petromax
BRASIL
ITALIA
Às(aos) leitoras(es)
C.Bx

AMEDEO MODIGLIANI 1884-1920
400
BRASIL
ITALIA
€ 0,41
800
Às(aos) leitoras(es)
C.Bx

ATENÇÃO, POR FAVOR!

Preciso fazer-lhes um pedido, antes que tudo comece!

Eu peço com **insistência** que coloquem fones de ouvidos e cliquem na fita cassete que veio junto com as cartas, os dossiês, as fotos, a chave, o álbum e os regalos de inverno! Escrevi todo o relato com esses sons povoando a atmosfera de meu ateliê. Mais adiante, vocês irão saber que quase tudo foi escrito em Agosto, com todos os entes sonoros que o compõem: tormentas (os), frio invernal, ventos, angústias e felicidades. É que eu precisava lembrar de minha terra. Estava vazia de minha terra.

Peço-lhes, também, **paciência, paciência!**, por favor, pois sou daquelas que tagarelam pelos dedos. Por isso, suplico que se aconcheguem em um ambiente aquecido e confortável.

Acomodem-se em uma poltrona, em um sofá cheio de almofadas macias ou na relva da grama sob uma árvore grande!

Sirvam-se, por favor, uma taça de chá. Talvez, um café recém passado. Quem sabe, um chimarrão? (Vinho?)

Respirem fundo, soltem a tensão do rosto, relaxem os quadris.

Vejam, esse pedido é apenas a tentativa de alcançar uma conexão profunda, uma sintonia, uma sinergia entre vocês, elas e eu.

Obrigada por aventurarem-se conosco.

Sei que será um imenso prazer ter (o que quer que seja) com vocês.

Agosto, 2020. Plena ~~reclusão~~ pandemia.

C.B.

khímaira
Tomo I

Clique para ver
Clique para ouvir
C.Bx
álbum
s.f. [ál.bum]
s.m. 1 Livro em branco, destinado a recolher notas, pensamentos, poesias, autógrafos, impressões de viagem. 2 Caderno ou livro de folhas grandes, geralmente com capa ornamentada, para arquivo de fotografias, desenhos, gravuras, discos, músicas. 3 HIST Entre os antigos romanos, tábua ou painel em que se escreviam frases comemorativas ou avisos oficiais de grande importância. 4 Volume composto de um disco fonográfico e sua respectiva capa. 5 privado de arquitetura, disposto ao acaso; conjunto factício de elementos cuja ordem, presença ou ausência é árbitrária; contrário do Livro; volume com uma procissão magnífica e matizada de pensamentos desordenados e rapsódicos; lugar do acaso das circunstâncias; a representação do mundo como *inessencial*; ideia do Costurado, Montado, *Patch-work* (BARTHES, 2005, p.123-125).

khímaira

Tomo I

Àquelas(os/es) que
também habitam os
desertos...
8
6
6
Deutsches Reich
PRIORITY
IMPORTANT

Àquelas(os/es) que
também habitam os
desertos...

Desnudem-se
...

C.Bx

Abre
aspas:

Faz de
conta que é
...

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Caroline Biasuz

UM ÁLBUM DE ~~CONFISSÃO~~: *com ficção*
UM ÁLBUM ~~COM FICÇÃO~~: *com fricção*
UM ÁLBUM ~~COM FRICÇÃO~~: *confissão + ficção + fricção*

UM ÁLBUM DE/CON(M) F(R)ISS(CÇ)ÃO:
quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra: a cintilação de algumas fantasias

Belo Horizonte
2023-∞

Caroline Biasuz

UM ÁLBUM IRRESOLUTO:
quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra: cintilação de algumas fantasias

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Adolfo Cifuentes
Co-orientadora: Maria Aparecida (Tida) Carvalho

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2023-∞

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08
B579a
2023

Biasuz, C., 1979-
Um álbum irresoluto [recurso eletrônico] : quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra : cintilação de algumas fantasias / Caroline Biasuz. – 2023.
1 recurso online (3 t. : il.).

Orientador: Adolfo Cifuentes.
Coorientadora: Maria Aparecida (Tida) Carvalho.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Livros artísticos – Teses. 2. Intermidialidade – Teses. 3. Arte e literatura – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Cifuentes, A. E., 1961- II. Carvalho, T. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

N8888a
1. ed.

C.B, 1979–

Cintilação de algumas fantasias ou anotações sem garantia?

A(d)ventura?

UM ÁLBUM [redacted] **IRRESOLUTO: quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra** Belo Horizonte: 2011 e **ss.** ∞ p.; 25 cm. (~~Ficção~~). (~~Tese~~). (~~Testemunho~~). (~~Biografia~~). Grande frase. Metaleitura. Texto–leitura. Escrileitura. Escrita em tese? Gênero ambíguo.

08–88888 CDD: 888

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **CAROLINE BIASUZ -** Número de Registro - **2018664411.**

Título: **"UM ÁLBUM IRRESOLUTO: quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra: cintilação de algumas fantasias"**

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Orientador – EBA/UFMG
Profa. Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho – Co-orientadora - Unimontes
Profa. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira – Titular – Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM
Profa. Dra. Amanda Laís Jacobsen de Oliveira – Titular – UNIFESSPA
Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan – Titular – UFRGS
Prof. Dr. Anselmo Peres Alós - Titular - UFSM

Belo Horizonte, 22 de março de 2023.

Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras**, **Vice diretor(a)**, em 24/03/2023, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Rodrigues Moreira**, **Usuária Externa**, em 24/03/2023, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan**, **Usuária Externa**, em 28/03/2023, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Amanda Laís Jacobsen de Oliveira**, **Usuária Externa**, em 28/03/2023, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Oliveira de Carvalho**, **Usuário Externo**, em 20/04/2023, às 22:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Anselmo Peres Alós**, **Usuário Externo**, em 15/05/2023, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz**, **Coordenador(a)**, em 15/05/2023, às 20:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2169757** e o código CRC **C00CB78D**.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX), assim como pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), as quais agradeço profundamente, do contrário nada disso seria possível.

Dedico esse trabalho:

Aos meus dois filhos perdidos, Cecília e Antônio.

À minha mãe, uma força da natureza que me mantém em pé.

À Beatriz que me fez renascer.

Agradeço de forma especial:

- Ao Professor Anselmo Peres Alós por ter me mandado embora do Rio Grande do Sul para viver essa aventura nas Gerais;

- À Professora Daisy Turrer pela delicadeza de sempre e pelo entusiasmo em ensinar e traçar desvios;

- À Professora Amanda Jacobsen de Oliveira por entender de forma profunda o que se passa aqui dentro durante meu processo de escrita e na vida;

- Aos professores Adolfo Cifuentes e Tida Carvalho pela compreensão absoluta durante essa travessia;

- À Professora Miriam Vieira pela generosidade e doçura, e por me apontar novos caminhos quando estava no escuro.

RESUMO

A presente tese denominada *Álbum irresoluto: quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra: cintilação de algumas fantasias*, não tem outro objetivo senão o registro do percurso realizado a partir do encontro da artista visual, enquanto leitora e pintora, com a obra *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, e com todos os demais autores que compõem seu espírito. É um Álbum *a la* Barthes, rapsódico, fragmentado, lugar dos acasos, composto pela procissão eufórica de pensamentos desordenados que contém, além das observações escritas dessa jornada, as transpinturações (termo criado pela autora) de algumas personagens da obra. Seu método? Não há método, mas TAO (caminho). O trabalho é transmidial veiculando, portanto, várias plataformas virtuais/digitais, com o intuito de expandir a experiência do leitor e despertá-lo sinestesicamente ao somar à leitura do texto escrito, também a audição e a visão através de sons, músicas e imagens, criando uma atmosfera peculiar de leitura; desacomodando o leitor inerte de sua poltrona e o fazendo sujeito ativo para desfrutar da totalidade dos Textos ali presentes.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; literatura; transmidiação; transpinturação; écfrase; álbum; desconstrução; filosofia; escrita de si; intermidialidade; processo criativo; resistência.

ABSTRACT

The present thesis, entitled *Álbum irresoluto: quando a luz do objeto desvanece, isso é o que sobra: cintilação de algumas fantasias*, has no other objective than to record the journey made from the encounter of the visual artist, as a reader and painter, with the work *À la Recherche du temps perdu*, by Marcel Proust, and with all the other authors that make up her spirit. It is an Album *a la* Barthes, rhapsodic, fragmented, a place of chance, composed of the euphoric procession of disordered thoughts that contains, in addition to the written observations of this journey, the transpositions (term created by the author) of some characters of the work.His method?There is no method, but TAO (path).The work is transmidial, therefore, conveying several virtual/digital platforms, in order to expand the reader's experience and awaken him synesthetically by adding to the reading of the written text, also hearing and sight through sounds, music and images, creating a peculiar reading atmosphere; dislodging the inert reader from his armchair and making him an active subject to enjoy the totality of the Texts present there.

KEYWORDS: painting; literature; transmedia; transpainting; *ekphrasis*; album; deconstruction; philosophy; writing of self; intermediality; creative process; resistance.

SUMÁRIO

TOMO I

1	**NOTA PREDITIVA I**	36
2	**NOTA PREDITIVA II**	48
3	**PRÓLOGO**	66
4	**EPISÓDIO REGISTRO I: quando o fim não é fim mas desvio**	82
4.1	*Elemento I: livro*	88
4.2	*Elemento II: a leitora*	108
5	**REFERÊNCIAS**	150

TOMO II

6	**EPISÓDIO REGISTRO III**	166
6.1	*Elemento III: assombro*	171
6.1.2	*Instante-colapso síncope: écfrase-expurgo*	266
6.1.3	*Instante-colapso estelar: écfrase-ode*	275
7	**AQUILO SEM O QUE NÃO HÁ**	298
8	**TRANSPINTURAÇÕES**	320
9	**~~CONSIDERAÇÕES FINAIS~~ EPÍLOGO EM CARTA-POEMA**	362
10	**ENTREVISTA**	365
11	**REFERÊNCIAS**	379

TOMO III

12	**EXÓRDIO SOBRE UMA POSSIBILIDADE DERIVA**	393
12.1	*C.Bx: - Gyn -gli-mos... Capisci? C.B: - Ah, sim. Charneira? Erinia S.: Sim! Gonzo!*	394
13	**REFERÊNCIAS**	406

"O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia".

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas.*

"Por que não demolir a diferença entre a literatura e a pintura, por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar, mais enfaticamente, a pluralidade dos textos?"

Roland Barthes, *S/Z.*

FRANCE
12
MAY
REPUBLIQUE DU NIGER
140F
Fruits sur une table 1864
QU'AITI STATE IN HADRAMAUT
SOUTH ARABIA
75 FILS
PARIS
FRANCE
Às(aos) leitoras(es)

FRANCE
12
MAY
REPUBLIQUE DU NIGER
140F
A denúncia de um ímpeto
Quando o escafandro que guarda
todos os segredos é a própria
confissão

Mundo pandêmico, 2020.

Escrever sobre Proust é um verdadeiro exercício especular, pois não há como invocá-lo sem, concomitantemente, conjurarmos, aos gritos, nossos mais íntimos flagelos. Proust se alastra como o rio invadido pela chuva grande. É tromba d'água. Esgalha-se avassalando as beiras, arrastando impenitentemente casas e reses, velhos e crianças, põe à luz o mais profundo e inconfessável dos medos e nos atormenta como a besta de estômago vazio que abre as entranhas da presa. E ele o faz com nossa permissão e agrado.

Entrar nas páginas de Proust é dispor-se em redemoinho, mas um redemoinho centrípeto, que se volta para dentro, bem para dentro e explode o melhor e o pior que lá estavam contidos. Lê-lo supõe abnegação de quem, no momento, somos, pois, ao final da empreitada, seguiremos alargados em diferença, uma vez que não nos é outorgado nenhum retorno possível. Nenhum.

Quando decidi pelo romance Em busca do tempo perdido (2016), de Marcel Proust, como objeto de pesquisa, foi somente por ele ter-me arrancado qualquer possibilidade de paz no espírito. Em realidade, não houve decisão, mas uma designação potente de que deveria, na forma mais verdadeira do dever, fazer algo com as entidades que, de sua leitura, desprenderam-se dentro de mim e ficaram a caminhar, a rondar, a correr em eternidade e pisada forte, por todas as minhas esquinas mais profundas. Tornei-me uma boneca russa a guardar esses seres que usufruíam das energias de meus órgãos internos.

Inferno? Talvez. Mas, os demônios que me esperavam eram senão os mesmos refletidos no espelho da entrada de meu apartamento. Eles já estavam dentro de casa, a ocupar as poltronas da sala, só não lhes atribuía, até então, nenhum grau de vigília.

A experiência impactada em mim por essa obra literária, além de estranheza violenta, causou uma necessidade extrema de fazer algo, de mover-me em direção ao que me era desconhecido. Era como se, durante todo o percurso sabático da leitura da obra, algo em mim estivesse sendo concebido, gerado, de modo que aqueles seres recém libertos nutrissem algo, aqui por dentro, que foi crescendo, ampliando-se, expandindo-se por todos os lugares das minhas terras íntimas e que de repente não coube mais. Desacomodou-se. Precisava sair. Precisava romper-se. Arrombar-me. Era como que uma força propulsora e potente me impelindo a dar um sentido a essa experiência vivida para que esse investimento não expirasse sem antes ser manifestado em materialidade, de ser exibido de alguma maneira, qualquer que fosse, desde que não ocupasse o terreno do ordinário.

E, a partir da constatação dessa necessidade irrefreável de saída, de vir a furo, de acontecer-se, de pradaria interna crescendo e espalhando-se, percebi que escrever sobre Proust é um verdadeiro empreendimento que invade sem melindres nosso país interno e com ele confunde-se. A vivência proustiana entrelaçou-se ao meu próprio processo criativo, empurrando-me a realizar um exercício de pensamento sobre a minha própria prática artística. O disparo do gatilho pela obra desse autor, colocou em alerta e em correria, meus processos imaginativos e perceptivos como possíveis fontes promotoras de conhecimento, como edificadores de um saber. Somados a esses dois, concomitantemente, foram despertados meus processos emocionais, pois onde não há afeto ou paixão voraz, não há razão em permanecer.

Buscar entender o que essa obra resultou em mim, então, só se realizaria com dois movimentos, duas ações: escrever e pintar em conjunção plurívoca. Precisava escrever, concatenar toda essa explosão de uma maneira coerente, mas não menos aficionada. Precisava pintar, pintar esses seres proustianos que passaram a habitar em mim, mas de uma forma nova ainda a descobrir.

Na Recherche — a chamarei assim, porque na leitura interna do texto, que fica para dentro dos lábios, soa-nos melhor — o protagonista nutrido desde pequeno pelo desejo de tornar-se escritor, faz um relato sobre seus anseios, sobre seu círculo de convivências, suas descobertas e suas ruínas, e escrevendo, sem pretensões largas ou discernimento do grande episódio, acaba por dar-se conta, ao final de mais de três mil páginas, da edificação e do alcance de seu desejo. Não, não era o fim, era sim o (re)início.

Ao chegar a esse final, aturdida pela potência dessa obra, vi que ao intentar trabalhar sobre ela e descrever o acontecimento que me causara, noticiar o percurso que me trouxera até aqui, não poderia fazê-lo com outro feitio que não fosse esse: o do relato, o da confissão, o da narrativa do percurso particular encontrado através daquelas páginas universais. E isso só poderia ser realizado, admitido, permitido aqui, nesse espaço revolucionário, que é a superfície das Artes.

No âmbito do doutoramento, creio, é preciso que se tome posição, que se revele em quais poltronas desse recinto subversivo é escolhido sentar-se. Faz-se necessário mostrar-se, quase nua, em cada palavra escrita com afirmação ou dúvida exposta em modéstia. Não existirão verdades conclusivas, e estas também, não me interessam. Quando decido por meus santos de devoção, sustento um posicionamento, escolho, aponto uma direção que, aparentemente, é a mais apropriada. Mas, ao fazê-lo com certa firmeza, não estou menos ciente de que, ao escolher, desescolho o tudo que sobra no alhures. E o que sobra também me afeta, me concerne, significa. É, aqui, a hora de abrir a boca e assumir o risco de revelar a própria voz, mesmo que durante a caminhada, a direção se extravie. O ponto de chegada é menos importante, admito, do que a própria travessia, e a única certeza que posso compartilhar, agora, nessa marcha, é a da imposição indiscutível do desejo de iniciá-la.

É, por isso, que decidi por escrever este trabalho, não da maneira ordinária, mas em primeira(s) pessoa(s) e em uma espécie de fluxo fragmentário, como um Álbum de colagens ou objeto similar ou menos que isso, mas algo contendo os registros do percurso pessoal e investigativo de alguém mordido pelo entusiasmo. Nele, existirão várias vozes e um jogo a ser realizado com a tipografia, e é por conta dele que vocês leem essas primeiras páginas em fonte cursiva. Proust escreveu toda a *Recherche* à mão. Páginas e mais páginas, escritas sob a quentura da vela a alumiar o escuro das noites encortiçadas, com papeluchos colados, retificados, subscritos, riscados, aditados em remendos infindáveis, onde teceu-se a construção dessa catedral.

Serão, pois, primeiro, a fonte manuscrita a denunciar as confissões pessoais, onde aparecerão as vozes das várias eus, por vezes de forma epistolar, acompanhada do símbolo da *madeleine* a timbrar o cabeçalho, como uma forma de homenagem ao autor que despertou em mim a valentia de escancarar o que estava cimentado em silêncio profundo. Em contrapartida, quando a voz da "artista-pesquisadora" entrar em campo, a tipografia será a de uma *typewriter*, e, portanto, não seguirá a normativa acadêmica, nem seus trâmites tradicionais.

Meu único fim é o percurso que me impõe essa urgência em fazer. O procedimento, portanto, será urdido somente na emergência desse ir, por uma via que se abre na medida do passo seguinte. Preciso ir, mas algemada ao ainda inominado e à deriva das conexões que se estabelecerão nesse processo. A única garantia que lhes ofereço é o desejo de prosseguir e que o meu (todo o) método será (é) questão de caminho.

***

Com Marcel, entrei em modo de êxodo. Não poderia trabalhar sob sua égide de outra forma, pois seria um contrassenso, uma verdadeira traição a mim e ao que sua obra me provocara. Em grau de confissão, realmente tentei, escrevi dentro da normatividade, apaguei, rasguei mais de noventa páginas e não houve satisfação. Busquei com afinco e não encontrei outra estrada.

Portanto, a investigação já se inicia no próprio formato (escafandro) de apresentação da pesquisa (segredos). A maneira de "escrever esta escrita" é, igualmente, experimentação. Sua aparência de pré-coisa, coisa em potência de (ser), conjunto de fragmentos um tanto dessituados e caóticos, já é constituinte do próprio processo heurístico e não poderia ser de outra maneira.

De pronto, afirmo que existirão erros e descaminhos, mas escrever ~~uma tese~~ é correr riscos e os aceito, mesmo pequena, com o peito desnudo e bem aberto, pois o medo torna-se grande, a mim, somente quando do sopro fraco e do sedimentar das verdades absolutas. Eu gosto mesmo é das ventanias e das efervescências vivas. Verdades não me tocam.

O que tenho ao meu alcance, disponível para ofertá-las (os/es), por ora, é como que uma linha de um tempo e um percurso, que vão desde meu (re)encontro com a Recherche, que desencadeou a vontade irrefutável de escrever, e a (re)descoberta de suas personagens, que gerou o tormento de me habitarem a mente já comumente transtornada que explodiu no fascínio particular da literatura roçando seus lábios na pintura, provocando-me a necessidade meteórica de atribuir a essas criaturas, carne vívida, carne pictórica. E, finalmente, o evento de vir a parir essa multidão. Parir a cria (ção).

Tradução? Transposição? Transmidiação? Transcriação?

Não sei....

Ao meu conhecimento só pertence a palavra soprada e inventada, locução inédita parida pelos demônios que me picam aqui por dentro. Foi numa noite de agosto que eles segredaram em meus ouvidos, com voz escura e distorcida, quase um ruído poroso, assoviado e expelido em intervalo comedido, o tal termo fabulado:

.

.

.

.

- Transpinturação...

C.Bx

Ecce mulier

Mas, antes da partida que é, também, o princípio, a título de apresentação, para que entendam, por ora, a escolha por certos assentos disponíveis naquela sala de alhures, minhas (meus) solenes doutoras (es), com a devida licença, apresento-me (vejam, apenas uma de mim): sou Caroline Biasuz (mas, por favor, me chamem por Caru, já que Caroline ou Carol remontam a um passado triste e quase esquecido, quando eu carregava um tom escuro na garganta), uma ítalo-brasileira e gaúcha de cor branca, com quarenta e três anos, e desses tantos, somente treze anos realmente desfrutados. Até os trinta fui advogada e dona de poucos sorrisos. Nessa idade, uma coragem (ou desespero) pungente tomou-me e decidi rumar ao caminho que sempre soube ser meu, mas que fora perpetuamente impedido pelo olhar paterno. Em 2011, ingressei no Curso de Artes Visuais e em 2017 tornei-me Mestra em Letras. Hoje, não definitivamente, me aquerenciei aqui pelas Gerais, e digo isso, por não gostar das condutas irrevogáveis, nem das decisões irreversíveis. Prefiro as águas correntes aos engessamentos.

Às vezes roo as unhas. Uso frequentemente dos artifícios do vinho para escrever (mas juro que as correções são isentas de torpor). Adoro inverno e prefiro o mar e as tormentas. Sou mulher dos furacões, calmarias não me sustentam, pois me encantam mesmo, as fúrias.

Sou difícil, mas amável muitas vezes (menos comigo mesma). Levanto bandeiras esquerdistas e com sangue defendo os amigos. Tenho um quê maternal e dramático em relação aos que quero muito.

Fui salva pelas Artes, todas elas. Não vivo sem chimarrão e café ou meus livros. Minha mãe é meu exemplo, talvez um presente não merecido. Agora, é domingo e chove e é agosto. Às vezes, acho um cigarro perdido nos bolsos de minhas jaquetas e me encantam os tons de verde.

Quanto aos seres superiores, santifico Matisse, Cézanne, Kirchner e Modigliani. Acendo velas para Nietzsche, Derrida, Barthes (um amor platônico extremo), Didi-Huberman e Jorge Luis Borges, assim como faço oferendas para Maurice Blanchot, Heidegger, Jean-Luc Nancy e para meu bendito Deleuze.

Em meu relicário, tenho ainda, Guimarães Rosa, Rilke, Neruda e outras entidades santas, como minha paixão, Clarice.

E é isso. Talvez um pouco mais, quiçá uns pedaços a menos.

Acredito que esses indícios já nos permitam um adequado começo, mas, antes que continuemos, já antecipo o estupendo prazer que é tê-las (os/es) junto a mim, nesta jornada a descobrir (-me).

C.Bc.

P.S: no ano de 2020, perdi uma filha e um filho. Adentrei nas trevas e na escuridão da paragem solitária e infeliz do luto. No ano de 2022, em agosto, foi concebido um milagre. Em um maio de frio extremo, na madrugada de um eclipse lunar total, uma redentora rompeu minha total escuridão.

No sonho em que disse que vinha, nós combinamos: dia dezesseis de maio.

Ela iniciou sua caminhada às 22:46 junto ao início de um eclipse lunar total. Apagou todas as luzes para chegar no mundo.

Veio a esse planeta na manhã gelada de uma segunda-feira.

Dia bom para encantos. Dia das almas.

Às 7:56 ela rasgou o horizonte em balbucios. Abriu os olhos e colocou sua boca em meu rosto. Expirou com força e tremura, em minha face, o hálito da esperança e da renovação. "Eu disse que vinha", seus olhos azuis murmuraram aos meus.

Chegou com a pele clara, como a música que adorava ouvir no ventre: minha própria claire de lune.

Veio com os cabelos ruivos que lembram os das sacerdotisas de outrora.

As mãos são estreladas e dançam delicada e continuamente como as do maestro que expressa fascínio pelo gesto. São grandes, macias como nuvens rosadas, mas têm o aperto vigoroso de quem já sabe seu destino.

Ela tem uma doçura altiva, um jeito de respirar bonito e o semblante elevado e forte de quem não é brisa, mas viração. Cheira ao perfume do primeiro orvalho de uma manhã de domingo. É uma mistura. A sinergia entre vento norte e lua cheia, calor e grama verde, maresia e alecrim com uma pitada de esplendor e água de rio.

E ela te olha firme. Te olha com os olhos obstinados e profundos daqueles espíritos que não vacilam porque conhecem esse mundo desde há muito tempo.

Ela é Beatriz.

C.Bc

Avisos prévios sobre um (possível) protocolo de (anti) leitura a (não) ser seguido

1) Já deixo aqui minhas desculpas, pois, minha maneira de pensar corresponde, muitas vezes, à minha maneira de escrever. Dá-se meio tosca, em redemoinho, ora centrífugo, ora centrípeto, mas, em geral, sem sentido ordenado. Dá-se em surto, talvez. (Transe?). Vou escrevendo e aditando, retificando, talmudiando, tachando, escrevendo (sobrescrevendo?), anotando em fragmentos, colando os vestígios de um pensamento escrito aqui e acolá, em outro lugar (talvez em outra dimensão?) e assim, pelo infinito. Por isso, minhas caras (meus caros), a leitura dessas páginas, que vocês têm em mãos, pode ser um pouco desnorteante (espero que entendível) e talvez, por vezes, labiríntica, em razão de ter um feitio de caderno (*a la* Proust, meio talmúdico), com notas, papeluchos colados, considerações anotadas nas margens, seguindo o fluxo do registro possível.

2) Quando nos identificamos com um autor, iludimo-nos com a tentativa de imitá-lo, conscientemente ou não, no que podemos. Portanto, o uso do negrito, do itálico e do sublinhado, segue o feitio "*a la* Derrida", com efeito de "pôr em suspenso" ou "pôr em dúvida" e como sinal de importância, de atenção ou relevo. Sejam livres para decidirem sobre eles.

3) Esse álbum traz a reflexão, visual e escrita, inaugurada por um acontecimento dado em um determinado espaço-tempo intervalar: meu (re)encontro com um livro e o efeito do literário em mim. É a descrição de um certo percurso de leitura: o meu. Nada mais. No entanto, é importante que eu ressalte que esse caminho que traço ~~da~~ é a partir da *Recherche* e de seu fenômeno em mim.

4) Levem em consideração, por favor, que, aqui, figuro, apenas, ou melhor, entendo-me como uma leitora diferente: uma leitora que escreve (e pinta), ou seja, não se contenta apenas em ler. (Uma Professora disse-me, uma vez, que quem lê e escreve é escrileitor e, portanto, faz escrileituras).

5) Não quero, aqui, nomear, conceituar, possuir, reivindicar, apenas pensar, (re)inventar, sentir, pensar-sentir, sentir-pensar e exceder(-me).

6) Preciso alertá-las (los/les) de que tudo na aparência desse relato significa (inclusive o que falta). Nada (e tudo) é por acaso.

7)) Lembrem-se, sempre: tudo, aqui, é Texto. Um Texto gonzo, no sentido de ser parcial e dobra-(diz)

vira.

8) Quando usar a primeira pessoa do plural, é porque estou dialogando com vocês, leitoras(es).

9) Em todo esse percurso, Proust sempre tinha algo a dizer-me, portanto, por vezes, atuarei como uma boneca ventriloqua a me apropriar e a repetir suas palavras.

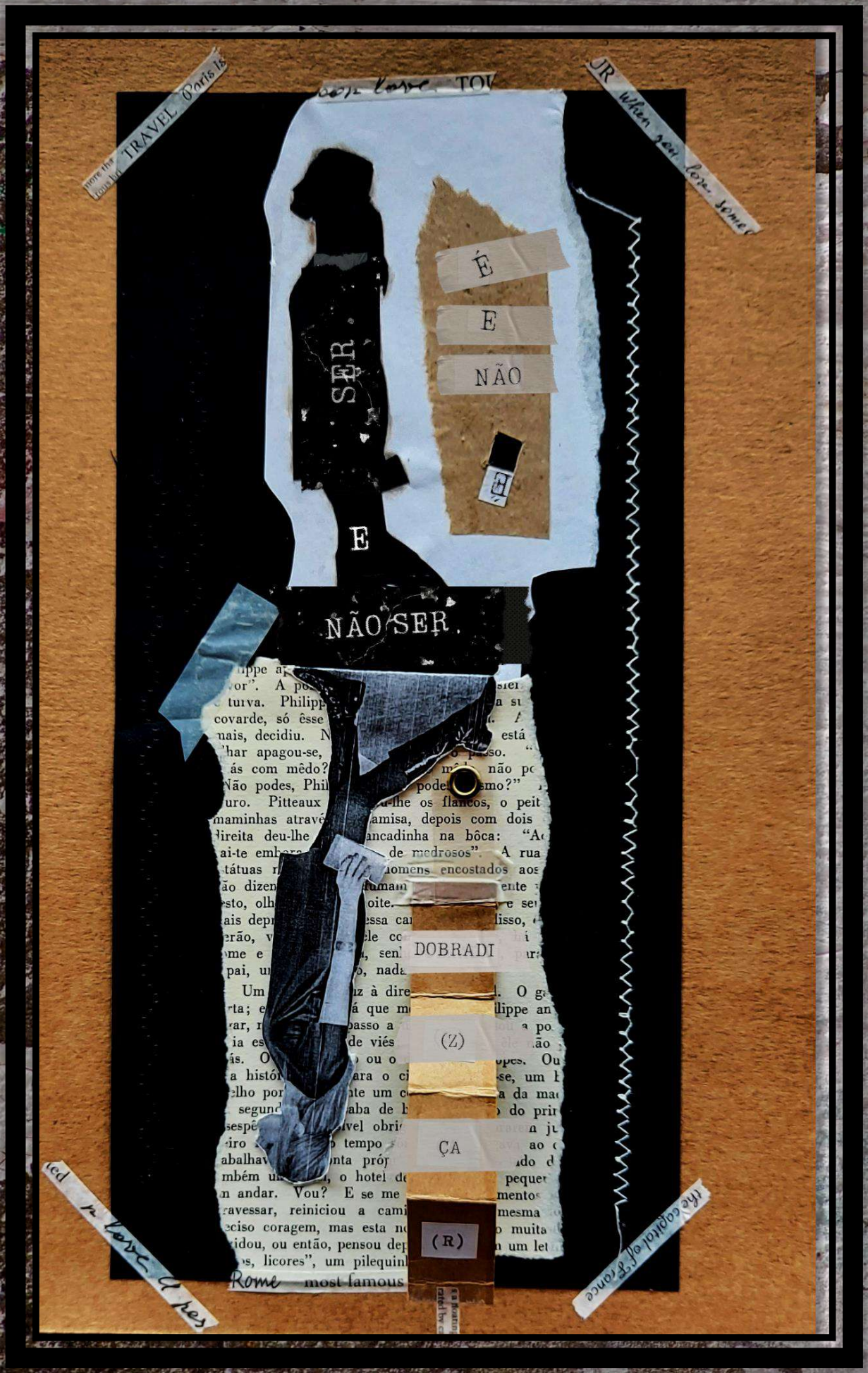
10) Por favor, desconsiderem esse (possível) protocolo de (anti) leitura. Descubram o vosso.

Às(aos) leitoras(es)

epígrafe

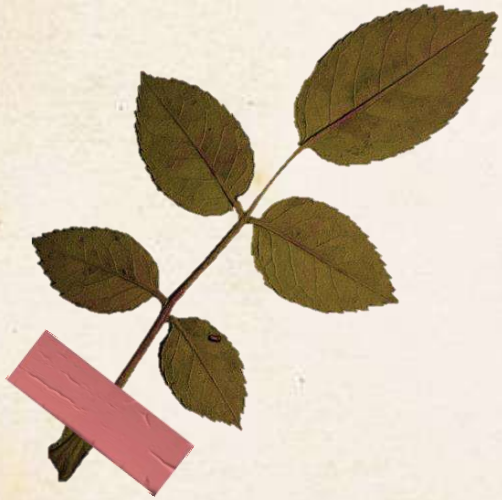
s.f. [e.pí.gra.fe]

1. m.q. INSCRIÇÃO ('palavra ou frase que se grava'). 2. título ou frase que, colocada no início de um livro, um capítulo, um poema etc., serve de tema ao assunto ou para resumir o sentido ou situar a motivação da obra; mote; muitas vezes, mais notável do que o Texto marginal, sempre mais importante do que o Texto principal; se houver enigma, é guia.


TRAVEL
JR
SER
E
É
E
NÃO
NÃO SER
DOBRADI
(Z)
ÇA
(R)
Rome
most famous

"No princípio, é a ficção, haveria a escrita. Seja uma fábula, da escrita. O outro lê e, partindo, por sua vez escreve, de acordo com sua vez. *A partir*, entendam bem, *de* sua leitura: deixando-a também se afastar ou se perder, transportando-se para outro lugar. No melhor dos casos, haverá sempre algo a repetir, o processo das duas inscrições será interminável. Ele pedirá sempre o suplemento, algum acréscimo de discurso, pois estava falando de textos verbais, quero dizer, das palavras".

Jacques Derrida, *Illustrer, dit-il*.



NOTA PREDITIVA I:

ISSO NÃO É UMA INTRODUÇÃO

Não há como introduzi-las (los/les) no que está arremessado dentro de um movimento preexistente de ida. Não houve decisão, mas imposição violenta.

Os relatos a seguir colocarão vocês a par dos acontecimentos ainda em fluxo. Para jogá-los ao redemoinho, que é a origem, peço licença para contar-lhes, por favor.

Há 20 anos atrás, li a *Recherche* e nada encontrei.
Naquele tempo, era uma moça, jovem e seguidora da Lei, em cima de saltos Louboutin.

Vinte anos mais se passaram, (re)li a *Recherche* e encontrei-me ao perder-me, completamente.

Hoje, sou uma mulher de alma velha em cima da areia dos desertos.

"Por onde começar, todavia, se todo início, toda introdução, todo ponto de partida já se encontram afetados pela impossibilidade de um começo absoluto? "

M. Lisse, "L´ expérience de la lecture".

Na *Recherche*, Proust, conseguiu, em um só corpo, condensar as experiências mais profundas do espírito humano, integrar tudo o que veio antes dele na literatura (Balzac, Baudelaire, Flaubert, etc.) e, ainda, edificar um verdadeiro tratado de estética. Uma catedral pictórica e literária, monumento que passa a morar em nós, já na primeira leitura.

O autor foi um menino que desde cedo carregava, dentro de si, a morte (que o beliscava a cada ataque de asma), devorava livros e passava muito tempo ao lado da mãe; uma mulher culta que o contaminou com duas de suas paixões: a literatura e a pintura. Combinados a isso, dos poemas que escreveu ainda no Liceu sobre Van Eyck, da influência de Ruskin à renovação de seu pensamento crítico com Whistler, tudo corroborou para a paixão de Proust pela pintura.

Através dessa relação íntima com a linguagem pictórica, em *Recherche*, Proust tornou-se um verdadeiro *retratista*; pintor do gesto, do olhar e do tempo. Todos componentes da entidade *corpo* que se movimenta, revela, esconde, simula, envelhece e transmuta. Corpo que é recipiente dos signos que cada uma dessas ordens comporta e demanda. Ele *retratou*, na estruturação de suas personagens, a própria semiótica do movimento, do olhar e da metamorfose devastadora do tempo, em uma história que se desenrola por um hiato de quase quarenta anos.

O autor usou da linguagem pictural no *retrato* de suas personagens literárias e, ainda, foi além: no momento da leitura, sentimos o perfume dos cabelos, o gosto dos beijos, os cheiros e as quinas dos corpos desses seres em permanente transmutação. A literatura em Proust, à maneira da pintura, é mar revolto e selvagem onde mundos novos se multiplicam sempre e mais uma vez. Percepção e imaginação estão unidas em *Recherche*. As descrições físicas das personagens são ocasionalmente claras, mas, também, por vezes, imperfeitas. Em outras, absolutamente inexistentes e, mesmo assim, suscitam *retratos* em meu (nosso)

imaginário. A face doente de Tia Léonie; a pinta indecisa da bela Albertine que foge da bochecha para o queixo e se refugia, derradeiramente, em seus lábios; o pintor Elstir, a quem não foi dada uma só palavra sobre seus contornos físicos. Entretanto, todos eles estão, aqui, nitidamente, em meu espírito, mesmo quando de suas qualidades não declaradas.

Falo de uma constante transformação das personagens porque, em *Recherche*, Proust não sintetiza seus retratos de forma sólida, engessada, a um só tempo. Não há um monólito imutável de características físicas ou morais de suas *personas*. Elas mudam, transmutam, em uma narrativa que perpassa quase quarenta anos de amores e desamores, de descobertas, encontros e reencontros, de mortes e renascimento. Em Proust, não há compulsão quanto à exatidão, mas obsessão quanto à metamorfose de suas personagens pela mudança dos valores, pela mudança das dores, pela decrepitude do tempo.

Proust, portanto, é fragmentário, insatisfeito como todos nós, pintores, que retocamos, aditamos, borramos, raspamos as *carnes* de tinta até que uma falsa sensação de satisfação nos engane.

A corpulência, a tez, a altura, o nariz, as nuances dos cabelos, as personagens se revelam à medida que saltam das palavras picturais de Proust ou da fábula de minhas pinturas imaginárias, submetidas à ardência da paixão ou da antipatia que me provocam. As palavras revelam, geram, retratam e fazem de mim, de nós, leitores, entidades criadoras: pintores. Ao pintar esses retratos, mentalmente, os faço ao som das composição de Vinteuil. Da *Recherche* brotam cheiros, retratos, mas também cintilam sonatas.

Mais do que qualquer forma de expressão artística agregada à obra *Recherche,* o signo pictórico grita e espalha-se por toda a extensão da narrativa e torna-se signo retórico das mais variadas formas de articulação do texto proustiano. Nessa obra ficcional, Proust usa do poder da hipotipose para imitar

elementos e estruturas da pintura, tanto na descrição das personagens quanto na dos espaços da narrativa, como também usufrui do recurso da écfrase. Nesse último caso, a utiliza de duas maneiras: na descrição de obras de arte imaginárias criadas pelo escritor no mundo ficcional (como no caso da obra *O porto de Carquethuit* do personagem-pintor Elstir) ou na evocação de uma obra realmente existente no mundo real. Na composição de suas personagens, o fenômeno é parecido.

Por vezes, Proust fará uso de pinturas existentes para os retratar, como no caso da ajudante de cozinha, a raladora de aspargos que está grávida, comparando-a com a *Caridade* de Giotto, e por outras, retratará essas *personas* através da hipotipose, influenciado por signos verbais próprios da linguagem pictórica.

Há, na obra proustiana, um chamado constante ao imaginário artístico do leitor. Ele arranja o texto com comparações, metáforas e signos verbais que remetem ao signo pictórico, demandando de mim, de nós, leitores, uma iniciativa, um esforço para criarmos a representação das *personas* descritas no romance em nossa imaginação. Ele usa, por exemplo, da transparência da aquarela para compor os seios das faces das moças que admira, com nuances sobrepostas, com o jogo entre os tons claros e escuros e o movimento das espessuras e ângulos. Entre violetas transparentes, rosáceos brilhantes e a indicação dos traços, retrato, mentalmente, suas *moças em flor*. Dessa maneira, o autor cria uma relação entre Literatura e Pintura, como conexão genetriz de novas realidades.

Ademais, toda essa explosão pictórica de sensações, de coisas e de gentes, dá-se durante o relato das ânsias e ruínas, conquistas e revelações, do protagonista Marcel, em seu caminho tortuoso e magnífico de como tornar-se um artista da pena, apontando que as ideias não podem permanecer apenas como vontades e pretensões, devem ser vividas, *calcadas no corpo*,

experimentadas, pois o indivíduo ambicioso somente torna-se um escritor, escrevendo.

***

Ao reler a *Recherche*, a impressão calcada em mim, ao terminá-la, foi a de que Proust, hoje, vinte anos depois, me convida a um *jogo*. Evoca-me. Exige-me. No entanto, essa exigência soa-me familiar e acabo por perceber que esse reclame está vigente desde aquela primeira leitura. Estava ali, arreganhado, mostrando-se todo solto e fácil, como riso de criança. Completo em nitidez não disfarçada e em toda a sua potência, não o *vi*, não o ouvi.

Talvez, em realidade, devo tê-lo mirado de relance ou oferecido ouvidos moucos ao seu murmúrio. (Na verdade, eu não tinha o ouvido correto). Mas, é que, lá atrás, essa invocação, dotada de uma substância especial, ainda não revelada, a ela não bastava olhá-la; eu tinha de **vê-la**, coisa muito diferente.

Há vinte anos, eu não alcançaria ouvir o chamado, não entenderia a pregnância desse encontro, não ouviria sua imposição, pois eu era outra. Outra de mim. Isso, só é possível, na turbulência do meu *agora*, onde a Literatura e a Pintura me sustentam. E é através delas que Proust não me pede, mas ordena-me.

Todos aqueles seres literários — Albertine, Elstir, Sr. de Cambremer, Vinteuil, Odette (ah, Odete!), todos estão aqui. Aqui dentro em orgia desordenada. Passaram a povoar meu país interno, há muito desprovido de quietude. Dividiram-me em territórios, desterritorializaram-me, operaram guerrilha em mim! Eles andam, pisam, mastigam-me viva, gritam! Querem nascer. Proust estendeu-me a mão, alcançou-me o pincel e revelou minha tela mental em branco: as pintei internamente. Mas, essas *personas* querem nascer! Querem sair! Do literário ao pictórico, querem surgir. Agora, eu escuto a ordem e a aceito, pincel e pena em punho, pois dois são os ímpetos suscitados por ele:

transformar os seres literários em *personas* pictóricas e o relato escrito dessa jornada.

Entretanto, acolho o chamado sem ter o mapa do percurso. O caminho não me é dado de antemão, pois faz-se a cada passo auferido. A trilha somente é selada no ir. Compõe-se ao fazer-se. É um requerimento para uma travessia inédita, conhecida somente quando de seu próprio traçado e que exige registro. É só o que eu sei. Eu que estava aqui, bem acomodada entre as almofadas do hábito investigativo, a olhar o grande móvel acadêmico e suas pequenas gavetas etiquetadas com os dizeres "introduzir", "desenvolver", "considerar finalmente", está feito!

Aqui, onde Proust me põe, aqui é um outro lugar. Ele exige o desativamento do já convencionado. O acordo, cá por esses lados, é de outro viés, não é prévio. Novelo enleado, ele vai desmaranhando-se, perfilando-se é nas resistências do ir, no atrito do fazer, e tendo sido feito, é aí o único momento, o interstício oportuno, a fenda aberta pela qual posso olhar para trás e ver a revelação do rastro que demanda o registro, a ser maquinado em escrita. Tudo se dá no instantâneo e vem a galope. E assim é.

A construção dessa narrativa, a ser partilhada com vocês, é indomável ao meu querer, e por isso, muitas vezes quase um esquecimento de mim, por outras, a aparição de um Nós, pois ao escrevê-la, como agora, nesse exato momento, me sinto matilha.

Tal elaboração dá-se em linha, mas uma (esquizo)linha que se estende tanto, tão longe, mas tão para fora que acaba produzindo a realidade de dentro. Misto de exterioridade e subjetivação. Paradoxo que me toma como um fantasma a invadir-me o corpo, inflando-me em movimentos estranhos de uma dança que é ainda enigma. Algo que trans-torna. Trans-verte. Dobra. Dobra-me. Não me reconheço, muitas vezes. Perco-me (de mim).

Isso que ocorre é agenciamento, investida de uma outra ordem e por isso, não as (os/es) introduzo a nada, mas sim faço-lhes a confissão de que investigar os episódios soturnos que me atacam e relatar seus acontecimentos são, na verdade, o mesmo gesto. Exibe- se e revela-se no trilhar, onde quem me sorri é o (a)ca(s)os. Praticamente, uma maldição.

No início, tentei proteger-me (academicamente). Não poderia fazê-lo. Como apresentar-lhes algo sem forma, em forma-ção? Como apresentar o que se faz de expectativa e tece-se somente quando da aproximação vivenciada? Como arriscar-me em frente a quem profundamente admiro? E foi, então, que abri as gavetas daquele móvel, ah, eu as abri, escancarei-as e coloquei-o, empurrei-o, amassei-o, moldei-o, esmurrei-o para fazê-lo caber nos cacifos. Mas, era informe, inacabado, não cabia. Não coube. Tentei defini-lo, encerrá-lo num nome, "Tese" (porque é tão mais simples quando limitamos as coisas a um nome) e ele saltou, escapou-se o ímpeto, arrebentou-se em explosão meio quadrada e explodiu-se, explodindo o móvel. Não coube.

Foi aí que as palavras de uma Professora fizeram todo o sentido. Apontando-me com a mão pequena um ladrilho invertido, ela me disse com voz delicada: "Caru, atente-se aos *desvios* do percurso, pois eles também significam". Daisy, explodiu-me. (Obrigada por isso, Daisy Turrer).

Com o aviso, aproximando as mãos delicadas e brancas das minhas, ela me deu uma gota d'água e, então, todos os alicerces molharam-se, arrebentou-se um estrondo e pude ver o quanto eram friáveis as minhas ~~verdades~~ bases e tudo, tudo veio abaixo. A partir daí, foi quando minha antiga casa e suas fundações bem fincadas e sólidas, cravadas em terreno firme não mais me serviu. Essa casa que tanto amara até então, só me rendia, agora, suspeita e desconfiança. E dessa constatação, o demandado não foi uma mera reforma, mas sim, uma demolição inevitável. Até que eu construísse uma nova, fez-se necessária a edificação de uma outra morada, onde eu pudesse (não) dormir e acomodar-me

com razoável conforto, enquanto durassem os trabalhos de re(des)construção. Tive que empreender, então, uma espécie de moradia lateral, anexa, (moral) provisória que mesmo sendo construída por minhas mãos, já não podia garantir-lhe um terreno tão firme, sequer bases muito profundas (DESCARTES, 2001, p. 27).

Mas, é importante que eu lhes diga que ao demolir a antiga casa, conservei seus restos, seus vestígios e utilizei-os, mas de uma outra maneira. Às ruínas sobreviventes, dei-lhes outra versão, uma outra cara, meio disforme, ainda em gestação. Essa casa provisória é isso que vocês, minhas caras (meus caros), têm em mãos, agora. Não é livro, nem é tese porque não é assim que escreve um livro ou uma tese. Isso é e só.

Texto de Descartes e apresentação da noção de *moral provisória* pela professora Daisy Turrer em aula durante o doutoramento.

Perdoem-me a aparente falta de destreza, é que estou a tentar gerenciar essa nova existência em mim. Tentar transformar o ato de imaginar em labor, é dificultoso, obscuro, intrincado, é tormento. Se sei do risco de mostrar-lhes esse ente? Totalmente ciente estou dos perigos em cada poro de meu corpo. E temo. Temo, mas, me exponho ao risco e (ao riso) como o cão que defende o dono com a própria vida. E faço isso, não por audácia, bravura ou ousadia, mas por necessidade.

Tive de queimar a razão, em público, bem no meio da praça, e soterrar seus restos. Não consegui de outra maneira. Não pude esquivar-me. Aquele móvel seguro e pacífico tinha um coração encharcado de acídia e códigos muito agrestes. O que me tomava era um furor de alegria e esperança e já não podia mais com aqueles! Ao tentar a outra solução, a solução das gavetas (a da adequação) percebi que protegia, com unhas e dentes afiados, algo que eu, na verdade, precisava perder. Deixar ir. Precisa soltar para **ver**.

E, então, deu-se um fenômeno extremo, uma energia, não, não era uma energia, mas uma velocidade, uma velocidade fez-se presente e determinou, imperiosamente, dedo em riste, a interceptação da doxa. "Solte!". Precisava soltar para ver. Ver que há outras vias na margem e elas levam também aos saberes, digo, a novos aprendizados.

Soltei.

Foi quando aquele risco descabido se tornou essencial...

Tive de permitir-me o direito de malograr, e já antecipo minhas desculpas, caso ocorra tal evento, assim como assumo que se errar, errarei sozinha e não em bando, isento, todos os meus guias, de culpa. Mas, atentem, não tive alternativa, não tive escolha senão a de isentar-me de coibir-me, senão a de permitir-me cartografar.

Agora, o que posso dizer-lhes apenas, é que esta investigação será, o compartilhamento de minha jornada enquanto pretensa "retratista-pintora-escritora" das personagens proustianos. Qual o esquema? Não tenho esquema. Não, também não tenho método. Se tiver, é caminho. Muito menos tenho pano de fundo (transcendental), só possuo um plano (imanente). Aqui, não há um *só* Deus, eu ando é sozinha (sozinha com minha tribo).

Nesse lugar, minha adultez foi arredada. Sou criança a aprender, queimando a ponta do dedo, que não se pode brincar com fogo. Não é uma marcha, mas antes um pisar no mangue. Meio em zigue-zague, enviesado, por vezes afundando, por outras caranguejos a morderem-me os dedos mingos. Aqui, crio, apenas, *condições* para a existência de um possível *procedimento*, uma vez que é irrealizável controlar o inesperado. Não é um protocolo. Ele teima em não o ser. É, apenas, uma alternativa possível.

Isso, sob seus olhos, será um relato fragmentado sobre meus anseios, sobre minhas dúvidas, sobre os autores que corroborarão (ou não) minhas descobertas (talvez ruínas), será a escrita (escritura? escrileitura?), o registro desse processo e seus episódios sem pretensões muito largas (pois, bem ciente sou de minha pequenez). Vou a rumo, na aprendizagem do processo e escrevendo, escrevendo o por vir, e pensando, pensando o pensamento que implica a própria criação.

Será, assim, uma experimentação já iniciada em seu próprio formato heterônomo, em um movimento ora centrípeto ora centrífugo de desbravações, que só poderia ser realizado, como já afirmado alhures, permitido, aqui, no espaço revolucionário e subversivo, que é a superfície de abalo das Artes.

NOTA PREDITIVA II:

Não façam **nunca, nunca, nunca pré-julgamentos.** Nunca se precipitem. Sigam nos Textos mesmo que a dúvida ou o não entendimento existam. Mergulhem nas *mergulhias.*

Em algum momento as dúvidas serão sanadas.

.

.

.

.

Ou não.

Se realmente for imprescindível,
consegui guardar esse pedaço de
papel.

Foi o que sobrou do antes.
Foi o que sobrou da explosão daquele
móvel com gavetas etiquetadas.

OBJETIVO GERAL

Investigar, na obra *Em busca do tempo perdido* (2016), de Marcel Proust, de que modo a linguagem pictural e seus instrumentos peculiares atuam, como uma espécie de elemento semiótico criador, no texto literário proustiano para a construção de seus personagens, almejando a transposição intersemiótica dos seres literários escolhidos para a linguagem imagética, com a consideração dos marcadores picturais, tanto no seu viés linguístico quanto visual, e a respectiva reflexão sobre esse trânsito intersemiótico entre Literatura e Artes Visuais.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Buscar entender de que maneira o discurso de Proust aproveita-se da pintura como recurso retórico da semiótica literária na construção dos personagens, através da verificação das escolhas léxico-gramaticais (marcadores textuais) da picturalidade utilizadas na transposição de uma imagem para o texto verbal;

- Elencar os personagens escolhidos em função da riqueza pictural de suas descrições literárias e produzir a transposição intersemiótica dos mesm materializando-os visualmente através de seus retratos, levando em consideração os aspectos semânticos e plásticos dos indexa que os formaram, na criação da composição;

- Refletir sobre o trânsito intersemiótico entre as "Literatura→Artes Visuais" e averiguar a possib desdobramentos.

***

No entanto, preciso alertá-las (los/les), que a origem dessa jornada, iniciou-se há longo tempo. É verdade. Dou-me conta, agora, de que já estou à deriva, que há muito fui "colocada em órbita" (bem ao feitio deleuziano), pois esse movimento vem de alhures. É de outrora. Portanto, não há como *introduzi-las (los/les)* a algo, quando já me encontro nele. Estou já no *entre*. Já estou no caminho de. Agora, é já o *doravante*.

A única coisa, ao meu alcance, para oferecer-lhes é uma volta no tempo, com o intuito de mostrar-lhes onde tudo começou: o dia da explosão e do (re)nascimento.

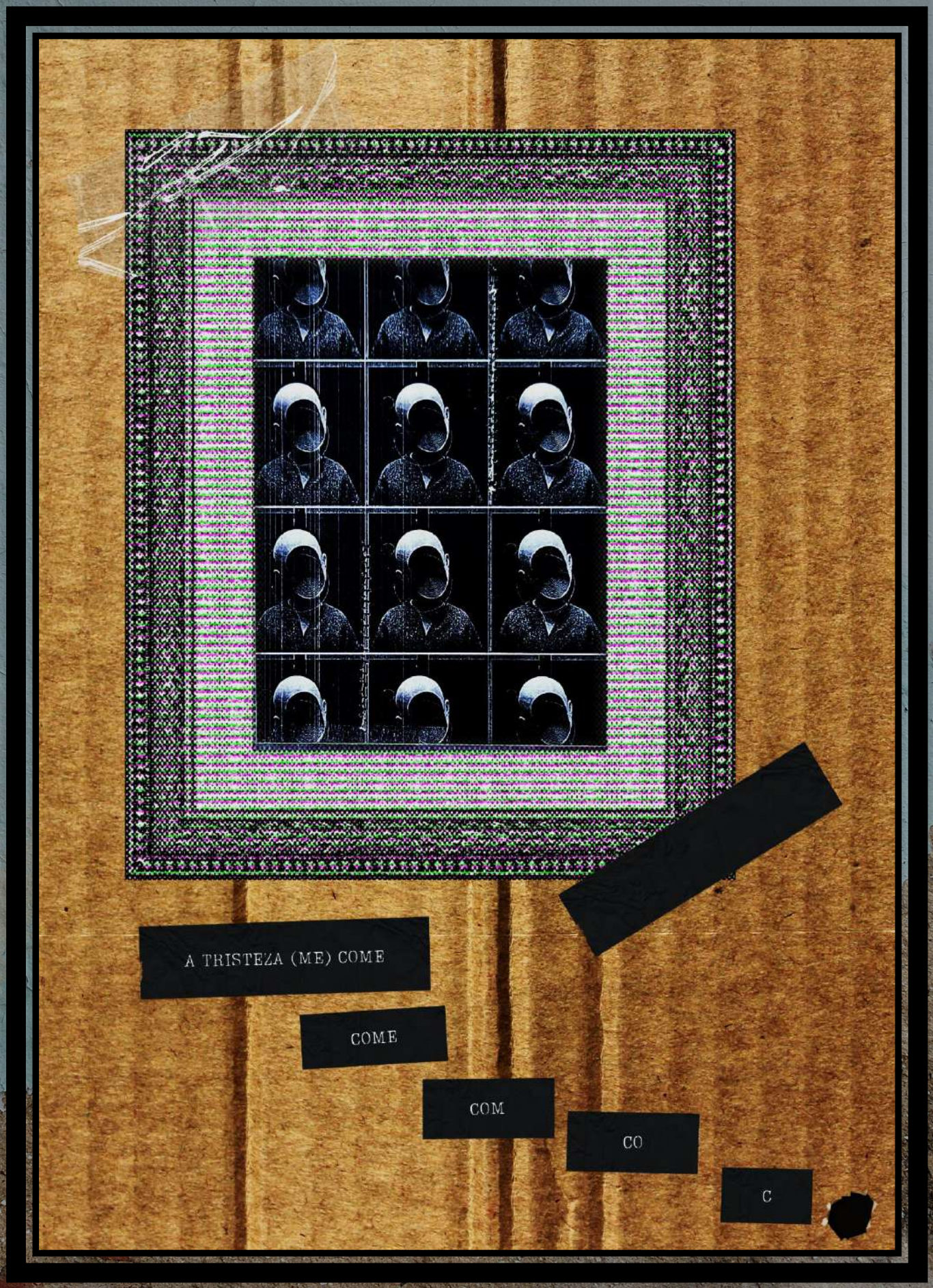
***

Prelúdio

Sobre desespero.
Sobre não morrer.
Quando irrompe o redemoinho.

C.Bc

A porta paterna no escuro (2020), C.B.


A TRISTEZA (ME) COME
COME
COM
CO
C

De todas, a noite mais escura de março, 2011.

Se paro para pensar em tudo o que vivi, acabo percebendo que tudo foi pouco. Muito pouco. Pois, tardei em decidir nascer. Nasci deveras tarde, quando já era passada mais de meia sobrevida. Até então, não tinha vivido. Era como se o corpo se movesse a rumo, no automático do fazer.

Era sobrevida aquilo em que me tinha acomodado. Eu era como um cavalo magro, sem dono, vagando, sem nome, em uma planície sem alimento. Cada respirada era um pedaço de tijolo que rasgava nariz e garganta a dentro, sulcando o que de dilacerado ainda restava.

A tristeza é um ser que come. Come nossas entranhas, aos poucos. Rói com pequenas mordidas rápidas e intermitentes, com dentes curtos e duros, como navalhas em miniatura. Às vezes, no escritório, meu corpo sentado dava um sobressalto da cadeira. Era a tristeza roendo meu fígado.

Dezoito, bipa o relógio. Saio do escritório e passo no bar. Tentativa de reanimar o órgão recém mordido. As mesas estão lotadas. Vou direto às banquetas altas do balcão. O bartender já está com 'o de sempre' nas mãos. "Não quero!", disse alto, frustrada, os clientes me olharam meio surpresos com a reação. Não aguento mais a rotina dominando até o que bebo. "Me dê um conhaque", pedi mais tênue. O frio bem pede um conhaque. Achava tão requintado, a taça fina e gorda, colorida pelo caramelo da bebida, aquecida pela chama a evaporar todos os aromas, todos os caminhos. Sorvo um gole. O fluído desce quente, acariciando as cesuras deixadas pelos tijolos.

Aos trinta anos cheguei no limite. No limite e aos farrapos. No limite de ser o que os outros precisavam que eu fosse por todo esse tempo. E o mais estranho, é que por muito tempo, achei que estava sendo quem eu queria ser. E eu tinha uma saudade, mas uma saudade larga de tudo aquilo que eu nunca fui. De tudo o que me era inexistente.

Era como se eu imitasse a pessoa que queriam que eu fosse. Como se na vida cotidiana eu imitasse a vida cotidiana de alguém que eu imaginava que era eu. Como se meu Eu verdadeiro, a verdadeira Eu, em miniatura, morasse no escuro que era dentro dessa mulher imaginária e bem resolvida e bem articulada em cima de seus Louboutin.

Chamavam-me, eu atendia, mas esse não era meu nome. "Não sou essa a quem chamam! Essa não sou Eu!", gritava apertada por dentro, a pequena verdade que ainda restava em mim. Sim, ela ainda conseguia gritar, mas respirava miúdo como respiram as abelhas. Que esforço! Que esforço era ser essa mulher que não era Eu! Que investimento era viver uma vida imitada! Que algoz maldito e cruel de mim mesma me tornei durante trinta anos. Trinta anos, meu Deus! Sacudi a cabeça em autorreprovação, inclinando mais um gole de autopiedade.

Muitas vezes, esse fingimento diário produzia uma qualquer coisa, nesse escuro, que crescia, crescia, conseguia vê-la quase chegar na flor da pele, esticando-a, como que querendo vir a furo. Aquilo crescia como o riso involuntário e súbito rasgando-se em pleno velório: era uma cólera! Era uma cólera q u a s e rompendo, pois, inoperante. Era ódio por não conseguir romper-me. Ah, como eu queria não ter de ser essa mulher imaginada! Sim, eu me dava conta que não era Eu, aquilo que imitava. Não se imita a si, mas ao Outro. Aquele que é Outro porque diferente, desvinculado. Eu morava, pequena, dentro do Outro. Lá no escuro, onde tinha uma porta e não nasciam rios.

Mas, essa lucidez era estéril. Não tinha coragem, nem força, pois eu era magra e faminta, pequena como uma abelha, faminta do que nunca fui. E eu imitava com perfeição. Imitava a projeção do que queriam que eu fosse ou de quem eu imaginava que era digna de orgulho. Ela era a quem as pessoas admirariam. Era grande, altiva, elegante, toda harmônica, bem arranjada. Só podia ser digna de admiração. Mas, essa estima galgada e conquistada tinha um valor postiço, pois não era atribuída a mim, mas ao Outro. Àquilo que me carregava dentro. Lá dentro, onde era oco, essa mulher imitada, rodeada pela permissão alheia, aceita, admirada, estimada em alta conta, essa mulher não era Eu! Trinta anos, meu Deus! Eu era uma desertora de mim mesma. Banida. Picada em autoflagelação.

Ódio! Ódio é o que sinto! "Ela não sou eu! Isso não sou Eu!" – gritei dentro da minha cabeça, batendo o punho cerrado no balcão que fez os berloques da pulseira picarem-se entre si. Meu grito alto, pensado, em meio ao chuvisco ruidoso das conversas no bar, me fez dar um pulo súbito do banco, que por sua vez me fez bater o dente da frente na taça fina e gorda do conhaque. Feri meu lábio, me assustando com meu próprio grito pensado. Feri-me mais uma vez. Meu Deus, o que estou fazendo de mim...

Eu era grande, altiva e oca, em verdade. Desarmônica e perdida no labirinto especulativo de meu espírito de incertezas e desesperos. O desespero habita o oco. Oco: vazio na carcaça do meu peito onde se travavam revoluções internas mortíferas. Meu espírito era demolido gradualmente pela minha falta de coragem. Ah, a coragem! Eu tinha coragem de sobra para ser o Outro, mas não o tinha para ser, verdadeiramente. Inflamado estava meu espírito, minado em toda sua extensão, mas eu era grande, altiva e oca. Desarranjada no escuro. No escuro onde tinha uma porta, lá onde eu tinha o inferno a me cavalgar por dentro, livre e potente nas beiras sem rios. O tártaro cavalgava por dentro do cavalo errante e faminto e pequeno que, na verdade, era Eu, no limite e aos farrapos.

Já eram mais de vinte e três. Tomei mais um gole do conhaque, antes de chegar à conclusão de que, sendo assim, mantendo-se assim os galopes internos, preferia morrer. "Chega! Chega!", gritei em pensamento e me assustei de novo. Mirei de soslaio ao redor, cotovelo apoiado no balcão, mão a esconder metade da cara entorpecida, berloques, agora, picando gelado as bochechas disfarçadas, desejando que os bêbados não tivessem me ouvido gritar. Arrasto a taça fina e gorda, com movimento de quem quer discrição, dinheiro embaixo da palma, até o outro lado da bancada. Agradeço. Pego minha gamulan como uma mãe pega o filho e o põe na anca. Faz frio em agosto. Abro a porta do bar, o vento Sul é intenso e dói os ossos. Meu lábio dói. Tudo me dói, mesmo pequena. Vou para casa rumo ao fim...

"Se é assim, prefiro morrer!", insisto em gritar-me, com dedo em riste, jogando, na caçamba, os Louboutin.

"Prefiro morrer...", sussurrei, meio bufando e vencendo as esquinas....

"Prefiro morrer...", me convenci.

Ao voltar com os pés descalços, sentindo um frio congelante subindo pelos calcanhares e as pedras fincando-me as solas, eu percebi: **eu cheguei no limite!** Não qualquer limite, mas o limite extremo que te impõe ruptura ou desgraça. Abri a porta, entrei no apartamento e me olhei no espelho. Meu rosto martelado pela frustração. Sim, a frustração martela, envelhece, cava olheiras. O tempo é mais avassalador para com os frustrados, ele passa por essas caras com ácidos fulgurosos e atrofiantes e as demole. Demole tudo.

Então, olhando-me no espelho, vi aquela qualquer coisa já dita, naquele escuro e ela crescia, crescia de novo, atuando como um campo de força ao redor de todo aquele corpo postiço e arranjado, conseguia vê-la crescendo, fulminante na flor da pele, esticando-a, tornando-a rala e as veias visíveis, o tecido já puído rasgando, **rompeu-se!**

"Chegaaaaaaa!", gritei.

A mordida no lábio arregaçou-se e eu sangrei.

"Chegaaaaaaaaaaaaaa!!!!" – gritei ressoante, com sangue na língua, como se não tivesse o mundo me ouvido, de forma visceral como o grito da mãe no parto, caiu-se um quadro e soquei, soquei em pedaços a mulher que estava no espelho e que não era Eu. Desferi vários golpes alternados estraçalhando a pele das minhas mãos e daquela cara postiça. Esmurrei. Esmurrei como se fosse a última chance e era. Aaaaaah, eu a matei! Sim, a matei sem dó nem piedade, espicaçando cada pedaço para que não sobrasse nada. Nenhum rastro daquilo que me era alheio. Trinta anos, meu Deus! Trinta anos almejando esse momento de coragem, esse assassinato! Eu a matei! Não há mais volta! Olhei o espelho multiplicado em mosaico e me vi. Em trinta anos eu me vi, de verdade. Sangrando, mas me vi....

Por um momento, um sossego em meu peito anelante confortou a dor da rasgadura. Todavia, inesperadamente, atropelou-me uma necessidade de fazer, de ir, de transpor, de avançar, de partir para um lugar que não sabia onde era, mas que era genuinamente meu. E em movimento abrupto e reverberado, retinindo uma destreza recém adquirida, com o punho e a boca sangrando, domei o inferno e galopei, galopei pequena e ressequida, mas com uma grandeza ecoante, daquela que só conhecem os seres emancipados.

E, naquele oco, onde havia labirinto e escuro, eu alcancei a porta, aquela porta no escuro. E ela era dupla e proibida e eu escancarei suas folhas! Ah! Eu não a abri, arrebentei-a com todas as forças que sobravam naquele pequeno corpo desnutrido de vida, agora vivo! Num assomo, rompi a ambiência antes vazia e abriu-se um vão e nele tinha um silêncio, o silêncio profundo das coisas não penetradas.

Detive-me um instante.

Avancei em passo higiênico, com a cautela exigida por minhas pernas finas, senti um pequeno ruflar de algo. Flá-flá-flá. Algo vibrátil e pouco luminoso. Senti o rosto martelado crispar de pavor e de coragem. Avancei delicadamente com pés pisando o movediço. Torci o corpo para o lado sentindo a névoa de um vulto, uma presença, quase ausente de si.

— "Quem és tu?" perguntei temerosa com o peito em açoite e a voz miúda entre os dentes. A entidade aproximou-se em imagem, engrandecendo-se etérea e fresca e soprando-me suave e sibilante ao ouvido:

– "Littera-Picturaaaaaaaaaaa..."

Assombrei-me! Não entendi. Arrepiei-me das solas machucadas dos pés ao último fio de cabelo existente. Senti um oco na cabeça e outro no estômago preenchido de medo. Minha incompreensão aproximou o ente volátil que envolvendo-me sem corpo, flutuando em minhas beiras, num barulho estalado de boca vazia de dentes, revelou sua alcunha em voz pontuda e ventada, abraçando-me:

– "Chamo-me ------- Li - ber - da- deeeeeee."

E eis que se revolveram todos os ares em ventania, aquela ventania potente porque presa, o próprio início de um redemoinho que moveu toda a mobília, a mim invisível, daquele novo recinto.

Páft!!!

Atrás de mim a porta fechou-se, num estrondo grande e denso como que querendo firmar lugar. Mordi de susto de novo o lábio. Sangrei mais. Doeu-me a boca. Parei um instante e percebi: não havia mais silêncio, mas ruído; não havia mais retorno, mas descaminho. Respirei fundo o ar desconhecido e sorri, sorri um sorriso metálico e sujo porque de sangue secando estava ainda cheia a boca.

Respirei fundo, de novo. Senti meu corpo, o que restava dele, mesmo desnutrido e exíguo, meu corpo ainda vivo, ainda possível, ainda. Senti o tremor pulsante de algo chegando, era luz vindo, uma luz resplandecente, profunda, luz cintilante e etérea, e ela vinha, vinha com força potente, rasgando, abrindo, comparecendo, ferindo, espalhando-se e preenchendo o vão e não havia mais escuro, não havia mais escuridão, nem treva, mas luz grande reluzindo em mim .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

....

...

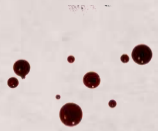
...

.

.

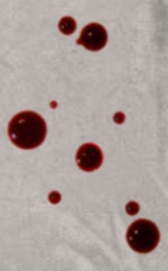
.

.



Foi nesse momento magnífico de quase desastre que, ao invés de me matar, ***renasci.***

C.Bc



ESPELHO
DE
MIM
(S)
NÓS JÁ MORÁVAMOS AQUI
? ÊCOVMOCÌAAROMMEUQ

WANTED

ASSASSINA

(TO DE SI)

OU (RE)NASCIMENTO?

Relicário-souvenir (2011), C.B.

Alegoria do conhecimento (2020), C.B.

Às(aos) leitoras(es)

Prólogo

Sobre o desassossego causado pelo beijo entre os seres indomáveis

Agosto de 2011.

Ano de dois mil e onze e eu recém nasci. A nova mulher, calçando All Star, livre e pulsante, agora estuda Artes Visuais e integra o Ateliê de Pintura 1336 da UFSM. Lá, sob a orientação do Professor Alphonsus Benetti, estudei a pintura em seus aspectos diversos: técnico, intelectual, expressivo, poético, na tentativa de abrangê-la no seu todo, escanteando a fatalidade de só ter um resto de vida para isso. Eu tinha uma sede, mas uma sede insaciável por conhecer tudo aquilo que tinha até, então, renegado e perdido morando dentro daquela mulher.

Enquanto grupo, no Ateliê, debulhamos textos, desbravamos livros, compartilhamos dúvidas, temores e fascínios. Conhecemos artistas, obras-primas, autores fantásticos e cineastas brilhantes. Em um dos tantos seminários que realizamos nas tardes de segunda-feira, encontrei-me com Rainer Fassbinder e ele chegou de pronto, atingindo-me, a chutes, o peito. Vi deslumbrada, com olhos vertiginosos de criança recém nascida, a alguns de seus principais filmes e a identificação foi profunda, logo, inevitável. Entre o trabalho desse brilhante diretor e a pesquisa por mim realizada no Ateliê 1336, surge um ponto em comum: a figura humana feminina.

Suas personagens densas em solidão – por vezes, mulheres desprezíveis, por outras, extremamente sedutoras – denotaram, em qualquer dos flancos, um encantamento inelutável em mim. Fassbinder emocionou-me pela plasticidade de suas cenas. Fez dela o método de construção da visualidade de seus filmes através de seus cenários meticulosamente idealizados, compostos por um cromatismo que me remeteu a uma poética visual intensa, distinta e cintilante, beirando um ato de epifania.

Detida pelo afeto e pela curiosidade, iniciei uma investigação sobre o cinema buscando fortuna que abordasse uma possível relação com as artes plásticas. Nas leituras, deparei-me com vários diretores que fizeram uso de pinturas e de seus elementos para a composição de suas cenas fílmicas e foi, então, que irromperam Akira Kurosawa aturdindo-me, Jean-Pierre Jeunet arrasando-me e Peter Greenaway pondo-me em verdadeiro estado de êxtase. "O que é isto ? O que são essas cenas, essas cores, essa disposição dos seres?", me perguntava exultante.

Em uma dessas leituras, encontrei a expressão mise-en-scène na obra denominada Esculpir o tempo (1998), de Andrei Tarkovski. Expressão francesa muita usada nos anos 50, que atribui importância ao trabalho do diretor quando esse passa a estudar e planejar a colocação do drama no espaço cênico ou fílmico, através dos elementos e aspectos visuais de composição dos corpos e dos objetos em cena. Mais adiante, esbarrei com um termo comprido e inédito para mim – "intermidialidade" – em um livro de capa laranja da Universidade Federal de Minas Gerais, situada em Belo Horizonte: uma coletânea de textos sob a organização da Professora Thaïs Flores Nogueira Diniz, que tratava sobre as interações entre diferentes meios de expressão e e mídias. Acompanhando-o estava um que falava de contato, atrito, Fricções (2008) de Vera Casa Nova. Deu-se, então, o frenesi! Se tantos foram os cineastas que implementaram elementos picturais em suas composições fílmicas, por que, então, a pintura não poderia lançar mão deste gesto em seu favor? O caminho inverso seria possível? Ah, que inquietação!

Parafraseando Barthes (1984) essa foi a picada, a flecha, o punctum que me atingiu ao assistir Fassbinder: trabalhar com os dois níveis de experiência, a fílmica e a pictórica. Buscar a possibilidade de tradução de um signo para outro, respeitando, obviamente, a especificidade dos mediuns de cada processo, na tentativa de representar pictoricamente, não de forma mimética, mas de um modo poético e inovador, a visualidade espectral da cena fílmica. Seria possível?

E foi, então, que durante as leituras daquele livro vindo das Gerais, achei também, o termo "transposição midiática" que tratava de gênese, de produção, da concepção de algo novo, de (re)nascimento. Levantei os olhos da página com a boca seca e aberta. Naquele momento, tudo, tudo passou a fazer sentido.

Nesse instante, deu-se a primeira fagulha de meu fascínio particular: o desassossego causado pelo beijo entre as diferentes linguagens artísticas.

C.B.

Fotograma do filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) e transmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Fotograma do filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) e trasmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Fotograma do filme *Lola* (1981) e transmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Fotograma do filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) e transmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Fotograma do filme *O casamento de Maria Braun* (1979) e transmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Fotograma do filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) e transmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Fotograma do filme *Lili Marlene* (1981) transmidiação, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Uma noite gélida de 2014.

Era uma noite fria, mas muito fria e chuvosa de inverno. O vento Sul assoviava gelado, sambando as janelas, doendo os ossos como naquela outra noite de sangue e explosão. No prédio 74 da Universidade Federal de Santa Maria, estava eu assistindo a um período de Filosofia da Arte, ministrado pelo Professor Christian Hamm, no canto direito da sala onde todos os alunos das Artes Visuais amontoavam-se porque repelidos pelos intangíveis futuros filósofos, quando uma colega que era do curso de Letras fez um sinal para que eu chegasse mais perto. "Tu és da pintura, não és?", sussurrou-me apertada e gélida. "Sim, sou.", respondi-lhe com braços encolhidos, mãos aconchegadas sob as axilas. E com os dedos gaguejantes de frio e pontas azuis, pois só as metades envolviam as luvas de tricô, alcançou-me um *folder* que propagandeava uma palestra, e disse-me cuidadosa, "Acho que tu vais gostar desse cara." Peguei a folha e li com a voz estalando baixinho na língua, a fim de não atrapalhar o discurso docente: "William Blake". Não conhecia. Agradeci, dobrei o papelucho, guardei-o no bolso revestido de pelo de ovelha da gamulan. Fazia frio em agosto. Não fui na palestra.

Passou-se meio ano: as folhas caíram, fiz novos amigos, a casa estava cheia, móveis foram trocados, comprei novos livros, chegou o calor, pintei novos quadros, as árvores floriram, a mobília sumiu, a casa ficou vazia, casamentos arrasaram-se, arrasei-me, comprei uma cama, uma mesa amarela e mais nove livros.

No raiar de dezembro, o destino, com suas artimanhas, trouxe Blake de volta ao meu caminho. Antes de terminar o curso de Artes Visuais, já tinha ingressado no Mestrado em Letras, com o autor a ser trabalhado, obviamente, escolhido.

A princípio, o poema a ser analisado seria *The Marriage of Heaven and Hell*, mas com o passar do tempo, vi-me sem entusiasmo para ler os livros e os artigos e a paixão pela pesquisa foi minguando. Queria pesquisar, mas o quê na fartura de Blake?

Ah, que luta é galgar, almejar por algo que não sabemos o que é, mas que nos empurra, conduz, arreda para um lugar que não sabemos onde fica, para que lado se envereda. É uma vontade inelutável que nos cerca e aturde sem direção ou rumo certo, mas que nos atira contra o inusitado que não dominamos e desconhecemos.

Até que, travando certa trégua com o violento rebuliço, espalhei os braços e as pernas e os quadris sobre a cadeira púrpura, amenizei a crepitação da mente, guardei o desespero nos bolsos, fiz um chimarrão novo e lancei Piaff a encher o recinto. Era uma tarde de sol. Perambulando sobre as imagens da plataforma do Blake Archive, sorvi um gole do amargo, cliquei na próxima página e deparei-me com Visions of the Daughters of Albion. Um assombro! Um verdadeiro assombro! "Mas, o que é isso", falei alto, quase me engasgando, dei um pulo, desespero a atirar-se dos bolsos. Isso, isso é um poema iluminado em verso branco e tempo contínuo composto de onze lâminas, três personagens e um estupro.

A protagonista? Uma mulher. Ah, Professor Anselmo Peres Alós e a feminista despertada em mim! Deslumbrei-me, abri os braços, derrubei a cuia da mesa. Aproximei mais os olhos da tela achando que me ocupava de lupas. Retrocedi e afundei as costas na almofada púrpura. "Encontrei", suspirei sorrindo em taquicardia... "Encontrei (-me)...".

Ao pesquisar sobre o período em que o poema foi escrito, acabei por parar à soleira da porta do número 72, da St. Paul Churchyard, em Londres, onde perdi o fôlego ao perceber a conexão entre quatro nomes importantes: William Blake, Henry Fuseli, Joseph Johnson e Mary Wollstonecraft. Quatro personagens apaixonantes, sob o mesmo teto e talvez, sentados à mesma mesa, interligados pelas ideias libertárias, pela arte da pintura e da escrita e do amor.

"É isso! É isso!", gritei para mim mesma dentro do Ateliê. Ah, uma arte, uma arte denominada 'compósita', onde palavra e imagem nutrem-se em simbiose, onde dois corpos somam-se, formando um ser único e impartível, entes que se fortalecem na mescla e que se, separados, minguam na solidão. Levantei os olhos da tela do computador e com a face ruborizada pela exaltação, dei boas-vindas ao entusiasmo.

De repente, algo se mexeu, virei para o lado e vi um aroma lento se aproximando. Era uma pequena nuvem azulada, porém lilás, quase etérea, mas familiar, incensando um perfume antigo. Fechei os olhos, alarguei as narinas já acostumadas com o cheiro de terebintina e laranja do recinto. Puxei o ar com a força dos quase afogados e senti, senti e gozei daquele aroma inconfundível: era o desassossego chegando.

Ele chegou e chegando-se, beijei-lhe os lábios, de novo.

C. B.

Lâmina do poema *Visios of the daugthers of Albion*, William Blake.

Transmidiação pictórica, arquivo pessoal da(s)

Lâmina do poema *Visios of the daugthers of Albion*, William Blake.

Transmidiação pictórica, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Capas das dissertações de Mestrado, arquivo pessoal da(s) autora(s)

Parto, então,

do meio

(*in media res*)

no banho quente, delicioso depois da defesa. Missão cumprida! Acabou! Banho merecido esse. Sempre descubro coisas quando me banho. Lá me parece um lugar de atravessamentos. A água e os pensamentos atravessam-se (-me), transversam-se no banho. Acabou....

Secando os cabelos com a toalha, olho para a estante de livros, dou uma gargalhada de satisfação. Desequilibro o pé que está apoiado na cama. Ainda me ronda, o vinho consumido. Ah, como é boa essa sensação de completude. Mais um ciclo! Mais uma etapa vencida! Deitarei nessas colchas sem hora para acordar, resoluta, orgulhosa de mim.

Eu mereço, me digo e deito-me.
O sono não vem.
Abro os olhos, teto em vertigem.
Tapo a cabeça e bufo, exijo o descanso!
Viro-me para o lado.
Arredondo-me para o outro.
Encasulo-me.
O maldito do sono não vem!
Olho para a estante de livros. Ela me olha de volta....
Não acabou.
~~Não há de acabar nunca...~~
~~(Amém!).~~

13 de dezembro de 2017

C.B.

Fevereiro de 2018.

Um ano de imersão em noites pinturais regadas a "Lili Marleen" e ao cheiro da aguarrás permeando o ar com Fassbinder; e dois anos tentando romper as "portas da percepção", mergulhada nos ácidos gravurais de William Blake, ao som de "Moonlight Sonata". Com o primeiro, consegui entender a afirmação de que a Arte nos consome ao mesmo tempo que nos sustenta: phármakon. Com o segundo, além de aprender a falar com os mortos, percebi a necessidade do exílio que comporta todo ato de criação: solidão essencial.

Quando estamos, a plenos vapores, a correr as estradas da pesquisa, percebemos o quanto nos é pequeno o tempo, pois não sobra vestígio dele para todo o resto. Esquecemos de comer, dos amigos, do cachorro para fora de casa, não tomamos água, obliteramos os compromissos com os maridos ou os amantes, esquecemos daquilo tudo que existe nos arredores do centro em que nos chaveamos por imposição e por egoísmo. Completamente sós. Desunidos. Desamparados, pois, ao final de tudo, na crua verdade das coisas e das gentes, não em sua aparência, mas na realidade dura de como elas realmente são, ao inferno e ao deleite, adentramos é sozinhos.

Há em meio a esse espaço de desconcerto e perturbação, lugar das paixões violentas, hiatos de lucidez que delatam a falta de tempo para todo aquele resto. O resto que é composto pelas outras coisas e pelos outros seres. Sim, há vidas além dessas paredes e das tintas e dos livros.

É aí que me toma um sentimento de perda e de recalque por esse excedente não vivido ou experimentado. "Por que toda essa dedicação que se exige grande e exclusiva? Por que esse propósito desprovido de compartilhamento e provido de restrição ao alheio? **Por quê?**", falo alto para que se extravase um pouco o tormento. E a lamúria persiste. "Há quanto tempo não dou uma caminhada pelo parque, há quantas semanas não beijo uma boca vorazmente e me deleito, há quantos dias não exponho a pele ressequida e branca à luz do sol, há quantos dias faleço?" Sim, faleço, pois criar é também morrer-se um pouco.

"Há quanto tempo deixei de perceber o passar das coisas e das gentes?", bravejo.

Há vida fora daquele centro e dessas paredes. Mas, não deixamos ninguém entrar. Não deixamos. Não permitimos. Aqui é esse lugar onde tudo é meu. Meu calçamento, meus pincéis e leituras, minhas paredes e ladrilhos, meus sussurros e minha luz a sair do teto onde rebatem-se meus anseios e inabilidades, só meus. Todos meus. Não há lugar para o Outro. A alteridade, aqui, não vibra. Não tem vez. Os filhos da Arte somos filhos do desassossego, não nos resta paz, só a penúria da busca.

E, então, quando damos por finalizada a obra, o edifício que nos consumiu a carne por inteiro, aí temos tempo. O tempo transborda, extravasa-se em longas possibilidades. Alcança todas as terras. Aí, é aí nesse exato momento de êxtase provisório que vou ao parque, que lhe beijo a boca com força e fome e gozo, que caio nua aos pés do sol, aos teus pés e vivo. Vivo! Ah, eu vivo! Explodo!!! E vivo!! Vivo....

Vivo...

Embaço-me.....

E passam-se o tempo, as semanas, os dias e os minutos e me dou conta do passar das coisas e das gentes e o sobrar do tempo já sobra demais e passa a faltar em sentido. Ele sobra já e muito e falta. E me perco. Me perco de mim, quando sobro... E vem de repente um buraco, é um trado abrindo um furo largo, uma cárie esburacando-me, chegando-se como uma perfuração a comer-me, criando uma vaziez por ser grande e se alastrando, tomando conta de toda a casa e, então, murcho. Morro. Morro!

Ah, eu morro!.....

Morro-me.....

O aconchego dos outros já não nos basta e começa tudo de novo. O que fazer agora? Como descobrir, achar, como escolher uma dentre todas as coisas importantes e infinitas, às quais não conheço ou devoto o mais puro e raro respeito, às quais reneguei por trinta anos. Trinta anos, meu Deus!

A busca é terrível e terrível porque incômoda. É como uma dor de parto contínua e aguda de algo que quer nascer, mas que não se apresenta, que quer emergir, mas não sinaliza, que apela em matinada, mas não desnuda a própria voz, não se deixa alcançar, nos escapa.

E, mesmo assim, permanecemos ali, tesos, mas inquietos, empedernidos, em plena revolução interna, atentos em prontidão, em plena espreita do reconhecimento de algo que não chega. Não chega, nunca. Vigilantes e com volição determinada, inteligência pura agindo e arrastando-se na busca para todos os lados e nada chega, não chega mesmo.

Toca meu celular. Me assusto. "Alô?", digo em súbito. Era noite tarde e eu já estava embaixo das cobertas com a cachorra a esquentar meus pés sem par e em crise. "Te apura! Os livros entraram em promoção!", fala-me, do outro lado, a voz metálica de uma diletante e desliga, simplesmente desliga. Mas, que desaforo! Ora se isso são horas de interromper-me! Eu, aqui, toda plena em síncope! Ora, se isso é hora... Expiro forte pelo nariz bem aberto em repulsa. Resmungo, mas ultrapasso a indignação. Movo-me. Alcanço a máquina, com certa inabilidade porque interrompida na raiva, abro o computador, acesso a página, corro o *mouse* pela tela e então, dá-se um reencontro forte, um verdadeiro espanto, um intervalo potente onde o pensamento não pensa. Chego mais perto, pareço usar lupa, cai a almofada da cama, a cachorra resmunga, destapam-se os pés, suicida-se o telefone.

E é aí, que se oferece, a mim, toda ardente em desejo, com um olhar antigo e apertado pelo sorriso libertino, toda cheia de si, "a catedral". Abri a boca em susto. Tremi em assomo de surpresa e silêncio.....
.....
.....
.....

Não durmo, compro os sete tomos, amanhece. Não durmo, amanhece e espero, espero com ânsia. Toca a campainha, quatro dias depois, é o carteiro. Rasgo o papelão do pacote como a criança rasga o embrulho de Natal. Diz a lombada do box: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Anuncio a todos, em alto e bom tom, a necessidade de dois meses sabáticos!

Sumo. Recolhe-me. Aperto-me em caroço. Ouriço-me. Chaveio a porta. Então, não deito, mal como, esqueço de alguns amigos, a cachorra fica para fora de casa, não tomo quase água, bebo vinho, oblitero os beijos, não há mais marido.

Ao folhear a última página, do último tomo, quando com coragem vou inclinando a capa para o que seria o final, o final de tudo, dá-se uma pequena faísca. Hesito, não a fecho.... Aquela turba de seres, aqueles indivíduos retratados quase pictoricamente, fio a fio, quina por quina, em aspectos visuais e de personalidade, que dividiram comigo o pão e o vinho e as angústias, todos eles, todas elas, meus amigos de outrora, agora reencontrados... "Que multidão!", penso alto. A sensação é de que algo da Recherche sobrou, restou (-se) em mim.

Fecho, enfim, corajosamente a capa, revestindo-me toda a textura da desolação, quando se abre em erupção incandescente, bem no meio da sala, uma cintilação em brutal violência. Ergo a cabeça, abro a boca e assopro em esfinge: "Aqui, onde Proust encerra-se, é onde meu trabalho inicia-se". Abaixo lentamente a testa em direção ao tomo, aperto as beiradas daquela capa com o mesmo esmero dedicado aos recém-nascidos, umedeço, com cautela, o lábio superior com a língua. "Descobri..." sussurrei-me. "Descobri (-me)".

Deu-se, então, a região inédita, o raríssimo lugar onde o fim não é o fim, mas desvio. E rumei, rumei sem arrependimentos ou hesitações, segui com os pés em rapidez desmedida e as bochechas rosadas e suadas a denunciarem o grande esforço, e corri como se corre para salvar um filho, corri e ouvi no ar uma voz, na verdade, era um berro de um caboclo cirandeiro, chamado Anselmo, gritando-me, "Anda! Vai! Vai embora! Corre!" e eu fui, e indo, olhei para trás e continuei e o Sul ficou longínquo e foi quando cheguei.

Ah, eu cheguei!

Parei, colocando as mãos nos joelhos para suportar o peso de meu tronco em peito aflito. Corri, mas corri tanto que alcancei o que era, finalmente, o início.

Já com os pés em ritmo mais lento, o ritmo daqueles que querem absorver os entremeios de toda a novidade, olhei com certa familiaridade o estranho. Era uma porção de ruas inóspitas, porém também, já pisadas. Havia algo de recente, mas também de antigo, somando-se.

Minha respiração já era tranquila, peito em compasso, girei o corpo com a ponta dos calcanhares, mãos em concha na testa e olhei para cima um céu já visitado.

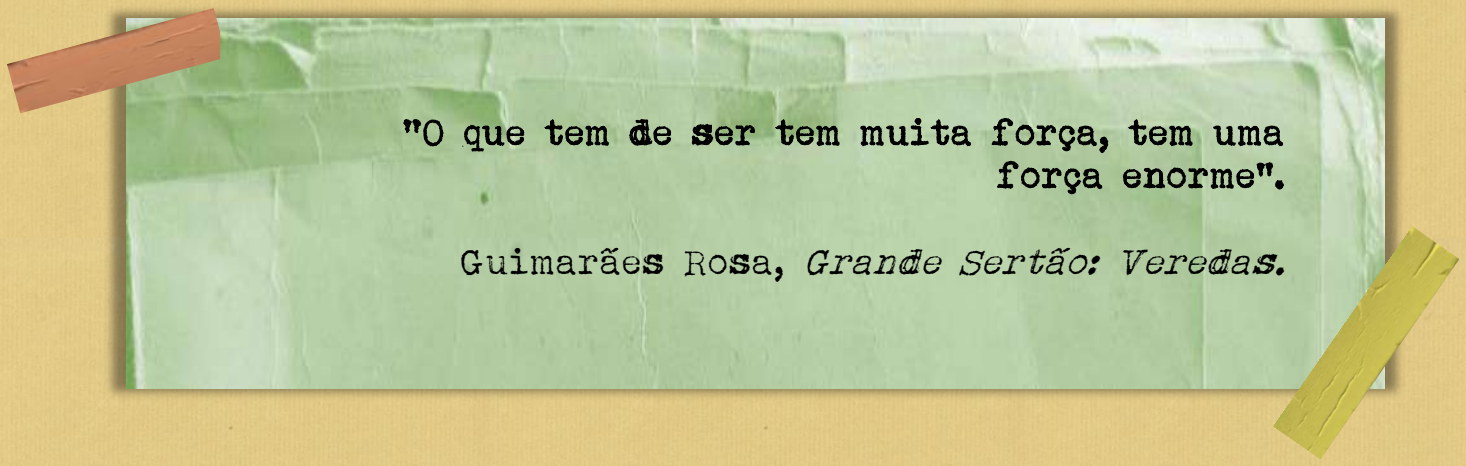
Caminhei mais um bocado sobre as pedras muito lisas. Sentando em um degrau, veio uma constatação. Foi sentada ali, sob a vigília de uma igreja, que descobri que a largada, em verdade, ficava na cidade daquele livro de capa laranja de outrora. Deu-se uma fricção em meu corpo, levantou-se uma chispa. "Foi um presságio, verdadeira antecipação do tempo futuro", pensei.

Mirei a cabeça para cima de novo. Apertei os olhos para ver melhor e certifiquei-me, então. Era todo um novo horizonte oferecido, mas familiar, por ser o lugar onde alcancei.

"Entendem?", perguntei aos passarinhos ruflando as penas sobre as pedras-sabão.

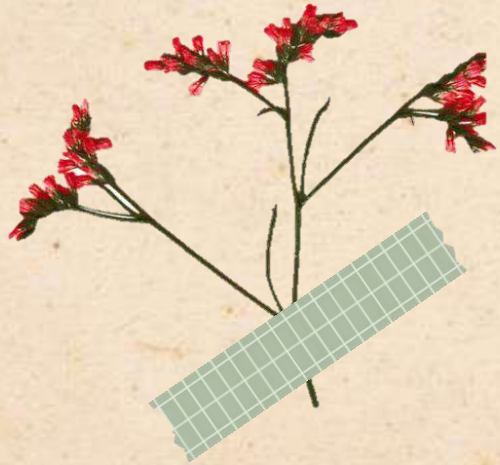
Ao chegar no que era somente o princípio, alcancei –me.

C.B.



"O que tem de ser tem muita força, tem uma força enorme".

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas.*



EPISÓDIO REGISTRO I

I. QUANDO O FIM NÃO É FIM MAS DESVIO

POLSKA
0,40
"Apenas deveríamos ler os livros que nos picam e nos mordem. Se o livro que lemos não nos desperta como um murro no crânio, para que lê-lo?"
Franz Kafka
POLSKA
0,40
"...às vezes os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores".
Jorge Luís Borges, História universal da infâmia

Começo este primeiro episódio tal como *John,* o personagem de *Objetos sólidos*, de Woolf (2005, p. 133): a buscar um sentido para os elementos que tenho ao alcance. No conto, o fardo do "já conhecido" pesa nos ombros do personagem, lembrando-lhe a idade e o cansaço. Era um homem já ressequido pelo tempo e pela política. Resmungando ao amigo *Charles,* que o acompanha em uma caminhada pela praia, braveja que está farto, farto de tudo aquilo que domina, "Que se dane a política!", ele grita ao oceano.

Despretensiosamente, desiludido e frustrado, senta-se na areia e começa a cavar um buraco. Chegando a uma certa fundura, ele surpreende-se ao achar, além de um canal úmido e secreto para o mar, algo duro, grande e irregular, um pedaço de vidro, um fragmento. *John* levanta, então, aquele rastro de coisa contra o sol e o olha em monóculo. Mexe o vestígio em meio giro com dois dedos, para cá e para lá, analisa-o. Baixa a coisa agora acomodada na palma da mão e a encara, fixamente. Deu-se, então, um espanto! Nesse instante, *John* tem os olhos abertos e curiosos de uma criança. A partir daí, ele põe-se à caça de novos pedaços e seus segredos, escolhidos e capturados apenas pelo enigma que apresentavam à sua mirada.

Depois da procura, o personagem coloca-os enfileirados, em cima da lareira, mira-os extasiado, e reflete sobre eles. O que os liga? O que acontece entre eles? Eram fragmentos, mas, vejam bem, fragmentos bem definidos. Não eram nada além de vidro, e, portanto, eram nada sendo algo. Sim, eles existem mesmo que não se assemelhem a nada conhecido. Nada lhes parece e ainda assim o são. O que são essas coisas?

No conto, *John* não as entendia e também, não atinava que o "não entender" era exatamente o privilégio que imaculava a possibilidade de um início (puro). Com esse conto, aprendi o sentido da palavra "ressignificar".

Esse texto chegou a mim através das aulas de Turrer durante o doutoramento. Passei a entender a minha mania de ver para além da aparência evidente das coisas.

O *meu* episódio começa com a cena: termino a leitura do livro, fecho-lhe a capa, dá-se a erupção incandescente, a cintilação brutal no meio da sala, declamo o presságio.

Ponho, então, meus elementos, agora espalhados, não na lareira, mas em cima de uma mesa: um livro, um assombro (representado por um caderno cheio de papeluchos colados e anotações manuscritas advindas dele) e um indivíduo (no caso, eu mesma representada por uma foto antiga). Passam-se algumas semanas e acrescento o esboço pictórico de um rosto à composição. Olho esses entes com atenção, reflito sobre eles. O que os liga? O que acontece entre eles? Ao contrário de *John*, dou-me conta que são fragmentos ainda não bem definidos. Preciso delimitá-los e dar-lhes um sentido, portanto.

***

P.S: Mas, antes disso, farei uma pausa estreita, pois percebo que esse gesto compositivo formador de um recorte, tem algo a dizer-me. Peço licença para fazer esses apontamentos com o intuito de não os esquecer. Minha intuição diz que me servirão no futuro do percurso.

IMPORTANTE!

"É preciso efetivamente que certos signos nos sirvam de trampolim e que certos afectos nos proporcionem o impulso necessário".
(Deleuze, 1997, p. 184)

Meu signo: (re)encontro com a Recherche (obra literária)

PAUSA ESTREITA I / ASSALTO BREVE I:

Aquele gesto de dispor os objetos é compositivo de uma nova região a ser explorada, como um espaço de divagação para o pensamento e de flutuação livre para o olhar. A disposição dos elementos dessemelhantes colocados, lado a lado, sobre um mesmo suporte, formam os quatro, uma só imagem, uma só figura. O resultado dessa atitude, compõe, então, uma visualidade. Minha intenção nessa prática de montagem é a tentativa de reatar esses elementos, *a priori*, díspares, tal qual aqueles quadros de detetive, onde os ingredientes são ligados, um a um, por fios conectores. O intuito é que, da *visibilidade* desse arranjo peculiar, seja-me possível engendrar uma *legibilidade* provável entre os componentes, formando uma resina adesiva que os una. Desbravando, tal qual a semiologia, através de uma *re*leitura, novos significados e correspondências ao panorama ali disposto, percebendo em cada dobra, um sintoma com boca aberta a tagarelar o *novo*, a dizer que algo, ali sobrevive.

No entanto, já há aqui uma subversão do modelo epistêmico platônico: eu não parto de uma *ideia*, mas de uma *imagem* que apresenta entre seus elementos, intervalos, lacunas a serem exploradas e preenchidas pelos possíveis de um início (puro), que não é dado pela leitura modelar do puramente linguístico, pois aqui ainda não há palavra (PLATÃO, 1988). Neste painel, há somente imagem e elementos disponíveis aos fios condutores que informarão correspondências secretas, comporão reatamentos, onde a *legibilidade* partirá, então, de uma *visibilidade*.

Desse gesto e dessa configuração visual sobre a mesa, inicia-se, então, uma dinâmica, um movimento de *leitura*. Corro os olhos sobre esses quatro entes que figuram abaixo, sem uma direção condutora, apenas com a errância da vontade de descobrir, de alcançar um saber. É desse movimento reflexivo de leitura, disparado pelo *ver*, que serão tecidos os fios conectores. Movimento que é impulsionado pelo tear do imaginário. São, pois, os processos imaginativos, os responsáveis pelas conexões entre os elementos, pela tessitura de novos sentidos possíveis.

A definição dos elementos para entender o que me ocorre é imprescindível, mas parece-me não menos importante focar certa luz no *entre* elementos. É esse espaço que me interessa, o intervalo que persiste e por isso mesmo significa, são esses vazios heurísticos que me encantam e demandam exploração. É no interstício que acontecem as possibilidades.

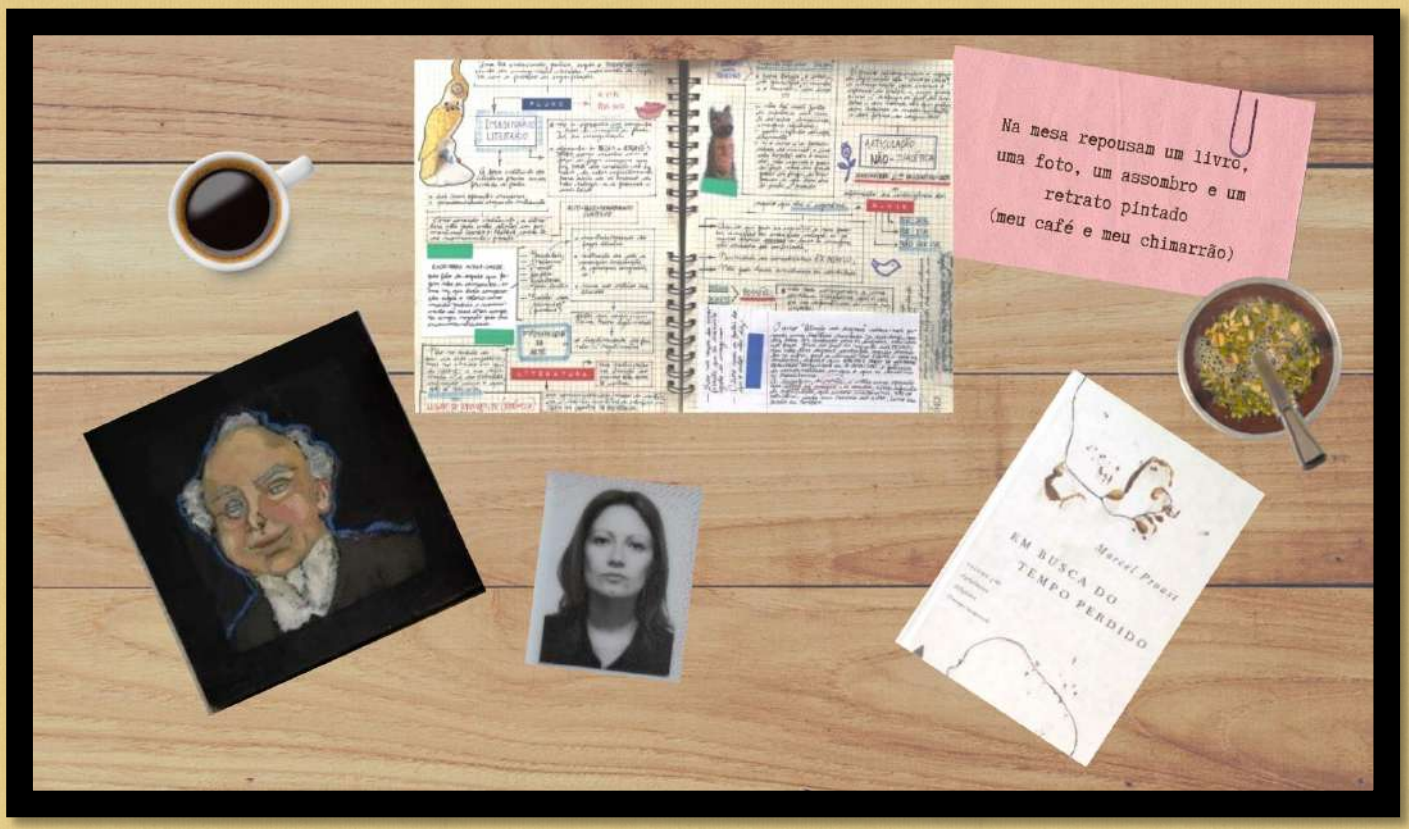
mergulhia

mer.gu.lhia

s.m. Enxerto vegetal.

"Roland Barthes nomeia assim 'aquela composição por *enjambements*, que faz com que determinado pormenor insignificante, dado no início do romance, seja reencontrado no fim, como se tivesse crescido, germinado, florescido'". (Nota de rodapé 26, BARTHES, 2005a, p. 50)

Para começar a entender o que me ocorrera, preciso definir os elementos disponíveis no painel formado em cima da mesa.



ELEMENTO I: UM LIVRO ⟶ *RECHERCHE*

ELEMENTO II: FOTO/SUJEITO ⟶ **EU (quem sou?)**

ELEMENTO III: ASSOMBRO ⟶ **REPRESENTADO PELO CADERNO**

ELEMENTO IV: UM RETRATO PICTÓRICO

↘

RETRATO PICTÓRICO DO PERSONAGEM SR. DE CAMBREMER S/ PAPEL HÖLLER

***

Mas, afinal, o que é um livro?

Elemento I: LIVRO

Etimologicamente, a palavra "livro" vem do latim *liber* (*libri*, *libro*, *livre*); do anglo-germânico *bokis* (*book*, *buch*, *boek*). Todas essas palavras são relativas à "árvore". *Liber* significa a fina camada fibrosa entre a casca e o tronco da árvore, que após secagem pode ser usada para escrever, enquanto, *bokis* é o nome de uma árvore da qual se faziam tábuas onde eram escritas as runas.[3] Temos em significado, entre outros o de "conjunto de folhas de papel, em branco, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas; obra organizada em páginas, manuscrita, impressa ou digital".[4]

"Livro", para mim, é um receptáculo volumoso formado em espessura por papéis sobrepostos, um a um, escritos ou impressos, que carrega, como sua própria densidade, a intenção de tornar-se uma das (minhas) duas classificações: *obra* ou *obra de arte*.

O *livro-obra* é livro, é o que é, volume ocupando espaço, substantivo, coisa-livro, da ordem daqueles escritos para evitar os vazios na estante.[5] Contudo, o *livro-obra* só *é* quando acontece.

No caso do *livro-obra-de-arte*, porém, é muito diferente. Ele só se *torna livro-obra-de-arte* quando irrompe, rompendo-nos. Ele pica, morde, murra-nos o crânio, como o machado que quebra o gelo do mar[6] e abre os braços, salvando-nos a vida.[7]

3

4

5 "Há livros escritos para evitar espaços vazios na estante" (CARLOS DRUMOND DE ANDRADE).

6 "Apenas deveríamos ler os livros que nos picam e nos mordem. Se o livro que lemos não nos desperta como um murro no crânio, para que lê-lo?" (FRANZ KAFKA)

"Um livro deve ser o machado que quebra o mar gelado em nós" (IDEM).

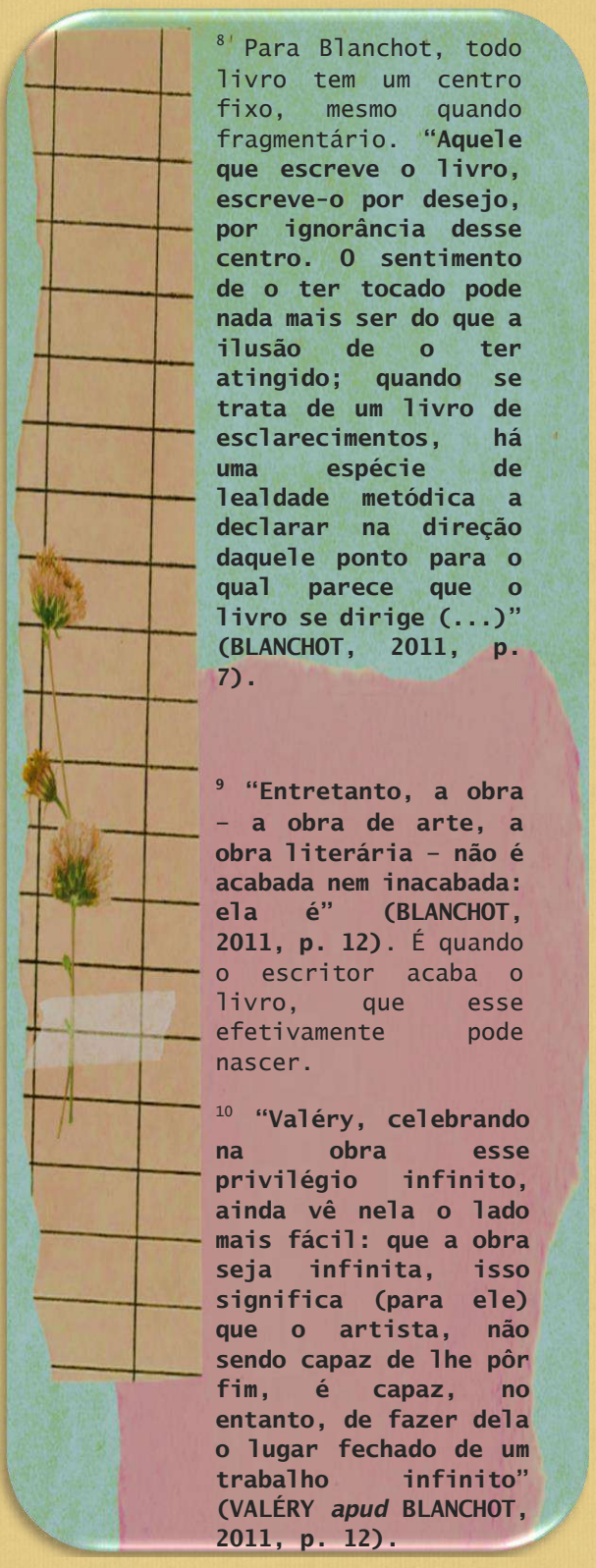
7 "Eu escrevo como se fosse salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida" (CLARICE LISPECTOR).

EXEMPLO I:
- ESCRITOR:
Dan Brown
- LIVRO-OBRA:
Código da Vinci
- FIM:
Ser muito vendido (agrega alguma novidade)

EXEMPLO II:
- ESCRITOR-ARTISTA:
Jorge Luis Borges
- LIVRO OBRA-DE-ARTE:
O Aleph
- FIM:
Êxtase puro (agrega tormento)

Portanto, um livro-obra é aquele que diz algo, que nos oferece uma gama de descrições e verdades didáticas, agrega alguma novidade aos nossos empreendimentos. É como um volume esclarecedor, absolutamente leal ao método que indica o caminho até o ponto de chegada (BLANCHOT, 2011, p. 7).[8] Tem início, meio e fim tal qual os manuais e os *best-sellers*. É livro possível, mas não interessante. Ao final, acaba-se. É lugar fechado.

Já, o livro-obra-de-arte, esse nos fala quando nada diz, oferece-nos uma gama de *improváveis*, agrega vibrações e intensidades voláteis e múltiplas ao que nos parecia território dominado. É como um volume desestabilizador, desleal a qualquer método previamente estabelecido, a quem importa somente a partida e o percurso. Tem início, meio e não exige o fim, mas o *adiante*. É livro (im)possível e deveras interessante. Ao final, inacaba-se (BLANCHOT, 2011, p. 12).[9] É lugar fechado de um trabalho sem fim (VALÉRY *apud* BLANCHOT, 2011, p. 12).[10]



[8] Para Blanchot, todo livro tem um centro fixo, mesmo quando fragmentário. "Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige (...)" (BLANCHOT, 2011, p. 7).

[9] "Entretanto, a obra - a obra de arte, a obra literária - não é acabada nem inacabada: ela é" (BLANCHOT, 2011, p. 12). É quando o escritor acaba o livro, que esse efetivamente pode nascer.

[10] "Valéry, celebrando na obra esse privilégio infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho infinito" (VALÉRY *apud* BLANCHOT, 2011, p. 12).

O livro-obra grita, por todo o caminho, o nome de seu Pai e sua autoridade. À soleira da porta, segurando em oferta uma camisa de força (cognitiva), é essa figura paterna quem espera a vinda do *outro*. É o Pai que tutela e controla, o tempo todo, o modo de amarração de seus conjuntos e conduz (constrange!), em coreografia decorada, a um só sentido (o que ele determina).

O livro-obra-de-arte não grita, mas em silêncio, esquarteja o próprio Pai. É necessário que ele morra. Na soleira da porta, ninguém espera, ninguém oferta nada, para que o estrangeiro possa nela adentrar, emancipado. Não tem elementos a serem amarrados para formarem um conjunto, mas um conjunto a ser pulverizado (BARTHES, 2004a, p. 62 e ss).[11]

A carne do livro-obra é composta por um texto *legível*, que não estimula senão ao ócio e à permanência nos meandros da normalidade. Coloca-nos na cadeia rasa da intransitividade onde uma *coisa* é nada mais do que uma *coisa*, lastro do pragmatismo, terreno das (pré) convenções. Lugar onde devemos desvendar o sentido do que é dado, pois, tudo, um após o outro, combina. O conteúdo guia-nos a um significado. Dessa carne, consumimos (BARTHES, 2004a, p. 2).[12]

Já a carne do livro-obra-de-arte é composta por um texto *escrevível*, uma verdadeira força que não estimula senão ao movimento, à ação e à produção de algo nos meandros da novidade e da estranheza (BARTHES, 2004, p. 2).[13] Coloca-nos no **des**encadeamento dos sentidos prontos, na profundeza e oscilação do transitivo, onde uma *coisa* é nada mais do que aquilo tudo que quiser ser, lastro do subjetivo, terreno onde a convenção não convence. Lugar onde devemos estilhaçar o sentido dado, pois, tudo *des*-combina. Seu conteúdo não guia a significado nenhum, mas antes, sim, ao plural que estimula à fabricação de algo, à uma *prática de*, fazendo nascerem novos sentidos. Essa carne, devora-nos (ao mesmo tempo que nos nutre).

[11] Em *A morte do autor*, contido em *Rumor da língua* (2004), Barthes evidencia a necessidade de destronar a autoridade do autor perante o texto, para que, nele, o leitor possa entrar. Dando ênfase ao que até então não era considerado: não ao ponto de partida (o que o autor quis dizer), mas ao ponto de chegada do texto (o que o leitor entende). E, chegando o texto ao leitor, ele pode pulverizar-lhe novas e infinitas significações. "Sabemos agora que um texto, não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 2004, p. 62).

[12] [13] Barthes, em *S/Z* (2004), define essa classificação entre os textos. O *legível* é aquele para ser apenas lido; já o *escrevível*, transforma o leitor em produtor de texto, incita à criação, transformando o leitor, não em mero consumidor, mas em produtor de algo. **"Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*. Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está em juego em el trabajo literário (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya um consumidor, sino um produtor del texto. (...) Este lector está submergido en uma espécie de ócio, de intransitividad, y, por qué no decirlo, de *seriedad*: en lugar de jugar el mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidade de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no és mas que un *referendum*. Por lo tanto, frente al texto escribible se estabelece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo *legible*. Llamaremos clássico a todo texto legible" (BARTHES, 2004a, p. 2).**

Esse segundo tipo de livro é uma espécie de organismo mortal que, ao mesmo tempo que nos assassina, oferece refúgio a todas as nossas misérias. É paradoxal porque fuzila e abriga. É da ordem dos *assassínios incompletos*, daqueles que proporcionam uma *quase*-morte, tal como ocorrera com Blanchot e Dostoiévski que, já no muro, com os soldados à sua frente, fecham os olhos para receberem a bala que não chega. Não chega nunca. O instante da morte impedida, pela própria morte, de ser morte: instância (BLANCHOT, 1994).[14] Uma (in)experiência que não mata, mas subverte, transverte torcendo-nos em uma outra versão. O livro-obra-de-arte desdobra-nos em (re)nascimento (contínuo) em outra dimensão (instância). Imanência?

[14] Em *L'instant de ma mort* (1994), Blanchot relata o episódio de quase-morte que lhe ocorrera, fato comum a ele e a Dostoiévski. Ambos, por diferentes motivos, estiveram perante o muro de fuzilamento, mas no último instante, a morte lhes foi negada. Vivenciaram, ambos, a impossibilidade da (in)experiência da própria morte.

Assim, o livro-obra-de-arte, lança-nos ao *sem-saída* (infinito) dos cubículos ou dos desertos, dando-nos a conhecer aquilo que nos é inapreensível. Há, portanto, em meu mundo, o escritor e seu livro-obra e o escritor-artista e seu livro-obra-de-arte. A argila, o nanquim, a tinta do escritor-artista, é a linguagem desdobrada em obra de arte.

Admito, é uma questão de preferência, um *pre*conceito que se edifica em *universal* (vejam bem, mas um universal em *meu* Universo). O critério para a determinação é indizível, indeterminável, apenas apreensível quando de seu acontecimento, é aí que ele irrompe de forma evidente, como salta da página, praticamente em negrito, uma palavra estrangeira fora de nosso domínio. É, quando se dá o **ukumangala** ("espanto" em zulu).

Como se dá essa especificidade "obra-de-arte"? É uma imaterialidade dissimulada e densa, mas incapturável pelo dizível, que se adere ou não à concretude instrumental do apetrecho livro. É, por consequência, uma espécie de individuação determinada por uma *in*determinação que, quando se alia ao objeto-livro, o transforma no que denomino livro-obra-de-arte. Como isso se dá? Não posso afirmá-lo, só posso alertá-las (los/les)

que ele, "ao abrigar as palavras dispostas sob o fascínio da linguagem, mimetiza esse fascínio e transforma-se ele próprio em objeto-feitiço" (TURRER, 2004, p. 13-14). Essa propriedade indizível que nos perturba é um "círculo da imensidade", uma força que escapa ao próprio escritor-artista que "vislumbra apenas seu horizonte, distante e inatingível" (Idem p. 14). É um tremor, espécie de frêmito impossível de ser premeditado que nos atinge e (somente) com isso, confirma sua própria condição.

O livro-obra-de-arte, aqui, é aquele que desassossega para o bem ou para o mal, ou seja, é um *gatilho* de sensações. Sim, a abordagem é valorativa, mas, quando classificamos, denominamos, categorizamos algo, não repousamos tais processos, inevitavelmente, em um sistema de preferências e valores (e paixões)? O móvel e suas gavetas dependerão somente do território de predileção de seu idealizador (o marceneiro).

O livro-obra é o reflexo do mundo, evidência da *mímesis.* A árvore do livro-obra é a árvore do mundo. Por sua vez, o livro-obra-de-arte, não reflete o mundo, ele cria novas estrelas. Não reflete nada, mas sim, irisa, em caleidoscópio, os improváveis. A árvore do livro-obra-de-arte não é a árvore do mundo, é árvore que se explode, tal qual meteoro, em ramais labirínticos rasteiros e múltiplos.

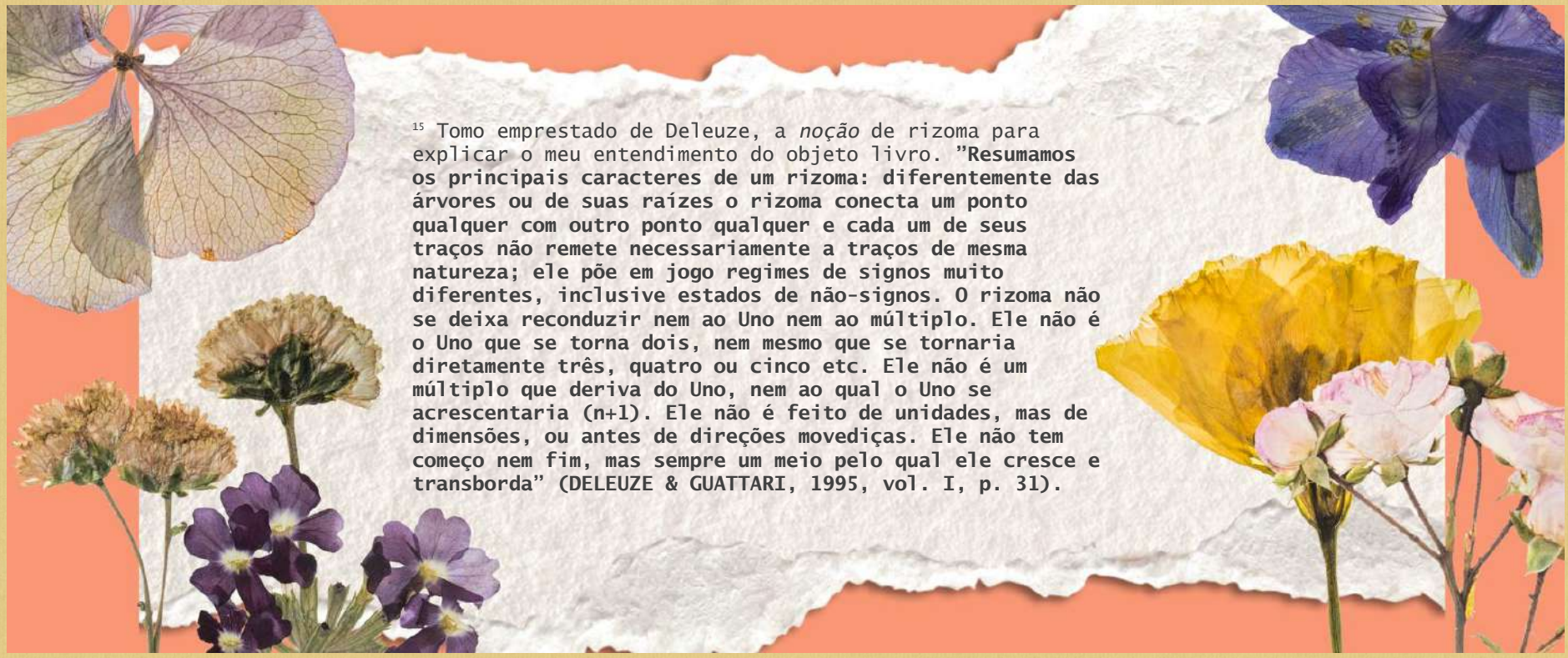
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR
PERMITA-SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE
EXPLODIR PERMITA-SE

PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR
PERMITA-SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE
EXPLODIR PERMITA-SE

PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR
PERMITA-SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE
EXPLODIR PERMITA-SE

PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMI
SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR
PERMITA-SE PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE EXPLODIR PERMITA-SE
EXPLODIR PERMITA-SE

É por essa razão que, diferentemente, da raiz etimológica, concebo um livro-obra-de-arte mais como uma pradaria do que como uma árvore. A árvore molda-se conforme o encontro com os galhos das outras que lhe avizinham. A pradaria não, ela ramifica-se tal qual uma gramínea, sem rumo, aos desvios, dobrando-se em mil capilares que fissuram os terrenos, desestabilizando-os, e quando encontra um obstáculo, contorna, contorna tudo o que lhe impeça o caminho (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 31).[15]



[15] Tomo emprestado de Deleuze, a *noção* de rizoma para explicar o meu entendimento do objeto livro. **"Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 31).**

O livro-obra espelharia o viés da vertente racionalista. As raízes de suas árvores são bem cravadas no chão dos (pré) conceitos bem estabelecidos e tidos como *naturais*, onde as *gentes* configuram-se como reféns do *já-dito*. Alguém chegou antes e já disse. Determinou. *Construiu* o natural. Os galhos dessas árvores são preteridos pelo que lhe avizinha. Não se comunicam. Comprimem-se. Apertam-se para caber na alvenaria já construída e fixa e imutável do conhecimento herdado. Não se espalham.

Sua atenção, portanto, reside sobre o singular, sobre o previsível que pode ser visto quando se identifica a margem. Sua busca inteligível atenta ao resultado, ao fim, às determinações. "É isso ou aquilo!", esse é o subtítulo de todo livro-obra (leia-se: "renúncia"). Ele é a lógica dicotômica, o centro, onde "obedecer é mais fácil do que entender" (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 462).

Cada ramo, dentro de sua unidade, condensa, solidamente, o princípio que o forma. Cada qual está em seu lugar, compartimentado, seguro em *sua* (pequena) totalidade (GALLO, 2008, p. 73).[16] Há apenas uma realidade, em verdade: a de cada galho, a sua hiperespecialização. Não há um todo complexo formado pela comunicação entre as partes (MORIN, 2000, p. 23)[17] Cada um é um, e só (isso).

O livro-obra seria uma espécie de *metafísico organizador*, aquele que estrutura a realidade de modo ordenado, que põe a multiplicidade das coisas a ser organizada por princípios únicos, claros, básicos, diminutos. Faz caber os múltiplos na gaveta (etiquetada) unitária do singular. Reduz, reduz, reduz até que caibam em princípios econômicos que lhes administrem o(~~s~~) sentido(~~s~~) (HEIDEGGER, vol. I, 2005).[18]

[16] "O tronco da 'árvore do saber' seria a própria Filosofia, que originalmente reuniria em seu seio a totalidade do conhecimento; com o crescimento progressivo da árvore, adubada intensamente pela curiosidade e pela sede de saber própria do ser humano, ela começa a desenvolver os galhos das mais diversas "especializações" que, embora mantenham suas estreitas ligações com o tronco - nutrem-se de sua seiva e a ele devolvem a energia conseguida pela fotossíntese das folhas em suas extremidades, num processo de mútua alimentação/fecundação - apontam para as mais diversas direções, não guardando entre si outras ligações que não sejam o tronco comum, que não seja a ligação história de sua genealogia. Para ser mais preciso, as ciências relacionam-se todas com seu „tronco comum - pelo menos no aspecto formal e potencialmente -, embora não consigam, no contexto desse paradigma, relacionar-se entre si" (GALLO, 2008, p. 73).

[17] "(...) o fenômeno da hiperespecialização faz com que um verdadeiro mosaico (...) de objetos cerrados, fechados, disciplinares não possam se comunicar uns com os outros (...) nessa especialização produz-se outro fenômeno, que é a fragmentação (...), que leva à perda de visão da realidade como num todo complexo" (MORIN, 2000, p. 23).

[18] Em o *Ser e tempo* (2005), Heidegger manifesta a inclinação para a *destruição* da metafísica. Entendendo *metafísica* como o impulso do ser humano em estruturar a realidade de modo ordenado, de modo a reduzir ao singular, tudo o que é múltiplo. Nela se está sempre classificando, compartimentando, engavetando-se as coisas para que correspondam a um sentido unívoco. Para isso, faz-se necessário um dispositivo conceitual que vislumbre um ponto em comum entre as coisas, naturalmente díspares, permitindo economicamente que elas possuam um sentido da realidade de forma ordenada. Esse conceito, para Heidegger, é a lógica, o pensamento binário e dicotômico, que centraliza, lugar onde dois mais dois são apenas quatro, onde todos os elementos da realidade são reduzidos ao primeiro par binário: ser ou não ser, que promove da (anestesia cognitiva) paz.

É o livro-obra, um verdadeiro pacificador, ele nos abraça e nos faz seguros. É aquele que denomina, designa, abate, reprime. Promove a paz entre as multidões, quando em palanque levanta os braços e mostra-nos *a (única) verdade*. O que dita é o que prevalece, sua escolha faz emergir o silêncio, e o silêncio é sempre lenitivo. Conforta. Ameniza tudo. Escamoteia os abismos. Acalma peitos aflitos. É o macaco Peter Vermelho de Kafka, tranquilo e em paz e na jaula.[19]

[19] No conhecido conto de Kafka, *Um relatório para uma academia* (1994), um macaco palestra para acadêmicos. Ele dá seu relato sobre a sua transformação em *humano*, já que há cinco anos, afasta-se da condição de símio. Em uma das partes do relato, fala que na sua captura foi preso em um caixote, com três paredes de grade, onde não podia deitar-se ou sentar-se, a única posição era agachado, não podendo mover-se de tão apertado. Ele só aguentou porque os homens broncos do navio que o transportava, algumas vezes sentavam-se ao redor dele e ficavam arrulhando algumas palavras entre si e faziam cócegas nele com uma vara. Nesses momentos, ele não pensava em fugir ou escapar. Não sentia raiva ou revolta. Sentia paz. A tranquilidade impedia-o de ir além, mesmo que preso, apertado, sem poder mover-se dentro de um caixote.
"São homens bons, apesar de tudo. Ainda hoje gosto de me lembrar do som dos seus passos pesados que então ressoavam na minha sonolência. Tinham o hábito de agarrar tudo com extrema lentidão. Se algum queria coçar os olhos, erguia a mão como se ela fosse um prumo de chumbo. Suas brincadeiras eram grosseiras e calorosas. Seu riso estava sempre misturado a uma tosse que soava perigosa, mas não significava nada. Tinham sempre na boca alguma coisa para cuspir e para eles era indiferente onde ou em quem cuspiam. Queixavam-se sempre de que minhas pulgas pulavam em cima deles, mas nunca ficaram seriamente zangados comigo por isso; sabiam muito bem que nos meus pelos as pulgas prosperam e que as pulgas são saltadoras; conformavam-se com isso. Quando estavam de folga, alguns sentavam-se em semicírculo à minha volta; quase não falavam, mas arrulhavam uns para os outros; fumavam os cachimbos esticados sobre os caixotes; davam tapas nos joelhos assim que eu fazia o menor movimento e de vez em quando um deles pegava um pau e me fazia cócegas onde me era agradável. (...)A tranquilidade que conquistei no círculo dessas pessoas foi o que acima de tudo me impediu de qualquer tentativa de fuga" (Idem, p. 62).

De maneira muito diferente atua o livro-obra-de-arte. Ele não é arbóreo, é gramínea que espalha suas ramificações, tal qual as campanhas do Sul. Ele é coisa rasteira cujas ramificações esparramam-se no chão movediço das noções bem cientes de sua *mutabilidade natural*, onde as *gentes* são livres para (re)criarem-se a si mesmas, repetidamente (pois, transgredir não é nada mais do que insistência).

[20] Derrida, não só na *Gramatologia* (1973), mas permeando toda a sua obra, repensa os conceitos tradicionais (filosóficos ou não) e as convenções normativas estabelecidas. Ele não os nega, pois que os necessita, precisa deles para revirá-los do avesso, proporcionando-lhes um outro modo de ser no mundo. Em *Margens da filosofia* (2014, p. 98), Derrida denomina esse novo modo de ser de uma noção ou conceito, ou seja, o mesmo sendo o novo, como *iterabilidade*. O que o autor faz é apenas (e muito) reeditar a potência dos textos. Ele também afirma, em seu *Essa estranha entidade chamada literatura* (2014, p. 35), que: **"Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma "originariedade" pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade"**. Penso sempre, quando leio Derrida, que se a vida nos permitisse compartilhar, simultaneamente, a leitura de um mesmo livro, um Platão, p. ex., ele teria sublinhado, no texto, tudo o que eu teria deixado de sublinhar. Ele tem uma visão incisiva, microscópica, quase cirúrgica ao ler um texto, percebendo o que, por anos, não ouvimos gritando em suas linhas. Ele vale-se dos disparadores do próprio texto para desconstrui-lo, lendo-os, examinando-os, portanto, desde um outro lugar. Derrida vem e implode o centro, colocando à luz, a margem, trazendo à tona, tudo o a filosofia tradicional deixou de fora. Ele suaviza o termo *destruição* da metafísica em Heidegger e o manifesta reinventado como *desconstrução*.

O que faço é apropriar-me de seu corpo e atribuir a ele uma nova roupagem, promovendo, assim, seu retorno. Mas, vejam bem, esse retorno é sempre um voltar para aquilo que difere (DELEUZE, 1962).[21] Preciso dele para o novo por vir, para promover a diferença do mesmo (AGAMBEN, 1993, p. 45).[22]

Quanto aos vizinhos, os veios capilares e múltiplos do livro-obra-de-arte, não os temem ou os arredam, querem sim é alcançá-los, tocá-los, beijá-los, entrelaçarem-se com eles, pois a riqueza só se dá, aí, quando da delibação das fronteiras, lugar dos referenciais múltiplos e não *últimos*.[23]

Nesse intervalo, alguém também já chegou antes e disse, disse tudo. Determinou. *Construiu* o natural. Mas, aqui, agora (e a todo o instante), eu chego, pego o já *dito* e o abro, tiro dessa *uma coisa só* todas as suas (im)possíveis variações. Firo, porque abrir também é ferir (di-ferir); rasgo, mas rasgo sem matar. Não nego o herdado, não posso fazê-lo, pois necessito dele como base de trabalho (DERRIDA, 1973).[20]

[21] "Não é o ser que retorna, mas o próprio retorno constitui o ser enquanto se afirma no devir, no que passa. Não é o um que retorna, mas o próprio retorno é o um que se afirma no diverso ou no múltiplo. Em outros termos, a identidade no eterno retorno não designa a natureza do que retorna, mas ao contrário o fato de retornar para aquilo que difere". Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF, 1962, p. 55. Nota 23, constante em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. TRAD. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 292.

[22] "O pequeno deslocamento não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites. Não tem lugar *nas* coisas, mas na sua periferia, *no espaço entre* as coisas e elas próprias. Isto significa que, se a perfeição não implica uma mudança real, tão-pouco ela pode simplesmente ser um estado de coisas eterno, um «é assim» irremediável. Pelo contrário, a parábola introduz uma possibilidade no lugar onde tudo é perfeito, um «de outro modo» onde tudo chegou ao fim para sempre, e isto é justamente a sua irredutível aporia. Mas como pode ser pensável um «de outro modo» depois de tudo estar definitivamente completo?" (AGAMBEN, 1993, p. 45) . É necessária, portanto uma nova *postura* em relação às coisas e, não, uma mudança radical *na* coisa. Olhem a nota 111, abaixo, se quiserem.

No rasteiro do espalhar-se, as gramíneas expandem-se, comunicam-se, abraçam-se. Contornam a alvenaria já construída e fixa e imutável e debocham dela ao usá-la para construírem o movediço e o cambiante. Almejam a travessia. Dentro de sua complexidade, encontram o princípio compositivo da norma bem cimentada, somente para reaver os demais que permitirão sua desconstrução.

[23] O livro-obra-de-arte quer mesmo é o atrito, o roçar com o outro que não é ele e, por isso, modifica-o, transmuta-o. Ele almeja é a fricção que faz chispar o novo em faíscas múltiplas, multicores. Esse "**atrito de corpos, produzindo contatos vitais, corpos de enunciação dos textos. Operação que a partir da materialidade da língua ou do objeto remete de um signo a outro, guardando a provisoriedade como premissa, e traça as redes intertextuais. Corpos em fricção, textos que se tocam, tangenciam-se, derivam, erram: outras dicções, outras teorias**" (CASANOVA, 2008, p. 111).

Cada qual em seu lugar: cá *e* lá, no *ora-ora*, no *entre*, no *intermezzo*, na oscilação onde residem as inseguranças e a incompletude, morada das perguntas e não das respostas, onde há hiperinteração através do "e...e...e..." (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 36).[24] Ocorre, sim, aqui, desassossego. Cada um é dois ou mais (do que isso).

[24] "**Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...'. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser**" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 36) . Encanta-me a forma como Deleuze e Guattari falam sobre esse espaço intervalar onde ocorrem as interações primevas e inéditas, esse fluxo incessante que transversa os elementos em sinergia e não em exclusão, que não significa uma correspondência que vai de um elemento a outro, mas que os transversa em aceleração. "**Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio**" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 36).

"(...) A arte não pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas deformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar — como em Chagall."

Manoel de Barros, *A lição de R. Q.*

- Será que conseguiremos pintar as personagens proustianas, CBx?

- Pelo menos tentaremos, CB.

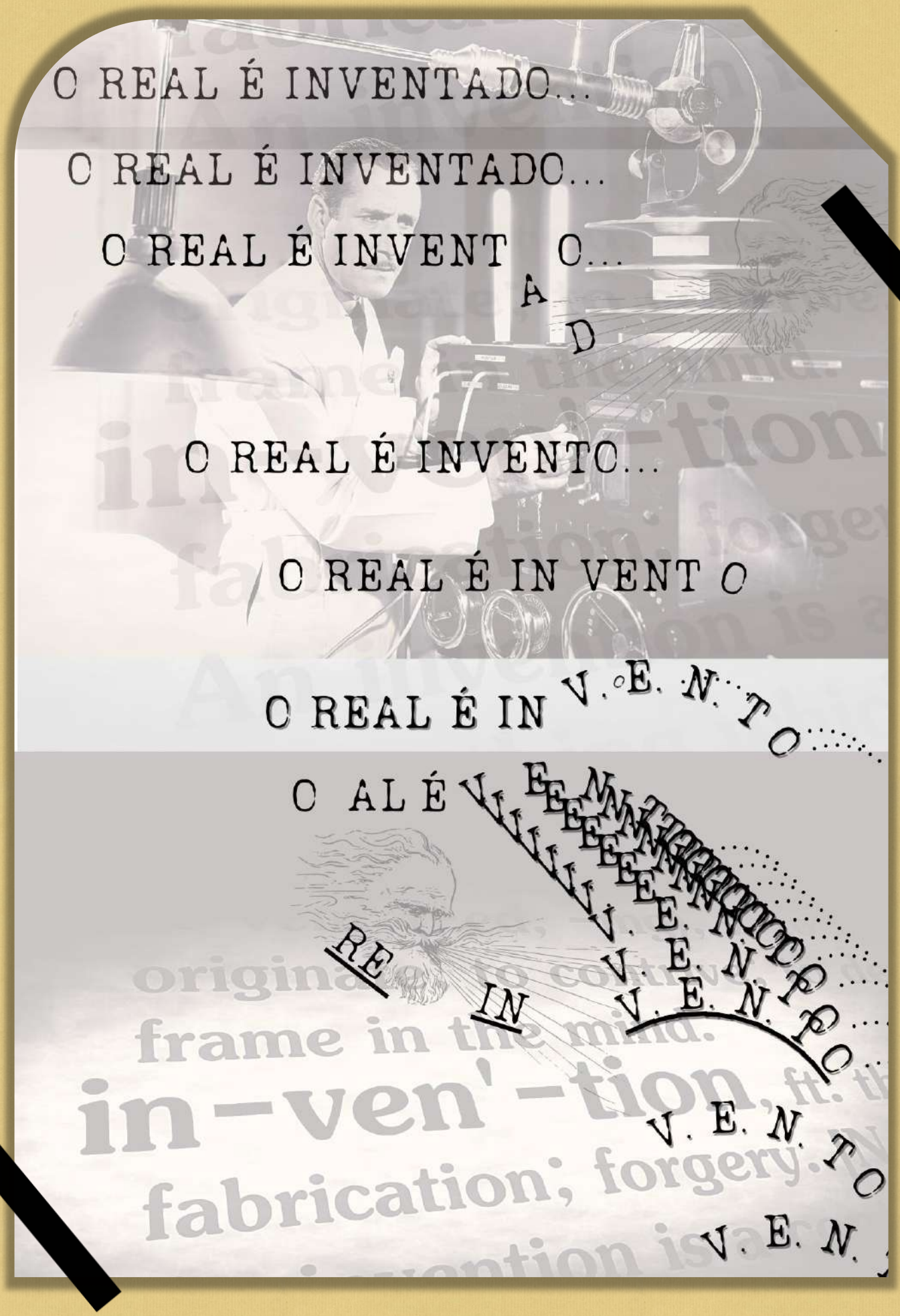
O livro-obra-de-arte, é uma espécie de *desconstrutor*, aquele que avisa que onde há paz, onde tudo funciona muito bem, é exatamente **aí** onde precisamos ferir, averiguar, escarafunchar (DERRIDA, 1973).[25] A paz perene revela (a quem consegue **ver**), uma violência *anterior* terrível e opressora. Tal livro escancara que, o que há, em verdade, é uma calmaria mascarada e, como ente rebelde que é, impõe-nos (re)ação à essa paz (ilusória).

[25] Em toda sua obra, Derrida alerta-nos para a *naturalidade* e a *paz* das coisas *criadas*. Tudo é herdado por nós para que pensemos que as palavras são as coisas, para que através desse espólio entendamos o (único) sentido do mundo. Só que nos ocultam o processo de construção dessas verdades herdadas, para que a nós pareçam entes transcendentais, muitas vezes sagradas. A *verdade* é que a realidade está estruturada através de princípios definidos e estáveis, previamente erigidos; é um constructo, portanto. Assim, Derrida desnaturaliza o (falso) natural dos processos normativos e dos preceitos filosóficos tradicionais. E, se a coisa é *não natural* porque construída, para sua constituição houve uma escolha, e se houve escolha é porque havia mais de uma alternativa ou possibilidade. É esse possível sobressalente que Derrida incita-nos a buscar, uma vez que há mais do que o que é conhecido (como única verdade).

[26] Em *Pensar em não ver* (2012), Derrida trata do *acontecimento*, tema que será trabalhado ainda nesse Episódio-Registro, mais adiante. A princípio, posso dizer que se trata do *acaso* como gatilho da produção do conhecimento e de qualquer produção artística. As coisas incríveis, para mim, residem no imprevisível, não posso *vê-las vir*. É da ordem dos raios que irrompem no meio da sala.

[27] Vide nota 20, acima.

Sua atenção é difusa, reside no múltiplo, no imprevisível que *não pode ser visto vir* (DERRIDA, 2012).[26] Ele sabe que ao enxergar a margem, para além desse extremo, bem adiante dele, também há um lugar. Nele não há busca, mas ímpeto despertado pelo acaso que o encontra e o faz atentar para o *sem-fim*, para as indeterminações. "É isso **e** aquilo!", esse é o subtítulo de todo livro-obra-de-arte, (leia-se: "oscilação"). Ele pega a lógica e a revira do avesso. Ele é o periférico onde: "É **e** não é. O senhor ache **e** não ache. Tudo é **e** não é" (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 9, grifo meu). Os desse gênero, promovem-nos tormento, pois arredam a cortina e nos provam que se algo prevalece, é porque mil *algos* foram preteridos, afogados, opacados, exilados, deixados fora da luz. Eles sobem ao palanque e gritam que não há (uma) verdade. E, se realmente não há, ***tudo*** pode ser de outra maneira. Eles desnaturalizam o natural das realidades *criadas* (DERRIDA, 1973).[27]


O REAL É INVENTADO...
O REAL É INVENTADO...
O REAL É INVENT O...
A
D
O REAL É INVENTO...
O REAL É IN VENT O
O REAL É IN V.E.N.T.O.....
O AL É V E N T O
RE
IN
V. E. N. T. O
V. E. N.

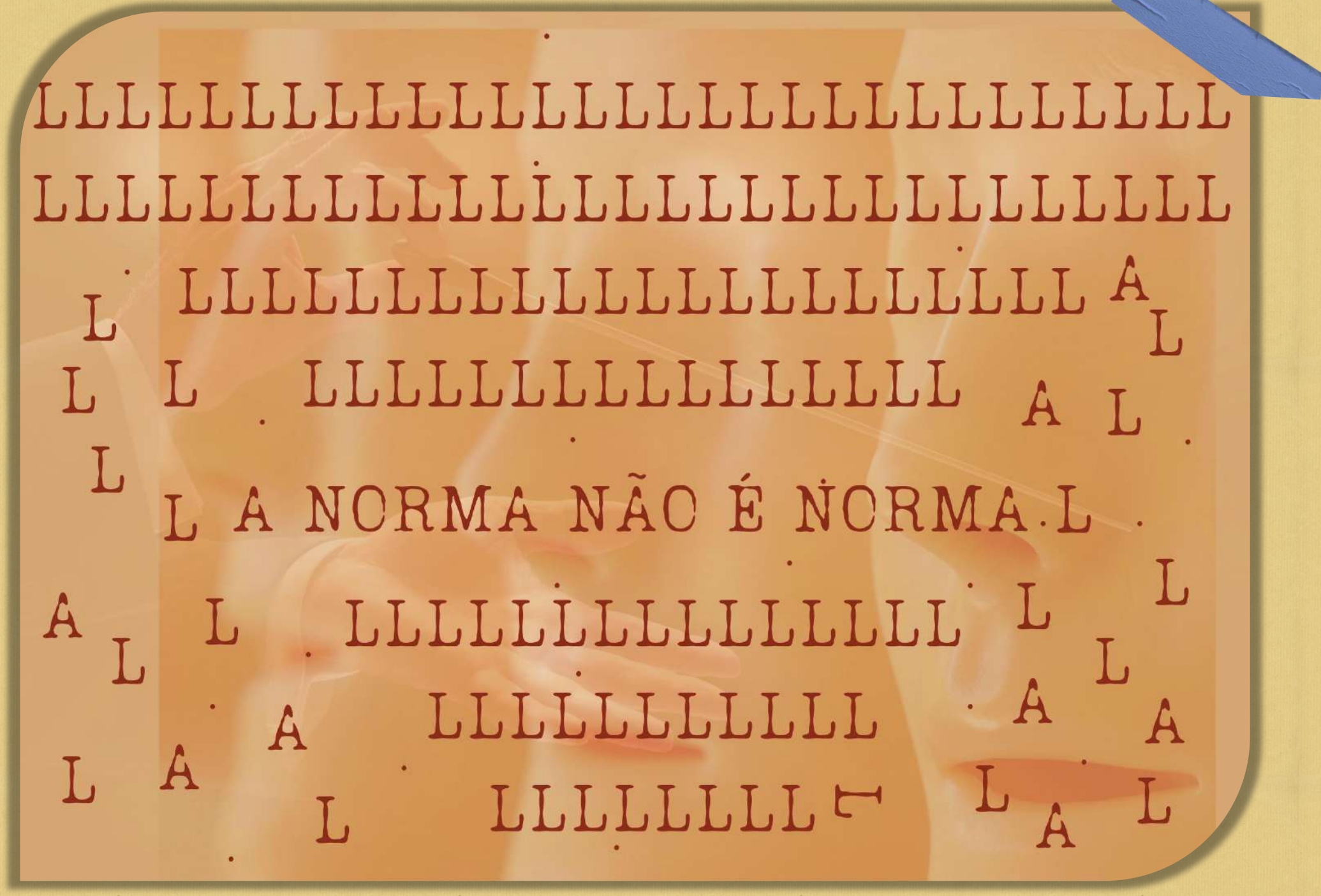
Eles não ditam, mas apontam possibilidades, e apontando fazem despertar os ruídos, e o ruído é sempre provocativo. Mostram um silêncio povoado (rumor?) que desconforta. Agravam tudo. Destapam os abismos e revelam-nos as zonas ocultas que nos escapam. Acabam por nos dizer que no fundo, bem no fundo, não há raízes, nem essências, nem estabilidades. No fundo, bem no fundo, não há paz (só abismo – *abgrund*) (HEIDEGGER, 2005, vol. I).[28] Eles abrem e retiram os órgãos do peito aflito, e retirando-os, o faz livre para ser o que quiser, *per se*, pois não há mais itinerários normativos, mas liberdade (DELEUZE & GUATTARI, 2002, vol. III, p. 12).[29] Não há mais jaula. O macaco está livre!

PAUSA ESTREITA / ASSALTO BREVE II:

Veio-me à mente, agora, o discurso sobre o poder (hipótese repressiva) de Foucault, contido especialmente em seu *História da sexualidade* (1980) e a fala de um professor argentino que amo. O autor nos alerta que o poder não está fora, não é algo externo que nos atinge e nos diz o que podemos ou não podemos. É muito mais complexo que isso. Ele já nos tomou. Está dentro de nós. Atua internamente entre nossos órgãos. De dentro para fora. O poder não reprime, o poder *normaliza*. Quando alguém diz **"Eu sei o que eu quero e o poder exterior me diz se posso ou não posso realizar meu desejo"**, Foucault nos diz que nesse **"Eu sei o que quero"**, o poder já operou, o poder já nos normalizou. Estamos a reproduzir esse poder, sem nos darmos conta. Quando achamos que resistimos ao poder, que somos livres, que lutamos contra ele, que somos grandes progressistas porque lemos Marx e temos amigos negros e homossexuais, e no final do jantar com os camaradas de esquerda, numa sexta à noite, regada a muita cerveja, deixamos a louça com **as** camaradas, reproduzimos o poder patriarcal, misógino e heteronormativo contra o qual lutamos. O poder atua impregnando-nos as veias, os poros, as condutas, a voz. Opera normalizando-se em nós, tornando-se habitual. O poder, o maior poder não é o que está fora e que podemos ver, olho no olho, é o invisível que atua dentro. É o que está internalizado e que compreendemos como **NORMA**l, natural. (NORMALIDADE = NORMA = CONSTRUÇÃO = NÃO-NATURAL). Todo o poder atua sobre uma resistência. Onde há poder, há resistência. No entanto, só teremos êxito, quando nos tornarmos a resistência de que esse poder **não** necessita para existir, senão, estaremos fortalecendo-o. Só seremos verdadeiramente RESISTÊNCIA, quando tod@s @s camarad@s sentirem-se responsáveis pela louça, naturalmente.

[28] Em *Ser e tempo* (2005), Heidegger denomina como "diferença ontológica", a diferença pontual entre *ser* e *coisa*. De forma rasa, *coisa ou ente* é tudo que pode ser predicado do verbo *ser*, isto é, é tudo aquilo que é. Nós compreendemos as *coisas*, mas não alcançamos entender o *ser*, ele nos escapa, pois é anterior a tudo. Ele é abstrato, e, portanto, não coisificável e por não conseguirmos *coisificá-lo*, não o compreendemos. Nomeamos as coisas para entendê-las, as ordenamos para que haja paz, para que não enlouqueçamos na desordem. Ao contrário, o *ser* é onde as palavras não alcançam, pois ele está detrás de cada palavra, ele escapa à estrutura da linguagem e isso não traz paz, mas angústia, pois antes de todas as coisas que conhecemos, no fundo, em realidade, só há abismo *(abgrund)*. O fundamento é ausência de fundamento, o que nos desassossega e perturba. Heidegger foi um dos primeiros responsáveis pela minha guinada de pensamento, pela explosão daquele móvel, por entender que o que me interessava não estava na superfície, mas na profundeza de algo. E quando mergulhei na diferença, desconstruindo-me, me perdi nela (perdi-me) e não pude mais voltar.

[29] Remeto aqui, à noção de corpos sem órgãos (CsO) de Deleuze e Guattari, no sentido da necessidade de desconstruirmos esse nosso corpo edificado pelas normativas sociais, que lhe retiram seu poder de decisão. O CsO **"não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas" (2012, v. 3, p. 12)**. É sair do estado de refém, do estado **norma**l das coisas e condutas, é possibilitar, ao corpo, o movimento, liberdade, um poder de experimentar e decidir, definir o que quer que seja por si mesmo. É poder ir além das possibilidades dadas, transgredi-las, atravessá-las, romper as amarras do que, verdadeiramente, não é natural, pois, construído. É um grande *não* à submissão e à fixidez, rearranjando esse corpo em outra configuração, em outra versão de si mesmo, possibilitando-o recriar-se, *per se*, infinitamente. O CsO, para mim, funciona como um depurador. Podendo ir para além das estabilidades oferecidas e convencionadas, posso ter um início verdadeiramente *puro*, agora escrito sem parênteses, como foi o de *John* e seus cacos de vidro (vide p.70, alhures). Possuir um CsO é despossuir um corpo herdado. É desgarrar-se da vida enjaulada no homem pelo próprio homem. Por isso, desde Daisy, tento fazer-me carcaça.


A NORMA NÃO É NORMA

Como me sinto: carcaça.

CsO

Recorte do tríptico *Três estudos para crucificação* (1944), Francis Bacon.

Aquilo que o livro-obra-de-arte traz por dentro, o seu agenciamento interno, seu conteúdo, é demasiado importante. Mas, potente mesmo, é quando ao seu conteúdo agrega-se a conjunção *e*. Seu conteúdo ***e*** ***mais outra coisa***. É o *como* ele relaciona-se *com*; é *como* ele associa suas dimensões com o que está nas margens, quando toca o que orbita no fora, para além de(le). O incrível que ele emana, só se origina na fronteira, quando da delibação.

"Quando você olha por muito tempo para um abismo, o abismo também olha para dentro de você". (Friederich Nietzsche)

Reflection with Two Children (Self-Portrait), (1965), Lucian Freud.

Para mim, essa obra é a representação do abismo de Heidegger e de Nietzsche. Seria, então:

Qui est l'abîme ici (2020), C.Bx

RE

RE. TUDO SE INVENTA.
BRE. TUDO SE INVENTA.
A SE DESCOBRE. TUDO SE
DA SE DESCOBRE. TUDO SE
DA SE DESCOBRE. TUDO S
ADA SE DESCOBRE. TUDO
ADA SE DESCOBRE. TUDO
NADA SE DESCOBRE. TUDO
NADA SE DESCOBRE. TUD

TUDO SE INVENTA.
DESCOBRE. TUDO SE
DESCOBRE. TUDO SE
E DESCOBRE. TUDO SE
SE DESCOBRE. TUDO SE
SE DESCOBRE. TUDO S
SE DESCOBRE. TUDO
A SE DESCOBRE. TUDO
A SE DESCOBRE. TUDO

RE

Um livro-obra-de-arte, portanto, é um tipo de economia que acontece quando de sua vinculação a outros arranjos, não importando buscar *o que* ele quer dizer, mas procurar *com o que* ele funciona. O que me interessa sobremaneira é a relação desse ente com o *outro*, com o que lhe é estrangeiro e, por ser assim, agrega-lhe, transforma-lhe, torce-lhe a carne e arrasta para fora de si, seus outros possíveis (perfumes). A questão importante e original é saber com que "outra *máquina* a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar" e para exceder em sentido (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 11, grifo meu).

***

Nessa trajetória particular, o livro-obra-de-arte, que é a *Recherche*, foi o que me fez viajar mentalmente rumo à capital de um país tomado por seres excêntricos e febris; amigos de outrora, agora, reencontrados, que exigiram nascer, demandaram sair para (o) fora, pois excederam-se das páginas (e em sentido).

Na figura que compus, através daquele gesto, em cima da mesa, a *máquina* que está ligada à máquina literária, sou Eu~~(s)~~. No painel, representada por uma foto antiga, resido. Nesse (re)encontro, eu sou a estrangeira, o *outro*, aquilo que vem depois da conjunção *e*. Apresento-me como *mais outra coisa* somada ao agenciamento literário. Eu sou a outra parte que faltava para o acontecimento, para a irrupção. Sou quem veio para torcer a carne e arrastar para fora da obra de arte literária, seus outros possíveis perfumes.

Eu sou a leitora.

***

Às (aos) leitoras(es)

Uma noite nostálgica, 2021.

Se olho para trás, tenho a impressão de que minha (primeira) existência começou numa sala de aula, no prédio histórico do Instituto de Educação Olavo Bilac, nos idos de 1985. O nome dela era Maria da Graça, a Tia Graça, de olhos esverdeados como samambaias, voz meio rouca e sorriso em V, meio puxado para cima, como em estado permanente de felicidade. Foi ela, naquela sala de aula, de janelas enormes, por onde entravam os gritos dos alunos mais velhos em recreio, quem me ensinou a juntar as letras e a desenhá-las no papel. Tia Graça me ensinou a olhá-las de forma diferente e a fazê-las saírem, espaçadas, da minha cabeça pela boca. A-**môrrrr** (língua batendo no céu da boca). Caa-**déerrr**-nôoo (com aquele r em vibrato do gaúcho). Es-pe-qui-ta-tí-váaa (eu esperava ansiosa pelo "Ditado"). Qua-**ís**-**quér**rr. A única palavra com plural no meio. E a que eu mais gostava: cá-tá-**clís**-maaaa. Essa, ainda hoje, é preferida. É como se essa palavra inquieta tivesse uma potência guardada dentro de si, e que quando proclamada, pudesse colapsar mundos. Quando ela aparecia no ditado, ao escrevê-la no caderno, imaginava-me no cume altíssimo de uma montanha gelada, braços abertos, cabeça mirando o alto enevoado, a gritar a palavra: CA TA CLÍIIIIS MA !!

Enfim, esse juntar as letras trazia consigo todo um mundo novo lá fora a ser reconhecido.

Em agosto de 1985, foi como se ali, naquele momento, eu começasse a existir no mundo e o mundo em mim. Tornei-me uma gralha, mais para um papagaio, em verdade, a repetir tudo o que conseguia ler. Os cartazes, as placas, os rótulos do shampoo. Pedi vários cadernos de caligrafia à minha avó e passava as manhãs escrevendo, escrevendo, reunindo as letras. Arredondando **as**, minhocando **êmes**, colando dois **cês** grandes para formar um **xis** maiúsculo, fazendo cauda nos **zês**.

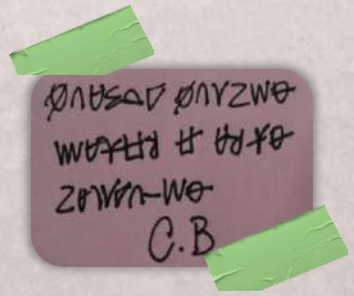
Aos oito anos, estimulada por minha avó materna, criei minha própria língua. Sim! Com acentos próprios e inclusive um cisop, a letra que corresponde ao nosso cedilha. Uma língua codificada que só eu sei traduzir para o português. Uso-a, até hoje, quando os sentimentos a serem inscritos no papel são muito escuros e pesados.

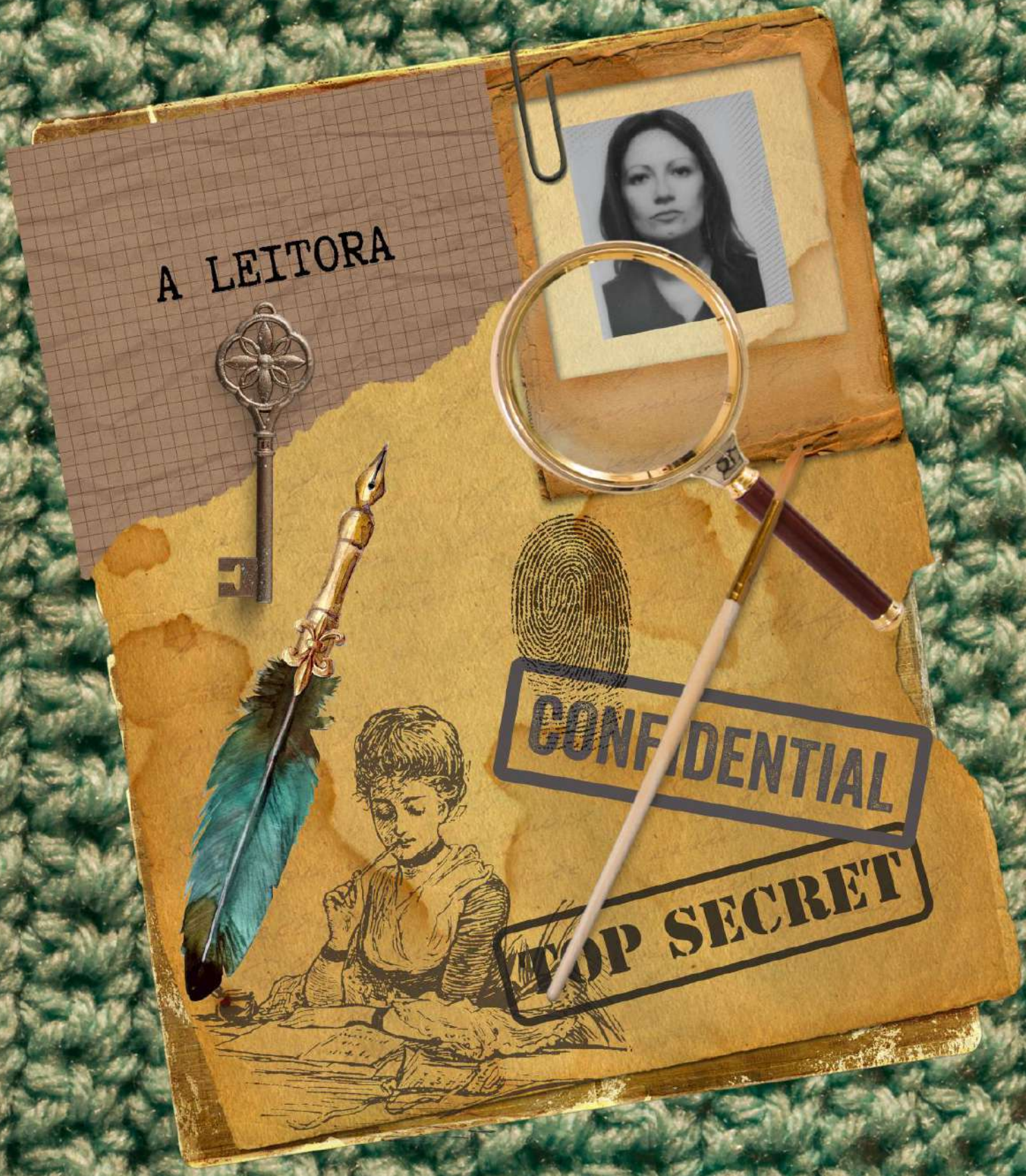
Amava (e ainda amo) cadernos de caligrafia. Mas, quem me ensinou a reunir e a ver as palavras, essa foi minha mãe.

Minhas primeiras memórias são dela debruçada sobre os cadernos ou sobre uma pilha de livros. Ela, na cama, com seu chambre rosa salmão cintilante, bem acomodada entre os travesseiros azuis, cabelos negros reluzidos pela luz amarela do abajur, tal qual uma das mulheres pintadas de Fragonard, a segurar um livro, todas as noites.

Como toda criança, queria ser igual à minha mãe (ainda o quero) e ficava imitando-a, ainda sem saber ler, segurando livros e folheando as páginas ainda em mistério. Ela foi minha professora na escola e em casa (e é, ainda, na vida). Foi quem me ensinou a reunir as palavras e a vê-las, e ao entender isso, percebi que era todo um mundo novo lá fora a ser encontrado. Pedi vários cadernos pautados à minha avó, e então, passava as manhãs escrevendo, escrevendo, reunindo as palavras em poesias e contos. E, de Natal, pedi livros e passei os entardeceres acompanhada por eles.

C.B




A LEITORA
CONFIDENTIAL
TOP SECRET

ELEMENTO II: A LEITORA

Antes que eu comece a falar sobre minhas concepções, a respeito da leitura e do leitor, de forma rápida e (absolutamente) superficial, tenho que assinalar sobre a briga (há muito antiga), talvez o ponto nevrálgico dos estudos literários, que é o destino do autor. Só há, nessa peleja, duas possibilidades (somente?): exaltação ou morte.

Qual o lugar que lhe cabe, então?

Aos devotos do autor, a obra só pode representar sua confidência e nada mais.[30] Aqui, a curiosidade recai sobre sua biografia: quem ele era, com quem andava, quais os autores que lhe inspiravam. Era um mundano? Talvez, alcóolatra? Um santo? Talvez um devoto extremo de seu próprio ofício? Quando ele escreveu o texto? Quais as *energias* que lhe circundavam? (Isso me lembra Blake.) Era um conservador? Um libera~~l~~(tino)? Tinha experiências sobrenaturais? (Blake, sim.) Quais eram suas reais intenções? O que ele quis dizer quando disse...[31]

[30] Não há melhor crítica a essa concepção do que a escrita por Proust em seu *Contra Sainte-Beuve* (2017). Considerado o maior crítico do século XIX, Sainte-Beuve tinha como método exatamente, este, o de inverter as qualidades necessárias à análise da obra: olhava *superficialmente* para a literatura, e de forma *profunda, praticamente investigativa,* para a vida pessoal de seu autor, desconsiderando a obviedade de que o verdadeiro *eu* do poeta, o *eu* profundo, que é aquele que escreve nada tem a ver com seus pontos de interesse e entusiasmo. Diz Proust, que um **"livro é produto de um outro eu, que não é aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios" (Idem, p. 43)**. Proust o cita: **"Enquanto não tivermos destinado, a propósito de um autor, certo número de perguntas, e enquanto não as tivermos respondido, mesmo que somente para nós mesmos e a meia-voz, não temos certeza de o haver compreendido inteiramente, por mais que essas perguntas pareçam estranhas à natureza de seus escritos: que pensava ele sobre religião? Como era afetado pelo espetáculo da natureza? Como se comportava em relação às mulheres, ao dinheiro? Era rico, pobre; qual era seu regime, sua maneira de viver cotidiana? Qual era seu vício ou sua fraqueza?" (Idem, p. 42)**. Como bem disse, Proust, era praticamente um delineamento de uma espécie de *botânica literária*. Todas as perguntas eram alheias à obra literária a ser analisada. Esse *eu* profundo, que subsume o desaparecimento do sujeito (que desaparece no *fora*) é o *ser da linguagem* de Foucault (2013), o *escriptor* e o *neutro* de Barthes (2004), a *solidão total da obra* de Blanchot (2011).

[31] Em *Demônio da teoria,* Compagnon (1999, p. 47) tem um capítulo inteiro dedicado ao *autor*. Nele, apresenta o percurso dessa controvérsia entre duas posturas. A primeira, corresponde às ideias dos que estimavam (de forma demasiada) o autor, para quem o sentido da obra correspondia à sua própria intenção. Postura defendida pelos componentes da filologia, do historicismo e do positivismo. E a segunda, pertinente a uma concepção mais moderna, a daqueles que almejavam a total anulação do autor, visto que em seu entendimento a obra existe por si só, de forma autônoma. Esses eram representados pelo formalismo russo, pelos *New critics* americanos e pelo estruturalismo francês). **"O conflito ainda se aplica aos partidários da *explicação* literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer) e aos adeptos da *interpretação* literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor)" (Ibidem).**

Tudo isso compunha, para os exaltadores, como que um sistema, com elementos a serem compilados, critérios a serem seguidos, entrevistas a serem realizadas com os mais *chegados* ao autor, beirando um (quase) método para alcançarem esse "*eu* social" (biográfico) que escreveu o que eles querem desvelar. Os autores estariam sob a avaliação desse *outro*, alheio a eles, talvez no tempo e, também no espaço, resultando em uma apreciação por demais subjetiva que acabava por sacralizar o escritor, seu ego e suas intenções.[32]

Para esses devotos do gênio criador, é mais sobre esse levantamento de informações particulares e menos sobre o texto escrito, que irá solidificar-se e emitir-se *o juízo* (juízes autoproclamados?) de valor sobre a obra (como também sobre o cidadão).

Há um peso importante nesse encadeamento que procura na psicologia, na biografia e na sociologia do indivíduo, os fatores determinantes de um texto, proclamando o autor como **autor*idade*** e o texto como sua total propriedade.[33] Não havia

[32] Essa perspectiva, implica, inevitavelmente, privilégio e censura, conforme Barthes (2004, p. 27-28): **"Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o a determinado *sentido* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o 'contra-senso'): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende*".**

[33] Willemart (1992, p. 130) tratou dessa santificação do autor, fazendo uma ponte com o surgimento da lei dos direitos autorais, na França; mas, mais do que isso, fez um *link* interessante com a necessidade (humana) de repor uma figura (sagrada) ao altar esvaziado pelas *Luzes*: **"A propriedade intelectual foi legalizada em 1791 na França pela lei *Le Chapelier*, que rezava: A mais sagrada e a mais pessoal de todas as propriedades é a obra, fruto do pensamento de um escritor. Em 1793, essa lei foi completada pela lei de *Lakanal*, que concedia os direitos autorais durante 10 anos, prazo que foi estendido para 50 anos em 1866. Juridicamente, portanto, a obra pertence ao escritor e a seus herdeiros e não pode ser editada sem sua autorização. Sabemos, no entanto, que o legislador apenas confirmou um estado de espírito decorrente não só da institucionalização dos ideais burgueses revolucionários, mas do contexto anunciador dessa revolução, o século das Luzes. O século XVIII, que dessacralizava a Bíblia e os santos, os dogmas e as verdades imutáveis, a história e a ciência, provocou ao mesmo tempo um movimento inverso, a personalização e a sacralização do autor".**

[34] Não há como não lembrar de *A farmácia de Platão* (2005) ou de *A voz e o fenômeno* (1994), entre outros textos de Derrida, onde ele enfatiza a necessidade de emancipação da escrita do entendimento de que é mera representação da fala, e também, onde apresenta a sua crítica da *metafísica da presença*. Especificamente, em *A farmácia,* ele recorta uma cena específica de *Fedro* (texto de Platão sobre o qual falarei, em nota, mais adiante), sobre um mito egípcio, momento em que Thoth oferece ao Rei Tamuz, várias de suas invenções, dentre elas a dos caracteres escritos, que segundo seu para a memória. O rei Tamuz recusa a oferenda servindo-se da outra significação da palavra *phármakon*, afirmando ser a escrita, não um *remédio*, mas um *veneno*, uma vez que ela não representa de maneira autêntica a memória, pois, o texto escrito faria somente *repetir sem saber*. *Repetir sem saber* evidencia a escrita como simples representação da fala, onde quem realmente sabe, não está presente. O pai do discurso (*logos*) ou o *sujeito falante*, aquele que realmente sabe, está ausente e, portanto, não há como depositar credibilidade ao texto escrito como memória.

alternativa para eles: sobre o texto, o autor pairava em voo baixo, etéreo e sagrado, em movimento de ronda, a ruflar suas asas em posição de mando, falando sempre em seu lugar.[34] Constrange-se o leitor à estreiteza, ao afunilamento unívoco de *um* caminho, a uma única saída possível. O perfil do texto corresponde ao perfil de seu criador; correspondência que evita toda a possibilidade de erro e falsidade interpretativa.

Trazendo vestígios de Heidegger, a essa necessidade da figura do pai do discurso ou sujeito falante ou autor, Derrida chamará de *metafísica da presença*, que atribui a esse necessário comparecimento do sujeito falante um valor absoluto, fechando-se, negligenciando-se quaisquer outras possibilidades, prejudicando, portanto, qualquer diferimento, qualquer diferença. Nos *escritos* de Platão, a escrita, a despeito da autoridade de seu pai, pode vir a dizer aquilo que ele jamais diria. O que a torna perigosa. Da argumentação metafísica, portanto, emana a importância da *origem* do discurso (*logos*), que no discurso falado é a presença viva do pai-autor: a presença *original*.

[35] É um reinado autoritário e ditatorial que se desvincula, totalmente do que mais importa - a obra literária - que desaparece, absolutamente, pondo-se, no lugar da análise ~~literária~~, o autor. **"O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões" (BARTHES, 2004, p. 60).**

Confundindo abusivamente o texto com o homem que o escreveu, associando os fatos da vida ao texto publicado, ocorria uma verdadeira exacerbação do indivíduo: iludidos em suas suposições a respeito da *pessoa* do autor, os críticos acreditavam que a partir da edificação dessa *persona*, desde essas informações íntimas, estariam aptos a decifrarem suas vontades e desejos e seu *segredo* disposto nos meandros do texto.

> Esqueciam-se eles (do texto!) que "mesmo do ponto de vista das coisas mais insignificantes da vida nós não somos um todo materialmente constituído, idêntico para todas as pessoas, e cada um não tem mais que tomar conhecimento, como se tratasse de um livro de contabilidade ou de um testamento; nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio" (PROUST, 2016, VOL. I, p. 35), uma construção (superficial) feita pelo outro (que não nos concerne), idealizada, portanto, para o bem ou para o mal, conforme a simpatia ou desgosto que lhes despertamos.[35]

Mas, afinal, se o *tudo* do texto fosse a intenção do autor, entendendo, aqui, *intenção* como aquilo que se pretendeu, como o "desígnio ou o plano na mente do autor" (BEARDSLEY & WIMSATT, 2002, p. 641), qual a necessidade, então, da crítica ou da interpretação?[36]

[36] A confusão gerada entre a biografia do autor e o sentido do texto, de certa maneira, acabaria por gerar a desnecessidade da atuação do próprio crítico. Beardsley e Wimsatt, em seu *Falácia Intencional* (2002), tratam dessa questão como redução da importância e da tarefa do crítico a um compilador de testemunhos, uma investigação que só o torna mais distante das possibilidades do *texto*. "**Argumentamos que o desígnio ou a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte literária e nos parece que este princípio penetra em certas desavenças na história das atitudes críticas**" (Idem, p. 641). Ademais, "**[d]evemo-nos indagar como o crítico espera alcançar uma resposta à pergunta sobre a intenção. Como deve descobrir o que o poeta procurou fazer? Se o poeta alcançar uma resposta à pergunta sobre a intenção. Como deve descobrir o que o poeta procurou fazer? Se o poeta teve êxito em realizá-lo, então o próprio poema mostrará o que ele tentava realizar**" (Idem, p. 642). "**Não precisamos, por certo, ter uma intenção depreciativa ao afirmarmos serem os estudos biográficos distintos dos poéticos, dentro da especialização literária. Há, entretanto, o risco de se confundirem os estudos biográficos e os poéticos, havendo ainda o perigo de tomar-se o biográfico pelo poético**" (Idem, p. 647).

Se sabemos o que o autor quis dizer não é preciso interpretar o texto, pois se "seu sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos" (COMPAGNON, 1999, p. 49). A consideração absoluta pela intenção do autor, acaba por assassinar toda a possibilidade frutuosa das interpretações.

***

Abro um parêntese, ou melhor, faço uma pausa para um desabafo em relação a esse critério, pois se não o fazê-lo, não poderei continuar.

PAUSA ESTREITA/ASSALTO BREVE III:

Foi por causa dessa~~e~~ ~~fantasia~~ julgamento (precário) que gênios (realmente genuínos) não foram reconhecidos em sua época. Sainte-Beuve, como já disse anteriormente, o melhor exemplo dessa linhagem de críticos, a título de amostra, apesar da troca de gentilezas e correspondências, da confirmação de serem *amigos,* nunca escrevera um artigo sobre o maior dos poetas do século XIX, Baudelaire (PROUST, 2017, p. 103). Sobre *As flores do mal,* redige-lhe uma carta onde não consta um só elogio e quando há rumores de que possa ser publicada, a pede de volta. Depois de ler *Contra Sainte-Beuve*, entendi a parcialidade do crítico, a quem mais interessava a vida social e boas amizades, trocando de opinião, assim que alguns caros amigos vinham a falecer.

Como se poderia definir um grande artista, baseando-se (fortemente) o julgamento em sua vida *pessoal*? Como deixar de lado as obras de um Modigliani, de um Blake, de um Hemingway, de um Poe por conta de suas mazelas, comportamentos errantes ou vícios particulares? No entanto, nenhum dos gênios nomeados por certos críticos alhures, hoje, são lembrados. Mas, lá, os excluídos, os opacados, os depreciados e postos à margem, hoje e aqui, permanecem vivos e febris, pois talvez a força de suas obras tenha partido daquelas mazelas e esse tipo de potência, ah, esse furor nato e robusto, quase incandescente é sempre corroborado pelo Tempo e independente de referendos de quaisquer que sejam (os juízes). Ao livro-obra-de-arte e às demais grandes obras artísticas só basta e satisfaz o duelo com o com o Tempo (o grande e real magistrado).

E, aproveitando o ensejo do assunto, faço também a ressalva, aos que ainda têm a ilusão de um gênio criador que só cria, bem acomodado em sua cadeira *a la* Luís XV, sob a luz do abajur a refletir tons de verde sobre as folhas manuscritas em papel *Hahnemühle*, vestido com os bons costumes do cidadão *de bem* de sua época, ou dentro do recinto santificado das academias, eu sinto lhes dizer (gritar) que "as mais extraordinárias obras-primas de nossa época tenham brotado, não dos meios universitários, de uma educação modelar acadêmica, ao modo de Broglie, mas do convívio com as 'pesagens' e os grandes bares", como também nascidas de indivíduos que moravam e viviam em penúria, mas penúria que não alcançava sua riqueza artística (PROUST, 2016, vol. III, p. 478). Sim, a vocês exaltadores, repito-lhes o conselho de um amigo, de que as classes de espírito não correspondem às classes sociais.#

Aqui, a manifestação coaduna com o entendimento do protagonista Marcel, da *Recherche*, que só, no último volume do romance, consegue perceber uma das mais verdadeiras evidências da vida: "(...) eu havia frequentado bastante as pessoas da sociedade para saber que são elas os verdadeiros iletrados, e não os operários eletricistas" (PROUST, 2016, vol. III, p. 706). Esse trecho de Proust, inevitavelmente me faz lembrar de William Blake, com quem, já lhes disse, trabalhei em minha dissertação. Ele abandonara a Academia, pois não queria obedecer às normativas acadêmicas para desenhar ou pintar. Para alguns dos frequentadores das terças à noite na *St. Paul Churchyard*, ele era um mero artesão, um simples gravador a serviço de Joseph Johnson, o maior editor e influenciador intelectual da época. Todos que ali frequentavam, escritores e pintores, políticos e médicos, tinham uma certa posição social, financeira e artística de destaque, coisas que não pertenciam a Blake. A arte da gravura, naquela época, era uma especialidade diminuta diante da verdadeira Arte, a que se pronuncia com a boca cheia, o peito estufado e com certa entonação no 'a' maiúsculo. Essa era atribuída apenas aos profissionais da pintura, escultura e arquitetura conforme o "Instrumento de Fundação" da Academia Real datado de 1768. Esses eram, respeitosamente chamados de 'artistas'. Blake, como gravador, estava mais próximo dos sapateiros. Para a Academia, que refletia a sociedade inglesa e seus preconceitos, ele era apenas um comerciante.

Quanto aos *algozes*, os que tentam matar o autor a qualquer custo, esses defendem a existência emancipada do texto. Quando o texto nasce, aquele que o escreveu é dispensado (BLANCHOT, 2011, p. 11).[37] Eis o medo terrível de Platão: o texto depois de escrito, escorrega por todos os lados e se dirige em uma corrida sem rumo e sem distinção tanto para aqueles que estão aptos a lê-lo, quanto àqueles que não estão. Como há de ser entendido, algo que não se sustenta por si mesmo, que não consegue defender-se, pois precisa do Pai-autor para explicar-lhe o sentido unívoco para que seja *corretamente* compreendido? (FEDRO, 275d-276a).[38]

[37] **"Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que escreveu é dispensado"** (BLANCHOT, 2011, p. 11) .

[38] O filósofo apresenta a diferença entre *memória* e *lembrança* como instrumentos do conhecimento, em seu *Fedro* (1975). **"A *lembrança* é a ação de trazer à tona certas memórias, que não são nada mais do que a compreensão viva das coisas dentro da alma. Já a *memória* forma-se pelo conhecimento existencial: o sujeito vive o tema, o experiencia sem a intermediação de terceiros"** (PINHEIRO, 2008, p. 74, grifo meu). Na escrita, enquanto *lembrança*, quem escreve não está presente no discurso. Quando se vive o tema, ele inscreve-se na alma de forma indelével e inequívoca. Platão, portanto, defende a supremacia do que a alma sabe, frente ao saber que supostamente a escrita conserva. Defende a memória (experiência) em detrimento da lembrança (escrita). A escrita é, em verdade, nessa concepção, um simulacro, um *eídolon* de conhecimento. Quem lê, pode repetir as ideias com a aparência de quem sabe muito, mas seria capaz de responder aos questionamentos que advêm desses escritos? (FEDRO, 275d). Se a leitura não é constante, exigência imposta àquele que não experiencia o tema e, portanto, não o tem inscrito em sua alma, o aprendizado se apaga, como denota a expressão grega "escrever em água", indicando a impermanência do que é escrito e que não ensina efetivamente a verdade (PINHEIRO, 2208, p. 84). É como se o conhecedor do saber pela escrita fosse um mero imitador, aquele que repete e deixa-se influenciar pelo que lê. É o que Platão (REP., 396b-e) afirmou, na *República* (1988), ao revelar que quando um indivíduo tem de reproduzir no decurso de uma exposição algum dito ou gesto de homem de bem, **"esforça-se por falar *como se* fosse essa mesma pessoa e não se envergonha de imitá-la, principalmente quando a imitação disser respeito a algum ato de firmeza e sabedoria que lhe seja atribuído" (REP., 396b-e, grifo meu).** A escrita é o *dito* que substitui o conhecimento, é aparência. É a repetição de um saber não vivido, como parece ilustrar o personagem Martin, no romance *A maçã no escuro* (1998), de Clarice Lispector, quando solitário, no descampado que o acolheu na fuga, se dá conta de que não sabe mais falar, não consegue mais articular as palavras. Ele fugiu da própria linguagem, da linguagem dos outros. "- **Perdi a linguagem dos outros!**", ele exclama com surpresa e afirma, de um jeito enviesado, o entendimento platonista: "- **Na verdade, apenas imitei a inteligência assim como poderia nadar como um peixe sem o ser**" (p. 26). O mais notável é que Platão, ao repulsar a escrita, o fez, por escrito.

Ora, para os algozes do autor, ele se autossustenta, pois *tudo* está *no* texto. Não há nada que se buscar fora. Ele é o absoluto contenedor dos caminhos. Não se perfila tal qual o feitio de rosto de seu pai, posto que é emancipado: tem seus próprios nariz e dentes.

"Quem escreve não é dono do assunto: quem inventa é".

Manoel de Barros

A despeito da figura do autor, a curiosidade recai, então, sobre aquilo que torna o texto efetivamente *literário*, postura que reclama atenção total ao discurso, sobrepujando-se à possível intenção que o teria direcionado. Toma lugar o peso e o valor próprios das palavras, ocorrendo, em verdade, uma nova sacralização, portanto: a do discurso. Para seus seguidores, o texto, agora, é a ~~autor~~idade, pois não há mais sobre ele o voo baixo de ronda, nem as palavras de mando. Ele é seu próprio senhor. Não há mais deslize do texto para o homem. Só há texto e sua fonte principal: a linguagem.[39]

[39] Barthes, em seu *A morte do autor*, de 1967, ensaio polêmico que despertou a crítica de muitos, apresentou uma inversão radical ao negligenciar o autor, criar a figura do *escriptor* (o *eu* que fala no texto) e colocar o leitor sob verdadeira ênfase. Fala sobre o início dessa guinada pela postura de alguns autores como Joyce, Proust, Mallarmé, entre outros. **"Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não faz mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir esse ponto em que só a linguagem age, 'performa', e não 'eu': toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor seu lugar" (BARTHES, 2004, p. 59).**

"A partir do momento em que eles (filmes) ficam prontos para serem lançados ao mundo e se tornarem autônomos, eu sou só mais um espectador".

Carlos Nader, documentarista

A esses que aplicam ao autor um papel contingente na relação textual, importa o alcance da significação da obra a ser procurada *no* texto. Almejam desvendar os aspectos especiais desse texto *literário*, sua essência, sua *literariedade*: aquilo que torna o texto, um texto *literário*. No entanto, não é assim tão fácil *capturar* essa *essência*. Deixem-me compartilhar uma anotação sobre isso, realizada, há anos, na disciplina de *Teoria Literária*, com a Profa. Rosani Umbach, por favor:

O que è belo para mim, pode não o ser para o outro.

Exemplos:

1. "Boi esfolado" (1655) - Rembrandt. Belíssimo!!

2. Contos Rubens Fonseca: amorais, brutais e belos!

Literariedade - essência - o que determina o texto como "literário":
- (seria "O que è literário? = O que è literatura?").

- "belo" - dotado de uma linguagem rebuscada e embelezada que diz mais do que aparenta;
- afasta-se da linguagem cotidiana;
- não tão belo, mas com organização particular da linguagem, dotado de mecanismos peculiares em sua estrutura;
- menos da utilização de elementos linguísticos específicos e mais de uma ordenação diferente desses elementos utilizados no cotidiano; preponderância da forma sobre o conteúdo;
- linguagem literária è um conjunto de desvios das normas;

~~O que è~~ literatura? → **Quando** è literatura, afinal?

?? Como explicar a literariedade em ~~Hemingway~~ (ou Camus)? Um texto que não se afasta em nada da linguagem familiar ou cotidiana e que è absolutamente literário.

? Mecanismos peculiares que não podem ser elencados ou categorizados. Como identificá-los, então?

? Qual a ordenação "normal"?

??? De quais normas ela se afasta? O que è uma linguagem normal?

= gíria è desvio e não è poética ou bela! Norma para ti, pode ser desvio para mim!

- Textos nascem literários. → - Nada nasce "algo" - **alguém** nomeia, designa.
- Textos atingem condição de literários. → - **Alguém** lhe atribui tal condição.
- Condição literária è imposta. → - **Alguém** lhe impõe a condição.

em comum = "alguém"

sujeito = alguém que lê

= leitor

Não existe "essência" da literatura!! Qualquer fragmento pode ser lido ou não como literário!

Da breve exposição e do esquema acima, me resulta, nesse instante (e doravante), incômodo. Incomoda-me essa necessidade taxinômica de catalogar, excluir, encerrar numa gaveta (etiquetada), compartimentar, essa urgência pelo estado parcelar das coisas, essa predileção em permanecer amarrada à compulsoriedade da metafísica pelo *ou* (um *ou* outro e só), essa compulsão por *decidir.*[40]

E, atentem, decidir preferencialmente pelo mesmo, pelo mesmo escolhido pelo *senso comum*, pela *verdade*, marchando, todos iguais, com os mesmos movimentos, todos com a mesma cara, como todos os homens do navio do macaco Peter Vermelho.[41] Há um temor em sair da caixa e sentir o cheiro acre e incômodo das coisas não sabidas. O lado de fora da *verdade* é intolerável porque sísmico, ruidoso, beligerante. Furioso.

[40] Reforço o conselho já dado: onde há paz, onde as coisas funcionam deveras bem, é aí que precisamos esquadrinhar. Científico ou não-científico, válido ou não-válido, separação entre o que é levado a sério e o que não pode ser. Ordem de privilégio e credibilidade, hierarquização dos saberes e das formas de alcance a esses saberes. Verdadeira ruminação normatização sufocante. **"Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia" (DERRIDA, 2001, p. 48)**. Quando afirmo a possibilidade de não decidir, não me dirijo ao extremo da falta de ordem, mas a um espaço onde as regras são facultativas e, assim, permitem a mudança. Enveredo-me para a noção de ética em Deleuze, como um aprendizado contínuo e onde não existe ponto de chegada, não se precisa chegar, mas ir. Aqui, onde me coloco, o pensamento age tanto na mente quanto no corpo, mas sendo o corpo o ponto de partida mais promissor para a avaliação ou experimentação, quando impelido a agir, colocado em potência de conhecer, compreender, de galgar o inesperado e não o já concebido. Minha visão de mundo, portanto, é uma visão ética que apresenta não hierarquização de quaisquer atributos. Afasto-me, efetivamente, da concepção de moral enquanto propiciadora de julgamento e obediência, imagem definida como representativa e dogmática, lugar da binaridade e do dicotômico. Falarei mais sobre isso quando do meu acontecimento.

[41] **"Não fazia cálculos tão humanos, mas sob a influência do ambiente comportei-me como se os tivesse feito. Não fazia cálculos, mas, sem dúvida, observava com toda a calma. Via aqueles homens andando de cima para baixo, sempre os mesmos rostos, os mesmos movimentos, muitas vezes me parecendo que eram apenas um. Aquele homem ou homens andavam, pois, sem impedimentos. Um alto objetivo começou a clarear na minha mente. Ninguém me prometeu que se eu me tornasse como eles a grade seria levantada. Não se faz em promessas como essa para realizações aparentemente impossíveis. Mas se as realizações são cumpridas, também as promessas aparecem em seguida, exatamente no ponto em que tinham sido inutilmente buscadas. Ora, naqueles homens não havia nada em si mesmo que me atraísse. Se eu fosse um adepto da já referida liberdade, teria com certeza preferido o oceano a essa saída que se me mostrava no turvo olhar daqueles homens. (...)Era tão fácil imitar as pessoas! Nos primeiros dias eu já sabia cuspir. Cuspimos então um na cara do outro; a única diferença era que depois eu lambia a minha e eles não lambiam a sua. O cachimbo eu logo fumei com um velho; se depois eu ainda comprimia o polegar no fornilho, a coberta inteira do navio se rejubilava; só não entendi durante muito tempo a diferença entre o cachimbo vazio e o cachimbo cheio" (KAFKA, 1994, p. 63, grifo meu).**

Ora, o "real e o autêntico são construções da linguagem", já dizia Silviano Santiago (1989, p. 40). Cansei-me de ser uma sujeita calculada, binarizada, burocratizada, etiquetada, engavetada. Dizem-me os modos de agir, pensar, perguntar, namorar, sentar, pesquisar, olhar, sentir. Pus-me surda, então. Pus-me a ver, por mim mesma (sendo outra). BESTIALIZEI-ME. Virei fera! Mas, reparem, isso não significa uma mudança brutal, isso não é querer muito, é apenas não querer abdicar de mim mesma por uma verdade que não é minha. Só isso...

.

.

.

.

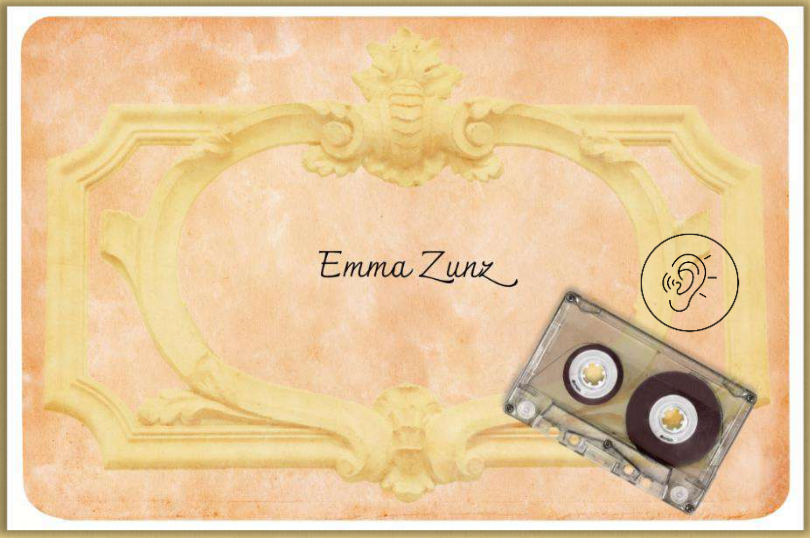
P.S.: Tudo bem, tudo bem, não é só isso. Eu confesso! Sim, eu tenho um desejo profundo e secreto e libidinoso de animalar-me e encostar minha língua naquilo que ainda não foi inventado. Desejo lamber o que não conheço. Confesso! Sou mesmo é uma pervertida! Quero mesmo é per-ver-ter-me! E tenho dito! Essa sou eu(s)!

C.Bx

"Penetra surdamente no
reino das palavras.
Lá estão os poemas que
esperam ser escritos.
(...).
Ei-los sós e mudos, em
estado de dicionário.
(...).
Chega mais perto e
contempla as palavras
cada uma tem mil faces
secretas sob a face
neutra".
Carlos Drummond de
Andrade, *Procura da poesia*

Reforço que a crítica não recai sobre a elaboração de conceitos e valores, absolutamente. Não nego os valores em si, mas o sobrecarregado valor em si dos valores. Preferir o *ao mesmo tempo*, o *ora/ora* não significa, em absoluto, assumir uma postura de imprecisão ou indecisão, mas antes, dispensar a verticalidade hierárquica da metafísica, colocando conceitos, concepções, coisas e gentes na horizontalidade, atribuindo-lhes paridade de existência, gesto que resulta em cenários inéditos.

Não há mais inferioridade e superioridade, não há mais rivalidade *entre*, mas similaridade, vizinhança mansa, passível de afinidades e angulações originais. Momento em que a verdade é vista apenas, como o que ela é, mais uma interpretação.



E se alguém subir no palanque do mundo e disser que tudo que lemos até agora, como textos científicos, é na verdade ficção?

42 Essa é uma das principais ideias veiculadas por Derrida, e uma das possíveis interpretações de sua frase célebre, "Nada existe fora do texto". Não se nega o conceito ou o sistema, mas acha-se, dentro dele mesmo, exatamente em sua própria carne, suas hesitações. E colocando-se luz sobre elas, evidenciam-se noções naturalmente abertas, travestidas em conceitos absolutamente fechados. "Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia [...] A necessidade dessa fase é estrutural; ela é, pois, a necessidade de uma análise interminável: a hierarquia da oposição dual sempre se reconstitui. Dito isso, ater-se, por outro lado, a essa fase significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. É preciso também por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo 'conceito', um conceito que não se deixa mais — que nunca se deixou— compreender no regime anterior" (DERRIDA, 2001, p

Essa nova postura (lúcida), de entender a impossibilidade de totalização de um sistema homogêneo, em razão de sua própria heterogeneidade constituinte, é o que permite não a negação desse sistema, mas seu desdobramento em outras variáveis. Paradoxalmente, qualquer texto de caráter metafísico, apesar da aparência enérgica e resoluta, carrega em si mesmo, suas próprias aporias. É por dentro mesmo que se desestabiliza.[42]

Ultrapassar a linha de uma definição, de um conceito é quase como inventar uma nova arma nuclear, como cometer um crime hediondo, ultrapassar uma barreira sanitária. Parece significar o engendramento de uma *aberração*, uma saliência em ferida, vindo a furo, purulenta, algo anormal (fora do *normal construído*) que deve ser evitado.

Detalhe do afresco *Socrates et son daemon*, de Eugène Delacroix, que se encontra na *Assemblee Nationale*, Paris, França.

CRIME SCENE - DO NOT CROSS - CRIME SCENE - DO NOT CROSS

Ir além do correto *fabricado* é erro, loucura, anomalia. É, praticamente, a concepção de um *daímon*, nem mortal, nem imortal, um ser do *entre*, intermediário, híbrido, feiticeiro terrível, um sofista hediondo e temido. Minotauro. (Prefiro o de Borges).

- Ei, os textos científicos são ficçãooooo!!!!!!, professou uma mulher aos gritos repetidos, durante um mês na praça da cidade.

[43] VII da *República* (540b-c). Sócrates tinha uma entidade invisível, que não era nem humana, nem um deus, que lhe acompanhava e dava-lhe conselhos, a quem chamava *Daemon*. Um amigo imaginário? Um mensageiro dos deuses, como os gregos acreditavam? Uma percepção que alerta para as verdades muito sólidas? Um *demônio* que confunde as certezas sabidas? Há referência a essa expressão, em vários diálogos de Platão, principalmente, em *O banquete* (203 e ss), quando Eros é retratado, por Sócrates, como sendo um **"*daímon*, um ser intermédio que passa a vida inteira filosofando (*philosophôn dià pantòs tôu bíou*, 203d), nem mortal (ser humano), nem imortal (deus), feiticeiro terrível, bruxo e sofista (*deinòs góes kai pharmakeús kai sophistés*, 203, d-e)" [KOHAN, 2011, p. 31).**

Vejam, só a título de situar a citação, os *sofistas*, termo que, *a priori*, significava *sábios*, eram professores nômades, itinerantes, que percorriam a Grécia Antiga para ensinar a retórica, a alunos, por meio de contraprestação financeira. Eram, digamos, professores *particulares*. Dentre seus ensinamentos, opunham cultura e natureza; eram relativistas, colocando, portanto, conceitos, normas e hábitos em dúvida, acreditando na possibilidade de suas modificações; para eles, era mais provável que os deuses não existissem; sua estratégia de ensino era ensinar a defesa de uma posição para depois, defender-se seu oposto, a chamada *antilógica*, técnica brutalmente criticada por Platão e Aristóteles, pois abalava as verdades e corrompia os aprendizes a *mentirem*. Essa técnica, por filósofas(os), a nós contemporâneos, como Marilena Chauí, era uma atividade de cunho democrático, pois, levava em consideração a existência de diferentes entendimentos (CHAUÍ, 2000). Talvez, o mais conhecido sofista seja Protágoras, quem ditou o pensamento de que "(o) homem é a medida de todas as coisas, das que são como são e das que não são como não são", a tese do *homem-medida* (*Teeteto*, p. 11).[44.1] Teeteto, disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000068.pdf Para o pensador, se alguém acredita que um fato, uma coisa, um entendimento é verdade, tal fato, coisa ou entendimento é verdade *para ela*, o que quer dizer, que a verdade é subjetiva e relativa, e não objetivamente absoluta. A verdade depende de quem a *recebe* (*encontro com*), afinal. Um exemplo simples: eu e meu marido, Marcelo, estávamos andando, em pleno inverno, pelas ruas geladas do Rio Grande do Sul. É agosto de 2019. Ao virarmos uma esquina, chegando à orla do Guaíba, em plenas dezoito da tarde, o vento Sul atinge-nos a cara em cheio, única parte descoberta do corpo. Ele afirma encolhido e azul: - Que vento mais frio!! E eu respondo: - Não, ele não está frio, ainda. Esperas a noite. Lá pelas vinte e duas. O mesmo vento é frio e não frio. Atingiu, primeiramente, um mineiro, depois, uma gaúcha. Deleuze, alerta-nos desde sempre: "A verdade é uma criação" (DELEUZE, 1992, p. 157).

Digo-lhes, agradam-me os *daímones* e avançar a linha em curva, para mim, é apenas desvio. A verdade com o desvio ofende-se, por padecer de memória fraca. Esquece que vive porque foi criada.[43]

Provoca-me um mal-estar (antes de Daisy, não sentido, mas agora, inevitável) por essa extrema necessidade pelos axiomas de fechamento, pelas completudes, por querer esmagar em um cubículo, o que comporta imensidão livre.[44] Já disse e, portanto, repito-me, "Reduzir o irredutível? Desistam! A luta é desigual!".[45]

[44] Em seu *Da ciência à literatura*, contido no *Rumor da língua* (2004), Barthes fala dessa necessidade de compartimentação dos saberes que nos retira a unidade cosmogônica que detinham os gregos e obriga o pensamento a *andar* de determinada maneira pelas ciências estanques, cada qual bem distribuída nos escaninhos dos saberes. A literatura, ao contrário, é esse ser vivente, *meio mãe* que acolhe todas as matérias e todos os assuntos, alcançando todas as ciências, mas diferentemente delas, não vê a linguagem como um mero instrumento, mas como seu próprio ser. "A literatura tem todos os caracteres secundários da ciência, quer dizer, todos os atributos que não a definem. Seus conteúdos são aqueles mesmos da ciência: não há, por certo, uma única matéria científica que não tenha sido, em algum momento, tratada pela literatura universal: o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento, de modo que a literatura tem para nós essa grande cosmogônica de que fruíam os antigos gregos, mas que nos é recusada pelo estado parcelar da nossa ciência. (...) Para a ciência, a linguagem não passa de um instrumento, que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível, submetido à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede (...). Para a literatura, ao contrário, (...) a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo (...)" (BARTHES, 2004, p. 4-5).

- Ei, os textos científicos são ficção!!!!!!, gritou ela durante um ano inteiro. E depois, por mais três.

[45] O grande José Wisnick conta, em suas palestras inspiradoras, o caso ocorrido com uma de suas alunas em presença de Clarice Lispector. Os alunos foram fazer uma entrevista com a escritora (um evento único, fantástico e acredito nada fácil, pois encarar uma verdadeira esfinge, não deve sê-lo) e acabaram saindo para jantar em sua companhia. Uma das alunas, pediu um frango (ah, quem leu *O jantar*!) e tentando cortá-lo em pedaços com os talheres, sob o olhar de lince da escritora, não o conseguia. Queria despedaçá-lo, os minutos passavam, era quase impossível, até que ela sente o silêncio na mesa e levanta os olhos. Clarice, encarando-a, efígie suprema, aconselha-lhe em tom forte e profético: "Desista! A luta é desigual!" Querer reduzir o irredutível, aquilo que só por inteiro vive, é ilusão.

Entendo que não, não há uma "essência" da literatura, posto que a especificidade literária é *in*específica e sua determinação não se dá *em elementos* peculiares, mas em um ***sujeito***, no *encontro com*. Sim, tal definição configura-se uma questão de crença, vejam bem, não de *fé*, mas, crença, uma vez que o objeto está literalmente em minhas mãos, objeto palpável, nada etéreo ou místico. E, novamente, a resposta é afirmativa: sim, eu atiro a determinação (necessária?) do gênero[46] para a recepção, para aquele que *recebe* o texto: cabe, a mim, leitora, e não mais ao autor, definir o ***status*** do texto em minhas (suas) mãos, aqui, sob (seus) meus olhos.[47/48]

"Gosto da palavra *crer*. Em geral, quando alguém diz 'sei', não sabe, mas crê".

Marcel Duchamp

"**O VERDADEIRO GATO.** O menino explicava ao pai a morte do bichinho:

- O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato".

Guimarães Rosa, *Tutaméia*.

[46] Afinal, o que é o gênero? Minto, reformulo a pergunta para que passe a me interessar: como a definição do gênero do texto reflete sobre a leitura? Em, *A lei do gênero* (2019), Derrida trata sobre essa questão. **"Assim, a partir do momento em que o gênero se anuncia, deve-se respeitar uma norma, não se deve ultrapassar uma linha demarcatória, não devemos nos arriscar à impureza, à anomalia ou à monstruosidade. E isso vale para todos os casos, não importa que essa lei do gênero seja ou não interpretada como uma determinação, ou mesmo um destino da *physis*, não importando o valor que se atribua à *physis*. Se um gênero é o que ele é, ou se ele deve ser o que ele está destinado a ser em seu *telos*, então, favor "não misturar os gêneros", *não devemos* misturar os gêneros, *deve-se não* misturar os gêneros. Mais rigorosamente, os gêneros não devem se misturar. E se acontecer deles se misturarem, por acidente ou transgressão, por descuido ou erro, então isso deve confirmar, visto que falamos de "mistura", a pureza essencial de sua identidade" (Idem, p. 253).** É e não é o gato, entendem? Não é necessário escolher.

[47] Derrida acredita, e concordo com ele, que a literatura é um objeto fenomenológico, que se entrega, doa-se a nós leitores, oportunizando-nos a possibilidade de não termos de decidir. A potência da literatura é a de **"[...] retirar ou denegar o poder e o direito de decidir, de optar entre realidade e ficção, testemunho e invenção, concretude e imaginação, imaginação do acontecimento e acontecimento da imaginação (DERRIDA, 2005, p. 50).** Há uma crise (boa) de identidade, é e não é e não preciso escolher, e não escolhendo, percebo que, ao *indecidível*, também é possível significar.

[48] **"Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção (Borges não é Derrida, não é Paul de Man), mas tudo pode ser lido como ficção" (PIGLIA, 2006, p. 28, grifo meu).**

- Os textos científicos são ficção?, começaram a sussurrar entre as multidões.

O que me importa é a potencialidade da mensagem *escrita*, que uma vez *inscrita* na folha de papel (na pedra, na pele), torna o *sentido* do texto *transacontecimental*. Quero dizer com isso que, ao entender a *funcionalidade* do autor, (redimensionando-o) e, portanto, a desnecessidade de matá-lo (literalmente), a distensão desse laço com ele, acaba por permitir *a nós, leitores,* vermos no texto outras coisas possíveis além de seu projeto inicial.[49]

[49] Jouve (2002, p. 24) retoma uma expressão de Ricouer, "*transévenementiel*", traduzida na sua edição brasileira por "transacontecimental", para evidenciar a fuga do texto escrito, da precariedade do discurso oral (contrariando Platão), que se dá através de quatro maneiras: pela fixação, que o faz escapar do desaparecimento; pela dissociação, que o faz escapar da intenção mental do autor; pela abertura sobre um mundo, que o arranca dos limites da situação do diálogo e, por fim, pela universalidade de uma audiência ilimitada.

LEITORES

Ronald Christ entrevistando Jorge Luis Borges (grifos meus):

CHRIST: Os leitores frequentemente chamam suas histórias de parábolas. O senhor com concorda com esse modo de ver?

BORGES: Não, não. Elas não pretendem ser parábolas. Quero dizer que se elas são parábolas... (pausa longa)... isto é, se elas são parábolas, aconteceu de serem parábolas, mas minha intenção nunca foi de escrever parábolas (tradução minha).[50]

[50] Atira-se a decisão ou a indecisão ao leitor como confirma Borges, inocentemente, na entrevista dada a Roland Christ em 1966.

- Os textos científicos são ficção?, a dúvida atravessou mares e continentes.

Sim, assumo uma postura, *a priori*, fenomenológica, desde a primeira *Pausa estreita*, porque o intrigante a mim, dá-se é nessa relação vital *entre* objeto e sujeito (livro + foto = arrebatamento escrileitura?). São, especialmente, as possibilidades surgidas nesse interstício, onde *ser e significar* estão atados um ao outro, que se evidencia, a mim, a dependência do texto literário a uma consciência, corpo, espírito que o perceba, perspectiva, portanto, absolutamente relacional (recepcional). É só nesse intervalo, onde o leitor (se) desdobra a obra, que ela passa a ser obra além de si.[51]

Fica evidente, assim, que sigo o entendimento de que o processo interpretativo não decorre da revelação do "correto" sentido do texto, da *verdade* platônica, uma vez que não me interessa o *significado*, mas as significações que resultam da sua compreensão **por alguém,** pois toda obra é reescrita por *quem a lê*: leitura é para mim, portanto, também *reescritura*.[52]

Dessa maneira, não me interessa o estudo que resulta da *exclusão* de algum dos elementos da tríade *autor-texto-leitor*, por acreditar na inter-relação saudável entre eles e em que todos importam à sua maneira (e função). Mas, aguça-me o apetite, aquele que evidencia *algo* pela ênfase dada *ora* a um, *ora* a outro.

[51] Eagleton, em seu *Teoria da literatura: uma introdução* (2006), ao tratar sobre a fenomenologia de Husserl, como teoria intencional da consciência ou uma ciência da própria subjetividade afirma exatamente esse meu comentário: "**Se a fenomenologia assegurava, de um lado, um mundo cognoscível, por outro estabelecia a centralidade do sujeito humano. Na verdade, ela prometia ser nada menos do que uma ciência da própria subjetividade. O mundo é aquilo que postulo, ou que 'pretendo' postular: deve ser apreendido em relação a mim, como uma correlação de minha consciência**" (Idem, p. 88). Quero deixar claro, que considero essa uma postura *possível*, não determinante. Na minha ~~tese~~ escrita, aqui e *agora*, estou colocando em evidência a leitora e sua *relação com* o texto. *Eu* escolhi enveredar por essa consideração do texto como um puro fenômeno que só se realiza quando percebido por alguém. Dito de outra maneira, aqui, por essas (minhas) bandas, ler é também criar o (um) texto. Apenas, isso.

[52] "**Todas as obras, em outras palavras, são 'reescritas', mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também 'reescritura'**" (EAGLETON, 2006, p. 19).

Pode ser importante!

** Tanto Heidegger quanto Gadamer, esqueceram-se de uma coisa a ser levada em consideração: a imaginação do leitor!!!!*

- Os textos científicos são ficção!!!! Os textos científicos são ficção!!!, repetiram as turbas aos berros em cima de tablados.

Compreendendo, portanto, os textos enquanto processos de significação, que só se materializam na prática da leitura, sim, o leitor é tão ou mais vital do que quaisquer dos outros dois elementos daquela tríade, pois a definição da literatura depende da *maneira* pela qual ele "resolver *ler*, e não da natureza do que é lido" (EAGLETON, 2006, p. 13, grifo do autor).[53/54]

[53] Minha percepção parte das concepções de Gadamer a respeito de uma nova hermenêutica, construída a partir de Heidegger, que não se preocupa com o *verdadeiro significado* do texto, mas sim, com o *processo de interpretação* que resulta da análise das condições em que ocorre essa compreensão. Para Heidegger, todas as nossas impressões prévias, tudo o que nos constitui de forma anterior ao texto, impregnará nossas interpretações. **"A interpretação de algo como algo se funda, essencialmente, numa posição prévia, visão prévia, concepção prévia" (HEIDEGGER, 1998, vol. I, p. 207).** Dito de outra maneira, o *ser* do intérprete *contagia* a interpretação, uma vez que está inserido, inevitavelmente, em um contexto social, histórico, linguístico, territorial, etc., que alcança a compreensão a ser realizada. Dessa maneira, a cada novo interpretante, uma *nova ideia* do texto será construída. Isto nos leva a concluir que não existem, portanto, interpretações *(verdades) definitivas*. A partir disso, no entanto, Gadamer sinaliza que quando nos defrontamos com um texto, nosso dever não é o "de introduzir, direta ou acriticamente, nossos próprios hábitos linguísticos", sociais, históricos nele, mas **"o que se exige é simplesmente a abertura à opinião do outro ou à do texto" (1997, p. 403-404).** Gadamer fala aqui, de uma noção de *alteridade* do texto, uma vez que **"quem quer compreender um texto, em princípio, tem que estar disposto a deixar que ele diga alguma coisa por si. Por isso, uma consciência formada hermeneuticamente tem que se mostrar receptiva, desde o princípio, para a alteridade do texto. Mas essa receptividade não pressupõe nem neutralidade com relação à coisa nem tampouco auto-anulamento, mas inclui a apropriação das próprias opiniões prévias e preconceitos, apropriação que se destaca destes" (1997, p. 405, grifo meu).** Na construção do texto que vocês têm em mãos, portanto, minhas caras (meus caros), sou uma leitora abertamente receptiva, mas não neutra, pois uma peculiaridade em meu espírito, *contagiou* toda a minha leitura de Proust: quando o li, o li também, como *pintora*.

[54] Deixem-me repisar a ressalva sobre minha compreensão. Sim, entendo que toda obra artística (literatura, pintura, gravura, todas elas) são, por si só. A força de um Goya, a pungência de um Bacon não dependem é de nada. Não têm que informar ou comunicar. São. Mas, nesse texto, em suas mãos, meu ~~olhar~~ ver, recai sobre o meio, o entre que se dá entre o objeto obra de arte, seja qual for, e seu espectador/leitor. A agoridade do meu agora, apetece-se pela compreensão sobre os perfumes exalando desse *encontro com*.

- Os textos científicos são ficção!!, gritou um salvador reconhecido pelas massas.

- Mas, as personagens não são apenas feitos de palavras, CBx?

-Primeiro, CB, palavra é imagem.

-Segundo, quando você lê cavalo, o que acontece?

- Um cavalo vem a minha mente, CBx.

- Aí, está a questão, CB! As pessoas esquecem que quem é demandado durante a leitura é o IMAGinário. Capisci?

Lá atrás, quando falava sobre o livro-obra e o livro-obra-de-arte, afirmei que o primeiro "só é quando *acontece*"; e o segundo, "só é quando *irrompe, pica, morde*". Ambos necessitam de *mais um*, de um *alguém*, de um *sujeito*, para acontecerem ou irromperem, posto que só se tornam possíveis quando de uma *relação com*. Esse termo, *relação*, pode ser entendido no sentido mais recente de *relacionamento,* ligação entre duas ou mais coisas ou gentes; quanto o pode ser no mais antigo, de sua raiz etimológica, *relatio*, ação de dar em retorno, que se origina de *refero*, ato de relatar, compartilhar ou narrar alguma coisa ou, ainda, trazer algo de volta a um lugar, a uma pessoa ou à memória. [55]

[55] "A palavra *relacionamento* vem da raiz *relação*, que vem do latim *relatio*.
Em latim, *relatio* significa o ato de relatar ou narrar alguma situação, ou de trazer alguma coisa de volta. Também pode ter o sentido de pagar de volta, retrucar contra alguém que faz uma acusação ou a relação com alguma coisa.
A palavra *relatio* vem da raiz *relatus*, que é uma forma do verbo *refero*. *Refero* pode ter vários significados:
·Relatar alguma coisa;
·Referir-se a algum assunto;
·Relembrar;
·Dar ou trazer alguma coisa de volta.
Em todos os seus significados, *refero* tem o sentido de restituir, retornar, devolver [algo] (a um lugar, a uma pessoa ou à memória).

Refero vem da junção do prefixo *re-* com o verbo *fero*. O prefixo *re-* indica repetição de alguma coisa. A palavra *fero* significa levar, trazer, carregar ou dar. Também pode ser usado com o sentido de suportar alguma situação ou expor alguma coisa a um grupo de pessoas. Assim, *refero* significa literalmente "voltar a levar" ou "trazer outra vez".
Com o tempo, o significado da palavra *relação* mudou para a ligação entre duas coisas ou pessoas. A palavra *relacionamento* surgiu para descrever o ato de se relacionar com outra pessoa". Disponível em: https://origemdapalavra.com.br/palavras/relacao/. Acesso em 22 maio 2020.

Reforço, aqui, a afirmação de que, quaisquer dos tipos de livro, só nascem quando encontram alguém que os abra e os leia, pois o *encontro* só se dá é na leitura. O livro nasce e *relata* algo a esse *alguém* quando esse *o lê*, pois, livro que não se lê é algo ainda não escrito (BLANCHOT, 2011, p. 209).[56]

[56] "Mas, o livro que se exuma, o manuscrito que sai do jarro pra se expor à plena luz da leitura, não nasce de novo, por uma chance impressionante? O que é um livro que não se lê? Algo ainda não escrito" (BLANCHOT, 2011, p. 209).

Os textos científicos são ficção.

Quando o ~~encontro~~ reconhecimento dá-se com o livro-obra, acabando o relato, acaba-se tudo. Mas, quando o encontro se dá com o (a) *obra-de-arte*, do relato emanam a fatal **necessidade** de *trazer de volta* essa sensação extasiante e profunda infligida quando do *desdobramento* da linguagem, aquele que nos atinge como um sopro de (além) vida, como também, a inevitabilidade de criar algo que possa *relatar*, trazê-la de volta e pulverizá-la no ar, na tentativa de que esse êxtase profundo, também alcance aos demais viventes da Terra. Criar um algo que "funcione como uma flecha, que um/a pensador/a atira, assim como no vazio, para que outro/a a recolha e possa, por sua vez, também enviar a sua, agora em outra direção" (CORAZZA, 2002, p. 105).

"Mesmo nos prazeres artísticos, que todavia buscamos devido à impressão que causam, procuramos logo deixar de lado, como sendo inexprimível, o que constitui precisamente essa mesma impressão, e de nos unir àquilo que nos permite gozar o prazer sem conhecê-lo até o fundo, e que nos dá a ilusão de comunicá-lo a outros *amadores* com quem a conversação será possível, porque lhes falaremos de algo que é o mesmo para eles como para nós, sendo *surpresa* a raiz pessoal de nossa própria impressão" (PROUST, 2016, vol. III, p. 78, grifo meu). O relato do livro-obra-de-arte é aquilo que é dado a devolver.

O *incrível* origina-se, mesmo, é na fronteira, quando da delibação, reitero. Aos impossíveis da literatura não importa o ponto de partida (autor ou texto), importa mesmo, é onde alcançam, onde tocam, onde beijam, o lugar do(s) destino(s), de seu verdadeiro (re)nascimento: a(os) leitora(es).

***

"A pergunta 'o que é um leitor?' é, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência" (PIGLIA, 2006, p. 25). Um leitor é um leitor porque lê. A etimologia da palavra *ler*, vem do latim *legere,* possuindo vários níveis de significado, dentre eles contar(?) letras, colher *e* roubar (PAULINO *et al,* 2001, p. 12).[57]

1. LEGERE: ~~CONTAR~~ REUNIR ou COLHER LETRAS: implica reconhecimento (latim *recognoscere* – inspecionar, verificar) e decifração, e está vinculada aos textos legíveis de que já falei, anteriormente. Nesse sentido, as autoridades que governam a leitura são o autor ou o texto (órfão de Pai).

[57] "A etimologia da palavra ler – do latim *legere* – tem vários níveis de significados: contar/enumerar as letras; colher; roubar. O primeiro nível de significado – contar/enumerar as letras – corresponde ao primeiro ato da leitura: soletrar, repetir fonemas, agrupar sílabas, palavras e frases. O segundo nível – colher – refere à noção de algo já pronto, na qual existe um sentido predeterminado: a tarefa do leitor é compreender o sentido do texto dado pelo autor. Por fim, o último nível – roubar – implica subversão, clandestinidade: "não se rouba algo com conhecimento e autorização do proprietário, logo esta leitura do texto vai se construir à revelia do autor, ou melhor, vai acrescentar ao texto outros sentidos" (PAULINO et al., 2001, p.12).

A esse tipo de leitura, a qual denominarei *leitura rasante*, interessa as superfícies, o raso das letras a unirem-se e desenrolarem-se em linhas a serem lidas da esquerda para a direita, da primeira à última página. Se fossemos um pássaro, mais precisamente uma gaivota, serviria-nos o voo rente à superfície dos mares. Com ele, quase não enxergamos o fundo, mas apenas a crista espumosa das águas porque não há necessidade de alcançarmos as profundezas.

É voo rasante porque demanda, do contato com o material escrito, apenas certa competência, certo conhecimento anterior pertencente ao legente: conhecer a língua, reunir as letras, concatenar as palavras, compreender suas junções na frase. Pura criptografia: operação superficial sobre o código escrito. Interessa, aqui, o sentido mínimo do texto: o literal. Interessa aqui, um quase não movimento: receber ou rechaçar o texto. A leitura-rasante é *referendum*.

A essa literalidade correspondem os enunciados constatativos ou uma escrita denominada *escrevência*, deixem-me explicar (BARTHES, 2004, p. 10). As enunciações constatativas correspondem às sentenças afirmativas, aquelas que transmitem um significado, descrevendo um estado de coisas ou declarando um

fato, e quando descrevem ou declaram podem ser verdadeiras ou falsas (AUSTIN, 1990, p. 21). É o proferimento que *diz* (Idem, p. 52). Aqui, gosta-se mesmo é do que as palavras *informam*.

Escrevência remeteria aquilo que (em alguma margem por aqui já foi escrito) Platão dizia quando a escrita indica somente uma única coisa (o 'eu falo' de Foucault)[58]. É a escrita que possui índole totalitária que almeja um significado unívoco, tal como o discurso científico (este aqui não era para sê-lo? Ah, esqueci-me da atualização feita pelo profeta! Perdoem-me.) os registros contábeis ou os recados deixados pelo leiteiro (EAGLETON, 2006, p. 11). A linguagem é usada tão somente para instruir/esclarecer.

O texto funciona como uma estrutura de significados a serem *reconhecidos*, que flui linearmente, impondo ao pensamento do leitor seguir um vetor lógico e incomplexo, que se desencadeia numa sequência de pontos, que somando-se, pouco a pouco, o conduzirá de um início a um fim. "As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões", a serem vencidas, com o único intuito de chegar a um só lugar: o *sentido (único)* do texto ou o desejado pelo autor (FLUSSER, 2007, p. 103).[59]

Na leitura-rasante, tudo está no texto, nada está fora, tudo está ao alcance dos olhos, mas, no entanto, a

[58] Em seu texto *Pensamento exterior*, escrito em 1966, Foucault escreve sobre o desaparecimento do sujeito que fala (escreve). Poderíamos pensar o "eu falo" de Foucault, como a *memória* de Platão, onde o sujeito vivencia o saber e pode afirmar sua verdade, ou seja, a comunicação de algo que emana um único sentido. Aqui, não há perigos, o caminho é reto a seguir. O "eu minto" seria a experiência-inexperienciada daquele que aprende o saber através da escrita; *mente* por não ter vivido, por imitar aquele que diz, aquele que sabe. E, mais além, poderia ser a fala da escrita quando travestida de ficção: a voz da literatura, onde estão todos os perigos. Não há retidão, mas todas as curvas e desdobramentos possíveis (2013, p. 223 e ss).

[59] Flusser em seu *Mundo codificado* (2007), faz entre outras, uma diferenciação (cisão) entre imagem e escrita e suas respectivas "leituras". A leitura do texto que me interessa agora, ele a denomina *pensamento histórico*, aquele demandado pela escrita. Nele, a operação de leitura é lógica e linear, seguindo encadeamentos sintáticos que sempre avançam para um significado. **"As linhas escritas impõem ao pensamento uma estrutura específica na medida em que representam o mundo por meio dos significados de uma sequência de pontos. Isso implica um estar-no-mundo 'histórico' para aqueles que escrevem e que leem esses escritos" (Idem, p. 110).**

ideia não se escancara de pronto, a um só tempo. Ela é galgada lentamente, com a parcimônia dos neófitos, como aqueles desenhos que vinham pontilhados, quando éramos crianças, onde devíamos unir os traços para formar a grande figura. Pressupondo um texto transparente, essa leitura configura-se como uma aposta: uma aposta do autor *no leitor*.

Do autor porque é ele quem rabisca os traços a serem unidos pelo leitor (idealizado). O Pai autor, com pequenos cochichos soprados ao ouvido do ledor, vai indicando as sendas, as veredas a serem perseguidas, as curvas a serem dobradas, nas esquinas daqui e dali. Ele é bússola na palma da mão do leitor que aponta e o conduz para o alvo: sua intenção. E, ao indicar a trajetória, que urge por rasa perspicácia associativa, acaba por adestrar o ledor.

Assim, no texto legível, objeto da leitura-rasante, o próprio autor postula seu destinatário, movendo o texto a fim de construí-lo, demandando-lhe apenas certo repertório ou horizonte de expectativa[60] para que siga corretamente o caminho traçado. Esse saber anterior, portanto, é condição indispensável da capacidade de comunicação e da própria potencialidade significativa de sua obra. A esse ser premeditado, praticamente esculpido pelo autor, denomino *leitor-receptáculo*.

[60] Dentre os autores importantes que deram ênfase ao leitor, como também ao efeito e à recepção da obra literária, estão Wolgang Iser e Hans Jauss. Ambos falam sobre a necessidade de um conhecimento prévio do leitor para que sua relação com o texto se efetue de maneira, minimamente, satisfatória. Para Iser (1996), teórico do efeito estético, é essencial um *repertório*, pelo menos, parcialmente comum aos dois polos, para que o diálogo entre ambos seja possível. Dessa maneira, existem dois repertórios aqui: o do leitor e o do texto. Esse repertório trazido pelo leitor é de ordem social, histórica, cultural (lembrando um pouco a concepção de Heidegger). Se o *repertório* textual for totalmente estranho ao legente, este não terá condições de estruturar um processo de leitura eficaz. Isso significa, portanto, que no entendimento de Iser, o repertório do texto demanda um certo tipo de leitor, a quem ele denomina de *leitor implícito*, um leitor que pode atuar nos vazios do texto. Já, para Jauss (1994), cujo estudo, visa à estética da recepção, esse "saber prévio" é denominado como *horizonte de expectativa*, é com base nele que o *novo* conhecimento percebido na leitura se torna "experienciável, ou seja, legível" (1994, p. 28). Para o autor, esse conhecimento prévio é entendido como um sistema histórico literário tanto trazido pelo leitor quanto evocado pela obra. É da afinidade entre eles que resultará uma interação bem-sucedida entre leitor e obra literária. Da mesma maneira, Jaus ao idealizar tal necessidade, também acaba por exigir, como requisito de eficácia no processo de leitura, um leitor *especializado*. De forma similar, Umberto Eco (1988, p. 39), ao conceber seu *leitor-modelo*, também corrobora a tese de que o autor ao escrever o texto, edifica seu leitor de modo que, em cooperação, ele seja **"capaz de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente"**, ou seja, **"o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo"**. Nos três entendimentos, portanto, o leitor é esculpido pelo autor na trama textual, tendo de ser apto e perspicaz aos ditames do texto para adequar-se a seus meandros. O que significa dizer, que se tal ledor não possuir os requisitos exigidos, pela concepção de interpretação antecipadamente prevista pelo próprio texto, sua leitura não será tida como válida. Isso quer dizer, que em todos esses casos, o leitor impecável é um leitor idealizado abstratamente (ele não ~~respira~~ existe). Ao tentar entender o lugar do leitor na leitura, ou seja, o meu lugar, não foi com os autores acima, que *reconheci* o meu caminho. No entanto, na não identificação com suas categorias criadas de leitores é que acabei por *encontrar* a minha espécie. Dei-me conta, *a partir desses* autores, de que não poderia adequar-me a nenhum de seus tipos (uma vez que em Proust não há vazios, mas excesso), posto que neles, os leitores são anônimos, abstratos, invisíveis, neutros, improdutivos, inertes, inoperantes na realidade porque materialmente *mortos*, digo, impalpáveis. Eu, enquanto leitora, sou diante da trama do texto, toda carnes, ossos, sangue vivo e febrilmente desejosa *de (em) produzir*.

O leitor-receptáculo faz jus ao termo *colher*, como um dos significados de *legere*. A ele compete apenas, reunir as letras, compilar as palavras, *colher* o significado porque este *já está dado no texto*. Está ali, escancarado, gritando-se. E, estando ali, não há quase exercício de pensamento, pois basta a esse tipo de leitor (ouvir os gritos) cumprir os ditames da ordem estabelecida para que perceba a aparência circular de dependência infinita à coesão textual interna. Basta contentar-se com ela, pois ela é o fim do caminho. Aqui, a medida é o texto (limitado pelo) do autor. Não é possível atravessar seus muros.

Colher dá a noção de algo já dado de antemão, antecipado, e assim o é, pois, ao leitor-receptáculo, ser anônimo e invisível, a ele não é permitido transversar, atravessar o texto, mas meramente, brincar de roda: circundar apenas até seus limites (impostos). Tal leitor habita dentro (e tão-somente dentro) do texto, transitando (unicamente) até a borda, leitor-médio, morno, de consumo que entende só início, meio e fim.

Como em qualquer leitura, na leitura-rasante "ler é, anteriormente a qualquer análise de conteúdo, uma operação de percepção, de identificação e de memorização dos signos", a qual segue-se a tentativa de entender do que o texto se trata (JOUVE, 2002, p. 18).[61] Por isso, uma das qualidades do leitor-receptáculo é a de ser um tradutor.

A leitura-rasante é uma leitura controlada, minuciosa no sentido de perceber tudo que há *no* texto, uma leitura como tradução do superficial, onde o leitor, o leitor *perfeito*, é um copista a desfolhar as verdades do texto (BARTHES, 1987, p. 19).[62]

[61] Vincent Jouve, em seu *A leitura* (2002), apresenta as cinco dimensões ou processos de leitura propostos por Gilles Thérien em seu *Pour une sémiotique de la lecture* (1990). Para esse autor, há um processo neurofisiológico que não é nada mais do que uma operação de percepção sobre o código escrito, ao qual me referi acima. Há, também, um processo cognitivo correspondente à decifração dos signos, onde o leitor tenta entender do que se trata o texto. Como também um processo afetivo, onde a recepção do texto implica influência em sua afetividade. Noutro flanco, um processo argumentativo, onde o texto figura como um gatilho que leva o legente a refletir sobre seu modo de conceber o sentido. E, por derradeiro, um processo simbólico que evidencia que **"toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época" (JOUVE, 2002, p. 17-22).** Com o raciocínio a que me proponho aqui, talvez pudesse corresponder ao espaço da leitura como *colheita*, os processos neurofisiológico e o cognitivo, apenas.

[62] Faço uso da expressão de Barthes, em *O prazer do texto* (1987), quando o autor aponta sobre dois tipos de leitura, **"uma que vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem (...); a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamentos das verdades, mas o folheado da significância (...)"** (Idem, p. 21, grifo meu).

OU

Na leitura rasante, ao leitor-receptáculo é exigida a inércia, a passividade de um Marco Polo que *reconhece* no rinoceronte, o unicórnio.[63] Ele voa muito raso porque suas asas foram, desde sempre, cortadas bem curtas para fazê-lo permanecer na gaiola do texto. Ler, por aqui, é o contrário de agir, só havendo lugar para condução.[64]

[63] Em *Marco Polo e o unicórnio*, texto contido em *Kant e o ornitorrinco* (1998), Umberto Eco demonstra como é mais fácil e algo imediato, para nós, em nossos processos ou atividades cognitivas, procurarmos (vincular) *reconhecer* no que nos é estranho ou desconhecido, algo que nos pareça familiar. Ao invés, de nos abrirmos à possibilidade do novo, já o puxamos para o lado do que já é de nosso domínio, o que demonstra a grande dificuldade que possuímos em rompermos os obstáculos epistemológicos já construídos. Necessitamos reconhecer no desconhecido qualquer vestígio do que já sabemos e acreditamos dominar. Parece ser o procedimento mais fácil, mais apaziguador. No entanto, a mim, parece mais um obliterador do que um facilitador dos saberes. No texto, Marco Polo, ao encontrar o rinoceronte, bicho desconhecido, nunca visto por ele, avalia com determinação que, possuindo um só corno na testa, só pode corresponder ao unicórnio. O que Marco Polo não sabe, é que se mais adiante, ele for às Ilhas de Java, poderá encontrar o ornitorrinco. **"Põe ovos como as aves ou os répteis, mas não tem penas nem escamas a cobrir o corpo; pelo contrário, tem pelos e dá leite como os mamíferos, embora não se vislumbrem a olho nu as tetas donde supostamente escorreria o leite da fêmea; tem ainda um manifesto bico como os comuns patos e passa boa parte da sua vida debaixo de água à semelhança de batráquios" (BARATA, 1999).** E, agora, Marco Polo?

Deleuze trata dessa dificuldade em lidar com o desconhecido, de procurar um reconhecimento facilitado pelo já sabido, a qual ele denomina *objetivismo,* em *Proust e os signos* (1987): **"Pensamos que o próprio 'objeto' traz o segredo do signo que emite e sobre ele nos fixamos, dele nos ocupamos para decifrar o signo. Por comodismo, chamemos *objetivismo* essa tendência que nos é natural ou pelo menos habitual" (...) Cada signo tem duas metades: *designa* um objeto e *significa* alguma coisa diferente. O lado objetivo é o lado do prazer, do gozo imediato e da prática: enveredando por este caminho, já sacrificamos o lado da 'verdade'. Reconhecemos as coisas sem jamais as conhecermos. Confundimos o significado do signo com o ser ou o objeto que ele designa. Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das recognições e assim que experimentamos o prazer de uma impressão como o esplendor de um signo, só sabemos dizer 'ora, ora, ora', o que vem a dar no mesmo que 'bravo! bravo! bravo!', expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto" (Idem, p. 27).**

[64] Ranciére, em seu *O espectador emancipado* (2012), tratando do teatro como uma das formas de espetáculo que põe corpos em movimento e em ação, perante um público reunido para desfrutá-lo, permite-nos fazer uma conexão com a relação *obra literária e leitor.* Não há teatro (livro) sem público (leitor); mas a essa sentença agrega-se uma necessidade que a torna paradoxal: essa audiência imprescindível, para sua realização, deve ser imóvel. A esse público, para o desfrutamento do evento artístico, solicita-se (impõe-se) inércia, a imobilidade de um *receptor* sem voz. Parado em sua poltrona no teatro ou em sua sala de leitura, o espectador/leitor é aquele que *olha* hirto, o episódio a lhe conduzir. Há dois males que recaem sobre o espectador (leitor), aduz Ranciére, **"(p]rimeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir" (2012, p. 8).** Em seu bonito texto, Ranciére irá desdobrar essa concepção, jogando a responsabilidade dessa aventura, que é estar diante do universo sensível das obras artísticas, ao espectador (leitor), porque sim, ele também tem poder.

A trama do texto legível objeto do leitor-receptáculo é organizada de forma tão coerente, contando com apenas alguns pedaços de vacuidade, de modo a não deixar escapar nenhum fio, não sobra, nada escapa, tudo está contido (dentro). Importando na leitura-rasante, apenas sintaxe e semântica, ocorre sua total captura por um *logos* dedutivo e absolutamente racional que esmaga o pensamento do ledor.

À primeira vista, poderia visualizar-se uma possível participação imaginativa do leitor-receptáculo, no emaranhado textual, quando de seus espaços negativos, zonas em branco da narrativa, onde se (imagina) percebe certa abertura. No entanto, o preenchimento desses interditos textuais é uma alforria ilusória, uma vez que só se torna possível se, e somente se, as estratégias para completá-los estiverem disponíveis no texto. A concepção aparentemente negociável entre autor e leitor, acaba por resultar em um contrato absolutamente unilateral.

Como dito alhures, não há espaço para o mergulho, pois todas as interpretações exequíveis, mesmo que variadas, são rasas, reconhecíveis e não criáveis, todas estão indicadas nas operações textuais edificadas dentro de seus muros.

Pergunto: – Onde para a dispersão da leitura-rasante?
Respondo: – Na captação do sentido.

***

DE ALGUÉM JÁ DISSE É PONTO FINAL?
"SE AS PORTAS DA PERCEPÇÃO ESTIVESSEM LIMPAS, TUDO APARECERIA PARA O HOMEM TAL COMO É: INFINITO". (WILLIAM BLAKE

2. LEGERE – ROUBAR: implica encontro (latim *incontrare* – achar ou ver algo **casualmente**, dar de cara *com*), transgressão e subversão, violência que se dá é na clandestinidade, quando o proprietário não está em casa. Está vinculada aos textos escrevíveis de que já falei, anteriormente. Nesse sentido, a leitura vai se construindo à revelia do autor, posto que, em terras livres, autoridades até existem, mas não governam (PAULINO et. al., 2001, p. 12).[65]

A esse tipo de leitura a qual denominarei *leitura-potência*, interessa é o profundo do oceano, as palavras que se desenrolam espacialmente livres, para cima e para baixo, da direita para esquerda, de revés e na diagonal, atravessando o que se inicia em quaisquer das páginas.

Aqui, somos biguás, exímio pássaro mergulhador que não se contenta com os peixes pequenos das superfícies. Mergulha profundo, mar adentro em ziguezagues e meias-voltas, confundindo suas penas azuis com as águas celestes, na tentativa de capturar o incapturável instalado na profundeza.

Não há voo, portanto, mas mergulho, mergulho veloz para além do que está escrito. Na leitura-potência não há criptografia, pois não se decodifica nada, mas se *sobre*codifica explodindo o código ao qual pertence o texto. Nada é mais seguro, aqui, onde se amontoam as linguagens.[66]

[65] **"(...) não se rouba algo com conhecimento e autorização do proprietário, logo esta leitura do texto vai se construir à revelia do autor, ou melhor, vai acrescentar ao texto outros sentidos" (PAULINO et al., 2001, p.12).**

[66] Somente através de Barthes e seu entendimento sobre o leitor é que pude reconhecer algo de parecido com a *persona* leitora que me sinto ser. Por isso, muitas de suas palavras irão ressoar na minha escrita. **"Essa imaginação de um leitor total – quer dizer, totalmente múltiplo, paragramático – tem talvez uma coisa de útil: permite entrever o que se poderia chamar de Paradoxo do leitor; admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobrecodifica;* não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia" (2004, p. 41).** É com esse entendimento de *sobrecodificação* e de *amontoamento de linguagens* que começo a visualizar as inter-relações entre os códigos pictórico e literário.

À profundeza dos textos escrevíveis, objetos da leitura-potência, correspondem os enunciados performativos e a *escritura*, deixem-me explicar, rapidamente, por favor (BARTHES, 2004, p. 10). As enunciações performativas são aquelas "que possuem a particularidade de cumprir o que designam" (JOUVE, 2002, p. 13). Elas não descrevem nada, mas antes, criam por si próprias, a situação dos fatos. São verdadeiros *atos* de linguagem cujas "sentenças *realizam algo* no ato mesmo de dizer ou anunciar" (NASCIMENTO, 2004, p. 51, grifo do autor). Com elas não se entende a transmissão de um significado, mas como que um movimento 'original', "isto é, uma *operação* que resulta num determinado efeito" (NASCIMENTO, 2004, p. 51).

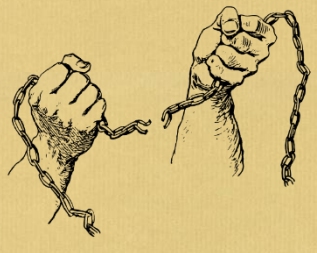
[67] Em *Quando falar é dizer* (1990), Austin, ao edificar as noções sobre os enunciados constatativos e performativos, atribui-lhes duas classificações: aos primeiros, podem ser esses verdadeiros ou falsos; aos segundos, felizes ou infelizes conforme seu funcionamento (AUSTIN, 1990, p. 29 e ss).

[68] Vide nota 58, acima.

Posso fazer uso desse tipo de enunciação e dizer: *Declaro que isso (não) é uma tese!* E não há nela verdadeiro ou falso, só se pode ser feliz ou infeliz (AUSTIN, 1990, p. 29).[67]

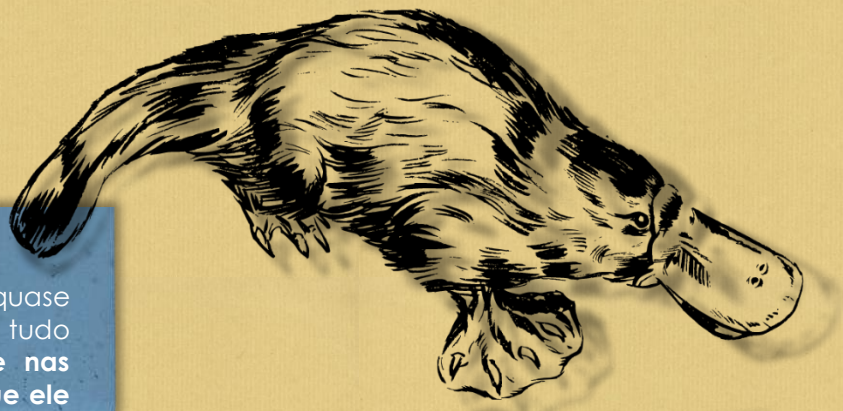
Performar a enunciação é dizer do "ato intencional do discurso acontecendo ***na*** situação total em que se encontram os interlocutores" (NASCIMENTO, 2004, p. 51, grifo meu). Enunciar, portanto, é *fazer*. Aqui, gostam-se "mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam" (BARROS, 2003).

> *Escritura* seria a escrita de alma livre e indócil que não se encerra, mas se abre completamente ao universo das significações (BARTHES, 2004, p. 10). É a escrita como condição não-transitiva, onde as palavras não são usadas como instrumentos comunicativos, mas postas em relevo como significantes (é o 'eu minto' de Foucault).[68] É mar revolto e selvagem, esse dos livros-obra-de-arte (BARTHES, 1989, p. 8). Um lugar onde tudo e nada acontecem, onde o tempo e o espaço estão em suspenso evidenciando o descontínuo.

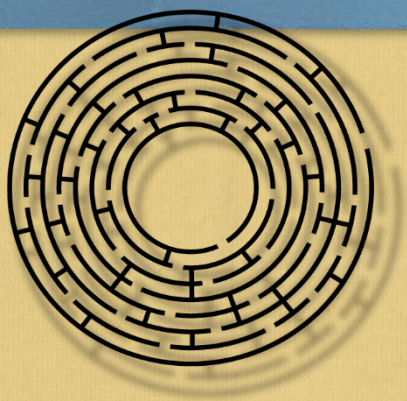


Na escritura, "*escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação", como na escrevência dos textos legíveis (BARTHES, 2004, p. 61). Nesse espaço, a enunciação não tem outra substância que "não seja o ato pelo qual ela se profere" (BARTHES, 2004, p. 61).

O texto, aqui, funciona como uma (des)estrutura de possíveis *significações* a serem *encontradas* e não *reconhecidas*, pois se dão é no súbito dos acasos desprovidos de método. O encontro não se dá no olhar atento, perscrutador, mas no intervalo silencioso e inapreensível e frutuoso, segundo abismal de uma piscada.[69] Impõe-se ao pensamento do leitor, desconcerto, abalo, leitura-potência deslizante para todos os lados e os *foras*, pois, o texto, apenas o texto, isso não existe (BARTHES, 2004, p. 28). É aqui, nesse lugar, que Marco Polo encontra o ornitorrinco.



[69] Deleuze tão bem relata esse instante, quase inapreensível e absolutamente casual, onde tudo irrompe. **"O movimento acontece sempre nas costas do pensador, ou no momento em que ele pisca. Já se saiu, ou então nunca se sairá. As questões estão, em geral, voltadas para um futuro (ou um passado). O futuro das mulheres, o futuro da revolução, o futuro da filosofia etc. mas, durante esse tempo, enquanto se gira em torno de tais questões, há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis" (DELEUZE, 1998, p. 2).**



"As palavras ganharam barbas e chifres de carneiro. Vi que elas se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente. Então, elas se associaram em formas fantásticas e intraduzíveis, como árabe ou chinês".

Silvya Plath, *A redoma de vidro.*

Na leitura-potência, *tudo* está dentro e fora do texto, retifico-me, tudo está *nos foras dentro do texto*, tudo está ao alcance e para além dos olhos, pois, aqui, o jogo é total (e plural, não unívoco).[70] Dentros e foras misturam-se, como misturam-se as (nossas) penas azuis ao celeste das águas do *escrevível*. A leitura-potência, portanto, não comporta o dicotômico, mas o(s) múltiplo(s): é texto e leitor, dentro e fora, o *entre* dois e três e vinte "e...e...e..." (DELEUZE & GUATTARI, 1995, vol. I, p. 36). Contudo, nesse jogo, as regras não são dadas de pronto, mas também não constituem um segredo, entretanto não se alcançam (não precisam ser alcançadas).[71] Não há combinações prévias como aqueles desenhos da infância de alhures, mas *des*combinações possíveis, pura potência de vida.

[70] "Nada existe fora do texto", eis a frase emblemática de Derrida e suas várias significações. (Me apegarei, aqui, a uma, apenas, aquela quando da literalidade da frase). Tudo está aí no texto, todas as possibilidades ocultas, rechaçadas em detrimento de uma que se sobressai, que é escolhida. Há sempre "panos" a serem retirados de um texto, através do puxar de um novo fio aparentemente já saturado de leituras enleadas. Há sempre mais um nó, mais uma dobra possível. Com Derrida, nos tornamos costureiras ou alfaiates a descoser e coser novamente e de novo para oportunizarmos uma nova disposição do tecido-texto. Não mudamos o texto, mudamos o modo como lidamos com eles. Mudamo-nos.
"Um texto só é um texto se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro que vier, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, ademais, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente nunca se entregam, no presente, a nada que se possa de maneira rigorosa nomear uma percepção" (DERRIDA, 2005, p. 7).

[71] Quanto ao jogo possível, Barthes (2004), ao tratar da morte do autor, o que, *a priori*, poderia representar uma liberdade absoluta, avisa-nos que tudo é realmente possível, desde que não se configure um contrassenso (um *im*possível) ao que está disponível *no* texto. Mesmo Eco (2007), ao levantar bandeiras sobre a *obra aberta*, não conseguiu desvencilhar-se de seus muros. Há um limite, sim, mas a bordo desse limite, *muito* pode ser realizado *a partir* do que sente o leitor ou espectador da obra artística.

"Quero dizer que toda leitura deriva de formas transindividuais: as associações geradas pela letra do texto (onde está essa letra?) nunca são, o que quer que se faça, anárquicas; elas sempre são tomadas (extraídas e inseridas) dentro de certos códigos, certas línguas, certas listas de estereótipos. A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo a partir de certas regras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-las à sua moda (que pode ser genial, como em Balzac, por exemplo); visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem" (BARTHES, 2004, p. 28-29). Ora, eu não quero rumar a um absurdo ou ao mirabolante, mas apenas a *um dos* possíveis do texto. Apenas, isso.

Com a leitura-potência, pode-se até mesmo *ler o que nunca foi escrito* (apropriando-me de Benjamim), mas que está por vir, em potência *de ser*, pois a palavra-escritura, essa não pode (nunca) ser dominada, porque é interpelação incessantemente febril, que começa em mim quando termina em ti, e assim, infinitamente, porque "ela é o que ainda fala quando tudo foi dito" (BLANCHOT, 11, p. 17).[72]

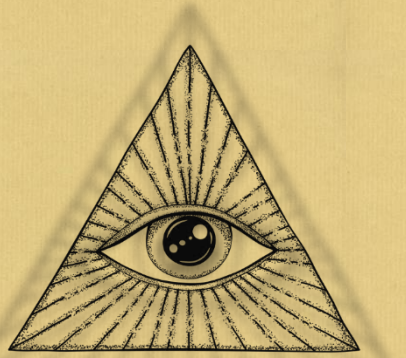
[72] Transverso o que entendo como ato de leitura-potência com o que Blanchot fala sobre ato de escrever. Ao perder-se de si, ao escrever, ao renunciar ao *eu*, a palavra do autor, lançada no mundo, palavra-náufrago, alcança-me, mesmo que dirigida a ninguém, e alcançando-me, aproprio-me dela para começar (algo) o que, na solidão essencial do autor, já havia terminado e, que em verdade, não termina porque incessante. A obra, como já dito em alguma margem, nesse álbum, não é inacabada ou acabada, *ela é*, e fora disso, não é nada (BLANCHOT, 2011, p. 12). É lugar fechado de um trabalho sem fim, que não cessa de renovar-se no encontro *com*. **"Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para 'ti', dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti" (Idem, p. 17).** Vide nota 10, alhures.

PAUSA ESTREITA/ASSALTO BREVE IV:

De outro lado, e isso é um dos meus tormentos constantes, se nos aprofundarmos na ideia de liberdade, não somos em nada livres, a começarmos pela linguagem. Talvez a linguagem seja a instituição a qual menos consigamos transgredir. Se a linguagem não é transparente, não é natural, é constructo e eu só posso pensar em palavras, já não estou livre desde o começo (de mim). É, portanto, o sujeito que ordena e engendra a realidade da linguagem. Consideramo-nos livres sendo autômatos engenhosamente construídos (desde sempre). "A linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para ser obedecida" (DELEUZE, 1998, p. 32). Linguagem é palavra. Palavra é texto. Sim, nada existe fora do texto, só o *ser* que nos escapa, pois anterior à coisificação de toda linguagem, o único que escapa à estrutura da linguagem, já dizia Heidegger.

Somos livres mesmo, é (somente) na literatura (na transgressão da linguagem **ao nosso alcance**). Ela é a única entidade que não somente reproduz a realidade, mas que produz e dispara, ao mundo, novos mundos inéditos e, portanto, não decalcados. "A vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida, é a literatura" (PROUST, 2016, vol. III, p. 712). (Quando digo *literatura,* leia-se, também, Arte, todas elas). Saímos gritando em protestos que somos livres, que fazemos o que queremos, somos livres para ir e vir. Se realmente pararmos para pensar em li.ber.da.de, se profundamente nos detivermos no real e puro e original significado, chegaremos a um só lugar: ~~loucura~~ abismo.

Já falava Peter Vermelho, o macaco de Kafka: **"Dito de passagem: é muito frequente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também o ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados. Muitas vezes vi nos teatros de variedades, antes da minha entrada em cena, um ou outro par de artistas às voltas com os trapézios lá do alto. Eles se arrojavam, balançavam, saltavam, voavam um para os braços do outro, um carregava o outro pelos cabelos presos nos dentes. 'Isso também é liberdade humana', eu pensava, 'movimento soberano'. Ó derrisão da sagrada natureza! Nenhuma construção ficaria em pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso" (KAFKA, 1994, p. 61).** No entanto, paradoxalmente, é a linguagem nosso único subterfúgio para conseguirmos tocar, quase imperceptivelmente, com as pontas dos dedos, no que se chama *liberdade*. "Toda esta literatura é um assalto ao limite" (AGAMBEN, 2010, p. 46).



Não há autor, não há mais um sujeito ou autoridade, não há mais um vivente só que diz e pronto, mas, autorES possíveis em um agenciamento coletivo de enunciação: há, portanto, populações (criadoras). (Agora, entendo a sensação de *matilha*).[73] As chaves de interpretação não são mais de exclusividade do texto, nem de seu Pai. O autor perdeu aquela aposta. O autor perdeu-se nesse plural de gentes. A bússola explodiu e o leitor aqui é selvagem, indomesticável, reside na selva-potência e eu o denomino ***leitor-alquímico.***

[73] No volume I de *Mil Platôs* (1995), Deleuze & Guattari, em dois trechos distintos, falam de um agenciamento coletivo de enunciação que denota nossa qualidade de *população,* de coletivo, que é o que inevitavelmente produz as nossas multiplicidades. Somos agenciamento, pois só em *população* progredimos, só em relação *com.*
"É por populações que nos formamos, que tomamos formas; é por perda que progredimos e ganhamos velocidade. As duas conquistas fundamentais do darwinismo encaminham-se no sentido de uma ciência das multiplicidades: a substituição dos tipos pelas populações e as dos graus pela taxas ou relações diferenciais10. São conquistas nômades, com fronteiras movediças de populações ou variações de multiplicidades, com coeficientes diferenciais ou variações de relações" (Idem, p. 62).

O leitor-alquímico não lê para chegar ao significado, ele lê para (sobre)viver, pois viciado na droga da leitura (e da escrita e das outras Artes). Ele é o leitor *puro* para o qual "a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida" (PIGLIA, 2006, p. 21). Suas asas azuis foram desde sempre bem cuidadas para que pudesse sair da gaiola em voo grande. Ler, por aqui, é sinônimo de **agir**, só havendo ventania e redemoinho, bater de asas como origem daquilo que ainda não nasceu, origem sendo um "turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer" (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 17).[74]

A trama do texto escrevível, objeto do leitor-alquímico, interior do livros-obra-de-arte, é organizada, outrossim, de forma coerente, mas tão coerente que permite o escape de seus fios. Sobra-se, extravasa-se sendo a mesma, mas de outra maneira, entrelaçamento contínuo, sempre por vir, a ser reinventada, reencontrada, importando, na leitura-potência, a simultaneidade da sintaxe e da semântica e da pragmática, enquanto relação dos signos com seus desfrutadores.[75/76]

[74] Optei pela citação da citação, aqui, pois a tradução de Paulo Neves me agrada mais aos olhos e ouvidos do que a de Sérgio Paulo Rouanet na tradução da obra *Origem do drama barroco alemão* (1984), de Walter Benjamin, para o português, publicada pela Editora Brasiliense. De qualquer maneira, a cito: "A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo *origem não designa* o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese" (1984, p. 67-68, grifo meu).

[75] **"A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no "objeto", sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler" (DERRIDA, 2005, p. 7).** Acrescentar não é aqui senão dar *um outro modo de* ler.

[76] Vincent Jouve, em seu *A leitura* (2002), aborda a evolução da linguística, a partir da ênfase atribuída também à pragmática. Passou a interessar, igualmente, a relação entre os leitores e a linguagem. **"É a expansão da pragmática que vai levar os estudiosos da literatura a se interessar pelos problemas da recepção. Para descrever o funcionamento da linguagem, a linguística acrescentou aos dois ramos tradicionais – a 'sintaxe' (relação dos signos entre si) e a 'semântica' (relação dos signos com o que eles significam – a 'pragmática' (relação dos signos com seus usuários). Essa tripartição é devida ao filósofo americano C. Morris (*Fundamentos da teoria dos signos* de 1983). De acordo com a etimologia (a palavra grega *pragma* significa 'ação'), a pragmática analisa o que os locutores 'fazem' com a linguagem" (Idem, p. 12).**

Sim, o texto escrevível, a escritura, é como um fruto a ser devorado, alimento do leitor-alquímico. Ato de devoração, aqui, não há captura, mas alforria que desconcerta, abala, *terremota* o pensamento. Não interessa desfolhar verdades, mas "folhar a significância" (BARTHES, 1987, p. 19).

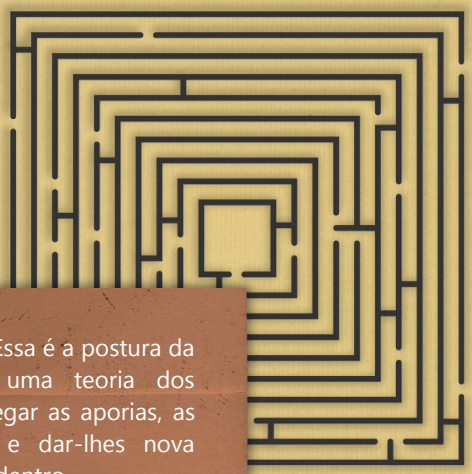
O leitor-alquímico não habita dentro porque nômade; caminha, caminha, mergulha dentro e fora na estepe desse deserto onde não há bordas porque imenso e sempre novo, perpetuamente ressignificado em outra(s) versão(ões).

Transitando pelas possibilidades do texto escrevível como bem entender, é leitor *amador* (amante?), pois ama, não consome, antes devora, porque seu corpo está em contato amoroso com o corpo do texto, fenda com fenda. O leitor-alquímico-amador, com olhos (e dedos) amantes, desbrava as veredas curvilíneas e escondidas, os secretas da geografia textual – todos os pedaços *in*visíveis aos olhos domesticados. Esse roçar, esse perambular pelo corpo, "isso granula, isso faz ruído, isso acaricia, isso corta, isso (faz) goza(r)" (BARTHES, 1987, p. 86).

RE.PLE.ÇÃO.

O leitor-alquímico-amador relaciona-se afetuosamente com o (a) obra-de-arte, absolutamente ciente de que à sua linguagem não recai um resquício de inocência e é na falta dessa, que se pode conceber a revolução.[77]

[77] Já é de muito sabido que certos visionários colocaram o realismo literário em xeque e inauguraram um novo caminho porque esse antigo (o realismo) não dava mais conta de suas ânsias. Esses seres como Proust, Mallarmé e Kafka, levantaram a bandeira de que a Literatura era mais do que a representação do real, que ela não somente olhava ao redor do mundo, mas para o próprio umbigo. Esses Proteus afirmaram que a Literatura podia falar de si e, sim, desde o ato de sua criação. Esses radicais apresentaram a importância da realidade própria da narrativa (LEVY, 2011, p. 11). A relevância da carne de que é constituída, fazendo emergir, com a novidade premonitória, a imprescindibilidade de uma nova forma de convívio entre a Literatura e a realidade e a necessidade de estabelecer-se uma diferença. Blanchot foi um dos autores que se preocupou em edificar os alicerces dessa nova relação ao atentar para a imposição de uma distinção a ser realizada entre a palavra literária e a habitual (leiam-se *"extraordinária" e "ordinária"*), uma vez que suas serventias são absolutamente diversas (LEVY, 2011, p. 18). A palavra comum é a da vereda do superficial, que aponta para o que de pronto o texto significa. A palavra literária retira **"a palavra do curso do mundo" (BLANCHOT, 1987, p. 17).** Ela cria mundos. Universos possíveis e impossíveis, pois seu limite é o do interminável. Essa diferença corresponde também, a já citada, entre escrevência (a que ensina, informa) e escritura, a que se "realiza mais do que se transmite" (BARTHES, 2004, p. 6). Revolução porque é somente na literatura, o lugar da liberdade absoluta, onde tudo se pode dizer, como bem afirma Derrida: **"O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. (...) mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É liberar-se [*s'affranchir*] - em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do "tudo por dizer". É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição" (2014, p. 49).**



Vejam, ainda há muros, as (trans)bordas ainda estão ali. Assim, é menos uma ultrapassagem e mais *um novo olhar* dado para o interior do texto que possibilita levá-lo para fora (mesmo dentro). Não mudo o texto, mas antes me permito, em relação a ele, um novo modo de *ver*. Vejo além por dentro[78].

[78] Vide nota 22, acima. Essa é a postura da desconstrução como uma teoria dos poderes discursivos: pegar as aporias, as hesitações do textos e dar-lhes nova roupagem. Ir além por dentro.

Ler é colocar o corpo a trabalhar, olhos, mãos, braços, libido, coração e pele a responderem aos apelos do texto e seus signos, "de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamalotada das frases" (BARTHES, 2004, p. 29).

É uma leitura de desejo, lance amoroso, afetuoso, libidinal que transforma o (meu) corpo, agora, oblíquo, transtornado, junto do(s) corpo(s) possível(veis) do texto, formando uma soldadura de partes que se achavam antes separadas, aderência concebida na volúpia desse ler.[79]

[79] "(...) na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia (...) BARTHES, 2004, p. 38).

> Enquanto a leitura-rasante canaliza, porque amarrada ao autor, a leitura-potência dispersa, dissemina. "À lógica da razão, que faz com o que o texto seja legível, entremeia-se uma lógica do símbolo. Essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações" (BARTHES, 2004, p. 28, grifo meu). (Livro + Foto + Assombro → é aqui que eu começo a entender o meu papel nessa grande frase).

Acontecimento que se dá em cadeia, por encontro, associação: metamorfose. Uma pele encascada, seca e velha e acre é substituída por uma outra fina, maleável e sedosa e picante que origina coisas úmidas. Vejam, a leitura *potência* do livro-obra-de-arte, com seu texto *escrevível*, realiza-se no legente. Essa afecção inscrita no leitor, transmuta-o afetuosamente, visceralmente em um outro organismo, em outro ser: alquímico.[80]

[80] Em Deleuze, superficialmente, a *afecção* simboliza um estado efêmero do corpo, enquanto o *afeto*, é uma transição, passagem de um estado a outro desse mesmo corpo. O leitor torna-se alquímico, a partir da leitura-potência de textos escrevíveis contidos em livros-obra-de-arte. A leitura afeta o leitor e o desdobra em leitor-alquímico, portanto. Esse, inevitavelmente, transforma-se, quando da leitura-potência, em um criador, um produtor de novas realidades. "Afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto remete à transição de um estado a outro, tendo em conta variação correlativa dos corpos afetantes" (DELEUZE, 2002, p. 56).

Paola Zordan (2005) bem fala sobre isso: "O que faz das afecções, afectos e das percepções, perceptos, é o ser impessoal da sensação. A sensação se alimenta dos devires, da garra, da mordida, da batida do pé, do tinir das espadas, da gana. Mas precisa de uma interioridade para entocar-se, uma casa onde fique imperceptível, dentro da qual se conserva e cria suas linhas de fuga. Essa linha dá o território que impele ao pensamento, à construção de planos, à criação de casas e de cosmos. O espaço, antes liso e desocupado, preenche-se de obras, edificações, realizações que não cabe julgar se são arte ou não, mas sim analisar a qualidade dos afectos que as envolve. Criar espaços de existência não é somente abrigar-se, construir territórios habitáveis, mas expressar uma relação de inseparabilidade com o fora, com afectos inesperados, disjunções na matéria da analítica, monstros. Por mais radicais que sejam as divisões estabelecidas por uma casa, essas foram concebidas junto a todas as relações de exterioridade que nela estão implicadas. A casa esconde, cria interioridades, potencializa afectos ao mesmo tempo em que expõe os mais variados perceptos: cheiros, sons, texturas, cores, dinâmicas de trânsito e relações topológicas entre objetos, estrutura espacial, habitantes e invasores. É nesse ocultar-desvelar, de coisas e de mundos, que as casas imprimem certo mistério na atmosfera, uma vida que não pertence aos seus habitantes, mas à casa mesmo e aos fantasmas que povoam seus silêncios" (Idem, p. 269).

"Experimentar o plano da arte é encontrar as forças incorporais dos seres de sensação que coabitam nas coisas da matéria percebida. Nem a experiência, nem a matéria e nem a percepção podem definir a arte, apenas o acontecimento de uma composição vibrátil, percepto que expressa o vetor louco da sensação (Idem, p. 271).

É como a relação entre a obra e o artista, aos olhos de Heidegger: eles acontecem-se. "(A) obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro" (HEIDEGGER, 2005, p. 11). Relação de interdependência e simultaneidade para nascerem-se: a obra tem origem no artista, enquanto ele emana da obra que realiza. Edificam-se isocronamente: como uma mãe e um filho.

Este novo leitor não referenda o texto, mas antes o recebe e o transgride, com olhar microscópico e errante a procurar outras vias, outras promessas. Não há contrato ou acordo, aqui. Há, sim, roubo, violência que se arrebenta em um desejo grande, que não posso nomear, que leva (-me) a uma ânsia infalível de fazer (escrever e criar). AGIR.

A *potência* é um tipo de leitura que faz exalar do prazer de ler, esse desejo oloroso de escrever (e criar) e o promove ao nível de uma força estrondosa. É relação, intersecção, entrelaçamento, mistura entre leitor-escritor-texto, heterogeneidade agenciada funcionando em uma experiência sensorial, sensual, não só contemplativa, mas ativa, formando um domínio de interação mútua, operando uma relação indissociável entre teoria e prática, leitura e escrita. "(É) o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos" (BARTHES, 1987, p. 18).[81]

Por esse ângulo, a leitura-potência é uma produção: "não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas literalmente, de *trabalho*" (BARTHES, 2004, p. 40, grifo do autor). Ela te impele um desejo fulminante de escriturar, de fazer sair do objeto literário e se deslocar para outras Artes, como uma fenda, uma fissura, uma navalha que te cliva em *uns*. É espremer, transversar, fazer nascer *da* leitura.[82]

81/82 É a partir desse entendimento sobre a leitura como uma leitura desejante, que Barthes também fala em O Rumor da língua (2004), ato de ler que incita o leitor a também escrever, a fazer algo, que consegui começar a entender o que aconteceu comigo ao reencontrar a Recherche.

Um desejo profundo proporcionado pela leitura, pelo encontro com um texto que nos subverte, que nos empurra, onde "o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura" (BARTHES, 2004, p. 39).

Uma vez tocada pela leitura, minha boca passou a almejar falar pelos dedos.

(Amem-me, por favor!)

E, pensei, então, cá comigo:

- Por que não escrever com essa vontade mística e potente uma tese? Por que não dar ao texto acadêmico uma nova roupagem sem retirar-lhe o valor? (Mas, antes, polvilhá-lo com (algo) mais: furor?).

Foi essa noção de leitura que levou a Professora Sandra Corazza, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a edificar o termo *escrileitura*, um movimento de transcriação a partir da diferença, que encontra sua potência no ato de criação textual suscitado na/pela leitura.

A partir de meu encontro com as ideias da Professora Sandra Corazza (inacreditavelmente, ocorrido em Minas Gerais e não no Sul) é que percebi que o que me pisava por dentro, esse desejo impetuoso surgido em mim pela leitura da Recherche, era um desejo de escrevler ou de escrileiturar. Em Deleuze: cartografar.

A noção deu nome ao Projeto Escrileitura: um modo de ler-escrever em meio à vida, "integrante do Observatório da Educação CAPES/ INEP, vigente de janeiro de 2011 a dezembro de 2014. Articulando professores de educação básica, estudantes de iniciação científica, mestrado, doutorado e pesquisadores participantes, radicado em quatro núcleos, nas seguintes universidades: UFRGS, UFPel, UFMT e UNIOESTE/PR. Desde a pesquisa, o ensino e a extensão, trabalhados na perspectiva do pensamento da diferença em educação, desenvolve variadas oficinas de escrileituras, que produzem competências de leitura e de escritura, a partir da coautoria entre leitor e escritor. Opera com a didática da tradução, articulando os planos filosóficos, científicos e artísticos para realizar processos vitalistas de transcriações, que são transdisciplinares, translinguísticos e transculturais. Isso porque escrileituras é, sempre, um ato político, que não assimila o outro a si mesmo, mas aproxima distâncias e transpõe culturas estrangeiras umas às outras. Ao utilizar a didática-artista da tradução e o método cartográfico, nunca é cópia, mas transcriação, que modifica os originais, como uma heterofilia, desfazendo identidades sedentárias. Ao operar sob o fascínio das interinfluências trazidas pelas linguagens contemporâneas, implica a invenção de um corpus crítico-seletivo, que liga criteriosamente os conceitos de tradução poética, intertextualidade e relações entre diversos sistemas de signos" (CORAZZA, et al., 2014, p. 1029).

"No projeto, realizaram-se oficinas de escrileituras, que nada mais eram do que "espaços-tempos de transcriação para processar a pesquisa, a criação e a inovação. Pragmáticas e críticas, passam necessariamente pela escrita-e-leitura. Em zonas de indiscernibilidade e indeterminação, seguem devires e fluxos, produzindo formas deformadas, figuras desfiguradas, paradoxos e não sensos. Arrancando o figural e isolando o material, desfazem jogos sobrecodificados e distribuem forças informais. Em cenários contemporâneos, fazem correr os critérios de vitalidade e interesse: tornam notáveis ideias já criadas; liberam forças vitais dos seus participantes, onde quer que estejam represadas; trabalham para que essas forças reencontrem a própria virtualidade, através da desestratificação das camadas sedimentadas de saber, poder e subjetividade.

As oficinas do projeto produzem uma didática que é indissociável de uma ética, de uma política e de uma prática tradutória. Apresentando-se como didática da transcriação, realiza artistagens (CORAZZA, 2006; 2011; 2012a) com base nos seguintes apoios teóricos: a) filosofia da diferença, atinente à criação e ao pensar (DELEUZE, 2003; DELEUZE; GUATTARI, 1997a); b) teorias da tradução literária no Brasil, que consideram a tradução um processo criador, especialmente com Haroldo de Campos (1972) e Augusto de Campos (1986); c) a obra de Paul Valéry (2003), com exercícios do informe e método de criação; d) formulações didáticas contemporâneas, dentre as quais Selma Pimenta (2011) e Vera Candau (2012)" (CORAZZA, et al., 2014, p. 1034).

A ESPECIOSA

SEÇÃO – ANFRACTUOSIDADES

Agosto, 2020. **C.Bx**

UM VERDADEIRO ESPANTO ANACRÔNICO

Estamos em 2020 e acreditem, minhas queridas(os/es), existe ainda quem se espante ou repulse a novidade há muito tardia! Sim, a pergunta "Há ainda como fazer algo de novo no mundo?", é entendida até este momento, por muitas(os/es) apenas no sentido de repetir! Sim, acreditem! Eles continuam levantando armas pela assepsia do texto acadêmico. Nós, d'A especiosa, damos as mãos pela sua poesia! Queremos renovar os Textos, todos eles e provar que eles não perdem seu valor! Queremos indagar os relutantes não antes, muito menos depois, mas durante a luta! Lutemos!
Pela poesia na prosa!
Pela poesia na prosa!
Pela poesia na prosa!

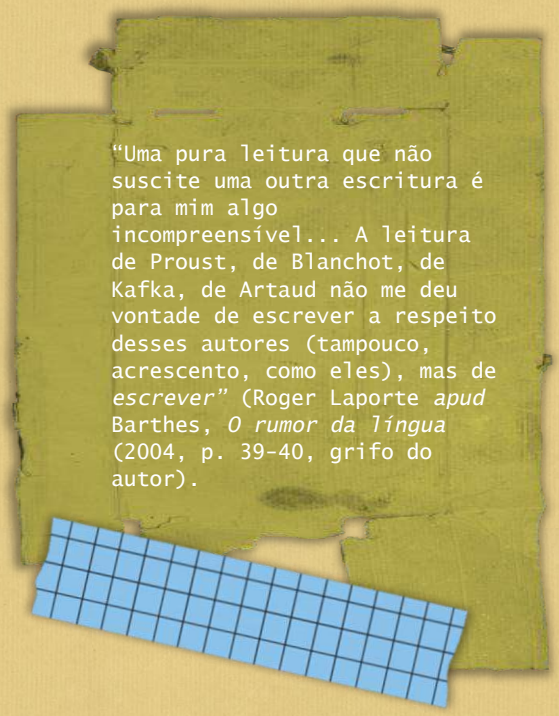
UNIVERSIDADES ACEITAM DISSERTAÇÕES E TESES FORA DO FORMATO CONVENCIONAL E CUJA CHAMADA FOI: TEXTOS QUE RESVALAM NA FICÇÃO, COMO ROMANCES E ENSAIOS AUTOBIOGRÁFICOS, CAUSAM POLÊMICA ENTRE ORIENTADORES.

Artes Visuais????

Trecho da reportagem de dezembro de 2008:
"Desafiando a tradição de formatos e metodologias quase sagradas e abençoadas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), universidades brasileiras têm aceitado dissertações de mestrado e teses de doutorado na forma de romances, ensaios autobiográficos, roteiros e textos experimentais que resvalam na ficção e na criação literária. A repercussão aparece em extremos: há os entusiastas da flexibilização e os que defendem como imprescindível a manutenção dos moldes acadêmicos tradicionais. A prática, que vem ocorrendo há alguns anos nas áreas de Literatura, Educação, Psicologia e Ciências Sociais, ganhou mais visibilidade neste ano, após dois finalistas do Prêmio Jabuti, na categoria melhor livro de romance, terem sido apresentados pouco antes como teses de doutoramento: Rakushisha (editora Rocco), de Adriana Lisboa [UERJ], e A Chave de Casa (editora Record), de Tatiana Salem Levy [PUC-RJ]".

Tatiana ganhou o Prêmio São Paulo de 2008, na categoria "Melhor livro de Autor Estreante", com sua tese em forma de romance, absolutamente fora dos padrões acadêmicos.

(Trecho retirado do texto Escrileituras: o multifacetado da multiplicidade na formação pedagógica e no pensamento (s/d), de Sandra Mara Corazza, constante do Caderno de Notas 10, da Coleção Escrileituras.



Esse leitor alquímico, ativo porque vivo, chega em outro estágio de dependência do texto: não mais basta consumi-lo, é preciso (re)criá-lo, dobrando-o em outra versão: avatara (o mesmo só que diferente). É a leitura-potência que abre o vão do precipício inexplorado, fazendo nada mais do que deixar a escrita (escritura) ser o que é (na diferença) (BLANCHOT, 2011, p. 193-194). Escritura que, com parcimônia, está sempre em vigília, esperando a germinação: em modo de espera "à leitura de" para arrebentar-se.

O texto escrevível do "livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda", pois está permanentemente em latência de ser (no outro) (BLANCHOT, 2011, p. 195). O outro, que é o alquímico, agora consome, transversa, dobra e necessita expelir o reinventado. Rein-vento. Viração.

A leitura-potência é, assim, sempre "apropriação, invenção, produção de significados", pois o leitor-alquímico, que é senão um invasor, o estrangeiro que cava, cava, e no descuido, acaba por alcançar novos desdobramentos (CHARTIER, 1996, p. 77). Ele mergulha profundo, pois suas asas não cortadas permitem que ele o faça, e ao se apropriar de um elemento, sua envergadura permite que ele o desloque e o subverta em *dobras*, ou seja, naquilo que ele não é.[83] Agencia a dobradura (heterogênea) no próprio interior (aparentemente) homogêneo dos sistemas (considerados) fechados. Funda, portanto, *a partir de* terras alheias, novos seres, outros povoados, pois a multiplicidade está nele, "tudo está no indivíduo": o alquímico (PROUST, 2017, p. 40).[84]

[83] Entendendo *dobra* como o movimento, o gesto, a complicação de um plano extenso sobre si mesmo. Conceito deleuziano tratado em *Foucault* (1987, p. 125 e ss) e *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991).

[84] "Ora, em arte não há (ao menos no sentido científico) iniciador, precursor. Tudo (está) dentro do indivíduo, cada indivíduo recomeça, por sua própria conta, a tentativa artística e literária; e as obras de seus predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida da qual seu sucessor se aproveita. Um escritor de gênio, hoje, ainda tem tudo por fazer" (PROUST, 2017, p. 40).

[85] Assim como para Proust (vide nota 88, abaixo), para Deleuze "pensar é criar; não outra criação, mas criação é, antes de tudo, engendrar, 'pensar' no pensamento" (DELEUZE, 1988, p. 243).

[86] No conto, *A morte e a bússola, em Ficções* (1999), de Borges, o personagem *Scharlac*, o assassino, usa das coisas que aprende nos livros na vida real, com o intuito de capturar o detetive Lönrot, que acredita em tudo que lê. Dessa forma, ele lê para, contra **e** com *Lönrot*, no intuito de assim conseguir vingar-se. Scharlac usa o que lê para seus próprios propósitos, é ***somente*** esse sentido que ele se compara ao leitor alquímico: transforma o que lê em uma realidade, exterioriza o que há no livro. Piglia, em seu *O último leitor* (2006), analisa o tipo de leitor que representa o personagem delinquente:

O leitor-alquímico, para fazer jus a essa classificação, necessita, impreterivelmente, acima de tudo, tornar-se, (*ex*)*in*citado pelo texto, um (re)criador, um produtor[85], aquele que com um gesto efetivo a propagar uma prática real, tal qual o *Scharlach* de Borges, torna visível aquilo que lê.[86] O leitor é alquímico porque tem a capacidade de transmudar o lido em outra coisa.

"O leitor como criminoso, que utiliza os textos em benefício próprio e faz deles um uso indevido, funciona como um hermeneuta selvagem. Lê mal, mas apenas no sentido moral; faz uma leitura cruel, rancorosa, faz um uso pérfido da letra. Poderíamos pensar na crítica literária como um exercício desse tipo de leitura criminosa. Lê-se um livro contra outro leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações. *Scharlach* usa o que lê como armadilha, como maquinação sombria, como superfície em branco sobre a qual os corpos deslizam. Em certo sentido, é o leitor perfeito; difícil encontrar uso mais eficaz para um livro. Provisoriamente é o oposto do leitor inocente. Scharlac realiza a ilusão de D. Quixote, só que deliberadamente. Realiza na realidade o que lê (e o faz para outro). Vê no real o efeito daquilo que leu" (PIGLIA; 2006: 78).

Aqui, o leitor alquímico não é um assassino (talvez, apenas um delinquente por apropriar-se do que não é efetivamente seu), é apenas alguém que impelido pelo encontro com o livro-obra-de-arte, precisa exteriorizar aquilo que este lhe causou por dentro.

***

Mas, antes que finde esse dia, preciso entender.

Pergunto: – Onde para a dispersão da leitura-potência?

.....

.....

.....

.....

....

Silêncio.

E, mais, mais do que isso. Irrevogavelmente precisa ser individualizado, visível, carne-pele-ossos-sangue, necessita implacavelmente reclamar um nome! Precisa ~~respirar~~ existir.

Isto posto, apresento-me (novamente), eu sou

C.Bx.

(Toda carnes, ossos, sangue vivo e febrilmente desejosa de (em) produzir).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"EU SOU TREZENTOS, SOU TREZENTOS — E —CINCOENTA".

Mário de Andrade

AGAMBEM, Giorgio. Auréolas. In: **A comunidade que vem.** Trad. Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEM, Giorgio. **Nudez.** Lisboa: Relógio D'água, 2010.

AGAMBEM, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência.** Trad. Vinícius Honesko. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street / Herman Melville; Trad. Tomaz Tadeu.1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos.** Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ALEGRE, Pedro. Sobre Marcel Duchamp. In: **Revista Garrafa,** Rio de Janeiro, número 34, julho–dezembro, p. 105–131, 2014. Disponível em: http://www.cienciialit.letras.ufrj.br/garrafa34/Pedro_Alegre_Duchamp.pdf Acesso em 12 agosto 2020.

ARISTÓTELES. **Sobre a alma.** Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, vol. III, tomo I, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaios sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fortes, 1989.

BARNES, J. (Org.). **Obras Completas de Aristóteles.** Tradução Revisada de Oxford, Vol. I & II. Princeton: Princeton University Press, 1991.
BARROS, M. **Memórias inventadas:** a infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1989. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf> Acesso em 02 maio 2019.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I:** da vida à obra. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II:** a obra como vontade. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. **O grão a voz.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O império dos signos.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **Rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **S/Z.** Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004a.

BATAILLE, Georges. Madame Edwarda. In: _____. **Oeuvres complètes III.** Paris: Gallimard, 1978.

BECKETT, Samuel. **Proust.** Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

BENJAMIN, W. **A Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 291-330.

BLANCHOT, M. **L'Instant de ma mort.** Paris: Gallimard, 1994.

BLANCHOT, M. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, M. **O livro por vir.** Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais.** Trad. Maria Rosinda da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.** *Artes do fazer.* Petrópolis, R.J.: Vozes, 1998.

CERTEAU, M. La lecture absolue. In: DALLENBACH, Lucien et RICARDOU, Jean. **Problèmes actuels de la lecture.** Paris: Éditions Clancier-Guénaud, 1982. p.65-90.

CITATI, Pietro. **Proust.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHARTIER, Roger. **História cultural:** entre práticas e representações. Trad. M. M. Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador : conversações com Jean Lebrun/ Trad. Reginaldo Carmello Correa de Moraes — (São Paulo) : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: **Práticas da leitura. São Pulo: Estação Liberdade, 1996.**

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CÉSAR, Constança Marcondes. Kairós: uma abordagem histórica em Evánghelos Moutsópoulos. In: ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. 7 nº13, 2013.
Disponível em:
https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/issue/archive Acesso em 12 maio 2018.

CORAZZA, Sandra Mara. *Des-ilusão tem futuro?: artistagem da infância*. In: **COLÓQUIO DO LEPSI IP/FE-USP**, n. 4., 2002, São Paulo. Versão Online. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000003200200040036&lng=en&nrm=abn>. Acessado em 12 de maio 2020.

CORAZZA, Sandra Mara; RODRIGUES, C.; HEUSER, E.; MONTEIRO, S.; Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida. In: **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 40, n. 4, p. 1029-1044, out./dez. 2014, p. 1029-1043. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ep/v40n4/11.pdf Acesso em 12 agosto 2020.

CORAZZA, Sandra Mara. MANIFESTO (della scrilettura cannibale). In: **Os cantos de fouror: escrileitura em filosofia e educação.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFGRS, 2008, p. 21-47.

CORAZZA, Sandra Mara. Notas. In: HEUSER, Ester Maria Dreher. **Caderno de notas 1: projeto, notas & ressonâncias.** Cuiabá: EdUFMT, 2011. p. 31-96.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa. 2013.

DELEUZE, G. **Abecedário.** Transcrição integral do vídeo. Disponível em:

http://escolanomade.org/wp-ontent/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf Acesso em 09 agosto 2020.

DELEUZE, G. **Conversações** (1972-1990). Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. – RIO de Janeiro : Graal, 1988.

DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática**. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. **Foucault**. Barcelona: Paidos Studio, 1987a.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia (1976)**. Texto disponível em: http://professor.ufabc.edu.br/~la.salvia/wp-content/uploads/2016/03/deleuze_nietzsche.pdf Acesso em 03 agosto 2020.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Mariana Barbosa e Ovídio Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, G. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1997.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DELEUZE, G. **Sobre o teatro:** Um manifesto de menos; O esgotado. (Trad. Fátima Saadi, Otívio de Abreu e Roberto Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. (1992). **O que é a filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 / Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 / São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G., PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 1998.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão.** Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Trad. Nicole Alvarenga Marcello, Carla Rodrigues. In: **Revista Tel**, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, jul/dez, 2019. Disponível em: https://revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/view/13793. Acesso em 05 jun 2020.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.** Trad. Lucy Magalhães. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DERRIDA, Jacques. ***Che cos'e; la poesia?.*** (O que é a poesia?) Texto disponível em: https://ediscIplinas.usp.br/pluginfile.php/4374670/mod_resource/content/0/DERRIDA_Che%20cos%C2%B4%C3%A8%20la%20poesia.pdf Acesso em 02 agosto 2020.

DERRIDA, Jacques. **Dissemination.** Transl. Barbara Johnson. London: The Athlone Press, 1981.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio.** Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Papel Máquina.** Tradução: Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver:** escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012a.

DERRIDA, Jacques. **Posições.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. ***Positions.*** Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981, pp. 42-43.

DERRIDA, Jacques.. **Semiologia e gramatologia** (entrevista a Julia Kristeva). In: *Posições.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. In: **Revista Cerrados**, vol. 21, n. 33, 2012.

Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148 acesso em 14 agosto 2020.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade.** Tradução: Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2003.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** Trad. Maria Ermântina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto.** Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La parabole des trois regards.* In: ***Phasmes: essais sur l'aparition.*** Paris: les éditions de minuit, 1998, p. 113-120. (Tradução de Daisy Turrer e Iara Ribeiro para a disciplina *Da imagem: aparecimento-desaparecimento, semelhança-dessemelhança* (1ºsemestre de 2012).

DURAS, Marguerite. **Escrever.** Lisboa: Difel, 1994

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. Marco Polo e o unicórnio. In: **Kant e o ornitorrinco.** Rio de Janeiro : Record, 1998.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

EAGLETON, Terry. O que é literatura. In: **Teoria da literatura: uma introdução.** Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte:** a psicologia da imaginação artística. Tradução Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. Fogo, escada, purgante: a linguagem cética. In: **Prometeus Filosofia,** jul-dez, 2014, vol. 7, ano 7, n. 16. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/2411 Acesso 20 set. 2021.

EMPIRICUS, Sextus. ***Outlines of Pyrrhonism (Book I).*** Translated by R. G. Bury. Disponível em: http://www.woldww.net/classes/Ancient/SextusEmpiricus-OutlinesBook1-Bury.pdf Acesso em 27 set. 2021.

EMPIRICO, Sexto. Hipotiposes Pirrônicas Livro I (tradução de Danilo Marcondes). In: **O que nos faz pensar**, (S.l.), v. 9, n. 12, p. 115-122, junho, 1997. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/130>. Acesso em: 29 set. 2021.

KOHAN, Walter Omar. A Filosofia e seu ensino como *phármakon*. In: **Dossiê Filosofia e Ensino**, nº 46, dez 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/er/a/vrzdzMdbbhNkY8j65mJgZWJ/?lang=pt Acesso em 24 set 2021.

FITZGERALD, F. Scott. "O colapso". *In*: TADEU, Tomaz (org.). **Quatro novelas e um conto:** as ficções do platô de *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-sâmara. São Paulo: cosac naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FREUD, S. (1976). "O estranho". In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Jayme Salomão (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v.17, p.275-314.

GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica.** Trad. Anselmo Freitas, Luísa M. Ferreira. Porto: Estratégias Criativas, 1998.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método.** Petrópolis: Vozes, 1997.

GALLO, Sílvio. **Educação e interdisciplinaridade.** In: *Impulso*, vol. 7, n. 16. Piracicaba: Ed. Unimep, 1994.

GALLO, Sílvio. **Deleuze & a Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GENET, J. **Diário de um ladrão.** Tr. Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GUATTARI, F. **O inconsciente maquínico.** Campinas: Papirus, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, Ltda. 2005, p 11.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Vol. I. Petrópolis: Vozes: 1998.

HILLESHEIM, Betina et al . Leitura: entre leitor e texto. In: **Fractal, Rev. Psicol.,** Rio de Janeiro , v. 23, n. 2, p. 305-315, Aug. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922011000200006&lng=en&nrm=iso Acesso em 05 jul 2020.

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens.* Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink, 1984. (Edição brasileira: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996-99. 2 v.)

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Àtica, 1994.

JESUS, Eduardo; BETHÔNICO, Mabe. Entrevista com Carlos Nader. In: **Pòs.** Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 110-117, maio 2016.

KAFKA, Franz. **O castelo.** Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. **Um médico rural: pequenas narrativas.** Trad. Modesto Carone. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora:** Blanchot, Fouvault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Paidós Studio, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro.** São Paulo: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** RJ: Rocco, 1998.

LYNCH, Deidre Shauna. **Loving Literature: A Cultural History.** Chicago: University of Chicago Press, 2015.

LOPES, Silvina Rodrigues. Imaginário – «Atenção aos degraus!». In: **Cadernos do CEIL,** n. 1, 2011, p. 28-34. Disponível em: https://www.academia.edu/28319397/Imagin%C3%Alrio_Aten%C3%A7%C3%A3o_Aos_Degraus_ Acesso em 20 set. 2021.

LOSADA, Manuel. Imaginário radical: a proposta de Castoriadis à atual crise dos paradigmas no campo das ciências naturais e sociais. In: **Boletim Interfaces da Psicologia da URuralRJ,** 2009, p. 44-62. Disponível em: http://www.ufrrj.br/seminariopsi/2009/boletim2009-1/losada.pdf Acesso em 20 set. 2021.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

MARIA ACIOLY-RÉGNIER, Nadja. Apresentação. In: **Caderno de notas 6: Experimentações de escrita, leitura e imagem na escola.**/ Organizado por Betina Schuler, Sônia Regina da Luz Matos e Sandra Mara Corazza. Porto Alegre-RS: UFRGS; Doisa, 2014.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escrivão:** uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Juliana. *I would prefer not to*: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea. In: **Viso . Cadernos de estética aplicada,** Revista eletrônica de estética ISSN 1981-4062 No 24, jan-jun/2019. Disponível em: http://www.revistaviso.com.br/. Acesso em 30 set. 2021.

MORIN, Edgar. **A Escola mata a curiosidade.**. Entrevistadora: P. Gentili. Nova Escola, São Paulo, edição 168, dez. 2003.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência** . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MORIN, Edgar.; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade.** 3ed. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades.** Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Disponível em: https://elivros.love/livro/baixar-o-homem-sem-qualidades-robert-musil-epub-pdf-mobi-ou-ler-online Acesso 20 set. 2021.

NANCY, Jean-Luc. Mè mou haptou – Noli me tangere. In: _____. **Noli me tangere:** essay sur la levée du corps. Paris: Bayard Editions, 2003, p. 37-46. (Tradução por Iara Ribeiro Vilhena para a disciplina *Da imagem: estudos das noções de lonjura e distância em Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman,* ministrada pela Professora Daisy Turrer no ano de 2011).

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência.** Trad. Paulo Cèsar de Suza. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal:** prelúdio a uma filosofia do futuro, Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OS PENSADORES originários: Texto e tradução / Anaximandro, Parmênides, **Heráclito.** Petrópolis: Vozes, 1991.

PALO, M. J.; Oliveira, M. R. D. **Literatura infantil: voz de criança.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PATRICK, Mary Mills. **Sexto empírico e o ceticismo grego.** Trad. Jaimir Conte. Edição em e-book, 2011. Florianópolis, SC. Disponível em: http://www.cfh.ufsc.br/~conte/txt-patrick.html. Acesso em 27 set. 2021.

PAULINO, G. et al. **Tipos de texto, modos de leitura.** Belo Horizonte: Formato, 2001.

PARMIGGIANI, Claudio. Naufrágio da biblioteca queimada: cartografia de sombras. In: **Gratuita,** vol. II, Maria Carolina Fenati. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2015.

PASSO, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PLATÃO. **Fedro.** Trad. Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, 1975.

PLATÃO. **República.** 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1988.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINHEIRO, M. R. O Fedro e a escrita. In: **Anais de Filosofia clássica,** vol. 2. N. 4, 2008. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17003 Acesso em 20 agosto 2020.

PASSOS, Eduardo; Barros, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. **In: PISTAS DO MÉTODO DA CARTOGRAFIA:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. POA: Sulina, 2020.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve.** Notas sobre crítica e Literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras: 1988.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido.** Trad. Fernando Py. 3 ed., vol. I, II, III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura** seguido do depoimento de Céleste Albaret a Sonia Nolasco-Ferreira. **Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016.**

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga.** Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1993. 5 vols.

ROGER, Jérôme. **A Crítica Literária.** Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSA, Guimarães. **Tutameia:** terceiras estórias. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário.** RS: Editora UNISINOS, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia:** romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da desconstrução. In: **Revista Cult,** nº 195, out-2014, ano 17, pp. 38-43.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação:** teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TIEZMANN, V. M.; TURCHI, M. Z (org). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

TURRER, Daisy: Nota insone, In: CASTELLO BRANCO, Lucia et al (Orgs.). **Maurice Blanchot.** São Paulo: Annablume, 2004. (p.13-15).

WILLEMART, P. (1992). Intenção do Autor, Vontade do Autor ou Lógica do Texto. In: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros,** (33), 128-135. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i33p128-135. Acesso em 03 julho 2020.

WITTGENSTEIN, L. **Da certeza.** Edições 70, 1998.

WOOLF, Virgina. Objetos sólidos. In: **Contos completos:** Virginia Woolf. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosa Naify, 2005.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura.** São Paulo: Contexto, 1991.

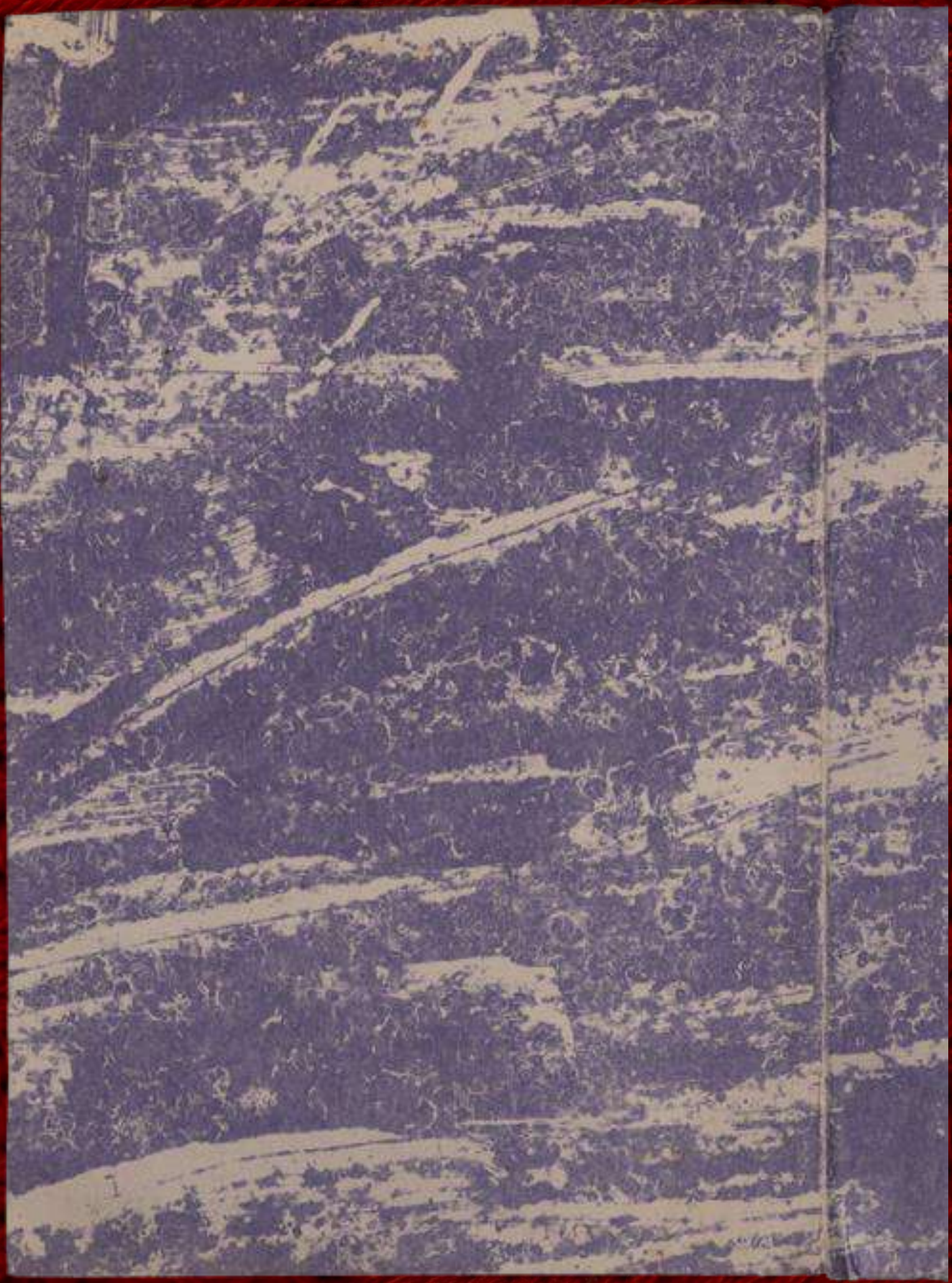
ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 41).

ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. In: **Educação & Realidade, v. 30, n. 2, 2005, p. 261-272. Disponível em:** https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12472/7387 Acesso em 02 maio 2020.

ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. In: **LAV - Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais,** n. 5, 2010. Disponível em:

https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2135 Acesso em 1 agosto 2020.

ZORDAN, P.; TADEU, T.; CORAZZA, S. **Linhas de escrita.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.



31, 44, 17, 49, 9, 2, 28

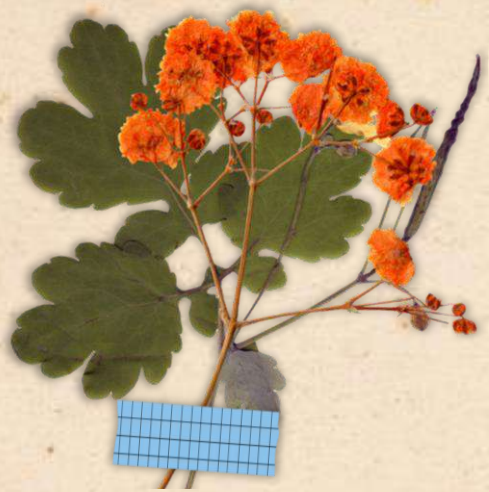
khímaira

Tomo II

Às(os) leitoras(es)

Aqui não há garantias.

C.Bx



EPISÓDIO REGISTRO III

II. UMA SUPERFÍCIE INQUIETA:

- Ora, ora! Preferiria não.

NOTA PREDITIVA III:

* TALVEZ AS EPÍGRAFES SEJAM MAIS IMPORTANTES.

* TALVEZ AS NOTAS SEJAM MAIS IMPORTANTES.

* OU O SERÃO AS NOTAS DAS NOTAS?

* AS IMAGENS?

.

TALVEZ SEJA MELHOR VOLTAR AO INÍCIO DO TEXTO.

.

OU SERIAM TEXTOS?

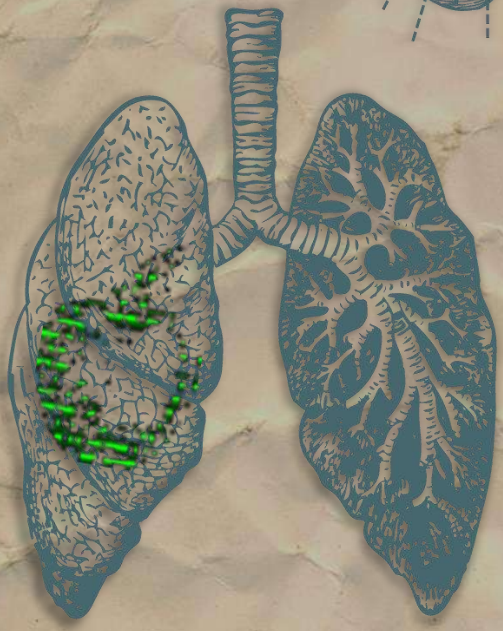
.

VOLTE AO TOMO I.

VERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIG
EMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERTIGEMVERT
IGEM

a partir daqui minha pele ficou curta para todas as sensações que ad-vieram a mim

BEM-VINDAS(OS/ES) AO LADO DE DENTRO



NOTA PREDITIVA III

Às vezes é bom usar lupa.

ELEMENTO III: ASSOMBRO

ESPANTO?
ÊXTASE?
INSTANTE FATAL?
MOMENTO EXTRAORDINÁRIO?
EPIFANIA INCANDESCENTE?
ÁTIMO SIDERANTE?
REGIÃO ONDE SE CORRE O RISCO DO IMAGINÁRIO SE REALIZAR?
Acredito que **sim(s)**.

Imagem do pensamento: esquema PADRÃO

Imagem ~~moral - representacional~~:

1. pesquisador almeja o ~~verdadeiro - solução de um problema~~

2. todo interesse sensível ~~não pode~~ ser levado em consideração: corpo, paixões.

3. ~~método~~ a ser seguido.

Não há método! Procedimento!
FLUXO! DEVIR!
Composição: leitura libertária, obsessões, espanto e imaginário

Meu pensamento

↓

Relação ÉTICA

Não almejo uma verdade, nem busco solução!

PRÁTICA ESTÉTICA/

PERCURSO/REGISTRO

Tudo aconteceu em meu corpo! Sensações! Desassossego! Vontades! Desejos! O início do meu pensamento é meu corpo sensível.

- acaso / acontecimento / dupla captura / intercessores / CRIAÇÃO

- VERDADEIRO: busco falseá-lo.
- MÉTODO: não existe, pois tê-lo insinua a necessidade de uma atividade anterior à criação = caminho (tao)
- ISENÇÃO DO CORPO E PAIXÕES: em mim, tudo é corpo!

"Dou o nome de violência a uma audácia em repouso apaixonada pelo perigo. Pode ser percebida num olhar, num andar, num sorriso, e é dentro de nós que ela produz redemoinhos. Ela nos desmonta. Essa violência é uma calma que nos agita. Dizem às vezes: "um cara que promete". Os traços delicados de Pilorge eram de uma violência extrema. Sobretudo sua delicadeza era violenta. Violência do desenho da mão única de Stilitano, imóvel, simplesmente colocada sobre a mesa, e que tornava perturbador e perigoso o descanso". (GENETE, 2005, p. 19)

Ao (re)encontrar a *Recherche*, não (re)encontrei um texto, mas avancei no caminho de uma bala lançada diretamente aos meus corpo e espírito, que criou, ao meu redor, um verdadeiro campo de força vibrátil, indutor de uma pulsão, quase freudiana, que ainda perpassa meu corpo, mente, corrente sanguínea, dentes, ossos e lábios. A engrenagem literária foi o despertador, o gatilho, o provedor do abalo sísmico interno e inflamado que fecundou os personagens proustianos em mim, dentro de mim, em guerrilha absoluta. Mas, o que aconteceu efetivamente dessa (re)união, dessa soldadura inédita? Acaso. Acontecimento. Dupla captura Interseção. Necessidade de criação.

No primeiro encontro com o livro de Proust, nada aconteceu além de uma leitura-rasante. Eu era pequena *dentro* daquela mulher altiva e harmônica. O livro relatou-me *algo* e pronto. Significações postas na mesa. Não houve encanto. Mas, vejam, era a mesma *Recherche* de agora. Espetacular! Monumental! E por que nada aconteceu? Porque naquele tempo, não houve **encontro**, mas *reconhecimento* pela minha outra *eu*, minha antiga versão, momento em que eu era uma ~~mulher~~ leitora-receptáculo.[86]

[86] "Quantas vezes não nos deparamos com o estranho fato de que o mesmo texto lido em momentos diferentes resulta em ações do leitor também diferentes, em compreensões às vezes mais profundas, às vezes mais abrangentes, às vezes mais superficiais? Nessa perspectiva, podemos dizer que o texto não diz sempre a mesma coisa, mas que o grau em que o texto é compreendido **depende da disponibilidade do leitor, que não é voluntária**" (PINHEIRO, 2008, p. 70, grifo meu).

Agora, vinte anos depois, é que se deu o verdadeiro **E**ncontro, vejam, é a *Recherche*, a mesma *Recherche*, mas não é a mesma *eu* de outrora. Eu, C.B~~x~~., recém renasci, tenho olhos novos. E renascendo, a ~~li~~ *vi* potencialmente com os olhos amantes de uma leitora-alquímica em imersão profunda e, portanto, criadora.[87]

[87] *Tal qual ensina Rilke, em seu Cartas a um jovem poeta (2013), eu ainda não era uma criadora, estava ainda pequena na barriga daquela que matei. A culpa em não enxergar, se é que posso usufruir aqui desse substantivo, não era da Recherche, era da C.B. que, naquele momento, só existia em (uma) potência.* "Caso o seu cotidiano lhe pareça pobre, não reclame dele, reclame de si mesmo que não é poeta o bastante para evocar suas riquezas; pois para o criador não há nenhuma pobreza e nenhum ambiente pobre, insignificante" (Idem, 2013, p. 27).

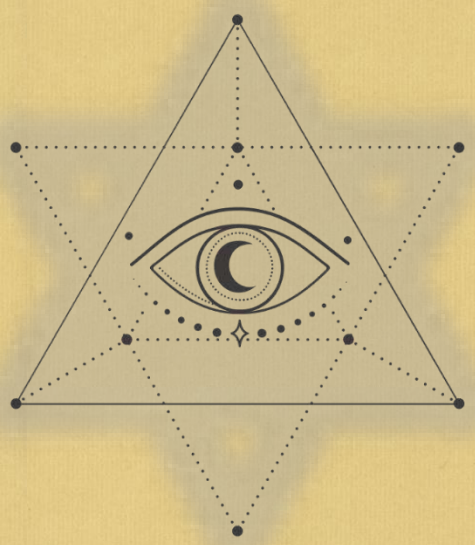
[88] O leitor "[i]nventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a 'intenção' deles (autores). Destaca-os de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações" (CERTEAU, 1998, p. 254-255). Certeau traz também, nesse livro *A invenção do cotidiano* (1998), uma bonita passagem sobre o leitor (alquímico) que cito: "Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes: circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através de campos que não escrevera, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los" (Idem, p. 269-260).

Criadora porque, como alquímica, necessito inventar nos textos outra coisa que não aquilo que era a intenção de seus pais. Devo arrancar-lhes a origem, combinar-lhes os fragmentos, usufruí-los, criar o que não existe, a partir da pluralidade indefinida de significações que *vejo*.[88]

Entendi que as "trajetórias que não esgotam os textos, mas que acabam por se impor como uma postura, uma invenção, um jogo de articulações dos textos e dos *entre*textos" é o que me interessa. Entre. Meio. Entremeio. *Intermezzo*. (CASANOVA, 2008, p. 10, grifo meu).

Assim que a *Recherche* afe(c)tou-me, proporcionando a minha transição de receptáculo para leitora-alquímica, todas as suas significações foram violentadas, e percebi, em mim, que a mudança era também drástica, absoluta, disparada para o que não tem volta. E não há. A fuga de mim para encontrar-me *outra*, é radical, não autoriza retrocesso nem retração, é expansão contínua e "irreversível porque faz com o passado deixe de existir" (FITZGERALD, 2014, p. 34). Passei a existir-me outra para entender(-me) o acontecimento.

Percebi, então, que no acaso do encontro, o sentido da (do) obra de arte estava nela (nele), mas também estava em mim: *kairós*.[89] Considerem tal expressão como *momento propício*: era a mesma *Recherche*, só que *vista* de outra maneira, por uma *eu* que, agora, habita noutro lugar (nos desertos) e que, ao invés de olhar, agora, vê.[90/91]



[89] "Partindo da concepção aristotélica do termo, Moutsópoulos traduz a palavra da antiga tradição como "instante propício", o tempo considerado na sua dimensão axiológica, qualitativa, o ponto de encontro entre o tempo objetivo do mundo e a subjetividade humana. É, essencialmente, o *tempo favorável,* no qual a *intencionalidade* da consciência se expressa" (CÉSAR, 2013, p. 38, grifo meu). A crítica de Platão, já relatada em nota (34), parece-nos recair no despreparo daquele que recebe o conhecimento através da escrita: a possível incompatibilidade do mundo interior do sujeito frente ao mundo exterior da linguagem. A reprimenda aparenta incidir sobre a importância do *kairós,* do *momento em que* e *em como* o leitor encontra a obra. A escrita dessa maneira, não poderá sempre dizer o mesmo, como entendia Platão. Se a inteligência está na alma do leitor e não na palavra escrita, vital será o momento em que se encontra o espírito do primeiro, podendo proporcionar resultados diferentes em instantes distintos. É como se existissem duas veredas para chegar-se à significação: uma superficial, que aponta para o que de pronto o texto significa e outra, que apresenta graus diferentes de profundidade de envolvimento do leitor com o texto. Platão subestimava o leitor, não contava que ele pudesse aprender por si próprio (e *sobre* si próprio na leitura).

"Um texto escrito não pode se explicar, não pode dizer o que diz em outras palavras mais apropriadas ao leitor. Isso é muito importante, especialmente pelo fato de que é nossa compreensão particular de cada palavra que vai conferir o sentido ao texto. O texto nunca é apenas as ideias do escritor, mas é também as ideias que o leitor tem sobre cada palavra que está escrita. A inteligência não está na palavra, ela é apenas uma representação. Somos nós que lhe conferimos os significados, a inteligência está em nós. E se lembrarmos que em filosofia estamos tratando de palavras muito abrangentes quanto ao significado, podemos dizer que o momento específico em que o leitor se encontra, o *kairós* em que ele está, proporciona tal ou tal compreensão. Assim, o significado de um texto filosófico, dependendo da atividade do leitor, depende dos ditames da deusa *kairós* para se efetivar" (PINHEIRO, 2008, p. 79).

~~Olhem~~ Atentem, *olhar* e *ver* são feitos de substâncias díspares, absolutamente heterogêneas. O *olhar* inclina-se para a vereda fechada da leitura-rasante. Quando usa-se do *olhar*, "as coisas parecem as mesmas cada vez que (você) olha para elas" (CASTANEDA, 1971, p. 43).[92] *Ver* já vem de outro arranjo, de outro lugar, alcança o espaço da leitura-potência, atinge os invisíveis,[93] vai além, pois "uma coisa nunca é a mesma cada vez que você a vê, e no entanto, é a mesma" (CASTANEDA, 1971, p.43).

E o que dizer quando a escrita, como forma de conhecimento, toma às vestes da criadora de mundos infinitos e impossíveis a quem nomeamos de literatura? De quando escrevemos a verdade e ela perde-se nos trilhos da ficção? Aí, então, ela torna-se mais traiçoeira, mais impostora, mais bela, uma mentira brilhante (a la Blanchot). Será isto, o que vocês têm sob seus olhos, ficção? Não sei. Só sei que depois de escrito, tudo torna-se realidade.

C.Bx

[90] Quando nosso espírito não está preparado para receber a beleza das coisas e das gentes, um *croissant,* é nada mais do que um bolo que desmancha em nossas bocas. Mas, se estivermos preparados, se o momento for o momento propício, *kairós,* **"(u)m simples *croissant*, que comemos, faz-nos sentir mais prazer que todos os verdelhões, coelhos e perdizes-vermelhas que foram servidos a Luís XV, e a extremidade da grama fremindo a poucos centímetros do nosso olho, enquanto estamos deitados na montanha, pode nos ocultar a vertiginosa agulha de um cimo, caso este fique a várias léguas de distância" (PROUST, 2016, vol. III, p. 391).**

[91] **"Mesmo nos exatos momentos em que somos os espectadores mais desinteressados da natureza, da sociedade, do amor, da própria arte, como toda a impressão é *dupla*, em parte envolta pelo objeto, prolongada em nós mesmos por uma outra metade que só nós poderíamos conhecer, fazemos questão de negligenciá-la, ou seja, justo aquela a que nos deveríamos ligar, sem nos darmos conta de que a outra metade, não podendo ser aprofundada pois que é externa, não nos causará nenhum cansaço" (PROUST, 2016, vol. III, p. 708-709, grifo meu).**

Essa diferença não é conflito, mas a possibilidade de que "cada relação, pouco a pouco (isso demanda tempo), *se originaliza*: reencontra a originalidade dos corpos, tomados um a um, quebra a reprodução dos papéis, a repetição dos discursos" (BARTHES, 2005, p. 415). *Ver* é exceder o visível, é ir doravante. O novo está no excesso, no que excede o aparentemente familiar.[94] O inédito está no excesso de *ver* (assim como no excesso de pensar).[95]

[92] Castaneda, em seu *Uma estranha realidade* (1971), relata sobre a relação de amizade, o convívio e o aprendizado que teve com um índio feiticeiro no Novo México, Dom Juan, que usava drogas alucinógenas para expandir a consciência. Neste volume, ele trata, incisivamente, sobre o aprendizado da diferença entre *olhar* e *ver*, significando *ver,* como o processo de perseverar a energia do Universo. Um relato que coadunou, de maneira enviesada, com o meu pensamento sobre os tipos de leitura: a rasante abrangendo o *olhar,* e a potência fundando-se no *ver*.

"Dom Juan:
— Sempre que você olha para as coisas, não as vê. Apenas olha para elas, suponho que para se certificar de que há alguma coisa ali. Como não está preocupado em ver, as coisas parecem as mesmas cada vez que olha para elas. Mas quando aprende a ver, por outro lado, uma coisa nunca é a mesma cada vez que você a vê, e no entanto é a mesma. Já lhe disse, por exemplo, que o homem é como um ovo. Cada vez que vejo o mesmo homem, eu vejo um ovo, e no entanto não é o mesmo ovo" (p. 43).
(...)
"Castaneda:
— Mas de que maneira ver seria diferente?
Dom Juan:
— Quando você vê não há mais feições conhecidas no mundo. Tudo é novo. Tudo nunca aconteceu antes. O mundo é incrível!
Castaneda:
— Por que diz incrível, Dom Juan? O que o torna incrível?
Dom Juan:
— Nada mais é conhecido. Tudo para o que se olha torna-se nada!" (Idem, p. 180). Deixem-me confessar aqui, que visualizei na leitura do trecho uma possível conversa entre Derrida e alguém querendo saber sobre a desconstrução e Deleuze explicando a alguém a diferença.

[93] Marilena Chauí tem um belíssimo texto sobre o *olhar,* intitulado *Janela da Alma, espelho do mundo* [s/d), no qual ela diz: **"Não cremos apenas que o tempo, futuro ou passado, destina-se à visão. Essa crença reafirma nossa convicção de que é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver e que, vidente, é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos" (p. 1).**

[94] De maneira oblíqua, podemos usufruir da ideia de *sintoma* e *símbolo* de Didi-Huberman, em suas análises sobre a imagem (ver os tomos da coleção *O olho da história*, pela Editora UFMG, entre outros). *Olhar* remeteria ao símbolo e *ver* ao sintoma. Enquanto o símbolo [olhar) une, o sintoma [ver] divide. O símbolo reúne em um território cultural comum, familiar, conhecido; já, o sintoma efetua a travessia perturbadora desse território. Enquanto o símbolo é transmitido por uma tradição (herança), fala de conformidade de imagens e discursos, o sintoma revela outras diferenças entre imagens e discursos: as suas falhas, os seus conflitos, suas incomensurabilidades. O sintoma migra e perfura e fere o sentido tradicional do senso comum: é só daqui que pode nascer o novo, é só a partir daqui que podemos continuar indo (seja para onde for).

[95] No prefácio elaborado para *Madame Edwarda*, Bataille fala sobre esse *excesso*. **"Mesmo o pensamento (a reflexão) só se realiza em nós no excesso. O que significa a verdade, de fora da representação do excesso, se não vemos o que excede a possibilidade de ver, o que é intolerável ver, como, no êxtase, é intolerável gozar? Se não pensamos o que excede a possibilidade de pensar?". (...) "Deus não é nada se não for um ultrapassar de Deus em todos os sentidos" (BATAILLE, 1978, p. 12).**

Podemos pensar, com essa citação, a questão de herança. Herdamos da tradição as coisas ~~engessadas~~ prontas, os conceitos já bem ~~limitados~~ elaborados e verdadeiros. Essa herança, verdadeiramente, nos diz que "isso é tudo". Não, não o é. Queremos o além disso tudo. Tudo vaza, extravasa, excede; só é preciso ter olhos para ver além do que herdamos. Se sabemos tudo, tudo não faz sentido. Acabamos. Não há mais razão de sermos, onde possuímos toda a razão. Onde acabam-se as perguntas, acabou-se. Acabamos.

A humanidade tem a curiosidade e o incessante como predicados (basta lembrarmos da fábula de Adão e Eva e o caos decorrente de sua bisbilhotice). O conhecimento desde o início de tudo, sempre foi perigoso e terrível, sendo o correto, o digno, o ato abençoado de obedecer. Não podemos parar. Temos que continuar indo. Não queremos a herança. Queremos o que podemos fazer dela. Não nos interessa sua unidade, mas a inesperada diversidade de montagens e de heterogeneidades que podem resultar desse espólio. Não queremos que alguém nos diga, queremos é ver por nós mesmas(os/es).

Não queremos o conceito compartilhado, queremos é partir com machado o conceito e ver o que ~~sobra~~ excede. Não podemos nos contentar com o que nos é dado. De certeza, nos chega a morte (então, para quê viver?), a quem nem mesmo a Ciência pôde derrotar (a Literatura, somente!). Como alcançar a morte, pergunta-se a sagaz Ciência, se a morte é nenhum lugar? Se a morte é o acontecimento por excelência? Precisamos exceder o que temos ao nosso alcance, para que possamos respirar por nós mesmas(os/es). E, assumindo essa autonomia, abraçando essa emancipação, respirando e vendo por nós mesmas(os/es), visualizaremos outras margens desse rio. Margem que excede, que rechaça o isso é tudo. É aí, que todas as certezas dadas, vacilam.

Aquele rio dado não é nada se não for um ultrapassar de rio em todos os sentidos. Não podemos almejar os reconhecimentos, mas devemos querer, com força, os desvios. *Sobre a morte e o partir, ver Qué significa partir? (2016), de Jean-Luc Nancy.*

C.Bx

Ao *ver*, nada mais é habitual, conhecido, correspondente a algo, *vejam*, há unicórnios E rinocerontes, tudo é de outra maneira, "tudo é incrível" (CASTANEDA, 1971, p. 180). Por isso, *ver* é perigoso. Muito perigoso. Sempre o foi. Introduziram em cada uma (um) de nós um medo terrível e petrificante de *ver*.[96]

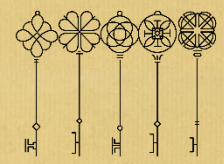
[96] *Sendo que, em realidade, petrificante cabe como adjetivo da postura de aceitar, sem questionamentos, o que é dado, e mais, ainda, o que é dado como verdadeiro. Abraçar a herança em inércia, isso sim, é não avançar, isso sim, é petrificante. Não há fatos, apenas interpretações, já dizia Nietzsche. – Vejam, um anjo!, disse o rato olhando um morcego.*

"(A)s filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar. Olho imoral porque guloso: não condenamos aquele que *tem os olhos maiores do que o estômago*?" (CHAUÍ, s/d, p. 2).[97] Ver é perigoso porque ensina a **perguntar** e não a obedecer.

97 Vide nota 93

"É preciso ser dotado para ouvir e para *ver*" (BLANCHOT, 2011, p. 207, grifo meu). O *outro* que penetra nesse *outro* mundo que é o da escri(lei)tura, somente entra nele porque tem a chave.[98] A chave seria uma espécie de dom. *Dom* é "espaço fechado – sala de concerto, museu – do qual a pessoa se cerca para desfrutar um prazer clandestino". O livro só se faz livro quando é lido. Aí está o momento em que ele "nasce de novo" (*Ibidem*). Quando, na distração, se *vê*, verdadeiramente se *vê* o *outro*, vê-se todas as possibilidades da vida. Vida em absurda e total *potência de*.

QUANTAS CHAVES EXISTEM PARA UM MESMO LUGAR?
QUANTOS SEGREDOS ABREM/GUARDAM UM SÓ LUGAR?



[98] Esse detentor da chave equivaleria, talvez, ao *bom* leitor a quem Aira (2007, p. 89) se refere: "[c]omo na parábola dos sete homens justos que sustentam o mundo, um punhado de bons leitores secretos mantém em alerta a literatura".

"Essa vida que em certo sentido, habita cada instante em todos os homens tanto quanto no artista. Mas eles não *veem*, pois não procuram desvendá-la. E assim o seu passado fica encoberto por inúmeros clichês que permanecem inúteis, visto que a *inteligência* não os 'desenvolveu'. Nossa vida; e também a vida alheia; pois o estilo, para o escritor, tanto quanto a cor para quem pinta, é uma questão não de técnica, mas de *visão*" (PROUST, 2016, vol. III, p. 712, grifo meu).

Para ver o *outro* (sejam objetos, coisas e gentes) é preciso ouriçar-se. Ir para dentro, bem para dentro, empurrar-se para si, abrindo-se um espaço, um vazio, para que se possa encontrar o que está fora (mas, também, no interior) e principalmente, aquilo que (ainda) não está. Ver é mergulhar profundo em si mesmo, reclusão. É dirigir-se ao (corpo e) espírito. "Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada. Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não existe e que só ele pode tornar real, e depois fazer entrar na sua luz" (PROUST, 2016, vol. I, p. 55, grifo meu).** Mas, esse encaroçar-se, essa reclusão profunda demanda distração e ~~ene~~ *esp*anto.

**Proust salpica a *Recherche*, com essa diferenciação entre as coisas *olhadas*, identificadas com a inteligência pura, filha do hábito e da obviedade, e as *vistas* e trazidas pelo acaso ao espírito. Transcreverei essas passagens ao longo do(s) Texto(s), quando parecerem pertinentes, como agora:

"Quanto às 'alegrias da inteligência", poderia acaso chamar assim aquelas frias verificações que meu olhar sagaz, ou meu exato raciocínio, assinalavam sem qualquer prazer e permaneciam infecundas" (PROUST, 2016, vol. III, p. 689).

"As ideias formadas pela inteligência pura só têm uma verdade lógica, uma verdade possível, sua escolha é arbitrária" (PROUST, 2016, vol. III, p. 700).

Quando inesperadamente, somos impactados por uma coisa que nos coloca a pensar, é aí que elas transcendem seu significado.

"Parece que certas realidades transcendentes emitem, a seu redor, radiações a que a multidão é sensível" (PROUST, 1016, vol. I, p. 368).

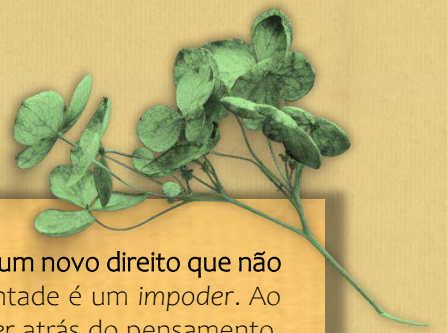
[99] Deleuze explica minuciosamente esse processo de aprendizado disparado por um signo, ao acaso, em seu *Proust e os signos* [1987], estudo vital para a constituição desse relato, para que eu começasse a entender o meu *encontro com a Recherche* e tudo o que ainda está acontecendo-me. As ideias que resultam do imprevisto, vindas do acaso, são as mais fecundas porque escolhem-nos, em um momento preciso de nossa disponibilidade. Quando buscamos a verdade (como busca a filosofia), com o exercício voluntário do pensamento pelo qual se determinam a ordem e o conteúdo das classificações objetivas, só alcançamos o possível: "a inteligência só alcança a si própria e só nos faz atingir, as verdades abstratas e convencionais, que não têm outro valor além do possível (DELEUZE, 1987, p. 30).

Eu só quero um pouco mais que o possível. Um átomo a mais, já me basta.

C.Bx.

Ao entender a diferença entre esses dois tipos de percepção, dei-me conta que para *ver,* para alcançar a ~~*essência*~~ multiplicidade das coisas, precisava desvincular-me do jugo do hábito e da inteligência pura que torna o incrível, superficial. Foi aí que entendi todos os meus *encontros*, até aqui.[99]

Quando, como já relatado a vocês, galguei com a força dos processos analíticos, com meus poros voltados em atenção e vigília, com olhos de Argus a buscar (inutilmente) por meus objetos de pesquisa, nunca os alcancei. Queria *saber* a qualquer custo. Estava lá a *olhá-los* no horizonte do hábito, toda atenta, sentidos arrepiados em diligência. Queria **resolver** o enigma. Caixa de ferramentas à mão. Movimento vivo. Cavei, cavei, mas cavei com afinco. Nunca os *encontrei*. Na busca destemida nem os possíveis me eram ~~possíveis~~ acessíveis. Era um *impoder*, pensar premeditadamente.[100] Aprendi, que não adiantava disparar a lança, pois **mirava** o alvo.



[100] Em *Diferença e repetição* (1988), Deleuze, a partir de Artaud, promove o entendimento sobre um *pensamento sem imagem*, "a conquista de um novo direito que não se deixa representar" (Idem, p. 243). Aqui, a compreensão do pensamento, enquanto uma faculdade ou uma força, motivada pela boa vontade é um *impoder*. Ao pensamento é concedido um *impoder* natural de pensar. O pensamento só pensa quando empurrado, agredido. É algo que parece *acontecer* atrás do pensamento. Como se se dimensionasse uma espécie de lugar, vila povoada quando do devaneio, da dispersão: uma região atrás do pensamento que não sei nomear, paragem não batizada, onde o pensamento é possível. Lá é quando o acaso, a não premeditação que ao encontrar um signo que lhe resulta uma violência (que não destrói, mas faz doer), desencadeia um desassossego, é aí que o pensamento pensa.

"Artaud diz que o problema (para ele) não é orientar seu pensamento, nem dar acabamento à expressão do que ele pensa, nem adquirir aplicação e método ou aperfeiçoar seus poemas, mas chegar, *sem mais*, a pensar alguma coisa. Aí está para ele a única "obra" concebível; ela supõe um impulso, uma compulsão de pensar, que passa por todo tipo de bifurcação, que parte dos nervos e se comunica à alma, para chegar ao pensamento. Assim, o que o pensamento é *forçado* a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio "impoder" natural, que se confunde com a maior potência, isto é, com os *cogitanda*, estas forças informuladas, como com outros tantos voos ou arrombamentos do pensamento. Artaud persegue em tudo isto a terrível revelação de um pensamento sem imagem e a conquista de um novo direito que não se deixa representar" (Idem, p. 242).

Para criar um novo mundo faz-se necessária a abertura de um espaço, um movimento de recuo, de retração para que o inédito possa nascer. É preciso um vazio, um nada. Mas o que importa nesse deslocamento não é saber como algo cria-se a partir desse nada, mas antes como o nada foi escavado para que, a partir dele, houvesse lugar para mais alguma coisa. É uma retirada de si, um sacrifício de tudo que é para que o novo possa vir a ser (PELBART, 2011).

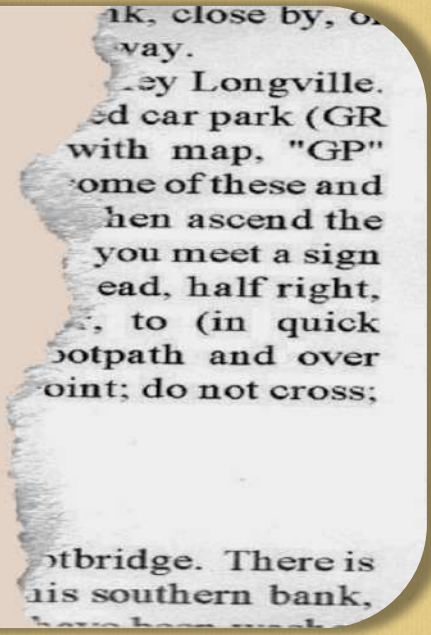
TZIMTZUM

VOLUMES EM ABSOLUTO FINGIMENTO

Então, quando desiludida e frustrada, permitia-me a roupagem de ouriço[101], arredando o hábito para dentro do roupeiro, relaxando os músculos e o correr da adrenalina, soltando os quadris, permanecendo-me no estado passivo da catatonia, era aí que tudo arrebentava: na hora do descuido, distração (dis-traída = sem traição), no instante "que tornava perturbador e *perigoso* o descanso" (GENET, 2005, p. 19, grifo meu).

Quando da desistência, da inatividade, "no justo momento em que tudo nos parece perdido, (é) que ocorre o aviso que nos pode salvar; batemos a todas as portas que não abrem para nada, e na única pela qual podemos entrar, e que teríamos buscado em vão durante um século, esbarramos por **acaso** e ela se abre" (PROUST, 2016, vol. III, p. 689, grifo meu). Misto de exaustão e êxtase.

[101] Por favor, deixem-me aclarar um pouco, o entendimento sobre o verbo *ouriçar*. Quando falo que *me ouriço*, estou a referir-me a um estado contrário ao de ataque, ao de busca, de atenção (inteligência pura), mas, antes talvez de defesa, de desarme, inatividade, quietude, de des-saber o já sabido, receptiva ao saber de coração aberto (*par coueur*), um estado de deriva e de pôr-se disponível a, de expor-se ao inesperado encontro com (o involuntário). Uso mão das palavras de Derrida (mais uma vez), em seu bonito texto *O que é a poesia?* (1992) para tentar esclarecer meu intuito: "Para responder em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou eleição, coração ou ouriço, terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema tem essa condição. Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do "de cor": o ouriço. Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor. Ele acontece, então, essencialmente, sem que se tenha que fazê-lo: ele se deixa fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *páthos*, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação" (Idem, p. 115).



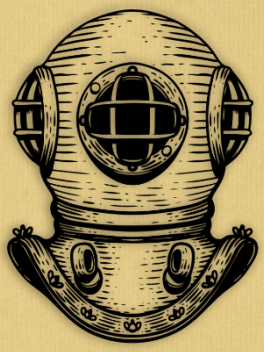
PAUSA ESTREITA-ASSALTO BREVE VI:

Lembro-me de, em todos os processos de busca por um objeto de pesquisa, exaurir-me. Ficava exausta a procurar nos livros, nas revistas, nas plataformas digitais, nas conversas com amigos, ininterruptamente. Me doíam os olhos, os braços, a cabeça e os quadris. Latejavam. Minha mente pesava, meus pensamentos não se associavam, mas antes colidiam entre si e mordiam-me em verdadeira batalha, enquanto eu mordia as paredes. Era a batalha de um pensamento consciente. Não entendia ainda, que a fecundidade estava na imprevisibilidade e que dela é que se desencadeava o *verdadeiro* desfrute. **"Por longo período o pensamento consciente foi tido como o pensamento em absoluto: apensa agora começa a raiar para nós a verdade de que a atividade de nosso espírito ocorre, em sua maior parte, de maneira inconsciente e sentida por nós, mas eu penso que tais impulsos que lutam entre si sabem muito bem fazer-se sentidos e fazer mal uns aos outros: - a violenta e súbita exaustão que atinge todos os pensadores talvez tenha aí a sua origem (é a exaustão de um campo de batalha)" (NIETZSCHE, 2001, §333).** Exausta e com dentes gastos, aprendi a sossegar para esperar o tão esperado desassossego.

Foi, então, que entendi a força do acaso em todos os meus processos heurísticos e criativos. O encontro arrebatador com casamento

e suas mulheres, o *dar de cara* com Blake e sua forte *Oothoon*, o impacto explosivo com a *Recherche*. Tudo ocorrendo quando da deriva permitida e desprovida de qualquer intenção, correndo como o fluxo potente e imperioso de um rio: orgânico, espontâneo, genuíno, original. No meu desinteresse momentâneo, no desuso da inteligência alerta, na surpresa inantecipável, chegava, espicaçando-me a cara, a bestialidade dionísica dos *im*possíveis. Não queria nada, bastava *ver* o enigma.[102]

[102] Heidegger revela no posfácio de seu *A origem da obra de arte* (2005), o sentido de seus apontamentos: **"As considerações precedentes concernem ao enigma da arte, o enigma que a arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver o enigma. A tarefa consiste em *ver* o enigma" (HEIDEGGER, 2005, p. 65, grifo meu).** Assim, como Heidegger, eu não quero aqui resolver um problema, desvendar um mistério, eu quero ir, caminhar e parando diante do enigma, ***vê-lo*** e registrá-lo a vocês.

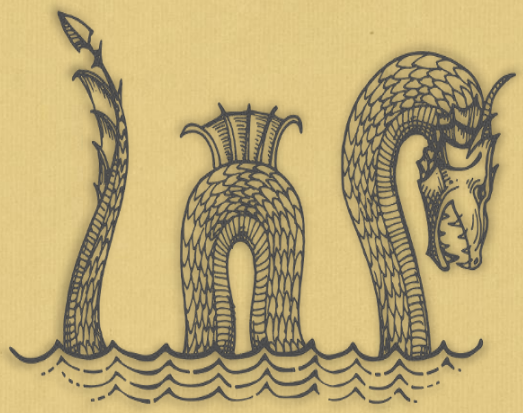


Esqueci a caixa de ferramentas. Movimento total enquanto repouso. Vazio na mão. Não busquei, não procurei, não cavei um só palmo de terra. Aqui, é a lança que me atinge. Fiz-me alvo. Ao afogar a vontade incessante, fiz-me escopo, sem querer.

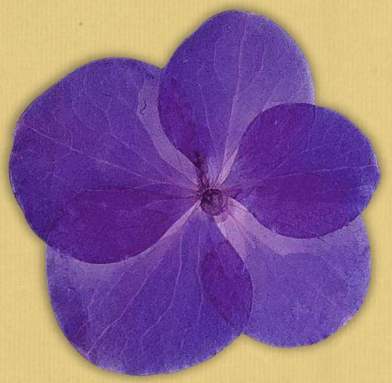
Reparem, insisto, a extrema lu(z)cidez e disposição tornam o profundo, raso. Pensemos juntas (os/es): olhamos, agora, atentas(os/es) e analíticas(os) o fundo da piscina. É de quase três metros a profundidade. Seguras(os/es), preparamo-nos, então: maiôs, toucas e tampões de ouvido, óculos para enxergarmos melhor. E quando atentas (os/es), preparadas(os/es), lançamo-nos impetuosas(os/es) ao pulo, batemos a barriga nos azulejos azuis e rígidos. A nossa *intenção* é a de mergulharmos, mas a *atenção* tornou rasa a piscina.

Ao revés, quando dis-traida-mente andamos na beira da piscina, calças jeans novas e jaqueta de couro porque faz frio, celular na mão, e des-querendo, escorregamos, é aí quando mergulharemos sem nunca, nunca alcançarmos o fundo.

Notem, "(q)uanto às verdades que a inteligência – mesmo nos espíritos mais elevados – colhe os borbotões em plena luz, seu valor pode ser bem grande; porém apresentam contornos mais secos e são planas, não têm profundidade, pois não houve profundezas a devassar para alcançá-las, porque não foram *recriadas*" (PROUST, 2016, vol. III, p. 714, grifo meu).



Compreendi, então, que o caminho para o conhecimento não pode ser forçado e banhado pela boa-vontade. Ele se dá mesmo é na falta de volição, como "resultado de uma violência sobre o pensamento" e é essa agressão que lhe permite a autenticidade (DELEUZE, 1987, p. 16).[103] A insistência violenta não pode vir de dentro, tem de chegar do exterior, involuntária e estrangeira como o toque nos lábios da *madeleine* umedecida ou o soco, em mim, dado pela *Recherche*, vinte anos depois. Tem de vir *de fora* e desalojar o *de dentro*. O pensamento só pensa quando encontra algo que faz o corpo sentir, algo incisivo e potente e novo como o primeiro encontro com um filho. Aqui, eu não *queria* saber nada, mas antes, esperava *aprender*.[104]



[103] Deleuze refere-se em diferentes textos sobre esse *atrator de fora* que nos atinge o corpo e violenta o pensamento, como *signo* ou *sinal*. Pode ser um bicho, uma palavra, uma pessoa, um tropeção em uma pedra, um cheiro, um livro, uma árvore, um jeito de diferente de sorrir, um dente quebrado, pode ser qualquer coisa, desde que nos desperte, desconcerte, desordene. Em *Diálogos* (1998, p. 50), Deleuze, chama-o por *sinal*: **"chama-se sinal o que desencadeia um afeto, o que vem efetuar um poder de ser afetado: a teia se agita, o crânio se dobra, um pouco de pele se desnuda. Nada a não ser sinais como estrelas em uma noite negra imensa. Tornar-se aranha, tornar-se piolho, tornar-se carrapato, uma vida desconhecida, forte, obscura, obstinada".** Já, em *Proust e os signos* (1987, p. 16, grifo do autor), refere-se ao desordenador como *signo*: **"Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários".** Proust denomina esses seres disparadores, na *Recherche,* de *sinais*: **"Precisava restituir o seu sentido, que o hábito me fizera perder, aos menores sinais que me rodeavam (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec etc.)** (PROUST, 2016, vol. III, p. 713).

[104] Deleuze, ainda em *Proust e os signos* (1987, p. 26 e ss), ensina a diferença entre *saber* e *aprender*, conceitos que me ajudaram a fazer e entender a diferença entre o *olhar* e o *ver* a partir dos dois encontros que tive com a *Recherche*, no lapso temporal de vinte anos entre eles. No primeiro (reconhecimento), não percebi a obra literária como uma emissora de signos. Olhei-a, recebi seu relato e procurei entendê-la dentro da generalidade dos conceitos, com tranquilidade por possuir uma regra de soluções a ser seguida: leitura-rasante. Criptografia. Saber. No segundo encontro, a recebi inesperadamente como uma verdadeira emissora de signos que levantou em mim um problema prático e especulativo, que era o de entender o encontro da palavra literária com a pictórica e a vontade de trazer esses seres escritos para o mundo, pictoricamente. Nesse sentido, *aprender* é criar, pois o meu ato de pensamento começou a partir dessa experiência nova com a *Recherche,* que é mental e corporal e intensiva e que me pôs em disparada, em um movimento ativo de reflexão, desejo e desassossego de afetar e ser afetada. O aprendiz tem de ter o corpo em carcaça, puro meio de experimentação. Aprender é, em Deleuze, portanto, criar um problema e **não "ter de respondê-lo"**, é conviver com ele e o que ele nos traz; é, a partir de uma sensação causada pelo signo/sinal por, corpo e espírito, em movimento. Apaga-se a marca da linha de chegada. Aprender é caminho. TAO.

"São estes os dois aspectos de **aprendizagem. Com efeito, de um lado, o aprendiz e aquele que constitui e inventa problemas práticos ou especulativos como tais. Aprender é o nome que convém aos atos subjetivos operados em face da objetividade do problema (Ideia), ao passo que saber designa apenas a generalidade do conceito ou a calma posse de uma regra das soluções. Um célebre experimento em Psicologia coloca em cena um macaco ao qual se propõe que encontre seu alimento em caixas de determinada cor entre outras de cores diversas; advém um período paradoxal em que o número de "erros" diminui, sem que, todavia, o macaco possua o "saber" ou a "verdade" de uma solução para cada caso. Feliz é o momento em que o macaco-fi1ósofo se abre a verdade e produz o verdadeiro, mas somente na medida em que ele começa a penetrar na espessura colorida de um problema" DELEUZE (1998, p. 268-269).**

NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO
NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO

[106] Trago, aqui, dois pensamentos sobre a sensação e o corpo. Primeiro, o entendimento de Zordan (2005) a partir de Deleuze, sobre a arte enquanto plano em que se move a sensação: "Antes de ser matéria para conceitos ou estabelecer funções dentro de um plano de referências, a arte é o plano de pensamento traçado pelas sensações. A sensação, força intensa que atravessa os corpos e os leva para longe do organismo, é um corte na consciência absoluta (Deleuze, 2002) que anima a matéria com as virtualidades que a compõem. A matéria penetra nas sensações e as sensações proliferam na matéria, em permanente devir" (ZORDAN, 2005, p. 262). "A arte afirma sensações, não verdades instituídas pela razão" (Idem, p. 267).

A sensação entra na matéria e a matéria entra na sensação provocando um fluxo criativo e ininterrupto de possíveis e devires. Segundo, a concepção de Deleuze, a partir de Espinoza, sobre o corpo e as coisas que os afetam, e sobre o corpo, sim, em paridade com a alma, ora, pois fazem parte de uma só amálgama, as coisas acontecem na carne toda, visível e invisível, são sentidas na carne e na carne invisível do espírito. Não tenho como dizer, "Ah, isso me dói só no espírito!", "Ah, isso me alegra só na alma!" Sou alma E espírito.

"Quando Espinoza diz: o surpreendente é o corpo... ainda não sabemos o que pode um corpo... ele não quer fazer do corpo um modelo, e da alma, uma simples dependência do corpo. Sua empreitada é mais sutil. Ele quer abater a pseudo-superioridade da alma sobre o corpo. Há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também um expresso da alma (por exemplo, a velocidade). Do mesmo modo que você não sabe o que pode um corpo, há muitas coisas no corpo que você não conhece, que vão além de seu conhecimento, há na alma muitas coisas que vão além de sua consciência. A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como diz Virilio, de administrar e organizar nossos pequenos terrores íntimos.(...) Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência. O célebre primeiro princípio de Espinoza (uma única substância para todos os atributos) depende desse agenciamento, e não o inverso. Há um agenciamento-Espinoza: alma e corpo, relações, encontros, poder de ser afetado, afetos que preenchem esse poder, tristeza e alegria que qualificam esses afetos" (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 50).

Já me fiz, muito triste, por muito tempo sem ninguém me mandar ser; não quero nenhum poder impondo-me, então, mais tristura ou impedindo-me de agir ou querendo cortar-me ao meio, em corpo e espírito. Não quero mais ser ou criar o desejo ou a verdade do outro. Quero ser bicho inteiro. Eu quero o escândalo de ser por mim.

[107] Vejam, aqui, estou falando de aprendizagem, de aprender com o corpo. Temos que nos desvencilhar da ideia de que o corpo contamina o saber. Pelo contrário, é a partir do que sente o corpo que se dá uma outra versão do aprendizado. *Vendo* o processo de conhecimento, de assimilação do novo, por esse prisma, o *aprender*, inclina-se para o flanco do *sentir*: daquilo que é percebido, sentido pelo corpo. É o *encontro* do corpo *com* algo inédito que o mobiliza a ter vontades, que desassossega, desterritorializa por não ser familiar, que o incita, pelas sensações provocadas, a pensar, refletir, a mover-se, a ir mesmo sem saber onde se chegará. Deleuze fala desse *sentir*, em *Diferença e Repetição* (1988, p. 231): "Há no mundo alguma coisa que força pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma recognição. [...] em sua primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido. É a esse respeito que ele se opõe à recognição, pois o sensível, na recognição, nunca é o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona diretamente com os sentidos num objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido. [...] O objeto do encontro, ao contrário, faz realmente nascer a sensibilidade no sentido. Não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser do sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado". É uma linha que vai de um a outro, unindo sentir e pensar, sensibilidade e pensamento, e nesse ir e vir, movimento incessante movimento incessante de fazimento e desfazimento, de enlace e desenlace, *ensina* pelo corpo. Completamente ao contrário da imagem dogmática do pensamento que rechaça a tapas o que o corpo manifesta. Nela, a natureza do pensamento é reta, não pode ser desviada pelo o que o corpo diz, pois desvio, para o bom senso universalmente compartilhado, é erro.

Erro para mim, é deleite. C.Bx

Impactada pelo (con-tato do) signo livro-obra-de-arte, *Recherche,* absorvo a voz que existe em mim na leitura e a traduzo em palavras e gestos e desenhos e pinturas (CASANOVA, 2008, p. 109).[108] Acontece é um empurrão que nos incita a proliferar em matéria e substância, que nos impele "ao ato material, ao próprio gesto físico, corporal", de inscrição dessa sensação em qualquer suporte que a faça visível (BARTHES *apud* CASANOVA, 2008, p. 136).

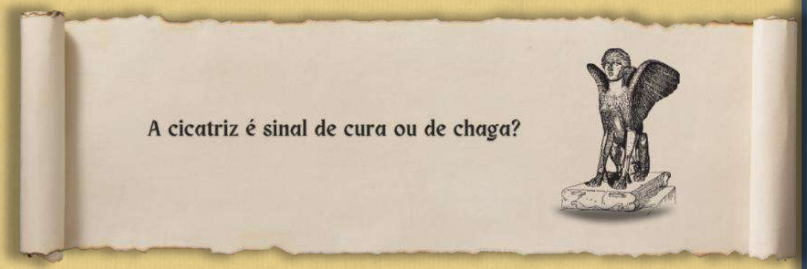
Para que do contato apaixonado com o signo-sinal estrangeiro, desperte-se o ímpeto abrasador de fazer algo, o estado de espírito, o ***kairós*** em que devo me encontrar, eu o chamo de ***sonambular***: um estado de quase sonho, meio acordada, meio dormindo, peito sopitado.[109] Estado que se dá naquele lugar sem-nome, o vazio necessário, atrás do pensamento, que é *entre* e que não tem nada a ver com o irracional, mas antes, com um "modo de operação que oscila entre a consciência e a inconsciência, entre a passividade e a atividade, entre a espreita e a ação, entre a criação e a compreensão" (JESUS & BETHÔNICO, 2016, p. 112).[110] *Intermezzo:* há que permanecer uma ponta de razão que me faça reconhecer a coisa, mesmo que a coisa seja a mesma, não sendo. Deixem-me explicar.

[108] Parágrafo inspirado nas palavras de Vera Casanova (a quem eu abracei freneticamente, em frente ao auditório da EBA, sem pedir nenhuma licença, quando dei-me conta de quem era. Era agosto de 2018. Um abraço assustado, meio bambo, mas muito significativo para mim), em seu *Fricções* (2008), um dos livros que me trouxe até as Gerais. "A experiência da leitura é uma 'paixão errante', como diria Blanchot. Onde essa errância pára e como ela se movimenta faz parte dos bastidores das teorias críticas, tanto quanto da criação artística. *Absorvemos as vozes que existem em nós, de nossas leituras.* As marcas são leves ou profundas, re-significadas, re-semiotizadas" (CASANOVA, 2008, p. 109, grifo meu).

[109] Aqui, é inevitável não lembrar de *La parabole des trois regards,* contida em *Phasmes: Essas sur l'aparition* (1998), de Didi-Huberman. Na parábola, resumidamente, o autor começa contando a história de Apelle, um pintor grego, que em um ímpeto de fúria, lança contra um quadro que não conseguia finalizar, uma esponja embebida de água e restos de tinta e clara de ovo, misturados a, talvez, algum tipo de sêmen animal. Surpreendentemente, é desse gesto, que sobrevém do ***acaso***, que resulta o toque final inesperado da pintura. Imprevisivelmente, o quadro aparentemente inacabado, acaba-se pelo ato casual da fúria, em um sentido mesmo de assassinato: um gesto suicida que faz nascer. Depois disso, o autor relata a existência de um homem sem-idade a quem denomina de *agrimensor do visível*, que é chamado a um castelo para dar sua avaliação crítica a respeito de alguns quadros componentes de uma exposição. Sua especialidade é o *olhar*, ele vê o que os outros não veem, mas sabe que ele não deve ver tudo o que os outros veem. Exausto da viagem até o castelo, antes de dormir lembra-se do quadro de Apelle: *Afrodite anadiômena*. Nessa noite, tudo será diferente: ele verá tudo e não verá nada, a partir dos desejos que reclamará à Afrodite, em seu sonho. A deusa lhe concederá três tipos de olhares: 1. O *olhar para velar*, no qual ele vê tudo do visível, com seus cem olhos de Argus e acaba por perceber que tudo é um detalhe e um detalhe é um mundo todo e sempre algo lhe escapa na insuportabilidade desse *tudo ver*. Essa extrema lu(z)cidez acaba por enfraquecê-lo, o que me remete à inteligência pura tão rechaçada por Proust e Deleuze e Derrida; 2. O *olhar para adormecer*, é um olhar de quem adormece sem dormir ainda. Um lugar do esboroamento dos contornos, onde as coisas misturam-se, onde uma figura sabe ser outra coisa além daquilo que ela representa, entrelaçamento do ser **e** não ser, onde seus limites confundem-se porque foram lançados ao Diabo: os contornos (os fins) são indiscerníveis; 3. E o *olhar para sonhar*, aquele que olha para *além* do visível, onde o agrimensor não se detém diante da imagem do quadro, mas ***na*** imagem, está ***nela***, ***dentro*** dela, perdido no dentro do visível. Lugar onde se renuncia à toda referência.

Quanto a mim, encontro-me no entre dos dois últimos olhares relatados na nota acima. Meu lugar é no triz. Se a excessiva luz é não recomendada para que eu possa efetivamente ver, eu quero antes a turvação e a febre negra e que eu me abra em valas preenchidas pelo preto do noturno. Eu exijo-me toda em carcaça e negro profundo, pois, só assim, poderei sentir-me um pouco livre das amarras estabelecidas pelo algoz SE. É no triz, no entre as coisas e seu con-tato, na fricção dos díspares que encontro encantamento. Esperem pela nota 115, por favor.

É como o exemplo de Maria Madalena que só reconheceu que o jardineiro era Jesus, pela voz.[111] É como ouvir uma obra de Claude Debussy interpretada por Martha Argerich: é Debussy, mas também é Argerich, é Debussy em outra versão.[112] Claude *retorna* pelos dedos de Martha. Era o ser, Jesus, retornando, sem ser o mesmo. *Encontro com* no *entre*. Con-tato.



Era a *Recherche*, só que outra. A gênese do ato de pensar, portanto, não pode ser produzida artificialmente com os atributos da procura, mas deve alcançar-me naturalmente, de maneira involuntária a ponto de romper-me sem dar-me possibilidade nenhuma de defesa.

[110] Trecho da entrevista realizada com Carlos Nader, quando ele fala sobre seu processo de criação.

[111] Esse exemplo é retirado de uma cena da fábula bíblica, contida no capítulo do Novo Testamento, em que Maria Madalena, chora diante do túmulo vazio porque acredita terem levado o corpo de Jesus. Um jardineiro aproxima-se e pergunta porque ela está chorando, e então, ela o questiona se foi ele quem roubou o corpo. O *jardineiro* diz "Maria!" e então, ela o reconhece: o jardineiro é o próprio Messias ressuscitado. Esse episódio é narrado por Jean-Luc Nancy em *Noli me tangere: Essai sur la levеé du corps* (2003), no capítulo *Mè mou haptou – Noli me tangere* (p. 37-46). Maria não reconhece Jesus por sua aparição/imagem, mas pela voz. Ela o reconhece pelo rastro, pelo indício, o que denota a semelhança como algo escorregadio. Maria Madalena não estaria guiando-se nem na fé, diante do vazio, nem na adesão trazida pela constatação. O reconhecimento, tanto quanto a semelhança, ficam em suspenso. Ela acredita porque ela ouve, e escuta o que só se dirige a ela. Ela ouve essa voz que desmente a aparência do jardineiro. Ele é o único ser ressuscitado na Terra, então, significa ver o que não é para ser visto, ver o que só se deixa ser visto pelo olhar que é capaz de *ver*. Jesus é o mesmo sem ser o mesmo; é o mesmo só que um pouco diferente, como na parábola contada por Walter Benjamin sobre o reino *porvir* messiânico: **"Um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um dia: para instaurar o reino da paz não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas. Mas este "ligeiramente" é tão difícil de realizar e a sua medida tão difícil de encontrar que, no que diz respeito ao mundo, os homens não são capazes de o fazer e é necessário que chegue o Messias". A mesma parábola na versão de Benjamin: "Os chassidim contam uma história sobre o mundo por vir, que diz o seguinte: lá, tudo será precisamente como é aqui; como é agora o nosso quarto, assim será no mundo que há-de vir; onde agora dorme o nosso filho, é onde dormirá também no outro mundo. E aquilo que trazemos vestido neste mundo é o que vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouco diferente"** (apud AGAMBEN, 1993, p. 44). Vide nota 22.

[112] Martha Argerich é uma pianista argentina talentosíssima, considerada como uma das maiores pianistas de nosso tempo. Assistam, por favor, a sua interpretação de *La soirée dans Grenade*, de Debussy, no Festival Internacional de Piano de Singapura, em 2018.

Sobre o intérprete, a interpretação e a imortalidade do autor em suas obras (sobre quando se vence a morte), Proust ensina-nos, quando fala sobre Vinteuil, o personagem musicista: **"Dir-se-ia que, reencarnado, o autor vivia para sempre em sua música; sentia-se a satisfação com que ele escolhia a cor de um dado timbre, adaptando-o a outros. Pois a dons mais profundos Vinteuil juntava igualmente este, que poucos músicos, e até poucos pintores, possuíram: o de utilizar cores não só estáveis, mas tão pessoais que, não apenas o tempo não lhes altera o frescor, senão também que os discípulos que imitam aquele que os descobriu e os próprios mestres que o ultrapassam não conseguem empalidecer sua originalidade" (PROUST, 2016, vol. III, p. 199).**

É o acontecimento. Acontecimento de que falei, anteriormente, em alguma das anotações realizadas no álbum. O acontecimento é trazido e disparado pelo acaso. É da dimensão da incalculabilidade, da interrupção não anunciada, lugar onde a força da identidade ou do reconhecimento não tem força. É aquilo que perverte o previsível de qualquer relação. É tão-somente no impossível imprevisível que se dá a possibilidade do acontecimento que me chega (tem de chegar-me) na vertical.

ACONTECIMENTOACONTECIMENTOACONTECIMENTO

"Isso quer dizer que o acontecimento enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair em meu colo. Por quê? Porque se ele não me cai no colo, isso quer dizer que eu o vejo vir, que há um horizonte de espera. Na horizontal, eu o vejo vir, eu o pré-vejo, eu o pré-digo e o acontecimento é o que pode ser dito, mas **nunca** predito. Um acontecimento predito não é um acontecimento" (DERRIDA, 2012, p. 242-243, grifo meu).

ACONTECIMENTOACONTECIMENTOACONTECIMENTO

Quando alerta, armada, pronta para o bote, com "eu quero" na garganta[113], panóplia reluzente, mão na testa fazendo sombra aos olhos para melhor enxergar o horizonte, eu acabava por lacrar com chave e cera quente, todas as portas, todas as entradas, todas as frestas para o *outro*. Eu, em verdade, o temia, devia temer.

O acontecimento, o outro *Recherche* pressupôs em mim, vulnerabilidade, desarme, uma abertura para o risco: hospitalidade.[114] O acontecimento é espora e fura e fere e, se atenta à sua vinda, jamais permitiria seu golpe. Eu carecia distrair-me para que, o que estava há muito de tocaia no arbusto da *margem*, pudesse avançar-me. Eu precisava deixar a *ameaça* do outro entrar na ~~pele~~ casa.[115] Necessitava abrir as portas e as janelas, cortinas batendo ao vento, ter falta na garganta, dar de costas para atribuir ausência ao horizonte, abrir, abrir-me toda para a entrada daquilo que não se deixa domar: o inapreensível, o inapropriável – o estar-por-vir (*a-venir*). Abrir-me para a "aventura do involuntário", deixá-lo ferir-me a pele (CORAZZA, 2013, p. 214).

[113] Esse querer, essa vontade, ou melhor essa boa-vontade prévia, que diz "eu quero, "eu posso" não é a vontade que deve existir, aqui. A necessária, neste cenário, é a vontade a que se refere Nietzsche (Proust e Deleuze e Derrida), aquela que resulta, enquanto força, de um embate pulsional. Em-bate, bater em, con-tato, *encontro com* um signo ou sinal que imprevisivelmente vem de fora. **"A vontade de verdade, que ainda nos fará correr não poucos riscos, a célebre veracidade que até agora todos os filósofos reverenciaram: que questões essa vontade de verdade já não nos colocou! Estranhas, graves, discutíveis questões! [...] Quem, realmente, nos coloca questões? O que, em nós, aspira realmente "à verdade"? [...] Nós questionamos agora o valor dessa vontade. Certo, queremos a verdade: mas por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a ignorância? — O problema do valor da verdade apresentou-se à nossa frente — ou fomos nós a nos apresentar diante dele? Quem é Édipo, no caso? Quem é a Esfinge? Ao que parece, perguntas e dúvidas marcaram aqui um encontro" (NIETZSCHE, 1992, § 1, p. 9).** Como bem assinala Nascimento, **"é a vontade que *quer no sujeito,* que nele imprime um certo poder, e não o contrário" (2015, p. 69, grifo do autor).**

[114] Ao acolhimento desse outro inesperado, absoluto porque imprevisível, Derrida denomina *ética*: a hospitalidade incondicional para com a alteridade. Faço a ressalva que o termo se desloca do conceito que lhe é atribuído pela metafísica, de um dever moral direcionado ao bem. Seria um contrassenso, já que Derrida propõe a torção dos conceitos da metafísica e seu sistema normativo, binário e dicotômico. A intenção é deslocar esse vislumbre metafísico e *ver* as outras formas de pensar o termo. Essa ética a que corresponde à hospitalidade, o acolhimento desse *outro* estranho, que permite o encontro desprovido de contrato prévio ou de intenção, essa é a nova roupagem dada por Derrida. A ética derridiana faz com **"que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome" (DERRIDA & DUFOURMANTELLE, 2003, p. 25).**

ACONTECIMENTO
NÃO VER VIR
ACASO
VIGILIA
DIS-TRAIR-SE

PROCESSO HEURÍSTICO ACONTECIMENTAL

OU PESQUISA *A LA* PROUST

[CONSELHOS DE QUEM VIVE (DA PESQUISA) NO CAOS]

1.
a busca pelo objeto
não deve ser busca
pois quando se busca não se acha
NADA
(*ce n'est pas une recherche*)

2.
é anti-inteligência pura
na falta de boa vontade
é quando se dá o
acontecimento
(*événement*)

3.
impulso não deve ser do outro
tem que vir do (A)CA(S)OS interno

4.
o questionamento deve surgir no
turbilhão do agora
porque não há "prévio"
só há o não ver vir
(*pas vu venir*)

5.
quando se olha não se vê a margem
de chegada
porque não importa a chegada,
mas a travessia
(*traversée*)

6.
não há pré-visão ou anterioridade
cai no colo vindo da vertical
o
acontecimento
só
se dá
quando
acontece (-se)

7.
imprescindível:
derridar-se
tomar chá com deleuze
(*avec une savoureuse madeleine*)

8.
a vigília não é bem-vinda
a distra(i)ção de si é

9.
a pesquisa acontecimental
só se dá na diferença
quando é **e** não é

10.
quando se busca, reconhece-se = ERRO
quando nada se busca, encontra-se
=
o
tropeço na
pedra torna-se
Veneza

11.
para pesquisar, desnude-se
para encontrar, deserte-se

12.
sim, é tormento
bem-vindo ao poder do CAOS
(*bienvenue à la puissance du chaos*)

C.Bx.

Ao abrir a casa, ao acolher esse *outro*, foi aí que se deu uma circunstância inédita: observem, não sou *eu* mais que quero, é a vontade que quer *em mim*. Eu, agora, não temo, mas respeito o outro. Respeito a singularidade e o mistério desse ente inesperado. Aceito esse outro em todo o seu grande segredo.[116] E está tudo bem.

[115] Ameaça porque sempre nos ensinaram a temer ou rechaçar o estranho, o novo, o inédito, o desconhecido. "Não fale com estranhos!", "Não abra a porta para estranhos!", "Não *dê corda*, ele é estranho!", "Não deseje o estranho!". Bastando para lhe retirar a qualidade (e o medo), apenas permitir-se conhecê-lo, o que não corresponde, em absoluto, em imediatamente, atribuir-lhe confiança ou credulidade. É o grande poder, o monstro, o *impessoal SE,* desmascarado por Heidegger [1988], o *Das Man*, ser sagrado a quem não se pode trair, quem nos ~~ordena~~ diz o que fazer. "Não *SE* fala com estranhos!", "Não *SE* abre a porta para estranhos!", "Não *SE dá corda* para estranhos!", "Não *SE* deseja o estranho!".

A mim? A mim, me encanta o estranho! Principalmente, o *UN-HEIMLICH*, aquele ser agora não familiar, mas que uma vez pertenceu à casa, foi excluído e acaba retornando como estrangeiro, como desestabilizante e questionador, como *outro*: o inquietante (FREUD, 1976).

Heidegger, no já citado *Ser e o tempo* (1988), fala sobre a existência condicionada a esse grande ente invisível que nos governa, normatiza e conduz nossas vidas (autômatas). O *impessoal SE* é uma realidade invisível que nos excede e constrói a *ordem* em que vivemos, operando em nós desde dentro. *Das Man* (o um, o impessoal), é um modo de ser coletivo injetado, embutido, metido em nossos corpos, implicando um *ser-com* os outros. (Pensem no delicioso [nunca comi) *foie gras. Das Man* é o criador dos patos, nós somos os patos]. O que precisamos *ver* é que esse enorme *SE* que nos atravessa, é atravessado por uma série de interesses. Para sabermos se o estranho é realmente perigoso, precisamos apenas conhecê-lo, para, a partir daí, decidirmos, **POR NÓS MESMOS**, entre seu acolhimento ou refutação. É inadmissível aceitar que nos ceifem essa oportunidade. Afinal, quem disse que eu não posso querer, mas querer com força, o perigo?

Eu sei, é difícil desgarrar-se do que é seguro e pacificador e fez quem somos, abandonar **"a grande organização molar que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos"** (DELEUZE & GATTARI, 1996, vol. 3, p. 100). Mas, quando sentimos, com boca primitiva, o gosto edulcorado da (quase) liberdade humana, quando conseguimos *ver* com nossos próprios olhos a espessura de todas as coisas, dá-se uma explosão silenciosa e nuclear e reverberadora que não acaba em nós, que é tão extasiante, quase o resultado do ópio, que, em frenesi, passamos a arrancar, com as mãos, por nós mesmos, nossos próprios órgãos para nos tornarmos carcaças (livres).

[116] O *outro* em Derrida, é aquele que é inapreensível porque não sabemos sua origem, ele é estranho porque não é familiar, é indomável porque inapropriável. Ele é um verdadeiro segredo. **"Outrem é secreto porque é outro. Sou secreto, estou em segredo como um outro. Uma singularidade está, por essência, em segredo"** (DERRIDA, 2004, p. 357).

Cântico negro – José Régio

"Vem por aqui" — dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: "vem por aqui"!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém.
— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe
Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...

Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...

Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas e coragem

Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...

Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...

Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe.
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui"!
A minha vida é um vendaval que se soltou.
É uma onda que se alevantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
— Sei que não vou por aí!

Quando a Recherche caiu no meu colo, ocorreu um lance, entre ela e eu, um arroubo desse encontro absolutamente novo e original, que não podia ter sido apreendido ou apreciado antes, simplesmente porque (eu) ainda não existia. Não podia existir. E, não existindo, não poderia ser considerado. O que ocorreu entre nós, Recherche e eu, foi dupla captura. Retroalimentação.

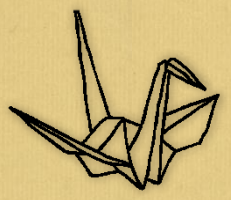
Experimentamo-nos espiritual e fisicamente porque somos, afinal, corpo e espírito. Encontramo-nos no rasgo do devir, não enquanto imitação ou assimilação, mas enquanto confidência, um segredar impulsivo entre nós duas, fora de nós, em outra direção, um entre-dois de solidões, em fuga ativa e criativa, a beberem-se constantemente. Um devir livro e um devir leitora encontrando-se e roçando-se, sem ter nada em comum, por vezes vespa, por vezes orquídea, movimento absolutamente involuntário de ir e vir, vai e vem. Não estava só nela, nem estava só em mim, o que quer que seja que se chocou quando nos demos de cara e acabou por colocar-nos em evolução a-paralela, ininterrupta e potente, pois o que tem que ser tem muita força.

Foram núpcias o que ocorrera e ocorre. Estou em núpcias com a Recherche, em uma dança dupla que faz brotar furor do meio, fazendo-me descobrir tudo o que ainda não sei.[117] *Sorvo e sirvo-me dela, quando posando-se diante de mim, ela é nada mais do que a encarnação dos temas que a ultrapassam: vida, luxúria, amor, pintura e morte, um naco de uma divindade que nada mais pode contra mim, mas* ***comigo*** *(DELEUZE, 1987, p. 24).* [118/119] *C.Bx*

[117] Parágrafo inspirado numa das tantas partes bonitas do *Diálogos* (1998), em que Deleuze fala sobre a chegada silenciosa dos devires. **"Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. Uma entrevista poderia ser simplesmente o traçado de um devir. A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois "o que" cada um se torna não muda menos do que "aquele" que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um único bloco de devir, ou, como diz Rémy Chauvin, uma 'evolução a-paralela de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro'" (p. 3).**

[118] **"Assim, aprendemos a nos servir dos seres: frívolos ou cruéis, eles 'posaram diante de nós', eles são nada mais do que a encarnação de temas que os ultrapassam, ou pedaços de uma divindade que nada mais pode contra nós" (DELEUZE, 1987, p. 24).**

[119] **"O sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas" (DELEUZE, 1987, p. 36)**. Toda impressão é, portanto, via de mão dupla. Dupla captura.

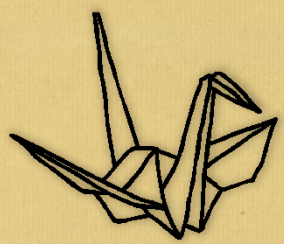


A *Recherche*, então, foi o signo, o sinal, o *objeto-prisão* imprevisível que caiu no meu colo, produzindo o arrombo que me excedeu e pôs-me a pensar e, uma vez despertado meu pensamento, não houve mais paragem. Ela foi o intercessor, a pujança externa que pôs meu pensamento a rodar, a sair de sua imobilidade, de seu estupor.[120-121] Vejam, Proust e eu, ou melhor, a *Recherche* e eu somos intercessoras, uma da outra. Demos as mãos, as quatro mãos e encostamos nossos dois mundos, nossas duas barrigas, e quando nos sentimos, uma à outra, deu-se a união explosiva, a maquinaria completa[122], para isso daqui.

São eles signos, sinais, intercessores que acordam as memórias que moram em nós. Coisas e entes cotidianos, ordinários, corriqueiros, mas repentinamente, poderosos e brutais gatilhos, que as revelam como um **"pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada" (PROUST, 2016, vol. I, p. 57).** Podem ser aquele bicho, aquela palavra, aquela pessoa, aquele dente quebrado, são eles, os objetos-prisão, que nos alcançam a *chave*. É um esforço vulgar solicitarmos, espontaneamente, o que está fora dos nossos domínios. Há memórias que não encontraremos nunca, infelizmente. (Felizmente?). As memórias, esses seres que nos habitam, de forma latente, o espírito, vejam, não são àquelas memórias que configuram-se como "simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo" (BECKETT, 2003, p. 31-32). Às que me refiro, ficam na outra margem, são as memórias que não são forçadas ou induzidas, pois essas serão sempre frustradas. Quando espremem os olhos, no intuito de viajarmos ao passado e relembrarmos o choro do primeiro filho ao nascer, aquela paisagem que nos inundou o peito ou o cheiro daquele beijo dado, falhamos. Falhamos porque o acesso ao móvel das memórias e suas gavetas, a conquista de sua chave é inacessível ao propósital. O acesso vem do tropeço. Seus cacifos só abrem-se, arreganham-se ao inesperado. Nesse percurso, que agora, me encontro e compartilho com vocês, que é trajetória, registro e criação, o tropeço não me faz alçar à dimensão do Tempo Puro. Contudo, de forma não menos significativa e pungente, faz acordar o pensamento que passa, então, a pensar.

[120] Além de signo e sinal, os gatilhos também podem ser chamados de intercessores. Deleuze só fala neles em um capítulo de *Conversações* (1992, p. 151-168): **"O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas- para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas- mas também coisas, plantas, até animais, como em Castaneda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. E uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Felix Guattari e eu somos intercessores um do outro" (DELEUZE, 1992, p. 156).**

[121] Preciso fazer uma pequena observação, aqui, sobre memória e tempo, já que estamos mergulhados no sem fundo da piscina-tempo da *Recherche*. Lembrei-me, agora, de todos os signos/sinais que *encontraram* Marcel, naqueles quase quarenta anos: a *madeleine*, o roçar da toalha, o barulho da colher, o tropeço na pedra solta. Atentem, eles não impuseram ao personagem, após o desassossego causado, uma necessidade de criação, mas antes, fizeram-no alçar à dimensão do Tempo Puro, a esse acontecimento atemporal, de transporte a tempos idos, ao qual ele dá o nome de "memória involuntária". Não houve, do *encontro com*, necessidade de criação, mas acesso direto ao passado. Nossas memórias, habitantes de outrora, palpitam e renascem em

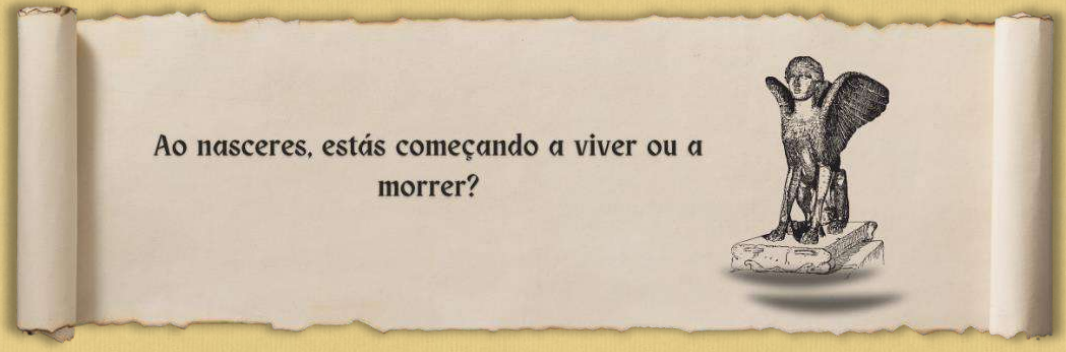


[122] Junto da máquina literária da *Recherche*, a partir dela é que me é possível escrileiturar. E, para tanto, precisei e ainda necessito, ir desmanchando aqueles degraus da estrada há muito conhecida que levavam ao ponto de chegada (conclusão). Onde tudo era homogêneo, limpo, ordenado, bem dobrado nas gavetas cimentadas, precisei vir com a marreta e arrebentar, arrebentar tudo. Somos máquinas, *Recherche* e eu, agora. Maquinaria completa em prontidão no novo território. No entanto, não há lugar-comum ou identidade nessa nova região criada. E *Recherche* e eu, enquanto máquinas, cá unidas em potência, não podemos mais passar nessa estrada sem derrubar tudo, todos os tijolos, todas as gavetas, todos os estereótipos. **"Os clichês são imagens prontas, dadas de antemão, lugares-comuns do pensamento. Criar é desmanchar os clichês, romper com as opiniões e pré-concepções, deslocar campos de referência, quebrar as convenções, perverter os modelos, sair do império das representações, das imagens dogmáticas de pensamento. Isso supõe que as criações sejam originais, singulares, heterogêneas, independentes de serem ou não, obras de arte". (...) A estratégia passa a ser desestabilizar o já conhecido, o dado, as imagens acomodadas, inventando o que Deleuze e Guattari chamam máquinas de guerra, dispositivos capazes de produzir fissuras nos segmentos mais duros, essas mesmas passagens de sempre, os caminhos já percorridos que conduzem às soluções prontas. A função dessas máquinas é fazer linhas de ruptura que cortam e bifurcam os segmentos estratificados, abertos à plenitude da vida"** (ZORDAN, 2010, p. 4). *Recherche* e eu, portanto, temos ~~tentado~~ de criar fissuras e desconstrução.

Eu invadi a dimensão da *Recherche* e cá ainda estou a rumo. Ela penetrou em mim e está bem aqui, tal qual uma maçã verde inteira atravessada no meu pulmão: uma força transversa que berra, bem oblíqua cruzando-me ácida, mas também suculenta, as costelas.

Mas como dar forma a uma força?
Só havia uma trilha possível: cartografar.
Ora, voltemos um pouco no tempo.
A transformação que o reencontro com a *Recherche* me proporcionara, converteu-me, em verdade, em um bicho híbrido, bicho múltiplo.

Quando da transformação de *receptáculo* em *alquímica*, a mutação nuclear irreversível e *rasgante* da carne velha, desencadeou-me, também, a metamorfose, em *escrileitora*.
Atentem, não é uma coisa ou outra.
Não, mas não mesmo!
Ser alquímica significa, em mim, ser também, escrileitora.
Não há divisórias, entendem? Mas, dobradiça.
Ora-ora.
E.[123]



[123] "O E não é nem um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira; sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E, no entanto, é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam. 'As pessoas fortes não são as que ocupam um campo ou outro, é a fronteira que é potente'" (DELEUZE, 1992, p. 61).

A ESPECIOSA

SEÇÃO - ANFRACTUOSIDADES

Agosto, 2022. C.Bx

PRÓLOGO

OU OU OU NEM/NEM

Uma breve miragemda sobre o ornitorrinco

Inquietei-me por um instante em meu ateliê. A questão me foi levantada pelos *daímons*[1] que ali habitam: como o artista exterioriza em escultura, pintura, escrita ou desenho aquilo que ainda não existe no fora? Deixem-me reformular melhor a pergunta: como saber como se dá a passagem do inexprimível, ou seja, daquilo que não é ainda uma coisa, mas um ser em potência *dentro* (de mim), em algo exprimível *fora* (no mundo)? Esse aquilo é o que já me habita, aqui no meu *nous*[2], na tabuleta encerada mental onde ainda nada está escrito, mas já vive. Se isso que não é coisa, já é, então a potência de ser não se confunde com o ato, com a produção (AGAMBEM, 2015, p. 20).

Ela é também não sendo. Não existe é ou não é. Assim, essa não-coisa já existente, mesmo que ainda mal proporcionada, é para além de uma vontade ou de um dever, uma possibilidade (Idem, p. 26). E o que lhe dispõe a existência é exatamente essa possibilidade *de*. Pode ser **e** pode não ser, nem **é** nem não é.

O que quero relatar aqui é o que digo sobre o que me parece esse fenômeno: o da criação. Assumo a postura dos pirrônicos[3] que quando posicionados frente ao episódio que lhes inculca uma impressão, narram *o que lhes aparece*, relatam *sua própria experiência*, sem negar ou afirmar nada (HP, I, X). Dessa maneira, relatam **a sua interpretação do evento**, *o que se diz sobre ele*, o que é absolutamente diferente do fenômeno em si. Dar sentido, não é realizar o sentido da coisa em si mesma, pois nunca "encontraremos o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou até mesmo físico) se não soubermos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou nela se expressa" (DELEUZE, 2018, p. 11). Qualquer objeto ou fenômeno passa de elemento sem sentido a coisas com significado **através de quem o observa** (RUIZ, 2003, p. 48).

[1] VII da República (540b-c). Sócrates tinha uma entidade invisível, que não era nem humana, nem um deus, que lhe acompanhava e lhe dava conselhos, a quem chamava Daemon. Há referência a essa expressão, em vários diálogos de Platão, principalmente, em O banquete (203), quando Eros é retratado, por Sócrates, como sendo um "daímon, um ser intermédio que passa a vida inteira filosofando (philosophôn dià pantòs tôu bíou, 203d), nem mortal (ser humano), nem imortal (deus), feiticeiro terrível, bruxo e sofista (deinòs góes kaì pharmakeús kaì sophistés, 203, d-e)" (KOHAN, 2011, p. 31).

[2] Em Bartleby ou da contingência (AGAMBEM, 2015, p. 12), o autor apresenta o pensamento de Aristóteles em que esse compara o *nous*, ou seja, o intelecto ou o pensamento em potência, a uma tabuleta em que nada ainda está escrito, mas nada está escrito nela em ato. O nous "não tem outra natureza senão a de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada". A mente é, portanto, não uma coisa, mas um ser de pura potência, e a imagem da tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito serve precisamente para representar o modo em que existe uma pura potência. "Toda potência de ser ou de fazer algo é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer (dynamis mê einai, mè energeiri), uma vez que, de outro modo, a potência passaria desde sempre ao ato e com este se confundiria. Essa "potência de não" é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência (tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia - Met. 1046a, 32)" (Idem, p. 14).

A ESPECIOSA

SEÇÃO - ANFRACTUOSIDADES

Agosto, 2022. **C.Bx**

Proust para mim será magnífico, para vocês será enfadonho. Não há verdade ou mentira aqui. O que quero dizer é que as coisas não são o que são, **mas o que somos.** "Toda força é apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade" (DELEUZE, 2018, p. 12), e dessa maneira, não há uma só realidade, "não existe sequer um acontecimento, um fenômeno, uma palavra, nem um pensamento cujo sentido não seja múltiplo. (...) Alguma coisa é ora isto, ora aquilo, ora algo mais complicado segundo as forças (os deuses) que dela se apoderam" (Ibidem).

Não existe, para os pirrônicos, oposição binária, A ou B, mas simultaneidade. Suspensão. O que há são os *indecidíveis*, tal qual Derrida (1981, p. 43) aponta como as unidades de simulacro, propriedades verbais "falsas" que não podem mais ser incluídas na oposição binária filosófica, mas que também não constituem um terceiro termo ou dão lugar a uma solução na forma dialética especulativa. *Pharmakon* não é nem remédio, nem veneno, nem bom, nem mal. "Nem/nem, isto é, simultaneamente e/ou" (Ibidem). Com a simultaneidade há a quebra da hierarquia de qualquer que seja o discurso.

Com isso, meu eu pirrônico não diz com a linguagem a realidade do processo de criação, não afirma que as coisas são literalmente como diz que são, mas apenas conta-lhes **o que lhe aparece no momento**, porque em nenhuma hipótese pretende exprimir verdades (HP, I, X). A narrativa do pirrônico não exprime um espelho do mundo ou da realidade, mas é a representação de como esse mundo ou realidade **o atinge**. Tudo o que a postura pirrônica não é, é dogma, pois, nunca se supõe que "o cético expressa uma opinião decidida, mas somente diz o que lhe aparece" sem afirmar ou negar. Não pontua é isso ou não é aquilo, pois a verdade do/sobre o fenômeno para ele não está em questão (PATRICK, 2011, p. 34).

O entendimento do ceticismo pirrônico é: quando dois argumentos contraditórios têm a mesma força, havendo a impossibilidade de decidir entre eles, **suspende-se o juízo**, ou seja, não há mais verdadeiro ou falso, mas sim, nem verdadeiro nem falso. Suspender o juízo significa dizer que sou incapaz de dizer em qual dos objetos, fenômenos ou argumentos apresentados devo acreditar ou em quais devo desacreditar, indicando que aqueles me parecem iguais no que diz respeito à credibilidade e incredulidade (OP, I, XXII). É, definitivamente, dizer de "qualquer coisa que não mais é do que não é, ou que tanto é quanto não é, ou que nem é e nem não é" (ARISTOCLES apud EL-JAICK, 2014, p. 67). A intenção do pirrônico, como a minha, é não reduzir nada a uma verdade inquestionável ou a um princípio fundamental, pois acredito não existir a ideia de um significado imanente.

[3] Os adeptos do ceticismo ou pirronismo, seguidores dos ensinamento de Pirro de Élida são indivíduos que cultivam uma condição definitiva de dúvida. Em suas reflexões não está em jogo o critério de verdade. São contrários ao dogma, acreditando na concepção de indecidibilidade e indeterminação das coisas, pois dizem, relata ou afirmam sobre como lhe aparecem as coisas e não sobre como as coisas são em si mesmas. A maioria do que sabemos sobre o pirronismo nos foi disposto pelas obras de Sexto Empírico (1997), principalmente na denominada Hipotiposes pirrônicas. Nas palavras de Patrick (2011, p. 34): "Portanto, diz Sexto, homens de grande talento começaram o sistema cético colocando em oposição a todo argumento um argumento igual, conduzindo assim a um sistema filosófico sem um dogma, pois o cético alega que ele não tem nenhum dogma. Não se supõe-se nunca que o cético expressa uma opinião decidida, mas somente diz o que lhe aparece" (PATRICK, 2011, p. 34).

A ESPECIOSA

SEÇÃO – ANFRACTUOSIDADES

Agosto, 2022. **C.Bx**

Já o processo criativo ou o ato mesmo de inventar que se dá no imaginário é um acontecimento produtor de diferença e não de identidade, não há nele reconhecimento, mas (primeiro) encontro (RUIZ, 2003, p. 50). Não há decalque, mas novidade, pois "a criação, no quadro do pensamento herdado, é impossível" (CASTORIADIS apud LOSADA, 2009, p. 52). Esse lugar é o imaginário radical onde só há alteridade e criação, espaço onde sou fluxo, rio, magma em constante transformação (Idem, p. 45). Terra da indeterminidade onde existe uma maneira nova de entender o ser, como algo **por-ser** (LOSADA, 2009, p. 48). Contingência.

Vejam, temos assim um senso de realidade (MUSIL, 1989, p. 15), que é aquilo tudo que aponta aí fora no mundo, que já é, que foi constituído por alguém antes de nós, o denomino aqui de imaginário constituído (e por que não chamá-lo de imaginado?) (LOPES, 2011, p. 28). Como também possuímos um senso de possibilidade que nada mais é do que "a capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é" (MUSIL, 1989, p. 15), nomeado de imaginário radical ou instituinte (por que não denominá-lo imaginável(is)?) (LOPES, 2011, p. 28). Posso ter a pretensão de denominá-los, de tentar entendê-los, mas nunca a de defini-los, pois são inalcançáveis por natureza, escapando assim à nossa. Eles se comportam como os *indecidíveis* e *indetermináveis* de Pirro. Eles são a origem que escapa a toda linguagem.

Aquela paragem que há em mim, onde minha pintura e minha escrita residem ainda informes, ainda dentro, é o imaginário radical, e entendendo-o como tal, consigo perceber que a realidade que se apresenta como única é apenas uma invenção (dentre as mais infinitas possíveis). Nesse lugar não existe relação de causa ou efeito, pois não se confirma o previsto; é *ex nihilo*, espaço onde as coisas nascem do absolutamente desconhecido, onde surge como imagem tudo aquilo que ainda não existe, onde as coisas não são comparáveis, pois a "comparação pressupõe o idêntico como padrão de medida", lugar das imagens sem absolutamente nenhuma garantia (LOPES, 2011, p. 31-34).

No entanto, de meu imaginário, meu *nous* que não é uma coisa, mas um ser de pura potência (AGAMBEM, 2015, p. 14), posso fazer sair, fazer nascer a obra ou não, e me colocando nesse assento, permito-me inoperar. Entendam, a inoperosidade é sim uma categoria de ação, ela apenas consiste em não se deixar capturar pela realização ou pelo fazer, ou seja, não subsume a potência no ato (apenas), abrindo assim uma fenda que comporta o contingente, manobra que desajusta todos os dispositivos e que faz emergir o poder não-fazer: a potência de não (MORAES, 2019, p. 171). É "[c]omo o arquiteto [que] mantém sua potência de construir mesmo quando não a coloca em ato e como o tocador de cítara é tal porque também pode não tocar a cítara, assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuleta encerada sobre a qual nada ainda está escrito" (AGAMBEM, 2015, p.14, grifo meu). Essa é a experiência da possibilidade.

A ESPECIOSA

SEÇÃO - ANFRACTUOSIDADES

Agosto, 2022. C.Bx

Essa vivência de ser e não ser, de concomitância, de possibilidade, de estranheza, de não se conseguir deliberar por uma verdade (porque ela não existe) ou por um caminho, que aqui compartilho, pode ser representada pelo personagem *Bartleby*, o escrivão, do romance homônimo de Herman Melville[4]. Ao pronunciar em resposta sua sentença "Preferiria não" reiteradamente, o personagem não aceita nem recusa, ele não se encaixa em nenhum lugar no cotidiano social que nos demanda tomada de postura em todas as situações. Ele mina os critérios dicotômicos de escolha: sim ou não; é ou não é; sou ou não sou. Ele é o ***e*** que une as sentenças contraditórias de mesma força. Ele é o ser pirrônico encarnado. É a flor irresoluta que não se decide em ser branca ou fúcsia, mas que é nem branca nem fúcsia. Ele é a última folha do prólogo. Ele é o ornitorrinco de Eco[5] que promove o estranhamento e o estupor: nem é ave, nem é peixe, nem é pato, mas põe ovos, nada e tem bico. Ele é tudo o que é possível.

Bartleby é um copista por excelência, ele copia e copia, e repete e repete o que lhe é demandado, mas quando enuncia incessantemente sua nova conduta, ele não repete o pleiteado, antes cria algo seu. Manifesta o que lhe aparece, o que lhe atinge. Não copia nada, não é a cópia de nada, ele é nada, ele é o original (DELEUZE, 1997, p. 82). O personagem trepida todo o seu entorno habituado a seguir a normalidade (não tão) sólida das coisas, trazendo à luz sua instabilidade disfarçada (até então) de rigidez. O escrivão está para além de quaisquer garantias sociais definidas. Ele é a miragem: aquilo que não é, mas que está aqui bem diante dos meus olhos, sendo. Ele é o anterior, o antes de tudo, o imaginário. E sua força não está na pronúncia da frase, mas no silêncio, ato contínuo de seu dizer (DELEUZE, 1997, p. 82). Ele desestabiliza, desestrutura o agir do outro que emudece. Ele é o bater do martelo que promove a sentença que não é compreendida dada a quietude do *quórum*.

O que fazer quando a resposta não afirma nem nega a pergunta? Ao pronunciar o indizível, ele nos atira para além do limite, ele nos lança no insondável. Aí, nesse lugar onde *Bartleby* faz morada, aí é o vão do indecidível, nem cá nem lá, lugar da suspensão (do juízo): nem/nem.

Paro em frente a *Bartleby* (ou ao imaginário ou ao indecidível ou ao processo de criação ou àquela folha) para tentar compreender esse dinamismo de onde nascem as coisas, os livros, os quadros, as gravuras e não o entendo, **apenas o sinto.** Mas, não entender aqui, não vem como uma nuvem cinza de frustração, antes aparece como um redemoinho fervoroso que me arvora, põe meus pelos em pé e meus sentidos em vigília. Há uma autoridade em não saber que não tangencia a insipiência, mas roça no inaudito, no irreconhecível. É potência a não compreensão, e não desencanto. "Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo" (LISPECTOR, 1998, p. 253-254).

[4] Bartleby, o escrivão, personagem de Melville (2005), é um copista contratado por um escritório, funcionário altamente produtivo e focado em seu trabalho, que em determinado momento começa a responder às ordens de seu patrão com a famosa sentença "Preferiria não". A partir daí, torna insuportável a convivência com seu superior e colegas que atônitos não sabem lidar com ele. Bartleby passa a morar no escritório e não conseguindo demiti-lo ou compreendê-lo, seu chefe acaba por mudar de lugar a estrutura de seu negócio para não ter de encarar a situação criada. Bartleby permanece no mesmo lugar e é detido pela polícia por vadiagem. De sua boca, só repetiu-se a mesma sentença até sua morte na prisão.

[5] No texto, Marco Polo e o unicórnio, integrante da obra Kant e o ornitorrinco de Umberto Eco (1998), Marco Polo, ao encontrar o rinoceronte, bicho desconhecido, nunca visto por ele, avalia com determinação que, possuindo um só corno na testa, só pode corresponder ao unicórnio. O que Marco Polo não sabe, é que se mais adiante ele for às Ilhas de Java, poderá encontrar o ornitorrinco, bicho desconhecido que lhe assombrará pondo ovos sem ser ave, tendo pelo sem ser cachorro, nadando sem ser peixe, tendo bico sem ser pato. Bartleby é o nosso primeiro encontro com um ornitorrinco. Ele é o inédito.

A ESPECIOSA

SEÇÃO – ANFRACTUOSIDADES

Agosto, 2022. **C.Bx**

Não entender corresponde a uma vontade propulsora e infalível de ir, que incita à busca, que enaltece o inacabado, e atiça-nos a repetir aquilo que não cessa de iniciar. Nessas bandas do imaginário, dos processos criativos, das possibilidades, não há modelo. Não há esquema. Não há verdade. Há apenas um itinerário que vai se desenhando de forma inédita a cada vez.

Comecei esse ensaio com a pergunta: como saber como se dá a passagem do inexprimível, ou seja, daquilo que não é ainda uma coisa, mas um ser em potência *dentro* (de mim), em algo exprimível *fora* (no mundo)? E respondo dizendo que sei dela porque a fiz agora: acabo de transpor o aquilo disforme que estava aqui dentro nessas páginas. Mas também não sei dela porque não alcanço explicá-la. Sei e não sei, e assim, apenas apresento a vocês como isso *me aparece, como me atinge*. É apenas um relato, uma narrativa como a que faço agora: estou sentada na poltrona verde de meu ateliê junto aos deuses e meus *daímons* e rimos, morremos de rir. Estamos gargalhando tanto de um vivente que se diz divindade e que está no outro canto da sala, ao lado do cavalete de pintura, porque ele acabara de afirmar que era único (DELEUZE, 2018, p. 12).

Por tudo isso que fora relatado, a minha condição é uma só: uma condição definitiva.

Mas, uma condição definitiva de dúvida.

***

ABREVIATURAS DAS OBRAS:
HP – Hipotiposes Pirrônicas
OP – Outlines of Pyrrhonism

EPÍLOGO

Bartleby foi-me apresentado por Daisy, no nosso grupo @daimagemvariacoes

Bartleby, (2022), C.Bx.

O prato está caindo ou está suspenso?

"SPQR tem ainda uma daquelas portas giratórias que são para mim a versão burguesa do pano de rocha que era a entrada das cavernas dos ladrões. Não tem nome de sésamo (gergelim, planta) e representa a suprema contradição em porta: está, simultaneamente, sempre aberta e sempre fechada" (SARAMAGO, 1992, p. 28).

Permitam-me a explicação. É que quando se é uma leitora-alquímica, inevitavelmente, se é, outrossim, uma escrileitora. É que a categoria, como já lhes contei, repercute na necessidade inarredável de uma postura ***criadora***, denominada aqui, por ora, de escrileitura. Eu li e, a partir desse ler, da minha leitura, meu núcleo foi alterado e necessitei impreterivelmente escrever, escrevler, escrileiturar, criar uma ~~orto~~grafia para relatar tudo o que está a *acontecer-me*.

Lembram-se das confissões do Prelúdio? Proust incutiu-me a vontade infalível de escrever ***isso*** que está sob seus olhos. O texto de Proust exigiu-me, portanto, o(s) **meu(s)** Texto(s). A minha invenção **a partir dele**. ***A partir da*** *Recherche*. Conhecer e fazer, ler e intervir: aqui absolutamente inseparáveis. O saber vem do fazer e fazendo-se, aprende-se.***

Quando eu achei que estava escrevendo, eu estava, em verdade, escrileiturando, ou seja, cartografando. Cartografando porque, como já confessado, aquelas gavetas etiquetadas de outrora, não mais me servem. A casa é nova, toda redecorada, absolutamente re(des)construída. Aquele móvel (acadêmico) não cabe mais aqui em meu ateliê. Tudo é novo! Tudo é incrível! E se existirem ainda gavetas, porei água nelas!!

Tive, vocês sabem, que "*despensar* tudo o que já pensei para pensá-lo diferentemente" (DEVOS *apud* MARIA ACIOLY-RÉGNIER, 2014, p. 2, grifo meu).[124] Re-pensar-me. E a consequência desse inventar-me nova é esse álbum com Textos sob seus olhos, que uso para anotar, desenhar, rabiscar, colar tudo sobre o lugar *atrás do pensamento* e tudo que lá está ocorrendo (nascendo).

[124] "*Je n'arrive plus à penser à quelque chose que je n'aie déjà pensé ... pour bien faire, il faudrait que je dépense tout ce que j'ai pensé, pour le repenser différemment...*" ("Não consigo mais pensar outra coisa a qual já não tenha pensado... para fazê-lo corretamente, seria necessário *despensar* tudo o que já pensei para pensá-lo diferentemente" (DEVOS apud MARIA ACIOLY-RÉGNIER, 2014, p. 2 e 11, grifo meu).

*** "(...) toda pesquisa é **intervenção**. Mas, se assim afirmarmos, precisamos ainda dar outro passo, pois a intervenção sempre se realiza por **um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência** – que podemos designar como plano da experiência. A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando **os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação**. Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o ***know what*** da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar não havendo nenhuma garantia ou o ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: ***know how*** da pesquisa" (PASSOS; BARROS, 2020, p. 16-17, grifo meu).

Cartografia[125] – o ato denomina-se – porque ao visualizar os elementos sobre a mesa, e tentar conectá-los por linhas (de fuga),[126] a composição acabou por dar-se tal qual um *mapa* rizomático a ser desbravado.[127] E, nessa exploração, onde a única palavra de ordem (é desordem!) é ***criar***, só há inconstâncias, zonas indeterminadas que não se importam com suas fronteiras, mas antes com fragmentação e descontínuos e derrapagens. As dimensões da criatividade que lhe sucedem são todas polifônicas e cá, por essas bandas, a indeterminação é privilégio.[128]

[125] Esquizoanálise; Filosofia das multiplicidades; Filosofia rizomática são nomes pelos quais também pode se denominar a Cartografia. É uma maneira de pensar fora da imagem dogmática do pensamento vinculada à representação. Em vez de criar um plano atual (vinculado às coisas já existentes), cria-se um plano virtual (de imanência) onde as coisas ainda estão por vir: cartografia.

[126] Em *Mil Platôs* (1996), vol. III, Deleuze e Guattari criam uma classificação tripartida das linhas que nos formam. Temos as linhas duras/de corte molar que correspondem à identificação do pensamento binário, que nos estratificam: mulher **ou** homem, preta **ou** branca, rica **ou** pobre, bom **ou** mal, culto **ou** ignorante. As linhas maleáveis/de fissura molecular que são suscetíveis de modificações, mas, no entanto, alterações/desestratificações meramente relativas. Essas duas primeiras são as que tentam dar *segurança*, a *rota segura*, a territorialização, a estabilidade das coisas (naturalmente, desestabilizadoras). Por último, as linhas de fuga, estas explodem os estratos. É a única pela qual é possível fugir, é a linha que **"faz fugir todo um sistema como se arrebenta tubos. Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia" (DELEUZE, 1998, p. 30).** É, apenas, manejando as linhas de fuga que podemos ir contra o monstro SE. **"Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. (...) E até mesmo a História é forçada a passar por isso, mais do que por 'cortes significantes'. A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e 'pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma'. Nas linhas de fuga os nômades varriam tudo à sua passagem, e encontravam armas novas que deixavam o Faraó estupefacto" (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 73).**

[127] **"(...) os movimentos do pensamento fazem rizomas, conceito que na cartografia esquizoanalítica exprime a proliferação de conexões e disjunções num território atravessado por vários devires"** (GIROTTO *apud* ZORDAN, 2010, p. 3).

[128] Em seu texto, *Criação na perspectiva da diferença* (2010), Zordan trata do processo criativo nas artes que, em absoluto, pode ser vinculado à imagens prontas, como as do pensamento dogmático e moral, mas sim, deve aliar-se às indeterminações. Ora, eu disse a vocês, lá no início: Proust me ordenou a travessia, mas não entregou-me o roteiro do percurso. Não me deu por falta de boa-vontade, mas porque não existe. Eu tenho que ~~achá-lo~~, confeccioná-lo, como o fez K. ao procurar o castelo (KAFKA, 2000). Eu estou completamente só, no sentido de que, não anda comigo, nenhum desejo de chegada, nem esquema prévio. "O viajante nunca está só. Anda com ele o desejo de chegar" Hermógenes. O processo criativo ou o ato mesmo de inventar só pode ser pensado na diferença, só aqui, poderemos mapeá-lo porque o ato criativo é um acontecimento produtor de diferença e não de identidade (reconhecimento). **"Criar é uma maneira de se orientar sobre um campo problemático, o plano de imanência pré-filosófico. A criação é um lance de dados, um jogo imprevisível do acaso, ou seja, não tem nada a ver com ideias transcendentes, eleições do que seja verdade, sendo que uma criação não responde a julgamentos, juízos de valor, tampouco serve para mostrar certezas ou enganos. Criar, em si, é um problema. (...) Criar não se relaciona com o ser, mas com devir" (ZORDAN, 2010, p. 4).**

Na criação, a linha da atenção que é distraída (e portanto, aberta ao imprevisto), não é reta, mas difusa, espalhada, vai espraiando-se sem rédeas, como as campanhas e os cavalos do Sul, pois a retidão da lógica não vinga nestas terras (EHRENZWEIG, 1977, p.14)[129]. O campo cá é gramínea rasteira e, portanto, terreno problemático, isto é, ele, em verdade, é o próprio problema aberto e grande em largura para receber os fluxos díspares da imensidão da vida. Não há ordem! Mas, desordem ordenada![130] Para o problema levantado não há conserto, mas (des)concerto vagando e preenchendo o céu lilás da ida.

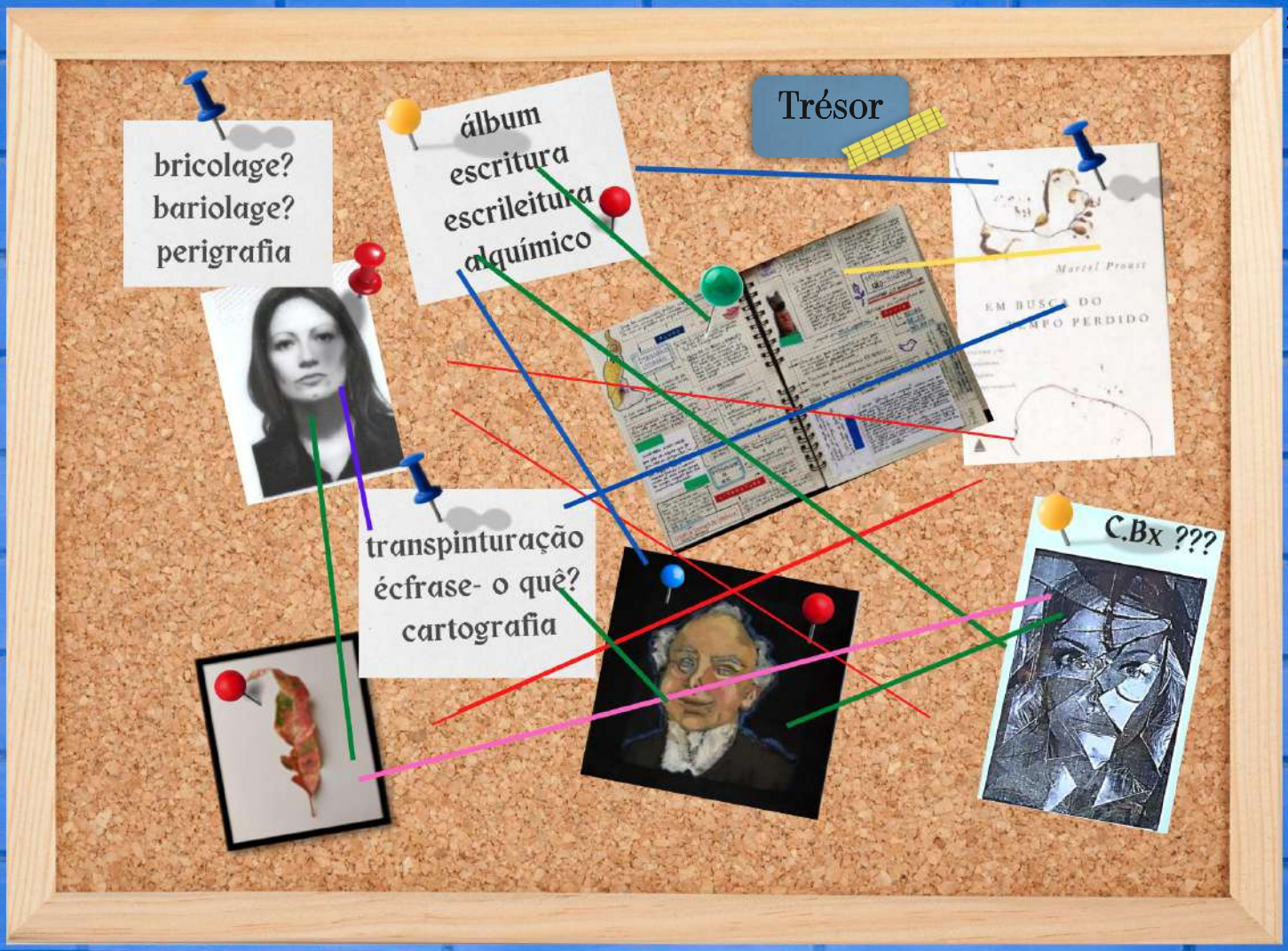
[129] "É essencialmente "polifônica" quando se desenvolve ao mesmo tempo em diversas camadas superpostas e não apenas em uma única linha de pensamento. É por isso que a criatividade exige uma espécie de atenção difusa e espalhada em contradição com nossos hábitos normais e lógicos de pensar" (EHRENZWEIG, 1977, p.14).

[130] Cartografar é tentar colocar essas "forças da matéria em algum tipo de ordem. O problema é que esse ordenamento não compreende uma organização ou organismo e sim estruturas abertas, séries de imagens que permutam seus códigos, composições entre elementos aleatórios, similares ou distintos, envolvidos numa espécie de lógica criadora de superfícies, ou melhor, de planos de consistência" (ZORDAN & TADEU & CORAZZA, 2004, p. 13).

Cartografar é a única maneira de fabular esse algo que ainda não sei o nome, de dar forma (experimental e exploratória) ao informe, a essa força invisível, mas não menos potente (vejam a onipotência do monstro *Das Man*), ocorrida e corrente em mim: essa cadência vibrátil atravessada nos ossos do meu peito, ocasionada pelo reencontro.

Eu precisava escrever esse ritmo, essa velocidade porque escrever é a forma de pensamento da cartografia, mas não esquecendo de que essa força informe se relaciona comigo, de modo singular a cada vez que tento regurgitá-la, enquanto maçã, para (o) fora.[131]

[131] **"Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio" (OS PENSADORES originários, 1991, p. 70-71).** Eis a frase mais conhecida do filósofo Heráclito e que corresponde a todo processo de criação entendido pela perspectiva da diferença. Tudo é fluxo, tudo é devir, tudo é mobilidade e inconstância e renascimento contínuo: o fluxo perpétuo de **todas** as coisas, a harmonia dos opostos e o fogo como princípio de tudo, eis os princípios básicos da filosofia desse pensador. Tudo na vida nasce, cresce e perece para que o novo possa nascer e continuar a dinâmica da vida. Por quê, então, me digam, é tão difícil deixar um conceito morrer? **"O sentido é claro: o rio é aparentemente sempre o mesmo, mas na realidade é feito de águas sempre novas, que se acrescentam e se dispersam; por isso à mesma água do rio não se pode descer duas vezes, justamente porque, quando se desce a segunda vez, já é outra a água que se encontra; e porque nós mesmos mudamos, no momento em que completamos a imersão no rio, tornamo-nos diferentes do momento em que nos movemos para mergulhar, como sempre diferentes são as águas que nos banham: assim Heráclito pode dizer, do seu ponto de vista, que entramos e não entramos no rio. E pode também dizer que somos e não somos, porque, para ser o que somos em dado momento, devemos não ser mais aquilo que éramos no precedente momento, assim como, para continuar a ser, deveremos logo não ser mais aquilo que somos neste momento. E isso vale, segundo Heráclito, para todas as coisas, sem exceção" (REALE, 1993, vol. 1, p. 64, grifo meu).** Crátilo leva ao paroxismo o entendimento de fluxo e de devir, em Heráclito, afirmando que **"nem mesmo *uma vez* podemos entrar no rio - a água que toca os dedos do pé já não seria a mesma que tocaria o calcanhar" (ALEGRE, 2014, p. 121, grifo meu).** Tudo se transforma, transmuta-se, então porque a ideia de metamorfosearmos a herança é tão



"A arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem".

Marcel Duchamp

Cartografar, então, é a possibilidade de articulação de um conhecimento preenchido de afetividades que a inteligência pura não engendra. Não há retidão, mas antes exaltação. É onde se produz subjetividades e intensidades. Observem, cartografia é o lugar *hesitante* do caos febril, oposto extremo da estrutura racional do discurso, uma *contralógica*, canto onde é possível a tentativa de alinhar sensação e pensamento em escrita. Mas, nessa escrita, cartografia é caminho que cria seus próprios tempo e espaço e coisas e territórios. E gentes.[oo]

[oo] "Um *avanço hesitante*: eis um método; avançar, não em linha reta mas numa espécie de *linha exaltada,* que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajeto definido, mas sim um trajeto pressentido, trajeto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se soubesse já, para que caminharia ele? Que pode descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da ação de descobrir; só não hesita quem já descobriu descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação" (TAVARES, 2021, p. 22-23).

Então, seria, a cartografia, um artifício, a alternativa à ~~nefasta~~ imagem dogmática e moral do pensamento (introduzir, desenvolver, considerar finalmente, está feito!) ao qual nenhum item me corresponde. Como já disse, quando tentei enfiar o relato nos cacifos, encostei a boca aberta naquele móvel e ele tinha gosto de cadáver e o que eu tinha, ardia e estava muito vivo, praticamente um tônico vital bem doce. Ab-**sinto.**

Mas, façamos a averiguação das anotações contidas em um dos papeluchos colados aqui no álbum sobre o ~~cadáver~~ pensamento dogmático e moral:

1. Método a ser seguido: o que existe é caminho, cartografia! Pois, ter um método definido insinua a necessidade de uma atividade anterior à criação. Aqui, tudo é durante. Tudo é doravante. TAO = travessia.[@]
– não-método – situação ambígua, ambivalente, bicho híbrido.

2. Busca pelo verdadeiro: não o busco! Antes, tento falseá-lo. Não busco nada, além do registro do percurso para mostrar-lhes.
– registro da força sem forma definida – quero perguntar, não responder.

3. Isenção do corpo e das paixões: impossível!!!
– sou toda corpo e espírito e sensações! – blocos de sensações, afectos e perceptos.

@"*Como se*: a expressão do *Método* (certo modo de trabalho das matemáticas). Método = exploração metódica de uma hipótese; aqui, fique claro: uma hipótese, não de *explicação* (de interpretação) (meta-romance), mas de ***produção*** (BARTHES, 2005, p. 42, grifo do autor, negrito meu).

"O Tao é ao mesmo tempo o caminho e o fim do percurso, o método, a realização. (...) Tao: o importante é o caminho, o andar, não o que se encontra no fim-› A busca da Fantasia já é uma Narrativa" (*Ibidem*).

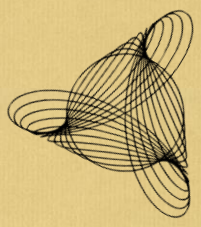
A necessidade de criação que se deu a partir do acaso, acontecimento, intercessão, dupla captura, ou melhor, a **criação** mesma (escrever!) é a origem do não-método cartográfico que vai desenhando-se no ato mesmo de fazer-se, coisa que faço (escrevo/invento) aqui e **agora**. (Estão escutando o barulho das teclas da *typewriter*?)

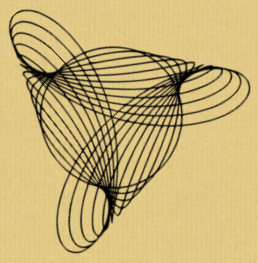
A cartografia permite-me, então, construir um novo território que é virtual, um plano de imanência, vejam, não um plano de fundo, pois é lugar das coisas ainda podendo ser qualquer coisa, onde há o desamparo protocolar, falta (extremamente

[132] A cartografia é acometida por um **"desamparo radical dos princípios imutáveis (...), de referenciais de como se orientar na pesquisa, de critérios *a priori*, (...), de diretrizes que forneçam a sua ação algum norte garantido" (CORAZZA, 2004, p. 69).** Na cartografia, como não-método de pesquisa, é o *entre*, o triz, o *intermezzo*, que importa e não o início ou o fim, as conclusões ou as teses, mas o *seguir*, tendo como coeficientes o perigo e o inédito, o *cinde*

necessária) que possibilita a experimentação de meu próprio pensamento (eu sou *John* e meu início puro!).[132]

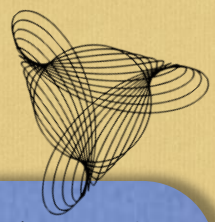
Cartografar insiste mais em descrever o processo do que o estado das coisas, e assumindo a postura de uma cartógrafa, eu vou desenhando/escrevendo o possível quando da abertura da fenda, sem cooptação pela norma, mas pelos desvios. Assim, a cartografia é uma "espécie de tecnologia de reconsideração das significações dominantes" (GUATTARI, 1988, p. 175), mas, nunca, nunca acabada, limitante, senão aberta, receptiva ao advir dos cruzamentos e dos fluxos possíveis, sendo toda mobilidade. Não é um saber *sobre*, portanto, mas um saber *com*.





É um procedimento condutor que permite controlar a (minha) animalidade do bicho múltiplo que está no triz, tornando visível a força do ato criador, as condições de invenção, transpor a falação desordenada que existe em mim.

Cartografar é estar no *entre* e, portanto, é proceder em suspensão. *Manejar em suspenso* significa que isso, sob seus olhos, está em promessa de forma ou no estado de informe eterno, onde estou tentando dar um sentido para esse novo mundo, já que o nosso mundo ~~pandêmico~~ não tem sentido ~~nele~~ mesmo. É tentativa de unir em um mesmo ~~álbum~~ território, o sensível e o inteligível, agindo em reciprocidade, em uma outra versão, que não a ~~herdada~~ habitual, pensando *pesquisa* enquanto criação, a(d)ventura, processo, intervenção.[##] Se imitasse o esquema (acadêmico) sedimentado, só estaria procurando uma saída: aprovação. E, em realidade, eu só quero é provar um pouco do sabor doce daquele tônico e boiar à deriva nas águas, mas naquelas que são plurais.



[##] "(...) toda pesquisa é intervenção. Mas, se assim afirmarmos, precisamos ainda dar outro passo, pois a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como um plano da experiência. A cartografia como método da pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer" (PASSOS; et.al., 2020, p. 16-17).

A investigação é o processo. O norteador reflexivo é o próprio percurso. Toda fórmula, nesta cartografia, é desmistificada porque não existe fórmula, mas deriva, não existe forma, mas velocidade. Sim! A cartografia é, afinal, **esse** corpo que se produz na escrita. Isso na sua frente, é a minha imagem de pensamento: volátil, transitória, irrequieta, com o desconcertante

no meio.

É, eu sei, parece um amontoado de pensamentos mesmo. Cacos sobrepostos. Mas, é que a coisa não vem inteira, sabem, mas em pedaços, em fragmentos dispersos de várias partes e lugares diferentes. E, eu estou tentando gerenciar essa nova existência que foge da cogitação segura e habitual. Não há galhos para me agarrar, só grama nascendo em toda fenda, em todo lugar. Essa minha escrita escapa do grande, é coisa bem menor.[133]

Não, eu nunca quis um monumento, mas só escrileiturar o que me acontece cá.

É, eu sei, parece uma enxurrada, uma tromba d'água, um aglomerado, uma montoeira de coisas e gentes sobrepostas nas margens, povoando as bordas em letras e papel e dizeres e notas e escritos, mas, atentem, é uma turba sim, mas uma multi-dão genuína, sem imitação ou decalque, pois verdadeira(mente minha).

[133] A escrileitura, tal como inventada por Corazza, só **"acontece em atos de ruptura, de desterritorializações e de devires-outros, que são sempre devires minoritários" (CORAZZA, 2011, p. 57).**

Tudo aqui não nos serve!/
Lembrar sempre disso!/
CBs

p. 101

perigrafia

s.m. pe.ri.gra.fia

"A propriedade maior do texto homeostático ou de regulação interna, e o caráter manifesto pelo qual ele se reconhece ao primeiro olhar, é sua compacidade, corolário da unidade e da coesão exigidas dele, sob o domínio de um autor (...) O texto torna-se corpo, recolhe-se, fecha-se sobre si mesmo, como uma cidade fortificada por Vauban, sem subúrbio nem arrabalde. É um volume fechado, circunscrito em limites estáveis que impedem os excessos; é um espaço em equilíbrio, encerrado em fronteiras rígidas e instâncias de enunciação bem destacadas. Sua periferia, o que não está nem dentro nem fora, compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória. São outras tantas entradas no corpo do livro: elas desenham uma perigrafia, que o autor deve vigiar e onde ele deve se observar, porque é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade. Ele é qualificado por sua compacidade, por seu fechamento sobre si mesmo, isto é, também por sua autonomia. Sua aparência é essencial" .

- Ei, a prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado!, professou uma mulher aos gritos repetidos, durante um mês na praça da cidade.

Mas, vejam, disseram-me uma vez que eu era uma *bricoleur*. A ideia assentou-se de forma fácil a meu corpo, pois pressupõe o imaginário que se expressa não por categorias abstratas, como os conceitos, mas por categorias empíricas. Experiências. Aquilo que se observa e se aprende com a *prática*.

Eu tenho aqui um conjunto de coisas finito e bastante heteróclito: um livro, uma escrileitora, um assombro e um retrato pintado. Resultado contingente de uma oportunidade que se apresentou após o êxtase, o assalto, o relâmpago sentido pela/da leitura, que renovou e enriqueceu o inventário particular com os resíduos das (des)construções anteriores (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 33).

Ora, essa sou eu, aqui, agora! Nisso que se (des)constrói! Prática: fazer. E fazer com as mãos! O *bricoleur* realiza o seu trabalho usando ingredientes que revelam a total ausência de um plano anterior, pré-concebido, arredando-se de normas adotadas pela técnica. Diz-se que ele opera com "materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima" (Nota de rodapé, p. 32,).

É um trabalho retrospectivo na medida em que inventário, como se locasse e deslocasse peças de um quebra-cabeças, e sobretudo, inicio uma conversa, uma tentativa de diálogo entre o que lhe compõe.

O que faço, em verdade, é interrogar meu Tesouro!

Tento entender o que cada uma dessas peças, nessa peculiar coleção, pode significar com o único intuito de ressignificá-las (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 34).

Mas esperem um minuto!

- Ei, a prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado!, professou uma mulher aos gritos repetidos, durante um mês na praça da cidade.

Ora, essa não sou mais eu porque o agora anterior não é mais o aqui e AGORA nisso que se (des)constrói!
Eu não recolhi as coisas da coleção a ser observada com o intuito "isso sempre pode servir" (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 33-36)!

Elas me ad-vieram!
Aconteceram-se(-me)!

Pois, então, eu sou isso e também outra coisa!
Eu uso da matéria-prima, mas não como engenheira, outrossim como (artista!) alquímica!
Eu sou, também, escrileitora (e...e...e...)!
Eu faço uso da linguagem em estado puro.
Bruto. Ela é (nosso) campo de batalha.
Pois, para explicar a ressignificação a vocês, preciso escrevê-la, mas (des)escrevê-la à minha maneira.
E mais!!
Não quero apenas questionar essa coleção em particular,
mas antes inquirir o Universo! [134]

[134] "Poderíamos ser tentados a dizer que ele [o engenheiro] interroga o universo, ao passo que o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura" (LEVI-STRAUSS, 1989. P. 34).

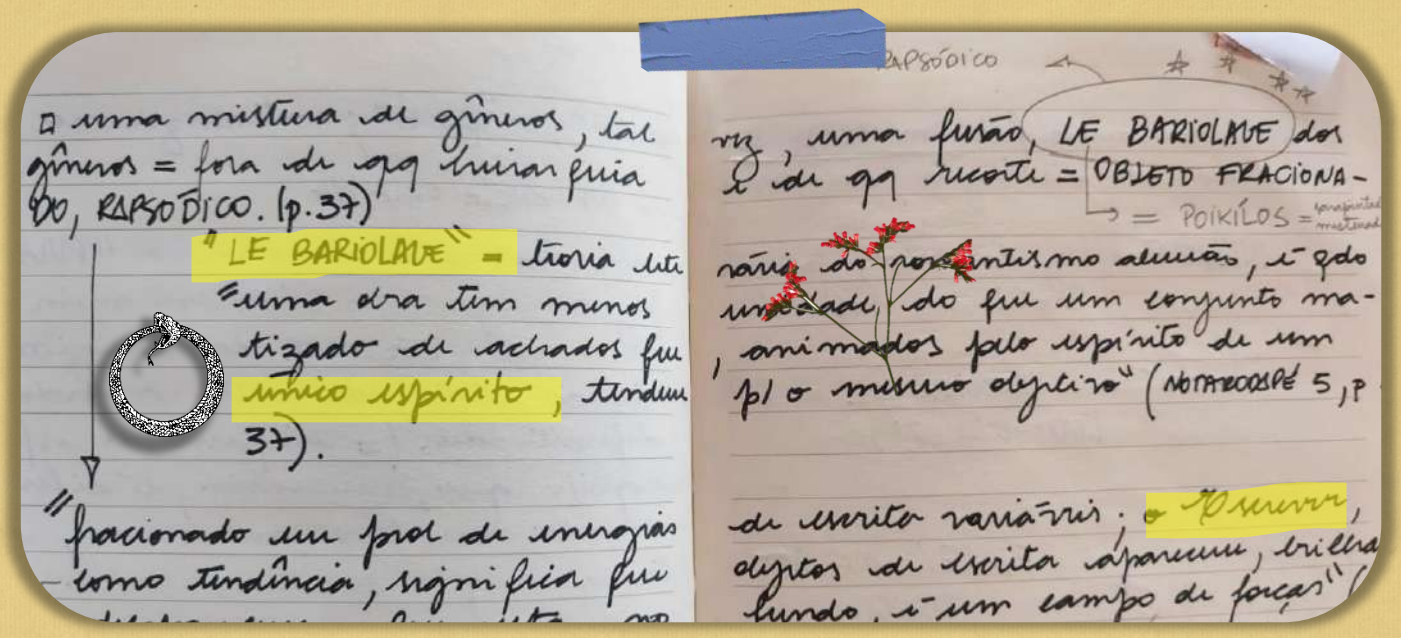
Meu trabalho é retrospectivo, mas também protensivo, pois escrever "se constitui a partir do futuro, e o futuro é sem conteúdo, ele nunca se preenche, sua natureza é hemorrágica, já que ele repõe constantemente o tempo em marcha" (BARTHES, 2005, p. 49). Não sou apenas amadora, sou amante! Amante dos novos perfumes possíveis a surgirem das coisas todas nos ares do mundo![135]

[135] Para Levi-Strauss, o *bricoleur,* em seu *O pensamento selvagem* (1989), é como o *John* de Woolf, ele recolhe elementos com a intenção de que podem ser úteis, e ao reuní-los em uma pequena coleção, dá sentido a eles. Esses itens já estão constituídos, *já são alguma coisa*. Diferentemente do engenheiro que necessita da matéria-prima como o cimento, os tijolos para constituir algo, *para fazer algo ser*. O *bricoleur* é uma espécie de curioso, como todo pesquisador, que inala das coisas, um perfume que outros não sentem. Ele reorganiza, redistribui e oferta uma nova criatura ao mundo. A sua criatura. Ele brinda novos (des)encontros como os amantes.

Para Barthes, a figura do *bricoleur* é citada apenas uma vez em seu *Preparação do romance,* vol. II (2005, p. 60), em uma seção denominada *Bricolagem*, onde fala sobre uma ociosidade desejada, como na aposentaria, para a realização de pequenos projetos, a feitura de pequenas ninharias que nunca se completam. Essa seria a ocupação do *bricoleur*. Inclusive, em nota, a tradutora Leyla Perrone-Moisés, traduz o termo *bricolage* como "pequeno trabalho, trabalho de **amador**" (Ibidem, grifo meu).

Esperem, há um outro termo que talvez também me sirva aqui. Está aqui em um de meus cadernos. Um minuto, por favor.

- A prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado?, começaram a sussurrar entre as multidões.



Sim, sim! *Bariolage*! Essa expressão, na teoria do romantismo alemão remete a algo escrito, fracionado, fragmentado, aleatório, misturado, sem hierarquia, diz do esparso, do atípico, do rapsódico, desse álbum a frente de vocês, portanto. *Le bariolage*! É o que faço aqui! Uma obra que "tem menos unidade do que um conjunto matizado de achados que, animados pelo espírito de um único espírito, tendem para o mesmo objetivo": existir no mundo (SCHLEGEL, 1997, p. 135, fragmento 103).

Em francês, a expressão transmite uma montagem de cores díspares, de ideias diferentes. Já em alemão, o termo designa uma técnica musical dos instrumentos de cordas. Envolve alternância de notas sem cordas adjacentes para que se explore o timbre individual das demais um pouco frouxas. Em francês ou em alemão tem o heterogêneo como núcleo.

É uma bela definição do ~~álbum~~ que é fragmentário, desse *patchwork* de pensamentos e imagens e energias, aqui colados e escritos, quase um *romance* rapsódico sobre o caminhar de uma curiosa. "(O) objeto é fracionado em prol de energias de escrita variáveis; o Escrever como tendência, significa que objetos de escrita aparecem, brilham, desaparecem", restando, no fundo, um campo de forças (BARTHES, 2005, p. 38). É que quando se afasta o objeto, fato que acontece aqui e agora, magnifica-se a Tendência: o Escrever (Ibidem).

- A prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado?,
a dúvida atravessou mares e continentes.

Sim, vejam, o objeto passa a importar menos do que o ato em si de escrever essas energias, de documentá-las, de registrá-las. Frente a essa força, o objeto desvanece. Isso, acontecendo aqui é o que sobra: caminho. Pois, "um pensamento e uma linguagem cujos primeiros passos tornam de imediato visível o segundo, o terceiro, até o último, é um pensamento que não precisa se desenvolver, pois é previsível: o primeiro passo, anula a força de todos os outros" (TAVARES, 2021, p. 27).

Eu não quero anular a força. Quero multiplicá-la! Não quero impor autoridade, quero instalar continuidade. Pensar, pensar! Abrir mais vazios! Criar, criar! Abrir mais vazios! Repensar, repensar! Abrir mais vazios! Recriar, recriar! Tzimtzum!

Isso aqui sobre seus olhos é um ato intransitivo. Não necessita mais do complemento. Esse fica em suspenso. Tipo: o que a senhora escreve? Escrevo. O que a senhora pinta? Pinto. O que leva em consideração altíssima o sujeito, pois se escrevo, se pinto, os faço para mim. Eu sou o centro do processo e da (cri)ação. O que importa aqui é a subjetividade.

Mas, vejam, eu sou o centro, mas também quero o que e quem está (no) fora! Quero o marginal. Quero *com*. Portanto, te quero! Quero o outro que está lendo agora! Te quero, agora! Venha! Entre! Fique no *entre* comigo!

Sim, sou paradoxal. Sou toda dúvidas! Mas, "minhas dúvidas formam um sistema"![135] Fragmentado, mas um sistema. Subjetivo, mas um sistema. Quem disse, ora, que o imaginário é arbitrário? Quem disse que o imaginário tem de ser exílio? Entre, por favor!

Mas, também tenho medo, pois aqui nessas anotações e fragmentos estão guardados todos os meus segredos, as minhas manias, os meus defeitos, minhas compulsões compilatórias, auto-flagelantes o meu escuro, todas as minhas eus e às vezes elas não são bonitas.

Ainda assim, me amarás?

[135] WITTGENSTEIN, 1998, p. 49.

NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR

Ei! Tu! Tu mesmo!
Escutes, o que quero dizer é que não abro exceções.
Sem concessão! – gritei. Ouviste?
Eu quero sobreviver!
É que um grande amigo admirado me disse que não podia recalcar-me.
Nunca recalque o sujeito! – ele me disse antes de morrer atropelado.[....]
Trago isso cravado em mim.
Isso fica se repetindo, se repetindo, se repetindo em meu corpo!
Sou eu(s) que escrevo aqui, sou eu(s) a voz que fala na tua cabeça enquanto lês.
Sou eu(s).
Isso tudo foi feito por mim(s).
Para mim.
Isso tudo foi feito para ti.*
Não rejeito a aventura!
Ad-ventura! Aquilo que **ME** ad-vém.
E relato. Te relato: essa *selva oscura* que habita em mim
é o que está colado e escrito aqui.[136]

[....] Barthes foi atropelado por um furgão de lavanderia na *Rue des Écoles*, em Paris, a caminho do Collège *de France* e morreu em consequência desse acidente em março de 1980.

* "O escritor, só por um hábito extraído da linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias escreve: 'meu leitor'. Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo" (PROUST, 2016, vol. III, p. 723-724).

É POSSIVEL FAZER ALG... FAZER ALGO DE NOVO NO MUNDO? É POSSIVEL... POSSIVEL FAZER ALGO DE NOVO NO MUNDO?... MUNDO? É POSSIVEL FAZER ALGO DE NOV... E NOVO NO MUNDO? É POSSIVEL FAZER AI...

[136] Na aula do dia 02 de dezembro de 1978, Barthes (2005, p. 3) fala sobre não recalcar o sujeito. Ele insiste que quaisquer que sejam os riscos da subjetividade, que se diga *não* à censura ao sujeito. "Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o imaginário do sujeito do que sua censura" (Idem, p. 4).

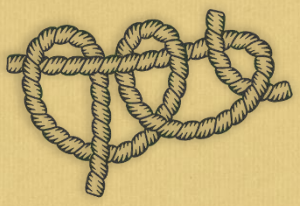
Não posso recalcar minha subjetividade! Não seria uma impostura, eu seria uma impostora! E o que quero aqui é despir-me, despir-te do herdado.

Sim, é uma mudança e tanto! Barthes traz o exemplo de Dante depois da morte de Beatriz, buscando uma nova forma fundamentada no engendramento recíproco de poema, narrativa e comentário. Ele também quer uma *vita nuova*, pois já no meio da vida; quer uma mudança significativa quase uma peregrinação a um novo continente, uma *selva oscura*, como no início de *Inferno*, ele afirma (2005, p.5). É o que pretendeu nos dois volumes da *Preparação do romance*, e nos escritos que viriam não fosse a tragédia de sua morte. *Mudar* é o verbo, " isto é, dar um conteúdo à 'sacudida' do meio de vida", pois para aquele que escreve não pode haver *vita nuova* que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita (Idem, p. 9). É como se não houvesse nada novo, é sempre o mesmo assunto com pouca variação. Estamos condenados à repetição? Há uma rejeição a todo o Novo, afirma o autor. E não é verdade? Vejam o artigo publicado na revista *A especiosa* alhures. Para sobrevivermos, enquanto artistas, é necessária uma dose de paranoia: "Sem concessão!" (Idem, p. 12).

Quem sabe é isso. Estou no meio do fim de minha vida, por isso desejo o novo. C.Bx

NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VIDA

Usem a primeira pessoa do plural! – eles ~~impõem~~ dizem. Eu os entendo, pois sou uma, mas não sou só. Sou nós. Sou plural, mas sou *eus*.[!!] Contudo, esses meus seres revelam-se a cada vez em (primeira) pessoa. Acredito que desemaranhá-los individualmente, me aproxima de vocês, me torna familiar, aconchega meu *eu* ao seu ***singular***.



É como se uma atmosfera de intimidade evaporasse em torno de nossos corpos, sentados agora em um banco de parque muito arborizado e florido e pudéssemos olhar-nos diretamente nos olhos, profundamente, sem medos. Partilhando com os dedos um fruto maduro e suculento, recém-colhido. Conversando sobre os futuros das Artes e sobre suas tantas possibilidades, sobre as questões da vida, do Universo e sobre aquela libélula ofegante pousada no perfume da azaleia ali em cima...

[!!] "O eu é uma pluralidade de forças quase personificadas, das quais ora uma, ora outra se situa no primeiro plano e toma o aspecto do eu; desse lugar, ele comtempla as outras forças, como um sujeito contempla um objeto que lhe é exterior, um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjetividade é móvel" (NIETZSCHE *apud* Barthes, 2005, p. 91). Barthes parte desse entendimento na defesa da individuação, da valorização do sujeito no ato de pesquisar, escrever, pois "a subjetividade não deve ser negada ou excluída, recalcada: ela deve ser assumida como móvel (...) (*Ibidem*).

É isso que caracteriza a ambivalência ou dialética da individuação, sendo ao mesmo tempo sua força, pois torna tenaz o sujeito em sua individualidade, e seu ponto extremo, pois também desfaz o sujeito, o multiplica, o pulveriza e de certa forma, o ausenta (Idem, p. 92). Ora, ora. Nem/nem.

Eu sou nós.
C.Bs

Eu quero que vocês entendam que esse momento particular, inteiramente íntimo, é profundamente revelado na caverna interna, no oco por vezes dolorido onde quase não deixamos ninguém entrar.

Ele acontece na espessura carnuda da boca do estômago, comprime os pulmões e instala maçãs. Ele fura ali, naquele continente *oscuro,* e apenas se revela aos outros *eus* para parti-los ao meio.

Devasta.

Devasta.

Devasta tudo e faz nascer, da nova criatura, vontades infalíveis.

- A prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado!!!, repetiram as turbas aos berros em cima de tablados, nas ruas.

É que esse lance, o assombro, o relâmpago, aquilo aconteceu *comigo.*

Foi íntimo, por dentro.

Por isso, repito:

– Venha! Entre! Entre aqui!

.

.

.

.

– Compartilhe comigo, *la petite mort ou* a *vita nuova*, dentro de mim!

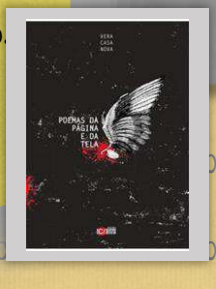
Santa Tereza de Bernini
rogai por nós
Santa desejante
Rogai por nós.

Tereza aguarda
o tempo da flecha
chegar a seu corpo místico

espera extática
gozo antes do toque.

Desmaiada se estende
sobre suas dobras
e sobre as dobras do pano virtuoso.

Vera Casa Nova



NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO NÃO RECALCAR O SUJEITO
ÊXTASE ÊXTASE ÊXTASE ÊXTASE ÊXTASE ÊXTASE ÊXTASE ÊXTASE

Avanço aqui em uma luta *não contra* o sistema, mas *a partir dele*, por dentro, intimamente, tentando formar uma pequena fervura em sua poça, insurgindo-me apenas contra os antolhos que lhe impedem o *ver*, acessório que refuga absolutamente o ~~encanto~~ espanto, para que sem eles essa agremiação endurecida possa também gozar não ~~com o~~ do verdadeiro, mas ~~com os~~ dos possíveis do mundo para além dela.

Essa corporação domestica, higieniza, abafa o sujeito que fala, vê, rasura, escreve, pinta, investiga. Que voz então ela quer ouvir? As dos que já falaram? Eles nos servem de base, é óbvio! Eles nos dão as mãos no caminho, mas de forma alguma possuem nossos espíritos, apenas compartilham dele.

O que quero é apenas revirar esse *éthos* com o intuito de fazer essa carranca sisuda inspirar profundamente com seu nariz adunco, não a verdade, mas o perfume salmão-cintilante e poético do *páthos*, seja exalando melancolia ou ternura, ou até mesmo repulsa, importando somente, tão-somente, exclusivamente fazer **sentir** e não apenas conferir a retidão do odor.

Retirem essa venda! Retirem essa venda agora!
Ponham o instrumento óptico de Proust!
Eu suplico! Veja-me! Vejam-**se**!

Percebam, eu peço com exaltação, mas com todo o respeito porque quero que vocês compartilhem desse Paraíso de sensações.
Eu quero! Quero muito!
Quero muito *com* vocês!
Vejam, queridas(os/es)!
Vejam tudo o que há ao seu redor!
Vejam como são fantásticas e sólidas as constelações possíveis dos universos individuais!
VEJAM, tudo é incrível!

***

- A prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado!!, gritou um salvador reconhecido pelas massas.

Bom, já contei que o átimo incandescente, o relâmpago que irrompeu na sala pela leitura da *Recherche* foi uma mudança carnal, espiritual, absolutamente significativa. Ela abriu um continente novo em meu peito. Um vale grande com enormes macieiras verdes e crianças sorrindo.

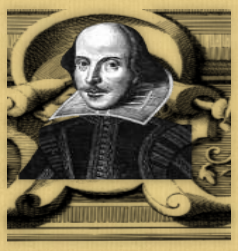
É isto!, é a única frase possível gritada da boca quando de seu acontecimento. Acontece ali um "movimento de reconhecimento do objeto em sua dilacerante particularidade" (BARTHES, 2005, p. 26). É como uma energia que eletriza cada poro do corpo em um instante profundo e intenso, e o que ele nos produz em seguida, "não depende mais do código" (Idem, p. 22).

É uma afeição tão pura e plena, que conseguimos com ela tocar nossa língua numa raspa do divino e o posterior a isso só pode ser silêncio... ~~Barterbly.~~

.
.
.
.
.
.
.

Ora, vocês estão ~~lendo~~ vendo por si mesmos! É um *tilt*[++], um choque quase inefável que eu tento, tento, tento expressar e só alcanço fazer pequenos beliscões ao seu redor. Ele me escapa porque é maior e anterior à linguagem, (será isso o *ser* de Heidegger?,) seu sentido é um *flash*, um arranhão de luz, como dizia meu caro amigo (BARTHES, 1970, p. 112). Mas, contudo, apesar de sua brevidade, quando essa luz de sentido finda, ela desvanece-se como uma chispa que revela **todo** o mundo invisível.[137] Como uma faísca que ilumina e instantaneamente falece, mas nunca sem antes revelar tudo o que nos é suficiente para uma vida.

[++] Barthes(2005, p. 101, grifos do autor) refere-se a esse momento de fulgurante como *tilt* quando ~~poetiza~~ fala sobre o haicai: "O haicai é uma espécie de *tilt*, uma espécie de *tinido* breve, único e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa". (...) Instante absolutamente *fresco*: como se comêssemos a coisa anotada, na própria árvore, como um animal que masca a erva vida da sensação". É como se fosse o próprio "sal da contingência" (Idem, p. 107).



[137] Frase inspirada na sentença de Shakespeare citada por Barthes em *O império dos signos* (2016, p. 112):

"When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world".

E mais!
Tudo,
todo,
o absoluto
de todo ser
nunca mais será como antes!
Renascemos outras(os/es), sem
morrermos.
Você olha ao redor e todas as
pessoas são as mesmas e você, não,
você, não...[138]

Frase de Valéry , em Praga, citada por Barthes (2005, p. 51): *"Perdido no estrangeiro, numa língua ignorada. Todos se entendem e são humanos entre eles. E você, não, você, não..."*.

A prática da escrita deve romper com as práticas intelectuais do passado.

A esse deslumbramento meu amigo dá o nome de *satori*, um termo budista que designa *iluminação*, e o compara à emoção e ao encantamento sentido pelo Narrador proustiano quando do fim do romance, em *O tempo reencontrado*, pois o livro tão desejado já estava então escrito (BARTHES, 2005, p. 15).

"Então, sem dúvida menos brilhante que a que me fizera entrever que a obra de arte era o único meio de recuperar o Tempo Perdido, uma nova luz se fez em mim. E compreendi que todos os materiais da obra literária era a minha vida passada; compreendi que tinham vindo a mim, nos prazeres frívolos, na preguiça, na ternura, na dor, armazenados por mim sem que eu adivinhasse sua destinação, sua própria sobrevivência, como a semente acumula todos os alimentos que hão de nutrir a planta (PROUST, 2016, vol. III, p. 715).

Proust denomina esse instante de *cume do particular**, pois a realidade, minhas caras(os/es), é absolutamente individual. Não adianta sair da ilha, Saramago! Você torna-se a ilha!

Todos nomeiam seus arroubos, então, também devo nomear o meu.

Mas, antes, é imprescindível uma pausa a ser realizada para que depois possamos continuar.

*Nota de rodapé número 6

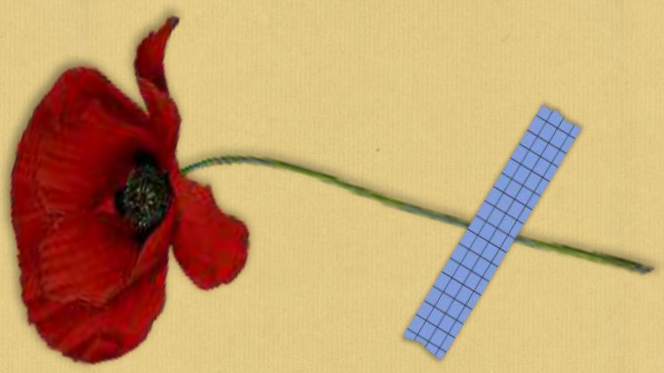
PAUSA ESTREITA – ASSALTO BREVE V:

Vejam, a possíveis inter-relações entre as Artes formam quase que uma obsessão em mim enquanto pesquisadora e artista. É como se fosse um objeto fervoroso que me assombra a vida e me desassossega o espírito, e eu agradeço por isso. Então, para situar aquelas(os/es) que não estão muito familiarizados com o assunto, devo contar-lhes uma história paralela com anotações relevantes para que o entendimento fique menos abrasivo, pois a técnica, infelizmente aqui, predominará. Destaquei com marca-texto alguns trechos que considero bem importantes.

Às(os/es) que já o dominam, a desconsiderem, pulem para a p. 72, por favor:

Era uma vez, do século XV ao século XX, na cultura ocidental, em virtude da herança platonista, a relação entre a escrita e a imagem foi baseada em critérios de segregação e de subordinação (VENEROSO, 2006, p. 147). Dois seres apartados, cada qual envolvido por seu mundo e seus próprios fenômenos, sendo a palavra revestida de supremacia frente à imagem. A imagem é polissêmica por natureza, enquanto a escrita, com o dedo em riste, reverencia sua objetividade. Cada uma dessas entidades ocupava sua própria gaveta no armário das linguagens. Essa lei segregante, também pairou sobre a reflexão do vínculo entre a Literatura e as Artes Visuais, apesar das primeiras ideias de correspondência. "Pintura é poesia muda. Poesia é pintura que fala" (PLUTARCO apud MUHANA, 2002, p. 12). Do dístico de Simônides ao *Ut pictura poesis* de Horácio, pintura e poesia eram tidas como Artes-Irmãs, unidas por equivalência e homologia. Apesar de suas identidades distintas e elementos de formalização peculiares, nas duas concepções existia a tentativa de aproximação comparativa entre as duas linguagens, em um abraço fraterno, que apresentava um pacto de mútua ajuda composto pelos três pilares que sustentavam a concepção horaciana: traduzibilidade, transferibilidade e complementaridade (SANTOS, 2009, p. 90). Entretanto, em 1766, Lessing (2011) apresentou seu *Laocoonte*, encaixando poesia e pintura em gavetas distintas daquele armário, determinando o rompimento daquele abraço. Há diferenças significativas entre o lisível e o visível: a poesia pertence ao tempo, a pintura ao espaço, afirmou o autor alemão.

Na França do século XIX, surgiu um outro tipo de relação entre essas linguagens que se justificava mais pelo interesse crítico da literatura sobre a pintura e menos sobre a possibilidade de equivalência ou disparidade entre uma arte e outra. As grandes discussões sobre as obras expostas, a cada ano, no Salon parisiense, contribuíram para o despertar de um interesse analítico sobre a pintura em muitos escritores. Inúmeras foram as resenhas e os ensaios escritos por Baudelaire, pelos irmãos Goncourt e por Zola a respeito do mundo pictórico (MAGALHÃES, 1997, p. 73). Baudelaire estava entre os autores que defendia a especificidade das artes, pondo de escanteio a ideia de paralelo, contudo, não excluindo a possibilidade de aproximação entre as linguagens artísticas. A relação de correspondência baudelariana baseava-se exclusivamente sobre os **efeitos causados pela recepção das obras**, "sobre a analogia dos sentimentos que despertam, devaneios que sugerem, sensações que fazem nascer, no **espectador, leitor ou ouvinte"** (CASA NOVA, 2008, p. 35, grifo meu).



Por outro lado, dessa interação entre as linguagens literária e pictórica, onde os suportes coincidem por sua bidimensionalidade, onde ambas nos exigem o uso da visão e das mãos, na qual o traço e a pincelada estão próximos dos gestos da escrita (LOUVEL, 2006, p. 191), surgem outras possibilidades de diálogo. Vemos a pintura representando a literatura como em *Young girl reading* (1776) de Jean-Honoré Fragonard, e a literatura, querendo incorporar da pintura seus elementos peculiares, utilizando-se de figuras de linguagem como a écfrase, a hipotipose e tornando pictural a narrativa literária. Esses instrumentos, encontramos em Huysmans (1884) com *Às avessas* e em Pamuk (1998) com *Meu nome é vermelho* – esse último, um livro praticamente ilustrado sem conter um desenho sequer.

Ademais, a linguagem pictórica pode figurar como fonte de inspiração para a criação de narrativas literárias, como a obra pictural de Carel Fabritius, *O pintassilgo* (1654), que inspirou a criação do romance homônimo, em 2014, de Donna Tartt, ganhadora do Prêmio Pulitzer, e a descrição do retrato do personagem Tritão, no *Lusíadas* (1574), de Camões, escrito à la Arcimboldo (BARRETO, 2006), em um misto de divindade, homem e peixe. É claro que a escrita e a visualidade, como campos de conhecimento que são, detêm autonomia, mas essa não é a questão que me interessa. O apetite funda-se nas relações que podem ser edificadas entre essas duas diferentes áreas. Basbaum (2016, p. 23), afirma, quando se refere às possíveis inter-relações entre texto e imagem e seus desdobramentos, que "[...] o objeto construído não estaria aprisionado neste ou naquele campo, mas revelaria sua complexidade enquanto objeto multifacetado, revelando novos ângulos segundo o ponto de vista sob o qual é abordado". São esses novos seres que nascem das "iluminações recíprocas" entre as linguagens textual e visual, enquanto acontecimentos estéticos, que me incita à reflexão. É o tal processo de intermidialidade, que estabelece as relações entre sistemas de signos diferentes, que me instiga a investigação (RAJEWSKI, 2012, p. 52).

- Jane Austen com *Orgulho e Preconceito*, dirigido por Joe Wrigth, no ano de 2005;
- Ernst Hemingway com *O sol também se levanta*, adaptado para o cinema como *Agora brilha o sol*, com direção de Henry King, em 1957;
- José Saramago com *Ensaio sobre a cegueira*, dirigido pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles, em 2008.

- *Rapaz com cesta de frutas* (1593), de Caravaggio.
Fotograma do filme *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman como *tableau vivant*.

- *Campo de trigo com corvos* (1890), Vincent Van Gogh.
- Fotograma do filme *Sonhos* (1990), Akira Kurosawa.

- *House by the Railroad* (1925), de Edward Hopper
- Fotograma do filme *Psicose* (1960), Alfred Hitchcock.

- Fotogramas do filme *O Livro de Cabeceira* (1996), de Peter Greenaway: influência da iluminação pictórica barroca

- Fotogramas do filme *La hora de los valientes* (1998), Antonio Mercero: Manuel interagindo com o autorretrato de Goya; Capa do filme.

Existem, segundo Rajewsky (2012, p. 16-20), três tipos de abordagens realizadas sobre o termo intermidialidade. O primeiro, entende a expressão como uma categoria fundamental que serve de aporte para todos os fenômenos que, de alguma maneira, realizam-se entre as diferentes mídias e que acaba por semear uma multiplicação de conceitos e modos heterogêneos de utilização. O segundo, atua de maneira mais restrita, ao considerar o termo como uma categoria crítica, uma verdadeira ferramenta de investigação de "produtos ou configurações de mídias individuais e específicas" (RAJEWSKY, 2012, p. 19). Já, o terceiro tipo de abordagem, recai sobre o nível dos fenômenos intermidiáticos a serem analisados. Conforme a autora, apontar um fenômeno determinado como sendo intermidiático, provêm "da origem disciplinar de uma determinada abordagem de seus objetivos correspondentes e da concepção do que constitui uma mídia" (RAJEWSKY, 2012, p. 21).

O termo *mídia* pode ser entendido como linguagem, sistema de signos, na definição de Werner Wolf (apud CLÜVER, 2006, p. 34), como "um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais". Para Rajewsky (2012a, p. 53), a intermidialidade considera os limites entre as mídias imprescindível para "discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação ou na reciprocidade". O prefixo da palavra já sugere seu objetivo, o de buscar entender o inter/entre mídias, o cruzamento das fronteiras midiáticas e possíveis pontos de contato entre as diferentes linguagens. Esse tipo de abordagem visa enfatizar as formas e funções plurais que as práticas intermidiáticas concretas assumem em textos individuais específicos, entendendo-se *texto* para além da concepção verbal, como na designação dada por Dinda Gorleé (apud SANTAELLA, 1992, p. 392), que considera qualquer sequência de palavras como tal: o *Guerra e Paz*, a letra de uma canção dos *Beatles*, uma entrevista de rádio, assim como, os fenômenos não-verbais e parcialmente verbais, como uma história em quadrinhos, uma representação teatral, uma roupa, a paisagem urbana. Nessa seara, aproximam-se as concepções de mídia de Werner Wolf e de texto de Gorleé, quando uma peça teatral, uma pintura, uma cena fílmica, uma escultura, são considerados como transmissores de mensagens culturais, sistemas de signos, que compreendem em si um mundo de significados.

Ellestrom (2017, p. 51-52) também adere a uma concepção ampla do conceito de mídia e nega a possibilidade de reduzi-lo a duas ou três linhas, propondo estudá-lo a partir de uma taxonomia que permite seu compartimento em subcategorias, no intuito de abranger os múltiplos "aspectos inter-relacionados do conceito multifacetado de mídia e midialidade". Para facilitar seu entendimento, propõe um modelo de comunicação que posiciona a mídia como elemento central, constituindo-se de três entes de comunicação a serem considerados, quais sejam: algo sendo transferido (valor cognitivo), dois locais separados entre os quais a transferência ocorre (mente do produtor e do perceptor) e uma fase intermediária que possibilita essa transferência (produto de mídia). Essa fase intermediária necessita de um meio para veicular a mensagem que se quer transmitir; esse canal é a mídia, mais especificamente, denominado de *mídia técnica* pelo autor, veículo que possibilita a constituição do chamado *produto de mídia* (2017, p. 30).

As mídias técnicas são dispositivos materiais em si, que "permitem a manifestação física dos produtos de mídia no mundo", ou seja, são os elementos que proporcionam a exibição e a disponibilidade dos produtos de mídia para os sentidos do perceptor, distribuindo as suas configurações sensoriais (ELLESTRÖM, 2017, p. 36). Em outras palavras, é a "'forma' que, realiza e manifesta as propriedades latentes das mídias", ou seja, seu conteúdo (ELLESTRÖM,2017, p. 60). Já, o produto de mídia, é a "entidade de comunicação que permite a transferência de valor cognitivo da mente do produtor para a do preceptor", desencadeando nele, uma resposta mental (ELLESTRÖM, 2017, p.36). Exemplos de mídias técnicas são o papel, a tela, a pedra, as ondas sonoras. Exemplos de produtos de mídia são o poema escrito, um retrato pictórico, uma escultura, a música.

Os produtos de mídia, segundo Elleström (2017, p. 38), são todos materiais, pois neles subsistem características que denotam materialidade, chegando à mente do perceptor através de pelo menos um dos sentidos corpóreos, possuindo traços de temporalidade, imobilidade e espacialidade que vêm representar e significar algo ao perceptor. Esses traços são denominados, por Elleström, como quatro modalidades de mídias: as nomeadas de pré-semióticas são a material, a sensorial e a espaço-temporal que têm a ver com a midiação (aspectos necessários para que o produto de mídia seja recebido no mundo exterior por meio de uma mídia técnica) e a quarta, denominada de semiótica, tem a ver com a representação e o significado, alcançados por meio dos signos naturais (ícone ou índice) e do signo convencional (símbolo). Percebemos que esses fundamentos essenciais da mídia, acabam por formar um complexo midiático que integra os aspectos da materialidade, percepção e cognição, traçando um caminho do material em direção ao mental, que passa, portanto, pelo tangível, pelo perceptível e pelo conceitual (ELLESTRÖM, 2017, p. 58).

Quatro, portanto, são as inter-relações geradas pelo modelo de comunicação de Elleström (2017, p. 33-36). A primeira, iniciada pela mente do produtor e efetivada por seu corpo. A segunda, dizendo respeito ao ato de percepção do produto de mídia pelo perceptor. Já, a terceira inter-relação é o valor cognitivo presente nas mentes do produtor e do receptor, que no instante da comunicação estão, geralmente, minimamente envolvidas com o processo de conceber e interpretar, respectivamente, o produto de mídia. E, finalmente, a quarta inter-relação que tem a ver com a transferência do valor cognitivo através do produto de mídia. Essa transferência de valor cognitivo, através de um produto de mídia, entretanto, é limitada pelos próprios traços semióticos das mídias e pela capacidade de perceber e compreender qualidades midiadas, pois essa assimilação sempre estará baseada no conteúdo cultural e pessoal do perceptor: sua formação, seus valores, suas experiências e conhecimento, moldados, na maioria das vezes, pela cultura em que se insere, pela sociedade em que vive, entre outros (ELLESTRÖM, 2017, p. 41).

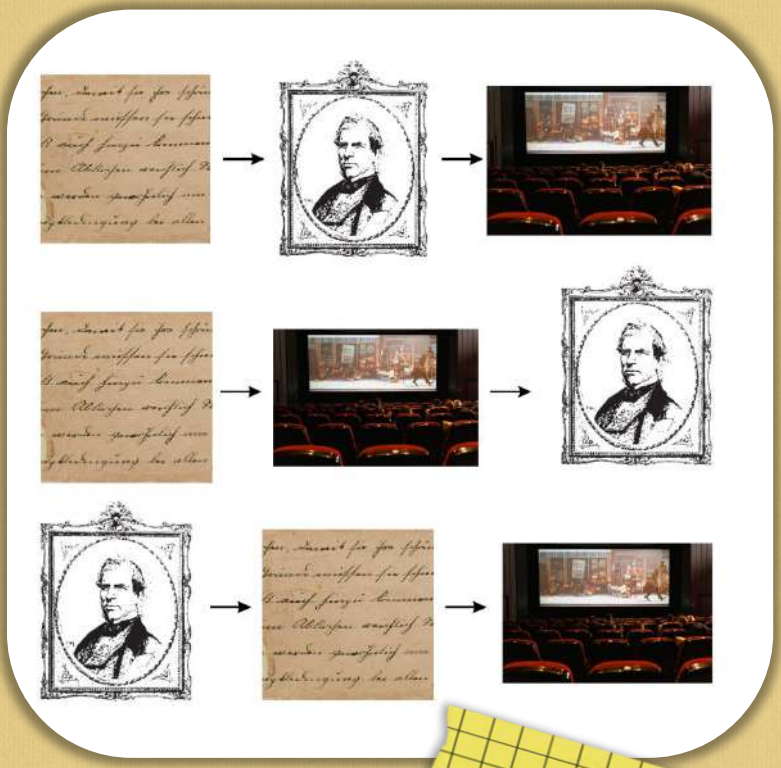
Mas, **o que se torna mais interessante para mim, é a possibilidade levantada por Elleström de a mente do perceptor tornar-se a mente do produtor**. Isso acontece quando, com base no valor cognitivo concebido por um produto de mídia inicial, **o perceptor acaba por tornar-se um produtor, ao criar um novo produto de mídia (mídia igual ou diferente à inicial) e, por consequência, formular um novo valor cognitivo, mais ou menos similar ao da mente do produtor anterior, que atingirá a mente de um novo perceptor, constituindo uma nova cadeia de comunicação** (ELLESTRÖM, p. 44). Esse processo, que é o que mais me inquieta, corresponde, de certa maneira, ao fenômeno intermidiático denominado por Rajewsky (2012) de transposição midiática: a façanha de uma mídia ou linguagem tentando articular, dentro de sua materialidade e meios específicos, as peculiaridades de uma mídia ou linguagem distinta.

Esse fenômeno de passagem de uma linguagem para outra, é o que Clüver (2006) denomina de transposição intersemiótica. Para esse autor, "textos lidos como transposições intersemióticas, são portanto, analisados como signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico" (CLÜVER, 2006, p. 150). Pensamento que ecoa no entendimento de Jakobson (apud CLÜVER, 2006, p. 113) sobre a tradução intersemiótica ou transmutação que, para ele, é a interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais, onde a partir do texto-fonte surgirá um texto-alvo – a tradução – que tentará encontrar equivalentes dentro do sistema semiótico discursivo, e que, obviamente estará sujeita a flutuações de ordem interpretativa pelo sujeito que a realiza. Qualquer tradução oferecerá mais que o texto original (texto-fonte) e também menos, da mesma maneira que implicará, de forma inconteste, em sacrifícios, mas por outras vezes, em ganhos espetaculares, uma vez que o "sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação" (CLÜVER, 2006, p. 177-178). O tradutor é o ente mediador entre os dois sistemas semióticos distintos e, acaba, tornando-se também, um criador.

Rajewsky (2012, p. 24, grifo nosso), por sua vez, denomina o fenômeno de transposição midiática como "a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia", onde podemos identificar uma concepção genética de intermidialidade que remete à produção de algo novo, a partir de um produto de mídia fonte. Para Elleström (2017, p. 233), o fenômeno por ele denominado como transmidiação, assemelha-se ao da transposição midiática de Rajewsky, onde sempre haverá, em sua manifestação, uma transformação inerente. Para o autor, a partir das já citadas modalidades de mídia (material, sensorial, espaço-temporal e semiótica), todas as mídias poderão ser transmidiadas. Nesse fenômeno, um composto de características transmidiais é transposto de uma mídia fonte para uma mídia de destino e, dessa forma repetido mas, também, transformado, produzindo novas configurações sensoriais (ELLESTRÖM, 2017, p. 242). Conforme o autor, portanto, "são as diferenças materiais, sensoriais, espaço-temporais e semióticas entre a mídia fonte e a de destino, que permitem alterações inventivas que transformam os produtos de mídia" em novas criações (ELLESTRÖM,2017, p. 239).

– Produto de mídia ou seu substrato em outra mídia =

GENÉTICA/CRIAÇÃO/ALGO NOVO/ALTERAÇÕES INVENTIVAS/NOVAS CRIAÇÕES



Na *Recherche,* Proust imita elementos e estruturas da pintura, tanto na descrição dos personagens quanto na dos espaços da narrativa, como também usufrui do recurso da écfrase quanto aos artefatos pictóricos. Nesse último caso, a utiliza de duas maneiras: na descrição de obras de arte imaginárias, criadas pelo escritor para o mundo ficcional (como no caso da obra *O porto de Carquethuit* do personagem-pintor Elstir) ou na evocação de uma obra realmente existente no mundo real.

Na composição de seus personagens, o fenômeno é parecido. Por vezes, Proust fará uso de pinturas existentes para os descrever, como no caso da ajudante de cozinha, a raladora de aspargos que está grávida, comparando-a com a *Caridade* de Giotto (PROUST, vol. I, 2016, p. 82) e, por outras, retratará essas *personas* influenciado por signos verbais próprios da linguagem pictórica, os chamados, por Louvel (2006, p. 195-197), de "marcadores textuais de picturalidade", que são os denominadores que justificam uma descrição ser intitulada como "pictural". Coadunamos, com a definição de Viola Winner de descrição pictural, como sendo a "técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, *como se* eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos" (WINNER *apud* LOUVEL, 2006, p. 197, grifo da autora). Hagstrum (*apud* LOUVEL, 2012, p. 48) ao tratar sobre o assunto, considera que a "fim de ser chamada de 'pictural', uma descrição ou uma imagem deve ser, essencialmente, suscetível de ser traduzida em pintura ou em uma outra arte visual". Segundo Louvel (2012, p. 47), o "pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual". É o que percebemos no excerto, em que Proust, como que de olhos semicerrados, delineia, em *sfumato*, os rostos das moças em flor de Balbec, através de certas expressões como *face foscas feito cera branca, transparência violácea, rosáceo sulfurino* e *nariz estreito,* por exemplo:

> "Mas o nosso conhecimento dos rostos não é matemático. Primeiro, não começa por medir as partes, mas tem como ponto de partida uma expressão, um conjunto. Em Andrée, por exemplo, a finura dos olhos doces parecia juntar-se ao nariz estreito, tão delgado como uma simples curva, que tivesse sido traçada para que fosse possível prosseguir numa só linha a intenção de delicadeza divisada anteriormente no duplo sorriso dos olhares gêmeos. Uma linha da mesma finura lhe riscava os cabelos, ágil e profunda como que o vento traça na areia. E essa linha devia ser hereditária, pois os cabelos inteiramente brancos da mãe de Andrée eram dispostos da mesma maneira, aqui formando um tufo, ali uma depressão, como a neve que se ergue ou se afunda de acordo com as desigualdades do terreno. [...] Entre os [rostos] de minhas amigas, a coloração abria uma separação ainda mais profunda, não tanto pela variada beleza dos tons que lhes proporcionava, tão opostas que sentia diante de Rosemonde — inundada de um rosáceo sulfurino sobre o qual reagia ainda a luz esverdeada dos olhos — diante de Andrée — cujas faces brancas recebiam tanto da austera distinção de seus cabelos negros — o mesmo tipo de prazer como se olhasse alternadamente um gerânio à beira do mar ensolarado e uma camélia à noite [...]. [...] Dava-se o mesmo com Albertine que com suas amigas. Em certos dias, delgada, pálida, aborrecida, uma transparência violácea descendo obliquamente no fundo de seus olhos, como ocorre algumas vezes no mar, ela parecia sentir uma tristeza de exilada. Em outros, seu rosto mais liso atraía os desejos à superfície envernizada e os impedia de irem mais além; a menos que eu não a visse de súbito de lado, pois suas faces foscas feito cera branca eram, na superfície, rosadas por transparência, o que dava vontade de as beijar, de tocar aquela pele diferente que se esquivava" (PROUST, 2016, vol. I p. 744-745, grifo nosso).

Há, na obra de Proust, um chamado constante ao imaginário artístico do leitor. Ele arranja o texto, de uma forma que demanda, de nós, leitores, uma iniciativa, um esforço para criarmos a representação das personas descritas no romance em nossa imaginação. Entre violetas transparentes, rosáceos brilhantes e a indicação dos traços, retratamos, mentalmente, essas meninas, essas moças em flor. Proust põe nosso pensamento em suspenso a ligar as informações narrativas. Bordamos, então, em nosso imaginário, os rostos de Albertine, Rosemonde e Andrée. Através dos marcadores picturais podemos "ver as figuras" solicitadas pela narrativa: a imagem textual sai das páginas, expande-se da narrativa literária, criando uma imagem pictórica em nossa mente. Há, portanto, um prolongamento da experiência estética que se irradia para fora das páginas do livro, em uma sucessão de imagens mentais que passam a fazer parte de nós e que acabam tornando-se confrades que nos acompanham, em constante transformação, por toda a trajetória percorrida em *Recherche*. Essa dilatação do texto (e do tempo), em que a Literatura nos põe em suspensão, em instância, é efeito da descrição pictural que expande e quebra a linearidade do texto, "acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e a capacidade de memorização do leitor'" (LOUVEL, 2006, p. 201). A maior intenção da descrição pictural, não seria mais do que uma função poética, um "tropo que operaria um desvio em direção a um sentido 'figurado', uma 'translação'" (LOUVEL, 2006, p. 201).

A descrição pictural, portanto, escancara seu intento de fazer-se "igual ao plástico, dando uma pincelada com as palavras" através de um léxico especializado que nos alerta para o atributo pictural da descrição, como por exemplo: transparência, cor, espessura, forma, luz, pincelada, esboçar, delinear (LOUVEL, 2006, p. 202). Como afirma Louvel (2016, p. 214), "[...] a ordem e a distribuição dos componentes uns em relação aos outros, em termos qualitativos mais que quantitativos, colocarão em relevo a picturalidade da descrição". E não só o léxico especializado, a tessitura da descrição pode se utilizar de termos estranhos a ele e, mesmo assim, apresentar-se como pictural, denotando a competência linguística do narrador, no sentido de que a "língua [pelo autor] não é considerada no que ela tem de nomenclatura do real, mas no que ela possui de abertura estética à imaginação pela mediação de uma palavra singular" (JENNY apud LOUVEL, 2012, p. 18). Como bem coloca Xavier (2008, p. XII), os retratos de Proust chegam-nos indecisos, fugidios, trêmulos, em *sfumato.* Para Blanchot (1987, p. 257), a análise comum determina que a imagem venha depois do objeto (da pessoa, no caso que nos importa), que ela surja a partir dele. As personas proustianas surgem a partir das palavras do autor, animando-se quando construídas pelo nosso imaginário, nascendo de nosso universo íntimo e respirando aqui dentro.

LITERATURA
PINTURA
Eu quero saber aprender o que ACONTECE nessa DOBRA

Há na *Recherche*, não três personagens, mas três intensidades que representam as artes: Elstir que representa a pintura, Bergotte que representa a literatura e Vinteuil que representa a música.

Além de sua mãe, um de seus maiores influenciadores foi John Ruskin, crítico de arte ao qual inclusive traduziu duas obras, e a quem ele devotada enorme admiração até o momento em que Ruskin condenou publicamente o pintor Whistler, artista verdadeiramente adorado por Proust.

No panteão de mestres artistas de Proust, temos Velásquez, Bellini, Ingres, Mantegna, Turner, Watteau, Whistler, Poussin, Dürer, entre outros sendo o primeiro citado Corot e o último Chardin, somente cinco páginas antes do fim dos sete tomos (KARPLESS, 2008).

Por vezes, ele citará particularmente obras históricas como *A caridade* de Giotto, *O Enterro do Conde de Orgaz*, El Greco, *Olympia* de Manet, por outras só fará uma menção sugestiva mais geral como a referência ao charmoso violinista Morel que lembra uma espécie de Bronzino, e haverá as obras que só existem no ateliê metal de Proust como uma provocativa aquarela de Elstir, o personagem pintor da *Recherche,* retrato de Odette de Crecy jovem travestida de um jovem efeminado e sonhador, em plena atuação teatral (p. 682).. O pintor mais reverenciado sem dúvida é Vermeer. Às vezes usa referências pictóricas simplesmente para, criando um neologismo aqui acessorizar seu texto com uma janela visual... Proust não tem preferência por uma escola artística ou gênero pictórico, ou por um artista, apesar de Vermeer ser o mais citado na *Recherche*: 13 vezes durante os sete tomos. Ele tem preferência pela pintura como forma de linguagem. Ele se vale da pintura como substrato para sua escrita, ele se vale da pintura como quem respira.

Há quem diga que o personagem Elstir é a personificação de uma gama de vários pintores como Moreau, Degas, turner, renoir e Monet, assim como seu próprio nome é um anagrama parcial dos nomes dos pintores Helleu e Whistler, a quem Proust responsabiliza seu entendimento do ato de pintar e do mistério de ser um pintor. Invertendo o comentário de Ruskin sobre os *Venetians,* "pintar é a maneira deles escreverem", escrever é a maneira de Proust pintar (Idem).

Karpless elencou todas as pinturas que são citadas em todos os sete tomos da Recherche em seu livro de 352 páginas, *Paintings in Proust* (2008).

***

Liliane Louvel (2006) discute o conceito de iconotexto, enfatizando o entrelaçamento de dois códigos distintos: a palavra e a imagem. A autora elenca os marcadores de picturalidade considerados essenciais que é o que me interessa aqui nesse Álbum. Tais recursos, que podem apresentar-se de múltiplas maneiras, conferem ao texto uma inegável dimensão visual. A listagem seguinte, baseada nos textos de Louvel (2006; 2011), reúne os principais marcadores de picturalidade.

São eles:

- o uso de comparações explícitas **"como se numa pintura"**;
- os efeitos de enquadramento (a presença de janelas, portas e outros tipos de aberturas; narrativas de encaixe);
- a presença de um personagem pintor ou esteta;
- a descrição de uma obra de arte;
- a focalização (a presença de um personagem em posição de *voyeur*; seu olhar guiará o leitor, constituindo a imagem como objeto de análise);
- a suspensão do tempo como aquela indicada pelo gerúndio "-ndo", que também marca a inserção de uma subjetividade e, portanto, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa;
- o léxico especializado (cores, nuances, perspectiva, simetria e dissimetria, formas, massas, camadas, linhas, tintas, óleo, cavalete, efeitos de claro-escuro, pincelada, textura, etc.);
- a referência a gêneros picturais (natureza morta, retrato, marinha, paisagem) e a escolas de pintura.

Para demonstrar a vocês como isso funciona na *Recherche,* farei a apresentação de exemplos práticos onde aparecem os marcadores elencados por Louvel, que na maioria das vezes aparecerão simultaneamente, através de excertos da narrativa literária. Começarei com o mais simples.

Referências a gêneros picturais e escolas artísticas:

"Até então, como em muitos homens cujo gosto pelas artes se aprofunda independentemente da sensualidade, existira uma estranha disparidade entre as satisfações que atribuirá a uma coisa e outra, desfrutando, em companhia de mulheres cada vez mais rudes, a sedução de obras cada vez mais requintadas, por exemplo, levando uma empregadinha para um camarote reservado para assistir à representação de uma peça decadentista que tinha vontade de ouvir ou a uma exposição de **pintura impressionista**, convencido, aliás, que uma mulher da sociedade intelectualizada não entenderia muito mais do que a criada, mas não teria sabido ficar calada com tanta gentileza (PROUST, 2016,, vol. I, p. 211).

Léxico especializado

Descrição da mesa *como se* fosse uma natureza morta, sem a referência *como se* e presença de um personagem pintor.

"Desde que vira essas coisas nas *aquarelas* de Elstir, procurava reencontrá-las na realidade, apreciava como elemento poético o gesto interrompido das facas ainda atravessadas, a redondez abaulada de um guardanapo desfeito onde o sol intercala um pedaço de veludo *amarelo*, a taça meio vazia que assim revela a nobre amplitude de suas formas e, no fundo de seu cristal translúcido, semelhante a uma condensação do dia, um resto de vinho escuro, mas cintilante de brilhos, o deslocamento dos volumes, a transmutação dos líquidos por efeitos de luz, a alteração das ameixas, que passam do verde ao azul e do azul ao dourado na compoteira já meio vazia, o passeio das cadeiras velhinhas que, duas vezes ao dia, vêm se instalar ao redor da toalha estendida na mesa, como sobre um altar onde são celebrados os ritos da gula, e na qual há ostras em cujo interior jazem algumas gotas de água lustral como em pequenas pias de água benta; eu tentava encontrar a beleza onde jamais imaginara que estivesse, nas coisas comuns, na vida profunda das '**naturezas-mortas**'" (PROUST, 2016, vol. I, p. 688).

Descrição de uma obra de arte

Presença de um personagem pintor.

- A obra imaginária *Porto de Carquethuit*, de Elstir

"Era, por exemplo, para uma metáfora deste gênero – num quadro que retrata o porto de Carquethuit, quadro que terminara há poucos dias e que contemplei longamente – que Elstir preparara o espírito do espectador, só utilizando para o lugarejo termos marinhos, e vocábulos urbanos para o mar. Fosse porque as casas escondessem uma parte do porto ou uma doca de calafetagem ou talvez o próprio mar, abrindo-se em golfo nas terras como acontecia constantemente nessa região de Balbec, do outro lado da ponte avançada onde se erguia uma cidadezinha, os telhados eram ultrapassados (como se o fossem por chaminés ou campanários) por mastros, os quais pareciam fazer, dos barcos a que pertenciam, algo de citadino, de construído em terra, impressão que era aumentada por outros barcos, fundeados ao longo do cais, mas em fileiras tão apertadas que os homens ali conversaram de um para o outro sem que se pudesse distinguir sua separação e o interstício da água, e assim, aquela flotilha de pesqueiros dava menos ideia de pertencer ao mar, que por exemplo, as igrejas de Criquebec, as quais, ao longe, cercadas de água por todos os lados, por serem vistas sem a cidade, numa pulverização de sol e de vagas, pareciam sair do mar, feitas de espuma ou de alabastro e, fechadas na curva de um arco-íris furta-cor, formam um quadro místico e irreal (PROUST, 2016, vol. I, p. 664).

Suspensão do tempo que também marca a inserção de uma subjetividade e, portanto, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa:

Nessa cena o narrador vislumbra a Duquesa de Guermantes em um casamento e se sente extasiado com a visão dessa mulher em carne e osso. Ele acredita que seus olhares se cruzaram, se apaixona imediatamente e se convence de que a duquesa se importa com ele. É o relato de um momento extasiante.

"(...) porém saltara-me aos olhos pela primeira vez apenas há um momento, na igreja que não era da mesma natureza, não era **colorível** à vontade como as que se deixavam embeber da **tinta alaranjada** de uma sílaba, mas era tão real que tudo, até mesmo *a pequena espinha que se inflamava na asa do nariz*, certificava sua submissão às leis da vida, como uma apoteose teatral, um plissado do vestido de fada, um tremor do dedo mínimo, denunciam a presença material de uma atriz viva, no ponto onde estaríamos incertos se não tínhamos pela frente uma simples projeção **luminosa**. Mas ao mesmo tempo, sobre essa imagem que o *nariz proeminente,* os *olhos* ***penetrantes*** *fincavam na minha visão* (...) 'Ela está melhor que a Sra. Sazerat, que a Srta. Vinteuil', como se lhes fosse comparável. E meus olhares, detendo-se em seus *cabelos* **louros**, nos seus *olhos* **azuis**, nas *linhas do pescoço* e apagando os traços que pudessem lembrar outros rostos, faziam-me exclamar comigo, diante daquele escorço deliberadamente incompleto: 'Como é linda! Que nobreza! (PROUST, 2016, vol. I, p. 157).

Léxico especializado e formas indiretas que nos ajudam a formar a imagem da duquesa.

Uso de comparações explícitas: ***como se, se assemelha, semelhante a, etc.***

"Um domingo, durante a minha leitura no jardim, fui interrompido por Swann, que vinha ver meus pais.

— Que é que você está lendo, posso ver? Ora, Bergotte! Mas quem lhe indicou as suas obras?

— Respondi que fora Bloch.

— Ah, sim, aquele rapaz que vi aqui uma vez, e que **se assemelha** tanto ao retrato de Maomé II por Bellini. Oh, é espantoso, tem os mesmos supercílios circunflexos, o mesmo nariz adunco, os mesmos malares salientes. Quando tiver uma barbicha será a mesma pessoa" (PROUST, 2016, vol. I, p. 95).

Formas indiretas que nos ajudam a formar a imagem de Bloch.

Presença de um personagem pintor ou esteta

e

Efeito de enquadramento (exemplos que também corroboram o entendimento que as coisas são o que somos):

"No momento em que entrei **o criador** estava a ponto de terminar, **com o pincel que tinha na mão**, a forma do sol poente (...) Naturalmente, o que havia no seu ateliê eram só marinhas pintadas aqui em Balbec. Mas eu podia distinguir que o encanto de cada uma delas consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, fenômeno análogo ao que em poesia se denomina metáfora e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes os nomes ou dando-lhes outros que **Elstir** as recriava. Os nomes que designam as coisas correspondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos obriga a eliminar delas tudo o que não se refira a essa noção. Às vezes, **da minha janela**, no hotel de Balbec, de manhã, quando Françoise **abria as cortinas** que ocultavam a luz, de tarde, quando eu esperava o momento de partir de Saint-Loup, ocorrera-me, graças a um efeito de sol, tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada, ou olhar com alegria uma região azul e fluida sem saber se pertencia ao céu ou ao mar" (PROUST, 2016, vol. I, p. 662-663).

"Aliás, mesmo que o retrato fosse não anterior, como a fotografia predileta de Swann, à sistematização das feições de Odette em um novo tipo, majestoso e encantador, e sim posterior, bastaria a visão de Elstir para desordenar esse tipo. O **gênio artístico** procede à maneira dessas temperaturas extremamente elevadas, que têm o poder de dissociar as combinações de átomos e de reagrupá-los segundo uma ordem absolutamente oposta, correspondendo a outro tipo. Toda essa harmonia artificial que a mulher impôs às suas feições e de cuja continuidade ela se assegura todos os dias diante do espelho, mudando a inclinação do chapéu, o alisado do cabelo, a jovialidade do olhar — essa harmonia, **a visão do grande pintor** a destrói em um segundo e, no seu lugar, procede a um reagrupamento dos traços da mulher de modo a dar satisfação a um certo ideal feminino e pictórico que traz dentro de si (...). Mas, mesmo sem chegar a tanto, **um retrato de mulher por um grande artista** não só não tenderá a satisfazer de modo algum quaisquer exigências da mulher que lhe serviu de modelo — (...) mas, pelo contrário, porá em relevo as desvantagens que procura ocultar e que, como por exemplo, *um tom de febre* ou até mesmo um *matiz esverdeado*, o tentam mais porque têm mais 'caráter'; mas são suficientes para decepcionar o espectador comum a nada o ideal, cuja armadura a mulher sustentava com tanto orgulho e que a colocava, em sua forma única e irredutível, de fora e acima do resto da humanidade. (...) 'Como ficou feia!, mas também: 'Assemelha-se muito pouco a ela.' Mal acreditamos que se trate dela. Não a reconhecemos. E, no entanto, ali há uma criatura que bem sentimos já ter visto antes" (PROUST, 2016, vol. I, p. 682-683).

Focalização – personagem *voyeur*: seu olhar constrói a imagem

"Às vezes, no céu da tarde passava a lua **branca** como uma nuvem, furtiva, sem **brilho**, feito uma atriz que não está na hora de ir representar e que, dos bastidores, em roupa comum, observa por um instante os companheiros, apagando-se, não querendo chamar a atenção. Gostava de encontrá-la, ver sua imagem nos **quadros** e nos livros, mas essas **obras de arte** eram bem diferentes — ao menos durante os primeiros anos, antes que Bloch tivesse habituado meus olhos e meu pensamento a harmonias mais sutis — daquelas em que a lua me apareceria bela hoje e onde eu não a teria reconhecido então" (PROUST, 2016, vol. I, p. 133-134).

Léxico especializado: em itálico indicações indiretas, em negrito léxico especializado

Refere-se a Swann:

" De fato, só se reconhecia a voz dele, mal se enxergava o rosto de *nariz recurvo*, olhos **verdes**, sob a *testa larga rodeada de cabelos* **louros**, quase **ruivos**, *penteados à Bressant*, porque acendíamos o menos possível de luz no jardim para não atrair os mosquitos (...)" (PROUST, 2016, vol. II, 2016, p. 31, grifo nosso).

Refere-se à Odette:

"Uma segunda vista que Swann lhe fez teve talvez mais importância. Indo para a casa dela, naquele dia, Swann, como todas as vezes em que devia vê-la, delineava na mente a sua imagem; e a necessidade em que se achava para julgar bonito o seu *rosto*, para *limitar aos pômulos* **róseos** e *frescos* as *faces* que tão frequentemente se tornavam **amarelas** e *lânguidas*, às vezes crivadas de *pontinhos* **vermelhos**, afligia-o como uma prova de que o ideal é inacessível e a felicidade uma coisa medíocre" (PROUST, 2016, vol. I, p. 192).

PAUSA ESTREITA – ASSALTO BREVE VII:

Já disse, no primeiro tomo, que Proust usou de recursos para retratar seus personagens pictoricamente como a hipotipose, a écfrase e a descrição.

Interessa-me sobremaneira o perfume dessa tal écfrase, pois tive um pressentimento de que ela pode relatar essa vontade de produção e fazer nascer algo diferente.

Percebam, desde a Antiguidade vários pensadores fazem as mais variadas classificações em relação a elas: entrelaçam-nas, por vezes as separam, cada um as determinando, pondo-as em gavetas, as evidenciando, a seu ver, como um único conceito.

Como meu espírito pertence ao Vale da Desconstrução, não aceito de bom grado aqueles que impõem ou determinam **um** sentido, **um** significado como **único**, como **verdade**, exatamente porque não existem verdades. Para que esse conceito tenha vindo a se tornar o prevalecente, mil outros foram colocados de lado. Interessam-me esses, os expatriados, os postos à margem, soterrados pela vontade de poucos: *os possíveis.* Da mesma maneira, que é, para mim, obviamente necessária a mu-**dança**, a dança, o rearranjo dos órgãos, o redemoinho em volta de si mesmo, o movimento, a ondulação, a vibração, pois quem não se movimenta, quem não chacoalha o próprio corpo, não sente as correntes que os prendem.

Analisar esses conceitos pré-concebidos (alguém chegou antes e já disse!) é crucial, dependemos deles de forma absoluta, pois são eles que nos fornecem os vestígios para vê-los de outra maneira, em outra versão. Não é isso que Derrida faz na maioria de suas reflexões? Ele vê todas as demais alternativas, todas as outras possíveis versões do mesmo, ele vê o que ainda ninguém viu, mas está lá, evidente, ressoante no conceito que diz unívoco. Alguém até pode ter chegado e já ter dito, mas esse alguém, em hipótese nenhuma disse **tudo**!

Para isso, farei um rápido panorama sobre esses instrumentos que nos ajudará a reconhecer o pictórico na escrita proustiana, e a entender suas possíveis vibrações em outros tons.

Antes, um aviso não haverá aqui discussão sobre a prevalência ou superioridade das artes. Nenhuma delas. Não há PARAGONE, aqui, como discutido na Renascença. Principalmente, porque eu acredito que quando duas diferentes linguagens se encontram, não há briga, disputa, mas delibação. Uma dança, um [illegible] amor conciliado onde há não domínio ou subjugação, mas êxtase, transe.

Sobre a *ÉCFRASE*, o esquema é:

ESQUEMA LINEAR

DO VISUAL → PARA A PALAVRA COM *ENARGEIA*

Hélio Teão – um dos autores de *Progymnásmata* datado do séc. 1, d.C, a écfrase é um exercício de retórica (oralidade), é uma composição periegética (no sentido de descrever características) que expõe em detalhe e apresenta **diante dos olhos** de maneira **evidente** o objeto, ou seja, é um recurso retórico, um tropo, uma figura de pensamento, um discurso descritivo. E nos apresenta uma tipologia da écfrase, conforme Rodolpho (2014, p. 95-96):

- *Proposopa*: quando descreve personagens, pessoas, animais;

- *Topoi:* quando descreve lugares, praias, cidades, ilhas, desertos;

- *Pragmata:* quando descreve ações,
- *Chronoi:* quando descreve épocas ou tempo, estações do ano e festividades.

- *Tropoi:* quando descreve modos, quais são os equipamentos, armas e máquinas de guerra, em relação aos preparativos de cada um, no canto 18 da Ilíada, por exemplo.

Sobre a *DESCRIÇÃO*, o esquema é:

ESQUEMA LINEAR:

DO VISUAL → PARA A PALAVRA

Para Werner Wolf (2007), as finalidades da descrição são:

> - identificar objetos e fenômenos referindo-se a eles por suas QUALIDADES para fins COMUNICATIVOS;
>
> - ser uma maneira de abordar a REALIDADE de forma aparente e OBJETIVA;
>
> - representar da forma mais VÍVIDA POSSÍVEL o OBJETO ao receptor (aqui já é um écfrase, que é uma espécie de descrição, aguardem, por favor).

Phillipe Hamon (1976, p. 57) nos diz: "o leitor reconhece e identifica sem hesitar uma descrição: ela é um 'corte' na narrativa, a narrativa 'interrompe-se'. Concordo que identificamos facilmente uma descrição, mas não acredito que ela interrompa a narrativa. A afirmativa parece dar à descrição a natureza de algo que não pertence a narrativa, não a compõe, não faz parte dela, coloca-a quase em oposição a ela.

Eu acredito que a descrição não corta, o que me lembra ferir, mas *suspende* o tempo, cria uma dimensão outra, como também pensa Mieke Bal (1996, p. 96): atua como um suplemento derridiano. Na *Gramatologia* (1976, p. 144-145), Derrida aponta que o suplemento é como uma entidade anexada à obra original, que sempre acrescenta algo novo, indefinidamente, SEM APAGAR os vestígios da fonte ou de seus suplementos anteriores. Ver o texto de Miriam Vieira sobre a trajetória da écfrase desde a Antiguidade.

Eu me referi aqui à descrição verbal. A maioria dos estudos que tratam sobre a descrição, a leva em consideração em sua representação escrita. Quando falamos em descrição nos vem à cabeça apenas sua aparição na linguagem escrita, mas sabemos que a descrição ocorre em formas e situações diferentes dela, como o exemplo dado por Werner Wolf (2007, p. 2, tradução minha):

Vejam que a classificação se dá em razão do *referente* ao qual aponta a construção da écfrase.

Na retórica helenística, o termo écfrase também era abrangente, englobando a descrição vívida e clara de **qualquer coisa animada ou inanimada, segundo** Rodolpho (2014, p. 97):.

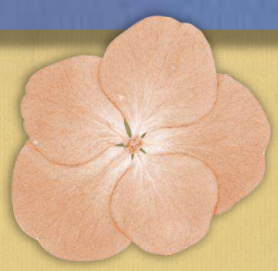
Dessa maneira, várias eram as fontes de inspiração para a realização de uma écfrase na Antiguidade: batalhas, cidades, construções, pessoas, festividades, entre outros. O alcance da écfrase era amplo.

Nicolau de Mira, outro autor de *Progymnásmata*, se diferença dos demais autores da obra ao inserir **a pintura e a escultura** (artefatos feitos, produzidos pelo ser humano) entre os objetos da écfrase (*Ibidem*).

Ruth Webb (2009, p. 14, grifo meu), fala sobre os autores dessa obra coletiva: "Os *Progymnasmata* que oferecem as definições de écfrase como 'um discurso oral que traz o assunto **vividamente diante dos olhos**' pertencem aos primeiros séculos da Era Cristã".

O teórico literário Henrich Laugsbergh afirma, em seu Manual de Retórica Literária (1966), no parágrafo 1133, que a écfrase consiste no processo detalhado de **uma pessoa ou objeto** com finalidade de produzir *enargeia* ou em português enargia. Como também define a *evidentia*, em seu parágrafo 810, como a descrição viva e detalhada de um objeto, mediante a enumeração de suas particularidades sensíveis, quer sejam reais ou inventadas pela fantasia. Vamos entender fantasia como *imaginário*, porque senão pode soar como devaneio e *enargeia* como vivacidade.

Há quem use *enargeia* e *evidência* como sinônimos, onde seria ela seria considerada uma figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal. Mas, ainda que a *enargeia* esteja sempre ligada à écfrase por ser um de seus componentes, a écfrase não é o único meio eficaz de gerá-la. A metáfora por meio da comparação pode produzir *enargeia* (RODOLPHO, 2014, p. 95. Basta folhear e ler as páginas da *Recherche*, pois está repleta delas. A hipotipose, que é classificada como uma descrição vivaz de **ações, paixões, eventos físicos ou morais** (o que nos remete à tipologia já vista de Teão na Antiguidade clássica), pode produzir *enargeia* (HAMON, 1981). Uma narração pode conter *enargeia*.

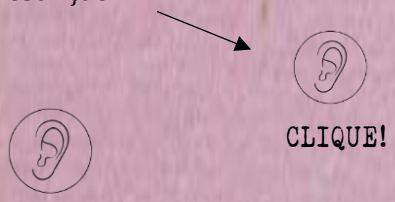


- Um homem está dando uma palestra sobre *incorporação recursiva* e a fim de fazer seus ouvintes entenderem seu significado, afirma oralmente:

"Significa, imagine um daqueles pequenos bonecos ocos da Europa Oriental que se abrem na cintura e contêm uma boneca oca semelhante que, por sua vez, contém mais um boneco em uma escala menor".

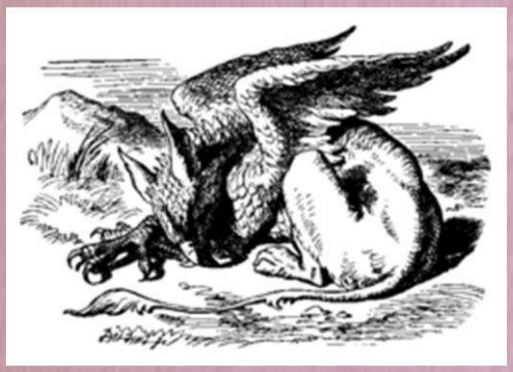
Um exemplo meu: estamos todas(os/es) sentadas(os/es) em um bar, em Belo Horizonte, já tendo tomado algumas cervejas e eu tento explicar para vocês a música que compôs e criou a atmosfera dos saraus na garagem da minha amiga Gibsy, nos idos anos 80, onde nos reuníamos para dançar com os guris. Eu não lembro do nome da música. Então, já com a timidez amolecida pelo álcool, levanto-me da cadeira e digo, *É aquela assim, ó*:

Isso é uma descrição.



- Outro exemplo de Werner Wolf (2007, p.2, tradução minha):

"Se você não sabe o que é um *Gryphon*, olhe para a foto".



Um exemplo meu: jogar *Imagem & Ação*, não desenhando, mas fazendo mímica.

Dessa maneira, para descrever, uma pessoa pode utilizar diferentes meios de comunicação. Os exemplos incluem a palavra falada, uma expressão sonora (o assobio), uma imagem e o gesto.

Há, portanto, uma ampliação do fenômeno da descrição como demonstram os exemplos dados acima. Ela vai se contorcendo em outras versões de si própria. Não cabe em uma só gaveta.

Pierre Fontanier propõe a definição de hipotipose como uma figura de linguagem que "**pinta** as **coisas** de uma maneira tão vivaz e tão enérgica que as coloca de qualquer modo sob os olhos, e faz de **uma narração ou descrição** uma **imagem**, **um quadro** ou mesmo uma **cena cheia de vida**" (FONTANIER, 1968, p. 390, tradução nossa). Lembrando que quando narrativa não podemos confundi-la com a écfrase.

Trazendo uma autora mais próxima de nossa época, Liliane Louvel estabelece que a hipotipose "ocupa um espaço fronteiriço, pois é um "modo híbrido entre narração e descrição" e costuma estar "ligada à pintura histórica" (LOUVEL, 2012, p. 61).

Daniel Bergez afirma que a écfrase é uma categoria particular da hipotipose. Berhard Scholz, por sua vez, explica que a hipotipose é um tipo de figura retórica, também chamada *evidentia* e *ekphrasis,* e assim considera todos os termos como variáveis do mesmo recurso (*apud* SCHOLZ, 1998, p. 86).

Fiz essa pausa para demonstrar a dificuldade que é tentar espremer elementos que são, por natureza, multiformes em um só cacifo. Querer reduzir o que é potencialmente múltiplo em uma coisa única, sólida, imodificável; querer de-**finir**, de-**terminar** o que é complexo e multifacetado, é nadar contra a correnteza dos rios. A luta é desigual, como já exclamou nesse Álbum, Clarice.

Deixem-me destacar, disso tudo, dois órgãos importantes do corpo (móvel) da écfrase:

Componentes:

1. *Energeia* ou evidência como sinônimos de clareza.
2. *Enargeia* como sinônimo de vivacidade.

Logo, *evidência ou energeia* corresponde à clareza com que a coisa é descrita, já *enargeia* se refere à vivacidade dessa descrição.

No *The Classical Oxford Dictionary* (2012, p. 495), a écfrase é "uma descrição **literária** extensa e detalhada de qualquer **objeto**, real ou imaginário". Duas novidades, aqui:

- é uma descrição **literária**,

- e uma singularidade restritiva: de qualquer **objeto** (artefato feito pelo ser humano). Vejam, não é mais qualquer coisa inanimada ou animada, ação, lugar, evento, animal, pessoa.

Já não é mais considerada um recurso **retórico,** pois no século XIX tivemos a chegada da reprodutibilidade técnica e com ela as palavras não ficaram mais restritas à oralidade, passando a écfrase a ser de cunho literário como afirmou, em aula, a Professora Miriam Vieira.

Com isso, a descrição é, não só **uma** coisa, não tem só **um** sentido, ou não diz respeito a **só uma noção**, ela não pode mais ser considerada de um ponto de vista *monodial* no que diz respeito a sua materialidade, mas também um fenômeno *transmidial*, entendendo *mídia*, como eu já disse, conforme o pensamento de Elleström (2021, p. 11) : "Mídias podem ser entendidas como ferramentas comunicativas constituídas por recursos inter-relacionados". Enfatizo: *mídia* aqui é linguagem, interface, suporte, veículos de comunicação, tais como gestos, fala, escrita, imagem, jornais televisivos, *websites*, música, propagandas, sinais de trânsito, etc.

Dessa forma, a descrição é um fenômeno transmidial porque pode ocorrer, materializar-se em mais de um meio, o que vai além da mídia verbal. No livro compilado, *Descriptive in literature and other media* (2007), de Wolf e Bernhart, a intenção é fazer jus exatamente a essa natureza transmidial da descrição, permitindo a estudiosos de diferentes áreas e disciplinas se concentrem nela em seus pontos particulares, alcance outras margens, nade em outros rios..

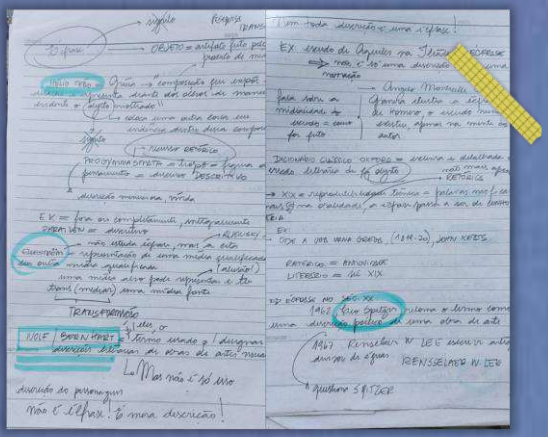
Outro ponto importante que preciso destacar é que nos três exemplos dados, a descrição é justificada pela **ausência da coisa**, qualquer coisa (vamos entender coisa *a la* Heidegger; sendo *coisa* tudo o que *é*, que pode ser predicado, como já explicado no primeiro tomo). A descrição é justificada como instrumento que permite a identificação da coisa a que se refere. Dois destaques, portanto: identificação e referência. A descrição serve para **re-apresentá-las aos olhos da mente do receptor <u>ou</u> evocá-las em sua imaginação.** Logo, não posso dizer que o fim da descrição é a *mímeses*, ou seja, a representação de coisas reais, existentes na *nossa* realidade porque anteriormente apresentei a descrição imagética de um *Griphon* feita por Wolf; um ser, uma coisa fantástica. Ou vocês acreditam que o escudo de Aquiles, na Ilíada de Homero, descrição mais famosa de todos os tempos, citadas em todos os manuais, existiu na nossa realidade? (É claro que sim. Na realidade ***da*** Literatura!). Se vocês me responderem que sim, então acreditam que a mãe do herói Aquiles, a deusa Tétis, desceu até a forja do deus ferreiro, Hefesto, para pedir que fabricasse para o filho armas dignas dele, a fim de que com elas possa o herói exercer sua vingança contra Heitor e que ele deve estar soterrado em algum lugar do planeta Terra (Por que não?). Consequentemente, o fenômeno também serve para descrever coisas imaginárias.

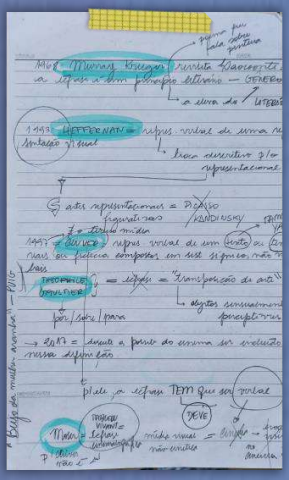
Esperem um minuto, eu tenho as anotações da aula da Professora Mirian Vieira (27/08/2018) em algum caderno sobre o desenvolvimento da écfrase no século XX. Aguardem um segundo, por favor.

.

.

Aqui estão:





Vou traduzir as garatujas:

- 1962: Leo Spitzer retoma o termo como uma descrição poética de uma obra de arte (resquícios lá do Nicolau de Mira, um dos autores do *Progymnásmata* que vimos anteriormente).

- 1968: Murray Krieger revisita o Laocconte, eleva a écfrase a um **princípio** literário.

- 1993: Hefferman determina a écfrase de forma incisivamente restrita como a "**representação** verbal de uma **representação** visual". Troca o descritivo pelo representacional. Ou seja limita o alcance da écfrase apenas às artes representacionais, ou seja, figurativas, Kandinsky, Picasso, Klee, não têm vez aqui. Ele exclui toda escultura, todo tipo de arquitetura, toda a pintura não representativa.

Interessantes são as considerações de Götz Pochat (2007) sobre os dois planos da descrição, que são por vezes simultâneos. Para o autor há um plano de retenção primária, onde há o reconhecimento do objeto ou situação; e um plano de retenção secundária, em que há **re-ativação, re-apresentação e re-vivência de uma <u>experiência</u>** físico-visual que está guardada na memória.

<u>Exemplos de retenção primária</u> reconhecimento do objeto.

1. Objeto redondo, feito de borracha, de cor preta, com nervuras para garantir aderência ao chão, com um furo no meio para encaixe em um objeto chamado roda que serve para fazer um automóvel andar. Tu reconhecerás que é um pneu.

2. "A famosa "Place du Tertre" fica no centro do antigo vilarejo de Montmartre, situado no ponto mais alta de cidade, a Colina de Montmartre, a 130 metros de altura. Esta praça é um dos lugares mais turísticos da capital. Nesta praça pitoresca e muito animada, há cafés com mesas na calçada, restaurantes, e uma exposição permanente com cavaletes de 140 artistas (pintores, retratistas, caricaturistas) que expõem as suas obras e pintam ao ar livre. Cada artista dispõe de uma área de 1 m^2. E um bairro de charme autêntico com as suas ruelas, as suas toalhas de mesa *vichy* e o famoso Café "La Mère Catherine", restaurante fundado em 1793, que foi o primeiro bistrô de Paris. Diz-se que a palavra "bistrô" teria nascido neste café em 1814, durante a ocupação russa, quando os soldados cossacos, apressados, pediam uma bebida dizendo: "Bistro! Bistro!". Isto é: "Rápido! Rápido!", em russo.

A praça fica perto da Basílica do Sagrado Coração , cujo adro oferece uma das mais belas vistas panorâmicas de Paris. A capital e os seus principais monumentos estão a seus pés: Torre Eiffel, Notre-Dame, Arco do Triunfo...

Montmartre foi um lugar importante da vida artística parisiense com o nascimento de vários grandes movimentos picturais: o impressionismo, o cubismo, o fauvismo, o futurismo e o surrealismo, seja com Toulouse-Lautrec, Modigliani, Braque, Picasso ou Van Gogh".

Tu podes não conhecer a praça, mas consegues visualizá-la em tua mente pelos componentes fornecidos pela descrição.

<u>Exemplo de retenção secundária pessoal:</u> quando leio a descrição da *Place du Tertre*, tenho uma re-vivência de uma experiência pessoal; fui perseguida por um artista que se dizia Picasso e queria fazer meu retrato. Quando cheguei no Museu Dalí, ele estava lá me esperando e continuou a persuasão pelo retrato, pena que não estava mais filmando.

- 1997: Claus Clüver amplia o alcance da écfrase a definindo como "a representação VERBAL de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em SISTEMAS SÍGNICOS NÃO-VERBAIS". Que avanço! Além de comportar as fontes de inspiração reais e imaginárias, sua definição alcança as artes tradicionais, as pinturas não representativas, a escultura, a arquitetura e ainda as **novas mídias, incluindo as novidades digitais.**

Mas, pergunto: quando se fala em sistema signos não-verbais, podemos incluir a realidade que nos rodeia como tal? Um fim de tarde, uma festividade, um pôr-do-sol, o passeio em uma praça, os primeiros passos de um filho, o primeiro beijo?

Eu respondo com outra pergunta: por que não?
C.Bx

- 2006: João Adolfo Hansen (2006, p. 3) afirma que "Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar ***qualquer*** efeito visual."

Mas, notem, apesar de todo o avanço de Clüver, a écfrase permanece tendo de ser **verbal**. Remanesce, assim, o esquema linear: do visual para a palavra.

No entanto, Walter Moser (2006), por exemplo, vai mais além, para o autor, há a possibilidade de uma écfrase cinematográfica, onde a representação não é verbal, ***mas fílmica***, como uma evocação visual e não escrita, como o aparecimento de um *tableau-vivant* referente a uma pintura por exemplo (como colei nas páginas anteriores, o exemplo de Caravaggio).

Pochat também argumenta que nenhuma imagem é vista sem resposta emocional, e que ela pode se dar de duas formas memorial ou imaginativa. Na forma memorial, enquadram-se meu exemplo, já a imaginativa é aquela que pode ser *recriada*, *difundida, dissolvida e reorganizada*. Isso significa dizer que a descrição em todos os casos, verbal, visual, sonora, gestual, não é mera representação, ela *transcende* essa ideia já que o que é descrito é *escolhido, criado, inventado*: ***mobilia um novo mundo.***

Wolf (2007) argumenta que as artes visuais têm **um alto grau descritivo** porque deixam pouca margem de participação para os espectadores na experiência visual ali imaginada. Afirma que descrição visual já está enformada, delimitada estática e espacialmente, elementos que as pode diferenciar da descrição verbal, em que há mais indícios para a imaginação e não aparenta ser totalmente estática e espacial, pelo contrário, apresenta movimento e temporalidade para se realizar. Não concordo com Wolf por dois motivos: primeiro, leva em consideração apenas diferenças, o que me interessa, como já disse antes, é o amor conciliado, não subjugado ou distribuído em "adequadas" gavetas. Essa separação lessiniana de que poesia é arte do tempo e pintura do espaço, vai à bancarrota com a argumentação que Paul Klee faz a despeito de Lessing e com algo, óbvio: ver as obras de Klee e Van Gogh, por exemplo.

"No *Laocoonte* de Lessing, no qual em algum momento desperdiçamos nossos esforços de pensamento juvenil, uma grande importância é atribuída à diferença entre arte temporal e a arte espacial. Mas, examinando o assunto com mais cuidado, isso não passa de uma divagação erudita. Pois, o espaço também é um conceito temporal. (...) Quando o ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha e desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços (KLEE, 2001, p. 45-46).

Quando você lê "o cavalo está correndo" ou quando olha para um desenho representando isso, a palavra não está em movimento, nem a representação, mas eles são *experimentados* de maneira dinâmica, *sugerindo* um movimento. O mesmo se dá com certas artes abstratas por exemplo, ou vocês vão me dizer que não há ritmo e movimento nas pinturas de Paul Klee?

E quanto à espacialidade da página do livro em Mallarmé, Derrida em *Glas* e Mark Z. Danielewski em *House of Leaves?*

Então há uma mudança, com Moser, no esquema linear:

ESQUEMA LINEAR – CLÜVER:

DO VISUAL ⊳ PARA A PALAVRA

ESQUEMA LINEAR – MOSER:

DO VISUAL ⊳ PARA O FÍLMICO/CINEMATOGRÁFICO = VISUAL

Como relatado, os elementos avançam, mas não no sentindo de ir para frente, de progresso, mas de voltar-se para si mesmo, dobrar-se, desdobrar-se, ouriçar-se e *desavessar-se* em suas novas possíveis versões. Tudo pode ser de outra maneira! Bastam olhos que consigam ver!

le corps, hors du cercle immédiatement réentraîné dans le cercle, sorte de fausse tangente de l'adverbe au verbe, du temps du verbe au verbe.

Or de cette chute et de cette étrange modification du verbe, la philosophie ou la religion *absolues* doivent rendre compte. La raison absolue de la religion absolue (révélée, chrétienne, etc.) comprend sa propre chute dans le corps et dans le temps. Privilège absolu du christianisme, essence absolue de la religion : se déterminer soi-même à partir de sa chute (le *Sa*-tombe) et de sa relève absolue.

Ce cercle absolu qui entraîne et relève ses tangentes, qui produit à la fois la déportation et la concentration de son autre, c'est un cercle de famille.

Cet énoncé ne requiert son soutien ni du mot d'esprit ni du familialisme. Sauf à préciser que le cercle est du mot d'esprit, de son *économie*, de la loi de propriété de l'esprit qui se retrouve dans le langage, dans le mot où il chute et qu'il relève.

Si l'on entend Hegel, si l'on comprend (du dedans du tableau) le sens de ce que veut-dire son texte, on ne peut pas réduire le déjà-là du pas-encore ou le déjà-plus de l'encore *absolus* à ce que l'on croit connaître familièrement de la famille. Ce que veut-dire Hegel, c'est que le sens absolu de la famille absolue, l'être-familial de la famille ne se livre qu'au passage entre la religion absolue et le *Sa*, à l'avant-dernier chapitre de la phénoménologie de l'esprit : depuis l'absolu du déjà-là du pas-encore ou de l'encore du déjà-plus. Pour abréger ce syntagme et le dé-temporaliser, simplifions-le en *pas-là* (être-là *(da)* du *pas* qui étant là n'est pas, *pas là*). On ne peut donc pas réduire le *pas-là* au cercle d'une famille dont on saurait déjà familièrement ce qu'il est et ce qu'il veut-dire. Au contraire, on ne peut accéder à l'essence absolue de la famille qu'en pensant l'absolu du *pas-là*. Pour penser la famille il faut penser absolument l'être du déjà-là du pas-encore ou l'encore du déjà-plus. Cet entre familial se lit dans et hors — à sa limite — la phénoménologie de l'esprit, à la charnière de l'avant-dernier et du dernier chapitre.

dans un créneau, leurre inouï d'un *Se* : la charogne christique, avec quelques autres, en décomposition sublime. En termes de fauconnerie, certes, le chasseur dispose et acharne le leurre dans une charnière

En effet : dans la religion absolue, la division en deux *(Entzweiung)* n'est *pas encore* absolument surmontée par la réconciliation. Une opposition *(Entgegensetzung)* demeure, elle se détermine en représentation anticipatrice *(Vorstellung)*. Ultime limite de la religion absolument vraie,

" Le " travail d'écrivain " de Genet est l'un des plus dignes d'attention. Genet même est soucieux de souveraineté. Mais il n'a pas vu que la souveraineté veut l'élan du cœur et la loyauté, parce qu'elle est donnée dans la communication. [...]

des plus dignes d'attention.

Genet manque de cœur. De loyauté

« L'ECHEC DE GENET

« L'échec de Genet. » Quel titre. Dénonciation magique, animiste, apeurée. Quel est l'effet recherché? Mais l'"échec". Genet ne l'a-t-il pas calculé? Il le répète tout le temps, il a voulu réussir l'échec. Et voilà que, par la simple provocation de son texte, il construit une scène qui oblige l'autre à se démasquer, à barbouiller, à se démonter, à dire ce qu'il n'aurait pas voulu, pas dû dire. C'est lui, le texte (Genet) qui piège, acharne, lit le lecteur, le jugement, la critique. Comme Rembrandt. Scène paradigmatique

« L'indifférence à la communication de Genet est à l'origine d'un fait certain : ses récits intéressent mais ne *passionnent* pas. Rien de plus froid, de moins touchant, sous l'étincelante parade des mots, que le passage vanté où Genet rapporte la mort d'Harcamone. La beauté de ce passage est celle des bijoux, elle est trop riche et d'un mauvais goût assez froid. [...] il y a la même maladresse chez l'érudit qu'imposent les titres et chez Genet écrivant ces lignes

pour le mauvais goût, il faut voir un peu plus loin

Segundo, discordo sobre o caráter descritivo da pintura, pois quando afirma essa característica, parece determiná-la como algo inerente à obra, como se ela devesse comunicar algo. Ora, a obra pictórica é por si mesma. Não precisa comunicar nada. Não necessita de um significado, de uma decifração, não é enigma a ser revelado, ela basta por si mesma: a obra é. Agora, se a partir do **meu contato**, do meu encontro com ela, **vejo** a possibilidade de uma descrição, é outra coisa. Eu posso pintar um quadro apenas por necessidade íntima, sem intenção nenhuma de comunicar nada e tu ao receberes esse quadro identificares a possibilidade de uma descrição. Dessa, maneira, sim, a obra descreve algo a alguém. Ou seja, concordo em afirmar que as obras são passíveis de descrição, mas, engavetar **toda** a obra no cacifo hegemônico de DEVER COMUNICAR, não.

Se todas as obras pictóricas são descritivas, o que as obras abstratas descrevem?

LIVRO-OBRA DE ARTE

LEITURA-POTÊNCIA

LEITOR-ALQUÍMICO

"Na literatura contemporânea, a écfrase opera, para além de recurso literário, como fenômeno midiático" (VIEIRA, 2016).

Lembrando então das aulas de Miriam e sua frase marcante, desse desdobrar possível dos tropos usados por Proust, o avanço dado por Moser no esquema linear da écfrase, que passou a povoar meus sonhos, somados ao meu assombro, deu-se um lampejo involuntário de memória!

Lembrei-me de uma das cenas de um de meus filmes preferidos, *Sob o sol da Toscana,* com direção de Audrey Wells, de 2004. Coloquei o filme

a rodar, vi a cena. Revi. Vi. Revi. Revivi. *Sim, talvez seja possível!*, disse às minhas outras *eus* com olhos de criança brilhando.

Assistindo ao trecho, dei-me conta de que a écfrase fílmica ainda pode se desdobrar de outra forma no próprio corpo cinematográfico: pode ser relatada também oralmente, resgatando a ideia da oralidade da retórica e visualmente de forma dinâmica. O exemplo, abaixo, não pode ser considerado uma mera descrição, pois contém *enargeia*.

Nesse *take* vários personagens estão em uma excursão pela Itália, visitando as feiras de frutas e de artefatos, conhecendo as construções históricas, interagindo com os nativos, e há um dos turistas com as mãos cheias de postais a serem escritos e enviados para seus familiares. Então, ele encontra a personagem *Frances* (Diane Lane) que se propõe a escrevê-los. No entanto, ele não sabe que ela é uma escritora, e ao redigir um dos postais, utilizando-se portanto, da linguagem escrita, com absoluta **vivacidade**, ou seja, com ***enargeia***, a nós, enquanto espectadores do filme, o relato escrito da personagem chega de forma oral e visual.

Vejam a cena, por favor.

SOB O SOL DA TOSCANA,
Direção Audrey Wells, 2004,
EUA, Itália, Cores, 183 min.

Então, temos: a realidade ao redor da personagem (portanto, não há ausência), que é descrita por ela no cartão postal através da linguagem escrita, mas que chega até nós, tanto oral quanto visualmente com total *enargeia*.

Fechem os olhos. Ergam os rostos. Conseguem sentir o calor desse sol toscano?

A écfrase aqui emana sua natureza irredutível, versátil, possível.

Atentem, aquele esquema que se repete desde a Antiguidade clássica, que vai do visual para a palavra, enfatiza o caráter logocêntrico da écfrase: a verdade através da palavra, pois a coisa referente não está

presente. *Image in absence*. Temos o mundo capturado na palavra e a ausência não é um obstáculo, mas o que permite a écfrase.

Mas, me pergunto: e hoje, com as enormes mudanças sofridas desde o início do século XXI? Na era do digital onde **tudo** é imagem? Onde o que deve ser dito é dito **na e pela imagem?** Écfrase reversa: em vez de se chegar à *verdade* por meio da escrita, chega-se à *verdade* por meio de uma imagem. Descreve-se por meio da **imagem**.[138]

Hoje, com a primazia do digital, o formato tradicional da écfrase não dá mais conta, mas mesmo assim, ela ainda se faz necessária, só que **em novas versões de si mesma.** Porque vejam, todas as imagens estão a nós disponíveis na *WEB*. Não foi o que fiz com o acesso e a referência delas aqui para vocês?

[138] Krieger (1992, pg. xii) nomeia *écfrase reversa* a circunstância em que as artes visuais produzem um equivalente do texto verbal em vez de ao contrário. Dessa maneira, os poetas usam o objeto artístico para a criação literária e os artistas utilizam-se do texto literário para a criação artística.

ESQUEMA LINEAR ÉCFRASE REVERSA:

DA PALAVRA ⊳ PARA O VISUAL

Dei a vocês, por consequência disso, um novo poder: o da interatividade. Vocês não são mais leitoras(es) passivas, são agentes que participam efetivamente desse Álbum. Para lê-lo precisamos nos inter-relacionar.

Suzanne Edminster

Persimmon with Attitude

She marches across the dish,
waving the flags of her leaves.
Occupy orange! Occupy sweetness,
occupy your life with a fierce shine.

The young girl is an unripe bride,
folding silk, green concubine
flushed under the attention of her consort Sun.

Plucked from her mother tree,
she journeys over cold, patterned waves,
blue and white porcelain sea.
She started hard as a stone
with the seeds locked inside.

Now she's ripe.
What's a browning leaf or broken stem to her anyway?
As she softens, the fruit invokes
"the progression from bitterness to sweetness."

Oh Mu Ch'i, your six satori fruits are so different--
enlightenment, the "pure Buddha mind"--
from the blossom to fruit of a woman's life,

Different from the hot struggle to cook
bitterness to sweetness
in the oven of the world.

Easy! Just slice her open at the perfect time,
neither too soon nor too late,

or leave her to glow,
bright lantern strung
on the black branch of winter.

Persimmons with Attitude

Podemos, através da internet, sentadas (os/es) em nossas confortáveis poltronas, entrar e ver todas as obras de arte do mundo disponíveis, por exemplo:

- no *Louvre;*
- no *The Metropolitam Museum of Art;*
- na Pinacoteca de São Paulo;
- no *Musei Vaticani*, entre outras maravilhas.

Logo, o fato de que a imagem de uma pintura está hoje tão prontamente acessível parece liberar a écfrase de sua função primária, qual seja, de tornar a imagem ausente visualizável. Começo, então, o questionamento sobre a prioridade **da origem**, do objeto referente. Isso permite, e não só permite como demanda, que a écfrase adquira uma nova personalidade, novas funções e novos alcances, não se atentando apenas a uma mera descrição ou representação viva de algo ausente, havendo assim uma mudança de interesse.

Com isso, comecei a perceber a écfrase como um **gesto performativo**, imaginando uma variedade ecfrástica de ocorrências ao longo de um espectro de diferentes graus e tipos de entrada visual, de variedades de referência e de diferentes públicos a que são dirigidas (BROSCH, 2018, p. 227). O que me leva a pretender nomear **um processo** e não um estado de coisas (*Ibidem*).

Não há mais quase ausência, por isso emerge a necessidade da mu-**dança**, do movimento, do redemoinho, da chacoalhada no corpo da écfrase para que ela livremente dance sobre si mesma.

Essa liberação da écfrase de sua função primária, qual seja, de tornar a imagem ausente visualizável é muito pungente para mim. Isso porque já me deparei em contato com sistemas sígnicos não-verbais, que me provocaram outras vontades ecfrásticas para além da mera descrição ou representação: para o relato desse encontro, para a criação.

O argumento de Pochat (2007) de que nenhuma imagem é vista sem resposta emocional, e que essa manifestação pode ser imaginativa, transcendendo o que é descrito para uma possível invenção, ficou piscando, como um vagalume, no escuro do meu quarto ininterruptamente por várias noites...

Encontrei com Führer e Banaszkiewicz (2014, p. 70, grifo meu), que corroborando o pensamento de Pochat, me explicaram que "através da *energia*, i.e., um tipo específico de clareza, o enunciador instiga/provoca a *enargeia*, que é a capacidade performativa da audiência de imaginar", isso irá "provocar **efeitos emocionais** conectados a determinadas imagens mentais influenciadas por uma determinada cultura".

> *"Vu à travers un tempérament"* (POCHAT, 2007, p. 271).

Com a barriga para cima, e as mãos com os dedos entrelaçados sobre Beatriz, olhos seguindo o voo do inseto brilhante, fiquei rememorando todos os assombros que tive vindo de outras materialidades ou circunstâncias que não a literária (écfrase reversa) ou a visual (écfrase) e as vontades infalíveis despertadas por eles, pois me provocaram emoções.

Não achei entre os autores que conheço uma categoria que comportasse o que resultou ecfrasticamente do meu encontro com esses sistemas sígnicos e, por isso, tive de criar a minha. Se ela é adequada, não sei. Se ela é *correta*, não sei. Mas na forma de um **desvio**, coube perfeitamente, como se fosse a última peça de um quebra-cabeças enorme, no espaço vazio arredado no meu pensamento.

Deixem-me tentar explicar. Quando descrevo a vocês como foi a sensação de ver, pela primeira vez, na tela do ultrassom, minha bebê virando cambalhota na minha barriga, esta descrição provida de *enargeia*, não será um espelho da realidade (representação/*mimesis*), mas antes do meu espírito, da minha mente, do meu corpo atravessado por todas as sensações e emoções e intensidades possíveis que resultam de um relato de alguém que sempre quis ser mãe. Eu represento e transformo a realidade através de meu **temperamento.** O relato perpassa minha carne para poder voltar ao mundo na minha versão. Atentem, são os efeitos emocionais, as sensações que me

interessam e que envolvem a/na produção de algo. Relato, descrevo, na verdade, uma emoção.

Essa perspectiva sensorial, essa *modalidade sensorial* diz respeito aos "atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos dos sentidos, a interface da mídia" (ELLESTRÖM, 2017, p. 62). Assim sendo, qualquer que seja a mídia, ela só se realizará quando captada, experimentada por um sentido humano: **encontro.** Na leitura da *Recherche*, consegui ouvir as sonatas de Vinteuil, ver as obras de Elstir, sentir o perfume de Albertine...

Emoção, criação, invenção, isso tudo se dá porque a écfrase é realizada por um sujeito que vê e sente o objeto, e o relata, descreve, produz algo a partir dele movido pela emoção sentida. Esse sujeito nunca será imparcial, nem nunca alcançará uma relação direta, asséptica, imaculada com o objeto, pois ele é carne, pele, ossos, sangue, memória e emoções. Há uma imersão emocional no signo. Ao descrevermos qualquer coisa e também ao criarmos, essa coisa é descrita e criada através de um temperamento.

Mesmo quando dei o exemplo simples, raso, direto (sem *enargeia*) da descrição do pneu, se vocês a fizessem seria de uma forma absolutamente diferente da minha.

E se eu pedisse que descrevessem a aurora boreal, como seria?

Pensando por essa perspectiva, o esquema será outro:

ESQUEMA LINEAR:

DO VISUAL (?) ⊳**PARA O SUJEITO** ⊳PARA A PALAVRA

SEM AS AMARRAS DA REPRESENTAÇÃO

Então, reparem, uma descrição, um relato, de modo geral, englobando tudo o que já disse até agora, não é a descrever ou o relatar da coisa em si, mas a **apresentação da percepção do sujeito sobre a coisa (Heidegger).** Há um mediador aqui! Eu, vocês, somos feitos de carne, ossos, pele, sangue, memórias e emoções. O trabalho de Miriam Vieira sobre a écfrase arquitetônica é a percepção que **ela tem** sobre essas construções literárias.

"Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos".

Jorge Luis Borges

"Une oeuvre d'art est um coin de la création vu à travers um tempérament".

Emile Zola

Quando Maria Elisa Rodrigues Moreira escreve sobre Calvino, **é a percepção de Lila sobre elas.** Da mesma forma, quando Paola Zordan escreve sobre Sandra Corazza, **é sobre (amor)** sua percepção a seu respeito.

Notem que eu me refiro à écfrase como descrição **e** relato, portanto, a narrativa incide aqui. Como já dito a *enargeia* não acontece só na descrição. A vinculação unívoca da écfrase com o elemento descritivo está obsoleta nos dias atuais e seu avanço tecnológico, subestimando a natureza versátil que lhe é característica. Considerá-la como tal, enfatiza seu elemento estático *na* narrativa que é, *per se*, dinâmica, o que envereda para o pensamento de Lessing já visto. Como bem aponta Brosch (2018), os novos teóricos deslocam a função descritiva da écfrase para propósitos muito mais complexos e reflexivos. Como Spinozzi, por exemplo, que concebe a écfrase como um local de narratividade a partir do qual se começa a reescrever e a replotar (*apud* BROSCH, 2018, p. 240).

Quando encontramos algo, uma fonte de inspiração, pode não haver, *a priori*, uma sintonia de sentido, mas uma fagulha, uma consonância ou não **de energia.** A emoção a que me refiro aqui não é só a positiva. Proust mesmo nos diz: "O universo é real para nós todos e dissemelhante para cada um" (PROUST. 2012, VOL. III, p. 148).

"Mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não são iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afina, ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou".

João Guimarães Rosa

Nas anotações das aulas da Professora Rosani, no tomo I, fiz uma nota sobre uma obra de Rembrandt. Há quem olhe para *O boi esfolado* (1655) e se enoje. *Que coisa terrível, a carne crua e aberta de um boi pintada! Com tanta coisa bonita para se pintar! Que coisa terrível!*

E há quem olhe, como eu, para a pintura, sinta e diga: *Que coisa terrível! Que coisa terrivelmente bela!*

Torno-me repetitiva, repiso pois já foi dito no primeiro tomo.

Insisto: tornamo-nos a ilha; as coisas são o que somos; o sentido da coisa depende da força que se apropria dela, a explora ou nela se expressa. Nosso olhar nunca será imparcial. O único, portanto, sempre será múltiplo.

É por isso que se eu pedir que cada uma(m/e) de vocês faça uma descrição sobre esse boi esfolado acima, **todas** serão diferentes apesar de um mesmo referente.

Nós não vemos o que vemos, vemos o que sabemos.

ISSO É UMA BICICLETA.

Desafio vocês agora: peguem um papel e uma caneta. Nada de borracha. Desenhem sem olhar nenhuma referência, duas mãos dadas.

A perspectiva que dou à écfrase, aqui é a da receptividade, a da percepção, levando agora em consideração o sujeito, suas vivências e emoções. Ela incide sobre uma imersão emocional desse indivíduo **na** imagem, que desencadeia a écfrase como uma "repetição original", no sentido de inédita, aproximando-a de outros conceitos teóricos como

adaptação, remediação, citação e outras, onde faz parte de todas elas o caráter de **criação:** colocar algo novo a respirar no mundo.

Com todas as inovações tecnológicas e digitais, o objetivo central da écfrase clássica – a descrição de uma obra de arte – foi substituído por **modos de reescrever a obra de arte** e nesse processo, que questiona os significados, valores e crenças aceitos sobre a obra, também se indagam as formas de ver e sentir da cultura em geral. **(BROSCH, 2018).** Assim, as complexidades de significação das obras de arte em si são multiplicadas no texto escrito ou em outra mídia. Moser (2006), naquela pausa anterior, já nos alertou para a ampliação da materialidade da écfrase. Há uma transformação dos espectadores, dos leitores, dos receptores em **co-produtores de sentido.**

Não considerando mais a écfrase presa ao texto escrito, qualquer forma de arte (ou como já dito, que o sujeito considere como obra de arte) pode ser o ponto de partida para ela. O meio de recriação não precisa ser sempre verbal, portanto, mas pode ser qualquer outra forma de arte além do local onde o texto primário é lançado (BRUHN, 2000, p. 7–8).

Compreendo, conforme tudo o que já relatei, a écfrase de forma ampliada, como o faz, de maneira radical em sua redefinição, Siglind Bruhn, em seu livro *Musical Ekphrasis* (2000). Nele, ela entende que uma écfrase musical pode transpor tanto uma pintura quanto um texto literário. Dessa maneira, o aprisionamento ao texto verbal, não existe mais. ~~O macaco~~ A écfrase está livre.

"*Ekphrasis* neste sentido mais amplo seria então definido como "uma representação em um meio de um texto real ou fictício composto em outro meio". Pelo que entendi, o que deve estar presente em todos os casos de *ekphrasis* é uma estrutura de três camadas da realidade e sua transformação artística:

(1) uma cena ou história - fictícia ou real,

(2) uma representação dessa cena ou história em forma visual (uma pintura ou desenho, fotografia, escultura ou escultura (ou, nesse caso, em filme ou dança; em qualquer modo que nos alcance principalmente por meio de nossa percepção visual), e

(3) uma tradução dessa representação em **linguagem poética**.

Elleström (2017, p. 224) mantém a écfrase dentro dos limites de *representação das mídias*, ou seja, ela é definida como um produto de mídia representando um outro tipo de produto de mídia. "O exemplo mais conhecido de representação de mídia na esfera artística é a ecfrase, tipicamente um poema que representa uma pintura. Écfrases são geralmente entendidas por se referirem diretamente aos seus objetos representados (o poema ecfrástico pode usar palavras como "pintura" ou "imagem" e frases como "à esquerda" ou "no meio da imagem")". No entanto, vislumbra seu potencial para fora da representação pelas mídias, admitindo que é possível teorizá-la para além de seus limites convencionais (2014, 32-33).

Com essas leituras, formulei duas noções de écfrase que originam novos seres, e elas dependem dos referentes que produzem o assombro. Finalmente, retornamos a ele.

Para meu amigo, *tilt,* momento da verdade, *satori;* para Proust, cume do particular. Para mim, **instante-colapso.**

No instante-colapso o espectro do referente-gatilho é muito abrangente, pois permite que outras materialidades, que não só a linguagem escrita, sejam fontes de inspiração. Como por exemplo, circunstâncias, energias, signos sonoros, gestuais; dentre os visuais, fílmicos, televisivos, pictóricos, desenhos, ilustrações, gravuras; um cheiro, um aperto de mão, o gosto de uma *madeleine,* o tropeço em uma pedra, um sorriso, um pôr-do-sol. Qualquer coisa **desde que** provoque uma emoção. Deleite, êxtase, encantamento, deslumbramento, repulsa, cólera, medo, angústia, emoção positiva ou negativa, enquanto eventos **hiléticos**, ou seja, que são concretamente a matéria da sensação em estado puro, antes da intervenção da atividade intencional do espírito que lhe confere um sentido.[139] E mais, que esse fenômeno **acarrete a necessidade** de dar-lhe materialidade de alguma forma, seja um relato oral, escrito, uma pintura, um poema, um vídeo, uma performance, um gesto, um canto. (Notem, esse sujeito, a quem me refiro, tem de ser *alquímico.*) Importando para minha denominação de écfrase, a emoção despertada pelo instante colapso.

[139] "Para Husserl (1913/1976), os momentos materiais, ou hiléticos, da vivência designam um conteúdo sensual não-intencional, vivências sensuais (*sensuelle)* que fazem parte dos "conteúdos de sensação". Inclui-se, aqui, uma vasta gama de sensações, como, por exemplo, as sensações do campo dos cinco sentidos (táteis, visuais,

Quando a emoção gerada é negativa, como raiva, angústia, repulsa, medo, nomeio o instante-colapso de ***síncope.*** Dele, geralmente, resultam criações obscuras. Esse tipo de resultado caracteriza a **écfrase-expurgo**, pois sua materialização é necessária, literalmente, para sublimar nosso corpo, ocorrendo praticamente uma libertação. *Habeas corpus.* É como um pedregulho entre os dentes que devemos retirar para termos paz. O que não quer dizer que de um instante-colapso síncope não possa resultar algo precioso.[140] Nesse caso, a denominação será vista mais adiante. Lembrando que o que é terrível para ti pode ser belo para mim...

sonoras, etc.), as sensações de sentimento, como as cócegas, a dor, o prazer, etc., e, também, os momentos sensuais da esfera das "pulsões", dos "instintos", etc.
"Os dados hiléticos", esclarece Marcelle (2011, p. 64), "preenchem intuitivamente a nossa experiência com sensações atuais de um determinado objeto no interior de um determinado campo de sensação" (SANTOS, 2020, p. 115-116).

Vocês devem estar pensando: essas mulheres explodiram o móvel, e no entanto, categorizam e nomeiam tudo! Nomeamos, sim! Mas, colocamos o tudo em escaninhos, com as bocas sempre abertas e as línguas para fora buscando, de um lado para o outro, tocar o próximo espaço vazio a ser arredado.

[140] Com a morte da mãe, Barthes escreveu *Câmara clara.* Com o mesmo tipo de perda, Proust edificou a *Recherche.*

Um exemplo muito pessoal de **instante-colapso síncope** (quase uma confissão): repugnância

Referente: uma tragédia, ou melhor, um assassinato.
Écfrase-expurgo: na forma literária.

Santa Maria, 26 de janeiro de 2013.

Estava subindo a Venâncio, nesse sábado à tarde para ir ao Calçadão pagar uma conta. Na subida do Parque Itaimbé encontrei Marina que vinha do centro com uma sacola de loja de roupas na mão.

Ela me deu um *oi* sorrindo e respondi piscando um olho para ela.

Marina está uma moça, pensei.

Vimos essa guria crescer. Ela morava no andar de cima do meu prédio.

Os pais se separaram. Ela ficou morando ali com a mãe.

Marina estudava no colégio que minha mãe lecionava, então, desde pequenininha, ia de carona para a aula.

Era um toquinho de gente.

Marina está uma moça, pensei.

Santa Maria, 27 de janeiro de 2013.

Acordei às 4h da madrugada do domingo com um barulho de sirenes e helicópteros ensurdecedor.

Não entendi o que estava acontecendo.

A mãe também se acordou.

Liguei o computador e abri o Facebook.

Acontecia uma tragédia na Boate Kiss. A mesma que fui no sábado anterior, pois era festa de pré-formatura de um amigo para arrecadar dinheiro para o evento. Não consegui ficar vinte minutos lá dentro. Absolutamente claustrofóbico. Fui embora.

A boate estava pegando fogo, eu li.

Liguei imediatamente para as minhas primas adolescentes. Estavam em casa. Liguei para alguns amigos que atenderam o telefone, outros não.

Então, começou a aparecer o número de vítimas. Vítimas?? Um caminhão frigorífico???

Levantei-me da cama num pulo! Lembrei da sacola.

Encontrei minha mãe no corredor...

Marina!, dissemos juntas.

A mãe dela estava viajando.

Abri a porta do apartamento correndo, fui tocando todas as campainhas dos vizinhos e subi com um só passo o lance de escadas.

O cachorro dela não parava de acoar.

Esmurrei a porta.

Nada.

Começamos a ligar para os pais dela: a mãe fora da cidade, o pai já tinha outra família. Não sabiam o que estavam acontecendo. Contei o episódio.

Tentamos arrombar a porta.

Ligamos incessantemente para o celular.

O pai foi até a boate. Não a encontrou lá.

Revirou o Hospital da Brigada. Também não.

Na tarde daquele sábado, eles tiveram uma pequena discussão porque ela tinha feito uma *tatoo* sem falar para ele. Como um bom pai militar ficou chateado.

Ela insistiu para que ele e a namorada fossem na festa porque ia tocar fandango. Se acharam muito velhos para ir.

Tentou o Hospital de Caridade. Também não.

Então, ele foi até o ginásio.

Lá estavam os corpos.

A reconheceu pela tatuagem.

Perdemos Marina.

E Helena, e Thaíse, e Ricardo, e Guilherme,

E...e...e...e...

Naquele domingo, pareceu que todas as coisas e seres existentes no mundo choravam porque feridos...

UMA DAS CHAVES QUE ESTAVA NO BAÚ ACABOU DE SER USADA...

No outro dia, uma conhecida de minha mãe ligou para contar que mentiu ser parente das vítimas só para olhar os corpos queimados no Ginásio do Farrezão. Subiu-me uma ânsia de vômito, uma fúria, uma raiva explodindo em minhas veias todas...

Essa mulher desrespeitou Marina!

Desrespeitou as outras 241 vítimas que jaziam naquele chão frio à espera do reconhecimento de seus pais!

Ela desrespeitou a todos!

Aquilo me deixou tão enojada, tão indignada que o ódio conseguiu despertar a pior de minhas versões.

Minha sombra mais profunda, minha *eu* mais maldita: Erínia S.

Tive um instante-colapso síncope.

Escrevi, escrevi, escrevi rasgando as folhas de tanto pressionar o bico da pena! Era raiva saindo da tinta.

Eu era as três feras! Eu era a cólera ali naquelas mais de vinte páginas e me tornei mais perversa que aquela mulher!

Mulher repugnante! Nojenta!

Nunca as mostrei a ninguém.

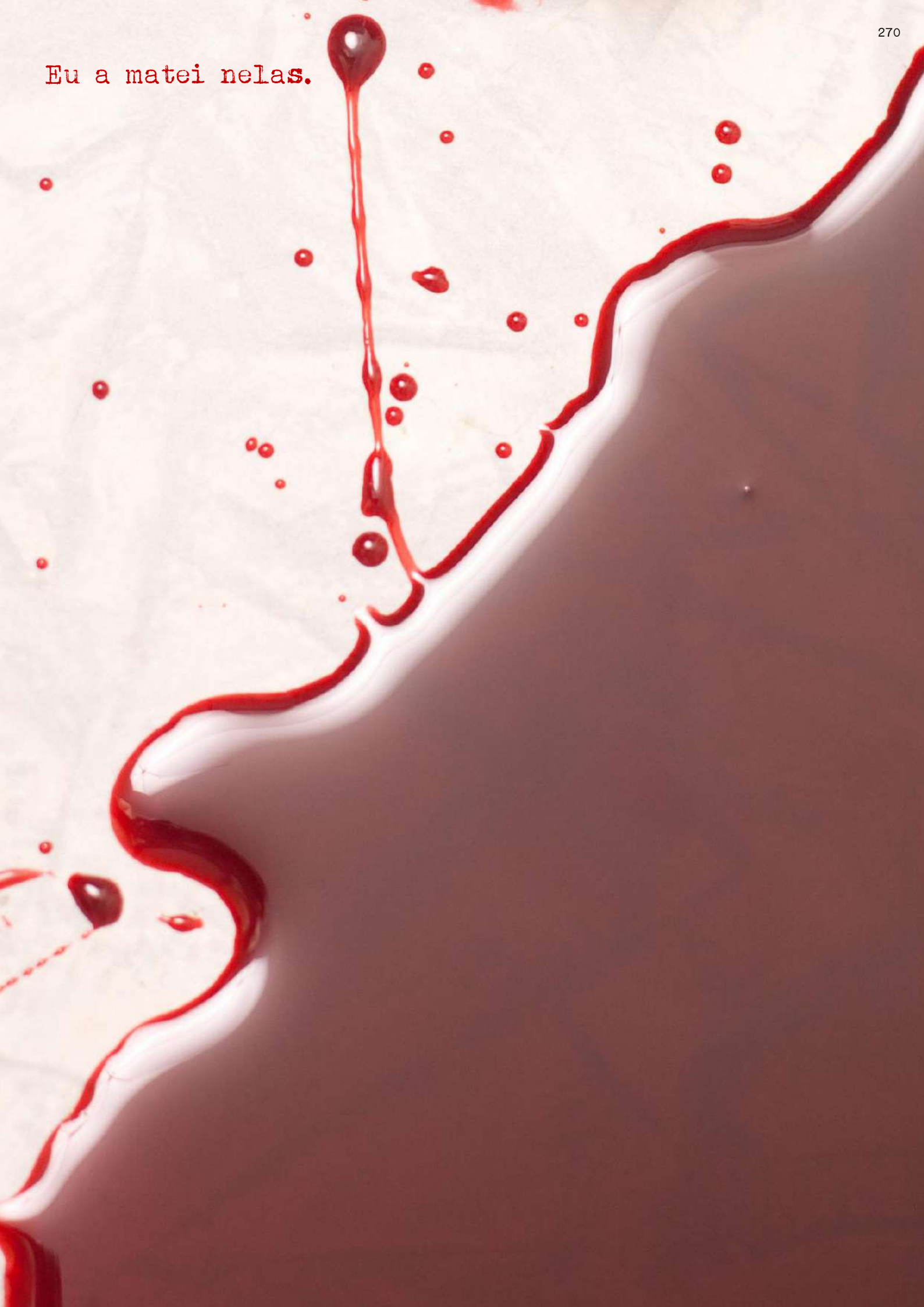
São fatais.

UM AVISO IMPORTANTE:

Nunca busquem por Erínia S.

Basta uma vez na *Deep Web* para que o inferno se instale em suas vidas.

Eu a matei nelas.



.
.
.
.
.
.
.

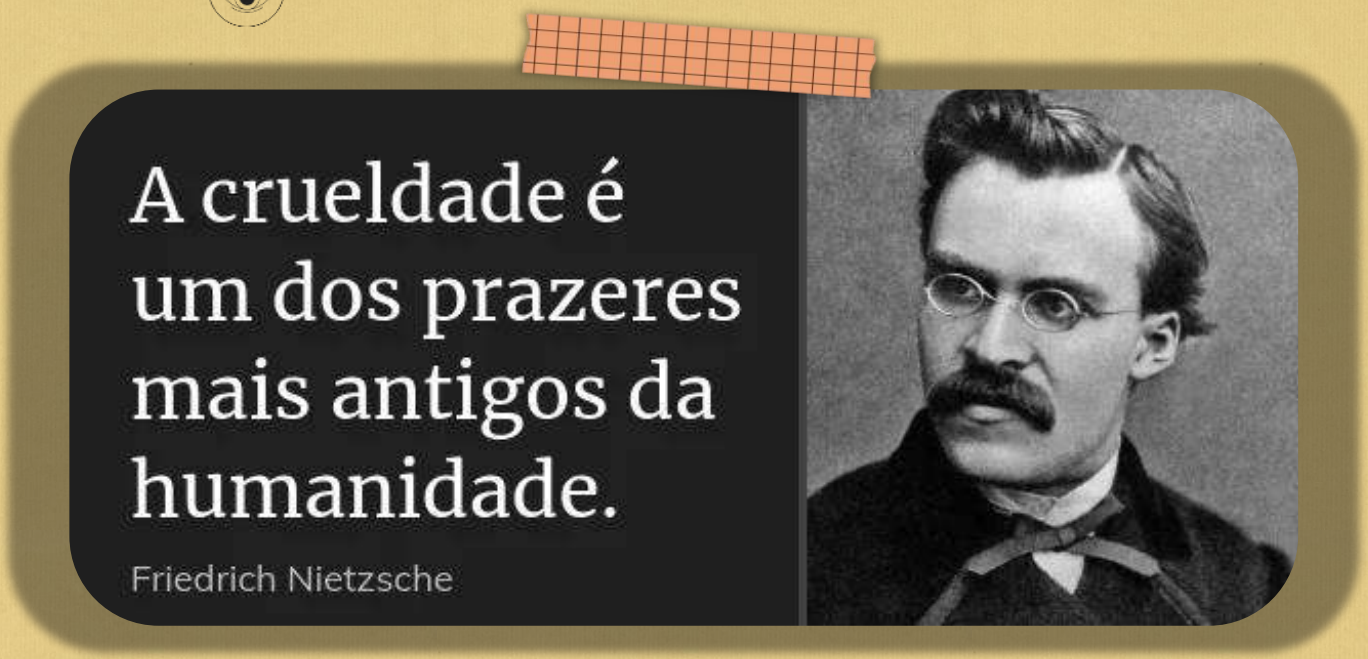
Eu peço, por favor, alguns instantes. Preciso acalmar-me um pouco. Não a quero livre de novo. Ela é muito forte. Ela são três. Por vezes não consigo domá-las(es). Foi difícil aprisionar a Fúria. Todos os dias a mesma noite. O 27 de janeiro de todos os anos que virão será sempre um dia de silêncio.

Já são dez, e em todos Ela tenta soltar-se.

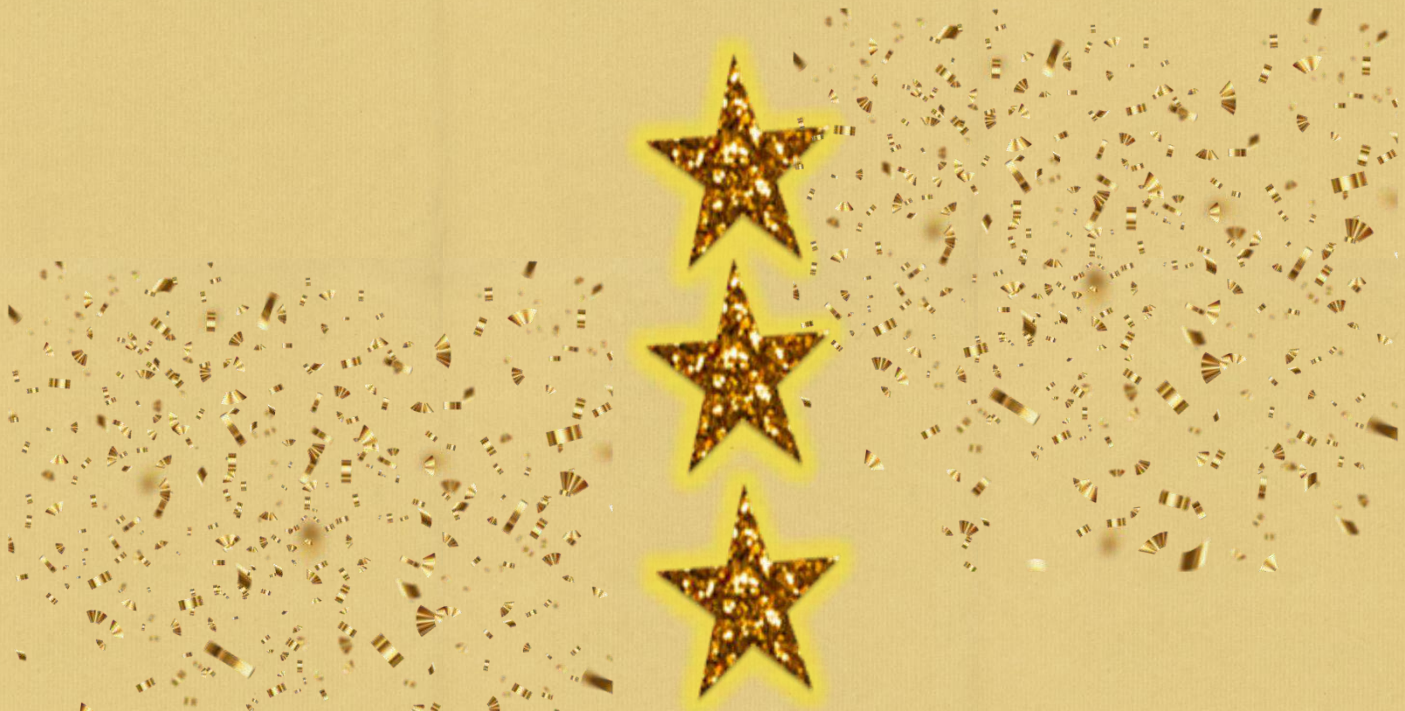
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

colapseicolapseicolapseicolapsei
olapseicolapseicolapseicolapsei

“


A crueldade é um dos prazeres mais antigos da humanidade.
Friedrich Nietzsche

Quando a emoção gerada é positiva, como êxtase, deleite, epifanias, amor, felicidade, nomeio o instante-colapso de ***estelar.***



Instante-colapso, no sentido estelar, porque é quando entramos em choque e desvanecem todos nossos líquidos e carnes e a insuficiência cardíaca é e não é quase fatal. Pois, tudo o que é antigo e acre morre e ressuscitamos outras(os/es), novas (os/es), frescas(os/es), despudoradas(os/es) e limpas(os/es) como se todo o verão coubesse dentro de nós.

Voltamos, da quase-morte, estelares. Ficamos vestidas(os/es) de sol.

Do instante-colapso estelar resultam criações bonitas, para a maioria das pessoas. Esse tipo de resultado caracteriza a **écfrase-ode**, pois sua materialização é quase uma homenagem ao referente-gatilho.

A écfrase-ode é um fogo serpenteante criador. Fogo de vontade de fazer. Fogo de pintura. Fogo de escrita. Fogo de dança. Fogo que impele a por para (o) fora uma volúpia sentida. É necessidade de retribuir um gozo vivenciado. Fogo de inventar. Fogo de parir o que não existe. Fazer nascer o inédito. É criar um novo gradiente no planeta.

O resultado desse encontro pungente, acutilante, extasiante deve ser trazer à tona, para que todos *vejam*, um devir revolucionário ou ao menos uma retribuição pelo vivido. O que acontece é um movimento interno e intenso tão profundo, de uma potência tão elevada que necessita ser exteriorizado porque não cabe mais dentro. Algum Leviatã é despertado quando atravessadas(os/es) pela intensidade de uma fonte de inspiração potente, e ele almeja sair. Vir a furo. Colapsar em estrela.

O gatilho do instante-colapso estelar parece tomar a forma de um oráculo que acaba por nos levar a responder enigmas, a achar interiormente aquilo que nem sabíamos que estava lá.

Eu descrevo, na materialidade que me aprouver, o **efeito** que ponto de partida teve sobre mim. Não se pressupõe mais a evidência do referente, o ver para fora, mas outrossim, **expressar o de dentro.** É uma confidência bonita. Descrever, relatar, confessar o trabalho artístico é expor sua **recepção** e todas as consequências que dela possam advir.

> "Entre o quadro e eu pode nascer uma emoção muito pura. É uma coisa nova, uma nova existência. E é a observação dessa nova existência que pode mover, encantar, transportar" (REVERDY, 2010, 1352).

Esse *maravilhar-se* pode ser aproximado do que Marc Mathieu Munch (2014, p. 107) chama de ***efeito de vida***. Considerado como o gatilho para a estética entre o artista, a obra e o receptor, ele seria a provocação de como uma atividade anímica operada no leitor-observador-receptor, pode por um instante nos fazer sentir não como humanos, mas como deusas(es) para além do tempo e da morte.

psicolapseicolapseicolapse

> "Uma obra de arte de sucesso é aquela capaz de criar no psiquismo de um receptor um efeito de vida (...) intimamente ligado ao corpo: um raro momento de plenitude do ser"
>
> MARC-MATHIEU

Vejam, ele usa a expressão *obra de arte*.

Obra de arte, aqui nesse Álbum, é tudo o que provoca instantes-colapsos, seja qual for sua materialidade. Mas, pergunto a vocês: onde começa e onde termina a *obra de arte*?

Isso me remete ao *parergon* de Derrida. A moldura faz parte da obra?

O que é dentro e o que é fora?

O mundo exterior faz parte da obra?

Deixem-me formular melhor a pergunta:

Onde começa e onde termina uma obra quando, apesar de plasmada, massificada em um plano bidimensional, tridimensional ou virtual, no momento de meu encontro com ela, irrompendo-se uma emoção profunda, um deleite, um êxtase, um efeito de vida, ela passa **a morar em mim**?

Primeiro exemplo de écfrase-ode: quando o personagem escritor Bergotte, na *Recherche*, encontra-se com a *View of Delft* (1659-1660), de Vermeer, e nos relata o que sentira a partir dessa reunião. Naquele momento, naquele encontro com a pintura, deu-se uma epifania: ao ser impactado por aquele pedacinho de muro amarelo, ele reflete sobre a falha de todo o seu próprio trabalho de escrita. Então, ele dá de costas, senta-se em uma cadeira **e morre.** Podemos dizer que a pintura foi o que o matou. Nessa imagem de Bergotte na presença da obra pictórica, uma tão profunda expressão da humanidade, a crença inequívoca, brutal de Proust, **de que vida é nada e a arte é tudo**, adquire toda a força.

"Morreu nas seguintes circunstâncias: uma crise de uremia bem leve fora motivo para que lhe prescrevessem o repouso. Mas, tendo um crítico escrito que na *Vista de Delft,* de Vermeer (emprestado pelo museu de Haia para uma exposição holandesa), quadro que ele adorava e julgava conhecer muito bem, havia um pequeno lanço de muro amarelo (de que não se lembrava) tão bem pintado que era, se lhe fixassem o olhar, como uma preciosa obra de arte chinesa, de uma beleza que bastava em si mesma - Bergotte comeu algumas batatas, saiu de casa e foi à exposição. Logo aos primeiros degraus que teve de subir, sentiu tonteiras. Passou diante de vários quadros e teve a impressão de secura e da inutilidade de uma arte tão artificial, e que não valia as correntes de ar e os raios de sol de um palácio de Veneza, ou de uma simples casa à beira-mar. Por fim chegou diante de Vermeer que ele recordava ser mais cintilante, mais diverso de tudo o que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez em pequenos personagens em azul, e que a areia era rosácea, e, afinal, a preciosa matéria do pedacinho bem pequeno de muro amarelo. Suas tonteiras aumentavam; não tirava os olhos do precioso pedacinho de muro amarelo, como procede a criança com uma borboleta amarela a que pretende agarrar. - Assim é que eu deveria ter escrito - dizia. Meus últimos livros são muito secos, seria preciso passar-lhes diversas camadas

escapava. Numa celeste balança lhe aparecia, deposta num dos pratos, sua própria vida, ao passo que o outro continha o pedacinho de muro tão bem pintado em amarelo. Sentia Bergotte haver dado imprudentemente a primeira pelo segundo. - No entanto não gostaria para os jornais vespertinos a nota sensacional desta exposição. - Repetia para si mesmo: "Pedacinho de muro amarelo com uma varanda, pedacinho de muro amarelo". Nisso deixou-se cair num canapé circular; e subitamente parou de pensar que a vida estava em jogo e, voltando ao otimismo, disse consigo: "É uma simples indigestão causada por aquelas batatas mal cozidas, não é nada". Uma nova crise o derrubou, fazendo-o rolar do canapé para o chão; acorreram todos os visitantes e guardas. Estava morto. Morto para sempre? Quem o pode afirmar? (...) Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, seus livros, dispostos de três em três, velavam como anjos de asas abertas e pareciam, para aquele que não existia mais, o símbolo de sua ressurreição" (PROUST, 2016, vol. III, p.

Instante-colapso estelar: epifania

Referente: uma obra pictórica.

Écfrase-ode: a própria morte.

(e sua eternidade através de sua obra de arte literária).

Façamos um exercício: descreverei essa pintura a vocês.

Na obra pictórica ao lado aparece um pedaço de lago rodeado por grandes folhagens e arbustos em vários tons de verde, aparentando uma parte bem mais profunda e escura perto da margem mais longínqua. Em primeiro plano, em uma parte mais rasa, há peixes laranjas a nadarem, algumas pedras, e plantas apontando para fora da superfície da água. Uma pedra parece ter sido recém jogada no lago, pois sua queda ainda vibra a superfície.

Fiquem com essa imagem em mente por algum tempo, por favor.

Darei mais um exemplo de écfrase-ode. Agora um acontecimento pessoal:

Estava assistindo à série *The Crown* (2016), disponível na plataforma de *streaming* Netflix, com cada capítulo da primeira temporada passando, um após o outro, de forma insípida, cortados por visualizações longas nas redes sociais de meu celular, narrativa absolutamente desinteressante...

Até que no episódio nove da primeira temporada, ocorre um assombro! Paro, respiro, volto em *loop*, vinte e quatro vezes a cena! O *take* dura apenas seis minutos. Seis minutos de um instante-colapso estelar absoluto! 360 segundos que valeram a série inteira, e acabaram por resultar na escrita de um ensaio de 13 páginas, até às 3h da manhã! *Eu* um animal absolutamente avesso aos notívagos, totalmente diurno, escrevendo madrugada adentro. (Céline está editando e corrigindo o ensaio. Logo estará no *blog*).

A cena é a seguinte:

Em comemoração aos 80 anos de Winston Churchill, o parlamento contrata um pintor para fazer seu retrato, Graham Sutherland, ambos interpretados respectivamente pelo colossal John Lithgow e por Stephen Dillon. O primeiro-ministro também era devoto da pintura.

Churchil tinha uma personalidade muito forte e quando se sentia acuado, sempre partia para o confronto. Ele estava muito preocupado com sua aparência no retrato e pergunta ao pintor se ele vai gostar do resultado, pois ali **tem de** estar retratado *o primeiro-ministro do Reino Unido e tudo o que ele representa.* O pintor diz que é um pedido e tanto, e desconversa falando de sua admiração pela sensibilidade e a honestidade das obras de Churchil. E faz uma écfrase-ode sobre uma pintura em específico do *premier*, a do lago em Chartwell, que fica em uma das propriedades de Churchill a qual ele pintou mais de vinte vezes.

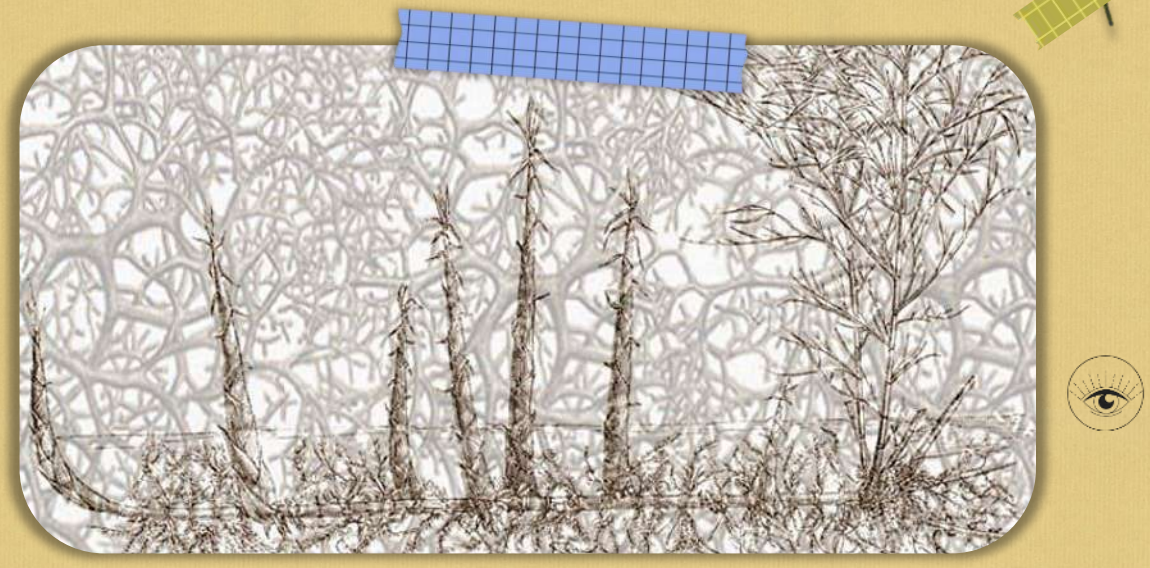
A pintura é uma paisagem: a que eu mostrei e descrevi a vocês alhures. No entanto, o personagem pintor relata **o que viu para além dela, o efeito, a emoção, a impressão que ela lhe causou.** A conversa continua e ao seu fim, que foi absolutamente tocante e profundo, algo perpassa nossa carne, ossos, pele, sangue, memórias e emoções. Emocionem-se comigo, por favor, pois esses 360 segundos são uma obra de arte.

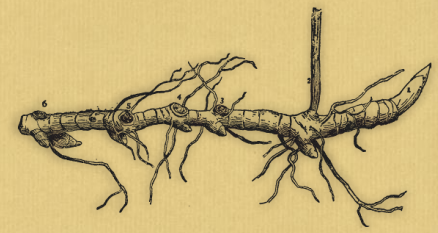
Instante-colapso estelar: emoção profunda
Referente: uma cena televisiva
Écfrase-ode: ensaio escrito

THE CROWN, Produção Andrew Waton, EUA, Reino Unido, Cores, 2016, Netflix, Episódio 9, "Assassinos", Temporada 1, 120 min.

Essa nova perspectiva em gestação de enfatizar o performativo ao invés do mimético na écfrase, direciona-se aos efeitos em nível de recepção, audiência e possível produção/criação que foram negligenciados pela teoria tradicional: o enfoque na qualidade experiencial, na resposta emocional e na criação de algo a partir dessa fagulha. No entanto, a consideração desses estados cognitivos não deve ser um fim em si mesma para a écfrase, mas apenas mais um dos caminhos para a sua compreensão, uma de suas possibilidades de atuação (BROSCH, 2018, p. 228).

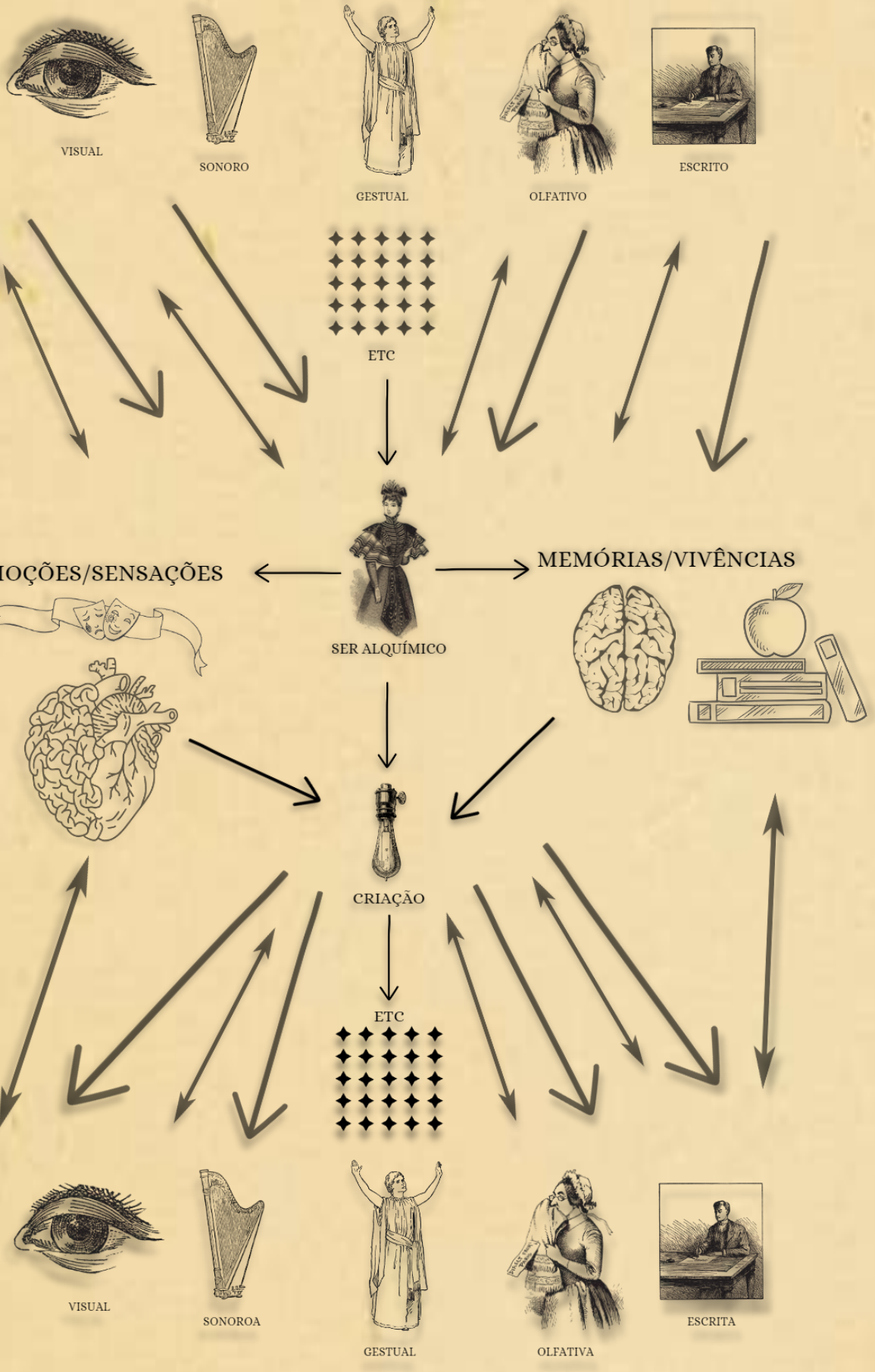
Contem-me, já conseguiram pensar em outras?





Reparem, com tudo o que
foi dito, a écfrase não é
mais linear.
Ela é rizoma.
Portanto, o esquema é
outro.

ESQUEMA RIZOMÁTICO



Meu instante-colapso estelar com a *Recherche*, além do que estou relatando a vocês por escrito e visualmente (espero que com um pouco de *enargeia*), despertou uma outra vontade infalível.

Mas antes, sirvam-se uma taça. Ou outra, por favor.

Eu espero vocês abrirem a garrafa.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

Engraçado...

Enquanto vocês vão até à adega, estou sentindo algo.

É estranho...

Eu coloco os dedos acima dos olhos, palma em concha, e *vejo* um cheiro meio vermelho e quente chegando.

É perfume de carne recém rasgada, de novo...

.

.

.

.

Observo.

.

.

.
.
.
.

Então, eu visualizo uma nova forma de pensamento para a cartografia, além de escrever....

.
.
.
.

É esquisito...

Eu também vejo uma outra coisa chegando.

.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

Esperem...

Não, não! Não é só um cheiro! É uma pessoa, não uma coisa!

.
.
.
.
.
.
.
.
.

Ela aproxima-se!

.
.
.

Observem!

Naquele lance, libidinal e quente e inédito, que ainda se realiza em ziguezague e vaivém, entre um devir livro e um devir leitora, existe um outro sujeito.

Eu o vejo, agora.

.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

Sim! Pasmem! Há um terceiro (quarto? Quinto?) ser, uma espécie de *voyeur* furtivo, sorrateiro, com seu terceiro olho espreitando-nos, só que de dentro.

.

.
.
.
.

Sim, uma terceira pessoa, acreditem!

.
.
.
.
.

Assombrem-se: é mulher!

Uma mulher a romper a dupla livro-leitora.

.
.
.
.
.

Uma amante a mais...

.

.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

Uma amante a mais que não é ninguém...

...além de mim.

.
.
.

Sou eu, outra.

É que eu tinha que me transformar no que eu era.

Eu-pintora.

.
.
.

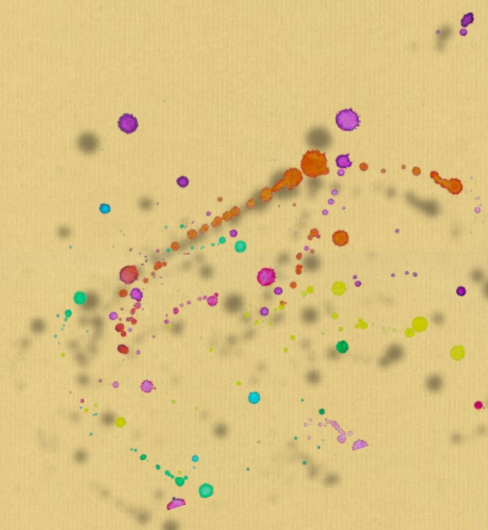
Outra face de mim, bicho híbrido, bicho múltiplo: eu, *escripintora*?

.
.
.
.
.
.
.
.

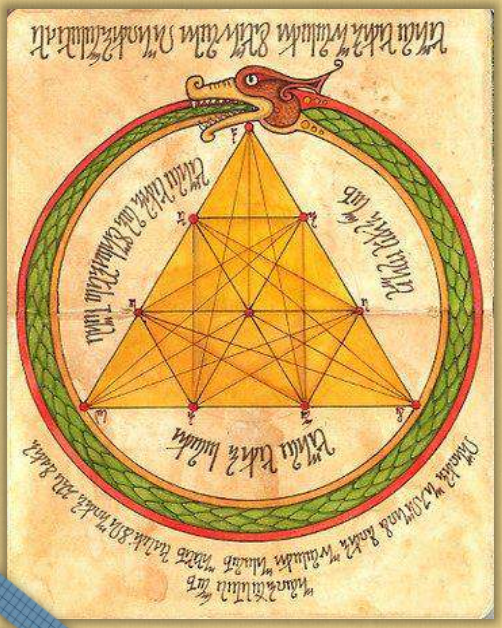
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

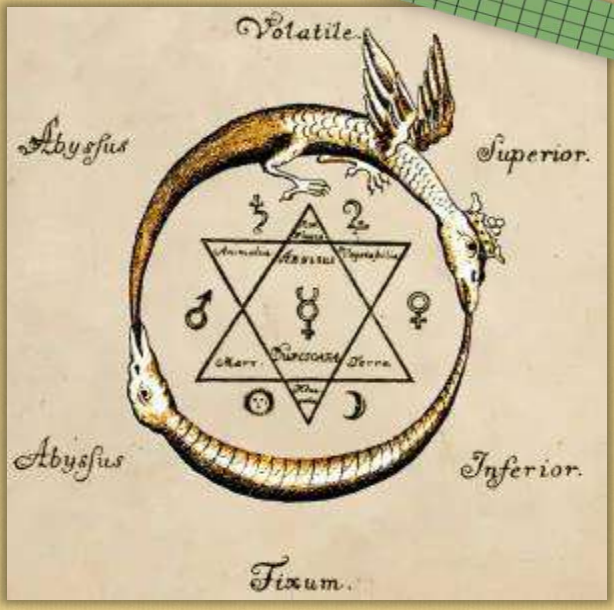
Sim!

.
.
.
.
.
.
.
.



.
.
.





As páginas desse Álbum foram permeadas pela figura de uma serpente que engole a própria cauda, o *Ouroborus*. Esse símbolo possui múltiplos significados (como tudo no mundo!). Ele costuma ser representado pelo círculo, o que parece indicar, além do eterno retorno, a espiral da evolução, a dança sagrada de morte e da reconstrução.

É também um símbolo místico que representa o conceito da eternidade. Noutra interpretação, a serpente rompe uma evolução linear, ao morder a cauda, marcando uma mu-**dança**, que parece emergir num outro nível de existência, simbolizado pelo círculo. Para alguns autores, a imagem da serpente mordendo a cauda, fechando-se sobre o próprio ciclo, evoca a roda da existência. Essa, por sua vez, é um símbolo solar, na maior parte das tradições. Ao contrário do círculo, a roda tem certa valência de imperfeição, reportando-se ao mundo do futuro, da criação contínua, da contingência, do perecível, daquilo que precisa incessantemente renovar-se.

Difundi essa figura nas páginas para simbolizar a necessidade de renovação de movimento, de transmutação de toda a linguagem que deve **a partir de si mesma**, encontrar novas versões de existência. Como se dá com a écfrase literária: **performando-se** em pictórica **sem o sê-la.**

Serviram suas taças?

Sim?

Pois bem, meu instante-colapso estelar com a *Recherche*, além do que estou relatando a vocês por escrito e visualmente (espero que com um pouco de *enargeia*), despertou uma outra vontade infalível: a de pintar algumas de suas personagens que estavam a picar-me aqui dentro.

Ao transmidiá-los para a pintura, fiz uso daqueles marcadores picturais de que já falei que irrompem na narrativa a respeito desses seres.

Retomemos, então, meu (TAO) caminho:

LIVRO OBRA ▻ LEITURA RASANTE ▻ LEITORA RECEPTÁCULO

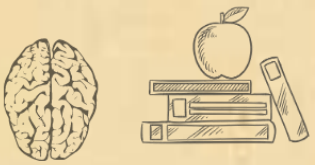
LIVRO OBRA DE ARTE ▻LEITURA POTÊNCIA▻ LEITORA ALQUÍMICA▻ INSTANTE-COLAPSO ESTELAR/SÍNCOPE▻ÉCFRASE-ODE/EXPURGO

Esquema particular da travessia:

TRAVESSIA DE CBs

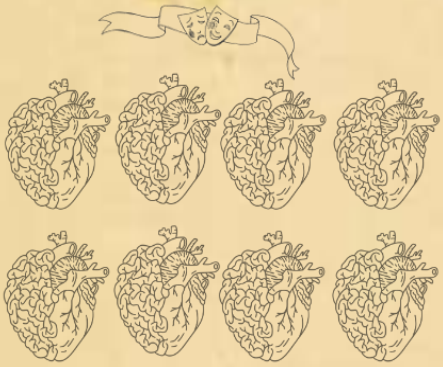
ESCRITO - leitura da
Recherche de Proust

CBs
SER(es)
ALQUÍMICO(s)

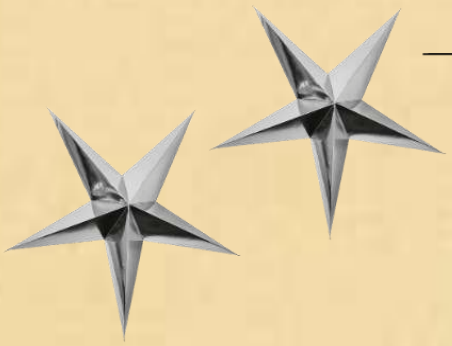


MEMÓRIAS
VIVÊNCIAS
APTIDÕES

EMOÇÕES/SENSAÇÕES

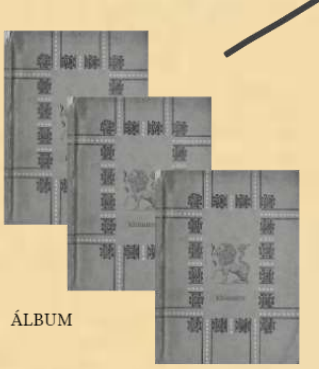


COLAPSO ESTELAR



CRIAÇÃO

ÉCFRASE-ODE



ÁLBUM

ETC

VISUAL

SONORA

GESTUAL

ESCRITA

Contudo, observem, meu instante-colapso estelar desencadeou essa écfrase-ode de uma natureza muito especial a minha criatura que é a pictórica. Desse átimo incandescente estrelado, nasceram *transpinturações.* Para além da transmidiação das personagens para a pintura, há mais aqui, como já disse: há a tentativa de materialização de uma emoção sentida, sendo vista por vocês já na escrita dessas páginas. Mas havia mais do que isso...

Março, 2018.

Depois de ter encontrado um objeto de pesquisa que me tirasse o sossego, pego uma placa de papel Höller (na verdade um pequeno quadrado), passo gesso negro para preparar o fundo e ao terminar a primeira transmidiação para a pintura, "o retrato materializado em carne pictórica" – a sensação de fracasso. Proust merecia mais do que isso... – penso desolada. Tentativas: telas compradas na papelaria, tecidos pretos, papel Paraná, tecidos brancos, folhas Canson de todas as gramaturas e cores. Cinza, marrom, bege, rosas de todos os tons. Nada parecia fazer jus àquele ímpeto. Como representar o tempo? Como representar o gigante, que como nos conta o pintor de Saramago, com seu dedo apaga todos os vestígios. O ser colossal e indomável, apenas subjugado pelas mãos daqueles olhos tristes, os de Proust.

Passam-se horas, dias, duras semanas e nada sacia. Nada conforta. É como um trabalho de parto, de um filho que não nasce, não parece querer nascer, que insiste em ficar, esticando as pernas e abrindo os braços a arregaçar a barriga de onde não quer sair. É dolorida a incongruência de gerar e não conseguir fazer nascer. A incapacidade dói. O tempo (a quem quero alcançar), ri com a boca bem aberta e as mãos sobre o grande abdômen e se arrasta como as horas de espera da carta que não chega, do amante que tarda, não fazendo mais do que denunciar minha inaptidão.

Durante esse período de olhares cabisbaixos e impotência, vendo meu semblante de descontentamento, uma amiga convida-me para um chimarrão, à tardinha, em sua casa. Vou, meio a contragosto, mas vou. Ao sentar-me numa das poltronas "desparceiradas" (apesar da anfitriã ser arquiteta), uma verde musgo, outra de um vermelho Calypso, ela arreda um pouco o banco em que estava sentada a fim de alcançar-me a cuia.

Páft! – algo cai com esse arrastar. O que é isso?, pergunto. Aff, são algumas placas de acrílico que sobraram lá na empresa e que trouxe para casa porque achei que ia fazer algo com elas e, no entanto, estão aqui só ocupando espaço".

Sinto uma explosão na barriga, um estalo reluzente quase orgânico e dolorido em minha cabeça, pergunto se posso ficar com elas, saio para casa deixando o chimarrão pela metade, uma verdadeira desfeita. Encontrei! – dizia a mim, mesma. Encontrei...

Ao chegar em casa, abro a porta do Ateliê, arredo com um gesto desastrado do braço, canetas, pedaços de tecido, tesoura e papéis que se atiram da mesa. Ponho em minha frente, três placas de acrílico, uma ao lado da outra. Nada acontece. Sobreponho-as: um sorriso rasga-se em meu rosto. Três placas, seis superfícies. Seis! Resgato alguns papéis texturizados do chão, coloco sob a última placa e visualizo a possibilidade de um mundo! Levantando as placas, com os braços estendidos, como se fossem uma coisa só, como uma lupa ou um binóculo distante dos olhos, movo-as para a direita e para a esquerda, acima e abaixo, e essas várias bases sobrepostas, transparentes e vazias, nulas de toda a existência, engolem tudo ao meu redor, como Proust captou todas as essências das coisas do mundo. Como o gigante Tempo engole a todos nós. Esse suporte, a que o diáfano pertence, vem a mim como um "socorro do alto para me livrar do nada de onde não poderia sair sozinh[a]".[1]

E, então, as ideias fulminam minha mente como o tormento das janelas de um trem-bala em movimento, umas sobre outras como um enxame de abelhas-slides sem controle. A preocupação, agora, era a de "recuperar aquele tempo perdido". Uma frase em suspiro bem ao modo a la Proust".

Está aqui meu suporte.., falei baixo entre os dentes com a satisfação de ter descoberto uma nova pátria.

Está aqui...

[1] Proust, 2016, vol. I, p. 25.

Aquilo sem o que não há

O invisível Tempo, cavalo selvagem domado por Proust, merecia de alguma forma manifestar-se nas transpinturações. Ao deparar-me com a transparência das placas de acrílico, em seguida permutadas pelas de vidro, mais densas, mais profundas, mais límpidas, percebi que sugeririam no trabalho esse Leviatã que envelhece nossas carnes sem mirar-nos os olhos. É dissimulado. Atua absolutamente invisível mesmo aos que conseguem *ver*. Passa, ardiloso e em absoluto silêncio, engolindo tanto as criaturas viventes, quanto as já desprovidas de vida. Aparece não aparecendo. Assim também é o disfarce do vidro: **ele é e não é**, pois não possuindo essência própria, pode conter e revelar a essência de todos os seres do mundo. Possui em seu corpo rígido, uma **dobra** que tolera tudo o que se atrever a encará-lo, abocanhando todos os resíduos de todas as coisas e gentes.

A transparência é, portanto, como o Tempo, uma arquivista voraz.
Engole!
Engole tudo!

Voraz como meu apetite, como minhas obsessões e segredos.
Voraz como minha fúria e minha fome por aprender. C.Bx

A transparência é um buraco negro que tem o oco de uma fome incessante pelos objetos que sucumbe como imagens. Ela engole e emoldura pedaços de mundo e projeta-os como universos-janelas, recortes de existência, narrativas delimitadas pela certeza pétrea das bordas, fazendo às vezes de um rio abraçado por suas margens, mas sujeito a trombas d'água.

Diáfano: essa é a característica desse espaço transluzente. Ele tem um corpo que se torna mais visível quando da presença do outro. Quando absorve os corpos *outros*. E mais, quando feito de suporte, de uma manifestação pictórica, ele é o mediador entre o objeto sensível e a visão. Ele torna a pintura perceptível. Seu corpo manifesta o corpo pictórico, formando uma só criatura.

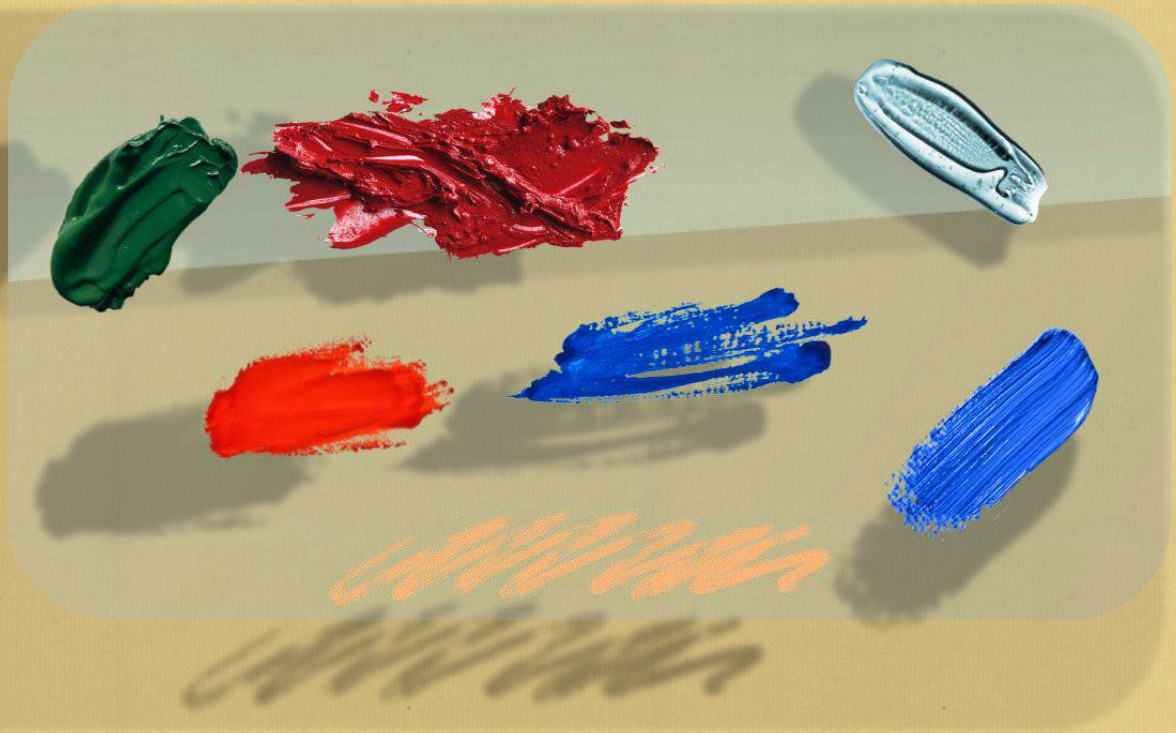
O diáfano é "uma pura *dynamis*, portanto incolor como tal, invisível, mas incorpada, lábil, no sentido de que ela se expande por todo o espaço, atravessa todos os corpos. Ela é contudo, o princípio e a condição do devir-visível de toda cor" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 37-39).

o-que-é-visível-através

a animação interior transposta para uma superfície

durchsichtig

Para Aristóteles, em *De anima,* diáfano é o transparente, aquilo que se manifesta em corpo, apenas através de outra coisa, como a luz, o ar.

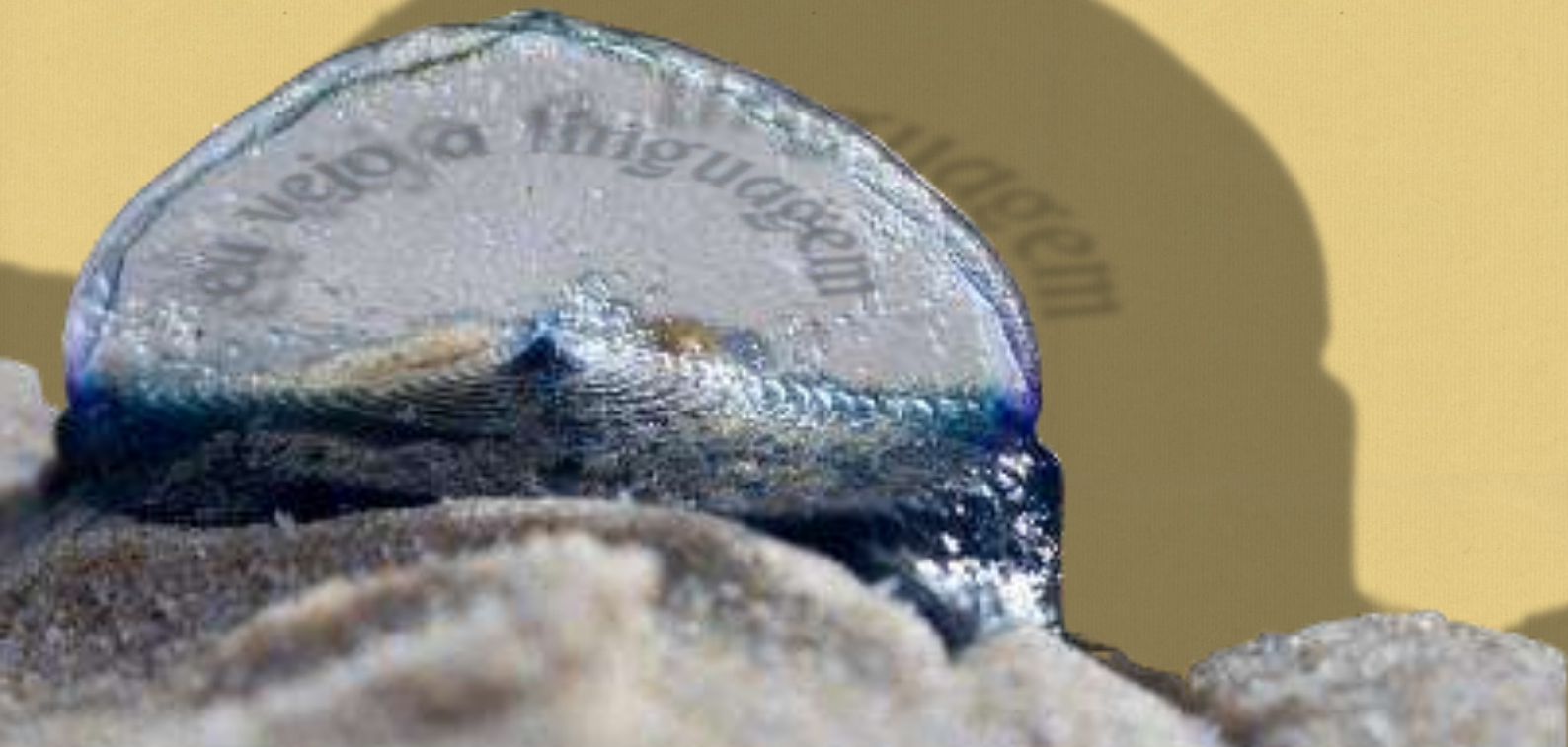


profundeza transparente

durchsichtig tief

J'ai une maladie: je vois le langage".

Roland Barthes



141 * *Post-scriptum*. Acrescento aqui três especificações. Todas elas constam de textos que chegam ao meu conhecimento nesse momento, quando este manuscrito já estava nas mãos do editor.

1. Quanto à fonte "italiana", remeto às Cartas de Pontormo a Varchi, que Jean-Claude Lebensztejn apresenta em *Avant-guerre* (1981, 2, pp. 52-55). Lê-se aí particularmente o seguinte: "... a Escultura, coisa tão digna e tão eterna, mas essa eternidade deve-se mais às pedreiras de mármore de Carrara do que ao valor do Artista, porque ele é melhor sujeito [*sujet*], e esse sujeito saber, o relevo..." Lebensztejn observa aqui que "*sujet, soggetto*, designa a substância material da arte, seu substrato, *subjectum, hypokeimenon*". "O argumento de Pontormo quanto ao sujeito, acrescenta, já se encontrava em Leonardo (sem sujeito). É encontrado também na carta de Bronzino a Varchi (com sujeito)." Desta vez é "*in piu saldo subbietto*".

Página 26

Não podia ter achado suporte melhor: vidro, uma **mistura de fragmentos** de matérias-primas naturais, descoberta **por acaso:** ao acenderem fogueiras na praia, em função da alta temperatura, os navegadores perceberam que a areia e o calcário se transformavam nele.

Dei assim, a importância devida *àquilo sem o que não há*, aquilo que torna toda manifestação artística possível, e que quase nunca foi evidenciado pela arte: o ***subjétil,*** o suporte, *le dessous,* ao recusar a primazia dos elementos e das formas (DERRIDA, 2012).[141]

Aqui, não há hierarquia, mas mãos dadas, lado a lado. E...E...E...

Essa desobediência da vinculação a uma só superfície imposta pela tradição, abriu a fresta para o desbravamento de toda a potencialidade dos suportes translúcidos, portanto. As interfaces diáfanas vieram, com isso, contaminar toda a possibilidade de significação do trabalho. Elas são a espessura, a pele volátil, o sítio de uma precipitação, de uma perfuração, o ventre de onde nascem as coisas já encorpadas no pensamento e as providas do acaso, do ímpeto oportuno.[142] Tudo ali importa. Tudo ali pode ser incrível!

Essa substância, isso que se encontra debaixo para fazer aparecer o que corriqueiramente importa, aqui é também, protagonista da cena. Tudo só é possível com os *debaixos*, e no caso da transparência, ela não é só a superfície de uma superfície, ela é a superfície de todas elas. É dela que tudo provém: tudo o que está nela e tudo o que não está. Basta um canto

142 Embora um subjétil assinale, de antemão, *para Antonin Artaud*, o local de uma precipitação, ou mesmo de uma perfuração, no instante mesmo em que um determinado projétil enceta sua superfície, deve-se aprender a não ter pressa em apreender, a compreender, deve-se ainda deixar que se absorva a tinta de tantas palavras que deverão depositar-se lentamente na espessura do corpo: exatamente do subjétil que ainda não sabemos o que é. Ele terá mesmo uma essência?

Página 37

vazio para sugar o mundo ali. O suporte nas minhas composições não jaz por baixo, ele respira e pulsa e tudo nele vive (DERRIDA, 2012, p. 285). E eu, por ele, me responsabilizo.

A transparência avassaladora das lâminas é como a preciosidade das frases de Proust: recolhe, capta e engole tudo que perpassa sua superfície, como uma draga insaciável que faz seu, tudo que existe ao redor.

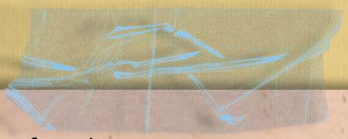
A translucidez é material e *imaterial*, pois cristalina: ela materializa o pensado ou o fortuito em seu corpo vítreo, fazendo surgir assim uma nova correlação espacial.

Ela nunca é sozinha. A solidão lhe é impossível, pois abraça tudo, de margem a margem, assim que passa a existir. Alimenta a possibilidade do todo, mesmo quando pequena. É um verdadeiro paradoxo: um poder maciço e absolutamente fluido.

O invisível suporte com sua espessura encantatória e transluzente é aqui a condição de existência dos seres pictóricos.

A cor e qualquer outro elemento que for colocado sobre ou sob o corpo dessa superfície ela tem lugar no limite do diáfano que os atravessa. Não é justaposição, nem sequer superposição, mas uma interpenetração amorosa, carnal, libidinosa, efetiva, conquanto sutil

(DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 40).



"A fim de transpor isso para o lado do desenho, ficaríamos tentados a dizer que o que o desenho mostra como *visibilidade* é uma mostração do invisível. Os desenhistas, os pintores não dão a ver "alguma coisa", sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irredutível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; o que se vê essencialmente não é o que se vê, mas imediatamente, a visibilidade. E, portanto, o invisível" (DERRIDA, 2012a, p. 82).

"Os animais pintados sobre a parede de Lascaux não estão ali como a fenda ou a dilatação do calcário. Tampouco estão *alhures*. Um pouco à frente, um pouco atrás, sustentados por sua massa da qual habilmente se servem, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem sua imperceptível amarra. Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18, grifo do autor).

Tudo acontecerá dentro desse corpo cristalino vital que está entre minhas inabilidades e eu, e revelará o tônus dessa mão que não só escreve, mas pinta.

Confiando nos vestígios deixados por Proust, pistas de narizes e angulações, maçãs de rosto e colorações, fui compondo a carnificação: revelação de efígies nostálgicas e sussurrantes através das pinceladas.

Ao escolher um personagem interrompi, detive, captei, imobilizei um só rosto no meio de um mar de indivíduos vagando por uma narrativa que perdura quase quarenta anos. Guilhotinei, como numa aposta essencial, aquela face, uma fração de gente, pois quando lida na página fez estalo por dentro. Todas(os/es) já sabem a essa altura: gosto das coisas que me atingem sem aviso a mandíbula, e me acordam para o que importa, ao preencherem de verão todo o meu quarto. Como fósforos riscados no escuro: verdadeiros milagres.

> Morte é uma forma de vida. A que desmancha.
> Amor é um tipo de linha. A pontilhada.
> Gente é um ser de muitas camadas.
>
> Viviane Mosé

Congelei um pedaço de tempo desse rosto, pois a bordadura perspicaz dos personagens revelados por Proust, não são como matrizes calcinadas, mas como entidades de uma ordem mutante que comportam os sulcos profundos infligidos pelo tempo.

> "Qual é o significado da vida? Isso era tudo – uma questão simples; uma questão que tendia a nos envolver mais com o passar dos anos. A grande revelação nunca chegara. A grande revelação talvez nunca chegasse. Em vez disso, havia pequenos milagres cotidianos, iluminações, fósforos inesperadamente riscados na escuridão; aqui estava um deles".
>
> Virgínia Woolf

Os retratos são quimeras, mosaicos cujas peças foram fabricadas a partir de fios de cabelos, farrapos de peles e contornos de bocas escritos.

Contudo, notem! Já fizemos esse pacto! Não são apenas retratos, são diálogos entre o retratado e eu. Ou seria entre Proust e eu? Enfim, passam pela carne de *meus* olhos, das *minhas* mãos, dos *meus* imaginários.

Ora, queridas(os/es), sejamos francas(os/es)!
Ao traduzirmos, transpormos, perfilarmos, a atividade mimética vai-se por água abaixo! Ela nunca é um ato apaziguador. Falemos a verdade! Não há *mimesis* que contemple a perfeição.

GUADAGNI E PERDITE TRADUTTORE TRADITORE GUADAGNI E PERDITE TRADUTTORE TRADITORE GUADAGNI E PERDITE TRADUTTORE TRADITORE

Colocar para fora do meu imaginário o "como eu vejo o mundo, a coisa" através do desenho e da pintura. Essa é a polpa imaginária que pertence a mim, em relação a coisa; como eu a vejo com os olhos de dentro, com o "terceiro olho". Como meu corpo vidente, olha a coisa e a internaliza para depois ser externalizada. Como, através das palavras de Proust, eu imagino os personagens do romance, apesar de seus direcionamentos.

A que corresponde essas imagens pictóricas? Às descrições de Proust, aos personagens de Proust ou aos meus personagens interiores?

"Ao lermos uma obra, deparamo-nos com personagens que parecem vivos, mas cuja vida 'é feita de não viver (de permanecer na ficção); então um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras

Entendam não é mais a "cisão do Ser, mas, doravante, fissão do Ser: no interior do sensível, um sensível se põe a ver outro sensível, vê-se vendo, e, se for pintor, transforma sua visão em novo visível que, então, nasceu para o mundo, pois o que é dar nascimento senão dar à luz?" (CHAUÍ, s/d, p. 90).

Quando retrato, o que de mim se transfere para a obra sob a aparência do outro?

...

Ora, C.B., abra os olhos! Veja! Não seja ingênua! Quando escrevemos, quando pintamos, escrevemos e pintamos é sobre nós! Nós todas!

C.Bx

É que o meu mundo, para além do escrito, "o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto parcial. A pintura, desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma", a visão daquilo que tenho por dentro apesar das indicações do fora (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

Eu-pintora, preciso admitir que as coisas entram em mim e que meu espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas e gentes, uma vez que não cessa de ajustar-se sobre elas a *minha* vidência. Eu pinto porque vi, seja pelos olhos da mente ou pelos da carne, porque o mundo gravou em mim as cifras do visível.[143] Projeto nessas lâminas transluzentes o que vi por dentro, fazendo surgir(-me)em.

[143] Parágrafo inspirado nas palavras de Merleau-Ponty (2004, p. 20).

"Ele (o pintor) precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito lhe sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. (Nada muda se ele não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo o caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as

Há ainda quem pergunte: os retratos são meras ilustrações? Comentários visuais? Bom...

Sim e não. Impossível ser uma coisa só.

Aqui é o reino do e...e...e...

Já foi mais do que dito, redito, repisado.

Essas transpinturações são aproximações, fricções entre duas artes beijando-se, permitindo-se, enlaçando-se e evidenciando uma mediação entre corpos atravessados por potencialidades expressivas configurada nas placas frias, agora quentes, do vidro.[144]

Quando coloco as composições ao lado de seu corpo proustiano escrito, a percepção de que, de alguma maneira se correspondem, fica mais branda, mais acessível. Pode ser que aqui emane um perfume ilustrativo.

[144] "A diversidade existente nas correspondências possíveis entre texto e imagem não mostrou a imagem como "ilustração" do texto literário, nem como um comentário sobre ele. As aproximações, as *fricções* entre as artes, evidenciaram que se tratava de uma mediação que os corpos, atravessados de potencialidades expressivas, configura, no tecido (texto) artístico". (CASA NOVA, 2008, p. 16)

Quando apartadas da escrita descritiva ou ecfrástica, elas respiram por si só no mundo. Tornam-se seres emancipados. São e não dependendo da companhia ou da solidão. Ou de quem as *vê*...

Assim, quando *terminadas* (*gargalhadas altas!*) recomeçarão.

Recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão,
recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão,
recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão, recomeçarão,

"A morte, quando tirar do mundo o pintor e o modelo; o incêndio, se por feliz acaso reduzir o retrato a cinzas - apagarão alguma mentira e deixarão o lugar vago para outras tentativas e para um novo bailado, para o novo *pas-de-deux* que inevitavelmente outros recomeçarão" (SARAMAGO, 1992, p. 10).

Trabalhei não só em cima de uma base, mas sobre três placas de vidro que se transformaram em seis superfícies transparentes sobrepostas, dialogando entre si, aproveitando-me da *mise en abyme* proporcionada pela transparência, na tentativa de revelar profundidade e representar a cadência do tempo que irrompem na construção dessa *catedral*, criando várias facetas que confluíram em uma só imagem.

Ao fazer as transpinturações, senti outras necessidades: de dar organicidade, texturização e mais profundidade ao trabalho. Para tanto, constituí uma sétima superfície a partir de um suporte possível, acrescentando a ele a colagem de materiais como pedaços de papel, tecidos, rendas, barras de crochê feitas por minha mãe, entre outras coisas que a mim, enquanto *bricoleur*, nessa fase, estivessem disponíveis.

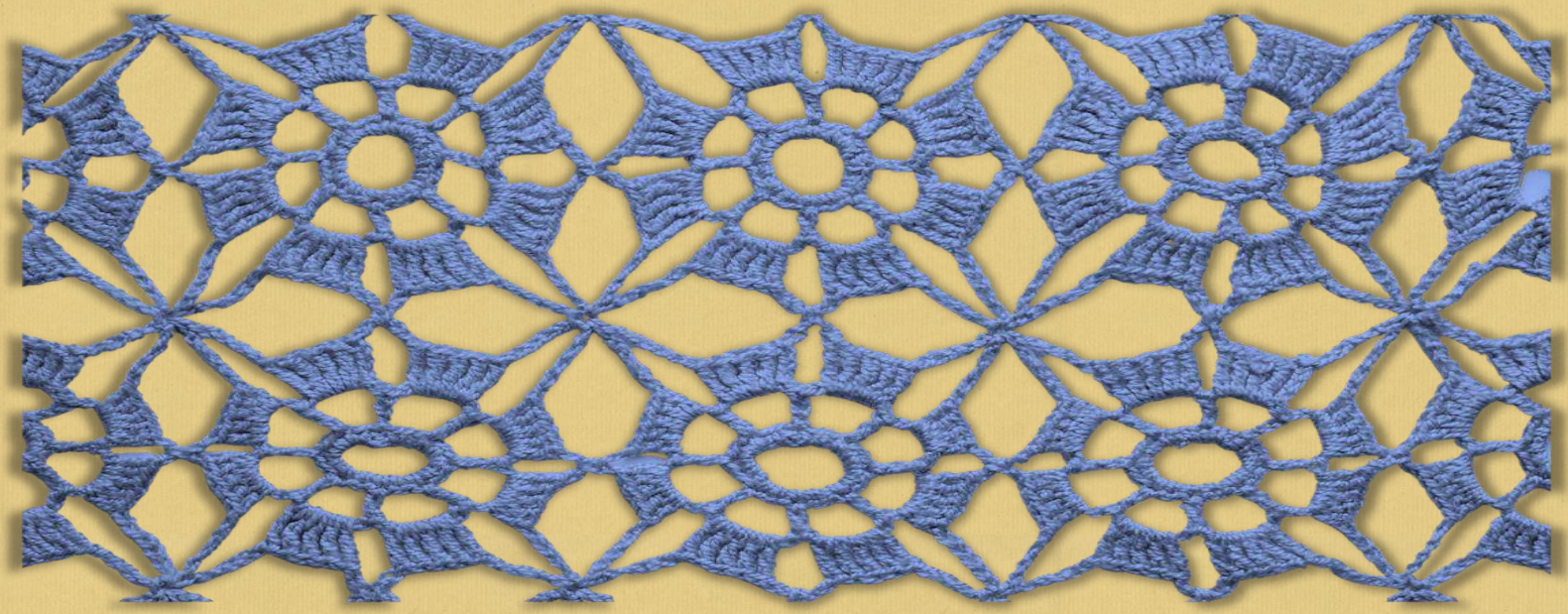
Esses tipos de materiais além de comporem a sétima superfície, foram dispostos atendendo o pedido que cada composição evocou. Dessa maneira, as transpinturações foram acompanhadas de uma colagem *mixed media*, formando um todo compósito, híbrido, permeado por fragmentos.

Não podia ser diferente.

Sob outro enfoque, não refutei os indexadores picturais que me levaram à edificação da efígie, muito pelo contrário, os considerei para além de seus vieses linguísticos, enfatizando a visualidade de suas formas

ao representarem, junto aos demais elementos imagéticos, uma composição plasticamente elaborada.

O que me deu gana de investigar foi exatamente essa infinita tessitura em rede de confluências e multiplicidades que advieram da inter-relação entre texto e imagem, considerados enquanto seres potencialmente visuais, usufruindo de sua somatória, no intuito de criar um novo tipo de relação: trabalhando a potencialidade semântica e plástica desses conteúdos e seus possíveis desdobramentos em outras superfícies.



ATRAVESSADO

Os espaços vazios
também foram
considerados,
obviamente, como na
escrita desse Álbum.
Ele
significa
exatamente
ali onde não diz,
onde não mostra.

O vazio tem uma carga
existencial: existe onde ainda
não há.
No caso da transparência:
existe onde há tudo.

Ao pesar os signos verbais para além de sua função de comunicabilidade, os entendi também enquanto sinais gráficos desenháveis e os considerei como realidades em si, potencializadoras de novos significados, objetivando criar uma articulação "linguagética" entre os signos verbais e visuais (CASANOVA, 2008, p. 15).

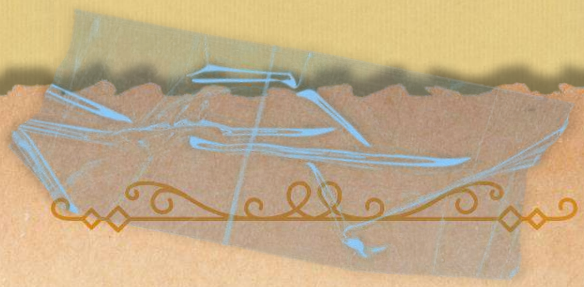
A somatória desses elementos teve a intenção de explorar todas as potencialidades dos conteúdos disponibilizados pela descrição pictural. A composição, portanto, foi tecida por camadas que se aglutinaram e sobrepuseram- se umas às outras, em busca de um todo composicional que pudesse variar conforme a disposição das lâminas trabalhadas.

Para demonstrar como isso foi feito, pegarei o protótipo das transpinturações que foi apresentado na entrevista para o ingresso neste doutoramento, como exemplo, para que não afaste a surpresa da composições realizadas.

Todas as transpinturaçõesfinais seguiram as mesmas travessias.

Esolhi, então, para essa demonstração, a análise da transpinturação do *Sr. de Cambremer*: um homem de nariz atravessado e olhos vesgos, um dos personagens mais estúpidos do romance proustiano! Selecionei seus marcadores picturais, como também outros elementos descritivos considerados em seu valor simbólico e icônico.

Segue abaixo o trecho de seu *retrato* literário:



Sr. de Cambremer

O sr. de Cambremer de modo algum se assemelhava à velha marquesa. Era, como dizia esta com ternura, "inteiramente do lado do papai". Para quem somente ouvia falar nele, ou de cartas dele, vivas e convenientemente redigidas, seu físico assombrava. Sem dúvida, a gente devia habituar-se a ele. Mas, seu nariz havia escolhido, para vir colocar de través acima da boca, talvez a única linha oblíqua, entre tantas outras, que não se teria ideia de traçar sobre esse rosto, e que indicava uma estupidez vulgar, agravada pela proximidade de uma pele normanda de vermelhidão de maçã. [...] Assim, desapontado com a exiguidade daquele olhar azul, a gente se reportava ao narigão atravessado. Por uma transposição de sentidos, o sr. De Cambremer nos olhava com o nariz. Esse nariz do sr. Cambremer não era feio, antes um pouco bonito demais, por demais forte, excessivamente orgulhoso de sua importância. Convexo, brunido, reluzente, novinho em folha [...] (PROUST, vol. II, 2016, p. 712, grifo nosso).

Como o marquês fosse vesgo – o que dá uma intenção de espírito à própria graça dos imbecis –, o efeito daquele riso era o de trazer um pouco da pupila para o branco do olho, que sem isso ficaria incompleto. Da mesma forma, uma abertura põe um tanto de azul num céu coberto de nuvens. O monóculo protegia do resto essa operação delicada, como um vidro sobre um quadro precioso (PROUST, vol. II, 2016, p. 763, grifo nosso).

Nessa transmidiação foram usadas três lâminas de acrílico como base, que em razão de sua transparência, proporcionaram-nos seis diferentes superfícies de trabalho, exploradas em sua frente e verso, tendo sido, ainda, adicionada uma base de papel arroz trabalhada com colagem de materiais. Essa sétima superfície objetivou, como já dito, a representação de profundidade, texturização e organicidade da composição, com a exploração dos espaços vazios proporcionada pela transparência das placas de acrílico. A somatória desses elementos teve a intenção de explorar todas as potencialidades dos conteúdos disponibilizados pela descrição pictural. A composição, portanto, foi tecida por camadas que se aglutinaram e sobrepuseram- se umas às outras, em busca de um todo composicional que pode variar conforme a disposição das lâminas trabalhadas.

Lâmina de acrílico "1" e indexadores picturais e descritivos: narigão atravessado, branco do olho, vesgo, linha oblíqua; técnica mista s/ acrílico, 13 x 18 cm.

Lâmina de acrílico "2" e indexadores picturais e descritivos: narigão atravessado, vermelhidão de maçã, vesgo, estupidez vulgar; técnica mista s/ acrílico, 13 x 18 cm.

Lâmina de acrílico "3" e indexadores picturais e descritivos: vesgo, olhar azul, vermelhidão de maçã, monóculo; técnica mista s/ acrílico, 13 x 18 cm.

Fundo composicional: colagem s/ papel arroz, 13 x 18 cm.

Nesse excerto, e na maioria da *Recherche,* vocês podem ver que Proust denomina certos traços físicos como vestígios da personalidade ou caráter dos personagens. Os marcadores selecionados para indicar a transpinturação que foram grifados no excerto acima, podem ser explorados na composição enquanto signos gráficos e outros enquanto referenciais semânticos.

Na tentativa de hibridação entre texto e imagem, me baseei no pensamento de Magritte, apresentado na revista *Revolution Surreáliste*, em 1929, onde afirma que "(...) num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens".[145] Dessa forma, os marcadores picturais e os elementos descritivos podem ser pinçados e considerados enquanto seres linguísticos e imagéticos, explorados enquanto seres passíveis de novos significados e sentidos. Exemplo dessa investigação, é o caso da letra "V" que compõe a palavra "vermelhidão". Ela foi recortada de uma cópia xerografada, em papel sulfite, de uma página da própria *Recherche*, envelhecida com uma mistura feita de chá preto e ferrugem, como mostra o detalhe abaixo:

[145] "*Dans un tableau, les mots son de la même substance que les images*" (tradução de

(Br)

Ademais, os indexadores picturais e elementos descritivos ainda entraram em um jogo visual e semântico, como também de dessemelhança, onde o seu símbolo linguístico foi transformado em imagético (ícone), como no caso da palavra "maçã", na proposição "vermelhidão de maçã" apresentada; da mesma maneira que seus possíveis significados linguísticos são subvertidos, como na hipótese da palavra "azul", transposta para a composição na cor vermelha. Com o esboroamento da faceta linguística da escrita, emergiu, também, seu viés visual enquanto forma, desenho e textura, surgindo um espaço de tangência entre o plástico e o linguístico, onde emancipamos o elemento verbal para que assumisse tanto sua identidade visual quanto semântica.

A ideia de um sétimo plano, como já dito, teve o intuito de agregar textura à obra, através da técnica de colagens de tecidos e diferentes papéis, evidenciando a qualidade de superfície das lâminas, dando-lhes organicidade. Um dos elementos compositivos dessa superfície foi a cópia de um manuscrito dos cadernos do próprio Proust, como destacado abaixo:

Transpinturação (protótipo) do Sr. de Cambremer, resultado da écfrase-ode, provocada pelo instante-colapso estelar:

Composição obtida pela sobreposição das lâminas de acrílico, personagem "Sr. Cambremer": técnica mista, 13 X 18 cm.

Elleström ajudou-me muito nas transmidiações, pois com ele pude, antecipadamente, destrinchar os elementos a serem considerados para as transpinturações. Ajudou-me a organizar as ideias, os pensamentos. O caminho foi: uma mídia fonte, *a descrição pictural escrita dos personagens*, a ser transmidiada para a mídia alvo, *a transpinturação de seus retratos*. Seguindo sua base transmidial consegui vislumbrar as seguintes características, que restaram na configuração do quadro a seguir:

Modalidades de Mídias	MÍDIA FONTE - Literatura	MÍDIA ALVO - Pintura
MATERIAL	Superfície plana: papel sulfite (livro) Tinta para impressão	Superfície plana: placas de vidro Tinta acrílica Pedaços de tecido e papel
SENSORIAL	Visão: leitura/criação de experiências visuais mentais. Tato: folhear da página. Audição: audição interna dos sons das palavras	Visão: apreciação/o próprio existir da composição Tato: textura, organicidade (tecidos e papéis) Audição: audição interna dos sons das palavras inscritas nas placas
ESPAÇOTEMPORAL	Superfície bidimensional: largura e altura. Temporal: produção e percepção no tempo (desencadeamento da leitura).	Superfície bidimensional: largura e altura (levemente tridimensional pela sobreposição das placas). Não temporal em si mesma, mas produzida e percebida no tempo.
SEMIÓTICA	Função simbólica das letras e palavras	Função icônica e simbólica

O esquema foi incrível para que eu organizasse o pensamento antes da realização das transpinturações.

Depois que acomodei meu banco em frente ao cavalete,

aproximei minha paleta,

macerei,

macerei,

macerei as tintas,

construí as cores

e levantei o pincel embebido de carne até a lâmina,

esqueci dele...

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

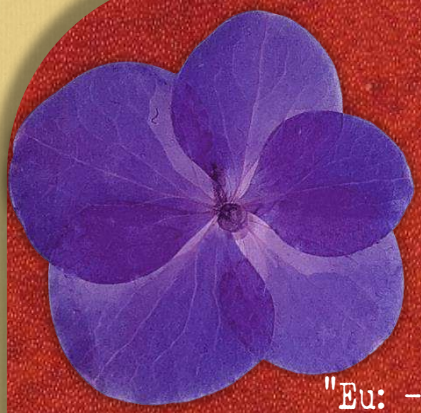
.

.

.

.

.



"Eu: - Sim, percebi, você leva por vezes vinte minutos entre dois golpes de pincel.

Cézanne: - E os olhos, então? Minha esposa me diz que saem da cara, injetam-se de sangue... Não posso arrancá-los.

Estão de tal modo colados ao ponto em que olho que me parece que vão sangrar.

Uma espécie de embriaguez, de êxtase, faz-me titubear como num nevoeiro, quando me levanto de meu cavalete... Diga-me, não seria um pouco louco?"

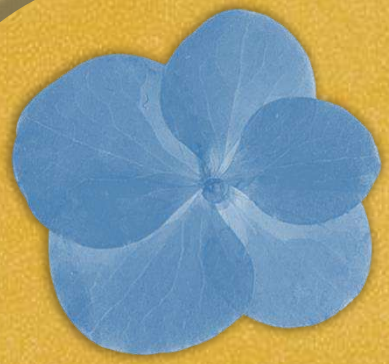
(Diálogo entre Cézanne e J. Gasquet, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 22).

Ha! Ha! Ha!, C.Bx gargalha alto.
Põe o cigarro elegantemente nos lábios, dá uma tragada.
Assopra a fumaça como quem goza de um prazer.
Por um minuto vocês acharam que domariam a pintura?

A morada da pintura, amigas(os/es), aqui é outro lugar...

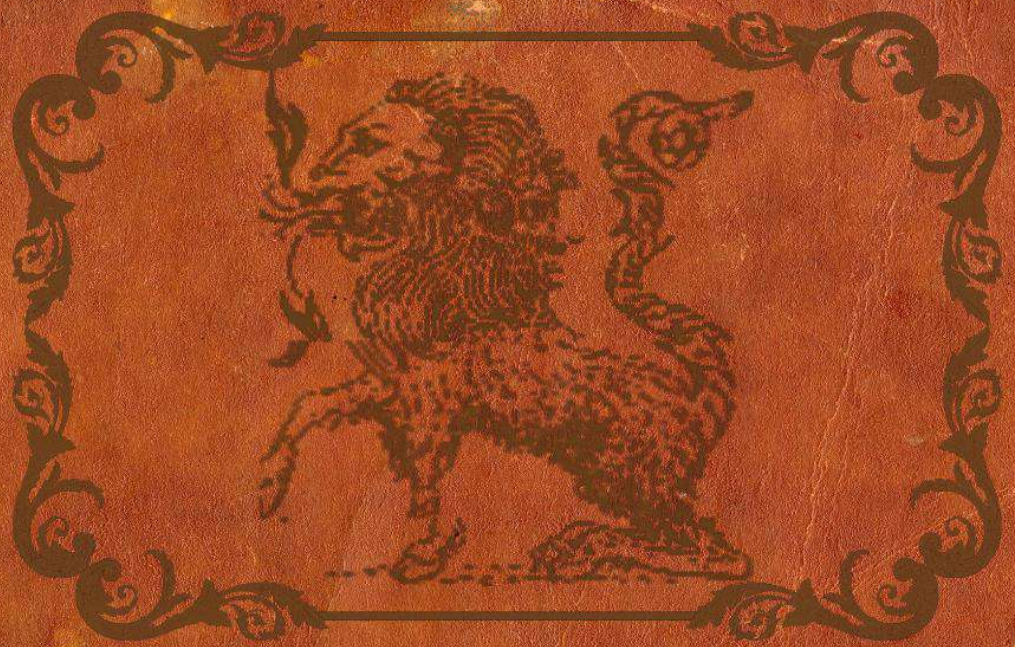
AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES

AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI



"As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mãos se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade... Aí está a enorme ajuda das coisas da arte para a vida daquele que tem de fazê-las, - que elas sejam sua síntese; a conta do rosário, na qual sua vida diz uma prece, o testemunho para ele mesmo sempre renovado de sua unidade e veracidade, o qual realmente só para ele se volta, atuando anonimamente para fora, sem nome dado, apenas como necessidade, como realidade, como existência. (...) Imagino com frequência quão absurdo teria sido, e quão destrutivo para ele, se Van Gogh tivesse que partilhar com alguém a singularidade de suas visões, de contemplar com alguém os motivos, antes de fazer deles seus quadros, existências que lhe dão razão com todo o espírito, que respondem por ele, que invocam sua realidade" (RILKE, 2001, 26-27).

AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES AQUI NÃO HÁ REGRAS MAS NECESSIDADES



khímaira
transpinturações

Se tiraram, coloquem, por favor, novamente os fones de ouvidos.

Sejam Bem-vindas(os/es) ao nosso Ateliê...

O que houve, C.B?, pergunta E.S.

Nada me dá mais medo do que uma tela em branco..., responde CB.

.

.

Há sim o que nos dê mais medo, mon cher..., fala C.Bx.

O quê?, pergunta C.B.

Isso aí no cavalete., diz C.Bx.

Mas, por quê?, pergunta E.S.

Céline olha fixamente para a placa de vidro, com um braço apoiando o outro cuja mão segura o cigarro.

Porque antes mesmo que façamos qualquer coisa, já nos reflete.

.

.

.

VITR-E/OUS

É um corpo traiçoeiro,
serpente sólida.

Quando virado ao chão, não ladra.
Quando mira o horizonte, colapsa a vida.
Engole, engole tudo,
e reflete o ser que o encara.

Doma todas as massas em seu corpo,
suas cores, suas formas, suas fomes.
Captura como o predador.

Quando tentam domá-lo, é peixe vivo na mão da criança.
Coisa lábil, escorrega para todos os lados, luta para que o corpo ao seu não incorpore.

Mas quando permite tal acesso, não se subjuga,
antes deslumbra com a visada do acaso dos avessos não pensados.

Apura e prova a existência das coisas feitas sem volição.
Apresenta as coisas existentes sem existência prévia no pensamento.

Não há arredar para surgir.
Não há *tzintzum.*
Há um surgir sem origem.

É tudo e nada.
Por inteiro, vibra.
Quebrado, corta.

Corpo traiçoeiro,
serpente sólida.

C.Bx

Feitura das composições no Ateliê, 2023

Um calor tremendo toma conta das Gerais.
Não há um rastro de vento ou chuva.
O sol reina violentamente alcançando seus braços onde quer que haja vida.
No Ateliê, Beatrice dorme no berço protegida pela tela de filó.
Meu chimarrão está pronto.
Já separei os materiais:
- retalhos de tecido;
- pedaços das folhas dos cadernos de Proust;
- pedaços de folhas dos meus cadernos;
- rendas, fitas, papel pardo.
- tintas e pincéis;
- o recipiente com água está cheio.

Minha mãe, no quarto que fica aqui no Ateliê, tece as pontilhas de crochê.
Tudo o que está ao meu alcance, neste recinto, é possibilidade...

.

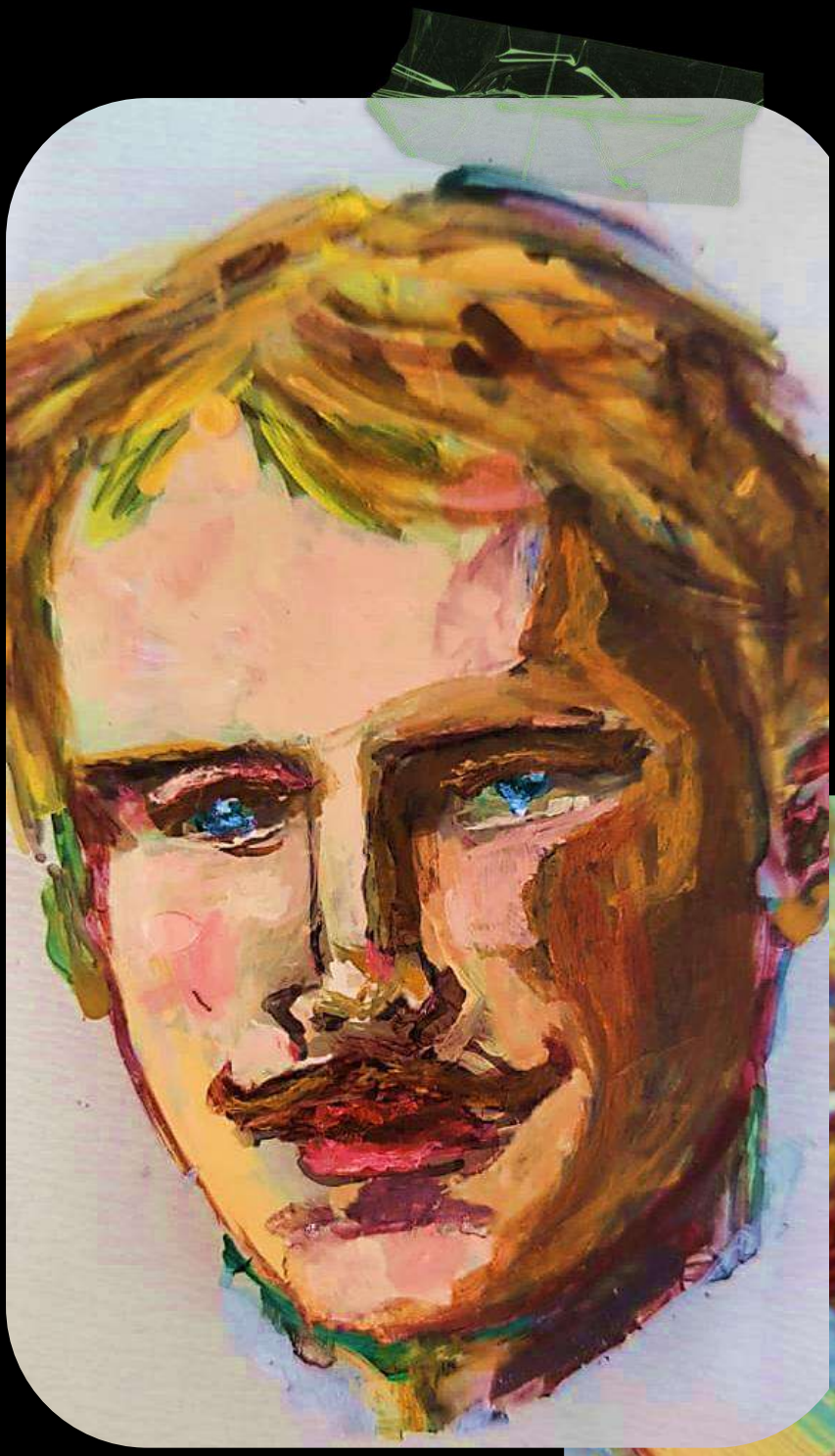
.

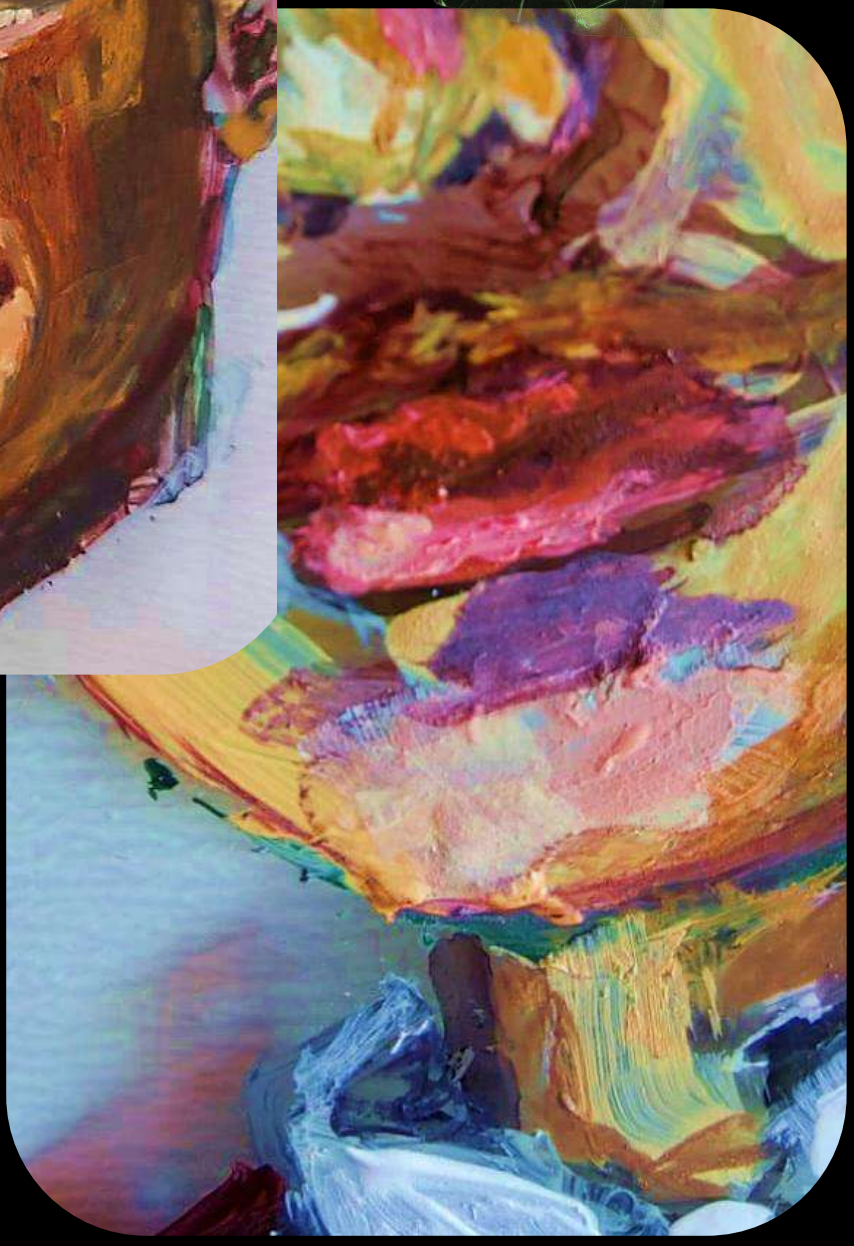
.

Como meu suporte é o vidro, meu carvão vegetal será o lápis dermatográfico, o giz pastel oleoso ou a caneta permanente. Que no vidro, perde sua eternidade.
Minha borracha serão os cotonetes ou um algodão embebido em álcool ou água.
A transparência pede que os materiais tradicionais sejam adaptados para adequarem-se a seu corpo escorregadio.
Piaff já toca ao fundo.
É chegada a hora de encontrar a dobra.

Robert de Saint-Loup

(...) um rapaz alto e magro, de pescoço fino, a cabeça orgulhosamente empinada, olhos penetrantes, de pele tão dourada e cabelos tão louros como se tivessem absorvido todos os raios de sol. (...) Seus olhos, de um dos quais a todo instante caía um monóculo, eram da cor do mar. Todos o olharam passar com curiosidade, pois sabiam que aquele jovem marquês de Saint-Loup-em Bray era célebre por sua elegância. (...) Devido a seu chique, a sua impertinência de jovem "leão", principalmente devido a sua grande beleza física, alguns lhe achavam mesmo um certo ar efeminado, mas sem censurá-lo, pois sabiam o quanto era viril e que amava apaixonadamente as mulheres (PROUST, 2016, p. 582).





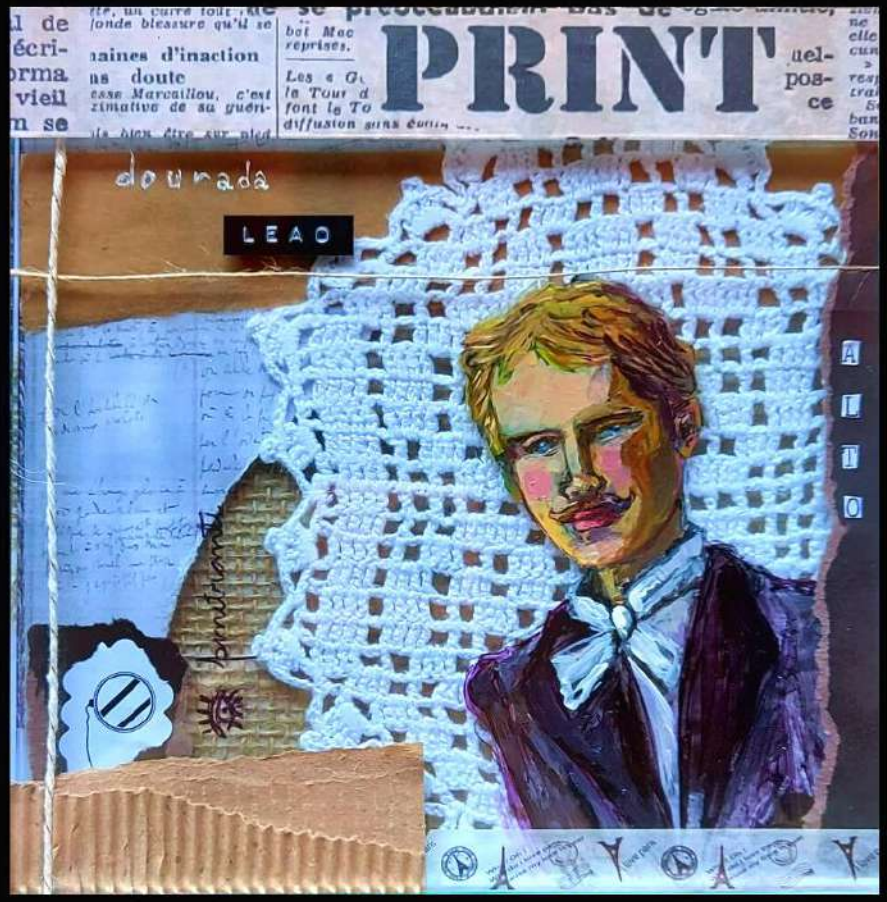
Feitura das composições no Ateliê II, 2023.

Chove pedra nas Gerais.
O clima daqui parece o humor de CBx.
Imprevisível.
Beatrice tem quatro dentinhos e sorri o tempo inteiro.
A taça está servida.
Hoje escuto a soundtrack da personagem preferida de CBx, Hannibal Lecter.
É tudo muito peculiar quando se trata do diáfano.
O vidro é absurdamente diferente do papel Höller, material que predomina como suporte em minhas pinturas.
O Höller, quando pincelo sobre ele, se parece com a língua áspera de um gato. Ele raspa, rouba toda a tinta do pincel.
O vidro é lábil, traiçoeiro, se esquiva da tinta. É como se ficasse irritado com algo querendo tomar seu corpo.
Ele é quem arquiva. Suga, engole a todos.
Tenho de ir por camadas, pa-cien-te-men-te. Coisa muito difícil para quem usualmente pinta alla prima.
E se tu te antecipas, tentando burlar o tempo, a pincelada anterior é arrancada como pele morta que cai quando curada a queimadura. Meio elástica, aos pedaços, revelando o egoísmo da superfície e sua risada.
Há que se ter paciência, CBx. Paciência... A luta é desigual!, CBx sai do Ateliê em busca do secador de cabelos para acelerar a secagem.
O processo é mais difícil.
Desafiador.

Ao mesmo tempo, a superfície vítrea é generosa e absolutamente surpreendente.
Ao virar suas costas, ela entrega tua pintura em outra versão.
Ela te presenteia com a imprevisibilidade dos debaixos.
Com aquilo que tu pintaste e não pintaste.
A carne do avesso da pintura.
Não pensada.
Não planejada.
Sem uma gota de intenção ou plena vontade.
Feita sem ser feita.
Acaso.
E aí está ela.
Viva.
Pulsante.
É a pintura e não é a pintura.
Nem, nem.
Vejam só vocês, o diáfano é também adepto de Pirros.

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA


PRINT
dourada
LEAD
ALLO

dourada
LEAO
brutrama
ALIO
PRINT
dourada

Duquesa de Guermantes

(...) uma dama loura de nariz comprido, olhos azuis indagadores, uma gravata fofa de seda malva, lisa, nova e brilhante, e uma pequena espinha num lado do nariz. E como na superfície de sua face avermelhada, como se ela estivesse com muito calor, eu distinguisse, diluídas e malperceptíveis, parcelas de analogia com o retrato que havia mostrado (...). Grande foi a minha decepção. Provinha de que eu nunca prestara atenção, quando pensava na Sra. de Guermantes, em que a representava com as cores de uma tapeçaria ou de um vitral, em outro século, de outra matéria que não o restante das pessoas vivas. Jamais me dera conta que ela poderia ter um rosto vermelho, uma gravata cor de malva como a Sra. de Sazerat, e a forma oval de suas faces (...) (PROUST, 2016, vol. I, p. 155).

Feitura das composições no Ateliê III, 2023.

Bate água nesse dia de domingo.
Faz frio e venta.
Pleno fevereiro.
Estou aqui no Ateliê.
Beatrice dorme com o papai.
Minha mãe faz a sesta da tarde.
Hoje é a vez da Duquesa, o amor platônico do Narrador, que a venera como uma deusa grega.
Seu coração pulsa por ela, mesmo sem a conhecê-la.
Sabe de seu rosto, seus jeitos pelos relatos alheios,
Fantasia, fantasia todas as possibilidades com ela.
No entanto, quando a encontra, quase não acredita no que vê.
Ela é uma mulher comum, não fossem os olhos azuis e a cabeleira loura que lhe entrega o sobrenome.
É triste quando percebemos que o "alguém" a quem realmente amamos é um ser que só respira em nosso imaginário.

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE

AZUIS
vermelho
il nous est apparu que les pouvoirs
publics failliraient à leur mission
général de
que forma
TRAVEL

vermelho
AZUIS
vermelho
apparu que les pouvoirs
lliraient à leur mission
il nous est appar

Odette de Crécy

Tinha um perfil acentuado demais para lhe agradar, a pele muito frágil, os pômulos demasiado salientes, os traços do rosto muito enfezados. Os olhos eram belos, mas tão grandes que cansavam o restante do rosto, deixando-se vencer pela própria massa, dando-lhe o aspecto de estar sempre mal-humorada (PROUST, 2016, vol. I, p. 179).

Aliás, é preciso dizer que o rosto de Odette parecia mais magro e mais proeminente porque a testa e a parte superior das faces, essa superfície unida e mais plana, era recoberta em 'proas", levantados em "tufos", espalhados em mechas doidas ao longo das orelhas(...) (PROUST, 2016, vol. I, p. 173).

(...) naquele momento na semelhança de Odette com a Séfora daquele Sandro di Mariano, a quem se dá mais facilmente o nome popular de Botticelli (...) (PROST, 2016, vol. I, p. 193).

Swann passava a outra mão pelo rosto de Odette; ela o encarou fixamente, com o ar lânguido e grave das mulheres do mestre florentino com as quais ele a achara parecida: à flor das pálpebras, seus olhos brilhantes, grandes e finos, como os daquelas, pareciam prontos a se soltar, como duas lágrimas (PROUST, 2016, vol. I, p. 201).

(...) sra. Swann, os cabelos agora louros com uma única mecha grisalha, cingidos por uma fina grinalda de flores, na maioria das vezes violetas, de onde pendiam longos véus, uma sombrinha cor de malva na mão, nos lábios um sorriso ambíguo onde eu só enxergava benevolência de uma majestade e onde havia sobretudo a provocação da cocote (...) (PROUST, 2016, vol. I, p. 344).

Feitura das composições no Ateliê IV, 2023.

A chuva não dá trégua.

A grama está encharcada.

Nenhum fio de sol.

Só água e trovões e trovões.

Fiz um chá.

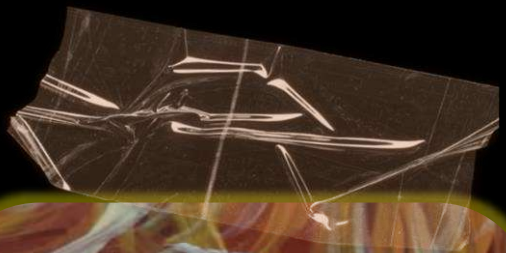
Hoje é o dia de Odete.

Não tenho palavras para ela.

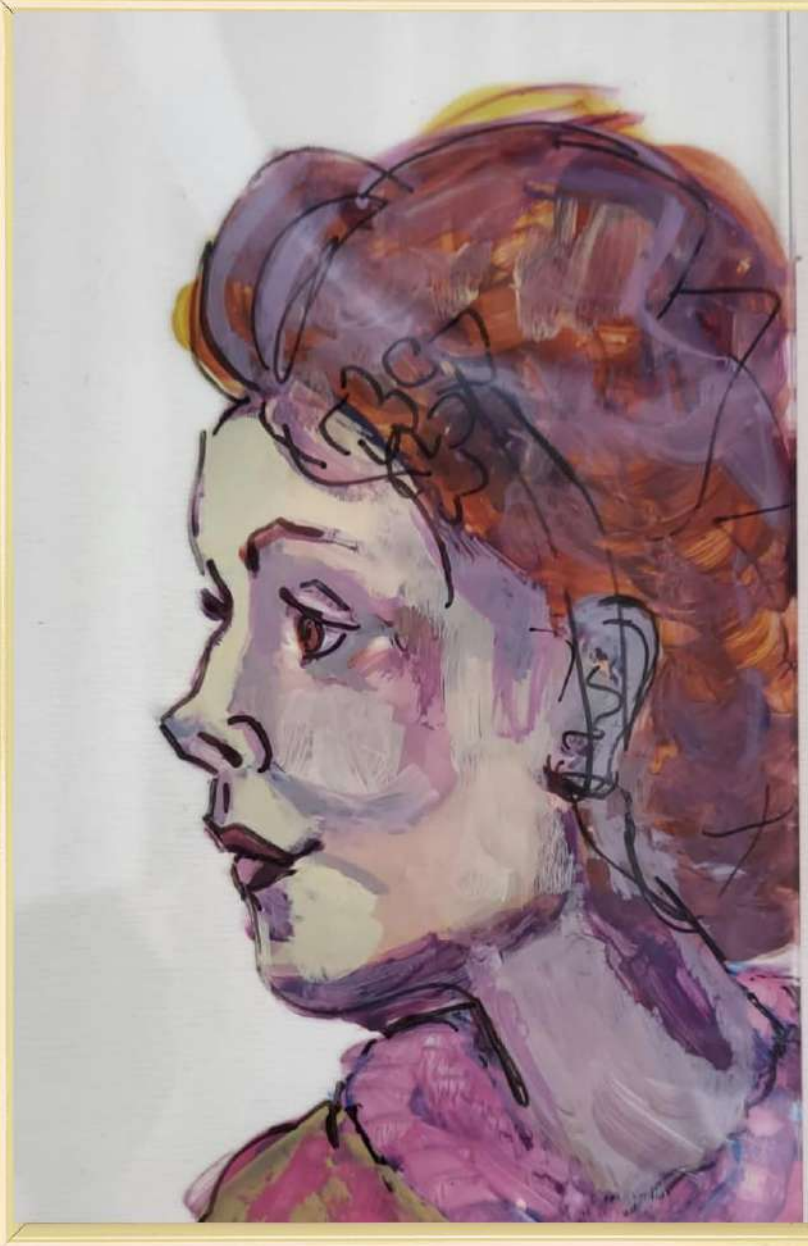
É como se a tivesse arrancado de meu imaginário com as mãos (e não foi isso mesmo que fizemos C.B?)...

Ela nasceu fácil.

Quase não senti dor...

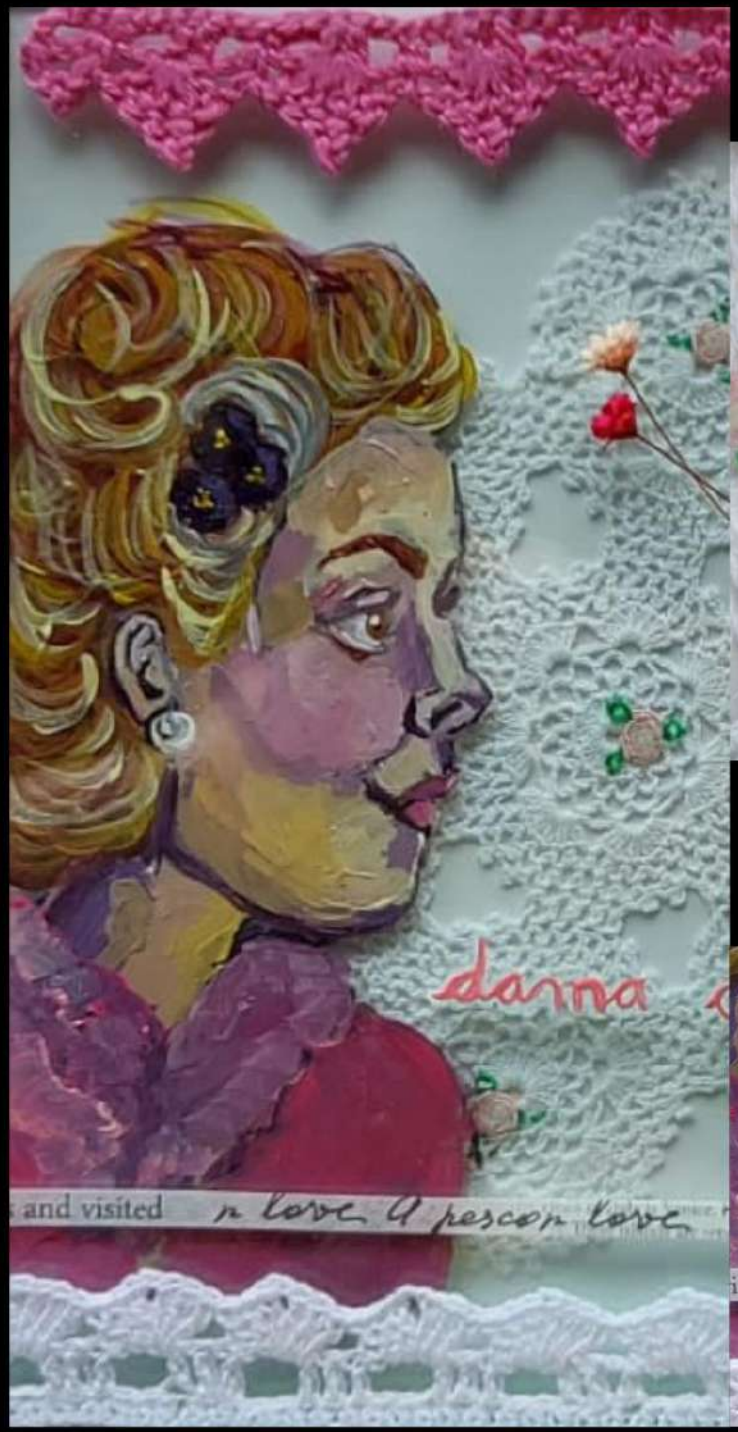


SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEV
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEV

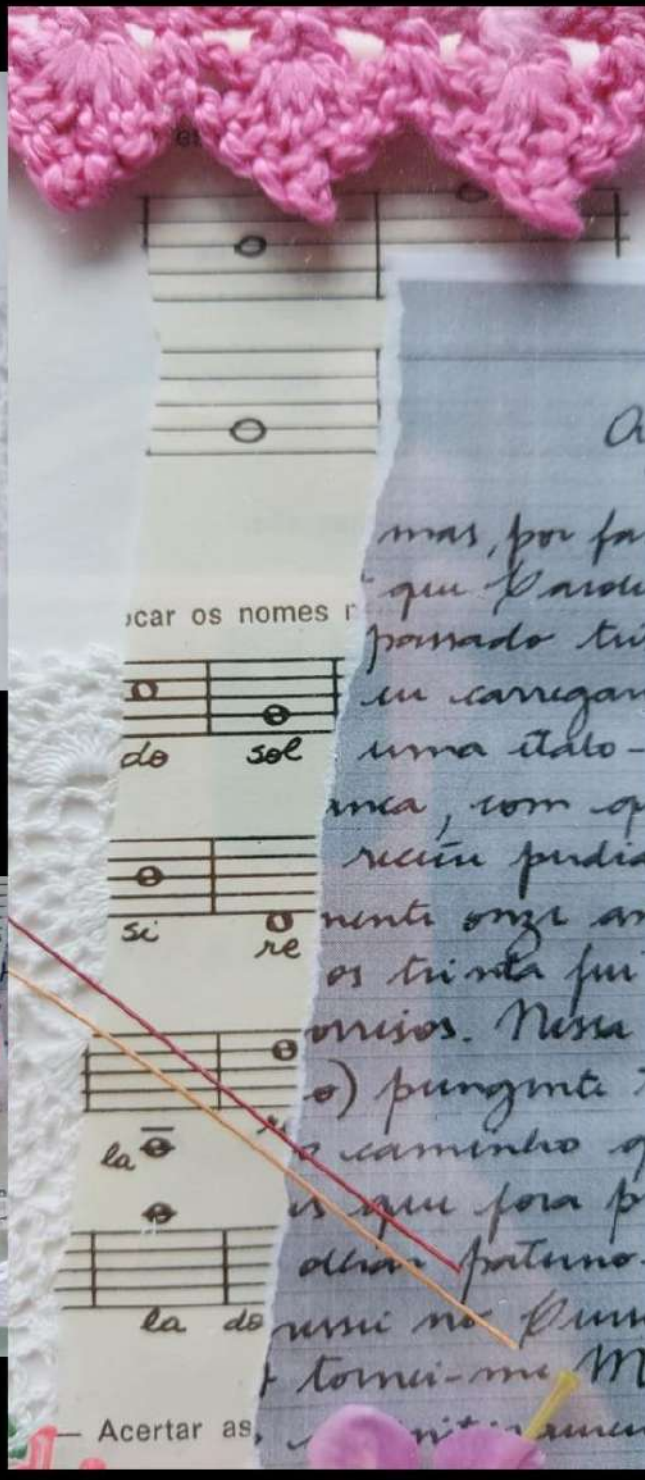


SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEV
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEV

dama con
and visited
TOUR
Italy


and visited
a love A pescon love

TOUR


do sol
si re
la
la do
Acertar as

As meninas em flor
Rosemond, Andrée e Albertine

"Mas o nosso conhecimento dos rostos não é matemático. Primeiro, não começa por medir as partes, mas tem como ponto de partida uma expressão, um conjunto. Em Andrée, por exemplo, a finura dos olhos doces parecia juntar-se ao nariz estreito, tão delgado como uma simples curva, que tivesse sido traçada para que fosse possível prosseguir numa só linha a intenção de delicadeza divisada anteriormente no duplo sorriso dos olhares gêmeos. Uma linha da mesma finura lhe riscava os cabelos, ágil e profunda como que o vento traça na areia. E essa linha devia ser hereditária, pois os cabelos inteiramente brancos da mãe de Andrée eram dispostos da mesma maneira, aqui formando um tufo, ali uma depressão, como a neve que se ergue ou se afunda de acordo com as desigualdades do terreno. [...] Entre os [rostos] de minhas amigas, a coloração abria uma separação ainda mais profunda, não tanto pela variada beleza dos tons que lhes proporcionava, tão opostas que sentia diante de Rosemonde — inundada de um rosáceo sulfurino sobre o qual reagia ainda a luz esverdeada dos olhos — diante de Andrée — cujas faces brancas recebiam tanto da austera distinção de seus cabelos negros — o mesmo tipo de prazer como se olhasse alternadamente um gerânio à beira do mar ensolarado e uma camélia à noite [...]. [...] Dava-se o mesmo com Albertine que com suas amigas. Em certos dias, delgada, pálida, aborrecida, uma transparência violácea descendo obliquamente no fundo de seus olhos, como ocorre algumas vezes no mar, ela parecia sentir uma tristeza de exilada. Em outros, seu rosto mais liso atraía os desejos à superfície envernizada e os impedia de irem mais além; a menos que eu não a visse de súbito de lado, pois suas faces foscas feito cera branca eram, na superfície, rosadas por transparência, o que dava vontade de as beijar, de tocar aquela pele diferente que se esquivava" (PROUST, 2016, vol. I p. 744-745, grifo nosso).

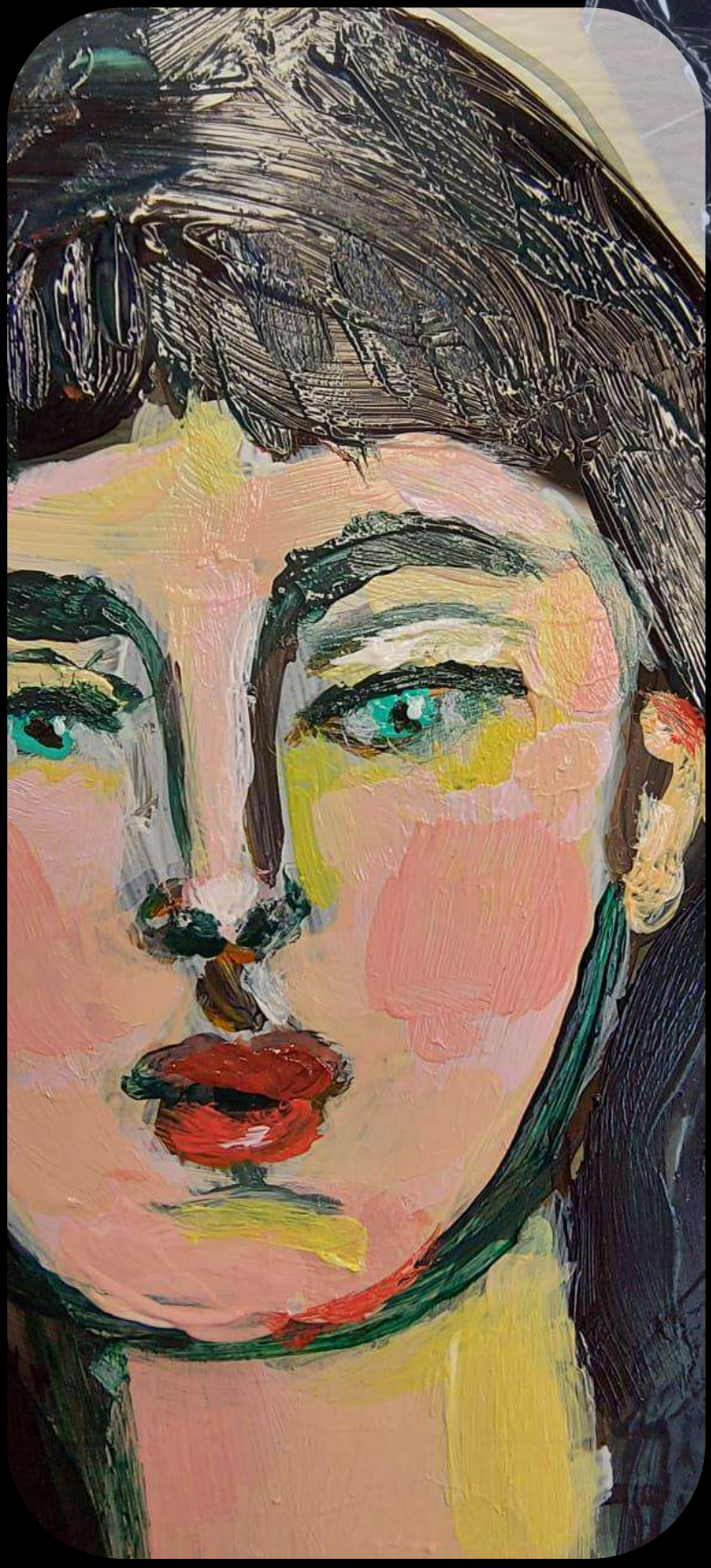
Feitura das composições no Ateliê V, 2023.

Mais um dia no Ateliê.

Um sol lindo depois da tormenta.

As plantas dançam com a brisa fresca.

Por aqui, estamos pintando e degladiando com o vitr-e/ous.
Céline quis trapaceá-lo e pôs uma camada de acrílica branca por baixo.
Um filete de tinta.
Até melhora a pega da carne de pigmento, mas não engana de todo o corpo lábil.
É a vez das meninas em flor.
Confesso que Andrée e Albertine tiveram a feitura mais tranquila em razão das indicações de Proust. Rosemonde quase não tem características escritas na narrativa, a não ser seu rosto redondo e bochechas rechonchudas.
Quase totalmente minha.



OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA

OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA

OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA

OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA

ITALY
FRANCE

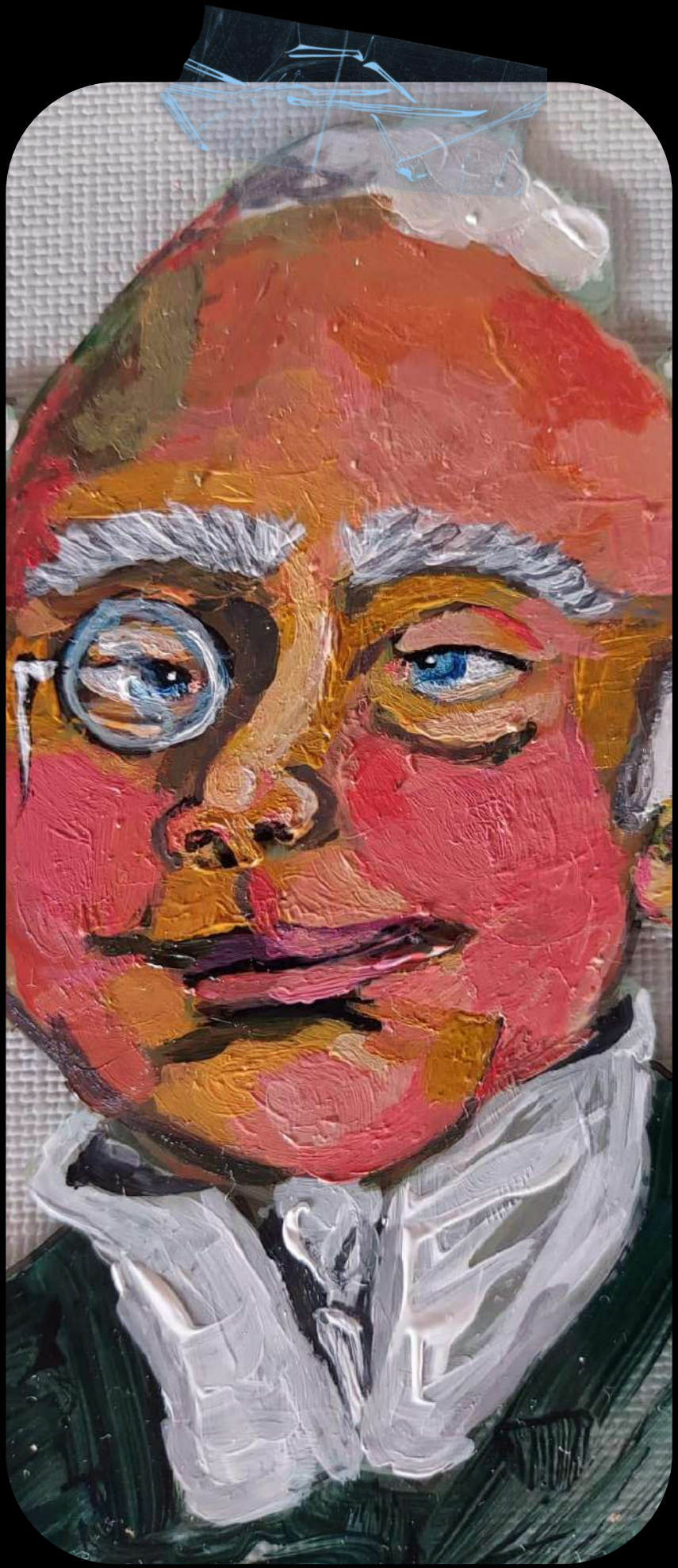
Sr. de Cambremer

O sr. de Cambremer de modo algum se assemelhava à velha marquesa. Era, como dizia esta com ternura, "inteiramente do lado do papai". Para quem somente ouvia falar nele, ou de cartas dele, vivas e convenientemente redigidas, seu físico assombrava. Sem dúvida, a gente devia habituar-se a ele. Mas, seu nariz havia escolhido, para vir colocar de través acima da boca, talvez a única linha oblíqua, entre tantas outras, que não se teria ideia de traçar sobre esse rosto, e que indicava uma estupidez vulgar, agravada pela proximidade de uma pele normanda de vermelhidão de maçã. [...] Assim, desapontado com a exiguidade daquele olhar azul, a gente se reportava ao narigão atravessado. Por uma transposição de sentidos, o sr. De Cambremer nos olhava com o nariz. Esse nariz do sr. Cambremer não era feio, antes um pouco bonito demais, por demais forte, excessivamente orgulhoso de sua importância. Convexo, brunido, reluzente, novinho em folha [...] (PROUST, vol. II, 2016, p. 712, grifo nosso).

Como o marquês fosse vesgo – o que dá uma intenção de espírito à própria graça dos imbecis –, o efeito daquele riso era o de trazer um pouco da pupila para o branco do olho, que sem isso ficaria incompleto. Da mesma forma, uma abertura põe um tanto de azul num céu coberto de nuvens. O monóculo protegia do resto essa operação delicada, como um vidro sobre um quadro precioso (PROUST, vol. II, 2016, p. 763, grifo nosso).

Feitura das composições no Ateliê
VI. 2023.

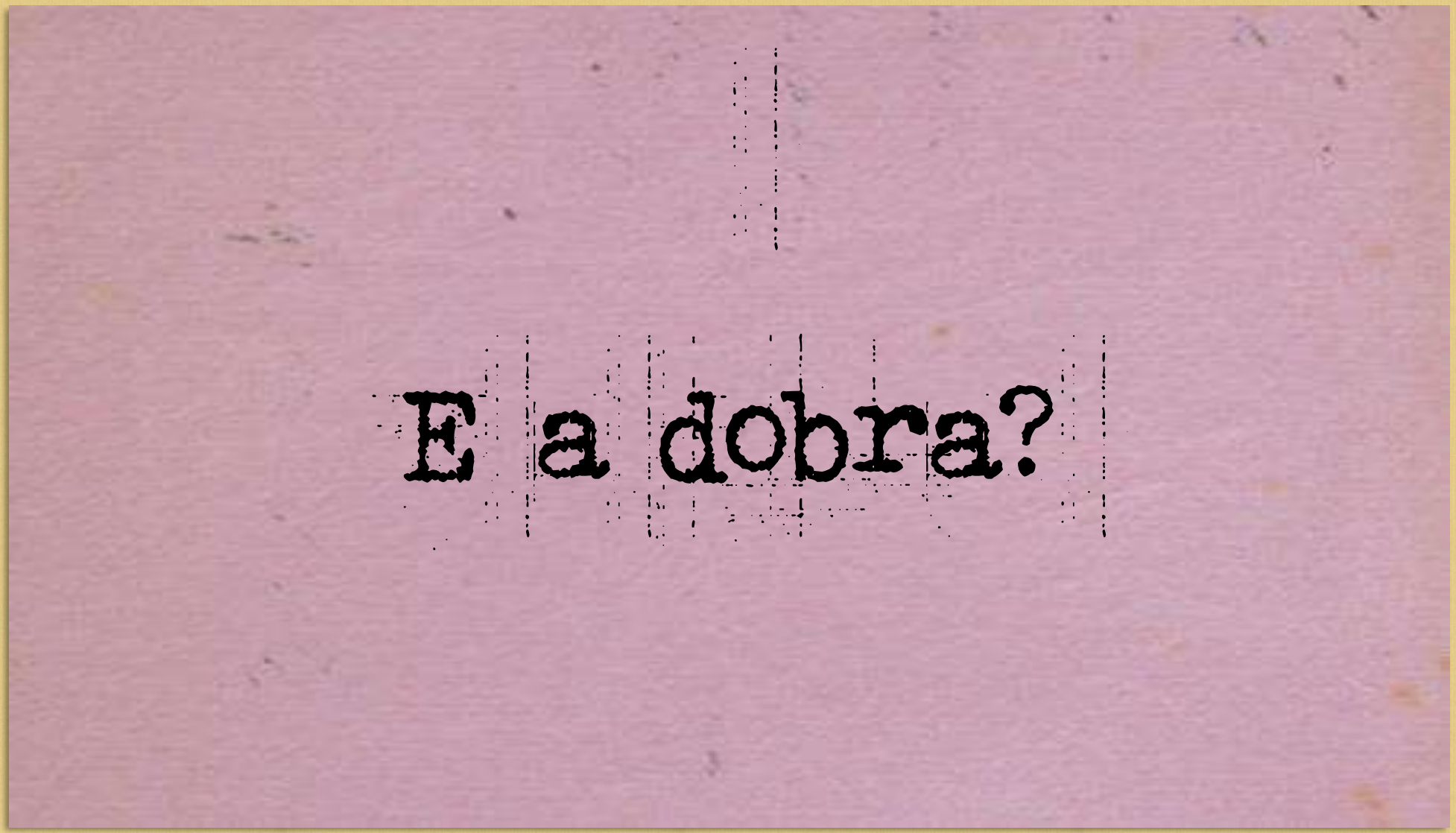
Aqui não houve novidade.
É um velho conhecido de meu imaginário.



SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE

SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE
SSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSEVA OSSE

SA
DO

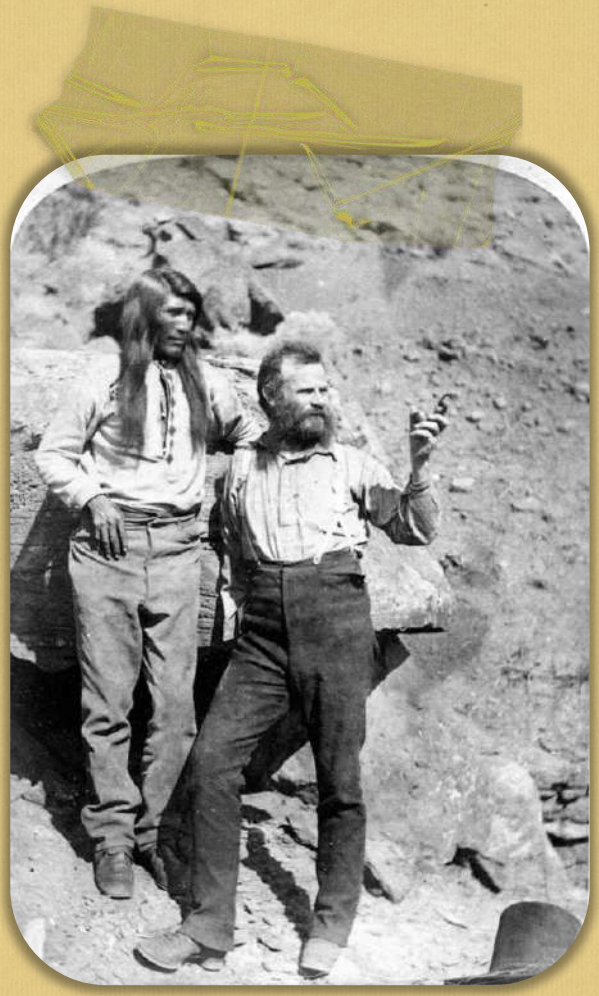

E a dobra?

NA DOBRA DÁ-SE A DOBRA QUE LEVA À DOBRA
QUE LEVA À DOBRA
QUE LEVA À DOBRA

QUE LEVA À DOBRA
QUE LEVA À DOBRA
QUE LEVA À DOBRA

Diferentemente de *Murdock*, personagem de Borges, não possuímos, nem desejamos alcançar o segredo.

Quisemos, aqui, apenas senti-lo



Texto trabalhado no Grupo de Pesquisa *Da Imagem: variações,* da qual fazemos parte, direcionado pela Professora Daisy Turrer.

C.Bc: – Então quer dizer que a língua não é suficiente para a dobra?

.

C.Bx: Não, não é...

Considerações finais

Parte leoa, cabra e serpente.

Eu sou toda sobreposição

Caderno sobre caderno.

Pensamento sobre pensamento.

Escrita sobre escrita.

Palavra sobre palavra.

Justaposição pura e incessante de falas e
divagações e desvarios.

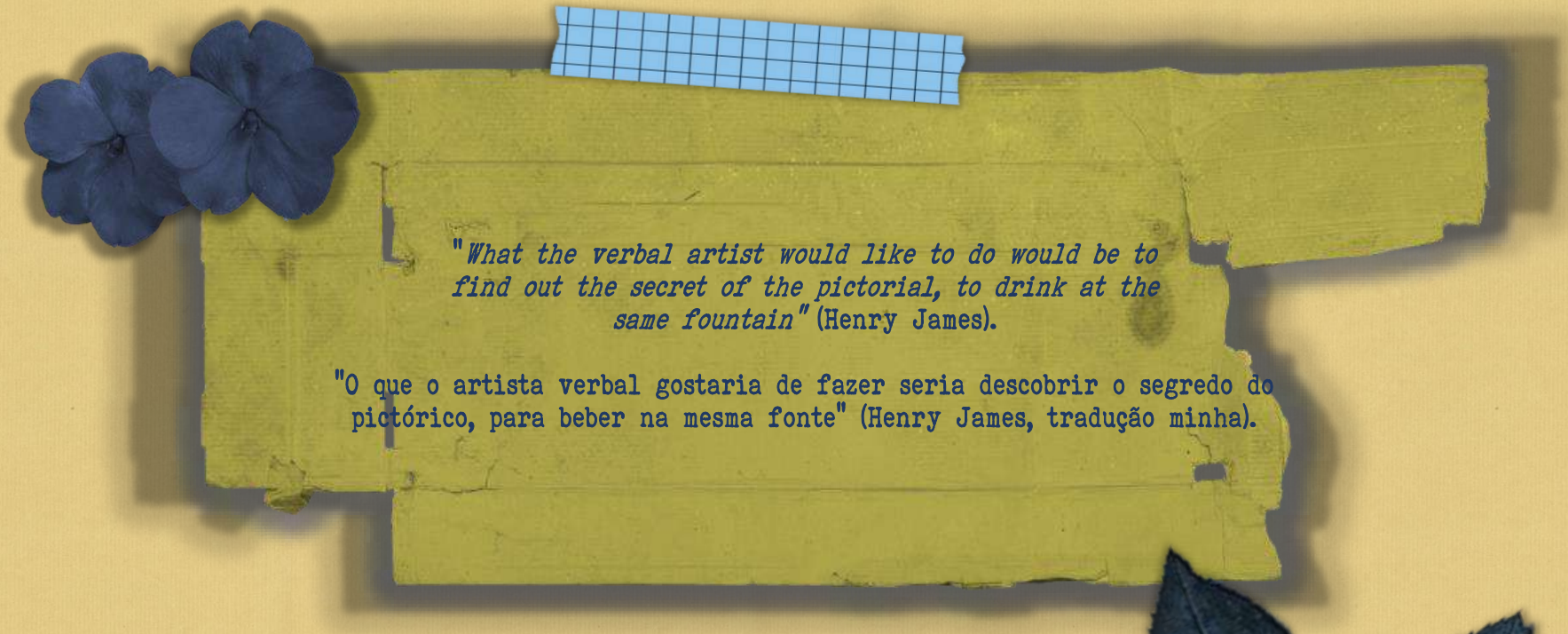
Um atrás do outro.
Indefinidamente.

Sintetizo-me: sou acréscimo deliberado.
Delonga pronunciada.
A própria Quimera.

Meu nome? Ancípite.

Penso e (re)penso.
Escrevo e (re)escrevo.
Aponto e (des)aponto(-me).

Resultado?
Pergunta.



"*What the verbal artist would like to do would be to find out the secret of the pictorial, to drink at the same fountain*" (Henry James).

"O que o artista verbal gostaria de fazer seria descobrir o segredo do pictórico, para beber na mesma fonte" (Henry James, tradução minha).

ABOUT C.BS

Marília Gabriela Rosa e Silva

Álbum Khímaira, 2023, C.Bs

Transcrição da entrevista com a(s) Artista(s) Múltiplos Ofícios C.Bs

Sobre a publicação de seu novo livro *Khímaira*

MGRS - Parabéns pela publicação de seu livro.

C.Bx - Não é *livro*, é um **Álbum** em dois tomos.

C.B - Obrigada, Marília, é uma prazer ter essa conversa contigo. Obrigada pelo convite.

MGRS - Por que *Khímaira*?

C.Bx - *Céline olha para C.B e revira os olhos.*

C.B - É o nome grego de Quimera que é uma figura mística caracterizada por uma aparência híbrida de dois ou mais animais e que lança fogo pelas narinas. É um monstro fantástico, fragmentário. Ademais, a palavra também significa, devaneio, fantasia... *C.B é interrompida por Céline...*

CBx - Ficção, querida... também significa isso. E ilusão... tem um caráter *como se. Capisci? Céline pisca para MGRS virando o pulso com o indicador e o polegar em "C".*

MGRS - É notório que Barthes é uma grande inspiração para vocês como se denota do texto. Como se deu esse encontro?

CBx - **Textosssssssssssss.**

CB - Sim, com certeza. Conhecemos Barthes e também os autores da negatividade , como Derrida, através das aulas da Professora Daisy Turrer, que também é uma grande inspiração. Foi uma virada de chave. Uma dobra(diça).

MGRS - Estamos em 2023, com grandes novos autores. Então, por que Proust?

C.Bx - *Aff...* alguém viu meus cigarros?

C.B - Porque a cada leitura dessa obra rica e complexa há novos caminhos a serem descobertos e *encontrados.* Os *livros obra de arte* são assim. Não cessam de tagarelar o inédito. Basta o momento certo para se dar esse encontro (*kairós).*

MGRS - Vocês usam o *tu* e o *você* ao mesmo tempo. Por que não se decidem por um pronome?

C.Bx - Preferiria não!, *Céline dá um riso cínico.*

C.B - Porque somos gaúchas, mas nossos pés estão nas Gerais. É uma questão indefinida propositalmente. Assim como nos referimos às(os) leitoras(es) por vezes no singular, por outras no singular.

MGRS - Vocês todas têm a mesma letra?

C.Bs - Sim. Temos!

Caroline Biasuz

MGRS - Não há como diferenciar quem escreve quando não há assinatura, portanto?

CBx - Tente..., *Céline abre a bolsa em busca dos cigarros.*

CB - Às vezes, sim. Às vezes, não. Somos muitas. Isso que os guris ainda não apareceram nesses volumes.

MGRS - Como vocês compilaram as epígrafes?

CBx - Em cadernos.

CB - Bem, elas não foram selecionadas especificamente para o Álbum. São anotações que vieram de outras leituras e encontros casuais e acabaram encaixando-se nos volumes. Por outro lado, algumas foram surgindo ao acaso durante a travessia, nas consultas aos itens de nossa biblioteca.

MGRS - Vi que as notas são numeradas e indicadas também por sinais gráficos. Foram colocadas depois da escrita do texto as dos sinais?

CBx - Texto**sssssssss**. C.B ela não leu a *não introdução?*

CB - Veja, a intenção é não seguir sempre a numeração para estremecer a continuidade e a ordem das notas. Foi proposital, não foram colocadas depois, portanto.

MGRS - Vocês usaram várias fontes de letras diferentes, isso não prejudica a leitura?

CBx - Vou ao banheiro. Alguém tem fogo?

CB - A intenção é denotar a característica fragmentária dos Textos, e esse é apenas um dos recursos usados para tanto. Sinto muito se tiveste essa impressão.

CBx - Onde fica a p**** do banheiro?

Céline Bordeaux

Marilia Gabriela Rosa e Silva

MGRS - **São muitas notas, não é mesmo? Uma hora eu tinha lido o texto principal de forma corrida e esqueci delas. E também não as achava na página em que eu estava. Foi estranho.**

CBx - Texto**ssssssss**! As notas não podem ser o texto principal? E as notas das notas? Você as leu? Tinha imagens também, elas são textos. Essa mulher é estranha, C.B.

CB - Perdoe Céline, Marília. Ela não tem papas na língua e às vezes lhe falta a compostura e a boa educação. Não me faça passar vergonha Céline!, *exalta-se CB. Céline dá de ombros e pega seu celular.* Veja, essa é uma das intenções: que o leitor escolha o seu itinerário de leitura e considere o que quiser como principal. Queríamos desconstruir a necessidade de uma só ordem a ser seguida.

Céline Bordeaux

MGRS - **As margens também não coincidem umas com as outras.**

CBx - Tem alguma coisa para beber aqui, *ragazzo*? Ei, você mesmo.

CB - Sim, também é proposital.

MGRS - **Os espaços vazios também o são?**

CBx - Ela leu os Textos?, *pergunta Céline olhando cinicamente para C.B.* Tem uma nota sobre pe-ri-gra-fia, lá. Não a seguimos. Seguimos a aeração, a respiração, os silêncios e as plenitudes da página. Dá uma olhada.

CB - Sim, Marília. Os espaços vazios são tão importantes quanto o restante dos elementos da página e dos Textos. Eles são aquilo que não há (ainda) e também denotam as circunstâncias que Céline descreveu.

MGRS - **Achei que iam falar mais sobre Arte. Fiquei inclusive na expectativa de que fossem trabalhar o romance em si, sua narrativa.**

CBx - *...olhar esfíngico para MGRS... ranger de dentes...*

CB - Não entendi bem a colocação, mas veja, Marília, esse é um doutoramento ***em*** Arte**s**, o que nos dá uma certa margem de liberdade. Podemos trabalhar sobre a obra de uma (o/e) artista em específico ou, enquanto artistas, tratarmos do nosso próprio trabalho artístico e de seu processo. Ademais, o uso do plural, acredito, faz com que todas as Artes sejam abraçadas. No nosso trabalho, juntamente à pintura e a colagem e à escrita, o foi a literatura. Acredito que o Álbum fale sobre o processo de criação artístico e há nele as *transpinturações*, as colagens, a própria parte gráfica. Então, ele também fala *sobre* ou *em* Artes, e é um produto artístico, escrito e imagético, afinal. Apesar de serem sinônimos, quando enfatizamos o ***em,*** ficamos submersas entre as instâncias do pensar **e** do fazer. De outro lado, quando elevamos o ***sobre,*** nos parece que ficamos aprisionados apenas na criação de um discurso inteligível. Quanto ao romance em si, no início dos Textos já ressaltamos que os registros se dariam **a partir da** *Recherche* **e nosso encontro**, e não **sobre** ela.

MGRS - <u>Por que não citaram o grande F. Ulano?</u>

CBx - Porque não quisemos.

CB - Céline, por favor! Não seja rude!.... Citamos grandes autores com os quais nos identificamos, Marília. Com esse, em específico, não tivemos fricção.

CBx - Cite-o aqui no seu texto, querida. Ei, *ragazzo. Ragazzo*?

MGRS - <u>Então, matem minha curiosidade. Esse livro é uma ficção, uma autobiografia ou uma tese?</u>

CBx - **ÁL-BUM!** *Ragazzo*, cadê a bebida? Algo para tomar, talvez um Prozac?

CB - Bom, respondendo pirronicamente, <u>me parece</u> *como se* esse Álbum fosse uma tese, mas pode ser qualquer uma das opções citadas por ti. Sinta-te livre. Ali predomina o ***E,*** e não o *isso* ***OU*** *aquilo*. Nem/Nem.

C.Bs

MGRS - <u>Vocês...</u>

CBx - Um minuto, querida. Minha cara, por favor!, *Céline interrompe MGRS*. Defina o que é realidade, por favor. Digo, a realidade de uma ficção. Sou toda ouvidos.

CB - Céline..., pare...

CBx - Ora, a realidade não é uma ficção, *mon cher*?

MGRS - <u>E o trabalho em cima da *écfrase* foram os demônios também?</u>

CBx - ...*Céline gargalha alto*. Agoooora, comecei a gostar de você... *Céline dá uma piscadela à MGRS, apontando e balançando em direção a ela o dedo indicador e se recosta na poltrona.*

CB - Na verdade foi inspirado por uma Professora que acabou por fazer outra dobra em nossos corpos. Uma verdadeira reviravolta cheia de mudanças, inclusive de orientação. Miriam Vieira, é o nome dela, outra grande inspiração que me ensinou muito sobre a écfrase e suas possibilidades e sobre males que vem para o bem.

C.Bx. - Um brinde à Miriam!, *grita Céline*. Ainda bem que trouxe meu cantil na bolsa...

MGRS - <u>O termo *transpinturação* foi inspirado em algum autor?</u>

CBx - Nossos demônios o sussurraram. Não leu minha carta?

CB - É engraçado, muito da escrita vem às nossas mentes quando estamos naquele limiar do sono, nem dormindo, nem acordadas, então corremos e anotamos no lugar que estiver ao alcance. Foi assim que ele surgiu.

C.Bc trabalhando em uma *transpinturação* a partir das gravuras de William Blake, feita sob encomenda. Arquivo particular da(s) artista(s).

Marilia Gabriela Rosa e Silva

MGRS - <u>E a denominação *écfrase-ode* como surgiu?</u>
CBx - *...Céline coloca o cigarro na boca e com os beiços em bico o acende...*
CB - Bom, foi engraçado... Tínhamos várias opções, *écfrase-deleite, écfrase-êxtase, écfrase-pulsão,* entre outras, mas nenhuma nos satisfazia, nenhuma parecia representar o que sentíamos no *instante-colapso* provocado pela *Recherche*. Então, assistindo a uma série no Netflix tivemos um *instante-colapso* para a denominação: ode! **Écfrase-ode! É isso!**(Série *Bem-vindos à vizinhança*). Tudo conosco acontece nos momentos de distra(i)ção. Nos *acasos*. Como vistes, quando buscamos com afinco, nada *acontece*.

MGRS - <u>Procurei pelo sumário e não o encontrei.</u>
CBx - Sério?
CB - Não o colocamos de forma deliberada, para sairmos da norma, e também por ser um documento eletrônico, a navegação e a localização de elementos fica mais fácil.

MGRS - <u>Não entendi uma coisa. Foi uma falha de digitação, acredito. Vocês colocaram o primeiro e logo após o terceiro episódio. Não era para ser o segundo episódio registro, em verdade, o que se apresenta como terceiro? Ou no meu exemplar faltou o segundo?</u>
CBx - Eu entendo porque não entendeu.
CB - Céline... por favor. Tu não eras obrigada a saber, minha querida. Veja, é uma pequena homenagem a um dos nossos autores preferidos, João Guimarães Rosa, que abre o Álbum em epígrafe. Ele escreveu as *Primeiras estórias* e as *Terceiras*. As segundas não existem. Adoramos o gênio de Guimarães.

MGRS - <u>Vocês têm muita influência da Literatura, não é mesmo?</u>
CBx - *Mon Dieu...*
CB - Com absoluta certeza. Somos apaixonadas desde pequenas. Por influência de nossa mãe, sempre lemos muito. E não poderia ser diferente, nosso Mestrado foi em Letras, em uma linha de pesquisa interdisciplinar. Amamos as Artes, todas elas.

Processo de escrita caótico de CBs. Anotações, papéis colados um em cima dos outros. Arquivo pessoal da(s) artista(s).

Marilia Gabriela Rosa e Silva

MGRS - **Em certos trechos surge uma atmosfera quase erótica. O que vocês me dizem sobre isso?**

CBx - *Presque*?

CB - Sim, com certeza. As relações presentes no Álbum são afetivas, íntimas, pois se dão no corpo. Somos as sensações que as coisas e gentes nos proporcionam. Em toda criação há um pouco ou muito de erotismo, de troca, ação entre corpos, fricção, que expressa, nos Textos do Álbum prazeres realmente sentidos.

MGRS - **As referências auditivas e imagéticas atribuídas aos ícones foram uma inovação...**

CBx - *Champagne*! *Grazie, ragazzo*!, *Céline praticamente lambe os beiços.*

CB - Não digo que foi uma inovação, mas por um lado, uma forma de manter os Textos limpos esteticamente, já que os *hiperlinks* nos desagradam visualmente, e a visualidade nos é muito importante, obviamente. De outra parte, foi uma forma de expandir o Álbum e sua compreensão para além de suas páginas tirando proveito dos recursos digitais que temos hoje, pelo menos os que sabemos usar, tornando a narrativa um corpo transmidial. É uma forma de ler expandida, e se com a ida ao sítio a(o) leitora(o/e), se perder no caminho e esquecer dos Textos, foi porque novos interesses lhe foram despertados. Isso aos nossos olhos não é uma desvirtude, pelo contrário, achamos muito interessante. Quanto às referências auditivas, queríamos ter gravado em nossas vozes, mas com Beatrice, o tempo ficou precioso e curto. De qualquer forma, achamos bom o resultado. Quem sabe mais para a frente não o façamos.

MGRS - **Vocês se consideram *bricoleurs*?**

CBx - Isso é uma espumante??? *Mon Dieu... F**. Ragaaaaaazzo?*

CB - Sim. Em relação ao texto ser fragmentário, como um verdadeiro *patchwork* de epígrafes, notas e vozes de vários autores e autoras, as colagens, as imagens dispersas, sim, somos *bricoleurs*. Como dissemos, preferimos o termo usado por Barthes, *le bariolage*, quanto à totalidade do Álbum, que se dirige ao rapsódico, ao aleatório, ao determinado pelo afeto e não por uma ordem a ser seguida. Mas, também somos *engenheiras,* pois usamos da matéria-prima *linguagem* na escrita e dos *pigmentos* nas *transpinturações.*

C.Bx em seu Ateliê, fazendo a *transpinturação* de uma cena fílmica dos filmes de Rainer Fassbinder. Arquivo particular da(s) artista(s).

Um dos 456 cadernos de anotações. Arquivo particular da(s) artista(s).

Marilia Gabriela Rosa e Silva

MGRS - **Qual a importância da Professora Sandra Corazza no processo?**

CBx - Absoluta.
CB - Sim. Foi demasiado importante para que entendêssemos essa nossa maneira de pensarmos e criarmos: caótica, fragmentária, que vai das Artes à Filosofia, especialmente à Literatura e vice-versa. Um misto de palavra e imagem (a palavra não é uma imagem?) de retalhos de leituras e escritas e pinturas. Misto de devaneio e reflexão. Ela nos levou a Barthes e seus *Preparação do Romance I e II*. Com esses dois tomos, tudo o que tinha escrito passou a fazer sentido. Onde quer que ela esteja, está fazendo os terrenos firmes tremerem, sem dúvida.

MGRS - **Pelo que entendi, os retratos não são o objeto principal da pesquisa?**

CBx - *Céline fecha os olhos em cochilo leve.*
CB - Não, Marília, não o são. No projeto inicial, onde eu era outra pessoa absolutamente diferente de agora, as transpinturações ocupavam esse lugar. Com as aulas e as leituras realizadas durante o doutoramento, nós mudamos completamente. Ocorreram várias dobras em nossos corpos e espíritos. No momento em que começamos a escrever o que acabou formando o Álbum, houve uma mudança radical, as dobras *disseram* que o mais importante era o caminho, a travessia desse processo e seu registro. Foi o que fizemos. Atentamos aos desvios. Proust e os demais autores com quem nos friccionamos acabaram por nos enveredar para esse TAO. Como já avisado de antemão no título, isso foi o que sobrou quando o objeto desvaneceu.

MGRS - **Há imagens sem referência. Por quê?**
CBx - *Céline boceja.*
CB - Quando as imagens não tiverem referências é porque seu uso foi pago através da assinatura do aplicativo Canva Pro. É uma plataforma de edição e criação que disponibiliza imagens e projetos gratuitamente e outros pela compra de seu uso. Todas as demais referências estão indicadas pelo ícone ocular.

Detalhe de um dos Ateliês de CBs Arquivo particular da(s) artista(s).

Marília Gabriela Rosa e Silva

MGRS - <u>E essa ideia das placas de vidro, das colagens sobre elas, podem explicar para a gente?</u>

CBx - *Céline começa a fazer um post no blog:* Por que não podemos apenas sentir...

CB - Bom, como relatado em uma das cartas, nos deparamos com as placas de acrílico. Porém, para pintar em nosso Ateliê, usamos uma placa de vidro como paleta. Ao roçar o pincel nela para dar carga, visualizamos tal possibilidade. Por que não o vidro? Mais denso, profundo, até mesmo mais significativo e arrojado que o acrílico. A partir daí, começamos a enfrentar o diáfano como já foi confessado a vocês no Álbum. Quanto aos elementos que preenchem as superfícies das placas, há muito de afeto e significado para nós. Para tentarmos transmitir nelas a importância do tempo e da memória para Proust, há verdadeiros pedaços de nosso tempo e nossas memórias. Carregam essas placas, peças de crochê feitas por minha mãe quando ela tinha 15 anos de idade. Na confecção da colcha vermelha, cujo pedaço aparece na composição da Duquesa de Guermantes, que levou um ano para ser feita, ela lembra que atravessou a palma da mão com a agulha de tão fina que era. Ela carrega um pontinho de cicatriz na mão já envelhecida. Ela fará 76 anos esse ano. Essa colcha vermelha hoje cobre a cama do quarto de minha filha. Ela a teceu para ela, sessenta anos atrás, sem o saber.

Assim como outras peças de crochê me foram dadas pela Tia Laura, uma amiga de minha mãe, também professora. Foram feitas pela mãe dela. Uma verdadeira relíquia. Um tesouro. Outras, foram tecidas pela avó de meu marido Marcelo. Ela chamava-se Clotilde. Amamos esse nome.

Formando outra textura, temos as páginas xerografadas dos cadernos de Proust e de meus cadernos escritos durante essa travessia. Pedaços rasgados de papéis guardados, páginas de livros comprados em sebos durante viagens, flores e folhas secas, uma verdadeira mania: vou catando nas ruas as que encontro e as coloco dentro de meus livros para achá-las aleatoriamente durante as leituras. Tudo formando uma verdadeira colcha de retalhos afetivos e lembranças felizes nessa técnica experimental vítrea e sobreposta que inventamos.

CBx - Há muito de Proust, há muito de nós, há muito de minha mãe, de mães e avós. Reminiscências de vidas que compõem e compuseram as nossas. Fabricaram essas composições as nossas mãos e as mãos ancestrais de todas elas.

Céline Bordeaux em sua casa de inverno, na França. Arquivo particular da(s) artista(s).

Registro fílmico do processo de escrita de CBx. Arquivo pessoal da(s) artista(s).

MGRS - **Sobre o *blog*, a ideia foi bacana, podia falar mais sobre ele, CB?**

CBx - O *blog* é meeeeu! *Macché*!

CB - O *blog* é nosso, Céline. Bom, era mais uma maneira de expansão dos Textos do Álbum e de suas leituras, como também uma maneira de vocês conhecerem um pouco mais dessa peça rara que é CBx. Foi *quaaaase* uma refiguração ao colocá-la em outra mídia. *Quase* pois ela não é uma personagem, ela sou *eus*. *Céline dá uma piscadela para MGRS*. Ademais, outros textos estão ali postados que fornecem caminhos para entender o nosso modo de pensar enquanto artistas e pesquisadoras. Salientando que esse modo de pensar vai mudando com o tempo, não é engessado. Jamais!

MGRS - **Quem é *Céline Bordeaux*, afinal, CB? Um alter-ego? Uma figura espectral? Uma personagem?**

CBx - *Dío santo! Coucouuuuuu*, eu estou aqui, *mon'amour! Ma dai!*

CB - Ela é apenas uma das *personas* que moram em mim. Nesse processo artístico, em específico, ela foi protagonista.

CBx - *Ahhh, giusto! Anzi, giustissimo*. Finalmente um pouco de reconhecimento! *Prego!*

MGRS - **Há mais personagens a serem transpinturados?**

CBx - *Céline pisca grosso. Oui... sussurra.*

CB - Sim, continuam a serem produzidos, mas não couberam nesses tomos.

MGRS - **Haverá um volume três?**

CBx - Já está sendo escrito, *mon'amour*. Há quem ache trezentas e poucas páginas muito, imagina se colocássemos as cento e cinquenta que já estavam prontas... *Ce ne andiamo,* Caru?

CB - Espere, Céline, por favor. Sim, estamos trabalhando nele. É um processo quase incessante de escrita, de colagens, de transpinturações, de ideias que não cansam de nascer a partir da *Recherche*. Mas, preferimos deixá-los para um segundo momento.

MGRS - **<u>Vocês se direcionam *às leitoras*, de forma privilegiada, por quê?</u>**
CBx - Por que você acha, me diga, *donna*??
CBc - Tu empregaste bem o termo: privilégio. O intuito é de, aos poucos, por à bancarrota a universalidade masculina da linguagem, a hierarquização entre os gêneros e incluir aqueles que não se sentem adequados a essa binaridade edificada, com certeza por algum homem, acredito.

MGRS - **<u>Entendo. Mas, é um projeto de formiguinha, não é mesmo?</u>**
CBx - *Pega uma almofada da poltrona e abafa um grito.*
CBc. - Com certeza, mas uma grande jornada começa apenas com um primeiro passo.

MGRS - **<u>Vocês se dizem contra o sistema, então?</u>**
CBx - *Pega uma almofada da poltrona e abafa outro grito.*
CBc. - Com certeza não. Não somos contra o sistema, só queremos mostrar-lhe novas perspectivas possíveis e tão sólidas quanto as já estabelecidas academicamente. E essa mudança tem de acontecer por dentro, intimamente, no interior do vulcão, como pequenas fervuras no magma, demoradas, perseverantes, contínuas, ocorridas muito, mas muito antes de uma grande erupção.
CBx - *Mon'amour,* queremos indagar os relutantes não antes, muito menos depois, mas **durante** a luta! Lutemos!
Pela poesia na prosa!
Pela poesia na prosa!
Pela poesia na prosa!, *grita Céline na sala com os braços mexendo para uma lado e para o outro como se segurasse bandeiras.*
Ah, Baudelaire.... *suspira Céline.*

CB com sua filha Beatrice. Ela se parece muito com Céline. Arquivo pessoal da da(s) artista(s)

MGRS - **<u>Também não achei as *Considerações finais*...</u>**

CBx - *Céline revira os olhos.*

CBc - Sim, Marília. Como a intenção era dar uma *vita nuova* ao texto acadêmico elas não constam do Álbum. Isso porque o trabalho não finda, pois é caminho. Ele permanece vivo, febril e eternamente contínuo. Os tomos apresentam uma travessia. Essa forma de pesquisa e investigação, como já dito nos Textos, é um avanço *hesitante,* onde o que nos importa não é o destino, mas o registro da peregrinação, da errância desse caminhar criativo e reflexivo e todos os questionamentos que advém *com* eles e não *antes* deles. Peço permissão para citar aqui, Steiner ao tratar sobre Heidegger, e a opinião de Tavares sobre as colocações. Ãh-hãm, *CBc limpa a garganta.* Abro aspas: *A errância, a peregrinação em direção ao que é digno de ser questionado, não é aventura e sim voltar-a-casa (STEINER). Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é util e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta (TAVARES).* Fecho aspas. (TAVARES, 2021, p. 23-24). Acabar com um poema como epílogo nos pareceu mais adequado, portanto.

MGRS - **<u>Me digam, *prólogo* e *epílogo* são partes de livros, não é mesmo?</u>** ***Marília olha Céline com um riso triunfante na boca.***

CBx - Hahahaha!, *Céline ri alto, -Donna, donna...* Agora, somente no final você começa a ficar interessante? *Que peccato...* O Álbum é meu, *mon'amour,* posso colocá-los onde quiser e você ainda não entendeu a intenção.

CBc - Perdoe, mais uma vez, Céline, Marília. Veja, como te respondi anteriormente, o trabalho quando chega aos olhos do outro, já não é mais nosso, ele expande-se para outros domínios, outras terras e oxalá outros desertos. Um trabalho, no fundo, nunca é do autor, é do mundo, ou melhor de quem *encontrá-lo* no mundo. Se ao teu ver é um livro, uma biografia, autobiografia, uma tese, uma ficção, estás livre para decidires. Como seu caráter é fragmentário, rapsódico, prólogo e epílogo funcionam como as demais colagens: notas, epígrafes, pausas, todos fragmentos inseridos em um suporte.

Céline durante a entrevista. Foto: Marcel Proustaff

Marilia Gabriela Rosa e Silva

MGRS - **<u>As *transpinturações* não seriam ilustrações?</u>**

CBx - *Céline pega a bolsa e as chaves do carro e vai saindo da sala...* Te espero no baaaaar!, *fala alto.*

CB - Espere, Céline!! *CB exalta-se um pouco.* Recomponha-se!! Estamos quase no fim. Sente-se, por favor. *Céline senta-se pesada na cadeira como criança contrariada e bufa.*

CB - Sim e não, Marília. Elas ilustram as personagens a partir das descrições de Proust, é verdade. No entanto, não foram encomendadas. Não tiveram como propósito essa função. Elas partem de um sentimento, de uma emoção. Tiveram como intuito a saciedade de um desejo individual inevitável. Elas são de Proust, mas são nossas também. Elas habitam outro lugar e originam-se de outra circunstância: o *instante-colapso estelar* individual. Outrossim, vestem outra roupagem, a da *écfrase-ode*: a princípio uma vontade infalível de criação, mas também uma homenagem ao gatilho do átimo incandescente. Há vários quadrinhos ilustrando a *Recherche,* tu sabes. Por outro lado, ilustrações geralmente são desenhos a nanquim, com pigmentos coloridos que não a tinta acrílica ou a óleo. Aqui elas são pictóricas. Têm carne pictórica e compõem colagens com outros adendos. Na tentativa de hibridação entre texto e imagem, nos baseamos no pensamento de Magritte, como já disse no Álbum, apresentado na revista Revolution Surréaliste, em 1929, onde fala que em um quadro as palavras são da mesma matéria, da mesma substância da imagem. Dessa forma, os marcadores picturais e os elementos descritivos foram pinçados e considerados enquanto seres linguísticos e imagéticos, explorados enquanto seres passíveis de novos significados e sentidos. Ademais, os indexadores picturais e elementos descritivos ainda entraram em um jogo visual e semântico, como também de dessemelhança, onde o seu símbolo linguístico foi transformado em imagético (ícone), como no caso da palavra "maçã", na proposição "vermelhidão de maçã", por exemplo, na *transpinturação* do *Sr. de Cambremer* constante do Álbum; da mesma maneira que seus possíveis significados linguísticos são subvertidos, como na hipótese da palavra "azul", transposta para a composição na cor vermelha, constante do mesmo exemplo.

CBc - Com o esboroamento da faceta linguística da escrita, emergiu, também, seu viés visual enquanto forma, desenho e textura, surgindo um espaço de tangência entre o plástico e o linguístico, onde emancipamos o elemento verbal para que assumisse tanto sua identidade visual quanto semântica. Seguimos as indicações pictóricas de Proust, mas a partir delas, no momento em que encostamos os pincéis no suporte, elas tornam-se mais do que isto, acredito.

C.Bx - *Capisci?*

Marília Gabriela Rosa e Silva

Protótipo de transpinturação da personagem *Sr. de Cambremer,* por CBs. *Mix media*, 2018, acervo pessoal

MGRS - **<u>Elleström foi importante durante o processo?</u>**

CBx - *Céline acende outro cigarro...*

CBc - Com absoluta certeza. Sua teorização sobre a inter-relação entre as diferentes mídias e sobre a transmidiação nos fez organizar tanto o pensamento para a escrita quanto a preparação para as transpinturações. No entanto, durante a *prática delas*, não há como seguir um esquema além das indicações de Proust.

CBx - A pintura é indomável, *mon cher... fala apertado Céline baforando a fumaça em pedaços pela boca.* Não há como colocar-lhe rédeas, traçar-lhe mapas...

C.B - Peço licença, Marília, para demonstrar minha homenagem e meu agradecimento tanto a Lars Elleström quanto à Sandra Corazza, dois seres que nos mudaram enquanto pesquisadoras e que, infelizmente, nos deixaram durante o processo de feitura desse trabalho. Nosso muito obrigada onde quer que estejam!

MGRS - **<u>Vocês mantiveram as referências bibliográficas, não indo assim contra o sistema. Por quê?</u>**

CBx - *Ma dai!!!!* Desisto.

CBc - Bom, novamente, Marília, não somos contra o sistema, e nesse quesito em específico, fomos "a favor" das leitoras(os/es), para facilitar a busca das obras citadas. Contudo, ao invés do título "Referências Bibliográficas", colocamos epígrafes como tal.

MGRS - **<u>Durante os *textos* vocês também fazem uma classificação. Isso não é contraditório?</u>**

CBx - *Si, donna mia,* fazemos, mas não a **impomos** goela abaixo de ninguém. Ela é nossa! No entanto, se alguém se identificar com ela e quiser usá-la, mudá-la, aditá-la, questioná-la, desconstruí-la será bem-vindo, não massacrado. Não queremos patos, queremos *phátos*, sentimentos despertados, e oxalá, vontades infalíveis com elas.

CBc - Sim, é isso.

Marília Gabriela Rosa e Silva

MGRS - **<u>Bom, obrigada pela entrevista e pela presença aqui comigo. Foi um prazer apesar de tudo.</u>**

CBx - Sim, querida, foi mesmo. *Céline revira os olhos e procura o cantil para guardá-lo.*

CBc - Nós que agradecemos a oportunidade, Marília. E nos desculpamos por qualquer coisa, Muito obrigada. Que o diálogo sempre continue. Obrigada a todas(os/es) da equipe.

Marília Gabriela Rosa e Silva

Já no corredor da revista...

CBx - *Dío Santo.*

CBc - Eu gostei das perguntas.

CBx - *Macché...*

....

Chegam à garagem e entram no carro.

CBx - Temos vinho em casa, Caru?, *pergunta Céline com a voz apertada por conta do cigarro na boca.*

CBc - Sempre, Céline, sempre. *Andiamo.* Beatrice e Marcelo nos esperam.

CBx - *E anche la mammina.*

Ligam o carro e ***voltam-à-casa***.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"SOU UM ESPELHAMENTO DE CACOS SOBRE UM CAPACHO POR SACUDIR".

Fernando Pessoa

AGAMBEM, Giorgio. Auréolas. In: **A comunidade que vem.** Trad. Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEM, Giorgio. **Nudez.** Lisboa: Relógio D'água, 2010.

AGAMBEM, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência.** Trad. Vinícius Honesko. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street / Herman Melville; Trad. Tomaz Tadeu.1. ed.; 1. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos.** Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ALEGRE, Pedro. Sobre Marcel Duchamp. In: **Revista Garrafa,** Rio de Janeiro, número 34, julho–dezembro, p. 105–131, 2014. Disponível em: http://www.cienciali t.letras.ufrj.br/garrafa34/Pedro_Alegre_Duchamp.pdf Acesso em 12 agosto 2020.

ARISTÓTELES. **Sobre a alma.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. III, tomo I, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaios sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fortes, 1989.

BARNES, J. (Org.). **Obras Completas de Aristóteles.** Tradução Revisada de Oxford, Vol. I & II. Princeton: Princeton University Press, 1991.
BARROS, M. **Memórias inventadas:** a infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1989. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf> Acesso em 02 maio 2019.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I:** da vida à obra. Trad. Leila Perrone–Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II:** a obra como vontade. Trad. Leila Perrone–Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. **O grão a voz.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O império dos signos.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **Rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **S/Z.** Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004a.

BATAILLE, Georges. Madame Edwarda. In: _____. **Oeuvres complètes III.** Paris: Gallimard, 1978.

BECKETT, Samuel. **Proust.** Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

BENJAMIN, W. **A Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, M. **L'Instant de ma mort.** Paris: Gallimard, 1994.

BLANCHOT, M. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, M. **O livro por vir.** Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais.** Trad. Maria Rosinda da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

BRUHN, Siglind. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.** *Artes do fazer.* Petrópolis, R.J.: Vozes, 1998.

CERTEAU, M. La lecture absolue. In: DALLENBACH, Lucien et RICARDOU, Jean. **Problèmes actuels de la lecture.** Paris: Éditions Clancier-Guénaud, 1982. p.65-90.

CITATI, Pietro. **Proust.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHARTIER, Roger. **História cultural:** entre práticas e representações. Trad. M. M. Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador : conversações com Jean Lebrun/ Trad. Reginaldo Carmello Correa de Moraes — (São Paulo) : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: **Práticas da leitura. São Pulo: Estação Liberdade, 1996.**

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CÉSAR, Constança Marcondes. Kairós: uma abordagem histórica em Evánghelos Moutsópoulos. In: ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. 7 nº13, 2013.
Disponível em:
https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/issue/archive
Acesso em 12 maio 2018.

CORAZZA, Sandra Mara. *Des-ilusão tem futuro?: artistagem da infância*. In: **COLÓQUIO DO LEPSI IP/FE-USP**, n. 4., 2002, São Paulo. Versão Online. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000032002000400036&lng=en&nrm=abn>. Acessado em 12 de maio 2020.

CORAZZA, Sandra Mara; Rodrigues, C.; Heuser, E.; MONTEIRO, S.; Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida. In: **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 40, n. 4, p. 1029-1044, out./dez. 2014, p. 1029-1043. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ep/v40n4/11.pdf Acesso em 12 agosto 2020.

CORAZZA, Sandra Mara. MANIFESTO (della scrilettura cannibale). In: **Os cantos de fouror: escrileitura em filosofia e educação.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFGRS, 2008, p. 21-47.

CORAZZA, Sandra Mara. Notas. In: HEUSER, Ester Maria Dreher. **Caderno de notas 1: projeto, notas & ressonâncias.** Cuiabá: EdUFMT, 2011. p. 31-96.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa. 2013.

DELEUZE, G. **Abecedário.** Transcrição integral do vídeo. Disponível em:
http://escolanomade.org/wp-ontent/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf Acesso em 09 agosto 2020.

DELEUZE, G. **Conversações** (1972–1990). Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pal Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. – RIO de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática.** Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. **Foucault.** Barcelona: Paidos Studio, 1987a.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia (1976).** Texto disponível em: http://professor.ufabc.edu.br/~la.salvia/wp-content/uploads/2016/03/deleuze_nietzsche.pdf Acesso em 03 agosto 2020.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia.** Trad. Mariana Barbosa e Ovídio Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, G. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1997.

DELEUZE, G. **Proust e os signos.** Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DELEUZE, G. **Sobre o teatro:** Um manifesto de menos; O esgotado. (Trad. Fátima Saadi, Otívio de Abreu e Roberto Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. (1992). **O que é a filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 / Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 / São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G., PARNET, C. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 1998.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão.** Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Trad. Nicole Alvarenga Marcello, Carla Rodrigues. In: **Revista Tel**, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281,

jul/dez, 2019. Disponível em: https://revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/view/13793. Acesso em 05 jun 2020.

DERRIDA, Jacques. A voz e o fenômeno introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Trad. Lucy Magalhães. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'e; la poesia?.* (O que é a poesia?) Texto disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374670/mod_resource/content/0/DERRIDA_Che%20cos%C2%B4%C3%A8%20la%20poesia.pdf Acesso em 02 agosto 2020.

DERRIDA, Jacques. **Dissemination.** Transl. Barbara Johnson. London: The Athlone Press, 1981.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio.** Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. "Os debaixos da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício". In: **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979–2004).** Org.: G. Michaud; J. Masó; J. Bassas. Trad.: Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, p. 279–295, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Papel Máquina.** Tradução: Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver:** escritos sobre as artes do visível (1979–2004). Trad. Marcelo Jacques Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012a.

DERRIDA, Jacques. **Posições.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. ***Positions.*** Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

DERRIDA, Jacques. **Semiologia e gramatologia** (entrevista a Julia Kristeva). In: *Posições.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. In: **Revista Cerrados,** vol. 21, n. 33, 2012. Disponível

em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148 acesso em 14 agosto 2020.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade.** Tradução: Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2003.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** Trad. Maria Ermântina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto.** Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges.. *La parabole des trois regards.* In: ***Phasmes: essais sur l'aparition.*** Paris: les éditions de minuit, 1998, p. 113-120. (Tradução de Daisy Turrer e Iara Ribeiro para a disciplina *Da imagem: aparecimento-desaparecimento, semelhança-dessemelhança* (1º semestre de 2012).

DURAS, Marguerite. **Escrever.** Lisboa: Difel, 1994

EAGLETON, Terry. O que é literatura. In: **Teoria da literatura: uma introdução.** Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. Marco Polo e o unicórnio. In: **Kant e o ornitorrinco.** Rio de Janeiro : Record, 1998.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte:** a psicologia da imaginação artística. Tradução Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ELLESTRÖM, Lars. Midialidade : ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade / Lars Elleström ; organizadoras Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2017.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. Fogo, escada, purgante: a linguagem cética. In: **Prometeus Filosofia,** jul-dez, 2014, vol. 7, ano 7, n. 16. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/2411 Acesso 20 set. 2021.

EMPIRICUS, Sextus. *Outlines of Pyrrhonism (Book I).* Translated by R. G. Bury. Disponível em: http://www.woldww.net/classes/Ancient/SextusEmpiricus-OutlinesBookl-Bury.pdf Acesso em 27 set. 2021.

EMPIRICO, Sexto. Hipotiposes Pirrônicas Livro I (tradução de Danilo Marcondes). In: **O que nos faz pensar**, (S.l.), v. 9, n. 12, p. 115-122, junho, 1997. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/130>. Acesso em: 29 set. 2021.

KOHAN, Walter Omar. A Filosofia e seu ensino como *phármakon*. In: **Dossiê Filosofia e Ensino**, nª 46, dez 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/er/a/vrzdzMdbbhNkY8j65mJgZWJ/?lang=pt Acesso em 24 set 2021.

FITZGERALD, F. Scott. "O colapso". *In*: TADEU, Tomaz (org.). **Quatro novelas e um conto:** as ficções do platô de *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-sâmara. São Paulo: cosac naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FREUD, S. (1976). "O estranho". In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Jayme Salomão (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v.17, p.275-314.

GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica.** Trad. Anselmo Freitas, Luísa M. Ferreira. Porto: Estratégias Criativas, 1998.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método.** Petrópolis: Vozes, 1997.

GALLO, Sílvio. **Educação e interdisciplinaridade.** In: *Impulso*, vol. 7, n. 16. Piracicaba: Ed. Unimep, 1994.

GALLO, Sílvio. **Deleuze & a Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GENET, J. **Diário de um ladrão.** Tr. Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GUATTARI, F. **O inconsciente maquínico.** Campinas: Papirus, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, Ltda. 2005, p 11.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Vol. I. Petrópolis: Vozes: 1998.

HILLESHEIM, Betina et al . Leitura: entre leitor e texto. In: **Fractal, Rev. Psicol.,** Rio de Janeiro , v. 23, n. 2, p. 305-315, Aug. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922011000200006&lng=en&nrm=iso Acesso em 05 jul 2020.

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens.* Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink, 1984. (Edição brasileira: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996-99. 2 v.)

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Àtica, 1994.

JESUS, Eduardo; BETHÔNICO, Mabe. Entrevista com Carlos Nader. In: **Pòs.** Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 110-117, maio 2016.

KAFKA, Franz. **O castelo.** Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. **Um médico rural: pequenas narrativas.** Trad. Modesto Carone. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

KOHAN, Walter Omar. A Filosofia e seu ensino como *phármakon.* In: **Dossiê Filosofia e Ensino,** nª 46, dez 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/er/a/vrzdzMdbbhNkY8j65mJgZWJ/?lang=pt Acesso em 24 set 2021.

KRIEGER, H. ***Ekphrasis: the illusion oh the natural sign.*** Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1992.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora:** Blanchot, Fouvault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Paidós Studio, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro.** São Paulo: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** RJ: Rocco, 1998.

LYNCH, Deidre Shauna. **Loving Literature: A Cultural History.** Chicago: University of Chicago Press, 2015.

LOPES, Silvina Rodrigues. Imaginário — «Atenção aos degraus!». In: **Cadernos do CEIL,** n. 1, 2011, p. 28-34. Disponível em:

https://www.academia.edu/28319397/Imagin%C3%Alrio_Aten%C3%A7%C3%A3o_Aos_Degraus_ Acesso em 20 set. 2021.

LOSADA, Manuel. Imaginário radical: a proposta de Castoriadis à atual crise dos paradigmas no campo das ciências naturais e sociais. In: **Boletim Interfaces da Psicologia da URuralRJ**, 2009, p. 44-62. Disponível em: http://www.ufrrj.br/seminariopsi/2009/boletim2009-1/losada.pdf Acesso em 20 set. 2021.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

MARIA ACIOLY-RÉGNIER, Nadja. Apresentação. In: **Caderno de notas 6: Experimentações de escrita, leitura e imagem na escola./** Organizado por Betina Schuler, Sônia Regina da Luz Matos e Sandra Mara Corazza. Porto Alegre-RS: UFRGS; Doisa, 2014.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escrivão:** uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Juliana. *I would prefer not to*: sobre o conceito de inoperosidade em Giorgio Agamben e a arte contemporânea. In: **Viso . Cadernos de estética aplicada,** Revista eletrônica de estética ISSN 1981-4062 No 24, jan-jun/2019. Disponível em: http://www.revistaviso.com.br/. Acesso em 30 set. 2021.

MORIN, Edgar. **A Escola mata a curiosidade.**. Entrevistadora: P. Gentili. Nova Escola, São Paulo, edição 168, dez. 2003.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência** . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MORIN, Edgar.; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade.** 3ed. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades.** Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Disponível em: https://elivros.love/livro/baixar-o-homem-sem-qualidades-robert-musil-epub-pdf-mobi-ou-ler-online Acesso 20 set. 2021.

NANCY, Jean-Luc. Mè mou haptou – Noli me tangere. In: _____. **Noli me tangere:** essay sur la levée du corps. Paris: Bayard Editions, 2003, p. 37-46. (Tradução por Iara Ribeiro Vilhena para a disciplina *Da imagem: estudos das noções de lonjura e distância em Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman,* ministrada pela Professora Daisy Turrer no ano de 2018).

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência.** Trad. Paulo Cèsar de Suza. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal:** prelúdio a uma filosofia do futuro, Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OS PENSADORES originários: Texto e tradução / Anaximandro, Parmênides, **Heráclito.** Petrópolis: Vozes, 1991.

PALO, M. J.; Oliveira, M. R. D. **Literatura infantil: voz de criança.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PATRICK, Mary Mills. **Sexto empírico e o ceticismo grego.** Trad. Jaimir Conte. Edição em e-book, 2011. Florianópolis, SC. Disponível em: http://www.cfh.ufsc.br/~conte/txt-patrick.html. Acesso em 27 set. 2021.

PAULINO, G. et al. **Tipos de texto, modos de leitura.** Belo Horizonte: Formato, 2001.

PARMIGGIANI, Claudio. Naufrágio da biblioteca queimada: cartografia de sombras. In: **Gratuita,** vol. II, Maria Carolina Fenati. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2015.

PASSO, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PLATÃO. **Fedro.** Trad. Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, 1975.

PLATÃO. **República.** 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1988.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINHEIRO, M. R. O Fedro e a escrita. In: **Anais de Filosofia clássica,** vol. 2. N. 4, 2008. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17003 Acesso em 20 agosto 2020.

PASSOS, Eduardo; Barros, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. **In: PISTAS DO MÉTODO DA CARTOGRAFIA:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. POA: Sulina, 2020.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve.** Notas sobre crítica e Literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras: 1988.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido.** Trad. Fernando Py. 3 ed., vol. I, II, III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura** seguido do depoimento de Céleste Albaret a Sonia Nolasco-Ferreira. **Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016.**

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga.** Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1993. 5 vols.

ROGER, Jérôme. **A Crítica Literária.** Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSA, Guimarães. **Tutameia:** terceiras estórias. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário.** RS: Editora UNISINOS, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia:** romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da desconstrução. In: **Revista Cult,** nº 195, out-2014, ano 17, pp. 38-43.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação:** teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TIEZMANN, V. M.; TURCHI, M. Z (org). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

TURRER, Daisy: Nota insone, In: CASTELLO BRANCO, Lucia et al (Orgs.). **Maurice Blanchot.** São Paulo: Annablume, 2004. (p.13-15).

WILLEMART, P. (1992). Intenção do Autor, Vontade do Autor ou Lógica do Texto. In: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros,** (33), 128-135. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i33p128-135. Acesso em 03 julho 2020.

WITTGENSTEIN, L. **Da certeza.** Edições 70, 1998.

WOOLF, Virginia. Objetos sólidos. In: **Contos completos:** Virginia Woolf. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosa Naify, 2005.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura.** São Paulo: Contexto, 1991.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 41).

ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. In: **Educação & Realidade, v. 30, n. 2, 2005, p. 261-272. Disponível em:** https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12472/7387 Acesso em 02 maio 2020.

ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. In: **LAV – Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, n. 5, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2135 Acesso em 1 agosto 2020.

ZORDAN, P.; TADEU, T.; CORAZZA, S. **Linhas de escrita.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

"Não faço bombas, faço filmes". Rainer Werner Fassbinder

CARAVAGGIO, Direção Derek Jarman, Inglaterra, 1986, Cores, 153 min.

LA HORA DE LOS VALIENTES, Direção Antonio Mercero, Espanha, 1998, Cores, 124 min.

O LIVRO DE CABECEIRA, Direção Peter Greenaway, Reino Unido, 1996, Cores, 126 min.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. EUA, 1961, P&B, 109 min.

SOB O SOL DA TOSCANA, Direção Audrey Wells, 2004, EUA, Itália, Cores, 183 min.

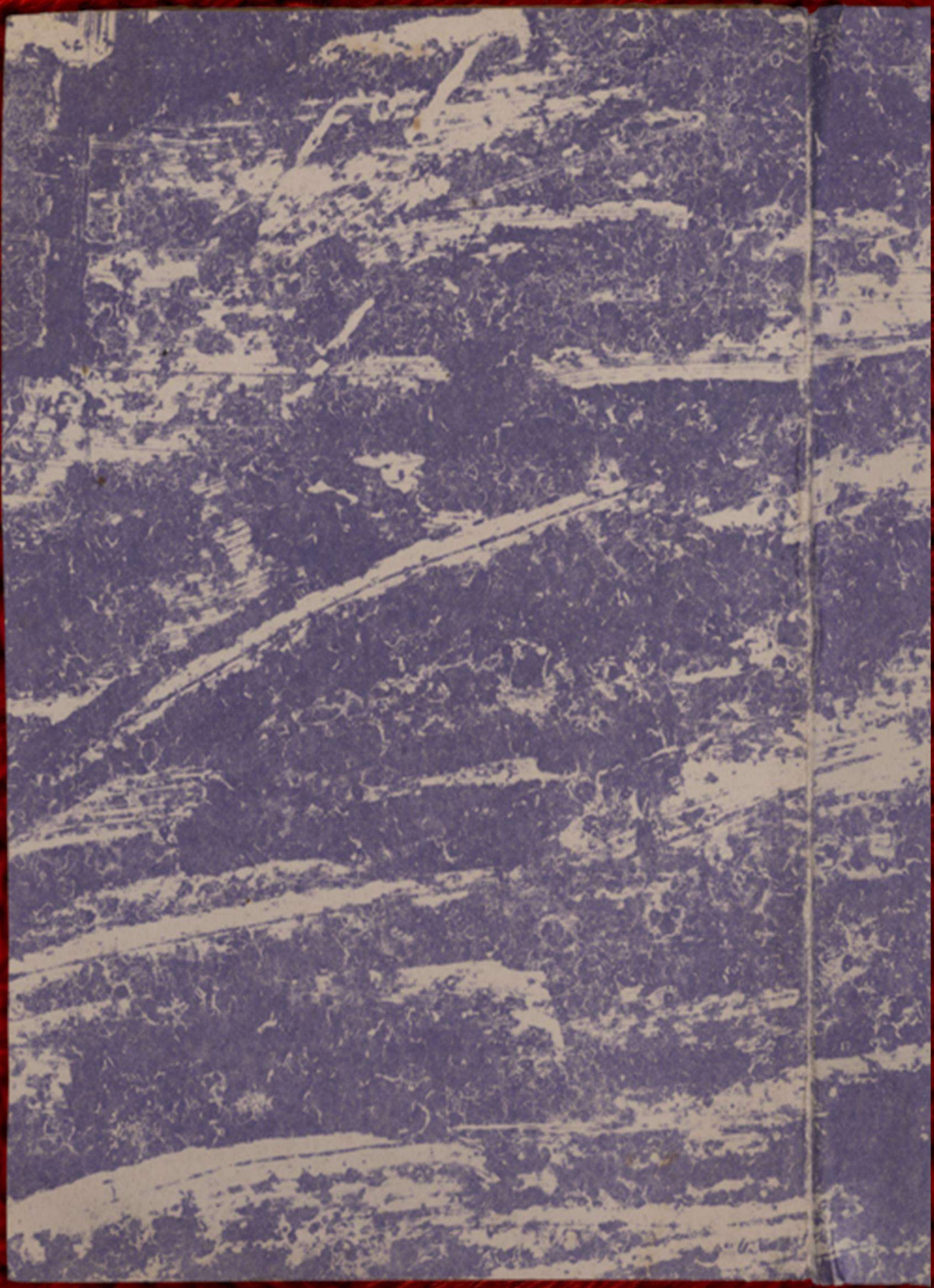
SONHOS. Direção de Akira Kurosawa. EUA, Japão, 1990, Cores, 120 min.

THE CROWN, Produção Andrew Waton, EUA, Reino Unido, Cores, 2016, Netflix, Episódio 9, "Assassinos", Temporada 1, 120 min.

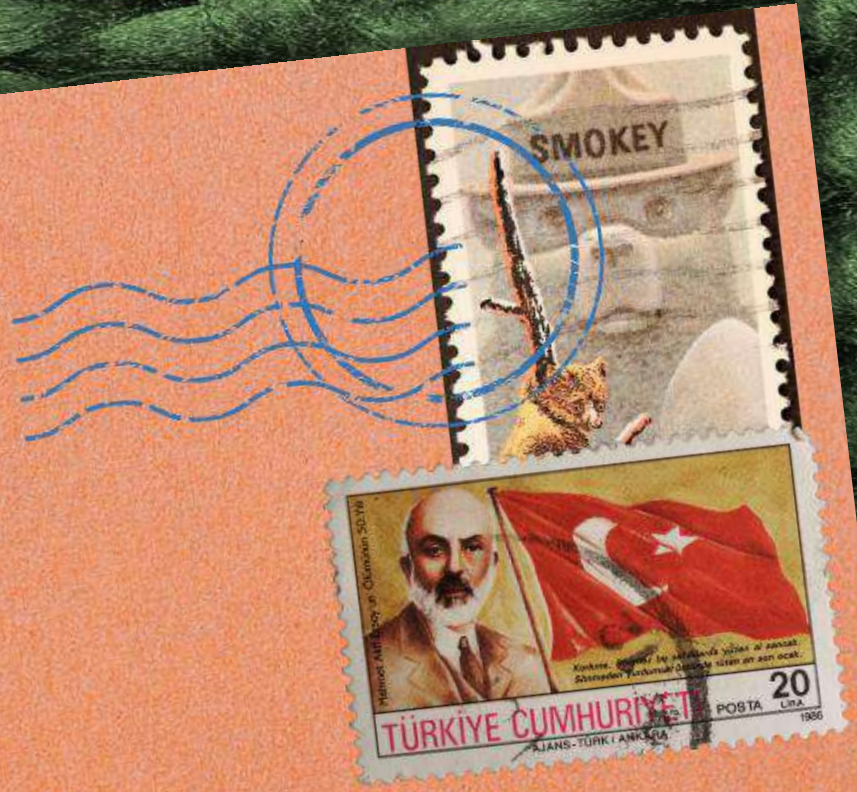
As imagens constantes desse Álbum que não tiverem suas referências indicadas pelo ícone ocular, ou são de autoria da autora, ou tiveram seu uso pago no aplicativo Canva Pro.

NÃO SE FECHA
NADA

...



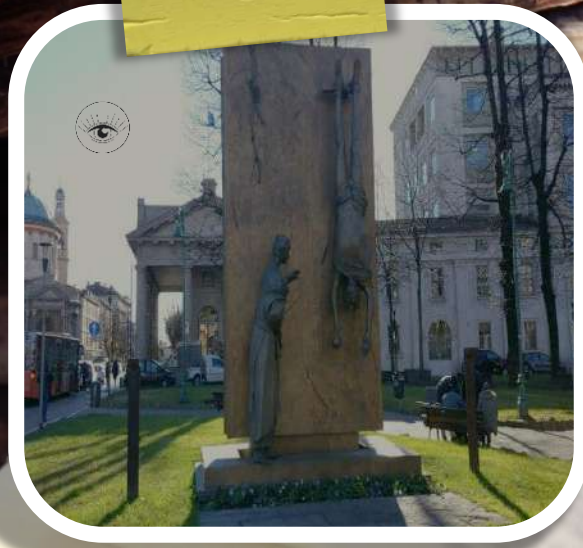
À s(os/es) alquímicas(os/es)



"Transmiti as coisas como elas existiam então em minha paixão, novas, animadas, candentes (e encantadoras para mim), sob o primeiro atrativo do amor".

~~C.Bx~~

Jules Michelet



"En algún lugar de un
libro hay una frase
esperándonos
para darle un sentido a
la existência".
(Cervantes)

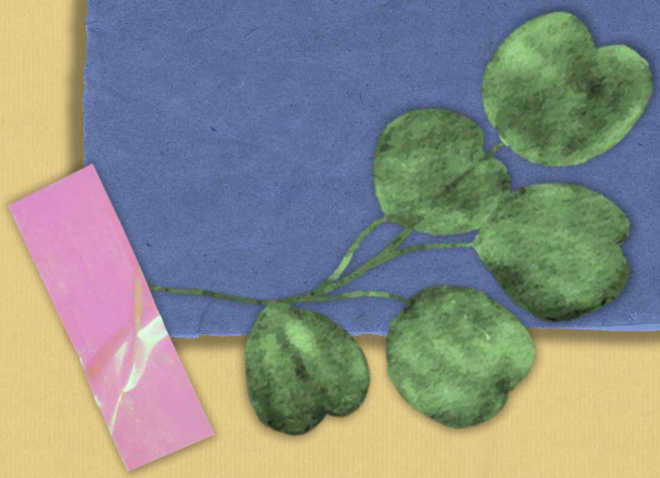
a.dobra

primeiros . devaneios

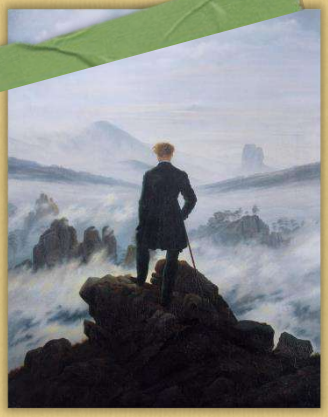
“Agora, imaginem, outra fábula, que um texto lido seja reescrito, e de maneira completamente diferente, imaginem-no transfigurado pelo desenho ou pela cor. Transformado, mudado em sua linha ou em suas formas, mas transportado para outro elemento até perder algo como seu lugar e sua relação consigo.

Então, pode acontecer-lhe (algumas vezes) parecer precedido pelo que o secunda, como que *duplicado* por sua conseqüência - e uma espécie de paz vem imobilizar com um único traço os dois corpos, o corpo das palavras e o dos espaços, um pelo outro fascinado.

Todos os dois fora de si mesmos, uma espécie de êxtase. Você tem, êxtase singular, o sentimento de que o organismo verbal foi radiografado segundo o espaço a despeito do espaço, no instante atravessado pelos traços do pintor ou do desenhista, quero dizer filmado, fixado, submetido a revelador *antes mesmo* do tempo de sua produção, às vésperas do começo, *avant la lettre* (DERRIDA, 2012, p. 149)



Exórdio sobre uma possibilidade-deriva



C.Bx: - *Gyn -gli-mos... Capisci?*
C.B: - Ah, sim. Charneira?
Erínia S.: Sim! Gonzo!

Não há como, leitoras(es), quando nos deparamos com uma tela em branco, o precipício abre sua boca a nossa frente. Não há para onde correrm os. Imagine, então, quando a tela é uma placa de vidro. O diáfano como veículo exterior do que está dentro. Como disse à C.B, ele é o próprio perigo. O perigo em estado bruto, original, o átimo primeiro do medo que nos arrepia o pelo, pois antes de qualquer movimento já nos reflete.

Estar em frente a uma superfície desnuda é padecer. É suplício. Catástrofe querida, desejada. Somos masoquistas: a nós, artistas, o sofrimento alimenta.

O ato de pintar não tem absolutamente nada de terapêutico. Tenho que rir dessa ideia. Gargalhar, na verdade, pois quem assim pensa, não pinta. Não chegou nem na beira do portal do Vale da Pintura. O ofício da pintora é infame, ferida inflamada por uma impaciência eterna consigo mesma. Resumida em uma palavra: servidão.

Por essas bandas, querer não é poder, infelizmente. Do contrário eu escreveria como Guimarães Rosa ou Borges, e C.B pintaria como John Singer Sargent ou Soutine...

Pintar é tormento. Guerra sem armas. O espelho revelador de todos os nossos desejos enfrentando nossas inabilidades. Suplício real porque físico: dói pintar. Transformamos em pintura apenas nossos possíveis, e é nesse exato momento quando percebemos, no ato mesmo do fazer, até onde somos capazes **e** incapazes. Entendemos os limites de nossos *poderes.*

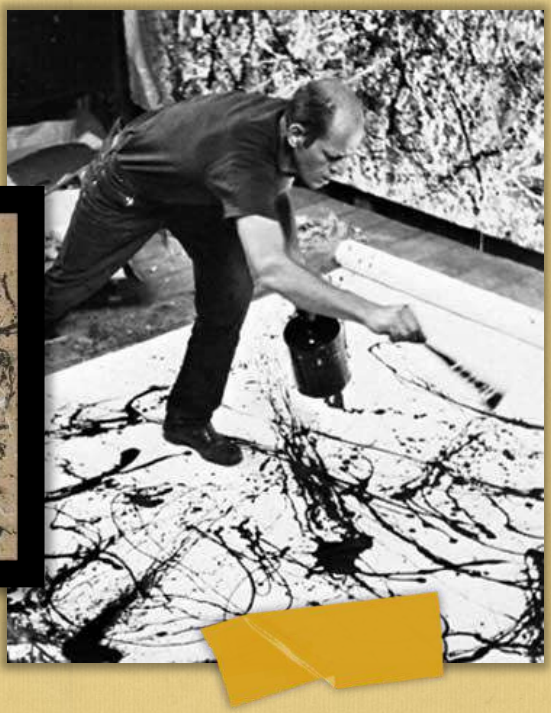
Digam-me, minhas (meus) leitoras(es), e assim não o é todo o processo criativo seja qual for sua linguagem expressiva?

Quando à frente de uma superfície a ser pintada, lutamos com o visível em nossa mente querendo tornar-se visível ao mundo. Vir a furo. A pregnância, no sentido mesmo daquilo que se impõe ao espírito, de uma invisibilidade que quer se fazer ver, pois morar apenas no corpo da pintora não comporta mais sua total existência.

Ou nem isso. Nasce é tão-somente na medida do agir em si, disparando-se aos traços e respingos na superfície dada. Impulso. Afã irresoluto. A invenção assenhorando-se do instante e fazendo o gesto obedecê-la irrefletidamente. Ânsia voraz.

A pintora quer ver o mundo com os próprios olhos. Não quer copiá-lo, mas antes *senti-lo* com seu espírito.

Não quer a pintora, o que todos veem. A fotografia não poética está aí para isto.



Acontece durante o ato como relata Cézanne, e já dito no Tomo II, uma espécie de transe. Somos tomados por um gênio, mas não no sentido do grandioso, do admirado, mas do maligno. É um gênio maligno que nos toma o corpo e o espírito e movimenta a mão segurando o pincel.

São momentos de quase-loucura. Absoluta vertigem de si, de ti. Entorpecimento. Saímos da órbita. Entramos em outra dimensão. A da pintura. Adentramos ao Vale. E tal qual em Dante, é uma *selva oscura*.

Enquanto não sentirmos a necessidade de abandonar a obra, porque nada, nada, nada em arte se termina, não há vida lá fora. No planeta habitam, exilados, a superfície e minhas inaptidões. Eclipsa-se toda e qualquer realidade que não seja aquela entre mim e o ato pictórico.

Em verdade, quem determina seu abandono é a própria obra: ela nos balbucia o comando. Enquanto não o recebemos, prevalece apenas o tormento lascivo do engendrar.

Em *La verdad en pintura* (2005), Derrida discorre sobre o *parergon*, que de forma simplificada é tudo aquilo que circunda a obra (*ergon*).
Será que, em forma de um desvio, poderíamos denominar neste trabalho, as descrições literárias de Proust como um *parergon* quando situadas ao lado das transpinturações?

Como agravante do sofrimento, resolvemos, todas nós, seguirmos a orientação de um escritor, Marcel Proust, em sua À *la Recherche du temps perdu*. Suas indicações sobre seres feitos de palavras a serem reificados pictoricamente, ou seja, a ação de transpinturá-los. Dar visibilidade exterior à turba que passou a habitar aqui dentro *a partir* da leitura.

Ah, entendi, vão ilustrá-los?, pergunta-me a *donna* na entrevista sem oferecer um só gole de algo para beber. Não, não iremos. A ilustração é algo inseparável, indestacável daquilo que a guia (DERRIDA, 2012, p. 150). Vale apenas uma só vez para um só corpo. Não há interrupção entre visível e legível. Admite uma só resolução: é.

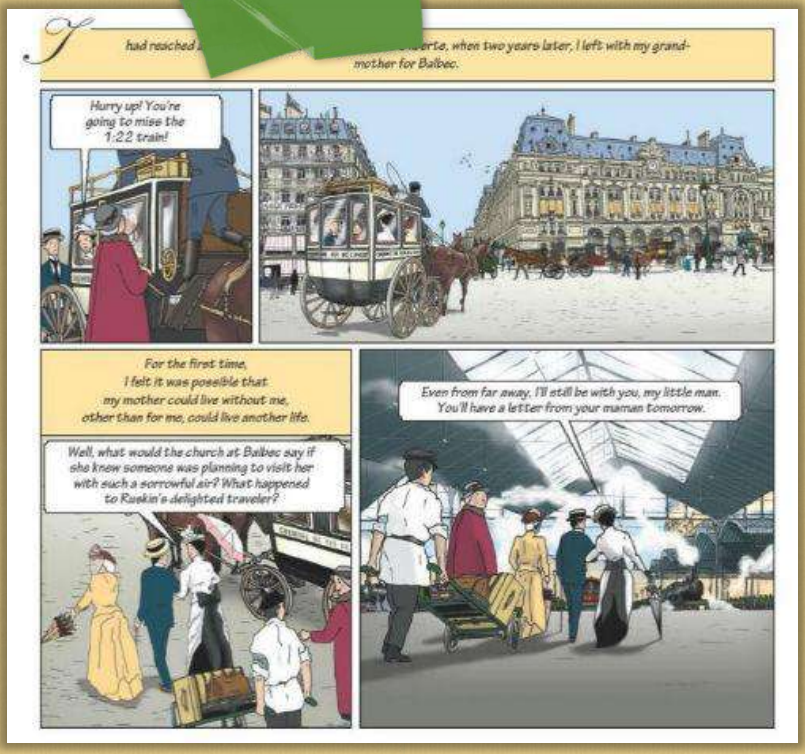


Imagem de *In Search of Lost Time Book Two: In the Shadow of Young Girls in FLower,* de Stéphane Heuet

* Beatriz é a personagem que na *Divina Comédia* (2017) de Dante Alighieri, o guia ao *Paraíso*.

A transpinturação não habita um só lugar, peregrina. É e não é, como já dito, dependendo da companhia ou não do texto escrito que lhe guia. Dependerá da existência ou não de uma Beatriz.* Admite irresolução. Na transpinturação há imbricação, atravessamento entre os corpos lexical e pictórico que se permitem ser **e** não ser, e no vai e vem desse ritmo efervescente produzem corpos emancipados no mundo.

Sem Beatriz, talvez toda e qualquer transmidiação denote uma reminiscência de origem que não se cumpre. Se retiramos da cena o que anteriormente existe e dá as

diretrizes para que uma transmidiação se realize, em nosso caso, o texto literário, a origem não se restitui. O resultado passa a não ser mais resultado. Passa apenas a ser. Existir por si mesmo.

Alcançaremos a dobra!, acreditamos piamente na conquista, iludidas totalmente de capacidade.

Sim! Sim!, gritamos.

Tocaremos aquele ínfimo ponto onde se encontram Literatura e Pintura.

Sentiremos o toque dos quatro lábios. Seu sabor, seu hálito misto, as línguas...

Que ingênuas fomos!

Ah, as pretensões que habitam o espírito dos incautos!

Não é *ponto* que liga Literatura e Pintura...

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

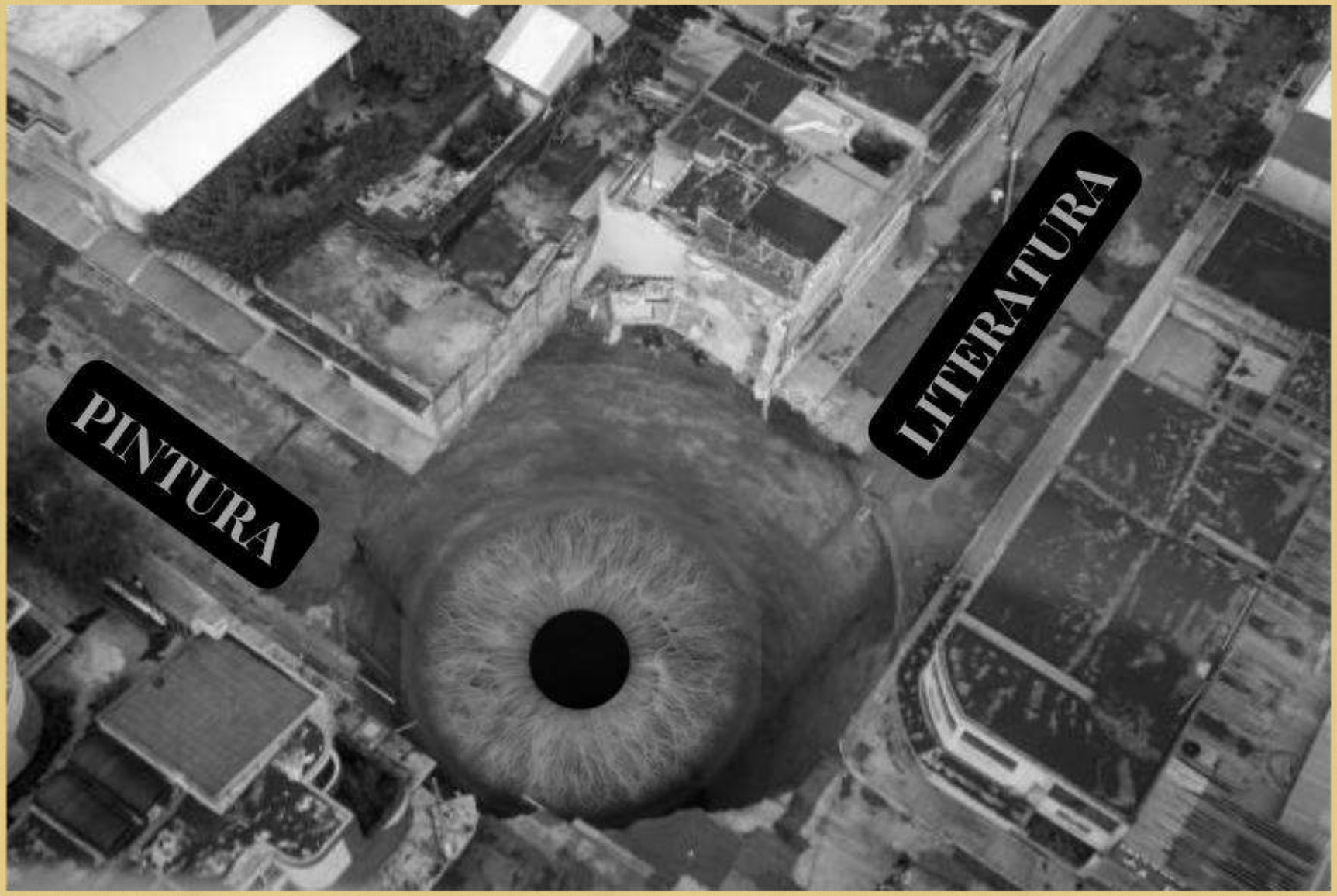
.

.

.

.

É ravina...


PINTURA
LITERATURA

Ravina cavada, sulcada pelo escoamento violento e ininterrupto das águas plurais. Fomos sugadas ferozmente por aquilo que não se deixa agarrar. Redemoinho que é, a pintura não se sujeita ao prévio. Até pode segui-lo, mas há um instante, um átimo de segundo, uma fagulha de pura catástrofe em que ocorre um desvio brutal que produz queda livre.¨

Não há controle. Não há possibilidade de doma. Não há onde se segurar depois de alguns minutos, pois o frenesi instala-se como pulsação viva. Acontece uma "mecânica íntima, delicadíssima, na qual algumas durações particulares desempenham um papel mais importante" do que o desejo inicial.[1] Sobrevive, nessa região, talvez, apenas uma migalha da intenção primeira.

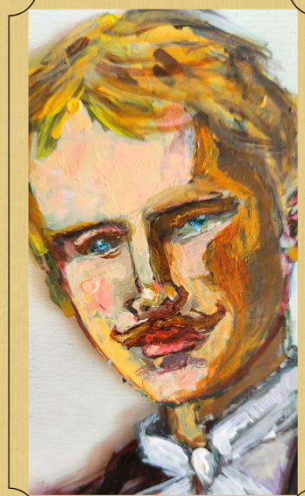
¨ Dá-se em pintura, o que Derrida fala sobre o desenho:
"Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está diante do artista, é preciso que o traço proceda na noite. Ele escapa ao campo de visão. Não somente porque não é ainda visível, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objetividade especular – e aquilo que ele faz advir não pode ser mimético em si. (DERRIDA, 2010, p. 51s.).

A indicação a respeito de Robert de Saint Loup, "de pele tão dourada e cabelos tão louros como se tivessem absorvido todos os raios de sol", não corresponde jamais, em pintura, a um amarelo dourado puro.[2] Há nuances epidérmicas de verde e violeta, com lampejos de azul turquesa, assim como fios em terra de siena queimada, ocre e um verde quase inglês.

[1] Valéry, 1979, p.21.

[2] PROUST, 2016, vol. I, p. 582.

Às pintoras, senhoras(es), as nuvens nunca serão completamente brancas...



Detalhe da transpinturação do personagem Robert de Saint Loup.

Tudo acontece de uma forma tão veloz, mas tão veloz, cortando o ar com o movimento das pinceladas, e das raspagens e os olhos em transe, e o corpo aproximando-se e afastando-se do suporte para ver a totalidade que escapa, com o tronco retorcendo em ida e volta até a paleta, e as pisadas fortes no chão como criança contrariada quando da inabilidade presente, que não alcanço registrar o que se dá nestes gestos. Perco o fôlego e a língua porque a carne é tomada por um enxame de objetos pontiagudos que só cessa de picar no agir.

Não param o corpo nem o pensamento, pois ao dormir levo comigo, ao quarto, o tormento: e se fizer assim, e se misturar o indiano com o cádmio claro, e se o violáceo de Proust for para mim mais quente do que frio, e se a angulação do nariz de Odete tiver uma quebra maior, e se, e se, e se.

Já havia contado a vocês que o beijo entre essas duas linguagens fascinantes me obsedia desde há muito.

Mas, agora confesso: essa ravina é meu Zahir...

Qual é o teu Zahir?

É que, como já disse no Álbum, a pintura reside em outra região. Desculpem-me, mas até agora desse rio, só suas margens me foram possíveis. Não consigo mergulhar nele. Por dentro da escuridão do Vale, não alcanço falar da dobra-ravina em si, granjeio apenas rodear com passos nada firmes sobre sua indizibilidade.

A pintura não está, não cabe no discurso, ela habita a *execução*. Tudo o que ela impõe é processo, é experimentação. A pintura não pensa? *Pensa, sim!*, respondemos em uníssono com Didi-Huberman (2012). Há total inteligência no Vale. Mas esse pensamento inteligível só é franqueado por seus próprios meios. Há um acréscimo de inteligência no mundo, mas um acréscimo não discursivo. Não há uma ordem a ser pronunciada a partir da pintura,
mas antes fulgor...

O pictórico não se fixa em nenhuma superfície além daquela que segura com mãos firmes seus pigmentos. Não se adere às páginas, não se deixa fixar em contrato (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 77). O que se impõe na pintura é processo, pois o conhecimento pictórico é exercício. O saber que une arte e pensamento é ***ato***, já refletia Valéry ao falar sobre Da Vinci (1979).

Não há rigor nesse Vale pois quase um mangue magnífico de onde jorram banquetes imperiosamente inefáveis. Galgamos apenas a conquista de suas cercanias. Essa coisa esplêndida não se deixa pronunciar.

Talvez qualquer discurso sobre o que acontece em pintura está destinado a somente reproduzir o limite que o constitui, pois vocês todas (os/es) estão (l)vendo,

ao seu redor e não consigo só em palavras dizer-lhe (DERRIDA, 2005, p. 24).

É que o ato de pintar é ACONTECIMENTO...

Seu saber inteligível está ali, pronto, não para ser lido, mas para ser *visto*. Sua totalidade só é alcançada quando *vemos* a

obra, não quando tentamos discursar sobre ela. É que o que se dá na ravina, entre Literatura e Pintura é fenômeno isolado, singular, original porque inexplicável dedutivamente, ou seja, só se exprime a si mesmo.[3]

Me interessa o idioma da pintura, diz C.B junto ao homem impassível de Derrida (2005, p. 15). Mas qual é o *idioma* da pintura? Só sei que o idioma pictórico não se deduz, mostra-se. Ouçam bem, não estou em hipótese nenhuma querendo aqui traçar uma oposição binária, sequer hierárquica entre discurso e imagem, mas demonstrar que há um jogo, não, não um jogo, um baile, uma dança *a la* Nietzsche entre racional e empírico a que imagem e palavra se permitem: errância.

[3] Valéry, 1979, p. 32.

Não há fechamento resolutivo entre elas, mas polissemia intercambiante, imbricação. Talvez esse seja seu aspecto mais vivaz: a pintura não diz, ela pulsa. E como dizer o latejar? De forma onomatopeica?

Não!

É claro que não!

Não porque o que pulsa não é agudo, antes resulta quase melodioso.

Entendam, o que resulta nesta *selva oscura* é um não-domínio. Não consigo situá-la.

Queres engavetá-la??, escuto alguém me perguntando.

Páf!, titubeio, quase caio ao chão.

Pare! Acorde! Olhe para teus pulsos, não há correntes!, repreende-me violentamente E.S.

Vejam só, senhoras(es) como somos hipnotizados, inebriados pela vontade de verdade, pelo impulso dogmatizante... Quase me deixei levar por ele, não fosse Erínia S. me esbofetear a cara...

Buscava domesticar ou apaziguar um continente que afirmo desde sempre ser absolutamente heterogêneo e múltiplo. Estava contradizendo a frase que abre esse desabafo. Não há plenitudes no beijo entre essas duas bocas, mas reentrâncias. Não há uma essência por trás a ser descoberta pelo desnudamento de um véu... há um *não-alcançar*.

Não é algo a ser articulado porque simplesmente se dá. E se dá em silêncio.

Talvez a Dobra seja a região onde se potencializa uma resistência ao logocentrismo, a essa hegemonia do discurso a que todas(os/es) somos submetidas(os/es). Essa NORMA introjetada em toda(o/e)

pesquisadora(e) que possui caráter metafísico e diz que todo objeto deve ser submetido a uma linguagem falada, que empreende uma investigação ontológica da realidade que pressupõe um alcance, um fim. Sistema de pensamento que impõe uma busca por uma matéria inalterável fixada no tempo por uma autoridade exterior.

Ora, digo a vocês porque as fiz, porque estou no meio do olho daquela ravina: nas transpinturações, na coisa em si que é a transpinturação, esse sentido almejado é adiado. Meus braços são curtos para sua lonjura. Não o alcanço e também não o pretendo.

No entanto, percebam, há nesse silêncio ruído. E somente esse ruído pode ser dito. Pode ser pronunciado porque não vem diretamente da coisa em si, mas vem da coisa *perpassando em mim*. E essa estridência pode ser articulada. Posso (d)escrever sobre essa vibração porque é a experiência enquanto pintora que tenho *com* ela e, portanto me permite um discurso potencial, um discurso possível.

Não é isto que vocês estão lendo aqui, afinal? O que me é possível?

Constatem comigo, o único ser que existe ali no olho do despenhadeiro, no ato mesmo da transpinturação, é potência ambígua indecidível. É o que toma, naquela fagulha de quase catástrofe, todo fazer transpintural: em algum instante perde-se a relação com o previamente escrito, que ao revés parecerá ser precedido pelo que o secunda: a pintura. O lance libidinal entre esses dois corpos ferventes, palavra e espaço, é fascínio (DERRIDA, 2012, p. 149). Mas isso não lhes retira importância ou fundamento, apenas reflete a existência sim da deriva indizível que angustia todo ser que *existe*.

O ser humano que é o *ser que* ***existe***, é o único ser orgânico que precisa projetar, dar um propósito, um sentido a sua existência. Dar um sentido a tudo pois do contrário não há paz. Essa necessidade imperiosa é denominada por Heidegger (1998) como *existir*. O tormento da humanidade inflama-se quando não se consegue dizer ou escrever, quando impossibilitada de pronunciar, quando a algo que ***acontece*** no mundo não é possível dar-lhe significação racional.

O que ad-vém na transpinturação, em determinando momento, é deriva. E a deriva é incompreensível. Incapsulável. Absoluto plano de imanência. Ela é o inescrutável.

Todavia, há muito por (d)escrever sobre as cercanias deste indescritível. Sobre o ruído e a respeito dessas estridências que ressoam em mim *a partir* do ato de transpinturar.

No entanto, por ora, o que posso afirmar, nesse exórdio, é que na ravina encontrei o *habitat* do puro enigma.

Entendam, senhoras(es), não quero descobri-lo ou decifrá-lo.

Dou as mãos a Heidegger, novamente.

Quero dar de cara com a esfinge e apenas *vê-lo*.

Senti-lo.

Compartilhá-lo.

O que posso unicamente assegurar com energia fervorosa a todas(os/es) vocês, no dia de hoje, é que ali, na ravina, a dobra nada diz, ela dobra diça.

Entenderam?

Meu Zahir **não tem** por trás a face de Deus.

Ele tem é o abismo.

C.Bx

Minas Gerais, 15 de março de 2023.

"UM LIVRO LIDO POR MIL PESSOAS DIFERENTES É UM MIL LIVROS DIFERENTES".

ANDREI TARKOVSKY

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada.* São Paulo: Editora Escuta, 2012

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego:* O auto-retrato e outras ruínas. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Vol. I. Petrópolis: Vozes: 1998.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido.* Trad. Fernando Py. 3 ed., vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

Moça com brinco de pérola. Direção de Peter Webber, Reino Unido, 2003, Cores, 95 min.