AS COISAS ESTÃO NO MUNDO:

Pós-produção e apropriação nos trabalhos de Rosana Ricalde,
Marilá Dardot e Fabio Morais

Dissertação de mestrado

Luiz Eduardo Silva Lemos
Orientador: Prof. Dr. Wagner Moreira

Setembro 2018

Luiz Eduardo Silva Lemos

AS COISAS ESTÃO NO MUNDO:

Pós-produção e apropriação nos trabalhos de Rosana Ricalde, Marilá Dardot e Fabio Morais

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG para obtenção de título de mestre

Linha de pesquisa: Edição, Linguagem e Tecnologia

Orientador (a): Prof. Dr. Wagner Moreira

Bolsista CEFET/MG

Belo Horizonte

Fevereiro/2018

Lemos, Luiz Eduardo Silva.
L557c As coisas estão no mundo : pós-produção e apropriação nos trabalhos de Rosana Ricalde, Marilá Dardot e Fabio Morais / Luiz Eduardo Silva Lemos. - 2018.
115 f. : il.
Orientador: Wagner Moreira

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.
Bibliografia.

1. Apropriação (Arte). 2. Artistas visuais. 3. Ricalde, Rosana. 4. Dardot, Marilá, 1973-. 5. Morais, Fábio. I. Moreira, Wagner. II. Título.

CDD: 700.981

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

TERMO DE APROVAÇÃO

LUIZ EDUARDO SILVA LEMOS

AS COISAS ESTÃO NO MUNDO:

Pós-produção e apropriação nos trabalhos de Rosana Ricalde, Marilá Dardot e Fabio Morais

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), pela seguinte banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Wagner José Moreira
Orientador
CEFET-MG

_____

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
CEFET-MG

_____

Prof. Dr. Pablo Gobira
UEMG

MG, Belo Horizonte, 2018

À meus pais, Fátima e Luiz, por tanto ainda sem nome.

Agradecimentos:

Agradeço imensamente a todos que, de alguma forma ou de outra, contribuíram para o crescimento deste estudo.
Ao Professor Wagner Moreira pelo apoio, conversas, tranquilidade e olhar atento nestes anos de pesquisa.
Ao irmão Rodrigo pelo caminho e auxilio presente; Ao irmão Guilherme pelo exemplo de dedicação; Aos meus pais por tudo.
À Gabriela Carvalho pelos conselhos, companhia, acompanhamentos, leituras e valiosas críticas.
Aos amigos que estimularam este caminho e contribuíram para a completude deste momento: Carla H; Eloá M; Gabriela S; Glicia J; Daniel B; Arthur F; Rafael L; Luiz R; Rita B; Morgana M.
Ao CEFET-MG pela bolsa a mim concedida, fundamental na realização deste trabalho.
E, por fim, aos artistas que me instigam e contribuem com esta pesquisa.

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

MANOEL DE BARROS

Ou mesmo,

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis. Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave.

MANOEL DE BARROS

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo a aproximação dos conceitos de apropriação e pós-produção, quando relacionados a obras de arte visuais que tomam o livro e a literatura como motivo de criação visual, em artistas pós-modernos. Para tanto, destaco como objeto de análise os trabalhos de Rosana Ricalde (*Cidades Invisíveis; Autorretratos*), Marilá Dardot (*Rayuela; As coisas estão no mundo; O Livro de areia*) e Fabio Morais (*Lina; A teus pés*) aproximando-os dos conceitos explorados principalmente por Nicholas Bourriald, Fineberg e Maria do Carmo Veneroso. Busco, então, explicitar as misturas possíveis entre as artes visuais e a literatura, seus modos de contágio e possibilidades de transformação do livro em obras visuais.

Palavras-chave: Apropriação da literatura; pós-produção; artes visuais; Rosana Ricalde; Marilá Dardot; Fabio Morais.

ABSTRACT

The present study aims to approach the concepts of appropriation and post-production, when related to visual works of art that take the book and literature as a reason for visual creation, to the works of contemporary artists. For that, I highlight as an object of analysis the works of Rosana Ricalde (Invisible Cities and Self-portraits), Marilá Dardot (Rayuela, Things are in the world and The Book of Sand) and Fábio Morais (Lina and At Your Feet) related with the concepts exploited mainly by Nicholas Bourriaud, Fineberg and Maria do Carmo Veneroso. I try, then, to explain the possible mixtures between the visual arts and literature, their modes of contagion and possibilities of transforming the book into visual works.

Keywords: Literary apropriation; post production; visual arts; Rosana Ricalde; Marilá Dardot; Fabio Morais.

Índice de figuras:

Figura 1: Natureza-morta com cadeira de palha, Pablo Picasso, 1912..... 13
Figura 2: Merzbau, Kurt Schwitters, 1923-1937, Alemanha. 15
Figura 3: The Fountain (a fonte), Marcel Duchamp, 1917. 16
Figura 4: The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (O verdadeiro artista ajuda a reveler os mistérios do mundo), Bruce Nauman, 1967. 19
Figura 5: Madison Avenue, Arman Pierre Fernandes, 1962. 21
Figura 6: Layout autógrafo, Stephane Mallarme, 1897. 23
Figura 7: After Walker Ewan´s, (Depois de Walker Ewan) Sherrie Levine, 1979 - Comparação entre a fotografia original (1936) e a apropriada por Levine (1979). 31
Figura 8: Quebra-Cabeças Duchamp, Nelson Leirner, 2001 33
Figura 9: The Mark Of Zorro (A marca do Zorro), Maurizio Cattelan, 1997..... 43
Figura 10: Cidades Invisíveis (detalhe), Rosana Ricalde,2007 48
Figura 11: Cidades Invisíveis (detalhe), Rosana Ricalde, 2007 50
Figura 12: Cidades Invisíveis (detalhe), Rosana Ricalde, 2007. 50
Figura 13: Cidades Invisíveis (Paris), Rosana Ricalde, 2007..... 53
Figura 14: Autorretrato de Augusto Massi, Rosana Ricalde, 2006. 59
Figura 15: Autorretrato de Graciliano Ramos (detalhe). Rosana Ricalde, 2006. 65
Figura 16: Rayuela (detalhe). Marilá Dardot, 2005..... 69
Figura 17: Rayuela (detalhe). Marilá Dardot, 2005..... 72
Figura 18: Rayuela (instalação). Marilá Dardot, 2005 73
Figura 19: As Coisas Estão No Mundo. Marilá Dardot, 2013 77
Figura 20: As coisas estão no mundo (detalhe). Marilá Dardot, 2013..... 79
Figura 21: As coisas estão no mundo (detalhe). Marilá Dardot, 2013..... 81
Figura 22: El libro de arena (O livro de areia). Jorge Luis Borges, 1975..... 85
Figura 23: O Livro de areia. Marilá Dardot, 1999 88
Figura 24: O Livro de areia. Marilá Dardot, 1999 91
Figura 25: A teus pés (detalhe). Fabio Morais, 2012..... 94
Figura 26: A teus pés. Fabio Morais, 2012..... 96
Figura 27: Lew Perrela. 100
Figura 28: Lina (detalhe). Fabio Morais, 2014..... 103

Sumário

Um convite ao labirinto 11

O uso dos Materiais 13

Misturas entre campos – intermídia nas vanguardas do século XX 22

1. Em busca de um caminho ou os conceitos norteadores 28

1.1 A apropriação nas artes visuais 29

1.2 Pós-Produção 37

2. Bifurcações 45

2.1. Cidades Invisíveis 45

2.2 Autorretratos 56

2.3 O jogo da amarelinha 66

2.4 As coisas estão no mundo 75

3. É necessário distinguir o caminho 83

3.1 O livro de areia 85

3.2 A teus pés 91

3.3 Lina 97

4. Considerações finais 104

Bibliografia 111

Um convite ao labirinto

A consolidação da sociedade moderna no século XIX e XX gerou profundas mudanças políticas e econômicas na Europa e em todo o mundo. Nesse período histórico, nota-se fortes alterações nos paradigmas, sob diversos pontos de vista, entre eles os culturais e sociais, modificando significativamente o modo de agir e pensar. As grandes cidades, polos de atração populacional, tiveram suas estruturas modificadas: fábricas substituíram gradativamente o trabalho manual por maquinários específicos; o urbanismo e as vias férreas provocaram grandes alterações nas paisagens; a fotografia, que mudava por completo a percepção de mundo, impôs à pintura sua reformulação e incentivou as mudanças nas investigações dos artistas visuais. Nesta sociedade de grandes progressos científicos e técnicos, de agitações e mudanças, os movimentos das vanguardas artísticas modernas[1] refletiram os anseios de seu tempo. (PEDROSA, 2004)

Ao observar as modificações no modo de fazer artístico, desencadeado pelas transformações tecnológicas, culturais e industriais, torna-se claro, ao pensar nas operações artísticas[2] realizadas contemporaneamente por artistas visuais, que as aberturas conceituais efetuadas por diversos artistas do início

---

[1] "Enquanto as vanguardas históricas são os movimentos artísticos revolucionários, que surgiram entre as duas guerras mundiais, o modernismo abarca os movimentos inseridos na modernidade acompanhando a revolução industrial e tecnologia ocidental, desde o Romantismo no início do sec. XIX até o concretismo na segunda metade do século XX" (RIBEIRO, 1997). São denominadas de vanguardas artísticas modernas o conjunto de tendências artísticas vindas de diferentes países europeus cujo principal objetivo era levar para a arte o sentimento de liberdade criadora, a subjetividade e até mesmo certo irracionalismo. Os movimentos de vanguarda emergiram nas duas primeiras décadas do século XX e provocaram uma ruptura com a tradição cultural do século XIX, influenciando não apenas as artes plásticas, mas também outras manifestações artísticas, entre elas a literatura.

[2] Denomino como operação artística a decisão tomada por um artista ao abordar uma questão com uma metodologia. Cada artista define no momento criador métodos de abordagem que melhor atendam sua vontade e os conceitos que quer trazer à tona: uma pintura pode abordar o tema da comunicação urbana assim como uma escultura, a operação artística é definida no momento de escolha metodológica. Vale frisar que essa escolha varia de trabalho para trabalho e pode somar diversas operações em um só trabalho, como veremos posteriormente nas obras de arte pós-modernas.

do século XX persistiram ao tempo, desdobraram-se em novas questões e problemas que, ainda hoje, inspiram e movem artistas visuais em sua direção.

Uma das mudanças nas operações artísticas iniciadas no começo do século XX e que persiste até hoje são as inúmeras investigações realizadas pelos artistas vanguardistas a respeito dos materiais empregados na arte. Estas investigações se aprofundaram durante os anos do século XX e continuam pertinentes nos trabalhos de artistas contemporâneos. (VENEROSO, 2012) Convido, então, ao labirinto que se desdobrará a partir do entendimento do uso dos materiais que se tornaram comuns à arte seguindo as investigações de artistas modernos e pós-modernos[3], a fim de iluminar os caminhos e questões relacionadas ao uso do livro e da literatura como motivo material e discursivo nas criações de artistas visuais que são foco desta dissertação.

[3] Opto por acompanhar a definição de arte pós-moderna traçada por Michel Archer em Arte contemporânea, uma história concisa: "Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro. A citação podia aparecer sob inúmeras formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante - mas, por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade" (ARCHER, 2001, p.95). *A* arte pós-moderna é aquela que, a partir de 1979 passa a ignorar o progresso histórico comum a arte moderna e tem como característica o forte pluralismo que impede organizar os artistas em movimentos discursivos. Não faz sentido afirmar que estes artistas constituíam qualquer tipo de movimentos – "sua obra era por demais variada na aparência e na intenção para que tal coisa fosse verdade, e o pluralismo do pós-modernismo, de qualquer forma, proibia algo coerente como um movimento." (ARCHER, 2001, p.102). Vale ressaltar que opto pela definição de arte pós-moderna e não pelas definições da Arte Contemporânea, acompanhando, também, a lógica descrita por Arthur Danto e a diferença entre arte histórica e pós-histórica (pós-moderna) onde inclui as manifestações contemporâneas na arte pós-moderna. (DANTO, 2006)

O uso dos Materiais

Para explicitar as modificações no uso dos materiais nas Artes Visuais, tomarei como ponto inicial as colagens propostas por diversos artistas em movimentos de vanguarda. Uma abertura conceitual e física no campo da arte que persiste sendo ampliada e questionada durante todo o século XX e que insiste, até os dias de hoje, em ser assunto de trabalhos visuais.

Figura 1: *Natureza-morta com cadeira de palha,* Pablo Picasso, 1912



Fonte: *WIKIART, 2017.*

Picasso, em 1912, insere pela primeira vez um objeto colado à superfície da tela (O´DOHERTY, 2002). Em *Natureza-morta com cadeira de palha*, uma rede de palha, comum as cadeiras da época, foi adicionada à superfície da tela, abrindo caminho para a inserção de novos materiais a pintura. Os óleos, pigmentos minerais, aglutinantes e espessantes, neste momento de criação, têm em disputa pelo espaço da tela materiais diversos como jornais comerciais,

partituras musicais, telas de cadeira, madeiras, volumes. O pincel tem sua autoridade questionada e, desde então, as formas de criação e os materiais envolvidos na criação artística, dialogam em patamares de igualdade.

Em 1913, Georges Braque realiza a colagem *Violino e Cachimbo*, uma composição visual com fragmentos de papeis diversos, grafite e carvão sobre papel. As colagens de Braque eram estudos para pinturas e o auxiliaram a entender que a cor faz parte, vem acompanhada e age junto a forma, mas são coisas distintas. Depois, sua colagem tornou-se um dos focos individuais de pesquisa do artista, passando a integrar, também, pinturas.

Kurt Schwitters, pintor, escultor e poeta alemão, opera a colagem como modo de tratamento artístico. Afixa, na superfície escolhida, materiais diversos: papéis comerciais, propagandas, materiais utilitários bidimensionais, páginas de livros diversos, bilhetes de trem. Materiais que, desconectados de sua função original, adquirem atenção visual, material e gráfica nos trabalhos artísticos (VENEROSO, 2012). Schwitters destaca em seus trabalhos o volume tridimensional por meio da afixação de diversos materiais ao suporte, assim, neles, a tinta e a tela não são mais as únicas prerrogativas discursivas da obra de arte bidimensional. Schwitters trata a colagem como uma redução de tudo que transborda no mundo, aproximando a arte da realidade e das mais diversas materialidades que existem na sociedade. Tudo o que é excesso, para Schwitters, pode ser material de criação. Em 1923, o artista produziu um trabalho de ocupação espacial nominado de *Mersbau* (Casa Mers), que ocupava toda a residência do artista em Hannover. Tal obra consistia em um apartamento com decoração nada convencional, com malas repletas de roupas presas através de arames na parede.

Figura 2*: Merzbau,* Kurt Schwitters, 1923-1937, Alemanha.



Fonte: WIKIART, 2012

A Fonte (*The fountain*), um urinol de porcelana com a posição alterada e assinada por R. Mutt (um dos pseudônimos de Marcel Duchamp), é uma das obras mais representativas do Dada[4] e aponta a desconexão do fazer artístico manual como operação artística necessária a obra de arte.

[4] Movimento artístico das vanguardas modernistas do século XX. Iniciado em 1916, em Zurique no chamado *Cabaret Voltaire*, formado por escritores, poetas e artistas visuais como Tristan Tzara, Hans Arp, Hugo Ball.

Figura 3: *The Fountain (a fonte),* Marcel Duchamp, 1917.



Fonte: EGON TURCI, 2012

Duchamp, precursor da arte conceitual, atribui a objetos industriais a característica de arte ao deslocá-los de sua função e espaço primário de existência. Ele rompe com o toque do artista e legitima a “função filosófica da arte”. A arte é a realidade e a realidade é arte, nos diz o artista ao expor em uma galeria séries de objetos manufaturados denominados *Ready Mades”* (VENEROSO, 2012, p.153). Uma pá de neve, um escorredor de copos, um urinol, manufaturas ordinárias ao dia a dia de toda a comunidade, são deslocadas da casa para a Galeria de arte e adquirem, ali, o estado de arte. O artista deixa de ter a necessidade da participação manual no processo criativo, para se tornar autor de um pensamento artístico. Marcel Broodthaers dizia que, “desde Duchamp, o artista é autor de uma definição” que vem a substituir a definição dos objetos escolhidos. (BOURRIAUD, 2009, p. 22)

Não é intenção nos dedicarmos ou aprofundarmos em nenhum dos movimentos de vanguarda do século XX, mas passearmos pelas diversas experiências dos artistas do passado que abriram portas para o entendimento, abrangência e ampliação dos materiais de construção que tornaram-se comuns à arte moderna e pós-moderna. Assim, tomo a liberdade de transitar pelo tempo e avançar até o meio do século XX para os próximos exemplos.

Jean Dubuffet, pintor e gravador francês, incorpora o termo *assemblage* às artes em 1953 para fazer referências a trabalhos que, segundo o artista, vão além das colagens, incorporando às pinturas materiais incomuns, como: areia, gesso, asas de borboleta, resíduos industriais. Na Espanha, Antonie Tapies, contemporâneo a Dubuffet e Rauschenberg, desenvolve suas pinturas matéricas e utiliza cimento, argila, pó de mármore, materiais de refugo (restos de papel, barbantes e tecidos) e partes de móveis velhos como elementos de composição visual.

> O princípio que orienta a feitura de assemblages é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968) e pelas obras Merz (1919), de Kurt Schwitters (1887-1948). (ITAÚ, 2018).

Robert Rauschenberg, artista norte americano que participou de diversos movimentos incluindo a *Pop Art,* traz ao campo artístico animais empalhados, pneus, bicicletas, *silk screen* e colagens das mais diversas. Opta, em seus trabalhos, por de materiais que, inicialmente, não conectariam com o campo artístico, uma bricolagem[5] de materiais diversos que são unidos em novos significados. Chamadas de *Combine Paintings,* as obras de Rauschenberg vão além das *assemblages* de Dubuffet ao propor múltiplas associações e leituras, na medida em que não destaca temas predeterminados ou sentidos únicos que organizam os conjuntos (VENEROSO, 2012).

Arman e outros artistas que se afirmaram pertencentes ao movimento Novo Realismo, tomam como base de criação o olhar atento e crítico à sociedade de consumo, criando coleções e acumulações de materiais ordinários para a criação visual. Arman acumula em molduras relógios despertadores, utensílios de cozinha e máscaras de gás. Itens comuns e industrializados que, como realizou Duchamp, se prestam a arte ao serem deslocados de sua função primeira. Arman, Wesselman e outros artistas do Novo Realismo observam criticamente a sociedade de consumo, ponto de principal diferença entre o movimento britânico e a *Pop Art* americana que louva e destaca o consumo como parte fundamental da vida. (ARCHER, 2001)

> Americano em termos dos envolvidos, na medida em que se tratava de uma espécie de realidade social, e em termos de observar o mundo americano quintessencial que andava de mãos dadas com essa realidade. (ARCHER, 2001 p.17)

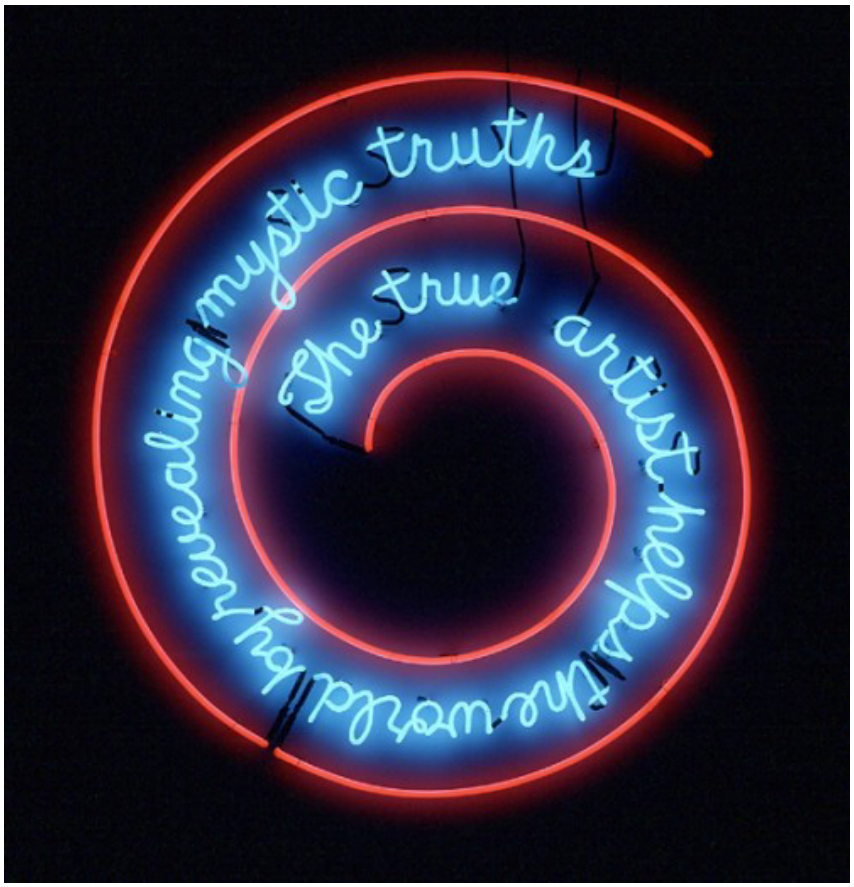
Warhol retrata ídolos americanos e destaca em sua produção a lata de sopa *Campbell´s* que, aqui toma lugar de ícone e ídolo. O objeto que naquele momento poderia ser encontrado em qualquer casa norte americana, é tratado como material referência para os trabalhos de Warhol que o retratava e também o expunha como instalação escultórica.

[5] Segundo Veneroso, a bricolagem também pode ser um tipo de criação textual, onde o texto é composto a partir de um “mosaico de citações”. (2012, p. 119)

Bruce Nauman, em 1967, tomando o universo da comunicação urbana, banalizados nas ruas das grandes metrópoles, apresenta frases escritas em tubos de néon luminoso como material conceitual em seu trabalho.

> Janela ou anúncio de parede (1967), uma obra em neon relacionada com as anteriores, é igualmente irônica em seu gesto de oferecer o artista como fonte de satisfação estética. Disposto em espiral, o texto diz: "o verdadeiro artista ajuda o mundo a revelar ordens místicas". A ironia da afirmação advém, não apenas de seu impossível idealismo, mas também da justaposição desse idealismo com a mundanalidade dos meios de Nauman. (ARCHER, 2001, p. 85)

Figura 4: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (O verdadeiro artista ajuda a reveler os mistérios do mundo),* Bruce Nauman, 1967.



Fonte: *TECNOARTENEWS,* 2013.

Os trabalhos apresentados por Arman, Warhol, Rauschenberg e Nauman, assim como, mesmo que anacronicamente, os trabalhos de Picasso, Braque, Duchamp, Schwitters, assumem a mudança da paisagem cultural[6] em

[6] Paisagem Cultural ou paisagem de signos sociais (termos que serão adotados doravante para referir a esta noção) de onde artistas visuais retiram material para a criação de novas

suas criações. Seja por meio do apontamento crítico à sociedade de consumo e industrial (Arman e Duchamp) ou pelo elogio irônico a sociedade sempre mutante e com novos e encantadores símbolos (Schwitters, Warhol, Nauman, Rauschenberg). *Na Pop art e nos seus desdobramentos, é a própria cultura de massas que se coloca como referência direta, substituindo a natureza como referência para a arte.* (VENEROSO, 2012, p. 62)

Seguindo Maria do Carmo Veneroso:

> A Partir de 1971, surgem manifestações artísticas conhecidas por múltiplas denominações, tais como: Arte Póvera, Land Art, Arte Ecológica, Arte processual, Earth Work, Arte conceitual. As inter-relações entre elas são complexas, sendo problemático delimitar seus campos, uma vez que todas elas lidam com os materiais de uma maneira muito ampliada. (VENEROSO, 2012, p. 63)

A Arte Póvera toma elementos ordinários (lâmpadas, tecidos, cera, terra) como materiais tão ricos ao fazer artístico quanto o mármore ou o linho. Michelangelo de Pistoleto retoma a figura esculpida da vênus e a soma a uma montanha de trapos. Em *Madona com trapos* (1967), a figura clássica divide espaço com pilhas de materiais de refugo de consumo. A escultura clássica em mármore dialoga com a paisagem cultural da época.

Em *Spiral Jetty (1970)*, Robert Smithson, escultor norte americano, constrói com terra, rochas, sal e água um grandioso espiral ao nordeste da praia de *Salt Lake* em *Utah.* Não é mais necessário à arte materiais nobres como mármores ou pigmentos raros para que uma obra seja considerada um trabalho de arte. O que está em jogo, nesta relação do uso de novos materiais,

---

obras e enredos é a própria cultura existente nas mais diversas sociedades, é, também, o imaginário coletivo, a arquitetura e literatura, é, em suma, tudo o que a sociedade produz e já produziu. Da paisagem cultural os artistas visuais retiram materiais e ideias, partindo de questões sociais, arquiteturais, industriais ou espelham a sociedade em seus modos. Assim retiram do mundo o que necessitam para o fazer criativo: processos industriais tornam-se artísticos; materiais de consumo da sociedade transformam-se em objetos de arte e compõe espaços de fruição e reflexão em exposições de arte. As funções dos objetos e ideias não são mais claras. Tudo pode ser arte. Habitantes desta mesma paisagem cultural estão, também, as obras de arte, literárias, filosóficas, musicais, poéticas e outras vertentes que são constantemente tomadas e contextualizadas em motivos diferentes do originalmente pretendido.

Esta noção de paisagem cultural auxilia a compreender o uso dos materiais no campo artístico em movimentos ou trabalhos visuais pós-modernos e as ações criativas dos artistas citados e dos que ainda serão pontuados nesta dissertação. As coisas, objetos, ideias, processos criativos e industriais estão no mundo e são apropriados como elementos de significação para a composição de trabalhos visuais.

é o conceito e características que os diversos materiais podem adicionar a trabalhos de arte ao serem somados ao processo de feitura.

Esses exemplos não representam toda a dimensão do estudo sobre os materiais da arte no século XX e em movimentos modernos de vanguarda ou pós-modernos[7], mas indicam modos de uso dos mais distintos materiais na arte do século XX.

> O que na arte tradicional era a composição da obra, aqui se reduz a um ato de eleição de materiais encontrados sem uma vontade rígida de configuração apresentados como antiforma. A ordem formal é substituída por uma topografia do acaso. (VENEROSO, 2012, p.63)

Figura 5: *Madison Avenue, Arman Pierre Fernandes,* 1962.



Fonte*: WIKIART,* 2013

Sabendo que os materiais pertinentes ao campo artístico visual se expandiram, durante as vanguardas artísticas modernas e na arte pós-moderna e tornaram-se comuns em obras visuais contemporâneas, é possível o entendimento das operações criativas desenvolvidas pelos artistas que absorvem em seus trabalhos obras de outros autores.

---

[7] Outros estudos e aqui destacamos o livro: *Arte contemporânea, uma introdução* de Michel Archer, apresentam um panorama completo sobre o assunto. Bastando, neste momento de introdução, a abertura que estes exemplos oferecem, para o entendimento de que materiais diversos, incluindo o livro e a literatura, podem e serão material e motivo de construções artísticas.

A arte do século XX também explicitou a intermidialidade presente nos trabalhos visuais. Elenco, já que a apropriação do livro e da literatura são foco desta dissertação, as misturas entre a literatura e as artes visuais em detrimento de outras áreas que têm seus campos de significação atravessados pelas obras visuais.

Misturas entre campos – intermídia nas vanguardas do século XX

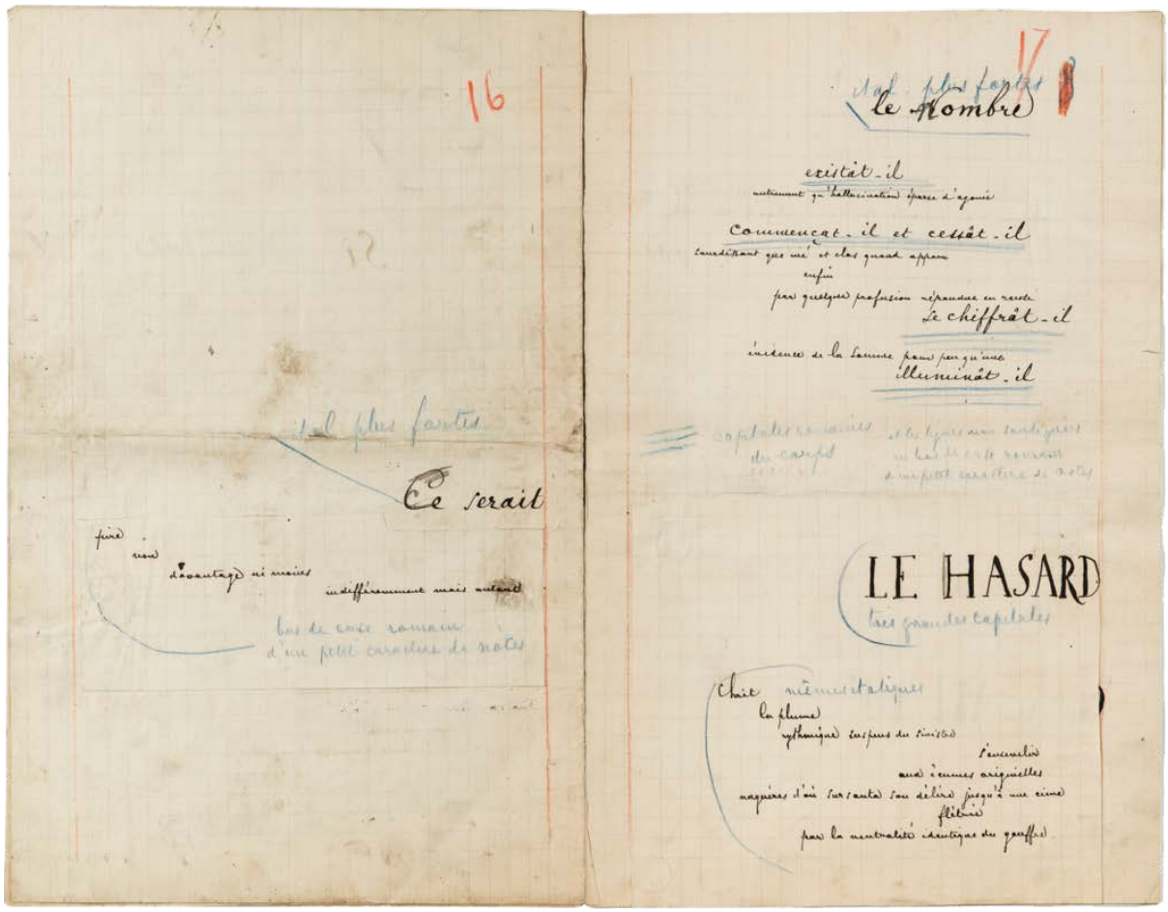
A pesquisa literária realiza trocas com a imagem e a pesquisa em imagem realiza trocas com a literatura. É necessário citar Mallarmé e dar atenção ao momento da história da arte em que os campos de significação se fundem mais contundentemente até então[8]. Mallarmé, poeta e crítico literário francês, é representante de uma retomada de atenção à visualidade do poema na virada do século. Mallarmé, ao apresentar seu poema tipográfico *Un Coup De dés*[9], reaproxima a escrita da imagem ao imputar significado ao espaço vazio da página por meio da composição visual do poema.

> *Un Coup de dés*, provoca uma verdadeira ruptura, ao lançar mão de recursos visuais na composição de seu poema-constelar. O poeta não somente faz uso da tipografia, mas também quebra a linearidade (fundamento da escrita ocidental) e rompe com a sintaxe e a pontuação, de modo que as relações entre as palavras serão sobretudo espaciais. Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras no espaço da página é que emergem os significados. (VENEROSO, 2012, p. 35)

8 Vários trabalhos de escritores anteriores a Mallarmé levam em consideração a imagem da escrita e a disposição do texto em seu suporte. Um indício destas opções visuais está nas Iluminuras, ou também, nas poesias portuguesas de outrora. Nota-se, ao citar Mallarmé como precursor, a opção por uma bibliografia mais extensa que tange as artes visuais contemporâneas e a visualidade da literatura nas criações do século XX: Diversas outras obras anteriores destacam a proximidade entre palavra, imagem, literatura e artes visuais, e, assim como opto por destacar a aproximação via Mallarmé, esta afirmação comprova a opção por uma bibliografia centrada nas criações do século XX: Veneroso, Arbex e Christin serão a referência para este estudo.

9 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* 1897 (Um lance de dados jamais abolirá o acaso).

Figura 6*: Layout autógrafo, Stephane Mallarme,* 1897.



Fonte: WIKIPEDIA, 2016.

Malllarmé, consciente da visualidade dos símbolos linguísticos e do espaço da página em branco, valoriza as formas, os tipos, e os vazios da página, aproximando o texto escrito da imagem de forma contundente, destacando as áreas vazias como elementos compositores da imagem do poema (VENEROSO, 2012). Segundo Arbex, “Mallarmé explora ainda o caráter plástico das letras, bem como suas possibilidades de *mise en page*, ou seja, como figuras desenhadas no espaço da página.” (2006, p. 27).

Ainda Arbex:

> Com mais evidência no século XX, a literatura reinveste e integra a arte visual e espacial da escrita; da mesma forma, a arte incorpora a escrita, ou seja, na fronteira do figurativo, pintores incorporaram a letra ao quadro, seja na forma de palavras escritas, seja na forma de pastiches gráficos. (2006, p.29).

É comum delimitarmos que a escrita é uma forma de registro do que é dito e, ao tratar a escrita como código visual que ilumina o que foi falado,

assumir a genealogia verbal da escrita. Ir de encontro a essa teoria e determinar que a escrita tem origem em outro campo, além da oralidade, nos possibilita relações diferentes entre a literatura e as artes, entre a imagem e escrita. Concordando com as autoras Christin, Arbex e Veneroso, deslocaremos a origem da escrita para a imagem, trataremos de seu princípio comum como nos elucida Foucault:

> Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservam sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras. (FOUCAULT,1989, p.40).

Anne-Marie Christin em seu texto *A Imagem Enformada pela Escrita* afirma que a origem da escrita é a imagem: "a escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia depende unicamente dela" (CHRISTIN, 2006, p.64). Veneroso nos alerta que, ao buscarmos os caminhos da escrita, nos deparamos com um ponto em que é quase impossível separar escrita e desenho visto as formas que se relacionam. "A arte pré-histórica, os hieróglifos egípcios, os primeiros alfabetos e principalmente, a escrita ideogramática, tem um evidente caráter icônico." (VENEROSO, 2010, p. 36)

> Há necessidade de se abolir a distância entre texto e imagem, sem confundi-los todavia, e trabalhar no "entrelaçamento ou entrecruzamento do texto e da imagem", entre a distância e a proximidade que os separa e os reúne ao mesmo tempo. (ARBEX, 2006, p. 51)

Não há dúvida, portanto, que a proximidade entre os campos de significação[10] da imagem e da escrita remontam a um passado caligráfico em comum (ARBEX, 2006; CHRISTIN, 2006; VENEROSO, 2012).

> A afirmação de iconicidade da escrita – e a aceitação de suas consequências – permitem pensar de outra forma o diálogo entre a literatura e as artes no século XX. (ARBEX, 2006, p. 19)

Assim como a virada do século XX transforma o uso dos materiais na arte, também é possível apontar que este momento de profundas mudanças

[10] "Considerando as artes plásticas como um sistema de significação que tem signos tal qual a escrita, podemos ler a arte do século XX, principalmente o pós-modernismo, como um processo intertextual de reescrita de outros textos". (VENEROSO, 2012, p. 47)

é o ponto de maior aproximação entre a imagem e escrita, entre a literatura e as artes visuais na história ocidental até então. Estas misturas de materiais, entre campos de significação e áreas de conhecimento, estes desdobramentos dos avanços criativos do início do século XX, tornaram possíveis os pensamentos que regem a arte pós-moderna, nos quais os limites de criação se expandiram e não cabem mais em caixas definidas por técnicas e abordagens. Artistas fazem colagens e ao mesmo tempo vídeos, tratam da música junto à pintura em montagens diversas, somam materiais, agora já comuns a esfera artística e os colecionam. Criam novas definições para orientações anteriores, interpretam e usam a literatura como fonte criativa, criam livros, publicam, compõem coletivos que podem se confundir com bandas de música em qualquer momento. As artes não se bastam mais às tintas e as pedras.

Nesta dissertação que é, antes de mais nada, um estudo sobre artistas visuais brasileiros que destacam em seus trabalhos livros como motivo de pesquisa visual. Trataremos da apropriação e do uso do livro como um dispositivo de ativação artística nas misturas entre artes visuais e literatura. Para atender a estas demandas, tomarei os trabalhos de Marilá Dardot, Rosana Ricalde e Fabio Morais: três artistas brasileiros contemporâneos que exploram livros como motivo visual.

Rosana Ricalde, artista carioca, contribuirá com esta pesquisa com as séries de trabalhos *Cidades Invisíveis* e *Autorretratos*. Em *Cidades invisíveis*, a artista cria mapas de cidades com frases recortadas do romance homônimo. Em *Autorretratos*, Ricalde seleciona poemas-retratos de diversos autores e os reproduz com fita rotuladora. Ricalde apropria-se de diversos textos literários e os usa como matéria de criação de suas séries, seja os coletando e reproduzindo ou usando o livro e seu conteúdo como matéria de criação.

A artista mineira Marilá Dardot, em seus trabalhos *Livro de areia, Rayuela e As coisas estão no mundo* amplia as possibilidades de apreender o livro. Na primeira obra, a artista baseia-se na aproximação do livro de Borges e de fragmentos de textos clássicos para desenvolver a sua interpretação em uma fusão entre imagem, recorte de textos e sua interpretação.

Em *Rayuela*, a artista desmembra o livro *Jogo da Amarelinha* de Júlio Cortázar, retirando de sua encadernação todas as páginas do romance e

anulando todas as palavras que ali estão, mantendo apenas passagens impressas que têm relação com movimento (tanto espacial quanto emotivo). Em *As coisas estão no mundo*, trabalho que empresta o título a esta dissertação, Dardot intervém com a frase título em pilhas de papéis que iriam compor livros de arte.

Fabio Morais contribuíra com os trabalhos A *teus pés* e *Lina*. Fabio usa o objeto livro apropriado de outros autores para compor seus trabalhos. Na obra *A teus pés* Fabio, usando o livro de poemas de Ana Cristina Cesar, edita o livro ao superpor todas as frases de cada uma das páginas nos rodapés das mesmas. Na obra *Lina*, o artista reescreve o texto de Foucault *Las meninas* que analisa a obra de mesmo nome de Velásquez e publica em outro contexto.

As obras dos artistas complementam-se em modo de uso visual do universo literário e estarão unidas nos capítulos que virão. Assim, entendo esta pesquisa como um estudo crítico das possibilidades de uso do livro nas artes visuais, sem, no entanto, deixar de lado meus mais sinceros interesses, aproximando os trabalhos que tanto me movem e influenciam, aos objetivos da pesquisa.

Com o intuito de abrir caminho para a análise das obras citadas, o primeiro capitulo irá tratar dos conceitos que terão destaque na abordagem dos trabalhos visuais que seguirão nos demais capítulos do estudo. Entre outros termos e conceitos, serão destacadas as noções acerca da apropriação e da pós-produção quando vinculadas à operações criativas artístico visuais. Aqui, para comprovar as diferenças entre os conceitos que se alimentam reciprocamente, tomarei exemplos de obras de artistas visuais consagrados pela história da arte e que determinaram, segundo os autores que embasam os conceitos, as noções que os cercam.

Com os conceitos norteadores da pesquisa estruturados, partirei para a análise dos trabalhos visuais dos artistas selecionados como objeto deste estudo.

Para tanto, irei separá-los em dois grupos, compreendidos respectivamente nos capítulos dois e três. Esta divisão se dá pelo modo de edição do livro como objeto de inspiração artística: no capítulo dois serão analisados trabalhos que destituem a forma original do livro e o editam em desenhos, instalações e objetos bidimensionais que são expostos em espaços

destinados às artes visuais; no terceiro capítulo estarão os trabalhos que editam o livro e fazem uso de sua forma como motivo discursivo. De modo a não se confundirem cada trabalho será analisado em um subcapitulo.

O segundo capitulo trará as análises dos trabalhos *Cidades Invisíveis* e *Autorretratos* de Rosana Ricalde e as instalações de Marilá Dardot *O jogo da Amarelinha e As coisas estão no mundo.* A análise de cada trabalho, tanto no segundo quanto no terceiro capítulos, objetiva a aproximação conceitual às noções trabalhadas no primeiro capítulo e uma abordagem poética textual sobre cada uma das obras.

Em seguida, o terceiro capitulo trará a análise dos trabalhos de Fabio Morais, *Lina* e *A teus pés*, além da terceira obra de Marilá Dardot, *O livro de areia*. Aqui trataremos do artista editor e do livro de artista, aproximando estas características dos conceitos principais do estudo.

Nas considerações finais, irei sintetizar as questões discutidas nos capítulos anteriores e aparelhá-las, buscando um entendimento das possibilidades do uso do livro e da literatura, seja como fonte material para criação artística ou como formato suporte para operações criativas artístico visuais.

Assim, em uma ordenação poética que toma o labirinto como metáfora nesta dissertação, nos orientaremos pelos corredores sinuosos das múltiplas possibilidades da apropriação e pós-produção artísticas; seguiremos o caminho até o centro do labirinto, conduzidos pelos trabalhos visuais selecionados que nos apresentarão o livro como motivo e materialidade da criação visual e, então, buscaremos, via síntese das questões abordadas, o trajeto até a saída do labirinto.

1. Em busca de um caminho ou os conceitos norteadores

Considerando as mudanças dos materiais comuns às artes visuais que tiveram destaque na introdução deste estudo, é possível afirmar que na pós-modernidade não há material que não sirva como motivo criador de algum artista. Todo material existente na paisagem cultural tem potencial para as composições de artistas visuais que os utilizam em criações e somam às suas obras ideias que permeiam os itens selecionados: tecidos, resíduos, cimentos, areias, tintas, borboletas, jornais. Podemos incluir como material das artes, já que afirmo a importância de todo e qualquer material da paisagem cultural, as próprias obras culturais que já foram produzidas: pinturas, músicas, literatura, tratados científicos, estudos de genética, entre os milhares de focos da cultura e da ciência, tudo, absolutamente tudo, que existe na paisagem cultural pode passar a compor um trabalho de arte. Segundo Veneroso:

> A metáfora do mundo como uma grande enciclopédia, na qual artistas e escritores vão buscar a matéria prima para seu trabalho, tem sido usada com frequência, como Sherrie Levine, que expos, como sendo seu próprio trabalho, reproduções fotográficas de pinturas modernistas famosas. [...] É assim que a arte pós-modernista, a partir da ideia do mundo como enciclopédia, se apropria, de diferentes maneiras, de ideias, imagens e objetos preexistentes como matéria prima para seu trabalho expressivo. Essa atitude, que passou a ser conhecida como "apropriação", nasceu da colagem, via *Pop Art*: que cada um autorize a si mesmo: esse é o emblema da apropriação. (VENEROSO, 2006, p. 72)

Artistas visuais, ao tomar obras de outros artistas como elementos compositores de sua obra, realizam uma operação criativa importante na pós-modernidade: a apropriação, conceito que destaco a seguir, assim como sua ampliação, a pós-produção vinculada às artes visuais.

> Também havia um aspecto do pós-modernismo que apreciava a impropriedade de uma arte que se realizava por meio do empréstimo. A justaposição de elementos dispares e de imagens tiradas de fontes diferentes violentava as intenções e a integridade histórica do original. (ARCHER, 2001, p. 156)

Nos subcapítulos que seguem, detalharei os conceitos de apropriação e pós-produção. Para a definição desses conceitos tomaremos os textos de Maria do Carmo Veneroso, que contribuirá com reflexões e trechos de seu livro

Caligrafias e Escrituras; Nicholas Bourriaud e seu estudo *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo*, será utilizado para a definição do conceito de pós-produção.

1.1 A apropriação nas artes visuais

Apropriar e apropriação são palavras que, segundo o dicionário Michaelis, referem-se ao ato de tornar próprio, de apoderar-se de algo que outro detém sob direito. Nas artes visuais, o termo é aplicado a artistas e trabalhos que têm como operação criativa fundamental a retirada de material de construção criativa da paisagem cultural e contextualizá-los atualizando seu significado e contestando as enraizadas relações de autoria. (BOURRIAULD, 2009; FINEBERG, 1995; VENEROSO, 2006)

Para Benjamin Buchloh, a apropriação vincula-se à teoria da montagem:

> Devemos evocar L.H.O.O.Q. de Duchamp, 1919, se quisermos abordar outra dimensão das operações dadaístas de montagem: o princípio de apropriação. Ao se apropriar de um ícone da história cultural reproduzido em massa, a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, Duchamp submeteu a imagem impressa aos procedimentos essencialmente alegóricos de confiscação, e a inscreveu em uma configuração textual que existe como texto apenas em sua performance fonética. A imagem mecanicamente reproduzida da obra, outrora única e aurática, opera como oi complemento ideológico da mercadoria manufaturada que o *ready-made* enquadra em seu esquema alegórico (BUCHLOH, 2000, p 181)

Ainda para Buchloh:

> A legitimidade histórica de uma obra só se demonstrará por uma análise crítica dos mesmos processos e materiais de produção e recepção. Ao estender o "espaçamento" dos elementos, ao singularizar os elementos de apropriação e ao redimensionar a visão/leitura para a moldura, a nova prática de montagem descentraliza o lugar do autor e do sujeito, permanecendo no interior da dialética dos objetos apropriados do discurso e do sujeito/autor, que ao mesmo tempo nega e se constituí no ato da citação. (BUCHLOH, 2000, p.189)

A apropriação como recurso estético visual não trata, segundo os autores, e apesar da proposta poder ser lida como uma faceta da apropriação (BUCHLOH,2000), da contextualização material. Não se refere, portanto, ao ato de retirar um material da paisagem cultural e instalá-lo como arte, como fez Duchamp, mas principalmente a artistas que contestam a autoria previamente estabelecida de um trabalho de arte ao retirá-lo da paisagem cultural e contextualizá-lo, atualizando seus significados e conceitos previamente

estabelecidos. Mais que o material apropriado, interessa ao artista apropriador a perturbação da ordem vigente. Trata-se, portanto, de "procedimentos de apropriação, de depreciação da imagem confiscada, de superposição ou duplicação de um texto visual por um segundo texto e de reorientação da atenção e da leitura para o dispositivo de enquadramento" (BUCHLOH, 2000, p.182).

> Muitos artistas no final dos anos setenta procuraram cada vez mais por imagens ou ideias prontas (*ready made images or ideas*) como dados da experiência pessoal assim como material bruto do trabalho expressivo de alguém. Esse procedimento que veio a ficar conhecido como "apropriação" cresceu a partir da colagem via *pop art*. (FINEBERG, 1995, p.455)

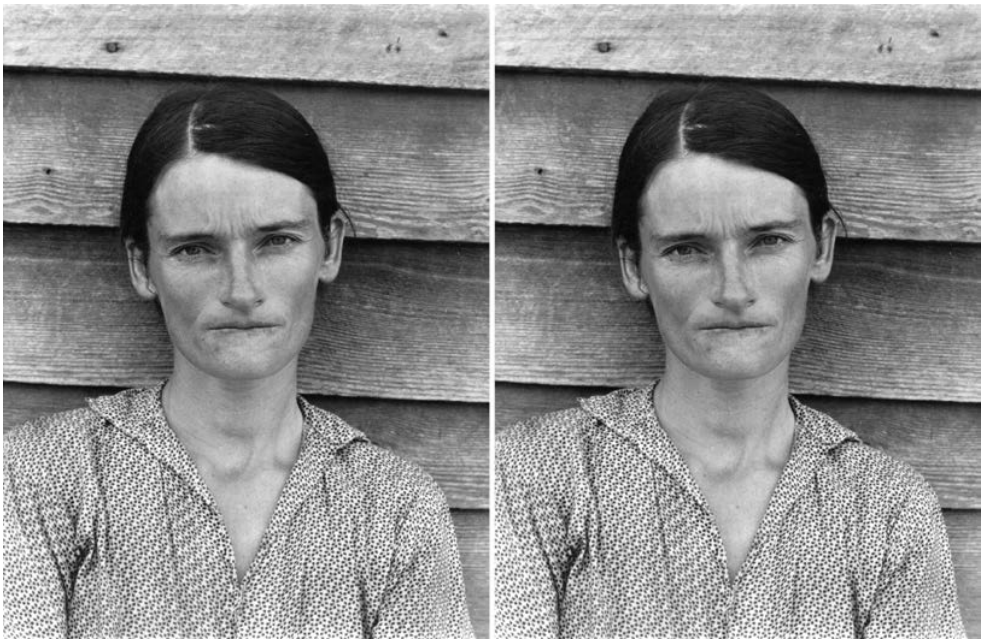
A apropriação nas artes visuais é um recurso criativo complexo e, para tentar elucida-la, apresentarei exemplos de trabalhos visuais que destacam a ação da apropriação, assim como outras noções dos autores que exploram estes conceitos. A Apropriação não trata da contextualização de materiais distintos ao campo artístico, como vimos na ação criativa de Duchamp e seus *ready mades*. Trata, principalmente, como em Sherrie Levine, da contextualização de ideias previamente carregadas e processos criativos já estabelecidos. Nicolas Bourriaud diz, apoiado pela frase do artista Marcel Broodthaers, que a função do artista "[...] Não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção especifica." (BOURRIAUD, 2000, pág. 22). A estratégia artística de apropriação não está preocupada com a ideia de arte como uma ação original, mas em reorganizar elementos já existentes, dando a eles novos sentidos. Visam, portanto, problematizar as relações enraizadas de autoria.

Mesmo que o termo apropriação obrigue a retomar a história da arte e o uso dos materiais nas vanguardas artísticas modernas ele se destaca ao referir a operações criativas propostas por artistas que atualizam trabalhos de outros autores, como, por exemplo, Sherrie Levine em *After Walker Ewan´s* (Depois de Walker Ewan, 1979). Sherrie Levine, fotógrafa e pintora, é artista conceitual norte americana que tem como princípio de ativação discursiva a reprodução de trabalhos de artistas do sexo masculino conceituados pelo meio artístico. Levine fotografa, a partir de imagens impressas em catálogos ou revistas, o

trabalho de outros artistas e os expõe sem nada alterar. Em *After Walker Ewan´s* Sherrie Levine apresenta o trabalho do fotógrafo americano Walker Ewan (1936) sem nenhuma intervenção, atualizando a imagem e questionando noções de autenticidade, autoria, originalidade e, ao mesmo tempo, a natureza da obra de arte e sua definição.

> Entretanto, onde está a diferença nos dois trabalhos? As fotografias de Sherrie Levine, de fato, são produzidas como duas, admitindo e atualizando integralmente seu caráter de *simulacro*. A primeira se referindo ao autor original, marcado pelo tempo e pelo espaço passado; a segunda referindo-se ao presente, ao seu caráter conceitual. A nova obra está ligada à primeira de Evans, uma *mimesis* e traço da outra, e é nessa linha tênue do traço que uma traz sentido a outra, diferenciando, sem ser na aparência (já que ambas são idênticas) o que indica o caráter do suplemento que a artista cria. A autora agora experimenta o fenômeno do *ready made* onde não se responde mais pela formação do objeto pronto, mas pela história e pela característica que transcorre da experiência contextualizada da imagem. (VASCONCELOS, 2013)

Figura 7: *After Walker Ewan´s, (Depois de Walker Ewan) Sherrie Levine, 1979* - Comparação entre a fotografia original (1936) e a apropriada por Levine (1979).



Fonte: AFTERWALKWREWAN, s.d.

Sherrie Levine é uma artista apropriadora que torna clara a ação da apropriação. Apresenta as fotografias em novos contextos, adiciona camadas

de significado[11] a partir da atualização da imagem, em um processo similar ao de Duchamp, entretanto questionando a autoria, em um campo em que tem sua função enraizada. Duchamp por sua vez, desloca a autoria ao retirar do toque do artista a aura da arte, Levine, ainda mais radical que Duchamp, discute a autoria do próprio artista. Em outro trabalho, Levine refaz a operação de Duchamp e expõe um mictório dourado invertido (tal qual a obra de Duchamp). Levine em *Fountain (Budha)* (1996), captura a obra do francês e a atualiza em novo contexto adicionando camadas de significados não presentes na obra original do início do século XX. *Levine desvaloriza o objeto da representação mais uma vez. Ela esgota a condição de mercadoria das fotografias de Walker Ewan´s*. (BUCHLOH, 2000, p.190)

Mike Bidlo, artista conceitual norte americano, é outro apropriador. Bidlo expõe em 1982 uma série de pinturas chamadas *Not Pollock* em que refaz o gesto icônico do pintor americano traduzindo-o em novas pinturas, uma operação similar à de Levine que refez o gesto de Duchamp no trabalho citado. A ação se desenvolveu durante anos em que Bidlo estudou, via vídeos, imagens, textos e registros, o modo criativo de Pollock para, então, refazer as pinturas levando-as a ponto de uma não identificação autoral. Esta série de trabalhos foi apenas o início de outras investigações de Bidlo acerca da autoria no campo artístico em que, após vastas investigações, o artista recriou e expos trabalhos que simulavam processos e resultados de artistas como Warhol, Duchamp, Picasso em que, após sua releitura, intitulava os novos trabalhos com o nome do artista original somado a palavra *Not: Not Warhol; Not Duchamp; Not Picasso.*

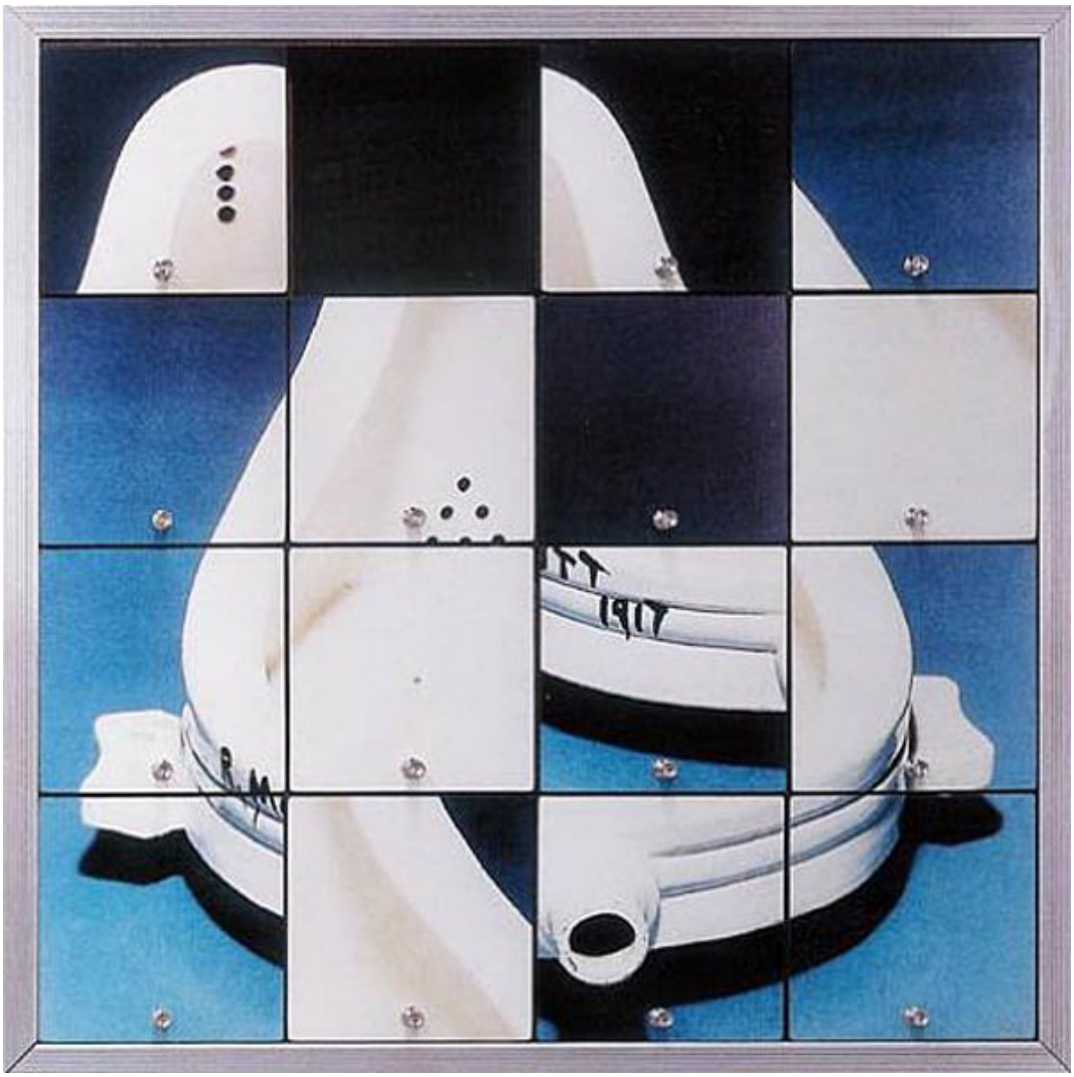
> Na medida em que diversas fontes e autores de "textos" citados se mantem intactos e perfeitamente identificáveis na montagem contemporânea, o espectador se depara com um texto descentralizado que se completa por sua própria leitura e pela comparação do original com as diferentes leituras ou interpretações possíveis extraídas do texto/imagem. (BUCHLOH, 2000, p. 189)

Contextualizando o termo apropriação, a trabalhos de artistas brasileiros, cito, mesmo que cronologicamente distante, as operações empreendidas por

[11] Como camada de significado entendo os diversos relevos conceituais que definem um trabalho: materiais, suportes, técnicas, motivos, métodos, contexto, local entre outras características.

Nelson Leirner em seus trabalhos. Leirner, assim como Levine e Bidlo, move-se de encontro a fonte de Duchamp e também a outros materiais retirados da paisagem cultural.

Figura 8: *Quebra-Cabeças Duchamp, Nelson Leirner,* 2001



Fonte: OBVIOUSMAG, s.d.

Leirner, pintor, escultor e cenógrafo paulista, apresentou a partir dos anos 1960, obras que, por meio da ironia, da apropriação e do pastiche[12], questionam a ordem vigente da sociedade, arte e política. Leirner apresenta a

[12] "Enquanto a paródia é ruptura, o pastiche é imitação, sendo que ambas podem ser formas de transgressão. Então, quando os neoexpressionistas alemães citam o primeiro expressionismo, estão fazendo uma forma de pastiche. (VENEROSO, 2006, p.59)

obra *Quebra-cabeças* em 2001, trabalho que, seguindo as apropriações vistas em Bidlo e Levine, retoma a imagem icônica do mictório *Ready-made* de Duchamp e o atualiza ao transformá-lo em imagem bidimensional. Leirner transforma a imagem fotografada da obra de Duchamp em um quebra-cabeças que ora se aproxima da imagem referencial, ora se distancia formando uma imagem completamente fragmentada. Esse mesmo processo apresentado que soma as características de obra interativa, apropriação, fragmentação e jogo é mostrado na obra *Homenagem a Mondrian* (2010) onde Leiner recria uma das pinturas abstratas geométricas de Piet Mondrian.

A referência para o fazer criativo de um artista visual pós-moderno não é mais a natureza e suas paisagens exuberantes, mas a cultura, com seu sistema fabricado de signos que habita fortemente nossa consciência. "Em resumo a paisagem se tornou uma paisagem de signos" (JOHN CARLIN *apud* FINEBERG, 1985, pág. 455) evidenciando a estratégia da apropriação como em Duchamp ou Levine que se tornou comum às artes visuais.

A apropriação não é exclusividade das artes visuais. O conceito quando aplicado a literatura distingue-se da proposta criativa anterior. Como visto nos exemplos citados, a apropriação visual se dá desde Levine, onde cunhou-se o termo (FINEBERG, 1995) e se estende até os dias de hoje, um processo comum e constante de destituição de autoria e atualização de significados. Na literatura, a apropriação vem pela citação, pelo pastiche, pelo intertexto (GENETTE, 2010). É absurdo pensar na atualização de significados de um texto anterior, sem nada modificar, baseado em sua contextualização. Borges, descreve em *Pierre Menard, autor de Quixote* essa possibilidade e nos atenta ao absurdo da proposta em literatura que, nas artes visuais é comum.

> Não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.
>
> "Meu propósito é simplesmente assombroso", escreveu-me em 3O de setembro de 1934, de Bayonne. "O termo final de uma demonstração teológica ou metafísica – o mundo externo, Deus, a causalidade, as formas universais – não é menos anterior e comum que meu divulgado romance. A única diferença é que os filósofos publicam em agradáveis volumes as etapas intermediárias de seu trabalho e eu resolvi perdê-las." De fato, não resta um único rascunho que ateste esse trabalho de anos. (BORGES, 1999, p. 20)

Borges descreve a tentativa de Pierre Menard em reescrever *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. O narrador nos diz que Menard queria escrever, como escreveu Cervantes, Quixote em todas as letras, estilo, ritmo. Menard buscou atualizar o sentido da obra de Cervantes ao contextualiza-la no século XX e não, como Cervantes, em século XVII. O absurdo da apropriação como operação criativa, aqui descrita por Borges na tentativa de Menard, não é o mesmo que nas artes visuais. Na Literatura, a reescrita de uma obra a ponto de um não reconhecimento é absurda, partindo da ideia da atualização e não da pura cópia. Em artes visuais esta operação é plausível e reconhecida, como visto nos trabalhos de Bidlo e Levine.

Os artistas e trabalhos citados confirmam exemplos da apropriação como método. Tanto Levine, Bidlo ou o personagem Menard têm proximidade criativa com Leiner e contemporaneamente com Rosana Ricalde, Marilá Dardot e Fabio Morais (artistas que terão os trabalhos analisados nos capítulos 2 e 3). A este grupo poderíamos, ainda, somar artistas que usam da apropriação como método criativo: Leonilson, Jeff Koons, Jorge de Lima, Waldemar Cordeiro entre outros.

A apropriação artística de uma obra autônoma anterior ou de material retirado da paisagem cultural e resignificado dentro de novo contexto levantam uma questão que norteia e problematiza a ação apropriadora: a autoria. *No mundo contemporâneo, temos visto um aumento cada vez maior no uso de técnicas de reprodução da imagem. A questão da reprodução vai tocar num ponto importante: a autenticidade* (VENEROSO, 2012 p. 65)

Para refletirmos sobre as questões que cercam a relação do autor e sua obra iremos inicialmente retomar a etimologia da palavra “autor”. Do latim *auctor*, o termo indica os significados de fundação ou mestre, líder – está ligado a uma relação de poder e propriedade. Pensar nas relações de autoria, relação de autoridade e autenticidade que um autor tem sob sua obra, é ir de encontro com as ações de apropriação que se relacionam diretamente a destituição de autoria, ao que pode ser confundido erroneamente como plágio ou até mesmo um roubo. É importante destacar que quando afirmo a destituição de autoridade ou a diluição de propriedade refiro-me ao compartilhamento de ideias presentes nos novos trabalhos que contextualizam obras anteriores. Retomando o exemplo de Mike Bidlo: o trabalho de Bidlo

nunca será, apesar de ter enorme semelhança visual, igual a obra que se refere e o trabalho a que se refere não terá sua autoria questionada. O trabalho do apropriador ressalta a obra apropriada e contesta questões diferentes da anterior.

A discussão sobre a diluição da autoria nos trabalhos de artistas apropriadores é essencial para a compreensão da operação criativa de atualização conceitual envolta nos trabalhos citados, buscando confirmar os exemplos e as noções de autoria assumidas neste texto, retomo os conceitos de Roland Barthes[13] sobre o autor e sua diluição traçados em "A morte do autor."

> O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturaras escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de "traduzir" não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente... (BARTHES, 1984, p.52).

Em 1968 Roland Barthes publicava "A morte do autor", texto instigante que indica a diluição do autor ao deslocar a autoridade da criação para a linguagem e não para o autor. Uma vez que tudo que é criado e escrito é derivado de uma linguagem anterior e nada é inteiramente original. Toda a escrita se baseia em textos anteriores, reescritas, o que dilui também o poder do autor ao destinar ao leitor parte da capacidade autoral, já que ele e apenas nele está a geração de sentido de um texto, indica que a morte do autor é, simultaneamente, o nascimento do leitor. *Sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.* (BARTHES, 1984, p.53)

Concordando com Barthes, é necessário refletirmos e atualizarmos as relações entre autor e autoria e as possibilidades de apropriação indicadas anteriormente. Ao tratar o Mundo como enciclopédia de onde saem assuntos e materiais diversos dos mil focos da cultura (BARTHES, 1984), os artistas

[13] Opto, por preferência e identificação, pelos estudos de Roland Barthes que discutem as relações de autoria em detrimento de outros autores para não estender a discussão que tem como objetivo, aqui, o deslocamento e diluição das noções de autoria para o leitor e interpretes possíveis de uma obra.

visuais, *DJ´s*, músicos, usuários das redes sociais, mixadores, programadores aplicam e atualizam as noções indicadas por Barthes.

Observamos que, partindo dos exemplos dos artistas citados e concordando com os autores que contribuíram para a definição da operação criativa e conceito de apropriação quando relacionada a trabalhos visuais para assim serem consideradas, devem tratar da destituição da autoria de um trabalho anterior, seja ele visual, literário, musical etc., e da atualização dos conceitos arraigados a obra original por meio da contextualização da obra, processo criativo ou discursivo da obra.

Artistas visuais, baseados na paisagem cultural, entendendo o mundo como enciclopédia ou como linguagem (BARTHES, 1984), destituem obras anteriores de seu sentido de propriedade e assim questionam as noções de autoria que envolvem referências e referentes. Este é o sentido da apropriação. Este conceito comunica-se com outros: bricolagem, citação, a *assemblage* (Dubuffet), *combine Paintings* (Rauschenberg) como processos anteriores ao termo apropriação. Podemos incluir a essa lista o termo pós-produção, conceito abordado por Nicholas Bourriaud em seu livro homônimo, como ação criativa que se deriva e amplia a apropriação. Em nosso próximo tópico iremos passear por exemplos de artistas pós-produtores e entender como a operação, tão comum a outras áreas de atuação (como a literatura, música e vídeos), é compreendida pelas artes visuais e, também, como artistas pós-modernos destacam elementos retirados da paisagem cultural e trabalham seus fragmentos para compor novos enredos.

1.2 Pós-Produção

> Eu vou *samplear*, eu vou te roubar!
>
> Eu vou *samplear*, eu vou te roubar!
>
> Eu vou *samplear*, eu vou te roubar!
>
> Eu vou *samplear*, eu vou te roubar!
>
> Zé Cafofinho, 2011

Partindo da ação apropriadora, diversos artistas pós-modernos somam trabalhos retirados da paisagem cultural para a composição de um novo

trabalho, editando-os. Essa ação, nomeada por Nicholas Bourriaud de pós-produção, é comparável, tendo em mente as distâncias nos modos de fazer entre arte e tecnologia, às remontagens possíveis a um profissional que trata da programação de softwares para computadores, que, assim como os usuários de redes sociais e artistas visuais contemporâneos, reorganiza elementos preexistentes de acordo com o fim pretendido. Por meio da reordenação de códigos computacionais, o profissional destina nova função a um programa prévio, podendo ampliar a função anterior, reduzir, destruir ou alterar seu código base de modo a transformar sua função em outra completamente diferente da anterior. Bourriaud aproxima esta ação criativa de reorganização e reprogramação (pós-produção) da ação do *Disk Joker*:

> Durante os anos 1990, a democratização da informática e o surgimento do sampleamento criaram uma nova paisagem cultural, cujas figuras emblemáticas são os DJ´s e os programadores. O remixador tornou-se mais importante que o instrumentista, a RAVE, mais excitante que um concerto. A supremacia das culturas de apropriação e do novo tratamento dado às formas gera uma moral: as obras pertencem a todos (BOURRIAUD, 2009, p. 35).

Os *DJ´s* aproximam, modificam e criam músicas a partir de batidas e sampleamentos retirados de outras sonoridades. Perturbam a ordem de autoria e a seleção toma sentido pela contextualização ou aproximação com outras músicas de outros autores, pela intenção e alterações propostas pelo *DJ*. O trabalho de reconfiguração de partes desenvolvido pelo *DJ* pode, como exemplo, somar a um trecho de uma música clássica fragmentos de RAP, ou ainda, destituir uma música de seu refrão e trocá-lo por outro do gosto do *DJ*. Vivaldi viria acompanhado de James Brown; uma música pop americana teria sua batida copiada e inserida em outro contexto. Como afirma Gabi Amarantos (2011), cantando a composição de Zé Cafofinho, “Eu vou samplear, eu vou te roubar”, o trabalho do *DJ,* ao destituir autorias, flerta com o plágio*,* mas não o é*.* O trabalho dos *DJs*, atualizando também o conceito de *DJ* que Nicholas Bourriaud utiliza, é de *mixar* as bandas sonoras e de destituir a autoria de fragmentos e os juntar a outros de seu interesse para, então, criar outra sonoridade.

Esses cenários podem nos ajudar a entender o ato apropriador constante do *DJ* que se replica ao fazer de alguns artistas visuais contemporâneos.

> Durante seu *Set*, o DJ lida com discos, isto é, produtos. Seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical (sua *playlist)* e em encadear estes elementos numa determinada ordem, cuidando tanto do encadeamento quanto da construção de um ambiente. [...]
>
> O set do DJ assemelha-se a uma exposição de objetos que Marcel Duchamp teria denominado "*Ready Mades* ajudados" produtos mais ou menos "modificados". (BOURRIAUD, 2009, p. 39)

A aproximação proposta por Bourriaud entre a cultura *DJ´s* e artistas visuais contemporâneos não é indevida, ambos absorvem em seus trabalhos citações de outros autores e deles tomam significados. Os *Dj´s* e artistas contemporâneos pós-produzem de tudo: resíduos culturais, a cultura de massa, a história. Tomam propagandas, musicas, materiais industriais e, com ou sem licença autoral, os modificam, criam novas camadas de significado a partir de aproximações de fragmentos e da contextualização histórica de materiais retirados do universo da cultura. *O artista consome o mundo no lugar do expectador.* (BOURRIAUD, 2009, p. 49)

Outras áreas criativas que têm como modo de operação etapas sequenciais, também utilizam o termo pós-produção, sendo comum à música, literatura, *videomaking,* radialismo, fotografias e também a áreas como a produção cultural ou de eventos, publicidade e propaganda entre outros casos. A pós-produção, como o próprio nome diz, é a etapa seguinte a produção e refere-se especificamente ao trabalho de montagem e acabamento de um trabalho. Aqui especificaremos o interesse nas áreas da pós-produção literária e audiovisual antes de dedicar ao entendimento do termo vinculado às artes visuais.

A pós-produção, nos casos escolhidos, refere-se as operações de edição e montagem que ordenam a conclusão de um volume literário (definição de capa, edição de texto, textos complementares, fichas técnicas, resumos, diagramação, ilustração) ou, no caso audiovisual, designa os processos de montagem e acabamento (definem as bandas sonoras, afinação de luz da imagem, definição da ordem de tomadas de vídeo, créditos, efeitos visuais). O

termo pós-produção refere-se a estas operações que finalizam e dão corpo aos trabalhos como descritos acima. Imputado às artes visuais, o termo pode designar ações distintas, como veremos a seguir.

> De fato a apropriação é a primeira fase da pós-produção, não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica. (BOURRIAUD, 2009, p.22)

O artista apropriador desvia o sentido de uma obra ou material anterior, retirado da paisagem cultural concedendo nova roupagem ou atualizando-os. A ação do artista pós-produtor baseia-se na ação de apropriação e a expande. O artista visual pós-produtor é aquele que, em primeiro momento, tem como ação criativa a edição e montagem de materiais que não mantêm propriedade sobre, tomando a apropriação como forma de investigação e criação poética. *O desvio de obras preexistentes é comum hoje em dia, mas os artistas recorrem a ele não para "desvalorizar a obra de arte" e sim para utilizá-la*. (BOURRIAUD, 2009, p. 38).

O artista apropriador, como Levine, toma a paisagem cultural como enciclopédia e dela retira o material que será atualizado em nova obra. O artista pós-produtor não somente apropria-se da paisagem cultural, como a trata como colcha de retalhos, somando outros autores por meio da aproximação de fragmentos de obras distintas.

O termo pós-produção tem proximidade com o conceito de bricolagem, (VENEROSO, 2012) comum à literatura e à construção civil. Em literatura, o termo conduz a um texto composto por citações diversas. Tanto a pós-produção das artes visuais, como a bricolagem literária, aproximam-se da metáfora de uma "colcha de retalhos" em que as partes que os compõe têm origens distintas e que, ao somar-se, destacam um todo com função única. No caso das artes e Literatura, diferente da função do objeto "colcha de retalhos", os fragmentos de discursos distintos são somados e passam a compor novo enredo.

As noções de apropriação e pós-produção, em algum momento, se confundem, pois, a segunda, baseia-se na primeira. O que difere a ação do artista pós-produtor de um artista apropriador é que o primeiro se aproxima da edição e montagem de fragmentos coletados que não detém propriedade,

enquanto o segundo trata da contextualização de uma ideia retirada da paisagem cultural. O artista pós-produtor é similar a um *sampleador* que cria novas músicas a partir de batidas anteriores. Segundo Bourriaud o artista pós-produtor tem afinidade com a figura emblemática do DJ e ao tomar as formas do mundo e as conjugar, utilizam e decodificam essas formas para produzir linhas narrativas divergentes, relatos alternativos. (BOURRIAUD, 2009)

O artista pós-produtor propõe uma complexidade labiríntica a fragmentos de discurso somados que pirateiam *copyrights* ao utilizar a cultura mundial como caixa de ferramentas ou enciclopédia e tomar propriedade sobre ela, até que o processo se repita.

> Como Pierre Huygue refilmando Pasolini, pensar que as obras propõe enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista (BOURRIAUD, 2009 p.48).

Assim como esses artistas pós-produtores editam obras anteriores, as suas próprias podem ser destituídas de autoria como propuseram para sua construção, seria algo como uma apropriação da pós-produção ou uma dupla pós-produção:

> Os artistas, ao manipular as linhas esquemáticas do enredo coletivo, isto é, ao considerá-las não como fatos indiscutíveis, mas como estruturas precárias que utilizam como ferramentas, produzem estes espaços narrativos singulares que tem sua apresentação nas obras. (BOURRIAUD, 2009 p.50)

O artista pós-produtor não apenas apropria-se de obras anteriores, mas insere as apropriações em novas narrativas e enredos alternativos ao original. Tomemos o trabalho de Pierre Huyghe, artista francês participante de importantes exposições como as Bienais de Veneza (2015) e a 32ª Bienal de São Paulo (2016), que trabalha com as fronteiras entre ficção e realidade onde, como exemplo, exibe um vídeo de Andy Warhol somado a uma entrevista de John Giorgio.

O artista pós-produtor atualiza diversos fragmentos de obras que somam camadas de significado para definir um novo modo de operar sentido ao mundo. Entendo a pós-produção, essa operação de recortar trabalhos anteriores e recombiná-los em uma montagem de novos enredos, como um processo de edição: o artista transforma material anterior em nova proposta,

editando (montando o novo texto/imagem) os fragmentos de outros autores, diluindo e compartilhando a autoridade sobre a nova obra apresentada. Aparelhar a ação pós-produtora à ação editorial é dar, quando vinculado as artes visuais, o papel de editor ao artista que soma diversos textos para nova composição. A montagem, ou edição, é detalhada por Buchloh:

> Na medida em que diversas fontes e autores de "textos" citados se mantém intactos e perfeitamente identificáveis na montagem contemporânea, o espectador se depara com um texto descentralizado que se completa por sua própria leitura e pela comparação do original com as diferentes leituras ou interpretações possíveis extraídas do texto/imagem. (2000, p.189)

Como modo de ampliar os exemplos e tornar mais clara a ação do artista pós-produtor, tomarei um dos exemplos utilizados por Bourriaud em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo.* Maurizio Cattelan é citado como exemplo de artista pós-produtor que, a partir da retirada de fragmentos, gestos artísticos históricos e trabalhos de outros artistas da paisagem cultural contemporânea reprograma visualmente o sistema de signos. Em *Zorro (1997),* Cattelan indica, como metodologia de criação, a retirada e atualização de gestos históricos da arte mundial. Retoma da paisagem cultural o gesto histórico do também italiano Lucio Fontana e o edita em novo contexto. Fontana que, por meio de incisões na tela da pintura, afirmava a tri-dimensão da pintura e lançava, definitivamente, a pintura ao espaço expositivo expandindo-a, tem seu gesto metabolizado por Cattelan, que, ironicamente, aparelha o gesto de Fontana ao de Zorro, personagem dos quadrinhos e cinema. Cattelan soma ao gesto apropriado de Fontana a história presente nos quadrinhos: fragmenta a história da arte e a soma ao discurso do herói.

Figura 9: *The Mark Of Zorro (A marca do Zorro), Maurizio Cattelan,* 1997



Fonte: CHRISTIES, 2005

Este exemplo sintetiza a ação pós-produtora que, vinculada às artes visuais, edita fragmentos de obras anteriores objetivando novo discurso. Neste capitulo tratamos, portanto, das apropriações pós-produzidas e pós-modernas que habilitam a captação da literatura e do livro como elementos compositores de obras visuais. Baseados nesses conceitos, seguiremos para a análise de trabalhos contemporâneos que somam os conceitos trabalhados como abordagens metodológicas na criação visual.

2. Bifurcações

Olho agora para obras visuais que têm como motivo e operação criativa a apropriação e a pós-produção do livro e da literatura. Entendo que existem vários caminhos de contato entre os campos de significação explorados em diversos outros estudos (VENEROSO, 2006; ARBEX, 2010) e que a mistura entre seus signos seja comum ao fazer literário e artístico visual, darei atenção, como ponto de interesse deste estudo, a dois desses pontos de contato que são identificados nos trabalhos selecionados como objeto da dissertação.

Os dois caminhos têm origem próxima e como uma estrada que bifurca-se, seguem paralelos a um destino comum, ambos se aproximam, distanciam-se e, por vezes, se unem. Distinguem-se, no entanto, em um ponto principal que leva à opção de separar os trabalhos analisados em dois capítulos sequenciais. Neste capitulo discutirei, buscando transpor em palavras escritas o potencial visual despertado pelos trabalhos analisados, as obras que se apropriam do livro, motivam-se por ele e os pós-produzem transformando-os.

Neste capitulo, trataremos de quatro obras de duas artistas visuais brasileiras: Rosana Ricalde terá suas séries de trabalhos *Cidades Invisíveis e Autorretratos* analisadas e Marilá Dardot contribuirá com as instalações *Rayuela e As coisas estão no mundo*. A fim de explorar poeticamente as potencias dos trabalhos, irei separá-los em subcapítulos nomeados pelos títulos de cada trabalho ou série de obras.

2.1. Cidades Invisíveis

> A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar […] (CALVINO, 1995, p. 115)

O dicionário *Michaelis*[14] trata a palavra **mapa** como uma representação gráfica, em escala reduzida, da superfície total ou parcial da Terra, de uma região, da esfera celeste. Etimologicamente a palavra conduz ao passado com sua provável origem cartaginesa, que significava “toalha de mesa” dado seu

[14] Dicionário Michaelis *on-line.*

modo de criação: Negociantes e viajantes, ao discutirem rotas e trajetos, desenhavam em suportes de proteção de mesas traçando os melhores caminhos. O mesmo dicionário determina, também, a correspondência com a palavra **carta** (Cartas cartográficas), que tem origem na palavra grega *Chatés* – folha de papiro, material utilizado antigamente na feitura de mapas e textos.

Em mapas, sejam eles em toalhas de mesa, folhas de papiro ou na tela digital de um celular, podemos encontrar registros de onde os elementos da superfície estão localizados. Delimita-se, para o entendimento de um mapa, regras de leitura: legendas, escalas, cores ou estampas, escritos. Em mapas definem-se países, montanhas, rios, estados, cidades, ruas, casas. Debruçar-se sobre um mapa é, portanto, um exercício de localização, uma tentativa de encontro no mundo.

Companheiro constante de viajantes ou, atualmente, de todas as pessoas que tenham contato com a *internet,* o mapa pode destacar maiores ou menores informações, pode conter, em alguns centímetros, a representação de um país permitindo que saibamos suas distâncias ou conter nos mesmos centímetros a localização de objetos dentro de uma arquitetura. Ali veríamos, no primeiro caso, os estados, rios, divisas com demais países; no segundo caso, saberíamos onde estão móveis, luzes, cômodos. Borges (1982) contou que, em um inominado império, houve a realização de um mapa perfeito, em que tudo que existia no local físico nele tinha representação, de modo em que o mapa correspondia ao todo real.

> ...naquele império, a arte da cartografia alcançou tal perfeição que o mapa duma província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do império uma província inteira. Com o tempo esses mapas desmedidos não bastaram e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do império, que tinha o tamanho do império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicadas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedades entregaram-no às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa habitadas por animais e mendigos; em todo o país não há outra relíquia das disciplinas geográficas. (BORGES, 1992, p.117)

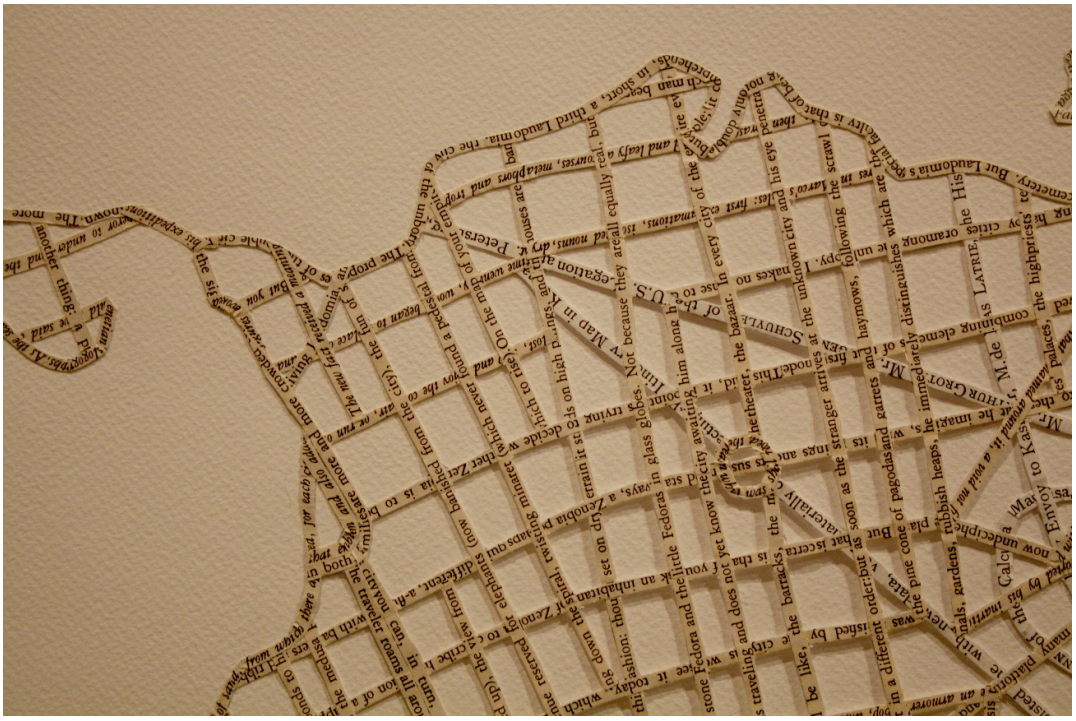
Os mapas digitais permitem uma maior qualidade de acesso cartográfico que os mapas impressos ou manuais do passado. Com o passar dos dedos em um celular é possível ter o *mapa mundi* em mãos. Tal facilidade não era comum ao, como exemplo, Imperador Kublai Khan, reapresentado por Ítalo

Calvino durante as viagens de Marco Polo em seu celebre livro *Cidades invisíveis*. Ítalo Calvino extrapola os fatos possíveis narrados originalmente por Marco Polo em seus diários (editados em livro nas *Viagens de Marco Polo*) e imagina um diálogo fantástico entre "o maior viajante de todos os tempos" e o famoso imperador dos tártaros. Melancólico por não poder ver com os próprios olhos toda a extensão dos seus domínios, Kublai Khan faz de Marco Polo o seu telescópio, instrumento que irá descrever as maravilhas de seu império.

Impossibilitado de visitar seus próprios domínios, Khan localiza seu vasto mundo por meio das palavras de Marco Polo que cumpre, dado a função primeira de um mapa e seu papel ao descrever ao imperador caminhos e cidades distantes, a função de um mapa. Tomando como exemplo essa nova função de mapa atribuída às palavras de Marco Polo, assumo que o mapa pode ser escrito e também descrito por meio de palavras desde que cumpra a sua função de auxílio a localização. É comum encontrar *GPS´s*[15] que indicam o caminho a ser percorrido por meio de textos ou pela palavra, assemelhando-se a função realizada por Marco Polo. É comum, no entanto, encontrar um mapa que, ausente a suas legendas, não indique ou auxilie a localização de seu leitor, um mapa destinado ao desconhecido que, por não cumprir sua função, é incompleto.

[15] GPS é a sigla para *Global Positioning System*, que em português significa **"**Sistema de Posicionamento Global**"**, e consiste numa tecnologia de localização por satélite. (SIGNIFICADOS.COM, acesso em 06/08/2018)

Figura 10*: Cidades Invisíveis (detalhe),* Rosana Ricalde,2007



Fonte*: www.rosanaricalde.com,* s.d.

A inquietação frente ao desconhecimento da referência de um mapa pode perpassar um observador das obras visuais da artista carioca Rosana Ricalde[16] que tem nos textos de Ítalo Calvino, o motivo e material para a criação da série de obras *Cidades Invisíveis*, título homônimo ao livro do italiano. Rosana Ricalde toma o livro de Calvino como seu motor criador e ao apropriar-se do livro e de seus significados, o transforma ao retirar todas as frases do volume, que são cortadas e, após, coladas umas às outras. As dezenas de frases que compõe cada uma das páginas do romance de Calvino, ainda em brochura, são reconfiguradas. Rosana corta e então cola, afixa as tiras de texto retiradas do livro uma à outra sem atender ao sentido do texto original ou as regras de escrita, formando, a partir dessas junções, imagens que se assemelham a mapas de cidades: transforma um parágrafo em praça,

[16] Rosana Ricalde da Silva (Niterói RJ 1971): Artista visual é formada em gravura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, EBA, Rio de Janeiro. A artista descobre e renova uma memória não linear da escrita e da fala ao combinar suportes obsoletos (carimbos, tipos de máquina de datilografar, etiquetas) com ditados esquecidos do latim ou transmitidos pela tradição oral; com verbos da língua portuguesa agrupados por expressarem uma ação comum; ou com poemas da literatura brasileira de autores de séculos passados. (rosanaricalde.com acesso em 06/08/2018).

uma passagem em rua, uma página em bairro. Uma frase conecta-se a outra e o livro, antes ordenado em brochura, desfaz-se e dá lugar a outra coisa que pode ser descrito, como a artista nomeia, desenho[17].

> Agora a pouco fiz Pequim e Moscou, cada desenho é tão diferente do outro, a maneira de pensar a cidade varia muito, os momentos da história daquela cidade são revelados pelo seu mapa, é isso que me interessa ao observar como se configura cada desenho. (RICALDE *apud* FERREIRA, 2015)

As *Cidades Invisíveis,* de Rosana, apresentam-se em tamanhos variados, encontram-se maiores ou menores de acordo com o mapa trabalhado. Estendem-se dos impressionantes seis metros de largura (*Mapa mundi*) aos modestos noventa centímetros (parte do mapa do Rio de Janeiro). A artista apresenta essa série de trabalhos de diversos modos: ora encontram-se emoldurados e expostos em parede, outrora, instalados sem a moldura e suporte, direto em uma mesa ou superfície. Em vista das cidades tecidas por Rosana, a função primeira de um mapa perde-se no labirinto criado pelos recortes textuais. Ricalde troca a certeza das legendas e escalas pela aproximação visual, altera a função do mapa e torná-o um indecifrável labirinto textual.

Ao observar as inúmeras tiras de papel cortadas e coladas ordenadamente, criando em seu espaço de existência geometrias variadas que, somadas, assemelham-se as malhas urbanas de uma cidade quando representadas em cartas cartográficas. O reconhecimento do mapa de uma cidade pode acontecer, ao passo que, porém, a dúvida se instala ao observar que ali não existem nomes de ruas ou referências à cidade, tudo que observa nas tiras de papel são textos desordenados que, por vezes não têm sentido de leitura.

---

[17] Faz-se necessário uma explicação técnica: a artista denomina a operação criativa empreendida na série *Cidades Invisíveis* como desenho, mas utiliza de procedimentos que podem ser entendidos inicialmente como a técnica da colagem, como visto nas vanguardas modernistas, onde artistas afixavam materiais diversos uns sobre os outros. A colagem como técnica, no entanto, valoriza a diferença entre materiais utilizados para a composição física do trabalho. Nos trabalhos de Rosana Ricalde, apesar de usar de instrumentos e materiais próximos a colagem, a artista não busca o confronto entre materiais de modo que um possa significar o outro pela sua diferença. Ricalde afirma que interessa-se pelo desenho e que as linhas recortadas dos livros comportam-se como linhas traçadas por um lápis.

Figura 11: *Cidades Invisíveis (detalhe),* Rosana Ricalde, 2007



Fonte: *rosanaricalde.com,* s.d

Figura 12*: Cidades Invisíveis (detalhe),* Rosana Ricalde, 2007.



Fonte: *rosanaricalde.com,* s.d

Uma por uma as linhas se somam e criam algo que não estava ali antes, aos poucos dá-se a ver que as linhas recortadas dos livros não o são mais, transformaram-se em algo outro. Não seria essa ação de dar a ver o que antes

era invisível a ação do desenhista? Rosana dá a ver cidades, indica lugares pelos quais passamos, moramos ou podemos, de alguma forma, identificar. As cidades que, narradas por Marco Polo, são imagináveis no romance de Calvino, tornam-se visíveis a partir da edição de Rosana. A artista não apresenta as cidades descritas por Marco Polo, mas usa suas descrições para dar a ver mapas de cidades existentes. Recria, como exemplo o Rio de janeiro, torna-o, a partir de seu mapa original e composto pelas tiras de papel, mapa a ser observado e não lido com a intensão de localização.

Neste mapa do Rio de Janeiro não será possível identificar por meio das legendas a rua Beira-mar ou a rua do Rosário, a função do mapa de Ricalde não é a mesma da carta que serve de referência para a sua criação. Tampouco a função do livro que compõe materialmente a obra é a mesma, o livro, nesta série de trabalhos visuais, não transmite sua ideia original nem pode ser lido completamente, o volume tem sua ordem alterada de modo a ser outros textos partindo da recombinação proposta pela artista. Os desenhos, porém, não deixam de carregar algumas das suas características anteriores uma vez que, mesmo disforme e com sua ordem destituída, o volume de Calvino pode ser conhecido em frases esparsas. Alguns nomes de personagens e cidades, o ritmo de escrita ou a poesia das frases, mesmo que soltas, ainda podem ser apreendidos por um observador/leitor atento que poderia ler frases como: *Iluminado por lanternas penduradas nos* que faz esquina com *Al hombre que cabalga largamente por* e que está paralela a *Conquistado, a la melancolia y al alivio de sab.* Ruas próximas a uma praça que traz inscrito *The Great Khan owns an atlas where all the cities of the empire and neighbors.* Ao observar um dos absurdos mapas de Ricalde, é perceptível uma vasta abrangência de textos em português, espanhol, inglês e italiano, talvez, ao confrontar outros desenhos, encontremos ainda outras edições e traduções do livro do italiano compondo as ruas que se tangenciam ou pelas praças que confundem as normas de escrita.

> De certa maneira, as palavras de Marco Polo, “o que comanda a narração não é a voz: é a orelha”, não deixam tampouco de ressoar em seus trabalhos feitos a partir das frases desse livro: a leitura se faz meio aleatória, percebendo-se uma palavra aqui e outra ali, como uma história dentro da história pelas frases lidas pelas pessoas. É, portanto, a recepção que constrói a história. Ou como diz a artista: “esse livro me faz pensar sobre como poderíamos encontrar as

> mesmas cidades fantásticas dentro de qualquer cidade". (FERREIRA, 2015, p. 21)

É possível a um escritor, como fez Calvino, descrever uma cidade imaginária por meio de palavras e cativar o leitor, levar a lugares únicos por meio da escrita e a experiências que uma cidade real não traria. Mas, ao tentar descrever em sua completude uma cidade real com todas as suas intensidades, minucias, um escritor estará diante de uma missão hercúlea que encontrará eco nos cartógrafos de Borges e terá, possivelmente, a conclusão dos mesmos para reproduzir o todo em sua extensão não cabem reduções. Ricalde, diante do desafio de apresentar as cidades sobre seu olhar, esquiva-se à obrigação da fidedignidade: aproxima-se de uma carta geografia oficial que contém elementos de reconhecimento, mas que, nunca, como tentaram os cartógrafos de Borges, almejará a representação completa da cidade. A artista não inclui, como encontra-se nas cartas cartográficas, as referências das ruas, praças e outros pontos de localização, ao contrário da certeza a artista indica a cidade pela aproximação e, assim, desenha como modo de reconhecer em seu trabalho a cidade retratada.

O título do trabalho acompanha a localidade apresentada: *Cidades invisíveis - Rio de Janeiro; Cidade do México; Roma; Veneza* entre outras várias metrópoles cujos mapas a artista refez. Nos desenhos da artista não se encontra a impressão imponente que os mapas oficiais das cidades apresentam. Não vemos prédios, não encontramos parques ou pontos turísticos, ícones da estrutura da cidade não existem nos desenhos que trazem a malha viária como elemento condutor do reconhecimento da cidade. Ali, no desenho, não existem heróis; não existem tragédias, tampouco fortunas, não se vê pobreza ou riquezas... a artista traz uma cidade vazia, ausente de casas, praças ou prédios: inabitada e frágil. As cidades desenhadas em mapa poderiam, com uma mão, ser desfeitas, reconfiguradas ou rasgadas, parece-me que uma brisa qualquer possa as excluir. Essa impressão de fragilidade trazida pela tessitura do papel, contrasta com a solidez do texto que, mesmo desmantelado, recortado e reajustado, ainda traz a potência de sua história e completude, carregando o significado de seu todo. O livro persiste na frágil cidade mapa.

Figura 13*: Cidades Invisíveis (Paris),* Rosana Ricalde, 2007.



Fonte: *rosanaricalde.com,* s.d.

A persistência do texto de Calvino nos desenhos é de suma importância para a interpretação conceitual da obra visual. Rosana atualiza os significados e interpretações possíveis que existem no volume original de Calvino e soma a eles outras camadas de significação destinando ao desenho operações criativas suplementares. A ver: 1) apropriação do texto de Calvino e sua atualização; 2) metabolização do texto de Calvino, somado a mapas de cidades existentes e ao gesto do desenho (pós-produção); 3) alteração do espaço de ocupação do livro que une os trabalhos que ainda serão analisados; 4) destituição da função primeira do livro e mapa.

Rosana Ricalde apropria-se do texto de Calvino e, como abordado no capítulo anterior, nos critérios destinados à ação apropriadora, atualiza seus significados ao contextualizar a obra anterior. O texto de Calvino é motivo de inspiração que move a artista em direção a sua interpretação: a artista assume o conteúdo do texto, suas relações históricas e referencias anteriores, parte da história narrada pelo italiano para a construção de seus desenhos, metabolizando, em novo formato e lógica, as palavras do romance. Como o livro *Cidades Invisíveis* é modificado e não apenas atualizado em novo

contexto, a apropriação referida é parte da pós-produção que segue. Ricalde soma à metabolização do conteúdo do livro camadas de significado externas ao volume. Adiciona a definição presente nos mapas de malhas viárias selecionados como referência para a nova forma. Toma o gesto dos desenhos artísticos como operação criativa e edita o livro e o mapa em nova obra.

Rosana pós-produz o texto de Calvino, o edita somando, como visto, outros elementos que têm significados próprios, a artista justapõe apropriações e gestos criativos na concepção desse novo enredo para os fragmentos do livro, do mapa e do desenho. Após essas edições o livro editado é apresentado em sua linearidade, com as páginas desfeitas e recortadas em tiras, a artista torna a ocupação do livro plana e sem dobras ou encadernação. As linhas de texto que antes, em brochura, ocupavam o espaço delimitado de uma página, agora ocupam vários metros em linha e, no emaranhado da tessitura do desenho, não é possível saber ao certo sua extensão. De repente Perec, em sua curiosidade, destinou ao livro algum interesse por essa relação espacial em que se desdobra a série de trabalhos de Ricalde:

> El espacio de una hoja de papel (modelo reglamentario internacional, usado en la administración, de venta en todas las papelerias) mide 623,7 cm². Hay que escribir un poco más de dieciséis paginas para ocupar un metro cuadrado. Si el formato médio de un libro es 21 x 29,7 cm y desollamos todas las obras impresas conservadas em la Biblioteca Nacional y extendemos cuidadosamente sus paginas unas junto a otras, podriamos cobrir enteramente la Isla de Santa Elena o el lago de Trasimeno. (PEREC, 2001, p.68).

Perec evidencia a diferença entre a ocupação de um livro em brochura, que facilmente pode ser transportado em mãos para outro destino, e das páginas soltas e somadas lado a lado. Ao observador do desenho de Rosana essa é também uma certeza, o livro que antes seria facilmente transportado em uma mochila ou sacola, quando editado pela artista, entende-se por vários metros, tem sua estrutura alterada, deixa de ser livro com páginas e torna-se linhas que correspondem a ruas no desenho. O volume de Calvino ocupa um espaço diferente após a edição propiciada pela artista: de uma biblioteca ou livraria, de uma coleção ou armário para a parede de uma galeria ou espaço de arte.

Outro ponto de interesse desse trabalho é a somatória de significados proposta pela artista ao apresentar cidades existentes no globo, que já visitou

ou que gostaria de visitar em detrimento das cidades fantásticas apresentadas no volume de Calvino. Não se encontram nos desenhos as magníficas cidades de *Balci* ou *Andria*[18]*,* mas sim os complexos mapas do Rio de Janeiro ou de Veneza. A artista cria, por sua conta, cidades não visitadas por Marco Polo, não descritas a Kublai Khan, mas cidades visíveis cujos mapas a cativaram ou que foram selecionadas seja pelo afeto da artista ou pela curiosidade em visitar cidades outras. Descreve, por meio do desenho, cidades que visitou ou que gostaria de visitar.

> Na verdade é uma aproximação com cidades que são, digamos, destinos turísticos comuns. Meu interesse primeiro é pelo desenho que está ali, um pouco independentemente de onde sejam. Sempre me interessei por viajar, tinha muita ansiedade para ter uma profissão que me permitisse isso. Acho que surge também daí esse interesse pelos mapas. É como se eles pudessem me levar longe sem eu sair do meu lugar. É a abstração desse tipo de desenho que me interessa. (RICALDE *apud* FERREIRA, 2015, p. 32)

Nos desenhos *Cidades Invisíveis* de Ricalde, os elementos que dão significado ao trabalho não cumprem suas funções originais: o texto não é legível em um sentido de leitura como pretendido por Calvino, a artista cria novas combinações textuais a partir da junção dos recortes que passam a se comportar como desenhos. O mapa, por sua vez, exceto por um costume de reconhecimento de um possível observador, não auxilia a localização e não descreve caminhos a serem seguidos. O desenho não utiliza de suas ferramentas comuns e confunde-se com as características da colagem ao utilizar materiais afixados ao suporte por justaposição. Ricalde, portanto, desenvolve e aplica um sistema de operações criativas que soma características de diversos elementos retirados da paisagem cultural pervertendo suas funções em detrimento de uma nova função ou enredo, aproximando-se do conceito de artista pós-produtor e também, pós-moderno. É notável, nessa série de desenhos e também em outros trabalhos da artista, o desenvolvimento de operações criativas que aplicam-se apenas a determinados trabalhos (o método desenvolvido para a criação de cidades invisíveis não se replica, por exemplo em *Autorretratos*, trabalho que descreverei a seguir), assim como é destaque a junção de citações de

[18] Cidades descritas por Marco Polo a Kublai Khan.

trabalhos anteriores que dialogam entre si nesses encontros proporcionados pela artista.

2.2 Autorretratos

O Autorretrato

No retrato que me faço
-traço a traço-
às vezes me pinto nuvem,
às vezes me pinto árvore...
às vezes me pinto coisas
de que nem há mais lembrança...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...
e, desta lida, em que busco
- pouco a pouco-
Minha eterna semelhança,
No final, que restará?
Um desenho de criança...
Corrigido por um louco!

MARIO QUINTANA

A escrita, a palavra, o texto e a literatura são elementos constantes aos trabalhos visuais da artista Rosana Ricalde. Não restam dúvidas, ao olhar mesmo que brevemente para o portfólio da artista, que a relação com a literatura e com a escrita são primordiais em suas obras. A artista carioca, seja por meio da caligrafia, do recorte de impressos escritos ou por meio de tecnologias defasadas de comunicação, tem sempre a palavra escrita como destaque em suas criações. O texto literário, por sua vez, é material de apropriação, submetido ao corte e colagem revelando o exercício da montagem que motiva vários de seus trabalhos[19] que fundem os campos de significação a ponto de não ser possível separá-los, como vimos em suas *Cidades Invisíveis*.

Rosana, em sua relação íntima com o texto e com a palavra, escreve e cria imagens usando a palavra escrita como a linha de um desenho, destinando à leitura o campo visual. A artista edita textos emprestados de autores com os quais tem identificação e cujo texto a move em direção a criação e, partindo da

[19] Destacamos *As viagens de Marco Polo*; *As Mil e Uma noites*; *As palavras e as coisas*; *Cidades Invisíveis* – obras literárias que foram transformadas em trabalhos visuais por meio da interpretação, edição ou como material físico compositor de obras visuais.

edição do texto apropriado (pós-produção), transpõe os trabalhos literários anteriores em obras visuais. Ricalde tem nos textos literários de sua preferência, no gesto caligráfico e escrita mecânica[20], na edição e pós-produção de trabalhos literários apropriados da paisagem cultural, o material, motivo e modo de abordagem de suas criações visuais. Ricalde corta e cola (*Cidades Invisíveis*), escreve repetidamente palavras e textos com grafites e canetas pelas paredes, papéis e objetos. As palavras, nos trabalhos visuais da artista, tornam-se estampas, mantras e objetos, destacando as proximidades entre os campos de significação da imagem e escrita, valorizando sua origem em comum (ARBEX, 2006; CRISTIN, 2006). Separar, nas obras de Ricalde, a imagem e a palavra escrita é um equívoco pois estão sempre em comunhão, os trabalhos da artista tratam de obras intermídias que misturam os campos de conhecimento. Ítalo Calvino; Marco Polo; Antoine Gallant; Manuel Bandeira; Cecília Meireles; Mario Quintana; Graciliano Ramos; os manifestos antropófagos, neoconcreto, ruptura; a cultura popular, provérbios e ditos populares são alguns dos motivos comuns a obra de Ricalde. Tudo o que está escrito tem potencial visual para a artista e pode, em momento propício, tornar-se motivo ou uma das operações criativas empreendidas na criação visual:

> Eu me fascino quando leio um bom texto, com a capacidade que uma pessoa tem de escrever, porque a escrita é uma coisa de arquiteto, só que mais completo: o escritor constrói a paisagem, as pessoas. Ele é um pouco de deus, constrói todo um universo que sai da cabeça dele. Qualquer um tem essa capacidade, mas a capacidade de colocar isso e bem – de despertar no outro a capacidade de criar em cima daquilo que escreveu – é incrível. Não tenho esse escrever, que me fascina tanto... é minha matéria de trabalho. (RICALDE *apud* FERREIRA, 2015, p.31)

Em diversos e variados trabalhos a artista destrincha a literatura e os modos de escrita a partir dos fragmentos oriundos desse outro campo de significação e constrói seus trabalhos a partir da reorganização e reconfiguração das partes.

> Ricalde, desde fins dos anos 1990, trabalha neste campo de investigação, elegendo a palavra e o texto como instâncias a serem

[20] Contrário ao gesto caligráfico, refiro, ao nomear de escrita mecânica, a escrita digital ou que não tenha conexão com o gesto da artista: impressões, escrita digital ou serigrafias, como exemplos.

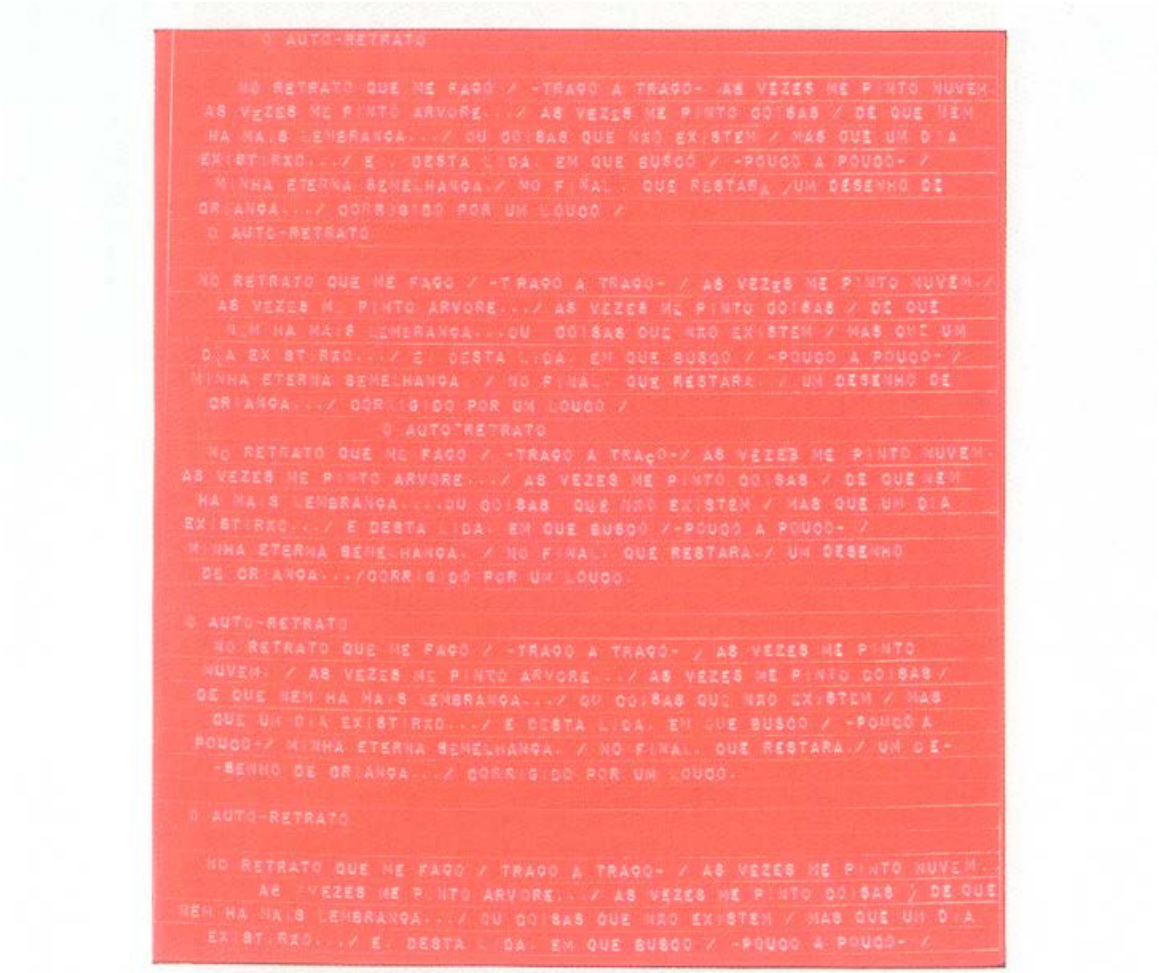
> reformadas e rearticuladas em suas atribuições sensíveis e semânticas. (MARTINS, 2015, p.2)

A rearticulação, como aponta o curador Júlio Martins, é ação primordial e comum ao trabalho de Ricalde que tem, em suas ações criativas, proximidade com o conceito de pós-produção. A artista remonta textos apropriados que motivam a sua criação, reformando as estruturas anteriores em novo sistema e novo enredo, somando ao texto apropriado e editado novas camadas de significado. Analisando trabalhos visuais de Rosana Ricalde que tem como dispositivo norteador do discurso a apropriação e pós-produção do livro, destaco, além as *Cidades Invisíveis* analisadas anteriormente, outra série de trabalhos: *Autorretratos*.

Executados entre 2004 e 2006, a série de trabalhos tem como base a apropriação de poemas de autores brasileiros que destinaram atenção a criação de autorretratos escritos.

> O que eu acho legal particularmente é pensar que como os pintores pintam seus *Autorretratos*, alguns poetas também decidem se descrever, só que usando a palavra e o resultado pode ser tão ou até mais rico em alguns aspectos do que as imagens desenhadas e pintadas que os artistas fazem de si: acho incrível como o Manoel Bandeira é capaz de se descrever. (RICALDE, catálogo)

Figura 14: *Autorretrato de Augusto Massi,* Rosana Ricalde, 2006.



Fonte: rosanaricalde.com*, s.d.*

Para a construção da série *Autorretratos*, Rosana propõe, como material de criação, uma coleção de poemas de autores de sua afeição que trataram, em algum momento, da realização de um autorretrato escrito. Essa coleção, no entanto, não é simples e, para a participação, não basta ao poema ter a intenção de ser um autorretrato, para a artista e como regra desse colecionismo, além de o poema buscar a representação de seu autor, ele deve também ter em seu título a indicação de o ser. Cada poema selecionado cumpre a regra de ter como título a palavra autorretrato. Atendendo a essas regras, Rosana recupera da paisagem cultural poemas de Augusto Massi, Graciliano Ramos, Manoel Bandeira, Cecília Meireles, Mario Quintana, entre outros, e os coleciona. A partir dessa seleção e coleção de afetos (a seleção não contempla todo e qualquer autorretrato escrito, permeia apenas aqueles

com os quais a artista se identifica), Ricalde os edita em novo trabalho. A série Autorretratos destaca a transformação do poema apropriado em objeto visual bidimensional por meio da reescrita, edição e alteração material. Para compor as obras, a artista elenca como método e material para a reescrita do texto a fita plástica de uma máquina rotuladora assim dando ao texto cor, volume e falhas.

A fita rotuladora, utensílio comum aos comerciantes dos anos oitenta e noventa, hoje tecnologia defasada encontrada raramente e com sua função interrompida por outras tecnologias, é uma espécie de máquina de carimbo de impacto que marca, por meio de pressão, uma fita plástica adesiva com letras e números. Como seu nome indica, foi criada com a função de marcar e rotular produtos em lojas e informar ao consumidor o preço da mercadoria. Rosana usa essa tecnologia para escrever os textos escolhidos. Uma por uma e letra por letra, a artista "carimba" as palavras que compõem os textos anexando-as no suporte rígido do trabalho:

> A fita rotuladora me foi dada há muito tempo[...] aquilo ficou no ateliê, fiz trabalhos com o material e alguns até deram certo. Depois de um tempo, achei uma poesia intitulada autorretrato – realmente não é só o artista visual que pode fazer seu autorretrato não, também alguns poetas. Mas não é tão fácil encontrar, eu sempre procuro estas poesias com o título autorretrato, que não sejam só a descrição do autor: elas devem ter o título autorretrato, eu determinei assim. Considerei a fita rotuladora perfeita para isso, pois a fita era muito usada para você detectar propriedade, que aquilo era seu. (RICALDE, catálogo, p. 29.)

As letras gravadas com a máquina rotuladora são um ponto de destaque do trabalho, a incisão das letras não é uniforme, o impacto que afirma a letra na fita é inconstante, depende da força do golpe no gatilho do aparelho, a legibilidade do texto, portanto, dependente da resistência de um ponto específico da fita e também do formato da letra que pode ser mais ou menos legível. É importante notar que a máquina rotuladora grava as letras por meio da deformação da fita plástica adesiva e, assim, dá ao escrito volume que passa a ter uma dimensão escultórica[21] notada quando observado sob iluminação específica ou quando tateado. A escrita não é apenas a palavra e

[21] Aqui destaco que a dimensão escultórica se dá pela relação de modificação do material. As incisões deformam e valorizam o volume das marcações pelo contraste com as partes que não foram alteradas.

seu significado, é imagem como em sua origem (VENEROSO, 2012; ARBEX, 2006). A *palavra-imagem*[22] de Ricalde é falha e, por vezes, confusa, onde se pretende ler a letra *O* dependendo do impacto maior ou menor aplicado a máquina rotuladora, podemos ler a letra *Q*; um *E*, em um golpe mais suave de pressão, transforma-se em I ou T. É viável a leitura e o reconhecimento das palavras-imagem no texto rotulado de Ricalde devido a um costume de leitura e não pelo completo reconhecimento dos símbolos que as formam, desse modo, os poemas selecionados pela artista são lidos de forma fragmentada. Por vezes, precisamos forçar a visão para reconhecer uma ou outra palavra que estão dúbias.

> Quando um escritor traduz em palavras uma imagem que faz de si, de sua vocação ou de seus interesses literários, ou descreve sua fisionomia ou personalidade, há nesse autorretrato escrito uma operação interessante entre signos verbais e visuais: o texto colabora na produção de uma imagem especifica, apropria-se de um gênero de produção imagética. (MARTINS, 2015, p.6.)

A série de *Autorretratos* apresentada por Rosana Ricalde evidencia as diferenças nos modos de construção do retrato literário e artístico visual. A literatura, que fala por metáforas e indicam sentidos para a descrição de um retratado, é retirada de seu suporte convencional e toma as paredes da galeria, ação que aproxima o texto retratista da superfície tradicional dos retratos nas artes visuais.

> Se a **poesia é a ocupação da palavra pela imagem**, como afirma Manoel de Barros, a exemplo dos artistas plásticos, os poetas se descreveram na tentativa de fixarem em imagens seus seres tão impermanentes. Na série Autorretratos, Rosana recolhe poemas que assim se intitulam e os devolve a superfície tradicionalmente ocupada pela pintura. (VINHOSA *apud* RICALDE catalogo, *s.d.*, p. 226).

Esse espaço da pintura tradicional, o quadro retangular afixado na parede como uma janela para outro espaço que não está ali, é ocupado, nessa série de trabalhos de Ricalde, pela poesia. Os *Autorretratos* de Rosana fazem referências, quando a artista opta por expor esses trabalhos dessa maneira, a história dos retratos e autorretratos na pintura e também, ao serem escritos em

[22] Palavra-imagem: a conjunção dos termos é intencional e pretendo, por meio dela, afirmar que o trabalho apresentado é uma mistura que valoriza as características de ambos sistemas de signos sem determinar hierarquias entre eles.

fitas monocromáticas dialogam com a pintura abstrata geométrica e seus campos de cor.

> Em sua série autorretratos, Rosana Ricalde, atenta para esses trânsitos iintersemióticos complexos, seleciona trechos em que escritores delineiam seus autorretratos para aderir `a sua escrita em fita rotuladora o vocabulário da arte abstrata geométrica, exatamente a produção artística que reivindica um olhar sem implicações para além dois elementos formais e suas relações no plano pictórico. (MARTINS, 2015, p. 5)

Ricalde determina a cor do poema: o autorretrato de Cecilia Meireles será azul; Quintana terá a coloração verde; Bandeira, preto. Segundo a artista a escolha da cor é “mais ou menos aleatória, é um pouco intuitiva também. Mas, por exemplo, com o Mario Quintana não tem como usar preto, pois a cor nos remete a alguma coisa. O Manoel Bandeira é preto, a Cecília Meireles, azul, o Graciliano Ramos, roxo” (RICALDE, 2015).

> Cada retrato visto a distância é apenas uma superfície monocromática. As letras são da mesma cor que o fundo, tornando a leitura apenas possível quando nos aproximamos do “espelho” a uma mesma distância que o faríamos para ver nosso rosto. ((RICALDE *apud* FERREIRA, 2015, p.41)

Na série de Ricalde existe outro jogo que vale ser destacado, a artista modifica o suporte e modo de escrita dois textos apropriados e os expõe nomeando-os como *Autorretratos*. Um autorretrato tem como função primeira retratar seu autor, seja por meio de palavras, pelas pinceladas ou por uma fotografia, o artista dá a ver sua imagem. Tratando da série de Ricalde esse jogo torna-se mais complexo, a artista não explicita sua imagem, mas a imagem de outros autores, retratando-os. Ação conflituosa com o título dos trabalhos que permanecem nomeados como *Autorretratos*. Aponto, portanto, que a artista conduz a sua imagem por meio das palavras de outro e faz-se reconhecer pelo texto que ali está gravado. Um autorretrato apropriado que espelha a artista pela voz do outro.

Na tentativa de aproximar esta série de autorretratos da artista Rosana Ricalde das ações de apropriação e pós-produção, assim como ligá-la a este subcapítulo, enumerarei as operações criativas e camadas de significado que podem ser identificados na série de trabalhos, a ver: 1) a artista, por meio da leitura e interpretação, seleciona os poemas e autores com quem irá trabalhar

(essa seleção é afetiva e envolve critérios pessoais da artista); 2) após escolher os poemas, a artista opta por editá-los, transpondo o poema do livro para uma obra visual, apropriando-se da coleção que formou e atualizando-a em novo contexto; 3) define o modo de transposição do poema, somando aos textos cor, volume e matéria por meio da aplicação da fita rotuladora; 4) define a cor desse novo texto-imagem e 5) com a máquina rotuladora e as fitas plásticas edita o poema, passando pelas decisões anteriores, no suporte de trabalho visual.

A segunda e terceira operações criativas giram em torno da apropriação e pós-produção dos poemas, necessitando de uma melhor descrição, a artista toma os textos selecionados como seus e atualiza seus significados ao transpor os campos de significação misturando, novamente, palavra e imagem, essa ação é o emblema da apropriação, como conceituado no primeiro capítulo. A partir da apropriação, a artista soma aos poemas retirados da paisagem cultural outros fragmentos e significados, editando-os em novo enredo (metaboliza, nesta ação, os textos escolhidos e seus significados, a tecnologia envolvida em sua criação e, como visto, aproximando-se da história da arte e do gênero do retrato visual). Rosana pós-produz os textos ao somá-los a outros fragmentos distintos aos originais e ao destinar novo enredo aos escritos. A pergunta que resta é: qual é este enredo? Ao transpor campos de significação, ao expor o trabalho em uma galeria de arte e não em livros ou suportes comuns à literatura, ao, rotular os autorretratos e desarticular as identidades das linguagens, a artista contextualiza a obra junto a processos comuns a arte pós-moderna e a paisagem cultural brasileira.

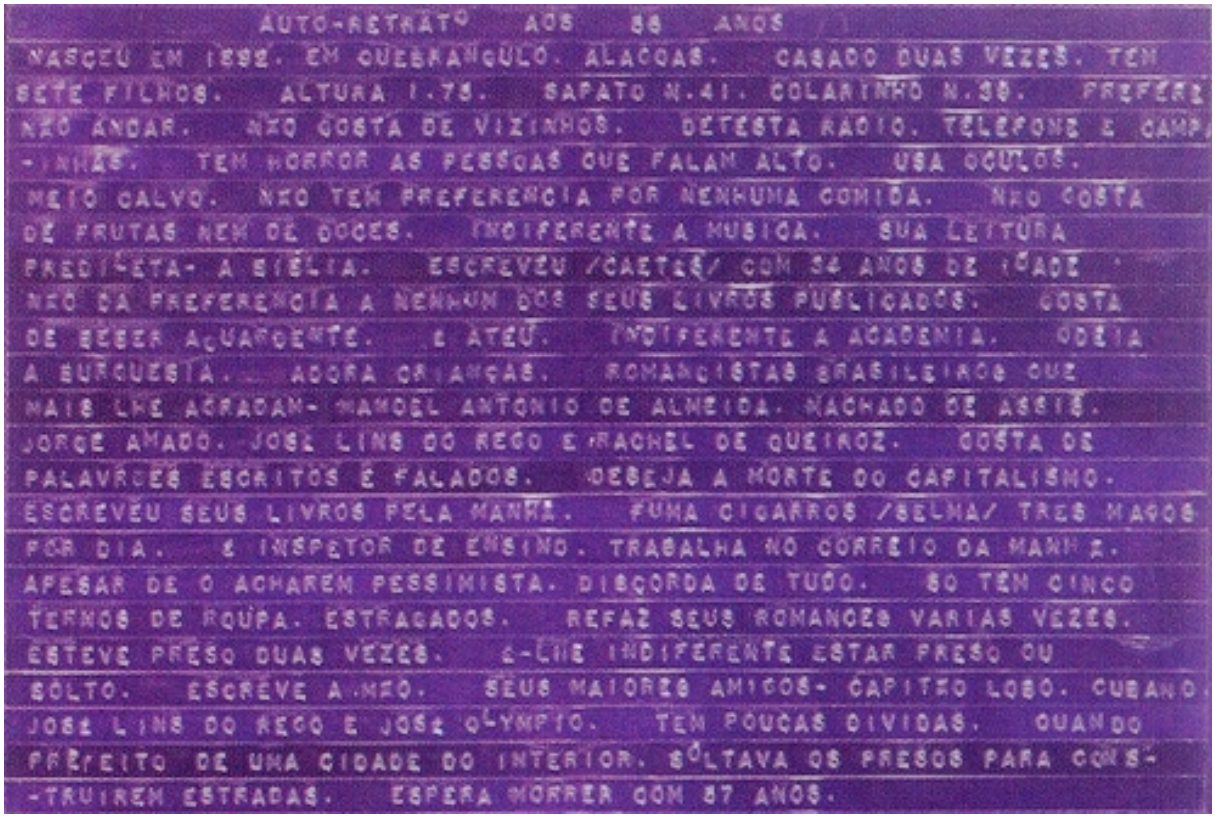
> Tanto a instância textual – a que a artista confere cor, forma, textura e tatilidade - como a instância formal - reduzida a cores primárias e quadrados, forma suprema da arte abstrata – comparecem e se contaminam num encontro hibrido e imprevisto que desarticula aquilo que seria a identidade de cada uma das linguagens. (MARTINS, 2015, p.6)

Essa desarticulação de identidades das linguagens é o que permite a aproximação entre os campos de significação e o que torna a literatura reconhecível como tal, ou os signos que distinguem a escrita da imagem se misturam criando um tecido de significados que não pode ser dissociado. A palavra é a imagem e a representação visual é o signo de comunicação da

escrita. Nos *Autorretratos* de Rosana, as artes visuais e a literatura são indissociáveis e, portanto, compartilham não apenas os signos que compõe as linguagens, mas também as teorias que se referem a cada uma. Não é possível analisar os *Autorretratos* de Rosana sem que notemos o modo de execução, as falhas constantes nas incisões que afirmam as letras, nos ritmos e formas que o texto aponta ao ser afixado no suporte, tampouco pode-se analisa-lo sem o ler, sem referir-se aos escritos originais. Pergunto, então, se seria possível imputar teorias literárias aos trabalhos visuais de Rosana Ricalde? Seria, como exemplo, a operação artística de Rosana Ricalde similar às ações transtextuais[23]? Considerando um texto como tecido de significantes que compõe uma obra (BARTHES ANO), o trabalho visual é, também, um texto. Como este novo texto visual de Ricalde é composto a partir de outros textos por meio da citação direta, podemos vincular a operação artística aos modos de transtextualidade apontados por Genette, principalmente pela intertextualidade, no qual enquadram-se textos que mantém uma relação de co-presença entre dois ou mais textos. Afirmação ampla que se estende também a outros trabalhos desta dissertação que ligam textos-visuais e textos literários apropriados.

[23] Em 1981, Gerard Genette em seu texto *Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a Hipertextualidade*, nos oferece um estudo do que conceitua como **Transtextualidade ou transcendência Textual do texto**, que definiria já, *grosso modo, como "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos* (GENETTE, 2010)

Figura 15: *Autorretrato de Graciliano Ramos (detalhe).* Rosana Ricalde, 2006.



Fonte: rosanaricalde.com, s.d.

*Autorretrato*s, de Rosana Ricalde são, portanto, uma série de trabalhos que mistura profundamente os campos de significação, tornando possível, inclusive, destinar ao trabalho visual teorias literárias que auxiliam a sua compreensão. A transposição do trabalho escrito para o campo visual destinando ao autorretrato o lugar de imagem, original às pinturas do gênero retrato, permite a junção da série de trabalhos a este capítulo já que, o espaço do livro na série, é alterado e o texto, antes componente de livros, é agora exposto em diversas paredes.

2.3 O jogo da amarelinha

> À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades:
>
> O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem a palavra fim. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.
>
> O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo.
>
> JULIO CORTAZAR,1963

No outono de 1963, o escritor argentino Júlio Cortázar celebra, em Paris, a publicação de seu romance intitulado *Rayuela*, no Brasil intitulado *O Jogo da Amarelinha*. O texto de Cortázar é um romance que traz um emaranhado de personagens, movimentos e tramas escritas em mais de seiscentas páginas cuidadosamente trabalhadas. Cortázar apresenta um grandioso labirinto textual onde o leitor pode perder-se e tentar achar a saída ou, até mesmo, o início desse Labirinto. O enredo do Jogo se mostra quando é apresentado o Tabuleiro de direções, um mapa ou guia de leitura para o romance que instrui o leitor das possibilidades do livro. O tabuleiro é apresentado por Cortázar em primeira mão, antes mesmo de indicar sobre do que se trata o livro, antes da interrogação e antes dos personagens. O guia de leitura nos informa que o leitor poderá abordar o livro de duas maneiras: empreenderá a leitura reta ou em saltos. Duas condições de leitura prescritas pelo autor é que iniciam o texto-jogo deslocando a decisão da sequência de leitura para o leitor. A primeira condição de leitura prescrita por Cortázar é convencional. O leitor desbravaria o texto em linha reta, sem abusos, sem saltos, sem labirintos. O leitor iniciaria pelo capítulo um e estenderia a leitura até o capítulo cinquenta e seis onde o texto teria fim ao encontro de **três vistosas estrelinhas** que correspondem a palavra fim. É importante frisar que o autor deixa claro que a primeira opção de leitura traz em si a condição de abandonar os demais noventa e nove capítulos que compõem o livro, uma condição pactuada entre os agentes criadores que traz a facilidade de leitura e,

na outra mão, o abandono de parte do texto. Poderá aproximar-se do romance com outra abordagem, ilustrada o título da tradução, o leitor seguirá pelos capítulos como em um jogo, uma partida de idas e vindas entre os cento e cinquenta e cinco capítulos do livro. Para não se confundir, deverá utilizar o tabuleiro de direções como guia de leitura que ordena os capítulos sem se ater a brochura da encadernação. Orientado pelo tabuleiro, o leitor adentrará ao labirinto textual pelo capítulo setenta e três e, a partir dele, seguirá o guia que indica o próximo capítulo a desbravar até completar a leitura de todos os capítulos do romance. O leitor que não se orientar pelas regras do tabuleiro irá, sem dúvida, se perder no emaranhado traçado pelos 155 capítulos do texto.

Cortázar convida a participar do jogo textual ao direcionar duas formas de leitura por meio das regras indicadas em seu tabuleiro. Porém, nas mesmas regras que indicam esses dois modos de abordagem do livro, o autor determina a existência de outros modos de leitura presentes em *O Jogo Da Amarelinha*, que é, além aos convites do escritor, muitos outros livros.

Poderia então o livro ser lido de outras formas? O tabuleiro de direções indica que sim. Um leitor poderá, superando os principais convites do autor, adentrar ao labirinto da escrita e tomar a liberdade de usar esse livro de outros modos. Poderá, como exemplo, selecionar apenas os capítulos pares e tentar criar sentido sobre o texto. Outro leitor mais ousado, realizará apenas a leitura de algumas palavras por página, selecionadas de acordo com seu critério de leitura. Destruir a encadernação do livro e reordenar as páginas de acordo com sua vontade, tornando-se uma possibilidade de leitura diferenciada.

O texto pode apresentar um horizonte não previsto pelo escritor, que se expande de acordo com a vontade e criatividade do leitor (que em essência torna-se coautor[24]). O texto é, em si, muitos textos, e pode conter leituras diversas, experiências múltiplas e abordagens distintas às vontades do escritor. O leitor, que nessas ocasiões torna-se um intérprete do texto, como um músico intérprete atuando em uma composição musical, frui a obra e intervém sobre a mesma, cria versões possíveis do texto que melhor atendam seus desejos, ansiedades e experiências.

---

[24] Nascimento do leitor (BARTHES, 1984).

O paralelo entre o leitor e o intérprete de uma composição musical não é sem propósito, além da simples interpretação do texto, o **leitor-interprete**[25] pode realizar comentários e modificações no texto. Imagino que um leitor apressado que salte capítulos do livro ou outro leitor que, demasiado lento na leitura, não dê ritmo aos imensos capítulos-parágrafo de Cortázar, são como instrumentistas à interpretar uma composição. Umberto Eco, em seus estudos sobre a *Obra Aberta*, aponta essa condição a intérpretes:

> As novas obras musicais, ao contrário (...) não consistem numa mensagem acabada e definida, numa norma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do interprete, apresentando-se portanto não como obra acabadas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras abertas que serão finalizadas pelo interprete no momento em que viver sua fruição estética. (ECO,1968, p. 39).

O texto apresenta-se ao **leitor-interprete** como obra não acabada e passível de modificações nos momentos de sua fruição estética. Apresenta-se, portanto, como obra aberta.

> Obra aberta, [...] proposição de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis; estrutura, enfim, como "constelação" de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (ECO,1968, p. 150).

A leitura é influenciada, continuando com o exemplo do *Jogo Da Amarelinha*, pelos modos de abordagem do livro e também pelos demais modos de leitura e experiências do leitor. Um leitor que siga o primeiro modo de leitura terá uma experiência diferente de um leitor que abordar o livro pela segunda possibilidade. Ainda, dois leitores que abordem o texto pela segunda possibilidade terão, certamente, experiências distintas entre si e distintas, de um leitor que optar destruir a encadernação para seguir a leitura por um caminho não orientado pelo autor.

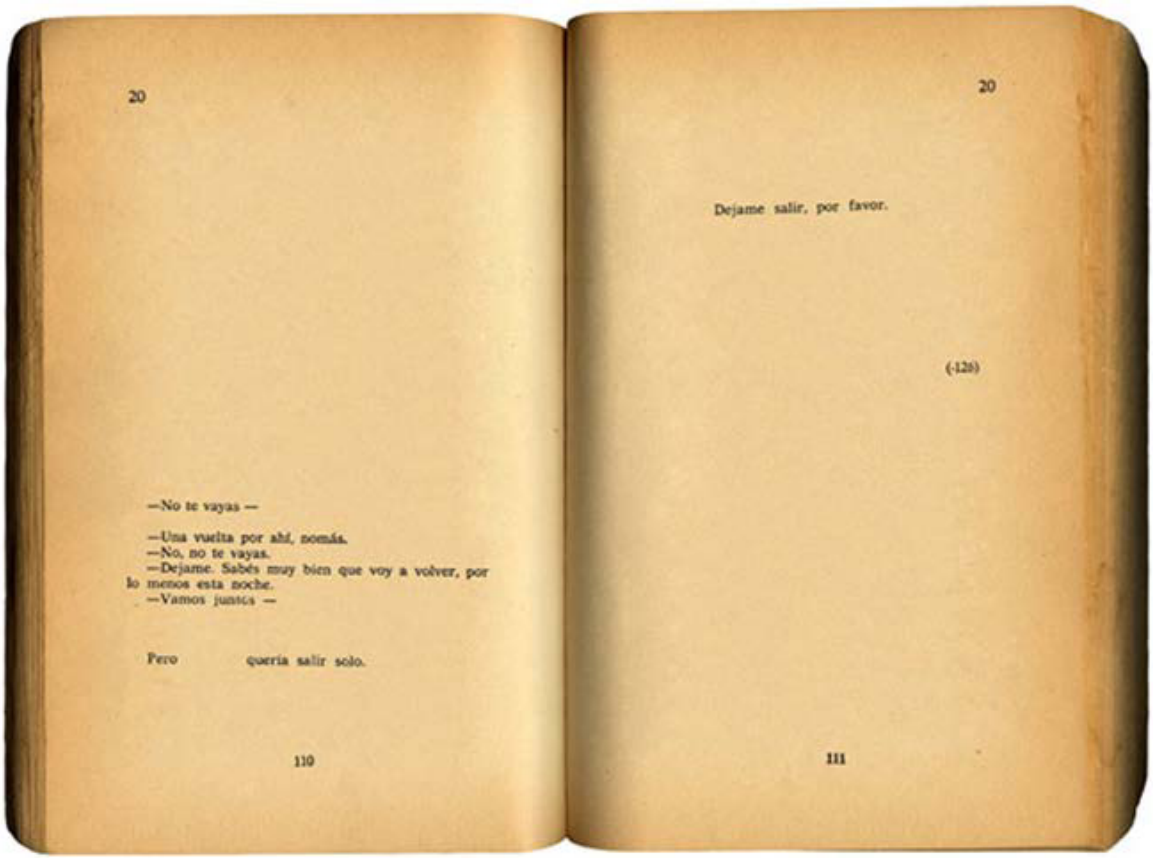
Tomo como exemplo a leitura empreendida por Marilá Dardot. Artista visual que teve a liberdade de testar os convites de Cortázar e adentrar ao labirinto do *Jogo Da Amarelinha* seguindo suas próprias vontades. Marilá,

---

[25] Leitor intérprete: a interpretação do texto de acordo com uma vontade própria e distante da normativa de leitura permite ao leitor modificar o texto e criar novas versões do mesmo alterando a lógica de autoria ao participar ativamente do texto modificando-o.

leitora-interprete, desbrava o texto e adiciona um novo modo de leitura aos indicados no tabuleiro de direção. A artista visual cria, passando pela leitura do livro e seguindo a sua interpretação do texto, uma leitura distinta à pretendida por Cortázar. Interpreta que o volume trata principalmente das relações de movimento realizadas pelos personagens na cidade luz e destaca do texto uma coleção de passagens que possuem, em sua sentença, verbos que indicam relação espacial.

Figura 16: *Rayuela (detalhe).* Marilá Dardot, 2005



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

Ao coletar as passagens do livro, a artista as expõe retirando digitalmente da página toda e qualquer outra informação que não esteja na coleção. Restam nas páginas do livro as frases colecionadas, números de capítulos (que, como pretendido pelo tabuleiro indicam movimentação física do leitor) e paginação. Com essa coleção de fragmentos textuais, que só se torna

possível dado a liberdade da leitora interprete ou coautora do texto[26], a artista cria uma instalação de 322 impressões, emolduradas e dispostas em parede, onde estão a imagem de duas páginas alteradas do livro de Cortázar. Marilá, aproximando-se do conceito de artista pós-produtora, edita um potente texto visual a partir da adição e subtração de relevos de significado ao texto de Cortázar. A instalação *Rayuela* (título do romance de Cortázar em língua mãe) possui como operação artística fundamental a pós-produção do texto contido na obra do argentino, assim como a anterior apropriação do livro, ação que não se distancia da pós-produção e a atualização de uma coleção pessoal de passagens retiradas do volume.

Para melhor compreensão das ações que envolvem a criação da instalação, irei diferenciar as ações criativas que estão envoltas na operação de Marilá: a **leitora-intérprete** toma a liberdade de explorar um novo modo de leitura distinto ao pretendido pelo escritor. Essa ação, anterior às ações de criação artística, é o que move a artista em direção à sua coleção de passagens que será utilizada como material visual na edição do livro e na criação de sua instalação. Sem esse primeiro momento de **leitora-intérprete** que desafia as coordenadas indicadas por Cortázar, não seria possível a coleção de passagens e, portanto, não haveria a edição do livro proposta por Marilá. Toda a operação criativa de Marilá em *Rayuela* inicia-se com a interpretação do texto.

O paralelo traçado por Umberto Eco entre o intérprete e o compositor dita a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), como também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons num ato de improvisação criadora (ECO, 1968). A operação realizada por Marilá, que se inicia e aproxima-se com a indicação do intérprete musical de Eco, permite a criação da coleção de passagens da artista que motiva a criação da instalação por meio das ações de apropriação do texto e seguinte edição (pós-produção).

[26] Barthes designa o momento da “morte do autor” como simultâneo ao “nascimento do leitor”.

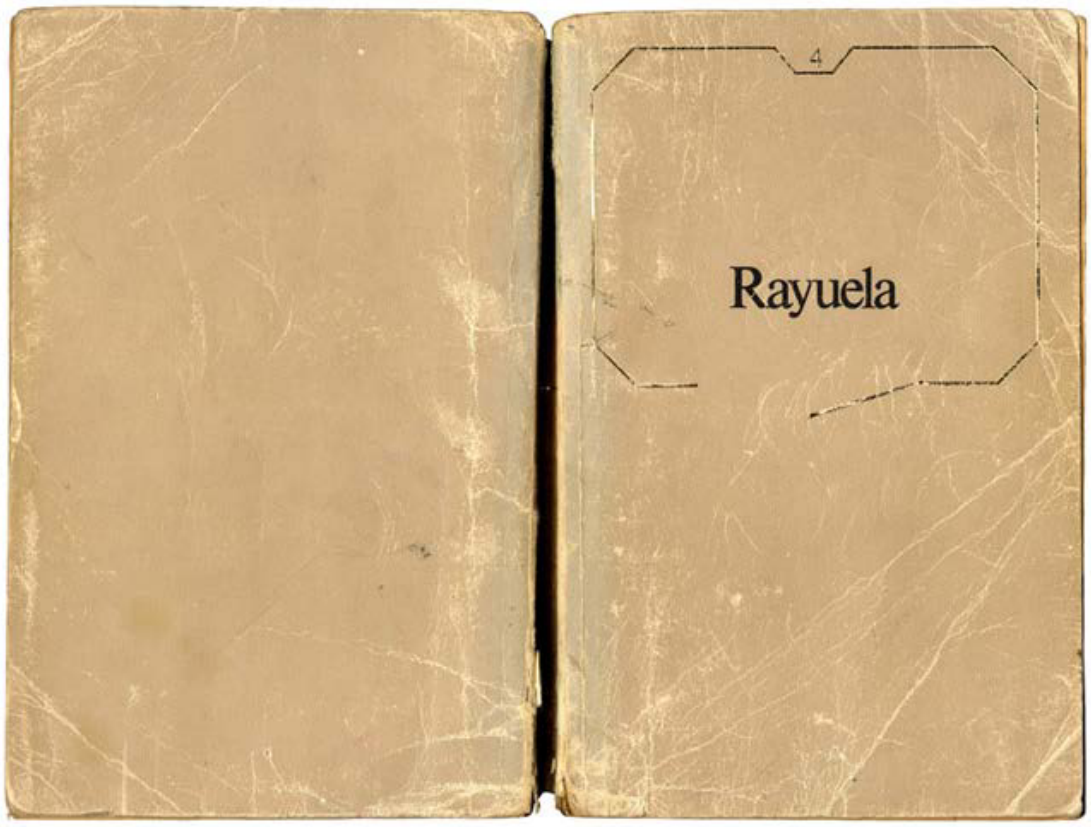
A operação artística proposta por Marilá aproxima-se da improvisação criadora descrita por Eco como a ação de um intérprete e, ao mesmo tempo, expande a noção apontada. Seria essa a ação do artista pós-produtor que, como um intérprete, interfere na obra original? O artista pós-produtor aproxima-se da ideia que envolve o intérprete (ECO, 1968), porém não o é. O intérprete tem no trabalho do outro um norteador definido e um resultado esperado que pode variar da obra referida originalmente, mas nela tem raízes e não é independente da autoridade do original. Operação oposta a edição pós-produtora que tem semelhança com a ação do DJ na qual os fragmentos atualizados e editados compõem novo enredo e somam, em si, camadas de significados presentes em cada uma das apropriações metabolizando-as. A pós-produção, como pode ser conhecida a operação criativa empreendida por Marilá em *Rayuela*, destitui a propriedade do autor original por meio da apropriação e, como ação subsequente, edita o texto do autor em outro texto[27] (BARTHES, 1984) por meio da somatória de fragmentos retirados dos originais e também pela superposição com outros elementos e materiais retirados da paisagem cultural. No caso de *Rayuela*, Marilá soma ao conceito do livro de Cortázar a fragmentação textual, o trabalho de edição e a abordagem do livro em sua extensão. Cortázar se mantem presente na instalação de Marilá, porém divide atenção com as ações de edição da artista em um trabalho complementar ao original.

A questão que inicia o texto de Cortázar “Onde está a maga?” (1994, p. 12) pode ser identificada na instalação de Marilá, porém a explicação que se segue não estará legível, foi apagada pela artista. A rasura impede que o observador da instalação solucione a questão, impede também o jogo indicado pelo tabuleiro de direções, não permite ao leitor da instalação que desfrute da angústia e falta de fôlego causada pela leitura dos imensos parágrafos escritos pelo argentino. É falha a busca pelo sentido do livro em sua completude, pois, como visto, ele foi editado, teve sua autoria diluída, assim como parte de seu sentido, que se perde na edição da artista. Porém, a interpretação de Marilá, e que o fruidor da obra visual compartilha, mantém-se e ganha potência de destaque ao se fundir com a planificação do livro e edição das páginas

[27] Tecido de significantes que compõe uma obra (BARTHES,1984)

emolduradas e impressas, expostas linearmente apontando a dimensão linear do texto de Cortázar (PEREC, 2001). O livro, motivo e material de Marilá para a criação, após a ação pós-produtora, comporta-se de duas maneiras concomitantes: 1) trata do livro enquanto motivo e fonte de inspiração para um novo trabalho e 2) como material de referência para a construção da imagem que a artista busca desenvolver na instalação.

Figura 17: *Rayuela (detalhe).* Marilá Dardot, 2005



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

O texto de Cortázar motiva a instalação e é a interpretação da artista acerca das palavras do escritor que a move em direção ao novo trabalho. Ao identificar o sentido geral do texto de Cortázar, Marilá o reduz às passagens que comprovem sua interpretação e que sejam coerentes com o sentido da instalação.

O livro de Cortázar e sua formatação, modo de edição, tipografia, tamanho de página, paginação, cor de papel tomado pelo tempo da edição são

mantidos. O livro é digitalizado, editado e alterado (retira-se das folhas duplas que compõe a instalação tudo o que não é referente a interpretação da artista e que é excessivo ao novo trabalho) e então impresso. É importante destacar que a imagem do livro e sua composição original são mantidos, assim como a formatação e texto que permanecem iguais a edição original. O livro é reconhecido como tal e ao mesmo tempo destaca a diferença entre os textos original e editado, facilmente um observador da instalação pode ler todas as passagens colecionadas por Marilá em um curto período, diferente, no entanto, de um leitor do livro de Cortázar que precisará de um tempo dilatado para concretizar sua leitura com atenção. Simultaneamente, o trabalho de Marilá subtrai camadas de significado contidas no texto de Cortázar por meio da coleção de passagens selecionadas pela artista, sendo possível apreender o sentido da obra visual, mas não a complexidade do texto de Cortázar. É válido destacar que não é intenção da artista reescrever o livro, mas evidenciar uma nova possibilidade de leitura.

Figura 18: *Rayuela (instalação).* Marilá Dardot, 2005



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

As ações de Marilá Dardot da leitura do texto de Cortázar até a criação da instalação podem ser diferidas em dois momentos distintos e sequenciais. O primeiro momento é a interpretação da leitora, que a permite sua leitura diferenciada e independente, levando-a a colecionar passagens do texto original relacionadas a movimento. O segundo momento é o instante criativo no qual a artista edita, baseado em sua interpretação, o texto de Cortázar, pós-produzindo o texto original e destinando como forma a instalação *Rayuela*. Darei foco neste capítulo, à ação pós-produtora de Marilá nessa instalação.

De acordo com o conceito abordado no primeiro capítulo, a pós-produção é a edição de fragmentos de trabalhos e materiais retirados da paisagem cultural pós-moderna em novo enredo. Aproximando o trabalho *Rayuela* desta noção, identifica-se que a artista toma ações editoriais como método para a criação dessa instalação, torna-se, no momento de criação, editora do texto ao recortar as passagens criando novo texto. O livro de Cortázar, editado e rasurado pela artista, é exibido em sua extensão de modo similar à linearidade de texto proposta por Rosana Ricalde em *Cidades Invisíveis:* as imagens apresentadas nas 322 molduras evidenciam o livro e sua forma, mas não o são, o volume não está ali, trata-se de um simulacro que, dado a qualidade da impressão, registro e edição, reproduz o objeto em imagem. A artista, além da edição e reprodução das páginas do livro, o expõe em linha, ocupando, portanto, vários metros das paredes onde a instalação é exposta com as molduras, ação que soma outra camada de significado ao trabalho. O expectador, assim como os trechos elencados pela artista, deve movimentar-se de moldura em moldura para atentar-se ao jogo proposto. Marilá interpreta o texto, cria sua coleção de passagens e, após, as edita destacando as relações de movimento tratadas por Cortázar e interpretadas pela artista como motivo maior do livro. Expõe a instalação em linha evidenciando, como quis Perec, a diferença do livro em brochura de sua extensão linear e, ainda, conduz o expectador da obra a entrar no jogo dos movimentos e saltar de página em página buscando o entendimento do jogo proposto.

Estaria o expectador disposto a jogar a pedra e percorrer as 322 molduras aos saltos em busca do céu, ou descerá aos infernos antes da

conquista dos fragmentos de Marilá? A possibilidade de aproximação do trabalho visual é, assim como na leitura do texto original, aberta e pode suscitar várias e distintas aproximações.

2.4 As coisas estão no mundo

> As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.
>
> ARNALDO ANTUNES, 1993

Em 2013, Marilá Dardot apresenta a instalação *As coisas estão no mundo* em uma ampla sala da Galeria Vermelho em são Paulo. O trabalho, mutante de local para local instalado, consiste na escrita, ou melhor, escavação da frase título em três toneladas de papel. Separados em vinte resmas de volume similar, a imensa quantidade de papéis é organizado de modo a corresponder cada pilha de papel com uma letra da frase título. São, então, organizadas no piso do espaço onde a instalação será inscrita ou melhor, esculpida[28]. A instalação, assim como as esculturas em mármore, existe pela retirada de matéria das pilhas de papéis. As letras existem pelo corte de cada uma das folhas que compõe as resmas em forma especifica até que o monte de papeis atinja a profundidade pretendida e o aspecto da letra que objetiva – cada qual assemelha-se a um grande carimbo imóvel. Nessa instalação, continuando o paralelo com a escultura clássica ou com a feitura de um carimbo, embora diferindo-se de ambos, o excesso material é mantido como parte da obra. Todo o papel que é retirado para a escrita, como exemplo a letra *A*, é deixado no espaço expositivo. Triângulos recortados maiores e menores, tiras lineares e trapézios constam próximos à letra, amontoados, como se não houvesse a preocupação de limpar a escultura após sua realização ou se o excesso de borracha retirado do carimbo fosse importante para sua existência.

[28] A referência à escultura se dá pois trata-se de um processo escultórico de subtração de material, como faziam os grandes mestres de outrora que, em pedras gigantes, davam a ver formas que não existiam anteriormente pela retirada de material que excede a forma pretendida.

O espaço expositivo fica, portanto, abarrotado de fragmentos de papel que por vezes confunde a leitura da letra escavada no ambiente. *As coisas estão no mundo* é esculpida em papel e deixa ali, no espaço expositivo, todo seu rastro.

As vinte resmas de papel esculpidas e os fragmentos de papel restantes da escavação trazem impressos em si, em frente e verso de cada uma das páginas, palavras, imagens, geometrismos, cores. Observa-se, em cada um dos retângulos de papel que compõe as letras esculpidas, uma diagramação cuidadosa e a organização de textos e imagens diferentes, parecem que foram retiradas de um laboratório de edição pois, nas páginas, encontram-se críticas, textos sobre ou de artistas, fichas técnicas de trabalhos de arte com técnica, título, ano e material utilizado para a execução. Encontram-se, também, dezenas de imagens impressas: ora vemos uma pintura de Rafael[29], outrora um registro de uma obra pós-moderna; a imagem de uma gravura em metal pode ser vista em meio a um *M.* Nos fragmentos abandonados no piso da galeria é visível um erro de impressão em meio aos tantos recortes de texto e imagens fragmentadas. Esta conjunção de textos, imagens, erros de impressão, cores que, chapadas, superpõe páginas inteiras de papel e deixam entrever o que foi impresso anteriormente, dão a perceber a origem dos papéis que compõem as resmas esculpidas na instalação. São papéis colhidos em testes de impressão de livros de arte.

As resmas trazem ao ambiente expositivo informações que constariam nos livros de arte em edição e cujos testes foram colhidos pela artista. Esta ação de apropriar-se dos textos e imagens de outros e em seguida editá-los em novo texto-visual é, em meio a tantas outras[30], a operação criativa desenvolvida por Marilá como método para esse trabalho.

Os trabalhos pós-modernos tendem à lógica da criação de métodos específicos para a solução de cada problema em cada enredo apresentado pelos artistas. Marilá, nessa instalação e na obra anterior, não se furta a essa característica e apresenta modos de abordagem tão distintos entre cada

---

[29] Mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento italiano.

[30] Nota-se que outras operações criativas destacam-se nesta instalação. Como exemplo a opção pela ocupação espacial da instalação: ao localizar o trabalho no piso a artista opta por destacar o caráter tridimensional da obra e valoriza o caráter labiríntico da frase – para observar os detalhes das páginas impressas é preciso adentrar o espaço da obra.

trabalho que não é possível, a não ser por um grande tema abordado pela artista, identificar o trabalho pelo gesto comum a outro trabalho anterior.

Marilá define que a coleta das resmas de papel – retirados de testes de impressão de livros de arte - é elemento importante para a completude do discurso que destina à instalação. A obra, quando em contato com o público, é aberta e passível de múltiplas interpretações de acordo com a experiência de cada fruidor que é intérprete e também questionador da posição do artista. O expectador pode identificar, via seu olhar e experiência, que as cores chapadas que estampam folhas inteiras de papel são erros de impressão que somadas compõem o sistema de impressão CMYK[31]; outro leitor pode furtar-se a frase e ignorar sua interpretação, dando destaque ao embate físico que a obra traz em sua monumentalidade, pode se encantar, também ou somente, com a argúcia das esculturas. Além dessas observações, e somada a minha leitura, tentarei dar vazão a algumas interpretações pessoais sobre a obra que tanto me cativa.

Figura 19*: As Coisas Estão No Mundo.* Marilá Dardot, 2013



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

[31] Sistema de impressão a cores que é composto pelas misturas entre Cian (Ciano), Magenta, Yelow (amarelo) e K (key – preto).

O título deste estudo encontra eco na designação deste subcapítulo e na nomeação da instalação de Marilá Dardot. Aproprio-me da frase da artista como norteadora desta dissertação pelas amplas interpretações que encontro na instalação e também para explicitar a ação pós-produtora em um estudo que espera definir modos da destituição da autoria e forma do livro.

Indicando as possibilidades interpretativas envoltas na expressão, destaco algumas possibilidades que mais me fascinam: 1) *As coisas estão no mundo* é uma frase que nos indica a localização das **coisas.** Exceto por algumas imagens de planetas distantes, fragmentos espaciais que orbitam a Terra e pesquisas vastas que nos conduzem à existência de outros mundos, o que é conhecido está no mundo, neste planeta que habito; 2) A afirmação da instalação, porém e ao passo que indica a obviedade, amplia seu significado pelo modo de construção da obra que, como visto, é esculpida em livros de arte retirados de sua edição e instalados em uma galeria de arte. Estariam a frase e a artista negando a existência das **coisas** *(*arte*)* nos livros de arte? Uma das interpretações que assumo ao observar a instalação, esculpida em livros de arte abortados, é que as **coisas** (referindo-se às artes) não estão nos livros, mas espalhadas pelo mundo, de modo que ao procurar pela arte em volumes especializados, não será possível a **experiência da arte**[32]. Se essa interpretação for verdadeira, é também conflituosa com a experiência que tenho com esta obra, uma vez que não a vi pessoalmente, não presenciei o embate com sua monumentalidade. Tive acesso apenas a registros de sua execução em ocasiões distintas. Mas, apesar da ciência de uma não experiência física da arte, a obra, mesmo que tendo contato por registros em livros e via *internet*, me motiva a apropriar de seu título.

[32] As relações possíveis ao ter contato com um trabalho de arte em toda sua potência.

Figura 20*: As coisas estão no mundo (detalhe).* Marilá Dardot, 2013



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

Leio a frase como um chamado à arte, um convite a experiência artística não constante nos livros. Tenho como interpretação, também, uma crítica ao sistema da arte. Se a frase se refere aos livros onde está esculpida, pode referir-se também ao espaço onde está instalada, assim, a frase indica que a arte, em verdade, não está nos livros de arte e tampouco nas galerias de arte, localizando-a no mundo, fora do ambiente asséptico do cubo branco das galerias. A frase, de um modo mais radical, e em uma tripla negativa, poderia firmar-se ao dizer que as **coisas** (arte) não estão nos livros, nem nas galerias e tampouco no próprio trabalho instalado, entretanto estão no mundo externo aos livros, galerias e instalação. A instalação, como interpreto, trata-se da crítica ao sistema de arte e elogia as ações artísticas que se deslocam das elitistas galerias de arte, criando outras formas de acesso que não o livro para os interessados em fruir daquela experiência.

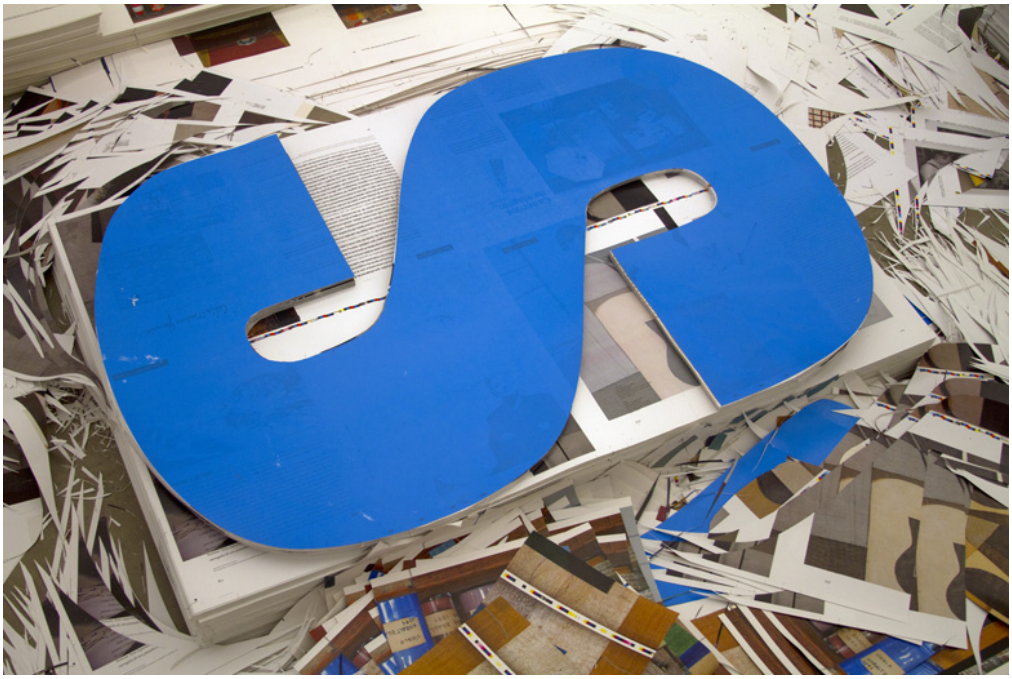
Nesta dissertação, a frase, em novo contexto, não se refere à crítica do sistema mercadológico das artes visuais, tampouco indica obras visuais que se localizam fora de galerias e instituições. A obra *As coisas estão no mundo,* aqui, evidencia a ação pós-produtora de metabolizar significados por meio da

soma de fragmentos. Retiro da obra de Marilá seu título e dou a ele novo contexto e enredo, atualizando seus significados e exemplificando de modo prático a operação criativa que é comum aos artistas citados como objeto de estudo desta dissertação. Como Marilá em *Rayuela* ou Rosana Ricalde em *Autorretratos* e *Cidades Invisíveis,* transponho os campos de significação da frase e, ao contrário da transposição efetuada pelas artistas, retiro a frase do campo visual onde é lida e observada em suas características estéticas, e retorno a escrita a sua função de comunicação comum. Refiro-me, com esta fragmentação do trabalho de Marilá, a uma síntese do objetivo deste estudo, destrincho uma obra e registro o fragmento em novo enredo e função, destituindo a propriedade do autor anterior. Desse modo, afirmo que as coisas estão no mundo para serem usadas e tomadas, para terem seus significados contestados e somados, assim as coisas, como canta Arnaldo Antunes, "...têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz" (2007).

A paz das coisas é perturbada em diversos estágios pelos artistas pós-produtores. Marilá Dardot, na instalação que norteia esta discussão, perturba a ordem do livro em sua feitura, antes mesmo de o livro **ser**. A artista, nessa instalação, não trata da destituição do livro de sua forma ou da apropriação do sentido do texto literário, traz luz aos processos editoriais da criação de um livro e destaca, por meio da captação e exibição de parte do processo gráfico-editorial, outra faceta da relação entre a literatura e as artes visuais, na qual os campos de significação compartilham técnicas de construção. Nesse trabalho, Marilá evidencia os processos de criação de um livro e os metaboliza junto à instalação, de modo a confundir a ação do editor e do artista pós-produtor. *As coisas estão no mundo* trata, portanto, da apropriação do gesto editorial, a metabolização de textos e imagens presentes nas resmas de papel, do texto esculpido e das relações entre escultura e a instalação, da afirmação da frase e dos contextos da obra. Marilá, tomando as coisas do mundo, interrompe a edição do livro, trata-o, ainda em edição, como material compositor de seu discurso e apropria-se de todos os textos e obras que ali estão impressas.

Atualiza, desse modo, o significado das imagens estampadas nas páginas ao destruí-las e ao contextualizá-las em nova proposta.

Figura 21: *As coisas estão no mundo (detalhe).* Marilá Dardot, 2013



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

A repetição das imagens também é ponto de destaque da instalação, cada uma das resmas de papel com letras esculpidas carrega, em suas folhas, a mesma imagem impressa que é repetidamente fatiada até o reconhecimento da letra. Em seus arredores vemos imagens ceifadas repetidas vezes, do mesmo modo, em um processo que, não apenas altera e destrói os textos e as imagens, mas como o faz repetidas vezes. Pode-se pensar em um ataque da artista, em uma agressão a outros trabalhos, mas, em verdade, o que interessa à artista e o que soma significado a seu trabalho é a origem das impressões e o que está impresso nelas. Vale uma outra explicação: à artista interessa que sejam refugos de livros de arte, não importando de qual livro ou qual assunto é tratado em sobra. Esta opção é comprovada ao reparar que, de instalação para instalação, as resmas de papel e seu conteúdo impresso modificam-se de acordo com os livros em edição coletados pela artista em determinado local, ou seja, as gráficas do Rio de Janeiro estão editando livros diferentes das gráficas

de Berlim, portanto, em cada uma das cidades em que a instalação é esculpida, as referências impressas, assim como a linguagem dos textos impressos, se alteram.

Esta obra liga-se a este capítulo pela abordagem na desestruturação do livro e por condensar, na instalação, gestos tão distintos (edição, apropriação, pós-produção, transposição de campos de significação) criando uma obra de vasta interpretação, complexa pelas suas camadas de significado e possibilidades interpretativas que sintetiza o objetivo deste estudo.

3. É necessário distinguir o caminho

Faz-se necessário uma distinção: o livro, ao ser apropriado por artistas visuais, pode comportar-se como material compositivo das operações criativas, como motivo de inspiração e apropriação textual, mas também pode contribuir à criação visual pelo empréstimo das características comuns ao seu suporte convencional. O livro, objeto reconhecível e seus similares (revistas, livretos, publicações editadas que têm como elementos compositores capa, páginas, contracapa), tornaram-se suporte também de trabalhos visuais que são chamados de livros de artista. Vale diferenciar: não basta ao livro de artista ser um livro feito por um artista, como exemplo dos *sketch books*[33], ou que seja ilustrado por um artista, o livro de artista tenciona os limites da estrutura do livro e a utiliza como norteadora de um discurso que tem na sua estrutura física uma importante camada de significado.

> Livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência, final o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas. (BURY, 1995, s.p).

Encontramos exemplos distintos de Livros de artista: Nuno Ramos, em *Balada*, usa um livro em branco como objeto de arte ao usar uma arma de fogo e atirar em suas páginas trespassando-as - o livro é exposto em um suporte qualquer e as páginas são, ou deveriam ser[34], folheáveis e encontram-se perfuradas pelo caminho do projétil; Arthur Barrio, em seu icônico livro de 1979, apresenta um livro feito de Carne – *Livro de Carne* é um volume que não carrega nenhuma palavra e, assumindo a função das páginas, encontram-se tiras de carne em mesmo formato de uma página de um livro. A partir dos anos sessenta e setenta, somando-se, portanto, à lógica pós-moderna, o livro de artista condensa uma metodologia própria para cada assunto que é abordado.

---

[33] Livros de desenho e anotações de artistas que têm o formato livro mas não aglutinam um discurso comum.

[34] O trabalho também é exposto em uma cuba de vidro impedindo o acesso do público à sua maneabilidade.

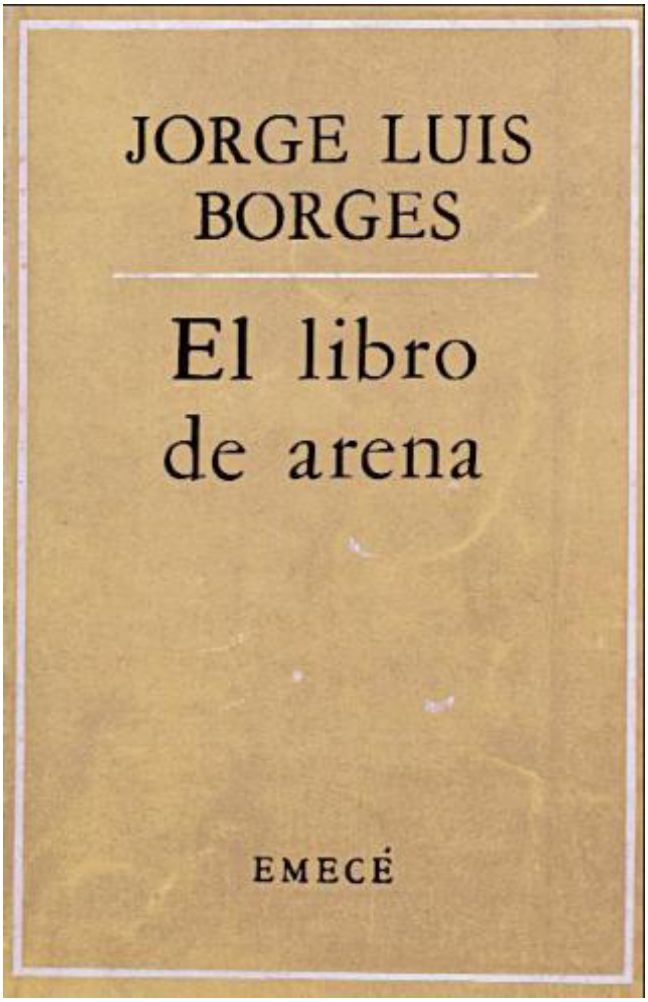
> O livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus. Além disso, os suportes tradicionais foram renovados (ou desmaterializados […]), seguindo o legado dumchampiano de questionamento do objeto-arte e dos espaços institucionais, este último como agente legitimador da arte. (BRITTO, 2009, 134)

Neste terceiro capítulo, objetivando o entendimento desse modo de contágio entre as artes visuais e o livro como objeto que mantem sua forma e função, irei analisar trabalhos de artistas visuais que tencionam as características do livro e que também somam a apropriação de cânones literários em suas camadas de significado. Tratarei, respectivamente, dos trabalhos *O Livro de areia* (Marilá Dardot) e *A teus pés e Lina* (Fabio Morais). Esta ordenação é dada pois tratarei do livro de artista que não possui reprodutibilidade e que se comporta como um objeto único. Seguindo pelo livro de artista com uma edição mínima, no qual prestigia também aspectos do trabalho do editor de livros e, por fim, a publicação de artista, que soma às suas características a ampliação de sua distribuição em detrimento da unicidade objetal.

3.1 O livro de areia

Homônimo ao conto de Jorge Luiz Borges, Marilá Dardot apresentou em 1999 o livro de artista: *O livro de areia*. Neste trabalho, a artista apropria-se da história narrada por Borges como camada de significado e elemento compositor de sua criação. Para entender essa obra, retomarei ao conto original do argentino, nomearemos os fragmentos retirados da paisagem cultural que se somam ao texto apropriado, revelando novas camadas de significado ao trabalho, assim como destacarei as operações criativas envolvidas na criação dessa obra.

Figura 22: *El libro de arena (O livro de areia).* Jorge Luis Borges, 1975



Fonte: *mauravoltarelli.com,* s.d.

O livro de areia, conto de Borges publicado em 1975, conta a história de um homem, talvez o próprio Borges, que adquiriu, em uma troca duvidosa, um livro infinito. Esse volume, nominado de *O livro de Areia* pelo personagem que o oferece ao narrador, não possui fim, o número de páginas é infinito, não se pode encontrar o início ou o fim do texto, sendo reconhecido como um livro absurdo e impossível. O narrador ao tentar folhear as páginas buscando alcançar a primeira ou a última folha é sempre frustrado pois, mesmo que magicamente, ao se aproximar dos limites do volume, outras páginas se colocam entre o objetivo. Na leitura, tampouco é permitido ao narrador reencontrar uma página que já foi lida, a escrita do livro é mutante e nenhuma página se repete ao olhar atento do leitor. Mapeá-lo é impossível, desvendar suas referências, títulos, capítulos, paginação e ordenação labiríntica mostra-se irreal. O narrador, possuidor do livro e curioso por sua existência, tenta desmedidamente desvendá-lo. Sua escrita, autoria, ilustrações e lógicas, mostram-se, assim como a tentativa de encontrar o início ou fim do texto, frustradas e só resta ao narrador o desespero.

O livro "demoníaco", como foi adjetivado pelo narrador, só traria ao leitor a insanidade. Optando pela sua clareza de mente, o narrador decide, mesmo que incompleto, abandonar suas tentativas e levar o **livro de areia** ao esquecimento abandonando-o até que outro o encontre e talvez tenha sucesso em desmistificá-lo. O abandono do livro pelo narrador é um ponto de curiosidade, ao invés de escondê-lo em um local inacessível e poupando outro leitor de sua insanidade, o narrador perde-o em uma prateleira da biblioteca nacional. Talvez o narrador, talvez Borges, talvez outro leitor possa se deparar com o escrito demoníaco e, por meio de outras tentativas, talvez tão mágicas quanto o próprio volume, possa decifrar os mistérios e labirintos existentes no livro perdido.

Interpretando os significados contidos no conto de Borges, nas ações e decisões do narrador ali inscrito, Marilá Dardot desenvolve o livro de artista homônimo ao conto do argentino[35]. A artista, baseada na apropriação do *Livro de areia*, na interpretação da história apresentada no conto, na junção e

[35] Esse trabalho de 1999 é o trabalho mais antigo que a artista apresenta em seu portfólio e indica modos de criação e metodologias que seguem seu fazer até os dias de hoje.

rearticulação dos sentidos contidos no texto e somados a outros fragmentos apresenta a obra *Livro de areia*.

De capa vermelha, gravada com o título que nomeia tanto o livro de artista quanto o original de Borges, o volume de Marilá traz em suas contracapas a primeira página do texto de Borges e na última contracapa, o fragmento 91 de Heráclito. Essa junção não é sem propósito e é um ponto de importante destaque nesse trabalho. Marilá, não somente absorve os significados constantes no conto de Borges, como aparelha-os ao fragmento de Heráclito que, novamente confirmando sua interpretação, soma-se ao objeto.

> Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Não é possível toxicar duas vezes numa substância Mortal no mesmo estado, porque se recompõe e se reconstitui de novo através da rapidez da mudança ou melhor, não é de novo, nem em seguida, mas ao mesmo tempo que surge e desaparece. (HERÁCLITO, s.d.).

Entre a capa dura do *Livro de areia* de Marilá Dardot não se encontram outros textos ou escritos além dos fragmentos selecionados, as demais páginas do volume foram trocadas por espelhos. Ali não se encontram outras palavras, não é possível debruçar-se sobre uma história com início meio e fim, não se repara as tradicionais folhas de papel, comuns a qualquer livro em livrarias ou bibliotecas. Os espelhos que ocupam o lugar e função das páginas refletem tudo aquilo que está ao redor do leitor que o abriu. Espelho por espelho, página por página, tudo que foi refletido e visto não será refletido e visto novamente do mesmo modo, sempre haverá alguma diferença. Como em Heráclito, não é possível abrir o livro de espelhos e deparar-se com a mesma imagem que foi observada antes. O frágil livro de espelhos de Marilá condensa poeticamente a noção de infinito no labirinto descrito por Borges. É impossível encontrar uma página já lida no *Livro de areia* de Borges, assim como não se pode ver uma mesma imagem no volume de espelhos de Marilá. O observador do livro de Marilá pode ver-se refletido e tem no objeto manipulado o reflexo daquilo que o circunda, o recorte do mundo a seu redor. A imagem refletida, como em qualquer espelho, é definida por aquilo que está em sua frente e pelo olhar do observador onde é possível reparar, com o livro em mão ao ar livre, nas nuvens que se espelham atrás do leitor, no movimento que perpassa o horizonte, em um pássaro distante ou a respiração e movimento de quem o

manuseia. *O Livro de areia* de Marilá é um labirinto de textos e espelhos ao passo que *o Livro de areia* de Borges é um labirinto textual e metafórico.

Figura 23: *O Livro de areia.* Marilá Dardot, 1999



Fonte*: mariladardot.com, 2013*

O livro de artista de Marilá apresenta a síntese e o modo como Marilá interpreta a história narrada pelo argentino. O conto é, como em *Rayuela*, o ponto de partida da artista em direção ao trabalho visual, comportando-se como um dispositivo que ativa e motiva a artista no desenvolvimento do trabalho visual. Além de motivo, o texto apropriado empresta os significados possíveis ao trabalho de Marilá e sem essa captação e metabolização de significados, o livro da artista não seria possível. Marilá por meio da apropriação e pós-produção edita o texto de Borges e Heráclito somando-os a operações criativas que resultam no livro de artista. O livro mantém a sua estrutura: possuí capa, páginas, contracapa, método de encadernação. O

formato é retangular e de espessura convencional, comum aos livros e é facilmente reconhecido como um volume. Borges, em seu conto, refere-se a um objeto impossível, que não poderia ser produzido fisicamente[36]. Marilá, ao substituir as páginas por espelhos, faz referência ao livro narrado ao impor que, o que se encontra em suas páginas, não poderá se repetir ou ser reencontrado.

A artista, não bastasse a coerente interpretação material do livro narrado por Borges e soma-lo ao trecho de Heráclito, repete a ação do narrador no conto. O livro, sem cadastro ou referência bibliográfica, foi anexada ao acervo da biblioteca da Escola Guignard e perdido, como quis o narrador do conto, para que outro o encontre e surpreenda-se. Imagino qual a surpresa de um leitor que, distraído ou incauto, se depara com o *Livro De Areia* nas prateleiras da escola de artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, certamente o espanto e a curiosidade estarão entre as surpresas. Imagino, também, a reação de um leitor que se depare na mesma biblioteca, aqui extrapolando a realidade, com a publicação fantasmática narrada no conto de Borges.

A obra de Marilá, que toma o formato do livro como suporte e mistura, ainda, o lugar de convenção dos livros como camada de significado, transforma a biblioteca em espaço expositivo. Outros artistas e curadores exploram essa possibilidade e, como tratamos do livro como suporte, tomarei alguns instantes para descrever algumas ações que absorvem a biblioteca como espaço das artes visuais. Essa potência do encontro despretensioso com uma obra de arte visual é motivo das pesquisas curatoriais de Júlio Martins na exposição *Through the surfase of the pages...* (*Pela superfície das páginas...)* que ocupou, em 2012, todo o segundo andar da *DRCLAS Office* na Universidade de Cambridge, incluindo os locais de passagem, locais comuns de convivência dos frequentadores e também a biblioteca do local. O curador apresentou mais de cinquenta trabalhos de vinte e seis artistas brasileiros que tangenciam, em sua poética, o uso da página, do livro e da palavra, incluindo os trabalhos de Marilá Dardot e Fabio Morais, dois dos artistas que motivam esta dissertação. A mostra que teve duração de dois meses, tratou da

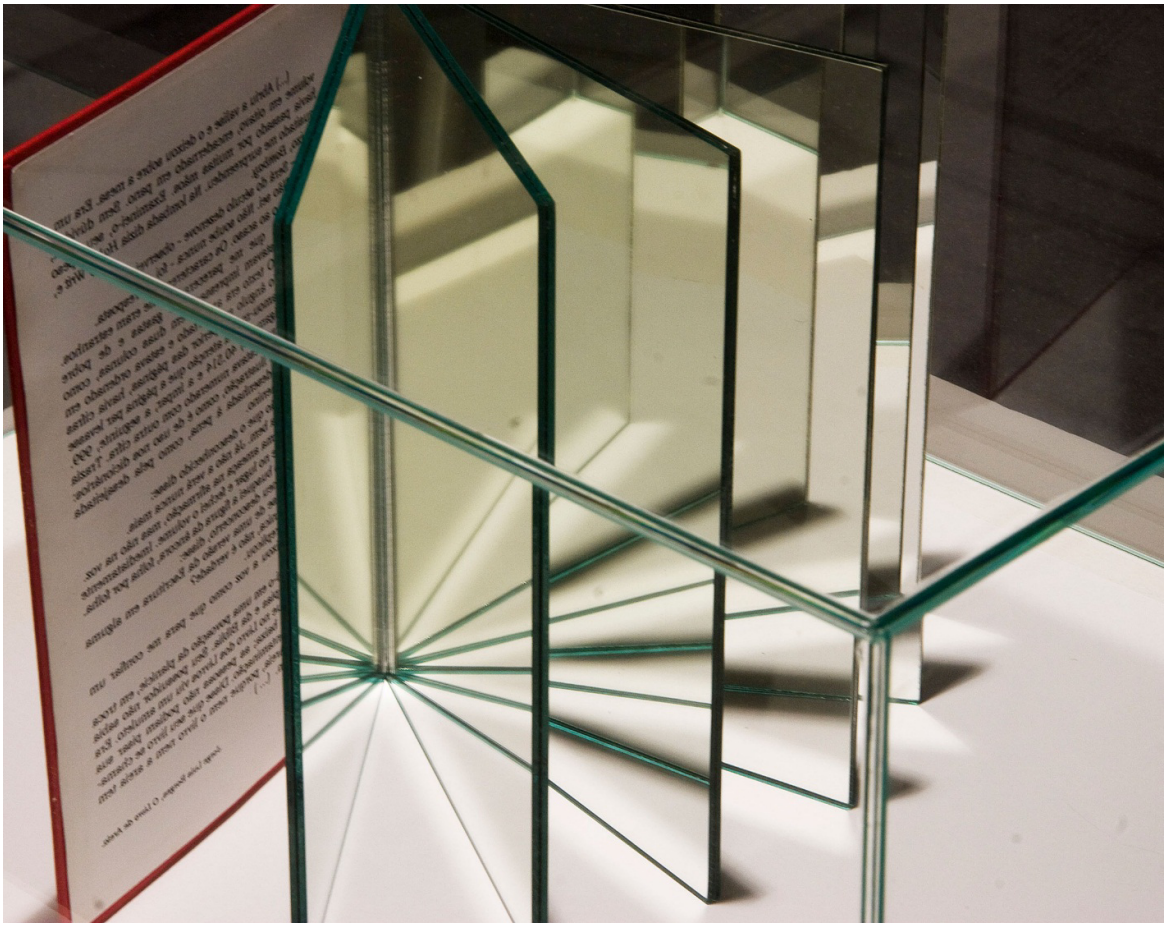
[36] Digo fisicamente pois outra impossibilidade de Borges, a biblioteca de Babel, foi criada digitalmente com base em um algoritmo que reproduz as características dos livros constantes na biblioteca infinita.(https://libraryofbabel.info/)

superfície da página como elemento em comum entre os trabalhos selecionados para a exposição. Em *Biblioteca para Cruz Diez* (2013), o artista Lucas Dupim, insere cerca de trinta mil fichas catalográficas entre livros dispostos nas estantes de uma biblioteca de faculdade. Essas fichas criam ritmos cromáticos em um elogio ao artista venezuelano Carlos Cruz Diez. Nesse trabalho, segundo Dupin, é a experiência cromática que se desenvolve a medida que o observador se desloca pelo espaço que interessa ao artista. Vale notar também que a opção pela criação de ritmos de imagem e cores na biblioteca, com as fichas catalográficas, adiciona outra camada de significado, já que o artista toma como material para construção artística as fichas que são comuns às bibliotecas e dá novo uso a elas. A biblioteca torna-se espaço de fruição e interação artística.

Como método para a compreensão das camadas de significado dos trabalhos analisados neste estudo, retomo a enumeração das operações criativas, a fim de explanar os conceitos que estão envoltos no método desenvolvido para a criação do livro de Marilá: 1) a artista interpreta o texto de Borges apropriando seus sentidos em nova obra; 2) retira da paisagem cultural fragmentos que irão compor o trabalho, neste caso trabalha com a alteração material, o fragmento de Heráclito e a forma do livro como motivo; 3) edita os fragmentos retirados da paisagem cultural e os edita em função de sua interpretação, somando e reafirmando sua visão sobre o texto escolhido e 4) após a edição e metabolização dos fragmentos em novo enredo a artista, por fim, esconde o livro na biblioteca completando sua síntese do conto de Borges.

Este trabalho que condensa tantas ações é de suma importância para esta dissertação, uma vez que são a soma em um único trabalho, operações artísticas exploradas anteriormente (como a edição e fragmentação do texto original – *Rayuela*), conceitos que norteiam e unem os trabalhos (apropriação e pós-produção) e, ainda, apresentando o uso da forma do livro como suporte criativo. Marilá, em um trabalho que inicia sua carreira como artista visual, apresenta uma obra complexa que se destaca em sua produção.

Figura 24: *O Livro de areia.* Marilá Dardot, 1999



Fonte*: mariladardot.com,* 2012.

3.2 A teus pés

Noite carioca

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.
Atravanco na contramão. Suspiros no
contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta
do mundo: essa que não tem nenhum segredo.

ANA CRISTINA CESAR.

A Teus pés é um livro de artista. Antes de ser livro de artista é uma publicação que reuniu pela primeira vez os escritos de Ana Cristina César, ou

Ana C.[37], modo pelo qual irei me referir à poetiza. Publicado pela editora Brasiliense em 1982, *A teus pés* reuniu as publicações independentes *Luvas de pelica* (ANA C.,1979), *Correspondência Completa* (ANA C., 1979) e *Cenas de Abril* (ANA C., 1980) em um volume de poemas fragmentados, com uma linguagem íntima e confessional. Organizados e separados pelos três títulos que o completa, *A teus pés* foi a única publicação editada e publicada por uma editora durante a vida da poetiza que um ano após a publicação da coletânea, suicidou-se.[38]

Trinta anos após sua publicação, o volume é reeditado, desta vez, não para se lançar as bibliotecas ou difundir nas livrarias a ampla e importante poesia de Ana C., mas como um livro de artista. Em 2012, o artista Fabio Morais edita a coletânea de poemas de Ana C., apropria-se da vasta poesia e desenvolve o livro de artista de mesmo nome: *A teus pés*. A edição de Fábio Morais é distinta de sua edição original e de outras que vieram após, uma vez que conta com: o mesmo número de páginas; a presença, mesmo que em ideia, dos mesmos poemas; recebe o mesmo título, paginação e diagramação de sua edição mais recente da editora Ática; e, ainda assim, não condiz com a edição referência. Fabio, ao editar os poemas de Ana C. derruba, em uma clara ligação ao suicídio da poeta, todos os versos para a última linha, no fim das páginas. Nesta edição, não é possível ler os poemas, as letras se acumulam criando manchas no rodapé das laudas, sendo indistinguíveis uma das outras, as palavras abarrotam-se no sopé da folha liberando o vazio acima. O espaço em branco incomoda, algo que estava ali não se encontra mais. Os versos que ocuparam magistralmente a página não resistiram e amontoaram-se na base do papel. Página por página, uma após a outra, o gesto se repete, o vazio acima e o amontoado abaixo. Pode-se reconhecer algumas palavras entre as manchas criadas pelos acúmulos da queda das letras – lê-se **azul; preciso voltar e olhar aqueles dois; papel; pouso; mesmo**... uma ou outra palavra

---

[37] Ana Cristina Cruz Cesar, também conhecida como Ana Cristina Cesar ou Ana C., foi uma poeta e tradutora brasileira. É considerada um dos principais nomes da geração Mimeógrafo da década de 1970, e tem o seu nome muitas vezes vinculado ao movimento de Poesia Marginal.

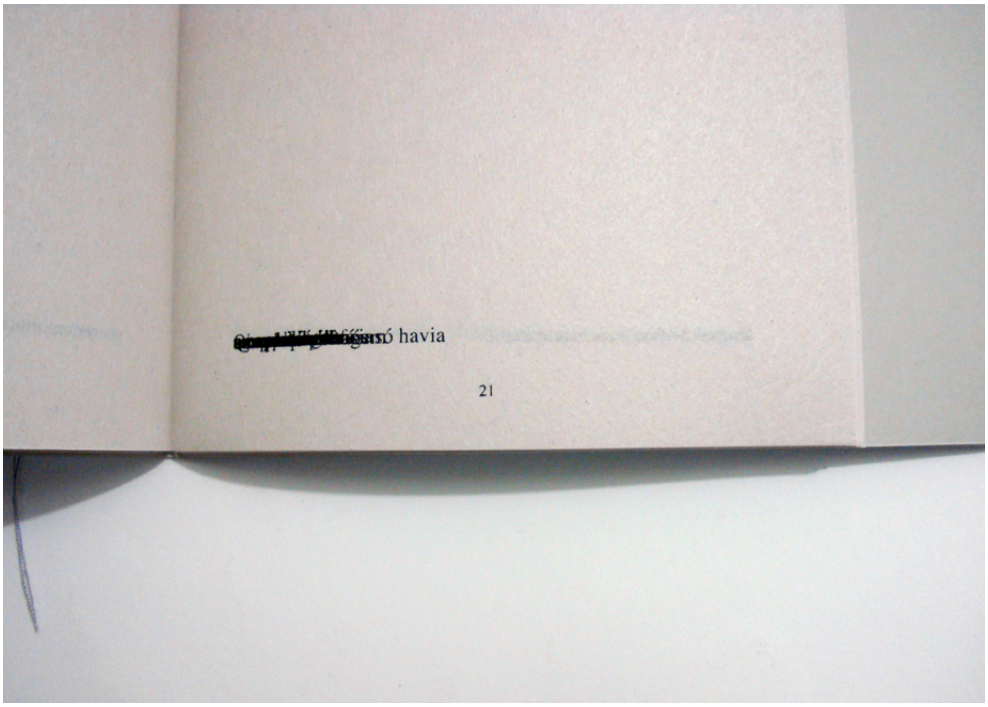
[38] Ana C., *"*embora comumente identificada aos poetas marginais da década de 1970, emprega os procedimentos comuns ao grupo a fim de criticá-los desde o interior: simula o discurso confessional a partir de falsas correspondências e diários; alcança o tom coloquial parodiando textos da tradição literária" *(ITAÚ),* foi homenageada na Festa Literária Internacional de Paraty em 2016.

que não completam os versos e não designam a amplitude da poesia que caiu, são legíveis. Vê-se, todavia, o desenho das letras e dos amontoados. O texto não pode ser lido nessa edição, a impressão das letras tipográficas não afirma as palavras, não destacam as frases, que evidenciam textos ilegíveis e deformados nos fins das páginas. As linhas, que ora ou outra deixam entrever uma letra ou palavra, criam jogos de formas mínimas geométricas e ritmadas pela intensidade de versos dos poemas originários.

A simplicidade da publicação de Fabio Morais, outro ponto de interesse na edição proposta, faz referência à própria edição do livro de Ana C., o objeto livro com a função da difusão do texto literário, por vezes, e como vemos no volume *A teus pés* da editora Ática, não tem foco na valorização estética objetal. A edição mantém os espaçamentos programados nos versos dos poemas, mas não os altera no sentido ilustrativo ou em busca de novas camadas de significado. Fabio Morais mantém essa proposta ao simplificar ao máximo o objeto editado, uma caixa cinza que protege a frágil publicação é o ponto de maior requinte no livro de artista. Esse vazio nas páginas e na formatação do livreto aparenta uma simplicidade visual que conduz o espectador ao entendimento de uma não argúcia técnica em sua execução embora, também, comunique-se com outros trabalhos e modos de abordagem temática.

Fábio, inscrevendo no texto visual a história do suicídio da poetiza, deixa as páginas vazias, um gesto que pode ser entendido como o vazio da sua ausência ou, ainda, como a lacuna histórica deixada pela poetiza ao tomar-se do mundo. Uma representação do movimento de queda presente em seu fim. O vazio e o branco, explorado nas pinturas e desenhos suprematistas de Malevich, retornam à memória ao debruçar-me sobre a publicação (MORAIS, 2009).

Figura 25*: A teus pés (detalhe).* Fabio Morais, 2012



Fonte: http://fabio-morais.blogspot.com/2012/05/teus-pes-2012.html acesso em 02 de ago. 2018

A teus pés é um livro de artista que se liga, mesmo que anacronicamente e com intenções distintas, ao poema de Mallarmé, valorizando a tipografia e o espaço em branco do suporte que os recebe.

> A Teus Pés é uma homenagem ao livro de Ana Cristina Cesar, lançado em 1982 pela editora Brasiliense. Neste trabalho, me aproprio dos poemas de Ana C. e derrubo todos os versos para a última linha, no fim das páginas, conforme a ordem, a diagramação e a paginação da edição mais recente da obra, da editora Ática. (MORAIS, 2009)

Publicado pela *Tihuana*, editora pertencente a Galeria Vermelho em São Paulo, *A teus pés* tem tiragem limitada, valoriza-se, diferente do mercado editorial, a raridade do objeto, atendendo, assim, ao específico mercado de arte[39]. Um ponto de destaque desse trabalho é a sua edição limitada. Foram

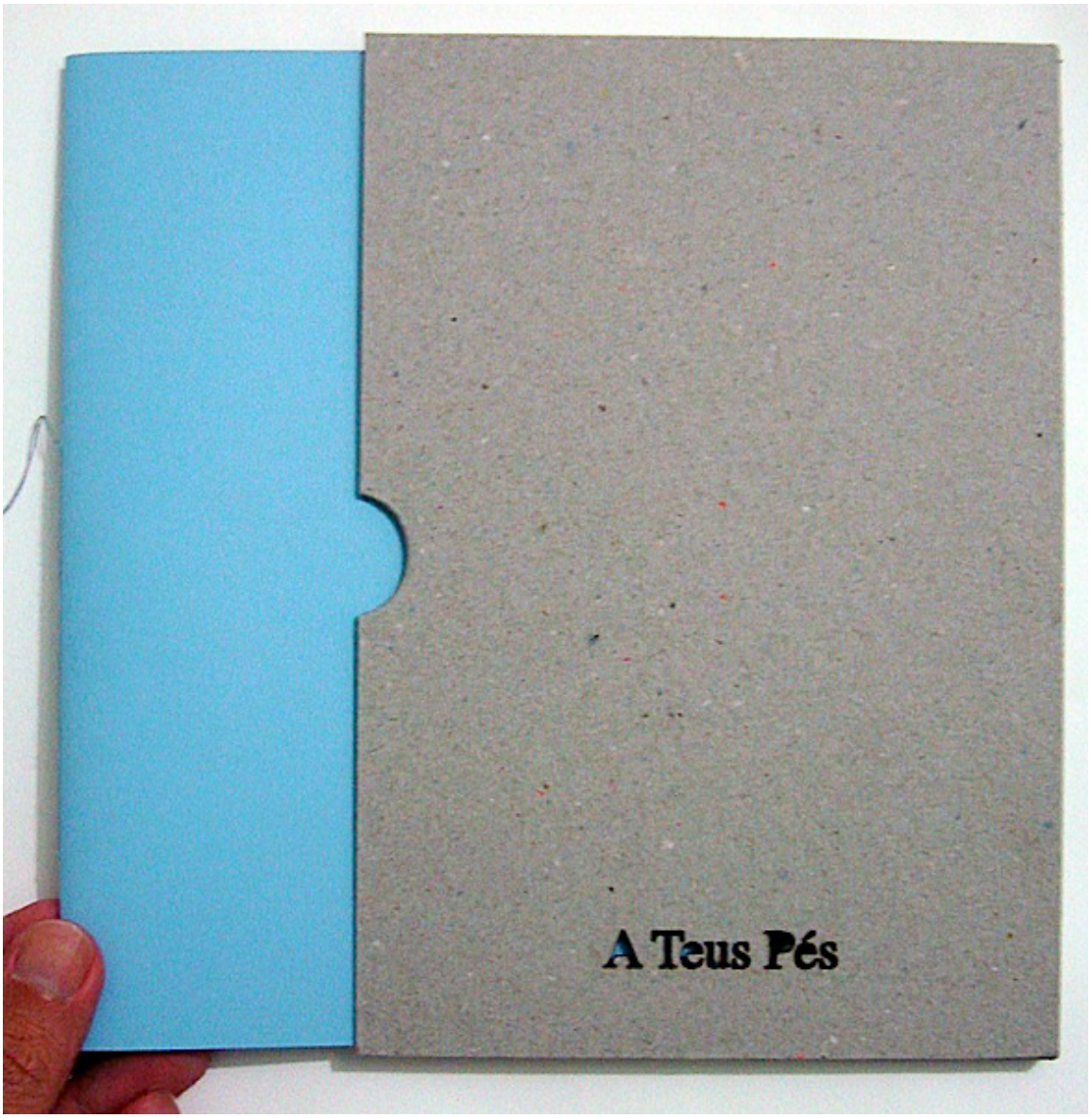
[39] O mercado de arte, misterioso e contraditório, valoriza a unicidade e o objeto único: em valores uma obra de arte com potencial de multiplicidade tem um valor mais baixo do que uma pintura, por exemplo. As editoras de livro de artista como a *Tihuana* (SP) ou a NUNC (BH), por exemplo quebram esse padrão do colecionismo e da raridade em arte ao, por meio de publicações de ampla tiragem, oportunizarem a distribuição do livro de arte para um maior público.

produzidos trinta exemplares do livro e seis provas de artista[40] que estão em coleções particulares, acervos ou à venda na Galeria. Esse modo de edição evidencia a preferência pela edição automatizada que possibilita a reprodutibilidade em detrimento da manualidade presente em outros livros de artista (como vimos em *O Livro de Areia*). A tiragem de *A teus pés* permite que o trabalho exista simultaneamente em diversos locais, ampliando e valorizando também a poesia apropriada.

Fabio Morais apropria-se do livro de Ana C. e o pós-produz, editando-o em novo volume com intenção e formato outros, que soma, além aos significados presentes nos textos da poetiza, o último ato da escritora. Condensa em um livro de artista a história da poeta e seus poemas. Ali, ao ter contato com o livro de artista editado por Fabio, um espectador ou leitor pode se deparar com a queda, com os poemas que se tornaram visuais (mesmo que destituídos de forma eles referem-se aos originais e que algum conhecedor dos poemas irá reconhecê-los) e com a coletânea e seus significados. Fabio sintetiza o suicídio da artista como camada de significado em seu livro e expõe a tragédia como um ato poético.

[40] Prova de artista ou P.A, é um exemplar produzido como referência para as outras versões que devem seguir suas especificações de papel, formato, tipografia, qualidade e modo de impressão. No caso de a teus pés: livro - capa de papel *color plus*; miolo em serigrafia sobre papel jornal; caixa de papel *holler* cortado a laser.

Figura 26: *A teus pés.* Fabio Morais, 2012



Fonte: http://fabio-morais.blogspot.com/2012/05/teus-pes-2012.html acesso em 02 de ago. 2018

3.3 Lina

> Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um déficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irredutíveis uma a outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as sequências sintáticas definem. (FOUCAULT, 1966, p.25)

Em *Las meninas*, Michel Foucault descreve, em um belíssimo texto, a pintura homônima de Diego Velásquez. O filósofo, por meio das palavras escritas, traduz o que se pode ver na imagem do pintor espanhol. Motivado pela imagem, Foucault mistura os campos de significação, tendo, agora, as artes visuais a serviço da literatura (ARBEX, 2006). *Las Meninas,i* de Michel Foucault apresenta em aproximadamente oito laudas, uma descrição minuciosa dos acontecimentos, posições e personagens representados na pintura de Velásquez e, após essa descrição, traz uma análise da pintura sobre seus meandros e relações entre participantes. Afunda-se interpretando os gestos, as posições, a luz presente, os espelhos e intensões dos personagens motivo da pintura original. Em outras dez páginas, ao ler a descrição e análise de Foucault, temos a sensação de estar diante do quadro do mestre espanhol. Um leitor do texto, que não conheça a pintura de Velásquez, poderá identificá-la em meio a outras pinturas; outro, que tenha observado a pintura sem interesse, conseguiria se lembrar da imagem ao ter contato com as palavras do autor e poderia, ao ler a descrição da pintura, imaginá-la sem ainda a ter visto. O texto exprime, em palavras, os conflitos da imagem, porém, o texto e a imagem, como afirmou Foucault, são duas coisas irredutíveis uma a outra, o texto, neste caso em que lidamos com a referência da imagem como motivo da escrita, não resplandece a pintura, mas a traduz em novo campo de significação com signos da linguagem escrita[41].

> O pintor ligeiramente afastado do quadro, contempla o modelo; talvez se trate de dar um último toque, mas também é possível que ainda não tenha aplicado a primeira pincelada. O braço com que segura o pincel está voltado para a esquerda, na direção da paleta, e detém-se, um instante entre a tela e as cores. A mão hábil está suspensa do

[41] Misturas entre campos – a imagem a serviço da escrita (ARBEX, 2010)

> olhar; e o olhar, por sua vez, repousa no gesto imobilizado. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume. (FOUCAULT, 1966, p.17)

Na grandiosa tela de Velásquez é apresentado ao observador parte da corte espanhola do rei Felipe IV da Espanha em onze personagens e um cão. Entre esses personagens estão o próprio pintor que representa a si, os reis Felipe IV e Mariana de Áustria, as meninas da corte[42], outros personagens secundários habitam a pintura e são retratados com maestria pelo mestre pintor e pelo escritor que reapresenta a imagem em texto. Não é difícil entender o porquê Foucault dá tamanha atenção a pintura de Velásquez, trata-se de uma das grandes obras da pintura ocidental e o jogo visual apresentado pelo pintor, com seus reflexos, disposição de personagens e posições, e, principalmente, a presença do próprio pintor no retrato, traz a potência e curiosidade intermináveis ao observador. Pode-se destacar, vinculando o termo de operação artística à escrita de Foucault, que o filosofo transpõe a imagem de Velásquez (habitante da paisagem cultural) ao edita-la de um campo de significação (visual) para outro (escrita). Esta ação de transposição é descrita como uma das possibilidades de mistura entre a literatura e as artes visuais, partindo, neste caso, do ponto de vista primário da literatura:

> A pintura como motivo do texto, o escritor se serve do quadro como um objeto de descrição, como actante ou elemento constitutivo de seu universo ou ainda, servindo como fonte de inspiração para o escritor: o escritor forma uma estética própria a partir da observação da pintura (ARBEX, 2006, p. 51).

Foucault transpõe a pintura do mestre espanhol em texto por meio da linguagem escrita e evidencia, apesar de conecta-los, as diferenças dos campos de significação, como afirmado em epigrafe:

> Trata-se de duas coisas irredutíveis uma a outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as sequências sintáticas definem. (FOUCAULT, 1966, p. 25).

---

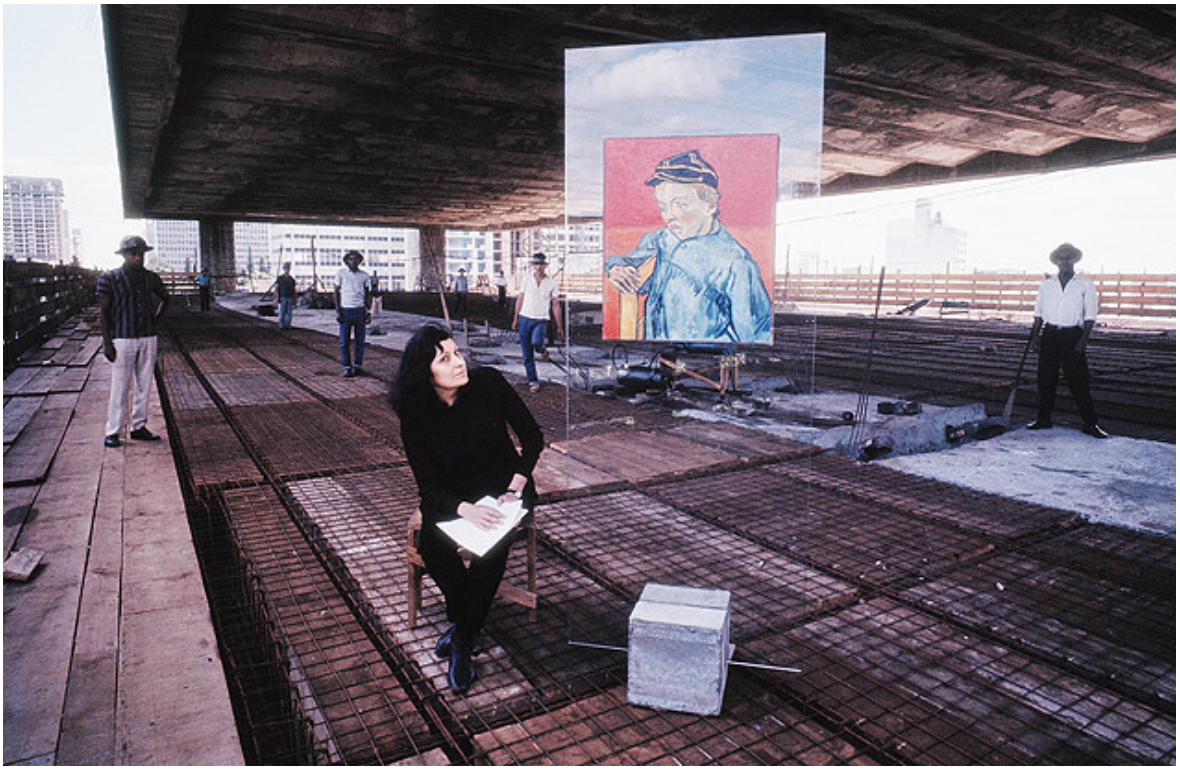
[42] Margarida de Áustria, primogênita dos reis e figura central da pintura; Dona Isabel de Velasco; Dona Maria Agustina Sarmiento; dona Marcela de Ulloa.

A mesma operação é proposta por Fábio Morais (São Paulo, 1975). Fábio é artista visual, escritor, doutorando em artes visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina, vive e trabalha em São Paulo. Em Lina o artista descreve a fotografia de Lew Perrela em texto escrito. Fábio Morais apropria-se da fotografia que registra a arquiteta Lina Bo Bardi[43] durante a construção do MASP. Na fotografia a arquiteta encontra-se sentada em companhia de um quadro de Van Gogh e de diversos operários. O trabalho apresentado por Fabio Morais tem semelhança com a operação de Foucault, porém o artista, metabolizando neste trabalho uma série de apropriações, é mais radical, uma vez que toma como referência a fotografia de Lew Perrela e também o texto de Michel Foucault. Fabio Morais reproduz o modo de escrita do francês em seu texto Las Meninas trocando o objeto de descrição, mas mantendo a organização do texto, seu formato, ritmo de escrita e método de análise, substituindo, no entanto, o quadro de Velásquez pela fotografia de Lew Perrela.

A descrição de Morais troca o grande salão do Rei Felipe IV pelo museu em construção. Altera a representação da corte real, valorizando os operários em serviço. A pincelada e gesto do pintor são substituídos pelo instante do clique do fotógrafo. Saem de cena o pintor e a corte, e tomam destaque a arquiteta e o quadro de Van Gogh. A pintura e a fotografia reservam semelhanças de posicionamentos e, para Fabio Morais, podem ser trocadas como objeto de descrição e encanto. Foucault tem na pintura a referência para a escrita, dela retira o que é necessário à sua descrição. Fábio Morais repete essa ação e, simultaneamente, toma também a apropriação do texto de Foucault como operação criativa. Morais, assim como Foucault, confirma a categoria de contato entre o texto e a imagem apresentada por Marcia Arbex e, ao mesmo tempo, dialoga com a ação apropriadora e pós-produtora vistas no capítulo um deste estudo.

[43] ACHILLINA BO, mais conhecida como Lina Bo Bardi, (Roma, 5 de dezembro de 1914 — São Paulo, 20 de março de 1992) foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. É conhecida por ter projetado o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Figura 27: *Lew Perrela.*



Fonte: *WIKIART,* 2015

> Em Lina, aproprio-me do texto *Las Meninas,* primeiro capítulo do livro As Palavras e as Coisas, de Michel Foucault, que analisa a pintura homônima de Velásquez, e o "aplico" à fotografia de Lew Parrella na qual se vê a arquiteta Lina Bo Bardi no canteiro de obras do MASP, ao lado de uma pintura de Van Gogh. Ao longo do texto de Foucault, fui mudando seu objeto de análise, a pintura, substituindo-o por essa fotografia, de modo que a estrutura do texto, seja o discurso como um todo seja a composição frase a frase, continua a mesma do original. (MORAIS, 2009)

Se em *Las Meninas* Foucault toma como dispositivo motivador de sua escrita a pintura de Velásquez, descrevendo e analisando-a nas dezoito primeiras páginas de *As palavras e as coisas*, Fabio Morais, por sua vez, apropria-se do texto de Foucault e da referência do filósofo para a sua criação. Ao apropriar-se do texto *Las Meninas*, o artista destaca, não somente a relação apropriadora com o texto de Foucault, como também a metabolização em seu novo trabalho das relações com a pintura de Velásquez, a importância histórica da fotografia de Lew Perrela e da arquiteta Lina Bo Bardi.

> A arquiteta está ligeiramente afastada do cavalete de vidro. Recebe o olhar da pintura de Van Gogh e o rebate em direção ao observador da

> fotografia; talvez se trate do primeiro convite para que o observador conheça seu museu, porém é visível que o museu ainda é uma utopia em construção. O braço direito do garoto de Van Gogh está dobrado para trás, sobre o encosto da cadeira; permanece imóvel, por um instante, entre a tinta e o concreto. A mão hábil da arquiteta, também sentada em uma cadeira, esta repousada em suas coxas, onde fixa papeis, talvez o projeto do museu; e seu olhar, em troca, repousa sobre o surpreso observador desta fotografia. Entre a fina ponta do grafite e o gume de seu olhar, o espetáculo vai liberar-se em vão livre. (MORAIS, 2014)

O trabalho é editado e impresso em *offset* com papéis simples. Em *Lina*, não importa ao artista o acabamento requintado de um livro ou a seleção categórica de papeis e design. Fabio motiva-se pelo espelhamento do texto de Foucault, estabelecendo a mesma tipografia, formatação e edição. Nesse trabalho, editado e reproduzida com uma tiragem de 300 exemplares distribuídos junto à revista *¿hay en portugués?*[44] número três, Fabio comporta-se como artista-editor. O trabalho, acompanhante da revista, é uma publicação de artista e assume o formato de livreto ou cartilha de modo a difundir seu conteúdo de maneira prática e de baixo custo. É importante dizer que esse trabalho não consta em exposição, não habita os espaços comuns da arte, não se afixa na parede ou no espaço, nem mesmo afirma-se no tempo, é obra instável, que conflita o mercado de arte ampliando as condições de acesso à arte. Distribuída gratuitamente, a revista e o livreto que a acompanha buscam democratizar o acesso a reflexões acerca da arte:

> O objetivo de ¿Hay en Portugués? é difundir textos significativos para a arte contemporânea que, por inúmeras razões, não foram traduzidos, publicados, reeditados ou veiculados no Brasil. Os textos traduzidos pertencem aos seus autores originais ou aos proprietários dos respectivos direitos. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, com edição de 1.000 exemplares distribuídos gratuitamente. (MELIM, 2006, p. 81)

---

[44] *¿Hay en portugués?* Número três foi produzida durante os meses de maio e junho de 2014, na disciplina 'Outros Espaços da Arte', ministrada por Regina Melim, no PPGAV/UDESC. A equipe que contribuiu com este número foi formada por: Adriane Kirst, Alice Sinzato, Bruna Maresch, Carolina Votto, Fabíola Scaranto, Fernando Boppré, Fernando Weber, Leandro Serpa, Mônica Juergens Age, Oscar Chica, Pablo Paniagua, Pedro Franz, Virginia Yune e Regina Melim. A edição traz um texto especial sobre o aniversário do grupo *Fluxus* enviado por Ana Paula Lima, e uma entrevista concedida por Martha Wilson. O projeto gráfico criado por Daniela Souto dialoga com a diagramação realizada por Pedro Franz. Fábio Morais permanece na ¿Hay? com suas contribuições, revisões e parcerias.

Lina é uma publicação de artista. Livreto editado por um artista e então distribuído, confundindo-se com uma obra literária uma vez que faz uso de seus signos e é acompanhado por uma revista acadêmica. Como, então, vincular esta obra às artes visuais de modo que ainda se some as demais obras analisadas nesta dissertação? É importante frisar que assumo, neste estudo, o ponto de vista das artes visuais para analisar esse trabalho, tendo em vista a formação de Fabio Morais e sua assumida condição de artista e pelo contexto da publicação *¿hay en portugués?*, produzida na disciplina 'Outros Espaços da Arte', ministrada por Regina Melim no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, durante os meses de maio e junho de 2014. A intenção desta publicação é democratizar acesso a estudos e obras de arte, desvinculando a arte dos seus espaços convencionais e apresentando um novo espaço de fruição:

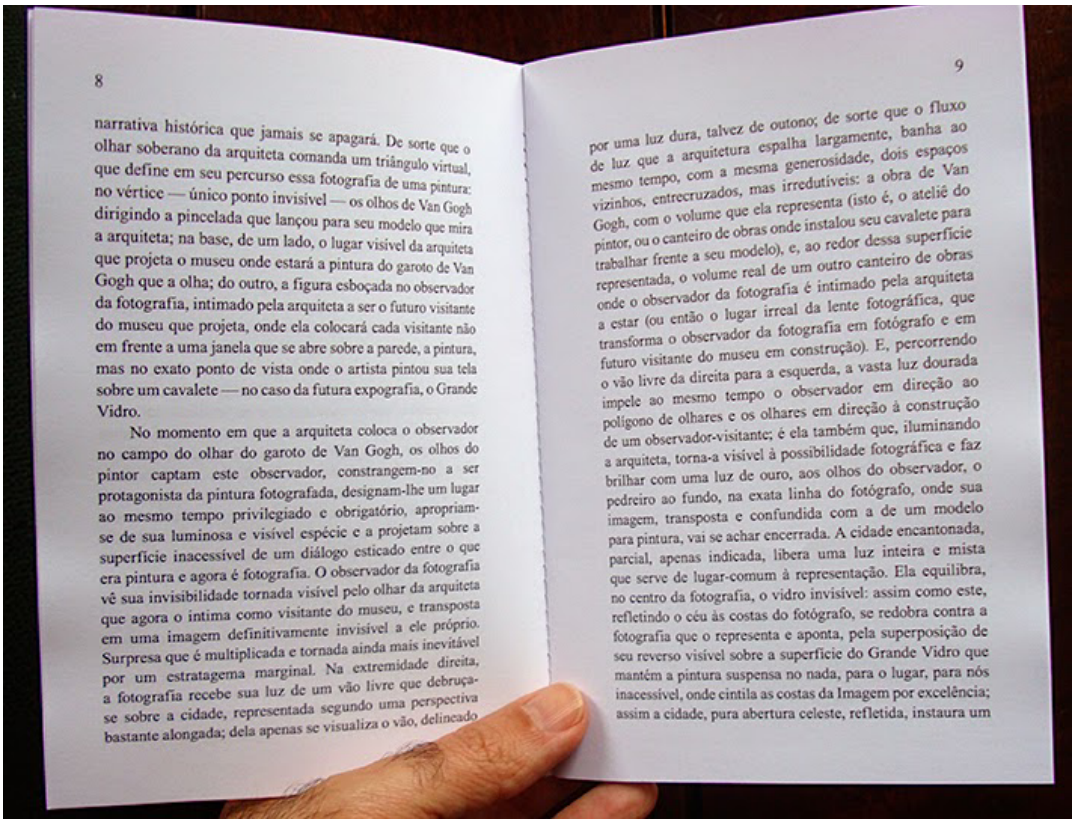
> A distribuição ou a dispersão, sem dúvida, tem nos interessado sobremaneira. Pensamos que é a partir dela que podemos ampliar a participação e criar novos circuitos. Circuitos que vão além dos espaços circunscritos de museus e galerias, a partir de um espaço portátil que, uma vez acessado, pode ser transportado para a realização de uma obra em qualquer lugar, a qualquer hora, em diferentes contextos. Como um objeto transportável, uma espécie de estrutura de inspeção oferecida à participação. (MELIM, 2006, p.83))

Além destes pontos, não seria possível enquadrar a publicação como um trabalho visual, já que compartilha com o campo literário mais afinidades. As misturas entrecampos, diferente do que vimos em outros trabalhos nesta dissertação, evidenciam a força, forma e modo de operação da literatura em detrimento a sua visualidade. Porque, então, escolher, dentre tantas obras que transitam entre a visualidade e a literatura, essa publicação cuja mistura visual é menor? Em primeiro lugar, essa publicação foi escolhida pois faz uso da forma e potência do livro, com páginas escritas, folheáveis e editadas como em uma publicação qualquer; em segundo lugar pois, obviamente, condensa ações apropriadoras e pós-produtoras e, não menos importante, pois amplia a noção de livro de artista tratada anteriormente expandindo-a à publicação de artista que introduz a nosso estudo o livro como espaço expositivo.

> Ora, pensávamos que, se cada um poderia levar consigo este bloquinho, deveríamos, então, tratá-lo a partir deste pressuposto, como um espaço portátil, passível de ser ativado continuamente por cada um que estivesse de posse dele. Além disso, como uma estrutura móvel, cada uma destas proposições poderia habitar temporariamente um espaço expositivo com o mínimo de recurso ou sofisticação de montagem. (MELIN, 2006, p.83)

Lina, portanto, usa da linguagem literária, mas insere-se no universo artístico visual pela sua intensão, enquadramento do artista-editor no campo visual e pelo modo de criação que, como em outros trabalhos pós-modernos, confunde os limites dos campos de significação rearticulando suas fronteiras. A publicação é, em si, um espaço expositivo próprio que intenta a difusão e circulação das artes, democratizando e ampliando o acesso ao trabalho do artista por meio do livro.

Figura 28: *Lina (detalhe).* Fabio Morais, 2014



Fonte: *FABIO MORAIS,* 2014

4. Considerações finais

Motivado pelo encantamento que tenho pelas junções entre imagem e palavra, entre as artes visuais e a literatura, entre o livro e a tela[45], optei por este estudo. Entre tantos caminhos que tangenciam as misturas entre os campos de significação da literatura e das artes visuais, o ponto de interesse desta dissertação é justamente aquele onde não é possível os separar ou distanciar, onde, de mãos dadas, caminham em uma direção comum sem afastar-se. Destaco como interesse e ponto de dedicação, as apropriações e pós-produções que artistas visuais realizam ao tomar o livro e o texto como campo de experimentação e motivo de criação. Esta opção, vale lembrar, é um recorte limitado das formas de contagio entre os campos de pesquisa e, além de representar uma visão focada e objetiva, parte da análise das misturas entrecampos observadas do ponto de vista das artes visuais. Baseado nos trabalhos de artistas que admiro e me instigam, desde o convite ao labirinto até estas considerações finais, busco entender as abrangências do texto literário quando apropriado pelas artes visuais por meio dos exemplos que compuseram esta dissertação, representantes de um olhar encantado e admirado pelos trabalhos dos artistas escolhidos. Desde a primeira indicação, mesmo que ali existisse em caráter introdutório e sem aprofundamentos, a admiração pelos trabalhos selecionados motivou sua escolha. Picasso, Braque, Schwitters... Dardot, Morais, Ricalde. Do início do estudo ao seu final, todos os artistas que exemplificam os pontos de vista apresentados são referências a meu trabalho visual, mesmo que não tenham similitudes obvias.

Em primeiro momento, para compreender o uso do livro em trabalhos visuais pós-modernos, foi realizado um breve panorama sobre os materiais que são utilizados desde 1913 nas artes visuais. Passeamos pelas experimentações e obras icônicas de diversos artistas que destacam em seus trabalhos uma grande inventividade frente a diversidade material existente que passa a compor o universo material dos artistas visuais, deixando a soberania

[45] Sugiro a tela como suporte da pintura, técnica que contrasto os trabalhos escolhidos como exemplo desde o início do estudo.

das tintas e das pedras, em detrimento da horizontalidade de materiais dedicados à criação visual. Artistas pertencentes aos movimentos das vanguardas modernistas apontaram o caminho da investigação material que foi explorado amplamente em diversas técnicas durante os anos. Como importantes pontos indicadores das misturas materiais temos o desenvolvimento das técnicas da Colagem (Picasso, Braque, Schwitters), assemblagem (Dubuffet, Tapies), *Combine Paintings* (Raushenberg), assim como os trabalhos de Marcel Duchamp que, além do uso material, é precursor da arte conceitual e também das diversas formas de apropriação nas artes visuais.

Indicamos que a mudança entre os séculos XX e XXI propiciou, também, a intermídialidade presente nos trabalhos visuais e literários que se contagiam, reafirmando a proximidade entre os campos de significação e a origem comum entre a palavra e a imagem, desmarcando os limites entre a literatura e as artes visuais. Mallarmé, como exemplificado, é o ponto de retomada da aproximação do texto com a imagem no século XX, assim como do ponto de vista das artes visuais, as pinturas, desde Picasso e Braque, têm sido habitadas pelos signos da linguagem escrita. Essas misturas entre artes visuais, literatura e os mais diversos materiais possíveis a arte, abrem para o entendimento do uso do livro e do texto literário como material e motivo compositor das obras selecionadas como objeto desta dissertação.

No primeiro capítulo, percebendo que, além do uso material e técnico que possibilita as criações visuais selecionadas, seria necessário atualizar o entendimento sobre os modos de utilização material e criação visual, dediquei-me a definir termos e conceitos que norteariam a análise dos trabalhos. Ali, indiquei as ideias e noções que nos seguem até o momento: operações criativas; paisagem cultural; camadas de significado; apropriação e pós-produção. Tal indicação é importante para que os pontos em comum entre os trabalhos analisados não fossem repetidos a todo momento e, também, para criar uma base de entendimento pela diferenciação das operações envoltas em cada trabalho analisado. A **apropriação**, conceito fundamentado nos textos de Veneroso, Fineberg, Bourriaud e Buchloh, exemplificado pelos trabalhos de Sherrie Levine, Mike Bidlo e com o exemplo brasileiro de Nelson Leirner, foram de suma importância nos trabalhos presentes nos capítulos dois e três,

compondo, em diversas vezes, a base das operações criativas de cada trabalho e indicando precedentes para a tomada de autoria de obras anteriores. A *pós-produção*, conceito abordado por Nicholas Bourriauld. e afirmado pelos exemplos doas oibras de Pierre Huygue e Maurizio Catellan, compõe outra importante operação criativa envolvida nos trabalhos selecionados para análise. Conceito determinado pela junção de fragmentos apropriados, a pós-produção aglutina significados de recortes e citações de trabalhos anteriores que habitam a paisagem cultural, tratando-os como elementos de composição visual e conceitual que metabolizam os significados anteriores em novos enredos visuais.

Ao determinar, no primeiro capítulo, os conceitos que acompanham as análises visuais e conceituais dos trabalhos seguintes, foi possível uma abordagem, por vezes mais e por vezes menos, poética às obras de arte destacadas. Nos capítulos que se seguiram dediquei-me a entender os modos de apropriação que as artes visuais fazem de obras literárias tomando como exemplo os trabalhos de Rosana Ricalde, Marilá Dardot e Fábio Morais. No capitulo dois, trabalhei as obras que destrincham o livro de sua estrutura básica ao transformá-lo. Tomei, para tanto, as séries e desenhos *Cidades Invisíveis* e a série de *Autorretratos,* de Rosana Ricalde, assim como os trabalhos *O jogo da Amarelinha* e *As coisas estão no mundo,* de Marilá Dardot.

Nos trabalhos que são explorados em **Bifurcações**, busquei abordar as obras tendo como ponto de partida a transformação do objeto livro. Indiquei trabalhos visuais que reconfiguram o texto literário, seja por meio da reorganização do texto, da sua edição ou nova execução. Em *Cidades invisíveis,* a abordagem do trabalho de Rosana Ricalde passa, inicialmente, pela contextualização da apropriação do texto de Calvino realizado pela artista. Foi de grande importância neste trabalho a contextualização da história tratada pelo original apropriado já que, pós-produzido, o trabalho final de Ricalde soma as camadas de significado presentes no livro que passam a coexistir com outros fragmentos e citações. Foram abordadas as diferenças entre o livro em brochura e o livro em sua extensão, assim como a ideia presente na técnica da colagem e do desenho e suas diferenças explicitadas no trabalho da artista.

Em *Autorretratos*, o segundo trabalho de Rosana Ricalde neste estudo, a abordagem é mais direta: não fez-se necessário a contextualização dos

textos apropriados e pós-produzidos, já que estes, para a composição da série de trabalhos, saem de uma coleção pessoal da artista, organizada de acordo com critérios pessoais de afeto relacionado aos textos, apesar de existir uma lógica para a coleção, não são todos os poemas que se encaixam nela que são incluídos na seleção, portanto a coleção é, antes de mais nada, afetiva. A descrição do trabalho e de sua materialidade foi realizada a fim de afirmar as camadas de significado somadas ao trabalho a partir dos materiais utilizados em sua composição. Nesse subcapítulo foi destacada a transposição do texto escrito, cuja a função é ser lido, para a obra visual, com a função é outra em detrimento da límpida leitura. Para entender esta transformação recorremos aos estudos de Gerard Genette.

Marilá Dardot contribuiu, iniciando sua participação na dissertação, com a instalação *Rayuela*, originalmente *O jogo da amarelinha,* de Júlio Cortázar. Assim como na análise de *Cidades Invisíveis* de Rosana, nesse subcapítulo se fez necessário o entendimento e contextualização da obra literária para o entendimento do trabalho visual. Essa instalação foi motivo para entender a relação do artista como interprete do texto original, para esse entendimento nos baseamos na *Obra Aberta* de Eco. Marilá apropria-se e interpreta o texto de Cortázar, obra aberta (como queria Eco e afirmado por Cortázar em seu tabuleiro de direções) e o edita em novo texto que segue sua interpretação. O livro é, como ponto principal da abordagem deste trabalho, interpretado como obra aberta e passível de intervenções do **leitor-intérprete** e, assim sendo, tem sua forma apropriada, editada e metabolizada de acordo com as vontades da artista.

Por vez, em *As coisas estão no mundo* (título do subcapítulo, desta dissertação e da instalação de Marilá Dardot), com uma abordagem direta, busquei dar lugar ao livro abortado, que não chegou a ser finalizado e publicado, mas existente como elemento compositor de uma instalação visual. Nesse ponto, o espaço do livro, a edição e fragmentação do texto e imagens, o gesto escultórico e a interpretação da frase são destaque na análise das operações criativas que o compõe. Ao fim da aproximação com os quatro trabalhos selecionados no capítulo dois, resumimos modos de pós-produzir trabalhos apropriados da literatura em obras visuais que tem como modo de operação a destituição do livro de sua forma original e a seguinte

transformação ou edição de sua materialidade em desenhos e instalações. No segundo capítulo (Bifurcações), a fim de exemplificar os inúmeros modos de destituição da estrutura do livro em trabalhos visuais contemporâneos, valorizando o trabalho artístico realizado pelas artistas brasileiras inseridas no cenário mundial das artes visuais. O caminho, explorado no capitulo três, é complementar das formas de apropriação do livro: a estrutura como motivo.

Em *É necessário distinguir o caminho* para continuar e os meandros do labirinto, sem repetir os corredores, indico trabalhos visuais de artistas que apropriam-se de textos e os editam e que utilizam a estrutura do livro como dispositivo de ativação criativa. Os livros de artista e as edições de artista são destaque no terceiro capítulo que destaca os trabalhos de Fábio Morais e, novamente, Marilá Dardot, respectivamente: *Lina, A teus pés* e *o Livro de areia* (apropriados de Foucault, Ana C. e Borges).

Em *Lina* tornou-se necessário um retorno às referências e fragmentos que compõe este trabalho, de modo a explicitar que as camadas de significado estão além aos fragmentos editados que são percebidos visivelmente na obra. Fábio Morais metaboliza os significados dos gestos criativos de apropriação e edição ao retrabalhar o texto de Foucault (que transpõe a pintura de Velasquez), assim como soma ao livro de artista as camadas de significado presentes na fotografia de Lew Perrela (que por sua vez metaboliza a história do MASP, da arquiteta fotografada e da pintura de Van Gogh).

Para conduzir a apresentação deste texto, comecei pelas camadas de significado invisíveis fisicamente na edição final de Fabio, até chegar ao formato de apresentação do trabalho editado e publicado, destacando a publicação de artista como modo de operação pós-moderno. Essa edição de Fabio Morais, com certeza, aglutina o maior labirinto de fragmentos trabalhado nesta dissertação e abre campo para o estudo do formato do livro como suporte de trabalhos visuais.

No livro de artista *A teus Pés*, Fábio Morais toma o livro homônimo de Ana C. e o edita criando um novo texto que leva em conta, não apenas o texto apropriado, mas como as relações pessoais da poetiza e a interpretação da página impressa como imagem. Abordo este trabalho com a contextualização da publicação de Ana C., uma vez que o trabalho de Morais sintetiza e metaboliza a trágica história da artista. Tornou-se importante destacar a

diferença entre os modos de edição e distribuição do livro de artista com tiragem reduzida e a publicação em edição de artista que tem maior de tiragem.

Termino o percurso do terceiro capítulo e a análise dos trabalhos que são objeto deste estudo com a aproximação ao *Livro de Areia*, de Marilá Dardot. Já tendo conceituado o livro de artista na análise anterior, tomo a abordagem deste trabalho de modo livre, me lançando aos significados da interpretação de Marilá e seus gestos ao criar e somar os fragmentos que compõe o livro de areia. Partindo da contextualização do conto do argentino, sigo às camadas de significado exploradas por Marilá na criação de seu livro de artista, assim como indico também as operações criativas que estão envoltas na criação, dando destaque, como nos trabalhos analisados anteriormente, à apropriação dos textos de Borges e de sua seguinte pós-produção. Findando, com este exímio livro, os exemplos das possibilidades de interpretação e utilização, seja material ou conceitual, do livro nas artes visuais.

Evidenciado nos exemplos analisados, as artes visuais usam o livro de diversos modos para a composição de trabalhos visuais, seja, em primeiro momento nas vanguardas modernistas, absorvendo os signos do campo de significação do texto como elementos compositores de obras visuais, como, já em trabalhos pós-modernos, tomando o texto como fragmento apropriado ou o livro como suporte de obras visuais que metabolizam os significados constantes nos textos e/ou no objeto livro como suporte criativo.

Com a abrangência de possibilidades trabalhadas nestes sete trabalhos analisados que reafirmo não representar o todo das conexões entre o texto escrito e as artes visuais pós-modernas e contemporâneas, mas um recorte focado nas contaminações entre o livro e as edições propostas por artistas visuais ao se apropriarem deles, e com o objetivo de exemplificar algumas das muitas possibilidades de contato. Entendo a necessidade de destacar as misturas profundas entre os campos de significação e entre o livro e trabalhos visuais, onde os limites confundem-se rearticulando os signos em um vasto universo de obras intermídias.

Posto isto, considero que o livro e as artes visuais, a palavra e a imagem, campos de significação com potências distintas podem, quando misturados, dar voz as mais diversas interpretações e imagens. As apropriações e seguintes pós-produções que tomam o livro como elemento

compositor de edições visuais contagiam, não só os artistas escolhidos e que tiveram os trabalhos analisados, mas como estendem-se amplamente pelo tão vasto universo das artes visuais.

Bibliografia

ANA Cristina Cesar. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2866/ana-cristina-cesar>. Acesso em: 08 de Ago. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ASSEMBLAGE . In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 08 de Ago. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AFTER WALKER EWAN. s.d. http://www.afterwalkerevans.com/images2.html>. Acesso em 08 de ago. de 2018.

ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Archer, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BARROS, Manuel de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: LEYA, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

BORGES, Jorge Luis. Sobre o rigor da Ciência. **História universal da infâmia.** Trad. José Bento. Assirio e Alvim, 1982. 117.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção** - como a arte reprograma o mundo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky.** 2009. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. p. 134.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimento Alegóricos: Apropriação e montagem na arte contemporanea in **Revista do programa de Pós-Graduação em artes da EBA-UFRJ** n. 7 (2000): 178-197.

BURY, Stephen. ***Artists' Books:*** *The Book As a Work of Art, 1963–1995.* England; Scolar Press, 1ª edição. Leicester, 1995.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisiveis**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: cia. das letras, s.d.

CHRISTIES. 24 de out. de 2005. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/maurizio-cattelan-b-1960-untitled-zorro-4594908-details.aspx>. Acesso em 25 de Maio de 2018

CORTAZAR, Julio. **O jogo da Amarelinha**. Porto Alegre: Civilização Brasileira, 2014.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** *Arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

EGON TURCI. 10 de set. de 2012. https://egonturci.wordpress.com/2012/09/10/a-fonte/>. Acesso em 08 de ago. de 2018

FABIO MORAIS. 05 de Maio de 2012. < fabio-morais.blogspot.com/2012/05/teus-pes-2012.html >. Acesso em 08 de ago. de 2018

FERREIRA, Gloria. **Entre imagem e linguagem**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

FINEBERG, Jonathan. ***Art since 1940***. Trad. Maria do Carmo Veneroso. Londres: Laurence King Publishing, 1995.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1966.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Porto: Vega, 1992.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

MARILA DARDOT. 24 de set. de 2013. << https://mariladardot.com/artwork/rayuelahopscotch/ >>. Acesso em 20 de fev. de 2018.

MARILA DARDOT. 2013. 08 de ago. de 2018. <Fonte:https://mariladardot.com/artwork/as-coisas-estao-no-mundo-things-are-in-the-world/>. Acesso em 20 de fev. de 2018.

MARILA DARDOT. 2012. <https://mariladardot.com/artwork/o-livro-de-areia-the-book-of-sand/>. Acesso em 20 de fev. de 2018.

Martins, Júlio. **Palavras compartilhadas**. Belo Horizonte: Serviço Social do Comercio, 2015. Catálogo - Texto curatorial.

MAURA VOLTARELLI. s.d. <https://mauravoltarelli.files.wordpress.com/2012/07/o-livro-de-areia>. Acesso em 02 de jun. de 2018.

MELIN, Regina. **Espaço portátil**: exposição publicação. Vols. v.4, n.7. São Paulo: ARS, 2006.

MICHAELIS. Ed. Editora Melhoramentos. 2018. 09 de abr. de 2018. <http://michaelis.uol.com.br acesso em 24/07/2018.>.

MORAIS, Fabio. 02 de Abr. de 2009. 08 de ago. de 2018. <http://fabio-morais.blogspot.com/2009/02/0.html>.

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

OBVIOUS. s.d. 08 de ago. de 2018. <http://obviousmag.org/archives/2011/11/nelson_leirner_e_a_politica_do_pop.html>.

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos**. Ed. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2004.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Mataró (Espanha): Montesinos, 2001.

QUINTANA, Mario. **Sagitário-apontamentos de história sobrenatural**. Porto Alegre: Globo RS, 1977.

RICALDE, Rosana. **Palavras compartilhadas**. Rio de Janeiro: Serviço socila do comercio, 2012. Catálogo - material educativo.

_____. **Palavras Compartilhadas**. Rio de Janeiro: Serviço Soicial do Comércio, 2012. Catálogo expositivo.

RICALDE, Rosana. **Rosana Ricalde.** Galeria Baró. Rosana Ricalde. São Paulo, s.d.

ROSANA RICALDE. s.d. < Rosanaricalde.com/obrasport>. Acesso em 08 de ago. de 2018

TECNOARTENEWS. 12 de mar. de 2013. <http://www.tecnoartenews.com/destacadas/as-instalacoes-em-neon-de-bruce-nauman/>. Acesso em 08 de ago. de 2018

VASCONCELOS, Daniela. **Sentidos da apropriação nos trabalhos de Sherrie Levine**. 12 de 07 de 2013. Acesso em 03 de maio de 2018. <http://teoriadaarte-t2.blogspot.com/2013/07/sentidos-da-apropriacao-no-trabalho-de.html>.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

NOVA, Vera Casa, Márcia Arbex, and Marcio Barbosa. Interartes. Editora UFMG, 2010.

WIKIART. 12 de jun. de 2012. <https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merzbau-1937>. Acesso em 03 de ago. de 2018.

_____. 13 de abr. de 2013. <https://www.wikiart.org/en/arman/madison-avenue-1962>. Acesso em 08 de ago. de 2018.

_____. wikiart. 04 de Jul. de 2017. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/still-life-with-the-caned-chair-1912>. Acesso em 20 de julho de 2018.

WIKIPEDIA. 13 de dez. de 2016. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_D%C3%A9s_Jamais_N%27Abolira_le_Hasard>. Acesso em 08 de ago. de 08.