



"Sherazade". Hilal Sami Hilal.
Foto: Sangrilo.

Sandra Beatriz Duarte de Freitas

ENTRE O VISÍVEL E O LEGÍVEL:
CORRESPONDÊNCIAS ENTRE AS ARTES DE
JORGE LUIS BORGES E HILAL SAMI HILAL

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Sandra Beatriz Duarte de Freitas

ENTRE O VISÍVEL E O LEGÍVEL:
CORRESPONDÊNCIAS ENTRE AS ARTES DE
JORGE LUIS BORGES E HILAL SAMI HILAL

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura.
Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Ficha catalográfica



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Dissertação intitulada *Entre o visível e o legível: correspondências entre as artes de Jorge Luis Borges e Hilal Sami Hilal*, de autoria da mestrandia Sandra Beatriz Duarte de Freitas, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges – FALE/UFMG – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – EBA/UFMG

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. LEDA MARIA MARTINS
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2012.

Dedico esta pesquisa aos meus pais, Ina e Adálcio, que me fizeram amar os livros.

Aos familiares, pela paciência e pela compreensão nas muitas ausências.

Ao tio Paulo, pela colaboração e pelo carinho.

Aos sempre e queridos amigos, pelo afeto, amizade e incentivo:
Jacqueline, Juscélia, Teresa, Mariana, Arlene, Elaine, Raquel, Fabíola, Kennya, Mari-Stela e Socorro, do NIEP, em
Itabira.

Aos queridos Gersiano e Francigelda, pelo encontro.

Com grande afeto e gratidão, dedico esta pesquisa a Eduardo.

Finalmente, dedico este texto ao querido tio Carlos (na memória e no coração),
que não pôde vê-lo finalizado.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo incentivo e financiamento desta pesquisa.

Ao Pós-Lit – Letras.

Ao Professor Jacyntho José Lins Brandão, pela leitura antecipada e atenção.

À Professora da Escola de Belas Artes da UFMG Maria do Carmo Veneroso de Freitas, pela generosidade em dividir sua pesquisa de doutorado antes mesmo desta ser lançada em livro.

À Professora Vera Casa Nova, pelo exemplo.

Ao Professor Marcos Alexandre, por me acolher na reta final.

À curadora capixaba Neusa Mendes, por partilhar conhecimentos e materiais indispensáveis para esta pesquisa.

A Hilal Sami Hilal, pela gentileza em receber-me na sua casa, ateliê e galeria, para conversas sobre arte, literatura e tradição.

Ao Professor Paulo Silveira, da UFRGS, pelos diálogos *on-line*.

E, em especial, à Professora Maria Ester Maciel, pelo carinho, generosidade, e, sobretudo, pela delicadeza na orientação.

Não há um único homem que não seja um descobridor. Ele começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, mapas, animais e astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da própria ignorância.

Jorge Luis Borges

RESUMO

Este projeto propõe uma incursão entre arte e literatura que visa contribuir para a atualidade da leitura semiótica, tecendo comparações e análises entre as obras literárias e artísticas por aproximação, evocação e correspondência. Nosso objetivo é mostrar que uma mesma obra literária ou artística pode ser lida e refletida através de outras linguagens, interessando-nos a possibilidade dos sentidos, o cruzamento entre artes e as leituras possíveis das obras. Para isso, propomos uma investigação de como os livros fantásticos descritos por Jorge Luis Borges em alguns de seus contos, a saber: “A biblioteca de Babel”, “O Aleph” e “O livro de areia”, tomam corpo na poética das artes plásticas e visuais do artista capixaba Hilal Sami Hilal. Uma das vertentes de leitura desse trabalho é tratar a imagem dos textos borgianos não como imagens que servem o discurso por ele utilizado, mas como imagens que evocam outras imagens, imagens teóricas que são memórias ficcionais que atuam na representação do real e são evocadas na poética de Hilal no campo plástico visual.

Palavras-chave: Arte. Literatura. Correspondência. Hilal Sami Hilal. Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

This project proposes an incursion between art and literature, seeking to contribute to the semiotic reading of today, weaving analysis and comparisons between literary and artistic works by approximation, recall and correspondence. Our goal is to show that a literary or an artistic work can be read and reflected by other types of language. We take interest in the possibilities of senses, the intersection between art and the possible readings of a work. With that in mind, we propose an investigation on how the fantastical books described by Jorge Luis Borges in some of his short stories – namely: “A biblioteca de Babel”, “O Aleph” and “O livro de areia” – take shape in the poetic of both the plastic and the visual arts of Hilal Sami Hilal, an artist from Espírito Santo. One of the reading strands of this paper is to address the image of Borgesian texts not as images that serve the speech he used, but as images that evoke other images, as images that are theoretical; memories that operate in the fictional representation of reality and are evoked in Hilal’s poetry in the field of visual arts.

Keywords: Art. Literature. Correspondence. Hilal Sami Hilal. Jorge Luis Borges.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Caligrama</i> . Apollinaire.....	24
FIGURA 2 – Caligrafia oriental.	26
FIGURA 3 – Arte islâmica.	26
FIGURA 4 – <i>Guitar</i> . Picasso, 1913.....	28
FIGURA 5 – <i>Garrafa sobre mesa</i> . Picasso.....	29
FIGURA 6 – <i>A traição das imagens</i> . René Magritte, 1926-1929.	31
FIGURA 7 – <i>Almoço na relva</i> . Edouard Manet, 1863.	38
FIGURA 8 – <i>A gigante</i> . René Magritte, 1929-1930.....	39
FIGURA 9 – <i>O olho cacodilato</i> . Francis Picabia.	41
FIGURA 10 – <i>Alphabet</i> . Jasper Johns.....	41
FIGURA 11 – <i>Lindonéia</i> . Rubens Gerchman, 1966.....	52
FIGURA 12 – Sem título. Chapéus, madeira, tela. Arthur Bispo do Rosário.	56
FIGURA 13 – Sem título. Sandálias e peneiras. Arthur Bispo do Rosário.	56
FIGURA 14 – <i>4 Teyashim</i> . El Lissitzky, 1992.....	71
FIGURA 15 – Sem título. Trapo de algodão, pigmento e ferrugem. Hilal Sami Hilal, 1997.....	93
FIGURA 16 – Sem título. Trapo de algodão e pigmento. Hilal Sami Hilal, 1997.	93
FIGURA 17 – Sem título. Trapo de algodão e pigmento. Hilal Sami Hilal, 1998.	93
FIGURA 18 – Trapo de algodão, pigmento e folha de ouro. Hilal Sami Hilal.	94
FIGURA 19 – <i>Leão e dragão</i> . Hilal Sami Hilal, 1986. Papel de trapo de algodão e folha de ouro.	95
FIGURA 20 – Sem título. Papel de trapo, pó de ferro e pigmentos. Hilal Sami Hilal, 1998.	96
FIGURA 21 – <i>Seu Sami</i> , 2008. Fibra de algodão e pigmentos.....	97
FIGURA 22 – Capa do catálogo de <i>Seu Sami</i>	98
FIGURA 23 – “Sal da terra”. Instalação RH, 2003, Museu Vale.....	99
FIGURA 24 – “Sal da terra”. Instalação RH, 2003, Museu Vale.....	100
FIGURA 25 – “Sal da terra”. Instalação RH, 2003, Museu Vale.....	100

FIGURA 26 – Folha de cobre.	102
FIGURA 27 – Sem título.....	103
FIGURA 28 – Sem título.....	103
FIGURA 29 – Sem título.....	104
FIGURA 30 – Plano/páginas sobrepostos.	104
FIGURA 31 – Junção das páginas do livro.	104
FIGURA 32 – “Biblioteca”. Livro-objeto finalizado, 2003-2006.	105
FIGURA 33 – “Biblioteca”.	106
FIGURA 34 – “Biblioteca”.	107
FIGURA 35 – “Biblioteca”.	107
FIGURA 36 – “Biblioteca”.	108
FIGURA 37 – “Sherazade”.	109
FIGURA 38 – “Sherazade”.	110
FIGURA 39 – “Livro redondo”	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – DA VISUALIDADE DAS PALAVRAS	17
1.1 A imagem da palavra, a palavra como imagem	27
1.2 Olhar-ler	34
1.3 Sobre correspondência e classificação entre artes	35
1.4 Primazia da imagem	37
1.5 Primazia do texto	39
1.6 Simultaneidade do texto e da imagem	40
CAPÍTULO II – O UNIVERSO (DES) ORDENADO DAS COISAS.....	43
2.1 Notas enciclopédicas	43
2.2 Labirinto e livro	49
2.3 Objeto livro, livro objeto	51
2.4 Ler imagens, ver palavras	53
2.5 Universo interligado das coisas	57
2.6 Sobre a memória e o esquecimento	61
CAPÍTULO III – BIBLIOTÁFIO/BIBLIÓFILO	69
3.1 Entre artes.....	69
3.2 Letra.....	70
3.3 Metáforas do livro, livro-objeto.....	72
3.4 Da leitura e da página	76
3.5 Análise e leitura das obras	79
3.5.1 Jorge Luis Borges	79
3.5.1.1 <i>O livro de areia</i>	80
3.5.1.2 <i>O Aleph</i>	83
3.5.1.3 <i>A biblioteca de Babel</i>	86
3.5.2 Hilal Sami Hilal – Universo singular.....	90
3.5.2.1 Da tradição árabe: caligrafia e ornamento	94
3.5.2.2 A exposição Seu Sami	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Mas se este mundo é um livro, todo livro é o mundo, e desta inocente tautologia, derivam conseqüências temíveis. Para começar, não há limite de referência. O mundo e o livro trocam eternamente e infinitamente suas imagens refletidas. Este poder indefinido de espelhamento, esta multiplicação cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz e que, de resto, não é nada – será então tudo que encontraremos, vertiginosamente, no fundo de nosso desejo de compreender. Para terminar, se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir daí que é também à obra que cabe no mundo não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de mascarar e, de enganar, do qual toda obra é o produto tanto mais evidente quanto melhor for dissimulado esse poder nela.

Maurice Blanchot

Nesse fragmento de *O livro por vir*, Maurice Blanchot se vale da metáfora do universo como biblioteca e do livro como o mundo e estabelece relações dialógicas entre ambos. O mundo e o livro dialogam e trocam suas imagens que são multiplicadas, espelhadas, invertidas, sendo o livro uma possibilidade de ler o mundo, cada livro fazendo parte da grande biblioteca que é o universo. A escrita labiríntica e os livros ficcionais de Jorge Luis Borges nos convidam para jogos de simulações e embustes, visto que sua poética se inscreve sob o signo precioso da invenção e da traição das fontes.

Eneida Maria de Souza nos lembra que o objeto livro resulta da aproximação mediatizada entre vida e arte, entre a memória e o esquecimento, e acreditamos também que isso aconteça entre a arte, a literatura e as poéticas elaboradas entre esses campos artísticos. As palavras organizadas por Jorge Luis Borges nos contos e ensaios são as mesmas que são consubstancializadas em coisas, símbolos e emblemas da realidade que a arte pode estruturar.¹ Os símbolos utilizados para elaborar todo ideário literário são os mesmos utilizados para organizar o mundo da arte e seu espaço.

A forma a que a arte e a literatura recorrem para resolver as equações estéticas e plásticas variam, mas entendemos que há possibilidades de aproximação, evocação e correspondência entre ambas. Nosso objetivo é mostrar que a mesma obra pode ser refletida e lida através de outras linguagens. É como o livro e seus desdobramentos são reverberados por Mallarmé, Borges, pelo artista alemão Anselm Kiefer e por Hilal Sami Hilal; interessa-nos a possibilidade dos sentidos, cruzamentos e leituras possíveis.

¹ SOUZA. *O século de Borges*, p. 46.

A dissertação apresentada é continuação da pesquisa iniciada na pós-graduação, feita na Escola Guignard – UEMG, orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Vera Casa Nova e avaliada pela Prof^ª. Dr^ª. Maria Angélica Melendi da Escola de Belas Artes – UFMG, intitulada *Livros e lugares imaginários: alguns aspectos sobre a escritura do fantástico em Borges e Greenaway*. Ao fim da pesquisa concluímos que a *invenção, a memória e imaginação*² foram os elementos que estruturaram o caos e organizaram as narrativas visuais e textuais recorrentes nos livros e nas imagens contidas nos textos desses autores.

Este trabalho, que aproxima as obras do escritor argentino Jorge Luis Borges e do artista plástico capixaba Hilal Sami Hilal, é uma forma de contribuir para a atualidade da leitura, tecendo comparações e análises entre as obras literárias e artísticas, além de investigar como os livros fantásticos descritos por Jorge Luis Borges, em alguns de seus contos, tomam corpo na poética das artes plásticas e visuais de Hilal Sami Hilal. É possível que os textos visuais de Hilal – serão estudadas a exposição *Seu Sami*³ e as instalações contidas nessa exposição: “Biblioteca”, “Sherazade”, “Livro redondo” e “Sal da terra” – evoquem o universo literário borgiano. Livro e universo coexistindo materialmente, como espaço, imaginação e poética possíveis.

Mallarmé dizia que poetizar pelas artes plásticas, instrumentos de prestígio direto, parece, sem intervenção, o fato de o ambiente despertar nas superfícies seu segredo luminoso.⁴ Uma das vertentes de leitura desse trabalho é tratar a imagem dos textos borgianos não como imagens que servem ao discurso por ele utilizado, mas como imagens que evocam outras imagens, imagens teóricas que são memórias ficcionais que atuam na representação do real e são evocadas, na poética de Hilal, no campo plástico visual.⁵

São investigações como essas que este trabalho sugere. Como o caráter fantástico dos livros criados por Borges possibilita a transposição do texto literário para o texto visual, feitos por evocação e correspondência, e como o conteúdo fictício dos contos ganha formatos visuais, suportes e matéria variadas no trabalho de Hilal. Para que pudéssemos fazer uma

² DIDEROT; D’ALEMBERT. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências das artes e dos ofícios*.

³ HILAL. *Seu Sami*. Catálogo de exposição.

⁴ APOLLINAIRE. *Caligramas*.

⁵ Consideramos o pressuposto de Foucault em *Isto não é um cachimbo*. Segundo ele, a palavra não alcança o objeto, apenas o representa: “[...] dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos”. FOUCAULT. O caligrama desfeito, p. 23.

incursão na leitura das obras literárias de Borges e nas obras plástico-visuais de Hilal, organizamos o trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, estudaremos a visualidade das palavras: como Mallarmé, em um projeto ousado para a época, (re)considera e (re)significa o espaço da literatura. Veremos como Apollinaire junta escrita e imagem para elaborar uma nova forma de pensar e fazer literatura: os caligramas. Estudaremos como a caligrafia, a forma da letra e a relação da letra com o desenho foram importantes para a literatura e para as artes. Veremos, com os estudos de Maria do Carmo Veneroso, como a palavra entrou nas artes ampliando o campo semântico e simbólico, potencializando a escrita e usando técnicas de colagem e sobreposição em vários tipos de suporte, e, por fim, a correspondência e a classificação entre artes feitas pelo professor Leo Hoek⁶.

Para o segundo capítulo, recorreremos à forma de organização do saber da enciclopédia e, por conseguinte, ao conceito de *enciclopedismo*, que será delineado a partir dos textos da estudiosa portuguesa Olga Pombo. Estudaremos a enciclopédia como versão reduzida dos conhecimentos do mundo; para tal, a contribuição dos livros *As ironias da ordem* e *A memória das coisas*, de Maria Esther Maciel, será necessária para o estudo das enciclopédias ficcionais. Recorreremos ainda a Italo Calvino, que nos mostra de que modo a literatura contemporânea pode e deve ser vista como herdeira do projeto enciclopedista. Veremos como muitos escritores e artistas absorvem o modo enciclopedista e todos os saberes e conhecimentos que ele arrasta: labirintos, redes, hipertextos. Como tudo isto está interligado entre arte e literatura, e como sobrevive na memória e no esquecimento.

No terceiro e último capítulo verificaremos as correspondências entre artes, a reestruturação da sintaxe tradicional, a (re)significação da letra e da página, as formas de exploração da dimensão plástica da letra na espacialidade da página. Estudaremos o conceito de livro-objeto e sua importância para a arte contemporânea e para as novas leituras do objeto livro e da arte instalada em outros suportes, com outras intenções e provocações. Analisaremos os contos borgianos contidos em seu universo literário “O livro de areia”, “A biblioteca de Babel” e “O Aleph”, e veremos as correspondências de suas obras e poética nas obras de Hilal Sami Hilal, mais precisamente na exposição *Seu Sami* e nas instalações “Sala do amor” e “Sala da dor”, “Biblioteca”, “Sal da terra”, “Livro redondo” e “Sherazade”, todas coabitando no mesmo espaço.

⁶ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 167.

Desse modo, para estabelecer relações intersemióticas entre a escritura literária e a plástico-visual, verificaremos o caráter simultâneo da leitura das obras, percebendo que, além de o universo se confundir com a biblioteca, o real se prolonga e a vida passa a ser lida como livro. Esse processo, estabelecido a partir do elo metafórico vinculado pela escritura borgiana, resulta do processo de abstração e teorização.

CAPÍTULO I – DA VISUALIDADE DAS PALAVRAS

Toda arte é linguagem.

Maurice Blanchot

Com grande sentido, esta pequena frase escrita por Maurice Blanchot em *O livro por vir* imprime o pensamento que, a partir de 1866, Stephane Mallarmé sondará, dando início a um projeto ousado: uma nova forma de pensar o livro. Segundo Blanchot, para Mallarmé, a linguagem está “indecisa entre o ser que ela exprime ao fazê-lo desaparecer e a aparência de ser que ela reúne em si mesma, para que a invisibilidade do sentido adquira uma forma e uma mobilidade falante”.⁷ É a partir deste pensamento que o poeta francês promove uma nova experiência literária e plástica: a legibilidade do espaço poético do livro, a organização do texto na página, a compreensão da relação do espaço com o movimento juntamente com a experiência tipográfica.

No final do século 19, inicia-se com Mallarmé uma mudança na forma de concepção do livro, na estrutura do livro. Ele acreditava na possibilidade de uma forma de livro na qual o ponto de partida não fosse histórico, real ou ficticiamente real: era necessário outro tipo de linguagem, uma linguagem que pudesse considerar o espaço da página e as relações desencadeadas por ele, possibilitar jogos entre espaço e tempo a partir de fragmentos textuais, corroborando para a construção de novos sentidos para o espaço da página.

A crença do poeta francês era no movimento oscilante de aparição e desaparecimento das palavras (na relação da palavra com o espaço); para ele, o espaço narrativo utilizava mal o espaço poético, o espaço da página. Desse modo, o objetivo do empreendimento não seria geometrizar a linguagem, mas, como diria Blanchot, evitar a narrativa linear, para, ao invés de narrar, mostrar.⁸ Ler para Mallarmé era também ver.

O poema “Um lance de dados”, de 1897, é considerado pela crítica como um dos primeiros textos da literatura ocidental a reaproximar palavra e imagem. Nessa obra que reúne as assertivas de Mallarmé sobre fragmento, poesia, espaço e palavra, fica clara a presença do legível

⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 355. Todas as citações de *O livro por vir* seguirão o texto estabelecido na edição de 2005, da Martins Fontes, exceto quando especificado o contrário.

⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 355.

e do visível como um jogo: o texto é concebido como partitura,⁹ como um objeto de arte, pois contém ritmo, andamento e desdobramento, além dos elementos de composição da obra: vale-se do branco da página e o preenche sem considerar as antigas margens que, de certa forma, faziam um movimento de contenção da narrativa. No vazio é que o texto ganha espaço.

O poema “Um lance de dados” gerou uma grande mudança no pensamento ocidental. Para Anne-Marie Christin,¹⁰ tivemos pela primeira vez a consciência de que não herdávamos o sistema de signos, que é o alfabeto, apenas para descrever graficamente a fala; foi a partir da escrita desse poema que os artistas e escritores se deram conta de que possuíam um instrumento complexo e rico, ao qual era necessário reintegrar a visualidade e a espacialidade para restituir a plenitude ativa da escrita.

A plenitude espacial e visual da escrita passa, certamente, pela correspondência entre as artes, que, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e pelo Renascimento, eram tratadas pelos artistas a partir de temas sociais, culturais, filosóficos e políticos, que refletiam os questionamentos da época e eram deslocados para as obras literárias e artísticas (sejam elas plástico-visuais, musicais ou cênicas). Para Anne-Marie Christin a escrita não constitui uma representação da fala, ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem: pensamentos foram registrados em forma de desenhos nas cavernas de Lascaux e em outras tantas; registrados em esculturas, como aquela encontrada em Viena – a Vênus de Willendorf – que representa uma de mulher de seios fartos, abdômen projetado, além de ter a cabeça tampada por um tipo de véu, tecido ou máscara. Mais adiante, outras ideias foram projetadas e organizadas sistematicamente em desenhos que se tornaram os hieróglifos da civilização egípcia através de uma longa tradição simbólica. Na Grécia Antiga, Plutarco atribuiu a Simônides de Ceos a afirmação de que “a pintura é poesia muda enquanto a poesia é uma pintura falante”. A tese de representação de Anne-Marie Christin repousa em postulados que negam a imagem numa civilização que considera a linguagem como único vetor legítimo de pensamento.¹¹

⁹ Maria do Carmo Veneroso nos diz que Mallarmé usou como referências partitura musical, baseando-se nas técnicas de sinfonia e da polifonia, juntamente com a técnica do simultaneísmo. Colocou vários poemas em páginas duplas para que pudessem ser lidos simultaneamente.

¹⁰ CHRISTIN. A imagem enformada pela escrita, p. 63.

¹¹ Para Anne-Marie Christin, os postulados que negam a imagem carregam dois preconceitos que estão relacionados com a definição de figura. O primeiro diz respeito ao que comumente é afirmado, que as “imagens das palavras” seriam provenientes das “imagens de coisas”. O segundo preconceito é revelado pelas pesquisas de André Leroi-Gourhan que define o agenciamento espacial das figuras como “mitografia”, na tentativa de dar a própria existência a uma origem linguageira. “A importância que Leroi-Gourhan conferiu ao ‘traço’, concebido

O que vemos nos poemas de Mallarmé é o início da apresentação da palavra como imagem. É o início da erupção dentro da palavra: a abertura para a aproximação e para o diálogo da literatura com a arte, da literatura com outras linguagens; aproximação esta que durante todo o século 20 será notada em trabalhos artísticos, literários, teatrais, musicais, fotográficos e em outras linguagens, de acordo com o advento do moderno. Para Maria do Carmo Veneroso,¹² Mallarmé, além de se valer do branco da página como elemento estruturador, atua no limiar entre o trabalho do poeta e o trabalho do artista plástico.

Tratando desse lugar limítrofe, entre o trabalho do artista plástico e o trabalho do poeta, deve-se compreender que o poeta francês possuía conhecimentos das civilizações egípcias e asiáticas: entre o grupo de poetas e artistas da França do final do século 19, o pintor Manet teve uma grande influência para a escritura de Mallarmé. Segundo Anne-Marie Christin, Mallarmé não possuía conhecimentos aprofundados sobre arte até conhecer Manet, que se tornava um dos teóricos mais esclarecidos, e rompia com a ideia de que a pintura é apenas representação. Para a professora francesa, a arte pictórica

poderia tornar-se poesia dela mesma, por sua matéria, visto que essa matéria era tratada no estilo fluido e roçando o abstrato que Manet havia inventado, fazendo surgir seus fantasmas impassíveis e aprazíveis de uma massa que os mantinha, no entanto, sempre presos ao seu mutismo além do terrestre. Nenhum obstáculo de ficção – de signo – entre esse além e o olhar.¹³

Desse modo,

transposto para a literatura, o exemplo dessa poesia material deveria liberar, por sua vez, a arte da escrita de outros constrangimentos: aquele do peso de um sentido previsível ligando as palavras a seu passado trivial; aquele da própria enunciação.¹⁴

No poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, Mallarmé decide também suprimir o imprevisto e fazer uma poesia intencional, considerando as observações já mencionadas. A própria palavra *acaso*, no título do poema, tem uma intencionalidade: a exigência de escrever de uma maneira rigorosa e refletida, potencializando cada vez mais seu

por ele como a transposição gráfica da linearidade verbal, na elaboração da escrita – ele até o institui como sua etapa fundadora – enquanto a “mitografia” inicial justifica plenamente todos os seus aspectos, inclusive os fonográficos, confirma isso explicitamente”. CHRISTIN. *A imagem enformada pela escrita*, p. 65.

¹² VENEROSO. *A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX*, p. 43.

¹³ CHRISTIN. *L'image écrite*, p. 112-113.

¹⁴ CHRISTIN. *L'image écrite*, p. 112-113.

projeto da construção da grande obra – o livro. Para Mallarmé, “Um lance de dados” era considerado um fragmento dessa grande obra. O escritor acrescenta:

O acaso será vencido pelo livro se a linguagem, indo até o extremo de seu poder, atacando a substância concreta das realidades particulares, não deixar mais aparente senão ‘o conjunto das relações existentes em tudo’. A poesia se torna então o que seria a música, se reduzida à sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de puras relações.¹⁵

Sabendo da experiência tipográfica, da clareza e da rigidez de Mallarmé no projeto de concepção do livro como potência, atentos à nova proposta da poesia em se comunicar pela poética dos espaços, e considerando que Mallarmé recebia de certo modo uma tutoria de Manet sobre arte, podemos considerar que o “Lance de dados” projeta orientações para o futuro do livro: um livro de inquietudes, que exclui todo conteúdo, todo sentido limitado. Um poema intenso, que preconiza, ultrapassa convenções da época e as próprias limitações da linguagem, abrindo precedentes e desdobramentos que podem ser notados em várias obras de artistas e escritores. O feito de Mallarmé é uma marca em todas as linguagens artísticas que se seguem.

É possível fazer uma aproximação entre Mallarmé e o suprematismo russo. Em 1913, Malevitch expõe o quadro que consistia apenas num quadrado preto sobre um fundo branco, e, na ocasião, explica que “o quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência de um objeto”.¹⁶ O suprematismo para Malevitch era a busca da supremacia da sensibilidade, a busca da expressão pura, sem representação. Desse modo, o quadro não estava vazio, estava cheio de ausência de objetos. Aproximar a escrita de Mallarmé à pintura de Malevitch se torna possível na medida em que em ambos há a preocupação de se retirar o supérfluo da obra, concentrando-se no que é essencial. Isso fica claro quando Mallarmé suprime a pontuação e as rimas, e passa a trabalhar com o verso livre, utilizando os espaços em branco como espaço para as composições tipográficas. Na arte, Malevitch suprime a figura e trabalha com imagens não objetivas, reduzindo seu vocabulário a fórmulas geométricas simples.¹⁷

O legado deixado por Mallarmé, que abre possibilidades no jogo espacial e poético da página, como vimos, não é desconsiderado pelos poetas e pelos artistas vindouros. Durante o

¹⁵ MALLARMÉ citado por BLANCHOT. O livro por vir, p. 330.

¹⁶ MALEVITCH. *Do cubismo ao suprematismo* citado por GULLAR. Suprematismo, p. 125.

¹⁷ GULLAR. Suprematismo, p. 125.

período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o francês Guillaume Apollinaire escreve uma série de poemas nos quais um amálgama entre caligrafia e ideograma dá corpo a uma nova forma de pensar e fazer literatura. Tais poemas, feitos a partir da junção de escrita e imagem, são por Apollinaire intitulados *Caligramas*.

Ainda na introdução da tradução de *Caligramas*, Álvaro Faleiros¹⁸ nos dá o que seria a definição de caligrama; conceito que será apropriado para se entender melhor a obra poético-visual do poeta francês. Caligrama é um poema em que fica clara a percepção dos elementos básicos do desenho, a saber, ponto, linha e plano. Nele, a espacialização forma uma figura à qual o texto que a escreve remete, além de ser o título dos textos uma menção às formas visuais abarcadas nos poemas de grande importância para este modo de narrativa.

Segundo Álvaro Faleiros, no caligrama “a leitura dá-se sob um signo duplo: o visual e o discursivo, isto é, para criar a figura, o autor é, muitas vezes, levado a distribuir de maneira não linear os versos, o que obriga o leitor a construir percursos de leitura nem sempre evidentes”.¹⁹ Essa forma de ler não segue uma sequência pronta ou definida, ou seja, não tem leitura linear porque não possui uma escritura linear, uma escritura que se organiza a partir do olhar que é lançado ao poema: o movimento de olhar-ler faz com que os poemas plásticos visuais sejam elementos principais para o início das relações e das experiências entre linguagens, entre-artes.

Na medida em que toda ação produz uma reação, ao promover uma mudança na forma da narrativa, ou seja, na estrutura, o caligrama promove ainda um tipo de erupção no interior da palavra:²⁰ como foi dito, ele destitui a linearidade da narrativa do discurso, erige dentro da palavra os potenciais variados para a materialidade e a espacialização tipográfica, e insere o figurativo no espaço textual, além de gerar a criação de espaços textuais que se relacionam com o espaço em branco deixado pela palavra, promovendo assim maior visibilidade e legibilidade da palavra enquanto imagem. Desse modo, a palavra começa a ser vista, a se tornar concreta.

Essa reinvenção do espaço da página e dos possíveis modos de uso da palavra, que perpassa o período em que Apollinaire desenvolve seus poemas plásticos como exploração do poético, acontece em um período histórico e social que abriga alterações no tempo e no

¹⁸ FALEIROS. Introdução, p. 24.

¹⁹ FALEIROS. Introdução, p. 24.

²⁰ FALEIROS. Introdução, p. 9.

espaço: a modificação na forma de olhar, a mudança/ampliação do modo de ver e enxergar com o advento da fotografia, do cinema e da propaganda (com cartazes que vão desde a Art Nouveau aos cartazes russos e às inovações futuristas – como os carros da italiana Fiat e o apelo à velocidade); mudanças na experiência do tempo e do espaço e a abertura da sociedade para inovações como a chegada do telefone, do trem, do avião, além de uma mudança em termos geopolíticos, como a Primeira Guerra Mundial, por exemplo.

É importante considerar que, no cerne do pensamento de Apollinaire, as novas relações espaciais e poéticas entre palavra e imagem estão imiscuídas e se deslocam para outro lugar, a ponto de suas obras serem mais tarde classificadas quanto ao formato dos poemas. Veremos adiante as ressonâncias do pensamento de Apollinaire observadas nos trabalhos de J. Velázquez e Álvaro Faleiros.²¹

Importa agora compreender que os caligramas têm como principal traço o tipo de inscrição, mesmo quando diferem quanto ao modo da disposição dos elementos gráficos no espaço da página. Acredito que dentre os tipos de caligramas apontados por Faleiros, como veremos adiante, são os caligramas manuscritos os que constituem as relações mais estreitas entre imagem e texto. Neles, fica notável um valor agregado à imagem para fortalecer o discurso poético.

Há ainda um fato curioso: originalmente, antes da sua publicação dedicada estritamente aos caligramas, Apollinaire intitulou o texto com alguns poemas que compõem *Calligrammes* da seguinte forma: *Moi aussi je suis un peintre*, ou seja, *Eu também sou pintor*. Mais uma vez fica clara a tentativa vanguardista de entrecruzar as artes; de fazer conviver em lugares comuns os ofícios de escritor, pintor, artista, fotógrafo, cineasta, desenhista; de partir de objetos, olhares e poéticas semelhantes para estruturar as obras, além de fazer com que esses espaços de convivência entre-artes pudessem viabilizar interlocuções e promover trabalhos que dialogassem entre as áreas. É interessante notar o sentimento que Apollinaire nutre como escritor e como desenhista de imagens poéticas formadas por palavras.

Deve-se registrar que vários pesquisadores e estudiosos tentam ler as experiências poético-visuais de Apollinaire e para elas propõem formas de classificações possíveis. O sistema de classificação de que Álvaro Faleiros se vale para ler-ver a obra de Apollinaire vem

²¹ VELÁZQUEZ. Introducción – Apuntes para una lectura apolinariana citado por FALEIROS. Introdução.

de J. Velázquez,²² que subdivide os poemas plásticos em quatro grupos, a saber: 1) *caligramas puros* – aqueles em que o título redonda sobre o objeto evocado, 2) *caligramas inseridos* em um texto linear (forçando a quebra da linearidade), que têm um papel ilustrativo dentro do poema, 3) os *caligramas manuscritos*, ou seja, caligrafados à mão, que constituem uma pequena parte da obra de Apollinaire, e, por fim, 4) os *jogos no espaço*, certamente os mais “audazes: neles, o ‘texto-quadro’ deve ser percebido como um todo”.²³

Para observar mais atentamente os poemas plásticos, deve-se considerar outro fato importante, a percepção de como Apollinaire utiliza outra característica da escrita de Mallarmé – a escrita fragmentada. A elaboração de sentido por níveis fragmentários corresponde com exatidão à proposta de Mallarmé e se torna parte integrante de todo um pensamento conceitual da poesia moderna.

A inserção da imagem na poesia ganha na classificação de Velázquez um espaço importante: os caligramas inseridos dentro da narrativa devem ser vistos como um todo, e não separadamente; a leitura do poema deve abarcar o universo plástico-poético do poema, a visibilidade do todo é que orienta a legibilidade linguística do texto e das partes, a leitura deve considerar o conjunto.²⁴ A linguística do texto se desdobra e traz novos elementos para a parte semântica do texto: é nesse jogo de sentidos que elementos da imagem se fundem com elementos narrativos que constroem o todo que é o poema.

É indiscutível o lugar de Apollinaire como um dos mais importantes escritores da poesia de todos os tempos. Mas é possível que a transposição do ideograma para a poesia feita por ele pudesse correr o risco de ser uma ideia ingênua de ideograma-figura? Seria ingenuidade construir poemas cuja imagem estabelece contato direto com o texto que o contém? Augusto de Campos atenta ao fato de que

[...] na sua transposição de ideograma para a poesia, acabava confundindo Apollinaire a noção de ideograma com o caráter escrito simbolizando uma coisa, ação ou situação, sem expressar o seu nome, pela justaposição das figuras abreviadas de coisa de alguma forma correlatas, com uma idéia sumária e ingenuidade ideograma-figura. E o resultado é que ele acrescenta ao poema algo absolutamente infuncional e dispensável, a figurinha, o desenho do tema: se o

²² VELÁZQUEZ. Introducción – Apuntes para una lectura apolinariana citado por FALEIROS. Introdução, p. 25. Velázquez salienta a importância e participação do leitor ao traçar seu próprio trajeto de leitura nos poemas de Apollinaire.

²³ FALEIROS. Introdução, p. 25.

²⁴ VELÁZQUEZ. Introducción – Apuntes para una lectura apolinariana citado por FALEIROS. Introdução.

poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se compõem em cinco linhas ordenadamente oblíquas.²⁵

Serão os caligramas apenas “figurinhas”? Para Álvaro Faleiros, a orientação concretista de Augusto de Campos impede-o de valorizar o caráter lúdico de tais composições e, mesmo com as limitações de Apollinaire, se encantar com a ingenuidade da disposição dos versos e perceber que estes poemas “figurinhas” não representam a totalidade de seus poemas. Mesmo que Augusto de Campos assinale limitações em alguns caligramas de Apollinaire, não há como negar que os jogos de espaços agrupados na obra de *Calligrammes* dão visibilidade e dimensão à exploração das possibilidades plástica e visual da linguagem poética.

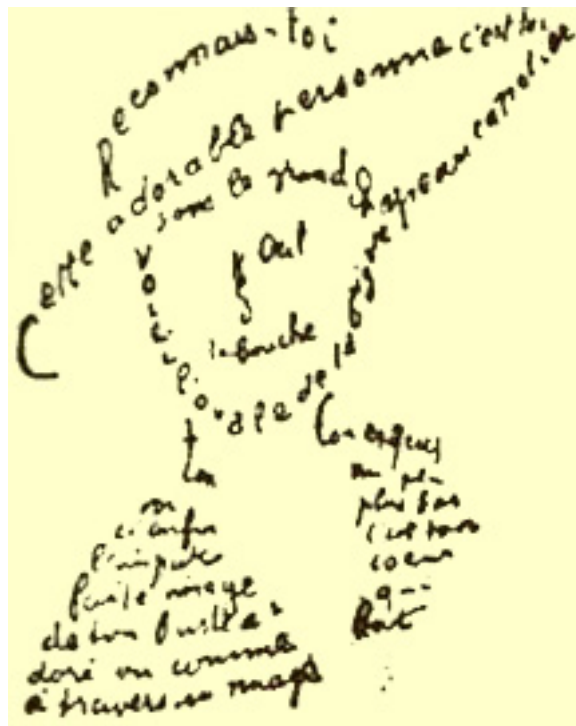


FIGURA 1 – Caligrama. Apollinaire.

²⁵ CAMPOS citado por APOLLINAIRE. *Caligramas*, p. 50.

Reconheça
 Essa adorável pessoa é você

 Sem o grande chapéu de palha

 Olho
 Nariz
 Boca

 Aqui o oval de seu rosto
 Seu lindo pescoço

 Um pouco
 Mais abaixo
 é seu coração
 que bate

 Aqui enfim
 A imperfeita imagem
 De seu busto adorado
 Visto como
 Se através de uma nuvem ²⁶

A gestualidade da caligrafia, a forma da letra, a relação da letra com o desenho nos remete à tradição caligráfica árabe e hebraica, ou mesmo à dos ideogramas chineses, todas elas égides do conceito de caligrama. Trazer para o espaço da literatura a forma ornamental e gestual dos desenhos escritos ou da escrita desenhada e artística dos ideogramas orientais e da caligrafia árabe foi e continua sendo um grande desafio. Um desafio possível com o diálogo, evocação e transposição entre-artes.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso traça, em sua tese de doutorado,²⁷ uma cartografia do processo escritural entre artes durante o século 20. Sua própria prática artística e o trabalho de outros artistas levaram-na à história da escrita, principalmente no que se refere à caligrafia oriental (Fig. 2) e à arte islâmica (Fig. 3). Essas diferentes formas de escrita têm em comum o fato de terem mantido, mais que qualquer outra, estreitos vínculos com a arte. Assim, o ideograma é letra, mas é também desenho, e é por isso que exerceu tanto fascínio sobre diferentes artistas, que se apropriaram da gestualidade dessa forma de escrita em seus trabalhos.

Já na arte islâmica, é com a junção de letra e palavra que a imagem é construída. O trabalho do artista capixaba Hilal Sami Hilal dá conta desse processo; o ornamento de

²⁶ APOLLINAIRE. *Caligramas*, p. 144.

²⁷ VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 376.

motivos islâmicos vira texto, palavra e imagem. Como veremos nos capítulos que seguem, Jorge Luis Borges faz da sua escrita uma forma inventiva de se criar imagens e universos, de a palavra ser imagem, e, no trabalho de Hilal, a letra e a palavra vão adentrando a obra em uma necessidade de significância do discurso, evocando outros discursos pela imagem.



FIGURA 2 – Caligrafia oriental.

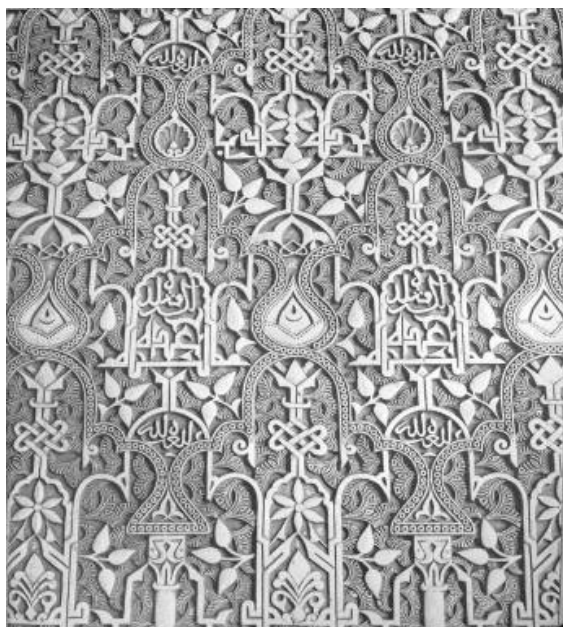


FIGURA 3 – Arte islâmica.

Para Anne-Marie Christin,²⁸ a escrita nasceu da imagem, e, não importa se o sistema abordado seja o do ideograma ou o do alfabeto, sua eficácia procede apenas da imagem. Para a professora da Universidade de Paris, essa proposição só tem interesse porque nela a escrita é compreendida no seu sentido estrito de veículo gráfico de uma palavra.

²⁸ CHRISTIN citado por VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 32.

1.1 A imagem da palavra, a palavra como imagem

Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana [...] Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição [...] Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras de um quadro.

René Magritte

Foi somente a partir do Renascimento que se tornou generalizada a ideia de uma identidade superior entre as diferentes linguagens artísticas. No período do Renascimento italiano, além do surgimento das classes de comerciantes e da organização das cidades, houve uma renovação do objeto em que a arte pousava o olhar. Na medida em que foram revigoradas a arte, a ciência, as letras e as técnicas, aumentaram os incentivos para os artistas, na forma do mecenato, tomando a arte como um instrumento importante para, além de manter o ideal grego, encabeçar as mudanças que seriam empregadas na perspectiva (ou seja, no modo de olhar) e no modo de fazer (técnicas) da arquitetura, da pintura, de relevos, afrescos, escultura etc.

Se a literatura iniciou sua aproximação com as artes utilizando os recursos visuais em seu espaço semântico e poético no fim do século 19 (com Mallarmé e mais tarde com Apollinaire), a palavra apareceu pela primeira vez no espaço do quadro, de forma sistemática e integrada ao discurso artístico plástico, na produção dos pintores cubistas, na década de 1910. Apesar de Cézanne iniciar o movimento do cubismo, foram os artistas Pablo Picasso e Georges Braque que iniciaram a utilização dos recursos da escrita nas obras plástico-visuais e, junto à técnica do cubismo, passaram a experimentar materiais não convencionais e técnicas de colagem em suas pinturas.

Para a bricolagem feita nos quadros cubistas, materiais diferentes dos usualmente utilizados nas artes foram introduzidos na experiência artística: papéis de parede, jornal, partituras de músicas, como podemos ver na obra *Violino e Partituras*, criada por Picasso, em 1912. A experiência da colagem não é somente uma técnica usada pelos cubistas; vemos no primeiro quarto do século 20 tal influência nos quadros surrealistas e dadaístas. Ao agregar no espaço do quadro elementos retirados da realidade – pedaços de jornal e papéis de todo tipo, tecido e madeira – a pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que dificulta o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e objeto.

Todas as mudanças no diálogo entre artes que ocorre durante o século 20 são resultado das mudanças ocorridas no século anterior. As ideias e os ideais, o culto à beleza plena, o olhar pausado sobre a natureza e a fascinação pela pintura de paisagem serão substituídos pelo advento do progresso e da modernidade. A paisagem urbana de Paris muda, e mudam com ela as formas de olhar e fazer arte. A fotografia, o cinema, as propagandas, as bancas de jornal e a própria circulação do jornal mudam o cenário das cidades e a forma de relação do olhar para com os objetos “novos”.

Como já foi dito, com a mudança do modo naturalista de ver e se conceber a pintura, com a inserção de materiais diversos na produção de colagens como fotografias, rótulos, bilhetes de metrô, jornais, revistas, embalagens, textos tipográficos pintados ou colados, os artistas cubistas introduzem a palavra em suas colagens. Como veremos adiante, com René Magritte, os cubistas trabalham a visualidade da letra, instituindo-a no valor de coisa desenhada, fragmentando e desconstruindo seu sentido e seu significado, ao inseri-la na composição do quadro.



FIGURA 4 – *Guitar*. Picasso, 1913.

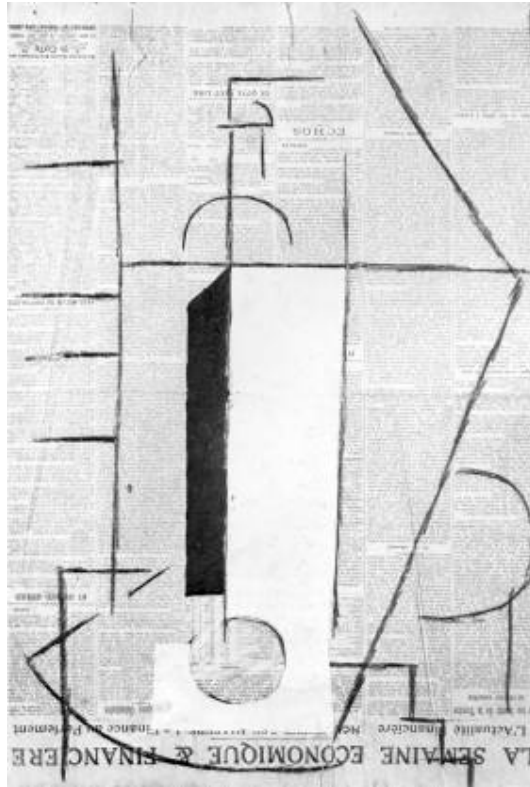


FIGURA 5 – *Garrafa sobre mesa*. Picasso.

Na colagem *Guitar* (Fig. 2), é possível observar que Picasso insere um fragmento de jornal, o *El Diluvio*. Assim como há uma forma de diagramação da página de jornal, Picasso desconstrói a composição do quadro, propondo uma reorganização que tem como consequência um *design* diferente entre as letras e formas, e entre os materiais (a colagem abriga pedaços de papel de parede e outros papéis coloridos deslocados de suas funções primeiras). O jornal, que é um texto, nesta colagem se torna textura; texto não verbal se junta a outros materiais, e as letras apresentadas, tiradas do lugar e contexto originais, passam a não mais fazer parte de um código verbal, mas de um código visual; os novos códigos se deslocam do seu lugar primeiro e interno e fazem, agora, parte de uma nova composição.

Em outra colagem de Picasso da mesma época, *Garrafa sobre mesa* (Fig. 3), o jornal aparece novamente, menos legível, colagem como suporte que recebe a obra. Podemos ver que o jornal cobre toda a tela, deixando apenas uma forma que nos remete a um retângulo vazio na parte central mais abaixo do quadro. Podemos ainda notar que o recorte que provoca a ausência de algo provoca uma forma que se assemelha a uma nota musical. Há ainda um fato interessante, em que provavelmente Picasso incidiu intencionalmente: colar o jornal de cabeça para baixo, provocando um desconcerto na forma de olhar, deixando claro que o jornal não estava ali para ser lido, para comunicar um sentido. O jornal naquela posição fazia parte da

textura do quadro, da composição da obra que abrigava o desenho, o texto, o recorte e a colagem. Podemos ainda tecer algumas considerações a respeito da diagramação do jornal em colunas, pois elas também fazem parte do padrão vertical-horizontal da grade cubista, e Picasso deixou claro esta relação enfatizando as linhas com traços pretos feitos nessas direções, em carvão.

Segundo Veneroso, os experimentos gráficos do século 19 provavelmente afetaram Picasso, que, ao se sentir atraído por seu vigor visual e qualidades plásticas, passou a incorporá-los em seus trabalhos. Dentro do espaço cubista, é possível notar os recursos tipográficos como elementos integrantes da composição. Com isso, ele restituiu às letras sua *plenitude ativa de escritura*,²⁹ as palavras fazendo mais do que comunicar uma mensagem; elas têm sentido de construção formal e valor plástico. Tudo isso, aliado ao espírito de pesquisa, inquieto e empreendedor de Picasso, que mostra uma atitude não convencional, ao utilizar materiais pobres e sem o *status* de “artísticos”. O impacto dessa atitude foi tão grande que se tornou um procedimento usual na arte do século 20, surgindo de novo em movimentos como o dadaísmo e a *pop art*.

Michel Foucault, em *Isto não é um cachimbo*,³⁰ um dos vários ensaios em que a arte é um dos seus objetos de estudo, se propõe a tarefa de analisar a obra *A traição das imagens*, do pintor belga René Magritte (1898-1967). Nessa obra, a imagem do cachimbo é, aparentemente, negada pela inscrição que fica abaixo da imagem: *Ceci n'est pas une pipe* (“Isto não é um cachimbo” – Fig. 6).

Dois anos antes, em 1966, Foucault escreve *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. No subtítulo do livro temos uma das palavras recorrentes no repertório da escritura do filósofo francês, a palavra *arqueologia*, termo usado durante a década de 1960 para descrever sua abordagem de escrita da história e com a qual pretendia nomear uma espécie de exumação nas estruturas imbricadas no tecido sociocultural, mediante os pressupostos de uma investigação do pensamento em qualquer época.³¹ Outra palavra-conceito utilizada por Foucault é o termo de origem grega *episteme*, usado como objeto de análise, no contexto de sua obra. *Episteme* é uma espécie de grade conceitual que delimita as possibilidades de produção de saberes, num determinado período, no interior de toda cultura, ordenando sua cosmovisão e construindo suas noções de verdade e realidade.

²⁹ VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 128-129. Grifo meu.

³⁰ Este livro foi editado pela primeira vez em 1968.

³¹ CAMPOS; FREITAS. *Caligrama e formulação gráfica*.

A episteme de Foucault reside na estrutura integral de tais pressupostos: as tendências particulares de um período histórico. A episteme determina os limites da experiência do período, a extensão de seu conhecimento e até sua noção de verdade. Uma determinada episteme tende a originar uma determinada forma de conhecimento. Foucault chamou-a “discurso”, isto é, a acumulação de conceitos, práticas, declarações e crenças produzidos por uma determinada episteme.³²

Foucault analisa a primeira versão do quadro de Magritte em que se vê o cachimbo desenhado com cuidado e, escrita à mão, em cima, com uma caligrafia caprichada e artificial, esta menção: “Isto não é um cachimbo”. Na outra versão – que Foucault supõe ser a última, observamos o mesmo cachimbo, o mesmo enunciado e a mesma caligrafia artificial. Entretanto, em vez de encontrar texto e figura em espaços justapostos e diferentes, ambos estão colocados no interior da moldura; “ela própria está pousada sobre um cavalete, e este, por sua vez, sobre as tábuas bem visíveis do assoalho. Em cima, um cachimbo exatamente igual ao que se encontra desenhado no quadro, mas muito maior”.³³ Se a primeira versão desconcerta pela sua simplicidade, a segunda multiplica visivelmente as incertezas premeditadas pelo artista. Magritte chamava a atenção para a representação do cachimbo e inseria o caligrama em sua obra.



FIGURA 6 – A traição das imagens. René Magritte, 1926-1929.

A operação desenvolvida por Magritte desconcerta pelo fato inevitável de relacionar o texto com o desenho; o sentido da palavra *cachimbo*, tanto no desenho quanto no texto que acompanha a imagem (ou ainda no sentido da palavra *cachimbo* em semelhança com a imagem), fica claro ao olharmos para a obra: cada elemento da figura, sua posição, bem como

³² STRATHERN. *Foucault em 90 minutos*, p. 37.

³³ FOUCAULT. *Eis dois cachimbos*, p. 12.

a relação que deriva desta operação (a relação texto e imagem) faz menção direta aos caligramas.

O desenho feito por Magritte é, de forma simples, uma figura e o texto que a nomeia. No quadro, não vemos um cachimbo verdadeiro, vemos apenas sua representação. Por isso muitas vezes a estranheza da relação que fazemos entre imagem/texto nos faz pensar numa possível contradição entre imagem/texto, o que não acontece: não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado.³⁴ A imagem teria valor de enunciado? Ou apenas sustentaria uma relação de instabilidade e conflito entre o texto que aparentemente a nega?

Vemos que Magritte em *Isto não é um cachimbo* se vale dos estudos e escritos entre a caligrafia e o ideograma deixados por Apollinaire. Segundo Foucault, para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba ou uma flor, é preciso que o olhar se mantenha acima de todo deciframento possível, é preciso que o texto não diga nada a esse sujeito “olhante”, que é *voyeur*, e não leitor.

O filósofo francês nos mostra que a tradição milenar do caligrama possui um triplo papel, a saber, compensar o alfabeto, repetir sem o recurso da retórica e, sobretudo, prender as coisas na armadilha dupla da grafia, da forma e das linguagens diferentes para dizer o semelhante ou igual. O que René Magritte faz, evocando o legado de Apollinaire e Mallarmé, é trazer o mais próximo possível o texto e a figura, alojar os enunciados no espaço da figura e, o mais importante, fazer o texto dizer aquilo que o desenho representa. O artista belga promove a

figura em forma de grafismo. A prévia e invisível operação caligráfica entrecruzou a escrita e o desenho, e quando Magritte recolocou as coisas em seu lugar, tomou cuidado para que a figura retivesse em si a paciência da escrita e que o texto fosse apenas uma representação desenhada.³⁵

Nesse momento,

De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel, impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a

³⁴ FOUCAULT. O caligrama desfeito, p. 20.

³⁵ FOUCAULT. O caligrama desfeito, p. 22.

não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário traspasar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestino.³⁶

O texto interno na obra de Magritte pode ser lido como a relação irônica e redundante entre imagem e palavra, ou como o estado de ser da pintura (“não sou nada além das palavras que você está lendo/vendo”) ou, ainda, admitir, entre a imagem e a figura, uma miríade de cruzamentos, ou seja, *Isto não é um cachimbo* permite uma variedade de leituras.

Percebemos, então, que a qualificação da “imagem” como um caligrama passaria por um reconhecimento necessário das relações internas entre seus elementos. Se nos quadros de Magritte o desenho faz reconhecer (ou, ao menos, pretende fazê-lo) a forma clara de um cachimbo, a legenda, mesmo que não queira, acaba por negá-la, justamente porque o desenho é apenas uma representação; a forma do cachimbo expulsa todo texto explicativo. Tal contradição força a percepção de ambos – texto/imagem – como representações cujo funcionamento, por fim, se dá diferentemente do esperado.

Sem utilizar esquemas, Foucault resume as relações possíveis entre a “imagem” e o “texto” classificando-as em três níveis de leitura, entendendo-se por leitura a ordenação lógico-visual dos elementos do quadro objetivando a formação de um sentido. Ele finaliza sua análise por três vias, que podem ser resumidas, respectivamente, como texto/imagem, imagem/texto, texto-imagem/texto-imagem. Foucault chama a atenção para a possibilidade de enxergarmos o jogo, além do quadro em questão:

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria.³⁷

³⁶ FOUCAULT. O caligrama desfeito, p. 22.

³⁷ FOUCAULT. O caligrama desfeito, p. 33.

1.2 Olhar-ler

Em alguns de seus ensaios, Foucault nos traz a noção de um passado caligráfico das palavras, do estado primeiro das palavras enquanto coisa desenhada, de que as palavras são derivações de desenhos e que devemos lê-las como imagens superpostas em si mesmas (palavras, desenhos, palavras). A relação entre a palavra e a imagem descrita por Foucault é recorrentemente debatida desde a Grécia, Roma, Idade Média e, principalmente, no Renascimento, quando pequenas revoluções no campo das letras e artes são iniciadas.³⁸

Como já dissemos, no período do Renascimento inicia-se uma mudança na forma de olhar em alguns setores: há uma mudança importante na perspectiva para os estudos de objetos, desenhos e pinturas, na elaboração de melhores e mais ousados projetos de arquitetura, no desenvolvimento da pintura e desenho por meio dos mecenas, no barateamento dos livros por meio das oficinas tipográficas, no enaltecimento do padrão clássico de beleza e na organização do crescimento das cidades.

No contexto de tais mudanças, o pensamento medieval³⁹ começa a dar espaço ao pensamento renascentista, que primava ainda pelas relações de aproximação entre palavra e imagem. Mais de quatrocentos anos adiante, o pensamento moderno cubista, influenciado pela inserção das relações entre poesia e imagem e entre caligrafia e ideograma, respectivamente em Mallarmé e Apollinaire, ampliam essas relações com técnicas e materiais variados e transpõem tais experiências para objetos plástico-visuais.

O problema da aproximação entre imagem e palavra, de forma retórica, tornou-se proverbial a partir da expressão do poeta latino Horácio, em sua *Ars poética*, escrita no século I a. C.: *ut pictura poesis*, ‘a poesia é como uma pintura’. Parece que esta equivalência acentuou as diferenças entre as partes. Alberto Manguel, em seu ensaio “Ilustrações e diálogos”, nos informa que, alguns anos mais tarde, Plutarco coloca poesia e

³⁸ Podemos citar como exemplo dessas pequenas, mas, importantes revoluções a criação de Aldo Manuzio, o jovem, neto de um grande impressor veneziano, que em 1566 criou o livro de bolso, além de organizar um manual para as máquinas de tipografia do avô, esforço que nos legou o uso de sinais de pontuação e uso estético/tipográfico das letras.

³⁹ O pensamento medieval possuía a *lógica* como cerne principal na busca do saber; evitavam a especialização dos estudos, ou seja, do uso das técnicas que serão utilizadas de modo relevante no renascimento, pois buscavam o conhecimento unitário e transportaram este pensamento para a arte, arquitetura, pintura, escultura, literatura e música.

imagem em um mesmo lugar, em um lugar-comum, pois, para ele, de acordo com o verso de Simônides, “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura com palavras”.⁴⁰

A partir desse conceito de que pintura é poesia e vice-versa, poesia e pintura, texto e imagem poderiam revelar imagens como espelho do mundo, imagens como evocações de palavras, pois parece clara a relação “existente entre o que a mente percebe por meio de um código motivado e convencional de signos (o alfabeto) e de um código intuitivo e sensorial de linhas, cores e formas (as imagens)”.⁴¹ Essa intimidade entre palavra e imagem está implícita no verbo grego *graphein*, que significa “escrever” bem como “pintar”, como na palavra chinesa *hsieh*, ou ainda nas palavras do português *grafar* e *gravar*.⁴²

1.3 Sobre correspondência e classificação entre artes

No ensaio “Poéticas das correspondências”,⁴³ a professora Patrícia Moran tece reflexões sobre a correspondência entre artes e as áreas de conhecimento, como a literatura comparada, a filosofia da arte e a reflexão de artistas-teóricos. A professora baseia seus estudos no legado de Étienne Souriau,⁴⁴ que acreditava não somente na correspondência entre artes, mas que entre elas havia um parentesco. Para ele, conhecimentos artísticos e literários partilham dos mesmos motivos e procedimentos; de modo que, se o *pesquisador teórico* visa a comparar, o *pesquisador artista trabalha* entre mundos, pesquisa e experimenta materiais, interpela com curiosidade a técnica e os temas focados pelas obras.

Muitos textos literários, argumentativos, visuais, poéticos têm como referência uma imagem ou texto pictural. Em relação aos textos literários, os mais comumente conhecidos são a poesia pictural⁴⁵ (como exemplo temos o soneto de Baudelaire “Sur *Le tasse en prison*

⁴⁰ MANGUEL. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*, p. 87.

⁴¹ MANGUEL. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*, p. 87.

⁴² Manguel acredita que, “para os primeiros antepassados não havia diferenças entre esses dois métodos de registro. Os primeiros exemplos de escrita conhecidos [...] eram duas tabuletas de barro cozido de 6 mil anos de antiguidade, nas quais apareciam, respectivamente, uma cabra e uma ovelha, ambas as imagens coroadas por uma pequena fenda que, segundo a interpretação dos arqueólogos, denota o número 10. A imagem de uma cabra era também a palavra *cabra* [...] Para esses antigos, uma imagem sem palavras ou uma palavra que não portava uma imagem era algo empobrecido”. MANGUEL. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*, p. 88.

⁴³ MORAN. Poéticas das correspondências, p. 246.

⁴⁴ SOURIAU. *A correspondência das artes*.

⁴⁵ Leo Hoek utiliza o termo *pictural* para designar o discurso verbal que tem por referência uma obra de arte, embora o termo possa sugerir um discurso próprio à pintura, trata-se de indicar por esse termo que tal discurso orientado pelas belas-artes encontra ali seu ponto de partida.

d'Eugène Delacroix”) e o romance de arte (*Le Chef-d’oeuvre inconnu de Balzac, L’Oeuvre de Zola* etc.). A *ekphrasis* é um exemplo de poesia pictural que foi suplantada na modernidade pela “transposição de arte”, termo que consiste em passar de um modo de expressão estética a outro (do musical ao pictural, do literário ao pictural, e inversamente, etc.).

Considerando as relações entre artes, o professor da Faculdade de Letras de Amsterdam, Leo Hoek,⁴⁶ classificou os tipos de relações possíveis entre texto e imagem e percebeu que isso acontecia a partir da situação de comunicação relativa à produção e à recepção. Para ele, “uma taxonomia das relações texto/imagem que almejasse reunir essas duas perspectivas poderia confundir os critérios de sucessividade e o de simultaneidade”.⁴⁷ A produção é caracterizada pela sucessividade, ou seja, o texto existindo antes da imagem ou a imagem antes do texto; a perspectiva da recepção, caracterizada pela simultaneidade, abriga as relações do texto situado em uma imagem, de uma imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto.

Para Hoek, é necessário distinguir com clareza essas duas perspectivas, visto que, ao escolher entre uma ou outra como ponto de partida para classificar das relações entre texto/imagem, o resultado é diferente. Para demonstrar tais diferenças geradas a partir a escolha entre a perspectiva da produção e recepção, Hoek toma como exemplo o emblema e o livro ilustrado.

De fato, há para o receptor, nos dois casos, a presença simultânea do texto e da imagem. Por outro lado, considerando a perspectiva da produção, a ilustração e o emblema são marcados pela sucessividade:

No caso da ilustração, é a imagem que explica e interpreta um texto pré-existente e, no caso do emblema, é o texto que descreve e explica uma imagem concebida antes dele. Esta diferença se anula em uma taxonomia que privilegia o ponto de vista do receptor, para quem emblema e ilustração são, ambos, casos de apresentação simultânea. Uma taxonomia que privilegia, ao contrário, a perspectiva da produção, caracterizará diferentemente a ilustração (primazia do texto) e o emblema (primazia da imagem). Esse exemplo mostra bem como é importante distinguir entre produção e recepção ao examinarmos os tipos de relação entre o texto e a imagem.⁴⁸

⁴⁶ Leo Hoek é professor da Faculdade de Letras da Vrije Universiteit, em Amsterdam, e especialista em literatura francesa, semiótica literária e crítica de arte.

⁴⁷ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 168.

⁴⁸ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 167.

A primazia do texto sobre a imagem e a primazia da imagem sobre o texto são, na perspectiva da produção, duas categorias distintas. Inversamente, na categoria da recepção, duas características são estabelecidas: de um lado, a apresentação simultânea (quando os discursos visual e verbal são combinados); do outro, a (co)referência, que se manifesta quando texto e imagem autônomos são comparados em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas, ou seja, quando uma imagem e um texto são associados em virtude de afinidades pessoais, a referência será considerada individual. Hoek acredita que somente as relações imediatas entre texto e imagem geram textos nos quais discurso verbal e discurso visual estão fisicamente próximos.⁴⁹ Considerando os tipos de relações físicas entre texto e imagem, Hoek as classifica de três modos, a saber: a primazia da imagem ou a primazia do texto (ponto de vista da produção); e a apresentação simultânea do texto e da imagem (ponto de vista da recepção).

1.4 Primazia da imagem

A imagem precede o texto quando este encontra naquela sua razão de ser, sua origem, sua referência. Hoek lembra que a submissão do texto à imagem é instaurada a partir de uma relação orientada, em que o texto pressupõe a imagem. Assim, duas situações são delineadas: a primeira é que, às vezes, a transposição intersemiótica da imagem à escrita se faz no interior de uma só obra de arte. Isto ocorre quando um texto tem por função nomear e identificar a imagem, função que resulta numa obra *multimedial*. A segunda situação diz respeito à transposição intersemiótica, que se faz de uma obra de arte a outra; entre elas existe uma relação *transmedial*.⁵⁰

Desse modo, a função da obra verbal se torna variada, abrindo possibilidades para se comentar uma imagem⁵¹ (nos tratados de teoria, de história e crítica de arte, nos manifestos, nos relatos dos *Salões* e trabalhos de estética) e para o que é chamado poetizar a imagem pela escrita: a poesia “transposicional” buscaria transferir a imagem para a escrita. Em suma, a poesia se esforça em exprimir verbalmente as emoções provocadas pela obra de

⁴⁹ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 170.

⁵⁰ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 171.

⁵¹ Segundo Kibédi Varga (1985), com frequência os poetas modernos que discorrem sobre a pintura, falam, pelo menos de modo implícito, tanto de poesia quanto de pintura. O que vemos é que esta forma de “metadiscorso indireto” revela, de fato, uma poética disfarçada, porque é expressa por intermédio de um discurso sobre a pintura.

arte; o que acontece algumas vezes é que o sentido da obra de arte original é desviado pela ironia ou pela paródia.⁵² O estilo do artista ou o movimento artístico pode se tornar objeto da transposição de arte; foi o que aconteceu com a escrita de Gertrude Stein, que se apresenta como uma transposição cubista.

Há, ainda, outra possibilidade concernente à primazia da imagem: o relato da imagem, quando se insere em um texto narrativo a descrição de uma obra de arte. No romance de arte em que o protagonista é o pintor, músico ou escultor, o autor introduz, intencionalmente, descrições de obras de arte reais, imaginadas ou projetadas, como Zola fez. Reconhecemos o quadro *Almoço na relva* de Manet no trecho abaixo, no qual é descrito o quadro *Plein air*, do pintor Claude Lantier:

O senhor com a jaqueta de veludo estava inteiramente esboçado [...] as pequenas silhuetas no fundo, as duas mulheres lutando ao sol, pareciam ter se afastado no tremular luminoso da clareira; enquanto que a figura maior, a mulher nua e estendida ao chão, apenas ligeiramente indicada, ainda flutuava [...]⁵³



FIGURA 7 – *Almoço na relva*. Edouard Manet, 1863.

⁵² Tomemos como exemplo o soneto provocante de Rimbaud, *L'Éclatante Victorie de Sarrebrück – remportée aux Cris de Vive l'Empereur*, que é a descrição paródica de uma imagem popular de propaganda militar, além de ser considerado como *ekphrasis*.

⁵³ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 175.

Importa ressaltar que, nesse momento, confrontamo-nos com uma variante especial e muito particular: quando, em algumas passagens de um romance de arte, o mundo da ficção é descrito como se fosse um quadro. É como converter uma realidade dinâmica, ficcional ou não, em um artefato estático (o quadro), opondo-o à *ekphrasis*, que opera a transformação literária de um quadro (artefato estático) em uma realidade verbal dinâmica.

1.5 Primazia do texto

A primazia do texto se aplica à transposição do texto à imagem; ela pressupõe o texto evocado, o texto que a inspira: na maioria das vezes esse texto é literário e se encontra na origem da imagem. Mais uma vez, duas situações se apresentam: a primeira é que, algumas vezes, a transposição intersemiótica se realiza no interior de uma só obra de arte. Tomemos como exemplo a obra de Magritte, *La Géante*, que ilustra o soneto de mesmo nome de Baudelaire e que está incrustado, pintado na margem da tela:

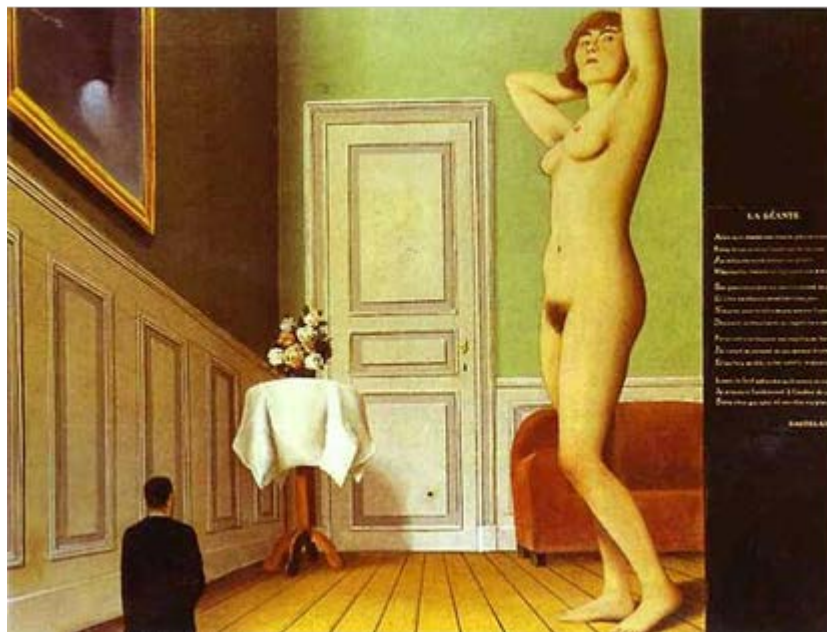


FIGURA 8 – *A gigante*. René Magritte, 1929-1930.

Este é um clássico exemplo de obra *multimedial*, em que os elementos verbal e visual são autossuficientes, mantendo intacta a coerência individual de cada uma das obras. Outra situação relevada por Hoek é que a transposição da escrita para a imagem resulta em duas situações diferentes: a primeira é o caso das obras de arte inspiradas em temas literários e

filmes realizados a partir de romances. Desse modo, fica evidente que entre o texto e a imagem existe, então, uma relação de intertextualidade transmedial.⁵⁴

Para Hoek, nem a primazia do texto nem a da imagem atuam sobre o discurso ecfrásico: este não está diretamente ligado à obra de arte que ele descreve, pois a ilustração do texto é sua razão principal de ser. O mais importante nessa forma de leitura da imagem é a compreensão do significado da imagem que é ilustrada; compreender a imagem para compreender a tradução ecfrásica que narra ou descreve a imagem ou obra de arte. O que se deve esclarecer nesse momento é que, quanto mais o discurso secundário (a ilustração a partir da fidelidade do texto e a poesia pictural a partir da fidelidade à imagem)⁵⁵ se aproxima do discurso primário (texto ou imagem), mais ele corre o risco de ser considerado como tradução intersemiótica.

1.6 Simultaneidade do texto e da imagem

Nesse lugar simultâneo onde palavra e imagem se justapõem e se encontram fisicamente em um mesmo discurso, há uma divisão feita por Hoek entre discurso misto e sincrético. No primeiro caso, texto e imagem podem combinar discurso verbal e visual, mantendo cada um sua própria identidade, como nos cartazes, selos, propagandas, histórias em quadrinhos, textos pintados sobre cartazes, textos inseridos de forma homogênea nas imagens (podemos citar o trabalho de Picabia no quadro *L'oeil cacodylate*, de 1921 – Fig. 9 –, podendo nos ater à quantidade de informações, legendas, imagens, títulos e dedicatória inseridas nessa obra). No segundo caso, o do discurso sincrético, os discursos verbais e visuais podem se fundir em um objeto inextrincável. Os caligramas e o uso da tipografia são exemplos do quanto a palavra é composta de imagens, de como a imagem é composta pela escrita.⁵⁶

⁵⁴ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 178.

⁵⁵ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 178.

⁵⁶ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 180.

inserção de colagens sobre pintura; pelas montagens e textos incorporados à obra *Alphabet* (1969), de Jasper Johns.

Haverá alguma possibilidade de que os textos captados por uma imagem possam ser o equivalente verbal de uma imagem? Isso se torna possível quando a imagem está totalmente integrada à própria escrita, quando a mesma não é mais entendida como ilustração. Para Hoek, “trata-se de signos visuais que compõem, integralmente, a obra de arte verbal e não poderiam ser suprimidos sem uma consequente mutilação do texto”.⁵⁷

Considerando que os elementos da poesia visual são sempre baseados na língua, não fica difícil encarar a poesia visual como imagem. É a partir desse pensamento que Hoek elabora quatro graus, em ordem crescente, de imbricação entre texto e imagem, a saber: transposição (relação transmedial), justaposição (discurso multimedial), combinação (discurso misto) e fusão (discurso sincrético). Esses graus de imbricação entre texto e imagem se deixam distinguir por três traços pertinentes: a separabilidade (signo visual e signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes), autossuficiência (a coerência individual de um e outro se mantém intacta) e politextualidade (muitas obras diferentes estão em jogo).

Mais do que classificar as relações entre texto e imagem como primazia do texto, primazia da imagem ou simultaneidade entre texto e imagem, é importante compreender o processo de produção e recepção dos textos verbo visuais para, a partir daí, estabelecer relações mais profícuas entre texto e imagem.

No segundo capítulo partiremos das novas formas de organizar os saberes, veremos como o enciclopedismo do século 18 sofreu modificações importantes no decorrer dos tempos e como o universo reorganizado pela estrutura contemporânea permite a aproximação da literatura com outras áreas do conhecimento, sobretudo outras artes.

⁵⁷ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 183.

CAPÍTULO II – O UNIVERSO (DES) ORDENADO DAS COISAS

A forma de organização de saberes da enciclopédia⁵⁸ nos é cara não apenas pela tentativa de domínio do conhecimento humano e por sua forma de abarcar o mesmo, mas, sobretudo, pela estrutura voltada para compilar, deformar e constituir de forma transdisciplinar o saber contemporâneo.

Desse modo, assistimos não apenas ao renovar do interesse pela enciclopédia, mas principalmente por uma nova forma de organizar, pensar e conceber seus propósitos. Questões advindas desse pensamento serão abordadas neste capítulo, no intuito de aproximar os conhecimentos enciclopédicos e literários dos das artes plásticas e visuais.

2.1 Notas enciclopédicas

*Agora chegamos à biblioteca, não aquela composta de muitos livros,
mas de livros escolhidos.*

Erasmo

O Dicionário Larousse⁵⁹ traz para o verbete de origem grega *enciclopédia* (*enkyklios + paideia*) os significados de obra na qual se expõe metodicamente o conjunto dos conhecimentos universais ou específicos de um campo de saber, agrupados em temas ou dispostos em ordem alfabética.⁶⁰ A prática enciclopédica, que *a priori* se valia do rigor metódico de compilação, que buscava abarcar e esgotar o máximo de informações das entradas/verbetes que propunha, sempre esteve unida à prática taxonômica, ou seja, à tentativa de classificar animais, plantas, seres, coisas e conhecimentos espalhados pelo mundo.

⁵⁸ O termo *enciclopédia* surgiu no século 16 com a publicação de Paul Scalich em 1559 da obra *Enciclopédia ou conhecimento do mundo das disciplinas tanto sagradas quanto profanas (Encyclopaedia: Seu, Orbis Disciplinarum, Tam, Sacratum Quam Prophanum Epistemon)*. Ver CAMPELLO. *Introdução às fontes de informação*, p. 9.

⁵⁹ LAROUSSE. *Dicionário ilustrado da Língua Portuguesa*.

⁶⁰ É importante ressaltar que desde a Grécia Antiga com Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), temos registros de trabalhos que abarcavam a totalidade de conhecimentos. Bernadete Campello, no livro *Introdução às fontes de informação* considera o conjunto das obras de Aristóteles – que abarcou uma extensa gama de assuntos – como um trabalho enciclopédico mesmo que o mesmo não tenha esta intencionalidade. CAMPELLO; CALDEIRA. *Introdução às fontes de informação*, p. 9.

Mesmo surgindo no contexto acadêmico da Grécia Antiga, é em Roma que o interesse pelo balanço histórico e cultural do mundo antigo se amplia para utilizar o enciclopedismo como transmissão de saberes adquiridos no passado, garantindo testemunhos e a sobrevivência do patrimônio pelo método de compilação, ou seja, um balanço com rigor e minúcia dos acontecimentos de uma época que estava em decadência. Olga Pombo, estudiosa portuguesa do projeto enciclopedista, nos lembra que foi a *Naturalis Historia* de Caius Plinius Secundus (23 a 79 d. C.),⁶¹ que serviu de base para todo enciclopedismo medieval.

A obra organizada por Plínio é paradoxal no sentido de que, a partir do pensamento empírico – o pesquisador viaja longamente pelo Império –, há o registro, descrição e acumulação de informações, desenhos, fatos, detalhes e curiosidades relativas ao mundo físico, geográfico, cultural, social, humano, das artes, além de animais e plantas. Para Pombo, há nesta forma de compilação uma pretensão que visa revelar as tradições culturais, os usos, costumes e as maravilhas citadas pelos fatos e histórias recolhidas nos locais visitados (há notícias de casos maravilhosos, monstros, relatos de pessoas de força excepcional, capacidade de suportar dor e de memorizar, dentre outros).

Desde a Idade Média aos dias de hoje, a concepção de enciclopédia modificou-se bastante, principalmente com a consciência de acabamento⁶² acompanhando as questões culturais e educacionais das sociedades. No mundo antigo a enciclopédia se erige como um dispositivo discursivo de *natureza compendial*,⁶³ que pretendia potencializar, pela forma de uma escrita sistemática, o modo de ensinar. É a partir do século 18 que o sentido que temos hoje de enciclopédia é erigido. É importante compreender a diferença do conceito *compilação* no Ocidente e no Oriente: ressaltamos o caráter totalitário das enciclopédias chinesas que guardam uma dimensão teratológica,⁶⁴ de desmedida extensão, na tentativa de esgotar as informações que o verbete pode abarcar. No Ocidente, ao contrário dos orientais, o enciclopedismo terá como marca não apenas a cumulatividade, mas, sobretudo, a inovação constante, consonante com as mudanças culturais, sociais, políticas e educacionais.

⁶¹ A *Naturalis Historia* possui 37 volumes e versa sobre as áreas de cosmologia, vulcanologia, climatologia e astrologia; geografia, demografia e etnografia; antropologia e fisiologia humana; zoologia, botânica, agricultura e jardinagem, mineralogia, arquitetura e artes plásticas, além do vasto repertório de farmacopeia natural, medicina e magia. Ver POMBO. *Para uma história da ideia de enciclopédia*.

⁶² O caráter inacabado da enciclopédia é expresso pela maneira de como o conhecimento se projeta e modifica, visto que assim que é impresso, está desatualizado pela rapidez das mudanças e pela grandiosidade do projeto, fazendo com que adendos, anexos, novas edições sejam constantemente organizados.

⁶³ POMBO. *Para uma história da ideia de enciclopédia*.

⁶⁴ Podemos citar o exemplo dado por Pombo da enciclopédia de Yung-loh Ta Tien coligida no Império de Yung-Lo, obra em 11.995 volumes, 22.937 capítulos, iniciada em 1408, que, dada sua extensão, nunca foi impressa.

A possibilidade de abranger o máximo de informações no verbete (também chamado de entrada), ou seja, em pouco espaço, remete-nos ao conceito de *verbetes* da *Encyclopédie*, projeto iluminista que foi melhor detalhado no “Discurso preliminar” de Diderot e D’Alembert.⁶⁵ Para eles, quanto menos palavras pudesse ter um verbete mais amplo este seria. A multiplicidade não estaria na quantidade de conceitos inseridos nele, mas nas possibilidades de ir além do que é posto, nas possibilidades de desdobramentos dos vários significados possíveis.

Os franceses eram motivados pela ideia de reunir em um breve espaço toda sorte de saberes de campos de conhecimentos variados, considerando as percepções do Entendimento. Acreditavam que a enumeração era realizada pela *Memória*, que examina, compara e assimila pela *Razão* e mimetiza pela *Imaginação*. Isso posto, resulta a divisão geral do conhecimento humano em *História*, que se reporta à *Memória*, em *Filosofia*, emanada da *Razão*, e em *Poesia*, que nasce da *Imaginação*.⁶⁶

No intuito de fornecer fundamentos para que se entendam as origens de suas ideias, os filósofos franceses explicitaram que o sistema enciclopédico que propuseram é “uma espécie de labirinto, de caminho tortuoso”.⁶⁷ Os autores se valem da metáfora “árvore enciclopédica” para dar conta da estrutura do sistema. Para eles, a ordem enciclopédica não obriga que todas as ciências e campos disciplinares dependam diretamente uns dos outros. De forma que o significado de um verbete passa por campos disciplinares distintos para dar conta de seu conceito, sendo possível que a palavra carregue, em seu cerne, rastros dos campos que perpassou.⁶⁸ Adiante nos deteremos no conceito de labirinto.

Sendo a racionalidade do século 18 uma das exigências maiores na estrutura da enciclopédia, foi percebido que a série de operações hipertextuais provocadas pela desordem labiríntica das entradas negligenciava as minúcias e a extensão dos textos poderia dificultar a execução do projeto. Maria Esther Maciel, no livro *As Ironias da ordem*,⁶⁹ lembra que, desse

⁶⁵ D’ALEMBERT; DIDEROT. *Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências das artes e dos ofícios*.

⁶⁶ Esta explicação do Sistema de Conhecimentos Humanos, dada pelos filósofos franceses está ressaltada no final do “Discurso preliminar” da *Encyclopédie*. D’ALEMBERT; DIDEROT. *Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências das artes e dos ofícios*, p. 115.

⁶⁷ D’ALEMBERT; DIDEROT. *Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências das artes e dos ofícios*, p. 47.

⁶⁸ Diderot e D’Alembert dão o pertinente exemplo que possui estrutura hipertextual: “Assim, *Seção cônica* pertence à Geometria, a Geometria conduz à Física particular, esta à Física geral, a Física geral à Metafísica, e a Metafísica está muito perto da Gramática, à qual pertence a palavra *Acusativo*. Mas, quando chegamos a este último termo, pelo caminho que acabamos de indicar, encontramos-nos tão longe daquele de que partimos que o perdemos completamente de vista”, p. 57.

⁶⁹ MACIEL. *Do inclassificável e das classificações*, p. 22.

modo, a *Encyclopédie* só poderia se concretizar com uma versão reduzida, uma tradução limitada com regras para o sistema labiríntico de saberes sobre o mundo. Maciel reflete que o objetivo do projeto enciclopedista francês não era tão somente compor um inventário de informações e referências, mas a maior preocupação era definir “um método coeso para reunir dados e princípios ainda a serem descobertos, de forma a compor um verdadeiro sistema unificado de conhecimentos”.⁷⁰

O modelo enciclopédico francês, que predominou ao longo da era moderna, se mostra insuficiente para dar conta das mudanças e do pensamento contemporâneo, estabelecido a partir de meados do século 20. O escritor italiano Italo Calvino, em sua conferência sobre a Multiplicidade, inicia seu trabalho citando o escritor Carlo Emilio Gadda, que consegue, em breves textos, fazer com que cada mínimo objeto seja visto como uma rede de relações. Em sua escrita, Gadda multiplica “os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas”. Calvino continua: “de qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos e, se pudesse desenvolver-se em todas as direções, acabaria por abraçar o universo inteiro”.⁷¹

A escrita de Gadda se propaga como rede a partir de cada um dos objetos, ele os observa com olhar minucioso e detalhista a ponto de possibilitar a cada um relações infinitas no tempo e no espaço; neste caso, a literatura se torna espaço e suporte para que o enciclopedismo estructure outra ordem. A partir desse conceito, conhecimento e desordem serão parceiros em uma nova proposta de compilação.

A objetividade de Gadda se assemelha à de outro escritor enciclopédico italiano formado em Engenharia, Robert Musil. A forma como Musil abordava os fatos humanos e unia a esta abordagem a exatidão matemática advinda de sua formação humana, trazia soluções particulares à nova forma de conceber o pensamento enciclopédico contemporâneo e se valia da estrutura matemática (controlada, pensada e irônica) para solucionar problemas literários.

Mas ele tinha ainda outra coisa a dizer: algo sobre os problemas matemáticos que não admitem uma solução geral, mas antes várias soluções particulares cuja combinação nos permitiria aproximar de uma solução geral. Poderia acrescentar ainda que considerava desse gênero o problema da existência humana. O que se sói chamar uma época – sem saber se por isso se deva entender séculos ou milênios ou o

⁷⁰ MACIEL. Do inclassificável e das classificações, p. 22.

⁷¹ CALVINO. Multiplicidade, p. 122.

curto lapso de tempo que separa a idade escolar da velhice –, esse largo e livre rio de circunstâncias seria então uma espécie desordenada de soluções insuficientes e individualmente falsas das quais não poderia brotar uma solução exata e total senão quando a humanidade fosse capaz de encará-las todas.

No bonde, voltando para casa, ainda pensava no assunto.⁷²

A égide do sistema enciclopédico está na forma pela qual os campos disciplinares se relacionam com o conhecimento. Para Musil, o conhecimento carrega duas forças antagônicas, mas não menos próximas, que estão imiscuídas em sua escrita; a saber, o caos e a exatidão. Ordem e desordem perpassam o texto, solicitando soluções possíveis ou mesmo uma combinatória de soluções particulares, desestruturando e ao mesmo tempo reestruturando o romance pelo viés enciclopédico, que se amplia, modifica e se desfaz continuamente.

Ainda na conferência sobre a Multiplicidade, Calvino demonstra que a literatura torna-se um espaço de contágio, um campo fértil e propício para a multiplicidade de relações para além de suas possibilidades de realização. O desafio da literatura, segundo Calvino, é o de “saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”.⁷³

Uma miríade de escritores e artistas contemporâneos comunga do pensamento de Goethe, que, por volta de 1780, planejava escrever um romance sobre o universo. Independentemente de o romance ter sido escrito ou ter ficado estruturado no mundo das ideias, o principal é o fato de Goethe ter escolhido o romance como a forma literária que pudesse conter o universo. Mais tarde, a metáfora do livro como suporte, originada com o empreendimento que Goethe iniciou no final do século 18, encontra em Novalis a ideia de “livro absoluto”, ou seja, o espaço do livro se amplia, considerando o livro como suporte do infinito.

Como vimos no primeiro capítulo, Mallarmé, no início do século 20, reorganiza o espaço do livro e leva às últimas consequências a tentativa obsessiva de dar corpo ao livro absoluto – “o fim último do universo” –, projeto desenvolvido ao longo de uma vida:⁷⁴ continha desenhos, poemas e textos de que o autor destruiu todos os vestígios antes de sua morte. Deve-se refletir sobre a ambiguidade, violência e, no mínimo, curiosidade que há nesse fato: todo material devido ao trabalho de uma vida é destruído na iminência da morte.

⁷² MUSIL. *O homem sem qualidades* citado por CALVINO. Multiplicidade, p. 125.

⁷³ CALVINO. Multiplicidade, p. 127.

⁷⁴ CALVINO. Multiplicidade, p. 128.

Não menos teratológica, infinita e ambígua é a empresa a que Flaubert – que aspirava escrever um livro sobre o nada – dedica anos, um de seus maiores projetos e, segundo Calvino, o mais enciclopédico romance que já existiu, *Bouvard et Pécuchet*, o arquétipo do que ele trata em *Multiplicidade*: cada livro acessa um mundo. Para compor os mundos que os dois personagens vão percorrer, há um esforço gigantesco do autor para, capítulo por capítulo, estruturar e alimentar os conhecimentos de campos de saberes variados, além de “edificar uma ciência que seus dois heróis possam destruir”.⁷⁵ Tamanha é a imersão que Flaubert faz, que inicia a leitura de almanaques, manuais e livros de campos disciplinares diversos, fazendo anotações e, ao fim de sete anos de pesquisa e escrita, absorve, para essa epopeia enciclopédica, a soma de 1500 livros. O autor, de certa forma, assimila os conhecimentos que seus personagens livrescos pretendem adquirir durante o romance.

Aqui relevamos dois importantes pressupostos para atestar o valor do enciclopedismo, tendo a literatura como tecido e campo transdisciplinar de saberes: o primeiro seria o conhecimento como espaço de multiplicidade; e o segundo, o estabelecimento das relações ampliadas entre os discursos, entre as áreas afins e as que, em um primeiro momento, não apresentam tantas semelhanças.⁷⁶

Para Maria Esther Maciel, uma das características principais do enciclopedismo contemporâneo seria o abandono das “pretensões de ser um inventário completo de todos os saberes sobre as coisas do mundo, para ser um espaço móvel de articulação, combinação e invenção [...] instaurando uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos”.⁷⁷ Olga Pombo afirma que, no mundo contemporâneo, à visão universalista do projeto enciclopedista sucede “um modelo de conhecimento que funciona por blocos, por fragmentos, fundado nas noções de multiplicidades, bifurcações, mediações, irradiações e derivas”.⁷⁸ Mesmo sendo a literatura o lugar onde o enciclopedismo encontra seu universo, é em seu formato contemporâneo que a pretensão de cobrir a totalidade dos verbetes vai para além das palavras.

Compondo a lista de enciclopedistas contemporâneos que cada vez mais se amplia, cada um à sua maneira e utilizando linguagens diferentes, os escritores e artistas que mencionamos utilizam os meios compilatórios e combinatórios para estruturar seus trabalhos: Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Georges Perec, Arthur Bispo do Rosário, Peter Greenaway e

⁷⁵ CALVINO. *Multiplicidade*, p. 129.

⁷⁶ É importante ressaltar que a enciclopédia não está interessada tão somente nas palavras, mas, sobretudo, naquilo que elas reenviam.

⁷⁷ MACIEL. *Do inclassificável e das classificações*, p. 25.

⁷⁸ POMBO. *Enciclopédia e hipertexto* citado por MACIEL. *Do inclassificável e das classificações*, p. 25.

Hilal Sami Hilal. Cada um deles subverte a ordem e cria espaços labirínticos, livros imaginários, enciclopédias falsas, verbetes imaginários, bibliotecas inteiras em um ponto, ficcionalizando um conceito nascido no iluminismo e possibilitando uma série de linguagens que fazem convergir literatura, cinema, música, teatro e as artes plásticas e visuais.

2.2 Labirinto e livro

Falar de espaços labirínticos na literatura e nas artes passa pelas referências deixadas por Jorge Luis Borges e sua escrita refletida, dupla, fantástica e enciclopédica. Em uma série de textos, Borges registra seu assombro por espelhos e labirintos e cria situações em que a tradição, a escolha e o destino levam o leitor a experimentar lugares e situações até então não imaginadas.⁷⁹

Outra característica da escrita labiríntica borgiana é a força que ela engendra e de como se vale da forma de escrita breve, desenvolvendo temas filosóficos e metafísicos em poucas páginas, tendo grande capacidade de síntese, de envolvimento e diálogo com outras obras e campos disciplinares, sendo responsável pelo deslocamento do leitor a situações fantásticas que envolvem um enredo que imiscui personagens reais num contexto fictício e vice versa. Em qualquer um dos casos, os espelhos e os labirintos acompanham sempre sua forma de conceber o universo.

A paleta de Borges possui uma gama de artifícios, semelhante às nuances de cores que um artista virtuoso exhibe: a priori, o escritor apresenta “O jardim das veredas que se bifurcam” como um conto de espionagem, mas este mesmo conto inclui um relato lógico-metafísico, que se desdobra em uma descrição de um romance chinês; tudo isto desenvolvido em uma dúzia de páginas. Este conto tem por ideia central o tempo, múltiplo e ramificado, podendo se bifurcar e se ramificar em espaços e tempos diferentes: em passado e presente, em lugares diferentes em cada um destes tempos: o tempo se desdobra. Calvino vai além:

Essa ideia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis não é uma digressão do conto mas a própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a cometer um delito absurdo e abominável que lhe é imposto por sua missão de espionagem, seguro de

⁷⁹ Deve-se registrar o engenhoso sistema labiríntico elaborado por Georges Perec, o sistema enciclopédico e labiríntico organizado no formato de *puzzle* no hiper-romance *A vida, modo de usar*.

que aquilo ocorre em apenas um dos universos mas não nos outros, de modo que, cometendo o assassinio aqui e agora, ele e sua vítima poderão reconhecer-se amigos e irmãos em outros universos.⁸⁰

Como nos diz Umberto Eco, o labirinto é uma metáfora que se encontra dentro de um sistema que se estrutura em um modelo de rede.⁸¹ No livro *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Eco fala que o projeto que tem a competência enciclopédica é regido pela estrutura que se exprime através da metáfora do labirinto. D'Alembert e Diderot, no “Discurso preliminar”, se referem ao labirinto como uma metáfora relativa à desordem, ao caos, relações conectivas como uma espécie de mapa-múndi; Eco, no entanto, teria uma visão de topo do labirinto, o veria de cima, onde pudesse “divisar ao mesmo tempo as ciências e as artes principais; ver com um único golpe de vista os objetos de suas especulações”.⁸² Falaremos dos objetos e suas especulações adiante, com o conceito de hipertexto.

Partindo do pressuposto do labirinto enquanto metáfora, Eco conceitua três tipos de labirinto: o primeiro é o labirinto *unicursal*; ao entrar no labirinto se chega ao centro e depois a uma saída. O escritor italiano afirma que se o labirinto *unicursal* fosse “desenrolado” encontraríamos um único fio, provavelmente o fio de Ariadne. O segundo é o labirinto *maneirístico ou Irrweg*: propõe uma série de escolhas e alternativas, mas todos os percursos levam a vários becos sem saída, exceto um, que leva à saída. O terceiro tipo de labirinto possui forma de *rede* na qual cada ponto pode ser conectado em qualquer outro ponto. Pode ser finito ou infinito, é *ilimitado* por seu caráter conectivo e porque sua estrutura “seria sempre diferente da que era um momento antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes”.⁸³

O labirinto com formato de rede serve melhor a esta pesquisa. Nesse modelo, para deslocar-se a um ponto X, pode-se escolher uma série de outros caminhos até chegar ao ponto almejado. Para Eco é justamente no interstício entre o modelo e a metáfora que reside o rizoma.⁸⁴ Diz-se que no rizoma não existe pontos, apenas linhas, que essas se cruzam e que estes cruzamentos podem ser conectados infinitamente, em qualquer ordem, aos demais encontros de linhas (cada interseção de linhas cria várias possibilidades de particularizar um

⁸⁰ CALVINO. Multiplicidade, p. 134.

⁸¹ Segundo Eco, o modelo de rede não é uma metáfora. ECO. O antiporfírio, p. 338-339.

⁸² ECO. O antiporfírio, p. 340.

⁸³ ECO. O antiporfírio, p. 340.

⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI. Introdução: Rizoma.

ponto). É o que Deleuze e Guattari entendem por *transversalidade*: “qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”.⁸⁵

Como vimos, muitos escritores e artistas absorvem o modo enciclopedista e todos os saberes e conhecimentos que ele arrasta: labirintos, redes, hipertextos. Mas o enciclopedismo contemporâneo não se circunscreve em guetos – não está limitado -, mas ampliou as possibilidades de ligações e convergências e propõe diálogos transdisciplinares em campos variados de conhecimentos.

2.3 Objeto livro, livro objeto

No final do século 19 e início do século 20, a concepção do objeto livro teve uma mudança substancial na qual a poética e as questões relativas à plasticidade fizeram com que esse objeto caro e rico explodisse em suas possibilidades. Algumas dessas possibilidades literárias e plásticas foram tratadas e levadas ao extremo por Mallarmé e Apollinaire. Mas afinal, a partir de quando a obra de arte se torna objeto? Por que o livro é absorvido pela arte como objeto poético? As ressonâncias literárias podem ter contaminado os conceitos da arte?

No documentário dirigido por Geraldo dos Santos, *Isto é arte?*,⁸⁶ o professor de filosofia Celso Favaretto discorre sobre a mudança de classificação de obra em objeto de arte. O trabalho analisado para esta proposta é o de Rubens Gerchman, *Lindonéia – A Gioconda do subúrbio*, de 1966. Favaretto deixa claro que o que vemos não é um quadro, mas uma junção de técnicas: serigrafia, (uma espécie de gravura que pode ser feita em pano ou em papel), colagem (sobre madeira com vidro na frente), apliques no vidro (como nos armários antigos) e apliques de peças de metal. Tudo isto junto dá corpo a um objeto.

⁸⁵ DELEUZE; GUATTARI. Introdução: Rizoma, p. 15.

⁸⁶ ISTO é arte? Trechos da palestra do professor de filosofia Celso Favaretto no Instituto Itaú Cultural.

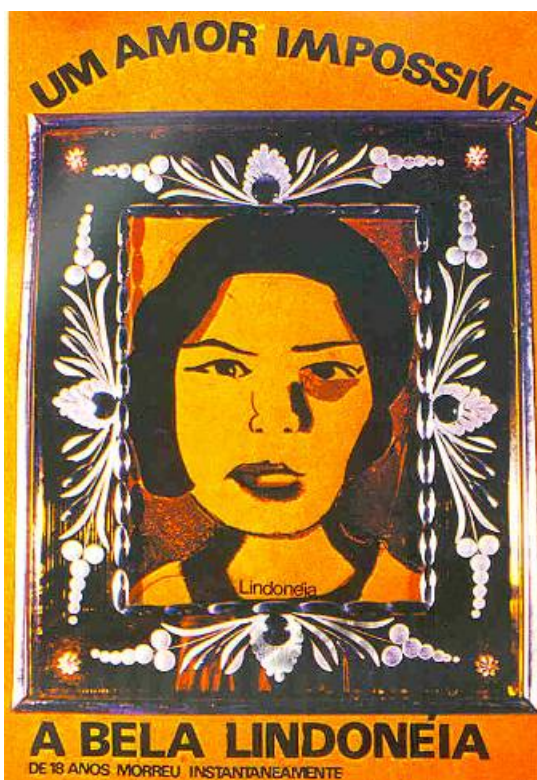


FIGURA 11 – *Lindoneia*. Rubens Gerchman, 1966.
Montagem, 60 x 60 cm.

Lindoneia é um objeto: na arte esse objeto é entendido como uma obra que não se encaixa em nenhuma categoria, ou seja, não é escultura, pintura, desenho, etc. Geralmente é uma obra tridimensional feita a partir de materiais apropriados e/ou confeccionados pelo artista. É importante considerarmos que o livro objeto é um livro de artista que possui características escultóricas e que tais a tridimensionalidade é explorada. É isto que torna o livro um objeto.

Essa noção de arte enquanto objeto muda, além do conceito de obra, a forma de nos relacionar, de olhar, de conviver com os objetos. Quando a obra de arte canônica, na década de 1960, abandona a designação de obra e amplia (pelas possibilidades infinitas de trabalhos artísticos) o objeto da arte, pode vir a ser o mesmo objeto que Jean Baudrillard⁸⁷ indica que pode ajudar o indivíduo a reconstituir o mundo. Para Baudrillard, o indivíduo reconstitui o mundo através das relações que estabelece com os objetos por meio da organização complexa

⁸⁷ BAUDRILLARD. O sistema não-funcional ou o discurso subjetivo, p. 94.

de objetos que se relacionam uns com os outros. E a forma de organizar tais objetos, fruto muitas vezes de investimento afetivo, tendo por eles sentimento de posse, é a coleção.

Como veremos a seguir, as coleções podem abrigar agrupamentos de naturezas diversas: de imagens, como a biblioteca imagética de Aby Warburg; de memórias como a coleção de obras para a exposição *Seu Sami*, de Hilal Sami Hilal; ou de objetos encontrados em um manicômio organizados por Arthur Bispo do Rosário, objetos que mudam de aura quando agrupados por um tipo de ordem que nos impele a repensar o ato de colecionar.

2.4 Ler imagens, ver palavras

Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma idéia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema.

Henry James, Guy de Maupassant

A sugestão de Aristóteles – todo processo mental requer imagens – vai ao encontro do pensamento de Henry James: toda história é uma imagem e uma ideia. Para Aristóteles, “no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto, a alma nunca pensa sem uma imagem mental”.⁸⁸ Creio que esse pensamento de Aristóteles descreve com exatidão o que a alma poética do artista/escritor Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), numa espécie de delírio pensante, constrói nos cinquenta anos que passou em um manicômio carioca.

O fato de Bispo ser interno em um manicômio poderia ser indício de começo da loucura total ou fim do fio de lucidez; mas em um movimento contrário, no decorrer dos anos, suas obras e coleções são compreendidas como arte, como resistência de uma força maior que se impõe, que insiste em se fazer presente.⁸⁹ Mas Bispo não chegou sozinho ao hospital psiquiátrico: trouxe consigo suas memórias, lembranças, marcas do vivido, do tempo em que exerceu atividades como pugilista, marinheiro, empregado doméstico. Nos objetos artísticos

⁸⁸ ARISTÓTELES citado por MANGUEL. Mito, p. 21.

⁸⁹ Esta é uma das máximas de Martin Heidegger. “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*”. HEIDEGGER citado por VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 372. Grifo meu.

elaborados por ele, os rastros de seu passado aparecem de forma clara, como uma verdade, como algo puramente seu.

O arcabouço imagético de Bispo é formado por *assemblages*, colagens, superposição, fardões, panôs, faixas, miniaturas que vão desde o ensinamento de como fazer um muro às miniaturas de embarcações, coleções de objetos variados organizados com o rigor do delírio e com a simetria do caos,⁹⁰ e uma das peças mais importantes para Bispo: o manto da Apresentação. De tempos em tempos, Bispo abria as portas do delírio e se transformava em rei, em santo. Pedia para ficar na clausura para dar asas às transformações de sua psiquê. Era nesses momentos de esquecimento e isolamento que Bispo se dedicava à reconstrução de seu mundo; sua arte nascia da memória, delírio, sacrifício e solidão. E foi nesse ambiente de reclusão que começa a cerzir o manto da Apresentação, sua mortalha sagrada que bordou durante toda vida para se apresentar no dia do Juízo Final. Nesse manto elenca em listas os nomes de pessoas julgadas por ele merecedoras que, quando fizesse a passagem para o além, levaria consigo.⁹¹ Fato que não aconteceu. Este manto hoje faz parte do acervo do museu no Rio de Janeiro dedicado à memória e obras do artista.

Até 1989, ano de sua morte, Bispo dedicou seu tempo e suas energias à empresa de mapear sua vida a partir de materiais diversos, para se tornarem “registros de sua passagem sobre a terra”.⁹² Todos os materiais usados pelo artista são os de convívio direto e de fácil acesso: facas, pregos, panos, trapos, colheres, chapéus, garrafas de água, desfiava roupas velhas para usar as linhas para bordar, estandartes, jogos bordados, rodos, vassouras, pentes, botas, chinelos, sapatos, canecas, enfim, tudo que era resto para a sociedade era material artístico em potencial para o trabalho de Bispo.

Vivemos numa sociedade onde, vez por outra, nos perguntamos sobre o que vêm a ser conceitos como verdade, loucura, riqueza, arte, e outras tantas questões. É estranho e em alguma medida cruel, o fato de que a mesma sociedade que marginaliza a pobreza, a favela, os guetos, a loucura e o aidético, enfim, a diferença, é a mesma valoriza as manifestações plástico-visuais marginais como arte. É o caso do artista Leonilson e Bispo do Rosário: “Os meios de comunicação de massa jogam aí sua força: está tudo mais ou menos previsto. Os desvios, as diferenças, o animal, o sobrenatural, o ‘anormal’ são anexados. Até o estranho tem

⁹⁰ MACIEL. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway, p. 16.

⁹¹ HIDALGO. *Arthur Bispo do Rosário*, p. 26.

⁹² MACIEL. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway, p. 16.

certo perfil, um lugar delimitado. É possível ser estranho sem sair do aceitável”.⁹³ O lugar do estranho, do que é difícil receber nomeação, do que é complicado estabelecer leitura linear, da compreensão de objetos marginais organizados a partir do extremo rigor do delírio, tomando o caos como guia, é o que possivelmente faz um estereotipo de loucura, como a de Bispo, transcender sua obra a uma aura e lugar privilegiados na arte moderna.

Para Bispo, foi o próprio Deus quem o escolheu para reconstruir o mundo repovoando-o com suas criações: sua crença foi aplicada de maneira obstinada na construção de objetos que serviriam de instrumento para a salvação do mundo. Assim é possível compreender a intensidade do trabalho ao longo de cinquenta anos. Para Maciel, não é difícil associá-lo à mitologia bíblica do Dilúvio, que tem como protagonista Noé e sua arca. Segundo o livro do *Gênesis*, para dar fim à corrupção e violência da terra, o próprio Deus fala a Noé que mandaria um dilúvio para exterminar todo ser vivo, abrindo uma exceção para que cada casal de espécies de animais, aves, e toda espécie de répteis pudessem se juntar com a família de Noé para iniciar outra civilização sem manchas morais. Com este pedido divino nasce o primeiro colecionador da história da humanidade. Em proporções diferentes e considerada a diferença do mundo natural salvo por Noé e o mundo artificial coletado, selecionado, organizado à sua própria feição, a fé Bispo e de Noé foram colocadas a serviço da salvação do mundo.⁹⁴

Podemos ainda aproximar as catalogações de Bispo com as de Funes, personagem de Borges, que foi apelidado de o memorioso, dado a uma característica, sequela de uma queda de cavalo: a incapacidade de esquecer, que o levou a catalogar todos os momentos vividos em minúcias, gastando um dia inteiro para lembrar de todo um dia vivido. A entrada de Funes, aqui, também conduz o texto a outro tipo de reflexão: a memória. Assim, Bispo ajunta materiais, seja pelas questões utilitárias que os unem, como os rodos organizados em tríades, ou as vassouras, as velhas botas de borracha, ou as garrafas organizadas com restos de papéis picados lembrando confetes de carnaval. Podemos citar ainda os nove chapéus organizados em duplas e um, aparentemente sem par, é atado com fitas entre a primeira e a segunda coluna de chapéus, numa estrutura de madeira (Fig. 12). Há ainda uma coleção-composição muito interessante e curiosa; uma miscelânea de solas e chinelos, cintos, peneiras de palha, o retrato de uma mulher e meia embalagem de garrafa pet com pedaços de madeira (Fig. 13).

⁹³ BURROWES. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, p. 37 citado por VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*.

⁹⁴ MACIEL. *A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway*, p. 16.



FIGURA 12 – Sem título. Chapéus, madeira, tela. Arthur Bispo do Rosário.
Foto: Proa Fundación.



FIGURA 13 – Sem título. Sandálias e peneiras. Arthur Bispo do Rosário.
Madeira, borracha, fio, papelão. 110 x 80 x 24 cm. Foto: Proa Fundación.

Parte do que pretendemos mostrar neste capítulo se encerra na citação de Blanchot, “toda arte é linguagem”, ou seja, quando o artista, para dar corpo à sua criação, retira os materiais de sua função primeira, do lugar que lhe é conferido, do seu caráter funcional, implode dentro dos objetos dispostos uma autonomia pelo deslocamento feito e a aura de arte é conferidas a estes objetos que adquirem uma nova linguagem ao se converterem, como Maria Esther Maciel nos diz, em metonímias do contexto de que foram tirados. Daí uma possível aproximação ao pensamento de Walter Benjamin sobre a relação afetiva com objetos “que não se põem em destaque por seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia”,⁹⁵ de modo que a coleção de Bispo fala de seu passado, das experiências vividas, transformando sua obra em seu próprio memorial, em seu asilo poético, pois tudo que foi colado, bordado, escrito, organizado, de certo modo fala, a imagem diz, os objetos artísticos possuem linguagem própria.

O gosto passional por coleções é o que certamente motivou as coleções de Arthur Bispo do Rosário para, com uma série de quinquilharias, objetos de uso pessoal e do uso cotidiano, restabelecer a poética do mundo a partir de ajuntamento de materiais diversos. Certamente, o mesmo impulso motivou a pesquisa de Hilal Sami Hilal por materiais que visavam dar corpo aos livros que nunca foram lidos por seu pai, e, sem dúvida, motivação parecida, por gosto e necessidade, impulsionou Jorge Luis Borges a juntar mentalmente títulos variados de livros, decorando a organização das páginas na memória, sendo o escritor argentino um dos maiores colecionadores de livros mentais da história da literatura.

Mas, e hoje? Como a arte dá conta de ordenar o mundo? Como o impulso enciclopédico tem nas artes um campo vasto para desenvolvimento? O livro enquanto objeto teria nas artes um valor relevado para a proposta enciclopédica?

2.5 Universo interligado das coisas

Segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso,

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

⁹⁵ BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca citado por MACIEL. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway, p. 19.

determinação de limites entre essas linguagens uma necessidade quase que exclusivamente didática.⁹⁶

Essa combinatória de linguagens, que torna os limites e as fronteiras entre as artes cada vez mais borradas e tênues, aproxima e entrecruza formas de pensamento artístico literário no estudo da escrita e da imagem. Como foi visto no primeiro capítulo, essa relação entre artes é instaurada desde o poema “Un coup de dés” no qual Stéphane Mallarmé encaminha a poesia para o diálogo com outras artes, instaurando a exploração de recursos visuais na poesia moderna.

De lá pra cá, observamos o surgimento de novas mídias, hibridismos visuais e literários que rompem com as fronteiras entre artes plásticas, visuais, música, literatura, teatro, dança, cinema, vídeo, fotografia etc. O diálogo entre arte e literatura tem, desse modo, necessariamente que considerar essa interação entre as linguagens; interação que está se tornando cada vez mais complexa e fonte de ricos encontros. Assim como Mallarmé restaura a visualidade do poema e propõe novas estruturas para a poesia, artistas plásticos como Hilal vão buscar no texto literário a sua visualidade, a sua materialidade.

Neste cenário, o conceito de hipertexto é considerado como agente de intercâmbio entre artes e como vetor que possibilita as relações transversais e transdisciplinares, além da correspondência entre literatura e artes, entre escrita e imagem. Para tal, recorremos ao conceito original, ao vocábulo cunhado por Theodor Nelson em 1960, *hipertexto*. A proposta do autor era condensar em numa palavra as tecnologias intelectuais que iriam revolucionar o jeito de viver, de pensar, de produzir arte e gerar conhecimentos:

Por milhares de anos, nós temos tido uma tradição chamada literatura. Sua estrutura interna tem sido de documentos, cada um com um proprietário/criador, que copia trechos que se referem entre si em uma sempre crescente bola de neve. Tudo o que eu proponho aqui é automatizar e apressar o acesso a essa estrutura tão tradicional – mas com convenientes melhoramentos advindos das técnicas dos sistemas disponíveis.⁹⁷

O conceito de hipertexto já estava, portanto, em obras como a *Bíblia* e *As Mil e uma noites*, nas histórias entrelaçadas uma a uma por Sherazade, esperadas diariamente, ou

⁹⁶ VENEROSO. *Caligrafias e escrituras* citado por VENEROSO. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX, p. 35.

⁹⁷ NELSON. *A New Home for the Mind* citado por PEREIRA. Redes literárias, p. 142.

melhor, noturnamente, pelo sultão. Outras formas que abrigam os hipertextos são aquelas que associam textos a desenhos, gravuras, quadros, citações, notas de rodapé, referências bibliográficas, catálogos, índices, dicionários e toda sorte de enciclopédia já inventada pelo homem.⁹⁸

Para Pierre Lévy, a interação das palavras constrói redes de significação, que funcionam como clarões. Estes clarões funcionam da seguinte maneira: “quando ouço uma palavra, isto ativa imediatamente em minha mente uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, odores, sensações proprioceptivas, lembranças, afetos, etc.”.⁹⁹ Ou seja, uma palavra ou imagem desencadeia uma série de ligações de acordo com o arcabouço imagético do leitor, espectador, ouvinte; seja do texto literário ou do texto visual. Lévy acrescenta: “A estrutura de hipertexto não dá conta somente da comunicação [...] O hipertexto é talvez, uma metáfora válida para todas as esferas da realidade em que *significações* estejam em jogo”.¹⁰⁰

Dessa forma, o hipertexto assume um papel importante, pois se, de um lado, amplia consideravelmente a própria noção de texto, de outro, preserva a tradição da escrita e da literatura. Ao considerar os textos (sejam eles literários ou visuais) como fenômenos que vão além de sinais registrados numa superfície, a perspectiva hipertextual deflagra um modelo de leitura/escrita expansivo, aberto e potencialmente infinito. Assim, todas as coisas – eventos, humanos, animais, máquinas, processos, ideias – estão em conexão, o que não significa dizer que estão estejam em harmonia e semelhança.¹⁰¹

No texto “Desempacotando minha biblioteca”, cujo subtítulo é “Um discurso sobre o colecionador,” Walter Benjamin, assim como Baudrillard, fala, no primeiro quarto do século 20, sobre as coleções e o tédio da ordem, da ordem de se dispor de forma desordenada os livros, da relação do colecionador com seus pertences, do ato de colecionar ser mais importante que a coleção, mas, sobretudo, Benjamin considera fundamental a relação do ato de colecionar com as recordações.

Para Benjamin, a memória é a base da biblioteca, de qualquer coleção; “a herança [dos álbuns de figurinhas] é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca”.¹⁰² No ato de

⁹⁸ PEREIRA. Redes literárias, p. 143.

⁹⁹ LÉVY. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática, p. 23.

¹⁰⁰ LÉVY. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática, p. 25.

¹⁰¹ PEREIRA. Redes literárias, p. 143.

¹⁰² BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca, p. 234.

desempacotar a biblioteca, abrir caixas de livros antigos, o cheiro, os títulos, deslocam ao passado, afloram sentimentos. Os livros são portadores de memória de lugares, de pessoas, de citações, de imagens, de coisas que já foram esquecidas e são, pelos livros, retomadas, libertas, erigidas. Para Benjamin, o ato de desempacotar sua biblioteca faz aflorar pensamentos diversos: “não são pensamentos, são imagens, lembranças”. Lembranças do caminho percorrido pelos livros, desde as salas luxuosas até o seu pequeno quarto quando criança, onde originaram os primeiros exemplares de sua coleção.

Benjamin não está só: para Calvino,¹⁰³ através da misteriosa coleção de areia,¹⁰⁴ através das diferenças mínimas entre areia e areia, o ato de colecionar areias de praias de lugares diferentes e semelhantes, com colorações, texturas e gramaturas também diferentes e semelhantes, fazia evocar as memórias imagéticas, sonoras, olfativas, sensoriais e das paisagens dos lugares visitados pela colecionadora.

Esse exercício de retirar do mundo pequenas amostras e fazer um mostruário de memórias, de lugares visitados e organizados em vidrinhos de areia, pode demonstrar outra coisa maior do que uma coleção? Podemos dizer que essa coleção pode ser uma espécie de descrição do mundo a partir das miniaturas? Para Calvino, toda coleção funciona como um diário, um diário de sentimentos evocados pelo objeto colecionado. Acreditava que o ato de colecionar era uma forma de fotografar o passado, com a “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linha escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos”.¹⁰⁵

Olhando para os vidros de areia de várias praias do mundo, não é improvável que se demore em um dos vidros e inicie uma miríade de exercícios imagéticos na tentativa de “reconduzir à memória às sensações daquela praia, aquele cheiro de floresta, aquela ardência”, considerando ou não que aquelas memórias imaginadas continuam a ser areias coloridas encerradas em vidros etiquetados. Esse “cemitério de paisagens reduzidas a deserto” é esta difícil relação que a coleção mantém com o que é difícil apreender, a difícil tarefa de apreender a memória, esta substância arenosa no qual todas as coisas são formadas.¹⁰⁶

¹⁰³ CALVINO. Coleção de areia.

¹⁰⁴ A coleção de areia fazia parte da exposição de coleções estranhas em Paris, na década de 1970.

¹⁰⁵ CALVINO. Coleção de areia, p. 15.

¹⁰⁶ CALVINO. Coleção de areia, p. 15.

2.6 Sobre a memória e o esquecimento

Sendo a memória a base da biblioteca, o cerne do enciclopedismo, é possível que o ato de esquecer possa evocar uma memória?

Em uma das conferências reunidas no volume *Sete noites* intitulada “A cegueira”, Borges conta como perdeu a visão e, como já cego, assumiu a direção da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em 1955. Efetivado no cargo, emociona-se ao voltar à casa da Rua México, no bairro de Monserrat, que, segundo ele, tinha deixado tantas recordações. Rememora uma série de situações: ainda criança acompanhava o pai à Biblioteca, a vivência nos pampas, o prazer infantil e estético de observar a cor dos tigres, o orgulho dos antepassados militares, os livros lidos na infância, os *compadritos* e os gaúchos, as ruas de Buenos Aires. Todas essas experiências tornaram-se imagens contidas no arcabouço borgiano; muitas delas serviram de substância mnemônica para seus escritos, além da experiência de morar em Genebra, determinante em sua formação:

Para mim foi muito importante ter sido criado na Suíça, ter terminado o segundo grau em Genebra e ter estado na Europa durante a primeira guerra mundial. Porque isso me capacitou, no meu retorno, a descobrir um pouco do meu país. Em outras palavras, se eu tivesse passado a vida em Buenos Aires, talvez eu nunca tivesse visto a cidade porque ela teria estado muito perto de mim. Mas estes muitos anos de ausência, de inevitável nostalgia, uma nostalgia que era necessária, se eu me atrever a dizer isto, me fizeram bem. E quando voltei a Buenos Aires, lá por 1921 ou 22, redescobri minha cidade natal, a cidade dos meus pais, dos meus avós, meus bisavós e que inspirou meu primeiro livro de poemas que precisamente é chamado de “Fervor de Buenos Aires”. Em outras palavras, minha ausência permitiu que eu visse muitas coisas que não teria visto se tivesse permanecido em minha cidade natal todo tempo.¹⁰⁷

A distância de Buenos Aires por causa do tratamento médico do pai, concomitantemente ao exílio da primeira guerra mundial em Genebra, foi salutar e necessária para que o sentimento de nostalgia e ausência fosse o mote para o movimento de curiosidade literária que permitiu que Borges, como um *flâneur*, percorresse e (re)descobrisse e (re)significasse sua cidade natal. O livro *O fervor de Buenos Aires* era o registro do fervor do retorno, do reencontro, do olhar e ouvidos atentos às histórias, aos personagens, aos

¹⁰⁷ BORGES. *Sete: A cegueira*.

acontecimentos prosaicos que mais tarde se vestiriam do fantástico e teriam lugar especial no seu modo de conceber e inventar literatura.

O escritor, que imaginava o Paraíso como uma espécie de biblioteca, imbuído de recordações ao voltar para o antigo bairro e conviver com lembranças da infância, dá conta de que os 900 mil exemplares contidos na Biblioteca Nacional só poderiam por ele serem tocados; teria condições de decifrar apenas capas e lombadas. A ironia dos fatos faz Borges escrever o “Poema dos dons”, que descreve a ironia de ele receber ao mesmo tempo os livros da biblioteca e a cegueira, os livros e a noite, completando a estranha tradição de bibliotecários cegos diretores da Biblioteca Nacional de Buenos Aires: Borges, Mármol e Groussac.

Com ironia não menor, impossibilitado de ler e escrever (a mãe lia para ele, mas com 88 anos se cansava facilmente), conhece numa livraria aquele que o acompanharia e seria seu secretário pelos dois anos seguintes: convida o vendedor de livros Alberto Manguel, para naquela noite, ler para ele em sua casa. Cito Manguel:

Naquela sala de estar, sob uma gravura de Piranesi representando ruínas romanas circulares, li Kipling, Stevenson, Henry James, vários verbetes da enciclopédia alemã Brockhaus, versos de Marino, Enrique Banchs, Heine (*mas esses últimos ele sabia de cor, de forma que eu mal começava a ler e sua voz hesitante passava a recitá-los de memória; a hesitação estava apenas na cadência, não nas palavras, que lembrava corretamente*).¹⁰⁸

E continua:

[...] Borges usava seus ouvidos como outros leitores usam os olhos, para esquadrihar a página em busca de uma palavra, de uma frase, de um parágrafo que confirme a lembrança. Enquanto eu lia, ele interrompia, fazendo comentários sobre o texto a fim de (suponho) tomar notas em sua mente.¹⁰⁹

Tomar notas na mente: o que Borges fazia era registrar mentalmente a página, as palavras, o parágrafo, por um método utilizado por outros literatos cegos como Milton, Prescott e James Joyce. Tanto Borges quanto esses autores fizeram obras inteiras ditadas a visitantes, amigos e pessoas da família, considerando o arcabouço de obras mapeadas mentalmente. O próprio Manguel se impressiona com a memória do escritor argentino

¹⁰⁸ MANGUEL. A última página, p. 30. Grifo meu.

¹⁰⁹ MANGUEL. A última página, p. 30.

porque, quando começava a ler, o esquecimento dava lugar à recordação. Assim como James Joyce, Borges elaborava e aprimorava as frases, parágrafos, poemas, ensaios primeiro na mente antes de ditá-los: “De todas as coisas boas que me aconteceram, acho que a menos importante foi ter ficado cego”,¹¹⁰ disse Joyce, boa parte de sua obra tendo sido elaborada na sombra da cegueira e com o auxílio da memória. Mesmo com a adaptação na forma de construir e se valer do vasto arcabouço filosófico e literário mnemônico (organizar mentalmente o texto, realizar escrita mnemônica e ditar), a experiência literária escapa pela escrita por meio das citações cruzadas, citações que estariam nas notas de rodapé no texto comum, mas que estão inseridas no texto assim com estão dispostas na mente.

No *Secretum meum*, Petrarca (com o nome cristão de Francesco) e Agostinho conversam no jardim e Francesco confessa que está cansado da vida tranquila da cidade. Agostinho responde que a vida de Francesco é um livro como os livros do poeta, mas um livro que ele ainda não sabe ler e relembra-lhe vários textos. “Eles não te ajudam?” – pergunta ele. Sim, responde Francesco, durante a leitura são muito úteis, mas “assim que o livro deixa minhas mãos, todos meus sentimentos por ele desaparecem”.¹¹¹

Agostinho: Essa maneira de ler é agora bastante comum; há uma tal multidão de homens letrados... Mas se tivesses rabiscado algumas notas no lugar adequado, poderias facilmente deleitar-se com o fruto de tua leitura.

Francesco: A que tipo de notas fazes referência?

Agostinho: Sempre que leres um livro e encontrares frases maravilhosas que te instiguem ou deleitem teu coração, não confies apenas no poder de tua inteligência, *mas força-te a aprendê-las de cor* e torná-las familiares meditando sobre elas, de tal forma que ao surgir um caso urgente de aflição terás sempre o remédio pronto, *como se estivesse escrito em sua mente*. Quando encontrares quaisquer trechos que te pareçam úteis, *faz uma marca forte neles, que poderá servir de visco em tua memória*, pois de outra forma elas poderão voar para longe”.¹¹²

O que Agostinho sugere é uma nova maneira de ler usando o livro como apoio para o pensamento, como suporte para receber outros pensamentos e, sobretudo, uma forma de ler no qual o lido possa se inscrever na mente, unindo-se ao conjunto de reflexões próprias. Propõe ainda uma estratégia para que os textos importantes marcados pela memória apareçam no momento propício, auxiliando a construção de outros textos. O exercício mnemônico de

¹¹⁰ MANGUEL. O livro da memória, p. 81-82.

¹¹¹ MANGUEL. O livro da memória, p. 81-82.

¹¹² MANGUEL. O livro da memória, p. 81-82. Grifos meus.

Agostinho, ensinado a Petrarca, é utilizado por uma gama de autores, e Borges está claramente inserido nessa lista.

Para Eneida Maria de Souza torna-se evidente a construção de uma poética da cegueira de Borges – ao analisar ela a estreita relação entre os textos literários, ensaísticos e confessionais por ele escritos. Esse procedimento fabular da crítica literária biográfica objetiva a produção do saber narrativo gerado pela conjunção simultânea da teoria e da ficção, da representação e da realidade, da imagem e do conceito. Como já foi dito, o vínculo entre o discurso da cegueira e o da literatura permite a inserção de escritores cegos como Homero, Milton, Prescott e Joyce; a cegueira familiar borgiana e a tradição de diretores da Biblioteca Nacional (guardiões cegos do saber, que antecedem Borges: Groussac e Mármol). Para Eneida, essa poética “reveste-se ainda do apelo ao discurso oral da prática auditiva da memória, bem como a expressão paradoxal e crepuscular do conhecimento, uma vez destituído da clarividência ilusória da luz e da escuridão provocada pela cegueira total”.¹¹³

Ainda sobre o fato de ler para Borges, Manguel comenta: “ler em voz alta para ele textos que eu já lera antes modificava aquelas leituras solitárias anteriores, alargava e inundava minha lembrança de textos, fazia-me perceber o que não percebera então, mas agora parecia recordar, sob o impulso da reação dele”.¹¹⁴ O fato de ler para Borges textos já conhecidos por ele deu lugar às memórias do que pensara ter esquecido ou de coisas que não havia considerado. Nesse sentido, a forma borgiana de se valer e adulterar tais memórias remonta à sua vasta e grandiosa biblioteca mental. Ele a consultava, recorria periodicamente por recordação, mesclava em seus textos o vivido e o inventado, separados pela linha tênue da ficção.

Sobre o ato de recordar,¹¹⁵ não podemos deixar de citar Plínio, o Velho,¹¹⁶ e o texto sobre prodígios da memória, contido no livro XII da *História Natural*.

¹¹³ SOUZA. *O século de Borges*, p. 39.

¹¹⁴ MANGUEL. A última página, p. 33.

¹¹⁵ Não podemos deixar de ressaltar o Teatro da Memória de Julius Camillo elaborado no Renascimento representando a tradição do pensamento sobre a arte da memória, seus poderes, concepção e forma. Camillo trabalhou em sua extensa obra na teoria de unificar memória e enciclopédia para servir de complemento ao teatro, visando revolucionar a maneira de pensar sobre o mundo. Camillo é um dos seguidores da arte que nasceu quando o poeta pré-socrático Simonides de Ceos sobreviveu a um desastre no qual todos os convidados de um banquete morreram soterrados quando o teto do local desabou e ficaram desfigurados para identificação. Lembrando do lugar que cada um ocupara nas mesas, Simonides identificou todos os cadáveres: isso foi possível porque associou cada convidado a um lugar. A partir deste fato, Simonides aprimorou a técnica abolindo a necessidade de tomar notas. BLOM. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. p. 207.

¹¹⁶ PLÍNIO. *História Natural*, Livro VII. Tradução de trecho por Johnny José Mafra.

A Memória, este bem tão necessário à vida, não é fácil dizer quem a teve em maior grau, tantos são os que conquistaram fama dela. O rei Ciro chamou pelo nome todos os soldados, no seu exército; L. Cipião, cada cidadão romano; Cineas, embaixador do rei Pirro, ao senado e a ordem eqüestre de Roma, no dia seguinte ao da sua chegada. Mitrídates, rei de 22 nações, administrou a justiça em todas as línguas, falando cada uma delas na Assembléia sem intérprete. Na Grécia, Cármadas reproduziu como se tivesse lido todos os livros que alguém lhe indicava na biblioteca. Depois disso, tornou-se uma arte, inventada pelo lírico Simônides, aperfeiçoada por Metrodoro Cépsio, de tal modo que se repetisse literalmente tudo que foi ouvido. Nada há tão frágil no homem: alterando-se com uma doença, uma queda, ou ainda um susto, ora parcialmente, ora completamente. Um, atingindo por uma pedra, esqueceu somente as letras; outro, tendo caído de um leito muito alto, perdeu a memória da mãe, dos vizinhos e dos parentes; este outro, doente, esqueceu os escravos; o orador Messala Corvino esqueceu seu próprio nome. Muitas vezes também a memória se apaga, mesmo em repouso e com saúde; é interrompida pela aproximação do sono, de modo que a cabeça vazia fica procurando onde está.

As possibilidades da memória relatadas por Plínio dão a Borges subsídios necessários para elaborar o conto “Funes, o memorioso”. Nele, o narrador-personagem em uma das viagens a Fray Bentos, conhece Ireneo Funes que, mesmo antes do acidente que deixou uma estranha sequela mnemônica, já era conhecido como o “cronométrico Funes”, que, sem consultar o céu nem se deter no tempo, sabia a hora exata. Nesse conto, Borges dá a Funes elementos memoriais à guisa dos prodígios listados por Plínio: após uma queda de cavalo, quando recobrou o sentido, percebeu que “o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais [...] Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis”.¹¹⁷ Para ficar ainda mais clara a evocação feita por Borges ao legado de Plínio, o narrador-personagem é recebido pela voz de Ireneo Funes, que articula em latim o primeiro parágrafo do 7º livro da *Historia Naturalis*, fragmento este relativo à memória, citado acima.

Wander Melo Miranda recorre à teoria de Ricardo Piglia sobre o conto, em *O laboratório do escritor*,¹¹⁸ dizendo que esse conto borgiano possui duas histórias: uma visível e outra secreta.¹¹⁹ Para ele é possível pensar uma história secreta como uma sutil reflexão sobre o ofício do narrador, tendo em vista sua relação com a memória e a tradição. A possibilidade de uma história visível se refere à memória totalizadora de Funes. “Incapaz de esquecer e representar, de abstrair e generalizar [...] Funes é condenado a ser apenas

¹¹⁷ BORGES. Funes, o memorioso, p. 104.

¹¹⁸ PIGLIA. *O laboratório do escritor*.

¹¹⁹ MIRANDA. A memória de Borges.

espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso”.¹²⁰ Impossibilitado de agir e pensar, não consegue construir uma história própria e nela constituir-se como sujeito, restando-lhe a repetição dos fatos. Tais pontos paradoxais considerados por Wander Melo Miranda vão ao encontro do paradoxo de Heidegger (o esquecimento propicia a memória): “uma memória infalível nega-se a si mesma: sem esquecimento não há reminiscência possível. A perda do objeto é condição necessária para sua posse”.¹²¹

Vale lembrar que o conto “Funes, o memorioso” está contido em *Ficções*; é o primeiro conto da segunda parte do livro cujo irônico nome é “Artifícios”. No prólogo, o autor diz que esse conto é uma “metáfora da insônia”. Para Wander Melo Miranda, sendo uma metáfora da insônia, “Funes, o memorioso” permite articular os conceitos dormir e esquecer. Nesse sentido, a condição tautológica do narrador de memória vacilante e precária, que a todo momento necessita repetir “Recordo-me dele [...] recordo-me dele, a cara de índio taciturna [...] recordo (creio) suas mãos afiladas [...] recordo, perto daquelas mãos, uma cuia de mate [...] recordo-me claramente a voz dele”, é selo de garantia da narratividade do relato, atesta o esquecimento pela recordação.

A sobrevivência da memória tem valor de esquecimento precisamente na impotência, inconsciência e existência, reconhecidas na lembrança, na condição da reminiscência. Assim, não é mais o esquecimento que a materialidade põe em nós, o esquecimento por apagamento de rastros, mas o esquecimento de reserva: o esquecimento designa o caráter despercebido da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência. Se de um lado temos a erosão da memória que tem como cerne a perda da memória e a morte anunciada das lembranças (como o Alzheimer), temos, por outro lado, o retorno de lembranças que acreditávamos perdidas. Nesse sentido, esquecemos muito menos coisas do que acreditamos ou tememos. Paul Ricoeur afirma que a experiência (que amplia o campo da reminiscência) é o princípio do reconhecimento e, quando uma imagem acode ao espírito, é a parte sensível, o coração que reconhece: este reconhecimento que pode assumir diferentes formas se produz na percepção: um ser esteve presente uma vez, ausentou-se, voltou.¹²² O movimento mnemônico seria o de aparecer, desaparecer, reaparecer. A impressão-afecção permanece em algum dos lugares da mente e, por permanecer, possibilita o reconhecimento. Para o filósofo francês, se

¹²⁰ MIRANDA. A memória de Borges, p. 20.

¹²¹ MIRANDA. A memória de Borges, p. 20.

¹²² RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*.

uma lembrança volta é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera.

A imagem sobrevive – reconhecer uma lembrança é reencontrá-la; presumi-la disponível ou senão acessível. A experiência do reconhecimento remete a um estado de latência da lembrança da impressão primeira. Um corolário importante da tese da sobrevivência em estado de latência das imagens do passado é que um presente qualquer, desde seu surgimento, já é o próprio passado: como diria Deleuze, “o passado é contemporâneo do presente que ele foi”. E Bergson amplia: “o passado nunca se constituiria, se não coexistisse com o presente do qual ele é passado”.¹²³

Com as duas figuras do esquecimento profundo – memória profunda e memória-hábito – alcançamos o meio dado à memória para combater o esquecimento: a reminiscência platônica. A reminiscência é ulterior ao esquecimento; é deste que a rememoração se alimenta; assim é possível aprender o que, de certo modo, nunca se deixou de saber. O esquecimento, nesse caso, preserva a memória e a faz sobreviver. Este é o paradoxo de Heidegger: o esquecimento torna possível a memória. “Assim como a experiência só é possível na base de um esperar por, também a lembrança só é possível na base de um esquecer”.¹²⁴ Enquanto Heidegger guarda para o futuro e para o presente o vocabulário corrente, ele rompe com o uso de denominar o passado e decide designá-lo pelo pretérito perfeito do verbo ser: ser-sido.

Assim, quando dizemos do passado que *ele não é mais, mas que ele foi*, enfatizamos com a primeira denominação seu desaparecimento, sua ausência (pretensão de agir sobre o desaparecimento), e na segunda relevamos a anterioridade com relação a todo acontecimento datado, lembrado ou esquecido. Ricoeur vai além, dizendo que ninguém pode fazer com que o que não é mais tenha sido. É ao passado como tendo-sido que se vincula esse esquecimento que, como diz Heidegger, condiciona a lembrança. Compreende-se o paradoxo se, por esquecimento, se entende o imemorial recurso e não a inexorável destruição. Em resumo, o esquecimento reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não mais ser na significação vinculada à ideia de passado. O tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança.

¹²³ BERGSON. *Matéria e memória* citado por RICOEUR. O esquecimento e a persistência dos rastros, p. 438.

¹²⁴ HEIDEGGER. *Ser e tempo*, p. 238.

Podemos dizer que Borges, escritor emblemático que utiliza a biblioteca como metáfora do universo, se torna um modelo reduzido da biblioteca mundial. O escritor argentino refutava o tempo, mas não a memória: em *Sete noites* cita o verso de Goethe: “tudo que está próximo se distancia”.¹²⁵ Goethe escreve esta frase a propósito do sol; Borges amplia o sentido da frase. Comenta: “Goethe se referia ao crepúsculo, mas também à vida: aos poucos, as coisas vão nos abandonando”.¹²⁶ O que vimos é que mesmo que as coisas nos abandonem, elas persistem; em algum lugar.

No último capítulo, veremos como as relações intersemióticas entre literatura e arte se estruturam no que é chamado período contemporâneo (será considerada a classificação entre imagem e texto feitas por Leo Hoek); como os textos de Borges são evocados nas obras de Hilal; como a literatura serve de referência para a arte; e como a arte contemporânea se abre e se aproxima da literatura, estabelecendo relações a partir das referências plásticas, visuais, cinematográficas, musicais, e outras experiências importantes no campo da linguagem.

¹²⁵ BORGES. *Sete: A cegueira*, p. 182.

¹²⁶ BORGES. *Sete: A cegueira*, p. 183.

CAPÍTULO III – BIBLIOTÁFIO/BIBLIÓFILO

Visualidade, sim, é o texto.

Paulo Silveira

A escrita é linguagem visível.

Eugen Gomringer

3.1 Entre artes

Em *Literatura e artes visuais*, Mario Praz, discorrendo sobre a correspondência entre artes, retorna à Antiguidade para afirmar que, dos primórdios até os dias atuais, tem “havido mútua compreensão e correspondência entre a pintura e a poesia”.¹²⁷ Muitas ideias tomaram corpo através das relações expressas pela arte e pela escrita, isso é observado não apenas nos hieróglifos egípcios, mas em toda tradição simbólica do passado.

No entanto, muitas imagens trazem consigo significados que vão além do que vemos ou lemos. André Melo Mendes nos diz que a capacidade de significação de um texto – que pode ser impresso ou manuscrito – “não se restringe apenas a seu conteúdo semântico, mas abarca também suas qualidades icônicas e sua disposição espacial no suporte em que está inserido”.¹²⁸ As possibilidades “icônico-expressivas” da palavra são exploradas desde a Antiguidade por pintores e poetas para estabelecer aproximação entre as linguagens em suportes que variam de acordo com as tecnologias de cada época.

Mario Praz nos informa que o diálogo entre pintores e poetas possibilitava um relacionamento colaborativo: os pintores aceitavam temas sugeridos pelos escritores para decoração de paredes e tetos; temas esses que também eram caros aos poetas em seus romances e poesias. Segundo Praz, as obras de Botticelli, *Primavera*, *Nascimento de Vênus* e *Calúnia*, e tantos outros exemplos renascentistas, nasceram dessa forma dialogada de lidar com temas comuns à arte e à literatura.

¹²⁷ PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p. 2.

¹²⁸ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 53.

Para Praz, os poetas anteciparam-se aos pintores no uso da imaginação nas obras: o celebrado escritor James Thomson, que se intitulava o inventor da paisagem romântica, tinha como inspiração o natural e a exuberância da natureza. No entanto, as descrições que fazia em um de seus romances “acerca do advento do Verão, do ‘pai das Estações’, isto é, o Sol, em seu ‘carro radioso’, a cuja volta dançam as ‘horas dedirróseas’”, parece ter sido inspiradas no famoso teto pintado por Guido Reni, um afresco chamado Aurora.¹²⁹ Desse modo entendemos como pintura e poesia eram linguagens interligadas e como o relacionamento entre as linguagens era algo profícuo.

Como vimos no primeiro capítulo,¹³⁰ apesar da relação entre as artes datarem dos primórdios, é no século 20 que a palavra e imagem ganham, com o mais importante legado de Mallarmé, um lugar, o espaço. É na espacialidade experimentada por Mallarmé que texto, letra e imagem irão se entrecruzar, apresentar e representar ideias. Mais do que isso: Mallarmé reinventa a página, o espaço da página, o uso das tipografias e da diagramação. Concomitantemente, nas artes plásticas e visuais, ressalta-se a importância do Dadaísmo e sua influência no uso das palavras, de novas tipografias, da intercalação de letras (caixa-alta e caixa-baixa no mesmo texto), o uso de alinhamentos diferentes, além dos jogos da palavra com o espaço.¹³¹ O maior estímulo para os artistas era a mudança na forma da produção de sentido: a espacialidade era um lugar novo e aberto a experimentações.

3.2 Letra

Vimos ainda no segundo capítulo que as ressonâncias das pesquisas de Mallarmé que tangenciavam o espaço eram visíveis nas experimentações feitas na arte, literatura, música, fotografia, no cinema e no teatro. A partir dos anos 1950, no Brasil, um grupo de artistas e pensadores, os concretistas, se dedicaram à ruptura da sintaxe tradicional, baseando-se nos princípios do poeta francês. Segundo André Mendes, o Concretismo, estilo de poesia visual nascido na Europa, ganha no Brasil muita força, pois objetiva uma arte “pautada na racionalidade, o que, na pintura, implicou uma geometrização da forma e a abolição das

¹²⁹ PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p. 10.

¹³⁰ Ver, no item 1.4, Primazia da imagem, o exemplo de *Almoço da relva* de Manet, descrito no romance *Plein air*, do escritor Claude Lantier.

¹³¹ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 53.

ilusões representativas; na poesia, o verso foi dado como extinto, e o espaço transformou-se no agente estrutural do poema”.¹³²

Os construtivistas russos, como El Lissitzky, conseguiram romper com a sintaxe e explorar a dimensão plástica da letra na espacialidade da página. Para André Mendes, a tipografia para Lissitzky era tratada como um elemento plástico, com um imenso potencial expressivo,¹³³ pois o artista partia do princípio de que todo material impresso, todo tipo de texto, possuía um caráter visual inerente, sendo tratado, dessa forma, como imagem:



FIGURA 14 – 4 Teyashim. El Lissitzky, 1992.

Os trabalhos de Lissitzky são um bom exemplo de como um texto pode significar também por meio do seu desenho, da sua materialidade, da sua iconicidade. No texto impresso comum, a arbitrariedade do signo lingüístico faz o leitor buscar o significado sem se prender à forma da letra; já em textos como os de El Lissitzky, o desenho das letras, a composição, o espaçamento entre as palavras e entre as linhas, além de todas as variações materiais que compõem uma letra (tamanho, contraste, cor etc.), são elementos que contribuem para a produção de sentido na leitura.¹³⁴

André Mendes nos informa com esse fragmento que a letra apresenta qualidades visuais que mudam os significados não apenas no simbólico, mas também no caráter icônico da imagem. É preciso compreender que a iconização não se restringe apenas aos aspectos físicos da palavra, à sua materialidade, “mas se estende ao seu exterior, ao seu contexto”.¹³⁵

¹³² MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 57.

¹³³ SESMA. *Tipografismo*, p. 121 citado por MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 58.

¹³⁴ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 58.

¹³⁵ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 59.

3.3 Metáforas do livro, livro-objeto

O que são todas as criaturas deste mundo, tão lindas e tão bem-feitas, senão letras separadas e iluminadas que declaram tão justamente a delicadeza e a sabedoria de seu autor? [...] E nós também [...] tendo sido colocados por vós diante deste maravilhoso livro de todo o universo, de tal forma que por meio de suas criaturas, como se fossem letras vivas, podemos ler a excelência do nosso Criador.

Frei Luís de Granada

O livro é, em princípio, o mundo, e o mundo é um livro.

Maurice Blanchot

Antes de discorrer sobre o livro-objeto e sua importância para o diálogo entre artes, iremos recapitular algumas correntes de análise e crítica de artes importantes no século 20.

Denis Diderot, durante o século 18, foi um dos pioneiros na crítica de arte, realizando análises que enfatizavam a subjetividade do leitor e do crítico. Segundo André Mendes, um século depois, com o pensamento positivista, o estudo das artes recebe uma suposta *objetividade ideal*,¹³⁶ que norteou estudos e discussões sobre a imagem, “culminando, no século 20, na retirada do sujeito da análise”.¹³⁷

Tendo a objetividade como guia, o grupo de críticos conhecidos como Corrente Sociológica “definiu as obras de arte como o resultado de uma vontade artística que estaria além do indivíduo”.¹³⁸ Essa corrente transferiu a força de criação da obra de arte para a cultura e o tempo histórico em que obra e artista estariam inseridos.

Mantendo a objetividade, mas deslocando a verdade da cultura diretamente para a obra, a Corrente Formalista considerou que o objeto artístico manteria dependência como o contexto social e cultural no qual foi criado, centrando objetivamente no estudo da forma para compreender melhor o fenômeno artístico, “eliminando do estudo da imagem artística tudo que não pertencesse a sua materialidade”.¹³⁹

¹³⁶ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 33. Grifo meu.

¹³⁷ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 33.

¹³⁸ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 33.

¹³⁹ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 33.

Nesse momento, quando as tendências da história da arte se concentravam em análises positivistas ou estilísticas, Aby Warburg (1866-1929) fundou a Corrente Iconológica que buscava verificar a “validade de categorias que poderiam ser úteis à estética e à filosofia da história”.¹⁴⁰ Para Warburg, até então nenhum método era satisfatório para estabelecer as conexões iconográficas que tecia mentalmente.

Erwin Panofsky (1892-1968) e Ernst Gombrich (1909-2001) foram dois historiadores da arte que, cada um à sua maneira, desenvolveram e sistematizaram métodos de estudo para a análise de imagens. Panofsky sistematizou o método de estudo de Warburg, dando maior cientificidade às análises iconográficas. Instituiu o nível iconológico¹⁴¹ e enfrentou resistência para aplicar sua metodologia, sendo esta considerada uma abordagem irracional.¹⁴² Gombrich, por sua vez, entendia arte como um campo de forças vinculado a questões e relações complexas. Desenvolveu conceitos para tentar explicar os problemas relativos à questão do estilo (como conceito de esquema e função). Para André Mendes, tanto Panofsky quanto Gombrich também não conseguiram desenvolver um método que escapasse a superficialidades das análises.

Por volta dos anos 1950, com o surgimento do Estruturalismo, muda a forma de pensar e fazer análise das imagens pela história da arte. O que acontece? É estendido o conceito de *signo* para todos os fenômenos artísticos, a arte passa a ser concebida como técnica de transposição e passa a ser encarada como linguagem, como “sistemas de significações”. Segundo Mendes, os teóricos pretendiam substituir as interpretações realizadas pelos historiadores da arte. Com essa visão de mundo, contribuíram com a produção de textos importantes os escritores Roland Barthes (1915-1980) e Pierre Francastel (1905-1970).

O pensamento pós-estruturalista que surge no final da década de 1960 sustentava a compreensão estruturalista do sujeito, “concebendo-o como um elemento governado por estruturas e sistemas, descentrado e dependente do sistema lingüístico”.¹⁴³ Negava a

¹⁴⁰ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 34.

¹⁴¹ Panofsky considerava o nível iconológico o momento mais importante da análise, a intuição sintética seria o principal recurso para a definição “do princípio essencial que governa a estrutura profunda da cultura de uma época”. Dizia que a intuição sintética seria uma “faculdade mental que poderia ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito”. PANOFSKY. O significado nas artes visuais, p. 62 citado por MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 34.

¹⁴² André Mendes nos informa que críticos como Ginzburg entendem que o problema nesse nível está no fato da análise ser baseada na habilidade de síntese que não dependia de conhecimentos do crítico de artes, “podendo ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito”. Citado por MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 34.

¹⁴³ MENDES. *Mapas de Arlindo Daibert*, p. 34.

neutralidade da imagem, porque a considerava uma representação imperfeita e ideológica da realidade.

O século 20 é o cenário de mudanças importantes que dizem respeito à correspondência entre artes: com a descoberta da espacialidade da página e com a dimensão plástica da página auxiliando o desenvolvimento da palavra, aumentam as possibilidades de trabalhos e os tipos de materiais expressivos atuando como suporte e como a própria obra, sendo estes elementos importantes para artistas expressarem seus sentimentos. Considerando todo o legado de Mallarmé e o movimento crítico e cultural organizado por estudiosos, filósofos e críticos de arte e de história da arte é que estudaremos um processo importante de criação artística que se apropria metaforicamente de um dos objetos mais aclamados pela tradição: o livro. Estudaremos o livro-objeto como objeto de arte, como objeto catalisador de manifestações artísticas, como lugar-objeto que viabiliza encontros dialógicos e como ponto de convergência e de correspondência entre artes.

O conceito de *livro-objeto* não é fácil de fixar. Como “objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados”,¹⁴⁴ possui caráter plural, múltiplo, diverso. Vera Casa Nova nos diz que, por sua pluralidade, o livro-objeto não possui um conceito fechado, muito menos absoluto.¹⁴⁵

No livro *A página violada*, Paulo Silveira faz um inventário do livro-objeto no mundo e no Brasil: materiais, formatos, estéticas, questionamentos sobre o lugar dessa arte. O autor propõe parâmetros para a aproximação crítica, apresenta os conceitos de *ternura* e *injúria*, amplificando os significados que tais substantivos possam abranger. A atração do autor por livros de artista vai ao encontro do que foi dito por Italo Calvino (na conferência sobre multiplicidade), sobre a influência visual e poética que sofreu, ainda na infância, de álbuns de figurinha, álbuns de gravuras, cadernos de desenhos (rascunhos de cadernos de artistas).

Alguns objetos que mesclavam arte e literatura foram desenvolvidos, mas sem a pretensão de ser livro de arte: a *Caixa verde* de Duchamp (1934), os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer caderno/livro de Leonardo da Vinci, do fim do século 15 ou início do século 16, quando não havia possibilidade de publicação. Casa Nova nos diz que o livro como objeto de arte foi pensado e escrito por Mallarmé, repensado por Blanchot como possibilidade, mas é após a década de 1980 que começa a ser concebido como

¹⁴⁴ LAROUSSE CULTURAL citado por SILVEIRA. *A página violada*, p. 25.

¹⁴⁵ CASA NOVA. Livro-objeto: o diálogo das artes, p. 134.

linguagem: “Os anos 80 foram especialmente frutíferos ao livro objeto, com o reingresso dos ensinamentos das técnicas históricas de encadernação, subvertidos para colaborar com a constituição de uma linguagem, aliados ao retorno ao expressionismo na pintura”.¹⁴⁶ Assim o livro, objeto da tradição clássica, se torna ícone das modificações espaciais, temporais, plásticas e tecnológicas, alvo de experimentações variadas.

O livro traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos. Em outras palavras: a arte limpa e plana, de texturas e sombras coniventes com a compleição do suporte, suave e clássico, pedindo a malícia do nosso olhar, da nossa memória e da nossa imaginação. Por outro lado, nos surpreendemos com o criador que se expressa pela ideia da transgressão, confrontando o escultórico com o plano, rompendo a página, dilacerando a estrutura, ferindo, formando, deformando e transformando. A possibilidade integral do tato (o toque pleno e sensual) e a profanação das regras quase sagradas de apresentação e uso do objeto livro.¹⁴⁷

Por causa do caráter dual – sacro e profano – no tratamento do objeto livro é que Silveira indica *ternura* e *injúria* como substantivos importantes para dar conta dos processos de afeto e violação da página e do livro. Ternura e injúria são gestos, a expressão de sentimentos de proteção ou de agravo a algo. No trabalho de Silveira, eles expressam: *ternura* é o gesto de preservação das conformações tradicionais, assim como dos valores institucionais do livro. É o amor à forma do livro, manifestado pelo zelo a essa forma, pela manutenção da tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. *Injúria* seria, em contraponto, o agravo ao livro, a tentativa de sua negação, o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro.¹⁴⁸

É importante ressaltar a classificação feita por Silveira, pois adiante analisaremos as obras de Hilal Sami Hilal e as de Jorge Luis Borges e investigaremos se, mesmo com suportes diferentes, há correspondências entre os livros do artista e do escritor. Será considerado que esses livros foram feitos em períodos históricos e culturais distintos e guardam situações diferentes de produção; serão eles ainda observados pela poética, visualidade, espacialidade e plasticidade, elementos importantes para estabelecer diálogos e correspondência entre artes.

¹⁴⁶ SILVEIRA. *A página violada*, p. 30-31.

¹⁴⁷ SILVEIRA. *A página violada*, p. 24.

¹⁴⁸ SILVEIRA. *A página violada*, p. 27.

3.4 Da leitura e da página

A página é como um esqueleto que sustenta a pele de um texto.

Alberto Manguel

Vera Casa Nova entende que o livro-objeto é um projeto de livro por vir e não do ser passado do livro (os livros-objeto possuem muitas vezes apenas o formato físico de livro, sem ter nenhuma obrigatoriedade de fixação do conteúdo literário), como Derrida afirma:

Desalojar ou substituir o códice (esse caderno de páginas superpostas encadernadas, a forma atual do que se chama correntemente de um livro, tal como se pode abrir, colocar sobre uma mesa ou segurar entre as mãos), códice que tinha, ele mesmo, suplantado o volume, o volumen, o rolo. Ele havia suplantado sem fazê-lo desaparecer...¹⁴⁹

O livro-códice se reestrutura artisticamente, harmonizando livro e arte com conteúdos de naturezas diversas que são de forma artística. É importante ressaltar que a forma de leitura apresentada nesses livros modifica a leitura linear até então usada. Vera Casa Nova nos lembra que a dobradura, característica comum de alguns livros-objeto, coloca em cheque nossa forma e nosso modo de ler,¹⁵⁰ deixando a leitura mais flexível, mais desordenada, para a qual Mallarmé chamou a atenção e que Blanchot estendeu ao continuar a proposta do livro por vir.

Podemos perceber na forma de leitura de outro livro-objeto, *Ave* (1956) de Wladimir Dias Pino, que, embora o códice permaneça inalterado (ou alterado de forma sutil), seu conteúdo, formas sintáticas, descrições e narrações foram violadas e todo o conteúdo do livro pertence ao universo das artes plásticas e visuais.¹⁵¹ Não somente a forma, mas sobretudo a forma de leitura de *Ave*, se dá a partir do jogo de frases. Podemos ainda dar os exemplos de *Naquele flutuar das escritas: caligramas e escritas arcaicas* e *Sólida*, respectivamente uma caixa com páginas soltas de papel com imagens (enciclopédia visual) e uma caixa de textos coloridos e soltos, dobráveis. Dias Pino inaugura uma nova lógica de leitura:

¹⁴⁹ DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 24 citado por CASA NOVA. Livro-objeto: o diálogo das artes, p. 135.

¹⁵⁰ CASA NOVA. Livro-objeto: o diálogo das artes, p. 135.

¹⁵¹ SILVEIRA. *A página violada*, p. 176.

Esta lógica, de um produto para ser gasto no ato da leitura, obedece a uma seriação controlada pelos componentes formais do poema. Isto quer dizer que o livro poderia ter as folhas soltas, por exemplo, sem se propor a ser uma obra circular ou permutável, visto que a seriação (das matizes, das cores, das texturas, das perfurações) organiza estruturalmente o seu processo e, organizando-o, descortinando-o inteiro para o uso do leitor.¹⁵²

A forma de leitura e a estrutura dos livros de Dias Pino chamaram a atenção de Ulises Carrión,¹⁵³ escritor de *A nova arte de fazer livros*, que contém um importante texto manifesto, com sucessivas reedições, muito difundido nas décadas de 1970 e 80 na América e Europa. Carrión reconhece que um livro não é um texto impresso, mas uma sequência de páginas, uma sequência de momentos. De certo modo, o livro se compõe de ajuntamentos de arquivos de memórias, são memórias que, em alguma medida, estão compiladas/organizadas sequencialmente. Carrión acredita que um livro possa ser formado por diversos elementos, um dos quais pode ser o texto. Um texto que faz parte de um livro não é necessariamente a parte essencial ou mais importante do livro.

Outra importante contribuição de Carrión é a forma como classifica o período que antecede e precede a elaboração dos livros-objeto: divide em nova arte e velha arte as possibilidades de fazer livros de arte. Na velha arte de fazer livros, o escritor escreve textos, usa o espaço timidamente, supõe que a palavra impressa está impressa em um espaço ideal. Carrión acredita que para ler na velha arte basta apenas conhecer o alfabeto. Para ele falta estímulo poético e visual, pois na velha arte todos os livros são lidos da mesma maneira.¹⁵⁴

O autor considera o livro como um objeto de realidade exterior, sujeito às condições objetivas da percepção, existência, troca, consumo e uso: nele, as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, *em sua totalidade*, que transmite a intenção do autor. Nessa nova forma de livro pode-se usar uma miríade de manifestações de linguagem, pois o autor não tem nenhuma outra intenção a não ser testar a capacidade que tem a linguagem de querer dizer algo. Criam-se

¹⁵² CIRNE. *Vanguarda*, p. 36-37 citado por SILVEIRA. *A página violada*, p. 181.

¹⁵³ Ulises Carrión foi o primeiro a conceber uma livraria somente para livros-objeto e livros de artista, a Other Books & So em Amsterdã, hoje extinta. É inevitável que façamos uma pergunta: qual é o local adequado para o livro-objeto, a galeria, museu, na biblioteca? Silveira dá conta que no Brasil, Muriel Scott, bibliotecária chefe da Seção de Obras Raras e Especiais da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, possui uma seção onde os livros de artistas são incluídos, ela informa que a coleção cresceu recentemente com doações de Haroldo de Campos. Essas obras estão sendo catalogadas e estão disponíveis como “livros de artista”. SILVEIRA. *A página violada*, p. 49.

¹⁵⁴ CARRIÓN. *A nova arte de fazer livros*, p. 62.

condições específicas para a leitura, a própria leitura constitui prova da compreensão do leitor, cada livro requer um olhar diferente, pois é estruturado de forma diferente. Para ler livros na nova arte, deve-se apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função.¹⁵⁵ Para fruir o livro-objeto é preciso acessar outras capacidades relativas ao sensível e ao corpo.

Em *O livro por vir*, Blanchot ressalta alguns pontos perpassados pelo poema de Mallarmé, a saber, a percepção do espaço, a consciência do tempo, mas sobretudo a leitura como operação:

A obra literária ali está em suspenso entre sua presença visível e sua presença lisível: partitura ou quadro que se precisa ler e poema que se deve ver e, graças a esta alternativa oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo de movimentos, buscando enfim se estabelecer no ponto de inserção onde *captar é ver e ler*, mas também se estabelecendo no ponto onde, não se tendo processado a ligação, o poema ocupa apenas o vazio central que representa o porvir de exceção.¹⁵⁶

Presença visível e legível, quadro que se deve ler e poema que se deve ver, captar, ver e ler: o branco da página é que permite essas intervenções poéticas, visuais, tratando com injúria ou ternura de acordo com a proposta do livro-objeto.¹⁵⁷ Na página, a escritura é material, visual e corpórea, a letra ganha tamanho, forma, textura, e o espaço se abre para o desenvolvimento das obras.

Segundo Silveira, a poesia visual se vale do livro-objeto na medida em que, dentro da própria experimentação, ela dirige a contemplação da unidade celular da palavra para a “inteiridade” do corpo do objeto gráfico. Para que isso ocorra, cada página se modifica, pois é um elemento individual, que dentro da estrutura escolhida por cada livro-objeto tem uma função particular a cumprir. Livro e página são mutuamente referentes: a página é a matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e “também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem [...] Ela não deve ser

¹⁵⁵ CARRIÓN. *A nova arte de fazer livros*, p. 67.

¹⁵⁶ BLANCHOT. *O livro por vir* citado por SILVEIRA. *A página violada*, p. 159. Grifo meu.

¹⁵⁷ O livro-objeto é uma ramificação da classificação para o livro de arte. Clive Phillpot, em 1982, no artigo *An ABC of Artist' Books Collections* transcreve os conceitos de *book*, *art book*, *artist's book*, *book art*, *bookwork* e *book object*, a saber; *Livro* – Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes. *Livro de arte* – livro em que a arte ou o artista é o assunto. *Livro de artista* – livro em que um artista é o autor. *Livro-obra* – [bookworks] obra de arte dependente de estrutura de um livro. *Livro-objeto* – objeto de arte que alude à forma de um livro. SILVEIRA. *A página violada*, p. 47-48.

confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo”.¹⁵⁸

A página é o espaço-tempo do leitor. Para Alberto Manguel ela é como um relógio de números cambiantes que vai marcando as horas numeradas, uma condenação na qual nós, leitores, nos submetemos a cada virada de página.¹⁵⁹ Vimos que a forma das páginas dos livros-objeto, as dobras, a forma de como a página indica o olhar, encaminha o leitor para uma forma de leitura que pode variar pelas características da página: se ela limita, reestrutura, corta, estende, censura, enfatiza, reduz, facilita, dificulta ou desativa nosso processo de leitura. É conflituoso o ato de ler, pois, o leitor e a página estabelecem uma relação de poder e domínio do texto; para Manguel, em geral, a página vence.

3.5 Análise e leitura das obras

Vimos no primeiro capítulo a classificação das relações entre texto e imagem feitas por Léo Hoek (primazia do texto, primazia da imagem e simultaneidade do texto e da imagem) que vão orientar a análise e leitura das obras verbo-visuais que veremos adiante. Antes, porém, iremos analisar três contos de Jorge Luis Borges para depois observar algumas obras de Hilal Sami Hilal e tecer correspondências entre artes.

3.5.1 *Jorge Luis Borges*

A obra de Borges é inesgotável e suas leituras também. Ler Borges pelo viés da arte é o objetivo deste trabalho. O escritor que tinha na citação uma forma de resistência da memória é, nessa pesquisa, um Aleph, um ponto de convergência de leituras inúmeras que serão feitas no sentido de se verificar a correspondência entre sua obra e a de Hilal Sami Hilal. Para tal, escolhemos três contos livrescos, “A biblioteca de Babel”, “O livro de areia” e “O Aleph” para observar melhor esses livros ficcionais para depois perceber se Hilal evoca a obra de Borges em sua escritura enciclopédica e artística.

¹⁵⁸ SILVEIRA. *A página violada*, p. 23.

¹⁵⁹ MANGUEL. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*, p. 74-75.

3.5.1.1 O livro de areia

O último conto do livro de mesmo nome de Borges, “O livro de areia”,¹⁶⁰ é narrado em primeira pessoa, o que indica o tom confessional da obra. O conto inicia com a afirmação do narrador-personagem de que mesmo se tratando de um conto fantástico, seu relato é verídico. A narrativa se passa em apenas um espaço, a casa do narrador-personagem, que não é descrita durante todo o relato. Nesse ambiente, o narrador-personagem recebe a visita de um homem alto, das Orcadas, cabelos ruivos, que exalava a mesma melancolia que agora o narrador-personagem possui. O homem, que era vendedor de bíblias, não ofereceria apenas este objeto para compra, na verdade, mas parecia estar obstinado a lhe vender outro livro, o “Livro dos livros”, o livro de areia.

O vendedor explica que o livro possui esse nome por não ter princípio nem fim, como a areia. Ao abrir o livro, o narrador-personagem observa caracteres e páginas gastas, tipografia pobre, texto ordenado por versículos e que o livro possuía cifras arábicas na parte superior das páginas. Percebeu que não havia sequência numérica na paginação e que estas traziam ilustrações comuns a dicionários.

O livro é descrito por Borges como um volume encadernado em tecido de formato in-oitavo, cada folha dobrada três vezes é composta de dezesseis páginas, oito de cada lado, em cuja lombada está escrito *Holy Writ*, e abaixo, *Bombay*, e cujas páginas só podem ser vistas uma única vez. Assim é chamado por não ter princípio nem fim, suas páginas parecem brotar da capa e contracapa do livro, ao folheá-lo nenhuma imagem nunca se repete, ou seja, ele muda sempre que folheado. A ilustração vista numa página X, por exemplo, nunca mais seria vista nesta mesma página, ela se emaranha no livro. Para Borges

o número de páginas deste livro é exatamente o infinito. Nenhuma é a primeira, nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número. [...] Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.¹⁶¹

¹⁶⁰ BORGES. O livro de areia, p. 115.

¹⁶¹ BORGES. O livro de areia, p. 115.

Em seguida, o narrador-personagem irrita-se com as considerações sobre o caráter infinito do espaço e do tempo feitas pelo vendedor de bíblias. E pergunta se o homem é religioso, mas não o recrimina por sua condição de presbiteriano.

Assim como as dobras de um livro-objeto, o livro de areia permite que a leitura comece ou termine por qualquer página, de qualquer lado, possibilitando, assim, diversos caminhos de leitura, visto que, as sequências das páginas são sempre diferentes, pois cada vez que o livro é manuseado uma nova sequência é organizada, nunca se repete, são infinitas: a imagem vista, nunca mais será encontrada. Uma pergunta inquieta: qual o motivo da escolha de Borges do objeto livro como metáfora do infinito? Será uma evocação ao livro que Mallarmé preconizava? Blanchot ao comentar sobre o livro de Mallarmé, diz:

O livro, segundo o manuscrito, é constituído de folhas móveis [...] O livro é sempre outro, muda, troca-se ao confronto da diversidade das suas partes, e assim se evita o movimento linear – o sentido único – da leitura. Além do mais, o livro, desdobrando-se de novo, dispersando-se e reunindo-se, mostra que não tem qualquer realidade substancial: nunca está aí, incessantemente a desfazer-se enquanto se faz.¹⁶²

As folhas do livro de areia também são móveis: nenhuma é a primeira, nenhuma a última, o que o faz ser sempre outro. Ele muda sempre que é folheado, não comporta uma leitura linear, pois nele não existe linearidade, não existe ordem fixa de suas páginas. O narrador-personagem se assusta: “sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro”.¹⁶³ Ele está constantemente sendo desfeito e refeito, dispersando-se e reunindo-se. Mas como objeto livro, tem realidade substancial, tamanho e volume definidos. Pode ser manuseado, colocado na estante e até se perder entre tantos outros livros, o que não o impede de desfazer-se enquanto se faz, como o livro imaginado por Mallarmé.

Quando, em *O livro por vir*, Blanchot se pergunta “Para onde vai a literatura?”, ele também reflete sobre o movimento literário de ir e vir, sobre a característica da leitura de estar sempre em movimento, pois sua essência é escapar de toda e qualquer determinação, “toda a afirmação que a estabilize ou a realiza: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar” (como é o livro de areia).¹⁶⁴ Por isso Blanchot afirma que a arte moderna se

¹⁶² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 357.

¹⁶³ BORGES. *O livro de areia*, p. 117.

¹⁶⁴ BLANCHOT. *O desaparecimento da literatura*, p. 294.

sustenta com seu próprio movimento, pois a obra nunca está lá no livro, ela não pode se realizar, pois realizar-se é estabilizar-se, é firmar-se. E a obra não se firma, ela está sempre em movimento com o ato da leitura.¹⁶⁵

A partir da interpretação do que afirma Mallarmé, “o livro sem acaso é um livro sem autor: impessoal”, Blanchot acredita que para o poeta francês o livro deveria se manter anônimo, o autor não assinaria sua obra, não haveria relações de posse entre a poesia e o poeta. Por que Mallarmé prega o anonimato? Porque acredita que o livro existe inato em nós e escrito na natureza. Este desejo vai diretamente ao encontro de Borges: Eneida Maria nos mostra em “O verbete Borges” que o autor acreditava numa construção coletiva de saberes, em que cada indivíduo seja capaz de se considerar artista e criador. Para ele, o anonimato significaria a recusa da propriedade autoral, uma vez que se postula a democracia e a produção do conhecimento:

Espero chegar a uma idade sem aniversários, sem coleções, sem museus. Tenho um conto que se intitula “Utopia de um homem que está cansado”, no qual se supõe que todo homem se dedica à música, que todo homem é seu próprio Brahms; que todo homem se dedica à literatura, que todo homem é seu próprio Shakespeare. E mais tarde, quando morre, destrói-se toda sua obra, porque todo homem é capaz de produzi-la. E desde então, não há clássicos, e não há memória, e não há bibliotecas. Porque todo homem pode produzir uma galeria, ou pode erguer e construir uma casa [...] Que não tivesse... que nenhum indivíduo tivesse nome. Que todo livro que se publicasse fosse anônimo.¹⁶⁶

Marília Nogueira Carvalho, em sua dissertação sobre o espaço literário em Borges, ressalta que, mesmo considerando o espaço literário, não se deve esquecer quem é o leitor para Borges. Blanchot diz que o espaço literário é o espaço da apresentação de outro mundo construído pela linguagem. Quando ele diz que a literatura não se dirige a ninguém, ele não está suprimindo o leitor do processo literário, mas dizendo, entre outras coisas, que seu propósito não é esse. Admite a importância do leitor nesse processo, tanto que afirma que a obra só se concretiza quando a intimidade de alguém que a escreve alcança a intimidade de alguém que a lê. O leitor para Blanchot é aquele que divide a mesma intimidade com o autor que se cria a partir desse outro mundo fundado pela linguagem. Sua ideia de leitor, a partir de

¹⁶⁵ CARVALHO. *Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim*.

¹⁶⁶ BORGES citado por SOUZA. *O século de Borges*, p. 102.

Mallarmé, é que, se ninguém fala, ninguém lê, isto é, o leitor é a própria leitura e não aquele que aproxima a obra de sua individualidade fortuita.¹⁶⁷

Outro ponto importante são os sentimentos trazidos à tona pela presença do livro de areia: assombro, medo, inquietação, preocupações, solidão, aflição. De objeto de sonho a objeto de pesadelo, o livro faz um rebuliço na vida do narrador misantropo. Após algum tempo sabendo que, além de infinito, o livro corrompia a realidade, o narrador-personagem admite sua monstruosidade e resolve embaralhá-lo na Biblioteca Nacional, amalgamados aos mapas, optando por não mais passar na mesma rua da biblioteca. Perguntamos: porque o livro atormentou tanto o narrador-personagem? Pela infinitude da leitura, pelo caos geométrico e numérico das páginas? Pelas possibilidades de reorganizar as páginas, as ilustrações, as narrativas? É possível que o livro que Mallarmé sempre sonhou seja um livro monstruoso, impossível, ou pode ter o livro outra matéria, outra linguagem?

3.5.1.2 O Aleph

Assim o mundo, se pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo o começo e todo o fim e tornar-se-ia esse volume esférico, finito e sem limites que todos os homens escrevem e onde estão escritos: já não seria o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita de seus possíveis. (Esta perversão talvez seja o prodigioso, o abominável Aleph.)

[...]

Todo lugar absolutamente sem saída; se torna infinito.

Maurice Blanchot

“O Aleph”¹⁶⁸ é o penúltimo conto do livro que tem o mesmo nome do conto. Possui uma narrativa autodiegética, isto é, o narrador é o principal personagem, cujo nome é Borges e também é escritor. O autor narra que, após a morte de Beatriz Viterbo (uma mulher que no decorrer do conto percebemos que o narrador-personagem nutria por ela um sentimento mais profundo) em 30 de abril de 1929, todos os anos nessa mesma data, faz uma visita ao pai e ao primo-irmão dela, Carlos Argentino Daneri¹⁶⁹ (era funcionário de uma biblioteca e também

¹⁶⁷ CARVALHO. *Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim*, p. 58-59.

¹⁶⁸ BORGES. *O Aleph*, p. 121.

¹⁶⁹ O nome do personagem primo irmão de Beatriz Viterbo é Carlos Argentino Daneri, este último sobrenome é um anagrama de Dante Alighieri escritor da Divina Comédia. Essa referência ao escritor italiano é expandida ao

escritor). As conversas que no início eram rápidas, com o passar dos anos foram se alongando: giravam em torno da literatura, Daneri contava seus poemas, explicava-os e gostava de escutar sugestões sobre o processo de escritura, revelava suas ideias para os próximos poemas (como um que se propunha a versificar toda a redondez do planeta).

Certo dia, muito agitado, perturbado e preocupado, Daneri ligou para Borges, o personagem-narrador, para falar da demolição da casa da Rua Garay, casa a que todos os anos Borges ia para visitar a família de Beatriz. A casa, que era importante para a finalização de um dos poemas sobre o infinito de Daneri, seria demolida por Zunino e Zungri (com o pretexto de ampliar a confeitaria) que eram donos do salão-bar onde Daneri tinha encontrado Borges para ler e discutir o processo de escritura de seus poemas. Com voz impessoal, falou com Borges que naquela casa havia o Aleph.

Explicou que ele ficava debaixo da sala de jantar e que o descobriu ainda na infância, e que, um dia, ao rolar pela escada do porão viu o Aleph. Antes de levar Borges narrador-personagem para vê-lo, Daneri o prepara explicando a forma exata de recostar, como olhar e quantos degraus deve-se contar antes de ver o Aleph.

A seguir, a transcrição do que foi visto no Aleph:

Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que há trinta anos, vi no vestibulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu dormitório sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na

nome da personagem que Dante, com a ajuda de Virgílio, desce aos infernos para procurar, a amada Beatriz. A procura do Aleph no porão de uma casa prestes a ser demolida pode ter uma aproximação com o inferno dantesco. Infelizmente, por questões de recorte da pesquisa, não iremos aprofundar nessa querela. Para aprofundar no tema ver SOUZA. *O século de Borges*, p. 54.

terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.¹⁷⁰

O Aleph é um ponto furta-cor de dois a três centímetros de diâmetro e brilho quase intolerável, mas seu espaço cósmico era o infinito. Do lugar de onde Borges personagem-narrador estava viu todo mundo, todas as coisas: pessoas, imagens, lugares, objetos e cenas. Borges vê tudo que está no Aleph de forma simultânea, e não sucessiva. Quando escreve o conto que lemos, explica que o que viu foi simultâneo, mas que a transcrição será sucessiva, pois a linguagem assim o é.

Eneida Maria de Souza, em *O século de Borges*, entende a imagem do Aleph como a compreensão irônica do cosmos como totalidade, através da redução do universo em um ponto.¹⁷¹ Para Eneida a esfera luminosa sem circunferência é o ponto de encontro do imaginário que é o infinito. Seguindo esse pensamento, podemos então considerar toda a obra de Borges como uma metáfora da biblioteca, um modelo reduzido da biblioteca mundial, pois seus contos e ensaios abarcam as reminiscências do que foi lido e lembrado durante a vida.

O momento em que Borges se depara com o Aleph é revelador, absurdo, inefável, desesperador. Ainda atordoado, Borges tece analogias, busca correlações em outras imagens, outras situações da mitologia e da Bíblia para aproximar o Aleph de algo que conheça, que tenha lido, citado ou que tenha alguma referência verbo-visual.

Como é tão revelador aquele momento, fica eufórico e exaustivo na repetição “vi”, tanto que na ânsia de enumerar o visto, não acredita no que vê: o inconcebível universo. Para Eneida, ao criar ficcionalmente o Aleph, Borges se apropria de conceitos metafísicos, porém sem pretender a transcendência, pois concebe a metafísica como um ramo da literatura fantástica, “desde que esteja absorvida pela proposta estetizante de seu discurso”.¹⁷²

Considerar que um ponto reverbera todas as coisas, que o ponto contenha o mundo duplicado, o mundo olhado pelo espelho do mundo, é a ideia do Aleph, pois para Borges a

¹⁷⁰ BORGES. O Aleph, p. 133-134.

¹⁷¹ SOUZA. *O século de Borges*, p. 101.

¹⁷² SOUZA. *O século de Borges*, p. 56.

ideia do infinito corrompe todas as outras. Blanchot acredita que Borges herdou o infinito da literatura, mas não da ideia tranquila de infinito, de Borges ter tirado o infinito de suas muitas leituras. Para Blanchot a visão de infinito borgiana está intimamente ligada aos paradoxos daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mal infinito.¹⁷³

Blanchot acredita que o erro da literatura é o infinito, o mundo que vivemos é limitado. Borges, então, cria uma metáfora do infinito literário que não tem limites: tem diâmetro, mas não uma circunferência que funcione como limite. O Aleph e o livro são metáforas que burlam o limite (vimos em “O livro de areia” que as páginas brotam da capa, que o livro não tem fim nem começo).

Borges é essencialmente literário, já dizia Blanchot. As coisas comuns vistas por pessoas comuns são coisas comuns. Mas as coisas vistas por um homem labiríntico, “destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe”,¹⁷⁴ são coisas labirínticas. Acredito que seja isso que Blanchot fala, ao dizer que Borges lê o mundo a partir da literatura, compreende o mundo segundo o modo que a literatura autoriza.¹⁷⁵

3.5.1.3 A biblioteca de Babel

Jorge Luis Borges, que certa vez imaginou a biblioteca infinita de todos os livros possíveis, também inventou um personagem à maneira de Bouvard e Pécuchet, que se põe a compilar uma enciclopédia universal tão completa que nada no mundo ficaria de fora. No final, também como seus antecessores franceses, ele fracassa, mas não por inteiro. Na noite em que desiste do grande projeto, ele aluga um cavalo e uma charrete e sai para uma volta pela cidade. Vê os muros de tijolo, as pessoas comuns, as casas, o rio, um mercado, e sente que, de alguma maneira, todas essas coisas são obra sua. Percebe que seu projeto não era impossível, mas meramente redundante. A enciclopédia do mundo, a biblioteca universal, existe – é o próprio mundo.

Alberto Manguel

Em “A biblioteca de Babel”, Borges nos apresenta uma de suas mais brilhantes criações: a metáfora do mundo como biblioteca. Nesse conto emblemático da escrita

¹⁷³ BLANCHOT. O infinito literário: o Aleph, p. 136.

¹⁷⁴ BLANCHOT. O infinito literário: o Aleph, p. 137.

¹⁷⁵ BLANCHOT. O infinito literário: o Aleph, p. 137.

borgiana, podemos observar pontos recorrentes de sua escrita labiríntica, espelhada, geométrica e metafísica. Eneida Maria de Souza acredita que, nesse conto, o autor argentino chega ao grau máximo de metaforização, ao se apoiar tanto nos textos já escritos, os apócrifos ou nos inventados.¹⁷⁶ Todo o seu trabalho é pautado em poética e estética diferenciadas na forma de organização da narrativa, na maneira de como o autor se vale da oralidade e da memória para elaborar textos onde a bricolagem de citações são a marca de sua escrita e que, na tradição da literatura contemporânea, Borges representa a teoria da escrita como citação.¹⁷⁷

Nesse conto, o universo, também chamado de biblioteca por seu caráter total e infinito, é composto de galerias hexagonais e condensa em suas prateleiras tudo o que é possível expressar em todas as línguas e todas as combinações possíveis com os vinte e cinco símbolos ortográficos: cinco prateleiras por parede (lembrando que cada hexágono possui duas saídas para os corredores), cada prateleira possui trinta livros de mesmo tamanho, cada livro possui quatrocentas e dez páginas, cada página, quarenta linhas e cada linha contém oitenta palavras de cor negra. As palavras escritas no dorso do livro não possuem correspondência com o interior da obra. A biblioteca é total e suas prateleiras registram

tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.¹⁷⁸

Um espelho duplica as imagens e, por causa deles, os homens fazem inferências de que a biblioteca não é infinita, pois os espelhos a duplicam de forma ilusória. Dois axiomas são lembrados pelo narrador-personagem que se apresenta como bibliotecário imperfeito da biblioteca. O primeiro axioma versa sobre a eternidade da biblioteca e o segundo dá conta dos símbolos ortográficos que a compõem. No fim do conto, uma revelação importante: os volumes se repetem na mesma desordem “(que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)”.¹⁷⁹ Todo esse universo sendo administrado por um narrador-personagem e bibliotecário cego, que

¹⁷⁶ SOUZA. *O século de Borges*, p. 34.

¹⁷⁷ SOUZA. *O século de Borges*, p. 34.

¹⁷⁸ BORGES. *A biblioteca de Babel*, p. 73.

¹⁷⁹ BORGES. *A biblioteca de Babel*, p. 79.

assume o personagem de Borges ou Jorge de Burgos, o bibliotecário cego de *O nome da Rosa*, guardião da biblioteca silente e repleta de enigmas da obra de Umberto Eco.

Borges criou um personagem para sua própria figura de literato e mostra disso nos dá Alberto Manguel quando conta que, tendo em mente a metáfora do universo como livro e a imagem do paraíso como uma biblioteca, as pessoas se decepçonavam quando visitavam o escritor argentino: uma casa simples, poucos livros, um lugar discreto. Quando Mario Vargas Llosa visitou Borges em meados da década de 1950, observou a simplicidade de sua casa e perguntou por que o escritor não vivia em um lugar mais luxuoso e livresco. Borges se ofendeu e disse que “talvez seja assim que se faz em Lima, mas aqui em Buenos Aires não gostamos de ostentar”.¹⁸⁰ As duas estantes baixas na sala guardavam poucos volumes, nenhum seu, mas de autores muito citados por ele no decorrer de seu trabalho: Stevenson, Chesterton, Henry James e Kipling, J. W. Dunne, vários exemplares de H. G. Wells, Wilkie Collins, romances de Eça de Queirós, *Ulisses e Finnegans Wake*, de Joyce, Gibbon, vários livros de matemática e filosofia, incluindo títulos de Swedenborg e Schopenhauer e seu amado *Wörterbuch der Philosophie*, de Fritz Mauthner.¹⁸¹

Todos os saberes que pululam em sua escrita fazem parte da mitologia borgiana¹⁸² e remonta à infância de Borges, sendo criado rodeado de livros tanto em Buenos Aires como em Genebra. A biblioteca assume para Borges dimensões diferentes no decorrer da vida: quando criança na biblioteca paterna do Borges pai, nasce o Borges que aprendeu a ler e escrever no ambiente literário de casa, incentivado pelo pai, tanto na leitura quanto na escrita. Mais tarde, assume na biblioteca como instituição pública a função de diretor, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires. A biblioteca é presente e faz parte de toda a vida de Borges, sendo também o espaço principal para seu processo de criação.

Em “A biblioteca de Babel”, os livros apresentam natureza caótica,¹⁸³ noções de análise combinatória e repetições ilimitadas. A lei fundamental da biblioteca, descoberta por um bibliotecário, é que todos os livros, por mais diversos que possam ser, constam dos

¹⁸⁰ MANGUEL. Oficina, p. 156.

¹⁸¹ MANGUEL. Oficina, p. 157.

¹⁸² SOUZA. *O século de Borges*, p. 35.

¹⁸³ Um problema é levantado no conto: como encontrar um livro nos hexágonos? Como encontrar o hexágono que hospeda o livro procurado? A resposta borgiana se aproxima com a organização de Aby Warburg em acondicionar os livros a partir de conteúdos próximos, organizados por vizinhança: “Alguém propôs um método regressivo: para localizar o livro A, consultar previamente o livro B, consultar previamente o livro C, e assim até o infinito... [...] Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do universo haja um livro total”. BORGES. *A biblioteca de Babel*, p. 76.

mesmos elementos: o espaço, o ponto, a vírgula, as 23 letras do alfabeto. É a partir desses elementos que o mundo é erigido. Na biblioteca, cada livro é único, insubstituível, mas como a biblioteca é total, sempre há cópias, fac-símiles imperfeitos de obras que não diferem entre si por uma letra ou uma vírgula. Há uma curiosidade na estrutura borgiana: um hexágono diferenciado, o hexágono Carmesim, que possui livros de formato menor que os naturais, ilustrados e mágicos. É possível que esse hexágono possa abrigar as descrições pictóricas, o Manual de Zoologia e as descrições da enciclopédia de John Wilkins?

Com a metáfora da biblioteca como universo reduzido, Borges constrói uma poética para o livro-objeto. O narrador borgiano jamais se livra do espaço ficcional criado, pois a realidade exterior está contaminada com o que o autor escreve nos contos e ensaios. Alberto Manguel escreve o fragmento acima, dizendo que não há totalmente fracasso na empresa borgiana de metaforizar o mundo como biblioteca, pois sua obra ficcional está no mundo, o mundo é labirinto, é dobra, é repetição, é o extremo horror, a multiplicação e a mais lírica beleza ou ainda a perturbação como nos sonhos – a biblioteca é o próprio mundo. O olhar ficcional de Borges é um olhar lúcido, claro (e repleto de enigmas), um olhar que vê o mundo de forma tautológica, intolerável.

Como os demais autores cegos (Groussac, Marmol, Joyce, entre outros) Borges pulveriza a ideia de propriedade autoral quanto se une a parceiros de escrita, pessoas que escrevem o que é ditado por ele, pessoas que leem para ele. Eneida Maria de Souza nos diz que ao invés de endossar as afinidades entre ele e outros escritores cegos, Borges se preocupa com os aspectos visuais “na poesia quanto o incessante desejo de recuperação da memória, da origem rasurada das histórias pessoais”.¹⁸⁴ Para a professora da UFMG, as palavras adquirem para Borges “estatuto de objetos que sob o efeito de uma lupa, erguem-se à superfície da página e se inscrevem picturalmente como um talismã reconquistado”.¹⁸⁵ Assim a biblioteca se dilui na escritura de vários autores, formados pela matéria que foram feitos os escritos de Borges, de sonhos, de labirintos, de infinitos, de espelhos, de livros de lombadas que são desconexas com o conteúdo, de livros de areia, livros esféricos, atlas etc.

Segundo Monegal,¹⁸⁶ devemos a Maurice Blanchot o mérito de ter descoberto em Borges um aspecto central de sua composição literária, o espaço infinito e labiríntico. Ao insistir sobre o caráter essencialmente literário de Borges, Blanchot prepara o terreno para

¹⁸⁴ SOUZA. *O século de Borges*, p. 39.

¹⁸⁵ SOUZA. *O século de Borges*, p. 39.

¹⁸⁶ SOUZA. *O século de Borges*, p. 20.

examinar um dos conceitos básicos de seu mundo imaginário: a identificação do livro e do mundo. É essa identificação e evocação que vamos ver nas obras de Hilal.

3.5.2 Hilal Sami Hilal – Universo singular

Há livros em que as notas de rodapé, ou os comentários rabiscados por algum leitor nas margens, são mais interessantes do que o texto. O mundo é um desses livros.

George Santayana

Quem de palavras tem experiência sabe que delas se deve esperar tudo.

José Saramago

Capixaba de origem síria, Hilal Sami Hilal, nasceu em 1952. Iniciou-se, nos anos 1970, no desenho e aquarela para depois decidir se aprofundar em técnicas japonesas de confecção do papel. Graduado em Artes Plásticas em 1976, Hilal foi professor durante vinte anos no Centro de Artes da UFES, além de fundar a cadeira de Estudo do Papel na Universidade Federal do Espírito Santo. Em dezembro de 2008, foi capa do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, com a imagem da instalação “Sherazade”, da exposição *Seu Sami*.

A participação de algumas edições dos Festivais de Inverno de Ouro Preto propiciou a Hilal a proximidade e convivência com artistas importantes para aprender e aprimorar técnicas. Marília Rodrigues e João Garboggini, entre outros artistas, trouxeram para Hilal as possibilidades do desenho, da gravura em metal e da litografia. Os artistas Marlene Trindade e Antônio Dias foram decisivos, respectivamente, para o início da pesquisa em papel e do entendimento do “potencial escultórico do material”.¹⁸⁷ A curadora Neusa Mendes nos informa que, a partir daí, Hilal inicia um percurso pelas paisagens do Espírito Santo, pela cultura indígena, pela azulejaria portuguesa cruzando as informações obtidas com as influências culturais da sua tradição oriental. Vai para o Japão (1981-88) para se dedicar ao estudo das técnicas e métodos ancestrais, entrando em contato com práticas milenares de papel artesanal.

¹⁸⁷ HILAL. *Seu Sami*, p. 91. Catálogo de exposição.

Todo o percurso feito por Hilal no início de sua formação como artista auxiliará na sua empreitada de tratar de um assunto recorrente e de grande importância no seu fazer artístico – a questão da ausência do pai. Quando Hilal tinha cinco anos, seu pai adoeceu (doença cardíaca) e até os doze anos, quando o pai morre, convive com internações e hospitais: as memórias deixadas pela ausência do pai são de tristeza e desamparo. De certa maneira, Hilal traz para a arte, a problematização da presença/ausência do pai na modernidade. Sua obra inteira fala da ausência do pai, a ausência física, a ausência materializada.¹⁸⁸

Neusa Mendes, curadora capixaba, em sua dissertação de mestrado sobre a tradição e modernidade nas obras de Hilal,¹⁸⁹ problematiza a configuração da produção artística pós-moderna, no momento em que são discutidas a morte do sujeito e a fragmentação da vida contemporânea. Segundo ela, Hilal faz uma arte conectada com o tempo (lugar e espaço contemporâneos) em meio à crítica à subjetividade moderna, implicando a impossibilidade do sujeito em manter-se como detentor das prerrogativas essenciais da vida pós-moderna.

Artistas como Hilal, que emergem da crise do moderno, trabalham as referências culturais, buscam o singular da arte nas fronteiras diluídas entre a pintura, gravura, desenho e escultura. O retorno das influências culturais e as relações binárias entre Ocidente e Oriente, desenho e escultura, o artesanal e o industrial, o matérico e o sensorial, o passado e o presente, são constantes e podem ser observadas na vasta obra do artista, nas instalações ou nos trabalhos de maior porte como a exposição *Seu Sami*, como veremos adiante. Os trabalhos de Hilal estão situados no campo da arte contemporânea e mostram que o artista busca em sua própria identidade o estímulo e impulso para sua prática.

Para Neusa Mendes, o papel tem uma função especial no trabalho de Hilal porque atua como fio condutor do que chama de *arqueologia da criação*: “o artista superpõe a camadas de papéis artesanais, produzindo um universo singular de rugosidades, cavidades e superfícies [...] com um grafismo que evidencia o traço rigoroso do desenho”.¹⁹⁰ Segundo a estudiosa, os

¹⁸⁸ O convite da exposição na Capela Santa Luzia em 1989 é uma fotografia de casamento dos pais Sami Costaki Hilal e Adélia Cury. Sobre a coluna de palavra que dedica à mãe, lê-se: Catarse/Dolores Poéticas/ Instinto Plenus/Repressio Infanto/ Genética Wild. Na coluna sobre o pai: Construção/ Esforço da Porra/ Esperança Utópica/Paciências Nascente/ Intuição Gêmea. Para Paulo Herkenhoff a fotografia dos pais na obra de Hilal não dá conta de analisar as relações binárias do retrato de casamento, provar o real e nomear o simbólico nos papéis de pai e mãe. Assim o convite da exposição de 1989 é também uma prova fotográfica que a fotografia não dá conta do imaginário. HILAL. *Seu Sami*, p. 15. Catálogo de exposição.

¹⁸⁹ MENDES. *Tradição e modernidade*.

¹⁹⁰ HILAL. *Seu Sami*, p. 92. Catálogo de exposição.

trabalhos do artista vão do mais espesso ao rarefeito, pois se vale da materialidade e transparência dos materiais utilizados, atuam no limite da sombra, organizam a rede de signos trazidos por Hilal e que fala diretamente com quem estabelece uma relação dialógica com sua obra, da relação da tradição com a contemporaneidade, do visível e do invisível, mas, sobretudo, o artista fala de todos esses temas e da ausência, com delicadeza.

Em 2002, na 8ª Bienal Paper Art, *Turbulenzen in Papier*, realizada no Museu Leopold Hoesch, em Düren, na Alemanha, Hilal recebe o prêmio do júri, que considerou sua obra não apenas como algo que recorda questões ligadas à ancestralidade, mas conceitos que constituem seu trabalho, revelando “experiências vivenciadas pelo artista, seu corpo, sua memória afetiva, seus gestos, exploração de novos meios de linguagens e rupturas de fronteiras geográficas e étnicas como parâmetro absoluto da produção”.¹⁹¹

É importante compreender que houve um momento em que o papel e o suporte da obra foram tensionados por um conflito: primeiro o artista trabalhava o papel para depois usá-lo como suporte das obras. Com a utilização de novas técnicas, de materiais expressivos e pigmentação diferenciada, o artista começa a usar o papel conjugado com o desenho e com a pintura, transformando o papel em obra de arte. Quando perguntado como se considera – desenhista ou pintor – o artista esclarece: “Sinto que minhas peças nascem com o desenho, mas, na medida em que uso a massa do papel e insiro a pigmentação, acho que entra a questão da pintura”.¹⁹² Acrescenta-se o gesto próprio de como o artista usa as bisnagas com a massa de celulose para escrever/desenhar/pintar os desenhos à maneira de arabescos, próprios de sua tradição cultural.

A massa de celulose é feita de trapos de tecido a partir de roupas de amigos e familiares: roupas que, carregadas de simbolismo por histórias pessoais, carregam também a história temporal, as marcas do uso das peças (algumas esgarçadas e desfiadas) e a memória de quem usou a roupa. Os trapos são desmanchados em tiras, macerados, triturados e preparados com cola, pigmentos, água, para dar ao papel – agora obra de arte – o aspecto suntuoso de manto sagrado. Segundo Kátia Canton, os rendilhados feitos a partir de trapos de tecido emprestam leveza à densidade do metal, Hilal retira o peso da matéria, transformando-a em brocados leves, joias etéreas, relíquias de um manto real, recheados de ar.¹⁹³

¹⁹¹ HILAL. *Seu Sami*, p. 92. Catálogo de exposição.

¹⁹² HILAL. *Seu Sami*, p. 95. Catálogo de exposição.

¹⁹³ HILAL. *Seu Sami*, p. 70. Catálogo de exposição.



FIGURA 15 – Sem título. Trapo de algodão, pigmento e ferrugem. Hilal Sami Hilal, 1997. 1 x 2 m. Foto: Sangrilo.



FIGURA 16 – Sem título. Trapo de algodão e pigmento. Hilal Sami Hilal, 1997. 2,4 x 2,1 m. Foto: Eduardo Ortega.

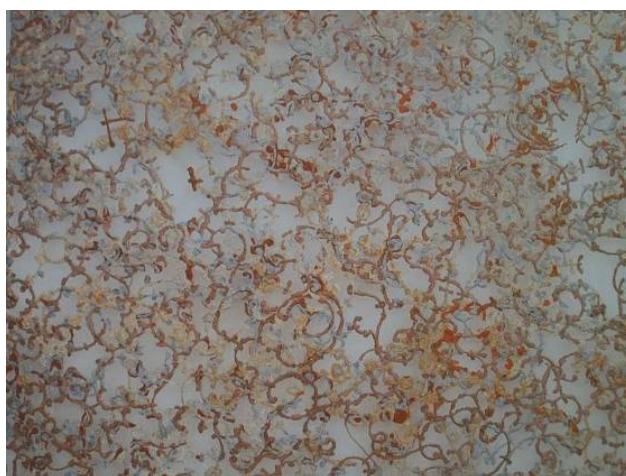


FIGURA 17 – Sem título. Trapo de algodão e pigmento. Hilal Sami Hilal, 1998. 2 x 1,8 m. Foto: Daniel Coury.



FIGURA 18 – Trapo de algodão, pigmento e folha de ouro. Hilal Sami Hilal.
Foto: Sangrilo.

3.5.2.1 Da tradição árabe: caligrafia e ornamento

Como dissemos anteriormente, Hilal recorre às referências culturais da tradição árabe para encontrar o seu modo singular de fazer arte: elabora obras sincréticas que fundem elementos híbridos tanto no conceito quanto na visualidade,¹⁹⁴ absorvendo os contornos e nuances da cultura árabe dentro plasticidade de seu trabalho.

A obra de Hilal é uma complexa rede de significações, sua obra se incorpora juntamente à de outros artistas de tradição árabe como Antonio Maluf, Eduardo Sued e Emmanuel Nassar e literatos como Raduan Nassar, Wally Salomão e Milton Hatoum, que também trazem consigo essa dupla nacionalidade, no sentido de riqueza de experiências no simbólico, na estética e nas linguagens.

Casimiro Xavier de Mendonça, no catálogo sobre a exposição do artista em Vitória/ES no ano de 1986,¹⁹⁵ fala da força arcaica dos papéis artesanais, feitos de trapo de algodão e folha de ouro. A obra *Leão e dragão* conduz o crítico de arte às lendas e imaginário árabe, ao perceber que a criação do papel se dá concomitantemente com a busca da tradição, da identidade oriental, do equilíbrio de estímulos entre Oriente e Ocidente.

¹⁹⁴ MENDES. *Tradição e modernidade*, p. 10.

¹⁹⁵ Citado por HILAL. *Seu Sami*. Catálogo de exposição.



FIGURA 19 – *Leão e dragão*. Hilal Sami Hilal, 1986. Papel de trapo de algodão e folha de ouro. 140 x 400 cm. Foto: Sangrilo.

Para Mendonça, um dos legados mais importantes do imaginário árabe é o conjunto de lendas tradicionais contidos em *As mil e uma noites* e, dentre todas as lendas, dois ícones dessa literatura são destacadas quanto às suas ressonâncias na memória e imaginário do leitor: a lâmpada de Aladim e o tapete mágico. Para ele, os papéis artesanais, não mais como suporte, mas como obras de arte, tornam-se tapetes mágicos, Hilal cria imagens nesses papéis/tapetes como os das antigas tapeçarias do Oriente. Vai da textura e coloração em ouro, prata e vermelho até o grafite e o cinza, criando um grande manto escultórico onde o físico da obra tem grande importância.¹⁹⁶ Casimiro vai além:

Mesmo cortadas as ligações com a memória da arte, estes objetos – e a sua forma versátil sugere antigos tapetes que se poderiam usar no teto, nos muros, no chão – conservam a atração fascinante do mito do tapete voador, que promete viagens. Eles servem de ponto de partida para uma iniciação sensível e guardam também esse aspecto envolvente que relembra a qualidade física da obra de arte e que uma de suas funções essenciais é manter acesa a sensibilidade e acelerar a imaginação.¹⁹⁷

Além da riqueza visual e imagética do Oriente Médio, ressaltamos a importância desse território como berço do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, mantidos cada um por valores e padrões éticos e estéticos provenientes dos livros sagrados, respectivamente a Torah, o Evangelho e o Alcorão. Portanto, como Paulo Herkenhoff nos diz, o Oriente Médio é um labirinto de sistemas simbólicos e, na arqueologia da obra de Hilal, a Palavra, de importância comum a cada uma dessas religiões monoteístas, torna-se verbo, corpo. O ornamento capta a rede de significantes, o movimento do ornamento é escritura, e a caligrafia – palavra

¹⁹⁶ HILAL. *Seu Sami*, p. 13. Catálogo de exposição.

¹⁹⁷ HILAL. *Seu Sami*, p. 16. Catálogo de exposição.

desenhada – é mais uma das referências para a escritura hilaliana. Esta é a abertura para a letra e a palavra entrarem na obra de Hilal.¹⁹⁸

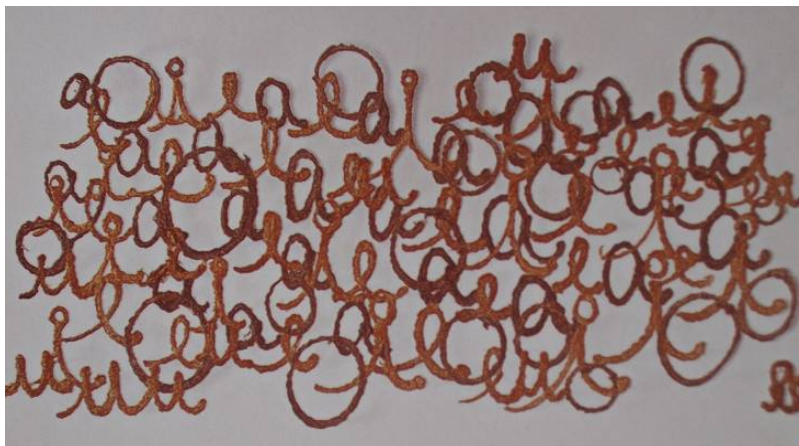


FIGURA 20 – Sem título. Papel de trapo, pó de ferro e pigmentos. Hilal Sami Hilal, 1998. Foto: Sangrilo.

A noção da caligrafia como arte advinda da tradição e mantida pelo estudo da obra de Hassan Massoudy¹⁹⁹ estimula Hilal à produção de tramas elaboradas a partir do gesto da escritura: uma cadência rítmica se impõe aliada ao gesto e à matéria. Hilal explica que “a linha como elemento expressivo, percorre o espaço como na caligrafia árabe, da direita para a esquerda, é curioso, pois o ritmo não acontece ao contrário, a cadência exige esta direção”.²⁰⁰ O ritmo, o tempo, a cadência, a regularidade, a continuidade da caligrafia, a racionalidade do gesto e a organização da forma, além de interessar a Hilal, auxiliam na composição da caligrafia do silêncio feito por ele, caligrafia da ausência, cheia de espaço, fendas, interstícios. Segundo Herkenhoff, a caligrafia árabe carrega consigo o interdito da representação. O campo de significados fica aberto a inferências e leituras possibilitadas pelo caráter de desenho e caligráfico do arabesco, um dos interesses de Hilal, produto da arte muçulmana.

¹⁹⁸ A caligrafia árabe com sua noção de ornamento é um dos pilares da arte de Hilal. Uma de suas principais referências é o livro *Calligraphie arabe vivante*, do calígrafo Hassan Massoudy. Esse livro possui muitas ilustrações e textos caligráficos de escrita do Alcorão, textos com formatos caligráficos, variedades da escrita do nome sagrado de Allah, integração entre escrita, caligrafia e arquitetura. Para Herkenhoff a caligrafia de Hilal nas chamadas “mantas semióticas” estão na mesma ordem da caligrafia das mesquitas, da integração do texto com o espaço religioso como parte de seu discurso simbólico. HILAL. *Seu Sami*, p. 48.

¹⁹⁹ MASSOUDY. *Calligraphie arabe vivante* citado por HILAL. *Seu Sami*. Catálogo de exposição.

²⁰⁰ HILAL. *Seu Sami*, p. 50. Catálogo de exposição.

3.5.2.2 A exposição Seu Sami

A grande exposição *Seu Sami* é uma homenagem ao pai, um registro simbólico da ausência provocada pela perda precoce do pai, vivenciada por Hilal. Nessa exposição sombria, luzes, espelhos, livros, páginas são agrupadas para ajudar na escritura da ausência. Hilal opta por organizar o espaço recorrendo à instalação, pois ela, enquanto poética artística, permite uma grande possibilidade de suportes, além da possibilidade do diálogo da obra com o espaço em que está inserida. Mesmo em grande escala, o espectador entra em um universo íntimo, afetivo e pessoal do artista.

A exposição abriga uma série de instalações e salas que compõem o todo, a saber: “Sala do amor” e “Sala da dor”, “Biblioteca (2003-2006)”, “Sal da terra (2003)”, “Livro redondo” (2005), “Sherazade”, todas coabitando no mesmo espaço sob o formato de instalação (todas as obras foram feitas no período de 2003 a 2006). O primeiro espaço para fruição é a “Sala do amor” e “Sala da dor”: entre uma e outra existe um espaço de penumbra, com pouca incidência de luz, as paredes do fundo possuem espelhos do tamanho total da parede (os espelhos colocados em extremos dessa sala fazem com que, além de criar profundidade, as imagens sejam reproduzidas infinitamente). As paredes laterais possuem mantas (feitas de massa de celulose a partir das roupas) que Hilal chama de papéis ou estruturas.



FIGURA 21 – *Seu Sami*, 2008. Fibra de algodão e pigmentos.
520 x 960 cm. Foto: Pat Kilgore.

No espaço dedicado à “Sala do amor”, o artista utiliza a técnica de frotagem para fazer surgir da manta de celulose a silhueta do rosto do pai. Ao centro a zona da penumbra e ausência. Nesse espaço, fica de algum modo no ar a pergunta: como tornar presente o ausente? Como corporificar uma memória, uma ausência? Como pronunciar o impronunciável? Após a penumbra temos a “Sala da dor”, simbolizada por ornamentos que lembram o arame farpado, sua aridez e aspereza, feitos em aço inoxidável.

O meu pai casou muito tarde com 51, 52 anos. E quando eu nasci, ele já deveria ter mais ou menos uns 55, 56 anos. Quando atingi mais ou menos uns cinco anos de idade, ele adoece. Eu comecei a crescer, ele adoece e ele fica mais ou menos uns sete anos entre idas e vindas em hospitais e tudo mais, este distanciamento foi óbvio, porque naquele período também ele tinha problema cardíaco. Então foi muito difícil nesse sentido. Aí ele veio com a doença e piora a situação. Em sete anos ele adoece definitivamente e falece. Eu já estava com doze anos. Então este período foi de total afastamento. Eu vim assumir esta posição da ausência dentro do contexto do meu trabalho nesta exposição (*Seu Sami*). Para você ver, eu tenho mais ou menos 36 anos de trabalho, nunca parei para realmente enfrentar isso. Mas o porte desta exposição me exigiu. Foi uma maneira de me colocar.²⁰¹

Hilal entende que a arte não substitui o lugar da ausência, mas ela ampara o artista na ausência do pai. A foto da capa do catálogo da exposição *Seu Sami* no Palácio das Artes, em Belo Horizonte em 2008, é de Hilal com olhos cerrados, deitado no chão, coberto com um dos mantos semióticos/estruturas de celulose, sugerindo a leitura de que a arte o está amparando.

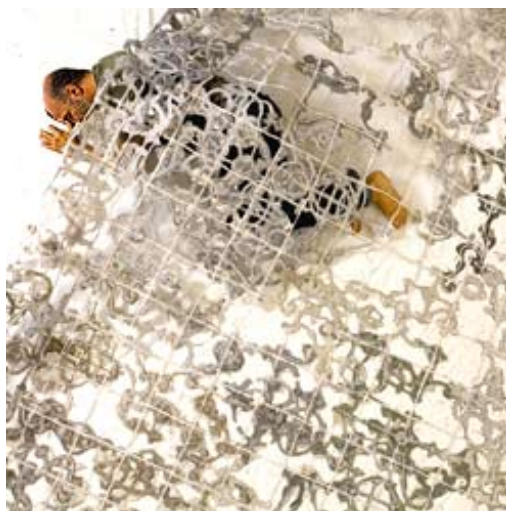


FIGURA 22 – Capa do catálogo de *Seu Sami*.
Foto: Pat Kilgore.

²⁰¹ HILAL Sami Hilal. Festival de Inverno da Rede Minas.

Em “Sal da terra”, trabalha com páginas (como planos), folhas e palavras colocadas a uma distancia da parede, presa nas extremidades superiores com finas hastes. Hilal consegue um efeito interessante ao retirar o peso do cobre, fazendo submergir, da folha bruta, estruturas finas, leves e delicadas que contêm nomes de familiares, amigos, o nome dos pais, operários, celebridades homenageadas e nomes aleatórios; ou seja, ele se vale dos nomes de pessoas reais para inseri-las no contexto simbólico da arte (esse recurso – inserir o nome de pessoas reais na ficção – é muito utilizado por Borges, no contexto literário). A prática de nomeação feita por Hilal problematiza e oblitera a cisão entre ver e ler postulada por Jean-Françoise Lyotard (“ler é escutar e não é ver”):²⁰² um dos nomes que aparecem na obra é o de Braille – não se refere à escrita dos cegos nem a seu inventor, é o nome do cachorro cego do artista. Para Herkenhoff, na fenomenologia dos sentidos de Hilal, ver ou ler não garantem a compreensão do mundo, mas incluem a falácia da percepção. Não basta o ato por si só de nomeação, as fendas das folhas dispersam os nomes, desgarrados nomes e letras são ruínas sem lugar.²⁰³



FIGURA 23 – “Sal da terra”. Instalação RH, 2003, Museu Vale.
Foto: Sangrilo.

²⁰² LYOTARD. *Discourse, figure*, p. 217 citado por HILAL. *Seu Sami*, p. 54. Catálogo de exposição.

²⁰³ HILAL. *Seu Sami*, p. 57. Catálogo de exposição.



FIGURA 24 – “Sal da terra”. Instalação RH, 2003, Museu Vale.
Foto: Sangrilo.

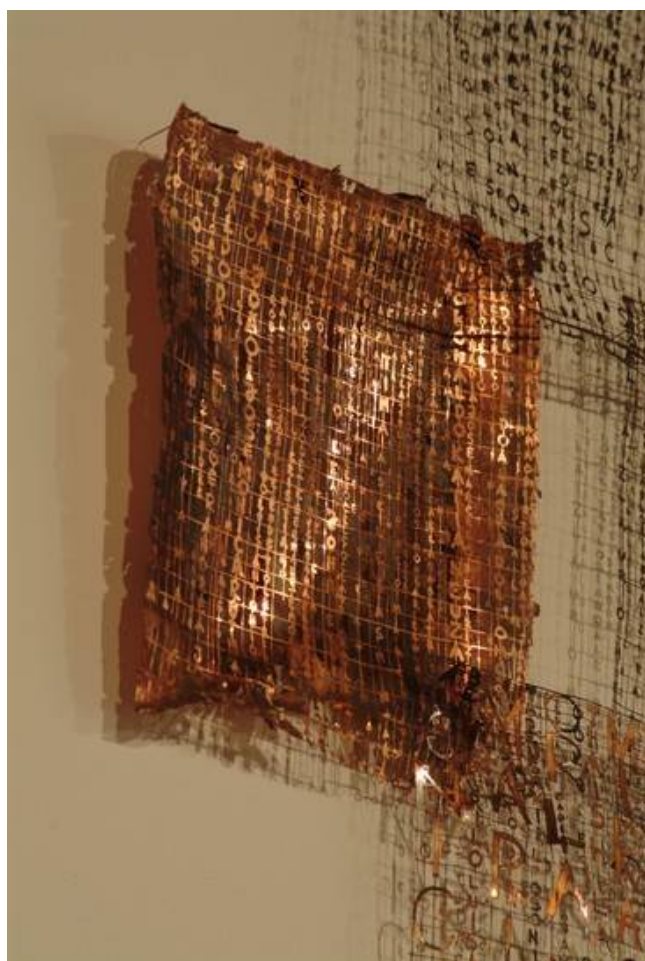


FIGURA 25 – “Sal da terra”. Instalação RH, 2003, Museu Vale.
Foto: Sangrilo.

Em determinado momento da exposição *Seu Sami*, os livros tomam salas inteiras. O artista plástico Marco Túlio Resende, no documentário sobre Hilal Sami Hilal, feito pela Rede Minas para apresentar o trabalho do artista capixaba aos mineiros, fala do lugar que Hilal dá ao livro. Para Marco Túlio, Hilal coloca o livro numa dimensão completamente diferente: “é quase como se fosse uma biblioteca no chão, a escrita sai da dimensão livro e passa a ser uma escrita instalada. É nesse sentido que acho que o trabalho dele adquire uma personalidade e uma presença extremamente delicada e forte ao mesmo tempo”.²⁰⁴

Em visita ao ateliê do artista e por *e-mail*, perguntei a Hilal sobre como os livros entraram na sua poética. Depois de compreender que sua arte dependia da fabricação de papel e do contato desse material e com outros materiais como cobre e alumínio, inicia em 1990 uma mudança na construção do pensamento artístico – começa a nomear como textos visuais as obras que faz. Entende que a obra é território: permite a combinação e acumulação de textos, justaposições e materiais. Mais do que buscar volume, Hilal busca o ontológico, o humano, a poética das coisas. Os textos visuais acumulados e justapostos são a primeira estrutura de paginação dos livros.

Depois da paginação, o processo da encadernação é iniciado. Faz uma obra (Sem título, 1998) onde amarra uma série de papéis cortados em tamanhos diferentes feitos de celulose, com lágrimas e fios feitos com cola quente. Faz o mesmo com os planos (semelhante a telas) – escalonando um sobre o outro, buscando encadernação (encadernação que aparece em outras obras: as instalações RH e “Sal da terra”).

Em 2000 inicia o trabalho com a técnica de circuito, no qual as páginas são desenhadas e impressas por computador. Depois de “escritas” no computador, são aplicadas em metais (cobre, alumínio) e algumas folhas passam por oxidação em amônia. Esta técnica (circuito de computador) permite fazer folhas idênticas, trabalhando com o positivo e o negativo (direito e avesso do desenho). Da acumulação das páginas surge o livro. O próprio artista, em *e-mail* enviado dia 9 de dezembro de 2011, explica como acontece a fabricação do livro. Segue o processo de fabricação de livros-objeto de Hilal Sami Hilal.

²⁰⁴ HILAL Sami Hilal. Festival de Inverno da Rede Minas.



FIGURA 26 – Folha de cobre.

Foto: arquivo pessoal de Neusa Mendes.

1- A matriz é feita a partir de um desenho. Na maioria das vezes, o desenho, é feito com nanquim ou outro tipo de tinta sobre papel, raras vezes via computador. É importante que o desenho tenha uma cobertura densa, para se ter um bom resultado no fotolito (reprodução da imagem s/ acetato – transparência) que será feito em seguida. As dimensões do desenho são determinadas conforme o material disponível que será utilizado para o trabalho. Por ex: o cobre (0,06 mm) é vendido em bobina com 30 cm de largura (nacional) e 1,30 m (importado). Os equipamentos dos técnicos que fazem a corrosão também causam limites no processo. Mas o importante é se adequar para não ter perda nas ideias.

2- Em seguida, o desenho é transformado em arquivo pelo computador, para a gráfica produzir os fotolitos. Este processo é feito para projetos onde o desenho será repetido inúmeras vezes. Para trabalhos únicos, o desenho poderá ser feito diretamente sobre o cobre com a tinta própria, (tinta sintética brilhante), ou materiais não reagentes ao ácido. Os fotolitos podem ser em positivo ou negativo, conforme a técnica que será utilizada para impressão das chapas de cobre. O fotolito positivo é para impressão em serigrafia, que é um processo mais direto. A tela serigráfica é sensibilizada com o desenho do fotolito para depois imprimir sobre as placas com tinta não reagente ao ácido. Secas as placas, é feita uma impressão chapada nas costas da placa para proteger da corrosão.

Com o fotolito em negativo o processo é mais complexo, exige mais mão de obra. Depois de uma limpeza desengordurante, é aplicada uma emulsão fotográfica para em seguida fotografar o fotolito sobre a chapa, assim a película da emulsão revela o desenho (nesse caso não há uso de tinta, apenas emulsão). Tinta só na parte de trás para proteção.

3- A técnica da corrosão primeiramente foi utilizada para criação de gravuras em metal. Recentemente, a indústria se apropriou dessa técnica e a modernizou para desenvolver placas de circuito impresso para computador e outros equipamentos. Basicamente, o processo é simples. A corrosão acontece onde não há tinta ou emulsão sobre a chapa.



FIGURA 27 – Sem título.

Foto: arquivo pessoal de Neusa Mendes.

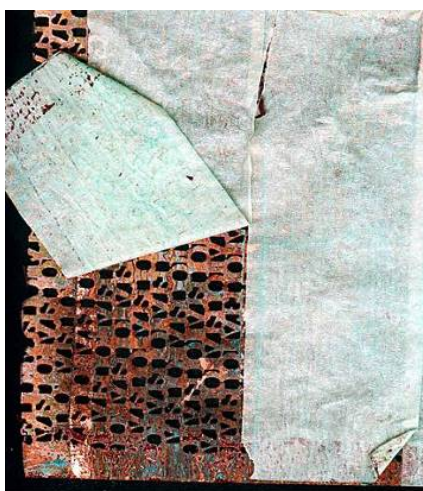


FIGURA 28 – Sem título.

Foto: arquivo pessoal de Neusa Mendes.

Esses materiais não reagem com o ácido, quer dizer, onde houver desenhos (tinta ou emulsão) não há corrosão, só nas partes expostas do cobre. Conforme o tempo de corrosão pode-se gravar ou vazar a chapa (ácido perclorato de ferro é o produto mais utilizado para a corrosão). O processo é mais lento e controlável, por via mecânica ou manual. O persulfato de amônia é utilizado na área industrial, sua corrosão é mais rápida e o processo exige equipamentos especiais, pois o seu grau tóxico é muito alto. Em ambos os processos, a limpeza é feita posteriormente para retirada da tinta ou emulsão. O material utilizado é a soda cáustica. Finaliza-se a limpeza com água corrente.

4- As páginas são agrupadas da seguinte forma: sobre uma prancha de madeira é colocada uma página de cobre já finalizada. Na margem escolhida para a encadernação, são colocadas presas à madeira, agulhas nos vazados das chapas, criando guias para paginas seguintes que serão empilhadas sucessivamente. Finalizando esta etapa, a encadernação é concluída com linha grossa costurando nos vazados da margem.²⁰⁵

²⁰⁵ HILAL. Mensagem recebida por sandrabeaster@gmail.com em 9 dez. 2011.

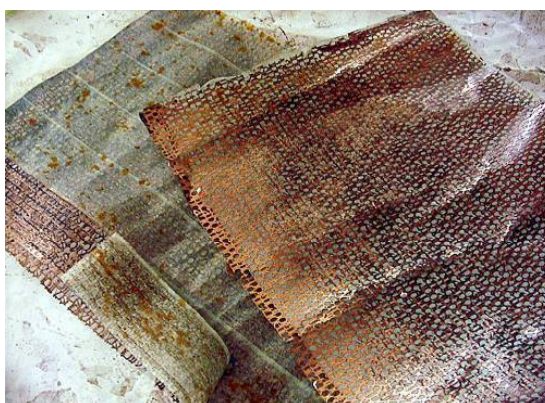


FIGURA 29 – Sem título.
Foto: arquivo pessoal de Neusa Mendes.



FIGURA 30 – Plano/páginas sobrepostos.
Foto: arquivo pessoal de Neusa Mendes.



FIGURA 31 – Junção das páginas do livro.
Foto: arquivo pessoal de Neusa Mendes.

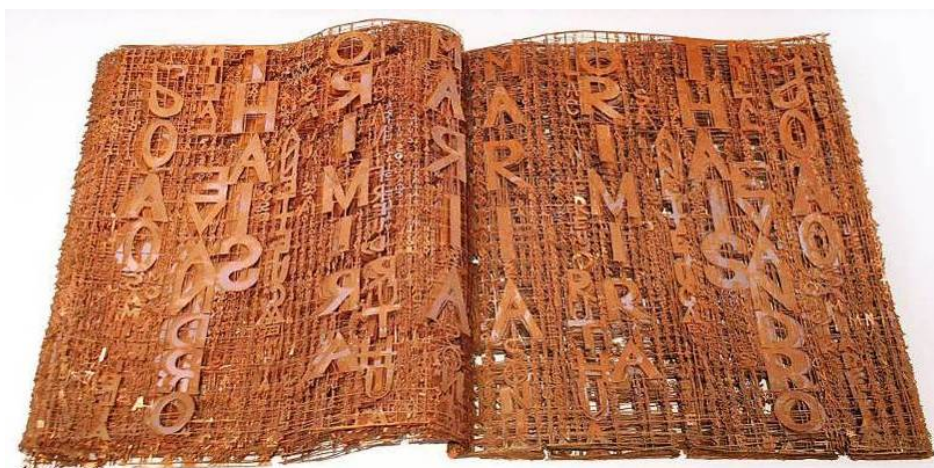


FIGURA 32 – “Biblioteca”. Livro-objeto finalizado, 2003-2006.

Na instalação “Biblioteca”, uma coleção de obras que faz parte de *Seu Sami*, há o amadurecimento do artista que há duas décadas vem trabalhando a poética do vazio e da ausência do pai, transformando esses sentimentos em escritura. Para Paulo Herkenhoff, os livros de Hilal Sami Hilal são produzidos pela diferença e pela falta: o discurso poético do artista se dá em torno da falta, um abismo que pode conter toda a obra e todo o seu esforço de nomeação.²⁰⁶ Diferente do tamanho e no conceito do artista alemão Anselm Kiefer, os livros de Hilal têm tamanhos reais, exatos.

Paulo Silveira, professor da UFRGS e escritor de *A página violada*, livro que pesquisa as relações entre livros-objeto, a percepção desses objetos artísticos e o estudo do livro de artista contemporâneo, fala sobre os livros-objeto de Hilal, as dificuldades no manuseio das obras e a empatia da poética de Hilal com os espectadores.

Os livros-objetos de Hilal, incluindo seus livros escultóricos e instalações metafóricas, são construções requintadas e belíssimas, materiais, de elaboração quase integralmente apoiada nas soluções artesanais da arte. Não se pode dizer que sejam obras ativas, já que não carregam a potência funcional comunicativa esperada em livros, nem explicitam uma possível relação política entre o artista e o seu entorno. São peças imóveis, silenciosas, trabalhos que se entregam ao olhar e ao tato (quando permitido), com a rede subjacente sendo seu determinante estrutural [...] Os volumes parecem ter o poder de flutuar, como que pairando sobre seus eventuais suportes de exibição. E sem nenhuma contradição a essa falsa diafaneidade, são obras de arte hieráticas, solenes, que alcançam a admiração espontânea e imediata. A partir desse princípio detectamos a evidência mais intensa de seu apreço: a empatia. O acordo emocional que mantemos com seus trabalhos é explícito e direto. Com a obra em geral, mas com os livros,

²⁰⁶ HILAL. *Seu Sami*, p. 54. Catálogo de exposição.

sobretudo. Em relação ao restante de sua obra, os volumes de Hilal aparentemente detêm a primazia da sedução do espectador. São códices de nosso tempo, sem dúvida, mas sem abrir mão de valores tradicionais, e assumindo a responsabilidade como principais arautos da produção do artista. Com seus méritos cooptam o público em sua causa tão antiga quanto a da própria arte: o êxtase face à excelência na representação de um mundo particular. Seus livros são excepcionais.²⁰⁷

Os livros da Biblioteca de Hilal poderiam fazer-se presentes na Biblioteca de Borges? É possível que a ficção escrita por Borges tenha ganho corpo com as obras de Hilal? A biblioteca de Babel com organização espacial diferenciada, tomos de tamanhos variados, organizados em prateleiras, livros em que a capa desautoriza o conteúdo, livros de areia, livros sem começo nem fim, páginas que brotam da capa e contracapa, livros vindos de lugares outros, livros com histórias obscuras, de autores que, com a perda do pai, redescobrem a biblioteca, os livros e a materialidade das palavras. Esta é a “Biblioteca” de Hilal Sami Hilal, que muito dialoga com a de Borges.



FIGURA 33 – “Biblioteca”.
Foto: Pat Kilgore.

²⁰⁷ SILVEIRA. Mensagem recebida por sandrabeaster@gmail.com em 11 dez. 2011.



FIGURA 34 – “Biblioteca”.
Foto: Pat Kilgore.



FIGURA 35 – “Biblioteca”.
Foto: Pat Kilgore.



FIGURA 36 – “Biblioteca”.
Foto: Pat Kilgore.

Todos os trabalhos de Hilal relevados para este estudo buscam correspondências com as obras de Jorge Luis Borges. Acredito que os textos visuais de Hilal, bem como os títulos de suas obras (são estudadas as obras da exposição *Seu Sami*, as instalações “Biblioteca”, “Sherazade”, “Sal da terra” e “Livro redondo”) evocam o universo literário borgiano. Livro e universo coexistindo materialmente como espaço, imaginação e poética possíveis. A obra literária e ficcional de Borges, que me levou a ler as obras de Hilal, artista que se considera “labiríntico”, me fez ir para Vitória/ES, em agosto de 2010. Na entrevista concedida por Hilal, tive a oportunidade de saber mais sobre seu processo criativo e de ver de perto algumas obras e estabelecer aproximações entre elas e as do escritor argentino, tentar estabelecer no campo teórico a percepção das fronteiras cada vez mais tênues e a vizinhança entre literatura e artes. Vimos a “Biblioteca” de Hilal, mas temos duas últimas obras que dialogam com intimidade com a obra de borgiana: “Sherazade” e “Livro redondo”.

Paulo Herkenhoff, que assina o texto-apresentação da exposição *Seu Sami*, afirma que “Sherazade” não se trata de um labirinto de livros, mas de um livro labiríntico. “Cada livro toma uma forma para estruturar a relação significante/significado”.²⁰⁸ E continua: “Sherazade

²⁰⁸ HILAL. *Seu Sami*, p. 72. Catálogo de exposição.

é um livro rizoma”.²⁰⁹ Essa exposição é uma evocação às histórias sem fim contadas pela personagem de Sherazade em *As mil e uma noites*. Essa rede de conexões vem para exposição trazendo o imaginário árabe, as lendas, a imaginação inventiva de uma mulher que luta para permanecer viva diariamente, delineiam para Paulo Herkenhoff uma dialética entre o finito e o infinito. Sherazade é a narradora de *As mil e uma noites* que se instala na escritura borgiana, objetivando trazer o ideário de sonho, o infinito, os sonhos da noite, a multiplicação de histórias, o labirinto, além da sedução das palavras.



FIGURA 37 – “Sherazade”.
Foto: Sangrilo.

²⁰⁹ HILAL. *Seu Sami*, p. 72. Catálogo de exposição.



FIGURA 38 – “Sherazade”.
Foto: Sangrilo.

Para Monegal, Borges postula que “reler, traduzir são *partes* da invenção literária. E talvez reler e traduzir são a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura”.²¹⁰ A leitura dos textos literários de Borges e dos textos visuais de Hilal abre discussões importantes no que diz respeito às poéticas contemporâneas e possibilidades de correspondência e de leituras das obras. Numa poética de leitura, a arte pode se valer das relações intersemióticas para estabelecer vizinhança e dar matéria à literatura. A partir do que vimos, é possível repensar a recriação e/ou evocação que a arte dá aos textos literários.

Em conversa com o artista, perguntei se era leitor de Borges e se tinha a consciência de que suas obras evocavam a obra do escritor argentino. Hilal explica que conhece as histórias de “O Aleph” (pensou até em colocar esse nome no “Livro redondo”, mas seria redundante, acrescenta) e o livro *Ficções*. Contou ainda que, na sua infância, os livros não faziam muito parte do convívio familiar. Não cresceu rodeado de livros, ao contrário, a família que veio da Síria para o Brasil não contava histórias e havia poucos livros em casa: o artista recorda de exemplares

²¹⁰ MONEGAL. O leitor como escritor, p. 91. Grifos do autor.

grandes, volumes grossos e pesados e que em suas páginas havia muitos desenhos, abria os livros para ver os desenhos coloridos, já que não sabia ler os desenhos da caligrafia árabe.

Temos ainda o “Livro redondo”, uma clara evocação ao objeto impossível que continha o universo em um ponto, descrito no conto borgiano “O Aleph”. Aqui várias páginas são amassadas, prensadas, como em um novelo de linguagem. Letras, palavras, um universo de possibilidades estão contidas nesse trabalho de Hilal. Este livro-objeto pode ser comparado com a literatura, o cinema, a astronomia, a arte, a filosofia e a psicanálise. Sendo uma esfera, todos os seus pontos estão equidistantes, estão num ponto que não contém circunferência, mas contém o universo de palavra e leituras: assim como o Aleph, é possível ver tudo, de todos os ângulos, de qualquer distância.



FIGURA 39 – “Livro redondo”.
25 cm de diâmetro. Foto: Pat Kilgore.

Hilal fortalece seu trabalho artístico tratando as imagens como potências poéticas, valendo-se de técnicas como sobreposição e colagem. Dá importância à celulose como rica fonte de recursos materiais e possibilidades plásticas. Promove a conexão desses recursos como outros suportes, materiais e textos sobrepostos para fortalecer seu discurso poético-visual.

A temática do livro adentrou a obra de Hilal em 1990. A forma de organizar os textos visuais em livros de papel, cobre e alumínio, evocam “O livro de areia” e a condição infinita e rizomática de tecer relações à feição dos livros borgianos. Na biblioteca inventada de Hilal, há

livros de diversas técnicas, tamanhos, pesos e formas, e todos estão imbricados. O que vemos é um revigoramento do tema da enciclopédia e seus novos formatos, a fim de “reorganizar suas estruturas e repensar seus propósitos”.²¹¹ No segundo capítulo, vimos a importância de estudar o enciclopedismo nos vários textos pela atualidade do tema, pela forma como as novas ferramentas técnicas e tecnológicas são trabalhadas nas artes visuais e plásticas; como são feitas, nessa concepção, as traduções intersemióticas que aproximam o diálogo textual entre literatura e artes plásticas e visuais.

No ensaio “Do culto dos livros”,²¹² o tema central é a diferença entre livro e literatura, “e daí demonstrar que o livro (o objeto) converteu-se em algo sagrado”. Mais adiante, Borges desenvolve outra ideia sobre o livro, a ideia do Livro e do Universo como criações paralelas. “O pensamento de que a divindade tinha escrito um livro levou-os a imaginar que havia escrito dois e que o outro era o universo”.²¹³ Com esta ideia, Borges recorre às citações de Carlyle, Léon Bloy, volta a Mallarmé e com ele finaliza:

O mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: melhor dizendo, é o mundo.²¹⁴

Emir Rodriguez Monegal amplia a vizinhança entre universo e livro, e complementa dizendo que nós mesmos somos uma espécie de escritura. Se concebermos o universo como um livro, “cada um de nós (sejam autores ou leitores) somos simplesmente letras ou signos deste livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém”.²¹⁵

²¹¹ POMBO. *Para uma história da ideia de enciclopédia*.

²¹² Para esta pesquisa, escolhemos três contos em que o livro e a biblioteca eram temas centrais. Existem muitos outros contos e ensaios, entre eles: “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor do Quixote”, “Funes, o memorioso”, “O jardim das veredas que se bifurcam”, “O congresso”, “A seita dos trinta”, “O outro”, “A escrita de Deus”, entre outros.

²¹³ MONEGAL. O leitor como escritor, p. 94.

²¹⁴ BORGES. Do culto dos livros, p. 136.

²¹⁵ MONEGAL. O leitor como escritor, p. 97.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A língua é sempre um sistema artificial que não tem nada a ver com a realidade. O que chamamos de realidade vem de um conjunto de percepções, de emoções, de encontros e pensamentos, sonhos, diversões, de surpresas. Isso é a realidade. Então a língua é um sistema rígido, um sistema rígido no qual não sabemos se realmente existe qualquer substantivo, mas sabemos que há algo que chamamos de maçã, apenas percebemos a cor da maçã, o sabor da maçã, o peso da maçã na palma da mão. Percebemos a forma convexa da maçã, mas não sabemos se existe o que chamamos de maçã, em outras palavras, qualquer língua é um sistema artificial quando comparado à realidade.

Jorge Luis Borges

A imagem é como que um outro gênero de escritura.

Manuel Pires de Almeida

No decorrer desses três capítulos, procuramos estabelecer o diálogo entre literatura e arte, entender como a arte foi adentrando a literatura, como a palavra adentrou a obra de arte ampliando seu campo semântico e simbólico, como a literatura tornou-se um espaço de contágio, um campo fértil e propício para a multiplicidade de relações entre artes, no intuito de verificar as possíveis correspondências entre as obras de Jorge Luis Borges e Hilal Sami Hilal.

No primeiro capítulo vimos as considerações de Mallarmé acerca da espacialidade da página, compreendemos como o poeta francês, além de se valer do branco da página como elemento estruturador, atuou no limiar entre o trabalho do poeta e o trabalho do artista plástico: o *Lance de dados* projeta orientações para o futuro do livro, um livro de inquietudes, um livro que ainda será escrito com linguagens, materiais e conceitos diferentes. Vimos ainda a importância do caligrama, que se vale do visual e do discursivo para reorganizar/caotizar a forma de leitura: não há leitura linear porque não há escritura linear, a escritura que se organiza a partir do olhar que é lançado ao poema: o movimento de olhar-ler faz com que os poemas plástico-visuais sejam elementos principais para o início das relações e experiências entre linguagens, entre-artes. Vimos que os cubistas inseriram objetos de materialidades variadas nas colagens e mais tarde foi a vez da letra e da palavra. Observamos como René Magritte evoca o legado de Apollinaire e Mallarmé, trazendo para a composição do quadro texto e imagem, fazendo dizer ao texto aquilo que o desenho representa. Magritte institui o

valor de coisa desenhada à palavra, fragmentando e desconstruindo seu sentido e significado ao inseri-la na composição do quadro como obra de arte.

No segundo capítulo, vimos as novas formas de organização da enciclopédia não apenas para abarcar o máximo de saberes mas, sobretudo, pela estrutura contemporânea de compilar, deformar e constituir de forma transdisciplinar e simultânea o saber contemporâneo. Percebemos assim, não apenas o renovar do interesse pela enciclopédia, mas principalmente uma nova forma de organizar, pensar e conceber seus propósitos. Esse capítulo tentou aproximar os conhecimentos enciclopédicos literários aos das artes plásticas e visuais.

O terceiro e último capítulo objetivou verificar, por aproximação, as correspondências entre as artes de Borges e Hilal. Estudamos três contos livrescos borgianos e vimos algumas obras da exposição *Seu Sami* de Hilal que, em nossa percepção, evoca em muitas obras e instalações parte da poética e do imaginário de Borges. Vimos com Celso Favaretto que, em meados de 1960, a palavra *obra* não consegue mais dar conta das transformações ocorridas nas artes, devido à inserção de técnicas, materiais, conceitos e processo de concepção e criação em arte. Vimos a importância do livro enquanto objeto artístico para a correspondência entre artes: objeto catalisador de manifestações artísticas, como lugar-objeto que viabiliza encontros dialógicos e como ponto de convergência e de correspondência entre artes; o espaço do livro é ampliado, sendo considerado como suporte do infinito. Assim, não temos dificuldade em compreender porque Borges recorreu ao objeto livro para criar a metáfora do universo como biblioteca.

A aproximação feita entre as obras de Borges e Hilal aponta novas possibilidades narrativas: Borges marcou a literatura mundial com o “exemplo de rigor intelectual e o alto padrão de sua escrita. É impossível tratar de sua obra, sem considerar seu perfil de poeta douto, reflexivo e crítico, pois está imiscuído nela como projeção dessa consciência autoral que torna a arte *pensamenteada* todo o tempo”.²¹⁶ Essa nova concepção de literatura leva o leitor a fazer da leitura de seus contos um exercício de ficção, de imaginação. A descrição da biblioteca de Babel feita por Borges ilumina a pesquisa sobre os livros fantásticos, sobre a biblioteca infinita, sobre o livro que está por vir, como diria Blanchot, “um livro de várias faces”,²¹⁷ ou seja, o livro que encerrará todo o conhecimento; sobre a necessidade humana de

²¹⁶ ARRIGUCCI JR. Borges ou do conto filosófico, p. 280. Grifo do autor.

²¹⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984.

catalogar o mundo, de tentar classificar tudo, de tentar, segundo Maria Esther Maciel, “mapear a vida”.²¹⁸

Percebemos como o caráter fantástico e imagético dos livros criados por Borges possibilita a transposição do texto literário para o texto visual, como o conteúdo fictício dos contos ganha formatos visuais, suportes e matéria variada no trabalho de Hilal. Isso acontece de forma simultânea, onde palavra e imagem convivem, justapõem-se, encontram-se fisicamente em um mesmo discurso.

Léo Hoek²¹⁹ acredita que a matéria simbólica dos signos icônicos foram incorporadas em sua origem de texto e letra: as letras e textos perderam um pouco de sua função verbal e passaram a funcionar como matéria plástica, como vimos no trabalho de Hilal. Vimos ainda que texto e imagem podem se combinar para formar um discurso visual ou verbal e que mesmo mantendo a identidade de cada linguagem elas podem estabelecer correspondências. Considerando que os elementos da poesia visual são sempre baseados na linguagem, não fica difícil encarar a poesia visual – a literatura que evoca uma imagem – como imagem. E na classificação que vimos no primeiro capítulo, podemos dizer que a obra de Hilal é *transmedial*, pois evoca temas literários ficcionais, mas mais do que isso, sua obra está localizada no discurso sincrético, pois são compostos de signos heterogêneos, que dialogam com texto e com a imagem ao mesmo tempo, simultaneamente: o texto evoca a imagem que evoca o texto, que evoca uma imagem, que evoca um texto, muito semelhante à “pedagogia da imaginação” de Italo Calvino.

Esta pesquisa objetivou mais do que classificar as relações entre texto e imagem em primazia do texto, primazia da imagem ou simultaneidade entre texto e imagem. Primamos em verificar e compreender as relações de correspondência entre as artes para, a partir de então, estabelecer relações mais profícuas e dialógicas entre texto e imagem.

O artista plástico Marco Túlio Resende ressalta as escolhas conceituais e plásticas de Hilal: a escrita caligráfica, a imagem do pai, o material e o modo de preparo do papel, que para o artista sempre vai ter uma questão de identidade com a tradição e como identidade no sentido de memória.²²⁰ Para o artista mineiro, fazer arte é transformar o olhar e as coisas que

²¹⁸ MACIEL. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway, p. 11.

²¹⁹ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 179.

²²⁰ HILAL Sami Hilal. Festival de Inverno da Rede Minas.

você convive, coisas que você se identifica, coisas que têm um caráter muito maior que a questão visual ou uma questão de ordem tátil, olfativa.

Assim como Marco Túlio Resende, acredito que o fazer artístico tem suas referências na vivência e no vivido e o “fantástico” na arte é quando você consegue lidar com questões simples da vida, do dia a dia, da formação de cada um, da cultura na qual se pertence e transformar tudo isso em linguagem, em uma poética universal. *Ut pictura poesis*, como pintura é a poesia, diz respeito justamente aos objetos que servem de ponto de referência para poesia e pintura, mas que são enunciados de maneiras diferentes. O modo de enunciação é a maneira pela qual pintor/poeta se relaciona com o poema/pintura e como o trabalho se identifica ou diferencia tendo como referência o objeto ou tema da enunciação primeira.

Creio que o que Hilal faz seja isso, tratar de coisas locais que em alguma medida são universais. É nesse sentido que o trabalho de Hilal tem uma identidade muito grande com arte e com quem se dispõe a fruir sua obra. Comungo com Marco Túlio que o trabalho de Hilal tem uma faceta muito específica, muito particular, que a arte se universaliza a partir do local, de coisas muito pessoais, de um olhar pausado em coisas prosaicas, vistas por um olhar que dá luz ao objeto visto. Isso me recorda a relação que Borges mantinha com a Buenos Aires antiga: reencontrada quando jovem após morar alguns anos em Genebra, o escritor volta para (re)conhecer e (re)significar a cidade. Algo tão simples num primeiro olhar que torna-se universal quando deslocado para a ficção e para a literatura.

Este trabalho que propôs aproximar as obras do escritor argentino Jorge Luis Borges e do artista plástico capixaba Hilal Sami Hilal é uma forma de contribuir para a atualidade da leitura semiótica, tecendo comparações e análises entre as obras literárias e artísticas, perceber como elementos plásticos e visuais contribuem para a produção de sentido, além de ampliar as possibilidades de leitura tanto da obra literária quanto da plástico-visual.

Acredito que o mais importante nesse trabalho é ampliar as leituras do visível e do legível, comparando, dialogando, atritando e aproximando a literatura das artes; friccionando campos de conhecimento como a Prof^a. Vera Casa Nova e as poéticas da visualidade ensinam: *ler* o quadro e *ver* o texto; simultaneamente e não sucessivamente. Dessa forma, como escreveu Alberto Manguel em *À mesa com o Chapeleiro Maluco – ensaios sobre corvos e escrivainhas*, poderíamos compreender que

nenhum livro é inteiramente inocente de conotações, e cada leitor lê, além das palavras vertidas na página, as camadas contextuais intermináveis que acompanham

sua existência. Desse ponto de vista, não existem “falsificações”, apenas livros diferentes que casualmente, compartilham um texto idêntico.²²¹

²²¹ MANGUEL. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*, p. 137.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2008.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARISTÓTELES citado por MANGUEL, Alberto. Mito. In: _____. *A biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 21.

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges ou do conto filosófico. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21: Arquivos pessoais, p. 9-34, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARTHES, Roland. As pranchas da Enciclopédia. In: _____. *Novos ensaios críticos, seguidos de, O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. Jovens pesquisadores. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema não-funcional ou o discurso subjetivo. In: _____. *O sistema dos objetos*. 2. ed. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca citado por MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: _____. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e Jose Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 2). p. 227-235.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* citado por RICOEUR, Paul. O esquecimento e a persistência dos rastros. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 438.

BLANCHOT, Maurice. O desaparecimento da literatura. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-295.

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

BLANCHOT, Maurice. O infinito literário: o Aleph. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136-140.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 327-359.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 119-128.

BORGES, Jorge Luis. Do culto dos livros. In: _____. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: _____. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: _____. *O livro de areia*. Tradução de Ligia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 113-119.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Poema de los dones. In: _____. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Sete: A cegueira. In: _____. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan e ilustrações de Carlos Clemen. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 163-183.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. *Atlas*. Tradução de Heloisa Jahn. Companhia das Letras: São Paulo, 2010.

BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 37 citado por VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 2000. 2 v. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: _____. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 11-16.

CALVINO, Italo. Multiplicidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 115-138.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPELLO, Bernadete Santos; CALDEIRA, Paulo da Terra (Org.). *Introdução às fontes de informação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CAMPOS, Augusto de citado por APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2008.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *A ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASA NOVA, Vera. Livro-objeto: o diálogo das artes. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHRISTIN, Anne-Marie citado por VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 2000. 479 f. 2 v. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63-105.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite*. Paris: Flammarion, 1995.

CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 36-37 citado por SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção de livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1, p. 11-37.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 24 citado por CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 135.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou, Dicionário raciocinado das ciências das artes e dos ofícios*. Discurso preliminar e outros textos. Tradução de Fúlvia Maria Luiza de Moretto. São Paulo: Unesp, 1989.

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-342.

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

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Eis dois cachimbos. In: _____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 9-16.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos, 3).

FOUCAULT, Michel. O caligrama desfeito. In: _____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 19-36.

FRANCO, Rafael Olea (Ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999.

GULLAR, Ferreira. Suprematismo. In: _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 125-129.

HEIDEGGER, Martin citado por VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 2000. 479 f. 2 v. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. p. 372.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2009.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

LAROUSSE CULTURAL citado por SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção de livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

LAROUSSE. *Dicionário ilustrado da Língua Portuguesa*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. In: _____. *A metáfora do hipertexto*. Tradução de Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIMA, Luís Costa. *A antiphysis em Jorge Luis Borges*: mimesis e modernidade. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 229-258.

LINK, Daniel. Como se lê e outras intervenções críticas. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *Discourse, figure*. Paris: Klincksieck, 1974 citado por HILAL, Hilal Sami. *Seu Sami*. Curadoria e texto de Paulo Herkenhoff. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2008. Catálogo de exposição.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: _____. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável e das classificações. In: _____. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 14-30.

MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

MALEVITCH, Kazimir Severinovich. *Do cubismo ao suprematismo* citado por GULLAR, Ferreira. Suprematismo. In: _____. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

MALLARMÉ, Stéphane citado por BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras*: as histórias que contamos para saber quem somos. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MANGUEL, Alberto. Ilustrações e diálogos. In: _____. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*: ensaios sobre corvos e escrivatinhas. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANGUEL, Alberto. A última página. In: _____. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15-38.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANGUEL, Alberto. Mito. In: _____. *A biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15-38.

MANGUEL, Alberto. O livro da memória. In: _____. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 73-83.

MANGUEL, Alberto. Oficina. In: _____. *A biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 149-160.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MASSOUDY, Hassan. *Calligraphie arabe vivante*. Paris: Flammarion, 1981. p. 177 citado por HILAL, Hilal Sami. *Seu Sami*. Curadoria e texto de Paulo Herkenhoff. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2008. Catálogo de exposição.

MENDES, Melo André. *Mapas de Arlindo Daibert*. Diálogos entre imagens e textos. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. A memória de Borges. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONEGAL, Emir Rodríguez. O leitor como escritor. In: _____. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTORO, María J. Calvo (Org.). *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

MORAN, Patrícia. Poéticas das correspondências. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 246-257.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades* citado por CALVINO, Italo. Multiplicidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125.

NELSON, Theodor H. *A New Home for the Mind* citado por PEREIRA, Maria Antonieta. Redes literárias. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 142.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

PANOFSKY. O significado nas artes visuais, p. 62 citado por MENDES, Melo André. *Mapas de Arlindo Daibert*. Diálogos entre imagens e textos. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 34.

PEREIRA, Maria Antonieta. Redes literárias. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 142-154.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLÍNIO. *História natural*. Trecho traduzido por Johnny José Mafra em conferência realizada na PUC Minas, [s.d.].

POMBO, Olga. *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006.

POMBO, Olga. *Para uma história da ideia de enciclopédia*. Lisboa: Duarte Reis, 2006.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1982.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, n. 4, p. 31-44, 1998. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_04.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2012.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SESMA. *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*, p. 121 citado por MENDES, Melo André. *Mapas de Arlindo Daibert*. Diálogos entre imagens e textos. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção de livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro Cunha. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STRATHERN, Paul. *Foucault em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELÁZQUEZ, J. Ignacio. Introducción – Apuntes para una lectura apolinariana. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Madrid: Cátedra, 1997 citado por FALEIROS, Álvaro. Introdução. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

Catálogos

HILAL, Hilal Sami. *Seu Sami*. Curadoria e texto de Paulo Herkenhoff. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2008. Catálogo de exposição.

HILAL, Hilal Sami. Hilal Sami Hilal. Produção de Neusa Mendes. Vitória: Companhia Vale do Rio Doce, [s.d.]. Catálogo de exposição.

Dissertações e teses

ARAÚJO, Kátia Silva. *Morte da arte? O tema do fim da arte nos cursos de Estética de Hegel*. 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CARVALHO, Marília Nogueira. *Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim: do espaço e seus desdobramentos*. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MENDES, Neusa Maria. *Tradição e modernidade: cultura e comunicação na obra de Hilal Sami Hilal*. 2003. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 2000. 479 f. 2 v. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

Documentos eletrônicos

CAMPOS, Jorge Lúcio de; FREITAS, Roberta de. *Caligrama e formulação gráfica: uma rápida digressão sobre o design a partir de Foucault, Magritte e Apollinaire*. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-campos-jorge-caligrama.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2011.

GOMES, Augusto. Artista plástico Hilal Sami Hilal faz exposição em São Paulo. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/artista-plastico-hilal-sami-hilal-faz-exposicao-em-sao-paulo/n1237740448472.html>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

HERKENHOFF, Paulo; CARTAXO, Zalinda. Entrevista concedida a Renata Ramos. Disponível em: <www.jb.com.br/cultura>. Acesso em: 13 mar. 2008. Caderno B.

HILAL, Hilal Sami. (hilalsamihilal@terra.com.br). Mensagem recebida por sandrabeaster@gmail.com em 9 dez. 2011.

MUSEU DE ARTE MODERNA. A sofisticada arte de Hilal chega ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.mamrio.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=130&Itemid=36>. Acesso em: 12 dez. 2011.

POMBO, Olga. A especificidade da enciclopédia. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap3p1/especificidade.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

SILVEIRA, Paulo. (paulo.silveira@ufrgs.br). Mensagem recebida por sandrabeaster@gmail.com em 11 dez. 2011.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte, dez. 2008. Edição especial de natal. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2008-dezembro-especial.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

Vídeos

HILAL Sami Hilal. Festival de Inverno da Rede Minas. Belo Horizonte: Rede Minas de Televisão, 19 jun. 2008.

ISTO é arte? São Paulo: [s.l.], 1999. Trechos da palestra do professor de filosofia Celso Favaretto no Instituto Itaú Cultural.