

possibilidades literárias na produção visual: imbricações e apontamentos

Leonardo Motta Tavares

Pintura/pensamento, imagem/palavras, prática/teoria: essas duplas ao mesmo tempo se opõem e se unem, de tal maneira que entre cada termo da dupla desenha-se uma fronteira móvel, um terreno vago de equilíbrio instável.

Anne Cauquelin

A produção visual contemporânea tem sido marcada por entrelaçamentos, sobreposições e diálogos das mais variadas ordens. Há muito se deixou para trás, nas historiografias das realizações artísticas, a divisibilidade no que concerne às ordenações e catalogações das práticas poéticas. As fronteiras que situavam os meios e os procedimentos em territórios demarcados foram progressivamente diluídas, a tal ponto que as delimitações dos processos criativos em arte se depararam com a volatilidade das linhas divisórias inclusive no que diz respeito às diversas áreas do conhecimento. Não apenas evidenciou-se uma transformação na taxonomia das práticas – o pintor, o escultor, o desenhista, etc., passou a ser denominado como o artista – como também se ampliou suas áreas de atuação para além dos domínios até então tidos como exclusivos à imagem.

Desta maneira, o artista não mais se detém à circunscrição da materialidade, do formalismo e das questões tautológicas concernentes à linguagem visual. Questões literárias, cênicas, políticas, antropológicas, tecnológicas, motes dos mais variados escopos do conhecimento, têm sido abrangidas e trazidas à miscigenação com as questões visuais. Estas imbricações persistiram em suas inserções desde a antiguidade, e se há muito vêm forçando passagem à atenção da crítica, das teorias e da história da arte, despontaram, de fato, com todo o fôlego e definitivamente, na arte das vanguardas do século XX.

No que diz respeito ao diálogo entre texto e imagem, escrita literária e produção imagética, encontra-se, ainda neste princípio de século, as tentativas categóricas de cisão entre linguagens que vigoraram e perduraram desde que a poesia e a pintura foram postas em comparação pelo poeta latino Horácio (séc. I a.C.) em sua Epístola ad Pisones (*Ars Poetica*), com a proposição *ut pictura poesis*¹, responsável por alavancar a discussão acerca de determinações hierárquicas nos estudos comparativos entre a poesia e a pintura. As comparações entre a literatura e as artes visuais, a partir de então, foram insistentemente postas em evidência nas teorizações literárias e artísticas ao longo dos séculos.

A respeito da abordagem em torno da correspondência entre as duas artes (a literatura e as artes visuais, compreendidas na Antiguidade sob os moldes da poesia e da pintura) ter suscitado tanto interesse desde a Cultura Clássica, Sânderson Reginaldo de Mello elucida que as reflexões comparativas se basearam, primeiramente:

(...) No conceito de mimese literária, que passou a ecoar no campo das artes visuais, mediante o teor narrativo e descritivo que os gêneros e as expressões artísticas encerram". (...) A imagem não somente passou a concorrer com a poesia, mas a intuir um teor interpretativo da essência dos fenômenos históricos mais intrínsecos da sociedade, antes delegada ao grupo dos poetas (aedo). (MELLO, 2010, p. 220).

Influenciada por estes pontos de vista críticos, que por vezes intencionavam revelar a

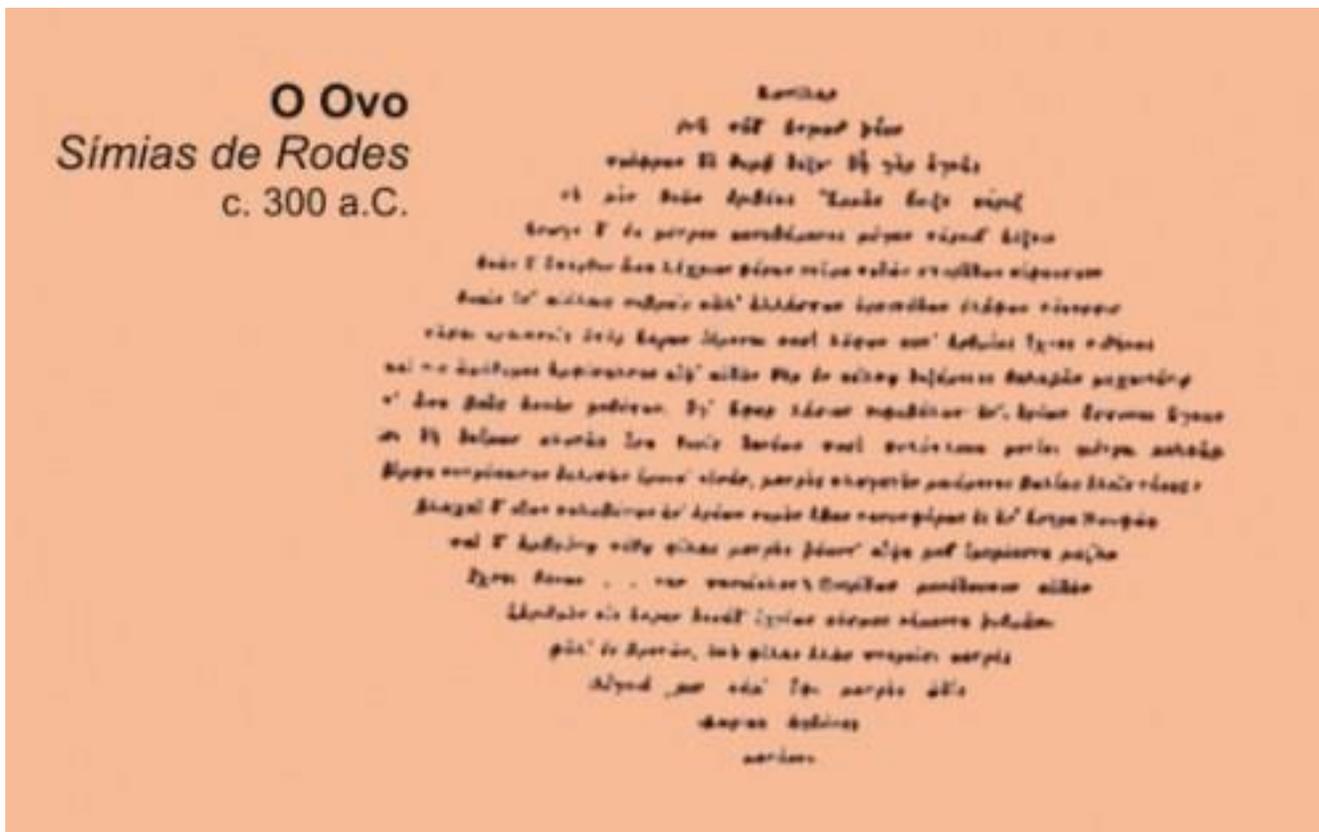
¹ Tradução do latim: "como a pintura, é a poesia".

supressão de qualidades de uma arte em relação à outra, a valorização visual na estrutura da poesia aponta para um passado longínquo, que remonta a, pelo menos, três séculos antes de Cristo, com os poemas visuais atribuídos ao grego Símiias de Rodes. Nestes poemas, a composição dos versos é realizada na conformação de desenhos (O Ovo, O Machado e As Asas). A tradição grega de poemas visuais, conhecida como *technopaegni*², comportava construções figurativas similares aos poemas que Guillaume Apollinaire produziu no começo do século XX, e denominou caligramas. Desta forma, o interesse pela imbricação da imagem na poesia é conhecido desde Símiias de Rodes, passando por outros poetas da Antiguidade, como Teócrito, Dosíadas e Julius Vestinus, tendo sido conhecido como *carmina figurata*³ na tradição latina.

A rivalidade entre as duas artes, apontada pelos historiadores e teóricos de ambas, baseou-se sempre em questões comparativas, em reflexões acerca de homologias ou distinções estruturais. O que surgia como problematização hierárquica para eles, no entanto, jamais foi passível de impedimento ou de necessidade de tomada de partido pelos artistas e pelos escritores que buscaram estreitamentos entre o verbal e o visual. Ao investigar a dupla experiência de olhar e ler, estes criadores, que surgiram em todas épocas, seja no fomento de movimentos de vanguarda, seja na ruminação solitária das possibilidades de coabitação de linguagens, estiveram mais interessados em localizar pontos de cruzamento e, mais além, de indiscernibilidade.

² O termo foi criado pelo poeta romano Ausonius no séc. IV d. C., do grego *tékhnē*, que significa arte ou habilidade, compreendendo também o significado de "criação" e *paegnia*, que significa "poesia ligeira". *Technopaegnia*, a união dos dois termos gregos, diz respeito à poesia ligeira artificial, ou seja, manufaturada, concebida como objeto visual.

³ Poesia figurada



Simias de Rodes, O Ovo, século III a.C..

Desta forma, escritores se debruçaram sobre a visualidade constantemente ignorada, mas em latência, que se manifestava na construção literária, assim como artistas passaram a enxergar no verbo possibilidades imagéticas, tanto de ordem sintática quanto semântica.

A fim de compreender a presença da palavra nas artes visuais de hoje, é necessário, portanto, o revisitamento constante das sedimentações da relação entre texto e visualidade. Neste sentido, uma das figuras exponenciais para o assunto foi Stéphane Mallarmé, com o seu poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*. Sua proposta de evidenciar o espaço da página e explorar as possibilidades tipográficas na produção de ritmo se configura como um divisor de águas na tradição literária.

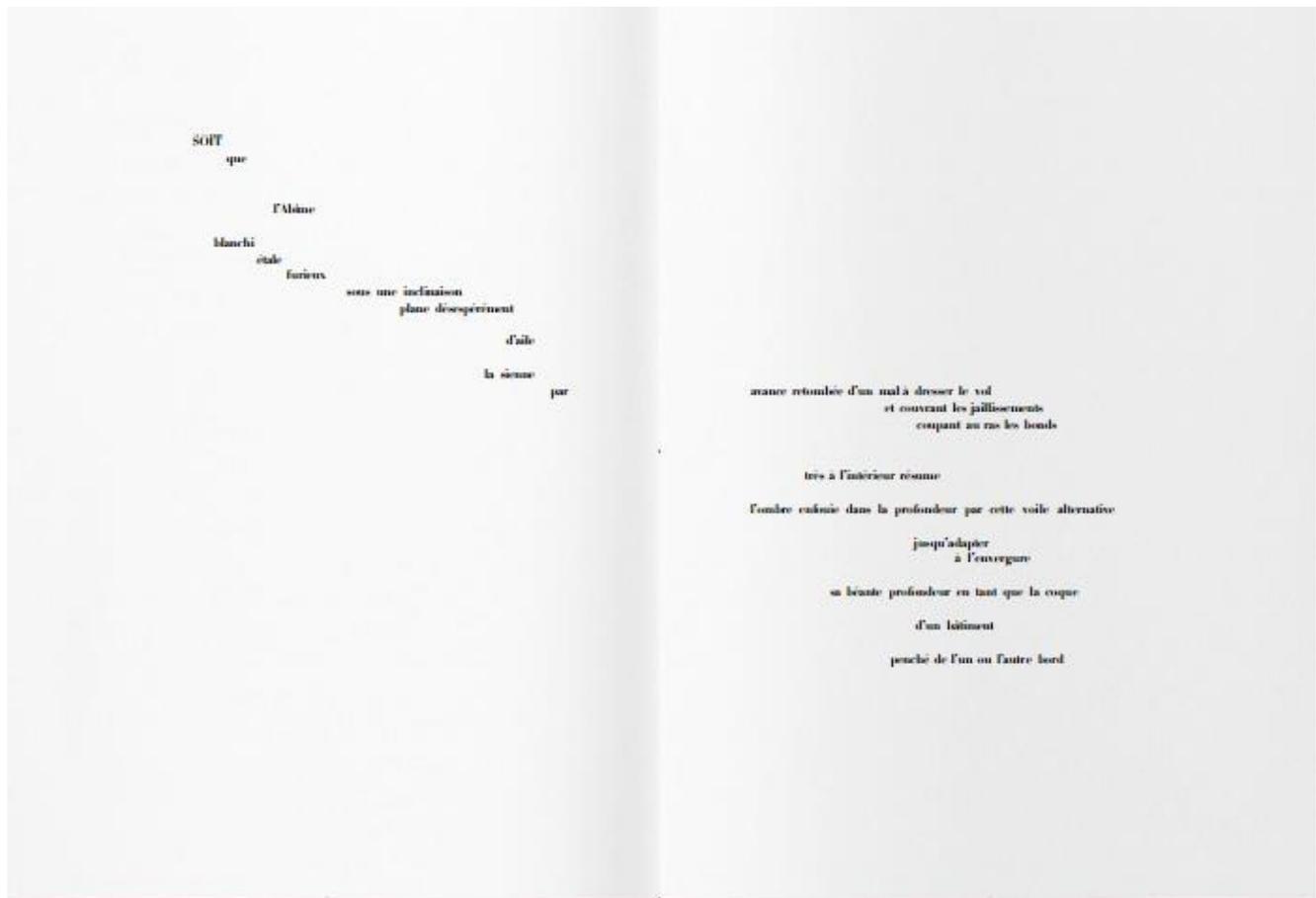
De acordo com Augusto de Campos (2006, p. 33-34), a estrutura constelar em Mallarmé tem suas raízes na música, e, desta maneira, a leitura propiciada por *Um Lance de Dados...* assemelha-se à leitura de uma partitura, na qual motivos secundários e adjacentes encontram-se imbricados a um tema principal, permitindo a coexistência de contrapontos e fugas. No engendramento gráfico desta obra, denota-se a preocupação de Mallarmé em desarticular os usos tradicionais da poesia, partindo de uma abordagem que, pelo seu diálogo com a música e com a imagem, pode ser apreendida como interdisciplinar.

Mallarmé não apenas inaugurou uma realidade poética aberta para a possibilidade de construção autoral de forma imagética, como também tornou o leitor um ator ativo no processo de fruição, dessacralizando a leitura temporal linear para convidá-lo a assumir um papel de leitor/espectador, autorizado a olhar e a ler ao mesmo tempo.

Enquanto Mallarmé rompia de forma significativa com uma tradição literária, a fim de estreitar o limiar entre a palavra e a imagem, nas artes visuais, os pintores cubistas tratavam de romper com a tradição artística valendo-se de materiais, linguagens e abordagens que não se enquadravam nos preceitos estabelecidos, e é de forma condizente com o espírito de enfrentamento das vanguardas que a escrita é promovida à legitimação como elemento artístico. Segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso, os pintores cubistas enxergaram na letra a possibilidade de uma novavisualidade, “[...] restituindo a ela sua característica de ‘coisa desenhada’ e, ao mesmo tempo, fragmentando e desconstruindo seu significado ao inseri-la dentro de uma composição” (VENEROSO, 2012, p. 109). O uso não tradicional dos recursos tipográficos também foi um mote do futurismo, do dadaísmo e da arte Merz de Kurt Schwitters.

Mas se alguma proposição se mantém como fonte constante de reflexão e geração de ideias aos artistas da palavra e aos poetas visuais da contemporaneidade, devemos destacar, antes

de tudo, o espaço mallarmaico (Mallarmé abriu o caminho para toda a poesia visual realizada ao longo do século XX), a partir da possibilidade de expansão da página e valorização de cada um dos elementos que a compõem, desde os aspectos semânticos do texto à sua visualidade e aos intervalos, pressupondo também a importância do espaço em branco para a significação.



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

É Mallarmé, ainda, que se constitui como um dos destacados precursores do movimento literário fundado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari no Brasil, na década de 1950. Com o surgimento da Poesia Concreta desenvolveu-se um pensamento literário e artístico que tinha como proposição evidenciar características sintético-ideogrâmicas, pondo de lado

a construção de textos analítico-discursivos (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 97).

Não se pode, contudo, ignorar que, durante todo o séc. XX, o caráter analítico-discursivo tem sido posto em evidência na construção de trabalhos verbovisuais, vide as proposições duchampianas, os jogos de René Magritte, as situações de leitura na arte dos anos 60 e 70, espraiando-se nas preocupações narrativas da arte contemporânea.

Na teorização da poesia concreta brasileira, os irmãos Campos, trabalhando em parceria com Décio Pignatari, utilizaram o conceito de *paideuma*⁴, de acordo com a acepção revista pelo escritor Ezra Pound, a fim de ordenar seus predecessores conceituais. Debruçando-nos sobre o *paideuma* dos pioneiros do grupo Noigandres, além de Mallarmé, encontraremos grande relevância na poesia do suíço Eugen Gomringer. *Die Konstellationen*, seu primeiro livro, de 1953, é considerado por estudiosos “o marco inicial da ‘poesia concreta’, ainda que esse nome não tenha surgido aí, mas sim no ‘Manifesto da Poesia Concreta’, do sueco-brasileiro Öyvind Fahlström, também de 1953” (MIRANDA, 2009).

**silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio**

Eugen Gomringer, Silêncio, 1954.

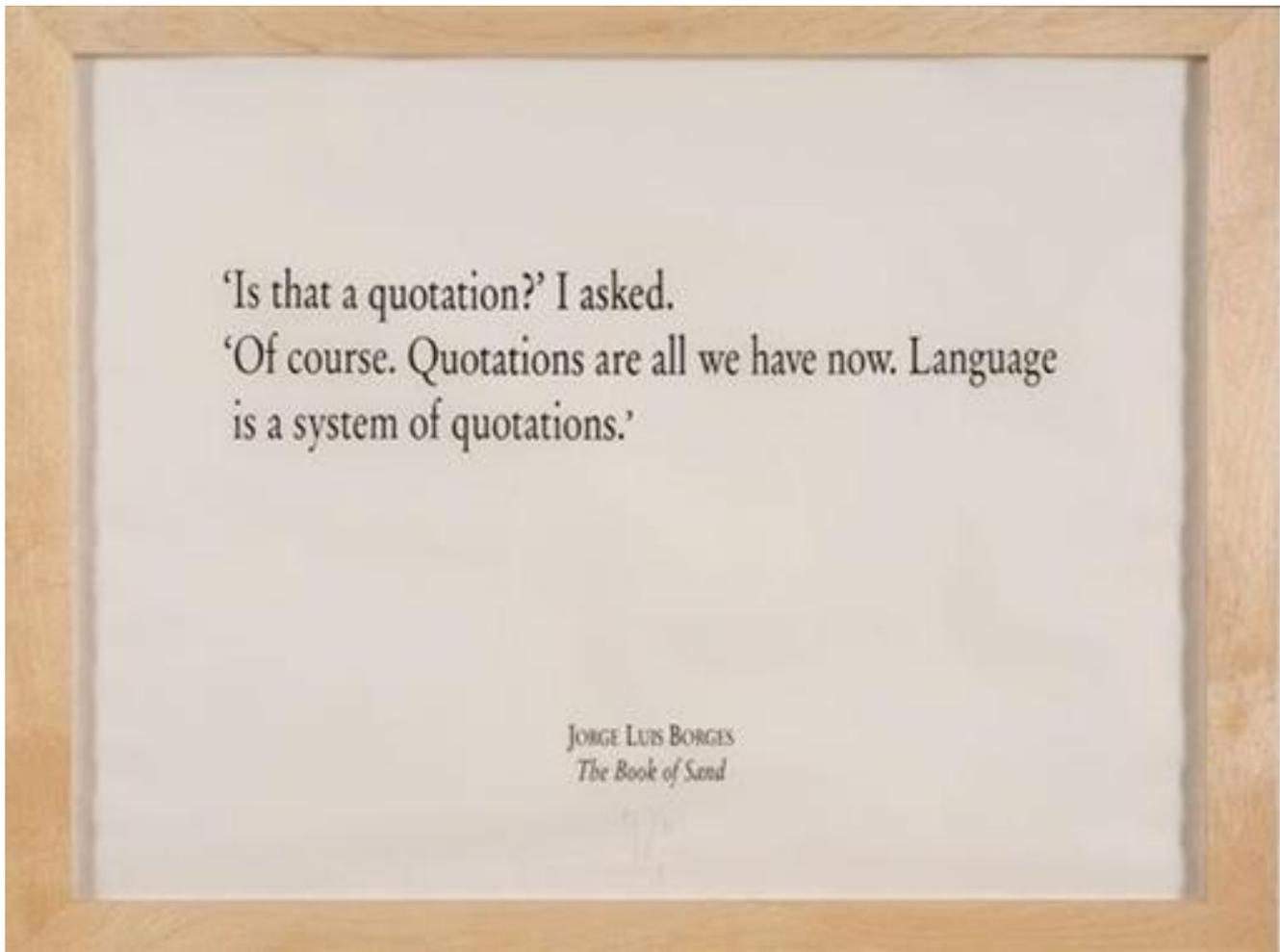
⁴ O conceito de “*paideuma*” foi criado pelo etnólogo alemão Leo Frobenius (1873 – 1938) e diz respeito à concepção da cultura como um organismo vivo, em constante transformação. O termo provém da noção grega de *paideia*, que inicialmente estava atrelada à formação educacional de crianças, passando a significar, a partir do Período Clássico grego (IV. a.C.) a reunião de práticas educativas que formavam o rol de ideais de aprendizado daquela civilização, correspondendo à nossa noção de cultura. Ezra Pound foi responsável pela atualização do conceito, como: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (1973, p. 161).

Em Gomringer, a exemplo do poema Silêncio (Schweigen, 1953), espacialidade e valor semântico mantêm uma relação de interdependência: o vazio da página surge em proeminência, potencializando o sentido do silêncio.

A relevância do espaço mallarmaico, revisitado e atualizado por poetas concretos e evocado inúmeras vezes por realizadores da poesia visual, também foi alvo das investigações engendradas no contexto da arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. O poema-constelação de Mallarmé foi o mote de *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso: Imagem*, releitura realizada por Marcel Broodthaers em 1969. Broodthaers oblitera toda a significação semântica dos versos originais, substituindo-os por barras negras que impossibilitam a leitura e põem em evidência os aspectos gráficos e os espaços em branco, ou vazios, chamando a atenção para as relações visuais entre os elementos da página, o que está em concordância com a sua proposta artística, iniciada por meio da transfiguração plástica de sua obra literária.



Marcel Broodthaers, páginas de *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard: Image*, 1969.



Joseph Kosuth, Jorge Luis Borges (Book of Sand), 1995.

Ainda no âmbito da arte conceitual, Joseph Kosuth elevou as discussões sobre arte e linguagem tanto em seus textos teóricos quanto em suas obras visuais. A série *Protoinvestigações*, da qual faz parte a obra *One and Three Chairs*, de 1965, evocando Duchamp, buscava a afirmação de que qualquer objeto, deslocado de sua função usual e inserido num contexto artístico, adquiria legitimação artística. Partindo deste conceito de apropriação, Kosuth trabalhou com inúmeras citações literárias, linguísticas e filosóficas.

Em *Jorge Luis Borges (Book of Sand)*, de 1995, Kosuth apresenta uma citação de Borges, retirada do conto *O Livro de Areia* (1975), emoldurada. Na citação, Borges lança uma

questão a respeito da própria citação, o que Kosuth transforma em um jogo metalinguístico: “citações são tudo o que temos agora. Nossa linguagem é um sistema de citações”.⁵

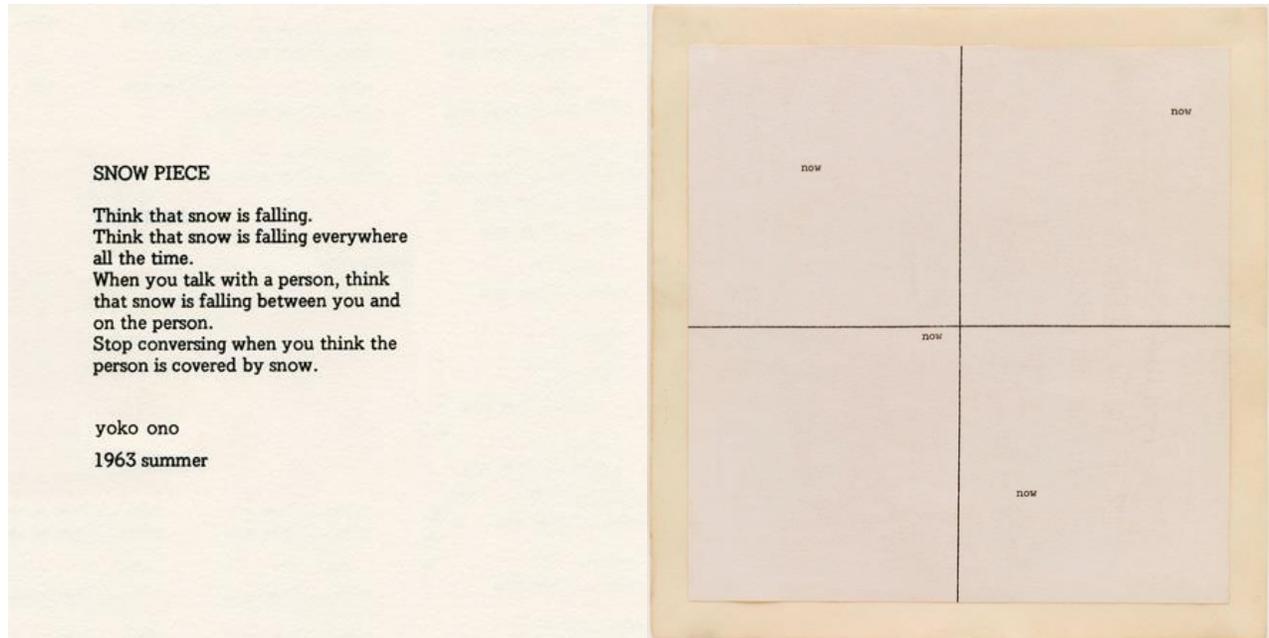
O trabalho de Kosuth, que sempre destacou as experiências de ordem conceitual, colocando em segundo plano as questões de ordem estética, propõe uma série de questionamentos a respeito das problemáticas da arte, suas definições, sua função e recepção, a importância linguística, a questão da autoria e a sobreposição da ideia sobre o produto final. A esse respeito, Sol LeWitt, valorizando a ideia como obra e declarando que a realização material seria apenas uma de suas possíveis manifestações, desenvolveu uma série de instruções escritas para que suas obras fossem confeccionadas por terceiros. Neste caso, mais uma vez, o leitor/espectador é chamado a se tornar parte ativa da criação.

Também parte do cenário conceitual dos anos 1960 e 1970, Yoko Ono, em seu livro *Grapefruit* (1964) apresenta uma série de textos que incitam o receptor a visualizar determinadas cenas e ações. Segmentos como *Snow Piece* e *Painting For The Wind* ilustram o caráter sugestivo presente nas indicações textuais que Ono desenvolve a fim de produzir imagens internas, ou seja, neste caso o leitor/espectador é convidado complementar a obra, que se constitui como imagem efêmera no processo de leitura e interpretação da mesma.

Os artistas que trabalharam na vertente da arte conceitual dos anos 1960 e 1970, no entanto, não se restringiram somente a repensar a linguagem e sua função na arte. Questões espaciais foram imiscuídas em proposições que também se ocupavam da questão linguística. O artista, e também poeta, Carl Andre, a esse exemplo, mostrou, na obra *now now* (1967) como a disposição de uma palavra indicativa de tempo (agora) repetida em um quadro dividido em quatro partes iguais poderia modificar a percepção espacial. Nesta obra,

⁵ Tradução minha da versão em inglês utilizada por Kosuth: “Quotations are all we have now. Language is a system of quotations”.

a temporalidade advinda do significado do texto é preponderante para uma sugestão de um deslocamento duplo, espacial e temporal.



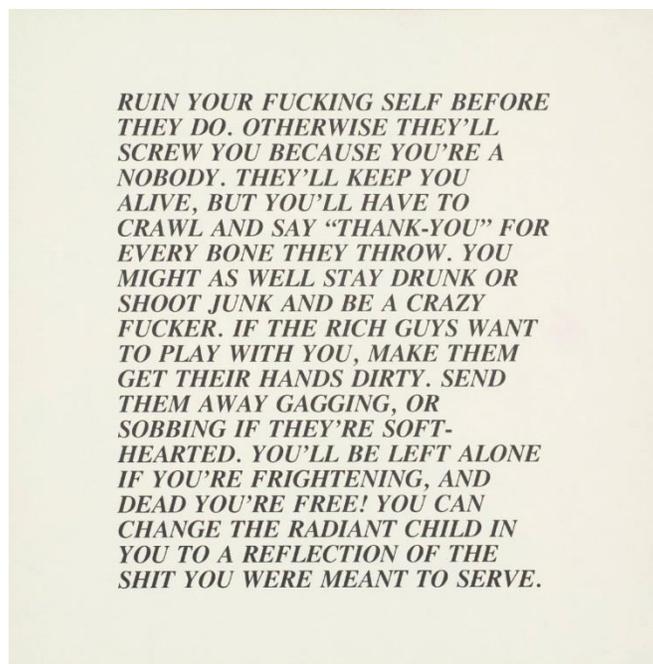
Yoko Ono, SNOW PIECE, Grapefruit, 1964.

Carl Andre, now now, 1967.

No que concerne ao uso do texto, valorizado sobretudo em seu caráter semântico, a obra da norte americana Jenny Holzer é de grande interesse para a questão da imposição da leitura. A artista se debruça sobre questionamentos em torno do que a leitura pode representar, se deslocada da jurisdição do livro e trazida para a dimensão da arte, enquanto discurso que convida à reflexão, e enquanto componente de uma obra visual.

Com seus *Inflammatory Essays* (1979–82), Holzer abandonara uma produção voltada para a pintura abstrata, a fim de desenvolver, por meio do texto, um discurso capaz de atingir um público maior do que aquele frequentador de galerias e museus. Assim, sua poética passara a ser calcada na potencialidade das interpelações verbais, notadamente de caráter crítico e provocador, evidenciado nos *Inflammatory Essays*, que consistiam em uma série de cartazes

colados pela artista nas ruas de Nova York. A cada semana, Holzer colava um novo cartaz, que se diferenciava do anterior pela cor da impressão. Desta forma, o público – neste caso, os transeuntes da cidade – ficaria ciente, por meio da cor, de que um novo cartaz surgira. Estes cartazes eram preenchidos por textos cujo teor variava de uma ordem política ou científica para um viés interpessoal, e a ideia era que eles não refletissem, necessariamente, as visões pessoais da artista, e sim pensamentos em consonância com variados posicionamentos coletivos no tocante a diversos assuntos.



Jenny Holzer, Inflammatory Essays, 1979-82.

Para a escritura destes textos, Holzer presou por uma abordagem extremista, em que os conteúdos apresentados eram desenvolvidos de forma a presentificar influências do pensamento de Trotsky, Hitler, Mao, Lenin e Emma Goldman.

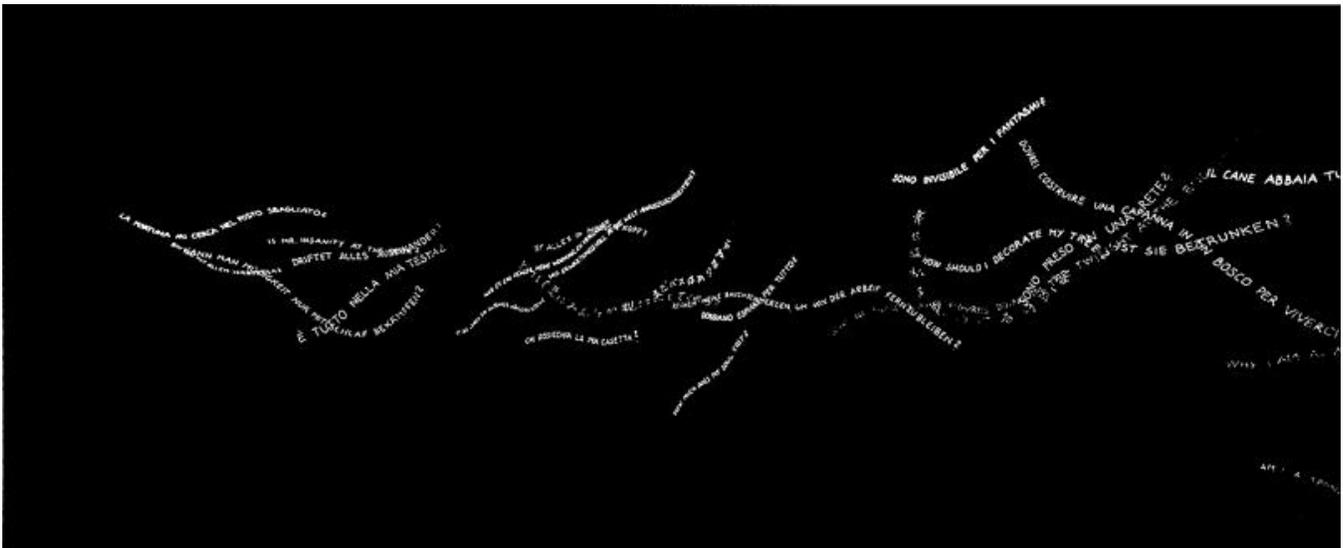
Ainda em torno da questão da leitura, porém considerando o ato de ler não como um convite ao espectador, e sim como uma empreitada artística, destaca-se a

performance/instalação *Tropos* (1993), de Ann Hamilton, trabalho sensorial em que a artista, sentada diante de uma mesa em um salão vasto, coberto por crinas de cavalo, lê um total de quarenta e oito livros e os apaga, palavra por palavra, utilizando um pirógrafo. A fumaça expelida pela queima das páginas se mistura, assim, ao das crinas, produzindo um odor ocre que se espalha pelo ambiente. Nesta obra, a leitura é abordada como absorção física, e não apenas intelectual, e Hamilton promove o processo de reescrita de forma transfigurada, ou seja, ao queimar as palavras, a artista cancela sua materialidade original, mas possibilita outra, simbólica e, ao mesmo tempo, sensorial.



Ann Hamilton, Tropos, 1993.

A leitura e suas implicações, tanto em termos de construção imagética da coisa lida por parte do leitor/espectador, quanto em relação à sua capacidade de propor reflexões, também aparece em *Questions* (1981-2003), instalação do duo suíço Fischli & Weiss que consiste na projeção em loop contínuo de mais de 1000 slides contendo perguntas escritas à mão, com três questões projetadas de cada vez. O conteúdo destas indagações varia de motivos superficiais, de viés cotidiano ou onírico a questões subjetivas e profundas, de caráter filosófico: “onde estão minhas chaves?”, “o que aconteceu há 4.56 bilhões de anos?”, “eu posso restaurar minha inocência?”, são exemplos dos variados teores aparentes nas perguntas lançadas por Fischli & Weiss.



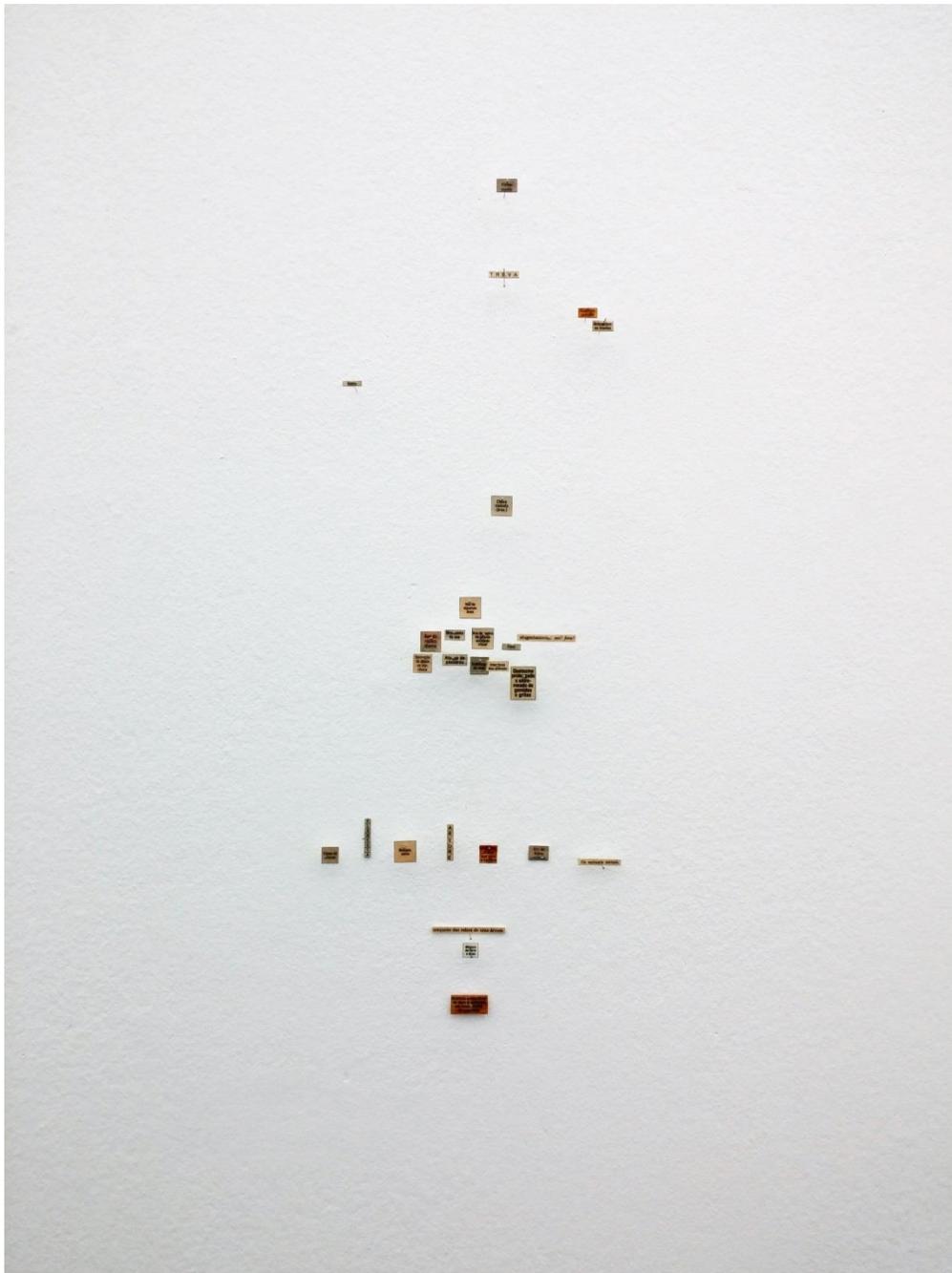
Fischli & Weiss, Questions, 1981-2003.

A aleatoriedade das combinações de perguntas e o processo que permite a visualização delas – blocos de três slides se dissolvem lentamente para dar visibilidade aos próximos cartões – conferem ao trabalho uma atmosfera de efemeridade, que é tanto visual, pois a caligrafia e o conteúdo de uma questão se dissipam diante do receptor, em néon, quanto de reflexão, porque o tempo de sucessão entre os blocos de perguntas impossibilita a ruminação efetiva de seu conteúdo, fazendo com que a memória eleja algumas em

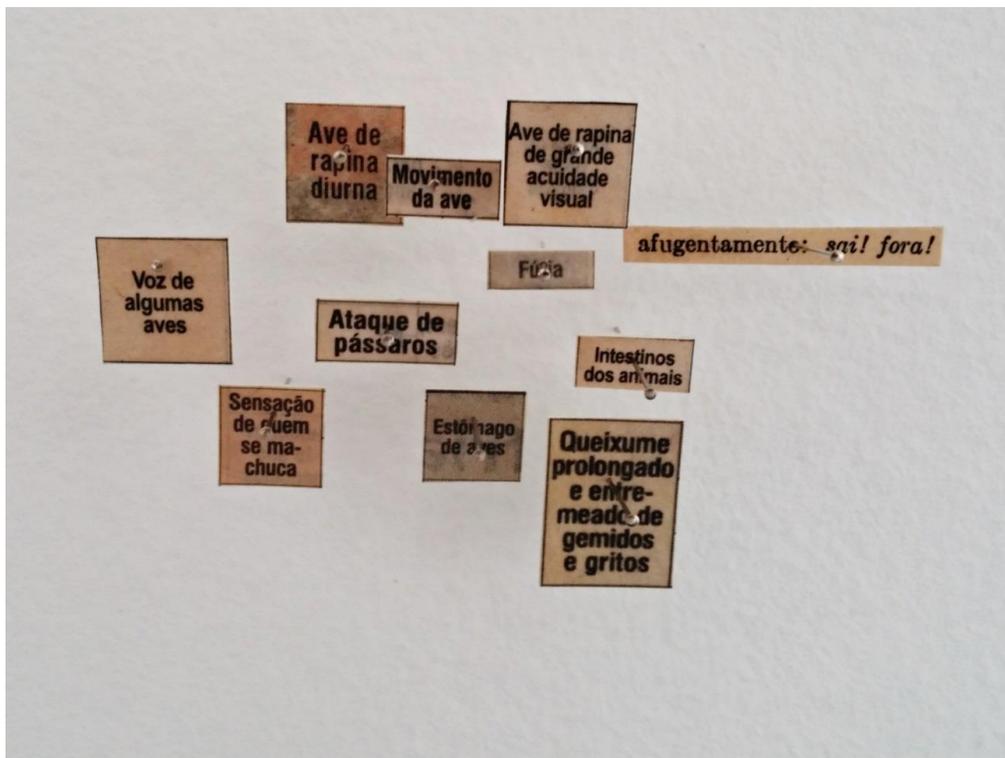
detrimento de outras, que podem ser facilmente ignoradas ou esquecidas. Outra característica do processo de leitura oferecido pela obra é a estranheza que se estabelece a partir da relação de incoerência e descontinuidade entre as perguntas projetadas.

A intervenção à leitura também está presente na obra de Elida Tessler, artista que aborda a apropriação de obras literárias. Tessler desenvolve um trabalho cuja incisão sobre o volume impresso pode significar tanto a mutilação da página quanto a reescritura de um texto, vide suas obras *Meu Nome Também é Vermelho* (2009), e *Dubling* (2010). Na obra *Meu Nome Também é Vermelho*, a artista risca com um traço em vermelho todas as palavras, em um livro de Orhan Pamuk (*Meu Nome é Vermelho*, 2004) que não designam coisas da cor mencionada. Tessler marca as palavras sem apagá-las, elegendo fragmentos a serem preservados e por fim, põe em cheque a autoria ao assinar a edição em que a intervenção foi realizada.

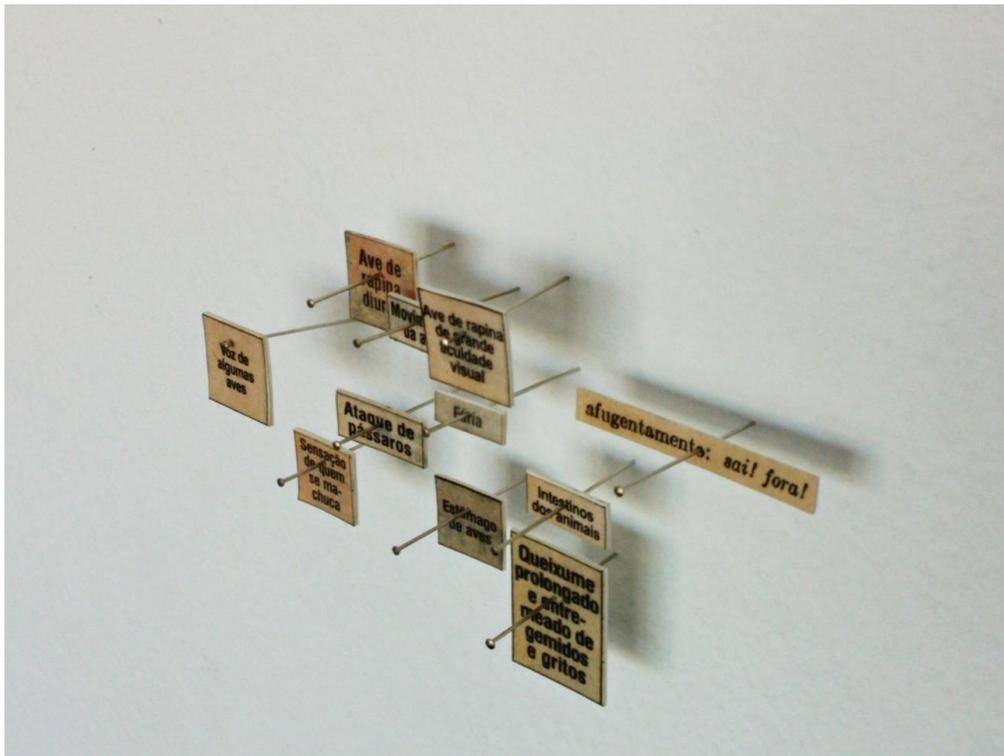
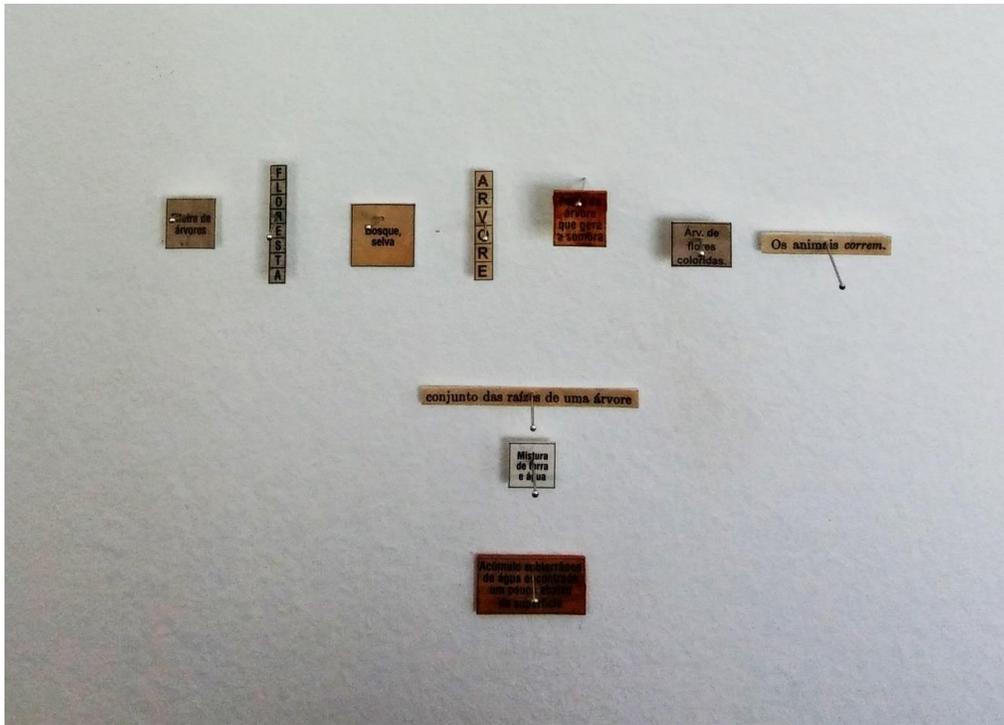
O reconhecimento de um conjunto de obras e de artistas que conduziram suas pesquisas para caminhos confluentes é um processo aberto, no que diz respeito tanto à relação entre texto e imagem quanto a quaisquer relações temáticas e processuais localizadas nas produções artísticas. É importante que se busque compreender que a formação do *paideuma* (de um pesquisador ou de um artista) de um determinado assunto é uma construção que vai se constelando na medida em que o acercamento do objeto de pesquisa vai sendo ampliado e aprofundando e os questionamentos se apresentando e complexificando no processo de ruminação das ideias. Ao entrever os aspectos que fazem com que essas obras dialoguem entre si e provoquem ressonâncias, é interessante que se procure não apenas uma visualização do caminho já percorrido como uma circunscrição legitimada por proposições anteriores, mas que também se busque os pontos de resistência, os desdobramentos e as transformações que apontam novas problematizações e novas nuances do mote pesquisado.



Léo Tavares, Quando se cria corvos, eles não só te bicam os olhos. Instalação no Museu de Arte Contemporânea de Jataí/GO. Fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, alfinetes. 50x18 cm, 2015.



Léo Tavares, Quando se cria corvos, eles não só te bicam os olhos. Detalhes.



Léo Tavares, Quando se cria corvos, eles não só te bicam os olhos. Detalhes.

Diante deste cenário de coabitações e diálogos, assimilados hoje, pela teoria, pela crítica e pela história da arte como característica inegável e essencial para o entendimento da arte contemporânea, situei minha própria produção artística entre essas sinuosidades territoriais entre a linguagem do texto e da imagem. A prática e o desenvolvimento de uma escrita poética ao longo dos últimos quinze anos foi decisiva para a conformação da minha produção visual como um corpo de trabalho embebido por um pensamento literário. Aliadas estas duas práticas, tomaram forma as intenções e as preocupações que se manifestaram no surgimento de um trabalho que poderia ser descrito como intertextual, mas que deseja ir além da intertextualidade, buscando o estreitamento das circunscrições de cada linguagem, de forma a torná-las miscíveis, homogêneas e, por fim, indistintas uma da outra.

Pautado no protagonismo do texto e da sua relação com o papel, meu trabalho se fundamenta na proposição da leitura como ação propulsora de imagens. Incitadas pela potência das descrições literárias, cujo caráter indicial leva o leitor a procurar informações visuais e verbais em seu próprio universo de referências, as imagens visíveis, as que habitam a superfície do papel na conformação de códigos linguísticos, não são mais do que avatares de outras imagens, ativadas durante o processo da leitura.

Assim, as paisagens que conformam minhas composições visuais são constituídas de fragmentos de texto retirados de revistas de palavras cruzadas e de livros de gramática. Estes materiais foram escolhidos devido à sua potencialidade no que diz respeito às possibilidades de apropriação, seleção, citação, combinação, montagem e, finalmente, ressignificação de orações. São obras às quais denomino *écfrásicas*⁶, pois, desenvolvidas

⁶ O termo grego *ékphrasis* significa “descrição” e foi utilizado para designar a descrição literária de obras de arte reais ou mitológicas. Referido pela primeira vez na Retórica de Dionísio de Halicarnasso, este procedimento foi amplamente utilizado na literatura épica (vide a *Ilíada*, de Homero e a *Eneida*, de Virgílio, que trouxe a questão para uma estrutura formal).

para além de suas características plásticas (recortes de fragmentos textuais sobre papel), elas apontam para uma consolidação imaginária. Desta forma, a proposta consiste, sobretudo, na abertura das imagens, no sentido de possibilitar que cada paisagem se complete na imaginação do leitor/espectador. A utilização do conceito de *écfrase*, como descrição por meio do texto, remete emblematicamente à paisagem grega, cuja visualidade é omitida. A indicação espacial, como observa Anne Cauquelin a respeito da paisagem grega, não se dá “sob a forma figurativa da paisagem visual, mas vem a se apresentar sob a forma de um poder, cuja descrição é da ordem do discurso”. (CAUQUELIN, 2007, p. 51).

A característica de discurso latente nas descrições das paisagens gregas está firmada na literatura épica. Cauquelin, ao abordar o assunto, fala sobre a questão da omissão da visualidade:

Aberta unicamente ao mundo do logos, reunida em torno de um princípio de união, de uma unidade que fala a quem a escuta, a “paisagem” grega é omitida. Ela só comparece ao chamado de uma voz, de uma nomeação dos elementos que compõem uma cena. Ela não se oferece à visão, mas ressoa no ouvido, na luz da inteligência. (CAUQUELIN, 2007, p. 54).

A relação entre a visualidade e a palavra aparece, na Grécia Antiga, de forma proeminente, impulsionada pelo recurso da *écfrase*: trazer à luz, à imaginação, por meio do verbo, de forma vívida, as coisas que estão ocultas aos olhos. Observados em seu suporte original, os enunciados textuais utilizados em meu trabalho não conteriam, naturalmente, esta vivacidade que consiste em despertar no leitor um efeito emotivo, pois são, geralmente, informações textuais diretas, desprovidas de narrativa. Esta questão, no entanto, é resolvida em meu trabalho pela disposição destes enunciados no suporte plástico. Selecionados e combinados a partir de uma correlação temática, os fragmentos são organizados de forma a

sugerir uma paisagem não apenas por meio de sua carga semântica, mas também considerando as relações espaciais. Desta maneira, os afastamentos entre os módulos deixam de significar vazios, e o branco da página passa a desempenhar uma função indicativa de elementos na paisagem.

Os procedimentos de seleção, combinação e montagem permitem, portanto, um processo que é, ao mesmo tempo, de construção de texto autoral, por meio da apropriação (que é citação), e um processo de construção imagética (o texto ocupa o espaço como objeto). A proposta de pavimentação de uma via dupla rege a lógica do meu processo artístico. Consonantemente, os temas axiais que oscilam entre estas duas vias também dizem respeito a questões duais: a relação entre a transitoriedade (tempo) e a mobilidade (espaço) é uma das problematizações a serem evocadas de forma constante, ao passo que o vazio surge tanto como possibilidade de desvendamento de imagens em suspensão como de respiros e pausas no ritmo da leitura, correspondendo a uma construção simultaneamente textual e visual, temporal e espacial, em alusão contínua à questão do transcorrer/percorrer.

Wolfgang Iser aborda a questão dos “vazios” em um texto, associando-os aos pontos de indeterminação da narrativa literária, ou seja, referindo-se às descrições que se negam a mostrar minuciosamente, a dizer algo integralmente, privilegiando visões parciais que devem ser completadas pela imaginação do leitor. “Se os pontos de indeterminação asseguram alguma coisa é, no melhor dos casos, um estímulo de sugestão” (ISER, 1979, p. 101). Ainda sobre a indeterminação e a função exercida pelos vazios:

A indeterminação resulta da função comunicativa dos textos ficcionais e, como esta função é realizada por meio das determinações formuladas no texto, esta indeterminação, à medida que textualmente “localizável” não pode deixar de ter uma estrutura. As estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios. (ISER, 1979, p. 106).

Ainda que os “vazios” mencionados por Iser digam respeito, diretamente, ao não dito ou ao parcialmente dito em uma escrita literária, optei em meu trabalho por deslocar – ou ampliar – seu campo de abrangência, a fim de tornar as observações do autor também pertinentes ao vazio visual, o vazio que se configura como os espaços entre um fragmento textual e outro (o branco da página), que pertencem à circunscrição do espaço mallarmaico, com o qual meu trabalho se vincula. Desta forma, o “vazio” que marca o espaço entre os módulos mostra uma necessidade de combinação, mais do que uma necessidade de preenchimento.

Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. Esta operação, exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento decisivo. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. (ISER, 1979, p. 106).

Iser aponta que a divisão do texto em segmentos, em blocos fraccionados, gera um deslocamento, ou mobilidade, do ponto de vista do leitor, entre esses segmentos, “provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado” (ISER, 1979, p. 123). A intenção criadora, no momento da leitura/observação do trabalho, terá influência considerando somente um leque de interpretações possíveis, que, se não é infinito, abre-se com amplitude significativa para que o leitor/espectador se torne um ator ativo na criação do objeto imaginário.

(...) O vazio possibilita a participação do leitor na realização do texto. Do ponto de vista desta estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la agir. (ISER, 1979, p. 131).

Desta maneira, as distâncias verificadas entre os módulos de texto em meus trabalhos participam da apreensão do espaço em branco como parcelas da narrativa que estão

camufladas, e, a partir do reconhecimento dos aspectos temáticos e dos elementos que envolvem as obras (o mar, a ruína, a casa, a mata, a estrada, a estação, a fronteira, o deserto, etc.) o leitor/espectador deverá perceber, na continuidade da leitura, a possibilidade de imaginar que ali onde à primeira vista nada existe, há uma confluência de coisas (objetos, lugares, percursos) que surgem ocultas.

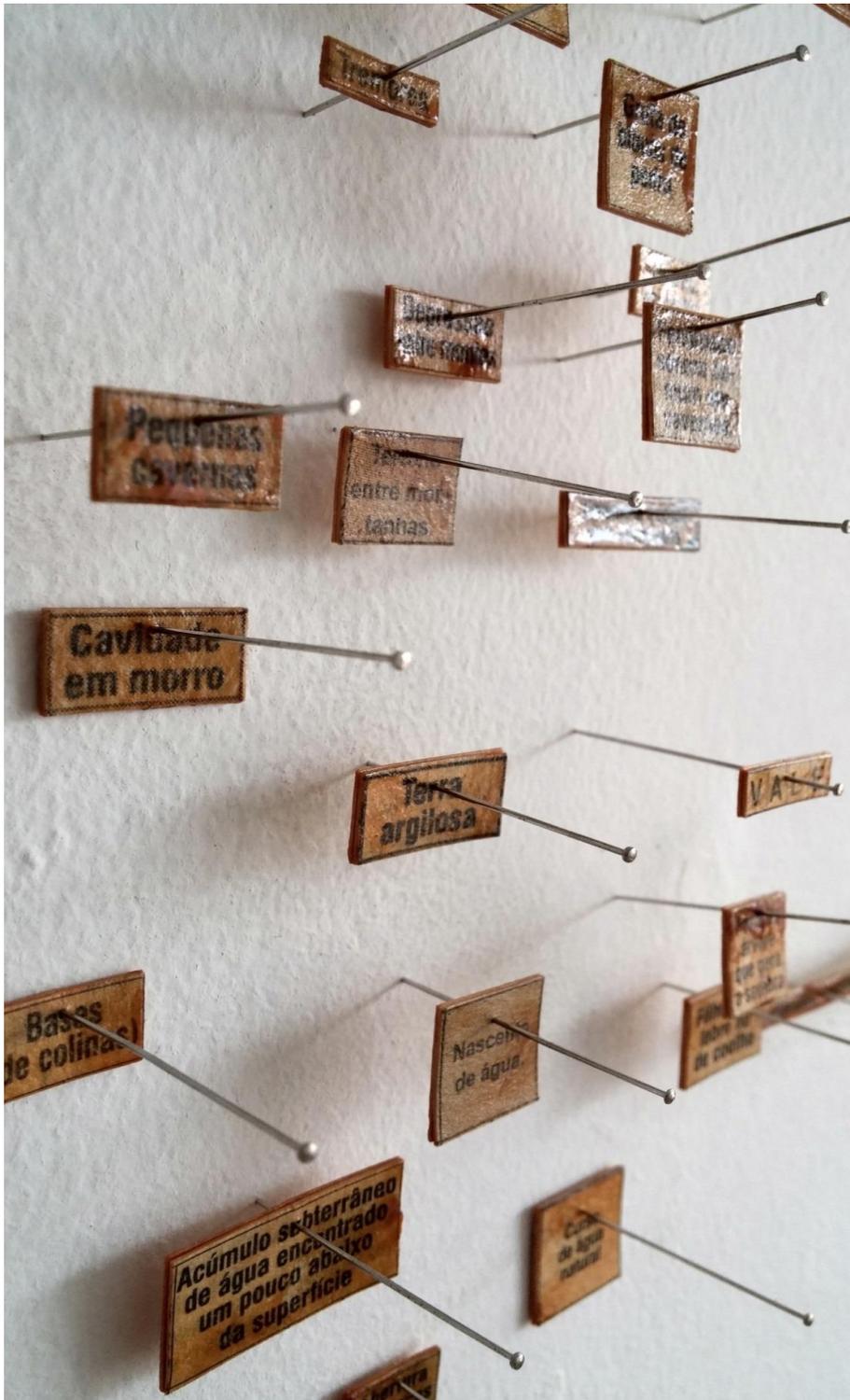
A mudança de lugar do vazio é responsável por uma sequência de imagens conflitantes, que mutuamente se condicionam no fluxo temporal da leitura. A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supomos que esta resolve as deficiências da anterior. Neste sentido, as imagens permanecem unidas em uma sequência e é por esta sequência que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor. (ISER, 1979, p. 132).

Cabe ao leitor/espectador uma leitura íntima que irá desvelar a narrativa a partir de suas próprias associações, seja no que diz respeito às ligações entre os fragmentos que se apresentam mais próximos ou mais espaçados, acima da página ou abaixo, mais ou centro ou mais periféricos, seja no que concerne à recepção dos módulos, que podem ser lidos como meras descrições de lugares, ações e sensações, como também como *textos-avatars* de um discurso mais subjetivo do que se depreende à primeira vista/leitura.

Ainda no que concerne às construções textuais, nos trabalhos visuais elas provém de uma apropriação de materiais impressos, ou seja, geram arranjos em que seus aspectos materiais (o papel onde o texto foi impresso, sua tipografia, tamanho e disposição na página) significam tanto quanto o conteúdo semântico. No que diz respeito à utilização do texto em obras da visualidade, Barthes afirma, em *O Rumor da Língua*, que o texto não pode mais estar confinado ao "domínio tradicional da 'Literatura'" (BARTHES, 1988, p. 99).



Léo Tavares, *Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo*. Instalação na Galeria Espaço Piloto. Fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, alfinetes. Dimensões variáveis, 2014.



Léo Tavares, Topografia do Instante em que Desistiremos de Tudo. Detalhe.

Trata-se ainda de insistir em uma existência da vida literária dentro das artes visuais, postura que, na minha concepção, está de acordo com o pensamento de artistas como Marcel Broodthaers, Ann Hamilton, Jenny Holzer, Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster, entre tantos outros que viram na literatura uma possibilidade latente não de coexistência, mas de amalgamento com as artes visuais.

Vale lembrar Octavio Paz, que viu no arrefecimento das práticas de rompimento com as formas vigentes, literárias ou artísticas, que proliferaram na modernidade, a comprovação de que ao mundo contemporâneo não cabe mais a chamada tradição da ruptura. Deste modo, a “crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (PAZ, 1984, p. 20), deu lugar a uma tradição da reverência. Tudo é revisitado, passível de citação, apropriação e releitura. Nesta perspectiva contemporânea, em que a cisão dá lugar à costura, costuremos, então, texto e imagem, tempo e espaço, transcorrer e percorrer. Ver e ler.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BORGES, Jorge Luis. **O Livro de Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

GOMRINGER, Eugen. **Konkrete Poesie**. Stuttgart: Reclam, 1983.

HUCHET, Stéphane. No Ar: Os Curtos-circuitos Alegóricos de Marcel Broodthaers. In: LAGNADO, Lisette (Org.). **27ª Bienal de São Paulo**. Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 41-56.

- ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert (et all). **A Literatura e o Leitor**: Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.
- MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio ao Poema. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard**. Paris: Gallimard, 1993.
- MELLO, Sânderson Reginaldo de. O Ut Pictura Poesis e as Origens Críticas da Correspondência entre a Literatura e a Pintura na Antiguidade Clássica. **Miscelânea**, Assis, v. 7, jan./jun.2010. Disponível em: <<http://tinyurl.com/q4l8lh9>>. Acesso em: 17 jun. 2015.
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SIEGEL, Jeanne. Jenny Holzer's Language Games, **Art Bulletin**, vol. 60, no.4, 1985.
- TESSLER, Elida. **A Instalação Enquanto Lugar e o Lugar do Espectador**. Texto publicado em 2000. Página pessoal. Disponível em: <<http://tinyurl.com/oyqz67k>>. Acesso em: 11 nov. 2014.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.