

Deborah Walter de Moura Castro

**CATÁLOGO CONCEITUAL:
POÉTICAS EM TORNO DO SILÊNCIO**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2016

[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

Deborah Walter de Moura Castro

**CATÁLOGO CONCEITUAL:
POÉTICAS EM TORNO DO SILÊNCIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Julio Jeha

D993r.Yc-c

Castro, Deborah Walter de Moura.

Catálogo conceitual [manuscrito] : poéticas em torno do silêncio / Deborah Walter de Moura Castro. – 2016.

195 f., enc. : il., fots. color., p&b.

Orientador: Júlio César Jeha.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 185-195.

1. Dworkin, Craig Douglas. – Reading the illegible – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dworkin, Craig Douglas. – No medium – Crítica e interpretação – Teses. 3. Poesia americana – História e crítica – Teses. 4. Arte conceitual – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. 6. Conceptualismo – Teses. 7. Linguagem – Teses. 8. Silêncio na literatura – Teses. I. Jeha, Júlio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 811.54

Agradecimentos

Ao Prof. Julio Jeha, orientador, professor e amigo querido que, com muita sabedoria e serenidade, caminhou comigo sem largar minha mão. Ou talvez tenha sido eu quem não conseguiu (e não consigo) largá-lo. Jamais.

Aos professores participantes das bancas de qualificação e final, Prof. André Mello Mendes, Profa. Eliana Lourenço, Profa. Luciana Bosco e Silva, Profa. Maria Ângela de Araújo Resende e Profa. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, cujas intervenções foram essenciais para a continuidade dos meus pensamentos e redação.

A meus pais, meu irmão e irmã que, com certeza, respiram ao fim dessa jornada quase mais aliviados do que eu.

Ao Paulinho, que ouviu com paciência meus monólogos, que me inspirou (e inspira) em diálogos e silêncios, e que acredita, e muito, em mim (e no galo). Leitor atento e atencioso a quem devo a calma dos últimos passos.

Aos amores da minha vida, Hanna e Nina, a quem dedico esta tese.

Aos amigos e colegas, que só de estarem por aí já tornam a vida mais fácil.

À música, companheira de cada letra, de cada espaço, de cada silêncio que compõe essa tese, e que, paradoxalmente, impulsionou uma escrita silenciosa.

Resumo

Em meados dos anos 60, a arte conceitual surge como uma tendência que se caracteriza por utilizar uma série de práticas e métodos inovadores no mundo das artes. Preocupados com o conceito por trás da produção artística, e não com o objeto de arte em si, os artistas encontraram na linguagem verbal o instrumento para as produções mais características do movimento. Ironicamente, muitos produziram obras sem a intenção de ressaltar a importância da palavra, mas de silenciá-la. O silêncio dessas obras conceituais é produzido em torno do branco da página, da obliteração da linguagem, e do gesto. Corroborando o pensamento de Susan Sontag, em “A estética do silêncio”, o silêncio foi utilizado pelos artistas como uma forma de transformação da arte, uma relutância em se comunicar dentro dos padrões.

O objetivo desta pesquisa é apresentar um breve catálogo de obras conceituais silenciadas/silenciosas. A partir de um interesse em explorar as estratégias de silenciamento, a pesquisa apresenta análises propondo uma leitura do que a princípio parece ilegível. Para direcionar essa leitura, a análise toma como base os livros *Reading the illegible* e *No medium*, do escritor e poeta americano Craig Dworkin. Os poemas/obras conceituais são analisados considerando elementos passíveis de leitura, o que Dworkin chama de substrato, e amparados por obras literárias, de maneira que se perceba neles uma poética com atributos análogos aos que compõem uma obra literária.

Palavras-chave: arte conceitual; palavras na arte; silêncio.

Abstract

In the mid-60s, conceptual art appears as a tendency recognized for using a series of innovative practices and methods in the art world. Concerned with the concept beneath artistic productions, instead of the object of art in itself, the artists found in language the instrument for the most representative productions of the movement. Ironically, many artists did not intend to highlight the importance of words, but to silence them. The silence in these conceptual art works is created around the blank page, the obliteration of language and the gestures. Drawing upon Susan Sontag's thoughts, in "A estética do silêncio", silence was used by artists as a means to transform art, a reluctance to communicate within the standards.

The aim of this research is to present a brief catalogue of silenced/silent conceptual art works. Starting from an interest in exploring the strategies through which these works were silenced, the research presents a reading of what could at first be considered illegible. To direct this reading, the analysis is based on books such as *Reading the illegible* and *No medium*, by the American writer and poet Craig Dworkin. The conceptual poems/works are analyzed considering elements that allow reading, which Dworkin calls substrate, supported by other literary pieces, so that it is possible to notice in them a poetics with attributes analogous to those that characterize a literary work.

Key words: conceptual art; words in art; silence.



Jacob Kirkegaard, *AION*, 2006.

Sumário

Lista de imagens	9
Introdução	13
Catálogo conceitual: poéticas em torno do silêncio	
Parte I.	
Capítulo 1. A arte (da escrita) conceitual	28
1.1 Introdução	28
1.2 Em tempo e espaço	28
1.3 Influências	31
1.4 A chegada dos anos 60 e a presença da palavra	34
1.5 A palavra conceitual e sua postura	36
1.6 O difícil exercício de definir	37
1.7 Reconhecer definições ou definições reconhecidas	40
1.8 Entre a arte e a poesia	50
1.9 Da palavra à sua destituição	55
Capítulo 2. O silêncio (d)escrito	58
2.1 Silêncio e suas inserções	58
2.2 O silêncio na arte ou a arte do silêncio	68
2.3 Silêncio e despavira	77
2.4 O silêncio de John Cage	82
Parte II.	
Introdução	94
Capítulo 3. Em torno da palavra	98
Capítulo 4. Em torno do branco	106
Capítulo 5. Em torno da obliteração	129
Capítulo 6. Em torno do gesto	156
Considerações Finais	178
Referências	185

Lista de imagens

Fig. 1. Yoko Ono, <i>Grapefruit</i> , 1964.	20
Fig. 2 Lawrence Weiner, <i>Statements</i> , 1968.	21
Fig. 3. Henry Flynt, <i>Concept Art</i> , 1963.	41
Fig. 4. Robert Barry, <i>Untitled</i> , 1969.	44
Fig. 5. <i>Art-Language</i> , v.1 n.1, 1969.	46
Fig. 6. <i>Art-Language</i> , v.1. n.2, 1970.	46
Fig. 7. <i>Art-Language</i> , v. 3 n.1, 1974.	47
Fig. 8. Joseph Kosuth, <i>Box Cube Empty Clear Glass</i> , 1965.	49
Fig. 9. Joseph Beuys, <i>The silence of Duchamp is overrated</i> , 1964.	69
Fig. 10. John Cage, “Lecture on Nothing”, 1961.	82
Fig. 11. John Cage, <i>4’33”</i> , 1969.	89
Fig. 12. John Cage, <i>4’33”</i> , 1969.	90
Fig. 13. Mel Bochner, <i>Language is not transparent</i> , 1970.	99
Fig. 14. Mel Bochner, <i>Language is not transparent</i> , 1969.	101
Fig. 15. Mel Bochner, <i>Language is not transparent</i> , 1999.	102
Fig. 16. Mel Bochner, <i>Silence</i> , 2011.	104
Fig. 17. Mel Bochner, <i>Talk is cheap</i> , 2013.	104
Fig. 18. Mel Bocher, <i>Blab</i> , 2015.	105
Fig. 19. Hilal Sami Hilal, <i>Sherazade</i> , 2007.	110
Fig. 20. Mira Schedel, <i>Trenzinho</i> , 1965.	113
Fig. 21. Robert Smithson, <i>Mono Lake nonsite</i> , 1968.	117
Fig. 22. Robert Smithson, <i>Mono Lake</i> , 1968.	119
Fig. 23. Vito Acconci, <i>Drop (on the side/over the side)</i> , 1969.	123
Fig. 24. On Kawara, <i>Nothing, Something, Everything</i> , 1963.	125
Fig. 25. Tom Phillips, <i>A human document</i> (página original), 1892.	130
Fig. 26. Tom Phillips, <i>A humument</i> (primeira versão), 1973.	131
Fig. 27. Man Ray, <i>Lautgedicht</i> , 1924.	133
Fig. 28. Joseph Kosuth, <i>Zero & Not</i> , 1985.	135

Fig. 29. Joseph Kosuth, <i>Waiting for (texts for nothing)</i> , 2010.	138
Fig. 30. Joseph Kosuth, <i>Waiting for (texts for nothing)</i> , 2010.	138
Fig. 31. Joseph Kosuth, <i>Waiting for (texts for nothing)</i> .	
Destaque para o quadro <i>Two men contemplating the moon</i> , 2010.	140
Fig. 32. Marcel Broodthaers: <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> (capa), 1969.	143
Fig. 33. Marcel Broodthaers: <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 1969.	143
Fig. 34. Marcel Broodthaers: <i>Pense-Bête</i> , 1964.	147
Fig. 35. Marcel Broodthaers, <i>Convite para exposição</i> , 1964.	150
Fig. 36. Marcel Broodthaers, capa da revista <i>Studio International</i> , 1974.	152
Fig. 37. Henri Michaux, <i>Narration</i> , 1927.	159
Fig. 38. On Kawara, <i>Codes</i> , 1965.	161
Fig. 39. Léon Ferrari, <i>Carta a un general</i> , 1963.	165
Fig. 40. Mira Schendel, da série <i>Letras Circunscritas</i> , 1974.	168
Fig. 41. Mira Schendel, <i>A trama</i> , cerca de 1960.	169
Fig. 42. Joana César, <i>Braços</i> , 2013.	172
Fig. 43. Marcel Broodthaers, imagem do filme <i>La pluie: project pour un text</i> , 1969.	175
Fig. 44. Maurizio Mannucci, "Where to start from" instalação, 2015.	184

cut out from books
important words
destroy the book.
(diagonal reading)

And then

someone will notice

Cia. Rinne, *Notes for solists*

[...] any artist who has ever used language has had to get more and more visual to say the same thing, to the point where it becomes all visual spectacle and the meaning is lost. They have to keep upping the ante. That's why I stopped using words in the work. I realized that's where it had to go, and I did not want to do that.
(John Baldessari)

I use words in a sense that makes them meaningless, and of course the only way you can make something meaningless is to present it in all of its possible meanings.
(Robert Barry)

Introdução

Catálogo conceitual: poéticas em torno do silêncio

O título da tese, *Catálogo conceitual: poéticas em torno do silêncio*, sintetiza em cada palavra os assuntos a serem tratados, de maneira que, desenvolvidos, traçam o percurso desse trabalho. *Catálogo* diz respeito ao formato ao qual a tese se assemelha, ou ao menos se inspira, como maneira de registrar uma série de obras em livro. Esta tese segue os passos do registro impresso de uma exposição fictícia, compilando obras e unindo-as segundo critérios de aproximação, de forma a facilitar o estudo e a compreensão das mesmas. O adjetivo *conceitual* refere-se à arte conceitual, tendência artística cujas obras compõem a maior parte de nosso catálogo. *Conceitual* também diz respeito ao conceito que sustenta cada uma das obras e possibilita sua leitura. Portanto, um *catálogo conceitual* compila obras conceituais ou obras que, de alguma forma, dialogam com elas através dos conceitos que as vinculam. O subtítulo, *poéticas em torno do silêncio*, define a característica das obras conceituais a serem analisadas e sua abordagem sob o viés literário. *Poéticas em torno do silêncio* são as palavras que concluem o título do trabalho como faceta fundamental de análise dos poemas/obras aqui catalogados. Este *catálogo conceitual* não lida com qualquer obra conceitual, mas apenas com aquelas que margeiam o silêncio, que trabalham em seu entorno, conceitualmente, e à sua volta. Por isso esses poemas/obras apresentam poéticas *em torno do* silêncio, pois este não é abordado plenamente, não é o silêncio absoluto ou pleno. A palavra *poéticas* sela uma aproximação do corpus com a poesia, permitindo uma ponte sólida entre as artes visuais e a literatura, e possibilitando que a análise das obras seja feita sob uma perspectiva literária, a partir de teóricos, ou do campo da literatura, ou daqueles que transitam nas características híbridas dos gêneros.

O ponto central desta tese é desenvolver a ideia de que as obras conceituais silenciosas/silenciadas são como poemas que evidenciam o silêncio em suas criações, em vez da palavra. Mas as obras selecionadas trazem, mesmo que sugestivamente, a presença da palavra. A leitura dessas obras se fundamenta no preceito de que somente através da palavra, ou de sua sugestão, essas obras

apresentam poéticas em torno do silêncio. Embora esses poemas/obras tenham como protagonista o silêncio, deixando a palavra em segundo plano, ainda é possível ouvir seu murmúrio. Silêncio e palavra coexistem, em uma relação dialética, em todas as obras aqui analisadas. Mesmo no silêncio, a linguagem verbal ainda balbucia. Podemos ouvir as palavras no silêncio, assim como podemos ouvir o silêncio nas palavras. Os poemas/obras conceituais exibem poéticas em torno do silêncio, como textos literários que abafam a palavra para falar silenciosamente.

Pensar o silêncio hoje é aventurar-se a uma distância do mundo contemporâneo. O momento em que vivemos está mais do que nunca rodeado de palavras e sons. Para Aduino Novaes,

fala-se tanto que nem tempo se tem para pensar. Damos com muita facilidade e até certo desprezo um ‘adeus’ às palavras de maneira tão tirânica e tão natural que nem conseguimos colher imagens que elas nos propõem. Sem o tempo do pensamento, a simplicidade das palavras e a riqueza dos sentidos desaparecem no fluxo tagarela. Sem a experiência do silêncio não se entende o que se diz. (2014, p. 12)

Cedemos hoje à pressa, motivados pelo sistema de inovações tecnológicas. Segundo Olgária Matos (2014, p. 54), “[a] modernidade se constitui na proscricção da *vita contemplativa* pela *vita activa*”, o que, conseqüentemente, “significa que a faculdade de duvidar, de formar opiniões após o tempo de reflexão, foi destituída pela rápida circulação do mercado científico e cultural” (2014, p. 55). Um trabalho que se inspira no silêncio tem, acima de tudo, a intenção de uma pausa, um momento dirigido ao pensamento, ao conceito. Como afirma Merleau-Ponty,

se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, olhá-la como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com as outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. (2013, p. 69-70)

Uma leitura dedicada ao silêncio tem como objetivo pensar para além da letra, ainda que ciente de haver no silêncio vestígios de palavras. Nesta tese, como no poema “O apanhador de desperdícios”, de Manoel de Barros, as palavras estão presentes e são usadas “para compor silêncios”.

Entre as décadas de 60 e 70, a arte conceitual, dentre os vários procedimentos adotados, tomou a palavra como um de seus principais instrumentos. Interessados no conceito de suas produções, alguns dos artistas conceituais consideraram a linguagem verbal o viés mais apropriado para chegar ao que fundamentaria uma obra conceitual. As palavras adquiriram uma característica pouco comum que, no mundo das artes visuais, levantaram questões acerca dos centros do poder simbólico e da própria linguagem como meio expressivo, e que através da lente do universo das letras, propunham, mesmo que indiretamente, uma nova poética, uma nova estética para a linguagem literária. Por meio de ampla produção textual, artistas conceituais contribuíram tanto para uma revisão das categorias artísticas, quanto para a desestabilização do familiar mundo das letras.

Ironicamente, contudo, algumas dessas obras trazem a presença perturbadora do silêncio. Algumas delas parecem usar a palavra sem a intenção de desvelá-la, sugerindo não a importância retórica da linguagem, com características ornamentais e argumentativas, mesmo que paradoxalmente quase sempre através dela, mas uma contestação do seu uso indiscriminado, ou uma reverência ao sentido de sua ausência. É como se esses artistas tivessem sentido, na escolha da palavra, uma insuficiência que ela mesma propõe, levando-os a desabrigá-la. Algumas das obras conceituais fazem do silêncio parte integrante de seus sistemas poéticos, apresentando em seus poemas/obras no mínimo uma recusa em se comunicar dentro dos padrões.

As obras conceituais silenciosas/silenciadas pareciam ter chegado a um ponto máximo, que é a destituição da linguagem verbal para se aproximar do silêncio. A arte parecia ter licença para tratar de obras silenciadas diferentemente de como a poesia trata o silêncio, sem os recursos próprios da literatura. Quando usaram a linguagem verbal para depois riscá-la, apagá-la, ou quando mantiveram ou o gesto da escrita ou a página em branco, as obras conceituais despertaram um novo desejo de leitura do silêncio, relevante para discussões no universo literário, uma vez que o silêncio sempre foi a maior tentação do poeta. Como afirma George Steiner, “o mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele que se aprendeu a abandonar a linguagem” (1988, p. 30).

A partir do contato com essas produções, surgiu o interesse em perceber as possibilidades de uma leitura de obras conceituais que a princípio não apresentam atributos passíveis de uma prática de leitura a partir de um conjunto de informações reconhecíveis, ao menos à primeira vista. Partindo de obras classificadas como conceituais, e de outras que mantêm com essas um diálogo, este trabalho empreende uma análise de obras que margeiam o silêncio, propondo uma leitura não das palavras que se escondem ou que poderiam ainda surgir, mas do conjunto de informações presentes. O que parecia uma leitura antes desprezada, uma resistência à legibilidade, torna-se aqui um desafio. A pesquisa parte, inicialmente, de um corpus fechado em poemas/obras conceituais que margeiam o silêncio, seja com obras reconhecidas dentro da tendência conceitual, seja em obras que de alguma forma se assemelham a produções conceituais.

Quando os artistas atrelaram a suas produções uma poética vinculada ao silêncio, eles destacam nossa impossibilidade em apreender e compreender todos os sentidos do mundo. O silêncio surge como uma proposta de leitura do obscuro ou ao menos uma lembrança de que há um obscuro. O silêncio das obras conceituais entrevê uma discussão em torno da predominância da racionalidade e, em um âmbito mais amplo, vincula o silêncio à invisibilidade do mundo visível, ou vincula o vazio a uma falta textual. Sua presença contribui para uma análise que contemple uma rede de sentidos e relações que vão além dos recursos óbvios, além das características formais das artes e em direção não necessariamente ao pensamento do fazer artístico ou toda a realidade por trás desse fazer, mas em direção à nossa capacidade de atribuir sentido. Através de páginas em branco, obliterações de palavras, gestos e linguagem cifrada, esta tese se baseia em uma proposta de leitura poética do que está além da linguagem verbal, mas que de alguma forma trabalha em seu rastro.

Propor uma legibilidade dos textos/obras, como uma experiência cultural, que não seja necessariamente uma ausência ou falta de som ou linguagem verbal, permite perceber uma parte intrínseca da comunicação, que serve a ela de maneiras distintas e que se abre a possibilidades tão plurais como seriam as possibilidades de leitura da escrita. Mas, assim como a maior parte dos trabalhos que lidam com silêncio, este é um conceito que carrega como uma de suas mais marcantes

características uma espécie de sombreamento, tanto em definições quanto em análises.

Tratar do silêncio é como lidar com um enigma. A ambiguidade de sua natureza, suas diferentes formas, e os diferentes contextos nos quais pode ocorrer dificultam definições absolutas ou uma via clara e transparente para sua compreensão, como se sempre algo escapasse ao silêncio, e fosse exatamente esse algo o próprio silêncio. O silêncio é quase um postulado filosófico, utópico, que nos obriga a dissertar sobre o que se apresenta em sabedoria taciturna. Por isso, falar do silêncio é reverenciar sua existência e admitir nossa incapacidade de estarmos à sua altura.

Diante de uma obra conceitual em torno do silêncio, o leitor/espectador é frustrado por não perceber na obra qualidades estéticas reconhecíveis e, portanto, não consegue desvendar seu mistério ou encontrar seu sentido. A experiência sensorial não possibilita que o leitor/espectador acesse a obra e, portanto, que a aprecie. Quando se vê diante de uma obra conceitual silenciosa, indaga sobre o seu objetivo. E quando pergunta o porquê de tal trabalho, é novamente frustrado com a falta de resposta. O leitor/espectador sabe de uma presença, mas é incapaz de apontar sua procedência (HOPKINS, 2009). A obra silencia e a pergunta paira no ar. Esse silêncio praticamente inerente às obras conceituais, duplicado neste trabalho com obras silenciadas, é provavelmente o que a poética conceitual tem a dizer e, portanto, o que será discutido com mais profundidade ao longo desta tese.

A proposta de uma leitura do silêncio não reduz a análise das obras a apenas uma leitura, mas a uma leitura que deixa sempre outra em aberto. A leitura de uma obra de arte deixa para trás um silêncio, um rastro de incompletude. Não há como se aproximar de uma obra silenciosa em sua plenitude, pois são muitos os caminhos, as entradas e também os desvios. Um trabalho que tem como objeto o silêncio já antecipa que seu fim é apenas o começo. Quando a fala, a escrita, e a imagem provocam uma fratura na comunicação, há uma possibilidade de retorno ao que já parecia esgotado. Essa fratura se abre ao infinito, a língua passa a ser várias línguas, como o silêncio que reverbera.

Portadora de experiências múltiplas, grande parte das obras conceituais não se adequava a exposições comuns em museus e galerias. Elas se voltavam para um hibridismo midiático que dificultava as formas de circulação e recepção no universo artístico, frequentemente como uma atitude crítica, demandando novas estratégias de exibição. Embora adotando critérios que parecessem uma afronta às instituições, os critérios de exibição dos artistas conceituais ainda se valiam de seus espaços, o que passou a ser uma crítica ao movimento. Surgia uma arte “incomodada pela história, apesar de ser em grande parte tão transitória a ponto de rejeitar a consciência histórica. Ela questiona o sistema pelo qual ela própria se apresenta, apesar de a maior parte dela ter passado por esse sistema” (O'DOHERTY, 2002, p. 89). Galerias e museus tentavam se adequar a novos conceitos de exibição e, “conforme a galeria em si passou a ser vista como a moldura da arte visual, os artistas começaram a inovar e inventar características expositivas dentro desse formato expandido” (OBRIST, 2014, p. 43). Segundo Cristina Freire, em *Arte conceitual*,

as molduras serão então substituídas pelo discurso especializado, e o espaço da galeria não será mais delimitado unicamente pelas paredes brancas, mas pelos códigos que dão acesso às obras. A noção de autonomia da obra de arte, assim como a crítica formalista que a acompanhava – e até então possibilitava a pergunta “o que é arte?”, como se fosse possível fornecer a esta interrogação respostas universalizantes –, torna-se anacrônica. É justamente a partir do final dos anos 50, e mais sistematicamente nas duas décadas seguintes, que se passa a perguntar não mais o que é arte, mas onde ela está. O objeto de arte desmaterializa-se, confunde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis. (2006, p. 25)

A arte, quando se expande, expande conseqüentemente sua definição. Sectarizar e classificar um conjunto de obras poderia prejudicar o “fluxo orgânico da criação” (FREIRE, 1999, p. 44). Curadores da época, principalmente aqueles mais relacionados a obras conceituais, desenvolveram novos conceitos de exibição, como a exposição impressa, o catálogo ou o livro de artista. Foram essas formas de exibição que deram novo impulso a esta pesquisa.

Os curadores Seth Siegelau e Lucy Lippard¹, por exemplo, se envolveram em exposições que tinham como suporte o livro, sustentando a ideia de que exposições podem ser realizadas fora de galerias e museus. Eles acreditavam que o curador deveria pensar em seu papel como produtor de sentido dentro de uma exposição, assumindo responsabilidades de suas escolhas e deixando claro ao espectador os resultados de suas decisões (OBRIST, 2014).

Em 1968 ocorreu a primeira exibição de Siegelau, quando o catálogo do artista Douglas Huebler, exibido em um apartamento privado, era a própria exibição. No ano seguinte, em 1969, Siegelau organizou uma exposição coletiva em forma de livro, o projeto *The Xerox Book*, para o qual Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, e Lawrence Weiner, os sete artistas participantes, deveriam fazer uma página de 20 por 28 cm para ser fotocopiada e impressa, de forma que o trabalho original era na verdade uma cópia, uma reprodução, que deveria seguir a padronização indicada. A ideia era uma publicação que pudesse ser distribuída a baixo custo. Em 1969, também a exposição *January 5-31, 1969*, de Siegelau, foi exibida na forma de um folheto fotocopiado, na qual o catálogo era a primeira exibição do projeto. Nesta exibição participaram os artistas Robert Barry, Douglas Hueber, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner.

Nessa mesma época, Lucy Lippard expandia a exibição para fora do espaço expositivo. O catálogo das exposições conhecidas como *Numbers Shows* era uma pilha de fichas, entre fichas de artistas e outras contendo aforismos, listas e citações, organizadas aleatoriamente. Ela já estava interessada em exposições desmaterializadas, que coubessem em uma mala, como ela mesma dizia. Segundo o curador Hans Ulrich Obrist,

a tendência atual da ideia de curadoria tem origem numa característica da vida moderna que é impossível ignorar: a proliferação e reprodução das ideias, dos dados puros, das informações processadas, das imagens, do conhecimento disciplinar e dos produtos materiais que estamos testemunhando hoje em dia. (2014, p. 37)

Nenhuma dessas exposições continha objetos, esculturas ou pinturas. O livro não era mais um acompanhante da exposição, mas uma mostra em si mesma.

¹ Esses são alguns dos curadores que estão relacionados a exposições conceituais.

Assim como o catálogo, o livro de artista se tornou uma prática comum no mundo conceitual. O livro de artista era na verdade o livro como prática artística. Para Obrist (2014), a partir dos anos 60 o livro de artista deixou de ser um elemento complementar ao trabalho do artista, sendo tomado como um fim em si mesmo, o verdadeiro trabalho.

O livro de instruções de Yoko Ono, *Grapefruit* (Fig. 1), lançado em 1964, é um dos primeiros exemplos de publicações conceituais em que a artista escreve eventos que podem ou não ser realizados.



Fig. 1. Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964.

Também o artista americano Lawrence Weiner publicou um pequeno livro, chamado *Statements* (Fig. 2), em 1968, consistindo de 24 afirmações (*statements*), uma por página, que eram como instalações reduzidas a palavras. Weiner estava desvinculando a obrigação do artista de produzir arte com objetos, de depender da presença física do objeto para construir uma instalação. A simplicidade das escolhas estéticas do livro, o foco na palavra e o baixo valor (\$1.95) problematizavam sua localização. Pouco parecido com um livro de arte, o livro também não parecia se encaixar nas prateleiras de obras literárias, deixando dúvidas sobre qual seção se encaixaria.



Fig. 2. Lawrence Weiner, *Statements*, 1968.

Mas o que importa não é classificar, mas ressaltar que algumas das principais qualidades das exposições conceituais foram feitas sob o viés do catálogo e do livro de artista, como obras e objetos de arte. Parecia pertinente que este trabalho crescesse e tomasse força tendo como referência esses termos. No universo conceitual, tanto o catálogo quanto o livro de artista foram muitas vezes os protagonistas da cena artística da época. Portanto, tratar esta tese como uma produção análoga a um catálogo parece conveniente, principalmente por se tratar de

um livro, páginas e letras, matérias que compõem a literatura e que, no contexto artístico, se aproximam ainda mais da poesia.

A presença do livro e do catálogo no universo artístico conceitual torna importante a relação dessas obras com a literatura. Além de adotar a palavra, artistas conceituais se valiam do suporte primeiro da literatura em suas exposições. Ignorar essas aproximações seria omitir possíveis (e outras) correlações e entrelaçamentos das artes ao longo da história e, mais recentemente, no século 20. Obrist (2014) explica que movimentos de vanguarda, como Dadá e surrealismo, tinham vínculos mais estreitos entre artes visuais e poesia, ao contrário dos movimentos do nosso tempo. Para Obrist, os diálogos entre a arte e a poesia são menos frequentes hoje do que aqueles entre arte e música ou entre arte e arquitetura.

Uma vez que afirmamos com tanta frequência que é cada vez mais comum o diálogo fecundo entre as artes, propor uma análise que apague um pouco dos limites que as separaram, ou que trace um paralelo entre as obras e a literatura, parece enriquecedor. Ao trazer esses textos/silêncios para a área dos Estudos Literários, não tenciono chamar de literatura a produção textual na arte conceitual, e nem de tirá-la de seu contexto. Para estudá-la à luz da Literatura Comparada, é preciso respeitar seu meio. É exatamente a situação de seus textos que os tornam ainda mais ricos. É exatamente o local da palavra que garante a ela sua expansão. Chamá-los de literatura seria adestrar o que essa vertente trouxe de mais estratégica. A inclusão desses textos no escopo da Literatura Comparada possibilita um novo exercício de leitura, exposto a novas perspectivas e uma adequação ao olhar. Silenciosas por sua própria condição de exibição, e silenciadas nas mãos dos artistas, as obras de arte conceitual estudadas nesta pesquisa, com suas proposições e poemas, traduzem um ensimesmamento místico e acabam por definir o perfil poético deste catálogo.

Em suma, o objetivo deste trabalho é organizar e analisar textos conceituais, especificamente no que concerne à poética de suas proposições silenciadas, à luz da literatura e em interface com ela, explorando os contornos de seu momento particular na posição de manifestação cultural. Estudar o silêncio nas obras de arte conceitual parte do interesse em entender como o silêncio, em suas estratégias de

apagamento, rasura, ruído ou vestígio, pode se render a uma leitura poética, que embora pareça resistir à legibilidade, contribui para uma nova maneira de se pensar e entender a arte e a poesia.

Assim como em um trabalho de curadoria, que precede a exibição e o catálogo, esta pesquisa propõe uma compilação de obras de arte que se aproximam por estarem minimamente inseridas em uma mesma época; por fazerem de seu principal instrumento a palavra, mesmo que encoberta; e, finalmente, mas não menos importante, por tornarem o silêncio seu grande acontecimento. Nas obras desta pesquisa, a escrita se desenvolve para a temática do silêncio, em enunciados que se assemelham por apresentarem, por meio da palavra, ou de sua sugestão, o silêncio de suas proposições, a experiência do silêncio.

Esta tese tece considerações acerca da produção de sentido que une as obras selecionadas e a função do silêncio, da linguagem verbal, da arte. A tarefa da curadora é fazer conexões entre culturas, permitindo o contato entre elementos diferentes (OBRIST, 2014). Ao invés da homogeneidade, uma espécie de exibição em catálogo privilegia a diferença e as diferentes formas como o silêncio é abordado em cada obra, preservando suas particularidades, seus gêneros sem hierarquias e seu alvo incerto. Ao catalogar uma obra, a curadora/pesquisadora garante sua memória, através de seu registro, e sistematiza sua análise.

Uma compilação temática e estética dos silêncios conceituais engaja suas escrituras nos domínios da arte, da poesia, da filosofia. Nesse movimento interdisciplinar, o silêncio nos faz pensar também na posição da linguagem e das artes no mundo contemporâneo. Essa centralidade do papel do silêncio em determinadas obras que se tornaram referência para a arte conceitual ainda não conta com uma sistematização acadêmica muito clara, ou mesmo análises mais abrangentes. Em geral, a temática da arte conceitual ainda é pouco desenvolvida em sua interface com os estudos literários, ou mesmo com a prática literária. Este trabalho propõe uma organização de obras conceituais sem a intenção de fazer uma antologia, mas apenas uma seleção em que as obras sejam listadas, dispostas e ‘exibidas’.

A primeira parte desta tese tem dois capítulos que tratam os conceitos principais e iniciais para que a pesquisa adquira corpo. O primeiro capítulo, intitulado “A arte (da escrita) conceitual”, discorre sobre as características fundamentais da arte conceitual, suas influências, contextualização, definições e aproximação com a linguagem verbal e literatura. Esse capítulo serve como alicerce para melhor compreensão do que foi o movimento da arte conceitual e das estratégias usadas na seleção das obras e suas análises.

Há uma bibliografia relativamente extensa disponível, embora em sua maioria em língua inglesa. Estudos de pesquisadores como Peter Osborne, Paul Wood e Tony Godfrey serão fundamentais para entender o que foi esse movimento e as questões colocadas no primeiro capítulo. Outras referências, relevantes tanto para os estudos de arte conceitual quanto para o contexto cultural, social e político da época, entrarão nesse capítulo para dar uma visão mais ampla do que foram as décadas de 60 e 70 e os movimentos contemporâneos da arte conceitual.

O segundo capítulo, “O silêncio (d)escrito”, explora as características gerais do silêncio de maneira a incluir leituras que contribuem para a posterior análise das obras selecionadas e também de tentar uma aproximação ao que seria esse silêncio que se faz presente nessas obras. Nesse capítulo serão vários os textos utilizados, dando uma visão ampla do silêncio e suas ocorrências na comunicação. Através de textos como *As formas do silêncio*, de Eni Orlandi, e “A estética do silêncio”, de Susan Sontag, a ideia é fazer um apanhado dos sentidos do silêncio e suas características, focando em noções mais relevantes para as análises dos textos/obras conceituais. O silêncio aqui, porém, é tratado em suas feições gerais. Atributos particulares de sua presença são abordados nos capítulos subsequentes.

Na segunda parte estão os quatro capítulos de análises das obras em torno do silêncio. Em uma pequena introdução à segunda parte explicam-se os passos para a análise das obras, que leva em conta as definições explicitadas nos dois capítulos anteriores, porém de forma mais aprofundada, de maneira que as características dos trabalhos conceituais e do silêncio sirvam de critérios iniciais para a leitura. Duas obras do professor, escritor e poeta americano Craig Dworkin, *Reading the illegible* (2003) e *No medium* (2015), são fundamentais na composição dos procedimentos de leitura dessas obras, e definem a metodologia de análise.

Depois da introdução da segunda parte, seguem os quatro capítulos que a compõem. O título do terceiro capítulo é “Em torno da palavra” que contém principalmente obras do artista conceitual Mel Bochner, dentre elas três intituladas *Language is not transparent*. Essas obras trazem questões referentes à materialidade da linguagem e sua suposta transparência e são importantes principalmente para a compreensão dos três capítulos seguintes.

O quarto capítulo é chamado “Em torno do branco”, no qual são compiladas obras que trabalham com a página em branco, como “Mono Lake” de Robert Smithson, “Something”, de On Kawara e “The drop”, de Vito Acconci.

O quinto chama-se “Em torno da obliteração”, que faz surgir o silêncio a partir de um trabalho de sobreposição da linguagem verbal, de sua rasura ou apagamento. Esse capítulo conta com obras de Marcel Broodthaers e Joseph Kosuth.

Finalmente, o sexto e último capítulo, intitulado “Em torno do gesto”, trata de obras que imitam o gesto e a organização da linguagem verbal, porém sem possibilitar ao espectador o acesso ao significante. Nesse capítulo a presença da palavra é dissimulada e o gesto evidenciado. Esse capítulo apresenta obras de On Kawara, Léon Ferrari e Mira Schendel.

Aceitando o desafio da leitura silenciosa, as considerações finais tratam das errâncias e percursos pelos quais as obras apontadas foram consideradas, em suas relações e correspondências, como exemplos poéticos que abordam o branco da página, a obliteração e o gesto. Mediante conceitos que trabalham em torno do silêncio, pretende-se devolver ao leitor a instigante reflexão que aproxima as artes, as letras e os silêncios. A conclusão aos poucos abandona a escrita com o intuito de deixar que se vejam as palavras em erosão, evidenciando suas fraturas empenhada em deixar que se escute o silêncio. Entre murmúrios e vestígios, propõe-se novamente um momento de reflexão e pausa para que se perceba nos poemas/obras o potencial do silêncio em todas as presenças que ele impõe.

PARTE I

Pode-se dizer que hoje não há uma arte, não há a poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original.

(João Cabral de Melo Neto,
Prosa)

Capítulo 1

A arte (da escrita) conceitual

1.1 Introdução

Em meados dos anos 60, adotou-se o termo “arte conceitual” para designar uma série de práticas inovadoras, estremecendo o mundo das artes e colocando em xeque noções que há muito vinham sendo disseminadas e perpetuadas. A arte conceitual foi uma das várias tendências que ajudaram, mais uma vez, a reestabelecer os padrões no mundo da arte ao se distanciar cada vez mais de suportes como pinturas e esculturas, que ainda reinavam no universo artístico depois da Segunda Guerra Mundial. Transitando entre vários procedimentos, ela subvertia convenções, afetando profundamente o modo de perceber as artes e problematizando qualquer rigidez taxonômica. A diversidade de mídias e a fusão de métodos adotados dificultavam o sistema de classificação, sugerindo maior aproximação entre as artes e propondo uma expansão dos termos. As categorias artísticas, como eram percebidas até então, não davam conta de tudo que a arte conceitual queria dizer.

Interrompendo a ordem visual das imagens, a arte conceitual surge adotando, entre outras coisas, a palavra em seu processo criativo, como um elemento central. Por meio de ampla produção textual, artistas conceituais contribuíram para uma revisão das categorias artísticas, e também para a desestabilização do mundo das letras, mesmo que indiretamente. A palavra na arte, em consequência, não era mais apenas um suporte discursivo para explicar uma obra pictórica, e sim a própria obra.

1.2 Em tempo e espaço

Minimamente circunscrita em uma década, a arte conceitual está relacionada a um período em que suas produções e exposições foram mais significativas. A crítica e curadora Lucy Lippard, em *Six Years: the dematerialization of art object from 1966 to 1972*, publicado em 1973, anotou e editou impressões sobre a arte conceitual trazendo, já no título de sua obra, o período trabalhado pela autora sobre essa produção. Assim como Lippard, Tony Godfrey (2004), em *Conceptual art*, afirma que

a arte conceitual teve seu apogeu entre 1966 e 1972. Alexandre Alberro (1999) estendeu o período um pouco, como proposto no título de seu texto “Reconsidering conceptual art: 1966-1977”. O crítico de arte alemão, Benjamin H. D. Buchloh (1999), descreveu o período da arte conceitual situando-o entre os anos de 1965 e 1975. Ou seja, a maioria da fortuna crítica acerca da arte conceitual parece acordar que foi um movimento que começou ao final dos anos 60 e terminou entre meados dos anos 70.

Embora com período relativamente bem definido, obras conceituais continuaram sendo produzidas após a década de 70. Muitos dos artistas conceituais continuam produzindo até hoje e, portanto, permanecem relacionados ao movimento. Os teóricos citados acima, por exemplo, tratam também da produção posterior ao período em que a arte conceitual vicejou, incluindo em suas obras capítulos que tratam da arte pós-conceitual ou seu legado, ampliando os estudos para além daquela época. Em *Conceptual art*, Godfrey apresenta obras que vão até os últimos anos do século 20. Peter Osborne, em sua obra também intitulada *Conceptual art*, conclui o capítulo “Afterwards” tratando das obras pós-conceituais a partir dos anos 80. Parece que, independentemente da denominação da produção que sucedeu a arte conceitual, esse legado é relevante para os estudos do conceitualismo por incluir artistas não por se encaixarem naquele período, mas por produzirem obras que tratam de conceitos que transbordam tempo e/ou espaço. Uma análise adequada das ocorrências texto/poéticas desse movimento deve considerar seu legado, expandindo a pesquisa à produção de artistas que se encaixam nas estratégias da arte conceitual, mesmo se fora do período delimitado. Só assim é possível apresentar resultados que levem em conta tanto o momento de sua efervescência quanto a produção que a sucedeu.

Os locais de produção da arte conceitual são mais difíceis de definir. Trata-se de um movimento geralmente reconhecido como tendo origem nos Estados Unidos, principalmente Nova York. Isso se dá pelo fato de que o mercado de arte na época estava estreitamente relacionado àquela cidade, considerada então como principal centro de irradiação e distribuição de arte. Depois da Segunda Guerra Mundial, o mundo da arte se distanciou da tradição europeia para se instalar em

idades cosmopolitas que se tornariam representativas de um sistema multicultural moderno, carregado de novas tendências. Enquanto a Europa encarava um período de reconstrução, os Estados Unidos estavam em constante desenvolvimento e prestes a se tornarem um poderoso centro da indústria cultural.

Ao final dos anos 50, o expressionismo abstrato já havia conquistado a Europa, facilitando o que uma vez fora um preconceito cultural contra a América, e preparando o terreno para o que seria o primeiro *boom* internacional da arte contemporânea (CROW, 1996). Nova York crescia em consonância com galerias, museus, publicações, além de uma complexa revisão do sistema educacional artístico. Com o fim dos anos 40, artistas e intelectuais iam para lá para escapar das turbulências da guerra e atrás de melhores oportunidades, o que também contribuiu imensamente para a produção e crescimento cultural da cidade.

Embora Nova York seja um dos mais significativos polos da arte conceitual, muitos dos artistas reconhecidos como conceituais não necessariamente residiam lá. Seth Siegelaub, um dos mais importantes curadores da época, explica que artistas poderiam viver onde quisessem – não necessariamente nas grandes capitais – e ainda conquistar seu espaço (*apud* KOSUTH, 1991). Artistas conceituais eram encontrados em diversos países da Europa, assim como no Japão, na Argentina e no Brasil. A produção ia além de demarcações geográficas, ultrapassando fronteiras. Na verdade, foi provavelmente durante esse período que a participação de artistas latino-americanos foi facilitada dentro do mundo internacional da arte. De acordo com Cristina Freire, em *Poéticas do processo*,

vale observar que, nesse momento, talvez tenha sido a arte conceitual a que mais tenha facilitado a participação de artistas, especialmente latino-americanos, em geral excluídos do sistema hegemônico de circulação de informações artísticas, centralizado na Europa e nos Estados Unidos. (1999, p. 27)

Esse é possivelmente o início de uma maior abertura entre artes e países, que vemos hoje com mais naturalidade.

1.3 Influências

A atitude desafiadora e a presença de palavras no universo artístico não foram privilégio da arte conceitual nem se restringiram à década de 60. Desde o início do século 20, para não irmos muito longe, havia tendências e produções que utilizavam a linguagem verbal, às vezes de forma bastante significativa.

As vanguardas europeias do início do século, com movimentos como o Cubismo e o Dadaísmo, contribuíram para a difusão de ideias transgressoras como a anti-arte e já adotavam a palavra em suas criações. René Magritte e Marcel Duchamp estavam entre aqueles que usavam as palavras em suas obras, influenciando muito os movimentos artísticos do pós-guerra e a virada linguística característica dos anos 60.

Os artistas de vanguarda, ao contrário dos modernistas, não visavam apenas a criação de uma obra de arte experimental e inovadora do ponto de vista formal, e sim usavam a arte como pretexto para o questionamento da instituição artística burguesa e do circuito artístico, desde a produção até a recepção, passando pelo mercado e pela crítica de arte. (RIBEIRO, 1997, p. 26)

Um forte exemplo da influência das vanguardas europeias seria os *readymades* que eram “objetos usados para criticar ironicamente o circuito artístico e a noção de autonomia e de autoria da obra de arte na sociedade industrial, uma vez que eram apropriações de produtos industriais” (RIBEIRO, 1997, p. 26). O artista conceitual americano Joseph Kosuth afirma em “Art after Philosophy” que o primeiro *unassisted readymade* de Duchamp possibilitou que artistas falassem “outra língua” e ainda fizessem sentido (1991, p. 18). “O advento da arte conceitual [...] refletia a obra iconoclasta de Marcel Duchamp, cuja influência na arte avant-garde desde os idos ’60 tem excedido a de qualquer outro artista” (WALKER, 1977, p. 58). Embora não se referindo diretamente à influência da palavra na arte conceitual, Kosuth apontava para a importância de Duchamp nas tendências subsequentes como um artista que trabalhava bem os conceitos de suas obras. Para Kosuth, toda arte depois de Duchamp é conceitual.

Por esse motivo, a arte conceitual é muitas vezes entendida como uma restauração dos movimentos de vanguarda do início do século. Além da presença de palavras, tanto os movimentos de vanguarda, como Futurismo, Dadaísmo,

Surrealismo e Cubismo, quanto os de neo-vanguarda, como a arte pop, o minimalismo e a arte conceitual, abordavam temas semelhantes como as contradições entre a cultura de massa e/ou a alta cultura e a noção do objeto de arte único diante de novos processos de reprodução.

Possivelmente devido à brusca interrupção das produções vanguardistas pela Primeira Guerra Mundial e o contexto perturbador do pós-guerra, a revolução artística da década de 60 tenha surgido com mais força do que as vanguardas do início do século. De acordo com Marjorie Perloff, em *O momento futurista*, “a revolução almejada pelos poetas e artistas do *avant-guerre* nunca veio, pelo menos não na forma em que foi prevista” (1993, p. 19). Para Andreas Huyssen (1986), como a arte americana dos anos 60 atacou com tanto rigor o expressionismo americano, acabou se assemelhando à vanguarda europeia, aniquilada cultural e politicamente por Stalin e Hitler. Marília Ribeiro explica que “as vanguardas foram reprimidas durante as ditaduras de Hitler, Stalin e Mussolini e superadas pela indústria cultural e pelo advento do Alto Modernismo, que teve os seus representantes mais significativos na arquitetura funcionalista e na pintura abstrata expressionista” (1997, p. 28). É como se a força presente nas vanguardas do início do século tivesse se regenerado com poder surpreendente após a Segunda Guerra Mundial. A linguagem adquiriu a densidade e solidez de um corpo e se estabeleceu como um espaço de discussão e reflexão (MOURE, 2012).

Ribeiro ressalta a importância em perceber “o potencial crítico das neovanguardas, voltado para o questionamento do projeto moderno que culminou no momento do Modernismo tardio” (1997, p. 28). Para a autora,

as neovanguardas absorveram o potencial crítico das vanguardas históricas, usando-o para questionar as discrepâncias do projeto moderno: a destruição causada pelas guerras, o uso indevido dos avanços tecnológicos, as ideologias totalitárias, as normas comportamentais estabelecidas pela sociedade burguesa, a cultura oficial elitista, o circuito artístico capitalista e a separação entre a arte, a vida cotidiana e a política. (p. 30)

As neovanguardas, incluindo a arte conceitual, adotam uma postura social reflexiva quando refletem em suas criações considerações acerca de instituições e mercado da arte. De qualquer forma, mesmo admitindo a importância da compreensão das vanguardas do início do século 20 para o surgimento da arte conceitual, reduzi-la a

uma reciclagem dos movimentos de vanguarda é diminuir sua importância, como também seria afirmar ter a arte conceitual uma distinta originalidade.

Havia também um contexto, um caminho das tendências artísticas, que possibilitou o advento da arte conceitual e outras tendências do início dos anos 60. Além da evidente influência das vanguardas do início do século, alguns movimentos artísticos do pós-guerra foram também fundamentais para o surgimento da arte conceitual. Ainda na década de 50, a arte pop, o minimalismo e o grupo Fluxus desenvolviam ideias que colaboraram com novas reflexões sobre a indústria cultural e o consumismo, impulsionando os movimentos que os sucederam. O minimalismo, em particular, foi um movimento dominante nos Estados Unidos em meados dos anos 60 que se interessava por formas mínimas, principalmente esculturas. Porém, a arte mínima devia pouco a tradições artísticas posteriores a 1945, principalmente o expressionismo abstrato. Ao contrário, movimentos como o minimalismo demonstravam em suas criações uma falência da pintura e dos procedimentos adotados pelo expressionismo abstrato.

A arte mínima se valia de uma redução dos métodos pictóricos, culminando em total abstração. Em *A arte desde o pop*, John Walker explica que “a expressão ‘arte mínima’ foi cunhada pelo filósofo Richard Wolheim em 1965 para descrever uma determinada qualidade de objeto de arte do século 20 com um conteúdo mínimo de arte como, por exemplo, os quadros de Reinhardt e os trabalhos de Marcel Duchamp” (1977, p. 26). A arte mínima se caracterizava por um reducionismo, um ‘programa de indulgência’ em que “o que vale não é aquilo que se coloca e sim aquilo que se deixa de fora” (1977, p. 28).² Essa característica é bastante relevante para entender a maneira como as obras conceituais se faziam sob preceitos também reduzidos, como a presença da linguagem verbal em frases simples, ou apenas uma palavra, a culminar em aspectos silenciosos, objeto deste estudo.

Sol LeWitt, artista americano reconhecido por seus desenhos e esculturas mínimas, tem uma relação estreita com a arte conceitual, pelo elemento conceitual de suas esculturas, que eram também chamadas de ‘arte de ideia’. Mas o mais importante, como será visto mais a frente, foi por ter desenvolvido conceitos sobre esse movimento.

² John Walker cita o artista John Steazaker.

Devido à importância do elemento conceitual nas esculturas de LeWitt, elas já foram consideradas como ‘arte de ideia’ e ele próprio explicou certa vez que a ideia era a ‘máquina que executava o trabalho’. Ele também escreveu em 1968 o documento seminal ‘Sentenças sobre a Arte Conceitual’, mas ele próprio não é um artista conceitual estritamente falando, porque continua a se aproveitar da ambiguidade entre conceito e objeto, ao contrário de seus sucessores, que consideram as especificações e os objetos que elas geram como apenas duas formas fisicamente diferentes na apresentação de conceitos mentais. (WALKER, 1977, p. 32)

O próprio processo artístico, tão relevante para os artistas conceituais, empregava técnicas simples que evidenciavam a influência do pensamento mínimo, como por exemplo “uma folha virgem de papel branco copiada em uma máquina Xerox, com a cópia usada para fazer uma outra e com esse processo repetido uma centena de vezes, com os papéis cada vez mais grossos, e o resultado encadernado como se fosse um livro (Ian Burn)” (WALKER, 1977, p.37). Esta obra, *Xerox Book*, de 1968, já foi previamente citada na introdução, quando explicando as estratégias de exibição das obras conceituais através de livros de artistas e catálogos.

As influências, portanto, são aquelas que suscitam um pouco mais sobre o surgimento da arte conceitual, ao mesmo tempo em que retiram desse momento, e de qualquer outro, o isolamento de propostas, colocando-o em contato direto com seu contexto e criações anteriores.

1.4 A chegada dos anos 60 e a presença da palavra

Com os anos 60 veio um período de efervescência e turbulências que refletiam uma sociedade jovem e inquieta. Apesar de ser um período aparentemente promissor para as sociedades capitalistas do primeiro mundo, havia um incômodo de que esse contentamento fosse apenas um delírio reforçado por uma promessa de um mundo que se tornaria melhor por meio de um progresso tecnológico (GODFREY, 2004). Com o fim da Segunda Guerra Mundial, com a angustiante Guerra Fria, a Guerra do Vietnã e as ditaduras na América Latina, muitos passaram a almejar um mundo mais igualitário e manifestar sua insatisfação, tornando essa uma década cheia de manifestações e protestos. Protestos anti-guerra, movimentos estudantis e lutas a favor da inclusão de grupos sociais menos

favorecidos caracterizaram o período com “novas noções de comunidade, de democracia, de trabalho e diversão” (BANES, 1999, p. 14).

Nesse contexto, a palavra foi potencializada como uma ferramenta útil para questionar discursos políticos famosos por usarem retórica enganosa. Tony Godfrey (2004) explica que a autoridade que declara a guerra está intimamente ligada àquela que declara o que é ou não é arte, já que ambas têm seu poder investido no discurso. Foi dessa mesma estratégia que se valeram várias formas de manifestações contrárias às instituições de poder. A linguagem verbal proliferava como um meio eficiente de reorganizar o mundo e propor mudanças, tornando-se a marca de uma juventude que até então não existia politicamente, pelo menos não com tanta representatividade. As palavras se tornavam figuras públicas que, anônimas ou não, eram soltas ao vento, estampadas em cartazes ou muros, usadas como símbolo de revolta, ou como uma forma indireta de quebrar as estruturas sociais (MELENDI, 1998). As palavras ganhavam os holofotes, tornando-se protagonistas desse período, tanto nas ruas, quanto nas artes.

A linguagem verbal se tornou uma fascinação na vida intelectual do século 20, em particular nas décadas de 60 e 70 (EAGLETON, 2003). O *Curso de linguística geral*, de Ferdinand Saussure, publicado em 1916, começou a ganhar importância nas décadas de 60 e 70, inspirando novas reflexões acerca da linguagem. Ainda nesta época, Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida contribuíram significativamente para a popularidade dos estudos da teoria da linguagem e sua consequente internacionalização. As investigações filosóficas da linguagem, o surgimento dos Estudos Culturais e novas abordagens tanto da Teoria da Literatura quanto da Literatura Comparada foram parte desse crescente interesse pelos estudos da linguagem que se expandia para além das instituições de ensino. Novos pensamentos a respeito da linguagem emergiam propondo a “desconstrução dos próprios limites entre literatura e ficção, arte e cultura, elite e popular”³ (MILNER, 2005, p. 23). A palavra ganhava presença cada vez mais solidificada no universo das artes visuais, e também na arte conceitual.

³ Minha tradução de: “deconstruction of the very theoretical boundaries that had hitherto demarcated literature from fiction, art from culture, the elite from the popular”.

1.5 A palavra conceitual e sua postura

Nesse contexto, os artistas conceituais foram encorajados a embarcar em um ajuste dos padrões institucionais e a linguagem verbal foi adotada como mecanismo coletivo que possibilitava novos elementos no mundo da arte. A arte conceitual precisava se distanciar de técnicas tidas como determinantes para definir a arte e de estratégias que contribuíssem para a política de exclusão que tornava certos trabalhos, e não outros, obras de arte reconhecidas como tais. Artistas conceituais pareciam incomodados com a manipulação cultural de instituições creditadas como responsáveis pela seleção de obras. As palavras se tornaram uma fonte competente de significação e, por meio dessa virada textual, artistas levantaram questões a respeito da natureza do significado, a função social da linguagem e o papel do leitor/espectador.

Das tendências artísticas que floresciam no pós-guerra, a arte conceitual foi provavelmente a mais rigorosa quanto ao questionamento às convenções estabelecidas pelas instituições que sustentavam o mundo da arte.⁴ Vários movimentos consolidados durante os anos 60 se mostraram pouco interessados em perpetuar as grandes narrativas conhecidas por legitimar as instituições políticas ou culturais. Noções de épico, clássico e erudito ou qualquer forma de contribuição com a *high-art* ou postura responsável por eternizar qualquer tipo de autoritarismo ou linguagem viciada seria rejeitada neste novo mundo no qual “as obras de arte ressurgem como textos, a história é exposta como mito, o autor morre, a realidade é repudiada como uma convenção antiquada, a linguagem governa e a ideologia se disfarça de verdade” (HEARTNEY, 2002, p. 7). Por sua vez, a arte conceitual desmistificou o status do objeto artístico, conseqüentemente questionando sua qualidade de mercadoria e as formas de distribuição. Foi nesse ímpeto de desfigurar a estrutura que impunha ordem ao mundo que os movimentos dos anos 60 foram impulsionados, e, com eles, a arte conceitual.

Benjamim H. D. Buchloh (1999) explica que artistas conceituais se distanciaram de práticas convencionais como escultura e pintura quando rejeitaram a ideia de autonomia estética. A ideia de uma obra de arte autônoma, desvinculada

⁴ Em particular a vertente da arte conceitual conhecida como crítica institucional.

das dimensões sociais e impondo suas próprias condições era incompatível com os novos ideais desses artistas – provavelmente parte da crítica que eles receberiam depois. É claro que essas tentativas não eram restritas à escrita nas obras conceituais. A criação conceitual era desenvolvida também em outras mídias como fotografias, vídeos, filmes, documentos, mapas, instalações e performances. Mas foi na produção conceitual escrita que essas características se destacaram e onde este trabalho encontrou sua primeira inspiração e fôlego para seu desenvolvimento.

1.6 O difícil exercício de definir

Definir a arte conceitual, as obras e artistas que a integram é uma tarefa complexa. Primeiro porque qualquer forma de arte pode ser, em algum momento, conceitual – relacionada às ideias. Além disso, a dificuldade em iluminar a arte conceitual se dá pela diversidade de suportes e materiais, a quantidade de artistas em ação, e a multiplicidade de teorias, textos e pensamentos, muitas vezes conflitantes. Tudo isso contribuiu para a dificuldade em se criar uma teoria uniforme para o movimento. A segmentação dentro do universo conceitual enfraquecia a possibilidade de uma combinação que desse origem a uma definição única e singular, o que acabou corroborando a própria proposta conceitual.

Devido às diversas atribuições que diferenciaram a nova vanguarda dos anos 60, a arte conceitual nasceu como “um campo contestado de práticas variadas e opostas, ao invés de um discurso ou teoria única e unificadora”⁵ (ALBERRO, 1999, p. xvii). O movimento conceitual não era representado por um único artista com o qual a tendência seria reconhecida. Não era mais o momento de um único gênio responsável por tornar conhecido o movimento, mas um momento de diversidade artística. Uma exibição conceitual poderia ter, por exemplo, mais de 150 artistas participantes. Congregar tal variedade poderia reduzir o movimento ao ímpeto de definir. Além do mais, os artistas conceituais contestaram a natureza da terminologia e tendiam a ser extremamente incomodados pelo ato cultural de definir, que dependia de um ponto de vista. Peter Osborne explica que “cada termo crítico

⁵ Minha tradução de: “a contested field of multiple and opposing practices rather than a single, unifying artistic discourse or theory.”

impõe sua própria retrospectiva unitária dentro da história da arte quando propõe um ponto de vista a partir do qual se pensa no que é mais característico da arte daquele momento”⁶ (2002, p. 17). Quando os artistas conceituais passaram da rigidez de categorias artísticas, como pintura e escultura, para trabalhos que mal poderiam ser julgados por princípios há muito estabelecidos, esta tendência não coube muito bem em seu próprio nome. O próprio movimento já foi chamado de Media Art, Idea Art e Information Art.

Dick Higgins (1984 [1979]), artista integrante do grupo Fluxus, escreveu “A child’s history of Fluxus”, que expõe a dificuldade em nomear o próprio grupo, o que aqui é válido também para a arte conceitual. Nesse texto, Higgins explica que “Fluxus era como um bebê cuja mãe e pai não conseguiam concordar que nome dar à criança – eles sabiam que o bebê estava lá, mas não tinha nome” (s/p). Ou seja, a classificação de práticas ou movimentos artísticos já apresentava o problema de eleger critérios de definições com o intuito de nomear, como o que aconteceu, e ainda acontece, com a arte conceitual. O próprio ato de nomear está vinculado ao poder atribuído à linguagem.

Há ainda opiniões divergentes se uma determinada obra cabe ou não no termo arte conceitual, enquanto, paralelamente, uma obra pode se encaixar em outros movimentos contemporâneos a esta. Arte conceitual, arte povera, process art e land art são exemplos de tendências cujos nascimentos coincidem, e por isso eram (e são) frequentemente confundidos. Os procedimentos de produção destas tendências eram também variados, aumentando a possibilidade de que eles às vezes se aproximassem, e outras se afastassem. Na exposição *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situationists – Information*, que aconteceu em Berna, em 1969, o curador Harald Szeemann notou que era melhor ignorar rótulos devido à dificuldade de precisar, em definições, a diversidade de práticas que essas tendências provocaram. Ele “percebeu que para expor o trabalho com sucesso, era vital ignorar categorias e deixar solto o espírito da informalidade com a qual os próprios

⁶ Minha tradução de: “each critical term imposes its own retrospective unity on the history of art by proposing a standpoint from which to think what is most distinctive about the art of its time.”

trabalhos eram concebidos”⁷ (GODFREY, 2004, p. 202). Um ano mais tarde, Germano Celant organizou a exposição *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, em Turim, que também teve problemas com categorizações. A exposição trabalhou noções mais abertas de arte que se utilizaram da palavra. As obras foram distribuídas na galeria sem a preocupação com tais divisões, tendo artistas voltados para a palavra, como Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, colocados ao lado de artistas da land art, como Walter de Maria e Robert Smithson (GODFREY, 2004).

Para que uma exposição conceitual fosse bem-sucedida e coerente com as ideias dos artistas, era preciso uma mudança completa de procedimentos. Alguns curadores estavam se especializando nesse tipo de arte, muitas vezes sujeitos à fúria de instituições de arte mais conservadoras. Eles talvez tenham sido os primeiros a entender e transmitir a ideia da arte conceitual da maneira como queriam os artistas, ainda que a arte conceitual tenha surgido sob muitas suspeitas, sendo bastante questionada e marginalizada. No início, muitas exposições conceituais foram canceladas, muitos curadores tiveram sua participação proibida em museus e galerias, e muitos trabalhos e artistas foram rejeitados.

Artistas também incorporaram o papel de curadores para que exposições pudessem ser organizadas sob o pensamento conceitual apropriado. Provavelmente conscientes das dificuldades, os artistas conceituais chegaram a um senso de dever relacionado ao que estavam fazendo, abraçando o papel de curadores, escritores, teóricos e críticos. Muitos artistas escreviam textos críticos e teóricos sobre a arte e sobre suas próprias obras, o que praticamente tornava obsoleta a presença de um mediador. Nesse ponto, artistas conceituais traçavam um caminho que confrontava as práticas exercidas no mundo da arte. O que antes era restrito a *experts*, como críticos e curadores, foi alterado na arte conceitual quando artistas estavam escrevendo sobre arte tanto quanto fazendo arte. Segundo Walker,

em princípio dos anos 60 a separação funcional entre teoria e prática ainda era aceita sem discussões, sendo que a primeira pertencia aos críticos, filósofos e historiadores da arte e a última ficava pertencendo aos artistas. No meio da década, no entanto, certos artistas (os que se associavam ao minimalismo) perceberam que o tornar explícito as bases teóricas de sua

⁷ Minha tradução de: “realized that in order to exhibit such work successfully, it was vital to ignore categories and to give way to the spirit of informality in which the Works themselves had been conceived.”

arte era assunto por demais importante para ficar nas mãos de pessoas que não eram artistas, por mais sensíveis e simpáticos à causa que fossem, e começaram então a assumir também o papel de críticos. Na década de 70 seus sucessores já assumiam a total responsabilidade da elucidação da teoria que serve de base para a sua prática. (1977, p. 9)

Um grande número de boletins informativos, revistas e jornais intensificaram a quantidade de textos de artistas. Revistas como *Artforum*, *October*, *The Fox* e *Studio International* mantiveram o ritmo com a arte contemporânea e acentuaram a produção de artigos e textos teóricos dos artistas, já tão intensa quanto a produção de suas obras e muitas vezes tão artística quanto as próprias obras. Pensando na produção artística conceitual como um todo, independentemente do suporte, toda produção conceitual poderia ser uma obra.

1.7 Reconhecer definições ou definições reconhecidas

As primeiras definições do termo arte conceitual foram desenvolvidas pelos próprios artistas conceituais, mas não em forma de manifestos. A maioria vinha de impressões individuais e geralmente nascia a despeito da produção do próprio artista. Alguns dos interesses e qualidades comuns a vários artistas conceituais permitiram uma modesta generalização do termo, ou pelo menos davam uma ideia do que foi o movimento.

O interesse que moldou boa parte das definições da arte conceitual contribuiu para estreitar sua relação com a linguagem verbal, mesmo que através de diversos artistas, já que esse movimento divergia em escolhas e definições. Embora a arte conceitual não tenha sido fundada sobre um único manifesto ao qual um grupo particular de artistas aderiu, práticas coincidentes e uma certa afinidade entre textos acabaram por denominar a tendência e unificar sob uma mesma classificação alguns artistas que nem mesmo se reconheciam como conceituais. Esse é um dos motivos que tornou a arte conceitual uma tendência bastante aberta e de posições bastante conflitantes.

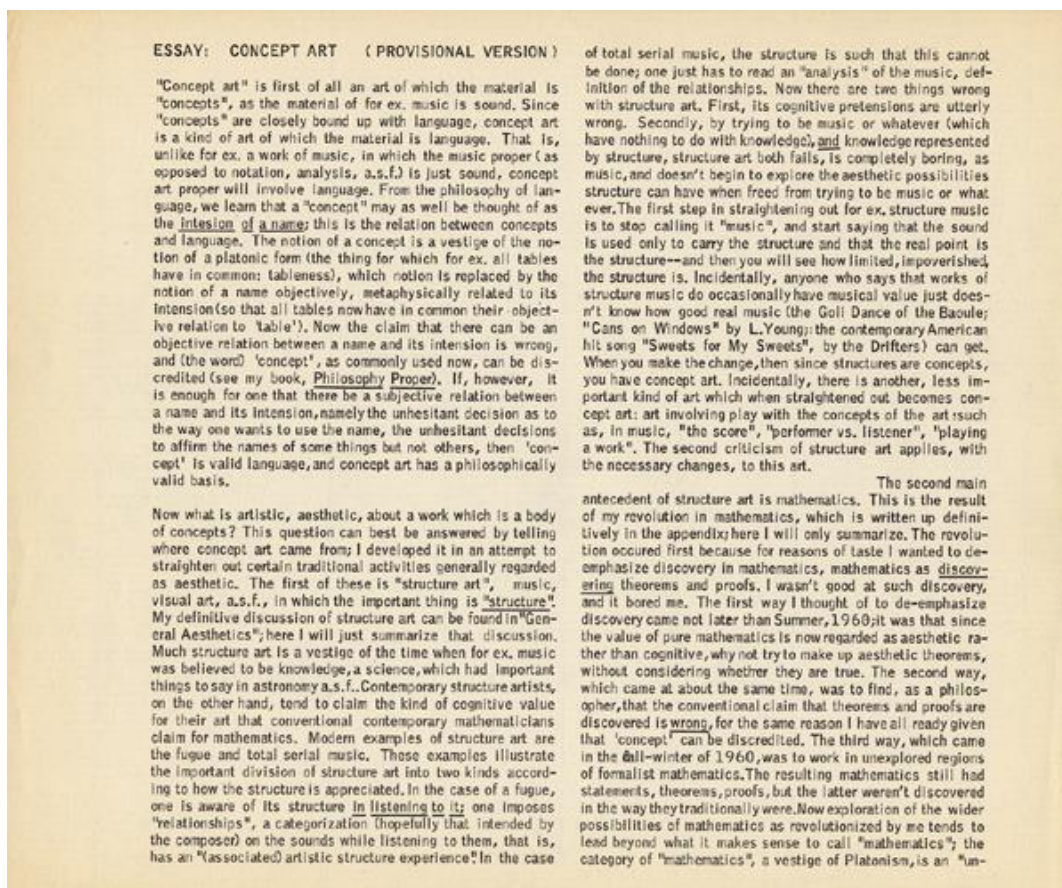


Fig. 3. Henry Flynt, *Concept Art*, 1963.

A primeira vez que o termo “concept art” (e não ainda “conceptual art”) surgiu foi em um ensaio do artista americano Henry Flynt, em que ele ilumina alguns dos aspectos do que seria a arte conceito. Reconhecido por sua filiação ao grupo Fluxus⁸, sua campanha anti-arte e seu niilismo cognitivo, Flynt teve seu texto publicado em *An anthology of chance operations* em 1963, no qual ele descreve “concept art” como uma arte cujo material são “conceitos”. Ainda segundo Flynt, sendo os conceitos muito próximos à linguagem, já que pensados como a intenção de um nome, “concept art” seria então um tipo de arte cujo material é a linguagem. Ele problematiza a produção da arte conceito questionando o “que é artístico, estético, em um trabalho que é um corpo de conceitos?” (FLYNT, [1963], s/p). O texto de Flynt termina com a afirmação de que, ainda que pareça não artística ou não

⁸ O grupo Fluxus misturava arte, poesia, música, jogos, performances e experimentos de maneira pouco convencional e ideias contrárias a arte convencional e ao profissionalismo do artista. Foi fundado em Nova York pelo americano-lituano George Maciunas com participação de artistas de diversos cantos do mundo.

estética, “concept art” é uma atividade artística e estética, embora prefira que seja entendida como uma atividade independente, nova, e irrelevante à arte.

Apesar de muito significativa para a compreensão do que viria a ser a arte conceitual, a definição de Flynt ainda não foi creditada como aquela que nomeou o movimento. Foi somente em 1967 que o termo teve impacto internacional com *Paragraphs on Conceptual Art*, de Sol LeWitt, artista americano associado ao Minimalismo.

Com esse texto, LeWitt acabou por unificar, ao menos ideologicamente, o pensamento de diversos artistas daquele momento. Diferentemente de Flynt, LeWitt não propõe uma ligação direta entre arte conceitual e linguagem verbal. Ele inicia seu texto explicando o desejo de evitar que o artista fosse tido como uma espécie de símio que devesse ser traduzido por um crítico civilizado, o que justifica a participação intensa de artistas com textos teóricos sobre sua própria produção. A partir daí ele desenvolve seu texto explicando que a arte conceitual tem como principal objetivo a ideia, o conceito, sendo todo o planejamento e decisões feitas antes de uma possível execução da obra. O artista não precisa ser habilidoso e sim fazer uma obra mentalmente interessante para o espectador.

LeWitt (2002a) afirma que o conceito poderia ser materializado em um objeto tridimensional, como números e palavras, ou da maneira como preferisse o artista. Afirma também que obras de arte feitas para a visualidade seriam parte de uma arte perceptual, enquanto uma obra cujo material são os conceitos, seria arte conceitual. Na arte conceitual, o conceito é concebido antes mesmo da materialização da obra de arte e da percepção desta pelo espectador. A partir do momento que o artista tem uma ideia, e quando essa ideia existe ainda apenas na mente do artista, ela já pode ser considerada uma obra conceitual que pode, ou não, ser materializada. Em *Após o fim da arte*, o filósofo americano Arthur Danto argumenta que a

arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. (2006, p.16)

Em 1969, dois anos depois de *Paragraphs*, LeWitt complementou suas ideias com *Sentences on Conceptual Art*, composto por 35 frases. Logo na primeira frase, ele reforça a ideia de que artistas conceituais não são racionalistas, mas místicos, pois, para LeWitt, chegam a conclusões que a lógica não alcança. Segundo o artista, a arte formalista, essencialmente racional, leva a julgamentos racionais a respeito da arte. Um julgamento ilógico leva, ao contrário, a novas experiências. A preocupação dos artistas conceituais não é com a forma, e muito menos com a lógica ou julgamentos racionais. No entanto, a obra de arte conceitual pode sim encontrar uma forma, ainda que não seja o centro da proposta conceitual. LeWitt ressalta que “ideias sozinhas podem ser obras de arte e podem estar em uma cadeia de desenvolvimento que pode eventualmente encontrar uma forma. Nem todas as ideias precisam ser físicas”⁹ (2002b, p. 222). LeWitt apresenta o conceito como um pensamento que poderia nunca chegar no leitor/espectador, ou mesmo ganhar forma.

Esse pensamento pode ser exemplificado pela obra do artista conceitual americano Robert Barry. Barry digitou em uma folha de papel a frase: “Alguma coisa que existe e de que tenho conhecimento, mas não posso saber se mais alguém tem, e nem se pode ter”.¹⁰

“Alguma coisa” foi materializada em linguagem verbal. “Alguma coisa”, que não se sabe o quê, pode não ser nada, qualquer coisa, ou tudo. O artista entende que seus pensamentos podem não ser apreendidos com precisão pelos outros, pelo menos não através de suas palavras. Como sua obra é escrita, é como se o artista estivesse expondo a insuficiência da linguagem verbal como meio para representar seus pensamentos.

⁹ Minha tradução de: “Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be physical.”

¹⁰ Minha tradução de: “Something which exists and of which I am aware of, but I cannot know if anyone else is aware of it, or even can be aware of it.”

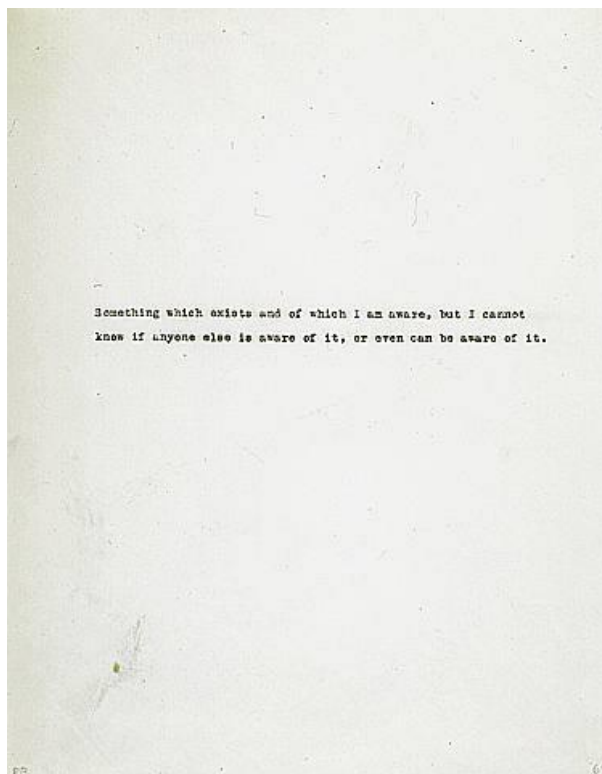


Fig. 4. Robert Barry, *Untitled*, 1969.

Ele escreveu em outro trabalho: “Alguma coisa que está tomando forma na minha mente e que irá em algum momento chegar à consciência.”¹¹ Em 2012, Barry fez outro trabalho parecido, onde escreveu: “Alguma coisa que não pode ser colocada em palavras”.¹² É com palavras que ele descreve a impotência de apresentar “alguma coisa”, a incapacidade da linguagem em revelar “alguma coisa.” Paradoxalmente, é com o suporte linguístico que ele apresenta sua ideia, “alguma coisa”, mas, novamente, “alguma coisa” não pode ser traduzida por palavras. Ainda há um conceito perdido, uma ideia não rastreável, silenciosa. Dentro do ambiente da galeria, Barry não está descrevendo apenas um processo mental, mas sua criação artística. Quando questionado sobre sua produção textual, Barry explica que usa as palavras de forma que elas não tenham significado. Para ele, basta que sejam apresentadas com todos os sentidos possíveis, como uma entidade aberta, uma obra evasiva (RENTON, 1991). A oscilação entre todas as possibilidades e nenhuma possibilidade anula o significado em seu sentido óbvio, o que deve tomar um pouco

¹¹ Minha tradução de: “Something that is taking shape in my mind and will sometime come to conscious.”

¹² Minha tradução de: “Something that cannot be put into words.”

de tempo do leitor/espectador para assimilar a proposta de sua escrita. Ainda que Barry nunca tenha se reconhecido como artista conceitual ou mesmo simpatizado com o termo “arte conceitual”, embora presente em muitas antologias de arte conceitual, esses trabalhos refletem bem as definições tanto de Flynt quanto de LeWitt, em particular quanto à linguagem e ao conceito descrito como característica das obras conceituais.

Com essas definições, já aparecem os primeiros indícios de que o objeto de arte estava perdendo sua supremacia, evidenciando a problemática atribuição de valor de uma obra de arte. Artistas conceituais desmaterializavam o objeto de arte, operando o potencial de materiais apenas para alcançar cursos mais precisos por onde a obra poderia chegar ao conceito, ou por onde o conceito poderia se materializar. Essa ênfase na ausência da visualidade tradicional culmina em um redirecionamento da presença material desse objeto para o processo mental que o antecedeu (MORLEY, 2003). Em 1968, Lucy Lippard e John Chandler (2002) disseram que artistas daquela época estavam perdendo interesse na evolução material no mundo da arte, uma vez que o objeto seria apenas o produto final. A consequência disso provocaria uma total desmaterialização do objeto de arte, o que o tornaria obsoleto. Esse parecia o fim de uma obra de arte eterna e digna de contemplação e admiração. A arte da excelência esvaziava seu trono, a soberania do objeto era diminuída e seu status interceptado.

A ideia da desmaterialização do objeto artístico não pode ser lida literalmente, mas sim em relação ao objeto único, digno de contemplação. Na verdade, era através da visibilidade que o espectador/leitor poderia perceber algo flutuando para além de sua materialização – a arte dos conceitos. Apesar de os artistas conceituais desejarem distância da reverenciada materialidade, era através desta que a ideia poderia ser percebida. Uma obra de arte conceitual poderia ser vista com os olhos fechados, na mente, nos pensamentos, mas ainda assim precisaria de uma centelha de onde se desenvolveria. O efeito dessa desmaterialização proposta por Lippard e Chandler – geralmente refutada pelos artistas, pois a maior parte deles acreditava que a materialização era inevitável – está na preocupação do artista com a ideia de arte em vez da execução da obra. Um artista poderia ter uma ideia mas não necessariamente executá-la. Muitas vezes,

outros que não o artista eram escalados para a execução da ideia, como as instalações verbais de Lawrence Weiner, em *Statements*.

Havia uma certa apreensão de que o produto final não desse conta do que fosse perdido no processo, ou fosse apenas irrelevante. Por isso o processo também foi incorporado na arte conceitual. O processo colocado em evidência se tornou a própria obra. Os pensamentos dos artistas, conversas, anotações, desenhos e rabiscos se tornaram representativos no universo conceitual como um alicerce significativo ao questionamento e aspirações artísticas dando maior ênfase à entrada das palavras no mundo da arte.

Outras definições da arte conceitual vão além da materialidade ou não da obra, voltando-se principalmente para a linguagem verbal e o vínculo da arte conceitual com a teoria e definição. O grupo inglês Art-Language, por exemplo, fez uma abordagem analítica da linguagem na arte quando decidiu publicar um jornal em que os artistas envolvidos poderiam expressar suas opiniões por meio de textos, artigos e debates.

VOLUME 1 NUMBER 1		MAY 1969
Art-Language		
<i>The Journal of conceptual art</i>		
Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell		
<hr/>		
<i>Contents</i>		
Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30
<hr/>		
Art-Language is published three times a year Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved • Printed in Great Britain		

Fig. 5. *Art-Language*, v.1 n.1, 1969

VOLUME 1 NUMBER 2		FEBRUARY 1970
Art-Language		
Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell American Editor Joseph Kosuth		
<hr/>		
<i>CONTENTS</i>		
Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spiritale	Robert Brown-David Hirons	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/ Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84
<hr/>		
Art-Language is published three times a year by Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent. Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved <small>Registered 1972 by W.H.Sharpe (Printers) Ltd., 81-87 Cambridge Street, Coventry</small>		

Fig. 6. *Art-Language*, v.1. n.2, 1970.

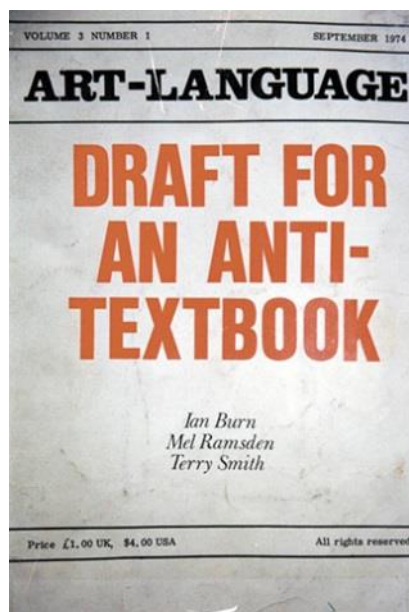


Fig. 7. *Art-Language*, v. 3 n.1, 1974.

Artistas como Michael Baldwin e Terry Atkinson, editores do *Art-Language*, usaram o termo arte conceitual para descrever o que eles estavam fazendo desde 1966. A primeira publicação do jornal, *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, em 1969, continha reflexões relevantes sobre a arte conceitual e seu objetivo, dando atenção especial ao papel teórico e crítico de alguns trabalhos conceituais.

O grupo acreditava em uma substituição do objeto artístico por uma análise traduzida em palavras. Na introdução do primeiro número do jornal, os editores diziam que, na arte conceitual, “o conteúdo da ideia do artista é expresso através das qualidades semânticas da linguagem escrita. Como tal, muitas pessoas alegariam ser esta tendência melhor descrita pela categoria ‘arte teoria’ ou ‘arte crítica’”¹³ (*Art-Language*, p. 99). Entre 1969 e 1970, Joseph Kosuth colaborou com o grupo propondo uma análise filosófica para desenvolver seus pensamentos e seus trabalhos. Um dos mais conhecidos artistas conceituais, Kosuth, inspirado pela filosofia da linguagem da época, principalmente de A. J. Ayer e Ludwig Wittgenstein, acreditava que a linguagem deveria ser considerada em seu uso cotidiano. A ideia de Wittgenstein, de que o significado de uma palavra está em seu

¹³ Minha tradução de: “the content of the artist’s idea is expressed through the semantic qualities of the written language. As such, many people would judge that this tendency is better described by the category-name ‘art theory’ or ‘art criticism.’”

uso na língua, evidencia o fato de que o significado de uma palavra não deveria necessariamente apontar para fora da proposição em que se encontra.

Segundo Walker, os integrantes do Art-Language

inicialmente [...] adotaram os métodos de filosofia analítica inglesa e mais tarde buscaram numa grande quantidade de disciplinas especializadas os possíveis instrumentos do pensamento. Geralmente fazem uma colagem de tudo que encontram chegando a um argot quase incompreensível, embora muitas vezes humorístico, que deixa loucos os não iniciados. (1977, p. 59)

Foram muitas as críticas que receberam por terem adotado uma abordagem ainda bastante fragilizada, tornando suas definições e conceitos problemáticos, principalmente aos olhos da crítica. Ainda segundo Walker

as disciplinas racionais e acadêmicas eram de pouco valor e recentemente eles foram obrigados a confessar que suas investigações se haviam tornado extremamente problemáticas. A natureza de suas pesquisas levou-os a uma terra-de-ninguém fora dos existentes campos de assuntos, e agora isso já deixou de ter qualquer ligação com as formas estabelecidas de arte, embora tudo que escrevem ainda seja vendido num contexto de arte. (1977, p. 59)

Em “Art after Philosophy”, de 1969, Kosuth destaca que “o trabalho de arte é uma tautologia uma vez que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele [o artista] está dizendo que uma determinada obra de arte é arte, o que já é uma definição de arte”¹⁴ (1991, p.20). A arte conceitual aspirava, nas suas palavras, a uma definição “pura”, que questionaria o próprio conceito de arte.

A obra *Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Definition*, consiste em cinco cubos de vidro transparentes distribuídos lado a lado no chão, cada qual com uma inscrição (*box, cube, empty, clear, glass*, respectivamente), próximos às estruturas primárias dos minimalistas. As palavras se referem às próprias características apresentadas pelo objeto (caixa, cubo, vazio, claro, vidro), direcionando a obra de Kosuth à transparência da palavra em sua relação com o objeto.

¹⁴ Minha tradução de: “a work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he [the artist] is saying that a particular work of art is art, which is a definition of art.”



Fig. 8. Joseph Kosuth, *Box Cube Empty Clear Glass*, 1965.

Como escreve Didi-Huberman, este seria um jogo sem equívocos, em que “a obra não se contenta mais em mostrar que o que vê é apenas o que vê, a saber, cubos vazios em vidro transparente, ela o diz em acréscimo, numa espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido” (1998, p. 57). Essa perspectiva redundante foi, no entanto, novamente bastante criticada tanto por artistas quanto por alguns críticos de arte que acreditavam que tal prática acabava por reforçar (ou continuar) o legado positivista do Modernismo. Simón Marchán Fiz, em *Del arte objectual al arte de concepto*, explica que a crítica ao conceitualismo puro está relacionada a “noções vulgarizadas da filosofia analítica”¹⁵ (1994, p. 261). Benjamin H. D. Buchloh, em *Conceptual art: from the aesthetics of administration to institutional critique*, ataca particularmente artistas da primeira fase da arte conceitual, incluindo Joseph Kosuth. Para Buchloh, artistas como Kosuth faziam declarações puristas e ortodoxas em relação à prática conceitual, que, para ele, nesse texto de 1989, já soavam cômicas, como se dissessem que a arte produzida antes do período moderno era tanto arte quanto o homem de Neandertal era homem.

O problema em definir a arte conceitual como uma arte pura, que liga a palavra ao objeto sem ruídos, é negligenciar o que a linguagem verbal esconde. O

¹⁵ Minha tradução de: “nociones vulgarizadas de la filosofía analítica”.

pensamento de que há uma linguagem pura e absoluta é imediatamente traído pela descoberta da pluralidade de línguas que se misturam dentro dela, de suas reverberações. Uma escrita aparentemente límpida é incomodada por outra presença em si mesma. Uma escrita deve reconhecer a presença do que foi negligenciado, do que não era desejado no texto (LYOTARD, 1991).

1.8 Entre a arte e a poesia

O uso da palavra no mundo da arte conceitual acarretou um interesse em perceber o que poderia ser uma aproximação da arte com a literatura. Alguns setores dos estudos literários e das artes visuais têm historicamente incluído em sua dinâmica uma agenda de rupturas e de contestações a modelos anteriores a sua produção. Os cânones e os centros de poder simbólico têm sido questionados em suas lógicas e suas fragilidades evidenciadas. Da mesma maneira, os gêneros, que possibilitam a materialização dos conceitos, apresentam uma tendência à hibridização. Uma delimitação muito rígida de categorias poderia restringir a leitura de um texto e seus significados.

Nas décadas de 60 e 70, a letra na arte ofuscou bordas e evidenciou mais uma vez esta necessária justaposição, integrando interesses entre as artes literárias e visuais em uma união frutífera. Chamar as obras conceituais de literatura seria adestrar a inquietude que essa tendência abarcou, mas trazê-las para o campo da literatura já parece um enriquecimento de sua leitura e uma compreensão mais aprofundada de sua poética. Em *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes (1990) explica que o ato de escrever é apenas um e fomos nós que criamos leis para separá-lo em categorias e gêneros. Como afirma Lúcia Santaella, o importante agora é “não dividir as linguagens em campos estanques, rígida ou esteticamente separados,” como, por exemplo, “a literatura e as formas narrativas numa gaveta, a pintura em outra” (1999, p. 14). Maria do Carmo de Freitas Veneroso refere-se a essa tendência à hibridização já acentuada dentro do universo das artes plásticas:

A combinação de diferentes linguagens é uma tendência clara nas artes plásticas atuais, em que as fronteiras entre as manifestações artísticas tradicionais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura – estão cada vez

mais tênues, o que torna a determinação de limites entre essas linguagens uma necessidade quase que exclusivamente didática. (2010, p. 35)

Essa combinação de linguagens é conveniente para a compreensão das obras conceituais, que incluem a escrita em suas obras e inovaram em métodos e materiais.

Pelo seu uso de palavras, artistas conceituais foram diversas vezes questionados se suas obras estavam mais próximas da literatura do que das artes visuais. E mesmo negando a aproximação com a literatura em suas obras escritas, vários artistas reconhecidos como conceituais começaram sua carreira como poetas ou, em algum momento, enveredaram-se pelos caminhos da literatura. Independentemente das categorias, é esse trânsito que nos interessa.

O artista belga Marcel Broodthaers (2012), que começou sua carreira como poeta (e poeta foi até a morte), acabou se tornando um reconhecido artista conceitual, e declarou, diante dessa ‘migração’, ser capaz de se expressar de forma ideal na fronteira entre o mundo das artes visuais e o mundo da poesia. Longe do confinamento do papel, as palavras na arte adquiriram uma perspectiva literária no mínimo diferente. Nem tanto imagem, nem tanto texto, o verbal em obra entoava um tom poético desencaixado do poema tradicional ou esperado lirismo. Mesmo a palavra não sendo uma novidade no mundo da arte, sua presença promoveu um estranhamento na leitura do texto/obra, sem ser, ou querer ser, literatura.

Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética?*, afirma que “[a] poesia está mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura” (2005, p. 9). Augusto de Campos, em *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*, diz que “poesia não é literatura, ou pelo menos não é bem literatura” (2015, p. 105). Em 1957, Roland Barthes afirma que a poética do novo tempo não seria encontrada na poesia lírica convencional, tão apreciada pelos românticos ou simbolistas, mas em textos não imediatamente reconhecidos como poesia (*apud* PERLOFF, 2013). A liberdade sentida por poetas que migraram para as artes, de artistas visuais que paralelamente escreviam poemas, ou simplesmente de artistas que usavam palavras em suas obras, pode ser atribuída à liberdade que, longe do que seria classificado como literatura, sentiam com a palavra. E para trabalhar em torno do silêncio, esses artistas passaram pela linguagem verbal.

Alguns poetas contemporâneos dos artistas conceituais, por exemplo, tratavam o silêncio às vezes de forma gráfica, porém concomitante à presença material da linguagem verbal. Nas décadas de 60 e 70, os “Language poets”, inspirados por Gertrude Stein e William Carlos Williams, estavam atrás de uma poesia mais dissonante do que aquelas de poetas como Wallace Stevens. Eles queriam maior participação do leitor na produção de sentido. Esses poetas reviam práticas de colagem e apropriação, como nas vanguardas, e iam contra aquelas que ainda priorizassem a originalidade, o verso livre e o sujeito lírico (KOTZ, 2010). Alguns desses poetas inovavam em suas produções com técnicas de apagamento, frases quebradas e interrupções.

John Ashbery, um dos precursores dos “Language poets” e membro da Escola de Nova York, propõe em seu poema “Europe” uma descontinuidade textual. Esse poema foi publicado pela primeira vez em 1962 em *The tennis court oath*. Em “Europe”, Ashbery coloca palavras soltas como se apagando pedaços do que seria um texto em prosa, fragmentando o sentido de seu poema por meio de uma falta textual.

73.
 A least
 four days
 A surprise
 mothers
 suppose
 Is not a "images"
 to "arrange"
 He is a descendant, for example
 The Swiss bank-a village
 (ASHBERY, “Europe”, s/p)

“Europe” é dividido em 111 seções, nas quais Ashbery mistura ao seu texto trechos de *Beryl of the biplane*, um livro infantil de 1917, de Bernard LeQueux, fazendo desse um poema com qualidades cinematográficas, indo de uma imagem a outra. O sentido é dificultado, e colagem e justaposição passam a ser os recursos principais desse experimentalismo. O poema adquire características plásticas que parecem se inspirar mais em obras de William de Kooning ou nos textos-partituras de Cage, do que em textos propriamente literários. Para esse trabalho, a importância

do poema “Europe” é exatamente a remoção de trechos, o esvaziamento do texto original, a redução da linguagem e conseqüente quebra da estrutura sintática das frases, mas principalmente as omissões, o silêncio das palavras que ele escolheu não incluir.

Em 1956, Ashbery ganhou o Younger Poets Prize com sua primeira obra, *Some trees*. Porém, um dos jurados da competição, o poeta W. H. Auden, declarou que não entendeu nenhuma palavra do manuscrito vencedor, talvez por não reconhecer características que qualificassem a obra de Ashbery como poema. Ele já estava se aproximando das quebras na produção de sentido, tão característica da década, e de uma distância ao que estava sendo feito então.

Próximo ao poema de Ashbery, o poema bíblico “7.1.11.1.11.9.3!11.6.7!4., a biblical poem” (publicado em 1968, mas supostamente escrito entre 1954 e 1955), do poeta americano Jackson Mac Low, inclui durações silenciosas que quebram a leitura convencional (KOTZ, 2010). Esse poema marca espaços reservados para o silêncio com barras e traços pontilhados, reforçando a ruptura com a sintaxe e a fragmentação da linguagem e apresentando o silêncio de forma gráfica. Ao contrário de “Europe”, em que se percebe na leitura um ofuscamento, no poema de Mac Low é possível vê-lo.

In /--/ /--/ wherein the /--/ /--/
made
/--/ /--/ eat lest they /--/ and taken /--/ /--/ the
eight
/--/ twenty /--/ /--/ shalt waters the ark /--/ /--/ /--/

(MAC LOW, s/d)

Em meados de 1960, Mac Low escreveu o poema “Call me Ishmael”, que são as primeiras três palavras do livro *Moby Dick*, de Herman Melville. Esse poema é determinado por seu título. A partir de “Call me Ishmael”, Mac Low constrói um poema com 5 estrofes de 3 linhas cada, sendo que cada uma das três linhas é composta por 4, 2, e 7 palavras, respectivamente, em alusão à quantidade de letras de cada uma das 3 palavras do título. Na primeira linha, as quatro palavras tem em suas iniciais as letras da primeira palavra do título, “call”, tendo a primeira palavra a

letra ‘c’ como inicial, a segunda, a letra ‘a’, a terceira e a quarta, a letra ‘l’; a segunda linha tem duas palavras iniciadas com as letra que compõem a segunda palavra do título, ‘m’ e ‘e’ (“me”), respectivamente; e a terceira linha é composta por 7 palavras que começam com as letras da palavra “Ishmael”. Para a composição do poema, são usadas as primeiras palavras da obra encontradas com as iniciais determinadas. Além da reescrita e do acaso, determinado pelas *chance operations*, assim como adotadas por John Cage, o poema conta com o silêncio das palavras omitidas, e dos intervalos que fragmentam a narrativa.

Circulation. And long long
Mind every
Interest Some how mind and every long

Coffin about little little
Money especially
I shore, having money about especially little

Cato a little little
Me extreme
I sail have me an extreme little

Cherish and left, left,
Myself extremest
It see hypos myself and extremest left,

City a land. Land.
Mouth; east,
Is spleen, hand mouth; an east, land.

Os poemas de Ashbery e Mac Low refletem as tendências da época em se trabalhar com fragmentos de outras obras, incluindo sim trechos, mas deixando outros de fora, silenciando-os, evidenciando uma falta. Tanto Ashbery, com suas inspirações na arte e a plasticidade de seus textos, quanto Mac Low, com suas sugestões silenciosas e princípios estéticos no caminho do acaso, produzem uma poética experimental que se configura em estratégias de pastiche e colagem, mais próxima da arte e da música. Segundo Liz Kotz, quando a poesia entrou em contato com a música experimental e outras formas artísticas durante o pós-guerra, dois tipos de práticas se fizeram evidentes. Uma adotava notações musicais em suas poéticas, com textos instrucionais, curtos e enigmáticos, com linguagem coloquial e

frases simples, comuns a artistas/poetas como George Brecht, Simone Forti, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Mieko Shiomi, e La Monte Young; e outra, mais relacionada à performance, transferindo para a poesia estratégias musicais de Cage, como *indeterminacy* e *chance operations*, comuns a poetas como Jackson Mac Low (KOTZ, 2010). Essas configurações definidas por Kotz aproximam as artes e principalmente a poesia das artes visuais.

Os artistas conceituais, portanto, nasciam desse trânsito e das assimilações que garantiam o hibridismo de suas produções e de sua poética¹⁶. Não é à toa que artistas conceituais são encontrados em estudos das artes visuais, cinema, arquitetura, filosofia e literatura.

1.9 Da palavra à sua destituição

No universo artístico dos anos 60, a proliferação de imagens exauria a criação artística, e o excesso de palavras, ainda que vistas por vários artistas conceituais como uma saída, gerava também desconfiança, como se de fato as palavras faltassem com as ideias ou se excedessem no desejo de querer dizer. As obras conceituais dos anos 60 se caracterizavam por serem lacônicas, secas, simples e quase isentas de ornamentos, como se almejando um caminho claro, sem ruídos, para chegar ao significado. No entanto, essa transparência é uma ilusão criada pela linguagem, pois esta é incapaz de adestrar seus sentidos. Afinal, o que parece óbvio pode esconder as mais perturbadoras ciladas. Os sentidos dançam entre as palavras. A palavra não se conteve em mostrar só sua casca. Não conseguiu manter só sua aparência, muito menos sua transparência. Não era possível dar a ela a plasticidade de uma gravura, nem a visualidade de uma pintura. Não era possível reprimir seus

¹⁶ Embora estejamos tratando da poética conceitual, é importante não confundir os textos/obras conceituais que trataremos aqui com a poesia conceitual. A poesia conceitual, definida principalmente como um movimento de *uncreative writing* [escrita não-criativa], se inspirou na arte conceitual, adotando dela a ideia de ter o conceito como seu principal objetivo, e por se orienta pelo processo mais do que pelo resultado final. Porém, a poesia conceitual surgiu posteriormente, já no século 21, tendo como principais idealizadores o poeta canadense Christian Bök e o poeta americano Kenneth Goldsmith. Em *O gênio não original*, Marjorie Perloff trata como poesia conceitual as escrituras que renunciavam à originalidade, trabalhando o pastiche e a colagem. Perloff descreve essa prática poética desde poemas de T. S. Eliot, como “The waste land”, como poemas contemporâneos, como “Traffic”, de Goldsmith, onde o poeta transforma relatórios de trânsito em narrativa.

significados. Quando esses poetas/artistas anotavam um raciocínio incompleto ou passageiro, fosse através de um verso sem ritmo ou de uma única palavra anotada, as obras espalhavam-se extensamente diante do leitor. Segundo Robert Smithson (1996a), essa aparente literalidade discursiva tem a capacidade de ocultar analogias e abrigar inúmeras metáforas. Essas formas primitivas de linguagem se enquadrariam naquelas que nos permitem contemplar os mistérios da comunicação comum.

O texto mínimo conceitual poderia se apresentar em uma única sentença ou até em uma ou mais palavras, sendo tão breves a ponto de recorrer à ausência textual ou à exaltação do silêncio, ou seja, às obras silenciadas, foco desta tese. O princípio econômico dos artistas conceituais, particularmente na enxuta presença da linguagem verbal, culminou às vezes na total destituição das palavras, na poética em torno do silêncio. Esse silêncio, por sua vez, traduz uma poética calcada na lógica do paradoxo, na ambiguidade de sua própria natureza.

Quando a função principal da arte deixou de ser uma representação, ela passou a ser entendida como um processo pelo qual a obra de arte se abre e ilumina o tempo, o espaço e o contexto em que está localizada (KAMPS, 2012). A poesia, quando quer renovar seus termos, trabalha em busca de uma espécie de violação da linguagem. Os textos/obras conceituais se aproximam de uma nova possibilidade de poesia, que quando trabalha em torno do silêncio infringe as possibilidades da linguagem verbal, ofuscando sua presença. O que faz com que os textos/obras conceituais sejam aqui encostados na poesia é exatamente o balbúcio da linguagem verbal, evocada, desta vez, nos intervalos entre um silêncio e outro.

O silêncio, devido à impossibilidade de ser atingido em sua plenitude, deve apresentar características que sustentem a leitura dos poemas/obras nos limites do que é perceptível. Entre o perceptual e o conceitual, as leituras se valem de presenças e ausências, de silêncio e de linguagem. O próximo capítulo é dedicado ao silêncio e a alguns conceitos que ajudam a defini-lo.

Capítulo 2

O silêncio (d)escrito

2.1 O silêncio e suas inserções

Em um estudo como este, escrever sobre o silêncio é paradoxalmente enchê-lo de palavras, procurar na linguagem verbal a presença que se esconde no silêncio, o que está mantido sob o manto. Mas usar as palavras para falar do silêncio não significa esvaziá-las ou esgotar as possibilidades do silêncio. O silêncio permanece presente, lado a lado, nas entrelinhas ou mesmo dentro das palavras, costurado entre as letras. Em meio às palavras, o silêncio é o que não está claro, nem sempre encontrado apenas em estruturas frásticas, como a elipse, mas o que não é diretamente apreendido.

A palavra silêncio vem do latim *silentium*, de *silens* (silere) que significa estar em repouso, tranquilidade, descanso. No *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a primeira entrada do verbete “silêncio” o define como oposto à oralidade, como “estado de quem se cala ou se abstêm de falar” (2008, p. 2570). Nessa definição, o silêncio é o emudecimento, a ausência da palavra pronunciada, como uma privação, espontânea ou não, de se manifestar oralmente. Em outras definições do mesmo dicionário, a ideia do silêncio é ampliada para além da ausência da fala ou oralidade, sendo definido também como “privação, voluntária ou não, de falar, de publicar, de escrever, de pronunciar, qualquer palavra ou som, de manifestar os próprios pensamentos etc.” Aqui o silêncio é a privação da linguagem verbal, seja oral ou escrita, a privação do som e, em consequência, de tornar público um pensamento, uma ideia, um posicionamento. Há ainda o silêncio como “ausência ou cessação de barulho, ruído ou inquietação”. O silêncio não rompe só com a linguagem verbal oral ou escrita, mas também com a emissão de ruídos. O silêncio pode ter também uma qualidade serena, não apenas como uma falta de som ou palavra, mas como a “qualidade do que é calmo, tranquilo”. É o silêncio meditativo. Outras definições atribuem ao silêncio uma propriedade misteriosa, como aquilo que vela, encobre, ou acoberta algo que deveria estar lá, conferindo ao silêncio uma característica

enigmática. É o silêncio do “sigilo, mistério, segredo”. Essa última característica diz respeito à dificuldade em decifrar o que é silencioso, que em consonância com suas definições, apresenta sentido obscuro, quase assombroso.

Qualquer que seja seu significado, até agora parece que falar do silêncio é como “desenhar...o vazio. É como representar...um buraco. Uma ausência” (WOLFF, 2014, p. 31). Seja ele sinônimo de calma, inquietude, abstenção ou murmúrio, o silêncio mais parece um desvio do vigente, um alerta ao obscuro. Se nos ativermos à compreensão do silêncio como ausência, partimos do princípio de que, para que o silêncio esteja presente, algo deve estar ausente, como se o silêncio só acontecesse quando alguma coisa é afastada. O silêncio como ausência implica a inexistência de alguma coisa, agora substituída pela presença do silêncio. Desta forma acabamos situando-o não como ausência, mas entre presença e ausência. A conclusão é que, independentemente das formas do silêncio, sua natureza é ambivalente, e falar do silêncio permite problematizar sua natureza.

O silêncio não pode ser visto apenas como uma ausência, ou uma presença no lugar de algo que falta. O silêncio não se contrapõe à palavra, como poderíamos pensar. O silêncio não trabalha apenas nos arredores da linguagem verbal, anunciando a palavra e garantindo o seu fim, margeando a palavra e limitando sua existência, revezando com ela a atenção. O seu espaço não é sempre visível nem delimitado. Suas linhas são fracas ou inexistentes. O silêncio pode ter ou não uma sombra. Ele está presente mesmo quando está também a palavra, e por isso ele é uma entidade que coexiste com a linguagem verbal, faz parte dela (ORLANDI, 2007).

Para começar a falar do silêncio é preciso voltar à construção do mundo, ao silêncio que antecede a linguagem. Ou, como afirma Maurice Merleau-Ponty, “temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam” (2013, p. 69). Pensando dessa forma, a palavra surgiu após o silêncio, dando a ele um novo impulso e recebendo ela mesma um significado permeado de silêncio.

Esse silêncio anterior à linguagem é como o silêncio da anti-história, do caos que precedeu a origem de tudo, que precedeu o ruído, a presença humana, o tempo.

Esse ruído torna-se o símbolo da vida, a criação, como um denominador da realidade. Quando a palavra foi usada para criar o mundo no mito bíblico, ela nomeou e quis a tudo atribuir sentido. O silêncio, de certa maneira, segurou o impulso da linguagem verbal e guardou nela alguns dos mistérios do mundo.

O poema “From the city” (1960), do artista americano Robert Smithson, tem em seus primeiros versos o surgimento da palavra. A palavra surge como criação do mundo, como a materialização da vida. O poema começa com a língua, “tongue”, irrompendo em uma palavra: “The tongue did burst into a bloody word” [A língua irrompeu em uma palavra sangrenta]. A língua aqui é o órgão responsável pela produção de sons, capaz de fazer surgir uma palavra. Porém, esses versos retratam um surgimento súbito ou inesperado. A palavra surge como um evento intenso, caracterizado pelo verbo “burst into”, que significa começar algo repentinamente, mas também atribuindo à palavra uma conotação negativa devido ao adjetivo “bloody”, ou seja, uma palavra sangrenta, maldita.

No texto “The lamentations of the paroxysmal artist”, também de Smithson, é possível entender esse pensamento materializado na palavra, como no verso do poema “From the city”. Smithson diz: “My mouth is full of think paint. It’s dripping down my chin in long purple drips” [Minha boca está cheia de pensamento tinta. Está pingando pelo meu queixo em longos pingos roxos]¹⁷ (FLAM, 1996d, p. 319). Nesses versos o pensamento ainda está se materializando na boca, talvez não de forma clara, e portanto não ainda como palavra, mas apenas como a tinta que iria defini-la. É como se o surgimento da palavra tivesse dado ordem ao mundo, organizado os pensamentos, sendo a palavra tão material quanto um objeto.

Os versos de “From the city” indicam a materialização da linguagem, que pode ser compreendida como a palavra que se fez carne (*flesh*). A palavra materializada, na tradição católica, significa a carne, ou seja, a materialização de Jesus. Essa palavra irrompida remete ao surgimento do universo segundo a tradição cristã, ao início. O início de Smithson é análogo ao prólogo do Evangelho Segundo

¹⁷ Algumas traduções curtas, principalmente de poemas, optei por incluir no corpo do texto em vez de inserir em nota de rodapé para que o leitor tenha acesso facilitado ao trabalho de tradução. Salvo quando houver alguma ressalva, todas as traduções são da autora da tese.

São João, que diz: “1 No início era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. 2 Ele estava no princípio junto de Deus” (BÍBLIA, João, 1, 1-18).

Ao contrário de grande parte dos artistas conceituais, que viam no conceito a ideia central de suas produções, Smithson acreditava que a linguagem verbal deveria se encontrar no mundo físico e não trancada na cabeça de alguém. Para Smithson, a escrita seria responsável por transformar ideias em matéria, e não o contrário (1996b [1972]). O interesse de Smithson está nas propriedades físicas do material e da linguagem verbal, sem distinção entre os dois, foco de toda sua produção. A concretização da linguagem, como palavras e pedras, significa que ambas podem ser quebradas, fragmentadas, cada qual contendo seu próprio abismo (SMITHSON, 1996a [1968]). Esse abismo é análogo ao silêncio, à extensão de significado e à nossa incapacidade de apreender tudo que a linguagem quis nomear. Smithson estava interessado em liquidar a tradição estética que ele enxergava como mais ou menos arruinada através da erosão da matéria, da problemática relação da palavra e sua significação.

A visão apocalíptica dos poemas de Smithson apresenta o que ele percebia ser a “fachada católica” que surgiu de seu interesse pelos poemas de Eliot. “From the city” já delimita as influências de Smithson, cujas aspirações poéticas tinham forte influência do Novo Testamento, *A divina comédia*, o sagrado e o profano, poemas de T. S. Eliot, o mundo natural e a cultura popular (TSAI, 1991, p. 3). “From the city”, em particular, marca também, através dessa palavra que irrompe, o que ele afirmava ser um interesse por começos, como a natureza arquetípica das coisas (TSAI, 2004, p. 15). As paisagens desoladoras retratadas em seus poemas anteciparam sua inserção no universo artístico, como um dos artistas representantes da arte conceitual e land art, e em suas séries *nonsite*, *site-specific* e *displacements*. Suas obras são como metáforas para sua investigação acerca da perda de sentido e a fragmentação do signo. Com esse poema, Smithson ressalta a vulnerabilidade das palavras, de sua função de signo verbal e de seu vínculo com a comunicação.

O poema termina selando o impacto que o surgimento da palavra teve na humanidade através da repetição do verso “We shall never be the same. We shall never be the same” [Nunca seremos os mesmos. Nunca seremos os mesmos.]. Para Smithson, o artista avança para se perder. A incerteza da legibilidade dos signos, a

leitura contínua que eles acarretam e os labirintos para onde eles nos levam são sintomas da problematização da linguagem verbal e seu compromisso com a significação. Esse início marcado pela palavra, devido à sua presença súbita e maldita, pode também significar um desejo de que ela nunca tivesse surgido, uma admiração pelo silêncio, ou uma repreensão às modificações que sua presença acarretou na humanidade, um indício do problema da significação.

Em *Linguagem e silêncio*, George Steiner diz que o Apóstolo nos contou que o começo era o verbo e que aceitamos essa realidade sem discussão. “É a raiz e o córtex de nossa experiência e não podemos transportar facilmente nossa imaginação para fora dele. Vivemos no interior do ato do discurso” (1988, p. 30). Mas ele admite que “existem atividades do espírito enraizadas no silêncio”, conjurando na nossa consciência uma lacuna existente “entre a nova compreensão de realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética” (1988, p. 30). Steiner (1988) indicava a crise dos recursos poéticos, que começou no final do século 19, através de uma libertação das limitações da sintaxe e da definição, como em Rimbaud e Mallarmé. Não havia a possibilidade de um retorno ao que havia antes da linguagem verbal, mas depositar menos confiança nas palavras já era uma forma de subversão.

Vilém Flusser explica que “nós podemos reconstruir como se falava antes da invenção do alfabeto, isto é, de maneira ‘mítica’, que significa ‘com a boca fechada’” (2010, p. 46). Antigamente, antes da palavra,

os homens, de nosso ponto de vista, murmuravam e balbuciavam. Eles já produziam discursos (casos entendamos ‘discurso’ como a corrente de sons que saía da boca de um em direção ao ouvido do outro), embora eles não fossem alinhados. Não eram bem discursos: eles avançavam resistências (réplica), retrocediam, andavam em círculos e terminavam em silêncio. (FLUSSER, 2010, p. 46)

Não foi diferente com a linguagem verbal. O silêncio ainda marcava o seu fim e seu começo. Porém, de uma maneira ou de outra, o escritor volta-se a ela. Com a sensação do desgaste da linguagem, o poeta parte para uma espécie de “mutilação do idioma” (FLUSSER, 2010) atrás de uma manifestação adequada, pois a linguagem não parece ser capaz de dizer a verdade.

Essa voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, demasiado velha talvez e demasiado humilhada para poder jamais dizer por fim as palavras que a façam cessar, sabendo-se inútil, para nada, que não se escuta, atenta ao silêncio que ela rompe, por onde talvez um dia lhe volte o longo suspiro claro de advento e de adeus, será uma delas? (BECKETT, 1989, p. 22)

Por meio do silêncio, o escritor tenta um retorno a uma linguagem menos contaminada. Silêncio e linguagem firmam uma relação que proporciona uma escrita menos submersa nas torrentes das palavras.

O casamento entre a linguagem verbal e o silêncio deu um novo impulso à significação, ao protagonizar a árdua tarefa de fazer sentido. Talvez sem o silêncio, “sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria” (SONTAG, 1987, p. 26). Dentro de cada palavra há um vácuo, um abismo, assim como dentro de cada silêncio transpira o verbo. Se não fosse o silêncio, as palavras já diriam tudo e teriam significado definitivo.

Segundo Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio*, o silêncio é “o não dito visto do interior da linguagem. Não é o nada. Não é o vazio da história. É o silêncio significante” (2007, p. 23). O silêncio por si só não remete ao dito, não apresenta marcas formais, como a linguagem verbal, mas significa continuamente ao seu redor, e é por isso uma presença tão significativa quanto a presença da palavra.

No livro *Palomar*, de Italo Calvino, o protagonista, ao observar o melro e seu assobio, questiona a relação entre o dito e o não dito, entre a palavra e o silêncio e, de certa forma, até que ponto pode a linguagem verbal dar conta do silêncio e de seu sentido:

Se o homem investisse no assobio tudo o que normalmente atribui à palavra, e se o melro modulasse no assobio todo o não-dito de sua condição de ser natural, eis que estaria assim realizado o primeiro passo para preencher a separação entre...entre o que e o quê? Natureza e cultura? Silêncio e palavra? O senhor Palomar espera sempre que o silêncio contenha algo além daquilo que a linguagem pode expressar. Mas e se a linguagem fosse na verdade o ponto de chegada a que tende tudo o que existe? Ou se tudo o que existe fosse linguagem, já desde o princípio dos tempos? Neste ponto o senhor Palomar é tomado pela angústia. (1985, p. 18)

Em meio a essa relação entre o silêncio e a linguagem, a angústia toma conta de Palomar quando ele considera a possibilidade de ter a linguagem o domínio de tudo

que existe. Para Palomar, o silêncio deve conter “algo além daquilo que a linguagem pode expressar”, e ele conclui que se tudo que existe for linguagem, todo o sentido do silêncio estaria na linguagem.

Palomar ressalta a importância do silêncio para a comunicação, como um componente discursivo:

De fato, o silêncio também pode ser considerado um discurso, enquanto recusa do uso que os outros fazem da palavra; mas o sentido deste silêncio discurso está nas interrupções, ou seja, naquilo que de vez em quando se diz e que dá sentido àquilo que se cala. (1985, p. 58)

Para ele, o silêncio estaria no cerne da comunicação. O silêncio é então o protagonista do discurso e as interrupções são feitas pelas palavras, “naquilo que de vez em quando se diz”, como interrupções que dão sentido ao silêncio, semelhante à ideia do silêncio fundante, definido por Orlandi.

Orlandi define dois tipos de silêncio. O primeiro, que ela chama de silêncio fundante, é aquele sem o qual nada significaria. Esse seria aquele silêncio que não é “ausência de sons e palavras” mas o princípio de toda significação (2007, p. 68). A autora tira a carga negativa do silêncio colocando-o não como o não dito derivando do dito, mas ao contrário. É a partir da relação com o silêncio que há produção de sentido. O silêncio fundante é a iminência de dizer.

A outra forma de silêncio definida por Orlandi é a política do silêncio, que ela divide em duas categorias. O silêncio constitutivo, que significa que, para algo ser dito, algo deixa de ser dito. Para dizer é preciso não dizer, de forma que se produza uma espécie de divisão, de uma perspectiva. Como não existe o dizer total, não podemos dar conta de todas as perspectivas. Portanto, quando dizemos algo, deixamos de dizer alguma coisa que poderia ser dita no lugar daquela. É uma escolha, consciente ou inconsciente. A outra categoria é o silêncio local, que Orlandi define como a censura, o silêncio imposto, já distante do silêncio que nos interessa neste trabalho.

Independentemente de sua forma, o silêncio é significativo. Independentemente se entendido como ausência ou presença, o silêncio é definido pelo sentido que a ele atribuímos. Francis Wolff explica que,

de maneira mais geral, sempre é possível escutar o silêncio não apenas como uma ausência, como a negação de algo que lhe falta, mas como certa

presença, certa maneira de remeter a algo diferente; e essa presença se encontra nele, talvez, como sua negação – sons quase imperceptíveis, por exemplo –, mas se encontra mais seguramente fora dele – é o sentido que lhe atribuímos. (2014, p. 46)

Segundo Wolff, a ausência do silêncio se torna presente quando lhe atribuímos sentido. Wolff, seguindo Charles S. Peirce, explica que o silêncio implica uma relação triádica: a relação de um signo, que está presente; de um referente, que está ausente; e de um intérprete, para quem o signo deve fazer sentido. Como o zero, o silêncio tem um significado e é um signo. Partindo desse pressuposto, há provavelmente tantos silêncios quanto “habitantes do silêncio”, uma vez que dependem do significado a ele conferido por um intérprete. Assim como as palavras, o silêncio também é sentido, ou sentidos.

Mas não é possível recuperar por completo o sentido do silêncio. Algo é sempre deixado para trás, perdendo-se no caminho em direção ao significado. As palavras que tentam traduzir o silêncio continuam carregadas dele, sem jamais se desligarem por completo dele (ORLANDI, 2007). Falar do silêncio com palavras é entender que a linguagem ainda transpira e sempre irá transpirar silêncio. É quase como um *mis-en-abyme*, um silêncio em abismo. A palavra que descreve o silêncio traz nela o próprio silêncio. A palavra carrega em si a herança enigmática do silêncio e também “fala como ausência”. O silêncio pertence à linguagem, “na pior das hipóteses, como seu avesso, de que ela depende” (DUARTE, 2014, p. 133).

No capítulo “A obra e a fala errante”, do livro *O espaço literário*, Maurice Blanchot faz transparecer no silêncio a linguagem, linguagem que escapa e foge ao pensamento. Mesmo quando a linguagem se cala, ela ecoa.

Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. (BLANCHOT, 1987, p. 45)

São esses caminhos duplos, essa constante dialética, que moldam toda a nossa comunicação. O sentido tanto do silêncio quanto das palavras se produz nas relações. Entender o sentido do silêncio, ou dos silêncios, está na “passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras” (ORLANDI, 2007, p.

70). Em um estudo como este, conferir ao silêncio significado é entender um trabalho que se consolida na lógica do paradoxo, onde o silêncio diz em palavras e a palavra se afirma em silêncio.

Pode-se concluir que já está consolidada uma relação entre silêncio e palavra, responsáveis por moldar toda nossa comunicação. Não é possível pensar em um silêncio absoluto, que não signifique ou apresente ruídos. “Ser silencioso não é o silêncio absoluto, mas um volume baixo de som. Enquanto estamos vivos, jamais há o silêncio pleno” (DUARTE, 2014, p.132). Esse silêncio absoluto seria aterrorizante. Como o silêncio da anti-história, do caos que procedeu a criação mitológica, o silêncio absoluto está relacionado ao fim da vida, à morte, ao inaudível; e à desconexão com o tempo, ao fim dos tempos.

Na prosa poética “Silence – a fable”, de Edgar Allan Poe (1990 [1838]), apenas esse silêncio pleno consegue apavorar um homem. Nesse texto, o diabo observa, escondido em uma caverna, um homem sentado no pico de uma pedra durante o pôr do sol. Sozinho, o homem apoia a cabeça com as mãos, de forma contemplativa e melancólica, cercado de uma paisagem inquietante. Percebendo que o homem tremia, mas não saía do lugar, o diabo torna a paisagem violenta, com trovões, tempestades e tremores de terra. O homem ainda tremia, mas continuava sentado sobre a pedra. O diabo então silencia a paisagem. A terra não mais se movia, o vento estava parado e também as águas. Ao perceber tudo silenciado em sua volta, o homem corre aterrorizado para fora do deserto, até o diabo perdê-lo de vista. Esse conto encena o aspecto intimidador do silêncio. A representação do silêncio absoluto afasta o homem de qualquer companhia, inclusive divina, tornando-se insuportável a existência, e o silêncio seu único temor.

Pedro Duarte explica nossa relação com o silêncio:

Desde cedo, o silêncio desperta, na civilização ocidental, um misto de fascinação e medo, sedução e angústia. Por um lado, é a esperança de paz e tranquilidade, do instante em que o falatório cotidiano cessa, quando não há mais barulho e, modernamente, estamos livres de obras e de britadeiras, buzinas, motores e sirenes. Por outro lado, é o terror metafísico do vazio, do nada, da solidão, do tédio e da morte. Um mundo todo em silêncio não teria espaço para a vida do homem. Os orientais budistas e taoístas – até onde sabemos, e sabemos muito pouco – têm maior intimidade com o

silêncio, e confiança nele, do que nós. Partilham do nosso encanto, mas não tanto do nosso horror. (DUARTE, 2014, p.133)

Enquanto Poe propõe o silêncio absoluto como o único grande temor do homem, Flusser apresenta-o como uma aspiração impossível. Em *A história do Diabo*, publicado em 1965, o filósofo recorre à doutrina dos sete pecados capitais, formulando uma alegoria do caminho da humanidade em direção à resignação e ao abandono deste mundo vão.

A ideia difundida por Flusser no último capítulo da obra é a de que se calar é negar a própria existência. O homem é um ser de linguagem, construído a partir dela. O uso da linguagem afirma a presença do ser e de sua existência. Em contrapartida, não usar a palavra ou se negar a usá-la, é negar o próprio ser, é negar a vida. Na obra de Flusser, porém, é no sétimo e último pecado, aquele que disserta sobre “o silêncio do nada”, que se alcança a sabedoria definitiva, quando deveríamos aprender finalmente a nos calarmos. Afinal,

a língua é o inimigo visceral da fé, e tudo o que por ela for tocado ficará imune à intervenção do divino. Toda palavra é uma espada flamejante do Diabo, e a língua como um todo é um único protesto contra as limitações do intelecto, um grito de articulação contra o inefável, um brado de guerra contra a divindade, uma expressão da inveja do intelecto humano dirigida contra Deus. (FLUSSER, 2008, p. 149)

Mas Flusser explica que este fim ao qual nos guia o diabo aponta para o começo. Como o silêncio que precedeu a linguagem e que agora tenta um retorno, o último passo dessa jornada deseja o silêncio absoluto, em vão. Sob a calma definitiva da filosofia, o silêncio aniquila o pensamento transformando-o em um túmulo vazio. Mas como chegar a esse ponto purificado e esvaziar tudo que se opõe à palavra? Ainda há o pensamento traduzível em linguagem verbal. Mesmo se conseguirmos esvaziar a mente, como os sábios orientais preconizam, não podemos deixar de ser ou salvar-nos. A linguagem ainda não foi extinta. Agora

o pensamento tem duas alternativas. Articular estruturas de gramática errada, e produzir ruídos. Ou articular estruturas de gramática correta e produzir zero. A eliminação dos erros elimina todo ruído. Surge então a linguagem perfeita. E como esta é reduzível a zero, é a linguagem perfeita também o silêncio perfeito isento de ruído. (FLUSSER, 2008, p. 195)

Mas o ruído é incessante. Diante disso, a palavra, cansada, agora balbucia sua exaustão perante a possibilidade de não deixar de ser. “A língua é, para recorrermos

a uma imagem feliz de Wittgenstein, uma escada para alcançar a meta do silêncio, e essa escada precisa ser derrubada, uma vez alcançada a meta” (FLUSSER, 2008, p. 195). Mas a escada não é derrubada, a linguagem retorna.

Uroboricamente, perseguimos pelo pensamento o fim do pensamento, pelo desejo o fim do desejo, pela escrita e pela ficção o fim da palavra. Talvez por isso Camus precise considerar Sísifo feliz: a cada vez deve deixar cair a pedra de volta ao vale, para descer e recomeçar sem que os deuses percebam que foram enganados. (BERNARDO, 2005, p. 9)

O silêncio é apenas uma tentação, e a salvação é tão desejada quanto postergada. As obras conceituais, quando acentuam esse silêncio, parecem se dar conta das amarras da linguagem verbal, da nossa própria subordinação a ela e, principalmente, da impossibilidade do silêncio pleno. Talvez seja o silêncio então a maior ambição dos poetas/artistas, e a palavra sua maior tentação.

2.2 Silêncio na arte ou a arte do silêncio

Vários foram os intelectuais, poetas e artistas que se voltaram (ou se voltam) para o silêncio. Esse interesse é muitas vezes justificado pelo desconforto trazido pelos caminhos tortuosos da palavra. Em diversas ocasiões a palavra se excede, exagera em eloquência, tenta tanto atingir a transparência que levanta suspeitas. Alguns artistas tentaram o silêncio absoluto, ou pleno, ao afastarem suas produções de seu público, ou seja, pararem de produzir.

Em 1964, quatro anos antes da morte de Duchamp, durante uma performance do grupo Fluxus, o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) construiu um ambiente enigmático, cobrindo o chão com feltro e usando materiais como madeira, sinos e sua marca registrada, sebo. Ele então instruiu seus assessores a escrever em um pedaço de papel: “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado” (*Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet*). A frase foi escrita com uma mistura de tinta e chocolate e, quando terminada, Beuys acrescentou a ela uma fotografia do evento. A frase é até hoje considerada a mãe de toda a postura adotada por Beuys ao longo de sua trajetória artística.



Fig. 9. Joseph Beuys, *The silence of Duchamp is overrated*, 1964.

A frase de Beuys é uma crítica a Duchamp por acreditar que, no momento em que o artista francês esteve mais próximo de desenvolver uma teoria tendo como base uma produção artística bastante sólida, ele se calou, optou pelo silêncio, interrompendo seu fazer artístico.¹⁸

No caso de Duchamp, o interesse pelo silêncio vai além do desconforto com a inundação de palavras ou arte vigente. O silêncio em Duchamp sai em busca do apelo absoluto, o apelo pelo fim de uma ação, como uma resistência à prática artística em si. O silêncio pode então ser a única forma através da qual o artista consegue se voltar contra seu talento, que não acha a forma ideal de expressão. O artista não consegue encontrar na arte uma forma de expressão plena. Para esse artista, a única solução vista é o abandono de sua vocação. Susan Sontag explica que

o silêncio é uma estratégia para a transformação da arte, sendo ela própria a mensageira de uma antecipada transposição radical dos valores humanos. Mas o sucesso de tal estratégia deve significar o seu abandono final, ou, no mínimo, sua significativa transformação. (1987, p. 25)

¹⁸ Após sua morte, em 1968, foi descoberta a obra *Étant donné*, produzida secretamente durante os últimos 20 anos de sua vida, e surpreendendo o mundo artístico. Duchamp deixou inclusive instruções para sua exibição.

É como se a atividade do artista fosse amaldiçoada com a mediação do pensamento pela obra, o que Sontag justifica como o problema de corporificar o espiritual, na consciência do artista, no material. O silêncio é então um recurso para a abolição da própria arte, como única maneira de evitar a entrega do espírito ao objeto.

A recusa ou proclamação da inutilidade da atividade artística, fazendo com que o artista, o poeta ou o filósofo se vire para outras atividades, exemplificado por Sontag com grandes nomes como Duchamp, Rimbaud e Wittgenstein, acaba por acrescentar, a obras feitas antes que interrompessem suas produções, a fonte de sua vitalidade. Isto é, através do silêncio permanente causado pelo repúdio à atividade, eles acabam conferindo às obras seu sucesso. Para artistas que optaram por esse caminho, a renúncia à atividade funciona quase como uma passagem para a purificação, como se fosse um passo dado para atingir algo maior, culminando no silêncio de um novo caminho.

Segundo Sontag, este silêncio “absoluto”, este aparente corte do artista com a sociedade, é na verdade um gesto essencialmente social, porque ele já mostrou sua virtuosidade para interromper o fazer artístico através do silêncio, apresentando assim uma espécie de superioridade diante dos outros ou uma forma de aclamar suas obras passadas. Duchamp foi gradualmente tendendo a uma criação mínima que, em 1930, culminou no fim de sua atividade artística, pelo menos aos olhos do público. Ele dizia que o silêncio era a melhor arte que alguém poderia produzir.

Outros poetas/artistas conceituais também sugeriram o silêncio como uma possibilidade de interromper suas produções. Em 1960, o poeta/artista belga Marcel Broodthaers escreveu o pequeno texto em prosa, *Investigating Dreamland*, publicado somente em 1987 na revista *October*, e ainda assim apenas um trecho. O texto é dividido em quatro partes distribuídas em duas páginas.

O narrador em primeira pessoa afirma que sentar em uma cadeira e praticar a imobilidade é o que ele fez durante as férias, como uma “photographic surveillance” [vigilância fotográfica] (BROODHTAERS, 2012c). Ele afirma ainda que sentar em uma cadeira é como estar em um espaço vazio, oco, portanto uma maneira de pensar sobre a escrita. É como se apenas no vazio fosse possível refletir sobre a linguagem verbal, como se apenas no silêncio, na pausa, fosse possível um

pensamento acerca da produção textual. Parece ser esse um silêncio inspirador, do qual surge, para o escritor, uma ideia, como se o narrador estivesse à espera de uma epifania, um *insight* que o motivasse a escrever.

O silêncio do processo criativo, presente apenas no gabinete do escritor e no atelier do artista, não pode ser percebido na obra acabada, pois diz respeito às versões anteriores à definitiva, às letras apagadas, às modificações, ao que foi para o lixo ou nem saiu da mente do autor. A obra acabada não dá evidências das hesitações ou percalços do processo, nem é capaz de elucidar todos os fenômenos, os segredos da “alquimia singular da escrita” (LEPRÓNT, 2014, p. 12). Esse texto de Broodthaers expõe um pouco desse processo criativo, ou dos obstáculos que ele desenha. Artistas conceituais evidenciavam o processo criativo em suas produções, às vezes tomando o lugar do que seria o resultado final. E o resultado final, ao contrário do processo, pode implicar uma tentativa de silêncio absoluto. Broodthaers conclui a primeira parte dizendo que nunca mais escreverá outra linha: “I will never write another line. I said to the Future. The lines in my hand will do. They are already written down” [Eu nunca vou escrever mais uma linha. Eu disse ao Futuro. As linhas na minha mão bastam. Elas já foram escritas].

Na segunda parte do texto, o narrador acrescenta que a morte é sedutora e que compartilhou essa afirmativa com sua ajudante, que também é sedutora. Em seguida ele diz que fala com ela apenas para provar que está vivo, como se se beliscasse. Ele continua dizendo que se ele não disser nada, ela irá dizer, para provar que ela está viva. A verdade é que nenhum dos dois tem nada a dizer, mas dizem para atestar a vida. Novamente como em Flusser, calar-se é negar a vida da mesma forma que falar é atestá-la. De qualquer maneira, podemos ler no texto de Broodthaers a palavra verbalizada oralmente como forma de afirmar a vida, ao mesmo tempo em que demonstra o desejo de dar um fim a seu fazer artístico, à escrita, à palavra no papel. Assim como Duchamp, o texto de Broodthaers busca o fim de sua produção, porém paradoxalmente, já que é através dele que revela seu desejo. Foi assim com a maior parte dos artistas e poetas que se encantaram com o silêncio. O silêncio foi inspiração, objetivo e desejo de produzir com uma nova linguagem.

Os textos/obras que nos interessam são aqueles cujo silêncio se revigora e se transforma em um convite para a revisão da linguagem. Sendo assim, a opção taciturna pode ser uma resistência em significar como as palavras ou uma resistência em significar dentro dos padrões esperados.

Quando os artistas conceituais pensaram o silêncio, eles questionaram a linearidade e a literalidade do texto, trazendo questões complexas quanto às formas de sentido e suas entradas, redimensionando as funções comunicativas que dariam às suas obras uma nova poética. O silêncio não é mais uma busca, mas se resume a apenas um alerta, uma advertência quanto ao uso indiscriminado da palavra, ou a uma nova forma de comunicação.

Em 1966, Susan Sontag lança o livro *A vontade radical*, com ensaios sobre a arte e a literatura do século 20. No ensaio “A estética do silêncio”, Sontag fala da busca do homem por uma espiritualidade, que ela define como “resolução das contradições estruturais inerentes à situação do homem para a perfeição da consciência humana e transcendência”, e conclui que a arte é a metáfora mais apropriada dessa busca. Segundo ela, as artes “mostraram-se um lugar particularmente propício à representação dos dramas formais que assediam a consciência, tornando-se cada obra de arte individual um paradigma mais ou menos perspicaz para a regulamentação ou a reconciliação de tais contradições” (1987, p. 11). Para ela, porém, a arte de seu tempo já estava lidando não mais com a expressão da consciência, ou melhor, com uma ligação linear com a consciência, mas com o antídoto desse mito da consciência, com uma arte auto-alienante, mais próxima do acaso.

O mito mais recente, derivado de uma concepção pós-psicológica de consciência, instala no seio da atividade artística muitos dos paradoxos envolvidos na aquisição de um estado de ser absoluto, descrito pelos grandes místicos religiosos. Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio. (p. 12)

Para que haja a substituição da intenção pelo acaso, a mediação passa a ser o maior problema da arte, pois impede a transcendência desejada pelo artista. Ingressa então

na arte o apelo, absoluto (como no caso de Duchamp) ou taciturno, do artista pela sua abolição. O artista busca no silêncio a arte da indeterminação, ou a possibilidade de uma obra aberta.

O silêncio dos artistas pode ser considerado um objetivo a ser alcançado como uma forma tanto de se virar contra a linguagem quanto de se distanciar da arte vigente, ou da arte da consciência. Sontag explica que “em explícita revolta contra aquilo que se considera a vida classificada e dessecada da mente comum, o artista lança um apelo pela revisão da linguagem”. E ainda, “a linguagem é rebaixada a condição de um evento. Alguma coisa ocorre no tempo, uma voz que fala e aponta para o que antecede e para o que sucede uma declaração: o silêncio” (1987, p. 29). Esse silêncio proporciona aos artistas uma nova experiência estética e eventualmente uma reação de estranhamento por parte do público. Quando o artista se esquiva da arte vigente, querendo criar um novo sistema de comunicação, esse sistema não é imediatamente apreendido. O artista produz obras silenciosas como um gesto de rebeldia, uma ode ao inaudível ou ao incompreensível, novamente uma maneira de se distanciar do público, de produzir o inaceitável, ou de quebrar o vínculo com o anterior. Esta talvez seja outra motivação dos artistas ao se voltarem para procedimentos pouco comuns. Segundo Sontag, “o silêncio é a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental da arte moderna, com seu infatigável compromisso com o ‘novo’, e ou com o ‘esotérico’” (1987, p. 14). O artista quando cria o silêncio, aparentemente vazio, produz algo dialético, como forma do discurso. Quando o artista descobre que não há nada a dizer, procura uma forma de dizer isso. “O mais comum é que continue a falar, mas de uma maneira que o público não pode ouvir” (SONTAG, 1987, p. 15). O silêncio da obra surge como um enigma.

Robert Hopkins, em seu artigo “Falando através do silêncio”, explica essas características na produção conceitual, mesmo antes de duplicarem essa relação complexa com o público com obras silenciosas. Hopkins explica que a arte conceitual não pode ser apreendida por seus atributos estéticos. Quando a arte conceitual se assumiu como um movimento de práticas artísticas que colocam o conceito da obra como mais importante do que sua execução, ela se distanciou das

características estéticas que se configuram em uma experiência sensorial. E se pensarmos na experiência sensorial como o meio através do qual a obra é acessada, a arte conceitual falha em se comunicar da forma que outras artes faziam.

O autor conclui que a arte conceitual,

diferentemente das artes tradicionais, não tem a experiência sensorial como um meio para apreciação; e que, também ao contrário das artes tradicionais, permite uma relação mais solta entre as propriedades de base e as propriedades artísticas, de forma que uma concepção parcial do primeiro seja suficiente para determinar o segundo. (HOPKINS, 2009, p. 62)

Essas características da arte conceitual fazem com que o diálogo entre a obra e o espectador seja problematizado. Incapaz de acessar a obra através dos atributos que estava acostumado, o espectador, nessa “conversa”, faz perguntas que seguem sem resposta. Não é o que a arte fala que garante o sistema de comunicação, a conversa, mas o que falha em dizer. Duplamente complexa é, portanto, a inserção do silêncio nas obras conceituais. Frustrar o espectador se torna o mecanismo central da comunicação das obras conceituais.

O interesse por esse silêncio pode incitar ideias que dizem respeito ao mundo da arte, a instituições de arte, ao fazer artístico, à distribuição e consumo de arte, à linguagem, à literatura e poesia. Essa tendência ao silêncio, segundo Hopkins, pode ser um reflexo dessas questões acerca das artes. Hopkins conclui que tudo que precisamos é entender como se dão as relações entre discurso, silêncio e comunicação.

Contudo, o tempo ainda assim é generoso com a arte. Seja um poema, uma peça de teatro, ou uma obra de arte, o impulso de significar e compreender permite que o que transgrediu ontem, seja recorrente hoje. “A história da arte é uma série de transgressões bem-sucedidas” (SONTAG, 1987, p. 15). Tentativas de abolir a arte da vida nem sempre são bem-sucedidas, pois o homem quer dar um sentido a tudo.

As obras conceituais, assim como várias tendências e momentos artísticos, parecem ter surgido de uma perspectiva fundamentalmente crítica, na qual a sua criação nega a si própria. O silêncio nas obras conceituais funciona como uma estratégia que pode negar seu próprio fazer, negar o fazer do passado. Com os artistas conceituais, o silêncio é a procura em esvaziar o signo linguístico e artístico a fim de propor uma nova articulação, um novo signo, o silêncio significante. O

silêncio significante atribui à arte uma nova estética e significação, torna-se parte integrante dela, um elemento. Sontag explica que

Cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas convencionalmente sem vida (como em boa parcela da arte Pop) ou construir formas “mínimas” que pareçam carecer de ressonância emocional são em si opções vigorosas e com frequência estimulantes. (1987, p. 17)

E ainda:

As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos do olhar, ouvir, etc. – as quais ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consistente e conceitual. (1987, p. 20)

A autora distingue entre a arte de olhar e a arte de fitar, sendo a primeira a arte tradicional, a arte contemplativa que requer uma espécie de ausência do espectador. Na arte de olhar, o espectador não é convidado a compreender, não atribui à arte significados ou suas angústias. A arte de fitar, em contrapartida, propõe uma estratégia transformadora da arte. “A arte silenciosa – ao menos em princípio – não permite libertar-se da atenção, porque nunca houve nenhuma solicitação dela” (p. 23). A arte do silêncio mantém as possibilidades abertas. No silêncio nada é definitivo.

Nos poemas/obras conceituais, a poética irrompe no espaço do não dito desviando-se, como afirma Modesto Carone a respeito da poesia de Paul Celan, dos “circuitos institucionalizados de comunicação” (1979, p. 21). Em 1979, Carone publicou o livro *A poética do silêncio*, no qual poemas de João Cabral de Melo Neto e Paul Celan são analisados em suas diferenças e semelhanças, como obras auto-reflexivas que culminam no impasse do silêncio. Para Carone, “o silêncio é um ato de recusa, seja de um tipo de discurso, seja de uma condição social que nele se apoia” (p. 82). A poesia desses autores reflete uma “crise contemporânea da linguagem” em que o poeta, quando reflete sobre os impasses de sua poesia e torna esse pensamento um posicionamento, engaja também a poesia de seus contemporâneos (p. 84). É como se por meio do silêncio o poeta negasse a eternização de uma poética já consagrada por seus anteriores.

Segundo Carone, a obra nunca deixa de falar:

Essa é, no entanto, a própria condição de surgimento do indizível, o filtro que o revela: o malogro inevitável e necessário de toda linguagem que tenta dizê-lo. Nesse sentido, a aporia de uma “poética do silêncio”, que concebe o indizível como alvo do poema, sabendo que ele é o perfil negativo da linguagem – ou o seu “avesso” – consiste em que este é simultaneamente negado e afirmado toda vez que se tenta apreendê-lo pela palavra. Tal é, possivelmente, o resumo da dialética de êxito/fracasso em que se move o poeta empenhado em capturar, na rede de imagens do poema, essa realidade tentadora e evasiva. Mas é exatamente ela que vai fazê-lo empurrar a linguagem até o limite de suas possibilidades. (1979, p. 89-90)

Carone então pergunta: “como é possível, do ponto de vista linguístico, que o silêncio possa exercer tal atração sobre um poeta, manipulador de palavras?” (1979, p. 90). A sua conclusão é de que o silêncio não é uma incapacidade de se comunicar em palavras, mas uma renúncia à linguagem que está à disposição.

O silêncio é projetado como outro, “em direção ao qual está o caminho; na medida, porém, em que esse ‘outro’ é o projeto – e o sentido – de uma linguagem articulada que não pode absorvê-lo sem se aniquilar, ele está sempre referido a ela e, por isso, impossibilidade de ser ‘algo em si’, independente dela” (CARONE, 1979, p. 93). O poema aponta “retroativamente para aquele outro condenado ao silêncio, seja da verborragia, seja do controle coletivo da linguagem; e é contra ele que decide ‘emudecer’ ao visar a um silêncio transformado em utopia do poema absoluto” (p. 101). Essa “escrita do silêncio” aparece então como uma expressão paradoxal, já que o texto nunca silencia.

Porém, para esses poetas, a linguagem não consegue funcionar em sua onipotência, vencendo o acaso e a indeterminação. Mesmo quando a palavra “ordena o natural, ela carrega as marcas dessa luta” (p. 79). Os poemas de João Cabral de Melo Neto e Paul Celan, diferentemente dos textos/obras compilados neste trabalho, reivindicam do leitor “a mesma determinação que o anima para poder realmente se revelar” (p. 22). A organização dos poemas não permite o acaso, mas surge de uma execução lúcida. Muitos dos artistas conceituais, ao contrário, cederam conscientemente à indeterminação em seu experimentalismo.

Para Marjorie Perloff, em *Poetics of indeterminacy* (1993), a opção pelo silêncio de alguns artistas modernos e contemporâneos é um experimentalismo, um paradoxo imanente, ou uma possibilidade de “indeterminação”. Artistas como Gertrude Stein, Samuel Beckett, John Cage e Rimbaud partem do silêncio como um

experimento artístico, diferentemente do que representaria o silêncio nas obras de T. S. Eliot, W. H. Auden, Wallace Stevens e Robert Frost, cujo silêncio se aproxima mais do simbólico. Por mais que a redução das palavras ainda exija uma significação que se encerre em uma busca por um sentido, os poetas que criaram obras sob o véu do silêncio estavam mais interessados em uma nova forma de significar do que no sentido por trás daquela opção.

Nessa escrita que parece tão sem criatividade, o silêncio está relacionado ao próprio conceito que deve ser lido “com cuidado e dentro do contexto para compreender a concepção real do artista sobre a criação da arte” (PERLOFF, 2013, p. 268). Entre palavras e despalavras, este catálogo tem como objetivo encontrar no silêncio o conceito de cada obra, ou no conceito a presença do silêncio.

2.3 Silêncio e despalavra

A presença do silêncio por entre o tumulto das palavras protagoniza as obras de Samuel Beckett, a quem atribuo boa parte da inspiração desta pesquisa. As obras de Samuel Beckett narram, em intensidades distintas, o silêncio pronunciado. O caráter experimental do seu exercício narrativo enfatiza o silêncio. Enxergar o silêncio através da sua narrativa é perceber na linguagem um engano. Beckett estava cada vez mais próximo do que chamou de “literatura da despalavra” (“literature of the unword”), termo cunhado por ele em 1937 e que moldou sua produção desde então.

Beckett viajou para a Alemanha entre 1936 e 1937, quando conheceu Axel Kaun, com quem se correspondeu após seu retorno à Irlanda. De volta a Dublin, Beckett escreveu a famosa carta de 9 de julho de 1937, que renderia frutíferas conclusões sobre seu desejo de escrever uma “literatura da despalavra”, quando o termo apareceu pela primeira vez. Nessa carta, Beckett fala da necessidade de se libertar de discursos e convenções e da dificuldade de escrever no inglês oficial que, segundo ele, buscava a clareza através de regras gramaticais e padrões discursivos. Ele acrescenta que o véu de sua língua precisaria ser rasgado em prol de uma língua sem máscaras, sem a ditadura da gramática ou estilo. Talvez por isso a língua francesa tenha servido tão bem ao desejo de Beckett de fugir do familiar. Embora

uma língua que se preze por sua gramática e estilo, a língua francesa provavelmente oferecia a Beckett a liberdade que uma segunda língua proporciona a um falante não nativo.

A “literatura da despalavra” seria uma que se aproximasse da total desintegração da obra, usando a linguagem para silenciar a linguagem. Beckett buscava apagar qualquer traço que indicasse um ponto inicial de sua literatura, fosse ele pessoal ou imposto (LOCATELLI, 1990, p. 51). Sua narrativa apresenta o interesse em desmistificar a forma de contar histórias, dissolvendo estruturas narrativas e quebrando a harmonia linguística. Na “literatura da despalavra”, que já traz em seu termo uma contradição, o silêncio e a palavra são os protagonistas de uma narrativa que traduz a distância que o autor pretendia ter da tirania da língua.

Ainda nessa carta, Beckett afirma que “a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal-empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça.” E ainda, “será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma coisa paralisantemente sagrada na natureza viciosa da palavra que não se encontra nos elementos das outras artes?” (BECKETT, [1937], s/p). Daí sua admiração pelos caminhos que a arte e a música estavam traçando longe dos moldes tradicionais de suas cadeiras para representar o silêncio ou a ausência, para afastar a prática artística da representação. O desejo de Beckett em suas narrativas era fragmentar a língua ao ponto de torná-la uma ferramenta incapaz de representar. Ele já havia dito que a arte não deveria tentar ser o que não consegue ser. Eugene Webb, em *As peças de Samuel Beckett*, explica que “a arte tradicional se reduzira a uma sequência de tentativas teimosas e fúteis de ajustar-se a uma realidade que há muito já tinha desaparecido” (2012, p. 29). Ao contrário de músicos e artistas, que podem se voltar para a total abstração em suas áreas, o escritor representa seu desespero, sem se render a ele (2012, p. 30). Beckett chegou o mais próximo possível de uma literatura dissidente, quase desertora, a ponto de revolucionar a literatura do século 20.

A importância de Beckett no século passado se deve à extensão de seus trabalhos ao longo de 60 anos, começando em 1929. Seus textos mais significativos – como a trilogia do pós-guerra e *Esperando Godot* – foram escritos entre 1951 e 1953, após a Segunda Guerra Mundial e sob o suspense do conflito crescente entre a União Soviética e o Ocidente. Nesse período de sua produção, Beckett estava mapeando um caminho para a abstração que desejava. Da trilogia do pós-guerra em diante, de *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), Beckett parte para uma narrativa ainda mais enxuta, próxima do que seria o minimalismo de sua prosa. Na verdade, a literatura de Beckett buscou um minimalismo que representasse esse desejo de dar fim à literatura, à escrita e talvez à sua própria carreira, em busca de um silêncio absoluto, porém sempre pelos próprios caminhos da palavra.

Em *O inominável*, por exemplo, é constante a dialética entre o silêncio e a impossibilidade de não falar, às vezes através da repetitividade das frases, perpassada por alguma coisa que escapa: “vou ter de falar de coisas de que não posso falar, mas também, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, isso não importa. No entanto, sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca” (BECKETT, 1989, p. 6). Incapaz de resistir à palavra, Beckett transfigurava seu silêncio com um excesso delas, como um discurso incessante “que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma” (AGAMBEN, 2007, p. 25). Essa tagarelice é explicada por Tomás de Aquino como uma divagação da mente.

Tomás de Aquino explica que cada um dos pecados encabeça uma legião, que são suas “filhas”. A origem da palavra “capital”, em pecado capital, é *caput* (latim): cabeça, líder. Segundo Tomás de Aquino, a acídia, tratada por tristeza nos estudos de São Gregório, tem como filhas o desespero, a pusilanimidade, o torpor, o rancor, a malícia, e a divagação da mente. A divagação da mente acontece quando “um homem abandona o espírito e se instala nos prazeres exteriores” (AQUINO, 2001, p. 92). A partir da divagação da mente (*evagatius mentis*), há a entrega para outros males, dentre eles *verbositas*, que “é o ‘bate-papo’ que em todo lugar e sem cessar dissimula o que deveria desvelar, mantendo assim o ser-aí no equívoco” (AGAMBEN, 2007, p. 27). Uma característica irrefutável da prosa de Beckett, em particular *O inominável*, é a escrita incessante, sem parágrafos ou espaços, uma leitura

em um só fôlego. O narrador beckettiano protagoniza com a palavra uma literatura calcada em estratégias para esconder o silêncio, assim como *verbositas* “dissimula o que deveria desvelar”.

Mas, mesmo quando as palavras ocupam por inteiro uma página, tentando, na medida do possível, restringir ao máximo o espaço em branco, como uma tentativa de abafar o silêncio, este resiste e se torna ainda mais evidente, transbordando pelas cascas das palavras em mistérios e sentidos obscuros, em vácuos e abismos. Mesmo quando o sujeito não estabelece um laço evidente com o silêncio, “quanto mais se diz, mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem ainda a dizer” (ORLANDI, 2007, p. 69), como um princípio da polissemia, como um ponto que a palavra não atinge.

Com obras auto-reflexivas e auto-referenciais, a literalidade da arte contemporânea se beneficia de não ter um significado pré-concebido. Sontag explica que as narrativas de Kafka e Beckett “parecem enigmáticas porque aparentemente convidam o leitor a atribuir significados simbólicos e alegóricos intensos a elas, ao mesmo tempo em que parecem repelir tais contribuições. No entanto, quando a narrativa é examinada, desvenda apenas o seu significado literal” (1987, p. 35-36). Se o excesso de palavras multiplicaria a ambivalência do papel da linguagem em sua experiência com a verdade, a redução de palavras, em contrapartida, contribuiria para a diminuição desta ambivalência, deixando a vista apenas os resíduos da implicação entre linguagem e verdade (LOCATELLI, 1990). É esse o resto que Beckett quer que seja percebido. Foi através dessa prática de subtração que atingiu o coração da linguagem.

A prática de subtração adotada por Beckett, em que apenas o resíduo ou o traço podem valorizar o movimento linguístico como ele é, usou algumas estratégias poéticas para esvaziar características representacionais. A utilização de frases que pareciam incoerentes, a gagueira e a repetição foram algumas das estratégias narrativas empregadas por ele que demonstraram a vulnerabilidade da linguagem diante dos diversos sentidos que poderia adquirir. Os constantes paradoxos semânticos amparam sua repulsa por um discurso linear. Nas narrativas de Beckett,

o sentido não é único. Uma palavra é sempre ameaçada pela próxima. Esse contínuo de aporias intermináveis avança ao mesmo tempo em que retrocede.

Num mundo simultâneo e infinito *à la* Giordano Bruno, em que a história só parece avançar para cair no círculo do tempo em expansão (macrocosmo do infinitamente semelhante), no pequeno mundo do si em que o em si busca na expressão sem fim do discurso (microcosmo da identidade não encontrável) compreende-se que a contradição esteja permanentemente instaurada. Ela é mesmo a única organização possível. Não mais orientação, mas a imensidão do *tomum simul* em que o alto é o baixo, o preto, branco e, sobretudo, o sim, não. (JANVIER, 1988, p. 58)

Esse discurso em errância traduz os caminhos tortuosos da arte, e da arte de escrever. O processo de criação da narrativa beckettiana e de seus personagens exprime um impulso de recriar tudo que já existe, de negar tudo que já foi comprovado, de afirmar o que foi negado. A aparente impotência da palavra em organizar o mundo e a dificuldade dos personagens em entender um mundo inteligível são os fatores que tornam sua obra tão eficaz diante do desejo do silêncio. Mas toda essa execução parece ter sido cuidadosamente elaborada. A neutralidade do discurso, a pobreza de vocabulário, o exagero de repetições e a ilusão de uma transparência escondem uma arte irreconhecível, sem as muletas “apaziguadoras e anestésicas” da narrativa tradicional (ANDRADE, 2001, p. 32).

Nesse movimento, Beckett transfere a ausência para presença. Ele consegue, em uma única sentença, mostrar como uma palavra pode se abrir em ressonâncias, como mostra uma frase de *Malone dies* que diz “Nada é mais real do que nada” [Nothing is more real than nothing]. Portanto nada é mais real do que alguma coisa. A palavra “nada”, a princípio o vazio, adquire a proporção de alguma coisa, que conseqüentemente pode ser qualquer coisa. Há uma inflação semântica das palavras. Assim Beckett dribla, através de aporias, a suposta clareza da linguagem, semelhante às obras conceituais.

O silêncio em Beckett é a ausência onde se encontra o significado em seu texto. Para encontrar o sentido é preciso perceber o silêncio em meio ao excesso de palavras, dentre as estratégias de sua poética. Se a produção de Beckett tocava a melancolia com personagens que exprimiam um sentimento de perda e arrependimento, além de uma memória que os distancia do passado, aqui este aspecto repercute em sua busca pelo silêncio através da palavra.

2.4 O silêncio de John Cage

Através da linguagem verbal, o silêncio pode vir explícito em palavras ou em sua sugestão. É alvo de dissertações, proposições, poemas e obras que trazem o silêncio para suas reflexões. Esse silêncio não existe sem a presença das palavras e vem encoberto pelas astúcias da linguagem verbal. Ele se entrega à palavra como forma de dar continuidade à sua produção. É a palavra que o promove. Dessa estratégia se valeram Beckett e John Cage, experimentando em palavra, música e silêncio as indeterminações da vida.

Em 1949, o texto “Conferência sobre nada”, de John Cage (1912-1992), foi lido pela primeira vez pelo próprio artista no estúdio do pintor Robert Motherwell, Arts Club, em Manhattan, onde alguns artistas se reuniam para compartilhar ideias sobre arte, sem grandes pretensões intelectuais ou acadêmicas. Com duração de aproximadamente 40 minutos, esse texto é quase sempre entendido como um texto partitura, ou performance musical, fundindo palavra e imagem, próximo do que propunham as vanguardas do início e também de meados do século 20, e inaugurado por Stephane Mallarmé, com o poema “*Un coup de dés*”.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .

If among you are

those who wish to get somewhere , let them leave at

any moment . What we re-quire is

silence ; but what silence requires

is that I go on talking .

Give any one thought

a push : it falls down easily .

; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-

tainment called a dis-cussion .

Shall we have one later ?

¶

Or , we could simply de-cide not to have a dis-

cussion . What ever you like . But

now there are silences and the

words make help make the

silences .

I have nothing to say

and I am saying it as I need it and that is

poetry .

is organized

This space of time We need not fear these silences, —

¶

LECTURE ON NOTHING / 109

Fig. 10. John Cage, “Lecture on Nothing” [Conferência sobre nada], 1961.

Em 1961, “Conferência sobre nada” foi um dos textos publicados em *Silence*, uma coleção de ensaios e textos de Cage escritos entre 1939 e 1961, e amplamente estudado e recitado como obra clássica do compositor.

O texto é dividido em 5 grandes partes, sendo cada uma delas subdividida, respectivamente, em 7, 6, 14, 14 e 7 unidades, de 12 linhas cada, totalizando 48 unidades, 576 linhas. O texto é impresso em 4 colunas, ou compartimentos musicais, guiando uma leitura rítmica que deve ser feita em *rubato*, da esquerda para a direita, segundo instruções do próprio autor. O tempo *rubato* é aquele que acelera ou desacelera de acordo com a necessidade. A palavra *rubato*, de origem italiana, significa roubado, ou seja, o tempo é roubado de algumas notas para ser recompensado em outras.

Nesse texto partitura, a estrutura musical funciona como um recipiente que emoldura, cerca e organiza o tempo em quatro partes, “como um copo vazio dentro do qual, a qualquer momento, qualquer coisa pode ser despejada”¹⁹ (CAGE, 1970, p. 110). Qualquer som, qualquer silêncio, contanto que respeitando essa estrutura rítmica bem definida, pode se encaixar nesses compartimentos e variar suas performances com liberdade. Qualquer coisa pode acontecer dentro dessas estruturas, que são como recipientes neutros, sem posições hierárquicas, em que Cage costura seu texto entre letras, pontuações e espaços em branco (KOTZ, 2010).

Cage preenche essas estruturas com seu texto e esse texto, como ele mesmo afirma na segunda parte de “Conferência”, pode “dizer qualquer coisa. Faz pouca diferença o que [ele diz] ou até como [ele diz]”²⁰ (CAGE, 1970, p. 112). Podemos inferir dessa afirmação, em um primeiro momento, que o objetivo inicial de Cage não é produzir um texto cujo sentido é primordial. Não é a comunicação das palavras o impulso da criação de “Conferência sobre nada”. A presença do texto em “Conferência sobre nada” não é apresentar as palavras preocupando-se com o significado que carregam, pois nem mesmo a escolha delas faz diferença. Qualquer coisa poderia ser dita, e de qualquer forma. A indiferença de Cage em relação a “o

¹⁹ Minha tradução de: “it is like an empty glass into which at any moment anything may be poured.”

²⁰ Minha tradução de: “As you can see, I can say anything. It makes very little difference what I say or even how I say it.”

que” ou “como” ele diz corrobora a intenção de destacar, acima de tudo, palavras que tornam o som visível. O texto de Cage em “Conferência sobre nada” reforça sua natureza acústica e sua qualidade de partitura.

Mas o principal interesse de Cage, que torna seu trabalho relevante em uma tese sobre o silêncio, é que ele estava abrindo sua estrutura para interferências que viessem de fora, como murmúrios da plateia, ambulâncias passando pela rua, o barulho do ar condicionado. Cage estava antecipando termos que se tornariam recorrentes em suas obras póstumas, como indeterminação (*indeterminacy*) e acaso (*chance operations*), situando a sonoridade no espectro do indeterminado, da imprecisão de uma possibilidade. Como diz Augusto de Campos, em *O anticrítico*, Cage “com sua recusa de qualquer predeterminação / em música / propõe o imprevisível como lema / um exercício de liberdade / que ele gostaria de ver estendido à própria vida / pois ‘tudo o que fazemos’ (todos os sons, ruídos e não sons incluídos) / ‘é música’”²¹ (CAMPOS, 1986, p. 220). A incorporação da indeterminação na música vai contra o excesso de determinação na música erudita, na rigidez das composições europeias encarceradas sob o pretexto da harmonia.

Em outras de suas produções, Cage aplicava fundamentos oraculares do I Ching para desenvolver sua teoria da indeterminação. Em vários de seus textos, “lançamento de dados ou moedas /imperfeições do papel manuscrito /passaram a ser usados em suas composições /que vão da indeterminação /à música totalmente ocasional. música?” (CAMPOS, 1986, p. 217-218). Sobre o acaso, Campos explica que “é também (segundo Cage) / uma forma de disciplina do ego / para libertar-nos de nossos gostos e preferências / permitindo-nos experimentar coisas de que não gostamos / e mudar nossa mente” (CAMPOS, 1986, p. 221). A música não é feita exclusivamente de sons pensados e elaborados em busca de harmonia, mas de sons que a todo dia nos acompanham, a música do cotidiano.

Embora “Conferência sobre nada” não tenha sido feita de improviso, mas escrita previamente, Cage já se aproximava desses conceitos quando tentava uma espécie de esvaziamento semântico das palavras. A duração da leitura e a repetição de trechos ou frases foram algumas das estratégias que levavam o espectador/ouvinte a desprender a atenção do sentido das palavras e começar a

²¹ Esse trecho do texto “Conferência sobre nada”, de John Cage, é traduzido por Campos.

ouvi-las, como ruídos, ou a ouvir outros sons ou até contribuir com outros sons. Ao contrário de uma obra que se preserva na emissão de seu sentido, a obra de Cage esvazia a significação como um recurso poético e uma chamada ao silêncio. As palavras se infiltram como ruídos em meio ao silêncio e, quando perdem sua característica significativa, esse ruído faz surgir no silêncio novos ruídos, ou novos silêncios, ou as interferências. É assim um discurso que fala para ouvir o silêncio, é assim a poética de Cage, 576 linhas de habitantes do silêncio.

De qualquer maneira, o texto tem palavras e as palavras significam, sendo muitas vezes instrutivas, inclusive no sentido de guiar o ouvinte/espectador e direcionar sua atenção para o silêncio. Em “Conferência sobre nada”, o autor diz não ter nada a dizer, mas ainda assim dizê-lo faz parte da poesia como ele deseja: “Eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo e isto é poesia como eu quero agora” (CAMPOS, 1986, p. 229). Cage afirmava que suas conferências não eram feitas para surpreender as pessoas, mas pela poesia. A palavra “silêncio”, por exemplo, aparece logo no início do texto. Cage consagra seu texto com as palavras: “Eu estou aqui e não há nada a dizer. Se algum de vocês quiser ir a algum lugar, pode sair a qualquer momento. O que nós requeremos é silêncio, mas o que o silêncio requer é que eu continue falando” (CAMPOS, 1986, p. 229). Pouco convidativo, mas ao mesmo tempo gerando certa expectativa, Cage utiliza o pronome “nós” evidenciando um desejo comum pelo silêncio, ou ao menos trazendo a plateia para perto de seu desejo. O interesse pelo silêncio é o que o faz falar e o que deve manter a plateia no lugar. Se não houver o interesse comum pelo silêncio, que sintam-se à vontade para deixar o local. Na mesma frase, ele coloca o desejo não mais de “nós”, mas do próprio silêncio. Agora sujeito da frase, o silêncio deseja que Cage continue a falar. Apesar de não ter “nada a dizer”, ele obedece ao desejo do silêncio e discorre sobre seus pensamentos, pois é isso que ele deseja. Novamente é como se a palavra fosse necessária ao silêncio, como se somente através da palavra o silêncio pudesse surgir e receber a atenção. Mais a frente Cage explica que os silêncios surgem com a ajuda das palavras: “mas agora há silêncios e as palavras ajudam a fazermos os silêncios”. O silêncio para ele não é a ausência de sons ou palavras, mas os sons incessantes que, mesmo em um momento que chamaríamos de silêncio, ouvimos.

Desde o início percebe-se que Cage questiona o silêncio absoluto, resultado de uma experiência que ele teve em uma câmara anecoica em Harvard. Ele entrou em um quarto desenvolvido para que não houvesse sons, mas constatou que ouviu dois sons: o som do seu sistema nervoso e do seu sangue fluindo. A partir desta constatação, Cage se deparou com o fundamento que iria permear suas obras até o fim de sua vida. O silêncio não é o nada ou a ausência de som, mas variações do próprio silêncio.

O texto segue com referências metanarrativas, indicações do que já foi dito ou do que será, e muitas repetições. Ao fim da segunda das cinco partes, Cage diz: “Agora nós chegamos ao fim da parte sobre a estrutura”²² (1970, p. 113), e quando inicia a terceira parte, situa os ouvintes/espectadores: “Nós estamos agora no começo da terceira parte e aquela parte não é a parte dedicada à estrutura. É a parte sobre material. Mas eu ainda estou pensando sobre estrutura”²³ (CAGE, 1970, p. 114). Essa característica da narrativa de “Conferência sobre nada”, mais do que metanarrativa, novamente ressalta a ideia de preencher com sons ou silêncios o tempo fundador da obra, dobrando a própria partitura no sentido do texto e esvaziando sua qualidade semântica. O texto se torna cansativo, como um provocação ou algo que incita o tédio. A frase “Se alguém está com sono, deixem-no dormir”²⁴, por exemplo, aparece 14 vezes ao longo do texto. A longa e repetitiva leitura levou uma convidada a dizer, após ouvir a frase pela 12ª vez: “John, eu te amo, mas não suporto nem mais um minuto”²⁵ (CAGE, 1970, x).

Em certo momento da “Conferência”, Cage diz que “não é irritante estar onde se está. É somente irritante pensar que gostaria de estar em outro lugar”²⁶. Nesse ponto, o seu discurso parece se aproximar dos princípios Zen e das ideias transcendentalistas. Em *Self reliance*, o escritor americano Ralph Waldo Emerson diz que o homem sábio fica em casa, pois a alma não é viajante. Aquele que viaja atrás de divertimento, está na verdade viajando para longe de si mesmo.

²² Minha tradução de: “Now we have come to the end of the part about structure.”

²³ Minha tradução de: “We are now at the beginning of the third part and that part is not the part devoted to structure. It’s the part about material. But I’m still talking about structure.”

²⁴ Minha tradução de: “If anyone is sleepy, let him go to sleep”.

²⁵ Minha tradução de: “John, I dearly love you, but I can’t bear another minute”.

²⁶ Minha tradução de: “It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else”.

A intenção de Cage passava também pelo koan Zen, que ele frequentemente citava, como o trecho a seguir:

Se alguma coisa é tediosa após dois minutos, experimente fazê-la durante quatro. Se continuar tediosa, experimente-a por oito, dezesseis, trinta e dois, e assim por diante. Uma hora, descobre-se que ela não é nada tediosa, mas sim muito interessante. (*apud* Perloff, 2013, p. 259)

O texto arrastado, revolvendo-se sobre si mesmo, é a poética de Cage. Marjorie Perloff aproxima a poética de Cage da de Kenneth Goldsmith. O poeta americano Goldsmith escreveu *Traffic*, em que relatórios de trânsito durante um fim de semana em Nova York são transcritos em 115 páginas. A autora explica que a narrativa tediosa e sem criatividade de Goldsmith (*uncreative writing*) “se torna cada vez mais envolvente.” Segundo a autora,

quanto mais se lê os relatórios de tráfego, mais questões vêm à tona. Aonde, para começo de conversa, essas pessoas todas estão indo e por quê? Que porcentagem dos nova-iorquinos preferiu ficar em casa? E qual a diferença entre aqueles que entram na cidade e os que saem? (2013, p. 259)

O mesmo pode ocorrer com o texto de Cage. O ouvinte passa a levar seu texto para um âmbito mais reflexivo e se pega levantando questões acerca de seu conteúdo, de suas percepções a respeito do silêncio, da música, do comportamento, da poesia, do tédio e da existência. Desta forma, as palavras significam sim, e de maneira envolvente e questionadora.

Estamos chegando perto agora não mais dos sons e silêncios do texto partitura, mas do nada como motivo da conferência, o coração de sua performance musical. Na “Conferência sobre nada”, Cage por várias vezes toca o “nada” que o conduziu e atribui a ele toda nossa compreensão: “Nossa poesia agora é a compreensão de que temos nada”²⁷ (1970, p. 110); ou como um esvaziamento discursivo: “Nada mais do que nada pode ser dito”.²⁸ Nesse texto, a falta de linearidade e progresso narrativos são acentuados como o próprio objetivo do texto: “Mais e mais temos a impressão de estarmos chegando em lugar nenhum”;²⁹ e com a confirmação de não termos – nem o autor nem o público – saído do lugar: “Originalmente nós estávamos em lugar nenhum; e agora, de novo, nós temos o

²⁷ Minha tradução de: “Our poetry now is the realization that we possess nothing.”

²⁸ Minha tradução de: “Nothing more than nothing can be said.”

²⁹ Minha tradução de: “More and more we have the feeling that we are getting nowhere”.

prazer de estarmos, lentamente, em lugar nenhum”³⁰; ou “Lentamente, enquanto a conferência acontece, nós estamos chegando a lugar nenhum, e isso é um prazer”³¹ (CAGE, 1970, p. 119). É dessa conversa fiada, ou *flatus vocis*, que deriva a obra de Cage, chamando atenção para aquele momento em particular. Como um texto de Gertrude Stein, a sua obra finca seu texto no presente. O que virá não é o objetivo e por isso as palavras não levam a um resultado, não há fechamento.

As teorias estéticas e de composição conferem a Stein a fama de ser uma das fundadoras de uma nova perspectiva que surgia no início do século 20. Semelhante ao princípio cubista de composição e colagem, Stein inclui em seus textos trechos de conversas e expressões sem uma transição que os relacione tematicamente, cabendo ao leitor a responsabilidade de estabelecer as conexões semânticas, com sua perspectiva. As três histórias de *Three lives*, de Stein, e o texto “Conferência sobre nada”, de Cage, falam à medida em que as mentes trabalham.

Mas a percepção das repetições, característica de ambos os autores, se altera, pois a cada momento em que uma repetição é percebida, algo ali a torna diferente aos olhos do leitor. Há uma diferença, ou uma insistência. Stein revelou que tendia a acreditar que não pode haver repetição, pois o cerne de qualquer repetição é a insistência, e se insistência é ênfase, esta não pode ser usada exatamente do mesmo jeito (STEIN, 2013 [1935]). A redução de vocabulário e simplicidade sintática funcionam em um *continuous present*, definido por Stein como esse movimento circular da narrativa que crava no presente seu acontecimento.

Em *The poetics of indeterminacy*, Marjorie Perloff explica a composição de Stein como aquela que cria um indeterminismo através dessas repetições, que permite um espaço para jogos verbais. Nem Stein nem Cage ignoram que as palavras significam, mas fazem desse significado algo que funciona em benefício da proposta artística. No caso de Cage, é a atenção voltada ao que não ganha atenção, seja na palavra que enfatiza o silêncio, ou na partitura que destaca os sons fora dela, ou no presente que não quer ser futuro, ou na produção que não quer resultado.

³⁰Minha tradução de: “Originally we were nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere.”

³¹ Minha tradução de: “Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure”.

Além de Stein, Cage atribuiu boa parte de sua inspiração aos quadros brancos do artista americano Robert Rauschenberg que, em 1949, pintava suas telas sem buscar imagens, cores ou texturas além da totalidade monocromática. A atenção é voltada à poeira, sombras, irregularidades da tela, ou qualquer tipo de intervenção além do desejo do artista, mas que tornasse a obra fluida e em diálogo com seu meio. Com isso em mente, Cage desenvolveu obras experimentais que permitissem à plateia ouvir o silêncio, o silêncio do meio, dos ruídos e interferências. Para Cage não há espaço ou tempo vazios. Há sempre algo para ser visto ou ouvido. Em “Experimental music” (1957), ele observa que não interessa o quanto tentemos fazer silêncio, não conseguimos. Como o branco de Rauschenberg, que atravessa todas as cores, o silêncio de Cage contém todos os sons. Isso é mais evidente na famosa obra 4’33”.

Em 4’33”, trabalho mais célebre e conhecido de Cage, o autor trabalha com a dessacralização da música, usando o silêncio como algo que ultrapassa o nosso entendimento do que poderia ser a ausência de música. Da mesma maneira que Duchamp mostrou a vaidade da religião e do mercado da arte quando apresentou o urinol, um objeto manufaturado, como objeto de arte, Cage tentou desconstruir a obra musical. Com o *readymade*, Duchamp traz “à luz a indistinção entre, de um lado, a obra que se exhibe e, de outro lado, o objeto que se esconde” (WOLFF, 2014, p. 33). O mesmo foi feito por Cage, desta vez mostrando a indistinção entre a música e o silêncio.

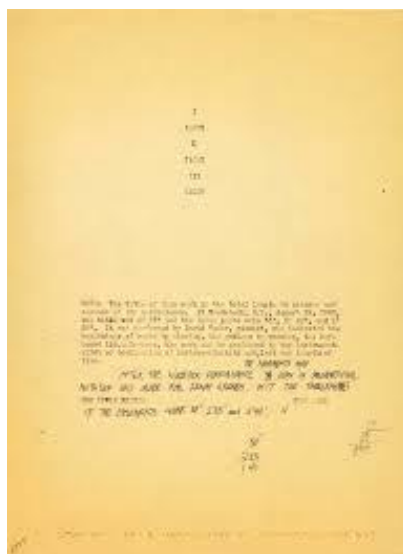


Fig. 11. John Cage, 4’33”, 1969.

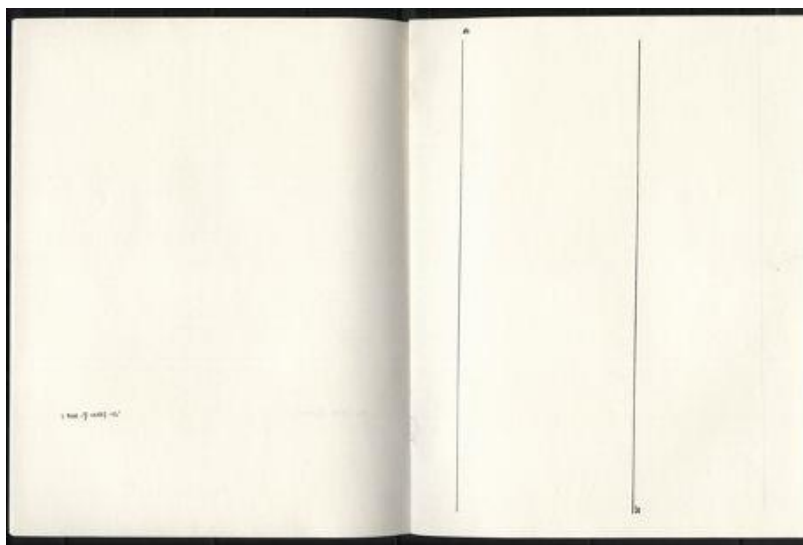


Fig. 12. John Cage, *4'33"*, 1969.

O título da peça indica o tempo de duração de sua performance. A peça é dividida em três partes: a primeira parte com 33"; a segunda com 2'40"; e a terceira com 1'20". A partitura é definida por sua escritura. A partitura texto é ilustrada com os três momentos indicados por numerais romanos (I, II, III) e a palavra *tacet*, após cada um deles, indica que o intérprete deve permanecer em silêncio durante o movimento, ou por um longo período.

Na prática experimental de Cage, o texto escrito e a partitura se fundem no que é paradoxalmente estabelecido na dissolução do que antes os unia: a dependência da letra (KOTZ, 2010). O texto escrito entra nos espaços musicais da partitura. Assim como no texto "Conferência sobre nada", a peça *4'33"* emprega seus intervalos musicais, ou silenciosos, com a instrução escrita de sua esperada performance. Em vez de funcionar como um suplemento, a linguagem escrita entra no espaço dos tempos pré-determinados.

4'33" é uma peça, originalmente para piano, em que o instrumento não é tocado. O instrumentista assenta ao piano, abre a tampa do instrumento, liga o cronômetro, e aguarda por 33" (tempo da primeira parte) sem sequer tocar as teclas do instrumento ou fazer menção de tocá-lo. Ao término da primeira parte, fecha o piano para abri-lo novamente e repetir o mesmo gesto por 2'40", e finalmente por 1'20".

Em suma, o silêncio para Cage é uma pintura em branco, é uma superfície em movimento e também é um papel pautado em que as linhas foram apagadas, ou seja, ao serem apagadas as linhas do papel, os sons perdem suas identidades, seus nomes. Desse modo, é possível evidenciar uma multiplicidade de sons contidos no silêncio, mas que não têm intencionalidade, porque não têm identidade. Nesse sentido, Cage percebe que há uma correspondência entre o som, o silêncio e o ruído. (CAVALHEIRO, s/d, p. 3)

Essa aproximação que Cage faz entre som, silêncio e ruído permite um apagamento das linhas que separam os termos. Sons, silêncios e ruídos são apresentados em suas obras em uma posição de correlação em que um é facilmente confundido com o outro. O silêncio como uma página em branco tem palavras e linhas apagadas, sons e sentidos obscuros, mas latentes. A presença da página implica a presença de uma linha, de uma palavra, do acaso e de muitos sentidos.

“Conferência sobre nada” e 4’33” se aproximam de um novo modelo de poesia. A poesia como notação é como linguagem inseparável da instrução. Alguns dos experimentos poéticos mais inovadores na época recorreram à redefinição de música por Cage, a fim de proporcionar também à poesia um campo mais amplo de linguagem.

Deve-se desejar prestar atenção a todas as coisas. Tal visão, formulada de modo mais elegante por Cage (embora sua prática seja bastante difundida) é que leva à arte do inventário, do catálogo, das superfícies: e do “acaso”. Não é função da arte sancionar qualquer experiência específica, com exceção do estado de estar aberto à multiplicidade de experiências – que termina, na prática, numa decidida ênfase em coisas comumente consideradas triviais ou sem importância. (SONTAG, 1987, p. 32)

As palavras para Cage são inscrições, instruções e registros inseparáveis uns dos outros. A linguagem verbal se expande para redefinir a poesia, a música, a arte. Falar de música para Cage é falar de uma experiência sonora na qual sons não querem ser nada além de sons, que é o fundamento da música. O artista explica que a experiência musical que prefere é a do silêncio. Ele captura um breve espaço de tempo para nos lembrar que a música tinha como fundamentos o som e o silêncio, e aposta no silêncio como forma de renovar a música, engaiolada pelo formalismo.

Nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a propriedade de uma obra de arte – mesmo de obras como os *readymade* de Duchamp ou 4’33” de Cage, nas quais o artista visivelmente nada mais fez para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte que colocar um objeto em uma galeria

ou situar uma execução em um palco de concertos. Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutros. (SONTAG, 1987, p.17)

A busca pelo silêncio acaba produzindo murmúrios, sons que não necessariamente produzem sentido, apenas sons, como em 4'33". Em outros momentos, as palavras surgem enfatizando talvez a falta de valor da linguagem verbal, como palavras que não têm nada a dizer. A palavra continua falando, sugere um sentido, mas aponta para o vazio discursivo, como no caso de "Conferência sobre nada".

No presente trabalho, a página em branco, a obliteração da linguagem verbal ou o gesto funcionam como estratégias que se validam por trabalharem em torno do silêncio. Escritores e poetas se aproximaram do silêncio através da linguagem verbal e construíram sua poética a partir dessa aproximação. Em busca de uma comunicação fora dos padrões da retórica e interessados em um experimentalismo que não fosse imediatamente apreendido pelo leitor/espectador, os artistas sentiram no balbúcio do silêncio uma poética instigante e que, ao mesmo tempo, sacudia as bases sólidas da palavra.

PARTE II

Introdução

A segunda parte da tese é dividida em quatro capítulos, ou quatro salas de exibição, nos quais as obras serão analisadas a partir de seu aspecto silencioso.

O capítulo 3, intitulado “Em torno da palavra”, é um capítulo curto, dedicado às obras do artista conceitual Mel Bochner. Esse capítulo não trata ainda de poemas/obras silenciadas, já que a palavra é a protagonista em todas elas. Algumas de suas obras elucidam princípios que ajudam a entender as obras em torno do silêncio, principalmente em se tratando da materialidade da palavra e também na multiplicidade de sentidos. Primeiramente são analisadas três obras homônimas, *Language is not transparent*, de 1969, 1970 e 1999. Em seguida são analisadas outras três obras que dizem respeito ao silêncio materializado em linguagem verbal. O objetivo desse capítulo é propor uma visão do silêncio ainda à luz da linguagem verbal, pois todas as obras são escritas.

Os outros três capítulos já não contam com a palavra em suas exposições ou, se contam, é evidente a tentativa de obliterá-las. Nesses capítulos o silenciamento é mais evidente e, portanto, mais próximo do que esta tese deseja ilustrar.

O capítulo 4, intitulado “Em torno do branco”, trata de obras relacionadas à página em branco. A obra inaugural desse capítulo é de um brasileiro, Hilal Sami Hilal, de 2007, e não é reconhecida como uma obra conceitual. Porém, sua inclusão introduz questões acerca dessa leitura do ilegível, da ausência da palavra e da presença do substrato, do que é passível de leitura. As outras três obras são de artistas conceituais ou relacionados ao movimento, como *Trenzinho*, de Mira Schendel; *Mono Lake nonsite*, de Robert Smithson; e *Drop*, de Vito Acconci. Há ainda a obra do artista conceitual On Kawara, *Something, anything, nothing*, que é incluída para dialogar com *Drop*.

O capítulo 5, intitulado “Em torno da obliteração”, está relacionado ao silêncio do apagamento ou da rasura. Esse capítulo é introduzido pelo poema de Man Ray, “Lautgedicht”, de 1924, que, embora seja uma obra do início do século, ilustra pensamentos que contribuem para as análises das outras obras. Posteriormente são analisadas quatro obras dos artistas conceituais Joseph Kosuth, *Zero & not* e *Waiting for (texts for nothing)*, e Marcel Broodthaers, *Un coup de dés* e *Pense-*

Bête. Nessas obras percebemos a presença da linguagem verbal e estratégias de anulação da palavra. Ao contrário do capítulo 4, “Em torno do branco”, que foca no branco da página em que palavras estão ausentes, ou na iminência de surgirem, o capítulo 5 aponta a palavra por trás de tarjas negras, letras embaçadas ou livros fechados.

Finalmente, o capítulo 6, “Em torno do gesto”, trata do gesto da escrita, sem que seja reconhecida a escrita alfabética ocidental ou qualquer possibilidade de compreensão da mesma, mantendo a ilegibilidade como fator determinante de todas as análises e reverenciando o gesto como substrato de análise. Nesse capítulo são analisadas obras de Léon Ferrari, *Carta a um general*, algumas obras sem título da artista Mira Schendel, e a obra *La pluie*, de Marcel Broodthaers. Há também a obra *Braços*, da artista brasileira Joana César, que dialoga com as demais.

Qualquer que seja a forma do silêncio, neste trabalho ele é uma presença passível de leitura, uma leitura que se desenvolve a partir do que parece ilegível, como um elemento da obra, uma página em branco, um borrão, um gesto, uma margem. O silêncio é um elemento não transparente, material, opaco e pouco claro, uma presença misteriosa. Em torno do silêncio, o poema/obra apresenta uma resistência à legibilidade que é, em si mesma, um convite à tentativa.

Duas obras do professor, escritor e poeta americano Craig Dworkin, *Reading the illegible* (2003) e *No medium* (2015), são fundamentais para os procedimentos de leitura dessas obras. Na primeira delas, *Reading the illegible*, Dworkin demonstra seu interesse pelo gesto da redução radical nas obras, como uma verdade nua, uma revelação metafórica. Para ele, independentemente do signo presente, seja o silêncio, o nada ou a ausência, qualquer trabalho “pode ser conceitualizado e lido ativamente”³² (2003, p. 8). Ele afirma que a questão não é entre presença ou ausência, mas de que todo significativo é um signo, ou seja, “apagamentos obliteram, mas também revelam”³³ (p. 9).

O aspecto conceitual do poema/obra, que trabalha em torno do silêncio, é percebido pelo leitor/espectador a partir de um suplemento, como o que supre algo que falta. A remoção, por exemplo, permite ao leitor/espectador uma adição mental,

³² Minha tradução de: “can be both conceptualized and actively read”.

³³ Minha tradução de: “erasures obliterate, but they also reveal”.

determinante em sua leitura. Isto é, o valor da leitura aqui está mais atrelado à contribuição cognitiva do espectador. Nesse ponto, a obra conceitual adquire características de um poema, seja na possibilidade da palavra gráfica no papel, que pode surgir na página, seja em sua presença parcial, no rastro deixado por ela, seja a partir de uma leitura do substrato. Assim como propõe Dworkin (2015), o foco deste trabalho é ler o que aparece como o resultado de uma espécie de omissão e uma abertura para possibilidades indeterminadas. Embora as obras se situem entre artes visuais e poesia, há uma história a ser contada que, como afirma Dworkin, parte não desse diálogo entre artes visuais e literatura, mas da própria mídia.

Em *No medium*, Dworkin trabalha com mídias partindo da ideia de que uma mídia não pode ser apreendida isoladamente, pois não há como fazer uma análise isolada de apenas uma. É necessário que haja múltiplos meios, múltiplas mídias, para que seja feita uma leitura dentro do contexto social. Esses meios não são objetos, mas atividades comunicativas e interpretativas, portanto só funcionam coletivamente. No primeiro capítulo do livro *No medium*, “The logic of substrate”, Dworkin dá indicações do significado do título da obra e de sua visão de mídia. Para ele, objetos referidos como mídia são como nós em uma rede de significados, como um ponto em que uma análise deve parar para que outra comece, os limites entre as línguas, os pontos de percepção. Os trabalhos analisados são apenas parcialmente brancos, vazios, apagados. A leitura proposta lida também com o que está entre alguma coisa ou coisa alguma.

Além disso, a correspondência dessa temática silenciosa será confrontada com obras literárias, para ser compreendida como expressão de valor simbólico dentro dos estudos literários. As obras literárias que irão permear e apoiar a leitura das obras de arte foram escolhidas por se caracterizarem como potências criativas que narram, para além das palavras, o caráter arbitrário do pensar e da linguagem, assim como do silêncio. As obras principais a compor este estudo comparativo, de alguma maneira se assemelham ao conceito dos poemas/obras com os quais vem dialogar. No ato de trazer para a leitura as nuances de sua escrita literária, há a ideia de que a literatura pode contribuir significativamente para uma leitura mais poética das obras de arte, ajudando a traçar o próprio aspecto poético das mesmas, ressaltado pelo silêncio que as perpassa. Em algum momento a obra literária, que

através das palavras expressa em conceitos a página em branco, a obliteração ou o gesto da escrita, apresenta um fragmento que, se isolado das palavras que a cercam, rodeia o silêncio da mesma maneira que um poema/obra conceitual. Nesse ponto foi possível a identificação de um poema/obra conceitual como poesia.

A escolha dos poemas/obras, em cada um dos capítulos, dá-se por contiguidade e por similaridade. A leitura dessas obras se dá em seus detalhes e desses detalhes parte para diálogos com outras obras e com o contexto de suas produções. O contexto das obras e os textos críticos dos próprios artistas acerca delas proporcionam uma análise contextual e histórico-social de seu surgimento. A questão principal para tratar essas obras dentro do universo literário não é considerá-las literatura, mas perceber nessa leitura labiríntica uma poética integrada à desfamiliarização da língua.

Quase todas as obras aqui tratadas foram analisadas a partir de seus registros, sejam eles fotografias ou vídeos, em catálogos de exposições e livros. Portanto há também um vácuo, um silêncio que se dá entre a obra e a leitura proposta, já que a última se dá por mediação.

Cabe lembrar também que há ainda pouca crítica que proponha uma leitura das obras de arte conceituais pelo viés da literatura e do silêncio, e por isso, o catálogo é aqui uma maneira de organizar pensamentos a respeito desse silêncio. Uma tese análoga a um catálogo é capaz de compilar trabalhos que se assemelhem na maneira de apresentar o silêncio em uma concepção integrada à crítica da cultura, expandindo para novas formas de se produzir e ler as artes. Ademais, um campo científico ou uma área de conhecimento tornam-se reconhecíveis, dentre outras ações de institucionalização, a partir dos registros catalográficos produzidos por olhares apartados do calor dos movimentos de que tratam.

Capítulo 3.

Em torno da palavra

Tanto a página em branco, a obliteração e o gesto, características dos próximos 3 capítulos, partem inicialmente de uma premissa que atesta a linguagem verbal operando economicamente em sua faceta material rumo ao silenciamento. Portanto antes de iniciarmos conceitos das obras em torno do silêncio conceitual, é importante ressaltar que a linguagem verbal é, neste capítulo, tratada por sua materialidade. O silêncio aqui é abordado pela palavra, que não é riscada nem sugerida, mas presença física. É a própria palavra que diz o silêncio.

Três obras do artista conceitual Mel Bochner, todas intituladas *Language is not transparent*, demonstram a palavra como matéria, além de problematizarem a transparência da palavra em relação aos sentidos que carrega.

Em 1970, Bochner criou a obra *Language is not transparent*, que consiste na frase '1. Language is not transparent' escrita em giz branco em uma superfície pintada de preto, diretamente na parede da galeria. A superfície pintada é retangular, embora um retângulo inacabado, terminando em respingos e tinta escorrida, indeterminando os limites do espaço da superfície e dando a impressão de um trabalho mal feito, ou inacabado, ou aproximando o trabalho do grafite ou de faixas usadas em manifestações, trazendo à galeria um aspecto comum às ruas, aos movimentos tão comuns ao final dos anos 60.



Fig. 13. Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1970.

A frase “a linguagem não é transparente” pode significar que ela é opaca, material, visível. Nessa obra, a linguagem, caso se refira à própria linguagem verbal da obra, é constituída de letras escritas com giz, vulneráveis e passíveis de apagamento. O número indicado antes da frase, assim como o giz, lembra uma primeira lição, um ensinamento acadêmico, pouco formal, mas com um primeiro preceito a ser compreendido antes de seguir adiante.

Para entendermos uma linguagem não transparente, é preciso entender seu inverso. A linguagem transparente seria uma “que deixa passar a luz e ver nitidamente o que está por trás” (HOUAISS, p. 2753). Esse sentido aceita, e não discrimina, a materialidade da palavra. Ser transparente não significa não ser material ou invisível, mas permitir que se veja através.

Quando na superfície escura, o giz, por sua natureza porosa, apresenta, sim, certa transparência. Sua escrita é pontilhada, deixando entrever o fundo. Nesse caso, a linguagem verbal pode ser transparente.

Pensando assim, dizer que a linguagem não é transparente, essa linguagem verbal estampada na obra, é atestar sua materialidade, mas também enfatizar que por trás dela não há nada. Se a linguagem não é transparente, ela permite que se veja apenas o que está na superfície, sem profundidade, sem nada por detrás. Mas essa linguagem opaca não atesta apenas sua materialidade. Dizer que a linguagem não é transparente pode ser também uma referência à arbitrariedade da palavra, que não traça uma via límpida entre significante e significado, que não reproduz um pensamento de forma clara, já que possibilita não um, mas múltiplos sentidos. Nesse caso, a linguagem que não é transparente não apresenta clareza, nem exatidão. A linguagem verbal se configura em um problema em que significante e significado perdem sua correspondência, expondo suas fissuras e inconsistências. A linguagem não transparente indica muitos caminhos, e a obra se pauta no obscuro.

Antes desse trabalho, em 1969, Bochner já havia produzido uma obra semelhante. Nessa obra, a frase “language is not transparent” foi carimbada em quatro cartões: uma vez no primeiro cartão, duas no segundo, quatro no terceiro, e dezesseis no último cartão. Centralizadas, as frases se sobrepunham, dificultando a leitura e demonstrando a legitimidade do que a própria frase reporta. Tinta sobre tinta, a frase “language is not transparent” esconde aquela sobre a qual se sobrepôs, impossibilitando que se veja o que está por baixo.

Mas o oposto pode ocorrer. Umas sobre as outras, as frases poderiam, sim, agir como se fossem transparentes, porque algumas se apresentam com tinta mais fraca do que as outras, possibilitando a leitura da frase carimbada anteriormente. Ainda assim, essa sobreposição apenas ressalta a materialidade da linguagem, sua presença física. “O que parecia uma tautologia – uma frase que se valida através da repetição – é na verdade um estado de suspensão, uma vez que o que aparece como redundante é na verdade incorporado em dois sistemas distintivamente separados da palavra e imagem como se eles fossem transparentes um para o outro” (FIELD, 1995, p. 42).³⁴ Com a passagem de luz atenuada, as palavras sobrepostas lembram um borrão, dificultando a leitura e conseqüente significação.

³⁴ Minha tradução de: “What seems a tautology – a statement that validates itself through repetition – is in fact a state of suspension, since what appears as redundancy is actually embedded in two distinctively separate language systems of word and image as if they were transparent to each other”.

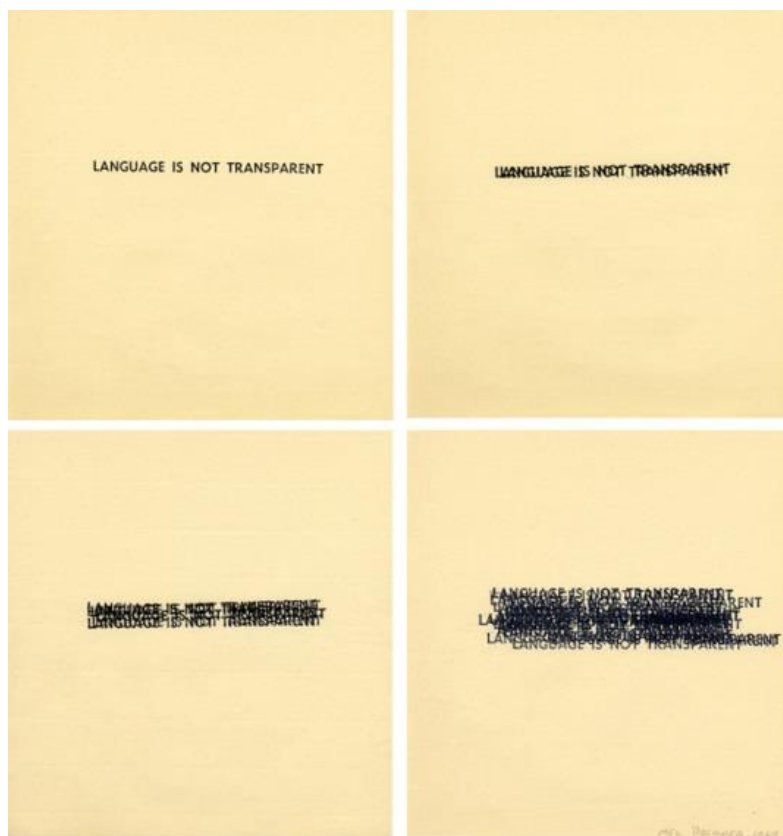


Fig. 14. Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1969.

Em 1999, Bochner utilizou a mesma frase para um novo trabalho, desta vez imprimindo a mesma frase dezessete vezes em um papel de algodão. Novamente, e mais evidente do que no trabalho de 1969, a impressão variava do claro ao escuro, ficando às vezes praticamente invisível, transparente, como se estivesse desaparecendo. Este trabalho mostra a linguagem se obliterando.

Em *Reading the illegible*, Craig Dworkin explica que, ao se aproximar de uma completa ilegibilidade, o texto diminui a capacidade denotativa, e coloca em primeiro plano o potencial da palavra como aquela que significa, independentemente de seu conteúdo. Ou seja, as palavras significam mesmo quando não alcançam a legibilidade. Através do rastro do texto, o leitor/espectador deduz um pouco de seu significado. Mesmo sem acesso claro às palavras, o leitor/espectador sabe algo de seu gênero e assunto (DWORKIN, 2003, p. 73). Mas esse acesso é restrito e nessa restrição está a mensagem. Ainda segundo Dworkin, os obstáculos que ofuscam a informação, como impressão dupla, são considerados ruídos, e esses ruídos são a própria mensagem (2003, p. 76). A opacidade física do

texto impede a comunicabilidade esperada das palavras, mas a materialidade adquire sentido.

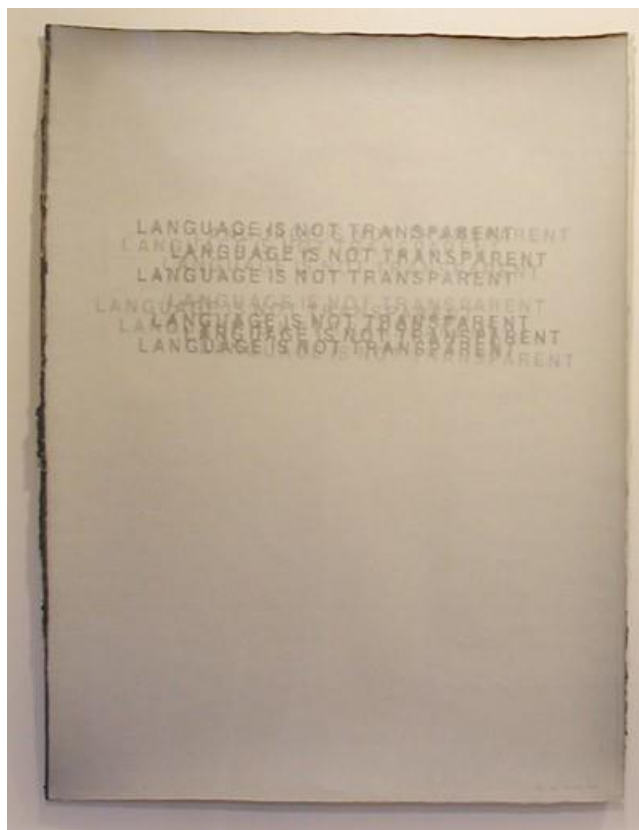


Fig. 15. Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1999.

Noções de comunicação e sentido passam a adquirir uma nova configuração. “Embora a forma deva significar, não precisa necessariamente corresponder a nenhum sentido em particular”³⁵ (DWORKIN, 2003, p. 76). Para Dworkin, mesmo as mensagens comunicadas por sua materialidade ainda conduzem a um sentido arbitrário e culturalmente determinado.

Recentemente Bochner criou obras que dialogavam, de certa maneira, com o princípio das obras *Language is not transparent*. Porém, em vez de destacar a materialidade da palavra e a sua problemática como meio de comunicação, ele enfatiza o vazio discursivo, a facilidade com que usamos a linguagem, esquecendo que ela não pode se comprometer com a verdade. A linguagem polifônica, acusmática, sem fonte determinada, alcançou um movimento de expansão além do

³⁵ Minha tradução de: “While form must mean, it need not necessarily correspond to any particular, a priori meaning”.

nosso desejo de aprisioná-la. A linguagem pode ser aprisionada em sua materialidade quando escrita, impressa, redigida em superfície, mas dentro da palavra há outras palavras, outros sentidos. Há nas obras de Bochner o desejo do silêncio, de segurar essa expansão, embora ainda através da palavra.

Em 2011, Bochner pintou um quadro a óleo sobre veludo, intitulado *Silence* (Fig. 16). Nessa obra Bochner pintou, da esquerda para a direita, em nove linhas, palavras e expressões relacionadas ao silêncio, como “silêncio!”, “fique quieto!”, “cale a boca!”. As palavras são como rastros, semi apagadas, às vezes quase invisíveis. Essa característica leve, devido às cores que variam do branco ao cinza, é contrastada com o ponto de exclamação após cada sentença. Todas no imperativo, as expressões em torno do silêncio parecem gritar, exigir de seu espectador uma contemplação silenciosa, provavelmente ironizando o ambiente contemplativo do museu, que geralmente exige quietude e silêncio por parte dos espectadores.

Em 2013, Bochner exibiu um quadro a óleo cujo fundo preto destacava a frase “talk is cheap” (Fig. 17). Assim como no trabalho *Language is not transparent*, de 1970, o fundo não é sistematicamente coberto de preto, mas tem a parte inferior do quadro inacabada, escorrendo tinta sobre a superfície branca. A frase “Talk is cheap” tem no gesto da escrita a semelhança de um grafite, com letras grandes e maiúsculas, e com uma espécie de sombreado que duplica a frase, embora dessa vez com tinta bem mais fraca, quase ilegível. Como os múltiplos sentidos que reverberam em uma palavra, a sombra da frase destaca sua imprecisão, o rastro que sempre deixa para trás e a instabilidade de seu significado.

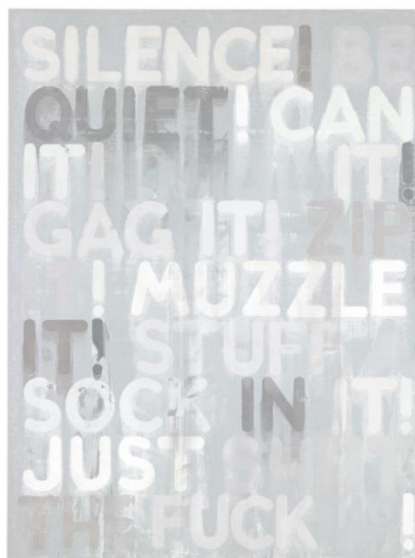


Fig. 16. Mel Bochner, *Silence*, 2011.

“Talk is cheap” é uma expressão idiomática que significa que falar é fácil, falar é mais fácil do que fazer. Falar talvez seja mesmo fácil, mas significar não. O que aproxima *Language is not transparent* de *Talk is cheap* é a maneira como Bochner problematiza a linguagem verbal. As palavras conduzem um pensamento que não está atrelado a uma ação ou uma verdade. As palavras saem da boca ou vão para o papel descompromissadas com o vínculo que poderiam selar com os significados que irradiam.



Fig. 17. Mel Bochner, *Talk is cheap*, 2013.

Em 2015, Bochner fez um trabalho onde escreveu 16 vezes a palavra “blah” em um outdoor afixado na parede de um estacionamento. “Blah” é uma palavra comumente associada a um desencanto por parte do que fala, traduzindo um sentimento de desânimo. “Blah” é também associada à falta de assunto, ou, quando não há mais nada a ser dito, sinônimo de uma tagarelice sem propósito. Pelo local em que está colocado, e por imitar um anúncio, *Blah* pode ser visto também como

uma crítica à propaganda comercial, o blá, blá, blá que, em geral, promete o que não pode cumprir. No trabalho de Bochner, a palavra “blah” é escrita várias vezes, na diagonal, começando do topo esquerdo do outdoor até o fundo direito, separada por vírgulas e, às vezes aparecendo apenas um pedaço da palavra, como um recorte. Pedacos da palavra no outdoor dão a impressão de que o “blah” não tem fim, é incessante, e que continua para além do espaço físico onde se encontra.



Fig. 18. Mel Bochner, *Blah*, 2015.

Começando da materialidade da palavra, em *Language is not transparent*, passando à *Silence, Talk is cheap* e finalmente *Blah*, Bochner provoca o leitor/espectador quanto ao excesso de palavras vazias, mas também informa que não há nada em suas obras que valha a pena ser dito. Talvez não haja nada, em obra nenhuma, que valha a pena ser dito. Mas a palavra não se cala, continua afirmando. Em *Silence*, as palavras acinzentadas, esbranquiçadas, fantasmagóricas, aparecem quase transparentes, enfáticas em seu excesso de exclamações, quase desaparecendo dentro do próprio silêncio. É essa a sensação de falar sobre o silêncio que inspira as análises adiante.

O próximo capítulo, “Em torno do branco”, abre mão das palavras para colocá-las à margem. As palavras se quebram e surgem em suas fissuras o branco da página, o abismo, uma luminosidade silenciosa que quer, por uns instantes apenas, esquecer sua presença. “Em torno do branco” não trata do vazio discursivo apontado pelo excesso de palavras, mas acentua a materialidade do branco. No próximo capítulo as palavras afundam na imensidão do branco de maneira que não sejam vistas, mas sabe-se que podem, a qualquer hora, voltar à superfície.

Capítulo 4

Em torno do branco

“Who then,” she continues, “tells a finer tale than any of us? Silence does. And where does one read a deeper tale than upon the most perfectly printed page of the most precious book? Upon the blank page. When a royal and gallant pen, in the moment of its highest inspiration, has written down its tale with the rarest ink of all – where, then, may one read a still deeper, sweeter, merrier and more cruel tale than that? Upon the blank page.”

(Karen Blixen, “The blank page”)

...the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

(Wallace Stevens, “The Snow Man”)

Toda a manhã consumida
Como um sol imóvel
Diante da folha em branco:
Princípio do mundo, lua nova
(João Cabral de Melo Neto, “Eu-sem-poesia”)

O silêncio margeado pela página em branco reverencia o suporte da página, a concretude do que parece um vazio. A primeira epígrafe acima é do conto “The blank page” [A página em branco], que introduz os conceitos e obras desse primeiro capítulo, iniciando nosso percurso através dos enigmas que enfrentamos quando nos aproximamos de uma página sem inscrições.

“The blank page” é um conto de Karen Blixen (1885 – 1962), escritora dinamarquesa mais conhecida pelo pseudônimo Isak Dinesen, e está presente no último livro de contos publicados pela autora, em 1956, antes de sua morte em 1962, intitulado *The last tales*.

O conto começa com uma velha contadora de histórias, “cor de café e que usava um véu negro”, narrando uma história a um casal em frente a um antigo portão. Antes de contar a história, que só será bem contada se ela for bem remunerada, a senhora explica o ofício de contar histórias, passado a ela por sua

avó, e para a sua avó pela sua, mantendo uma linha de sucessão de contadoras de histórias. A senhora diz inicialmente que sua avó a ensinou a ser sempre leal às histórias, pois, se leal, ao final o silêncio irá falar. Ela acrescenta que o melhor contador de histórias é o silêncio e que é na página em branco que lemos os mais profundos contos. Finalmente ela garante que, como outras contadoras de histórias, ela conhece a história da página em branco e que, embora evite contá-la, pois ela e as outras contadoras podem ser descreditadas, ela resolve contá-la ao casal.

A história diz que nas montanhas de Portugal havia uma ordem de Carmelitas no Convento Velho que extraíam fibras de linho para fabricação de tecidos. Por tecerem um linho afamado, as freiras eram responsáveis por prover às princesas os mais belos lençóis, que seriam usados na noite de núpcias. Após usado, o quadrado do tecido, manchado de sangue e, portanto, atestando a virgindade da moça, era então devolvido às irmãs que o emolduravam e preservavam a fim de provar a pureza da linha de sucessão real, a legitimidade de um provável herdeiro. Mulheres de famílias reais visitavam a ordem para contemplar estes textos, pendurados nas paredes brancas de uma galeria. Porém, dentre os quadros expostos, um permanecia branco como a neve. Sua moldura não era em nada diferente da moldura dos outros, mas, ao contrário dos outros, que vinham com o nome da princesa dona do lençol, este era anônimo. Branco de uma extremidade à outra, dentre todos os outros, era neste que a nobreza, princesas, noivas e damas-de-honra passavam a maior parte do tempo, “afogadas dentro de seus próprios pensamentos.” Ao final da história, é o silêncio que fala.

Embora a leitura mais óbvia desse conto seja a princípio relacionada a estudos de gênero, aqui o que interessa são as possibilidades do branco, a ausência de marcações, e o silêncio que ecoa do tecido. A ausência de uma marca no tecido impede que se dê a ele uma história como a dos outros, ou que se atribua a ele uma autoria. O branco, nu e sem inscrições, pode ser um receptáculo de uma marca, ou da escritura, mas também conta sua própria história. O branco conta uma história por trás da superfície, como se se apresentasse despido. A maneira de ser leal a uma história é não traí-la com marcas, palavras ou inscrições. A verdadeira história, segundo a narradora do conto, é a que se apresenta despida diante do leitor, uma que não diz, mas deixa falar.

“Le blanc est la couleur d’une énigme” [O branco é a cor de um enigma] (2009, p. 7), frase introdutória do livro *Poétique du blanc*, de Anne-Marie Christin, indica os mistérios que permeiam o que não é explícito. Mas, ao contrário do que se poderia pensar, da falta de comunicação de uma página em branco, da espera pela tinta, por um rabisco ou algo que dê a ela ao menos um significado, uma superfície branca reflete todas as cores do espectro. Ou seja, o branco talvez seja mais explícito do que qualquer material que possa encobri-lo. Embora o branco possa também ser entendido como a falta de cor, seu mistério está na magnitude sugerida por sua presença. Uma página em branco pode conter tudo, um reflexo do universo, todo o cosmos, o início de tudo e/ou o seu fim. De um leque de possibilidades, é impossível saber qual delas o branco escolheu abarcar. É, portanto, este o enigma do branco.

A página em branco não quer apresentar uma ou mais possibilidades, mas afirmar que é capaz de contê-las todas, uma de cada vez ou todas ao mesmo tempo. Assim, misterioso, o branco mascara ou dissimula, encobrendo com sua presença todo o mundo. A opacidade do branco é como uma superfície impenetrável, mas indissociável de um conceito. A página em branco carrega o peso do véu, que é ela própria. Texto e imagem são os meios materiais para se alcançar o invisível (CHRISTIN, 2009). Já o branco torna visível o que palavra e imagem encobrem.

Craig Dworkin introduz seu livro, *No medium*, citando a cena inicial do filme *Orphée* (1950), de Jean Cocteau, quando o personagem Orfeu, poeta reconhecido, foi apresentado ao livro de seu rival, Jacques Cégeste, no Café des Poètes. O livro de Cégeste, intitulado *Nudism* [Nudismo], não apresentava nada além de páginas em branco, para a indignação de Orfeu, que diz: “Mais c’est ridicule!” [Mas isso é ridículo!]. Indignado com a ausência das palavras, Orfeu não enxerga nada a não ser o vazio, a falta. Com esse exemplo, Dworkin inicia um livro de reflexões sobre obras cujo reducionismo é representante de uma “metáfora desveladora” a partir da palavra nudismo. Segundo ele, “palavras, convencionalmente, são reconhecidas por vestir o pensamento e também, como mostra o livro *Nudism*, cobrem a página.”³⁶ (2015, p. 7). Dworkin explica que a ideia desmaterializada se veste de palavras

³⁶ Minha tradução de: “[...] words, conventionally, are thought to clothe thought, they also – Nudism reveals – cover the page”.

concretas, impressas, visíveis. Porém, a linguagem verbal é ela mesma desmaterializada em relação à materialidade da tinta. Ou seja, a tinta cobre a linguagem verbal que, por sua vez, veste o pensamento. A tinta veste a vestimenta. A página em branco, sem impressão, revela o nu, mais claro, e até mais transparente do que qualquer palavra.

Quando a página em branco se apresenta nua revela, na ausência de inscrição, o substrato, não como um significante transparente, mas como um objeto com propriedades materiais, detentor de histórias e potencial significante. O substrato aparece como um dispositivo formal. Mesmo podendo estar à espera da palavra ausente, há ainda outros signos que comunicam. Na ausência da materialidade da palavra, há outros materiais capazes de proporcionar uma leitura. As palavras ausentes em uma página em branco revelam o que não seria visto se estivessem lá. Para Dworkin, em um papel que não apresenta nada, a não ser uma superfície plana, o verdadeiro interesse está na capacidade cognitiva do leitor/espectador, como dito anteriormente.

Embora a tela em branco tenha sido legitimada pelos artistas durante o Modernismo, a página em branco não é comumente reconhecida no mundo da poesia e da literatura (DWORKIN, 2015). Escritores chegaram à margem da palavra, mas muitas vezes impossibilitados de se lançar no abismo da página em branco. A consumação da ausência de palavras em uma espécie de abismo é o que Blixen, na primeira epígrafe, chama de o mais cruel dos contos, ou, como no poema de Wallace Stevens, o que leva o ouvinte a perceber o nada que está ausente e o nada que está presente, ou ainda, como em “Eu-sem-poesia”, de João Cabral de Melo Neto, perceber na página em branco qualquer mundo. Portanto o valor da página em branco para a poesia é a fascinação do indeterminado, da escuridão que paradoxalmente está no branco que ofusca, nos caminhos tortuosos que oferece e na potencialidade da criação.

Sherazade
Hilal Sami Hilal



Fig. 19. Hilal Sami Hilal, *Sherazade*, 2007.

Em 2007, o artista capixaba Hilal Sami Hilal produziu *Sherazade*, uma obra que revela os caminhos e as possibilidades de histórias de uma página em branco. *Sherazade* é uma obra que leva no título o nome da narradora de *As mil e uma noites*, esposa do rei da Pérsia, Xariar. A obra *As mil e uma noites* é uma coleção de contos populares em língua árabe, datados desde o século IX. O rei Xariar descobre que, sempre que viajava, sua mulher o traía com um escravo. Furioso, mata os dois, certo de que nenhuma mulher é digna de confiança. A partir daí, casa-se diversas vezes, porém traça um destino macabro para suas esposas, já que mata todas na manhã seguinte do casamento. Sherazade, porém, próxima esposa do rei, consegue se desvencilhar de seu destino contando histórias que são interrompidas pela manhã, para que possam ser terminadas na noite seguinte. Dessa maneira, Sherazade sobrevive por mil e uma noites até que o rei se arrepende de seu comportamento e desiste de executá-la.

A obra *Sherazade*, de Hilal, consiste em 180 livros dispostos sobre o chão, cujo padrão lembra a grafia de um tapete com motivos islâmicos, um ornamento ou

um labirinto visual. Como objetos de sonho e liberdade, as histórias extravasam as molduras da obra saindo das capas dos livros, como histórias infinitas que dialogam com outras histórias, formando uma rede, um bordado, um rizoma, como as “galerias hexagonais” da “Biblioteca de Babel”, de Borges.

Sherazade é como um grande livro ramificado, de cujo interior saem páginas verticalmente maiores do que o limite das capas. As histórias dos livros não obedecem suas demarcações. Essas páginas buscam novas capas e de cada capa saem páginas em busca de outras capas, proporcionando um elo entre todos os livros, entre todas as histórias. Talvez possamos dizer que os livros labirínticos de Hilal contam histórias perdidas, memórias esquecidas, linguagens escondidas, ou escondem lugares inimagináveis e fantásticos. Essas possibilidades nos levam a indagar se será possível ver uma página em branco sem lembrar ou dar falta da palavra, de todas essas possíveis ausências. O que diz uma página em branco? Não estamos falando aqui do conteúdo semântico das palavras, mas do conteúdo semântico da própria página, da obra. Afinal, o silêncio alfabético não consegue restituir sua presença fantasmagórica e o branco da página é exposto em sua supremacia.

A legibilidade não está nas letras inexistentes mas no espaço poético do objeto livro. A invisibilidade do texto vale-se agora do branco da página, que não foi violada, impressa ou folheada. As possibilidades são infinitas, como as de uma via que se bifurca e a escolha entre as duas acarretará novas escolhas, duplicando infinitamente seus caminhos, reiterando o poder do acaso.

Mas se *Sherazade* é como um mapa que trabalha infinitas possibilidades, ainda assim trabalha dentro do que é fisicamente finito. Seus caminhos são tortuosos, todos os pontos estão interligados, não se sabe onde começa ou onde termina, mas o começo ou o fim é apenas uma escolha. Há um começo e um fim. As histórias são limitadas ao à materialidade da obra, aos limites da página e ao seu destino, a capa.

As histórias de *Sherazade* carregam o peso de seu suporte, imóveis sobre o chão e resistindo o manuseio. Talvez *Sherazade* seja o confinamento de Sherazade dentro da rede de histórias que ela mesma criou. Talvez sejam as histórias que Sherazade ainda não contou, o início do fim das mil e uma noites. Ou talvez a página em branco seja o peso da possibilidade da execução, da iminência da morte.

A página em branco pode ser a sentença, as histórias não contadas, as mulheres executadas por não terem tido a chance de escrever suas histórias. Qualquer que seja a história da página em branco, sua leitura é ampliada para muito além da sugestão da letra. O silêncio é margeado pelo branco insustentável que, mesmo na tentativa de fugir de seu confinamento, está limitado pelas margens. Mas, quando à margem, o silêncio retorna à superfície do branco. No universo da página em branco, silêncios e palavras se juntam e se distanciam, incessantemente, em histórias inacabáveis.

Trenzinho
Mira Schendel

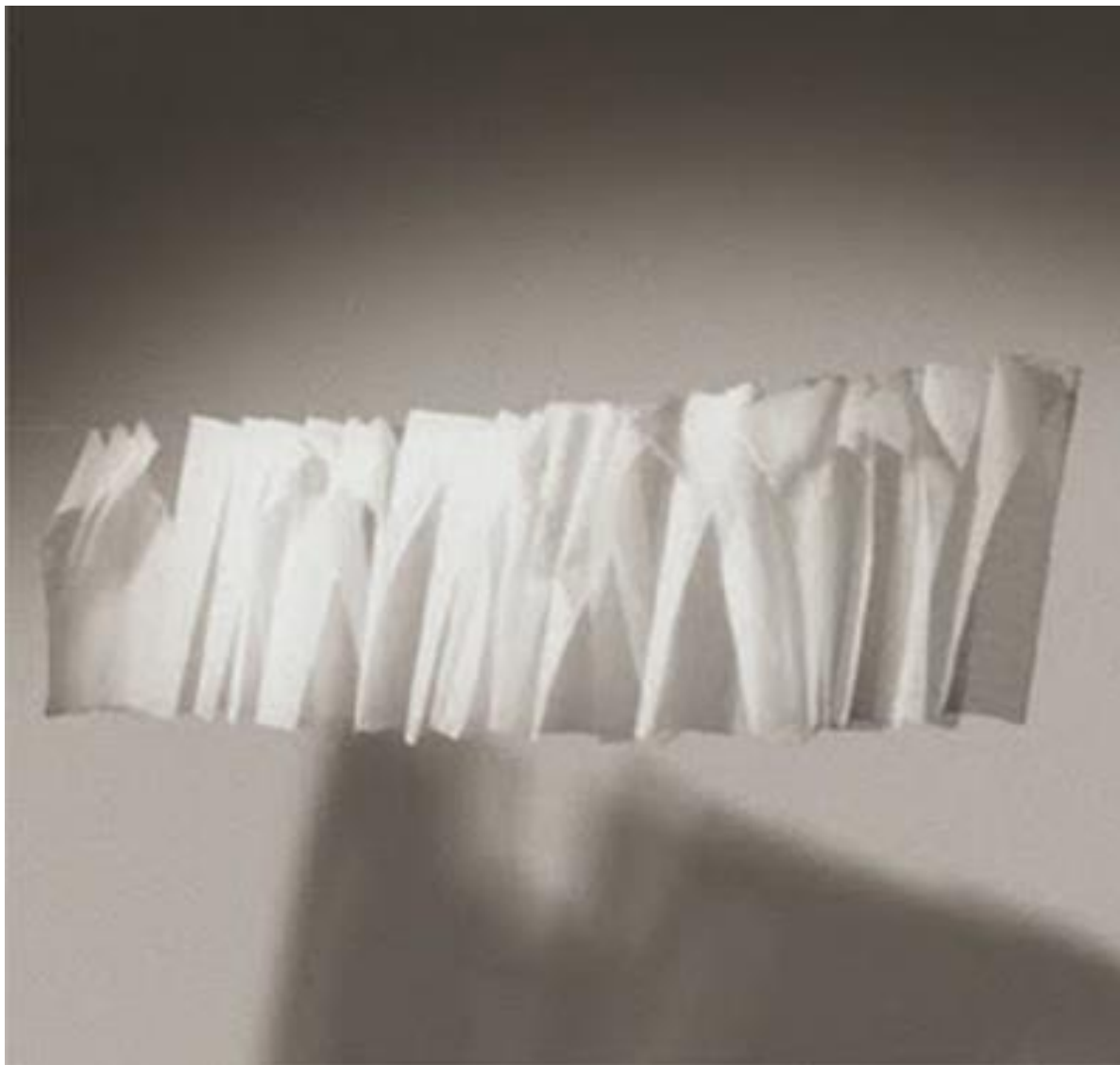


Fig. 20. Mira Schedel, *Trenzinho*, 1965.

Diferentemente do peso de *Sherazade*, as páginas de *Trenzinho* traduzem a leveza de seu suporte. Em 1965, a artista suíça Mira Schendel (1919-1988), que viveu seus últimos 40 anos no Brasil, criou uma obra que consiste em uma série de papéis japoneses muito finos, enfileirados e pendurados por um fio de nylon. As folhas feitas de arroz são brancas e sem impressão.

Em *Trenzinho* há uma delimitação do espaço, definido pela página de cada um dos papéis pendurados no varal. Há ainda o espaço vazio que marca a distância

entre esses papéis, e a maneira como eles se curvam, quase como um desejo de encostar uns nos outros, de diminuir o espaço vazio.

O tempo de *Trenzinho* é outro. Não é o tempo do movimento, mas o de um trem parado, que só se move à brisa, devido à leveza de seus “vagões”. O tempo dos vagões é um tempo por vir. Ao contrário da ideia de máquina, da solidez dos vagões, da rapidez do movimento, da metáfora do tempo moderno, o *Trenzinho* de Schendel escreve a permissividade do acaso, do não planejado.

Trenzinho, como um lençol ou um véu, apresenta um substrato inabitado, elevado, portanto, a sua máxima potência. Os vagões de *Trenzinho* são um eco mudo, do primeiro ao último. A locomotiva de Schendel é silenciosa e sem marcas do tempo. O trilho é suspenso, diferentemente dos trilhos que se fincam no chão. Novamente o papel apresenta a potencialidade de sentido, embora sua poética suscite paisagens desérticas. Ao contrário de um trem que se lança ao trilho em busca de paisagens estáticas enquanto se move, o *trenzinho* está parado, suspenso, ecoando as paisagens que se movimentam à sua volta, ecoando as pessoas que passeiam por entre seus vagões mas que são incapazes de habitá-los. O que está em seu entorno pode refletir suas histórias e seus caminhos, desenhar e escrever em suas páginas. Mas essa escrita é passageira, não deixa marcas. *Trenzinho* segue parado a espera de novos reflexos. Como um espelho, o papel em branco aguarda reflexos efêmeros, uma carga passageira. Como o *trenzinho* caipira composto por Villa Lobos e com letra de Ferreira Gullar, este também anda “sem destino”, “correndo entre as estrelas a voar, no ar, no ar, no ar”.

No catálogo da exposição *Tangled alphabets*, de Mira Schendel e Léon Ferrari, Luis Pérez-Oramas aproxima a obra *Trenzinho* de questões pessoais da artista, quando afirma que *Trenzinho* tem um destino desconhecido, assim como os trens que passavam pela Europa durante a segunda guerra. Filha de pais judeus, Mira Schendel fugiu das perseguições nazistas durante a segunda guerra mundial. Schendel foi obrigada a abandonar seus estudos na Itália, em 1936, refugiando-se na Bulgária e Iugoslávia. Em 1949, após o fim da Segunda Guerra e já de volta a Roma, Schendel consegue permissão para vir ao Brasil, onde fica até o fim de sua vida.

Para Pérez-Oramas, *Trenzinho* refletia as possibilidades de haver arte ou a poesia depois do Holocausto. Ele cita o poeta Paul Celan, que no poema “Qualquer

pedra que levantes” diz “whichever word you speak - /you owe/to destruction” [qualquer palavra que digas - /deve-la à perdição]³⁷ (*apud* PERÉZ-ORAMAS, 2009, p. 34)³⁸. Para Pérez-Oramas, *Trenzinho* é como uma reprodução do poema “Tübingen, Janeiro”, de Celan, dedicado ao poeta Friedrich Hölderlin. Devido ao seu estado mental e a morte de sua mãe, Hölderlin foi deixado aos cuidados de um carpinteiro, que vivia em Tübingen, e lá ficou confinado a um cômodo em uma torre, onde passou seus últimos 36 anos se deteriorando em silêncio e falta de convívio social.

Viesse
viesse um homem
viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba de luz
dos Patriarcas: falasse
se falasse ele deste tempo
poderia apenas
gaguejar e gaguejar
sempre-e-sempre
 (“Pallaksch. Pallaksch.”)³⁹

Incapazes de reproduzir os acontecimentos, nem o poeta, nem os vagões revelam aquele tempo. Do poeta, as palavras saíam tropeçadas. Como no poema de Celan, *Trenzinho* é esse balbuciar sem palavras, essa repetição que antecipa a voz ou que se calou para sempre, sem contar a história, sem um caminho ou um destino. Preso a um fio, *Trenzinho* está entregue ao isolamento, restrito a poucos movimentos e impossibilitado de escritura. Carregando sombras em seu caminho, *Trenzinho* reflete as palavras de Celan, que diz que “fala verdade quem fala sombras” (*apud* CARONE, 1979, p. 36). Balbuciar, ou gaguejar, traduz uma impossibilidade literária, que também consumiu as obras de Samuel Beckett, através de uma escrita que traduz a experiência de estar sempre diante de um abismo, como se a cada frase o autor se visse diante da impossibilidade da palavra. Se Beckett e Celan hesitavam a cada frase, as obras em branco refletem a consumação desse abismo. As páginas em branco são como pontos que desaparecem. Segundo o artista Robert Smithson

³⁷ Versões de Luiz Costa.

³⁸ Referência a célebre fala de Teodor Adorno que disse que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro.

³⁹ A tradução desse poema foi feita pela artista plástica Leila Danzinger e está presente em uma entrevista que deu ao Blog da subversos.

(1996a [1968]), na medida em que o poeta/artista mergulha no branco da página, visita lugares onde futuros remotos se encontram com passados remotos.

Mono Lake nonsite

Robert Smithson

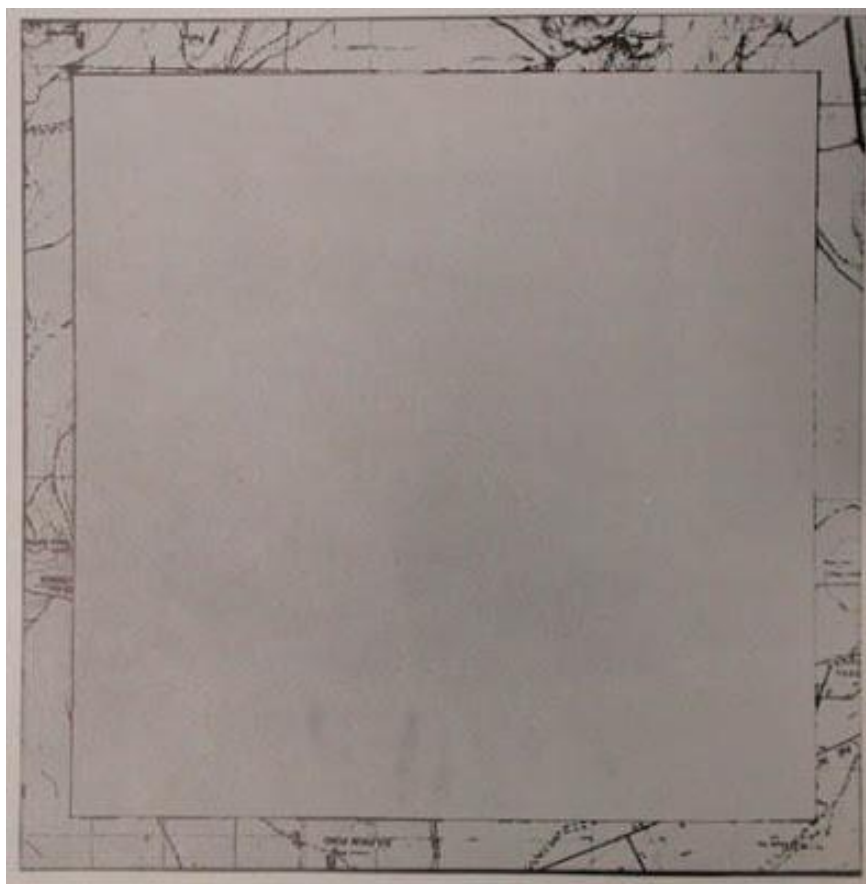


Fig. 21. Robert Smithson, *Mono Lake nonsite*, 1968.

Passando de poemas a esculturas minimalistas, para finalmente se estabelecer como artista de *land art*, Robert Smithson, dentre várias produções, distinguia alguns de seus trabalhos entre *sites* e *nonsites*. Os *sites* eram as obras produzidas fora das galerias, esculturas ao ar livre, geralmente em ambientes deteriorados, paisagens com aspecto pulverizado, em vez da beleza idealizada da natureza. Nos *sites*, Smithson fazia intervenções em paisagens inóspitas, como despejar asfalto derretido em um penhasco, ou derramar cola amarela em um solo erodido. O interesse de Smithson pelos *sites* estava na origem do material em sua condição mais bruta e também em elevá-lo à condição de monumento, escombros da sociedade industrial (VISCONTI, 2012).

Ao contrário dos *sites*, os *nonsites* são esculturas colocadas em galerias, às vezes como reproduções das esculturas em *sites*. Fotografias e mapas eram os principais condutores que proporcionavam à audiência o link entre o *site* e o *nonsite*. Os *sites* e os *nonsites* propunham um diálogo entre o interior da galeria e o exterior, entre o local onde o material está exposto e o local de onde o material para as obras foi retirado, um diálogo entre o dentro e fora, o fechado e o aberto, o central e o periférico (SMITHSON, 2001). O princípio das obras *nonsites*, como uma negação dos *sites*, mostra uma ausência. É como se o *nonsite* funcionasse como um espelho e o *site* como um reflexo (SMITHSON, 2001).

Em 1968, Smithson fez um trabalho chamado *Mono Lake nonsite*. Mono Lake é um lago que fica ao sul da Califórnia e Smithson se interessou pela a abundância de cinzas e pedras-pomes à sua margem. A obra *Mono Lake site*, exposta em galerias, é feita em papel, cujo centro foi deixado em branco e as margens sinalizadas. Semelhante a uma moldura, a margem dessa obra é o recorte de um mapa. É como se Smithson tivesse colocado sobre um mapa um papel em branco, com dimensões menores do que as do mapa, cobrindo-o praticamente todo, com exceção de suas margens. Temos então as margens de um mapa e um centro em branco.

O mapa pode ser acompanhado por uma instalação no chão. Essa instalação consiste em uma espécie de moldura metálica vazada, preenchida por cinzas e pedras-pomes, colhidas das margens de Mono Lake. Porém, enquanto a moldura é preenchida em seu interior, o centro dela permanece vazio. O trabalho em papel reflete a instalação, e vice-versa. São como obras irmãs feitas de materiais diferentes. Essa estrutura de metal preenchida emoldura um interior vazio, como o interior da moldura de papel.

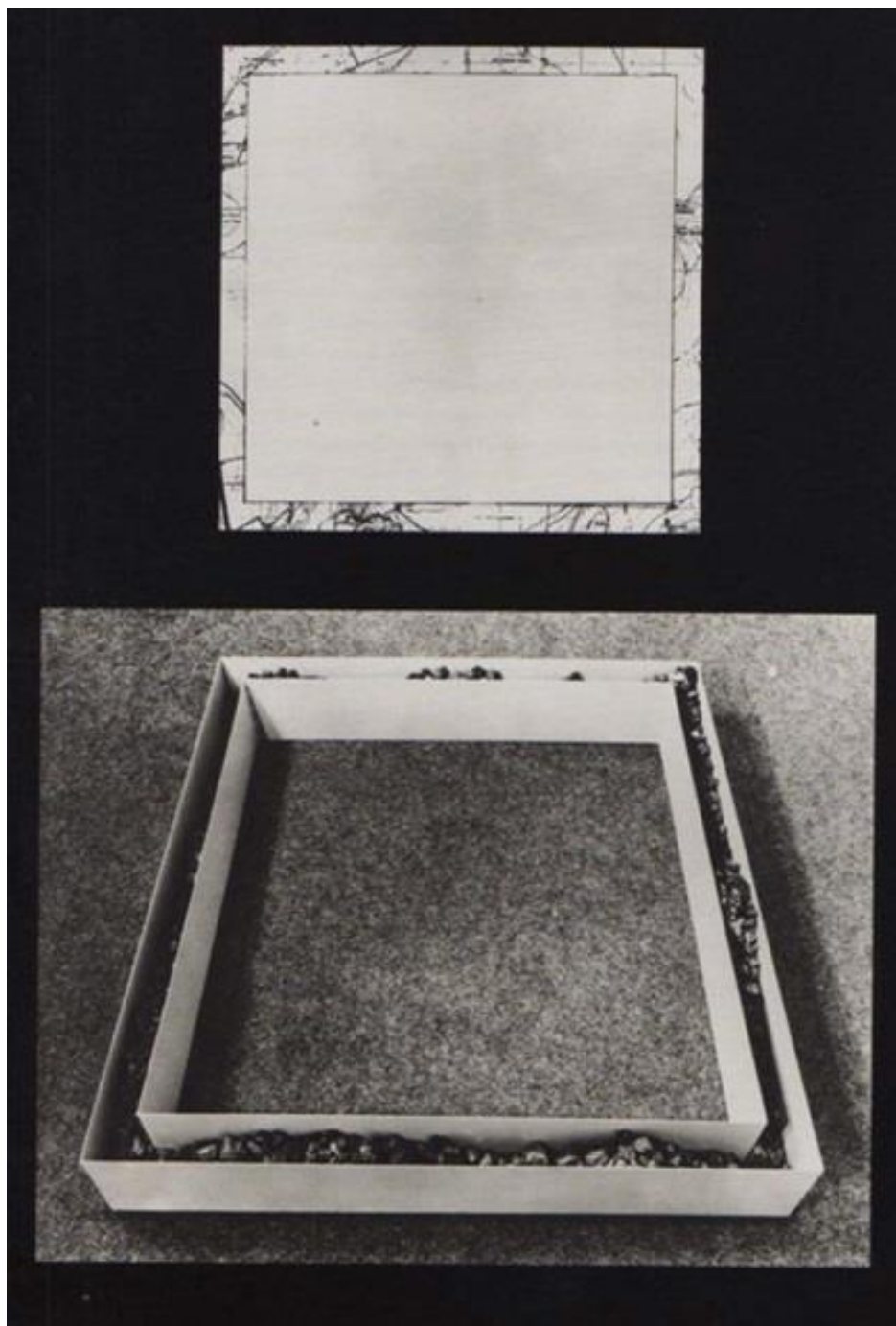


Fig. 22. Robert Smithson, *Mono Lake*, 1968.

Em um debate entre Heier, Oppenheim e Smithson, em 1970, o artista explicou que os mapas são “elusive things” [coisas elusivas], e que o mapa para o *Mono Lake*, em particular, explica como chegar a lugar nenhum. Segundo Smithson, *Mono Lake*, no mapa, é representado como uma falta onde apenas as margens são preenchidas. O lago, representado pelo branco da página, é aparentemente vazio,

como nada, além de retangular, o que já distancia o trabalho de uma representação gráfica real, como esperado de um mapa.

Mas os mapas *nonsite* de Smithson são diferentes, apresentados dentro da estética de Smithson. Eles não se propõem a uma representação bidimensional, mas a uma relação metafórica com o *site* que se relaciona. O que o artista quer com a página em branco de seu *Mono Lake* é que o espectador se perca. *Mono Lake* nos leva a perceber as incoerências entre nossas impressões de um local e sua representação em um mapa. Por isso nos *nonsite* de Smithson percebemos o abismo entre o mapa e o que ele quer situar, como o próprio centro demonstra.

O mapa deveria pressupor uma narrativa, como um texto de mapeamento, o detentor de uma história. Porém o mapa não indica itinerário, não leva a lugar nenhum, e nem parece querer levar. A narrativa é vazia, erodida, assim como as margens de *Mono Lake*. A página em branco é como um mundo em corrosão, uma fratura. O mapa não confere o significado do que apresenta. Ao contrário, expõe os buracos das relações entre significante e significado.

Mono Lake, como outras obras *nonsite*, é baseado em deslocamentos. O espectador não precisa ir ao *Mono Lake* para vivenciar a obra do artista. A partir de uma obra *nonsite*, o espectador é levado para a fronteira, os limites, a borda externa. E quando chega a esse limite, à fronteira da obra, o espectador é levado de volta ao centro, ou a própria margem passa a ser o centro. Como a visita ao *site* é hipotética, pois poucos foram os espectadores que visitaram os *sites* de Smithson, o espectador na galeria oscila entre o dentro e o fora, entre a margem e o centro.

Em uma das quatro conversas que teve com Dennis Wheeler, Smithson afirma que o mundo é apenas um ponto. Para ele, a ideia de mundo é baseada na ideia de que o universo é uma esfera cuja circunferência está em todo lugar e cujo centro está em lugar nenhum (SMITHSON, 1996 [1969-1970]). Embora a margem pareça delimitar o centro, centro e margem estão em relação móvel, de maneira que quando se olha para a margem, o olhar é levado de volta ao centro, e quando está ao centro, os olhos se voltam para a margem. Centro e margem são como componentes de uma narrativa fragmentada, mutilada e erodida. Não há mais como saber o que é centro ou o que é margem, o que é real ou fictício.

Smithson não estava interessado nos limites como uma questão impositiva no mundo da arte, mas queria expandi-las. O diálogo entre o dentro e o fora, a galeria e a paisagem, o *nonsite* e o *site* é uma maneira de desmitificar as bordas rígidas e entender que qualquer coisa acontece em relação, em correspondências.

Smithson parece estar falando da relação dialética entre silêncio e linguagem verbal, em constante movimento, revezando a atenção. A margem em *Mono Lake*, por exemplo, não é uma em que as atividades de leitura e escrita se interpõem, como em um livro; a margem não permite comentários, anotações ou correções; não possibilita o diálogo, que embora dê ao que escreve na margem a última palavra, ainda o mantém marginal diante do texto central e impresso (DWORKIN, 2015). A relação entre margem e centro, como do *nonsite* com o *site*, é como aquela da palavra com o mundo, como explica o próprio artista.

Smithson diz que “a relação entre o *nonsite* e o *site* é também como aquela da linguagem para com o mundo: [o *nonsite*] é um significante e o *site* é o significado”⁴⁰. O trabalho *Mono Lake nonsite*, como um significante, como a linguagem verbal, apresenta-se como uma palavra fraturada da qual escorrem diferentes relações e na qual reconhecemos múltiplas possibilidades de significação. O *site*, que seria o significado para onde o significante aponta, é indeterminado. Isso acontece porque a relação entre *site* e *nonsite* é metafórica e não uma relação real.

Para Smithson, se olharmos para uma palavra por determinado tempo, veremos que ela se abre em uma série de partículas, cada qual contendo seu próprio abismo. Essa fragmentação da palavra assume as incertezas do discurso, a erosão do princípio poético, a relação entre a palavra e o silêncio. A poesia se submete a seu próprio vácuo, como uma língua que está sempre morrendo, mas nunca morta (1996a [1968]). Para Smithson, “a nossa mente e a terra estão em estados constantes de erosão”⁴¹ (1996a, p. 100).

A página em branco para Smithson traduz esse vácuo, a fratura do corpo físico, como uma rocha ou uma palavra, que para ele são a mesma coisa, compostos da mesma materialidade. Esse vácuo, esse abismo, não é a busca pela narrativa, não

⁴⁰ Minha tradução de: “the relation of a nonsite to the site is also like that of language to the world: it is a signifier and the site is that which is signified”.

⁴¹ Minha tradução de: “one’s mind and the Earth are in a constant state of erosion”.

chega ao fim nem à morte, como seria o silêncio absoluto, mas demonstra a constante erosão de que sofrem a linguagem, a poesia, a matéria, em seus vários ecos. Espaço, tempo e palavras encaram seu próprio declínio, como um buraco que reconhecem neles mesmos.

Mono Lake apresenta a instabilidade geográfica como uma metáfora para os caminhos incertos da linguagem verbal. O branco no centro chama a atenção para o vácuo que está às margens de qualquer palavra.

Drop
Vito Acconci

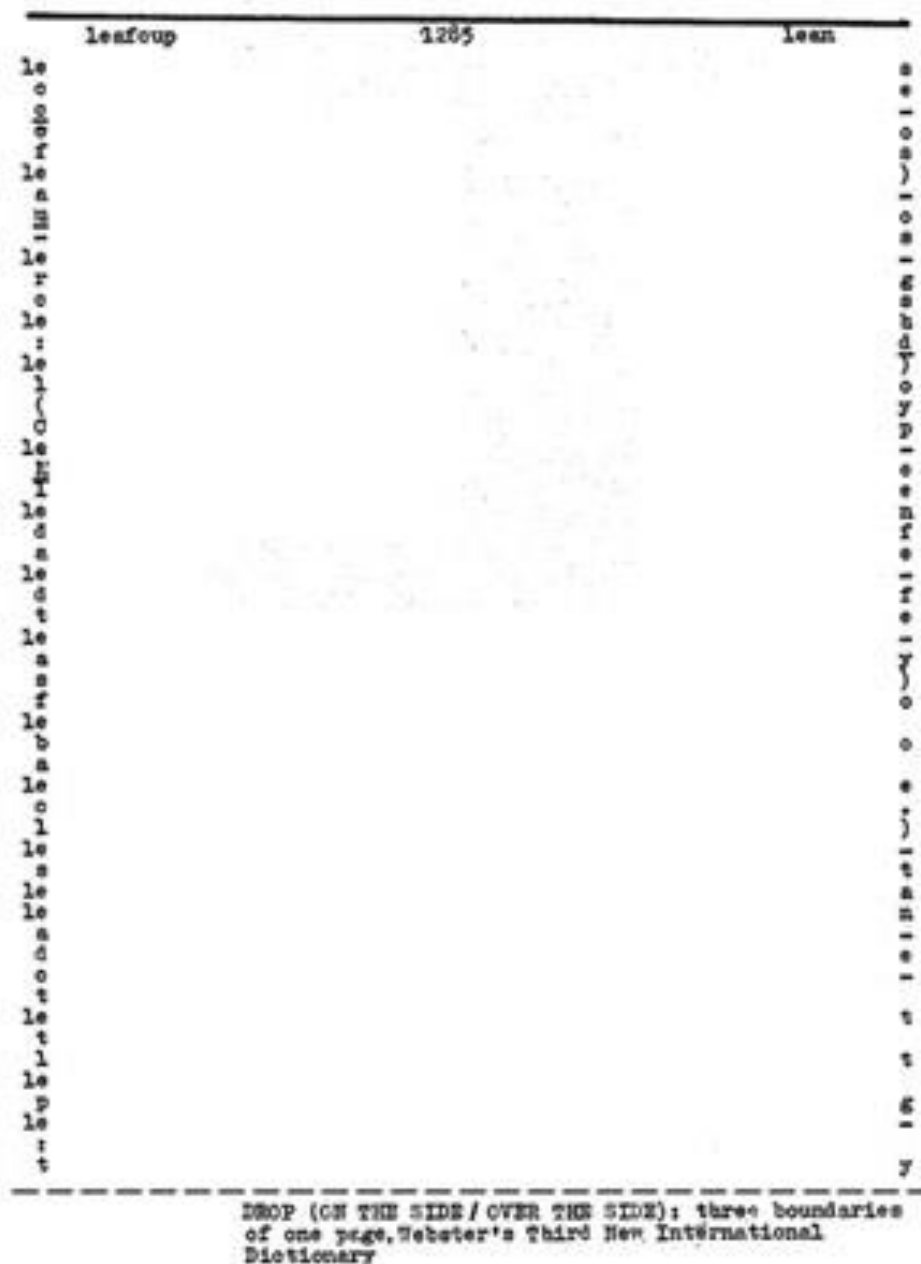


Fig. 23. Vito Acconci, *Drop* (on the side/over the side), 1969.

O artista e poeta americano Vito Acconci (1940-) produziu, em 1969, uma obra que demonstra seu interesse pela página em branco, trabalhando também a margem, como Smithson. Em uma entrevista com Shelley Jackson, Acconci explica que se interessou por uma frase de Jean-Luc Godard que dizia que o maior medo de um cineasta é a tela em branco, o medo da projeção, o medo de cada elemento do

filme. Em *O óbvio e o obtuso*, Barthes já falava que “apenas o papel do escritor é branco, ‘limpo’, e esse papel imaculado não é o menor dos problemas (a página em branco, por vezes provoca pânico; como ‘maculá-la?’)” (1990, p. 151). Acconci percebeu que era a página em branco que ele temia, ao mesmo tempo em que era isso também que o atraía. Nessa entrevista com Jackson, Acconci diz que “se você vai fazer da página uma página em branco, não é apenas a ausência de alguma coisa, tem que se tornar outra coisa. Ela tem que ser material, tem que ser essa *coisa*. Eu queria transformar a página em uma coisa.”⁴² (ACCONCI, 2006/2007, s/p). Neste estágio acredito que já esteja claro que é esse o princípio fundamental da página em branco que aqui nos interessa. Para que o poeta/artista trabalhe em seu entorno, é preciso que haja uma tentativa de se aproximar daquilo que pode ser reconhecido como uma representação do silêncio. A partir daí, “alguma coisa” deve ser passível de uma leitura. A exemplo, e talvez em contraste com a obra de Acconci, cito a obra de Kawara, que colocou, literalmente, “alguma coisa” no centro de sua página.

Em 1963, o artista conceitual japonês On Kawara transformou sua página em branco em “alguma coisa”, mas através da materialização da palavra. A obra, *Nothing, something, everything*, consiste em uma folha com uma linha preta margeando os quatro lados do papel e a palavra “SOMETHING” [alguma coisa] escrita ao centro, em letras de forma maiúsculas, também em preto. Apesar do emprego e extenso uso da linguagem verbal, Kawara a usava de forma sucinta, tentando apresentar a arbitrariedade das palavras e uma linguagem além dos limites da inscrição. Kawara era um artista de poucas palavras, que acreditava que muito da comunicação era depositado nas palavras, quase sempre erroneamente. Nessa obra, o título, *Nothing, something, everything* [nada, alguma coisa, tudo], é escrito a lápis, em letra cursiva, na margem direita inferior do papel. A palavra “something” [alguma coisa], no título, está situada entre “nothing” [nada] e “everything” [tudo]. Ou seja, entre a ausência e a totalidade, há alguma coisa. Na obra, a presença de “alguma coisa” é confirmada pela palavra, mesmo não sendo esta coisa nomeada ou especificada. Assim como o papel em branco, sabemos da existência de “alguma

⁴² Minha tradução de: “if you’re going to make the page a blank page, it’s not just the absence of something, it has to become something else. It has to be material, it has to be this *thing*. I wanted to turn the page into a thing”.

coisa”, mesmo sem sabermos o que é. Ou, o que impossibilita a percepção imediata do silêncio, ou do obscuro, “something” é a própria palavra que se faz presente.



Fig. 24. On Kawara, *Nothing, something, everything*, 1963.

Quando Acconci afirma que queria transformar a página em alguma coisa, ao contrário de Kawara, ele queria que a página em branco fosse a própria coisa, objeto, matéria. Com Kawara, embora “alguma coisa” remeta a qualquer coisa, é a partir da palavra que o leitor/espectador vislumbra as possibilidades da letra, os possíveis referentes e significados. É ainda com um significante da linguagem verbal que Kawara abre na página a possibilidade de todo o cosmos, de qualquer coisa. Acconci, ao contrário, está interessado na materialização da página e assim ratifica seu interesse pelo suporte, na página que por si só já nasce preenchida, presença física.

Em 1969, Acconci criou *Drop*, uma página em branco margeada por letras e símbolos nas laterais esquerda e direita, mas cujo centro permanece branco, sem inscrições. Em *Drop*, Acconci demonstra seu interesse pela ocupação do espaço, pela ocupação da página por ela mesma.

Nessa obra, Acconci retira de uma página do dicionário *Webster's* todo o conteúdo de seu centro. No topo da página há uma linha contínua ligando as margens esquerda e direita com as palavras “leafcup” logo abaixo da linha, à esquerda, provavelmente a primeira palavra a aparecer naquela página do dicionário; e a palavra “lean”, também logo abaixo da linha, na margem direita, provavelmente

o último verbete daquela página. Ainda no topo da página, no centro e abaixo da linha, há o número “1285”, indicação do número da página do dicionário. Nas margens direita e esquerda, ao contrário do topo da página, há uma sequência vertical de letras ou sinais que vão da parte superior à inferior, contornado as laterais da página. As letras ou sinais que margeiam verticalmente as laterais esquerda e direita são, provavelmente, as letras iniciais de cada linha, e de cada palavra, no caso da margem esquerda; e as letras e/ou sinais finais de cada linha/palavra, na margem direita. Na parte inferior da página, há uma linha pontilhada ligando as margens esquerda e direita e, abaixo da linha, o título “DROP (ON THE SIDE/OVER THE SIDE): three boundaries of one page. Webster’s Third New International Dictionary” [DROP (AO LADO/SOBRE O LADO): três fronteiras de uma página: Terceiro Novo Dicionário Internacional Webster’s].

A palavra “drop”, título da obra, apresenta algumas dificuldades de tradução para o português por trazer mais de uma possibilidade em seu significado. “Drop” como substantivo pode significar gota, queda, e como verbo, soltar ou largar. “Drop” pode ser o que Acconci deixou da página do dicionário, o que sobrou, o que restou do que foi retirado. Mas “drop” pode também indicar, ao contrário, o que ele deixou de fora. Nesse caso o poeta/artista está enfatizando não o que deixou do texto original, mas o que não incluiu. Um terceiro significado pode ser “drop” como o que ele deixou cair na página, o que ele depositou, não o que ele deixou (que já estava lá), ou o que ele retirou, mas o que ele acrescentou.

O resto do título indica o que está “on the side”, na margem, e o que está “over the side”, sobre a margem. Ou seja, o que circunda a página, o que margeia o centro em branco. “On” e “over” são palavras que marcam as transformações que Acconci faz em seus poemas/obras. Ele tira, desloca, adiciona. As palavras, ou o que sobrou delas, são reorganizadas em sua materialidade. Com elas ele mede, empilha, arquiteta. O trajeto desse poema é geográfico. Letras e símbolos passeiam na página ao mesmo tempo em que se referem ao próprio poema. Acconci nega a transparência da significação. A linguagem verbal, para ele, cobre o espaço e não des-cobre (revela) sentido.

Trabalhando a margem da página, Acconci tira o foco da letra, para colocá-lo no centro vazio. Embora ainda haja um resíduo de texto, é para o centro, para o

branco, que o leitor/espectador olha. *Drop* enfatiza o adiamento perpétuo do traço. Na margem esquerda, o início das palavras, que a princípio guiam o leitor para dentro da página, referem a uma ausência que colocam o leitor de volta à periferia do texto (DWORKIN, 2001). Da mesma maneira, Smithson direciona o leitor para o mapa que coloca o leitor no centro da página, na ausência do *site* e, portanto, de volta à margem. Ambas as obras funcionam como uma cadeia metonímica, através dos restos de palavras, que se reduz às bordas, permitindo um diálogo entre a margem e o centro, onde se instaura uma possível significação.

Drop pode enfatizar o branco da página, mas também ressalta o paratexto, aquela voz que fala, quase que literalmente, da margem. Dworkin (2015) explica que embora os paratextos tenham permissão para falar, eles estão sempre parcialmente excluídos do texto central.

O que interessava a Acconci em suas explorações espaciais, na página e em suas instalações próximas à arquitetura, não está tanto na representação mas nas possibilidades de enquadramento. A arte possibilita uma investigação múltipla do espaço. E, como o mapa de Smithson, *Drop* tem seu desenho baseado em um traço, por onde sua organização visual se orienta. *Drop* é a manipulação física da linguagem verbal, mas também a remoção é a representação física dessa manipulação. Em *Drop*, o texto é dilacerado, as palavras estilhaçadas, tendo apenas seus restos mantidos à margem, delimitando o branco do papel, ajustando a solidez da folha à sua borda, evidenciando o que foi suprimido.

Em 1969, Acconci já havia se formado em Letras e escrevia regularmente para o jornal da universidade. Nessa época, ele estava parando de escrever ficção para se enveredar pela poesia e *Drop* demonstra um pouco dessa transição. Talvez, no mundo do romance, ele não tivesse mais nada a dizer. Acconci está interessado no significado da prática de ler e nas construções do escrever. Vários de seus poemas são baseados em dicionários, e mais relacionados com escrita do que com a oralidade. Ele constrói sua escrita enfatizando a opacidade do texto, movendo e removendo letras. Ele manipula letras e palavras como objetos. Coloca ainda em evidência parênteses, barras ou resto de palavras. Através desses vestígios, Acconci assinala o que diferencia as palavras, o que faz com que um significante não seja outro, e também a fragilidade de seus significados. Mas em *Drop* os significantes

foram dilacerados. O que resta da obra de Acconci é um objeto cultural, uma página de um dicionário. Segundo Dworkin, “insistir nas possibilidades esculturais do papel é insistir em seu peso e espessura, se leve ou desprezível, independentemente de quão fino queira ser.”⁴³ (2015, p. 17).

Ambos Smithson e Acconci trouxeram para seus trabalhos como artistas visuais sua iniciação na poesia. Como outros artistas conceituais, a palavra era ainda a principal fonte de suas criações poéticas, as quais são levadas a um novo espaço. A página, ao invés de ser abandonada, é agora o espaço de transgressão de seus poemas. É a continuação da poesia com outros meios. Os trabalhos na página são como uma alegoria da construção poética. Quando ele constrói uma obra, ele refaz ou destrói outras.

A odisséia proporcionada pela página em branco está na própria “apreensão do poema ou de sua linguagem” (CARONE, 1979, p. 47). A solidez do poema, seja na folha, nas pedras-pomes ou nos resíduos de palavras que a circundam, estabelece um modelo de composição, um desejo de um ideal poético. A página em branco se apresenta como abismo e também como barreira. A página em branco alude a oscilações, reflexos e ilusões. Como disse Susan Sontag, quando o artista descobre que não há nada a dizer, procura uma forma de dizer isso e torna sua obra um enigma. “O mais comum é que continue a falar, mas de uma maneira que o público não pode ouvir” (SONTAG, 1987, p. 15).

⁴³ Minha tradução de: “to insist on the sculptural possibilities of paper is to insist on its weight and thickness, however slight and negligible – however ‘paper thin’ it indeed may be.”

Capítulo 5

Em torno da obliteração

Perhaps after all there is no message.
 In that case one is saved
 the trouble of having to reply.
 (John Case, *Silence*)

You would do better, at least no worse,
 to obliterate texts than to blacken
 the margins, to fill in the holes of words till all is blank
 and flat and the whole ghastly business looks like what it is,
 senseless, speechless, issueless misery.
 (Samuel Beckett, *Molloy*)

Where is the place you can
 bury the forgotten?
 (Cia. Rinne, *Zaroum*)

Uma das ocorrências que neste trabalho está relacionada ao silêncio é a obliteração das palavras. Por obliteração entende-se o ato de destruir, eliminar ou fazer desaparecer. Esse silêncio, que já foi oculto pela linguagem, retorna tentando encobri-la com nova significação. Dar sentido a esse silêncio não é apenas uma tarefa discursiva, mas trabalha o não dito como posterior ao dito. É um silêncio gráfico, visível, estético, evidenciado pelos rastros materiais de seus passos, como uma palavra recortada na página ou uma tarja preta sobre uma frase. A linguagem verbal, rasurada ou apagada, é posta em silêncio.

Embora em alguns casos os princípios linguísticos possam ser recuperados, o leitor/espectador se depara inicialmente com uma perda atribuída à sua obliteração, e é essa perda que vai proporcionar uma nova leitura. Essa perda, paradoxalmente, acaba por salvar o sentido do texto/obra em outra instância, menos óbvia, mais opaca. É nessa opacidade, e não na esperada transparência, que a escrita desaparece (DWORKIN, 2003).

Ao obliterar as palavras de um texto, como uma estratégia de transformação do mesmo, cria-se um novo texto. Segundo Pierre-Marc de Biasi, “é por meio da rasura que a produção do texto tem andamento” (*apud* GUIMARÃES, 2004, p. 83).

A rasura passa a ser parte dessa escrita do silêncio, uma parte da redação e da constituição de um novo texto.

Na rasura tira-se palavras, às vezes para deixar outras, outras vezes para eliminá-las por completo. Tom Phillips é um poeta/artista britânico que, embora não relacionado à arte conceitual, tem obras contemporâneas ao movimento e relevantes para os passos desta pesquisa e com técnicas de rasura significativas.

Phillips pensou em diferentes formatos no mundo das artes, dedicando sua carreira à pintura, escultura, à música e ópera, a ornamentos e à escrita. Talvez hoje ele seja mais conhecido por sua inserção na música, mas seu trabalho com livros e apagamentos é o que nos interessa, principalmente a série *A humument*.

Em 1966, Phillips começou a utilizar livros usados para criar suas obras. No mesmo ano ele começou *A humument*, uma série em progresso (*work in progress*), hoje com pelo menos quatro edições impressas, que consiste em uma modificação de um romance esquecido, através de colagens, cortes e recortes, ornamentos e outras técnicas. A partir de *A human document*, romance vitoriano escrito em 1892 pelo inglês William Hurrell Martineau, Phillips cria *A humument*.

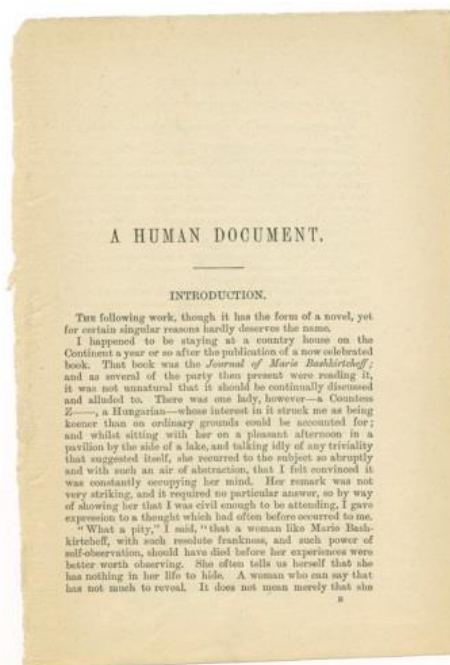


Fig. 25. Tom Phillips, *A human document* (página original), 1892.

O título da obra de Phillips já é um indício de sua estratégia de corte (*cut up technique*). Do título original, *A human document*, o artista tira as letras finais de *human*,

“an”, e as iniciais de *document*, “doc”, que se transformam em *A humument*, dando voz à sua própria narrativa.

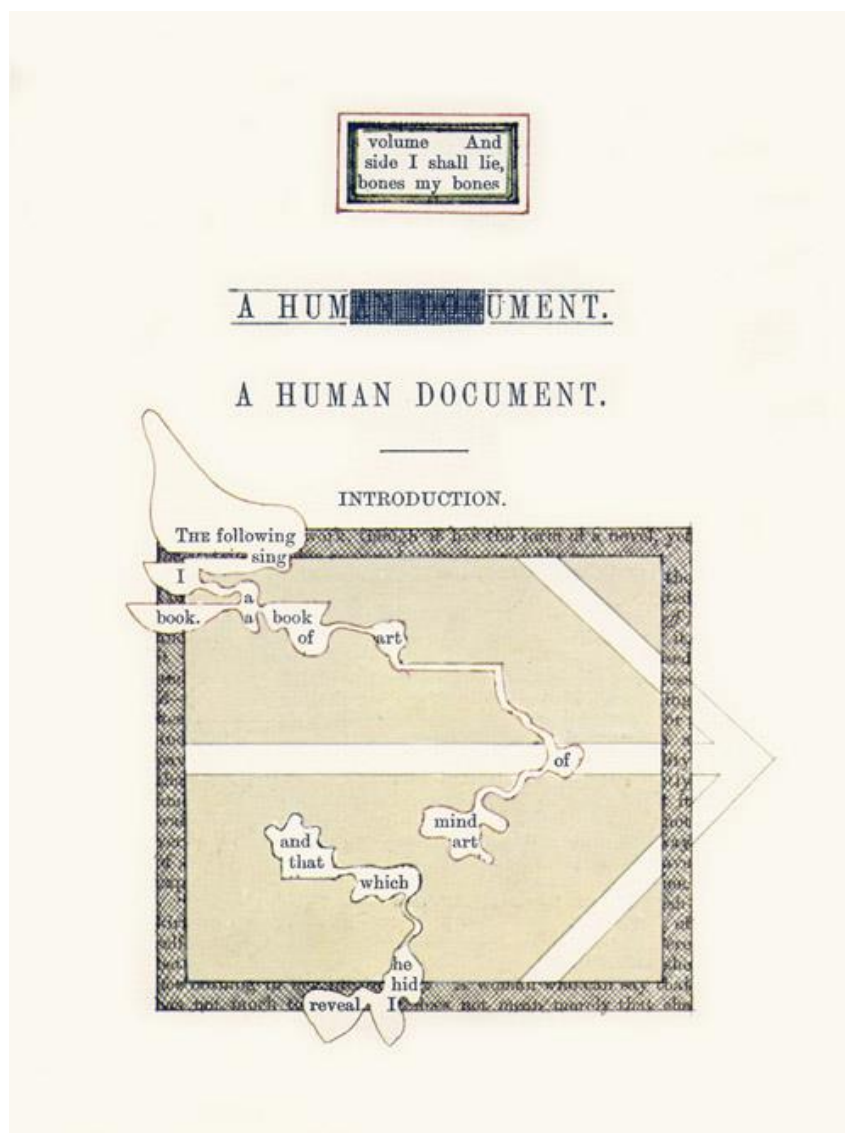


Fig. 26. Tom Phillips, *A humument* (primeira versão), 1973.

A primeira versão da página trabalhada apresenta os princípios dessa poesia de apagamento. Phillips trabalha as margens da página, emoldurando-a como um quadro, seleciona as palavras que quer deixar, e cobre com cores, desenhos e colagens o texto que quer obliterar. No exemplo de sua primeira versão, de 1973, nas palavras que escolhe deixar, ficamos diante da afirmativa de que esse é “a book of art/of mind art/and that which he hid/I reveal” [um livro de arte, da arte da mente e que o que ele escondeu, eu revelo]. Embora as obras de Phillips não sejam

reconhecidas como conceituais, nessa frase, há componentes conceituais. O livro de artista foi amplamente difundido no universo conceitual, como já dito anteriormente. Em segundo lugar, o livro de artista de Phillips está vinculado à arte da mente. Artistas conceituais afirmavam que a arte conceitual era uma arte de conceitos que seriam percebidos na mente, o que aproxima também a obra de Phillips dos preceitos básicos da arte conceitual. Finalmente, o poeta diz revelar o que “ele” escondeu, provavelmente se refere ao autor do texto original. Mas independentemente disso, estamos lidando com esconder e revelar, ou seja, com o que é obliterado para que algo seja revelado, assim como boa parte das obras presentes nesta tese, em particular neste capítulo.

Outra semelhança que há na prática de Phillips, presente também nas quatro obras conceituais deste capítulo, é a prática da *réécriture*, da reescrita, ou da escrita através, como diz Marjorie Perloff. Em *O gênio não original*, Perloff (2013) explica *réécriture*, que Antoine Compagnon chama de linguagem de citação, como uma prática que é hoje lugar-comum no discurso digital, celulares e Facebook, frequentemente desvinculada da originalidade pois muitas vezes a fonte é indeterminada. Perloff explica que “a apropriação, a citação, a cópia, a reprodução – essas coisas há décadas são centrais às artes visuais” (2013, p. 56). Nas obras dos artistas aqui incluídos, essa *réécriture* é uma prática que não se resume à intertextualidade, mas à criação em cima do que já foi criado, sem a preocupação com a originalidade verbal.

Há ao menos uma diferença que já distancia *A humument* das obras que nos interessam. Em *A humument* Phillips ainda trabalha a palavra. Ele oblitera, apagando e rasurando, mas ainda em função das palavras que quer deixar, da escolha poética que sobra na página. Seu poema/obra é feito de vestígios, mas o significado ainda se dá através da linguagem verbal. As obras a seguir vão além. Se trabalham a palavra, trabalham de forma que sua leitura seja praticamente impossibilitada.

Lautgedicht

Man Ray



Fig. 27. Man Ray, “Lautgedicht”, 1924.

O poema “Lautgedicht” (1924), do artista, pintor, fotógrafo e cineasta americano Man Ray (1890-1976), é um exemplo da materialidade poética das tarjas pretas. O título do trabalho a princípio traduz o oposto do que demonstra. “Lautgedicht” (“Poema sonoro”) é uma junção de duas palavras em alemão: *laut*, que significa alto, sonoro, em voz alta; e *gedicht*, que significa poesia, poema. Ironicamente, o título prepara o leitor/espectador para um poema sonoro, um poema vocalizado. Mas como vocalizar um poema que não tem indicações decifráveis de som?

As tarjas pretas reforçam a ideia do texto impresso, escrito. Se em vez das tarjas pretas tivéssemos palavras, a impressão ainda colocaria o texto escrito como subsidiário do texto falado, uma vez que esse é um poema sonoro, ou assim esperava-se. O texto escrito, nesse caso, poderia ser um mero registro da *performance* vocal, ou contar com a participação do leitor, que deveria ler o poema em voz alta. Mas com tarjas pretas no lugar da linguagem verbal, tem-se não o registro da oralidade, mas do silêncio, da voz abafada.

O efeito dessa tarja preta é a eliminação dos traços semânticos que a linguagem verbal oferece, ao mesmo tempo em que sustenta a permanência de sua materialidade. O poema implica sua característica puramente material, não necessariamente a materialidade da linguagem verbal.

O poema é visível e reconhecido pela disposição das linhas, do título centralizado, e das quatro estrofes. São esses os recursos que permitem ao leitor/espectador a identificação de um poema. O ritmo, os artigos ou preposições, provavelmente implícitos ou escondidos nos traços menores, reforçam nosso reconhecimento e até desejo de reescrever o poema. Mas a linguagem verbal não é o que se espera dessa leitura. O significado verbal não é aqui definitivo para que haja um poema, ou para que “Lautgedicht” seja lido como tal.

Além de silencioso, esse é um poema gráfico, que funde artes visuais e poesia. As tarjas pretas não escondem, mas revelam. Não é a ausência do texto verbal que atribui a essa obra algum sentido, mas a presença das tarjas pretas. Sabemos através das tarjas o quanto já sabemos: há um modelo visual para que se identifique um poema, e a ausência das palavras não atrapalha em nada essa identificação. Como um poema concreto, a forma é tão importante que se torna conteúdo. Como afirma Craig Dworkin (2003), enquanto a estrutura física e material do poema impede a comunicação como esperada, o sentido está sendo transmitido por essa mesma materialidade.

Mesmo se culturalmente habituados à ligação da poesia com a linguagem, e levados, pelo título, a buscar uma evidência passível de ser vocalizada no poema, ainda assim a linguagem verbal não ocorre. O poema não deve mais ser interpretado como um simples apagamento, pois não sabemos o que foi apagado e nem se de fato algo foi. O que interessa é que é um poema com todos atributos que deve ter, com exceção das palavras. O poema se resume à leitura das evidências necessárias para que algo seja classificado como poema.

Zero & Not
Joseph Kosuth

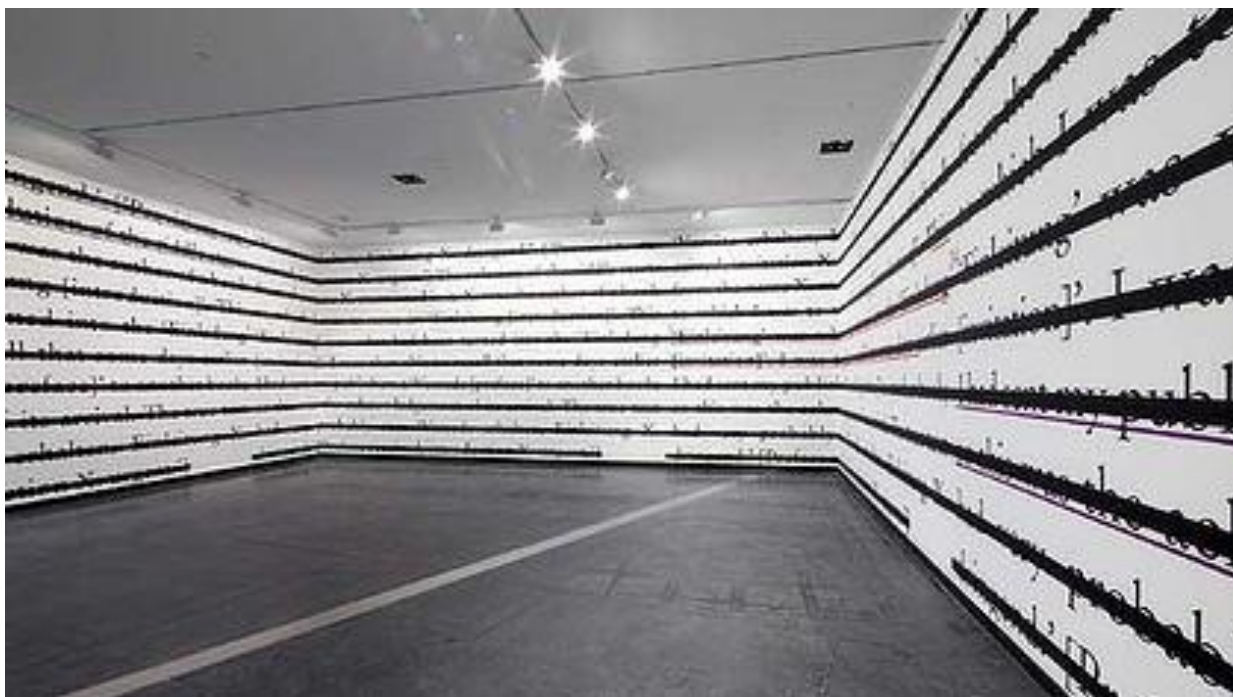


Fig. 28. Joseph Kosuth, *Zero & Not*, 1985.

O artista americano Joseph Kosuth baseou seus trabalhos em questionamentos epistemológicos relacionados à arte e ao significado adquirido através da linguagem. Ele problematiza a definição de arte dialogando com textos filosóficos e literários, enfatizando que a arte não é mais sobre cores ou formas, mas sobre a produção de significado.

Desde o início de suas produções, Kosuth tem colecionado citações de várias fontes que se tornaram parte de seu trabalho. O crítico Ronald Jones (2012) explica que Kosuth se apropria de outras vozes como forma de instrumentalizar a sua própria. Ainda segundo Jones, as produções de Kosuth não são sobre Freud, Wittgenstein, Nietzsche ou Borges, mas surgem do silêncio entre a voz e o texto. Como os personagens de Samuel Beckett, que falam a voz de outros, Kosuth fala através de outras vozes, que se misturam com a dele.

A obra *Zero & not* é um exemplo de *réécriture*. Kosuth retirou um parágrafo do texto *The psychopathology of everyday life* [*A psicopatologia da vida cotidiana*, no Brasil], de Sigmund Freud, copiando-o diversas vezes ao longo das paredes da galeria. Kosuth

copiou apenas esse parágrafo da obra, repetindo-o ao longo das paredes sempre que chegava ao fim. O texto de Freud foi publicado em 1901 e traz uma pesquisa realizada por ele desde 1897, baseada em esquecimentos e atos falhos.

Em *Zero & Not*, o texto foi impresso mecanicamente em papel e afixado na parede para depois ser coberto por fita negra, tampando parcialmente as palavras. A forma como as palavras foram cobertas dificulta a leitura do texto, mas não a impossibilita. É possível reconhecer as letras fora dos limites das tarjas. Tem-se conhecimento de sua presença, como uma marca inapagável de nossas mentes. No traço está a evidência de que por mais que tentemos apagá-la, a linguagem não sai de nosso inconsciente. A imagem, nessa obra as tarjas sobre as palavras, são como um obstáculo sobre o material inconsciente. Ou seja, o que Kosuth fez está próximo do que Freud qualifica como censura sobre o que já está escondido. O ato falho seria o que escapa à tarja preta.

No pequeno texto “A preliminary map for *Zero & not*”, do próprio artista, ele explica que um texto representa uma ordem de formas arbitrárias que fazem sentido sistêmico, já que as palavras têm sentido em relação à frase, e a frase, ao parágrafo. O parágrafo desta obra, em particular, faz sentido em relação ao conjunto da obra de Freud e, no contexto da obra *Zero & not*, funciona como uma espécie de “conceptual architecture – a ready-made order that, while anchored to the world, provides, as a theoretical object, a dynamics system” [arquitetura conceitual – uma ordem *readymade* que, enquanto ancorada ao mundo, proporciona, como um objeto teórico, um sistema dinâmico] (KOSUTH, 1991, p. 221). A obliteração das palavras pode ser revertida e o significado do texto retorna à palavra. Mas, novamente, o que importa não são as palavras. O objetivo da ilegibilidade do texto é tirar das palavras a responsabilidade de detentoras de sentido.

Nessa obra o texto vai sendo repetido até que todas as paredes estejam preenchidas e, à medida que o texto é construído na parede, ele é apagado, cancelado. O texto, que se quer presente, na verdade torna presente sua remoção. A linguagem é reduzida a palavras riscadas e a textura da obra constrói novas ordens, “ones that blind as they make themselves visible” [umas que cegam à medida que se fazem visíveis] (KOSUTH, 1991, p. 222).

O sentido é produzido através do cancelamento, negação ou apagamento de um grupo de sentidos. Para que haja um sentido, outros foram descartados. Podemos entender que, para que a obra signifique em sua obliteração, é necessário que a palavra apagada ofusque o seu sentido, dando sentido ao todo. Quando as palavras são usadas pela sua materialidade, e não necessariamente por seu sentido, o que significa na obra não é o significado da palavra, mas sua presença dentro do espaço em que está. E se, como no caso de *Zero & not*, a palavra é riscada, o sentido é deslocado das palavras para a obra e tudo que está presente dentro da arquitetura da galeria, no contexto cultural e social do museu.

O título reforça o que pode haver entre o zero e o não. A infinidade de sentidos, de modo relacional, se dá entre o que se escreve e o que se lê, entre o sentido e a falta dele. Se há um zero, ele é um lugar vazio, mas se não há, o lugar é ocupado. É como se Kosuth afirmasse, por meio do título, que, enquanto o espaço parece esvaziado, há ainda, escondida nesse vazio, a palavra e é essa a leitura da rasura que ainda mantém o traço.

'Waiting for – (Texts for nothing)' Samuel Beckett, in play

Joseph Kosuth



Fig. 29. Joseph Kosuth, *Waiting for – (Texts for nothing)*, 2010.



Fig. 30. Joseph Kosuth, *Waiting for – (Texts for nothing)*, 2010.

Kosuth produziu mais de um trabalho em que a obliteração da linguagem leva o leitor/espectador para fora dela mesma, evidenciando o não dito em torno do silêncio, como em *The play of the unsayable, Ludwig Wittgenstein*, de 1989; *The play of the unmentionable*, de 1990; e, em 2010, a instalação *Waiting for – (Texts for nothing) Samuel Beckett, in play*.

Esse último trabalho foi exibido pela primeira vez em 2010 como uma instalação no Australian Center for Contemporary Art, em Melbourne. O título do trabalho apresenta uma junção de dois textos de Samuel Beckett: uma das peças mais famosas do autor, *Waiting for Godot* [*Esperando Godot*], escrita em 1948 e publicada em 1952; e *Texts for nothing* [*Textos para nada*], 13 textos curtos escritos entre 1950 e 52, em que Beckett tentou, segundo ele sem sucesso, atingir uma abordagem ainda mais radical a respeito da narrativa.

Na obra *Waiting for – (Texts for nothing) Samuel Beckett, in play*, frases em neon circundam todo o espaço da sala da galeria, na borda superior das paredes, delineando a linha arquitetônica que divide as paredes do teto. Evidenciadas em meio à escuridão das paredes, do chão e do teto, as frases garantem, minimamente, a visibilidade do leitor/espectador, como praticamente a única fonte de luz na sala escura.

Além das palavras praticamente mudas que contornam o cômodo escuro, há em uma das paredes, centralizado, o quadro de Caspar David Friedrich, *Two men contemplating the moon*, que o próprio Beckett afirmava ter servido de inspiração para *Esperando Godot*. A moldura do quadro oferece uma iluminação vívida que contrasta com o escuro denso do resto da instalação (JONES, 2012, p. 19). A posição contemplativa dos personagens do quadro se assemelha à posição do leitor/espectador. O estado melancólico comandado pela atmosfera silenciosa da instalação incita questões que estão no âmbito da busca de sentido, tão comuns às obras de Beckett, e também aos personagens da peça.

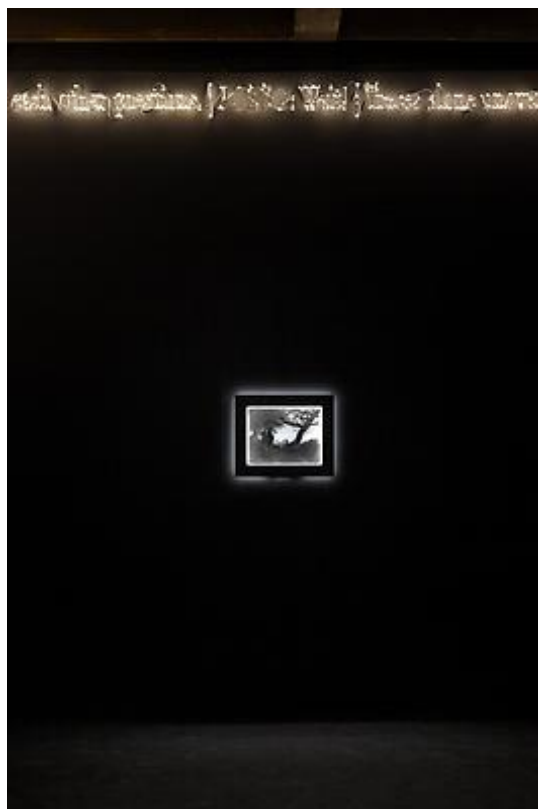


Fig. 31. Joseph Kosuth, destaque para o quadro *Two men contemplating the moon*, 2010.

Em meio ao abismo do cômodo, ao escuro que ofusca os limites da sala, as palavras em neon parecem a única salvação. O leitor/espectador olha para cima como se reverenciando uma presença divina, em busca de um sinal que pudesse salvá-lo do estranhamento, ou iluminá-lo com significado. Porém, devido à distância das frases, à imprecisão do neon nas letras interligadas, e ao tamanho da fonte, as frases permanecem silenciadas.

Além da presença quase ilegível das frases, a presença dos espectadores também é quase anulada dentro do cômodo escuro. O piso do cômodo, todo revestido por material emborrachado, cala os passos dos espectadores, que transitam como fantasmas em meio à instalação. Como personagens de uma peça de Beckett, a audiência se perde no escuro sem ouvir sua própria presença, nem a dos outros. As pessoas sabem das presenças, mas não conseguem ouvir seus passos, assim como sabem da presença das palavras, mas não conseguem dar legibilidade ao texto.

Como *Zero é not*, a leitura é uma tarefa que demanda esforço e paciência. Devido à própria construção das frases em neon, elas se apresentam como de mãos dadas, de maneira que não se sabe ao certo onde começam ou terminam. A não ser

que o leitor chegue perto, veja as barras que dividem uma frase da outra, e, em um determinado ângulo consiga decifrar os textos, a linguagem verbal permanece incompreensível. Ao contrário das palavras em *Zero & not*, que se apagam na medida em os olhos buscam desvendá-las, neste trabalho, “o trabalho é revelado e descrito à medida que cada fragmento é visto. Enquanto o público lê, a linguagem se torna atual descrevendo uma realidade física e epistemológica”⁴⁴ (ENGBERG, 2012, p. 3).

Embora o título da obra sugira textos de *Esperando Godot* e *Textos para nada*, há também trechos de outras obras. As frases em neon vão de *O inominável* (“I don’t know, I will never know, in the silence you don’t know, you must go on, I can’t go on, I’ll go on”) e *Esperando Godot* (“V. We have to come back tomorrow. E. What for? V. To wait for Godot”) a *Ghost trio* (“The light: faint, omnipresent. No visible source. As if all luminous. Faintly luminous. No shadow. (pause) No shadow. Colour: none. All grey. Shades of grey”). Na obra de Kosuth, arte e literatura funcionam como uma prática dobrada. Ele acreditava na arte como uma prática tautológica, pois é uma apresentação da intenção do artista, em que a natureza da arte é aproximada de sua definição. As citações de Kosuth dizem respeito a essa busca por um sentido quase irrecuperável, seja o sentido da vida, como nas obras de Beckett, seja o sentido das palavras.

Ao explicar a busca paradoxal pelo silêncio em *Textos para nada*, Ludovic Janvier diz que, na narrativa, Beckett tira, “com citações sem critério e turbilhões, treze implosões sobre o mesmo furor de falar, e a ilusão de nada interpretar, a dicção e sua contradição. É o silêncio e não é o silêncio, não há ninguém e há alguém” (JANVIER, 1988, p. 21). Na obra o mesmo acontece. Se capaz de ler as frases, ainda assim o leitor/espectador talvez não consiga lhes atribuir sentido.

O interesse de Kosuth pelas obras de Samuel Beckett está na forma como ele pensa no significado de seus textos. Nas palavras de Kosuth, “Beckett aborda a questão do significado a partir de sua ausência, e em meu trabalho eu estou preocupado em saber como o significado é criado. Mas, dito isso, a abordagem não

⁴⁴ Minha tradução de: “the work revealed and described itself as each fragment was encountered. As the audience read, language became actual describing a physical and phenomenological reality.”

pode ser nem óbvia, nem singular”⁴⁵ (KOSUTH, 2012, p. 6). O interesse de Kosuth em trabalhar em cima dessa premissa é perceber como, a partir daí, será criado o significado. Mas essa parece ser mais uma questão a ser colocada do que respondida.

Em Beckett, “o enigma é criado pela ‘fragilidade’ das próprias palavras, palavras cujos significados são constantemente erodidos e reformulados”⁴⁶ (PERLOFF, 1993, p. 200). O trabalho de Kosuth (2012) é uma experiência de fracasso refletido no colapso da significação. Apesar da nossa fé em uma relação clara entre as palavras e o significado, nós experimentamos a ilusão dessa promessa. Somos apenas personagens engolidos pelo silêncio e iludidos pela clareza, inclusive material, da linguagem verbal.

Em ambos os trabalhos de Kosuth – *Zero & not* e *Waiting for* – o sentido é adiado pela obscuridade, seja das tarjas negras ou pelo borrado do neon. A reescrita de textos já existentes assume um novo contexto para a arte e as literaturas moderna e contemporânea, mas principalmente coloca a linguagem verbal em uma posição crítica (KAMPS, 2012). A partir do momento em que a linguagem surge, mesmo que balbuciando, murmurando uma língua que o leitor/ouvinte não consegue distinguir, ela se torna uma distração. É possível que ela signifique em seu contexto linguístico, mas não contribui para a nossa busca pelo sentido da obra, da vida, da arte e da literatura.

A poética, a estratégia textual latente na obra de Kosuth, revela o substrato, apenas o que pode ser apreendido, o que deveria satisfazer o impulso do leitor/espectador. Através do espaço e da obscura linguagem verbal, o leitor/espectador é levado a investigar o inconclusivo e as questões existencialistas presentes nos textos de Beckett. Ao final, conclui que buscamos dar um sentido à linguagem e à nossa condição. Nossa busca nos coloca em uma posição de interseção, entre o que somos e o que buscamos, entre a presença da linguagem e o que conseguimos perceber dela.

⁴⁵ Minha tradução de: “Beckett approaches the question of meaning from its absence, and in my work I have been concerned with how meaning is made. But, that said, the approach can neither be obvious nor singular.”

⁴⁶ Minha tradução de: “the enigma is created by the ‘fragility’ of the words themselves, words whose meanings are constantly eroded and reformulated.”

Un coup de dés
Marcel Broodthaers



Fig. 32. Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (capa), 1969.

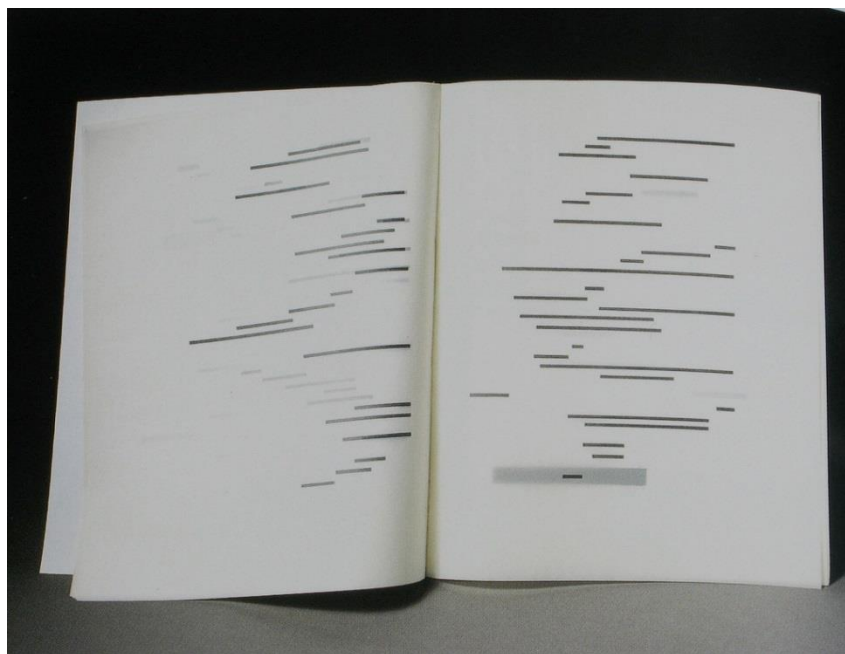


Fig. 33. Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Um jogo de dados jamais abolirá o acaso) é uma obra de Marcel Broodthaers, de 1969, homônima do poema do poeta francês Stéphane Mallarmé.

O poema de Mallarmé foi escrito em 1897 e publicado em 1914. *Un coup de dés* é conhecido como o primeiro poema tipográfico. Mallarmé espalha as palavras na página em diferentes fontes, tamanhos e recursos tipográficos, inventando o espaço moderno da poesia e novas possibilidades da letra. Mallarmé chamava seus versos de divisões prismáticas da ideia, transformando-os em um tipo de imagem.

Broodthaers dizia que Mallarmé foi o profeta que anunciou o século 20, referindo-se à maneira como ele usava o espaço para dispor elementos semânticos e léxicos na página. O resultado dessa estratégia foi mais do que a autonomia do texto, resultando na destruição do significado e no apagamento do eixo semântico da linguagem. Mallarmé estava libertando a leitura e, em particular, a poesia, do espaço convencional da página de forma a abstrair tanto o conteúdo quanto a forma poética. Cercadas de silêncio, as palavras descem gradualmente a página, dando ao poema um ritmo diferente. Em consonância com esse ritmo, a história é contada em seções, fragmentada, como evitando a linearidade da narrativa.

O trabalho de Broodthaers, assim como ambos de Kosuth, é uma apropriação, uma *réécriture*. Broodthaers fez uma cópia da primeira edição do poema de Mallarmé, de 1914, transformando-o em um livro dele mesmo, publicado, em 1969, como livro de artista. A capa do livro tem o nome de Broodthaers no topo (Marcel Broodthaers), o título do poema logo abaixo (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) impresso em caixa alta no centro da página, e a palavra *image*, em vez de *poem*, como no poema original, abaixo do título em tamanho menor, também em caixa alta. A palavra “imagem” situa a obra não mais na categoria literária, mas dentro das artes visuais.

A primeira exibição desse trabalho foi na galeria Wide White Space, em Antuérpia, na ‘Exposition Littéraire autour de Mallarmé’, o que confirmava a apropriação de Broodthaers, seu interesse em outras mídias, significados obscuros e trazendo novamente a problemática da classificação ao universo artístico.

Nas mãos de Broodthaers, o poema de Mallarmé foi transformado em sua forma gráfica. Broodthaers silenciou o poema ao cobrir suas linhas com tarjas pretas, que se sobrepunham às letras, respeitando o tamanho do tipo no poema original. As linhas variavam em espessura de acordo com o tamanho dos versos no poema de Mallarmé. A obliteração não deixa nenhum rastro da palavra.

Diferentemente do que acontece em *Zero & not*, na obra de Broodthaers o exercício de leitura é impossível, a palavra é irrecuperável.

A obliteração das palavras do poema de Mallarmé sugere agora a definitiva opacidade da linguagem, que perdeu sua forma, seus contornos. Cobrir as palavras com tarja preta reforça a presença física e material da linguagem, já que, para que fossem encobertas, demandaram um material que se sobrepusesse à sua própria materialidade.

A palavra, portanto, perde sua função de significante e se torna uma imagem indecifrável. O signo agora é a interdição, o borrão. A retórica de seu texto é a de uma presença implosiva, em que ele atesta a insuficiência das representações visuais e textuais (SCHWARZ, 1988). O trabalho de Broodthaers se recusa a passar uma mensagem clara ao espectador. A mensagem não está nem no texto, nem na imagem. Texto e imagem demonstram uma interação instável. O artista parece estar examinando a ligação entre visível e legível e sua relação com o trabalho de arte, o lugar, a exposição, a livraria.

Segundo Buchloh,

o apagamento semântico e visual – o comprometimento da leitura das marcas linguísticas – surge para dar autonomia plástica e uma presença como um objeto aos elementos tipográficos, mas por meio da linguagem, em nome da oposição à dominação universal dos objetos. (1988, p. 76)⁴⁷

A poesia se torna um novo objeto, perdendo seu poder de narrativa, de representação, e referencialidade. O leitor/espectador se depara com a função de desvendar estratégias de apagamento e fragmentação de resultados imprevisíveis. O fim da dimensão léxica e semântica do poema ampliou sua plasticidade e foi essencial para a reflexão sobre a natureza problemática da produção artística contemporânea. Nesse trabalho fica claro, e cito Broodthaers, “a esperança de que o espectador corra o risco – pelo menos por um momento – de não mais se sentir à

⁴⁷ Minha tradução de: “Semantic deletion and visual erasure – the undermining of the legibility of linguistic marks – emerged to give plastic autonomy and an object like presence to the elements of typography, but did so through language, in the name of an opposition to the universal domination of objects”.

vontade”⁴⁸ (1988, p. 43). Segundo ele, a procura de significados escondidos sob a superfície tende a encobrir o óbvio.

Broodthaers talvez tenha escolhido Mallarmé por ser um ícone de uma nova geração de filósofos e teóricos que rapidamente ganharam autoridade política e cultural na Europa. Nesse pastiche editorial, ele deu ao poema uma nova visibilidade isentando o autor da obrigação de originalidade. Por meio do silêncio, ele ressalta a fragilidade da linguagem verbal e critica a forma como muitos artistas conceituais a usavam, como um sistema heroico de comunicação.

Com esse trabalho, Broodthaers faz uma tradução precisa do poema, que agora não admite que os olhos corram da esquerda para direita, de cima para baixo. Com os blocos retangulares, a dimensão espacial das palavras é apreendida em sua totalidade. É isso também o que acontece com ambos os trabalhos de Kosuth. O trabalho é visto sem a ordem impositiva da escrita. Devido à estratégia de obliteração, os olhos se fixam no todo, ou em qualquer ponto, sem o compromisso com a linearidade.

⁴⁸ Minha tradução de: “the hope that the viewer runs the risk – for a moment at least – of no longer feeling at ease”.

Pense-Bête

Marcel Broodthaers

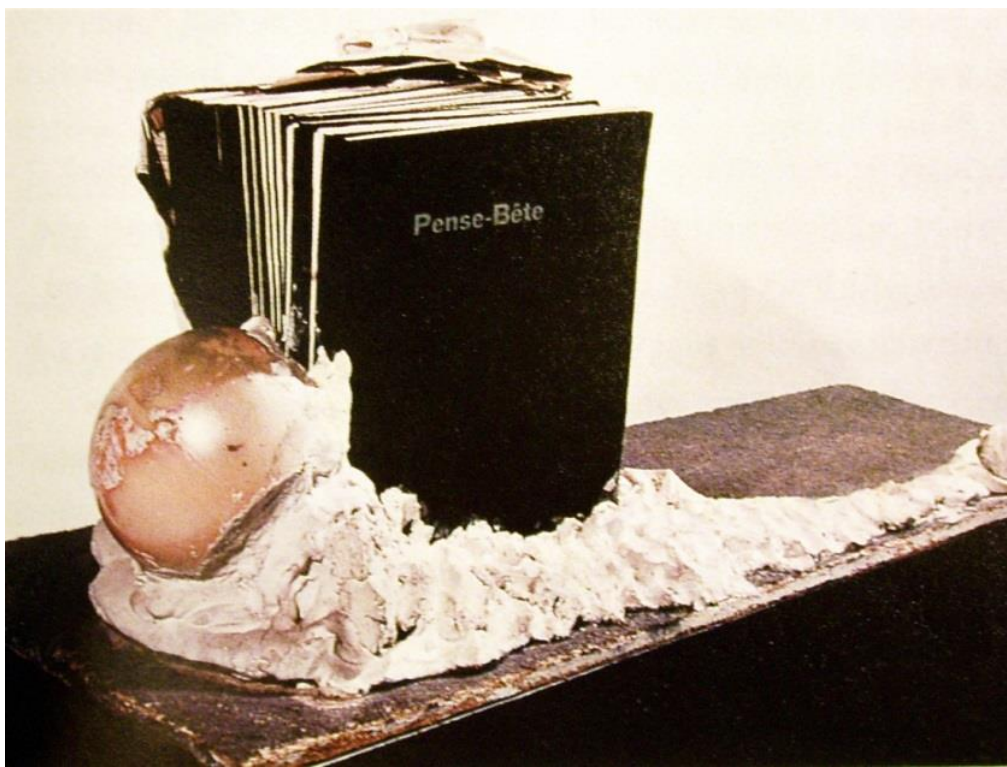


Fig. 34. Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*, 1964.

Gloria Moure, no texto introdutório da compilação dos trabalhos de Broodthaers, *Marcel Broodthaers: collected writings*, afirma que se existe um termo capaz de caracterizar de forma genérica o trabalho de Broodthaers, este termo é o espaço da escritura, “L’espace de l’écriture” (2012, p. 13). Em meio a poemas, textos, obras de arte e filmes, é principalmente da palavra que toda a diversidade midiática de Broodthaers emerge e depende.

Birgit Pelzer (2012) define a produção de Broodthaers em três etapas: 1949, 1958 e 1964. A primeira etapa é definida por seus primeiros trabalhos como escritor, com publicações de poemas em revistas com tendências surrealistas e como jornalista na revista comunista *Le Salut Public*. A partir de 1958, apresentou atividades esparsas e fragmentadas, começando por um filme experimental sobre Kurt Schwitters, exibido em um festival no mesmo ano, em Knokke. Finalmente, em 1964, Broodthaers iniciava uma produção e carreira regulares inauguradas pela obra *Pense-Bête*. Diante de tantas possibilidades de acessar a produção de

Broodthaers, os trabalhos mais relevantes para a proposta desta tese estão nesta última etapa, embora em constante diálogo com suas produções anteriores.

Em 1964, Broodthaers produziu sua primeira escultura, *Pense-Bête*, exibida no mesmo ano na galeria Saint-Laurent, em Bruxelas, e vencedora do Prix de la Jeune Sculpture no Palais de Beaux-Arts, naquela cidade.

Pense-Bête, em francês, é um *aide-mémoire* ou lembrete, uma anotação, um bilhete. *Pense-Bête* também dá a ideia de um “pensamento bobo”, ou, como um jogo de palavras feito por Broodthaers, pode ser traduzido também como “pense-besta”. Todas as possibilidades que carregam o termo *Pense-Bête* inviabilizaram sua tradução para o inglês ou português, pelo menos dentro da abordagem escolhida, uma vez que reduziriam o termo a uma única possibilidade, esvaziando a ampla dimensão pensada por Broodthaers.

Para a confecção dessa obra, Broodthaers reuniu 50 cópias de seu livro de poesia, intitulado *Pense-Bête*, lançado em 1963 (um ano antes da exibição), e deu a elas um caráter escultural. Essas 50 cópias do livro que publicara como poeta estavam ainda parcialmente embrulhadas no papel original e foram unidas por uma massa de gesso em sua base fazendo com que os livros ficassem lado a lado, em pé, formando um bloco (SCHWARZ, 1988). Esse gesto, a princípio, impede a leitura dos livros. Porém, removê-los dessa base parece possível, já que a escultura tem um aspecto improvisado ou até temporário.

As cópias recebiam agora o status de uma escultura, de um *objet trouvé*, um *readymade*. Nesse livro objeto, o livro ainda era reconhecido e as páginas, na parte superior, ficavam ligeiramente soltas, permitindo uma espiada no seu interior. Quando a obra foi exibida pela primeira vez, ao contrário do que pensou Broodthaers, os espectadores nem tentaram ler ou saber o conteúdo de seus livros, mas aceitaram, talvez com alguma hesitação, a condição de obra de arte, de livro objeto. Os 50 livros perderam sua função primeira. Os poemas de Broodthaers estavam obliterados, trancados, privados de intervalos, palavras ou significados. As únicas palavras que ainda soavam vinham do título do livro de poemas, estampado na capa, homônimo ao agora nome da obra: *Pense-Bête*.

A primeira impressão do gesto de Broodthaers ao silenciar seus poemas é que o artista estivesse negando sua carreira como poeta. Impedir a leitura de seus

livros, de seus poemas, é como uma afronta ao fazer literário, quase como um ato de censura do autor em relação a sua produção, como um ato proibitivo ou uma força opressiva. As 50 últimas cópias de seu livro não podiam mais circular, ser vendidas, manuseadas ou lidas. Os livros ganharam uma segunda vida e, se algo permanece de seus poemas, é a memória do que uma vez foram, o que não parecia importar para o público.

Na condição de obra de arte, o que está no interior não interessa. Os poemas perderam seu valor. O gesto de Broodthaers é simbólico e experimental. Além da possibilidade dessa obra simbolizar o fim da carreira de Broodthaers como poeta, ela permite, por essa zona de silêncio que ele mesmo criou, uma ode à sua transição de poeta a de artista.

Esse ato se tornaria comum nas práticas de Broodthaers que, ao mesmo tempo em que deleta, conserva. Ele estava criando um espaço que testava os limites entre a poesia e as artes visuais, entre textos, imagens e objetos, entre autor e leitor. Nessa intercessão, Broodthaers desenvolve sua carreira como “criador”. Segundo o artista, como ele não conseguiria desenvolver uma coleção de suas obras por não ter os meios financeiros, ele não teve outra alternativa a não ser lidar com sua criação de outra maneira: com má fé. Ele concluiu que seria um “criador”, em vez de um artista, implicando que agiria com uma maravilhosa indiferença. Esse era o gesto político de Broodthaers.

Craig Dworkin, em *Reading the illegible* (2003), explica que política, em um sentido mais amplo, incluiria todas as relações de poder e a ética da distribuição dessas relações. Dworkin explica que a política da literatura apresenta modelos nos quais os leitores podem extrapolar as modalidades de pensamento ou comportamento, traduzindo-os para outros contextos ou sistemas. Poemas, por exemplo, podem afetar a compreensão que um leitor tem da linguagem, alterando todas as relações extraliterárias que envolvem também a linguagem, em uma expansão para o âmbito social.



Fig. 35. Marcel Broodthaers, *Convite para exposição*, 1964.

O gesto político de Broodthaers colocava suas formulações, entre afirmações ou negações, ou entre o que ele diz ou deixa de dizer. O convite para a exposição na galeria Saint-Laurent começava com uma frase que acabou ficando conhecida no mundo da arte e se tornou representativa da prática que Broodthaers passaria a adotar: “Eu também me perguntei se um dia não poderia vender algo e ter sucesso nessa vida”. Todo o conteúdo do convite era, na verdade, de uma natureza surpreendente, na qual Broodthaers expunha uma sinceridade quase ofensiva. O convite trazia o seguinte texto, impresso sobre propagandas em folhas de revista:

Eu também me perguntei se um dia não poderia vender algo e ter sucesso nessa vida. Já faz algum tempo que não sou bom em nada. Tenho quarenta anos...

Por fim, a ideia de inventar algo insincero cruzou meu pensamento e me pus a trabalhar. Ao fim de três meses mostrei o que havia produzido a Philippe Edouard Toussaint, o proprietário da galeria

Saint Laurent. Sim, isso é arte, ele disse, e eu estaria disposto a exibir tudo. Concordo, respondi.
Se algo for vendido ele fica com 30%. Parecem ser as condições normais.

Certas galerias ficam com 75%. E o que são? De fato são objetos. Marcel Broodthaers

Galerie St. Laurent rua Dequesnoy De 10 a 25 de abril
Inauguração sexta feira 10 de 18 às 20h.
(BROODTHAERS, 2014, p. 284)

Nesse convite, Broodthaers não apenas admite seu fracasso até os 40 anos de idade, provavelmente financeiro, como deixa explícito seu desejo de vender algo, e não necessariamente de produzir uma obra de arte genuína, que viria de uma inspiração ou de uma necessidade criadora inevitável (KERN, 2014). Ele chama sua produção (ou talvez a produção de qualquer artista) de insincera, e deixa clara a natureza mercadológica da arte. Com esse convite o leitor tira da arte o encantamento da execução da obra como aquela criação divina que chega ao artista em um momento de inspiração e expõe as condições das instituições de arte na negociação de uma exposição de objetos. Para essa exposição na galeria St. Laurent, ele produziria algo que “de fato são objetos.”

Aqui se consolida o paradoxo do mentiroso formulado por Broodthaers, no qual ele está mentindo, mas também falando a verdade, como se ele fosse um mentiroso sincero. Ao mesmo tempo em que ele se assume mentiroso por não apresentar a posição de artista esperada, mas sim de alguém que quer se aproveitar do mercado artístico para ganhar dinheiro, ele torna pública sua posição. Broodthaers está expondo a crise econômica de ser poeta e transferindo sua carreira ao mercado falso que sustenta o mundo da arte, de maneira que ataca os museus e as instituições que representam esse mercado.

Outro exemplo dessa atitude que colocava Broodthaers e sua produção em um espaço provocativo apareceu na capa de uma revista de 1974, dez anos após *Pense-Bête* e dois anos antes de sua morte. Em outubro de 1974, Broodthaers criou uma capa para a *Studio International* como uma espécie de rebus soletrando *Fine Arts*. A imagem de uma águia (*eagle* em inglês) substituía a letra “e”, da palavra *fine*; e a imagem de um burro (*ass* em inglês) substituía a letra “a” da palavra *arts*. Rosalind Krauss (1999) explica que tomamos a águia como símbolo de alcance imperial ou altura, reafirmando a noção do próprio significado de *fine*, como o alto nível da arte, em um sentido geral. O burro, em contrapartida, pode simbolizar humildade, submissão ou pouca inteligência, como uma particularização de uma prática específica. Essas obras se situam em uma produção que se encontra no limiar entre o fazer e a crítica.

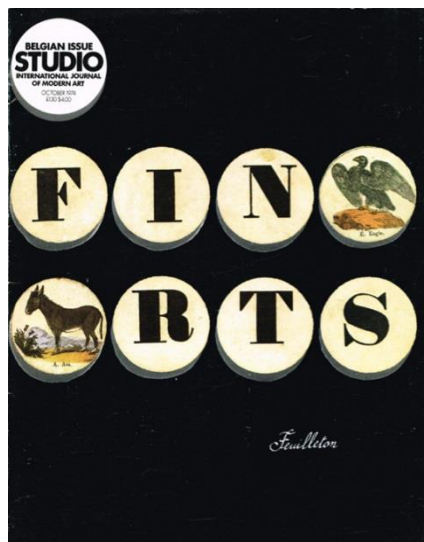


Fig. 36. Marcel Broodthaers, capa da revista *Studio International*, 1974.

A concepção do Departamento das Águias em seu Museu de Arte Moderna, criado por ele em sua própria casa, foi idealizada a partir da águia, que, segundo Krauss (1999), funcionava como um emblema da arte conceitual para Broodthaers. Nesse museu fictício, instituído entre 1968 e 1972, Broodthaers questionava noções de coleção e representação, original e cópia, artista e sociedade. Krauss explica que “o triunfo da águia anuncia não o fim da arte mas o término das artes individuais como uma mídia/específica”⁴⁹ (1999, p. 12). Levando a águia para todas as instâncias de sua produção artística, Broodthaers mostra que tudo, no final das contas, está sujeito às regras do mercado econômico. Ao mesmo tempo em que Broodthaers submetia sua produção às regras mercadológicas do mundo da arte, ele distorcia esses mecanismos ao mostrar as estruturas que sustentavam esse mesmo mercado. Ele estava espelhando em suas obras o funcionamento do mercado. Broodthaers estava se dirigindo às estruturas ocultas no mundo da arte, inaugurando, com Hans Haacke, Daniel Buren e Michael Asher, a “crítica institucional”.

Durante a 27ª Bienal de São Paulo, uma série de conferências foram realizadas sob o título “Marcel 30”, em homenagem a Broodthaers. Na conferência “Correspondências para além do silêncio”, Dorothea Zwirner explica o que

⁴⁹ Minha tradução de: “the triumph of the eagle announces not the end of Art but the termination of the individual arts as medium/specific; and it does so by enacting the form that this loss of specificity will now take”.

significou o termo “crítica institucional” e como ela surgiu. Para Zwirner, é no museu que a arte moderna floresce. A arte moderna nasce nos museus com pinturas autônomas, como os quadros de Monet. O museu passa a definir o que é ou não é arte. Isto é, a arte autônoma floresce sob a proteção do museu. A primeira centelha da crítica institucional aconteceu em 1917, com o urinol de Duchamp, objeto comum e sem autor definido, que só funcionaria como arte no contexto de exposição (ZWIRNER, 2008).

Zwirner (2008) fala também das correspondências, que são como o cerne da arte, pois corresponder é ser equivalente a, ou é como uma troca de cartas, que pressupõe a existência de uma contraparte, o que implica interação, negociação. Para Zwirner, arte sempre foi sobre correspondência; correspondência entre imagem e sua reprodução, a palavra e o sentido, ficção e realidade, arte e vida. Ela enfatiza que, desde o Romantismo, a arte procura uma resposta definitiva para o paradoxo entre a presença e a ausência. Mas, enquanto os românticos procuravam uma unidade ou completude entre as partes, a contemporaneidade enfatiza o múltiplo. De qualquer forma, não há uma relação conclusiva entre a abstração e o objeto, o significado e o significante.

Entre essa abstração e o objeto está o silêncio de Broodthaers, situado entre as correspondências no universo artístico. A estratégia utilizada por ele em grande parte de sua criação ressalta o lugar entre o sentido e a falta dele. Para o artista, a ficção é uma forma de apresentar a realidade, principalmente o que está velado na realidade. Quando criou o museu fictício, formou uma rede artística de produções que variavam em forma (fotografia, pintura, instalação), em disciplinas (poesia, história, sociologia), em movimentos (surrealismo, pop arte, arte conceitual) e textos (revisões, críticas, poemas). Na abertura das conferências da 27ª Bienal, Marie-Puck Broodthaers, filha de Marcel Broodthaers, agradeceu à Bienal por acolher as obras de seu pai, e comentou a incompreensão de sua arte por parte do público e da crítica, complementando com uma frase do próprio Broodthaers: “deixemos que os historiadores da arte se enganem” (*apud* SPRICIGO, 2006).

O silêncio em Broodthaers se fundia num amálgama de estratégias e mídias que questionavam, continuamente, o papel do poeta, do artista, da obra de arte, e da instituição. Toby Kamps explica que, em 1972, na *performance Speakers Corner*,

Broodthaers foi ao famoso lugar de debates e discursos em Hyde Park, onde oradores dissertavam livremente sobre tópicos que variavam entre política ou religião. Ele foi à frente e permaneceu em silêncio, escrevendo apenas uma série de advertências em um quadro, como “Atenção”, “Silêncio por favor”, “Visite a Tate Gallery” e “Vocês são artistas”. Indiferente a risos e provocações vindos do público, Broodthaers se manteve mudo. O silêncio foi usado para subverter o próprio espaço de subversão (KAMPS, 2012). Por isso o silêncio nessas e em várias outras obras de Broodthaers é fundamental para a criação dessa poética de cunho sociocultural, sem esquecer que é por vezes bem-humorado. Os trabalhos de Broodthaers são como um poema ilegível, de acesso obscuro, em que palavras e silêncios se abrem a interpretações e comentários em uma composição que faz o leitor tatear para além do que parece sem sentido, *nonsense*, em busca de uma nova estética.

Em *Pense-Bête*, Broodthaers exercita a ilegibilidade do “original”, trabalhando em cima de seu próprio texto, violando e apropriando seus poemas de forma a apagá-los e silenciá-los para escrever através. Cria assim um novo texto, mais reduzido, menos claro, menos legível, mais ideológico e político.

O poeta contemporâneo Kenneth Goldsmith insiste que a poesia conceitual do século 21 (e não a arte conceitual) é tediosa e ilegível. Segundo ele, essa poesia

não faz qualquer alegação de ser original. Pelo contrário, ela emprega intencionalmente táticas de apagamento do ego através da falta de criatividade, de originalidade, de legibilidade, da apropriação, do plágio, da fraude, do roubo e falsificação de seus preceitos [...]. A linguagem como lixo, a linguagem como detrito [...]. (*apud* PERLOFF, 2013, p. 244-245)

Essas afirmações podem ser entendidas como um resquício do pensamento conceitual da década de 60, que serviu de inspiração para a poesia conceitual contemporânea. Pensando na formulação de Goldsmith, Perloff pergunta se o que ele alega ser

seu plágio é, na verdade, um modo argucioso de reforçar seu argumento de que os conceitos estéticos formulados no mundo da arte há meio século, agora tão amplamente aceitos que já não são mais assunto de debate, são tratados como suspeitos num mundo literário que ainda não conseguiu alcançar as artes visuais. (PERLOFF, 2013, p. 245)

Independentemente da aceitação hoje, na poesia, de estratégias semelhantes utilizadas nas artes, a semelhança está no estranhamento, que, superado pela audiência dos artistas conceituais, encara novo público na poesia contemporânea.

Os poemas/obras de nossos artistas conceituais trabalham, de forma discreta, sobre textos de Freud, Beckett, Mallarmé. Com o refinamento do minimalismo, essas obras obliteradas impedem que eles falem, e o leitor/espectador, antes à escuta, se vê resignado diante de rasuras e apagamentos e entregue a ausência de palavras e de sentido. Diferentemente de *Tropos*, de Ann Hamilton, cujo livro e palavras queimadas têm origem desconhecida, a estratégia de obliteração aqui é menos simbólica. Se em Hamilton podemos inferir que há o apagamento do livro e do que ele, de maneira geral, representa, nos trabalhos de *écriture*, o apagamento é do texto do autor e do que o próprio autor representa. Os artistas estão desconstruindo e reconstruindo textos e gêneros, revendo o poder da linguagem verbal, da tarefa do escritor, da função da escritura, da nossa leitura e, principalmente, da constante revisão da árdua tarefa de significar. A voz dos grandes nomes é abafada em nome da estética, do silêncio, ou de uma ênfase de leitura. Por cima do texto primeiro vem um segundo, mais silencioso, com o papel distinto de dizer o que não foi dito, o que não pode ser dito.

Capítulo 6.

Em torno do gesto

“Minhas palavras morreram,
só nos gestos sobrevivem.
Afogarei minhas lembranças,
não voltarei a escrever uma frase.”
(Osman Lins, “Os gestos”)

“O gesto nada mais é que
o ato considerado na totalidade do
seu desenrolar, percebido
enquanto tal, observado, captado.”
(Jean Galard, “A beleza do gesto”)

A palavra “gesto” vem de *gestus*, do latim, que pode significar, dentre outras coisas, “movimento, atitude, gesto, ademane, gesticulação”. Em uma das entradas do dicionário *Houaiss da língua portuguesa*, “gesto” é o “movimento do corpo, esp. das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica” (2008, p. 1449). A estreita ligação entre o “movimento do corpo” e a “intenção de realizar algo” traduz um pouco do gesto nos trabalhos deste capítulo. Um pouco porque o movimento das mãos direcionado à escritura, como a intenção de realizar algo, reflete a relação fraturada entre o querer dizer e o dizer, entre o gesto e a escrita. O silêncio da escritura nas obras, incapaz de comunicar, evidencia o gesto. Do gesto sai a escrita, mas dela há o retorno ao gesto, a tentativa de encontrar ali o dizer da obra.

“Os gestos”, de Osman Lins, dá o nome à coleção de treze contos, publicada pela primeira vez em 1957. Como outros contos da coletânea, esse apresenta poucos diálogos que se integram à narrativa para abordar, dentre outros aspectos, a condição humana. Com gestos tão expressivos quanto as palavras, e tão silenciosos quanto nosso inconsciente, “Os gestos” retrata com sensibilidade experiências intraduzíveis.

O protagonista, o velho André, destituído de voz, lamenta não conseguir se exprimir ou dizer o que sente, sendo grandes as chances de não ser compreendido através de seus gestos. André se vê confinado a gestos mal interpretados, a gesticulações que abrem, no caminho entre seus gestos e a recepção de sua mulher e

duas filhas, um grande abismo. André percebe, porém, que as palavras também já não conseguem mais atender suas percepções e sentimentos, pois ele apreende em pequenos gestos, seja nas folhas que vê do lado de fora ou na sua filha mais velha debruçada na janela, experiências que considera únicas.

Em certo momento André é apresentado às letras do alfabeto por sua filha mais nova, que tenta facilitar a comunicação do pai. Apontando para as letras talvez conseguisse indicar, com menos ruído, os nomes aos quais quer se referir. Ele resolve, porém, pensar apenas nos gestos, “em não falar, não escrever. Gesticular, apenas” (LINS, 1975, p. 18). André queria “esquecer todas as palavras. Resignar-se ao silêncio” (LINS, 1975, p. 12). Para André “sua voz estava morta” (LINS, 1975, p. 15-16). André percebe que as errâncias do gesto não eram diferentes das palavras que antes era capaz de pronunciar. André acredita que seus gestos não são nem menos nem mais expressivos que as palavras que usava antes (LINS, 1975).

Neste conto, o gesto pressupõe uma significação. O ato de gesticular deve ser um fim em si mesmo, determinando a mensagem, a comunicação dentro do próprio gesto. No gesto de escrever, ao contrário, espera-se que seja apenas o meio através do qual o ato da escrita será consumado, resultando em um texto que guarda e transmite sentido. Tanto o gesto da escritura quanto a gesticulação precisam do corpo para alcançar o objetivo do significado. É aí que ambos o gesto do conto e das obras coincidem. Mas coincidem também por não conseguirem comunicar. Assim como o gesto da escritura não atinge um texto alfabético, com signos linguísticos e, portanto, capaz de decifração imediata, também no conto o protagonista percebe que seus gestos não são decifrados pelos que estão à sua volta. Em ambos os casos, só resta o gesto. Neste capítulo, as obras são relacionadas ao gesto da escrita, porém de uma escrita que culmina em um texto irreconhecível, silencioso.

O silêncio em torno do gesto trabalha uma simulação da escrita, o “trajeto da mão” (BARTHES, 1990, p. 149). O gesto faz com que tenhamos esperança nos traços, de modo que nos remeta à familiaridade do alfabeto como conhecemos, e que suas partes se unam em uma mensagem. Nos traços podemos reconhecer a escrita horizontal, às vezes elementos tipográficos como pontuação, ou o suporte reconhecido do papel. Mas, ao contrário da escrita alfabética, que tenta dar ordem

aos pensamentos quando materializados na folha, os sinais gráficos da cifra são vestígios que não comunicam em sua escritura, não levam a um significado como o faria a linguagem verbal.

Diante de uma escrita enigmática, o leitor inicialmente obedece aos passos óbvios para significar o que lê. Assim como com a linguagem verbal, “[o] olho tem de seguir a linha, se quiser compreender a mensagem” (FLUSSER, 2010, p. 103). Porém, como não há no texto a fidelidade da letra ou a possibilidade, ao menos imediata, de uma mensagem compreensível, a obediência da ordem é traída. O olhar não busca mais a leitura de unidades linguísticas, mas é direcionado à materialidade do texto, ao bloco de “palavras”. Essa leitura não linear é um pouco vertiginosa, como se a escrita fosse impressa ou redigida em movimento. Linhas sobrepostas e traços rebuscados confundem o leitor em um emaranhado nauseante e o texto se aproxima da abstração, do rabisco, das artes visuais.

Em *O óbvio e o obtuso*, no capítulo dedicado ao artista Cy Twombly, Roland Barthes explica que o gesto nega o que parece ser. Segundo ele, Twombly afirma que “a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência” (1990, p. 144). As escrituras, para Barthes, “são gestos de uma preguiça, consequentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha”, o gesto é algo “como o complemento de um ato” (BARTHES, 1990, p. 144). O gesto traça no papel uma espécie de vestígio de escritura.

Desde que a humanidade pratica a escrita manual, exceção feita à impressão, o trajeto da mão – e não a percepção visual de sua obra – é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas; esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus*: a mão conduz o traço (de cima para baixo, da esquerda para a direita, girando, apoiando, interrompendo etc.); evidentemente, é na escrita ideológica que o *ductus* é mais importante. (BARTHES, 1990, p. 147)

O gesto é reconhecido através da percepção do traço e de sua semelhança com a linguagem verbal. Mas sem cumprir a mesma função da linguagem verbal, o traço parece existir apenas para indicar o gesto. A criação é indicada por seus tumultos, e o gesto aparece como um impulso.

Henri Michaux, poeta, escritor e artista belga, mais tarde naturalizado francês, tem obras diversas e importantes para a compreensão dessa escrita gestual. Ele constrói uma escrita em que o gesto é reconhecível em uma construção inabitável. Maurice Blanchot explica que

um dos temas essenciais de Michaux é o tema do construtor. O construtor parece absurdo porque constrói com qualquer coisa; mas ele pode, justamente, construir com qualquer coisa: é senhor de um mundo que se ri da sabedoria expediente, é capaz daquilo que sente. (2010, p. 173-174)

Segundo Blanchot, Michaux afirmava que construiria uma cidade de trapos. A impressão que temos é que a construção de Michaux pode ser tempestuosa. Em trabalhos como *Alphabet* ou *Narration*, por exemplo, sua escrita, antes de existir, já se destrói. A fúria e a emoção de sua escrita se resumem ao seu gesto, como se não tivesse dado tempo de articular um alfabeto reconhecível, e o que sai é apenas um balbucio incessante. A obra *Narration* é um exemplo dessa escrita livre e arrebatadora.

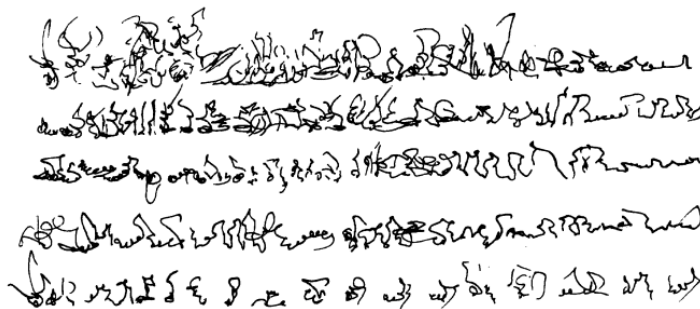


Fig. 37. Henri Michaux, *Narration*, 1927.

A escrita assêmica⁵⁰ de Michaux, que não usa palavras ou traços reconhecíveis, é semanticamente esvaziada, impossível de ser lida ou pronunciada. Estamos novamente em torno do silêncio, agora em torno de traços e gestos que nunca alcançam o mesmo lugar da linguagem verbal. Como uma criança que murmura antes de pronunciar as palavras, ou que rabisca antes de elaborar em verbo seus traços, a escritura parece imitar o que nos é tão familiar. A partir dessa mímica, enxergamos, através do gesto da escritura, a linguagem verbal, mesmo sem

⁵⁰ Embora a palavra “assêmica” não seja dicionarizada, ela se refere a escritas incapazes de se comunicar, e origina do substantivo feminino “assêmio”. Tomei a liberdade de incluí-la por considerar sua inserção no universo dos gestos pertinente para a compreensão das obras.

reconhecê-la. É uma escrita que não quer dizer, mas coloca no gesto o significado. Os escritores/artistas neste capítulo ofuscam sua escritura deixando evidente, através da ruptura nos traços, o gesto.

Neste ponto já sabemos que o sentido do silêncio nas artes, e nas obras conceituais em particular, é traduzido naquilo que só pode ser vislumbrado através de fissuras. O jogo do silêncio é um que tangencia a linguagem verbal, margeia a poesia na indeterminação do seu tempo. Quando as obras colocam a palavra à margem, expandem em silêncio a amplitude do tempo e do espaço que quer alcançar e deixa o leitor/espectador à mercê das possibilidades. É como se os trabalhos fossem dotados de uma poética com códigos indecifráveis para demonstrar um sentido além das palavras, em torno e além do próprio silêncio.

Codes
On Kawara

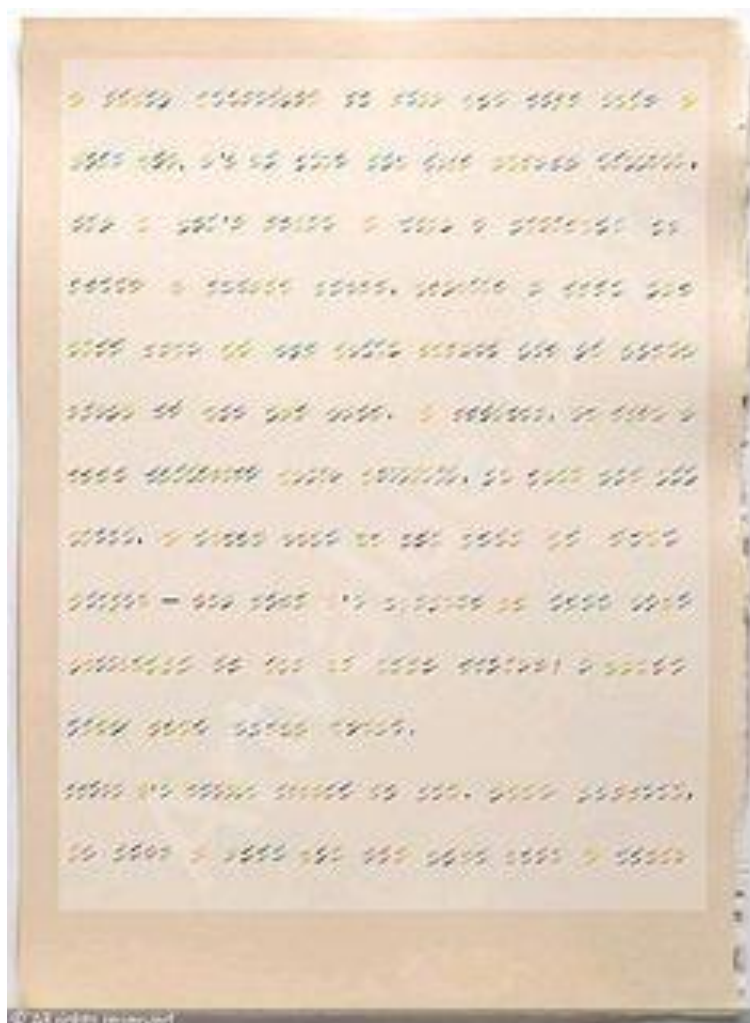


Fig. 38. On Kawara, *Codes*, 1965.

O artista conceitual japonês On Kawara criou em *Codes* (1965) uma obra que consiste em 6 folhas de papel escritas a lápis nas cores azul, vermelho e amarelo. A distinção entre cores é tratada com bastante cuidado nas obras do artista, desde sutis variantes de cinza à significação reveladora do lápis de cor. Ao contrário da maior parte de suas obras ser caracterizada por uma estética monocromática, *Codes* se destaca uma vez que é através das cores que o leitor/espectador percebe a diferença entre os traços.

Codes é um sistema ilegível que foi reduzido a traços horizontais ligeiramente inclinados para a direita, na diagonal, começando da base, onde o lápis parece ter se

sustentado, subindo para a direita, onde o traço termina mais fino, indicando que o lápis já está saindo do papel. Como esse é o formato padrão da linguagem de *Codes*, a variedade das cores é o que distingue um traço do outro, ou seja, a linguagem da obra se resume a traços idênticos cuja única distinção são as cores. Para Kawara, as cores já contêm em si sentimentos e sentidos.

Os traços são agrupados como letras de uma palavra. Há espaços entre esses grupos de traços, que, além de separarem as “palavras”, determinam o fôlego e ritmo do texto. Uma semelhança desse código como a escrita ocidental é o uso de pontuação, como vírgulas, pontos finais e aspas. Pela pontuação reconhecemos estar diante de um texto que faz alusão à linguagem verbal. Além da pontuação, os traços são distribuídos ao longo da página, provavelmente da esquerda para a direita, em 13 linhas horizontais cobrindo toda a página, novamente se aproximando da linguagem verbal escrita.

Mas o que mais impressiona nessa obra é a regularidade e simetria com que os traços estão dispostos na página. Isso implica uma técnica gestual primorosa, em que o artista trabalha cuidadosamente seu traço (tamanho, inclinação) e os espaços entre eles. Ao longo de toda trajetória artística de Kawara é evidente a rigidez e paciência com que produz suas obras.

Na série *Date paintings*, por exemplo, ele pinta uma tela com a data do dia que está pintando e com a língua do lugar onde está. A tela deveria ficar pronta no mesmo dia indicado pela data pintada, necessariamente em um dia. Se a tela não ficasse pronta naquele mesmo dia, Kawara a destruíria. A arte, mais uma vez, se distancia de inspirações ou musas para registrar um ofício diário, cotidiano, o rigor de um afazer.

A partir da simplicidade da tarefa, as palavras, quando presentes em suas obras, eram abordadas em sua complexidade. Kawara acredita que não há uma transmissão e recepção que obedeça a uma lógica sem ruídos. A linguagem verbal não é um meio de comunicação autêntico ou confiável e, portanto, o silêncio passa a ser um saber inigualável na transmissão de sentidos. Não por transmiti-los com mais eficácia, mas por admitir os ruídos.

As incursões de Kawara no universo da linguagem verbal, fotografias e outros sistemas de informação fizeram de sua produção uma variada e bem

representativa da arte conceitual. Por meio da linguagem, Kawara às vezes designava suas omissões. Embora ele faça da linguagem verbal seu principal material, o silêncio nos trabalhos de On Kawara frequentemente fala mais alto do que as palavras e provavelmente foi isso o que ele quis dizer quando produziu *Codes*. Em *Codes*, o leitor/espectador tem acesso a uma concha vazia, matéria sem conteúdo, significante sem significado. Se há de fato um texto traduzido em códigos nessa obra, ainda assim o que comunica é o gesto da cifra, a tarefa da reescrita silenciosa.

Em 2015, On Kawara teve sua primeira exibição solo no museu Guggenheim de Nova York, intitulada *On Kawara: Silence*, com trabalhos desde 1964, período que coincide com o início da arte conceitual. O título da exposição é significativo para a temática desta tese, uma vez que desdobra os trabalhos do artista em seus silêncios.

O museu parecia perfeito para uma exposição de Kawara pelo seu formato em espiral, relacionado à passagem de tempo, e pela transparência, que possibilita que se veja outras obras do ponto onde está, através de outros andares e ângulos. Há em suas obras algo relacionado à vida e ao tempo, muitas vezes como um registro de que o próprio artista está vivo naquele dia, e de que, no outro dia, com outra obra, ainda esteja vivo. Através de séries de exercício diário, como “I got up”, “I met” e “I went”, Kawara registrava em cartões postais que enviava para amigos ou em listas que escrevia em catálogos, a hora que tinha acordado, as pessoas com quem se encontrava, e os lugares que tinha ido. Apesar da privacidade que manteve, sem dar entrevistas, falar de suas obras ou até comparecer às exposições que participava, Kawara estava dando coordenadas de tempo e espaço, de seus passos diários, dos dias e cotidiano de sua vida. Suas obras oscilam entre o local e o global, entre o individual e o universal. Para ele, um dia é suficiente. Como a personagem Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, ou Leopold Bloom, de James Joyce, o cotidiano de Kawara, explicitado em suas obras, torna-se épico.

Codes está em consonância com seu silêncio, com sua carreira de obras repetitivas, com essa espiral que se aproxima da “Conferência”, de Cage, dos textos de Gertrude Stein e das narrativas de Beckett, sem crença em progressos, mas na simplicidade do ofício, que muda a cada dia, ao mesmo tempo em que não muda em nada. A linguagem de *Codes* reforça seu gesto como artista, como cidadão, um

indivíduo. É um gesto que observa a poética da vida, dos limites da comunicação, dos questionamentos da existência.

Jacques Roubaud, poeta e romancista francês, colaborou com On Kawara no projeto *Codes* de 1995. Kawara havia dito que os poemas que incluiria em *Codes* seriam sobre o tempo. Quando Roubaud entregou os poemas a ele, todos escritos em francês, Kawara disse que ele era como um cego frente a esses poemas, pois não entendia francês. Pediu então a Martine Aboucaya que os traduzisse para braile. No livro *Codes*, de 1995, há 36 páginas dos poemas de Roubaud traduzidos para o braile (ABOUCAYA, 2002).

Os poemas em braile são como um apagamento. Como *Codes*, de 1965, esses poemas em braile reivindicam outra escrita, mas ainda sem demandar novas leituras. As obras não exigem do leitor o conhecimento do código ou de braile, mas apontam para os desvios e mistérios da comunicação. Se seu gesto revela os mistérios do sentido, oscilando entre o compreensível e compreendido, sua obra oscila entre o viver e o sobreviver. O gesto está na percepção do ler e do ver, mas em um âmbito mais amplo, cria uma tensão entre o artista soberano e detentor de voz e sentidos obscuros, e um sujeito desmaterializado que embaça as fronteiras entre arte e vida, entre o obsoleto e o essencial. No gesto de Kawara, o sujeito construído por fragmentos evidenciados nos cartões postais, nas telas de *Date paintings*, nos telegramas que dizem “Eu ainda estou vivo” e nos traços irreconhecíveis de seus códigos. O sujeito em Kawara é um retrato desses gestos que demarcam um itinerário fora do próprio eu.

Carta a um general

Léon Ferrari



Fig. 39. León Ferrari, *Carta a um general*, 1963.

Ao primeiro olhar, o trabalho *Carta a um general*, do artista argentino León Ferrari, parece uma caricatura da escrita ocidental, um texto de caligrafia exagerada, cursiva, com 12 linhas bem definidas cobrindo horizontalmente o papel, da margem esquerda à direita. Algumas marcações mais evidentes, com tinta mais forte, aparentam a primeira letra de uma palavra, a primeira palavra de uma frase, provavelmente diferenciando maiúscula de minúscula.

A linguagem de Ferrari é abstraída ao ponto de virar uma caligrafia indecifrável, mas de um gesto que se conecta e/ou desconecta constantemente da linguagem verbal (PÉRES-ORAMAS, 2009). A visibilidade do resíduo silencia ao mesmo tempo em que fala todas as línguas do mundo. Mas se fala todas as línguas

do mundo, confunde as verdades, cancela a pureza, adia ao mesmo tempo em que apaga qualquer mensagem.

Embora aparentemente abstratas, as obras de Ferrari foram usadas como forma de direcionar uma mensagem política. Além da escritura gestual, tomando a maior parte da página, há na mesma página o título da obra, data e assinatura do artista na parte inferior. A essas informações atribui-se parte do significado tirado da obra, o alívio do leitor. O título, “Carta a un general”, aparece na parte inferior esquerda da página, legível, entre aspas e em letra de forma. Também na parte inferior, mas ao lado direito, estão a assinatura de Ferrari e a data, “18/06/1963”.

O leitor/espectador não consegue ler o texto, mas sabe, através do título, que se trata de uma carta. Sabe também quem a escreveu e quando, e a quem é destinada. Através dessas informações o leitor/espectador é capaz de inferir significações. O trabalho, o texto esvaziado de significantes reconhecíveis, trata de uma impossibilidade, uma barreira que coloca o remetente diante de uma complexidade comunicativa e em posição de desvantagem em relação ao general, sinônimo de autoridade.

Marcada por golpes de estado, a Argentina vivia, em 1963, uma ditadura com José Maria Guido no poder. Depois do golpe que derrubou o presidente Arturo Frondizi, Guido presidia a Câmara dos Senadores e, em 12 de março de 1962, devido à renúncia do vice-presidente, tomou o poder. Segundo Andrea Giunta, “conflitos entre facções militares e a censura de revistas, filmes e arte eram uma constante ameaça à democracia” (p. 50). Ferrari utiliza a estratégia de emudecimento da linguagem de maneira que sua voz, ou talvez a de qualquer civil, não tenham poder. Sua escritura, em silêncio, garante o traço da impotência da linguagem e da voz ao mesmo tempo em que dá ao escritor a liberdade da escrita. A impossibilidade do texto garante ao remetente que o destinatário não tenha acesso ao conteúdo do texto, não saiba o que o remetente pensa sobre ele, por exemplo. Outra possibilidade é que o texto ilegível se refira à impossibilidade de haver qualquer tipo de diálogo entre um civil e uma figura de poder político na Argentina durante a ditadura.

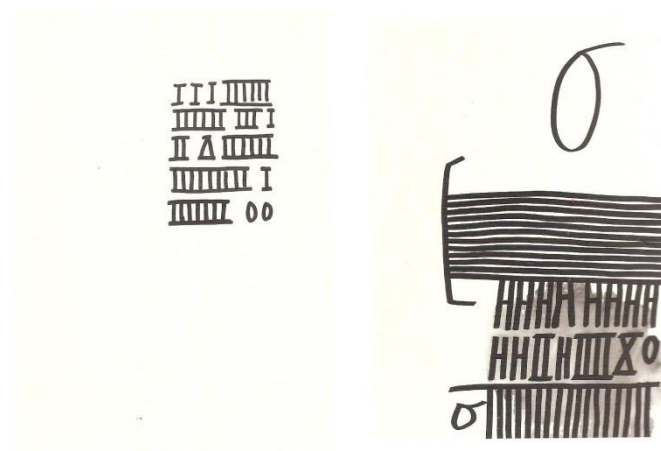
Tão mudo quanto uma imagem, o gesto de Ferrari condensa de tal maneira seus traços que esses parecem mais significativos que a própria palavra. Segundo

Giunta (2009), ele torna o que não é aceito como um traço comunicativo em algo compreensível. A percepção de seu gesto é sutil, fala em volume baixo, mas demonstra a capacidade de comunicar ideias pela arte. Seu trabalho confronta a ordem vigente e alguns tornaram-se chave para sua crítica institucional. *Carta a um general*, como outros dos anos 60, marca um início que se torna mais e mais radical ao longo de sua carreira. A forma como integrava sua arte à vida e à política possibilitou que explorasse campos experimentais e extremos.

Diante da cena política de sua geração, uma arte de vanguarda não poderia se acomodar aos espaços e materiais tradicionais, mas se unir à vida e às ruas de maneira a buscar suas mais altas aspirações (GIUNTA, 2009). O gesto de Ferrari aborda fragmentos de sentidos, suspendendo a imagem em um alfabeto mudo, enfurecido ao mesmo tempo delicado, em linhas que se contorcem como para burlar a censura, para falar sem ser ouvido.

Sem título (da série Letras Circunscritas)

Mira Schendel

Fig. 40. Mira Schendel, dois desenhos da série *Letras circunscritas*, 1972.

Mira Schendel ambicionou ser poeta, mas acabou lidando com o abandono de sua atividade como escritora e firmou sua carreira como artista. Quando Schendel desistiu de ser escritora, a arte surgiu não contra sua escrita, mas transformando essa escrita em objeto (PÉREZ-ORAMAS, 2009). Silenciar a atividade de escritora deixou latente em suas obras seu mutismo. Como artista, sua escrita transparecia um abismo, uma rachadura que escondia uma voz enterrada.

Nenhum trabalho de Schendel tende a impor uma ordem à realidade nem a impor significados (NAVES, 2009). Assim como Kawara, que transitou por vários países, várias línguas, Mira Schendel também mudou de países e línguas várias vezes, o que permitiu que criasse uma relação despreocupada em apenas significar ou comunicar. Para esses artistas, o comprometimento que a linguagem selava com a comunicação era bastante vulnerável.

Schendel se interessava pela visualidade da linguagem como texto e como gesto, ou seja, como verbalmente inteligível e como matéria puramente visível. O mutismo nos trabalhos de Schendel parece indicar a origem da linguagem. Como ruínas, os vestígios apontam para o que havia antes.

Por meio dos traços irreconhecíveis, a obra empurra a abstração para perto de uma linguagem. Seus sinais reforçam a presença do gesto e do movimento da mão. Assim, como Ferrari, ela universaliza seus traços, aproxima todas as línguas. O

papel atinge uma amplitude cósmica e a escritura de Schendel se assemelha a uma constelação

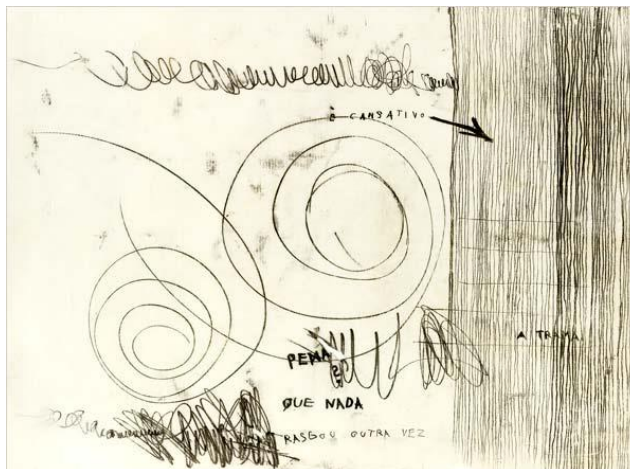


Fig. 41. Mira Schendel, *A trama*, cerca de 1960.

A trajetória de seus traços não é linear ou obedece a linhas, mas instaura um novo espaço, mais branco e mais vazio, por onde corre sem trajeto definido. As linhas podem ser retorcidas, emboladas, girando em torno delas mesmas, as letras são soltas no espaço, às vezes se aproximando umas das outras, umas mais próximas, mais escuras, outras mais distantes, mais claras. Algumas de suas obras têm o signo alfabético, outras esticam ou encurtam pedaços das letras para que se alterem e assim sejam apenas parecidas com as que já conhecemos, mas não há como afirmar que são elas.

A série *Letras circunscritas* é uma mistura entre numerais romanos e letras, traços, curvas e círculos. Na obra há o vazio da página, do silêncio em branco, em contraste, ou em consonância, com o silêncio dos traços negros que chamam o olhar. Ao contrário de obras da série *Escritura*, que palavras são reconhecíveis e podem direcionar o ímpeto do leitor pelo sentido, *Letras circunscritas* parece apontar sempre para a cratera, o buraco negro. Haroldo de Campos, amigo de Schendel, escreveu um poema sobre suas obras: “uma arte de vazios / onde a extrema redundância começa a gerar em formação original / uma arte de palavras e de quase palavras / onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela / súbitos valores semânticos” (CAMPOS, 2014, s/p). O gesto de Schendel não permite que seus códigos se fixem a nada. Suas letras se aproximam umas das outras como as folhas

de *Trenzinho*, como quase letras que se aproximam das letras. Mas Schendel não tinha a intenção de produzir uma arte obscura como guardião de mistérios que revelariam segredos do universo. Seus mistérios são textos, tecidos e costuras em relação ao silêncio fundante (NAVES, 2009).

Em 2009, o MOMA organizou uma exposição intitulada *Tangled alphabet*, uma retrospectiva dos trabalhos de León Ferrari e Mira Schendel. Ambos tiveram como principal fonte a linguagem verbal, seja em sua visualidade ou em sua inteligibilidade oral. Assim como a maior parte dos trabalhos presentes nesta tese, o trabalho desses artistas, por mais silencioso que fosse, estava imbuído de linguagem.

O trabalho de Schendel e Ferrari se distingue do que era entendido como o *mainstream* da arte conceitual, principalmente no que concerne ao uso ou referência à linguagem verbal. Embora atuando no mesmo período que os artistas conceituais e se valendo também do material primeiro desses artistas – a linguagem verbal – Ferrari e Schendel apresentam, em suas obras, uma visão diferente de outros artistas associados ao movimento. A arte conceitual parecia aspirar a uma forma sem gênero ou oposta aos formalistas e à pintura, como uma arte que fosse a materialização do espírito. Para Schendel e Ferrari, contudo, a linguagem não era um vetor para se chegar ao significado. A linguagem era mais material e opaca do que conceitual. A linguagem era como um tremer das mãos, um arrepio do corpo. Enquanto para alguns artistas conceituais a linguagem como transmissora de significado era essencial em suas criações, para Schendel e Ferrari sua aparência era mais importante. Eles não se encaixavam no conceitualismo canônico responsável por legitimar e de certa forma homogeneizar uma diversidade de práticas artísticas que estavam sendo feitas por artistas da América do Norte ou Europa (PÉRES-ORAMAS, 2009).

Ainda assim é possível aproximar os princípios artísticos de Schendel e Ferrari a de outros artistas presentes neste trabalho. Péres-Oramas (2009) explica que quanto mais abrangente e híbrido se tornou o movimento conceitual, tanto mais diversificadas foram se tornando as práticas, mais difícil foi de manter uma ideologia coerente e consistente entre os artistas conceituais. Operações com a linguagem se tornaram tão diferenciadas quanto o número de artistas chamados conceituais.

A escrita é um gesto muscular que funciona como uma representação visual de enunciação. Textos opacos, fragmentados e ilegíveis acabam por realçar não o

poder da linguagem verbal, alfabética e ocidental, mas um corpo, um gesto gráfico. É esse o substrato com o qual nos deparamos.

A linguagem começa do silêncio e a ele retorna, e o gesto reivindica o poder fundador da linguagem. A poética desses textos busca formas primordiais da linguagem que nos aliviam das amarras do mundo como estamos acostumados. No gesto e na linguagem irreconhecível, chegamos mais perto de uma linguagem inconsciente, do pensamento desordenado e distante da linearidade do texto verbal. As quase letras de Schendal não se firmam ou fixam no mesmo lugar. Os dois trabalhos de *Letras circunscritas*, por exemplo, demonstram um pouco desse movimento.

O primeiro, à esquerda, demonstra letras mais distantes, menores, próximas umas das outras como se juntas se protegessem contra a imensidão do branco. No outro trabalho, à direita, as letras estão mais próximas do leitor/espectador. As linhas são empurradas para o lado direito. Esse movimento remete a um tempo eterno, a uma continuidade. O gesto é um gesto mais preciso, com letras formadas por linhas horizontais e verticais. Nesse gesto percebe-se a necessidade de ordenar. A partir da simetria e rigor das linhas, *Letras circunscritas* se assemelham à escrita dos pichadores, de alfabetos antigos. Na redução do gesto, Schendel busca o osso da narrativa, da linguagem. Como uma poeta atrás da origem da linguagem verbal, a artista busca no gesto sua imortalidade, os momentos efêmeros que a linguagem verbal não é capaz de compreender.

No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, esta urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assuma a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-literal e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces para ela mesma.

Surgiu, no entanto, um segundo problema. A sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. (SCHENDEL *apud* SALZSTEIN, 1997, p. 256)

O gesto de Schendel busca algo elementar, entre seu tempo e sua apresentação, um silêncio primordial, antes de sua execução.

Braços
Joana César



Fig. 42. Joana César, *Braços* (I Bienal da Criatividade), 2013.

Joana César é uma artista brasileira contemporânea que espalha mensagens indecifráveis por muros, viadutos e calçadas do Rio de Janeiro. Sua relação com a arte conceitual está na semelhança de suas letras com a série *Letras circundantes*, de Schendel, e por falar através do gesto. Com um código semelhante ao dos pichadores, mas também semelhante ao alfabeto rúnico, Joana coloca segredos cifrados à disposição dos leitores/espectadores. Embora capazes de decifrar sua escrita secreta, eles contentam em admirar seu gesto, resignados diante do código indecifrável.

Sua produção partiu de uma linguagem que criou durante a infância e adolescência para evitar que seus segredos fossem compartilhados. Seu código guarda sentimentos e intimidades. Seu alfabeto, para ela já uma linguagem fluente, trabalha as letras a partir das letras do alfabeto que, como corpos, com linhas retas e curvas, delineiam suas cifras. Uma letra cifrada traz em sua forma a letra do nosso alfabeto. Como afirma a própria artista, “cada letra está escondida dentro dela mesma”. A partir do corpo da letra ela dava a elas outra forma.

O suporte que possibilita seu gesto não é a página em branco. O fundo não é limpo nem imparcial. Barthes afirma que “o que faz o grafite não é, na verdade, nem a inscrição nem sua mensagem. É a parede, o fundo, a mesa; é porque o fundo já tem existência total, enquanto objeto que já viveu, que a escritura, sobre esse fundo,

torna-se suplemento enigmático” (1990, p. 151). Os muros com suas cargas da cidade, com musgo, cartazes e pichações, havia se tornado o suporte favorito da artista. Durante pouco menos de dez anos escreveu em muros e viadutos do Rio de Janeiro, muitas vezes apagando o que escrevia. Interessada pelo ocultamento de sua linguagem cifrada, ela acredita que assim como o código é uma espécie de cortina, a cobertura também é uma forma de arte.

A artista trabalha com pincéis, rolos e tinta produzindo, em cada um de seus trabalhos, um texto, mesmo que um texto mental. Seu gesto não é de uma escrita onde nos debruçamos sobre a página, mas de natureza grandiosa. Seus textos não revelam histórias lineares. São impulsos que não se tornam palavras. Se virassem palavras, esses impulsos perderiam sua principal qualidade, sua verdade. Ela chama esses impulsos de “inomináveis”. Esses impulsos são o gesto que não quer ser palavra, mas vive sob essa ameaça. O código está sempre na iminência de se tornar um código linguístico reconhecível.

Em 2011, um professor de matemática, interessado pelo código de Joana, propôs a um aluno e um professor o desafio de decifram o código da artista. Durante um ano os matemáticos se empenharam nessa empreitada. O gesto deu lugar ao interesse pelo código e seu sentido. Atrás desse pequeno espaço silencioso que separa o código da linguagem verbal, os decifradores voltaram à linguagem e desvelaram intimidades de Joana, seus relacionamentos e paixões. Em 2012, a revista *Piauí* publicou o embate desses matemáticos com a escrita criptográfica de Joana, finalmente revelando seus segredos.

Joana César, desde então, sentiu dificuldades de ir para as ruas. Outras propostas profissionais surgiram, mas a quebra do código redirecionou sua produção. Seu gesto, mais próximo da linguagem verbal do que os outros até agora analisados, é ainda assim um que enterra, revela e desvela estratos, camadas arqueológicas. Joana pinta por cima, apaga seus códigos, pinta novamente, arranca cartazes, afixa papéis, escreve. Seu gesto implica sobreposições e descobertas. Seu gesto às vezes aprofunda em significados buscando as primeiras camadas, às vezes abafa a memória cobrindo as camadas com seu alfabeto, deixando na epiderme seus segredos. O gesto de Joana ganha corpo em um texto estético que quer esconder o

que está na superfície. O visível é na verdade o abismo de seus pensamentos, a vestimenta que esconde textos que ela conhece.

La pluie

Marcel Broodthaers



Fig. 43. Marcel Broodthaers, imagem do filme *La pluie: project pour un text*, 1969.

Em 1969, *La pluie: project pour un text* [A chuva: projeto para um texto] foi um filme de aproximadamente dois minutos produzido por Marcel Broodthaers, na rue de la Pépinière onde fica o Musée d'Art Moderne⁵¹, Département des Aigles, Section XIX siècle. O vídeo mostra o artista sentado em uma cadeira, ao ar livre, em um jardim, em frente ao que parece ser um caixote sobre o qual há folhas de papel, um pote de nanquim aberto e um pote com lápis e canetas. Atrás de Broodthaers, há um muro de tijolos branco com as inscrições “*DEPARTEMENT DES AIGLES*”, em tinta preta, enfatizando sua localização. Esse é o Departamento das águias que Broodthaers havia criado um ano antes, em 1968, em seu Museu de Arte Moderna.

Neste cenário, Broodthaers pega uma caneta para nanquim, molha na tinta e começa a escrever. Pouco tempo depois começa a chover, o que não impede que ele continue e insista em seu ato. Tudo o que Broodthaers escreve, a chuva apaga, borrando a tinta e tornando o texto ilegível, impossibilitando a identificação das

⁵¹ Em 1968, Broodthaers fundou o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, em sua própria casa em Bruxelas, como uma espécie de paródia das instituições museológicas. O museu foi extinto em 1973.

letras, o reconhecimento do texto, ou sua decifração. De sua escrita, só resta vestígios e seu gesto.

A chuva funciona como uma borracha, mas ao contrário da função cotidiana da borracha, que só é usada após a escrita, a chuva apaga com a escrita, simultaneamente. Antes que a tinta surja e se defina no papel, ela é dissolvida na chuva, apagando qualquer relação do gesto da escrita com a identificação dos significantes. A palavra quase nem aparece e já desaparece. Ao final do filme, Broodthaers coloca a caneta sobre o papel, desistindo do texto e do gesto, quando aparece a frase “project pour un text” [projeto para um texto] escrita no vídeo.

Este trabalho margeia o silêncio como apagamento, mas coloca em evidência o gesto que quase não encontra materialidade. Não há funcionalidade ou uso na tarefa de escrever. Embora contínua, ela não é funcional pois não resulta em texto. O texto é apenas um coadjuvante que não entrou em cena. O texto é um projeto não realizado; a chuva, a protagonista.

Broodthaers parece estar mais uma vez explorando as tensões entre a poesia e as artes visuais, o abismo entre a palavra e o sentido. Seu gesto é um ato simbólico e experimental, que envolve elisão, apagamento, o silêncio e o corpo. A linguagem verbal, que quer definir-se como sujeito da obra, é colocada em segundo plano. O pensamento do gesto não é guiado pela letra muito menos pela hierarquia da linguagem verbal. Ele é polissêmico como o silêncio. Na ausência de um pensamento linear, o borrão converge imagem e palavra em pensamentos livres de divisórias.

Trancar as palavras de um texto na natureza puramente visual do mesmo seria um erro, uma vez que todo texto, partindo desse princípio, já nasce como arte visual. É a materialidade do texto que possibilita ao leitor encontrar caminhos alternativos para significar, permitindo inclusive que a letra se apresente silenciosamente, ou que o texto se apresente sem a letra como conhecemos (DWORKIN, 2003). Entre o código e o desejo (ou não) da escrita, está no gesto a apreensão das errâncias dos trabalhos neste capítulo.

Nessas obras,

o sentido abre-se no silêncio. Não se trata, no entanto, de conduzir ao silêncio como ao mistério do sonoro, como à sublimidade inefável sempre demasiado rapidamente atribuída ao musical para nele dar a ouvir um

sentido absoluto [...]. Trata-se de facto, deve tratar-se até o fim, de escutar este silêncio do sentido. (NANCY, 2014, p. 46)

O tempo faz dessa escrita gestual uma que está atrás de sua origem, busca seu fim. A poética do silêncio em torno do gesto não fala de sentimentos, é uma poesia do fazer poesia, do querer escrever. A poética do gesto é silenciosa porque não diz respeito à linguagem verbal, mas ao impulso da escrita, a necessidade de escrevinhar, tecer, traçar. O silêncio dessas obras vem do gesto essencial do escrever, do silêncio da mente de quem escreve e do silêncio de quem lê. As obras se relacionam à decisão dos escritores/autores em não escrever.

Um autor insatisfeito com sua obra, que continua a tortura da escrita sem conseguir atingir o ideal de expressão, amassando suas páginas ou riscando suas palavras, ou um artista que pinta sempre por cima de suas telas, pintando e repintando a tela novamente de branco, para recomeçar da página em branco, erguem seus gestos de modo que consigam atingir o que querem exprimir, que é o valor do próprio gesto, como o velho André havia percebido no conto de Osman Lins.

Os artistas comunicam o ruído. O desejo da prática do gesto é a recuperação do ruído como uma mensagem através dos códigos que o evidencia. Como parasitas, os ruídos entre o gesto e o código querem ser aceitos no sistema comunicativo (DWORKIN, 2003). O gesto que balbucia em traços e rabiscos permite que esses se interpenetrem, entre a necessidade de criar sentido e criar silêncios.

Considerações Finais

“Every word was once a poem”
(Ralph Waldo Emerson)

“A obra não é acabada nem inacabada: ela é.
O que ela nos diz é exclusivamente isso:
que é – e nada mais”
(Maurice Blanchot, “O espaço Literário”)

A obra *Aion* (2006), de Jacob Kirkegaard, primeira imagem presente nesta tese, apresenta entre portas e paredes descascadas, as possibilidades que se escondem em um cômodo silencioso, como um espaço infinito. O espaço abandonado em uma zona de exclusão em Chernoby revela, em silêncio, camadas que não são visíveis mas que sabemos estar lá, portas que levam a outros caminhos que não sabemos quais são. Como o silêncio margeado pelos poemas/obras conceituais, a obra de Kirkegaard sugere a presença obscura dos habitantes do silêncio.

Embora os sentidos do silêncio sejam peculiares a cada obra, neste ponto fica clara a premissa inicial de que este silêncio se faz presente principalmente contra os modos tradicionais do discurso e da arte, uma maneira de falar outra língua. A partir de formas mínimas desenvolve-se na obra uma ampla dimensão de sentidos, muito próxima de uma reação crítica, que, já se sabe, dura apenas o tempo da assimilação das obras por parte dos leitores/espectadores e críticos.

Os poemas/obras conceituais tentam se libertar das palavras e imergem no inarticulado. Com obras em torno do silêncio, o artista não sublima por completo a palavra, mas reconhece sua função alusiva. O uso deliberado do silêncio põe essa experiência artística em total comunhão com a linguagem verbal.

As análises desta tese-catálogo foram feitas pensando no sentido contido dentro das relações entre a palavra e o silêncio. O silêncio dos artistas expressa os pontos cegos que incitam o pensar na arte e na literatura através do intervalo entre o dizer e o não dizer. O silêncio, o vazio, o nada, como metas inalcançáveis, podem ter servido a esses artistas como uma maneira de democratizar da arte, usando materiais e matérias facilmente acessíveis. A arte, assim como a literatura, adquire

uma definição de cotidiano. Nos textos/obras em torno do silêncio, há a apreensão do nada, do quase nada, do vazio, do quase vazio, do silêncio, de seu entorno, mas principalmente, das possibilidades de apreender a complexidade do mundo, da existência, da comunicação, das relações sociais, culturais e políticas.

Os poemas/obras revistos nesta tese chegaram aos limites da linguagem verbal, margeando-a tanto quanto margearam o silêncio. Seus silêncios transpiram palavras que são percebidas em sua leveza, como em um poema mudo, mas que entoa uma poética peculiar. A discussão sobre o fim da arte e sobre o fim das narrativas da história da arte, que perpassa a contemporaneidade, pode apontar na verdade para possibilidades múltiplas, diversidades e diferentes meios.

Para que haja o silêncio em torno das páginas em branco, das palavras riscadas, apagadas ou escondidas, ou de um traço que aparece no gesto da escrita, há uma ausência de referencialidade que desnorteia e, portanto, aponta para todos os lados. O significante oblitera seus significados, uma vez que ele mesmo tenta se apagar. Quando as palavras se abrem em um abismo mudo, quando significantes erodem e deixam vaziar da linguagem verbal o silêncio, os poemas/obras são apreendidos pelo substrato que restou, pelo vestígio que nos impulsiona a querer buscar novamente esse significante.

A palavra é matéria, como uma pedra, que quando cai no abismo, no universo de uma página em branco, se fragmenta, perde pedaços, como um meteoro que atravessa a atmosfera. Palavras ou pedras, nesse universo da página em branco, caem ecoando, perdendo sentidos e adquirindo outros. Portanto, o silêncio ressoa as palavras. A página em branco, aparentemente vazia, carrega em sua infinitude um universo de palavras perdidas e o potencial para palavras por vir. No universo da página em branco, palavras chocam-se com outras, erodem e abrem fissuras. E cada fissura, cada rachadura ou erosão, cada fragmento, cada letra que escapa, está ainda cercada de silêncio, das possibilidades do branco. É como se palavras e silêncios vivessem uns dentro dos outros.

Por isso o silêncio aqui é apenas margeado. Nós não conhecemos sua existência absoluta. Nesta tese-catálogo, todos os capítulos se referem a obras em torno dele, sem a possibilidade de o alcançarmos plenamente. O silêncio propaga as

palavras. Portanto é, nesse ponto, possível pensar que as obras, ao mesmo tempo em que estão em torno do silêncio, estão também em torno da linguagem.

A poética dessas obras está no que parece perdido, no que foi escondido para que nos lembrássemos de um universo mais profundo, de sentidos que nos escapam. Todas as análises dessas obras são produções que falam do silêncio e que trazem um rastro de linguagem para abordarem o silêncio da criação, da criatividade, da existência. No vácuo desse abismo, a poética dessas obras nos lembra de um vazio que nem sempre conseguimos apreender, de uma linguagem que não conseguimos entender. Talvez uma busca da origem desse silêncio, ou da linguagem. Mas essa origem não é mais possível. Não interessa mais.

Não é mais possível dosar o ruído. É preciso ouvi-lo. Não há lugar para vazios. Trabalhos em torno do silêncio ressaltam o que se faz presente e oferecem, a quem se arriscar, uma leitura do visível. Essa presença, que ao longo desta pesquisa chamamos de substrato, é o novo significante. Não é imagem, não é texto, ou é um pouco imagem e texto, mas é o que pode ser lido.

Fazer uma curadoria de obras que trabalham em torno do silêncio é dissertar sobre a construção de sentido do que parece vazio, como a poesia/poeira com todo o potencial de sua construção e composição. Esta tese-catálogo foi construída propondo uma leitura do silêncio que se vale do substrato, visível e apreendido em cada obra. O substrato fala baixo, pela imensidão do branco, pelas tarjas pretas, pelo gesto da escrita. A leitura do substrato não é um exercício simples. Demanda que se debruce sobre a obra como sobre um livro. Em cada uma das obras analisadas foi necessário o exercício de investigação de cada vestígio, da presença nas obras.

Neste catálogo conceitual, a poética em torno do silêncio parte da materialidade das palavras para evidenciar o substrato a partir do qual se exibem. No capítulo “Em torno da palavra” apresento a técnica primeira para pensar em silêncio e linguagem, e na relação que as obras têm com a literatura. A obra *Language is not transparent* foi importante para falar da opacidade da palavra, tanto no sentido de matéria, objeto, quanto no sentido da complexidade da linguagem em definir seu sentido. Essas premissas, fundamentais nas obras conceituais em torno da linguagem verbal, são verdadeiras também para as obras em torno do silêncio.

“Em torno do branco” apresenta um novo exercício de leitura, em que o leitor enfrenta um processo de extrema depuração. Saímos das palavras para entrar no que poderia ser o mais próximo do silêncio. A leitura se vale de capas, margens, um fio de nylon, o formato e quantidade das páginas. Mergulhamos na página para tentar achar algum vestígio que pudesse nos ajudar em nossa busca por sentido. E no fundo encontramos palavras, submersas e escondidas.

“Em torno da obliteração” nos leva a perceber que aquela mesma palavra submersa veio à superfície, mas houve a tentativa de eliminá-la, ou apagando seus traços, ou ofuscando suas linhas, ou cobrindo-a quase completamente. Mas sabemos de sua presença. A leitura das obras obliteradas se dá por essa fresta.

O capítulo “Em torno do gesto” mostra como o poeta/artista, talvez já cansado de lutar contra as palavras, finge escrevê-las. Tenta enganar o leitor e a si mesmo. Ficamos com o gesto, com a escrita que nos é apresentada em cifras.

Seja em torno do branco, da obliteração ou do gesto, fica claro que só a partir do objeto o silêncio pode ser evocado. Foi a partir das alusões que o substrato faz à palavra que pude falar de um silêncio em obra e de seus aspectos literários.

As obras literárias presentes nesta tese-catálogo permitiram visualizar poéticas semelhantes, porém com estratégias distintas. Enquanto a literatura se vale da palavra, ao menos nas obras literárias escolhidas para compor este catálogo, os poemas/obras conceituais se valem do silêncio. As obras literárias, quando presentes nas análises, aludidas pelo diálogo que traçam com as obras, se diferenciam dos poemas/obras conceituais por se firmarem na linguagem verbal mais evidente. Mas são apenas dois lados da mesma moeda, visões e ângulos diferentes de uma mesma poética.

Para trazer à conclusão a possível contribuição desta tese para os estudos literários, foi importante um breve relato desta relação entre silêncio e palavra e de como, ao longo deste estudo, ficou claro que trabalham em uma relação aparentemente paradoxal, mas que na verdade não sobrevivem um sem o outro. A palavra, depois deste trabalho, não deseja que sua leitura seja feita sem que se perceba o silêncio, assim como o silêncio fará sempre uma ode à palavra.

Chego finalmente à poética, às poéticas em torno do silêncio neste catálogo conceitual. É a poética a palavra que aqui une artes visuais e literatura, silêncio e

palavra. Trabalhar em torno do silêncio, em obras que o refletem através da linguagem verbal, é lembrar do infinito que as caracteriza. Obras literárias ou visuais, em seu espírito inquieto, propagam o infinito, entre o visível e o invisível, o legível e o ilegível, um universo de presenças e ausências, mas que em um universo único, a ausência continua presente. Nesse espaço nada é jogado fora. Pode-se esconder, disfarçar, mas não desaparecer. É assim com qualquer matéria, com qualquer palavra, com qualquer corpo. A leitura dos textos/obras nesse trabalho nos lembra que obras literárias ou visuais carregam o espírito de uma obra inacabada, pois desconhecem o fim, ou lembram que o fim é apenas o começo.

As artes visuais e a literatura, ao serem relacionadas em torno de um determinado viés, como o silêncio, apontam para novas leituras e redimensionam nossas percepções acerca de questões geralmente naturalizadas, como o papel do artista, da obra de arte, do museu, da palavra, do texto, do próprio silêncio. Não tenho ambições de que esta tese possa abrir caminhos para os estudos do silêncio, mas espero que os murmúrios do silêncio possam trazer relevantes surpresas.

“Mas já que se há de escrever,
que ao menos não se esmaguem
com palavras as entrelinhas.”

Clarice Lispector



Fig. 44. Maurizio Nannucci, 'Where to Start From' installation view. MAXXI Museum, 2015.

Referências

ABOUCAYA, Martine e ROUBAUD, Jacques. “Tribute”. In: WATKINS, Jonathan (curador). *On Kawara*. Nova York: Phaidon, 2002. p. 8

ACCONCI, Vito. “Shelley Jackson talks to Vito Acconci”. Shelley Jackson (author). *The Believer*. Dez 2006/Jan 2007. Entrevista concedida a Shelley Jackson.

Disponível em:

<http://www.believermag.com/issues/200612/?read=interview_acconci> Acesso em: 22/04/2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (Ed). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT, 1999.

ALBERRO, Alexandre. Reconsidering Conceptual Art, 1966 to 1977. In: ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. xvi-xxxvii

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

ART-Language. Introduction. In: ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. 95-105.

ASHBERY, John. “Europe” (trecho). In: *Arduity*. Disponível em: <<http://www.arduity.com/examples/europe.html>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

AQUINO, Santo Tomás. *Sobre o ensino: os sete pecados capitais*. Trad. Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARROS, Manoel de. “O apanhador de desperdícios”. In: *Os dez melhores poemas de Manoel de Barros*. Carlos William Leite. Revita Bula. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>> Acesso em: 30/03/2016.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Alex Kaun, a “Carta Alemã” de 1937.

Disponível em:

<<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/08/literatura-da-despalavra-carta-de-samuel-beckett-a-alex-kaun-a-carta-alema-de-1937/>>

Acesso em: 17/02/2015.

BERNARDO, Gustavo. *O diabo irônico de Flusser*. Publicado na Revista Trópico.

21/02/2005. Disponível em:

<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/O%20diabo%20ir%C3%B4nico%20de%20Flusser.%20Gustavo%20Bernardo%20Krause.pdf>> Acesso em:

13/02/2015.

GUIMARÃES, Julio Castañon. “Alguns lances de escrita”. In: SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2004.

BÍBLIA SAGRADA, A.T. Português. Evangelho segundo João. 136 ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2000. João 1, vers. 18. p. 1384

BIDERMAN, Iara; GRAGNANNI, Juliana. “Ciclo de debates reflete sobre a vida e a arte em um mundo sem silêncio.” *Folha de S. Paulo*. 15 agosto, 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1326434-ciclo-de-debates-reflete-sobre-a-vida-e-a-arte-em-um-mundo-sem-silencio.shtml>> Acesso em: 20/01/2015.

BLANCHOT, Maurice. “A experiência mágica de Henri Michaux” (1944). Tradução de Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ). *Alea* vol.12 no.1. Jan-Jun 2010.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100013#1a> Acesso em: 16/04/2016

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BROODTHAERS, Marcel. Convite para exposição. In: KERN, Keila. *Marvel Broodthaers* Museu de Arte Moderna Departamento das águias Agora em Português. Tese (doutorado). Escola de comunicação e artes – USP, São Paulo, 2014. p. 284

BROODTHAERS, Marcel. “Interview with Marcel Broodthaers by Marianne Verstraete”, 1974. In: MOURE, Gloria (Ed.). *Marvel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012a. p. 410-411. Entrevista concedida a Marianne Verstraete.

BROODTHAERS, Marcel. "Investigating Dreamland". In: MOURE, Gloria (Ed.). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012c. p. 80-81

BROODTHAERS, Marcel. "Like butter in a sandwich, 1965". In: MOURE, Gloria (Ed.). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012d. p. 148

BUCHLOH, Benjamin. "Open letters, industrial poems". In: BUCHLOCH, Benjamin H. D. (Ed.). *Marcel Broodthaers: Writings, interviews, photographs*. Boston: MIT, 1988. p. 67-100.

BROODTHAERS, Marcel. "Ten thousand francs reward". In: BUCHLOCH, Benjamin H. D. (Ed.). *Marcel Broodthaers: Writings, interviews, photographs*. Boston: MIT, 1988. P.39-48.

BUCHLOH, Benjamin. "Conceptual Art: from the aesthetics of administration to institutional critique". In: ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p.514- 537

CAGE, John. "Experimental music". In: *Silence: lectures and writings*. London: MIT, 1970.

CAGE, John. "Lecture on nothing". In: *Silence: lectures and writings*. London: MIT, 1970.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. João Reis (1985). Disponível em: <<https://estudanteuma.files.wordpress.com/2013/04/italo-calvino-palomar-rev-cc3b3pia-cc3b3pia.pdf>> Acesso em: 15/02/2015.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986,

CAMPOS, Augusto de. "Da conferência sobre nada". In: *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de. In: MORTI, Silas. *Crítica: Tate refaz ode ao silêncio da artista plástica Mira Schendel*. Folha de São Paulo. Ilustrada. 11/01/2014
Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1396332-critica-tate-refaz-ode-ao-silencio-da-artista-plastica-mira-schendel.shtml>>
Acesso em: 22/04/2016

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTRO, Deborah Walter de Moura Castro. *World of Art: inscriptions off the page, obscure poetry in conceptualism*. 2007. Dissertação. Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. “A voz do silêncio em 4’33”, de John Cage”. UFPA

Disponível em:

<http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf> Acesso em: 27/08/2015.

CELAN, Paul. “Qualquer das pedras que levantes”. *Mallarmagens: revista de poesia e arte contemporâneas*. X Poemas de Paul Celan. Versões de Luiz Costa. 16/05/2013. Disponível em: <<http://www.mallarmagens.com/2013/05/ix-poemas-de-paul-celan.html>> Acesso em: 21/04/2016.

CELAN, Paul. “Tübingen, Janeiro”. In: DANZIGER, Leila. Entrevista. “O artista por ele mesmo: Entrevista com Leila Danziger”. Blog da Subversos. Fátima Pinheiro. Disponível em:

<<https://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/27/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-leila-danziger/>> Acesso em: 29/03/2016.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie. “A imagem enformada pela escrita”. Trad. Márcia Árbex. In: ÁRBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63-105

CROW, Thomas. *The rise of the 60s: American and European art in the era of dissent*. New Have: Yale University Press, 1996.

DANTO, Artur C.. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *O esgotado*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. 67-74. Disponível em: <http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos//t1303.pdf> Acesso em: 23/03/2016.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUARTE, Pedro. “O silêncio que resta”. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Mutações: O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p.131-150

DWORKIN, Craig Douglas. "Fugitive Signs". In *October*. Vol. 95 (Winter, 2001), Published by: MIT Press. pp. 90-113. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779201>> Acesso em: 22/04/2016.

DWORKIN, Craig Douglas. *No medium*. Cambridge: MIT, 2015.

DWORKIN, Craig Douglas. *Reading the illegible: avant-garde and modernism studies*. U. da California: Berkeley, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ENGBERG, Juliana. "Introduction". In: 'Waiting for- (Texts for nothing)' *Samuel Beckett in play*. 2. Ed. Vol.II. Melbourne: Macmillan, 2012. p. 2-5

FIELD, Richard. "Introduction". In: FIELD, Richard S. (Ed.). *Mel Bochner: thought made visible, 1966-1973*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1995. (15-74).

FIZ, Simon Marchán. *Del arte objectual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal, 1994.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. *A história do Diabo*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

FLYNT, Henry. "Essay: Concept Art" *Henry Flynt Philosophy* [1963]. Produzido por John Bernt. Disponível em: <<http://henryflynt.org/aesthetics/conart.html>>. Acesso em: 9/09/2005.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Coleção Arte+. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GIUNTA, Andrea. "León Ferrari: a language rhapsody". In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). *León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets*. Nova York: Cosac&Naif, 2009. p. 46-58

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2004.

GRANDE Dicionário Houaiss de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

HIGGINS, Dick. Child's history of Fluxus. *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. [1979]. Carbondale: U. of Southern Illinois Press, 1984. Disponível em: <http://artnotart.com/fluxus/dhiggins-childhistory.html> Acesso em: 01 out. 2006

HOPKINS, Robert. "Speaking Through Silence: Conceptual Art and Conversational Implicature". In: GOLDIE, Peter e Schellekens, Elisabeth, (Eds.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: OUP, 2009. pp. 57-68.

HUYSSSEN, Andréas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana, 1986.

JANVIER, Ludovic. Beckett (Escritores de Sempre). Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

JONES, Ronald. "Désinence". In: 'Waiting for- (Texts for nothing)' *Samuel Beckett in play*. 2. Ed. Vol.II. Melbourne: Macmillan, 2012. p.12-19

KAMPS, Toby; SAID, Steven (Org.). *Silence*. Houston: The Menil Collection, 2012.

KAMPS, Toby. "(...)". In: KAMPS, Toby; SAID, Steven (Org.) *Silence*. The Menil Collection. New Haven, Yale University Press: 2012. p.63-82

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers* Museu de Arte Moderna Departamento das águias Agora em Português. Tese (doutorado). Escola de comunicação e artes – USP, São Paulo, 2014.

KOSUTH, Joseph. "Art after Philosophy". In: GUERCIO, G. (Ed.) *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge: The MIT P, 1991. p. 13-32

KOSUTH, Joseph. "A preliminary map for *Zero & not*". In: GUERCIO, G. (Ed.) *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge: The MIT P, 1991. p. 221-222

KOSUTH, Joseph. "A text for Texts for nothing". In: 'Waiting for- (Texts for nothing)' *Samuel Beckett in play*. 2. Ed. Vol.II. Melbourne: Macmillan, 2012. p. 6-11

KRAUSS, Rosalind. "A voyage on the north sea": art in the age of the post-medium condition. Nova York: Thames & Hudson, 1999.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Londres: MIT, 2010.

LÉPRONT, Catherine. *Entre o silêncio e a obra: uma reflexão sobre o fazer artístico*. Trad. Caio Meira. 1. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

LEWITT, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art”. In: OSBORNE, Peter (Ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002a. p. 213-215.

LEWITT, Sol. “Sentences on Conceptual Art”. In: OSBORNE, Peter (Ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002b. p. 222.

LINS, Osman. “Os gestos”. In: LINS, Osman. *Os gestos*. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. “The Dematerialization of Art.” [1968] In: OSBORNE, Peter (Ed.). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002. p. 218-220

LIPPARD, Lucy L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the world: Samuel Beckett’s prose works after the Nobel Prize*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

LYOTARD, Jean-François. “Foreword: after the words”. In: GUERCIO, G. (Ed.). *Art after philosophy and after: Collected Writings, 1996–1990*. Cambridge: MIT, 1991. p. xv-xviii

MAC LOW, Jackson. “7.1.11.1.11.9.3!11.6.7!4., a biblical poem” (trecho). In: MARGALIT, Fox. “Jackson Mac Low, 82, Poet and Composer”. *The New York Times*. 10/12/2004.

Disponível em:

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0DE3DD1131F933A25751C1A9629C8B63>> Acesso em: 18/04/2016.

MATOS, Olgária. “A escola do silêncio: acídia e contemplação”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p.53-78

MELENDI, Maria Angélica. *A Imagem Cega: arte, texto e política na América Latina*. 1998. Tese. Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

MELO NETO, João Cabral. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 62
Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/131068439/Joao-Cabral-de-Melo-Neto-Prosa> Acesso em: 09/03/2015

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. 1ª ed. Portátil. São Paulo: Cosac&Naif, 2013.

MICHAUX, Henri. “Levem-me”. Trad. Henrique Rocha de Souza Lima. *Revista Cisma* (Revista de crítica literária e tradução da graduação da USP).

Disponível em: <<http://www.revistacisma.com/post/92837514990/quatro-poemas-de-henri-michaux-henri>> Acesso em: 15/04/2016

MILNER, Andrew. *Literature, Culture and Society*. 2nd ed. Nova York: Routledge, 2005.

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Los Angeles: University of California Press, 2003.

MOURE, Gloria. “L’espace de l’écriture”. In: MOURE, Gloria (Ed.). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012. p. 13-20

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014.

NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: the world as generosity”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). *León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets*. Nova York: Cosac&Naif, 2009.p. 58-79

NOVAES, Adauto. “Treze notas sobre *O silêncio e a prosa do mundo*”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 11-29

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: Vol. 1*. Trad. Diogo Henriques et. al. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich; Raza Asad. *Caminhos da Curadoria*. Trad. Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

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

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OSBORNE, Peter. “Survey”. OSBORNE, Peter (Ed.). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002. p.12-51

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaif, 2013.

PELZER, Birgit. “On the proper use of masks: the writings of Marcel Broodthaers, poet”. In: MOURE, Gloria (Ed.). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012. p. 22-35

PÉREZ-ORAMAS, Luis. “Léon Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). *León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets*. Nova York: Cosac&Naif, 2009. p. 12-45

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem de ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: from Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética?* 8.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

POE, Edgar Allan. *Sixty-seven tales*. New York: Gramercy, 1990.

RENTON, Andrew. “Robert Barry: word project”. *Flash Art*. Maio/Junho 1991: 122-125.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

SANTAELLA, Lucia. Três matrizes da linguagem-pensamento. *Cult: revista brasileira de literatura*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, n. 29, p. 14-17, dez. 1999.

SCHENDEL, Mira. In: SALZSTEIN, S. (Org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 1997.

SIEGELAUB, Seth. In: KOSUTH, Joseph. “Art after philosophy.” In: GUERCIO, Gabriele (Ed.). *Art after philosophy and after: collected writings, 1996–1990*. Cambridge: The MIT P, 1991. p. 13-32

SCHWARZ, Dieter. “Look! Books in plaster!”. In: BUCHLOCH, Benjamin H. D. (Ed.). *Marcel Broodthaers: Writings, interviews, photographs*. Boston: MIT, 1988. p. 57-66.

SMITHSON, Robert. “A sedimentation of the mind: earth projects” (1968). In: FLAM, Jack (Ed.) *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley e Los Angeles: U of California Press, 1996a. p. 100-113.

SMITHSON, Robert. “Cultural confinement” (1972). In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley e Los Angeles: U of California Press, 1996b. p. 154-156.

SMITHSON, Robert. “Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson” (1969-1970) Editada por Eva Schmidt. In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley e Los Angeles: U of California Press, 1996. p. 196-233.

SMITHSON, Robert. “From the city” (1960). In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley e Los Angeles: U of California Press, 1996c. p. 317.

SMITHSON, Robert. “The lamentation of the paroxysmal artist”. In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley e Los Angeles: U of California Press, 1996d. p. 319.

SMITHSON, Robert. “Interview with Patricia Norvell”: June 20, 1969. In: ALBERRO, Alexander e NORVELL, Patricia (Eds.). *Recording conceptual art*. Alexander Alberro e Patricia Norvell (ed.). Berkeley: U of California P, 2001. p.124-134 Entrevista concedida a Patricia Norvell.

SONTAG, Susan. “A estética do silêncio”. In: *A vontade radical: estilos* (1966). Tradução de João Roberto Martino Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/36327792/Susan-Sontag#scribd>> Acesso em: 23/02/2015.

SPRICIGO, Vinícius. Abertura do Seminário “Marcel 30”, 27a Bienal de São Paulo. *Forum Permanente*. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/administ/bienal-marcel/marcel30doc/marcel30-abertura>> Acesso em: 01/08/2015.

STEIN, Gertrude. *Lectures in America* (1935). Scribd. Published by: Mislav Žugaj on Jan 29, 2013 Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/122702304/Portraits-and-repetition#scribd> Acesso em: 08/08/2015.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

TSAI, Eugene. “Robert Smithson: plotting a line from Prassaic, New Jersey, to Amarillo, Texas”. In: TSAI, Eugene e BUTLER, Cornelia (Org.). *Robert Smithson*. Berkeley: U of California Press, 2004. p. 10-31

TSAI, Eugene. *Robert Smithson unearthed: drawings, collages, writings*. Nova York e Oxford: Columbia U Press, 1991.

VALLE, Ana Maria do e Jô Gondar. “A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin”. In: *Fractal Revista de Psicologia*. Vol. 26. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922014000500645 Acesso em: 22/04/2016

VENEROSO, Marica do Carmo F. “A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX”. In: CASA NOVA V.; ÁRBEX, M.; BARBOSA, M.V. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. 2012. Tese. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MELENDI, Maria Angélica. *A Imagem Cega: arte, texto e política na América Latina*. 1998. Tese. Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

WALKER, John A. *A arte desde o pop*. Trad. Luiz Corção. Barcelona: Labor, 1977.

WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Realizações, 2012.

WISNIK, Guilherme. “O silêncio e a sombra”. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 409-424

WITTGENSTEIN, Ludwig. “Philosophical Investigation.” In: *The Alilean Library*. 2004. By David Misialowski & Scott Thorson. Disponível em: <<http://www.galileanlibrary.org/pi1.html>>. Acesso em: 3 out. 2006.

WOLFF, Francis. “O silêncio é ausência de quê?” In: NOVAES, Adauto (Org.) *Mutações: O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p.31-51

ZWIRNER, Dorothea. “Marcel Broodthaers: correspondências além do silêncio”. In: LAGNADO, Lisette (curadora). *27ª. Bienal de São Paulo: conferências*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 75-88