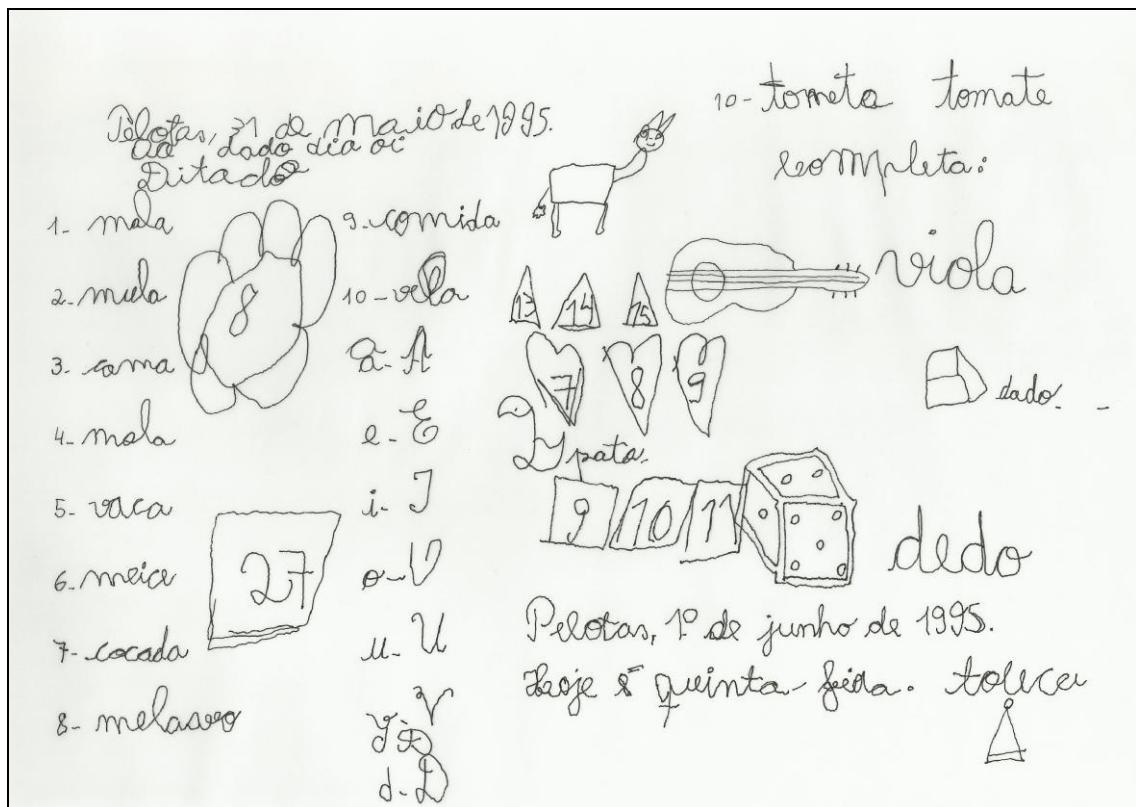


Figura 34: Diagraphanés, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21,0 cm) cada, 2015. **Fonte:** Imagem do autor

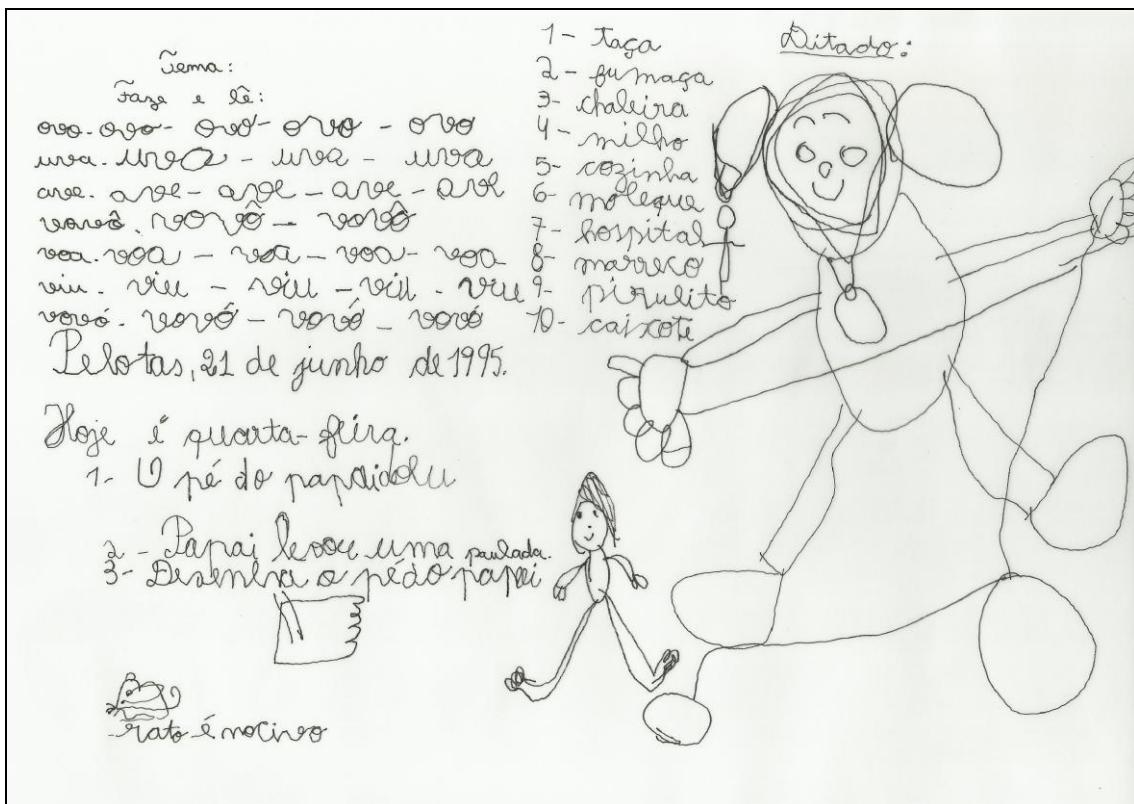


Figura 35: Diagraphanés, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21,0 cm) cada, 2015. **Fonte:** Imagem do autor

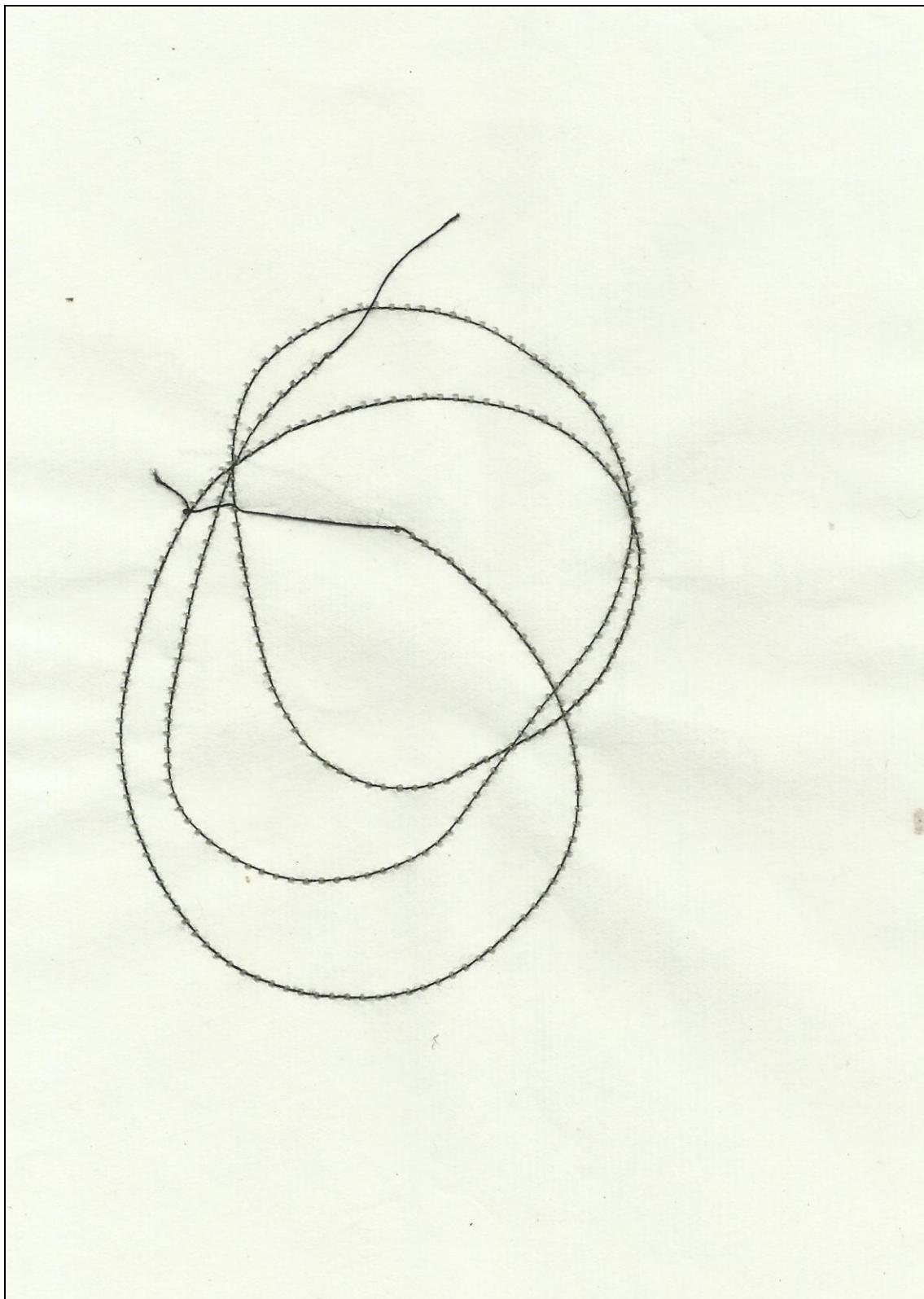


Figura 36: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

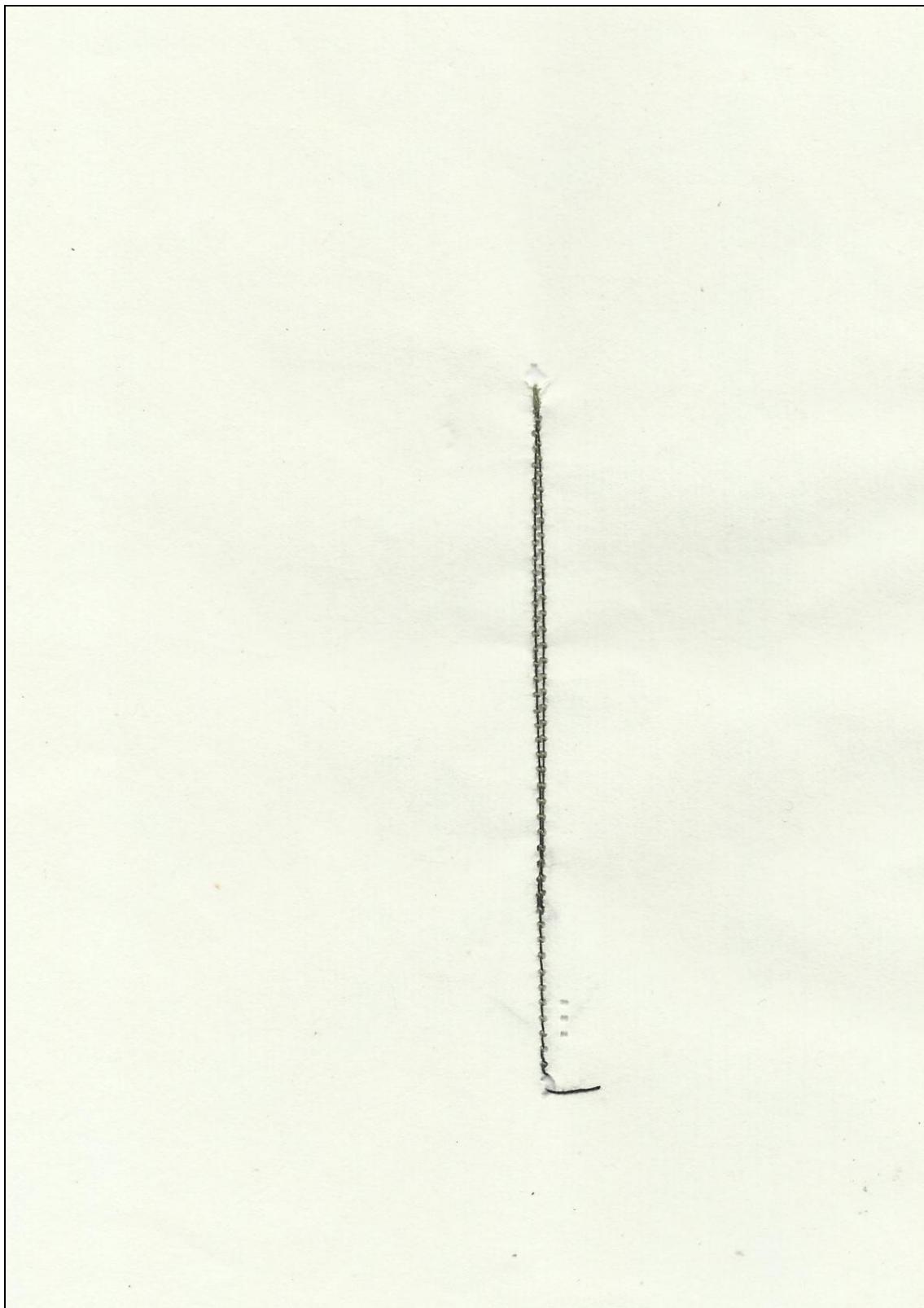


Figura 37: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

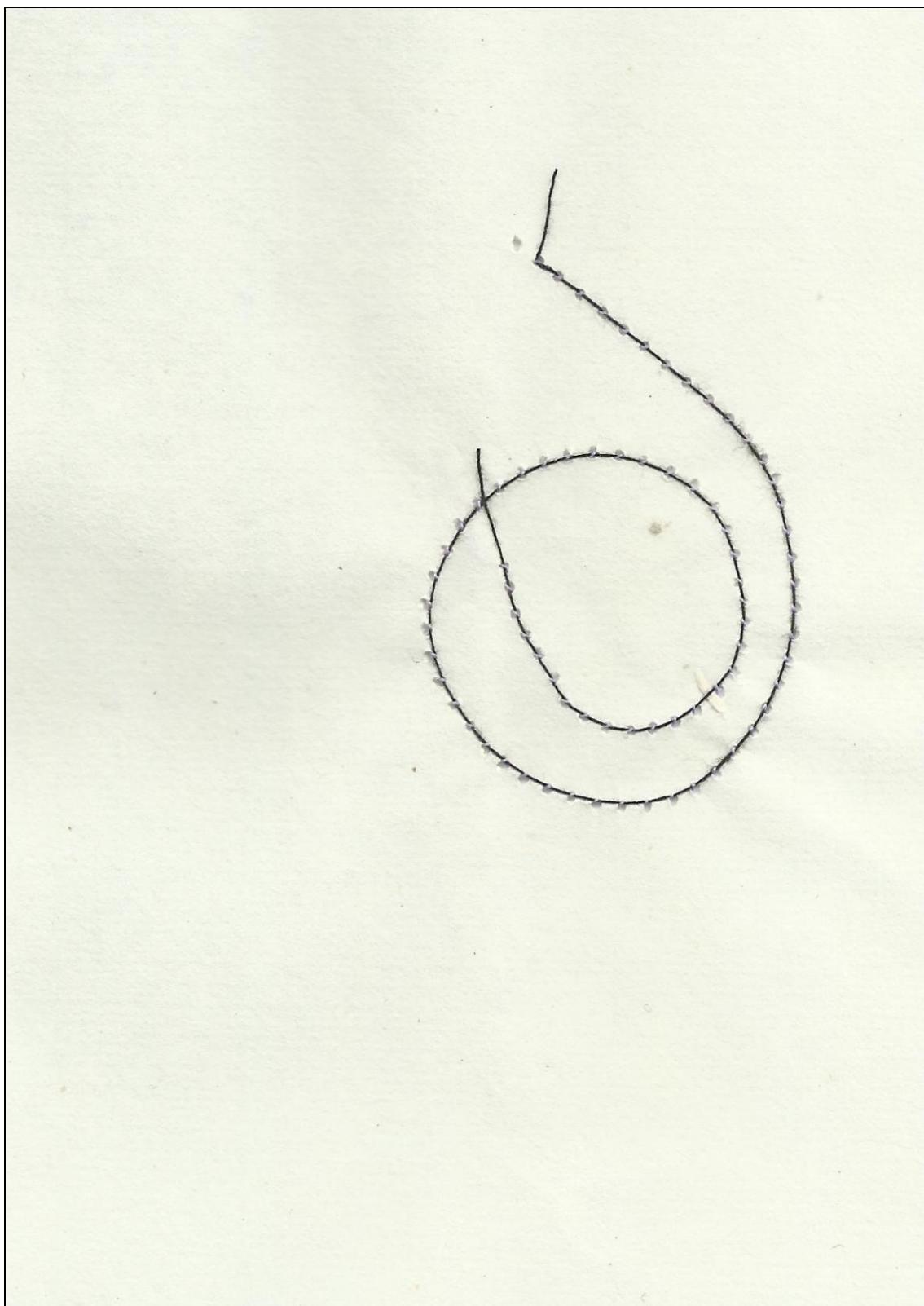


Figura 38: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

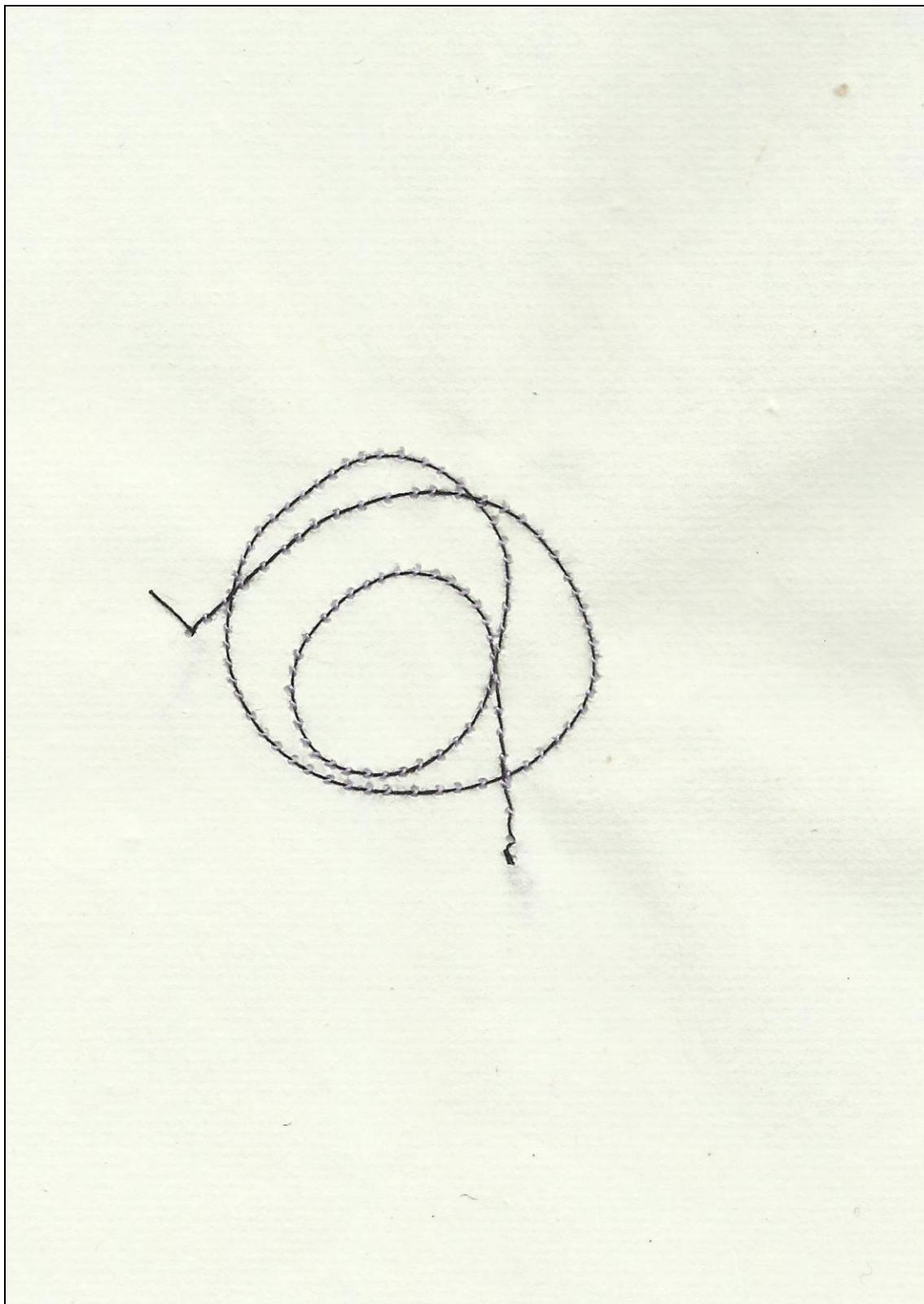


Figura 39: Escrissutura, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

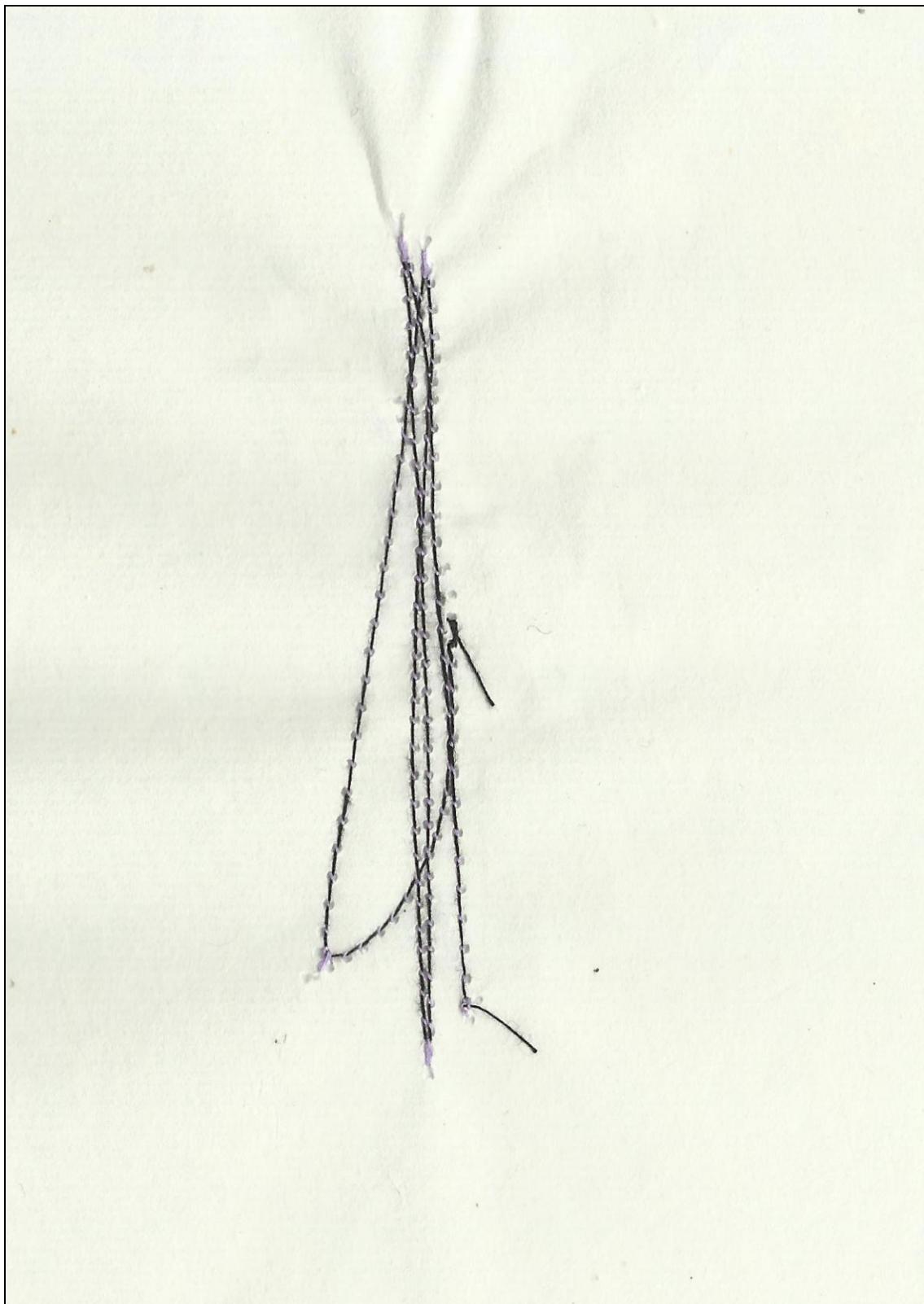


Figura 40: Escrissutura, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

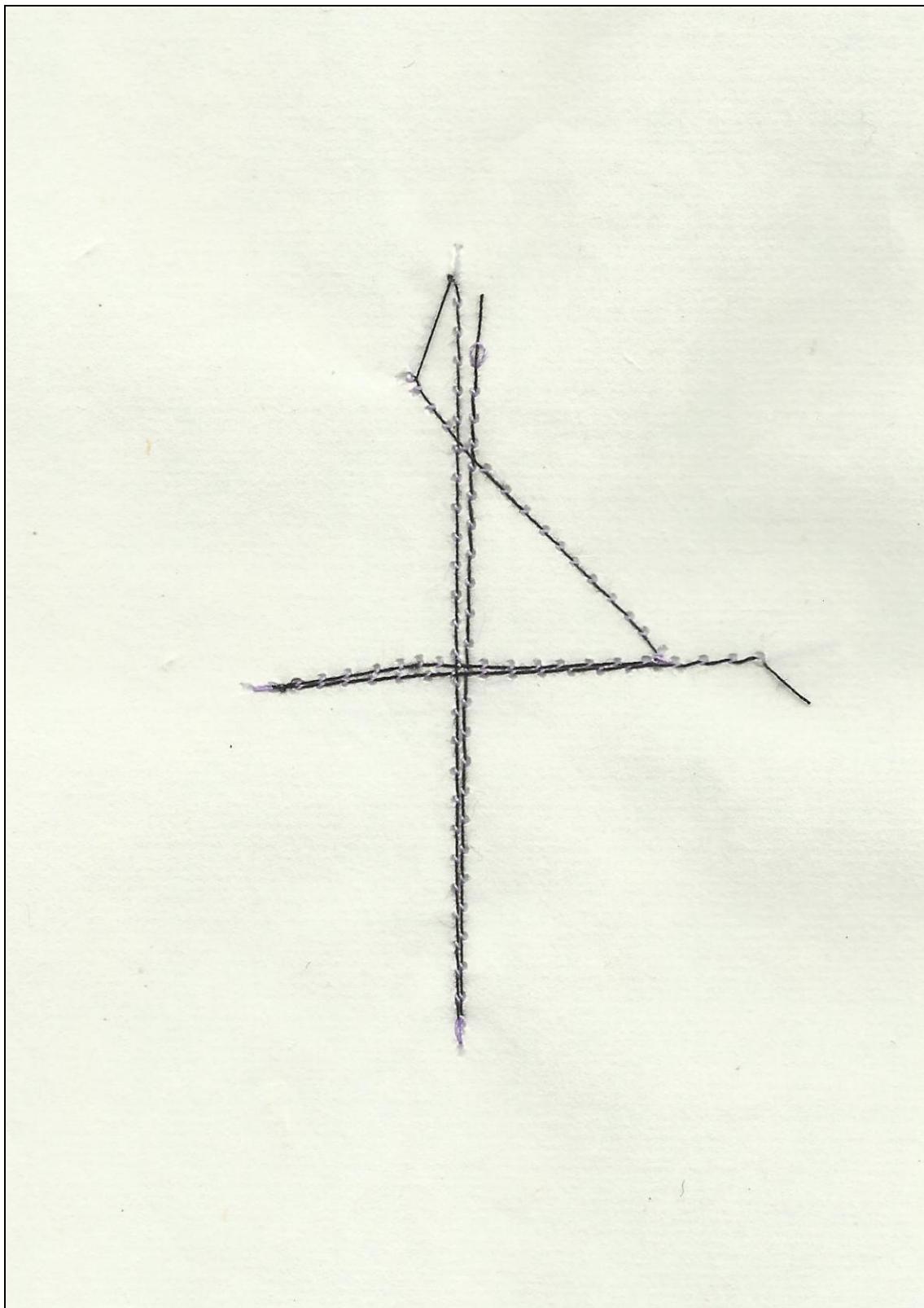


Figura 41: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

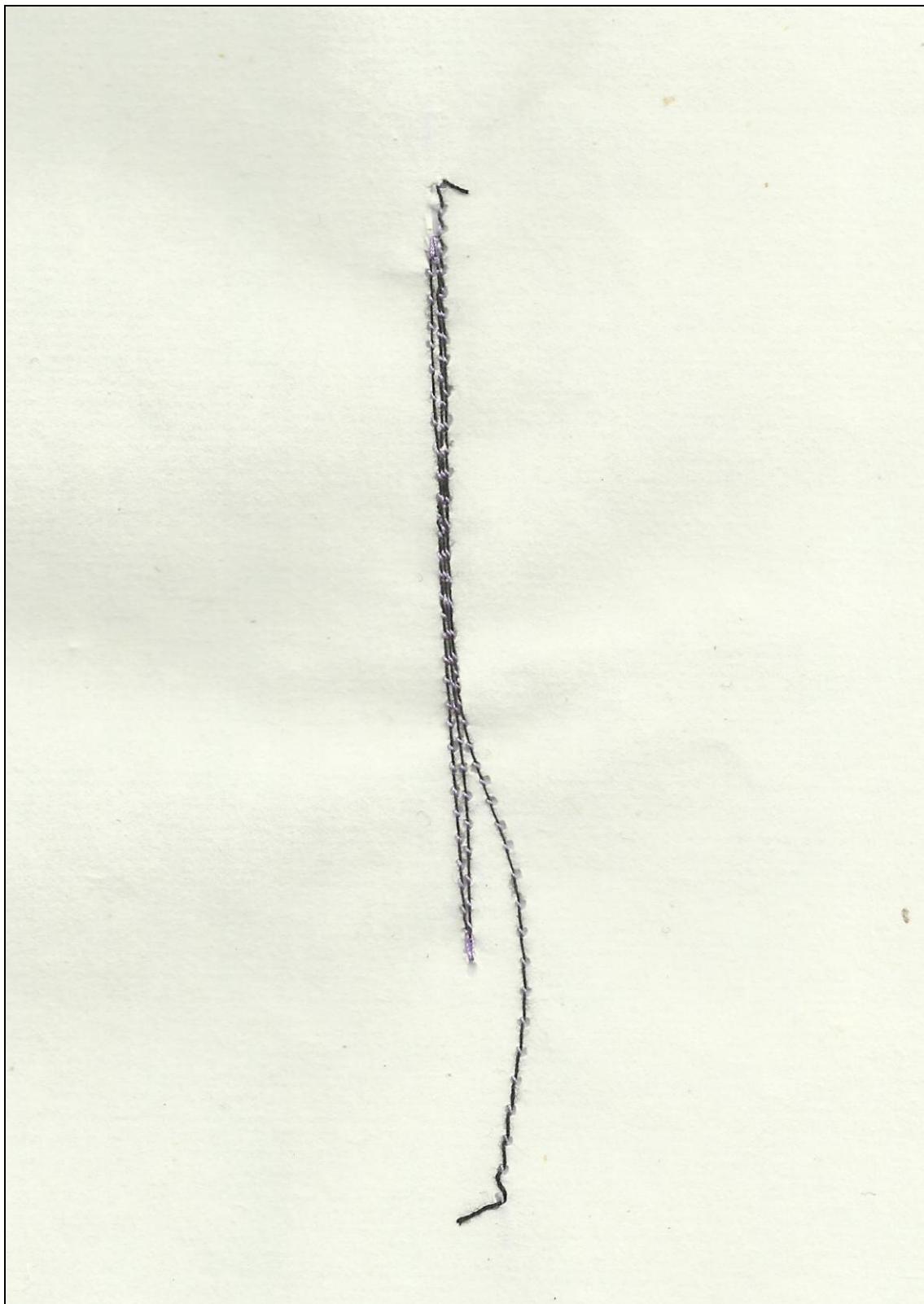


Figura 42: Escrissutura, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

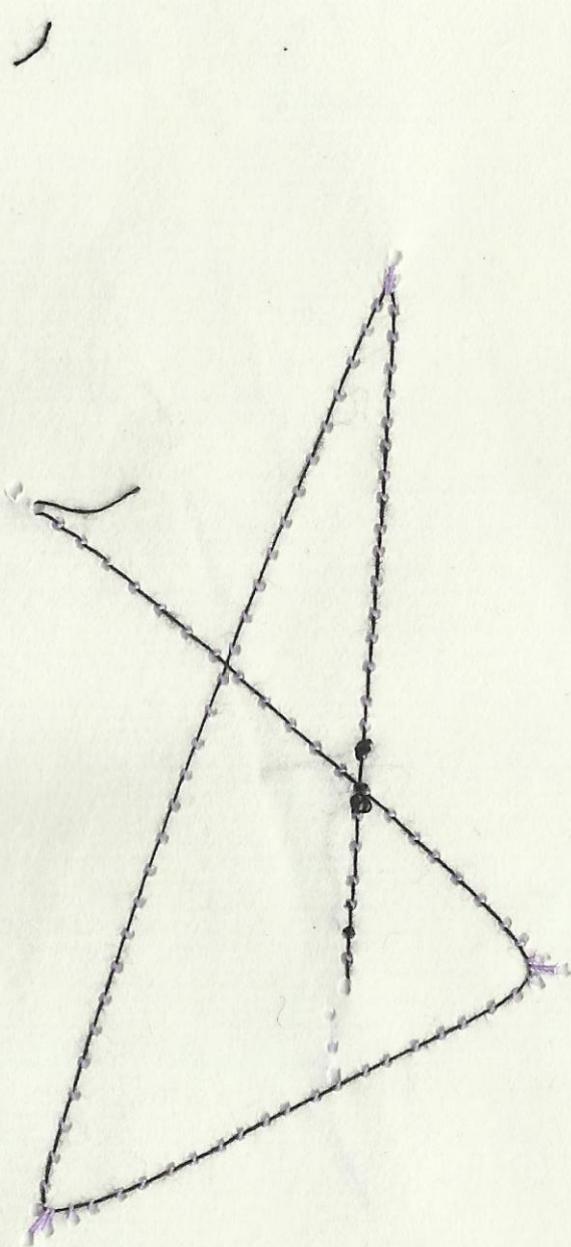


Figura 43: Escrissatura, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

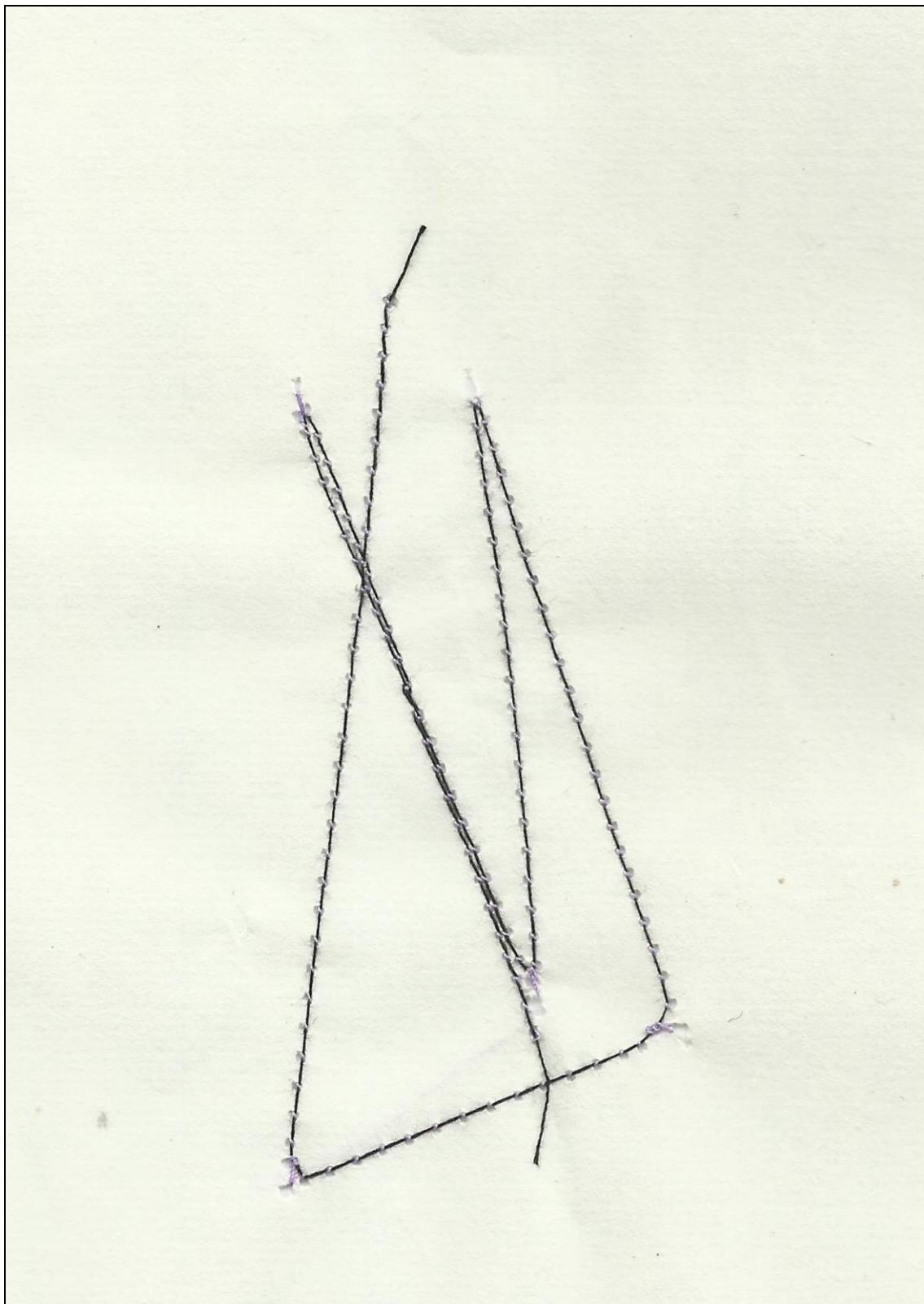


Figura 44: Escrissutura, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

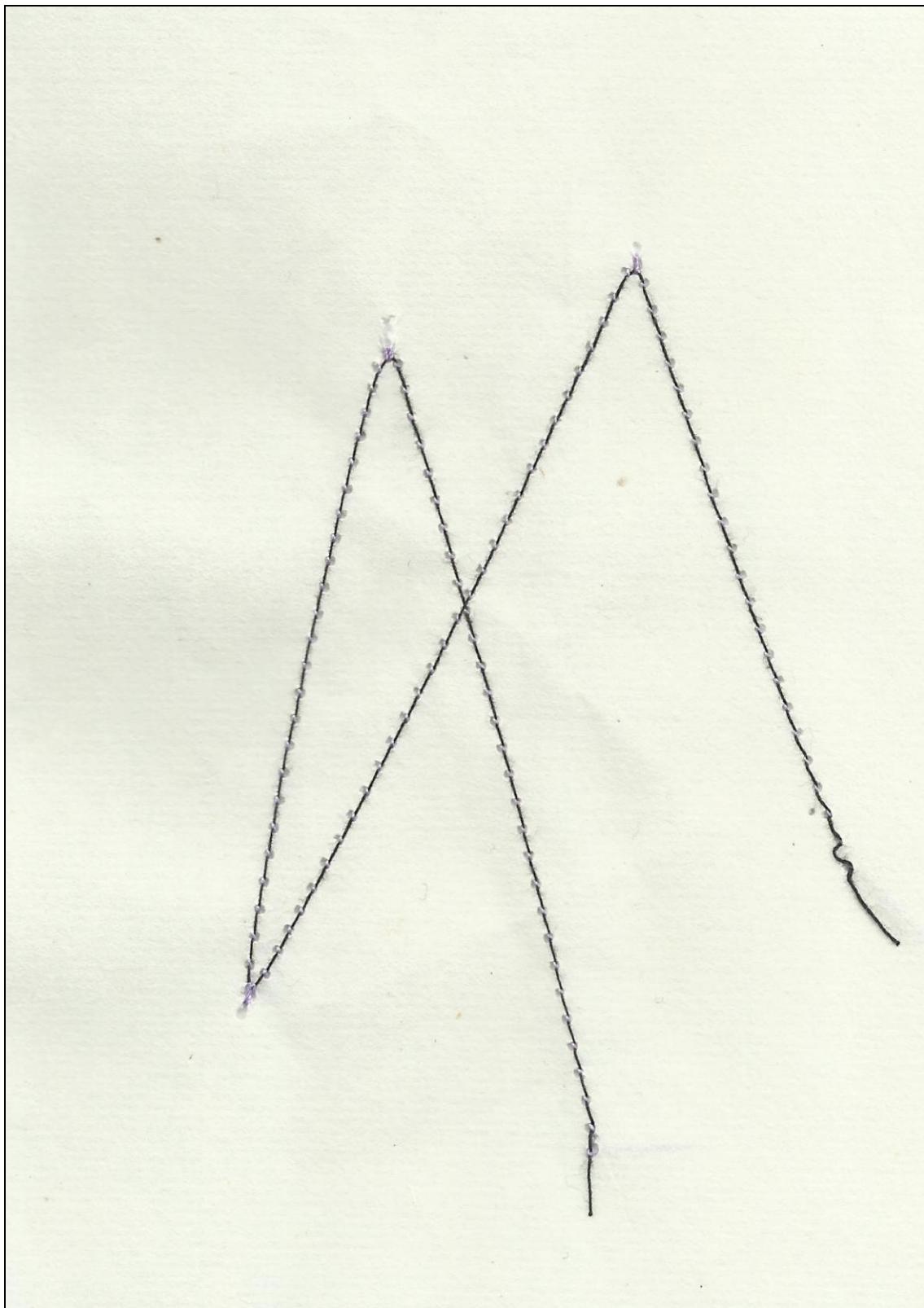


Figura 45: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

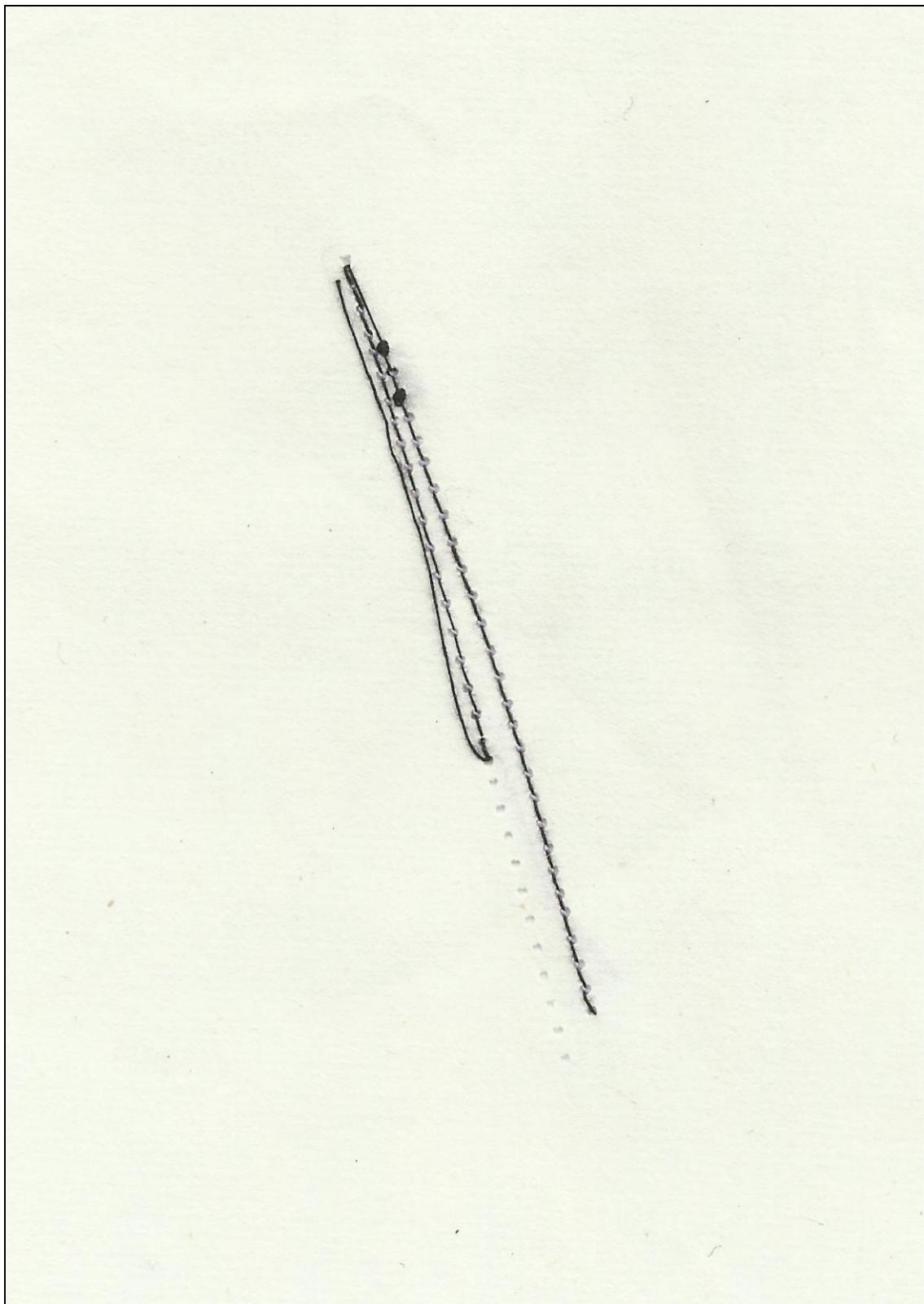


Figura 46: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

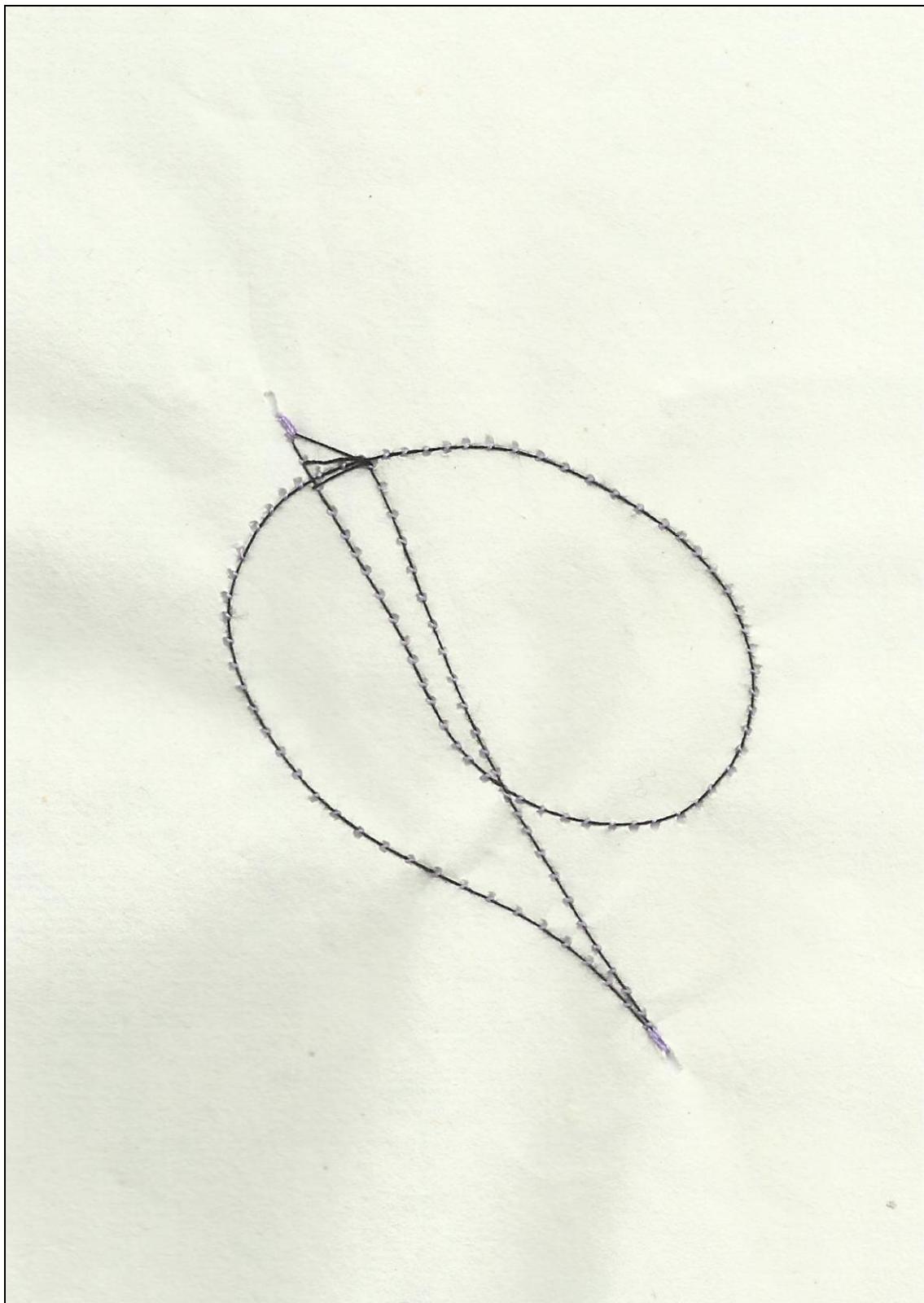


Figura 47: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

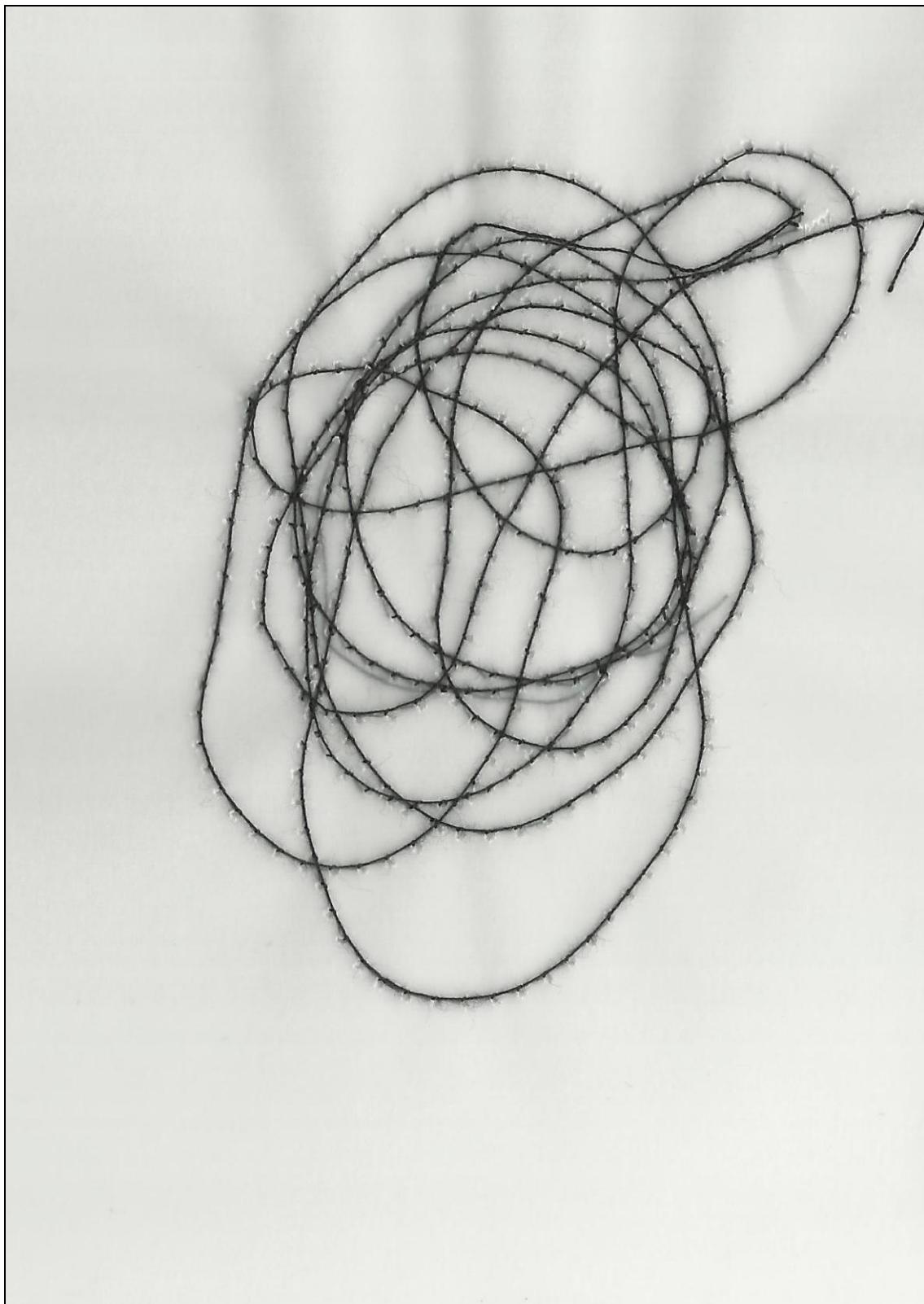


Figura 48: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

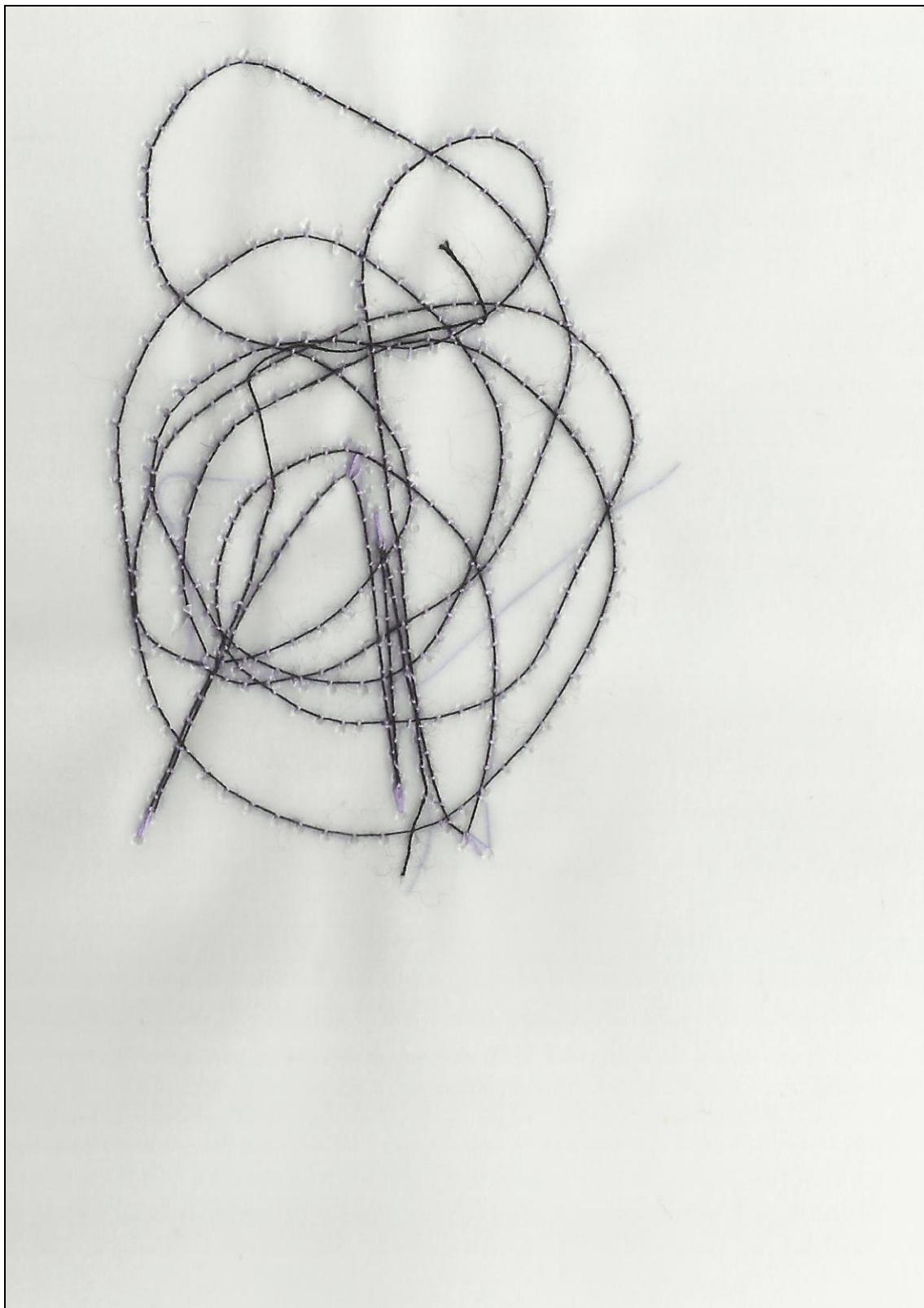


Figura 49: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

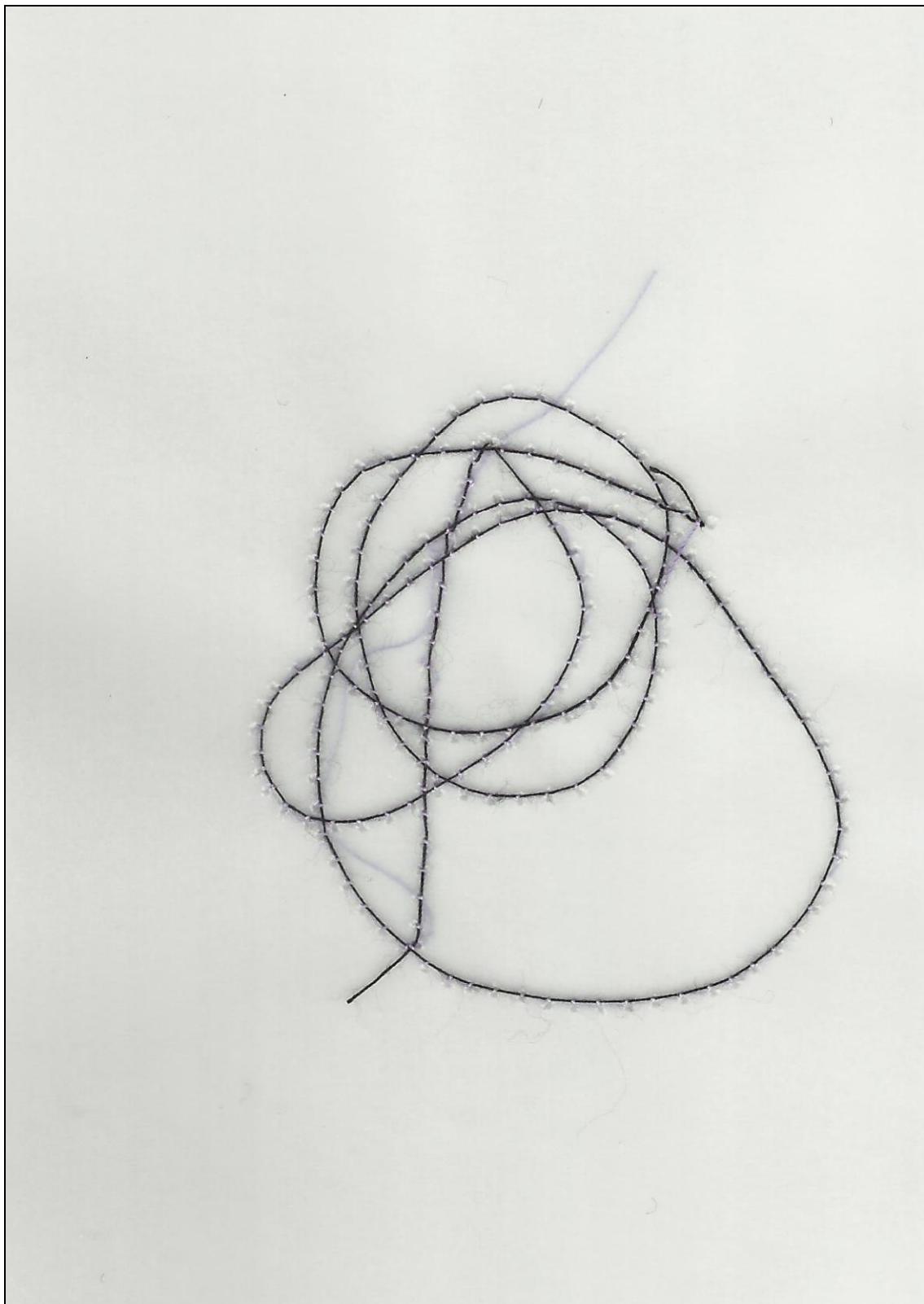


Figura 50: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

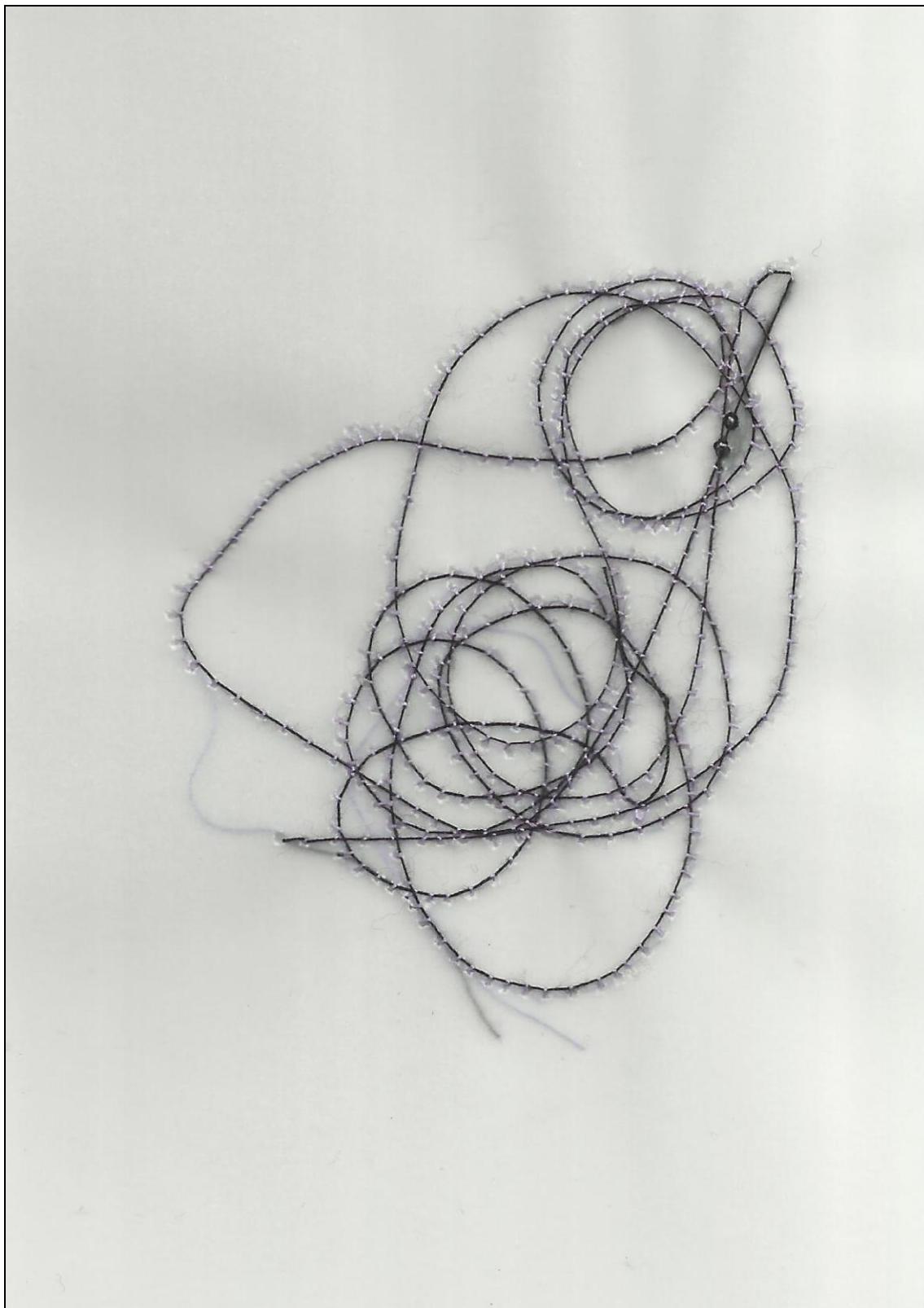


Figura 51: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

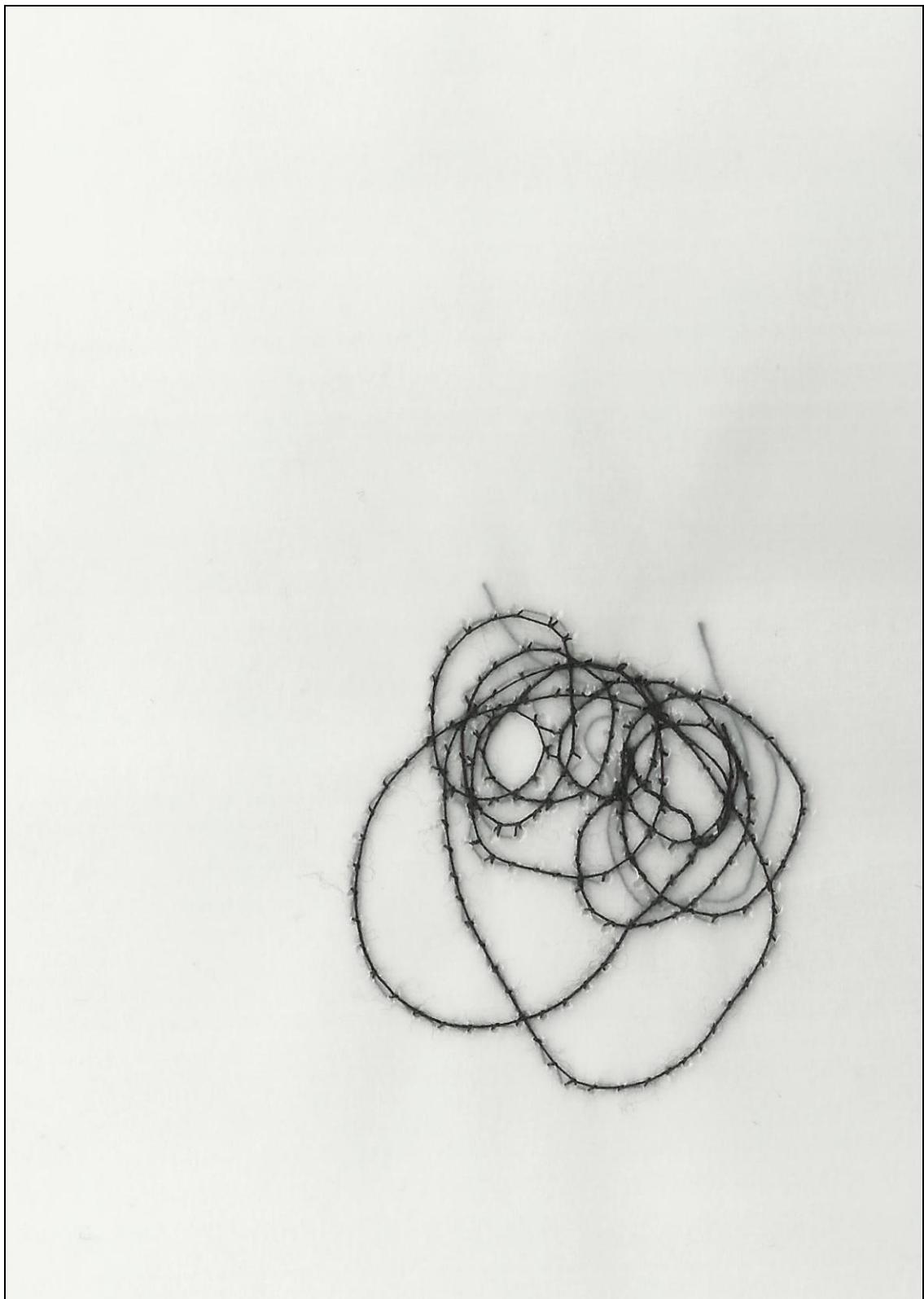


Figura 52: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

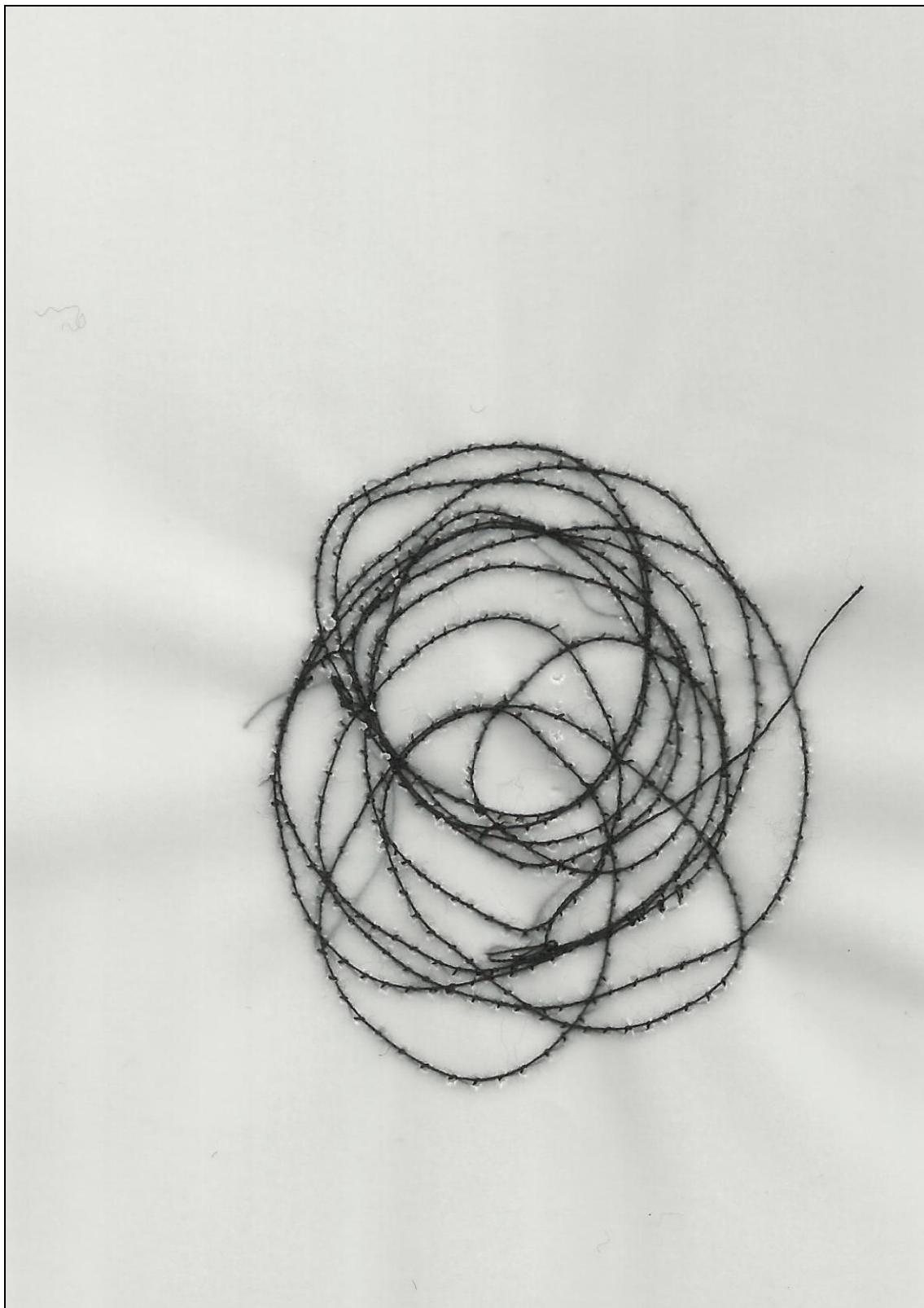


Figura 53: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

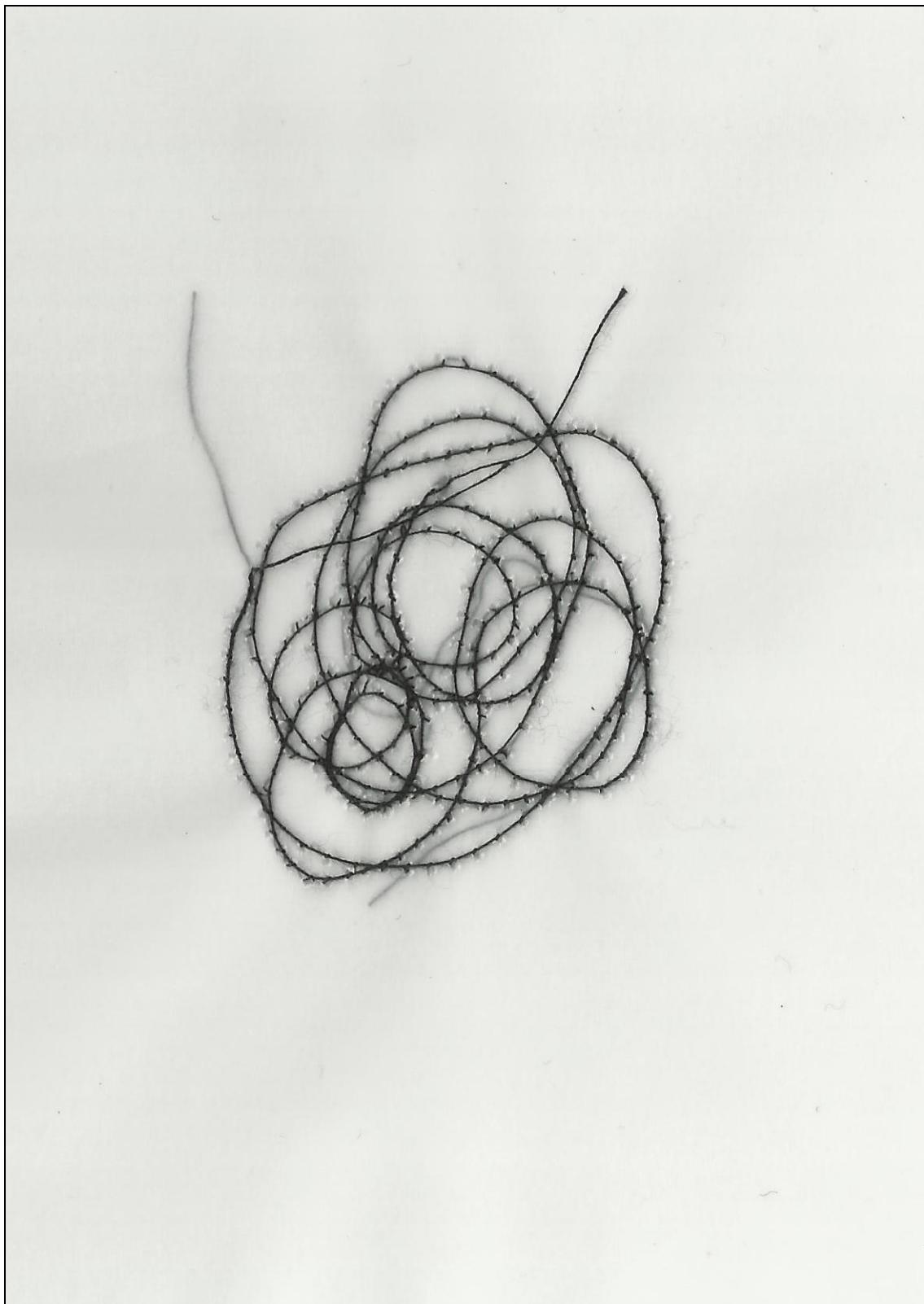


Figura 54: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

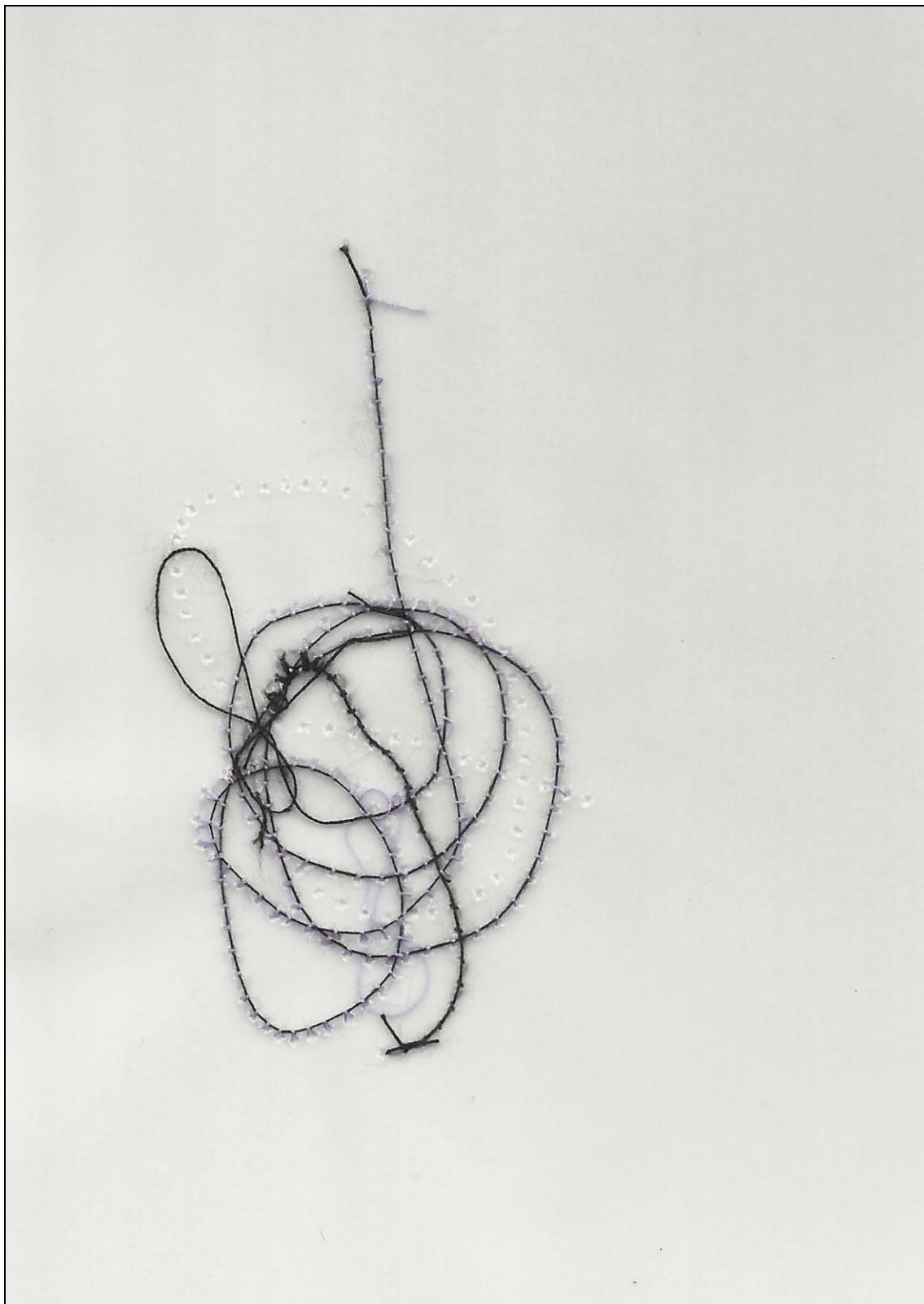


Figura 55: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

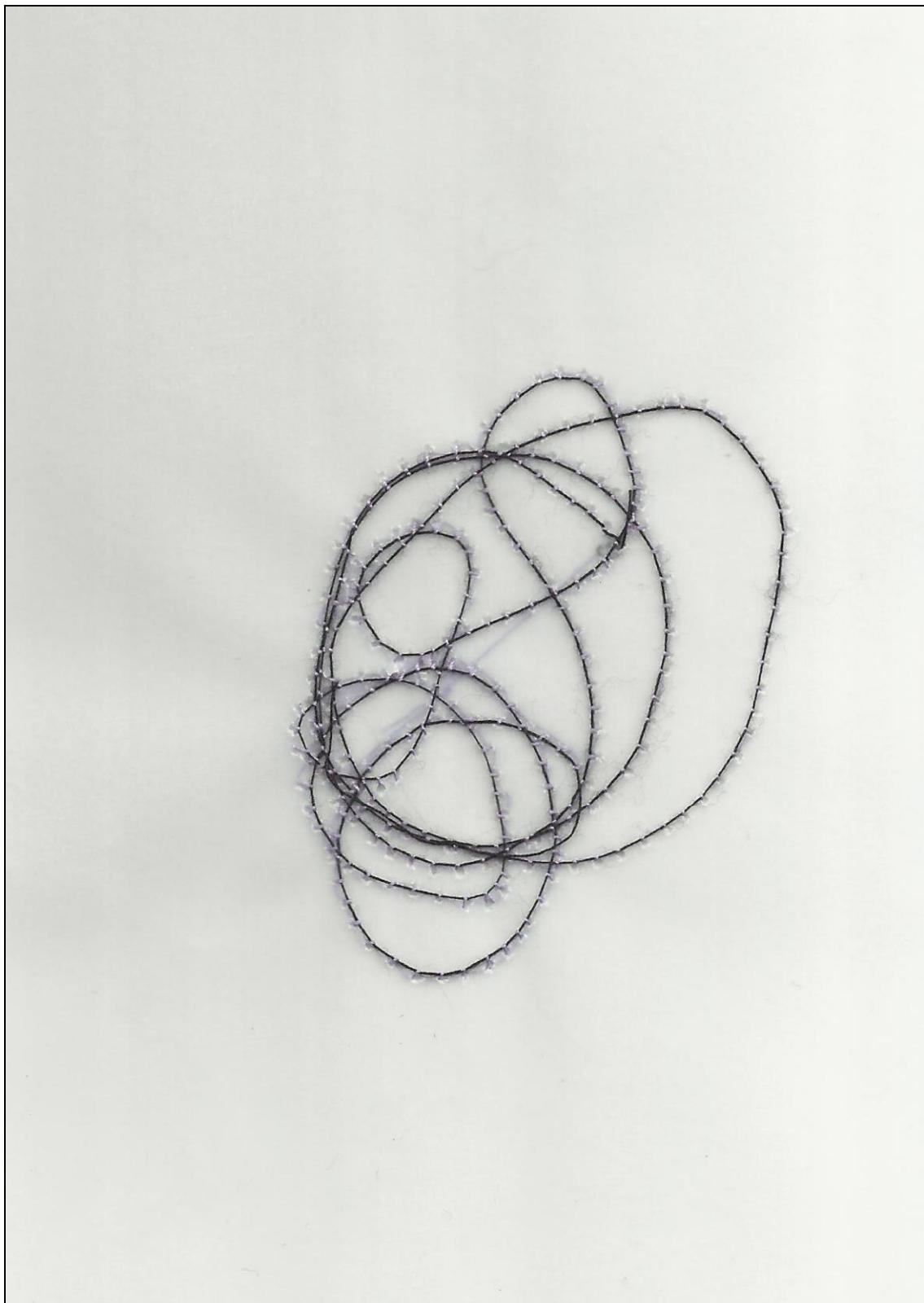


Figura 56: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

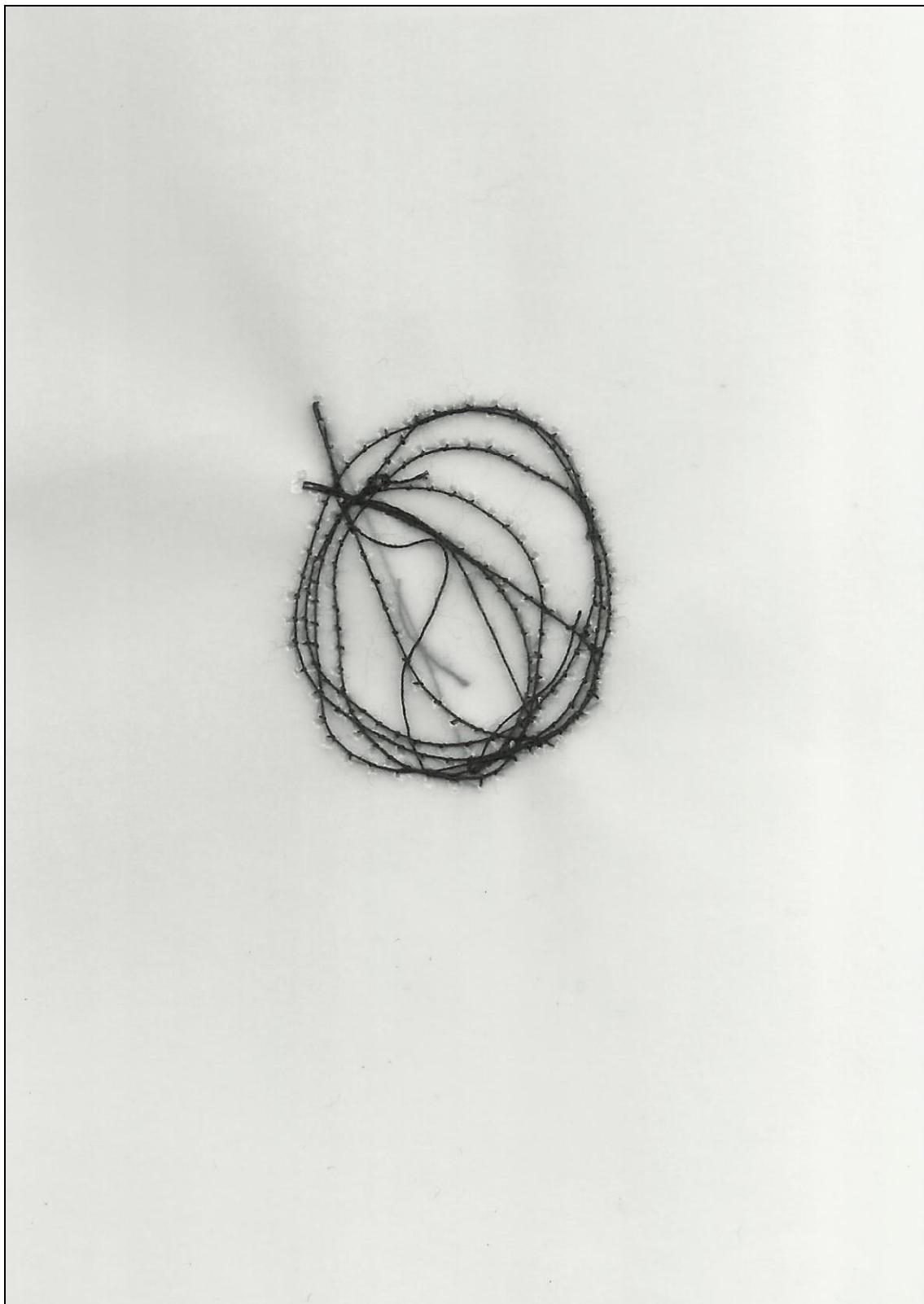


Figura 57: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

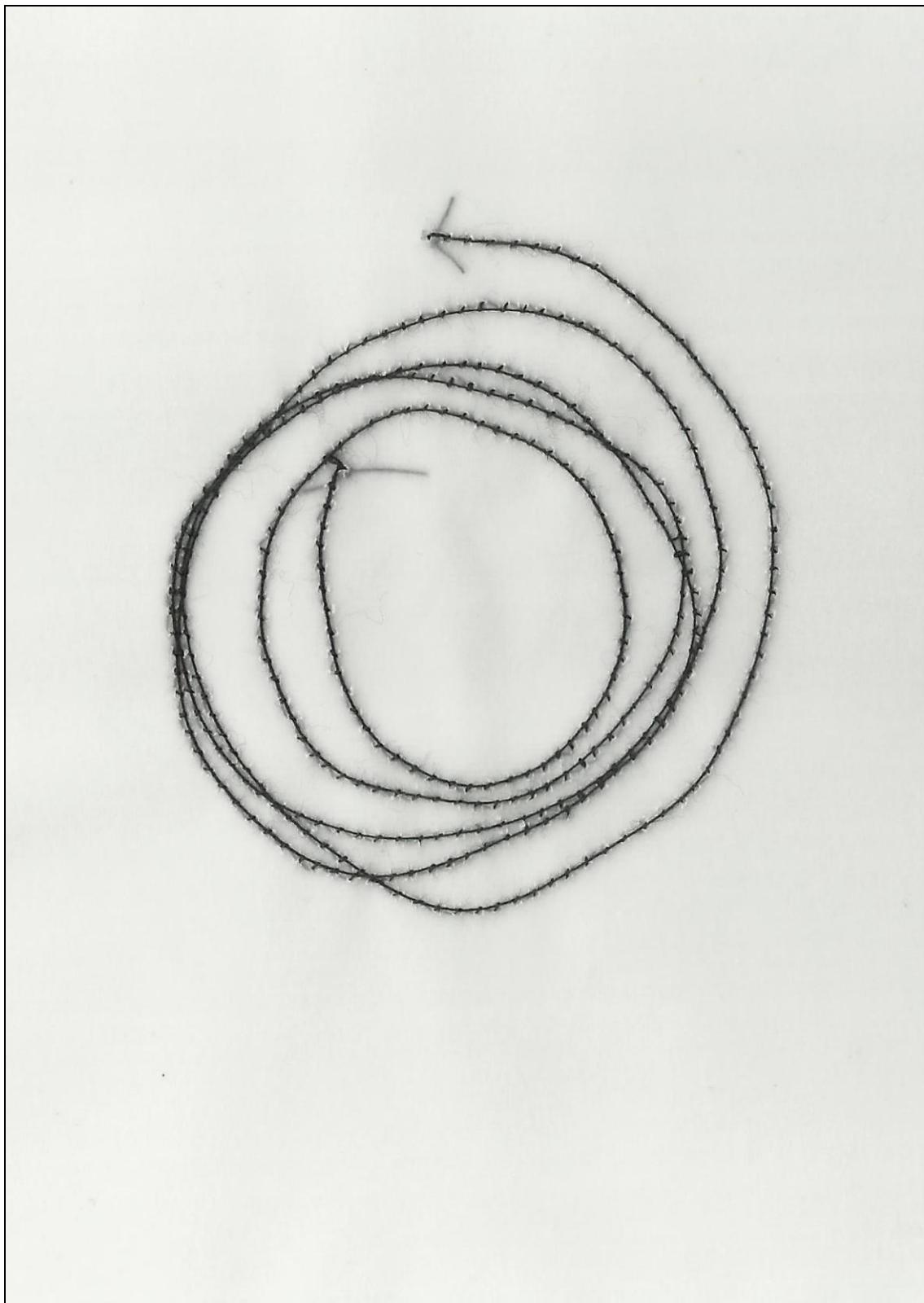


Figura 58: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 59: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

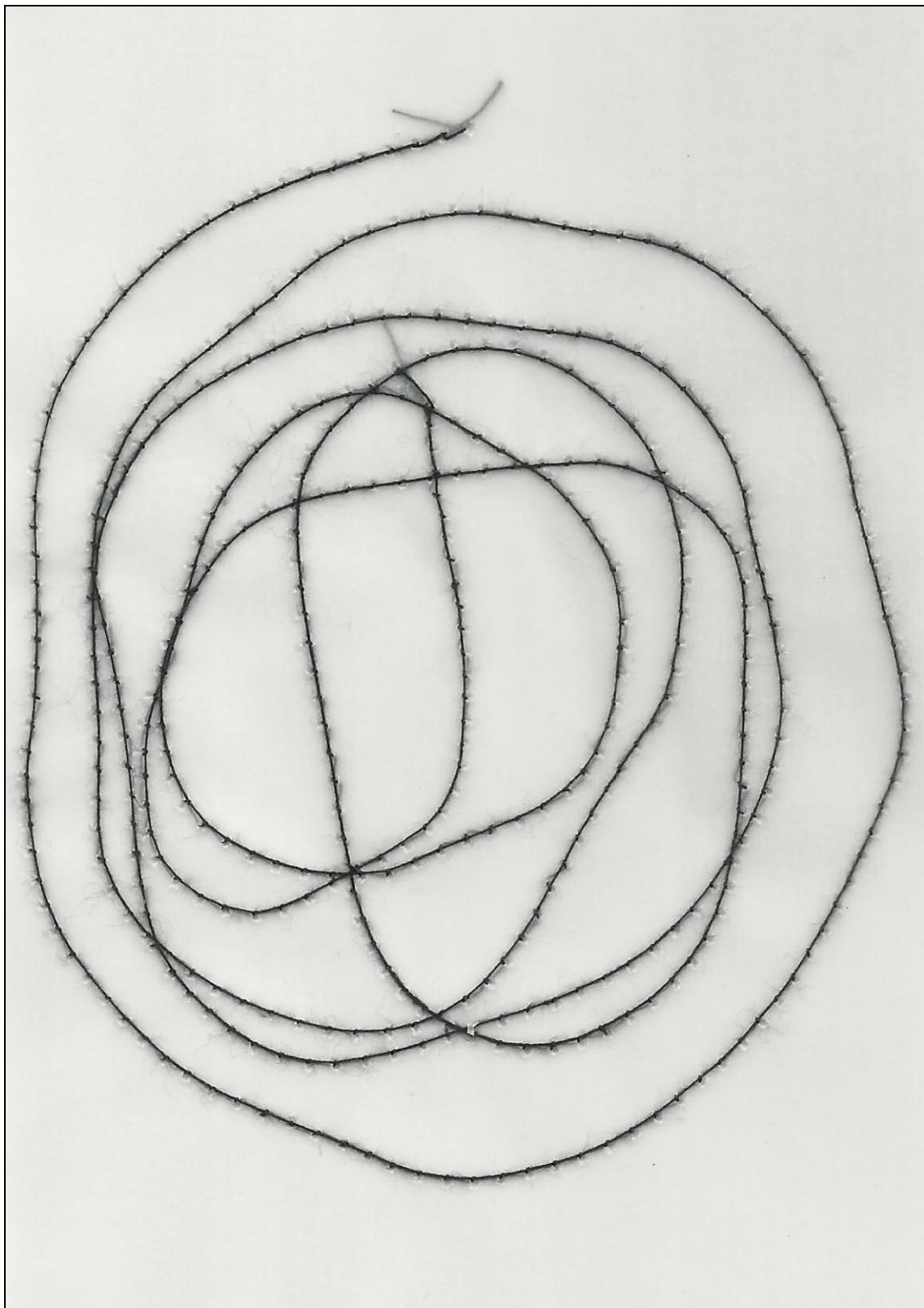


Figura 60: *Escrissatura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

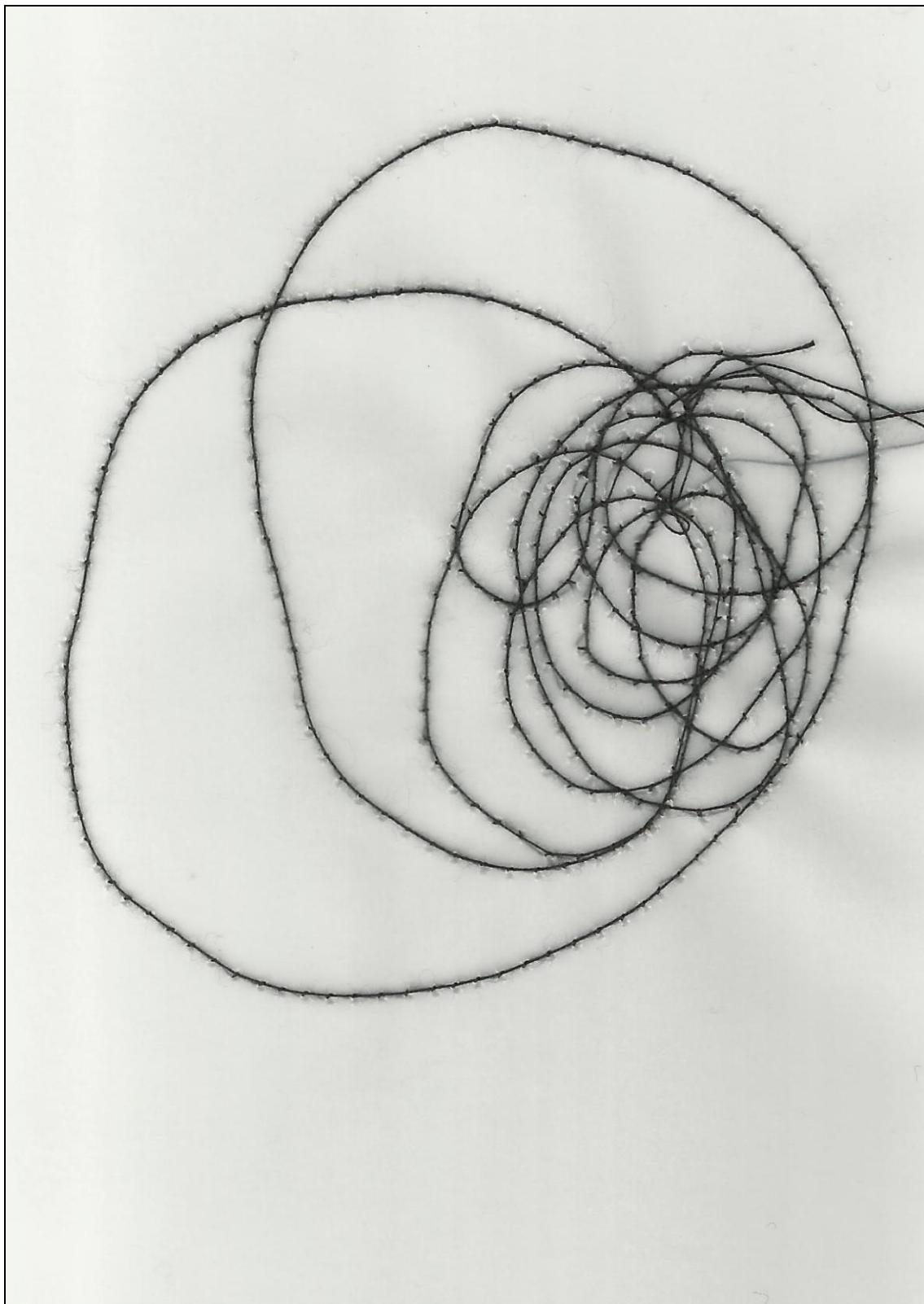


Figura 61: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel vegetal, tamanho A6 (10,5 x 14,8 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de dois anos de uma total imersão, submersão que permitiu não só a construção da poética aqui esboçada, assim como a construção de um discurso para conceituá-la, valendo-me de uma forma de dizer que, talvez, tapeie a rigidez institucional, quiçá drible as imposições discursivas, oxalá permita que insurja de fato um discurso no qual eu, finalmente, me reconheça e possa dizer: sou artista. Apresenta-se aqui, portanto, uma escrita que diz de minhas intenções visuais, diz de meu processo e de minhas “influências”. Ao lado disso, expõem-se aqui imagens de obras criadas entre 2013 e 2015, período deste Mestrado, obras que também dizem de minhas intenções, também exploram certo “pensamento visual”, complementado aqui pelo discurso verbal.

Da minha formação em Programação Visual (CEFET/RS, 2008), herdei o interesse pela palavra não entendida apenas como portadora de um significado, ou expressa num significante, mas sim e também por seu desenho, por sua força formal. Por isso, interessam-me as múltiplas roupagens tipográficas, os limites de suas configurações – como se a cada nova tipografia houvesse uma reinvenção da letra para que ela, potente, alcançasse novos conteúdos.

Da Licenciatura em Artes Visuais (UFPel/RS, 2012), herdei o interesse pela infância e pelas primeiras aquisições, majoritariamente, as relacionadas à aquisição da escrita/desenho (*graphein*), entendida em sentido amplo.

No entanto, só consegui dar-me conta dessas heranças ao longo do período de Mestrado, tendo decidido prestar seleção para a linha de pesquisa em *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPel). Foi aí que a vontade poética (replicando o *querer-escrever* barthesiano), durante tanto tempo minha companheira, pôde adquirir espessura, corpulência. As aulas, as discussões, as leituras, a orientação: tudo convergia para esse adensamento que hoje parece tão autônomo. Hoje parece que tudo já estava comigo desde o início.

Pois se me encontro produzindo no limiar entre escrita e desenho, valho-me muito da técnica do decalque, herança vinculada aos primórdios das artes gráficas. O decalque é técnica vinculada ainda a determinadas estratégias de desenho empregadas com e pelas crianças, como forma de copiar, com a devida fidelidade, aquilo que lhes é oferecido como moldura para ver o mundo. Mas por outro lado, o *gesto* entra fortemente em minha produção, uma vez que em minha poética giro em torno de questões próximas à gestualidade e à perda do movimento gestual, tanto caligráfico quanto corporal. Percebo tal perda como fruto da constante abstração e mutação dos signos.

Igualmente caras para mim são as relações de poder intrínsecas ao cotidiano, ao aprendizado, à catequização que é toda e qualquer formação religiosa. Nessas instâncias da vida, lidamos, ingênuos, sem nos apercebermos com a imposição de discursos, com o congelamento dos significados. Assim, como questões de fundo em minha poética, lido com uma série de dualismos, dentre eles o sedentarismo e a hiperaceleração, ofertados pela modernização dos nossos dias. Nesse sentido, me é muito caro o tema da relação entre homem e máquina, e a inter-relação entre ambos, numa espécie de humanização dos objetos e máquinas como sua consequência, além da reificação

do próprio homem que, na contramão da busca pela humanização da máquina, se maquiniza, se artificializa.

Para dizer dessas questões claustrofóbicas, presentes em nossas rotinas, criei uma espécie de gramática, de lógica constelar, muito vinculada e dependente de questões das artes gráficas, da economia, do urbanismo, da filosofia, da linguística. Para tanto, balizei-me por uma conduta criadora, colocando-me imposições frente à “página branca”: venho intervindo somente em dimensões pré-estabelecidas e propostas a partir da lógica dimensional da página A5 em relação à A4 (expando essa relação, do A11 até o A-11)¹. Um padrão estipulado para casar com a máquina. Utilizo, majoritariamente, como materiais de inscrição, o lápis dermatográfico, a linha de costura e o nanquim, afora canetas hidrocor e lápis de cor. Como suporte de trabalho, os desenhos são necessariamente feitos sobre papel sulfite, branco, vegetal ou sobre papel arroz. Ressalto aqui as séries *Reforma Alfabetica* (lápis dermatográfico e lápis de cor sobre papel sulfite), *Reforma Alfabetica: Confirmação* (lápis dermatográfico sobre papel vegetal), *Reforma Alfabetica: Primeiras Palavras* (lápis dermatográfico e caneta hidrocor sobre papel vegetal); *Escrissuras* (linha de costura sobre papel arroz) e *Diagraphanés* (nanquim sobre papel vegetal).

Partindo desses apontamentos, confesso que a única forma que encontrei para escrever esta dissertação é a que se vê/lê a partir do capítulo intitulado “Introdução à *Infradicção*”, uma escrita que bem divulga a minha filiação acadêmica e teórica, dando continuidade a esse drible que só uma escrita poética antevê e interpõe frente ao poder e a aspereza acadêmicos. Valho-me tanto de palavras inusuais, quanto de uma sintaxe e de uma abordagem que beiram o *non-sense*. Reconheço neste exercício de escrita uma tentativa de aproximar o próprio texto escrito, texto reflexivo que se dobra sobre a poética, da produção poética.

¹ A-11 = 3.801,6 X 5.376 cm / A-10 = 2.688 X 3.801,6 cm / A-9 = 1.900,8 X 2.688 cm / A-8 = 1.344 X 1.900,8 cm / A-7 = 950,4 X 1.344 cm / A-6 = 672 X 950,4 cm / A-5 = 475,2 X 672 cm / A-4 = 336 X 475,2 cm / A-3 = 237,6 X 336 cm / A-2 = 168 X 237,6 cm / A-1 = 118,8 X 168 cm / A0 = 84 X 118,8 cm / A1 = 59,4 X 84 cm / A2 = 42 X 59,4 cm / A3 = 29,7 X 42 cm / A4 = 21 X 29,7 cm / A5 = 14,85 X 21 cm / A6 = 10,5 X 14,85 cm / A7 = 5,25 X 7,4 cm / A8 = 3,7 X 5,25 cm / A9 = 3,7 X 5,25 cm / A10 = 2,625 X 3,7 cm / A11 = 1,85 X 2,625 cm

Num segundo momento desta escrita, e, repito, tentando burlar a austeridade teórica, desenvolvo uma escrita epistolar, escrita, portanto, feita de cartas endereçadas a pensadores/ artistas/ escritores: Roland Barthes, André Leroi-Gourhan, Mira Schendel, Isidore Isou, Cy Twombly, Gordon Matta-Clark, João Cabral de Melo Neto, Walter Benjamin, León Ferrari, Jorge Macchi, Andy Warhol e Nuno Ramos, nessa ordem. Minha tentativa é de cristalizar um discurso em e sobre Arte, sendo esse mesmo discurso vivaz e aberto. Assim, proponho uma escrita epistolar na qual trato de questões teóricas e poéticas, ou melhor, tento lidar com elas, resistindo ao rigor que ainda contorna o campo das Poéticas Visuais na academia. A escrita epistolar me permitiu chegar a um ponto de intimidade com meu próprio pensamento, simulando uma intimidade com os pensadores/ artistas/ escritores, garantindo assim uma dicção que se aproxima do ensaio e da fala.

Dentre todo o legado deixado por Roland Barthes, chamo atenção aqui para as questões em torno da *escritura*, do *fascismo da língua* e ainda em torno do reconhecimento daquilo que nos *punge* quando estamos diante de uma imagem (a partir do trabalho que ele faz sobre a fotografia), incluindo aí as imagens de quaisquer *textos*. A partir de leituras de Roland Barthes, reconhecendo nele o grande teórico para se pensar a vida na contemporaneidade, e apoiado nas proposições de minha orientadora, Renata Azevedo Requião, sobretudo considerando sua tese de doutoramento, *Estesias*, onde se lê/vê uma forma de driblar o *fascismo da língua* e a rigidez institucional (ali ela lida com dez poéticas *verbo-voco-visuais*, e se expressa de modo particular), iniciei tal relação com minhas “escolhas teóricas”.

No diálogo com André Leroi-Gourhan, o interesse está voltado para suas questões paleo-antropológicas, arqueológicas, antropológicas, pois penso tratar, em minha poética, de uma espécie de *paleontologia da escrita*. Já que me ocupo sempre da imagem, da escrita, da comunicação. Interessa-me ainda a relação entre a linguagem e a violência; a autonomia da mão em relação à boca, algo que efetivamente contribui para nossas

feições faciais e desenvolvimento da fala e, portanto, da escrita. Questões ricamente desenvolvidas por esse enorme pensador.

Com Mira Schendel, o diálogo é breve, mas profundo, devido à imensa afinidade que sua Obra me provoca. Questões em torno do vazio, sobre seu modo de considerar a palavra e a letra (não apenas como um vocábulo, ou como parte de um), como um desenho, como uma figura. Assim como ela, intervento sobre os mais frágeis suportes, valendo-me, por vezes, do traço certeiro.

É devido ao meu interesse por esse limiar que Isidore Isou é aqui fundamental. Em meados do século XX, esse artista pensador desenvolveu um trabalho realmente peculiar sobre as características limitadoras (e, portanto, *fascistas*) das palavras. Para a construção de suas poesias, Isou retira as palavras da cadeia sonora da língua e as devolve e a nós mesmos às cavernas de *Lascaux*. Com ele não mais ouvimos palavras, apenas seus sons, no ranger de uma proto-língua. Nessa tentativa de reconstrução verbo-visual que, por vezes, me apercebo.

Entre palavras, imagens e rangidos, o encontro com Cy Twombly diz respeito a sua tentativa de retomar o movimento gestual caligráfico infantil. Twombly cria uma escrita a partir do gesto e do seu reprendizado, por vezes valendo-se de fragmentos dos mais diversos textos fundadores do pensamento ocidental, como o poema de Mallarmé. Cy Twombly, segundo Roland Barthes, é um *operador de gestos*, e é por esse viés que construo minha carta para ele. Ao contrário de Twombly, nego a possibilidade do desaprendizado do gesto. Impossibilitado de repreender o movimento da escrita, resta-me decalcar aquela presente nos meus cadernos de alfabetização.

Com Gordon Matta-Clark, meu diálogo é sobre o desenho e ainda sobre o desfazimento da arquitetura e da cidade. Vejo em sua prática poética movimento semelhante àquele efetuado por Isidore Isou, ao desfazer os sons do sistema da língua nacional. Matta-Clark, habitante da cidade claustrofóbica e sem sentido, erguida em concreto e revestida por palavras, a recorta, em busca de mostrá-la. Por exemplo, Matta-Clark remove aquilo que reforça a noção de abrigo referida à palavra “casa”. Significado e significante definitivamente passam da função

domiciliar a mero objeto. Com Matta-Clark, reaprendo a desenhar, prestando atenção ao que as máquinas que cortam, furam e costuram têm a me dizer.

Com João Cabral de Melo Neto reaprendo a ler, pois cada vez que retorno aos seus poemas é como se os visse e os lesse pela primeira vez, tal é o maravilhamento/estranhamento que me causam. Um poeta, para mim, *indecorável* (já que não consigo decorar seus poemas). Força-me a ser lido novamente. Um dos maiores arquitetos e escultores, dedicado a arquitetar e esculpir na língua. Tal como em muitos de seus poemas, interessa-me os dualismos da vida, a possibilidade de juntar coisas, aparentemente díspares.

Converso com Walter Benjamin a respeito de *Infância em Berlim*, obra que tomo também como referência para a escrita da minha “Introdução à *Infradicção*”. Benjamin, intermediado pela sua grande tradutora Jeanne Marie Gagnebin, me permite pensar melhor a respeito do tempo, da memória e do aprendizado com o passado. “Introdução à *Infradicção*” é uma escrita que, ainda que parte de mim, percebe a mim mesmo como Outro, promovendo uma leitura crítica sobre meu próprio tempo. Para a emergência de minha poética, minha infância se tornou um manancial.

Com León Ferrari, o diálogo gira em torno da relação entre religião e poder, perpassados pelo Capitalismo, pelas roupagens que o discurso veste para impor a sua letra, a sua regra. Assim, o artista é esse sujeito que, através do seu dizer, sobrepõe-se à norma, alertando-nos para outro caminho. Eu, sobretudo, através das obras *Reforma Alfabética*, *Reforma Alfabética: Confirmação* e *Reforma Alfabética: Primeiras Palavras*, busco dizer dessa dependência e catequização que o Capitalismo/Consumismo propagandeia.

Jorge Macchi se vale, dentre tantos outros instrumentos, de aparatos informativos como jornais, placas, mapas, relógios, bússolas, e de uma ideia de escrita para nos apresentar um novo olhar sobre o mundo, criando e nos convidando para acessar o seu mundo. Eu busco na internet a Marca/matriz, imprimi-a para, em seguida, decalcá-la. Minha afinidade com parte de sua

Obra, sobretudo, a série *Vidas Paralelas*, pode ser percebida nas últimas obras da série *Diagraphanés*.

Na carta a Andy Warhol, o foco principal são mídias: jornais, revistas, TV a serviço da informação homogênea. Esses meios cujo objetivo maior deveria ser a informação, provocam nossa alienação. Se Andy utiliza-se dos meios de comunicação, produtos e Marcas para sua construção poética eu, igualmente, o faço, decalcando Marcas de grandes corporações que, uma vez copiadas, são utilizadas como um recurso de dicção e ainda uma nova tipografia. Decalcando incansavelmente essas Marcas, comparo-me às máquinas de impressão.

A série de cartas endereçadas a pensadores/ artistas/ escritores encerra-se com Nuno Ramos, cujo diálogo gira em torno da sua Obra visual, plástica, a qual me serve de grande influência por ser um trabalho no qual a palavra se faz presente, me importando também seu trabalho literário, sua escrita, sua reflexão. Mas além dessa contribuição, o decalque e ainda uma série de dualismos com os quais ele trabalha, como original/cópia e vida/morte, fazem dele uma de minhas referências, uma vez que o meu trabalho também retrata um dualismo, neste caso, homem/máquina, gesto/movimento.

A estrutura deste trabalho é assim composta desses dois movimentos, “Introdução à *Infradicção*” e “Correspondências a Pensadores”. Nestes textos escritos, desdobre as obras com as quais me envolvi ao longo desses dois anos na descoberta de meu fazer poético e ainda na de minha dicção para dizer desse fazer. Crio/recrio imagens que dizem de um aprendizado com o passado, com a infância, além de fazer uma crítica aos veículos de comunicação que, cotidianamente, nos treinam a consumir.

“Introdução à *Infradicção*” é o ponto inicial deste trajeto verbal. Nele, pode ser percebida a relação com o tempo, e seus mais diversos marcadores temporais, os *artefatos* que nos guiaram, nos controlaram, afora passagens que apontam para uma espécie de humanização das coisas e uma reificação dos homens. Esse texto faz perceber a dependência do homem em relação às Marcas, símbolos repletos de ideais que nos governam (como uma espécie de domesticação e realfabetização do homem pelo capital/consumo). Além disso, o texto é a

narração da busca por algo, uma reminiscência quem sabe?, e, ao mesmo tempo, expressa o desfazimento dessas lembranças. O texto pretende ser um refazer a partir da desorganização, um refazer a partir da rememoração, das perdas e dos esquecimentos, das falsas memórias, do excesso de memória e da transformação dessas lembranças em linguagem.

“De onde venho?” e “O que desta vinda me acompanha?” são os principais questionamentos para minha produção poética. É com essas indagações que tenho me havido desde que ingressei no Mestrado, instado a elas por minha orientadora e também pelas questões propostas pelos professores na banca de qualificação. Durante as inúmeras viagens Pelotas-Porto Alegre-Pelotas, feitas nesses últimos 24 meses, tendo o marco da defesa de qualificação entre esse período, essas questões de fundo foram encaminhando meu futuro. O que apresento aqui é, portanto, realmente uma conquista desse período, das inúmeras anotações, leituras feitas e orientações recebidas pela professora-orientadora.

Curiosamente, nessas idas e vindas entre minha cidade e a capital Porto Alegre, testemunhei o avanço das obras de duplicação da rodovia (BR-116). Na construção de uma estrada para o futuro, muitas e muitas questões topográficas, afora todos os acidentes normais, envolvidos por tais circunstâncias, se aproximam dos modos de uma pesquisa. Estar em um ônibus, contemplativamente, me permitiu um tempo e um comportamento corporal, físico, altamente estimulante na construção de minha poética, feita, sem dúvida, de muito esboço, de muita leitura, de muito projetar. Reconhecer isso como procedimento poético me permitiu avançar em minha prática como artista.

A duplicação da rodovia, metaoricamente falando, é como a duplicação de um olhar que até então tinha estado muito direcionado à História, Teoria e Crítica de Arte, forçando minha prática artística a esses discursos todos. Foi ao longo desse deslocamento próprio ao viajar que me constituí também como artista, um construtor de pontes e viadutos capazes de atravessar lugares moldados pelo senso comum.

O texto “Introdução à *Infradicção*” deixa visível minha preocupação com minha origem e com uma ideia cíclica. Compartilho assim tais potências que são largamente reconhecidas na produção poética, literária. Como se a experiência da infância voltasse na vida adulta como potência criadora (como um *Heimkraft*). Como se tudo voltasse ao começo através de uma necessidade de o homem reencontrar a criança que foi, rever o passado em que viveu, relendo-o e identificando-o através da linguagem, de qualquer linguagem.

Busco com esse texto e com o título desta dissertação dizer da possibilidade de, ao resgatar lembranças do passado, aprender com ele, mas sem nunca esquecer que *Rever = Reler*, ou seja, cada retorno permite uma nova leitura. Imprescindíveis para a construção desta dissertação, além daqueles pensadores para os quais remeto as cartas, são as pesquisas de Neil Postman que tratam do desaparecimento de uma ideia de infância, caracterizada pelo desconhecimento de determinados segredos da vida, guardados em livros, hoje disponíveis na televisão e na internet. Bem como a de Philippe Ariès, em seus estudos referentes à história da criança e da família.

São ainda fundamentais as contribuições de Jeanne Marie Gagnebin e Michel Löwy, tanto para entender questões referentes ao tempo, à memória e ao esquecimento intrínseco ao processo de lembrar, quanto à religião cristã, ao Capitalismo, ao Marxismo e as relações de poder. Os dois pensadores fundamentais para a melhor compreensão da Obra de Walter Benjamin, teórico essencial para esta dissertação.

Para a construção do meu trabalho, conto ainda com grandes Nomes como Carlos Drummond de Andrade, Fredric Jameson, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Rainer Maria Rilke, Graciliano Ramos, Marcel Proust, George Perec, Guimarães Rosa, Ferreira Gullar, Valêncio Xavier, Gonçalo Tavares, Sérgio Sant’Anna, Alejandro Zambra, Amilcar Bettega Barbosa, Clarice Lispector, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll. Minha filiação ao campo da literatura fica assim evidenciada.

Utilizo-me ainda de uma série de livros, resultado de conferências, recheados de textos fabulosos e organizados por

Adauto Novaes. Dentre esses textos, destaco a publicação *O Homem-Máquina e O Olhar* aos quais justaponho a produção de Marshall McLuhan, mais especificamente o livro *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Os escritos do filósofo Paul Virilio, por sua perspectiva da vida dos homens frente à velocidade, e os textos de Eric Havelock, por sua relação com a criação do alfabeto na Grécia Antiga, e seus estudos sobre a linguagem oral e sua documentação escrita.

Tento, por fim, apontar meus caminhos e me situar entre meus pares, acreditando ser, a infância, o berço desse manancial e o local de retorno quando frente à “página branca”, no momento de criação poética. Momento esse para o qual retornamos, ainda que inconscientemente, como se o *Heimkraft* de Rilke arquitetasse esse movimento cíclico que devolve ao homem sua posição inicial, como diria João Cabral, “com confortos de matriz, outra vez feto”.

P.S.: Optei por manter, com letra inicial em caixa alta, palavras de origem alemã que, segundo a norma grammatical desse idioma, por serem substantivos, devem iniciar com maiúscula. Partindo dessa lógica, repito o tratamento das palavras que dizem respeito às Grandes Corporações, os membros dessa “família” assim como os sobrenomes (As Marcas: Apple, Benetton, Coca Cola, Disney, Ebay, Facebook, Google, Heineken, IBM, Johnson & Johnson, Kraft Foods, L’Oréal, McDonald’s, Nike, Orange, P&G, Quaker, Reebok, Shell, Toyota, Unilever, Volkswagen, Walmart, Xerox, Yamaha, Zara, *et cetera*), os ideais que as representam: Capitalismo, Consumismo, Caixa Rápido (= *fastfood*), afora a própria palavra Marca, em caixa alta, para que se diferencie da palavra marca, em caixa baixa, cujo significado está associado, entre outros, como se sabe, a determinado sinal para diferenciação de determinada coisa, artefato, produto, objeto. Além dessas, também as palavras Arte/arte e Obra/arte serão encontradas nas duas grafias para que haja uma diferenciação entre o campo da Arte e determinada manifestação que integra esse campo e a palavra Obra, sinônimo para a produção como um todo de determinado artista, diferenciando-se de uma obra pontual da

carreira desse artista. Também será encontrada uma diferenciação referente à palavra “lugar”: uma com inicial maiúscula e outra com minúscula. A primeira representa um lugar específico, particular; a segunda, um local qualquer, indiscriminado. Já as marcações em itálico são reservadas, sobretudo às palavras em língua estrangeira e palavras-conceito, sendo elas autorais ou remissivas a algum teórico/pensador como, por exemplo, a palavra *procissão* (p. 49), vista dessa maneira, próxima à denominação “Caixa Rápido”, por fazer referência à ideia de *Capitalismo como Religião*, questão tão cara e tanto discutida por teóricos como Max Weber, Walter Benjamin e, hoje, um dos principais interlocutores desses teóricos, Michael Löwy.

INTRODUÇÃO

À *INFRADICÇÃO*

Estesiado é o sujeito acordado da anestesia acachapante imposta pelos tantos discursos representativos, supostamente críticos, técnicos ou científicos, etnocêntricos, isonômicos, hegemônicos. Para além disso, estesiado é o sujeito que reconhece seu percurso, que identifica seu traçado, vê a si mesmo como a *Outro*. Esse é um “homem novo”, capaz de reter e assimilar momentos que o reintegram a si mesmo, ao seu próximo e ao mais distante *Outro*, garantindo para si um reservatório de memórias afetivas. *Homem* só em luta contra o que lhe foi destinado.²

Uma imagem construída com bastões azuis esverdeados pisca “AM 07:00” e anuncia o raiar de mais uma manhã de setembro. De súbito, uma voz emerge desses números e, como se viesse da consciência do rádio-relógio, divulga as últimas notícias, o fluxo do trânsito das ruas e avenidas do centro da cidade, a temperatura e a previsão para o decorrer do dia. O rádio me avisa para levar um guarda-chuva.

Esse é mais um dia que se inicia para mim, que agrido o relógio e emerjo das várias camadas de cobertores. Da pilha de

² (REQUIÃO, 2013, p.120)

colchões “cansados”, salto em *pas-de-chat*, afastando a composição *pathwork*, edredom e lençol de sobre meu corpo, com cuidado para não despertar a gata Miza que, nesse ninho de algodão e lã, repousa. A agressão disparada contra o rádio-relógio evita que os gritos e grunhidos por ele proferidos continuem e, consequentemente, vinga a interrupção de mais um sonho. Gritos e grunhidos me transportam para a infância, as mãos da minha *Mutter* afastando as cobertas e logo as recompondo para evitar que a temperatura do ambiente fosse capaz de resfriar o leito onde eu repousava. Mãos que em seguida se encaminhavam para algum outro cômodo da casa, levando consigo a maçaneta da porta, fechando-a, a cada vez, para sempre. Gesto que para mim servia como estopim para despertar. As mãos da minha *Mutter* eram então seguidas por minhas pernas pequeninas que, cansadas da posição horizontal, acompanhavam a verticalidade do meu corpo em minha locomoção.

Na época, mal saltava da cama e minhas mãos já portavam uma chupeta ciana e a fralda respingada de leite. Recordo minha *Mutter*, assim que me via de pé, a me indagar o porquê do meu repentina despertar, impossibilitado de me reembalar entre os cobertores. Assim, ela logo acrescentava àqueles apetrechos que me entretinham, uma mamadeira preparada com duas colheres (de sopa) de leite Ninho e uma de Nescau, dissolvidos em água. Conjunto de apetrechos inseparáveis dos pequeninos dedos que mais parecia uma extensão do meu corpo. Meu corpo, estesiado, reconhecia ao mundo possível naqueles limites da casa, o quarto, o corredor, a cozinha, e seus habitantes mais íntimos. E eu ali vivia em paz.

Quando iam cicatrizando as lesões causadas pelo alfabeto, anunciararam-me o desígnio perverso — e as minhas dores voltaram. De fato estavam apenas adormecidas, a cicatrização fora na superfície, e às vezes a carne se contraía e rasgava, o interior se revolvia, abalavam-me tormentos indeterminados, semelhantes aos que me produziam as histórias de almas do outro mundo. Desânimo, covardia.

A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola. Já me haviam falado nisso, em horas de zanga, mas nunca me convencera de que realizassem a ameaça. A escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes. Eu me comportava direito:

encolhido e morno, deslizava como sombra. As minhas brincadeiras eram silenciosas. E nem me afoitava a incomodar as pessoas grandes com perguntas. Em consequência, possuía idéias absurdas, apanhadas em ditos ouvidos na cozinha, na loja, perto dos tabuleiros de gamão. A escola era horrível — e eu não podia negá-la, como negara o inferno.³

O rádio-relógio anuncia “AM 07:45” e me lembro do último sonho, como se voltasse para a infância, e o relógio anunciasse a mesma hora “AM 07:45”. E esse era o horário em que as pernas de minha *Mutter* se dirigiam para a independência e as minhas, para a casa de minha *Großmutter*, *Mutter* de minha *Mutter*.

Meus olhos, como os de toda criança, acompanhavam de baixo o deslocar das pernas de minha *Mutter*, em suas calças jeans. Meus olhos escoltavam também a movimentação do meu próprio corpo que, do mundo, só conseguiam apreender as laterais do tampo da mesa, as pernas de minha *Mutter*, a borda do balcão-pia, as pernas de minha *Mutter*, as maçanetas das portas, os vãos das portas, a parte inferior de tudo o que constituía o mundo.

Quilômetros de grama salpicada de orvalho, galinhas, galos e cachorros de dimensões desproporcionais, pilhas de tijolos e tábuas (que mais pareciam tiradas de sequoias, embora ali eu nem soubesse quem fossem as sequoias) separavam meu pequenino corpo, da casa de minha *Großmutter*.

Antes de entrar naquela casa, ao abrir a porta, retornava aos meus olhos, o reflexo do meu rosto que, mesmo volumoso, projetava-se na maçaneta da porta e despertava em mim enorme curiosidade. Então eu cabia naquela maçaneta! Minhas mãos iam ao encontro da projeção de meu rosto, giravam a maçaneta com meu rosto, fazendo com que a porta abrisse e permitindo que meu corpo tornasse a entrar naquela casa. Meu rosto saía da maçaneta e entrava na casa com meu corpo.

Mamadeira, chupeta e fralda seguiam em meus passos até a sala de televisão que, já ligada, aguardava a minha presença. Os episódios de desenhos animados passavam e levavam com eles

³ (RAMOS, 1945, p. 113)

as longas horas daquelas manhãs, sob o cheiro e o vibrato da linguiça sendo refogada, o barulho do garfo atritando um prato, o chiado da válvula da panela de pressão antecipando o cheiro seguro do feijão a cada almoço. Uma marionete, representando um cachorro vestido de *chef* de cozinha, aparecia na televisão. Ele então fingia um sotaque francês e me dizia para ir à mesa.

Tudo estava pronto, os talheres inteiramente postos sobre a toalha, faltando apenas o aparelho de vidro que não aparecia senão no final da refeição e no qual o tio horticultor e cozinheiro fazia ele próprio o café na mesa, tubular e complicado como um instrumento de física de cheiro bom e no qual era tão agradável ver subir na campânula de vidro a ebulição repentina que deixava em seguida nas paredes embaçadas uma borra cheirosa e marrom; e também o creme e os morangos que o mesmo tio misturava, em proporções sempre idênticas parando justo no rosa que era preciso atingir com a experiência de um colorista e a adivinhação de um apreciador. Como o almoço me parecia longo!⁴

Durante um bom tempo, me divertia com os talheres e alimentos. Se fosse a hora do almoço, o arroz tornava-se o rosto. Em torno desse rosto, a porção de feijão simulava cabelos. Fatias de tomate gaúcho, esculpidas a garfo, resultavam numa boca carnuda, como o mais rechonchudo dos tomates. Os pequenos olhos eram feitos da rodelha mais verde do menor dos pepinos em conserva. Ao caráter leguminoso daqueles olhos, acrescentava-lhes grãos de feijão que, junto àquelas rodelas, permitiam enxergar a mais escura das noites, vencendo o medo da treva, sublimando a sombra. Ao fim, um ser coroado por uma auréola branca de louça e vestimenta amarela com gosto de ovos mexidos e linguiça picada ascendia sobre a mesa. Cada movimento era feito por mim com muito vagar, numa tentativa de evitar o passar das horas, com a calma suficiente para tentar impedir o momento de me levantar e bater a porta de volta rumo à idade adulta.

Antes de deixar a mesa, durante o último almoço que antecedia cada primeiro dia de aula, enquanto confeccionava meu boneco alimentício, me deparava com a incerteza de reencontrar meus amigos nas classes vizinhas, o receio de meu

⁴ (PROUST, 2001, p. 12)

nariz sangrar e não conseguir estancá-lo. Mas os maiores pavores eram os de não conseguir fazer ou manter os amigos, não dar conta de traçar as letras cursivas e/ou reconhecê-las. Apesar disso, a sequência de garfadas me aproximava cada vez mais da porta da escola, a sequência de garfadas encurtava o período frente à mesa. Assim, meu pequenino corpo vivenciava um sentimento oscilante entre preocupação e euforia. Sentimento que, sem que eu pudesse prever ou evitar, me acompanharia pelo resto de minha vida escolar.

Naqueles dias, sentado à mesa, olhava para o relógio da cozinha e percebia que os dois ponteiros daquela espécie de marcador temporal indicavam, juntos, meio-dia. Na ingenuidade de minha infância, sem que eu soubesse que o fenômeno dos dois ponteiros sobrepostos indicasse o ponto central do conjunto de 24 horas, meu *Großvater* exclamava a queda de um dos ponteiros e me solicitava a vasculhar embaixo da mesa para encontrar o bendito ponteiro.

De súbito, saltei do mochinho no mesmo instante e engatinhei para baixo da mesa, na inocente tentativa de localizar o ponteiro perdido. Lá, só encontrei pelos do gato Morisco, traços ou vestígios de escrita e desenhos meus na parte inferior do tampo da enorme mesa, além de uma gargalhada satisfeita do meu *Großvater*.

Pois logo que retornei ao meu assento seguro, o ponteiro escondido se revelou, indicando uma demora de 110 segundos para tentar localizar o ponteiro marcador das horas, escondido todo esse tempo atrás do marcador dos minutos. Em seguida, mais uma exclamação irrompia e apressava ainda mais esse meu almoço que parecia eterno. Quem exclamava então era minha *Mutter*, que me alertava para o adiantado da hora, pois, segundo ela, já eram quase 12h30.

Logo após ouvir esse ponto de exclamação, coube a mim sair correndo e, pela primeira vez, colocar não ursos, bonecos nem Legos naquela acanhada mochila, mas sim cadernos pautados, borracha e lápis. Foi depois disso que me encaminhei não para Bagé, terra do meu pai, ou São Lourenço do Sul, terra

onde nasci, mas para a escola. Aquele lugar muito distante de onde eu até então estivera.

Seguindo passos de pernas envoltas em jeans, marchando sob um solo que permanece arenoso, pulando buracos, chutando pedras e fazendo com que a poeira levantasse encobrindo meus pés e canelas, me aproximei cada vez mais da independência, portal de entrada para o universo da minha *Mutter*.

A primeira aula iniciava a uma e eu já era o terceiro integrante de uma fila ainda mista de meninos e meninas, renque que chegaria ao número de 29 alunos, logo separados em dois lotes: um deles com 11 meninos e o outro com 18 meninas. Ao entrarmos na sala em busca de um assento, as filas (indianas, organizadas na porta da sala) dissolveram-se aos gritos, restando a mim o terceiro assento da direita, bem em frente àquela que me introduziria à escrita cursiva, capaz de me fazer acessar o universo adulto. Sentei, cansado da maratona em busca do lugar na sala. E então pude observar tudo ao meu redor.

Cinco filas, cada uma com outras cinco fileiras de cadeiras e mesas. Móveis produzidos em metal tubular, madeira compensada e fórmica. Sobre o esqueleto de metal que constitui a mesa, um tampo de fórmica diferente para cada um dos novos alunos. Umas tábuas mais claras, outras com rabiscos, desenhos, ranhuras, letras, nomes, palavrões que já conseguia ler e transcrever em letra bastão.

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme. Defronte alargava-se um pátio, enorme também e, no fim do pátio, cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam.⁵

Sobre a minha mesa, um desenho de vaca e o de uma figura de um pênis, comum a quase todas as classes, um “3” deitado sobre o desenho desse pênis e algumas letras formando

⁵ (RAMOS, 1945, p. 10)

palavras, um chiclete azul-esverdeado já seco, colado na lateral da mesa, uma mancha de Errortex, ressecada e arranhada.

No entorno da sala, pelas paredes, se viam letras logo abaixo de desenhos, a cada desenho uma letra (naqueles primeiros dias, a cada desenho um outro desenho mais simples, que mais parecia um risco, ora ondulado, ora reto, ora com umas bolinhas, ora com dois traços...), as “letras” eram desenhadas e pintadas sobre folhas brancas, inseridas em sacos transparentes, presos com pregadores de roupa em cordões pela sala toda. Sob um desses conjuntos de letras, o descomunal quadro verde chegava quase à altura de minha cintura, fixado em uma das paredes degradadas da sala. Em cada uma das paredes que ladeavam esse quadro, três janelas basculantes imensas. Na quarta parede, em frente ao quadro, a porta de entrada.

A professora inicia sua aula, pergunta nossos nomes e, aos poucos, eles vão sendo traçados no quadro pelas mãos dela. O quadro verde então se torna fundo negro frente ao registro daqueles trajetos, frente à mão que desenha com esmero cada nome para nos identificarmos e também para aprender a reconhecer nossos colegas, para aprendermos a reconhecer aqueles desenhos-palavras que nos nomeavam. Assim, olhávamo-nos associando a palavra escrita à imagem de cada um.

Num daqueles primeiros dias, confeccionamos um artefato a partir de uma folha sulfite A4. A folha dobrada três vezes forma uma figura tridimensional de base composta pela junção das duas extremidades da folha, e emerge na lateral de nossas classes com a grafia de nossos nomes, como uma legenda para nossos pequenos corpos cujos nomes ainda não dominávamos por escrito.

Num mundo letrado, as crianças precisam transformar-se em adultos. Entretanto, num mundo não letrado não há necessidade de distinguir com exatidão a criança e o adulto, pois existem poucos segredos e a cultura não precisa ministrar instrução sobre como entendê-la.⁶

⁶ (POSTMAN, 1999, p. 27-28)

À medida que os dias e meses passavam, os quadros e cadernos iam se enchendo de palavras; os garranchos, garatujas e desenhos iam dando lugar a letras e números. Acompanhando o virar das folhas do calendário, minhas pequeninas mãos iam adquirindo tamanho, pelos e habilidade para manusear e folhear as páginas que, aos poucos, também iam se agigantando, passando do A5 (a cartilha) para o tamanho A4, cadernos das séries seguintes.

Com as mãos devolvo ao mundo o meu próprio tamanho – se aliso o tecido eu vou comprar, se toco o tronco da figueira enorme, tenho o tamanho deles, sou contíguo a eles, feito de uma carne parecida. Pelo toque me igualo ao aço mais frio, algo em mim se transmite a ele, espécie de metáfora digital que tem meus dedos como centro, mas irradia dali pelo resto do corpo e para a totalidade do que posso alcançar. Conforme fui engordando, lenta e inexoravelmente, estes anos todos, senti que minha superfície de contato com o mundo aumentou consideravelmente, e também minha ambição de presença, de estar presente. Por isso, desde o início, gostei de engordar. Sentir, por exemplo, que o chão de madeira rangia sob meus pés; que a mão alheia cabia na minha como um brinquedo. Engordar me tornou poderoso, e se desde pequeno sinto a fuga do pilar de concreto, da fruteira sobre a mesa, do teclado à minha frente, como uma ameaça real e física, e se foi através do toque que me acalmei, engordar foi uma estratégia quase necessária.⁷

À medida que os pelos do meu corpo se alongavam e escureciam, pelos metálicos e espiralados surgiam nas laterais do caderno, e, como heras bem domadas, enroscavam-se, com intervalos milimétricos, nesses blocos espessos encarregados de arquivar minhas tentativas de dominação do percurso da letra.

Talvez, de fato, minha meia dúzia de anos não estivesse ainda pronta para acessar aquele mundo tão veloz, que exigia de mim, que mal sabia ver, copiar aquilo que me era imposto. Era dura a tarefa de replicar o trajeto daquelas letras para o qual minha mão parecia não estar preparada.

Não pode haver dúvida de que os gregos inventaram a idéia de escola. A palavra que usavam significava “ócio” refletindo uma típica crença ateniense que supunha que no ócio uma pessoa civilizada gastava naturalmente seu tempo pensando e aprendendo.⁸

⁷ (RAMOS, 2008, p. 51-52)

⁸ (POSTMAN, 1999, p. 21)

O tempo transcorrido, as páginas dos calendários descartadas, novos calendários substituíam os antigos. Assim, como aqueles calendários, meus primeiros cadernos se esgotaram e novos cadernos estavam sendo preenchidos. Havia uma questão, um porém. A partir da segunda série, não eram só minhas as mãos que os preenchiam, mas também as de minha *Tante* que empunhava a caneta sem que fosse necessário o Errorex.

De tanto olhar para o mundo e para os sujeitos que o circundavam, minhas mãos não davam conta de acompanhar as mãos alheias. Não davam conta de seguir aqueles cujos olhos estavam empenhados na tentativa de copiar fielmente a representação do mundo que nos era apresentada.

Os intervalos entre o escrever, o deixar o quadro prenhe de escritas, e o apagar de uma das metades do quadro, na repetida sequência das ações da professora, geravam em mim enorme desespero. Simplesmente eu não me dava conta de replicar aquelas palavras. Um desespero que, muitas vezes transformado em medo, me levava a emendar textos, desconsiderando as metades faltantes do quadro, alinhando pedaços de palavras e de frases, recompondo o que meu medo impedia acessar. Assim, os textos resultantes dessa tentativa de replicação do movimento grafado no quadro pela professora, aquelas supostas palavras por mim impostas, de fato continham um início, mas logo eram justapostas por fragmentos do meio e um resto do final, gerando a escrita de textos sem sentido. Uma ideia de *non-sense* reforçaria a potência da visualidade da minha escrita, se eu pudesse me livrar do compromisso com seu conteúdo, com o significado carregado por cada palavra, a cada palavra atribuído.

Ao lerem meus cadernos e perceberem a falta de sentido daquilo que estava ali registrado, meus familiares me recomendaram parar de olhar para os lados. Além disso, sugeriam que deixasse um espaço vazio para tentar completar o conteúdo, posteriormente, a cada aula. Entretanto, o problema foi que os cadernos passaram a ter cada vez mais espaços em

branco; as palavras, cada vez mais solitárias em meio àquela imensidão de linhas azuladas.

A letra que completaria e faria transbordar aquele enorme silêncio não seria de fato a minha letra. Tampouco seria a minha gestualidade caligráfica, registrada pelo meu pequeno corpo, resultado do meu olhar atento ao quadro. Mas sim aquela feita pelas mãos daquela minha *Tante*, em caligrafia que anteciparia todo o texto, traçando-o a lápis para mim.

Ao final daquele primeiro texto, copiado a lápis a partir de um caderno tomado emprestado de uma coleguinha, evidenciava-se sua letra tão pouco semelhante à que ainda nem era a minha. Sabíamos de que não convenceríamos a professora de que nossas mãos eram as mesmas; não a convenceríamos tampouco de que minha letra pudesse ter ganho tanto vigor e adquirido similitude gestual à letra grafada no quadro por quem me ensinava a ler e a escrever, a escrever e a ler, me apresentando o mundo dos adultos.

Sem titubear, cheguei logo à conclusão de que a única maneira para despistar a professora seria apagar a letra de minha *Tante*, de modo a manter apenas os sulcos deixados pela sua escrita entre as linhas azuladas naquela pilha de folhas. Meus olhos então foram forçados a identificar o trajeto das palavras, a partir da marca deixada pela sua escrita; os sulcos logo seriam sobrepostos pela minha trêmula gestualidade cursiva. Foi assim, delimitado pelas escavações efetuadas pelas mãos de minha *Tante* que inundei os sulcos vazios com grafite, assentando ali, daquele modo, minha ponte caligráfica.

Desperto do sono e parece que muitos anos se passaram enquanto meus olhos estiveram fechados. Como reaver o *tempo perdido*? Como buscar o *tempo perdido*?

Já era tarde, quando da porta do meu refrigerador Eletrolux 220 litros, degelo prático, porta-ovos removível e empilhável para dezesseis unidades, testemunhei meu pretendente lácteo resvalar paredes de *teflon* abaixo. Feito. Assim como na morte, não há mais o que fazer. Apenas esperar

o corpo desse ente luminar arrefecer e limpar todo aquele sangue alvo espargido sobre a sua epiderme antiaderente.

De fato, eu sabia que não seria mais o mesmo depois daquela perda. Aquela boca não mais acenderia da mesma forma. Este Atlas – *tropical plus*, autolimpante, automatizado, debutante – havia sido mais uma vítima do descuido cotidiano.

Porém minhas mágoas arrefeceram logo. Não devido ao asseio e à expurgação desse Atlas que, mesmo sendo autolimpante, permanecia embebido em líquido seminal, mas por ter meus olhos roubados pelo anúncio que ascendia do jornal, desobstruído sobre o tampo *laminado melamínico* da mesa modificável para quatro ou sete pessoas. Palavras negras, bem delimitadas pelas margens impostas sobre as páginas A3 desse Diário Popular. A cor cinza de suas folhas e tipografias pretas ganhavam ainda mais contraste frente à palidez da fórmica branca.



Figura 62: Fragmento de jornal Diário Popular modificado pelo autor. **Fonte:** Imagem do autor

Ao percorrer aquela *pangeia* alimentar/alimentícia (mas não só) que é o hipermercado, famílias de produtos de todos os continentes se expõem, exibem seus invólucros que, escritos em todos os idiomas, nos alertam para seus diferenciais, suas características *light*, *diet*, sem gordura hidrogenada, sem glúten, sem lactose, sem agrotóxicos, completamente orgânicos, completamente sustentáveis. Tentam, enfim, de todas as formas

nos convencerem a adotá-los, ingeri-los, consumi-los, voltar noutro dia e mais uma vez, entre todos aqueles que estão ao seu lado, ser a embalagem eleita.

Entre prateleiras e fardos, muitos litros de leite expostos em caixas de um litro cada. Em meio a tantas marcas integrais, semi e desnatadas, destacam-se fardos Danby. R\$1,73 o integral. Da gôndola, então, recolho um dos litros/exemplares, que agora, na minha mão, serve de base para apoiar a manteiga, de fabricação homônima, com sal.

Após percorrer o gélido corredor onde se encontram os *freezers* encarregados de manter as carnes e seus derivados, me deparo com seis carrinhos de compras e 11 pessoas na fila dos frios. Faço o trajeto contrário e recolho uma das embalagens já preparadas pelos funcionários com 416 gramas de mortadela Bolonha. O que faz com que eu escolha essa embalagem e não a que está ao lado com um número semelhante de fatias/gramas, se todas são aparentemente embaladas da mesma forma: plástico esbranquiçado com dizeres na frente e no verso, e uma pequenina etiqueta fixando a boca da embalagem ao próprio corpo: um peso, um preço, um código de barras?

Em seguida, após cruzar frutas, legumes e verduras, alguns menos esburacados devido aos agrotóxicos; outros hidropônicos, aparentemente orgânicos. Na padaria desse hipermercado, pergunto se os pães que estão à vista ainda continuam quentes. A moça, após me desejar “boa tarde”, me responde: “recém saíram”. Peço-lhe onze, médios. Ela me alcança e agora minhas duas mãos estão ocupadas com mantimentos.

A mim, resta percorrer o corredor de utensílios domésticos, mochinhos, banquetas, mesas, cadeiras de escritório e, uma gôndola com papel higiênico Personal (leve 33, pague 32) a separar este corredor do de cremes dentais, desodorantes, *shampoos*, condicionadores, Cotonetes, camisinhas de Vênus e uma promoção de meias Socket, outra de pacotes de Maizena. Ao fim desse trajeto, chego à fila do Caixa Rápido, àquele para compradores com número máximo de 15 unidades em compras.

Após 38 minutos de espera, folheando revistas prevendo capítulos finais de novela, revelando como reduzir 7 kg em quatro semanas; ensinando como decorar a cozinha de uma casa de campo ou como tornar um apartamento de 38m² mais amplo, chego à reta final dessa *procissão*. À minha frente, ainda aguarda uma criança no carrinho de compras de seus pais.

A criança se diverte entre garrafas de três litros de Coca-Cola e um fardo de *long-necks* Heineken. Em suas pequenas mãos, uma embalagem de uma das miniaturas Hot-Weels e um artefato semelhante a um celular assaltam a sua atenção. A figura masculina que acompanha essa criança então desapoia seu corpo do corrimão do carrinho de compras e, após uma longa mirada no pequenino pote de 200g de creme de avelã Nutella, retira-o de sua gôndola para colocá-lo entre as garrafas, o filho, e a embalagem Hot-Weels.

Sigo folheando as demais revistas enquanto os minutos e os produtos passam. Marcado talvez por essa cena, *punge*-me uma capa ainda envolta em plástico. Retiro-a da prateleira de acrílico que a ampara e fito, sobre um fundo arborizado, um casal de crianças vestidas elegantemente. Dirijo minha atenção para o título e me deparo com letras esguias de cor laranja, sobrepostas por letras pretas e arredondadas, divulgando o nome da publicação: *Vogue Kids. Um guia com restaurantes top que agradam também ao paladar infantil; Malas prontas 150 peças invernais cheias de bossa para curtir as férias sem aposentar o estilo; Ficou para titia Cameron Diaz encabeça a turma das PANKs: tias bem-resolvidas e devotadas, ao menos até o primeiro drinque...* As chamadas da capa de fato roubam a minha atenção, me convidam a querer saber o que recheia as páginas brancas, tamanho A4, da revista.



Figura 63: Capa da edição de junho de 2013 do suplemento Vogue Kids. **Fonte:** www.rosebleu.com.br/site/vogue-kids-inverno-2013

Eu que me preparava para mordiscar o pão sapecado pela fornalha da padaria e chaciná-lo com a faca cujos dentes são capazes de retalhar a mais gorda das fatias de mortadela Bolonha, desisti. Sequer detive-me em desatar os dois nós do saco de pães, atados de forma tão varonil pela atendente da padaria do hipermercado. Alimentado então somente por aquele sentimento de grande euforia e incerteza que a notícia acabava de me cevar, eu, de cabelos recém-banhados e ainda pingantes, corri para o quarto, deixando antes sobre o tampo da máquina de lavar Brastemp a camiseta verde Marfinno (tamanho M), que me acompanhara durante a última noite. A única testemunha daquela noite de sono. A calça preta, tornada bermuda em minhas mãos (respingada por Clorofina e tinta esmalte vermelha e preta), foi logo trocada pelo jeans &Denim *slim low waist* de lavagem clara (31/32 CN175/78^a Made in Pakistan by H&M). As marcas do sol, registradas nos meus braços, indicavam a medida de minhas camisetas. Marcas logo sobrepostas pelas mangas da camiseta Hering branca (tamanho

M). As sandálias Havaianas *top*, também respingadas de tinta esmalte, foram postas de lado e comutadas por um par de meias *Socket*, também brancas e com um de seus elásticos esgarçado. Antes de calçar os tênis Nike, comprados pouco tempo antes do último Natal, no então recém-inaugurado Shopping Pelotas, esguichei duas borrifadas de Pó Pelotense em cada um dos calçados e, em seguida, dei uma boa olhada ao redor para tentar localizar a mochila azul-esverdeada, adquirida em um dos eventos científicos frequentados (XIX CIC) enquanto cursava Artes Visuais (Licenciatura). Sobre a bolsa, percebi que repousava, desde aquela madrugada, a gata Miza, um felino fêmea marcadamente caucasiana, quase *siamesa*, mas com pontos e borrifadas em dois ou três tons de cinza em seu pelo. Seus olhos, estrábicos, se confundem com a cor daquela mochila, azul-esverdeada. Frente ao pávido despertar do olhar felino, salto para caçar meus pertences e bater a porta rumo à luminosidade do meio-dia. A essa *Felis catus*, só resta a resistência das garras entre os *zippers* que contornam a bolsa; o bater nervoso da cola salpicada de caramelo e o espavorir do salto.

Correndo na ponta dos pés – estratégia corporal que se adquire quando se habita bairros longínquos, sem pavimentação e sem qualquer presença de discursos governamentais – para evitar que o barro liquefeito das ruas respingue em meu calcanhar e na barra de minhas calças (ainda engomadas pelo fabricante), consigo fazer sinal para o condutor do ônibus. Graças ao impulso da corrida, iço um semivoo e adentro à condução. Após passar a catraca, sob a vigília do retrovisor do condutor, busco, num assento duplo, a companhia da janela a fim de me transportar para o interior de meus anseios.

Olho para a rua e vejo corpos gigantes, rostos gigantes. Por um momento, sinto-me como se habitasse uma terra megalômana, um lugar onde seres excessivamente orgulhosos e descomunais vivessem da venda de seus invólucros e dejetos, como se esses seres majestáticos nos alertassem, a cada instante, para os seus falsos predicados, como se nos treinassem

a querer consumir aquilo que expelem, e que, logo após, conformam-se em frascos, potes, plásticos: assumindo o feitio de cada embalagem, assumindo as intenções de cada invólucro, cuidadosamente replicados, mimeticamente pensados para que caibam em nossos refrigeradores e *freezers*, em nossas rotinas, na cronologia de nossas vidas.

Banners, cartazes, pixações, graffiti, outdoors, floor graphs, back e frontlights, palavras e imagens piscando, logotipos, sinalizações, placas, homens conduzindo alto-falantes, homens vestindo placas, homens gritando suas competências, anúncios, objetos tridimensionais, palavras tridimensionais, camisetas, tatuagens, bonés, marcas, entre tantos outros vestígios publicitários e de protestos *pungem* frente aos meus olhos, chamam minha atenção, me convidam a lê-los. A cidade, praça da apoteose verbo-visual, se revela para mim.

(...) / O bonde passa cheio de pernas: / pernas brancas pretas amarelas. / Para que tanta perna, meu Deus? pergunta meu coração. / Porém meus olhos / não perguntam nada. / (...)⁹

Assim que a condução chega ao seu número limite de passageiros, afasto a cortina vermelha – de uma de suas saídas de emergência – que protegia o meu braço e o lado esquerdo do meu rosto da fúlgida violência solar. Percebo então que a condução já se prepara para dobrar à esquerda após cruzar o canteiro que separa a avenida de acesso à Estação Rodoviária. Preciso então ausentar-me daquele cálido assento e descer para ir ao encontro da próxima condução, que me transportará para uma viagem ainda mais longa.

Enquanto as portas do ônibus se abrem com certa dificuldade, e de forma dessincronizada, os primeiros acordes de Tchaikovsky se manifestam. *O Lago dos Cisnes* inunda o ônibus. Desço, atendo ao celular, e a *Tante* pergunta se já doeí sangue para o marido de sua colega. Digo que não.

⁹ (Carlos Drummond de Andrade, *Poema de Sete Faces*)

Ando três quadras empunhando uma grande bolsa – semelhante àquelas em que se pode buscar cigarro na fronteira. O celular marca “13:34” e pergunto para a moça do Hemocentro se o procedimento dura menos de meia hora, e lhe peço um copo d’água.

Ela me diz que depende da situação e me informa que a bombona d’água e os copos plásticos estão ao lado; fala que eu fique à vontade e logo me pede o RG. Retiro a identidade um tanto amassada de dentro do seu invólucro de couro e poliéster e entrego a ela. Digo que sou O+.

Mal ela digita os dados do meu documento e um ringir de portas prediz o anúncio do meu nome. Uma segunda moça me chama para o interior de uma peça delimitada por paredes e portas de *policloreto de polivinila* (PVC); amarra meu braço com borrachas de soro e extrai doses do meu sangue. Questiona minha altura, o peso do meu corpo e pergunta se um dia já tive hepatite. Digo que só tive caxumba; que na terceira série removi a adenoide; que agora tenho 180 cm e que a balança da Panvel acusa 83 kg quando subo nela, mas acho que não peso tanto.

A moça sorri e diz que cada balança mostra uma coisa; remove a borracha de soro que intensificava o desenho das minhas veias do braço e estanca o furo da agulha não com uma sutura, mas com um pequenino Band-aid circular. Ausento-me de sua sala e adentro em outra, também de PVC. Lá me aguarda uma terceira moça que me questiona sobre os pecados da carne e suas consequências: os vícios, o sexo, as doenças, as mutilações...

A conduta e as respostas dadas permitem que eu passe para a última etapa desse processo: a doação de 542ml do meu sague, O+, para o paciente do quarto 88A da Santa Casa de Misericórdia. Ao fim do processo, refrescos de uva e laranja, uma caixinha de suco de pêssego Piku, um sanduíche com três fatias de pão integral, intervaladas por lâminas de queijo, alface e cenoura e um Bis preto de sobremesa me aguardam. Todos refrigerados, organizados em uma bandeja de isopor e envoltos em filme plástico.

Pego a bolsa, deixada atrás de uma das cadeiras das atendentes e parto em direção à Rodoviária. Olho o relógio e vejo que já são quase 14h. Faço sinal para o primeiro carro branco que passa rente à calçada. É um táxi.

Digo que vou para Porto Alegre, mas que ele me deixe apenas na Rodoviária. Rápido. R\$11,11 marca o taxímetro, mas ele me deixa por R\$11 para facilitar o troco.

Atravesso o grande *hall* de espera em direção ao *box* 6 e embarco no ônibus-cápsula Embaixador *double decker*. Nesse, um panfleto deixado no bolsão da poltrona à minha frente divulga por acaso uma exposição de Gauguin no Brasil. No *flyer*, reproduções de uma de suas últimas pinturas e dizeres correspondentes a ela.

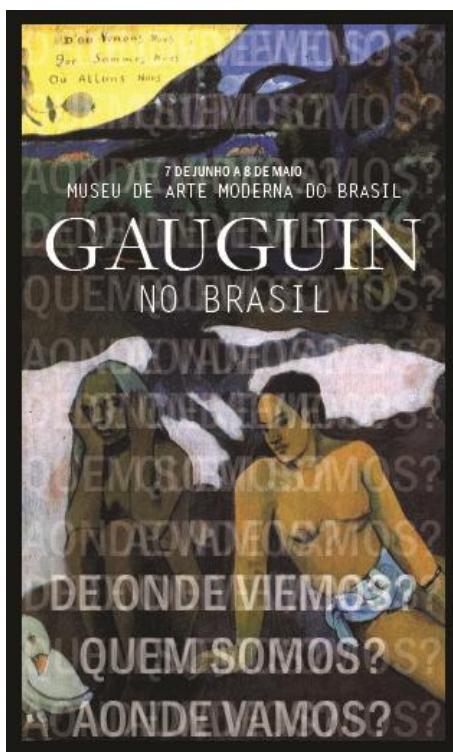


Figura 64: Flyer desenvolvido pelo autor com fragmento de reprodução da obra de Paul Gauguin, *D'où Venons-nous? Que Sommes-nous? Où Allons-nous?* (De onde viemos? Quem somos? Aonde vamos?), 1897-1898. **Fonte:** Imagem do autor

“De onde viemos? Quem somos? Aonde vamos?” perguntase, desta vez, o pincel de Gauguin, ao imprimir cada gesto sobre a trama daquela que fora uma de suas últimas telas. Um de seus últimos vestígios sobre a Terra. A cada gesto impresso, a

resplandecência de cores renascendo na urdidura de sua pintura, multicolor.

Talvez as perguntas não fossem essas se os pincéis de Gauguin estivessem em minhas mãos e braços enxertados. Provavelmente esse texto que se constrói semanalmente a caminho de Porto Alegre e novamente a caminho de Pelotas não fosse o mesmo se ao invés de para Porto Alegre, me dirigisse a São Lourenço do Sul, ou se me dirigisse a Bagé...

Como é possível olhar para o pampa enquadrado pela moldura que delimita as janelas desse *ônibus-cápsula*, fechar os olhos e ser catapultado vinte anos antes desta data... Se me dirigisse a Bagé, à casa do pai, ou à casa dos pais do meu pai, não estaria sentado em qualquer uma dessas confortáveis poltronas desse enorme *ônibus-cápsula*, um ônibus que precisa ser assobradado para que caiba tudo e todos; sequer estaria sentado em frente a uma descomunal mesa de cozinha, tampouco em busca de um ponteiro de relógio desaparecido ou chutando pedras pela rua.

Estaria mesmo dissolvido no banco traseiro de um Volkswagen Brasília de cor amarela a caminho da fronteira do Brasil/Uruguai, a caminho de Bagé. Teria uma meia dúzia de anos e muitas dúvidas a serem solucionadas ao longo daquele trajeto. Quando criança, pensava: será que as nuvens são feitas em fábricas? Dúvida restaurada em dias de céu nublado, em dias de céu “pedreiro”, em dias de céu repleto de nuvens.

A caminho de Bagé pensava compreender de onde vinham as nuvens: de uma grande chaminé próxima à Vila Operária, uma grande chaminé atômica. Será que os Simpsons moram em Candiota?, perguntava-me.

Olhava para aquele grande vaso de cimento e novamente aquela dúvida vinha me assombrar: de onde vêm as nuvens? Se vejo aquilo que sai da chaminé e se mescla às nuvens, o que são as nuvens? São fumaça de chaminé? Algodões ou flocos de neve? Vapor ou fumaça? De onde vem o nome das nuvens? O que significa a palavra nuvem? Por que o nome daquele algodão que voa se chama nuvem? Por que eu falo “é uma nuvem”

quando me perguntam o que é aquilo? Por que às vezes as nuvens formam desenhos? A minha língua foi a primeira a ser criada?

Se todos falássemos português tudo seria bem mais fácil!

E o céu, por que é azul? Antigamente o mundo era em preto e branco? Acho que sim, já que as fotos antigas assim atestam!

Mas por que então existem pinturas coloridas? Quem decide a cor das coisas? Quem coloca a cor nas coisas do mundo? Elas são desde seus inícios dessa cor?

Será que a cor que eu vejo é a mesma cor que meu pai e minha *Mutter* estão vendo? Que cor tem o céu? Meu pai diz que ele não é bem azul, minha *Mutter* diz que sim e que meu pai tem uma discromatopsia, que ele enxerga as cores todas do avesso...

Mas, e o céu é azul por quê? O céu é azul por que Deus é menino? Quem disse? Pra quem Ele disse isso? De que jeito? Ele fala? Ele fala português também? E se Ele tiver a mesma doença do meu pai? E se ele fosse menina? E se ele fosse uma menina que preferisse azul ao invés de rosa?

Às vezes o céu fica meio rosa!

E se ele não tivesse sexo, nem pênis nem vagina? E de onde vem a chuva então? E por que eu tenho um pênis e não uma vagina? E por que eu não tenho os dois? E por que eu tenho ainda um ânus? Por que não ter um buraco para as duas coisas? Deus faz cocô? Onde? Por onde? As meninas fazem as três coisas pelo mesmo buraco? Cocô, nenê e xixi?

“Xixi” poderia ter sido a minha primeira palavra, mas não foi, acho que falei duas palavras ao mesmo tempo, mas não lembro a ordem de pronúncia. Uma delas foi “água”, e a outra foi “mamãe”. Talvez tenha sido mamã a minha primeira palavra como foram as palavras de quase todo mundo. “Mãe” poderia ter sido a primeira palavra de todo mundo se o mundo falasse português, mas uns dizem *mãe*, outros dizem *nënë*, outros dizem *mutter*, outros dizem *mayr*, outros dizem *ana*, outros

dizem *amak*, outros dizem *mā*, outros dizem *maci*, outros dizem *majka*, outros dizem *maika*, outros dizem *tāyi*, outros dizem *maré*, outros dizem *inahan*, outros dizem *matka*, outros dizem *mūqīn*, outros dizem *eomeoni*, outros dizem *manman*, outros também dizem *majka*, outros dizem *mor*, outros também dizem *matka*, outros dizem *mati*, outros dizem *madre*, outros dizem *ema*, outros dizem *nanay*, outros dizem *äiti*, outros dizem *mère*, outros dizem *nai*, outros dizem *mam*, outros dizem *deda*, outros dizem *mitéra*, outros dizem *mātā*, outros dizem *uwar*, outros dizem *mām*, outros só apontam o dedo, outros dizem *niam*, outros dizem *moeder*, outros dizem *anya*, outros dizem *nne*, outros dizem *ibu*, outros dizem *mother*, outros dizem *iya*, outros dizem *mháthair*, outros dizem *móðir*, outros também dizem *madre*, outros dizem *hahaoya*, outros dizem *ibu*, outros dizem *mteay*, outros dizem *aem*, outros dizem *matrem*, outros dizem *māte*, outros dizem *motina*, outros também dizem *majka*, outros também dizem *ibu*, outros dizem *omm*, outros dizem *whaea*, outros dizem *ātī*, outros dizem *ekh*, outros dizem *āmā*, outros também dizem *mor*, outros também dizem *matka*, outros dizem *mātā nū*, outros dizem *mamā*, outros dizem *mat'*, outros também dizem *majka*, outros dizem *hooyo*, outros dizem *mama*, outros também dizem *mor*, outros dizem *mæ`*, outros dizem *tāy*, outros dizem *talli*, outros dizem *anne*, outros dizem *matir*, outros dizem *mę*, outros dizem *unina¹⁰*, outros gesticulam, apontam o dedo...

Até os 11 anos, minha geladeira era azul, minha cozinha era azul como o céu. Até que trocaram o balcão-pia, mas a pia de inox permaneceu. Pintaram a geladeira, mas os azulejos não. Na geladeira que depois de pintada, ora eu enxergava marrom ora bege, mas não sei qual era sua cor de fato; as letras da Marca não foram pintadas, sequer substituídas: seus dizeres eram pronunciados como Clímax e, todo dia, como uma espécie de oração, me pediam para repetir e, como continuação do ritual, para dar exemplos de palavras para cada uma das letras constituintes do vocábulo que nomeava essa Marca de

¹⁰ Traduções feitas a partir do Google tradutor

refrigeradores. (C do “cachorro Benji”, L de “leite”, I do “príncipe Iubi” (depois soube, escrevia-se “Yubi”), M de “menino”, A do “André”, X de “xixi”)

Insistiam para que eu dissesse palavras que mal sabia o que eram, sabia que dizia algo com elas. A *Tante* pedia para que eu repetisse e tornasse a repetir e novamente: *Com um X se escreve XÍCARA, / Com X se escreve XIXI. / Não faças xixi na xícara... / O que irão dizer de ti?!*¹¹

Com um X se escreve xícara, [com um X se escreve xícara,] / Com X se escreve xixi. [com X se escreve xixi.] / Não faças xixi na xícara... [não faças xixi na xícara...] / O que irão dizer de ti?!
[o que irão dizer de ti?] Ela dizia que era de um poema do Mário Quintana. Aos poucos, eu ia achando engraçado, mesmo só entendendo do poema uma ou duas palavras. E eu tornava a repetir:

Com um X se escreve xícara, / Com X se escreve xixi. / Não faças xixi na xícara... / O que irão dizer de ti?! E esse passou a ser o meu mantra, a minha reza e mais uma forma de ligar aquilo que minha pequenina boca dizia com o que meus redondos olhos viam.

Seguia frente à mesa de tampo *laminado melamínico* com a *Mutter* e a *Tante* e a *Großmutter*, que fechava a porta da antiga geladeira azul, dando a ver as letras *Clímax*, palavra que indica seu antigo fabricante, e a *Tante* logo me questionava cada letra, indicando qual delas eu deveria replicar e dar exemplos: que letra é essa? É o “cê” de quê? É o “cê” do cachorro Benji, respondia eu. É o “ele” de quê? É o “ele” de leite, respondia eu. É o “i” de quê? É o “i” do príncipe Iubi, respondia eu. É o “eme” de quê? É o “eme” de menino, respondia eu. É o “a” de quê? É o “a” do André, respondia eu. E a *Tante* finalizava com a última questão, a qual desde o início eu sabia a resposta sem pestanejar e ansiava em poder respondê-la: “E essa última aqui?” Essa é o “xis” do xixi!!!

¹¹ Fragmento de: Mário Quintana, *O Batalhão das Letras*

Quando tudo ainda era azul, lembro-me de encontrar fragmentos do meu rosto na beirada de inox daquele balcão-pia, lugar o qual só alcançaria se a porta azul estivesse aberta e então me permitisse tatear, com os pés calçados, a prateleira sobre a qual eram colocadas as panelas. Com a porta azul aberta, eu transformaria a prateleira em escada e assim ascenderia até a pia e a água.

Comecei pedindo a, e depois ga, até perceber que unindo as duas sílabas me aproximaria ainda mais daquilo que almejava: a-ga! até beber desse líquido do sucesso, acompanhado de elogios e mimos da minha *Mutter*, que logo me levariam a pronunciar a forma pretendida pelos adultos ao meu redor: água! Pronto, alcançada essa evolução, poderia voltar em seguida a nomear os anseios com a ponta do dedo, sem desprezar o “âhn!”

Torno a abrir os olhos e percebo que o relógio do ônibus-cápsula Embaixador marca “2:37” e, nesse instante, muda para 38 da tarde do dia 11 de setembro de 2013. Mas o relógio do meu telefone celular indica “14:42”. Em qual desses marcadores temporais devo acreditar?

“*De onde viemos? Quem somos? Aonde vamos? Em que acreditar?*”

Do lado de fora do ônibus-cápsula, um rebanho de vacas, em estado de ceia, aprecia a planura do verde pouco sombreado pelas nuvens. O rebanho masca o pasto, regurgita e o consome. Penso que talvez as vacas se assemelhem ao artista que apenas existe entre os homens. O mundo dos homens não serve a esse homem.

Incomodado pela adaptação dos demais indivíduos a este mundo, o artista sim é *antropófago*, pois regurgita aquilo que não lhe senta no corpo, e golfa, através da linguagem, (por vezes) todo o seu inconformismo contra o mundo que lhe é imposto.

Na janela desse ônibus-cápsula, deixei a ceia das vacas para trás, mas naquela cena – que tentei apreender através de traços

nervosos –, algumas vacas se deitavam, enquanto outras assim já estavam, e as demais, provavelmente mais receosas com a umidade do chão, insistiam em permanecer de pé.

Cabe ressaltar o ponto de encontro: no aconchego fresco da sombra do *out-door*: um pentágono de sombra projetado a partir de dois *out-doors* unidos pelas suas laterais [direita, para os viajantes/espectadores que se dirigem a Porto Alegre (como eu) e, esquerda, para os que retornam a Pelotas]. *Out-doors* de poucas e chamativas palavras, facilitando a leitura para os velozes leitores/condutores que rapidamente precisam enxergá-las e para as vacas que, mesmo enxergando pouco, veriam seus dizeres.



Figura 65: André Winn, *Rebanho de vacas sob a sombra pentagonal do out-door*, 2013. **Fonte:** Esboço do autor

Ao longo da viagem, além daqueles *out-doors* sombreando o pasto e as vacas em determinadas horas do dia, campos, placas e alguns “esqueletos” de *out-doors* libertos de suas funções, dispostos somente a rebater o desenho de seus “ossos”, em forma de sombra, desenhando sua silhueta sobre os

“risonhos, lindos campos”, os quais não “têm mais flores”¹², sem bosques e sem vida, totalmente orgânica, apenas pasto, madeiras queimando e alguns homens tentando conter essa produção natural de carvão com esguichos d’água.

Carvão e água, interruptores que acendem minha memória, conduzem-na até minha infância. Momento em que comecei a me inscrever no mundo, quando me alfabetizei desenhando letras com água nas paredes externas de casa, registros garatujados com o auxílio de pincéis, trinhas e tubos de desodorante Axe.



Figura 66: Calígrafo, escrevendo com água, em Hangzhou, Zhejiang, China. Dezembro de 2013. **Fonte:** Fotos do autor

Aqueles gestos produzidos por mim que, na época, estava a menos de meia dúzia de anos no mundo, deixavam rastros marcados pelo colorido fugido da água e se misturavam ao branco desbotado da pintura à cal dos muros. Aquele movimento caligráfico ora era exercitado com água sobre a parede de cimento, ora inscrito a carvão em algum galpão de

¹² (Hino Nacional Brasileiro, 1909)

tábuas de terras pertencentes à família, em São Lourenço do Sul, minha terra de origem.



Figura 67: Galpão, antigo abrigo para carroça, no interior de São Lourenço do Sul. **Fonte:** Martin Winter

O exercício da escrita, registrando a presença naquele local, sobreponha tantos outros nomes de mesmo sobrenome, todos inscritos sobre a superfície daquele galpão. O pó do carvão então reforçava sua cor entre e sobre os veios da madeira e registrava o gesto particular daquele que o imprimiu sobre a parede de tábuas.

Madeira que, se árvore ainda fosse, não seria inscrita com carvão, mas com artefatos suficientemente pontiagudos para deixar sulcado em seu caule signos, abstrações de órgãos humanos, nomes próprios. Vida e morte se encontram. Morte e escritura se deparam. A árvore, enquanto planta e sombra, serve de repouso para a escritura (por vezes circunscrita por escrituras cicatrizadas, testemunha da vida). Ao deixar de ser árvore, torna-se abrigo, torna-se o recheio do abrigo, torna-se novamente superfície de escrita. Após sua cremação, resta o material de escrita, o carvão que por vezes volta a escrevê-la.

Após a primeira dúzia de anos no mundo, após reconhecer e dominar visualmente a cidade onde habitava, passei a interferir nela, a imbricar minha história à dela, acrescentando os resultados da minha gestualidade, experimentando a grafia proficiente da escrita. As mutações verbais executadas com tocos de giz recolhidos do quadro-negro transformavam placas públicas e de estabelecimentos comerciais. Alteravam a sintaxe, o gênero, a ordem e a forma dos avisos, produtos e serviços inscritos, escritos, desenhados naquelas placas.

Como um esboço ou uma pré-escritura, aquelas tentativas de escrita/apropriação do galpão de tábuas ou da parede de cimento – através da grafia ou tentativa de grafia do nome e sobrenome –, aproximavam-se da visualidade escassa daquelas inscrições desenvolvidas por Mira Schendel e Cy Twombly. Ela, sobre a palidez do papel arroz; ele, sobre a imensidão da tela branca.



Figura 68: Mira Schendel, 1966. **Fonte:** mymagicalattic.blogspot.com.br

Figura 69: Cy Twombly, 1958. **Fonte:** theguardian.com

Na estrada, rumo a Porto Alegre, inúmeras placas, “cocurutos”, formigueiros e muitas estacas delimitando vastos campos de parcós donos; fios de luz indicando posses, móveis e imóveis; eucaliptos e salsos enfileirados, prontos a esvaziarem o solo; e bichos, todos inscritos com um círculo nos quartos a dirigirem seus olhares para o mesmo lado. Raras poças d’água e espelhos d’água a replicarem o céu, a amortecerem pés de garças e escassos capinchos. *Sehr schön!* (muito bonito) diriam meus *Großmutter* und *Großvater*.



Figura 70: Daniel Acosta, *A Vaca Dissimulada*, 2001. **Fonte:** daniel-acosta.com

Enquanto as rodas do Embaixador giram parelhas em direção a Porto Alegre, em Pelotas, a serra circular desse *Großvater* gira com violência, marcando ou decepando tábuas. Paralelo a isso, a *Großmutter*, esposa do condutor dessa serra, desprende o chapéu de palha do prego que o ancora à parede, retira botas de borracha de trás da porta e, se criança eu ainda fosse e por lá estivesse, me chamaria para acompanhá-la na horta.

Lá, naquela horta, só me restaria brincar com o que sobrou da última plantação de milhos, touceiras de milho e cacos de madeira caídos no chão. Se lá estivesse, no meu braço haveria o desenho de um relógio (grafado por essa *Großmutter*) feito à caneta Bic marcando a hora do retorno para casa, 11h.

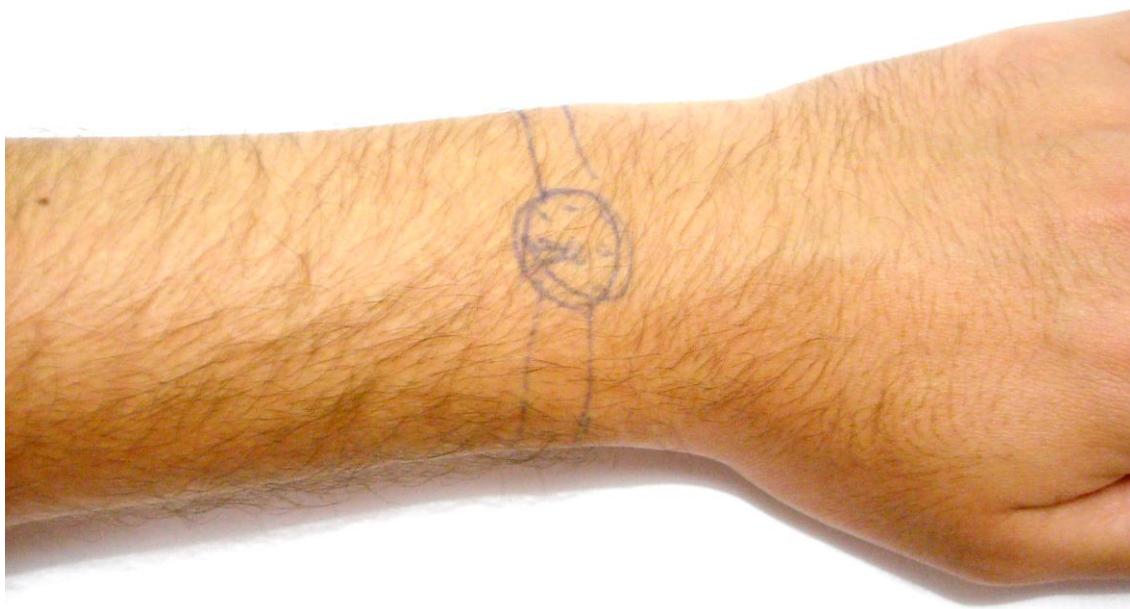


Figura 71: Fotografia atual do meu braço esquerdo com relógio desenhado por minha *Großmutter*, 2014. **Fonte:** Foto do autor

Se por acaso bolhas motivadas por mordidas de mosquitos e formigas saltassem aos olhos dessa *Großmutter*, outros desenhos seriam por ela feitos, no entorno das mordidas. Pequenas rodinhas desenhadas no corpo para acelerar a cura das picadas, para reter o veneno nos limites do círculo, para evitar que as bolhas se alastrassem.

Círculos e inscrições que ainda cultivo nos braços, e hoje me acompanham travestidos de lembretes, que atualizo constante e diariamente. Agora não mais efetuados pelas mãos da *Großmutter*, mas sim pela minha mão, que também conquistou a escrita, que hoje também empunha a caneta. Caneta que, definitivamente, corresponde à proficiência da escrita, à segurança do traçado domesticado durante os primeiros anos escolares, pelo lápis.

Como aquelas vacas repousando à sombra do *out-door*, coloco-me aqui, sentado na poltrona 11, corredor, sombreado pela cortina da poltrona 12, janela, deste ônibus-cápsula, desenvolvido pela Marcopolo, e adquirido pela Embaixador. Restringido pela fresta da cortina, mantida pouco aberta pela senhora da poltrona ao lado, quieta e de olhar fixo na página 22 do seu livro, tamanho A4.

O que a senhora da poltrona 12, janela, lê e folheia é, aparentemente, um livro de anatomia (não só, mas sim um dicionário completo de corpos vocabulares e humanos), a mim familiar. Não esse, mas outro semelhante por mim já folheado e visto entre outros tantos de minha *Mutter*.

Para um artista visual e/ou verbal, a página A4 poderia assemelhar-se e reforçar a ideia da abertura por ele recortada a partir da página maior, que é o mundo. O batente dessa janela, se nos moldes A4 for, mede 21 x 29,7 cm e então atua como suporte para a “transcrição” (como propõe Haroldo de Campos) do “vasto mundo” (como nos sugere Carlos Drummond) enquadrado pelo artista.

Penso que talvez o livro dessa senhora tenha sido emprestado pela *Biblioteca Pública de Pelotas*, devido às marcas de carimbo gravadas sobre a lateral do conjunto de papéis finais. Os dedos dessa leitora se deslocam sobre vértebras e ossos, passam por cima da coluna e costelas do esqueleto ali impresso, como se lesse em braile aquele corpo humano.

Acompanhando com os olhos o movimento do dedo da senhora, penso que talvez a construção de uma poética seja como o esqueleto de uma espinha dorsal. Esta, como um “fio condutor” da produção artística e, costelas da caixa torácica como linhas perpendiculares que amparam e se voltam para a coluna. Essas, como caminhos de acesso ao “fio condutor”/coluna.

Pergunto a cada tanto, quais e quantos discos vertebrais constituem essa minha coluna, quais e quantas costelas possui essa minha caixa torácica. Pela janela, à minha esquerda, braços mecânicos deslocam o terreno, promovendo o aparecimento de “zigurates” de terra, coroados por postes de luz, como pedestais a encimarem a “cruz cristã”; arados mecânicos movidos a muitos cavalos preparam a terra, revirando-a para o plantio.

Logo à frente dessa cena, canteiros de trigo geram texturas no solo; sulcos alagados expõem os primeiros indícios de arroz. No outro lado da estrada, à minha direita, cones e placas

indicam obras na pista, pernas alaranjadas caminham vagarosamente sobre o asfalto, enquanto braços da cor daquelas pernas apertam palancas, giram volantes, conduzem rinocerontes de aço amarelo.

Grandes cegonhas e seus condutores passam sentido Pelotas, carregando em seu bico e asas e rabo, recém-nascidos de lata e plástico. Brancos, cinza, pretos, prata. Todos lisos e polidos, aerodinâmicos e *totalflex*. São eles, filhos do homem, máquinas ainda puras, montadas, mas ainda não defloradas nem dominadas pelo suor do corpo do homem pagador.

Pela janela, o mundo passa a 92 km/h e eu, como aquelas vacas, de visão limitada pelas frestas, vidro e velocidade criada pelo homem, me perco, e tento me encontrar nos pensamentos, pois desejo tirar de minha valeta de flores e dejetos o brinco que sequer perdi, que sequer caiu no ralo.

No entanto, talvez eu mesmo tenha criado a joia e desejado que escorresse ralo abaixo, pois era ela que me interessava. Não a joia, mas as questões fundamentais, as que acompanham meu trabalho de artesão, de projetista, de inscritor e excretor da cultura. Afinal, de ourives.

Dentro do ônibus-cápsula chego à conclusão de que a espinha dorsal a sustentar minha poética é uma hipótese que só pude perceber ao longo dessas viagens. Homens rendidos às máquinas, máquinas cada vez menos máquinas, mais semelhantes ao homem e menos dependentes dele. Pois é isso! Certamente, a questão de fundo do meu trabalho diz respeito à humanização das máquinas e à reificação dos homens.

As demais questões que acompanham meu trabalho (*De onde viemos? Quem somos? Aonde vamos? Em que acreditar?*) se aproximam das minhas vivências no “vasto mundo” e servem de aterro para elevar o meu “pequeno território” (como nos propõe Renata Requião). Nesse caso, o mundo vasto se ananica e se faz capela, deambulatório, relicário, mausoléu de vivos e/ou mistos. Eu, em meio a tantas viagens e lembranças, tento encontrar a lente certa para enquadrar o “vasto mundo”, e

pergunto: “De onde venho?” mas, em seguida, faço a tréplica e questiono: “O que dessa vinda me acompanha?”

Da minha infância, restam escassas fotografias, mas inúmeras roupas, brinquedos e meus cadernos da primeira série. Os das demais séries talvez tenham sido postos fora, pois os poucos textos que lá repousavam, não tinham o meu gesto, mas sim o decalque da caligrafia da minha *Tante*.

Se o que conta para a criança é o prazer da gestualização com seu corpo, ver e sentir seu corpo em movimento, ao descobrir um instrumento capaz de registrar seus gestos sobre as mais diversas superfícies – como o carvão ou a água foram para mim –, a criança o faz para a compreensão do próprio corpo, em uma primeira tentativa de medição dos próprios gestos, seguida pelo contentamento da mancha, de dominar e deflorar a pureza da superfície.

Partindo do lápis que dá lugar às teclas, à medida que o homem reinterpreta o mundo e abstrai ainda mais o signo que o caracterizava ou o interpretava, o homem deixa, com a abstração anterior, uma parte de sua gestualidade. E o mesmo pode ser visualizado na criança, pois, ao atingir a idade escolar e entrar em contato com sua língua na forma escrita, a criança vai aos poucos “sendo forçada” a se aproximar do real e substituir aquela gestualidade singular que lhe acompanhou por meia dúzia de anos por uma forma de escrita padrão, imposta pela escola, que a introduzirá no mundo adulto.

Mais um piscar de olhos e salta no visor digital do ônibus-cápsula “3:35” e as cidades sempre a se moverem do lado de fora da tela de vidro que pares de bancos carregam ao lado. Uns aproveitando o máximo da amplidão de suas janelas, outros limitando ainda mais a projeção de luz entre as cortinas. Ao meu lado esquerdo, a senhora se encontra agora na página 47 e o sol, já quase enquadrado pela moldura da janela, projeta uma nítida sombra cinza de minha Pilot 0,5 azul-esverdeada sobre a página bege *Segunda – Novembro 11* do meu *diário-agenda* tamanho A5. Nas páginas desse *diário-agenda*, anotações garantem as intenções da minha poética.

Dentre elas, a minha busca incessante por uma obra cujo título não seja a tradução textual de uma imagem visual, que o título não legende ou replique/duplique uma imagem, ou que uma imagem não seja nomeada como *Sem Título*. Que, ao invés de *Sem Título*, cada obra pertencente a determina série leve consigo o nome da série. Busco títulos de medidas exatas, que levem o espectador por um caminho propício à reflexão, como esse que percorro semanalmente (Pelotas – Porto Alegre – Pelotas). Procuro, questiono e costuro palavras a fim de gerar nomes para minhas séries [*Diagraphanés* (*diaphanés* + *graphein*), *Escrissutura* (escritura + sutura), *Reforma Alfabetica* (reforma *ortográfica* + alfabeto) *et cetera*]. A cada imagem desenhada / esboçada muitas palavras a serem escritas / ditas, e uma busca incessante por títulos que emerjam dessa série, do seu fazer, do seu conceito, da sua visualidade. O meu intento é erigir “epitáfios”, como Cabral constrói mundos.

A arquitetura como construir portas, / de abrir; ou como construir o aberto; / construir, não como ilhar e prender, / nem construir como fechar secretos; / construir portas abertas, em portas; / casas exclusivamente portas e teto. / O arquiteto: o que abre para o homem / (tudo se sanearia desde casas abertas) / portas por-onde, jamais portas-contra; / por onde, livres: ar luz razão certa. / 2 / Até que, tantos livres o amedrontando, / renegou dar a viver no claro e aberto. / Onde vãos de abrir, ele foi amurando / opacos de fechar; onde vidro, concreto; / até refechar o homem: na capela útero, / com confortos de matriz, outra vez feto.¹³

Assim como João Cabral constrói mundos através da trama verbal, eu, também artista, faço da junção vocabular (prefixos, radicais, sufixos) não só o meu produto visual, mas, sobretudo, a sua denominação.

Considerando a minha simpatia e familiaridade auditiva pela língua alemã, permito-me imbricar particularidades de sua construção vocabular à minha construção *poética*, e então transformar meus títulos em portas de duas bandas horizontais, de duplas entradas – como aquelas portas das despensas de casas antigas do interior lourençiano – para adentrar à obra. Replico em modos o poema cabralino.

¹³ (João Cabral de Melo Neto, *Fábula de um Arquiteto*)

Assim, partindo da forma de construção de palavras na língua alemã, entrecruzo, mesclo, imbrico e gero outras, fazendo com que as imagens ganhem novos rumos, abram novos horizontes. Esse apreço por neologismos vem diretamente da infância, uma herança proporcionada pelos *Großmutter* und *Großvater*, descendentes de alemães que, embora não escrevam nessa língua, cultivam até hoje a fala em sua forma antiga, atualizando-a a seu modo, na frequência da língua portuguesa brasileira. Partem assim de palavras do português brasileiro, travestindo-as de alemãs.

Construtor de casas e telhados, arquiteto e manufatureiro de móveis, esse meu *Großvater* sempre esteve apegado a cadernos de anotações para seus desenhos de projetos, contas matemáticas e números. Na falta de cadernos e folhas de páginas A5 ou A4, inscrevia-os também em móveis e determinadas máquinas da sua oficina. Além disso, no seu painel de ferramentas, decalcava cada uma delas para melhor visualização da sua organização. Essa herança me serve de combustível para alimentar minha discussão sobre a caligrafia, a inscrição, o desenho, a escrita e suas aquisições.

Como para Mira Schendel, Isidore Isou e Cy Twombly, essa espécie de “divina trindade” particular, ou de três grandes sóis a iluminar a minha constelação, para mim o desenho e a relação palavra-imagem / letra-desenho sempre serão muito caros, uma vez que o gesto empregado para preencher a superfície não será o de um pintor, mas sim o de um desenhista, o de um escritor a exercitar e tentar alcançar sua “caligrafia particular”.

Considerando isso, lido com o gesto, mas lido também com as delimitações do suporte impostas pelas máquinas e impressoras, desde o tamanho A11, passando pelos comuns Ao, A1, A2, A3, A4, A5, A6 até o A-11, respeitando as proporções que lhes foram impostas.

Se o desenho é o dispositivo que proporciona ao indivíduo revelar seu íntimo, encontra-se aí um possível paradoxo contemporâneo, pois, ainda que haja um excesso de exposição do ser, uma exibição obscena e direta, há imbricado a essa

hiperexposição uma ocultação do íntimo, um medo da essência, uma espécie de metafisicofobia. Os padrões divulgados pela mídia ocasionam o estabelecimento de padrões de ser, escrever, agir, falar e de se comportar. Há então uma massificação de comportamentos, uma espécie de padronização dos atos, uma tentativa de homogeneização da cultura. Então, talvez artistas sejam aqueles que conseguem escapar a essa rede que, cotidianamente, enreda a todos os passantes despercebidos.

Ao longo dos trajetos percorridos cotidianamente, o artista, para mim, é como o homem que constrói suas pontes e viadutos para cruzar o que seu corpo não consegue atravessar ou para escapar do trajeto almejado pelos demais e assim cruzar mares de água e gente. O artista é como o indigente, como o *clochard* que, por não conseguir se adaptar ao mundo dos homens, retorna a sua possível origem, sua caverna de concreto, antro aqui erigido não mais pela natureza, mas sim pela cultura.

Sob marquises e viadutos, esse homem se abriga, “deitado eternamente em berço esplêndido”¹⁴. Esses indivíduos buscam a experiência da origem, do momento de princípio de abstração do signo, por imposição do mundo dos homens. Peles de bichos mortos, caçados, são agora restos de peles sintéticas, maquinofaturadas pelo homem aparentemente “mais evoluído” que esses novos rupestres.

Também eu, artista, estou em busca de uma essência, de uma das camadas mais próximas da superfície. Reviro-a na minha infância, nas lembranças que tenho imbricadas à minha “capela útero” (como na *Fábula de um Arquiteto* de João Cabral). A partir daí, eu, designer gráfico, licenciado em Artes Visuais, me valho desse caminho que percorro todas as semanas indo para Porto Alegre e voltando para Pelotas e me torno testemunha das obras de melhoramento da rodovia que liga, entre outras, essas duas cidades, para usar essas construções como uma das metáforas desta dissertação.

Proponho então, junto à linha de pesquisa em *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*, no Mestrado em Artes Visuais

¹⁴ (Hino Nacional Brasileiro, 1909)

da Universidade Federal de Pelotas, uma duplicação dos caminhos. Se durante minha última formação estive mais próximo da história, teoria e crítica da Arte; na atual, incorporo-me artista, construtor de “pontes” e “viadutos” que atravessam os caminhos do senso comum.

A partir daqui, meus caminhos se ampliam, minhas vias de trânsito se duplicam definitivamente, proporcionando um tráfego que não só leva e traz mercadoria (aqui, entende-se, conhecimentos da teoria, história e crítica da Arte), como também é a mercadoria e fornece carga a uma infinita discussão.

Segue a viagem, as obras, a construção da poética. *Homens* (e mulheres) *trabalhando*.

PASSAGEM

É o deslocamento que move o conhecimento e embala as vontades do homem. Muda-o. Cruzar e redescobrir mundos a cada retorno, a cada abrir e fechar de pálpebras. É para essa direção que procuro apontar com essa “Introdução à *Infadicção*”. Uma versão, um recorte, um pedaço do que resta de uma viagem sem fim que diz da re/descoberta de um Lugar, talvez, à primeira vista, uma miragem, mas um “Pequeno Território”, enxergado ao longo desses últimos dois anos a partir de movimentos mnemônicos, ópticos e temporais. A procura manual do foco é que faz desse Lugar não mais miragem, mas arquitetura nítida. Aproximando-me e distanciando-me dessa “capela útero”, descubro que a minha poética é alimentada por um “*Heimkraft*”, como se o passado alimentasse o presente, fazendo dessa força que vem da origem, o motor-eólico/hidráulico, a alavanca da minha produção poética.

Gostaria de frisar que a descoberta e o amadurecimento poético (essa forma de dizer o que se vê através de palavras e imagens) foram arquitetados e erigidos ao longo desses últimos dois anos, escrita em trânsito, entre uma orientação e outra, um café com leite e outro, durante um percurso que se tornou

rotina semanal, entre Pelotas e Porto Alegre e vice-versa. Ressalto essa movimentação por termos recém chegado de uma viagem. Viagem que espero não ter sido cansativa, tampouco desgastante, mas sim espessante como toda viagem é.

Como dito anteriormente, é o movimento e a troca que fazem com que as ideias tornem-se espessas entre páginas, entre blocos de papel, transbordando de envelopes. Digo de envelopes, por ser bastante interessado por cartas e no retrato que elas fazem de uma época. Cada letra e palavra e frase, cada movimento verbo-visual traçado dizem de um momento, revelam uma visão, revelam uma leitura de si e do Outro.

A seguir, apresento uma série de doze cartas e pequenas cartas, fictícias, endereçadas a artistas/ escritores/ pensadores. Como se as múltiplas e multiformes Obras desses personagens fossem endereçadas para mim e o constante retorno a elas me permitisse intimidade com cada um desses pensadores, intimidade que me deixa tratar sobre determinadas questões, a mim caríssimas, e já rascunhadas nessa “Introdução à *Infradicção*”.



Figura 72: Envelope de carta para Roland Barthes. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 15 de janeiro de 2015

Prezado Sr. Barthes

Há muito venho tentando achar palavras, movido pelas suas, para lhe dizer das minhas aflições, mais do que isso, lhe dizer do meu desassossego frente à árdua tarefa de viver neste mundo que compartilhamos, mundo que muito mudou desde meados do século XX, rumo já percebido e apontado pelo senhor nessa época. É tarefa árdua viver nesse mundo que nos tapulha e nos comprime contra o solo, com toda a potência das palavras libertas pelas mais diversas jaulas de osso e carne.

Ponderava que, para dizer desses incômodos, eu deveria atingir o ponto fraco da língua, esta que nos é imposta (quase repito, como o senhor vê, suas próprias palavras) e aparentemente nos permite verbalizar os nossos anseios. Não fosse desse jeito, alvejando a língua, acredito que fracassaria, pois aprendi com o senhor: só se consegue a alforria da língua, burlando-a. Mas a conquista dessa *ardilosidade*, como o senhor bem sabe, leva tempo: tempo para a leitura daqueles que sobrelevaram a língua, tempo para a decantação das próprias intenções para com a linguagem e ainda antes das intenções, a

própria lida, o perder-se,... quero dizer: antes de se ter *intenções*, que já são resultado de um projeto consciente, a gente tem que deixar de ser submisso à tal da imposição da linguagem... A obtenção da “escrita particular”, a cristalização da *escritura* é, de fato, uma tarefa árdua!

De qualquer forma, estou certo de que fracasso frente ao entendimento do mundo, mas creio que seja justamente esse fracasso que me faz persistir, como se esse fosse o combustível da Arte (como se o artista tivesse algo a dizer frente ao mundo e, para tanto, uma linguagem a recriar/explorar, burilar, para melhor dizer ou dizer a sua maneira), a predestinação daqueles que, assim como eu, tentam buscar, em outros mananciais, matéria-prima para dizer sobre o que não sabemos ao certo: tentar dar conta do mundo através do trabalho com a linguagem. Para lhe dizer com sinceridade, que bom que fracassamos, pois o fracasso garante a perpetuidade do jogo, a continuidade da busca. Talvez caibam bem aqui as palavras do nosso amigo Fredric Jameson, sempre a nos lembrar que *o que nós não somos capazes de desejar ou de trazer para a figuração narrativa do sonho ou da fantasia utópica é muito mais significativo e sintomático do que os empobrecidos três desejos existentes de fato (...)*¹⁵. Pergunto-lhe (e a mim próprio), se esse fracasso comentado acima e ainda esse olhar e entendimento das coisas do mundo, constantemente atualizados pelo artista seriam, realmente, o combustível da Arte. Clarice Lispector, através da personagem Ângela Pralini, diria: *Só me interessa o que não se pode pensar – o que se pode pensar é pouco demais para mim.*¹⁶ Essa frase, esse pensamento, essa questão, poderia dar conta da tarefa do artista/escritor, e seu constante empenho em atualizar a linguagem e, por que não, o mundo?

As palavras que menciono acima me ajudam a dizer um pouco mais a respeito daquilo que me leva a escrever esta carta: procurar entender a fragilidade e incompletude das palavras e imagens.

¹⁵ (JAMESON, 1994, p. 85)

¹⁶ (LISPECTOR, 1999, p. 101)

Impossibilitado de mostrar minha insatisfação com o “vasto mundo” (como nos sugere Carlos Drummond), tento exteriorizar os meus “incômodos” por meio de imagens, valendo-me daquilo que brota do meu gesto: desenhos, pinturas, objetos, ou seja, aquilo que transborda dos meus projetos, esboços, dos garranchos deformados pelas viagens de ônibus. Mas digo-lhe que, por mais que essas criações digam dos meus desassossegos, não conseguem dar conta daquilo que, de fato, eu gostaria de exprimir. Seria essa impossibilidade a grande motivação para Rosalind Krauss criar o conceito de “Campo expandido”? Talvez essa troca e imbricamento entre as linguagens da Arte, que ela bem observa, impeçam de mantê-las nas mesmas catalogações, nas mesmas gavetas de antes. Essa impossibilidade de delimitação, digo aqui, da Arte, seria causa da complexidade das questões com que lidamos, da nossa própria condição de sujeitos fragmentados, de nossa impotência, mas também de nossa cumplicidade para com os modos que nos permeiam e constituem?

Como o senhor mesmo, brilhantemente, pontuou em sua Aula Inaugural no *Collège de France*: *a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer*¹⁷, também eu tenho a mesma sensação a cada frase vista/lida nos jornais, a cada anúncio visto/lido nas cidades, a cada imagem vista/lida nos mais diversos meios de comunicação. Parece que em meu cotidiano, sem sequer me aperceber, apenas repito tais frases.

Vejo-me sempre às voltas com a mesma questão: como solucionar o “incômodo” oriundo dessa “falta de precisão” constitutiva do trabalho do artista ao tentar expor/expressar o seu pensamento na totalidade? Seria tal “imprecisão” produto de uma fragmentação inexplicável através de laudos?

Em alguns momentos penso que o artista é um sujeito enfadado com a sua época, por mais romântica que seja essa visão. Incomoda-lhe, ainda que inconscientemente, a adaptação

¹⁷ (BARTHES, 2007, p.14)

dos demais aos discursos totalizantes, hegemônicos, massificantes. Ele quer recriar a “verdade”, fazer dela, particular. Acho que o artista é aquele indivíduo que não consegue externar de outras formas o que lhe abespinha, senão respondendo aos incômodos motivados pelo que vê, pelo que lê, pelo que ouve, pelo que fareja: ele (o artista/o escritor) dá a ver/ler/ ouvir uma verdade particular. Como se, para conseguir sobreviver neste mundo (e igualmente nos manter vivos nele), o artista/escritor precisasse criar um novo mundo: seu “Asteroide B612”, sua “Pasárgada” particular, sua “Macondo”, suas *Cidades Invisíveis*... Cabe a nós, habitantes deste(s) mundo(s) aqui, esforçarmo-nos para tentar acessar aqueles que são o “pequeno território” particular (como nos leva a encontrar Renata Requião), cada um dos novos mundos erigidos por cada um desses artistas. Artistas que são não só “antenas da raça”, como sugere Ezra Pound, mas também nutrízios/nutrizes “da raça”. Isso que digo aqui se aproxima do que o senhor pensa sobre isso?

Se até o momento não consegui, de maneira plena, adquirir aquilo que o senhor chama *escritura* (uma forma de dizer que tapeie e vença o *fascismo da língua*), resta-me questionar sobre determinados assuntos, e como quem lhe fala é um artista visual, vou falando por meio de imagens, que me parece um bom modo de tentar dizer. Como se escrevesse com hieróglifos, crio composições visuais/conceituais não apenas para erigir “epitáfios” mas, sobretudo, para livrar-me dessas inquietações que tanto me assombram.

Quanto aos caminhos que me levam às tentativas de conquista de um idioma próprio, tenho muito que lhe agradecer, prezado amigo, pois a todo o momento que retorno aos seus escritos, encontro palavras e entendimentos que complementam minhas leituras cotidianas. Muitas vezes, reconheço, são as mesmas palavras que eu não soube anteriormente compreender.

Ao longo do dia tomo as mais diversas conduções e, de dentro delas, assisto, pelas molduras que delimitam suas janelas, uma profusão de discursos sobrepostos. Na cidade,

percebo algo como um *palimpsesto*, como se na contemporaneidade, período de exigências “aerodinâmicas”, os antigos estuques cedessem seu espaço de emblema (um brasão que, nesse caso, pelo grau de rebuscamento, alardearia o transbordamento das posses) para Marcas, logotipos, cartazes, *back* e *frontlights*, *graffiti* e *pixações* (estes dois últimos, poderia dizer, representam os vestígios derradeiros da escrita gestual/caligráfica): ornatos verbo-visuais que, hoje incrustados nas fachadas e nos monumentos urbanos, além de servirem como “excrescência ornamental”, vêm a distinguir e ornamentar as fachadas de prédios públicos, privados, renovados ou abandonados.

Como não pensar que essas “palavras-gafanhoto”¹⁸, ao invés de informações, criam *deformações informativas* ou *não-informações*? Discursos provindos das mais diversas vozes que, na cidade, se fundem e confundem: *slogans* e logotipos, enquanto vetores sobrepostos (decalques de letras), tornam-se o reflexo da imagem que um dia foram. Cabe a nós, inscritores e excretores da cultura, a responsabilidade pelo cultivo de cada um desses “epítáfios” de concreto armado, vidro, espelho e plástico. Enfim, o texto, como *tessitura*, torna-se *textura*, a epiderme tatuada dos frontispícios. Quase me perco nessas imagens, por entre palavras e coisas e palavras-coisas.

E por falar nesse tipo de mutação (o reflexo da palavra sobre o lago, frente à sua imagem), não há como esquecer: contra a limitação da língua também lutou nosso amigo Isidore Isou, que dedicou sua vida a pensar em formas de sobrepor o caráter limitador das palavras, dos discursos, da linguagem impositiva. Deslocando os sons da cadeia sonora da língua, unindo vogais e consoantes e vice-versa, Isou nos permite ouvir/perceber melhor os sons que precedem a língua (imaginando antecedendo a *Babel*).

Mas gostaria de lhe perguntar algo a respeito do que nos oferece Isou: negar a língua, negar, portanto “a verdade”, a potência da significação, e tomar certo caminho contrário,

¹⁸ (FONSECA, 1982)

optando apenas pelo som dos “vocábulos”, isso resolve o *fascismo da língua*? Tem razão Agamben quando sugere que nossa voz é nosso grunhido?

Esse grunhido, para o qual nos remete também Isou, parece se aproximar do gesto efetuado por Cy Twombly, não? Twombly age frente à superfície gráfico-pictórica como se buscasse o reaprendizado do gesto, o aprendizado dessa “escrita particular”, o grunhido da escrita. A partir da Obra de Cy Twombly (lembro sempre que o senhor atribuiu a ele o caráter de *operador de gestos!*), de minha maior aproximação dela, a possibilidade de pensar os artistas como *operadores de gestos*, sobretudo em um período de esquecimento das particularidades do próprio corpo, da medida dos próprios gestos, realmente parece uma abordagem bastante rentosa. Me é muito cara a ideia de percebê-los como esses *operadores de gestos*, isso nos leva necessariamente a considerá-los como *inscritores, grafitadores*,... sei que invento aqui palavras...

Confesso: o que percebo frente à Obra de Cy Twombly é um incansável desejo de aprendizado de uma nova escrita (seria isso um “querer-escrever”? , um querer a partir da desaprendizagem da escrita habitual; se não me engano é o poeta Manoel de Barros quem fala em desaprender dez horas por dia; e certamente é isso o que se insinua naqueles quartetos lá do João Cabral, sobre Miró, Marianne Moore,... o senhor não concorda comigo?). Mas Twombly... ele parece mover-se em direção ao desadestramento da mão, rumo à desautomatização do movimento gestual caligráfico. Para mim, enfim, é certo: ele tenta readquirir a infantilidade do gesto, o ringido da caligrafia.

A visualidade das obras de Twombly deixa clara a tentativa de deformação do nosso gesto habitual de escrita. Posso ainda voltar a falar dos *graffiti* e *pixações*, sobre os quais comentava anteriormente. Talvez sejam os últimos vestígios do gesto caligráfico, em meio a tantas outras palavras que, na cidade, impressas sobre os mais diversos suportes, *pungem* a visão dos passantes, flirtam com os sentidos sensoriais restantes. Palavras alardeadas; palavras faladas; letras gritadas; anúncios gritantes; anúncios gigantes; passantes que, quando nos

ladeiam, deixam no ar seus cheiros e seus sons, falas incompletas; placas com instruções e dizeres sobrepostos; objetos que desfilam junto ao nome de seus criadores; homens que se locomovem junto às palavras e nomes que dão lugar às suas vozes...

A escrita (*graffiti, pixação*) que surge do gesto daqueles escritores urbanos são palavras que brotam, muitas vezes, de gestos abstratos, apresentando-se, a nós, sujeitos iletrados naquele idioma, como uma escrita abstrata: idioma quase ideográfico, contrário ao naturalizado pelo Capitalismo que, durante o dia, tenta desfazer aquilo que foi escrito no turno inverso. Os *traços* que restam desses gestos noturnos destacam-se entre as demais escritas geradas por computadores, impressoras, máquinas de todos os tipos...

Como o senhor pode perceber, o *gesto* me interessa profundamente; assim como uma espécie de *não-gesto* motivado pela agilidade maquinica me é igualmente caro. Minha angústia é sempre em torno de “como viver junto” a essa escrita administrada pela máquina, como designar essa escrita/inscrição maquinica. Chamo-a: *não-gesto*. Mas realmente importa designar tudo o que gera e o que resta da tentativa de entendimento do mundo? Todo o tipo de ruído motivado pelas coisas do mundo precisa ser catalogado?

Penso que ainda tenhamos questões e assunto para muitas outras correspondências. Agradeço-lhe muitíssimo.

Um forte abraço,

André Winn



Figura 73: Envelope de carta para André Leroi-Gourhan. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 18 de janeiro de 2015

Prezado Sr. Leroi-Gourhan

Há onze dias recebi sua correspondência. Durante alguns dias, pus-me a mascar suas palavras e calmamente e várias vezes as regurgitei. Por isso demorei a conseguir minimamente justapor as mínimas frases que aqui lhe entrego.

Gostaria primeiramente de compartilhar com o senhor a minha alegria, pois lhe digo como é fabuloso receber em verbo algo que se quer apontar visualmente. Sensação idêntica havia relatado, em outra correspondência já há mais tempo a Eric Havelock. Ele também tem contribuído muito para o adensamento da minha poética nessa produção por entre imagem/palavra, incluindo aí as imagens/letras do nosso alfabeto.

É realmente fantástico o caminho que o senhor percorre para desenvolver a sua reflexão em torno da relação entre palavra e gesto. Mas gostaria de perguntar-lhe a respeito de certa questão paleo-antropológica, aquela que se refere à autonomia da mão; penso não tê-la entendido perfeitamente.

Esse questionamento surgiu após sua última correspondência, na qual o senhor comenta a respeito de Gregório de Nisa que, entre os séculos III e IV d.C., observou e nos conta através do seu *Tratado da Criação do Homem* que,

foi antes de mais para a linguagem que a natureza acrescentou as mãos ao nosso corpo. Se o homem estivesse desprovido delas, as partes do rosto teriam sido formadas como as dos quadrúpedes, a fim de lhe permitirem alimentar-se: o rosto teria uma forma alongada, adelgaçada na região das narinas, com lábios proeminentes, calosos, duros e espessos, a fim de arrancar a erva; teria entre os dentes uma língua diferente da que tem, carnuda, resistente e rude, a fim de malaxar os alimentos juntamente com os dentes; (...) Se o corpo não tivesse mãos, como se formaria nele a voz articulada? A constituição das partes que rodeiam a boca não estaria de acordo com as necessidades da linguagem. O homem, nesse caso, teria sido obrigado a balir, a gritar, a ladrar, a relinchar, a berrar, como os bois ou os burros ou a emitir mugidos como os animais selvagens. (...) a ausência de intervenção da mão está de facto compensada por uma especialização facial de modalidades extremamente variadas. (...)¹⁹

Os gestos primordiais de alcançar, arrancar, rasgar e repartir o alimento, por uma insuficiência da boca em efetuar essas ações integralmente (etapas que facilitam a ingestão de alimento), parece carregar consigo indícios da gestualidade que em seguida não apenas recolheria o alimento, mas talharia seixos e geraria armas e, mais adiante, as primeiras faíscas de fogo. Talhando o seixo, aquele ser foi aos poucos esculpindo a sobrevivência e a própria morte, destacando-se do seu meio, uma vez que passa a dar seu feitio à natureza, aprende a afiar pedras que logo tirariam a vida dos animais do seu entorno, cadáveres cuja carne lhe serviria de alimento, cujo couro lhe serviria de vestimenta. Sei que me alongo em digressões. Mas não resisto e sigo ainda com seus apontamentos,

o australantropo parece ter-se servido dos seus utensílios como garras (isto é, como o prolongamento da mão) e parece tê-los adquirido não por uma inspiração genial que um dia lhe teria permitido adquirir um seixo cortante (hipótese pueril, mas a favorita da maioria das obras de vulgarização), mas antes como se o seu cérebro os exsudasse progressivamente.²⁰

¹⁹ (NISA In: LEROI-GOURHAN, 1984, p. 40-41)

²⁰ (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 109)

Penso que esse pode ser um caminho, uma vez que esse ser, ao criar esses artefatos, incorpora a belicosidade ao seu cotidiano. Criando esses artefatos, que definitivamente viriam a funcionar como prolongamento de suas mãos, como espécies de proto-venábulos para caçar o bicho (transformado em presa), o ser vai aos poucos se distanciando da natureza, agregando sapiência à sua espécie. Valendo-se do produto de suas mãos, esse ser vence o bicho, vigorosamente mais forte que ele, óbito que faz com que o proto-homem vença também as condições climáticas desfavoráveis à perpetuação da sua espécie, embrulhando-se na pele de sua caça.

Até então é esse o entendimento que tenho quando retorno a tudo o que o senhor disse. Chama minha atenção seu apontamento a respeito de certo espírito agressivo, inerente ao homem desde nossa origem até os dias atuais, e ainda, *entre a caça e o seu duplo, a guerra, uma subtil assimilação se estabelece progressivamente, à medida que uma e outra se concentram numa classe que nasceu da nova economia, a dos homens de armas.*²¹

Em minha poética, tais questões emergem com força brutal. Interessa-me, sobremaneira, incidir sobre esse desejo de Poder do homem, sobre os múltiplos discursos, totalizantes, hegemônicos, isonômicos, catequizantes, massificantes, propagandeados e propalados por aqueles que têm como fantasia utópica a dominação do mundo.

Pergunto-me ainda, sempre envolvido com meu fazer, muitas vezes não identificando claramente de onde parte minha força de criação, se a criação de artefatos e de armas, nos homens pré-históricos, não seria então uma espécie de proto-linguagem. Se a mão, quando lasca o seixo, produz artefatos geradores de violência e se esses podem ser considerados como uma espécie de linguagem, a linguagem não estaria ligada, na sua raiz, à violência? Tudo isso me aturde e encanta.

Outra questão que muito me toca é uma daquelas que o senhor mesmo propõe, ou seja, o fato mais importante do ponto

²¹ (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 169)

de vista tecno-econômico é o aparecimento do artesão. É ele o motor de arranque de toda a evolução técnica, uma vez que pertencem a ele os segredos do manejo do fogo. *O artesão é, desde a origem, antes de mais, um fabricante de armas, é também um joalheiro e só secundariamente um fabricante de utensílios.*²²

Em minha construção poética, há uma enorme tensão entre a produção manufaturada e a industrial. Como descendo de um *Großvater* com uma noção de “empoderamento” bastante interessante, pude acompanhar parte de sua trajetória de vida e sei que ele fez desde o seu abrigo até o recheio do mesmo, e sua esposa, minha *Großmutter*, lembro-me, trazia para a mesa aquilo que plantava. Durante um tempo, vestíamos aquilo que ela cosia.

Com o avanço da tecnologia e a vontade de reconstrução do mundo, a indústria destreinou nossa capacidade de sobreviver sem as máquinas. Diz desse mundo industrial e maquinico nosso amigo Marshall McLuhan: *O mundo da máquina corresponde ao amor do homem atendendo a suas vontades e desejos, ou seja, provendo-o de riqueza.*²³

Sobre o parágrafo acima, me invade um pensamento que julgo sempre incompleto: penso que o artista, ao contrário do artesão, é o sujeito que cria “armas” para combater aquelas elaboradas pelos mais diversos artesãos da nossa sociedade. Incluo aqui, entre esses artesãos (ou falso-artesãos), todos aqueles que fazem do cotidiano uma arapuca, onde a presa e a caça são o público consumidor. Eu, tu, ele, nós, vós, eles, todos os pronomes são devorados.

A contemporaneidade é definitivamente uma época construída pelo discurso das Grandes Mídias e das Marcas (e o interesse das pessoas que as circundam). Marcas de objetos se decalcam em nós, forçando certa multiplicação de indivíduos-unidades. Vemos Marcas sobre nossos corpos: vestimos Benetton, vestimos Zara, tomamos Heineken e Coca Cola,

²² (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 180)

²³ (MCLUHAN, 1964, p. 65)

comemos McDonalds, nos deslocamos em veículos Volkswagen, em veículos Toyota, em motocicletas Yamaha alimentados por combustíveis Schell, usamos produtos L'oreal, Wal-mart, Unilever, Quaker, Kraft, P&G, Johnson & Johnson, calçamos tênis Nike, tênis Reebok, vivemos conectados através dos novos lançamentos Apple, que a cada instante nos chamam, nos alinham em filas quilométricas em frente às suas lojas. Tenho tentado escrever sobre tudo isso, afora alguns trabalhos visuais aos quais intitulei *Reforma Alfabética*. Queria escrever um texto fixando todas as Marcas e inscrições que nos envolvem e determinam. Até dei um título a ele: “Introdução à *Infradicção*”. Não sei bem se terá vida própria e se produzirá o que pretendo. Nele tento concentrar muitas das minhas questões, como uma resposta à pergunta: Diz-me da tua poética.

Reforma Alfabética é trabalho que, para mim, diz muito dos meus interesses. Nele concentro o retorno à infância e o aprendizado com ela e ainda com a própria ideia de retorno, fazendo uma crítica aos discursos que, cotidianamente, nos treinam a consumir, mas não só isso. Construo essa “reforma” valendo-me do decalque, passando por cima de matrizes (virtual/impressa) e a esse trabalho acrescento cores, por vezes, opostas às das Marcas. Para tal, valho-me de traços vigorosos e descontínuos, como aqueles empregados por crianças.

É sabido que a indústria separou usuários e fabricantes dessa gestualidade que escreve e colore, contorna e preenche, atribuindo os movimentos de confecção às máquinas. Com a perda do gesto, particularmente, do movimento caligráfico, tensionado pelas novas tecnologias, há o redimensionamento da experiência da escrita. Com isso, percebemos uma busca por certa finalização e acabamento presentes no aspecto “sempre novo” imposto às coisas do nosso cotidiano, movimento que tem como consequência o apagamento da memória dessas coisas.

O “novo” do gesto gráfico, mediado por programas de computador, despersonaliza seu autor, maquiniza o gesto da imperfeição humana dependente de ritmos manuais. Aos

poucos, aposentamos canetas e lápis e nos entregamos às teclas, e às telas *touchscreen*.

Haveria aí um indício de mutação na espécie *homo sapiens sapiens demens* (como nos propõe Edgar Morin), um novo homem renasceria mais à frente? O que o senhor me diz? Particularmente creio que não, e penso que talvez estejamos apenas frente a um novo meio para a veiculação de mensagens muito próximas às que já conhecemos.

Como comecei dizendo mais acima, no trabalho *Reforma Alfábética*, composto de 26 fotocópias, tamanho A4 cada, com interferências de lápis de cor, proponho uma “reforma” nos cartazes/ cartilhas/ exemplos utilizados na alfabetização de crianças e, consequentemente, uma “reforma” na visualidade de cada letra do alfabeto, ou seja, uma “reforma” que investe fortemente na visualidade de cada caractere, em reformar seu desenho, talvez adaptá-lo ao contexto em que vivemos. As questões paleontológicas com que o senhor lida, se o senhor me permite dizer, são fundamentais para que eu modifique a tipografia da escrita, sem interferir no “valor acústico consensual” de cada signo.

Sabemos que a letra “a” nos foi apresentada como sendo a da “abelha”, a “e” como sendo a da “escola”, a “i” como sendo a da “igreja”, a “o” como sendo a do “ovo”, a “u” como sendo a da “uva”. Pois no caso de *Reforma Alfábética*, mais que associar cada letra alfábética a uma imagem representativa (uma imagem que combine com o contexto de selvageria capitalista que vivemos), trata-se de encontrar certa motivação para cada letra.

Vivemos num mundo repleto de provocações visuais, provocações virtual-televisivas, que nos entretêm e nos obstruem, onde as pessoas ficam à mercê das informações divulgadas e propaladas por telas luminosas onipresentes; fundamentalmente, trata-se de incidir sobre essa espécie de “nomenclatura” que se coloca sobre nossa capacidade de desejar: cada Marca carrega consigo um objeto que passamos a desejar (como a rena e seu pelego, como o bisonte e a sua

carne...) como o “poder” que todos esses alimentos/ artefatos/ vestimentas/ objetos podem conferir ao homem. É o que venho tentando fazer.

Com a fixação e a repetição das Marcas (e dos seus produtos), o mundo corporativo nos treina a consumir. Dessa maneira, *Reforma Alfabetica* é uma obra composta por desenhos que são decalques de Marcas (decalques, portanto de uma realidade inventada, realidade que “desejamos” viver), associadas aos mais diversos produtos, produtos permanentemente propagandeados nos meios de comunicação. *Reforma Alfabetica* manifesta-se como uma crítica a essa já não tão nova forma de estar no mundo, forma pela qual viramos consumidores de tudo.

Afora o Consumismo, quando falamos no alfabeto, não há como não fazer uma referência à forma como os gregos tentaram dar conta do todo dos sons linguísticos através dos 23 signos do seu *alphabeto*. Em uma de minhas últimas correspondências com Havelock, aprendi que

o que a nova escrita [alfabética] pode ter feito, a longo prazo, foi mudar, em alguma medida o conteúdo da mente humana (...) a eficiência acústica da escrita teve um resultado que foi psicológico: uma vez aprendida, não se tem que pensar nela. [como a “linguagem” consumista, proposta pelo Capitalismo?] Embora ela seja uma coisa visível, uma série de marcas, ela cessa de interpor-se, como um objeto de pensamento, entre o leitor e sua recordação da língua falada. (...) alfa, beta, gama etc. são apenas uma cantilena destinada a gravar os sons mecânicos das letras, usando o chamado princípio acrofônico, numa série fixa no cérebro da criança, ao tempo em que as correlaciona estreitamente com a visão de uma série de formas que o menino olha enquanto pronuncia os valores acústicos. Esses nomes, no semítico original, eram nomes de objetos comuns, como “casa”, “camelô” etc.²⁴ [como “Apple”, “Benetton”, “Coca-Cola”,...]

No entanto minha *Reforma Alfabetica* funciona tipograficamente como crítica, como se a vivência sob o Capitalismo, nesse mundo cravejado de informações e publicidades, motivasse no artista a vontade de devolver à letra sua visualidade primeira, como se o artista tentasse devolver à visualidade da letra “a” aquela representação egípcia

²⁴ (HAVELOCK, 1996, p. 82-83)

simplificada de cabeça bovina. Não mais representada pela cabeça bovina, corresponderia à letra “a” alfabética a imagem simplificada de uma maçã mordida, símbolo da poderosa empresa Apple.

Hoje, pois se a “maçã mordida” é Marca-símbolo de poder aquisitivo e intelectual, da atualização daquele que possui os produtos Apple, ela, a “maçã mordida”, entretanto alimenta nosso mercado de consumo, nos ajuda a povoar o mundo com mais palavras, novas palavras.

Pergunto-lhe: Se o gesto da mão, ao talhar o seixo, gera uma linguagem, e esse seixo lascado serve também para promover a guerra, a guerra e a busca de poder tornar-se-iam a mola propulsora da mutação da linguagem, seja a dos artefatos, seja a da escrita?

Em anexo, envio-lhe uma cópia de uma das formas de apresentação da minha *Reforma Alfabética*, aguardando ansioso pela sua apreciação.

Um forte abraço,

André Winn

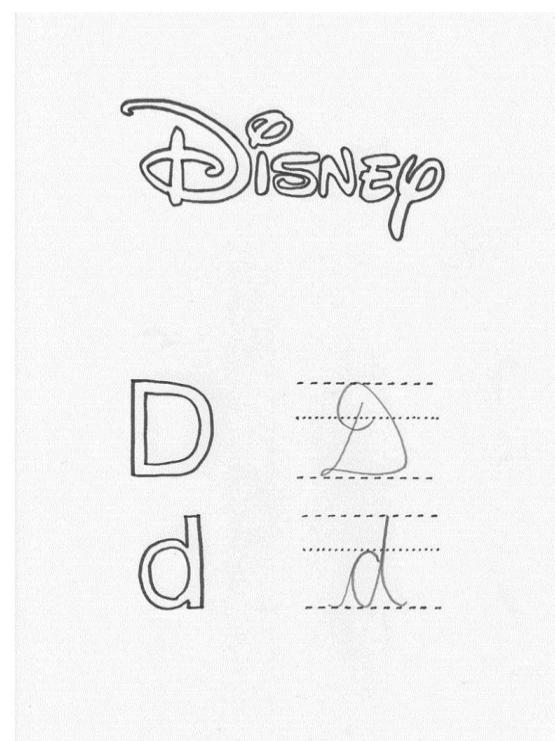
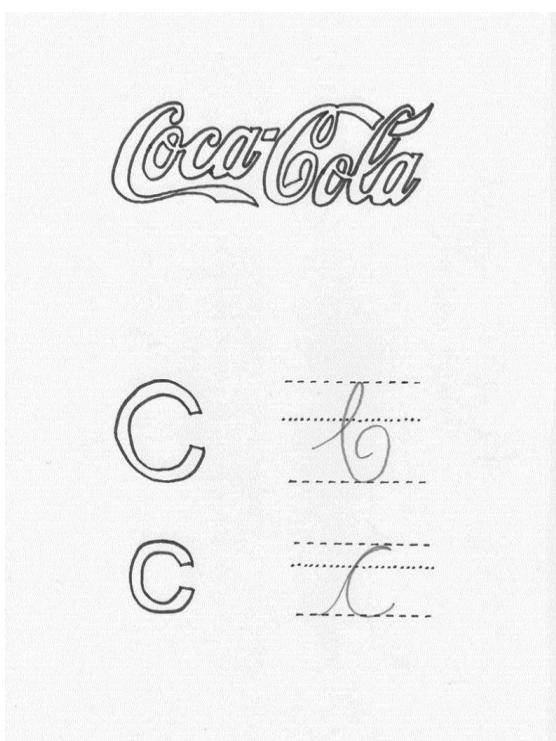
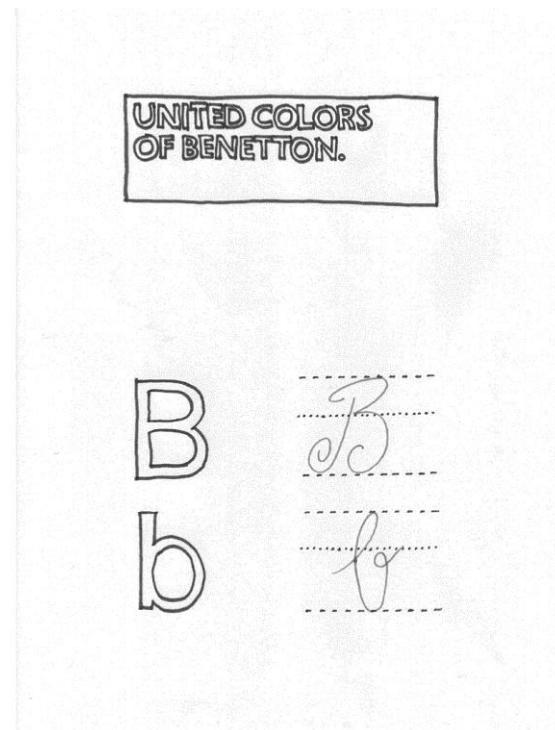
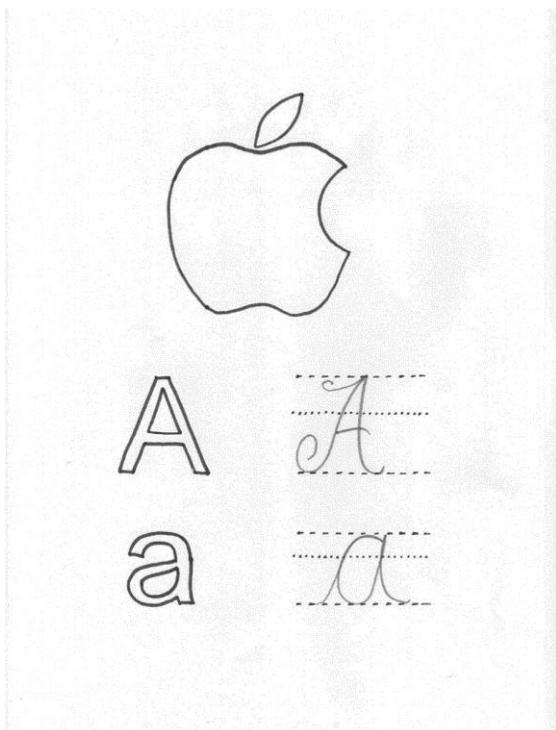


Figura 74: Reforma Alfabetica, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

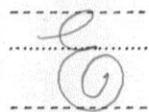
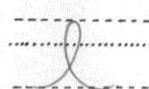
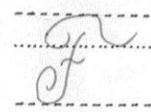
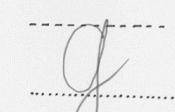
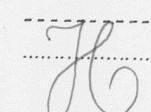
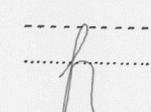
The logo for eBay, featuring the word "eBay" in a stylized, lowercase, sans-serif font. The letters are slightly slanted and have a hand-drawn, sketchy appearance.The logo for Facebook, featuring the word "facebook" in a lowercase, sans-serif font, enclosed within a thin black rectangular border.A large, bold uppercase letter "E" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "e" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "e" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "e" with a matching outline, designed for coloring.A large, bold uppercase letter "F" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "f" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "f" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "f" with a matching outline, designed for coloring.The word "Google" in a large, bold, lowercase, sans-serif font, with a matching outline for coloring.A large, bold uppercase letter "G" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "g" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "g" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "g" with a matching outline, designed for coloring.The Heineken logo, featuring the brand name "Heineken" in a bold, serif font inside a decorative banner. Above the banner is a five-pointed star with the text "MARQUE DÉPOSÉE" and a small registered trademark symbol. Below the banner is a sprig of hops.A large, bold uppercase letter "H" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "h" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "h" with a matching outline, designed for coloring.A lowercase letter "h" with a matching outline, designed for coloring.

Figura 75: Reforma Alfabética, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

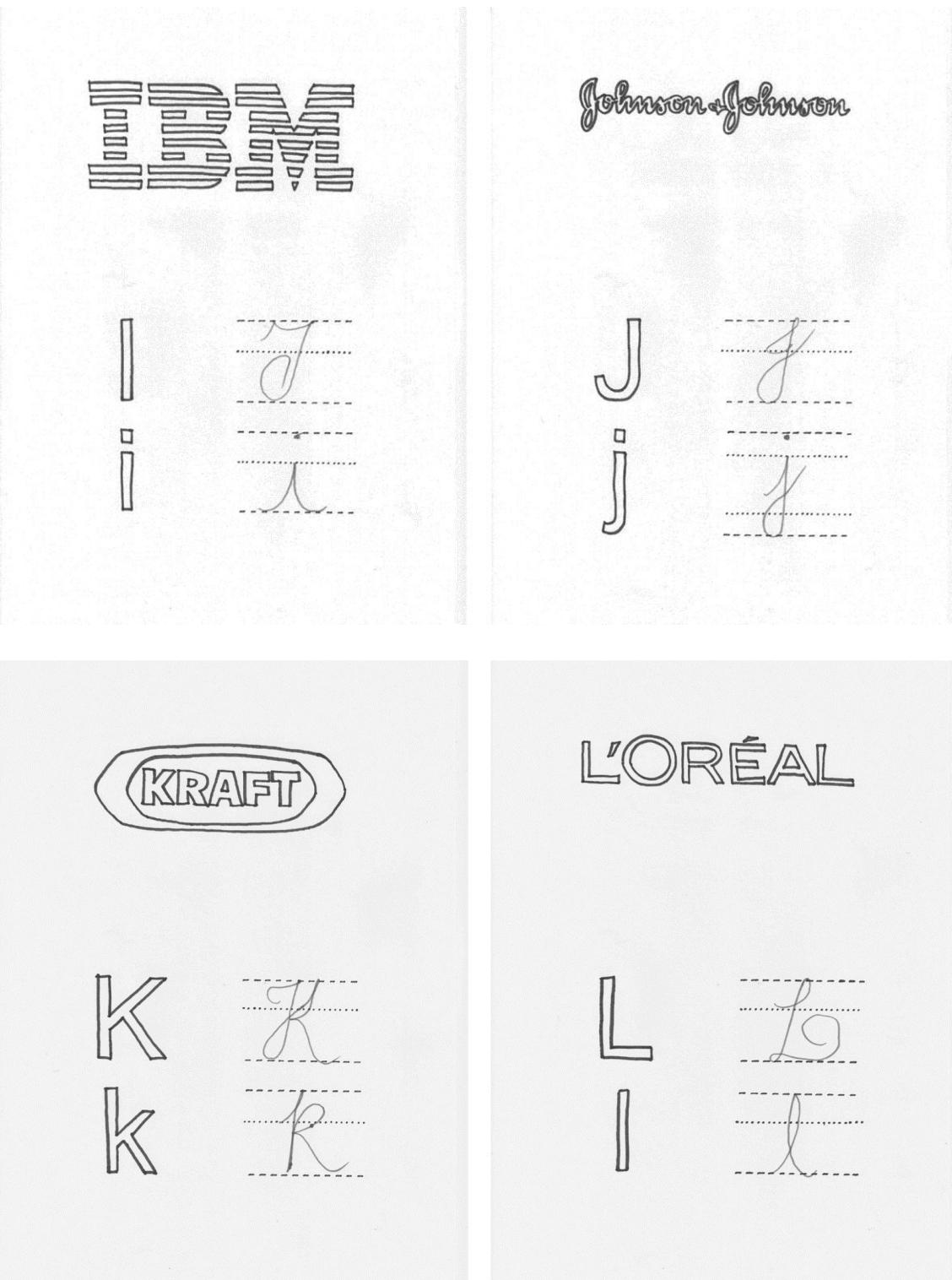


Figura 76: Reforma Alfabética, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

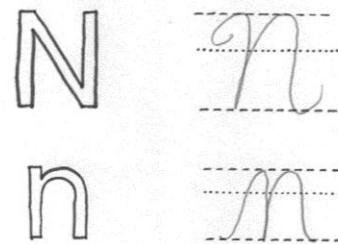


Figura 77: Reforma Alfabética, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

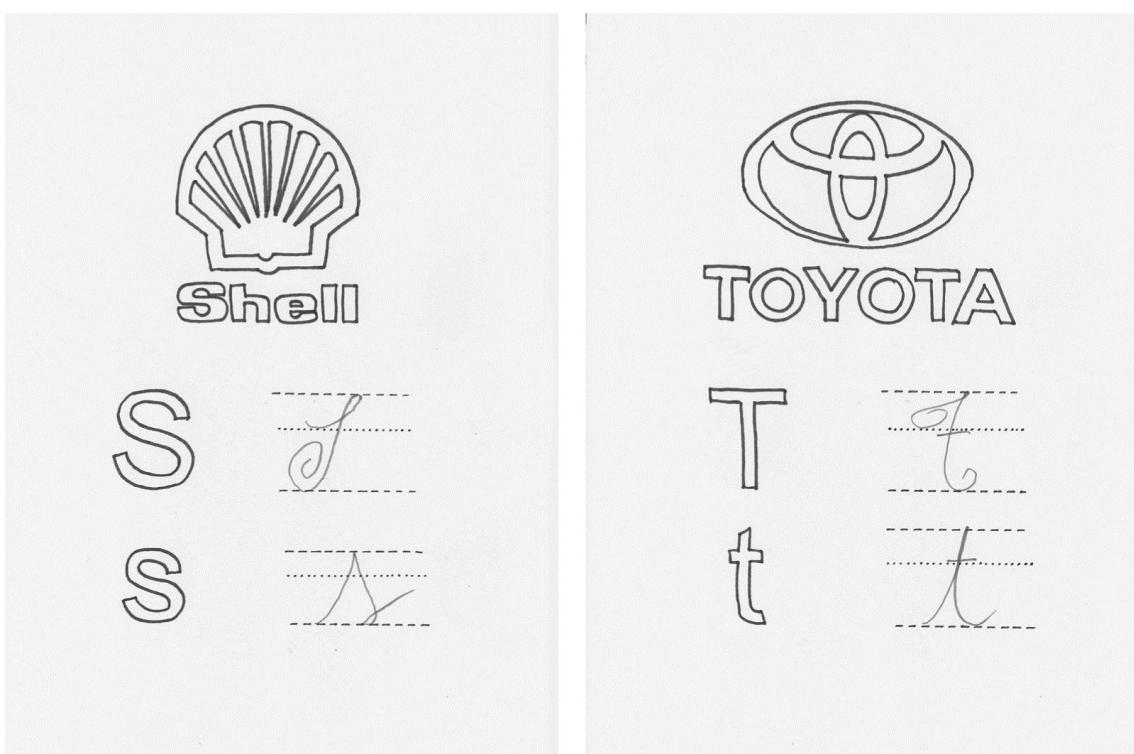
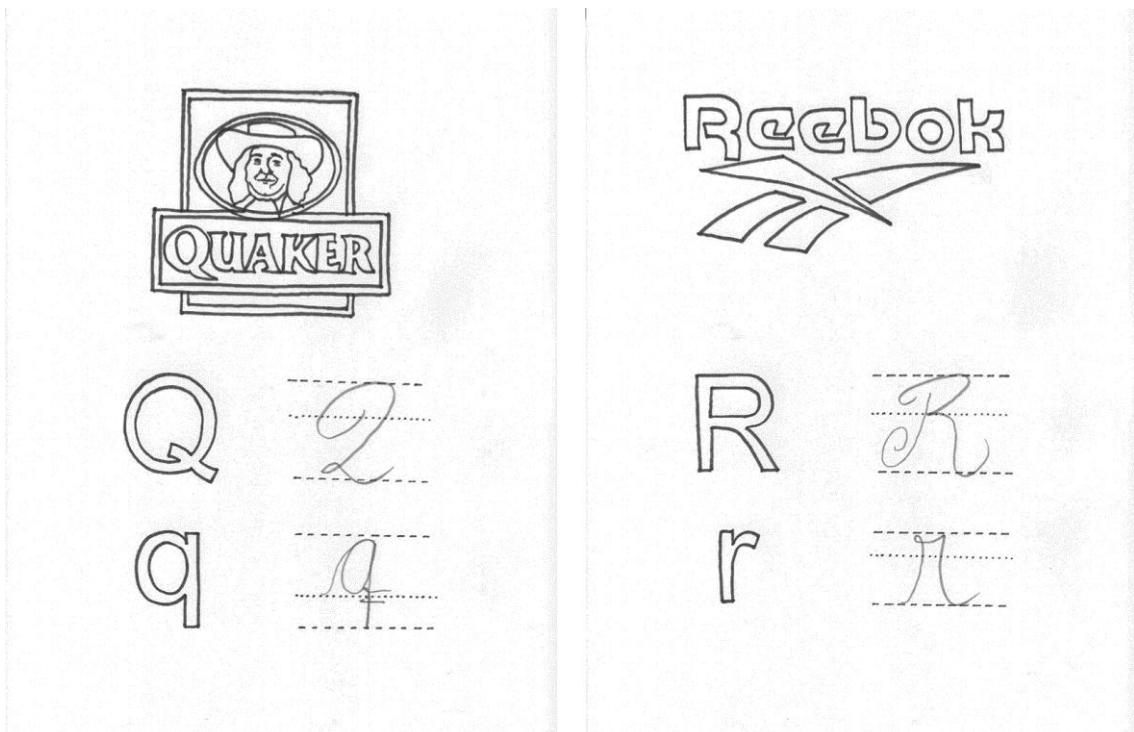
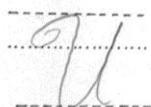


Figura 78: Reforma Alfabética, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor

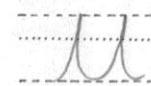


Unilever

U

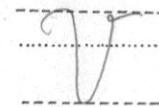


u

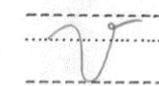


Volkswagen

V

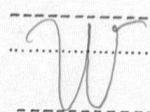


v

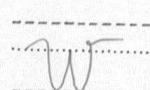


WAL★MART

W



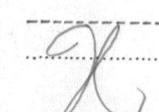
W



xerox



X



x

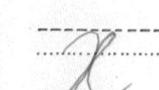


Figura 79: Reforma Alfabética, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



ZARA

Y

Y

y

y

Z

Z

Z

Z

Figura 80: Reforma Alfabetica, fotocópia em papel sulfite, para colorir, tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada, 2013-2015. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 81: Envelope de carta para Mira Schendel. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 21 de janeiro de 2015

Querida Mira

Hoje, enquanto folheava alguns livros sobre a senhora, encontrei, entre as suas *Escritas* de 1965, a palavra “Winter”. Sei que não são obras dedicadas a mim, mas, de qualquer forma, me aproprio desse endereçamento de seus trabalhos: considero-as como se fossem de fato para mim. Folheando esse livro, encontrei também algumas declarações que dizem de suas intenções poéticas, vocábulos que, como gosto de entender, dizem de uma espécie de *deformação informativa* que a senhora nos dá a ver, que nos dá a ler. Questão essa que igualmente me assombra.

Quando a senhora diz de suas monotipias, comenta que elas *são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento da sua origem*; o que mais lhe preocupa é *captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua*

*memorabilidade e relativa eternidade.*²⁵ Isso dito e relido, pergunto-me: Não seria o fracasso uma das motivações da Arte?

Sobrevindas quase cinco décadas, conseguimos, enfim, nos aperceber que, do silêncio exigido nessa época, pôde brotar o essencial da escrita, a fenda aberta pelo traçado primordial e indelével, afinal, “o milagre da inscrição”. Riscos que brotam do despertar de um cochilo do acaso, palavras que saltam espantosas na memória e que precisam ser externadas, como se precisassem ser livradas – a livração das palavras. Por fim, “nada”, somente alguns traços fugidos passíveis de serem esquecidos em meio a tantos outros ruídos menos que sons proferidos no cotidiano. Por outro lado, gestos essenciais como aqueles que ouso dizer e ouso comparar caracterizam a produção de Amílcar de Castro. Os vazios da sua Obra realmente enchem meus olhos, um traço a mais ao redor de minhas íris, uma palavra a mais em meu vocabulário! O gesto de Amilcar, nos lembra Ferreira Gullar, é gesto “milagroso”, gesto fundamental que faz com que uma chapa de metal torne-se escultura, tridimensional.

Talvez o que mais desperte minha atenção a respeito da sua produção, sobretudo nas monotipias, é o caráter aparentemente experimental de suas obras. Para mim, algo que permite conferir à sua Obra um caráter de *escritura*. Aquilo que resta no papel arroz, por entre placas de acrílico. É na consideração da letra e da tentativa-de-letra, como potências gráficas, que lhe encontro decalcando a escrita, veteizando algum idioma próprio: como se o decalque dos signos que perpetuam a língua, ou o ensaio da grafia, pudesse combater o *fascismo da língua* (termo caro a Roland Barthes, como a senhora bem sabe).

Não mais captando a natureza, vejo-a reapresentando um fragmento da cultura: o bicho pré-histórico, que vira desenho de bicho para se transformar em signo bicho. No caso, a representação da letra, não mais para registro do fonema, não mais sequer um retalho de vocábulos, mas apenas representação e redesenho de letra, sem som, sem significado,

²⁵ (MIRA SCHENDEL, s/d. apud PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 58)

“antiletra”, desenho. Assim, certa teoria dos traços emergeria de seu trabalho. Questão inclusive política, se me permite.

Repto-a novamente, relembrando aqui entre nós a passagem que diz: (...) é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra.²⁶ Complemento: não apenas para a letra, palavra tão vinculada à escrita alfabética, mas ainda para o que a senhora mesmo propõe nomear “antiletra”, um garrancho, espécie de soluço caligráfico – afinal, são as ranhuras que deixam visível, sobre a página, o caráter de tentativa, de ensaio de esforço, as marcas do experimental.

Venho aqui, disfarçado em palavras, para reforçar o quanto admiro a sua Obra e o quanto repreendo com ela. Por isso aqui escrevo em letra maiúscula Obra, talvez devesse escrever OBRA. Porque acredito na unidade de seu trabalho, e na força de suas “palavras”, e na potência de suas “letras”, enfim, na espessura do seu legado.

Em anexo, envio uma de minhas *Escrissuturas*, parte de uma série homônima de pequenos desenhos feitos com linha e máquina de costura sobre papel arroz. Um trabalho que divulga o diálogo entre homem e máquina, série herdeira do que a senhora me faz pensar, sentir, ter vontade de gritar. Vontade de potência, diria nosso pai Nietzsche.

Agradeço-lhe imensamente pela consideração que tem para comigo e as palavras sempre atenciosas e esclarecedoras.

Um forte abraço,

André Winn

²⁶ (MIRA SCHENDEL, s/d. apud PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 58)

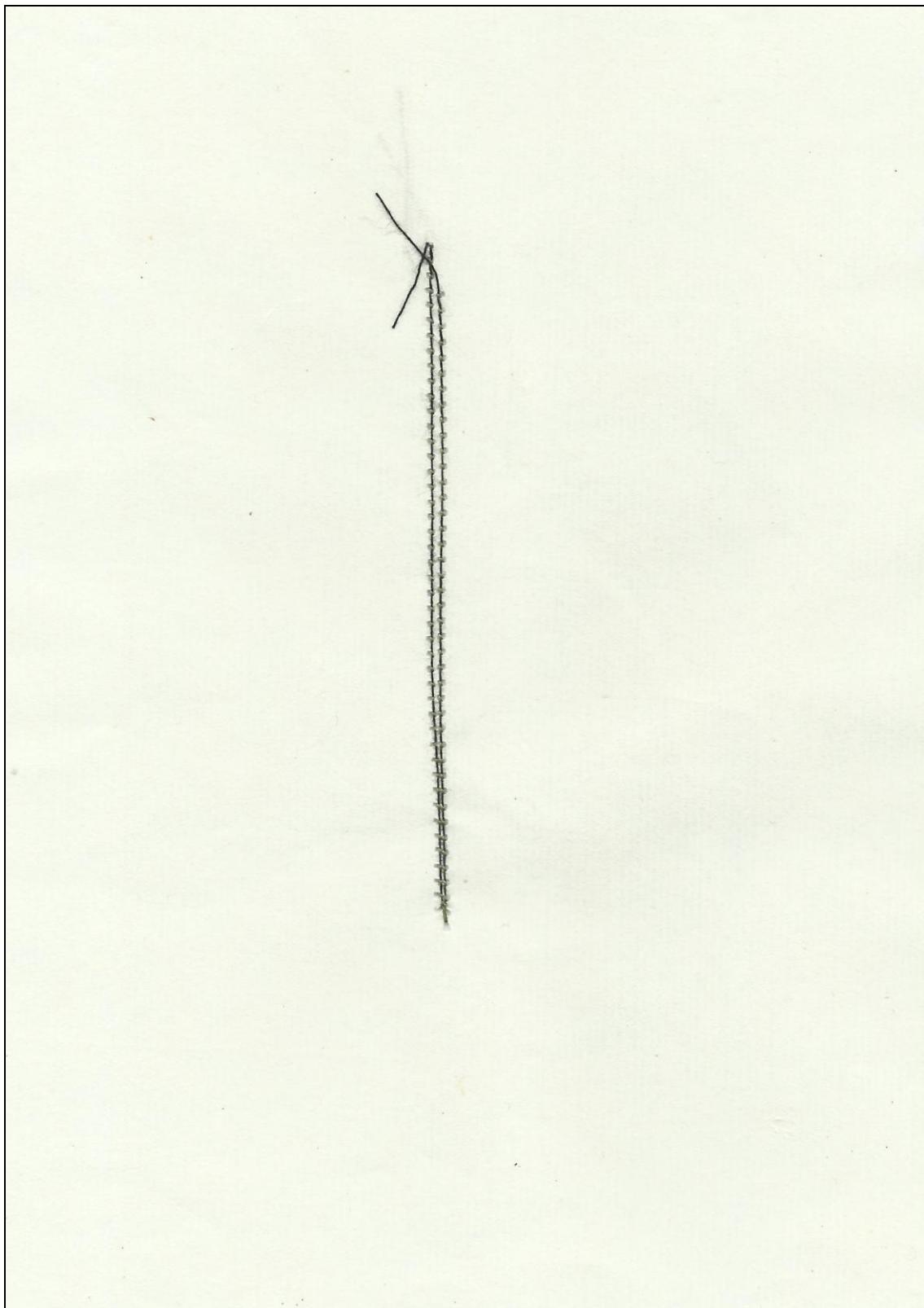


Figura 82: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 83: Envelope de carta para Isidore Isou. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 24 de janeiro de 2015

Caro Isou

Hoje sou só palavras, não por ter acordado mais verbal que noutros dias, mas sim porque decidi sair à rua e efetivamente prestar atenção no que ela tinha a me dizer. O caso é que ela tinha muito e ao mesmo tempo nada a me dizer. O que percebi nesse percurso pelas ruas é que, em meio à profusão de meios cada vez mais visuais, confeccionados para estimular boa parte desse nosso sentido tão frontal, há ainda todo o tipo de linguagem se encontrando com a linguagem verbal, esparramada por todo o lado.

Confirme para mim que vem daí sua produção: esse exagero de sonidos e grafismos que pretendemos dizer que significam alguma coisa, mas pelo exagero nada mais dizem! Quando penso nesse embate, como não me lembalaria do senhor, cansado da utilização casual e frívola das palavras, desmontando a oralidade do idioma, explorando ao extremo sua articulação. Gerando uma inutilidade às palavras, o senhor nos devolve à *Lascaux*. Como se, abrindo uma fenda para que a letra, mero sinal alfabético, vítima de inquestionável convenção,

revelasse o som que a habita, expusesse a sonoridade de seu recheio. Repito: como não iria me lembrar do senhor, que junto ao *Lettrisme*, desenvolveu, logo em meados do século XX, um pensamento realmente peculiar sobre as características limitadoras das palavras (e, portanto, *fascista!* Parece que é mesmo Roland Barthes quem nos ajuda a pensar este mundo!), chegando a propor o extermínio delas. Quando o senhor tira os sons da cadeia sonora de uma língua nacional, não mais ouvimos palavras, ouvimos apenas seus sons, traços de seus sons, uma espécie de gorjeio, latido, grunhido, enfim, o ranger da língua que nos faz humanos (Agamben, aquele pensador italiano, também desenvolve uma interessante questão a respeito da produção cultural da linguagem).

Essas espécies de *não-palavras* que o senhor propõe, organizadas como poesias-partituras, certamente nos alertam para a *não-information* que o excesso de informações proporciona/viria a proporcionar. Penso serem aquelas “palavras-gafanhoto” que escalam e circundam os prédios, o mobiliário e os frontispícios urbanos, e que pousam sobre os mais diversos meios de impressão, expressão e divulgação das palavras que, imbricadas, constituem uma espécie de *textocidade* em permanente *devir*, como *Un [grand] Coup de Dés* mallarmaico. Essa hipótese tem me acompanhado, e parece que muitos urbanistas consideram-na válida, já que, em nosso estágio, nosso lugar é mesmo a cidade e seus múltiplos lugares internos, suas vias, seus recantos.

É observando essa grande profusão de palavras como imagens, imagens verbais, verbo-visuais, palavras majoritariamente proferidas por Marcas que nos incentivam cada vez mais a consumi-las, Marcas vigorosas que, famintas, procriam, se multiplicam e se espalham pelos muros que fazem do perímetro urbano um labirinto (quem me devorará se eu não souber ler?), pergunto-me: a proliferação de escritas na cidade, estando submersas numa profusão textual, não promoveriam justamente o seu contrário? Senhor Isou, vendo a cidade com suas sobreposições textuais, percebo as palavras perdendo seu caráter informativo, passando talvez ao grau *desinformativo*,

não-informativo. Pergunto-me se a sua poesia não iria em direção a essa espécie de *palimpsesto urbano*, comum e tão profícuo hoje quanto em sua época. É como se essas palavras se baseassem num processo *deformativo informacional*, como se o senhor antecipasse esse fenômeno, motivado pela hiperaceleração exigida pela vida contemporânea, deslocando a ordem natural das sílabas. Tais esvaziamentos verbo-visuais confeririam aos textos multiplicados na cidade um caráter não só de *tessitura*, mas, sobretudo, de *textura*, ou seja, um mascaramento das individualidades formais e conceituais que caracterizam e diferenciam cada palavra ou que caracterizam um grafismo como vocábulo. Não lemos mais palavras, vemos suas grafias como desenhos, como pinturas. Ora tipografadas, ora caligrafadas; ora em luminosos, ora em *backlights* e *frontlights*, ora em cartazes, ora rabiscos deixados pelos colegiais, ora *pixações*, ora *graffiti*... É assim que vamos encontrando nosso lugar?, pergunto-me ainda, aceitando tudo isso, aceitando, afinal, essa circunstância sem julgá-la: De que forma as palavras da cidade nos atingem? Até que ponto essa hipergrafia claustrofóbica, movida pelo capital (o grande sistema por detrás das Marcas), pode ser encarada como informação? Se concordarmos que as mensagens divulgadas na cidade não sejam unicamente informativas e publicitárias, o que lemos nessa cidade? Que sentidos elas nos propiciam? Faço-lhe esses questionamentos, pois me interessam muito essas formas de tapear ou mesmo sobrepor o *fascismo da língua*, o que é veiculado através dela. E o senhor, permita-me dizer, é um craque nessa estratégia.

Agradeço-lhe muitíssimo, já esperando ansioso pelas suas palavras.

Um forte abraço,

André Winn



Figura 84: Envelope de carta para Cy Twombly. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 27 de janeiro de 2015

Caro Twombly

Hoje, enquanto fazia anotações pontuais e nada exaustivas em meus cadernos sem pautas, lembrei-me do senhor. Como bem sabe, quando a mão é jovem, o corpo, o braço e o pulso trabalham de forma mais exaustiva para acompanhar a construção caligráfica. À medida que vamos fermentando, a mão se transforma e torna-se proficiente da escrita (empunha enfim a caneta!) e não mais precisamos de grandes esforços para gerar palavras. Apenas breves movimentos do pulso, acompanhando o dos dedos que apertam a caneta contra o suporte de escrita. Rapidamente então as letras vão surgindo, garranchos proficientes da escrita cujo melhor entendedor é aquele que escreve. Faço questão de lhe expor esses detalhes, pois, quando hoje olho ao meu entorno, o que vejo são, majoritariamente, palavras dedilhadas. Percebo que o movimento manual, espiralado e caligráfico cedeu espaço às teclas e aos enxertos plásticos, onde os dedos, movendo-se como pernas e braços de aranhas a tecerem suas teias, fazem surgir palavras virtuais. Penso que o gesto caligráfico,

enovelador das palavras e textos, se esvai quando as primeiras letras de cada vocábulo são dedilhadas sobre teclas imateriais. Não que essa mutação seja favorável ou desfavorável, mas acredito que não podemos negar esse novo gesto “caligráfico” (precisaria averiguar se a etimologia da palavra ainda nos permitiria afirmar isso).

Dito isso, não há como deixar de mencionar a característica que lhe atribuía Roland Barthes: o senhor é um *operador de gestos*²⁷. Pensá-lo (e aos artistas de um modo geral) como *operadores de gestos*, sobretudo em um período de esquecimento das particularidades do corpo, da medida dos próprios gestos, substituídos por *gadgets* de todas as portabilidades, cujo movimento maior se localiza nos dedos, parece extremamente rentoso.

Pois eu comprehendo sua Obra como uma incansável tentativa de aprender uma nova escrita, uma “escrita particular”. Percebo que, com sua mão madura e adestrada, o que faz é tentar retomar o gesto de criança, anterior à automação imposta pela modernização. A visualidade de suas obras parece deixar clara a tentativa de deformação do gesto habitual de escrita. Há, ao longo de qualquer de suas superfícies inscritas, uma espécie de tentativa de desautomatização do movimento gestual caligráfico, indo em direção daquele gesto ao qual João Cabral de Melo Neto, em seu poema *O Sim Contra o Sim*, descreve quando considera o trabalho de Joan Miró, sua poética. Mas, ao contrário do que fazia Miró, percebo que o senhor não busca na mão oposta a chave para o gesto desautomatizado, mas exercita (ou desexercita) sua mão adestrada e conquista a deformação da grafia na própria superfície de ação do gesto, seja tela, seja papel. Para adquirir esse aspecto de grafia desautomatizada, de caligrafia deformada, vejo-o como alguém que almeja o gesto infantil, ou seja, o gesto daquele que ainda não tem voz (o *infans* referido por Barthes, no texto em que comenta seu processo e sua obra – termo certamente insuficiente). Talvez por compreender que/por saber que, nos primeiros traços de um sujeito em

²⁷ (BARTHES, 1990)

formação no mundo, encontra-se uma espécie de limiar entre letra e desenho.

Assim como a criança, que tentando compreender o mundo, inventa o seu próprio, suas histórias, suas fantasias, seus mitos, grande parte dos artistas cria esse território particular a partir do seu mirante, de onde olha e tenta apreender o “vasto mundo” (como nos sugere Carlos Drummond), o seu entorno. Descobrindo/inventando esse território particular, o homem vai tomado posse, se fazendo dono do próprio território, das próprias verdades. De maneira muito próxima, percebo-o plantando seus rabiscos e garranchos encenados ao longo da página, da tela, ao longo de sua vida, fazendo do exercício de desaprendizagem da escrita caligráfica o seu terreno fértil. Suas palavras, embora citando fragmentos da obra de Mallarmé e tantas outras passagens que ajudaram a formar o pensamento ocidental, são reapresentadas em forma de desenho. Penso que o que está em jogo é a visualidade da letra, ela é como um desenho, como se a letra quisesse voltar a ser imagem. No entanto sei da impossibilidade de reproduzir aquela escrita primeira, quando o trajeto da letra era desconhecido ao percurso natural da mão.

Para dar continuidade a essa, para mim, infindável discussão (sei bem o quanto tenho me repetido em nossa correspondência!), envio-lhe um de meus *Diagraphanés*, parte de uma série homônima de dípticos feitos com nanquim sobre papel vegetal, um trabalho composto a partir do decalque dos mais diversos grafismos reencontrados em meus cadernos de alfabetização. Naturalmente, corriqueiramente, me invade a sensação que aqui traduzo por “quisera ser Cy Twombly”.

Agradeço-lhe muitíssimo pela consideração e apreço.

Um forte abraço,

André Winn

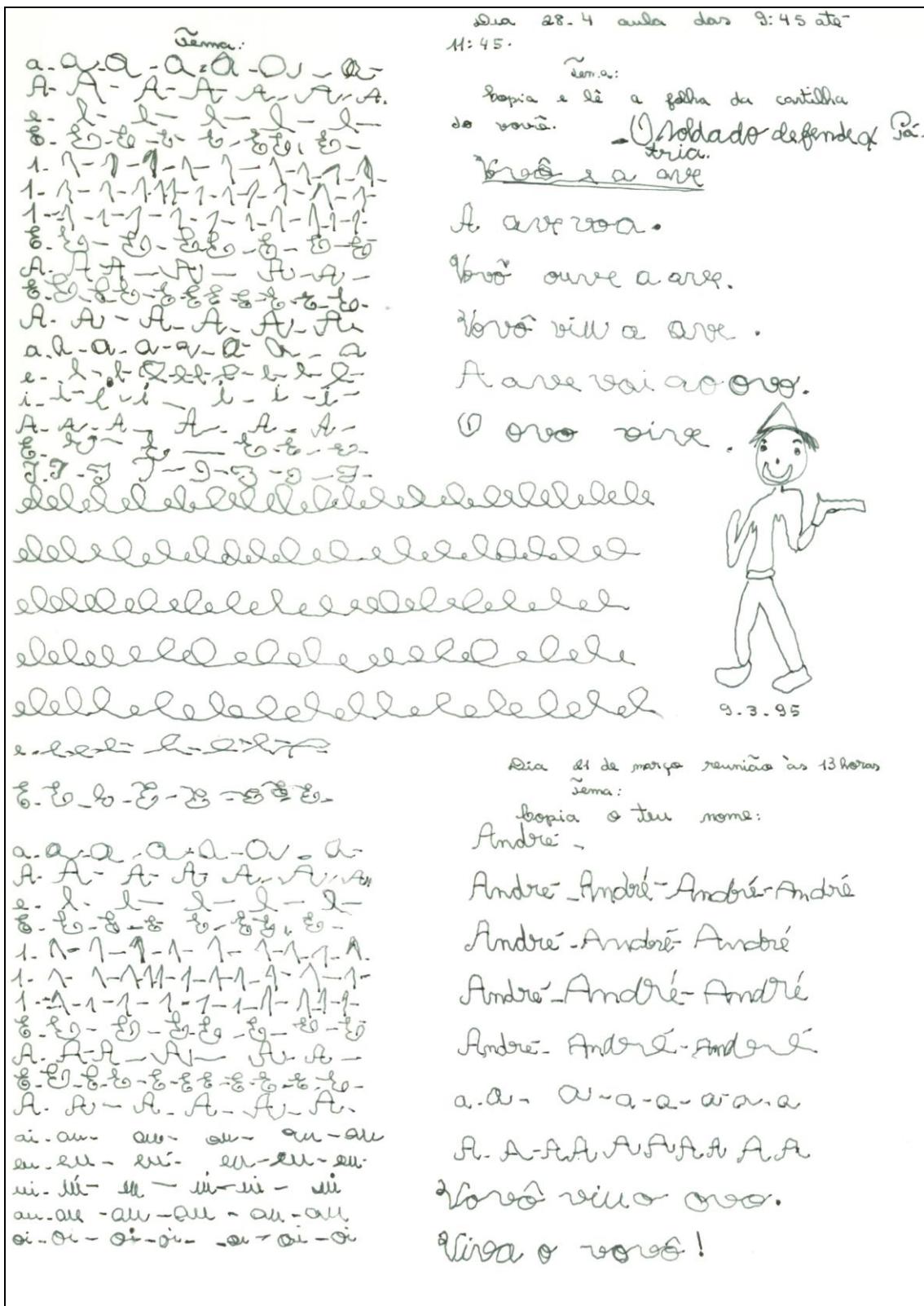


Figura 85: *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor

Plotas, 18 de setembro de 1995.

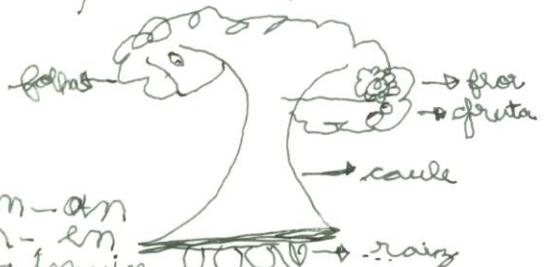
Problemas:

1- Em uma árvore tem 9 pássaros. Saíram 4 pássaros.

Agora tem - 5 - pássaros

$$\begin{array}{r} 9 \\ - 4 \\ \hline 5 \end{array}$$

Complete a árvore:



an - an - an - an - an - an
 en - en - en - en - en - en
 in - in
 on - on
 un - un

contaelli:

bol + de = bordo

tal + co = talco

pa + pel = papel

at + pel = anel

at + m + i + r + al = animal

jor + mal = jornal

sol + da + dos = solado

an + gal = anel

pel + ga = plega

part + el = partel

hos + pi + tol = hospital

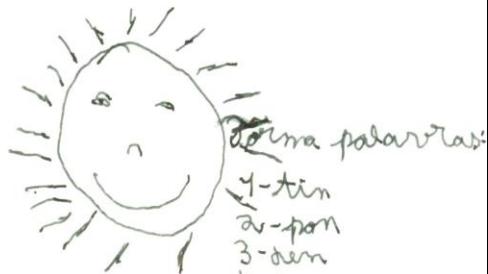
hot + tel = hotel

cal + do = caldo

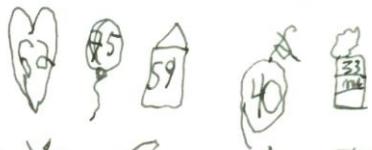
Plotas, 26 de setembro de 1995.

O dia está

Ponte de luz escalar



Dictado de números:



1 e 4 = tinta

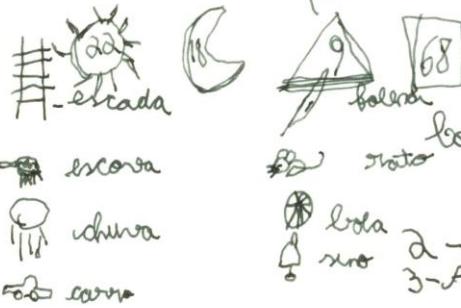
2 e 5 = ponte

3 e 5 = dente

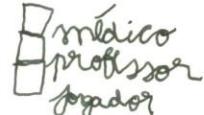
4 e 5 = pente

6 e 8 = branco

7 e 8 = tacho



1 - Aléxium Marca:



professor

jogador

Coloca o nome:

roto

bolacha



Figura 87: Envelope de carta para Gordon Matta-Clark. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 30 de janeiro de 2015

Caro Matta-Clark

Hoje, enquanto rabiscava e traçava linhas entre rastros deixados pela xícara de café, lembrei-me do senhor. Abrindo esses frisos na página, lembrei-me dos seus desenhos, daqueles vazios abertos em páginas (como um *jianzhi* chinês) e das fendas desenhadas sobre os prédios, como se o senhor fosse um engenheiro da ruína, ou “anarquiteto”, como imagino que prefira. Tenha certeza que *Office Baroque* e seus desenhos preliminares são, para mim, uma grande referência. Na minha briga íntima contra o capital, ficaram como registro da violência de gestos que constroem pela desconstrução. O vazio como um desenho. Percebo o senhor desfazendo a arquitetura e a cidade a partir de um movimento parecido com aquele efetuado por Isidore Isou, que desfaz a letra. Ele também habitante dessa cidade erguida em concreto e revestida por palavras. Estarei exagerando? Não creio. A arquitetura, em suas mãos, definitivamente, passa de domicílio a mero objeto, à coisa inútil. Algo que chamamos de Arte: inútil, mas indispensável. Semelhante a Lucio Fontana, ou talvez, mais precisamente,

semelhante a um cirurgião, o senhor cria rasgos na arquitetura, frestas que revelam a espessura das casas. Impressiona-me que ao tornar o interior público, faz com que as casas deixem de ser casas. Elas se tornam monumentais exemplos de Arte pública. Ou “não-monumentos”. Monumentos que não saúdam as vitórias da classe dominante, mas o descaso para com as classes marginais, o contraste estabelecido entre os prédios cada vez mais altos de plantas cada vez mais fragmentadas, o reduto compacto da pequena-burguesia.

Como poderia existir uma fragmentação específica na Arte que designa uma determinada manifestação ou produção como política? Toda Arte é política, não é mesmo? Penso que em alguns trabalhos esse caráter apresenta-se mais explícito, enfático. Ceifando o habitat esquecido, e nos mostrando as provas de seus crimes, restos que comprovam a tridimensionalidade de suas vítimas, pedaços de chão, parede e quinas do teto. O senhor faz com que reflitamos a respeito da função da casa, o objetivo da arquitetura.

O senhor cria buracos e frestas, capazes de revelar a espessura das paredes das casas, revelando certa interioridade, comum à casa que é abrigo (casa como o compartimento privado). Ao mesmo tempo em que o senhor elimina a função da casa, destrói o significado “casa” e descarta parte de seu significante.

Para dar continuidade a essa infindável discussão, envio uma de minhas *Escrissuturas*, parte de uma série homônima de pequenos desenhos feitos com linha e máquina de costura sobre papel arroz. Um trabalho que se funda sobre o diálogo entre homem e máquina, mas que considera a abertura de uma fenda e o cerzimento de seus lados através da costura.

Agradeço-lhe, esperando que aprecie essa minha pequena *Escrissutura*.

Um forte abraço,

André Winn

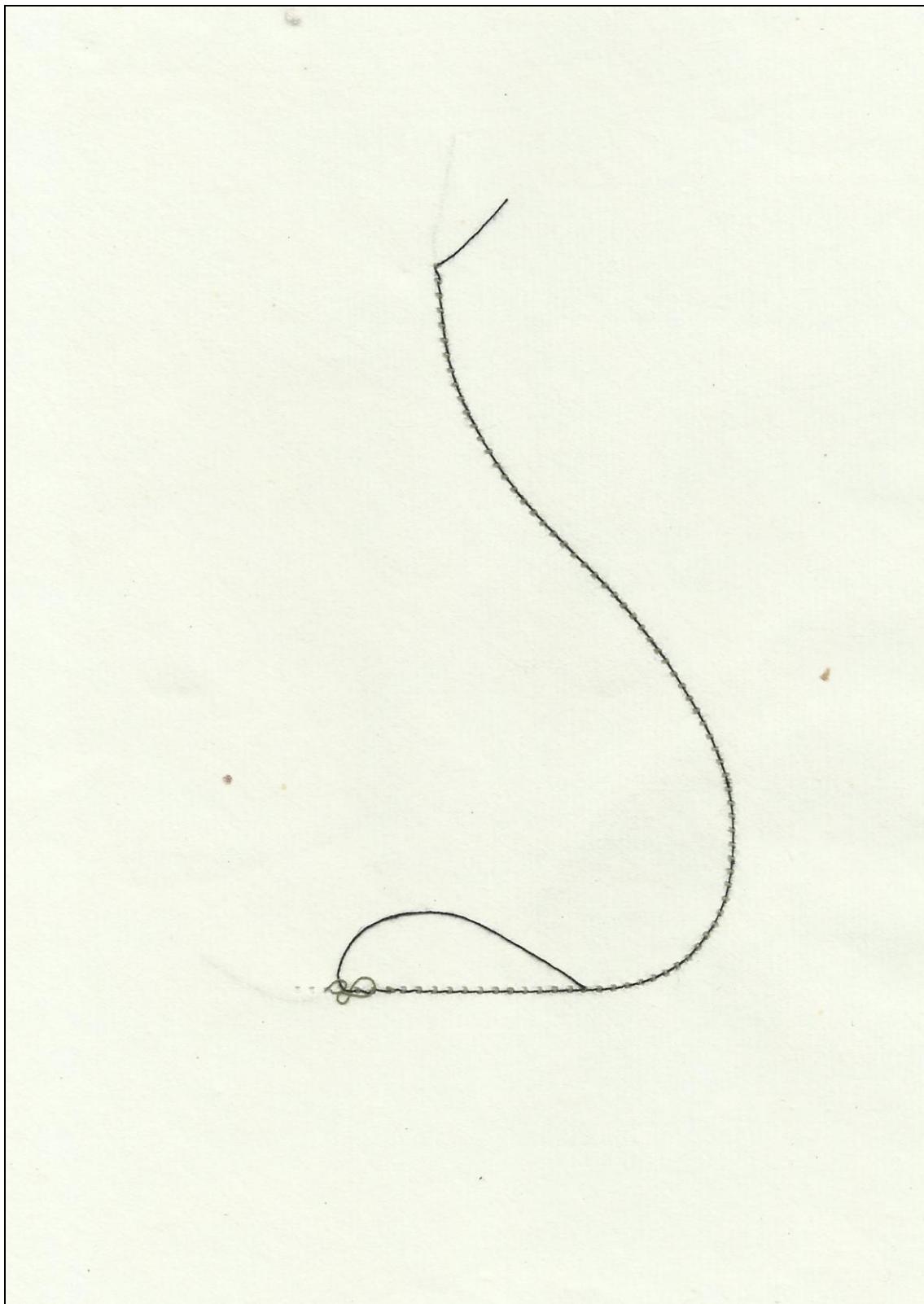


Figura 88: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 89: Envelope de carta para João Cabral de Melo Neto. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 02 de fevereiro de 2015

Prezado Sr. João Cabral

Se me apresentar ao senhor como artista, posso em seguida lhe dizer que, em paralelo a essa ocupação, sou também garimpeiro (como se não fossem “sinônimos”!). E, por ser também artista, posso vir ao senhor não para lhe entregar o ouro do garimpo ou outros minérios, mas restos de pedra e de rio, elementos que lhe são íntimos, substantivos que lhe são táticos. Penso que buscar no rio aquilo que nem todos esperam achar é como o seu “método” de *Catar Feijão*, poema dedicado a Alexandre O’Neill.

Nesse poema, em concordância com a leitura de Antonio Carlos Secchin²⁸, percebo-o comparando o derradeiro embate do poeta com a “página branca” ao fugaz encontro do catador com qualquer mancheia de feijões jogada nalgum alguidar. No entanto, se o tradicional beneficiador de feijões joga fora aquilo que boiar, o poeta deve utilizar justamente aquilo que sobrar,

²⁸ SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: do Fonema ao Livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. XIII.

uma vez que (...) / a pedra dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a com o risco.²⁹

Penso que esse “método” de *Catar Feijão* é poema essencial para qualquer fazer poético/artístico, assim como é igualmente fundamental o último vocábulo [risco]. Esse me chama a atenção marcadamente, pois, quando torno a ele, sou constantemente direcionado ao risco do fracasso, algo imprescindível para continuarmos aqui tentando fazer do entendimento do “vasto mundo” (como nos sugere Drummond) o mote de cada artista/escritor, garimpeiro dos mais diversos “territórios”.

Meu método de trabalho é vinculado àquilo que vi e vivi, à minha infância. Interessa-me o que resta das vivências e experiências, aquilo que boia na memória, como aquilo que boia no seu alguidar. Acrescento a esse método de criação determinadas limitações: quanto à dimensão e aos suportes, aos instrumentos de inscrição, aos procedimentos de trabalho. Interessa-me o *gesto*, mas igualmente aquilo que gosto de denominar *não-gesto*. Tento aproximar meu desenho a um procedimento maquínico. Interessa-me esse diálogo entre homem e máquina, pois percebo que aos poucos nos tornarmos também um pouco maquínicos. Para conseguir essa proximidade, ora busco máquinas capazes de gerar inscrições ou rabiscos, ora decalco outras inscrições, fazendo do gesto alheio ou do meu próprio, presente em cadernos de alfabetização, matrizes a serem decalcadas. A partir daí, erijo minha poética, crio meu Lugar.

Afora o confronto com a possibilidade do fracasso, quando tentamos dar conta do mundo através do trabalho com a linguagem, a pintura, o desenho e a poesia acabam sendo aquilo que boia na superfície da água. *Catar Feijão* me permite ainda retomar algumas das questões que acompanham minha produção, entre elas, “de onde venho?” e “o que dessa vinda me acompanha?”

²⁹ (João Cabral de Melo Neto, *Catar Feijão*)

Como lhe dizia, com o acontecer dos fatos e o passar dos anos, como um bom punhado de feijões, determinadas passagens da vida boiam na memória, *pungem* na lembrança por muitos anos. São esses os “feijões” que motivam uma boa parcela dos meus trabalhos, “feijões” os quais recolho da superfície da memória para transformá-los em artefatos visuais, partituras da vida reescritas através de uma anamnese. Partindo dos questionamentos acima, confesso não poder deixar de dizer de onde venho, sem deixar de expor um decalque daqueles feijões que boiaram, sem dizer afinal da “capela útero” proposta em sua *Fábula de um Arquiteto*.

Certo dia, debruçado sobre as páginas iniciais de um conjunto de traduções feitas por José Paulo Paes a partir de uma porção de poemas de Rainer Maria Rilke, fui logo fisgado pela expressão *Heimkraft* (de *Heim*, “casa, terra natal”, e *Kraft*, “força, energia”), ou seja, palavra construída por Rilke para dizer o que ele acreditava ser uma espécie de poder misterioso que *tende a levar os seres e as coisas de volta à sua origem, o regaço materno, a terra nutriz*.³⁰ É, portanto, a partir dessa informação que lhe pergunto: A “capela útero” da sua *Fábula de um Arquiteto* seria como uma espécie de equivalente ao *Heimkraft* proposto por Rilke ou apenas um o corolário doutro, como se o *Heimkraft* arquitetasse esse movimento cíclico que devolve ao homem sua posição inicial, “com confortos de matriz, outra vez feto.”³¹?

Sou muito grato pelo infindável combustível imagético e verbal que fornece para que eu erija minha poética, perceba e vá ao encontro da minha “escrita particular”. Sua grande referência me ensina a perceber o equilíbrio a partir do diálogo estabelecido entre as dualidades que a vida nos fornece, como um verdadeiro observador e projetista de verdades, um real engenheiro da língua ou arquiteto (que além de refletir o dentro, vendo-o de cima, pensa a carcaça, a epiderme do conjunto), afinal, (...) / *O arquiteto: o que abre para o homem / (tudo se sanearia desde casas abertas) / portas por-onde*,

³⁰ (PETIT, Marc. In: PAES, José Paulo. 2002, p. 52)

³¹ (João Cabral de Melo Neto, *Fábula de um Arquiteto*)

*jamais portas-contra; / por onde, livres: ar luz razão certa.*³²

Como certo dia o senhor comentou:

A poesia para mim sempre foi a necessidade de fazer, de construir qualquer coisa ou um mundo. Não foi nunca uma atividade que visasse minha própria adaptação ao mundo. (...) creio que escrevi poesia para criar uma poesia que não existia e que, como leitor ou consumidor de poesia, gostaria que existisse.³³

De uma forma semelhante, mas ainda não com a mesma potência do seu legado, mas bastante descontente com o que vejo nos mais diversos espaços de divulgação da Arte contemporânea, tento criar aquilo que me satisfaz. Fascina-me, sobremaneira, o que o senhor nos deixa como herança, um legado de dimensões inomináveis.

Eu poderia ser o canavial ou o mar, conferindo ao senhor o disfarce de mar ou de canavial, desde que eu, sempre o aprendiz:

a elocução horizontal de seu verso; / a geórgica de cordel, ininterrupta, / narrada em voz e silêncio paralelos. / (...) / o avançar em linha rasteira da onda; / o espraiar-se minucioso, de líquido, / alagando cova a cova onde se alonga. / (...) / a veemência passional da preamar; / a mão-de-pilão das ondas na areia, / moída e miúda, pilada do que pilar. / (...) / o desmedido do derramar-se da cana; / o comedimento do latifúndio do mar, / que menos lastradamente se derrama.³⁴

Pontuo, enfim, todos esses versos para lhe indicar os “feijões” que, em meu alguidar, flutuam. Digo-lhe poucos de todos os demais versos a mim fundamentais para em seguida comentar que, quisera eu, ao final dessa régua medida em anos, conseguir cinzelar meu nome de maneira profunda no “epitáfio” de alguma cultura; criar um modo de dizer, uma língua particular.

Enquanto o senhor lapida metódicamente a rigidez da língua, não como um rupestre descascador de rochas, mas como um escultor da linguagem, eu tento, humildemente, como

³² (João Cabral de Melo Neto, *Fábula de um Arquiteto*)

³³ (MELO NETO, 2003, xxxiii)

³⁴ (João Cabral de Melo Neto, *O Mar e o Canavial*)

principiei dizendo anteriormente, apurar minha escrita valendo-me ora do decalque, ora do diálogo estabelecido com a máquina e os mais diversos artefatos os quais nos permitem extrair deles gestos e *não-gestos*. Tenho me repetido, mas creio nunca ter dito isso em carta ao senhor: considero como *não-gesto* o resultado do movimento não-humano, maquínico, ou ainda aquele que, mesmo sendo produzido por seres humanos, são automatizados, ou involuntários. Entendo como movimentos automatizados aqueles efetuados sem muita reflexão, por exemplo, quando nos pedem para escrever determinada palavra. Se conhecemos o idioma, a chance de errarmos a grafia da palavra solicitada é quase nula. Percebo, pois, que o senhor cria justamente a desautomatização, seja da construção poética, seja de leitura, seja do próprio pensamento, quando escreve em língua que nos é aparentemente comum, mas explorando seus limites sintáticos.

Quando falo, portanto, nessa espécie de desaprendizado e reaprendizado da minha própria língua, não consigo deixar de lembrar doutra escultura verbal, a do poema *O Sim contra o Sim*, particularmente dos versos que fazem alusão à poética de Joan Miró:

(...) / Miró sentia a mão direita / demasiado sábia / e que de saber tanto / já não podia inventar nada. / Quis então que desaprendesse / o muito que aprendera, / a fim de reencontrar / a linha ainda fresca da esquerda. / Pois que ela não pôde, ele pôs-se / a desenhar com esta / até que, se operando, / no braço direito ele a enxerta. / A esquerda (se não se é canhoto) / é mão sem habilidade: / reaprende a cada linha, / cada instante, a recomeçar-se. / (...)³⁵

Eis Miró! Ambos vemos nele artista fundamental. No entanto, quando desenho, assumo a impossibilidade do reaprendizado da grafia, o irrealizável espanto frente à forma como empunhar o lápis e traçar a escrita, uma vez que hoje sou usuário de caneta, portanto, proficiente da escrita, adestrado ao seu trajeto, ao percurso de cada letra. Por fim, para complementar esse discurso, apresento *Diagraphanés*, uma série de desenhos feitos com nanquim sobre papel vegetal

³⁵ (João Cabral de Melo Neto, *O Sim Contra o Sim*)

(materiais fundamentais aos antigos engenheiros e arquitetos). Além de ser um exercício de desenho, *Diagraphanés* corresponde à tentativa de readquirir uma vivência, reencontrar um tempo e apresentar o que dele se guardou como memória. Os desenhos que menciono são uma reorganização de grafismos, rabiscos, garatujas, desenhos, tentativas e exercícios de escrita presentes nos meus cadernos de alfabetização, quando o lápis e sua dança cursiva ainda me eram bastante estranhos. Espero que façam sentido para o senhor. E que perceba meus modos (inveja de não estar entre os do poema do *Sim*).

Hoje, passados todos esses anos desde o aprendizado da escrita, me identifico, tal como o senhor, a Piet Mondrian, pois

Mondrian, também da mão direita / andava desgostado; /
não por ser ela sábia: / porque, sendo sábia, era fácil. / (...) /
Fez-se enxertar régua, esquadros / e outros utensílios /
para obrigar a mão / a abandonar todo improviso / Assim foi
que ele, à mão direita, / impôs tal disciplina: / fazer o que
sabia / como se o aprendesse ainda.³⁶

No entanto, ao invés de régua, uso o próprio objeto como matriz; do desenho, passo por cima, como um arquiteto sobre um rascunho de planta-baixa, como um artista gráfico frente a uma tela de computador criando vetores a partir do rascunho escaneado de alguma Marca, compondo alguma identidade visual. Assim vou tornando-me artista, assim reconheço meu método.

“Muito obrigado!” direi sempre ao senhor, pois só um farto agradecimento é capaz de expressar a imensa admiração que tenho pelo senhor e sua Obra.

Um forte abraço,

André Winn

³⁶ (João Cabral de Melo Neto, *O Sim Contra o Sim*)



Figura 90: Envelope de carta para Walter Benjamin. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 05 de fevereiro de 2015

Prezado Sr. Benjamin

É em meio a instantâneas e contínuas atualizações de informação, de gestos e de grafias que trago minhas palavras ao seu alcance. Sr. Benjamin, compartilho seu espanto, embora com certa defasagem temporal e certamente em situação menos limite que enfrentada pelo senhor. Que tempo é este em que vivemos hoje!? Que tecnologias são essas e em prol do quê? É com essas palavras que inicio esta missiva, palavras às quais mal penso e já chegam a meus olhos desde uma tela iluminada, à minha frente. Palavras já não são mais associadas a, nem em consequência de, qualquer movimentação de meus pulsos e braços, mas sim da ponta dos dedos, de ambas as minhas mãos a partir de um corpo quase imóvel! Penso sempre, lendo-o, que o signo se abstrai adaptando-se ao seu meio e, numa época que nos exige movimentações diárias cada vez mais velozes, é como se não tivéssemos mais tempo nas nossas rotinas para molhar a ponta da pena de escrever nalgum tinteiro, antes de tocá-la na folha e então traçar a escrita minuciosa. O texto torna-se virtual, resumido, a palavra “texto” torna-se “txt”. O novo do

movimento gerador de escrita então motiva na mão – outrora íntima da caneta –, o empoderamento dos dedos, como se ali, nessa nova prática, se gerasse o divórcio entre palma e dedos. As teclas efetivamente vencem a necessidade de rapidez e a instantaneidade de respostas. Mas, afinal, aonde isso nos levará? Essa aceleração toda nos fará mais humanos, melhores, mais sensíveis?

Parto dessas mutações para iniciar esta carta, pois, como um bom habitante da contemporaneidade e dependente digital, percebo essas mutações que a pulsão de modernização (e, consequentemente, da sedentarização) soma no e/ou subtrai do homem (falando a linguagem do capital, como se toda soma não impusesse uma e/ou dependesse de uma subtração). Caminho esse que o senhor já havia percebido e para o qual já havia apontado nos primeiros anos do difícil século passado. Caminho do qual me utilizo hoje para poder, minimamente, dizer dos meus incômodos, neste tempo de violências tão cruentas e tão assépticas.

Olhando a série de fotografias batidas nas primeiras oportunidades do início do século passado por Eugène Atget, enviadas a mim pelo senhor em anexo a uma das versões de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*³⁷, dei-me conta (além da própria e objetiva profusão textual que já se sobreponha sobre as fachadas labirínticas da cidade, questão fundamental para mim) de que minha visão tornava-se inoperante. Uma perfidez ocular que eu não percebia enquanto lia, mas alcancei quando me dirigia até a janela para que aquilo que tentava decifrar de seus escritos decantasse. Isso se deu por acaso, num dia em que me debrucei sobre o parapeito da janela, e percebi, entre os prédios, uma pequena fresta que dava para outras; e, ainda ao longe, por entre as casas assentadas sobre o horizonte, uma série de colinas que, pela distância e pela miopia que adquiri, não conseguia apreender com perfeição (perfeição que me era simples alcançar antes de me mudar para o centro da cidade). Em outros tempos, quando sob meus sapatos estampavam-se pó, grama e barro, ao invés de gomas de mascar

³⁷ (BENJAMIN, 2012)

coloridas e panfletos publicitários, eu conseguia efetivamente perceber o contorno irregular de uma coxilha. É como se os artefatos que agora nos são cada vez mais próximos e habitam nossos bolsos e bolsas, como continuidade dos brinquedos da infância (telas cada vez mais portáteis e íntimas como viseiras e cabrestos, *google glasses*, *I-tudo* e outros artefatos do tipo) nos impusessem uma visão e um modo de vida mais compacto e enquadrado.

As relações estabelecidas entre homens e coisas se aproximam da relação esboçada por Karl Marx sobre o homem que, outrora, era encarregado pela confecção do Todo e que, ao longo de décadas, vai se hiperespecializando nas pequenas partes do todo, sem mais se aperceber do Todo, o senhor não concorda? Segundo esse fundamental pensador, o senhor o conhece bem, é a partir da compreensão apenas da parte, ou de um detalhe (equivocadamente entendido como o Todo), que o indivíduo passa a perder gradativamente a noção das demais peças que compõem o Todo. É em função disso que me remeto a seu texto a respeito dos “Brinquedos Russos”, quando o senhor afirma:

Originariamente os brinquedos de todos os povos descendem da indústria doméstica. A primitiva riqueza de formas do povo baixo, dos camponeses e artesãos, constitui até os dias de hoje uma base segura para o desenvolvimento do brinquedo infantil. Não há nada de extraordinário nisso. O espírito do qual descendem os produtos, o processo total de sua produção, e não apenas o seu resultado, está sempre presente para a criança no brinquedo, e é natural que ela compreenda muito melhor um objeto produzido por técnicas primitivas do que um outro que se origina de um método industrial complicado.³⁸

A partir dessa série de observações, associadas ainda a seus escritos sobre a fotografia, poderia dizer que lidamos hoje com produtos e coisas associados ao *surgir* (a coisa como que aparece, sem que fique clara a origem) ao invés de manusearmos produtos e coisas oriundos de um *criar* (quando a coisa se revela, e nela são perceptíveis as digitais de quem a produziu)?

³⁸ (BENJAMIN, 2002, p. 127)

Poderia eu dizer ainda que há alguma relação entre o êxodo rural (consequentemente, o crescimento urbano, industrial e a compactação dos ambientes) e a miopia? Sei que são divagações, mas são seus textos que me levam a pensar assim. Poderia pensar ainda que a miopia, seguida pelo Mal de Alzheimer e outras doenças causadoras de amnésia, e ainda a Síndrome de Tourrette, seriam não exatamente “doenças”, mas *sintomas*, como grandes representantes, e mesmo consequência, do modo de vida contemporâneo? Tento me explicar melhor: a impossibilidade de perceber a distância com nitidez; a impossibilidade de lembrar e de lembrar-se de si; a impossibilidade de evitar determinados movimentos e impulsos que escapam a um padrão de conduta, a um regramento, a uma gramática comportamental.

Se venho compreendendo o que leio e o que ouço, e como me pretendo artista, todos esses sinais de mudança nos são constantemente lembrados, apontados e até antecipados pelos artistas (em um sentido bem amplo), “antenas da raça”, para Ezra Pound; espécies de “sismógrafos”, para Jeanne Marie Gagnebin – sua leitora contemporânea, capaz de fazer avançar leituras sobre o senhor; ela nos esclarece pontos equivocadamente encaminhados por leituras afoitas.

Frente a todo lixo/luxo produzido pelo homem apaziguado, o artista regurgita, no trabalho com a linguagem, todo o seu inconformismo contra o mundo que lhe é imposto, oferecendo-nos como alimento e sustância seu trabalho, produto de uma espécie de “olhar estrangeiro, olhar percuyente”. Como um olhar de criança, capaz de enxergar aquilo que passa despercebido a olhos já cansados, incapazes de produzir novos sentidos em meio à rapidez, à instantaneidade e à instabilidade cotidiana. Com suas obras, os artistas, *operadores de gestos*, como diria Roland Barthes sobre Cy Twombly, nos alertam para certo esquecimento do corpo, tendo em vista as últimas décadas, as quais foram marcadas por conquistas tecnológicas efetivamente cada vez mais invasivas, se as pensarmos no limite físico dos corpos humanos. Pois que o corpo, num mundo de supervalorização técnica, tem apagadas suas sensações e

reações espontâneas, sendo, cada vez mais, concebido como um objeto, uma máquina (Chaplin talvez antecipasse essa observação, o senhor porventura chegou a conhecê-lo?).

Enquanto leio seus textos, essa questão, em mim, se reforça. Chegamos a um tempo em que é fácil para o homem, receoso de seus limites e de sua própria morte frente ao ilimitado do mundo, se aperceber apenas como a um boneco. Parece natural, depois de décadas de cremes cosméticos, plásticas, Botox e outros processos regeneradores, desejar ser plastificado, um ser de plástico, cujas marcas da passagem do tempo (o desbotamento, o cansaço, a ferrugem da pele), são, a cada tanto, extraídos ou falseados cirurgicamente. A reificação do próprio homem se reforça nesse movimento de percepção de si como um *objeto-coisa*. Contudo, se homens, produtores de gestos, buscam, para controlar a passagem do tempo, a aparência “sempre nova” dos corpos de seus objetos (lisos, leves, aerodinâmicos), e assim cedem espaço para as máquinas (já que quase se confundem com elas), não haveria mais uma dissociação tão clara entre a movimentação produzida pelos corpos maquínicos e os corpos dos homens, haveria?

Certo dia, enquanto lia a tese/livro de Jeanne Marie, a qual trata de questões sobre história e narração a partir de sua Obra, quero dizer, na sua obra como um todo, fui alertado para a seguinte questão (a partir da ênfase a seu texto *Infância em Berlin*):

O novo é uma certa qualidade do olhar, própria do artista, do convalescente e da criança, olhar ao mesmo tempo privilegiado e profundamente antinatural, sim, anormal, quase doente (cf. as comparações com a ebriedade e com a congestão). A criança tem esse dom de maneira natural, mas não tem os meios da razão que possibilitam a sua expressão. Ao se tornar um adulto, ela adquire a razão e, geralmente, perde a intensidade da visão, não consegue então ver o novo porque perdeu a capacidade de encontra-lo. Assim, só um retorno organizado à infância permite a conjunção da curiosidade, da intensidade (próprias da criança) e da organização voluntária e racional (própria do adulto) que geram a expressão artística. O artista luta para manter essa união;³⁹

³⁹ (GAGNEBIN, 2011, p. 143)

E, afinal, é sobre essa *perda da intensidade da visão*, essa incapacidade de ver o novo, que também trata o trabalho que, desta vez me atrevo, a lhe enviar em anexo.

Falo um pouco dele, embora saiba que a obra detém seu próprio discurso. Perdoe-me, esse é um cacoete do artista contemporâneo: deter um discurso sobre sua obra, demonstrar sua consciência crítica sobre seu processo, comprehendo haver ali um pensamento.

Diagraphanés consiste em desenhos inscritos com nanquim sobre papel vegetal. Sempre que os exponho, apresento-os em forma de díptico, onde cada desenho é agora visto afixado por alfinetes e resguardado por um vidro (diria Jeanne Marie, *este material transparente que não protege o privado, porém o expõe, este material “duro e liso”.* “frio e sóbrio”, contrário “ao segredo” e “à propriedade”, este material, enfim, no qual todo rastro se transforma em mancha a ser apagada⁴⁰), como raras borboletas em suas caixas entomológicas.

Com essa série, *Diagraphanés*, digo de uma impossibilidade de se espantar ou titubear frente ao movimento caligráfico, gesto tão impossível para mim que, para a confecção de cada desenho dessa série, na tentativa de representar o gesto infantil, me obrigo a decalcar aquela escrita primeira (já falamos sobre isso, lembra? toda a minha primeira infância, ágrafo, minha *Tante* tentando me ajudar, seus sulcos antecipando minha caligrafia), meu caderno de alfabetização segue sendo meu manancial, algo como meu “museu particular”. É esse o espaço onde os rastros do aprendizado do percurso da escrita, os equívocos no traçado, os garranchos e traçados de mão incerta encontram-se guardados.

Antes de encaminhar-me para o final desta carta, gostaria de lhe perguntar algo mais, algo que tenho pensado nesses últimos dias. Hoje, passados quase cem anos desde o armistício da Primeira Grande Guerra, um dos motivos para a fatura de sua *Experiência e Pobreza*, onde o senhor afirma que

⁴⁰ (GAGNEBIN, 2011, p. 60)

(...), está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.⁴¹

Percebo, o senhor me julgue, essa constatação também nas Artes Visuais dessa mesma época, quando uma grande parte dos artistas começa a manifestar essa impossibilidade de falar do seu tempo por meio da representatividade mimética. Só a desfiguração ou a abstração seria capaz de dar conta dessa época (são vários os teóricos a dizerem disso, bem sei, mas me importa sua opinião!). Os artistas divulgaram o real sem figurá-lo, anunciarão pelo não. A minha questão, no campo da estética, mas permeada de motivações de ordem política: sendo assim, a pintura continuaria sendo uma janela para o mundo?

A pintura, sobretudo a partir da renascença, quis ser essa espécie de “janela para o mundo”, um objeto que, pelo seu grau de mimetismo e proximidade com uma aparência do real, se assemelhava a uma abertura capaz de congelar um olhar, uma cena, um mundo em mutação. Mas, se o século XX foi igualmente um período de grandes transformações, tal como a renascença, o século XV, e período repleto de grandes construções regadas a muito sangue, como não pensar que a pintura deixou de ser uma abertura para o mundo, uma passagem que nos diz do mundo, mesmo sendo a fresta para sua fuga? Pela janela, a desfiguração física e ética remodela o homem, “à sua imagem e semelhança”.

Por falar em janelas, junto a uma de minhas *Diagraphanés*, gostaria de enviar-lhe também uma cópia da minha dissertação, na qual desenvolvo minha poética, algo ainda bastante novo para mim, pois venho de um lugar (formação) cuja preocupação maior é cuidar daquilo que está fora. Olhar para dentro é sempre mais difícil. Por fim, gostaria de lhe agradecer por aquela cópia de sua *Infância em Berlin por volta de 1900*, e lhe pedir que, quando possível, aprecie a vista dessa minha janela,

⁴¹ (BENJAMIN, 1994, p. 114-115)

que abro, com frente para o Sul (imagem naturalmente associada a sua leitura do *Angelus Novus*, de Paul Klee; devo lhe confiar: para nós, brasileiros, ele é nosso Curupira).

Nas frases iniciais de sua *Infância em Berlim por volta de 1900*, as primeiras palavras que leio, após o subtítulo *Tiergarten*, são:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.⁴²

Bem, ainda que pense não ter apreendido a completude do texto, tenho que lhe confessar que fui realmente arrebatado por suas palavras e, mais uma vez, me obrigo a citar as de Gagnebin, que o replicam e me ajudam a melhor compreendê-lo, como se fizessem decantar seu texto.

Diz ela, a respeito de sua *Infância em Berlin*:

Poderíamos acrescentar que as imagens da “Infância Berlinense” não são, pois, simplesmente anedotas da infância de um menino sensível, judeu e berlimense, no início do século; o que faz a sua força é que elas também são imagens políticas e, inseparavelmente, imagens do inconsciente. Lembranças, portanto, que ultrapassam a particularidade do menino que se tornou homem, lembranças que se lhe impuseram quando compreendeu que só podia realmente escrever sobre sua infância quando tivesse abandonado as encenações projetadas pelo “eu”, para se consagrar às descrições de um teatro cujo desenrolar não controla. Paradoxalmente, a renúncia à autoridade do autor permite a eclosão de um texto luminoso no qual ele reaparece como uma voz narrativa única, surgindo do “entrelaçamento” da sua história com a “história dos outros” e, poderíamos talvez acrescentar, do Outro.⁴³

Sempre me volto à minha infância (no Sítio F.). Com relação a ela, hoje, o que faço é, valendo-me da lembrança de determinadas passagens que flutuam no alguidar, que é a minha memória, tentar enxergar-me como um *Outro*. Para tentar, por

⁴² (BENJAMIN, 2012, p. 73)

⁴³ (GAGNEBIN, 2011, p. 83)

fim, fazer com que desse garimpar emerja não uma escrita de mim, ou totalmente focada em mim, mas uma obra que diga de um percurso, de incômodos que me assombraram no momento da criação (mas que já me assombravam desde àquela época, ainda que sem palavras), expondo a minha percepção do mundo. Enfim, o que está em jogo é, assim como talvez seja o que está em jogo na sua *Infância em Berlin*,

tentar elaborar uma certa experiência (*Erfahrung*) com a infância. Essa experiência é dupla: primeiro, ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao lembrar o passado, não o lembra tal como realmente foi, mas, sim, somente através do prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder pois, justamente, não se realizaram, foram pistas abandonadas, trilhas não percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecimento ou recalcado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta.⁴⁴

Finalmente, “o Pascoal vem vindo” (diria meu pai se me visse aqui, já pestanejando). Resta-me encerrar esta correspondência por aqui. Amanhã estará a caminho das suas mãos esta carta seguida do material prometido. Agradeço-lhe imensamente e ficarei aguardando pelo resultado da sua apreciação crítica.

Um forte abraço,

André Winn

⁴⁴ (GAGNEBIN, 2005, p. 179)

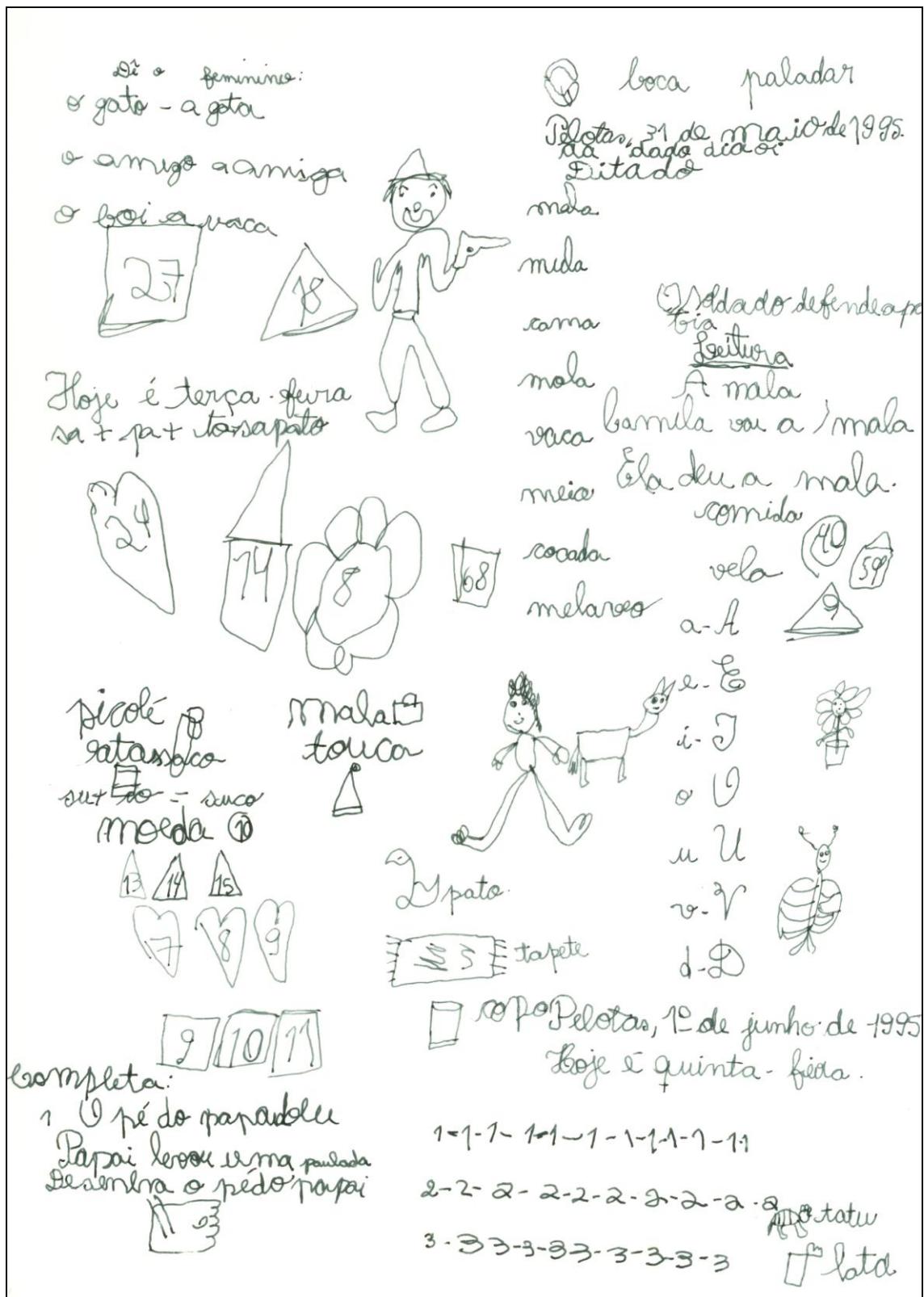


Figura 91: *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor

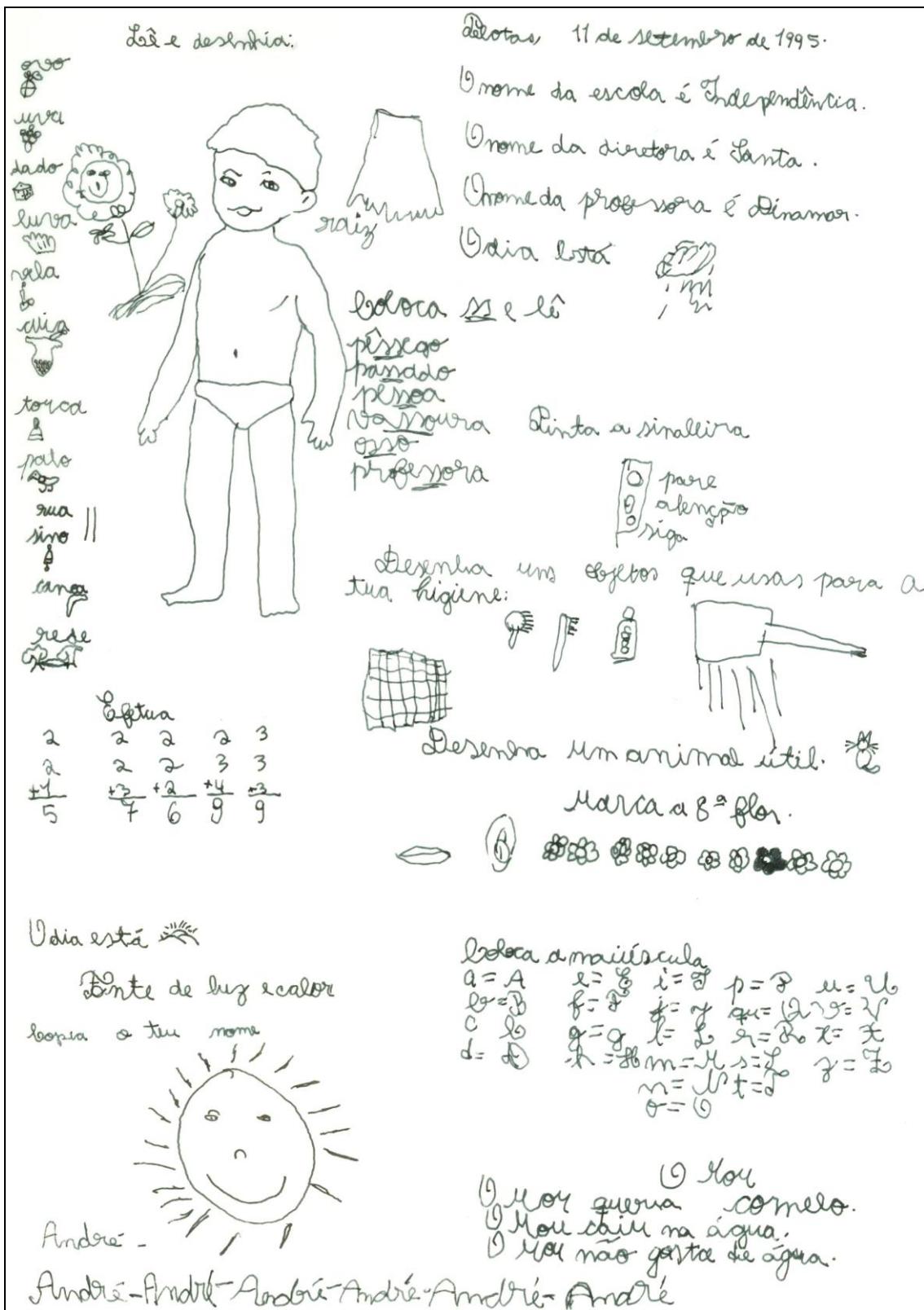


Figura 92: *Diagraphanés*, (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A3 (29,7 x 42,0 cm) cada, 2013. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 93: Envelope de carta para León Ferrari. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 08 de fevereiro de 2015

Caro León

Escrevo-lhe esta carta, apesar de apressada, com grafia certeira e ágil porque digitada (escrita pela congelação de um traçado), resto que faz da utilização exclusiva de determinadas fontes, uma norma; de determinados gestos, comportamentos e aspectos físicos, uma gramática, um padrão de conduta e beleza. Serei mais claro...

Seguindo essa ordenação, mesmo que esteja em *Georgia*, escrevo-lhe em *Times*, como um *Novo Romano*, para agradecê-lo pela obra que me enviou e vejo aqui ao meu lado: *Carta a un General* e ainda essa “carta a um jovem artista” sobre a qual me debruço para responder. Ambas acabaram de me chegar às mãos, hoje pela manhã. Da primeira delas, leio seu conteúdo com dificuldade, identificando ali poucas grafias em meio ao que percebo como uma ondulação das linhas, talvez escritas tortas sobre linhas certas. Penso numa estratégia visual-caligráfica próxima àquela que se vê nos tratados de Leonardo da Vinci, com inscrições ao contrário porque reacionários e incendiários demais para serem lidos pelos demais viventes de

sua época. Agradeço-lhe muitíssimo por essa Obra que deixa frente aos meus olhos. Ela me é cara e provocadora.

Como havia lhe dito e, noutra oportunidade, dito também a Mira, uma de minhas mais profundas experiências artísticas foi na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, quando pude ler e ver, a olho nu, *O Alfabeto Enfurecido* de vocês dois, aquela grande retrospectiva curada por Luis Pérez-Oramas (um homem verdadeiramente sensível para as questões da Arte contemporânea). A escritura de vocês, a Obra de vocês, a meu ver, o tempo não corrói. Nessa exposição, tive acesso a algumas de suas *Heliografias* produzidas enquanto vivia no Brasil. Algo que me chamou muito a atenção foi um índice ali fixado sobre a edição delas: x/∞. Uma quantidade incerta, sem marcas de passado ou futuro, infinitas. Edição que vai também ao encontro do proposto pelo Sr. Walter Benjamin, quando pensa a arte a partir da fotografia (com toda a possibilidade de reproduzibilidade inerente à tal linguagem). A *perda da aura* pela reproduzibilidade técnica; a reproduzibilidade e a acessibilidade são questões que apontam para o alargamento do campo das Artes Visuais, não?

Nessa exposição que comento, pude também estar em frente a alguns de seus trabalhos pertencentes à série *Códigos* que, com o tempo, parece ter decantado em meio as minhas referências urbanas e, sem que eu pudesse dar-me conta, me levou a criar essa série da qual pinço o primeiro trabalho e lhe encaminho em anexo. Do ponto onde estou, olho para trás e percebo o traço que restou, essas múltiplas referências. Hoje, não tenho dúvida, mesmo que inconscientemente, foi seu trabalho que me levou a criar a série *Reforma Alfabética: Confirmação*, da qual pinço o segundo trabalho (*Lucas 4: 4*), que encaminho em anexo.

Penso que talvez eu tenha me tornado uma espécie de herdeiro de sua linhagem de artistas. Sendo artista visual, interesso-me pela comunicação verbo-visual, interessa-me criar “armas” para tentar combater a violência gerada pelo desejo de poder dos homens. Incluo-me entre aqueles artistas interessados em sobrepujar o *fascismo da língua*, em

sobrepujar o congelamento do sentido das palavras. Tento, e cada vez isso fica mais claro para mim, criar um idioma particular, ainda que seja necessário, para isso, remodelar o corpo das palavras, sua cenografia, seu figurino, sua tactilidade. Nesse trabalho do qual envio aqui, ousadamente, uma amostragem, adapto as palavras a certo alfabeto construído pelos nomes do capital, as Marcas de nossa era de selvageria capitalista, que pretendem redesenhar nosso desejo.

Ao pensar sobre a imposição de um discurso, lembro-me sempre de sua fala sobre sua produção (se não me engano com réplica a um crítico!). Lá onde o senhor nos diz:

Ignoro o valor formal dessas peças. A única coisa que espero da arte é que me ajude a dizer o que penso da maneira mais clara possível, a inventar os signos plásticos e críticos que me permitam condenar com maior eficácia o barbarismo do Ocidente. É possível que alguém possa me demonstrar que isso não é arte. Isso não me incomoda em nada, nem me faria mudar de direção. Eu apenas mudaria o seu nome: riscaria a palavra arte, e a substituiria por política, crítica corrosiva, qualquer coisa assim.⁴⁵

Agora, já mais velho, pergunto-me como fazer Arte sem fazer política. Mesmo quando observamos os movimentos e manifestações culturais anteriores à nossa época, como poderíamos dizer que não estão integrados em uma espécie de política? Para mim, toda produção cultural, artística está inserida em uma espécie de ética de sua época. Mas sei que essas são questões bastante delicadas, melhor deixá-las em um estado de suspensão.

Envio-lhe, em anexo, o trabalho da série, recém-iniciada, intitulada *Reforma Alfabética: Confirmação*. A escrita desse trabalho aparece “codificada”, inscrita em uma tipografia apoiada na força expressiva e repressiva do capital (essa tipografia parte de um trabalho anterior, intitulado genericamente *Reforma Alfabética*). Como particularidade, nos remete a *Lucas 4: 4*. Ali onde se lê: “Nem só de pão viverá o homem”. Esse trabalho pretende indicar o reduzido grau de proximidade entre o Capitalismo e a religião católico-cristã.

⁴⁵ (LEÓN FERRARI, s/d. apud GIUNTA, 2010, p. 50)

Discursos esses de estratégia muito próxima no que se refere à imposição de suas leis. Nessa série, evidentemente, reconheço e espero que se revele uma parcela da herança que o senhor me deixa (da qual me aproprio!).

Agradeço-lhe muitíssimo por essa maravilhosa obra e, sobretudo, pelo apreço.

Um forte abraço,

André Winn



Figura 94: Reforma Alfabética: Confirmação (Lucas 4: 4), lápis dermatográfico sobre papel vegetal, tamanho A3 (42,0 x 29,7 cm), 2014-2015. **Fonte:** Imagem do autor



Figura 95: Envelope de carta para Jorge Macchi. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 11 de fevereiro de 2015

Caro Macchi

Escrevo-lhe esta carta, sem cartografá-la, para lhe dizer daquilo que aprendo com sua Obra (como o Canavial o faz com o Mar, como nos ensina o poeta João Cabral em um de seus belos poemas). É em meio ao excesso informativo (e que por seu caráter excessivo gera em nós algo que tenho chamado *deformação informativa*) que lhe encontro produzindo. E, como diz minha orientadora, somos pensadores no campo das Artes Visuais, produzimos pensamento artístico-visual; e é com isso que venho me havendo nesses últimos anos. Como dá trabalho pensar! E quando vemos um trabalho como o seu tudo parece tão simples.

Preciso dizer-lhe claramente nesta que é minha primeira carta ao senhor: encantado também com a literatura, percebo-o como um *flâneur* baudelairiano, se apercebendo daquilo que a rapidez cotidiana nos impede, e lançando sobre essas miudezas do dia a dia um olhar percuciente. Daí seu sucesso na captação do íntimo dessas coisas. Vejo-o, situo-o por entre mapas, almanaques, jornais, placas e os mais diferentes aparatos

criados para, é o consenso, nos informar, nos localizar nesse “vasto mundo” (como nos sugere Carlos Drummond) de medidas incomensuráveis. É no questionamento da comunicabilidade e “veracidade” da marcação temporal e espacial desses artefatos que ainda lhe percebo intervindo. Meu questionamento: De que maneira apreendemos esse mundo que, vasto, é informado através de poucas bocas/pessoas? Vozes traduzidas em forma de escrita que impõem medidas espaciais, cronológicas, gestuais, ideológicas...

Queria, tagarela, destacar uma particularidade formal que me *punge* em sua Obra: o silêncio. Como é possível dizer tanto com tão poucos gestos? Como se o senhor conseguisse fazer silenciar um vocábulo e depois o preenchesse novamente de sentido, de significado... como dizer “cidade” e pensar em “túmulo”?

Seu silêncio diz da violência dos homens e de suas palavras. Queria tanto herdar isso, tenho a necessidade de dizer algo... conceitual, algo impregnado de certa percepção que valha ser compartilhada, algo expresso mas em forma, estética. Diria Gabriel Pérez-Barreiro:

Por meio das operações mais simples, esses objetos passam por um processo de desfamiliarização a ponto do óbvio tornar-se extraordinário. É quase como se a fração de segundo entre a percepção e a compreensão tivesse a sua marcha reduzida e fosse preenchida com conteúdo.⁴⁶

Ele nos lembra ainda de que *Esta capacidade de encontrar o significativo no cotidiano tem pouca relação com uma linguagem formal e tudo a ver com o refinamento de uma sensibilidade e um olhar para o extraordinário inserido no comum.*⁴⁷ É como se o senhor nunca tivesse perdido aquele “olhar estrangeiro, olhar percuciente”, muito comum nas crianças.

Na sua série *Vidas Paralelas* me encontro pleno. Penso ter sido nessa série que, ainda que inconscientemente, eu tenha

⁴⁶ (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p. 31-32)

⁴⁷ (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p. 35)

encontrado inspiração para a produção, sobretudo da série *Diagraphanés*. Tenho a sensação de que a minha poética é, em parte, o eco/reflexo dessa sua série que tanto admiro. Nela, mais uma vez, o percebo decalcando o impossível, ou melhor, como se o acidente da dupla de vidraças o brindasse com uma cópia ou eco da quebra, o decalque da lasca.

E já que falava em violência e escrita, não posso fugir de dizer: hoje, quando abrimos uma gaveta e de lá tiramos uma pequenina caixa cheia de palitos com pontas vermelhas, não avaliamos o quanto terá sido difícil dominar o fogo, há milhares de anos. Esse pequeno gesto, apenas um riscar de fósforo, nosso pequenino graveto industrial, nos permite conquistar o fogo. Mas imaginemos a violência do gesto ancestral a esse... Derivo? Vivo a me derivar. Falo de fósforos e escritas aqui por me lembrar do seu trabalho com a disposição idêntica da desorganização dos palitos em cada um dos departamentos da caixa de gravetos.

Já são 22h50 e devo encerrar esta carta. Chega-me mais um questionamento por meio do pesquisador-curador Gabriel Pérez-Barreiro, lançando um olhar sobre à sua Obra, ele nos lembra: *Se não podemos confiar nos nossos olhos para nos dizer a verdade, por que o conhecimento não pode ser provado pela visão, como pretendemos organizar o mundo que os nossos olhos vêem?*⁴⁸ Essa é uma das perguntas que também me faço constantemente e penso ser a que move a produção de muitos de nós.

Agradeço-lhe muito pela cordialidade de sempre.

Um forte abraço,

André Winn

⁴⁸ (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p. 40)



Figura 96: Envelope de carta para Andy Warhol. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 14 de fevereiro de 2015

Caro Warhol

Vejo-o quando diz: *A razão pela qual estou pintando desse jeito é que eu quero ser uma máquina!*⁴⁹. Hoje me dou conta de nossa afinidade e é logo após esse estalo que chego o mais rápido que posso aqui na frente do computador para lhe dedilhar tal revelação. Não venho aqui apenas para lhe dizer isso, mas gostaria de dedicar um eito desta carta para apontar o que apreendo da sua Obra. Refiro-me primeiramente às suas obras iniciais e logo àquelas produzidas em conjunto com Jean-Michel Basquiat.

Já no início de sua carreira havia um grande espaço dedicado às Marcas do capital (o consumo o consumo!) e à sobreposição delas, numa espécie de *palimpsesto* de louvores à *Mamon*. Na segunda fase das pinturas, já com Basquiat, emerge o diálogo das ruas: um embate entre a escrita diurna, cunhada pelos sacerdotes de *Mamon*, contra a sobreposição de outra, escrita noturna e clandestina, inscrita em louvores a

⁴⁹ (SYLVESTER, 2006, p. 435)

Atheos. Em meio a essas duas, David Sylvester comenta a respeito do uso que o senhor faz da fotografia para a produção de seus trabalhos. O que ele nos diz é que o senhor

se voltou para fotografias de estrelas, assim como o Renascimento se voltava para antiguidades, a fim de encontrar imagens de deuses. (...) Elvis é uma reencarnação de Apolo.

Afora isso, Sylvester ainda remete para o fato de que,

Quando Lautrec produzia monumentos para as estrelas da época, era apropriado que as desenhasse, já que elas atuavam presencialmente e o desenho é uma arte presencial. Em Warhol, as imagens fotográficas de estrelas refletem o fato de que o mundo as conheceu amplamente por meio da fotografia.⁵⁰

Digo, conhecemos algumas das “estrelas da noite francesa” (entre elas, do *Moulin Rouge*), por conta das mãos de Toulouse-Lautrec, que as reproduziu sobre os mais diversos suportes, inclusive nos que foram afixados nos muros da cidade. Na nossa época, é a Grande Mídia que cria, nos revela e expõe as estrelas do momento.

Juntando isso a meus próprios rascunhos, sinto que sua Obra deixa como legado chamar nossa atenção para aquilo que nos passa despercebido, o que desprezamos. Através de suas serigrafias, o senhor tenta prolongar a duração daquilo que foi feito para durar um dia ou apenas uma única refeição? Afinal, duas ou três colheradas esfomeadas são suficientes para consumir uma lata de feijões Campbells; dois ou três goles sedentos são suficientes para consumir o recheio de uma garrafa pequena de Coca-Cola (todos esses produtos funcionam igualmente como *não-vanitas*, porque não perecem, mas registram a vontade do homem de congelar o tempo, viver em um eterno presente). Afora isso, há ainda os jornais que, diariamente, nos “informam” as últimas notícias, novidades a cada dia sobrepostas por outras. Valendo-se da repetição, a mídia masturba nossos olhos e demais sentidos com seus produtos, bolina nossos bolsos e bolsas. Como sobreviver a tudo isso sem sufocar?

⁵⁰ (SYLVESTER, 2006, p. 433)

Além de perpetuar o fugaz, o senhor nos lembra do quanto somos, como que, devotos de invólucros, embalagens (a roupagem do capital), do quanto almejamos nos tornar discípulos de *Mamom*. Assim como, segue a nos lembrar ainda da relação da escrita com o óbito, como se a repetição serializada em suas *Situações Catastróficas* banalizasse esse fim, ou ainda, como se o fim fosse justamente o começo: a morte do homem como o começo da obra e a obra como a lembrança da morte do homem. Lembra-nos sempre de um excesso (informativo/industrial) vinculado ao óbito: a infindável reprodução da imagem de um corpo que leva a sua “sacralização” coroada pelos holofotes. E, após a falência desse corpo, a entidade que deu vida pública a ele destaca-se pela cobertura completa desse súbito perecimento: a reificação do homem.

Seria esse o sintoma decalcado/replicado pelo restante do mundo? Ainda que os seus ecos e reflexos/decalques visuais nos sejam ofertados como possibilidade para a reflexão, remetem justamente a essa gagueira promovida pela vida moderna: movimentos automatizados, gestos maquínicos e repetitivos a nos acompanharem até o óbito.

E temos ainda suas serigrafias, replicadas até que não possamos mais distinguir as feições de um semblante fantasmagórico do qual percebemos apenas traços ou vestígios de impressões, até que reste apenas o “mínimo grau de nitidez”. Esse excesso, vinculado à vida assim como à morte, monumentaliza o banal e, ainda que reproduzido infindavelmente, atribui uma aura a qualquer desses acontecimentos fugazes. Percebo ainda, afora isso que lhe digo, uma potência criadora nostálgica.

Seria esse movimento, o *Heimkraft* proposto por Rilke? Talvez também isso nos aproxime, e a todos os demais artistas. Ligo, por fim, mais uma vez os meus pontos aos seus através da série *Faça Você Mesmo*, uma vez que por meio dela consigo apreender e reconhecer esse aprendizado com o passado, essa descoberta da escrita e vontade de esboçar uma língua própria, algo que certamente foi conquistado. É tendo em vista tudo isso,

a cada vez que digito a palavra Obra para falar da sua, coloco-a com inicial maiúscula. Enfim, tenho me mantido atento para minimamente comprovar ou, ao menos, perceber esse movimento cíclico na produção de determinados artistas. Como se, ao final voltássemos a um “início”, quiçá o próprio início, o recomeço. Na sua obra, percebo também a reprodução daquilo que lhe foi caro em tempos idos, o que boia na memória. Aqui sou novamente remetido à sua produção e à dos demais artistas *Pop*, ou seja, da criação do novo a partir da reorganização do velho. Como se um movimento circular pudesse fazer do velho, novo (como se se banhasse em uma fonte da juventude). Enfim, deixo esses inúmeros questionamentos em suspenso por serem eles ainda bastante gasosos para a minha desejada apreensão.

Agradeço-lhe muitíssimo pelas suas contribuições e pelo diálogo sempre enriquecedor.

Um forte abraço,

André Winn



Figura 97: Envelope de carta para Nuno Ramos. **Fonte:** Foto do autor

Pelotas, 17 de fevereiro de 2015

Caro Nuno

Tomo a total liberdade de fazer nesta carta uma espécie de esvaziamento catarse. Torço que faça sentido e que não o invada.

Depois de tentar identificar a sonoridade do meu pensamento, de pesar essa voz que sempre me assombrou, depois de muito titubeio, ouço-a, aceito-a. Ela me diz: “seu lugar é a Arte, na Arte”. Uma voz que sempre ecoou em meio aos vazios do meu corpo, entre meus órgãos e sentidos. Para meu alento, começo a ouvir outras vozes consoantes. Ouço Agnaldo Farias dizer: *as pessoas não escolhem fazer Arte, elas são escolhidas pela Arte* (TEDx USP). É como se fosse uma voz a atormentar um viciado com seu sussurro assombroso: “Venha para o jogo! Jogue! É isso o que você quer, é disso que você precisa”. O canto da sereia enfim me fisiogou, a cera que durante tanto tempo tampou meus ouvidos, liquefez-se. Do design para a licenciatura em Artes Visuais e dessa para as poéticas, assumo-me, por fim, como artista. E seu trabalho, sua postura, e mesmo seu percurso são fundamentais para eu aqui estar.

Assim, enfim, lhe digo um pouco do que comprehendo e de como apreendo com/da sua Obra.

Gostaria de começar lembrando uma passagem sua, numa entrevista concedida ao Almanaque Brasil, em que o senhor fala que

o espaço da arte não cabe em questão nenhuma, não existe. A arte foi inventada justamente pra que ela não responda a pergunta nenhuma. Ela tem algo que não cabe na vida, isso é o que faz dela uma janela e algo que a gente precisa, porque ela fura os discursos vigentes, por mais interessantes e positivos e legais que sejam. Ela atravessa esses discursos e vai pra outro lugar.

Pois essa inutilidade da Arte é algo que me fascina. Maior ainda é o fascínio que tenho ao perceber que cada contorno traçado por algum artista carrega em si uma tentativa de compreender o mundo através de uma mirada própria, marcando e inventando o mirante que é o seu lugar. Lugar cujo alicerce muitas e muitas vezes, se pode notar, foi assentado na infância, nos primeiros entendimentos, nas primeiras atribuições de palavras às coisas, de rabiscos às coisas. O artista retoma esse movimento e, como uma criança, uma *recriança*, renomeia as coisas do mundo, modelando o seu globo, um mundo particular que testemunha o seu tempo. Através de palavras, vaselina, pigmento, parafina, papéis vegetais, lápis dermatográficos e todas as demais substâncias e substantivos de que nos valemos para criar novos nomes e novos lugares. Ao final, o que erigimos é um “epitáfio”, a Obra, na qual foram enterrados e estão dispostos os nossos pedaços (se pensarmos que cada trabalho é um pedaço de nós e se pensarmos ainda que o movimento de dar vida a um determinado trabalho coincide com aquele que o sepulta).

O que transcrevo abaixo, ouvi em outra entrevista sua, acho que concedida à SP Escola de Teatro:

depois de feito, a vernissage é uma espécie de velório. Tem aquele vinho branco quente e a obra está sendo velada porque sai, assim, na primeira página do jornal, na TV dá, lota, e no dia seguinte acabou. Aquilo não vai pra coleção nenhuma porque os museus não têm acervo, aquilo não gera um circuito secundário, tipo, a obra ser feita não sei onde,

não tem nada editado, não tem instituição pesquisando, enfim, aquilo morre, consome a própria energia num incêndio e depois “pof”, termina.

Ao final, é essa coisa “morta” que masturba a nossa imaginação, permite-nos fugir, como o senhor mesmo diz, dessa “claustrofobia” que a vida nos impõe. E atiço, sobremaneira, esse diálogo entre vida e morte, porque sei o quanto essa tensão lhe é cara. Tensão que, entre tantas, vem igualmente se tornando importante para mim. Pois é em meio a essa tentativa de fundir coisas efetivamente díspares que lhe apercebo produzindo. E o que me chama mais ainda a atenção é que, em determinadas obras, além da criação de uma peça, é confeccionada outra, como o seu eco ou reflexo, como o decalque daquela primeira e “original” (mas essa última, feita à imagem de sua matriz, com areia socada, sabão entre outros materiais). Como se, a partir de uma matriz, o senhor criasse a cópia. Como se, no final, matriz e decalque viesssem a se fundir, confundindo-se numa só instalação. O duplo/dúbio parece ecoar em sua trajetória, relação entre matriz e cópia, ausência e presença que o senhor me deixa como herança.

Assim como a sua Obra, muitos dos meus trabalhos partem de uma espécie de matriz, que resgato da infância ou ainda, que confecciono no computador e imprimo.

Em anexo, envio uma de minhas *Escrissuturas* (parte de uma série homônima, feita de pequenos desenhos com linha e máquina de costura sobre papel arroz). Esse trabalho divulga o diálogo entre homem e máquina, série que não é feita a partir de duas retas e duas curvas, como o são a maioria de seus desenhos. Mas sim onde se faz notar aquilo que o senhor havia dito a respeito de uma espécie de bate-boca que o fazer artístico propõe até que o acordo seja feito, ou seja, até que a obra esteja “pronta”, é *ação e reação: você bate de cá e ela devolve de lá*. É *nessa negociação que a matéria vai se fazendo*. Coloco a palavra “pronta” entre aspas porque, ainda que meus trabalhos guardem um silêncio bastante caro e que herdo de Mira Schendel, adoro a passagem em que Giorgio Agamben lembra-

nos a respeito do “ponto final” das obras de Alberto Giacometti: *Você nunca termina uma pintura, você a abandona.*⁵¹ Iberê Camargo nos prova isso a cada acréscimo de matéria sobre suas pinturas. O senhor nos prova isso a cada acréscimo de matéria sobre suas pinturas. Algo que penso ser quase impossível quando se faz desenho. Percebo isso nos desenhos de Mira, nos de Amilcar de Castro, nos de Lucio Fontana, nos de Gordon Matta-Clark e em alguns outros que, ainda que se valendo do barulho, geram ausências, silêncios, vazios...

Enfim, espero que nossa conversa não se esgote e gostaria de agradecer-lhe imensamente pelo aprendizado que me proporciona.

Um forte abraço,

André Winn

⁵¹ (AGAMBEN, Giorgio; CERF, Juliette (Entrevista). *Agamben: O pensamento é a coragem do desespero.*)

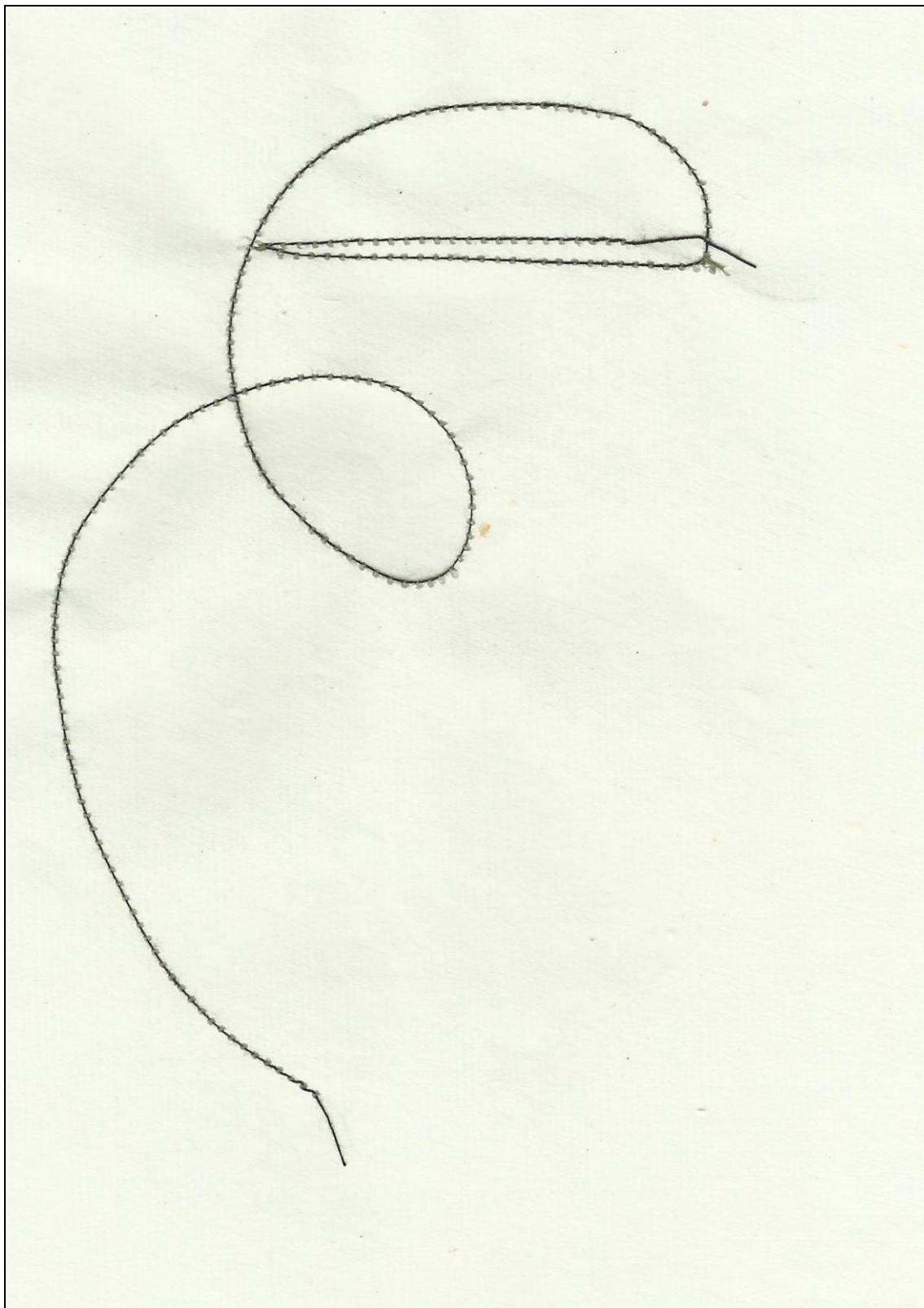


Figura 98: *Escrissutura*, linha de costura sobre papel arroz, tamanho A5 (14,8 x 21,0 cm), 2013. **Fonte:** Imagem do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rever : Reler é dissertação produzida entre 2013 e 2015, anos marcados pelo deslocamento entre Pelotas – Porto Alegre – Pelotas, num itinerário que se confunde com uma prática poética. Objetiva o reconhecimento da construção da poética visual aqui delineada, e a construção de fundamentação teórica capaz de dar conta dela, elegendo conceitos, reconhecendo processos. A emergência de um retorno à infância permitiu a concreção desta poética. O resgate feito foi impresso, de diferentes maneiras nas obras/séries *Reforma Alfábética*, *Reforma Alfábética: Primeiras Palavras*, *Reforma Alfábética: Confirmação*; *Diagraphanés* e *Escrissuturas*.

Para o desenvolvimento deste texto dissertativo, na tentativa de fugir da asperidade teórica, me vali de três tipologias textuais: uma dicção densamente poética, a escrita epistolar, experimentada com distintos destinatários, e ainda de material escrito, de diferentes origens, guardado há muito, em meu arquivo pessoal. As leituras de pensadores/ artistas/ escritores tornaram-se fundamentais para o amadurecimento da minha escrita e mesmo da produção das obras aqui apresentadas. Escolhi pensadores/ artistas/ escritores de diversos matizes, tendências, campos do saber. Dediquei-me ao

estudo deles em busca de afinidades. As exigências teóricas foram sanadas ao longo de meu percurso de formação conforme fui cursando disciplinas em diversos cursos (Letras, Psicologia, Artes Visuais). A cada curso novo, realocava meu olhar sobre minha produção poética e novas questões me reposicionavam frente a ele.

A escrita epistolar foi construída a partir das Obras de cada um dos autores, na medida em que eu percebia, a partir de meu processo de criação, que havia questões tratadas por eles que tornavam minhas próprias questões mais complexas. Cada um deles, Roland Barthes, André Leroi-Gourhan, Mira Schendel, Isidore Isou, Cy Twombly, Gordon Matta-Clark, João Cabral de Melo Neto, Walter Benjamin, León Ferrari, Jorge Macchi, Andy Warhol e Nuno Ramos, ajudou-me a consolidar meu trabalho poético, a encontrar enfim um discurso para dizer dele, ajudando-me a perceber meus “intercessores” mais diretos – aqueles cuja produção e presença, mesmo que sutilmente, são capazes de redelinear nosso processo, nossas escolhas, nossas formulações. Permitem-nos encontrar um discurso no campo das Artes Visuais.

Assim fiz, tentando dar continuidade, ou melhor, fazer repercutir o que foi iniciado pela minha orientadora, Renata Azevedo Requião, em sua tese de doutorado (PPGLetras/UFRGS, 2002), denominada *Estesias*, a qual se debruça sobre dez poéticas *verbo-voco-visuais*. Ali, ela tenta falar de Arte fazendo Arte, falar de poesia construindo um discurso por entre o acadêmico e o poético.

Com Roland Barthes, a escrita gira em torno da *escritura*, do *fascismo da língua* e ainda do *punctum*, da linguagem poética, de uma ideia de fracasso (fundamental para a produção artística). É Barthes quem designa Cy Twombly: *operador de gestos*, denominação que ampliei aos demais artistas; com André Leroi-Gourhan, ressaltei as questões paleo-antropológicas e arqueológicas. O teórico me apoiou na percepção da autonomia da mão em relação à boca, do desenvolvimento da fala e o da escrita; com Mira Schendel me detive em torno do vazio, do desenho da palavra e da letra, de sua figura; Isidore Isou aponta as características limitadoras das

palavras. Se com ele não ouvimos mais palavras, apenas o ranger da língua, Cy Twombly tenta retomar o movimento gestual caligráfico infantil. Gordon Matta-Clark desenha o desfazimento da arquitetura e da cidade. João Cabral de Melo Neto ensina a ler em língua portuguesa, explodindo nossa sintaxe em ritmo que não o nosso. Walter Benjamin me permitiu “resgatar” as questões do tempo, da memória e o que se apreende com esse/desse retorno. Quase o plagio em sua *Infância em Berlin*, com minha “Introdução à *Infradicção*”. León Ferrari enche minha poética de sua verve política, tarefa das Artes Visuais nos dias de hoje, para aprendermos a ver e a viver. Jorge Macchi me ensina a olhar de forma crítica as informações e os diversos discursos inerentes aos veículos de comunicação, enquanto em Andy Warhol as mídias, as Marcas e o capital detêm e manipulam a informação, através de uma oferta desenfreada de produtos e serviços que nos incitam ao consumo acrítico. A série epistolar foi finalizada com Nuno Ramos, uma de minhas grandes referências, apesar de tantas diferenças no específico de nossas poéticas. O diálogo estabelecido com ele quanto ao decalque e seu pensamento dicotômico-dialético me são extremamente caros.

Meu interesse pela palavra de um modo em geral, particularmente como um desenho, quase não tem data. Interessam-me suas múltiplas roupagens tipográficas, me interessa sua presença além das Marcas e na publicidade, me interessa o modo como se sobrepõe às cidades. Coloco-me como a criança que fui para localizar neste mundo de palavras e imagens brechas de sentido. Minha poética se baseia nesse movimento de recuperação da infância no qual as primeiras aquisições dos sujeitos, principalmente, aquelas relacionadas à escrita/desenho (*graphein*), são a grande conquista.

Para a produção de minha poética ora me valho do decalque, ora das máquinas para elaborar meus desenhos. O decalque é, pra mim, técnica bastante cara, uma vez que é aquela muitas vezes, empregada pelas crianças, como forma de copiar, com a devida fidelidade, aquilo que lhes é imposto ou o que lhes interessa reapresentar. O *gesto* (e o *não-gesto*) são o combustível de minha poética, uma vez que o meu trabalho

envolve questões próximas à gestualidade e à perda do movimento gestual caligráfico e corporal, fruto da constante abstração e mutação do signo verbo-visual, num mundo de alta voltagem tecnológica.

A primeira série/obra desde o início deste Mestrado foi *Reforma Alfabetica*, na qual percebi a potência do decalque, técnica muito empregada por mim na infância para a cópia de determinados desenhos e dos conteúdos dos quais não dava conta copiar, em tempo hábil, na escola. Partindo dessa série, gerei duas subséries: *Reforma Alfabetica: Primeiras Palavras* e *Reforma Alfabetica: Confirmação*, nas quais me utilizei de uma espécie de nova tipografia, criada a partir das Marcas que compõe a série *Reforma Alfabetica*. Na série *Reforma Alfabetica: Primeiras Palavras*, fiz uma retomada daquilo que seriam as primeiras palavras proferidas por uma criança. Na *Reforma Alfabetica: Confirmação*, transcrevi passagens bíblicas, utilizando-me da tipografia supracitada.

Com a série/obra *Diagraphanés*, retomei e reorganizei conteúdos dos meus cadernos de alfabetização, utilizando-me, para isso, novamente, da técnica do decalque. A partir dessa série/obra, digo de uma impossibilidade de reaprender o movimento cursivo das letras.

Na série/obra *Escrissuturas*, percebi o potencial gráfico de determinadas máquinas, cujo legado é a relação homem/máquina, uma vez que os trabalhos pertencentes a essa série são confeccionados a partir do diálogo estabelecido entre mim e uma máquina de costura doméstica.

Este texto pretende ter deixado visível minha preocupação com a origem e com uma ideia cíclica, sobretudo na produção poética, como se a experiência da infância voltasse na vida adulta como potência criadora (como um *Heimkraft* de Rilke). Questão perceptível desde o título dessa dissertação [*Rever : Reler*], o qual pode ser lido de trás para frente e de frente para trás, pois *rever* é *reler* e *reler* é *rever*. No entanto, a cada retorno aos tempos idos, uma nova leitura: *Reler : Rever*.

Sei que isso é apenas o começo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *O que é o Contemporâneo? E outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____; CERF, Juliette (Entrevista). *Agamben: O pensamento é a coragem do desespero*. Disponível em: <blogdabootempo.com.br/2014/08/28/agamben-o-pensamento-e-a-coragem-do-desespero> Acesso em: 21/10/2014.

_____; *O Fim do Pensamento*. Disponível em: <letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html> Acesso em: 28/03/2015

AGUILAR, Gonzalo. *A Tipografia e a Fenda*. Disponível em: <pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v32n48/v32n48a06.pdf> Acesso em: 21/02/2013.

ALMEIDA, Maria Inês (org.). *Para que Serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ARIES, Philippe. *História Social da Criança e a da Família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BALESTRERI, Laudete Vani; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. *Visual e Verbal: interfaces de um mesmo discurso poético*. In:

16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16, Florianópolis, 2007. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC – PROEN, 2007. p. 252-260.

BARBOSA, Amilcar Bettega. *Os Lados do Círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *A Câmara Clara: nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita* vols 1 e 2. São Paulo: Escuta, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Obras Escolhidas- Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas- Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas- Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra e Poesia: Dispositivos Bélico-Poéticos do Modernismo*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

BORGES, Marcelo de Carvalho. *Tessitura Visual da Palavra: reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras*. 2011. 188 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2011.

BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida. *O Meio como Ponto Zero – metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EdUSP, 1977.

CARVALHO, Bernardo. *O Filho da Mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASA NOVA, Vera; VAZ, Paulo Bernardo. *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CATALOGUE *Poésure et Peitrie: “d'un art, l'autre”*. Marseille: Centre de la Vieille Charité, 1993.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Rio Grande do Sul: Ed UFRGS, 2007.

_____. *O Desenho como Abismo*. In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, n. 23, nov. 2005.

CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EdUSP, 2006.

_____. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ESCOREL, Ana Luisa. *O Pai, A Mãe E a Filha*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FISCHER, Steven Roger. *História da Escrita*. São Paulo: UNESP, 2009.

FONSECA, Cristina. *A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um Cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A Literatura como Design Gráfico: da poesia concreta ao poema-processo de Wlademir Dias Pino*. 2008. 109 f. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOMBRICH, Ernst H.. *A História da Arte*. São Paulo: LTC, 2012.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Etapas da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HARRISON, Charles (et allii). *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HAVELOCK, Eric. *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ISOU, Isidore. *De L'Impressionisme au Lettrisme*. Paris: Filipacchi, 1974.

JAMESON, Fredric. *As Sementes do Tempo*. São Paulo: Ática, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma Favelada*. São Paulo: Ática, 2001.

KRAISER, Marcelo. *15 Notas sobre as Relações entre Artes*. In: CASA NOVA, Vera; VAZ, Paulo Bernardo (Org.). *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 27-44.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. Disponível em: <iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20-%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf> Acesso em: 22/11/2013.

_____. *A Escultura no Campo Ampliado*. Disponível em: <deboraludwig.com.br/arquivos/krauss_aesculturanocampoampliado.pdf> Acesso em: 22/11/2013.

LAGÔA, Beatriz Rocha. *Mira Schendel: um ensaio sobre as monotipias*. Em: <alfredo-braga.pro.br/ensaios/mira.html> Acesso em: 12/06/2012.

LEROI-GOURHAN, André. *O Gesto e a Palavra 1: técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *O Gesto e a Palavra 2: memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUPTON, Ellen. *Pensar com Tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MEGGS, Philip Baxter. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MEREDIEU, Florence de. *O Desenho Infantil*. São Paulo, 1974.

NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OHTAKE, Ricardo. *A Gráfica Urbana*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. *Brinquedo e Indústria Cultural*. Petrópolis: Vozes, 1986.

PEDROSA, Sebastião Gomes. *Sobre a Relação Imagem e Texto na Arte do Século XX*. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16, Florianópolis, 2007. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC – PROEN, 2007. p. 1628-1633.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva, 2010.

_____. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 1996.

PEREC, Georges. *A Coleção Particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *W ou a Memória da Infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Jorge Macchi - A Anatomia da Melancolia* (Catálogo da 6ª Bienal do Mercosul). Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *León Ferrari and Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. New York/Porto Alegre: The Museum of Modern Art/Cosac & Naify, 2009.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. São Paulo: Globo, 1989.

PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PORTE ARTE nº 24 – Dossiê Utopia e Ato Criativo, Revista do PPG Artes Visuais, maio 2008 (org. Edson Luiz André de Sousa)

POSTMAN, Neil. *O Desaparecimento da Infância*. São Paulo: Graphia, 1999.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 2001.

RAMOS. Graciliano. Infância. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011
- _____. *O Mau Vídraceiro*. São Paulo: Globo, 2010
- REQUIÃO, Renata Azevedo. *Na literatura (como na arte), a experiência do viver com: algumas passagens*. In: Revista Paralelo 31, Pelotas, n. 01, dez. 2013.
- _____. *Estesias*. 2002. 319 f. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- ROSEMBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SABATIER, Roland. *Le Lettrisme: les créations et les créateurs*. Nice: Z'éditions, 1989.
- SANT'ANNA, Denise. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SILVA, Marcio Selligman. *Palavra e Imagem, Memória e Escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a Arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. *A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições casa de Rui Barbosa, Vieira e Lent, 2004.
- SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- TADEU, TOMAZ (org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- THOMAS, Jean-Jacques. *Isidore Isou's Spirited Letters*. Disponível em: <ieeff.org/jjtisou.pdf> Acesso em: 21/10/2012.
- VASCONCELOS, C. & ELIAS, H. *O Campo Expandido do Desenho e suas Práticas Criativas*. Disponível em: <recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2685/0%20campo%20Expandido%20do%20Desenho%20e%20suas%20Pr%C3%A1ticas%20Criativas.pdf?sequence=1> Acesso em: 21/11/2013.
- _____. *Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o desenho contemporâneo*. Disponível em:

conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/200/177 Acesso em: 15/11/2013.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Disponível em: <letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2005/09-Maria-do-Carmo-Veneroso.pdf> Acesso em: 10/02/2014.

_____. *O Diálogo Imagem-Palavra na Arte do Século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação Intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire*. Disponível em: <letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_mcfv.pdf> Acesso em: 10/02/2014.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *A Arte do Motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *A Bomba Informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

XAVIER, Valêncio. *Minha Mãe Morrendo e O Menino Mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *rRemembranças da Menina de Rua Morta Nua e Outras Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Mez da Grippe e Outros Livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.