

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Augustto Corrêa Cipriani

ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS:
escrita manual a partir de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião

Belo Horizonte

2021

Augustto Corrêa Cipriani

**ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS:
escrita manual a partir de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como quesito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Orientador: Sérgio Luiz Prado Bellei.

Belo Horizonte

2021

C577e

Cipriani, Augustto Corrêa.

Escritas contemporâneas brasileiras [manuscrito] : escrita manual a partir de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião / Augustto Corrêa Cipriani. – 2021.

1 recurso online (272 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: Sérgio Luiz Prado Bellei.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

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

Bibliografia: f. 253-272.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Zarvos, Guilherme, 1957- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Speridião, Gustavo. – Teses. 3. Arte e literatura – Teses. 4. Grafite – Teses. 5. Poesia visual brasileira – História e crítica – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Artes gráficas – Teses. I. Bellei, Sergio Luiz Prado. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.933



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Escritas Contemporâneas Brasileiras: escrita manual a partir de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião*, de autoria do Doutorando AUGUSTTO CORRÊA CIPRIANI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Imaculada Angelica Nascimento - IF SUDESTE MG

Profa. Dra. Véronique Plesch - Colby College

Belo Horizonte, 24 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 24/11/2021, às 20:00, 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 **Sergio Luiz Prado Bellei, Professor do Magistério Superior**, em 25/11/2021, às 14:37, 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 **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 25/11/2021, às 17:19, 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 Imaculada Angélica Nascimento, Usuária Externa**, em 25/11/2021, às 23:44, 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 **Verônica Brígida Plesch, Usuário Externo**, em 26/11/2021, às 12:51, 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 **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 29/11/2021, às 14:19, 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 **1061909** e o código CRC **9E974F0A**.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento desta pesquisa.

A meu orientador Sérgio Luiz Prado Bellei, pelas leituras atentas e pelo suporte durante os anos de meu doutoramento.

Aos professores membros da banca por prontamente aceitarem participar desse processo.

À professora Véronique Plesch pelo ensinamento, dentro e fora da sala de aula.

A Ana Rita e Lélío pelo apoio incondicional.

A Clara, Granola e Tuzi por tudo.

RESUMO

Nos últimos anos, no Brasil, observou-se o amadurecimento de uma tendência de experimentação com a escrita que, dialogando com tradições nacionais e internacionais das mais diversas, transita na fronteira entre palavra e imagem, entre o legível e o visível. Artistas como Gustavo Speridião e o poeta Guilherme Zarvos constroem uma nova poética do escritural, traçando paralelos com o graffiti e aproximando o ato de escrever com o gesto do desenhar. Desse modo, consolida-se no cenário nacional um momento estético de contágio mútuo entre poesia e artes visuais, através da valorização da escrita manual, em que se percebe o compartilhamento de traços temáticos e visuais independentemente do suporte escolhido, seja ele o livro, a tela ou o muro. Dentro desse panorama, elejo como exemplares as telas de Speridião, marcadas pela utilização desavergonhada do verbo, e as poesias escriturais de Zarvos, que embaralham escrita, desenho, garatuja. Tais novos objetos que opto por denominar “escritas contemporâneas brasileiras” oferecem desafios e caminhos novos para se pensar o fazer literário contemporâneo, trazendo à tona questionamentos fundamentais para a compreensão do lugar da literatura, no momento em que estabelece vínculos interdisciplinares com outras áreas. Com especial interesse na reflexão sobre a escrita a partir das obras dos autores em questão, a proposta deste estudo é de compreender os impasses e desafios para um conceito de escrita, tendo em vista sua inserção em um momento estético de experimentação poética e imagética da escrita manual. Para isso, lança-se mão de um panorama de perspectivas, desde os modos com que a atual crítica e teoria da literatura e de arte lidam com os objetos híbridos entre poesia e artes visuais; os intertextos formais e temáticos com o graffiti; as relações entre palavra e imagem; os aspectos manuais das escritas estudadas até, por fim, um estudo conceitual da escrita e suas implicações estéticas, poéticas e políticas.

Palavras-chave: Guilherme Zarvos. Gustavo Speridião. Escrita. Graffiti. Palavra e Imagem.

ABSTRACT

In recent years, in Brazil, we have observed the maturing of a tendency to experiment with writing which, in dialogue with the most diverse national and international traditions, transits on the border between word and image, between the legible and the visible. Artists such as Gustavo Speridião and the poet Guilherme Zarvos build a new poetics of the scriptural, drawing parallels with graffiti and bringing the act of writing closer to the gesture of drawing. As a result, an aesthetic moment of mutual contagion between poetry and visual arts is consolidated through the valorization of manual writing, in which the sharing of thematic and visual traits is perceived, regardless of the chosen support, be it a book, a canvas, or a wall. Within this panorama, I choose as case study the paintings by Speridião, marked by the unabashed use of words, and the scriptural poems by Zarvos, which combine writing, drawing, and scribbling. These new objects that I choose to call "contemporary Brazilian writing" offer challenges and new ways to think about literature today, bringing to light fundamental questions for situating literature, at a time when it establishes interdisciplinary links with other fields. With special interest in the reflection on writing based on the works of the authors in question, the purpose of this study is to understand the impasses and challenges for a concept of writing, considering its placement in an aesthetic moment of poetic and imagetic experimentation of manual writing. In order to do so, we take a panorama of perspectives, from the ways in which current criticism and theory of literature and art deal with the hybrid objects between poetry and visual arts; the formal and thematic intertexts with graffiti; the relations between word and image; the manual aspects of the analyzed texts to, finally, a conceptual study of writing and its aesthetic, poetic, and political implications.

Keywords: Guilherme Zarvos. Gustavo Speridião. Writing. Graffiti. Word and Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Versos em “Trib(r)uto a Ericson Pires”.....	47
FIGURA 2	<i>Tu, tulipas, nós, foguetes</i> , nanquim e verniz acrílico sobre lona, 212 x 180 cm, 2015.....	49
FIGURA 3	“Nuvem”, da série “Nuvens na Perimetral”.....	52
FIGURA 4	<i>Amanhã Manifestação</i> , verniz acrílico sobre lona, 201 x 435 cm, 2014.....	73
FIGURA 5	Cartaz de Speridião em manifestação.....	73
FIGURA 6	<i>O único que se libertou com a revolução industrial foi o cavalo</i> , nanquim e verniz sobre lona, 600 cm x 200 cm, 2018.....	89
FIGURA 7	Poema em porta-retrato [Rudolf Noureev].....	91
FIGURA 8	Página com poema escritural.....	91
FIGURA 9	Poema escritural “Saudade do Henfil (do seu bode nordestino)”.....	95
FIGURA 10	Poema-piada “Sua Vizinha”.....	95
FIGURA 11	[<i>sem título</i>], nanquim e acrílica sobre lona, 200 x 200 cm, 2011.....	97
FIGURA 12	[<i>sem título</i>], esmalte sobre vidro e colagem, 41 x 32 cm, 2007.....	99
FIGURA 13	Escrita pânica sobre tese.....	100
FIGURA 14	Painel com os babilaques “Amalgâmicas” e “Trying to Grasp the Subway Graffiti’s Mood”.....	106
FIGURA 15	Detalhe de estandarte.....	108
FIGURA 16	<i>Isolado frágil oposto urgente confuso</i> , costura e bordado sobre voile, 21 x 63 cm, 1990.....	110
FIGURA 17	Tatoema de Edgard Braga.....	112
FIGURA 18	Poema e ilustração de Zuca Sardan na abertura do livro <i>Ás de Colete</i>	113
FIGURA 19	[<i>sem título</i>], da série Monotípias, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23, a esquerda produzida entre 1964 e 1966; e a direita em 1965.....	115
FIGURA 20	<i>Banheiro pulyco (stilograficopunk)</i> , série de serigrafias sobre papel, 75 x 60 cm, 1982 – 2013.....	116
FIGURA 21	Poema caligráfico de Arnaldo Antunes.....	117

FIGURA 22	“Exclamação versus reticências”, páginas de <i>The Great Art History</i>	129
FIGURA 23	Escrita pânica: Zarvoleta e Ericson.....	134
FIGURA 24	Caligrama-sigilo.....	140
FIGURA 25	Poema “A honestidade do sangue do profeta”.....	142
FIGURA 26	[sem título], nanquim e colagem sobre papel, 43x 63 cm, 2007.....	144
FIGURA 27	Fotografia da exposição de Gustavo Speridião em <i>Chronique du Trouble: solos</i>	146
FIGURA 28	<i>Realidade, ilusão e realidade</i> , nanquim, acrílica e lona, 200 × 200 cm, 2020.....	147
FIGURA 29	Fotografia de Gustavo Speridião da exposição <i>Chronique du Trouble: solo</i>	148
FIGURA 30	<i>Greve, ocupação, mobilização</i> , nanquim, acrílica e verniz acrílico sobre lona, 212 × 180 cm, 2015.....	155
FIGURA 31	“Vira voto”.....	163
FIGURA 32	“Love”, de Guilherme Zarvos.....	165
FIGURA 33	<i>Este plano</i> , [s.i.], 2014.....	176
FIGURA 34	<i>Leaving Paphos Ringed With Waves (IV)</i> , acrílica sobre tela, 267.4 x 212.3 cm, 2009.....	182
FIGURA 35	[sem título] da série Cartazes Ginásiais, nanquim sobre papel, 96,0 x 66,0 cm, 2008.....	186
FIGURA 36	Poema “Na contração e ampliação”.....	187
FIGURA 37	Excerto do poema “15 lições educacionais para Tintum”.....	191
FIGURA 38	“Bichos” de Zarvos.....	203
FIGURA 39	[sem título] da série “Não há instruções exatas para a localização do paraíso”, 2010, técnica mista sobre tela, 212 x 500cm.....	207
FIGURA 40	<i>Nada Não</i> , nanquim, carvão, acrílica e esmalte sobre tela, 212 × 900 cm, 2014.....	208
FIGURA 41	Farmaco.....	233
FIGURA 42	<i>Fora</i> , acrílica e verniz sobre tela, 200 × 650 cm, 2014.....	244

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
	PARTE I	
2	ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS: INDAGAÇÕES INICIAIS.....	19
2.1	Literatura e arte hoje.....	22
2.1.1	Campos expandidos e autonomia na contemporaneidade.....	23
2.1.2	Pós-autonomias sul-americanas.....	30
2.2	Estética e política nas obras de Gustavo Speridião e Guilherme Zarvos.....	35
2.2.1	Modelo Maiakóvski.....	45
3	GRAFFITI ONTEM E HOJE.....	52
3.1	Origens do graffiti como objeto de investigação acadêmica: cena pompeiana.....	54
3.2	O graffiti contemporâneo: Nova Iorque e as inscrições no metrô.....	66
3.3	Graffiti no Brasil: pichação e pixo.....	70
3.4	Pensar com graffiti.....	82
4	ESCRITA E IMAGEM.....	103
4.1	Precursos das escritas contemporâneas brasileiras.....	103
4.2	Palavra e Imagem.....	119
4.3	Escrita como um problema de Palavra e Imagem.....	127
4.3.1	Caligrama e legenda.....	134
4.3.2	Nuvens.....	150
4.3.3	Origens da escrita: grafismo e representação da fala.....	153

PARTE II

5	ESCREVER À MÃO.....	160
5.1	As mãos do bípede.....	176
5.2	A mão esquerda.....	179
5.3	Impressão e traço.....	183
5.4	Perspectiva da tela.....	189
6	ESCRITAS E ESCRITURAS.....	192
6.1	Escrita, escritura, escrevência, excrição.....	192
6.2	Produção de sentido e produção de presença.....	198
6.3	Política na/da escrita.....	210
6.3.1	O engajamento: entre Sartre, Rancière e Breton.....	218
6.3.2	Retorno amigável da escritura.....	231
7	CONCLUSÃO.....	247
	REFERÊNCIAS.....	253

1. INTRODUÇÃO

Um dos primeiros momentos decisivos desta pesquisa se deu quando, rodeado de amigos que trabalham em diferentes ramos, nos demos conta que poucos ali ainda tinham o hábito de escrever em sua forma mais tradicional: só pegavam num lápis ou numa caneta para riscar um papel aqueles que ainda frequentavam algum curso de pós-graduação. No mais, de fato, dava-se a impressão que a escrita manual era uma tecnologia completamente ultrapassada, frente às mensagens de texto por aplicativo, às mensagens de voz e às videochamadas que todos ali enfrentavam diariamente em suas atividades laborais. Fora do mundo do trabalho, também, a escrita manual se extinguiu, já que anotações, cartas e agendas por exemplo, eram compostos exclusivamente por meios digitais. À aparente “morte” da escrita manual na vivência cotidiana, no entanto, contrapunha-se sua crescente valorização na literatura e nas artes contemporâneas. Fazendo exatamente o oposto do que se espera pela facilidade e agilidade da escrita digital, muitos jovens poetas se lançam nas redes sociais com registros de seus versos manuscritos em uma folha de papel. Enquanto isso, no campo das artes visuais, telas em que se inscrevem textos ganham notoriedade, especialmente quando tratam de temas politicamente carregados, como questões de gênero e raça, por exemplo. Se escrever a mão perdia sua utilidade, no âmbito estético e poético, essa prática parecia ganhar forças.

Tal reflexão foi o ponto de virada da pesquisa que eu vinha desenvolvendo desde o início do doutorado. O projeto inicial partia de um questionamento de ordem puramente teórica: como pensar a correlação entre os conceitos escrita, corpo e presença? Tal inquietação provinha da leitura de trabalhos recentes de Jean-Luc Nancy e Hans Ulrich Gumbrecht, que aliam tais conceitos e se contrapõem à noção de presença de Jacques Derrida, tendo em vista justamente a valorização do corpo e da materialidade na experiência estética. Assim, meu estudo, nesse momento, tomaria como fonte primária os textos teóricos e filosóficos que se debruçassem sobre o tema em questão. Todavia, nessa etapa da pesquisa, eu me incomodava com sua aparente desmaterialização: ora, dentro de um programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, nada ali poderia ser caracterizado como “literário” e, de modo ainda mais flagrante, minha perspectiva

ignoraria a produção contemporânea de objetos híbridos, que exatamente tensionavam os limites conceituais da escrita. A partir de então, compreendendo a potência poética e estética da escrita manual hoje, desviei meu olhar para diferentes objetos – literários, artísticos, e suas intercessões – que se utilizavam intensamente da escrita e, com isso, a escrita manual tomou centralidade no meu estudo.

Dentre as dezenas de possíveis outros autores, as obras de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião ganharam espaço, primeiramente, pelo cruzamento evidente entre as disciplinas: Zarvos sendo um poeta que, em suas experimentações com a escrita manual, embaça as fronteiras do verbal com o imagético, apresentando objetos que se aproximam mais do desenho do que do poema; e Speridião que introduz a matéria verbal em suas telas, com passagens líricas e citações tiradas do universo literário. Um “poeta desenhista” e um “pintor poeta”, assim, cujas obras fazem refletir sobre a escrita como um sistema de representação e como um objeto visual. Dei preferência, por fim, à pesquisa sobre esses dois escritores – nomeio-os assim em razão da centralidade da escrita em suas obras –, porque julguei que, caso tomasse a via panorâmica, baseando-me em diferentes autores que compusessem o cenário contemporâneo de valorização da escrita manual, seria inevitável que minha análise passasse sempre ao largo dessas produções, um distanciamento que levaria a uma natural antecedência das perspectivas teóricas sobre os objetos estudados. Ou seja, ao tratar de diferentes escritores, cada qual surgindo em um determinado momento da discussão teórica, haveria uma tendência a sempre buscar uma conformidade da perspectiva já tomada de antemão, pinçando objetos e autores que correspondessem a essa decisão.

Com a escolha de Speridião e Zarvos, no entanto, toda a base teórica teve de se acomodar a seus modos específicos de trabalhar com a escrita manual. Ao invés de conformar a noções aprioristicamente tomadas sobre a escrita, as obras dos dois escritores forçaram mudanças de enfoque e até mesmo impeliram que certos aspectos da escrita que haviam sido negligenciados fossem tratados. Nesse sentido, um dos pontos de virada mais relevantes foi a centralidade da discussão política, fortemente marcada tanto em Speridião quanto Zarvos, bem como o diálogo constante que ambos travam com a poética de Vladimir Maiakósvki. Dessa forma, com as idiosincrasias dos textos dos autores aqui estudados, esta tese visa identificar quais são os efeitos

estéticos, poéticos e políticos da escrita manual em Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião, tendo em vista tendo sua inserção em um momento estético de experimentação poética e imagética da escrita e, com relação ao aporte teórico, baseando-me em uma gama de formulações acerca do conceito de escrita. Não se trata de uma crítica dos poemas de Zarvos ou das telas de Speridião, mas antes de, a partir desses textos, compreender os usos da escrita e seus efeitos sobre tal prática hoje.

Com relação à obra desses dois autores, o escopo deste estudo prioriza os momentos em que a escrita manual se faz significativa em seus trabalhos. Da produção de Gustavo Speridião, o enfoque desta pesquisa reside nas telas e desenhos em que o pintor insere a escrita em primeiro plano. Nessas obras, em geral, observa-se uma tensão entre frases de conteúdo explicitamente político e passagens líricas, que muitas vezes se contrapõem numa mesma tela. Ainda, a linguagem verbal se mostra também em sua obra nos gestos apropriativos sobre imagens célebres da História da Arte, transformando de maneira satírica seu conteúdo. Guilherme Zarvos, por outro lado, tendo publicado desde o início dos anos 1990, somente inicia suas experimentações visuais com a escrita já nos anos 2010. No entanto, desde o começo de sua carreira literária, o encontro e a mescla entre gêneros é uma constante de sua produção, caracterizada por fronteiras de difícil delimitação entre ensaio e poesia, autobiografia e prosa ficcional. Seus poemas escriturais, por sua vez, geralmente são publicados junto a seus livros de poesia e variam enormemente com relação a sua temática e sua estética, além de apresentarem diferentes níveis de legibilidade, desde uma escrita cursiva até caligramas em que as letras se distorcem, impossibilitando sua decifração. Nesse sentido, tendo em vista os diferentes lugares da escrita manual nas obras dos dois escritores aqui estudados, proponho recortes específicos: no caso de Speridião, analiso apenas as telas, desenhos e demais objetos que trazem a matéria verbal para o meio pictórico – embora tal recorte abranja grande parte de sua obra, é necessário ressaltar a presença de outras produções que não lidam com a palavra, como seu trabalho com fotografia ou vídeo, por exemplo; por outro lado, dado o percurso da poética de Zarvos, volto-me diversas vezes a seus textos em versos e em prosa, já que eles ajudam a situar suas experimentações com a escrita manual. Ou seja, como em Speridião os trabalhos com escrita manual são abundantes, de certo modo, é possível tomá-los separadamente das demais produções, enquanto, por sua vez,

como o trabalho visual com a escrita é recente na obra de Zarvos e é geralmente acompanhado de outros textos e poemas em livros, trago outras de suas produções verbais para o diálogo.

Os questionamentos centrais desta tese versam sobre os efeitos da escrita manual no mundo contemporâneo. Se, como o exemplo anedótico do início desta Introdução aponta, a utilização prática da escrita à mão parece estar em desuso, é preciso compreender por que a escrita manual se apresenta como uma forma artística e poética nas obras de Zarvos e Speridião. As possíveis motivações para tal escolha estética e poética refletem a estrutura dos dois primeiros capítulos, a saber, o momento de contato mútuo entre as artes e o graffiti enquanto paradigma da escrita manual. Ou seja, por um lado, compreende-se como as teorias da literatura e da arte têm lidado com as produções contemporâneas, tendo em vista as difíceis limitações de fronteiras entre arte e literatura e, por outro, busca-se dialogar as formas da escrita manual em Zarvos e Speridião com as diferentes iterações de graffiti, entendido como prática escritural milenar e constantemente renovada a cada momento histórico. Ainda, trabalho com a hipótese de que a valorização do traçado manual da escrita destacaria seu aspecto político, a partir da aproximação com o graffiti e com as faixas de protestos, bem como salientaria sua história, já que a aproximação entre texto e imagem faz repensar a chamada “evolução” da escrita, dos pictogramas até o alfabeto ocidental, ressaltando o recuo da visualidade nesse processo histórico. Em ambos autores, a escrita manual se apresenta como um “corpo estranho” no meio em que se apresentam: frases apresentadas em telas de grandes dimensões, brancas e desornamentadas, em uma galeria chocam o público-espectador de modo semelhante às seções de garatujas, com desenhos e escritas coloridas em meio aos livros de poesia. Assim, a materialidade da escrita se coloca em primeiro plano, já que esta se contrapõe radicalmente com as convenções mais tradicionais sobre pintura e literatura.

O fundo teórico desta tese, é preciso apontar, é composto por diferentes frentes que formam uma perspectiva complexa sobre o objeto de estudo. Nesse sentido, a estrutura se baseia em, num primeiro momento, apresentar diferentes formas de acesso às escritas de Zarvos e Speridião para, posteriormente, a partir de tal panorama, centrar a discussão sobre os aspectos da escrita fomentados pelos textos estudados. Compõem a primeira parte: os questionamentos de ordem teórica sobre os limites do poético e do artístico no mundo contemporâneo; o conceito de

graffiti, entendido não só como prática artística ou urbana mas como forma de escrita que se apresenta como paradigma para os usos contemporâneos da escrita manual; e, finalmente, a relação entre palavra e imagem e a posição complexa da escrita entre os modos de representação. Já na segunda parte, parto da análise da escrita manual e finalizo com uma compreensão mais ampla da escrita enquanto conceito, com especial atenção nas suas formas de politização.

Em meio às diferentes perspectivas apresentadas em capítulos, não apenas as escritas manuais de Zarvos e Speridião se fazem recorrentes: as formulações de Roland Barthes e Jean-Luc Nancy sobre escrita costuram todo o desenvolvimento da tese e dão fundamento às diferentes abordagens aqui empregadas. A escrita sempre foi um dos polos de interesse central para Barthes, desde o início de sua trajetória até seus últimos textos, sendo que suas mudanças de postura – desde uma visão mais “metafórica” para uma perspectiva “manual”, para utilizar de seus termos – compõem seu complexo conceito de *écriture*, que é trabalhado aqui com mais detalhe no último capítulo. A escrita na filosofia de Nancy, por outro lado, se integra em um sistema de pensamento em que diferentes conceitos se tocam e se afetam. Desse modo não só trago para a discussão seus textos acerca de poesia, literatura ou arte, mas também retomo passagens em que seu conceito de escrita dialoga com outros termos chaves de sua filosofia, como comunidade e comunismo, além de outras em que se discute as formas de representação entre palavra e imagem.

Em termos do desenvolvimento em capítulos desta tese, de início, dialogo com parte da crítica e da teoria contemporânea, para delinear a noção de “escritas contemporâneas brasileiras”, fenômeno estético e poético que compreende as produções de Speridião e Zarvos aqui analisadas. Passando pelas discussões sobre o “campo expandido” das artes e da literatura contemporânea e pelo subsequente questionamento da autonomia do discurso literário, especialmente pela crítica sul-americana, mapeio tendências críticas contemporâneas com que dialogo. Como fechamento do capítulo, analiso a questão política das escritas de Speridião e Zarvos, especificidade de suas obras em meio às orientações gerais das escritas manuais no cenário nacional da poesia e das artes visuais, em relação à poética de Vladimir Maiakóvski.

No segundo capítulo, introduzo um histórico do graffiti enquanto conceito acadêmico, ressaltando momentos históricos centrais no desenvolvimento da prática e das formas com que essa é compreendida. O intuito desse panorama histórico é o de, ao elencar traços recorrentes e

sobreviventes na prática imemorial do graffiti, compreender como ele se torna uma forma paradigmática de pensar a escrita manual na contemporaneidade. Desse modo, aproximo não só os valores estéticos e políticos do graffiti às escritas de Speridião e Zarvos como projeto, através do graffiti, uma reflexão sobre a poesia e a arte contemporânea, especialmente aquelas que se utilizam da escrita manual e aquelas que se encontram na intersecção entre palavra e imagem.

Sobre esse último ponto, no capítulo seguinte, volto-me a um dos questionamentos centrais das obras de Speridião e Zarvos que é o da relação entre a palavra e a imagem. Partindo primeiramente de uma panorama de precursores da estetização da escrita manual no Brasil, passo às discussões teóricas sobre palavra e imagem, tendo em vista tanto as perspectivas da Teoria quanto dos Estudos da Intermidialidade e dos Estudos de Palavra e Imagem. Compreendendo a centralidade da escrita nesta pesquisa, volto-me a seu lugar ambíguo, dado que é formada por uma parte visual e outra verbal, complexificando as relações entre palavra e imagem para além de uma questão discursiva entre literatura e pintura, por exemplo. Posteriormente, mais próximo aos textos de Speridião e Zarvos, comento o papel da legenda e do caligrama enquanto artificios que dramatizam a tensão palavra-imagem em suas produções. Por fim, abrindo a discussão que é aprofundada na segunda parte do texto, retomo estudos que compreendem a origem da escrita, especialmente aqueles que levantam as proximidades entre escrita e imagem e contestam a noção corrente e historicamente carregada da escrita enquanto puro decalque da fala.

A segunda parte, por sua vez, visa investigar mais a fundo, a partir do panorama apresentado na primeira parte, o redimensionamento do conceito de escrita tendo em vista as escritas manuais de Speridião e Zarvos. Em contraposição à primeira parte, que é marcada por diferentes abordagens, nesse momento toda a discussão gravita em torno do conceito de escrita, seja com relação ao seu aspecto manual, como no primeiro capítulo desta parte final, ou em uma discussão de ordem teórica e conceitual, como no capítulo que fecha este estudo. Trata-se de dois capítulos que se filiam mais explicitamente à Teoria, especialmente aos trabalhos de Roland Barthes e Jean-Luc Nancy. O enfoque, nesse sentido, passa das visões panorâmicas que localizam as escritas contemporâneas de Zarvos e Speridião para uma proposta de refletir acerca da escrita a partir dessas produções, tendo como argumento os questionamentos de ordem teórica.

O penúltimo capítulo desta tese, assim, versa sobre os efeitos da utilização da escrita

manual no mundo contemporâneo hiperdigitalizado. Para isso, levo em consideração, primeiramente a perspectiva histórica da evolução da escrita, compreendendo os gestos de ressurgência de formas “pré-gutenberguianas” de escrever na era da escrita de programação, utilizando da terminologia de Vilém Flusser. Tais elos entre o atual uso não linear e não tipográfico da escrita e os primórdios das tecnologias de inscrição, que desconsideravam as distinções entre escrita e imagem, reanimam o debate do capítulo de número quatro, nesse momento com relação à noção da imagem enquanto mediação. Com relação ao aspecto propriamente manual das escritas de Zarvos e Speridião, lanço mão também da leitura de Henri Focillon sobre a centralidade da mão no processo artístico e criativo para, tendo em vista a aproximação do historiador da arte francês, aproximar a escrita manual do mundo do trabalho, com que as poéticas de Speridião e Zarvos sempre dialogam, tendo em vista a crítica marxista. Ainda, levo em consideração o conceito-personagem “bípede” na obra de Speridião, compreendendo o papel da mão em sua conceituação. Por fim, trago a perspectiva da pesquisadora de mídias Sonja Neef para discutir o aspecto canhestro das escritas de Zarvos, bem como para delinear a noção de escrita manual através dos conceitos de “impressão” e “traço” cunhados pela acadêmica alemã.

Por fim, no último capítulo, compreendendo o panorama exposto nos capítulos anteriores, volto-me, de maneira mais detida, ao conceito de escrita. Começando pela questão de tradução do termo “*écriture*” e suas consequências para a teoria no Brasil, volto-me aos trabalhos de Roland Barthes e Jean-Luc Nancy, compreendendo o jogo entre os aspectos “metafóricos” e “manuais” de suas conceituações de escrita. Posteriormente, no intuito de melhor compreender a base filosófica do pensamento de Nancy e Barthes, dirijo minha atenção aos questionamentos da hegemonia da interpretação, tendo como ponto de partida textos de Susan Sontag e, especialmente, de Hans Ulrich Gumbrecht, cujo modelo de alternância entre produção de sentido e produção de presença na experiência estética auxilia na compreensão da oscilação entre o recuo do gesto interpretativo e sua demanda por parte das escritas de Zarvos e Speridião. Entendendo que tal demanda pela interpretação nessas obras provém, muitas vezes, de uma intuito de comunicação política pela escrita, delinco as formas de politização pela escrita e da escrita, tendo como base as propostas de Jacques Rancière, Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. Como

desenvolvimento da questão da política na escrita, parto para a discussão sobre o engajamento, com enfoque na forma como ele é desenvolvido no surrealismo e seus possíveis reflexos nas obras de Speridião e Zarvos. Por fim, com base na questão da mediação pela escrita, volto-me ao conceito de “escritura” para compreender como a teoria barthesiana lança luz sobre as diferentes formas com que Zarvos e Speridião se utilizam da dobra metalinguística, politicamente e esteticamente.

2. ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS: INDAGAÇÕES INICIAIS

Os trabalhos de Guilherme Zarvos que vacilam entre a poesia visual e o desenho, e as pinturas de Gustavo Speridião que trazem versos e palavras de ordem para a tela são exemplares da estetização da escrita manual na arte e na literatura brasileira de hoje. Do mesmo modo, também o são grande parte da obra de Julia Panadés, em especial *Livro bordado* e *Poema recém-nascido*, em que a autora se utiliza do bordado para inscrever seus poemas; ou os cartazes precariamente compostos como parte da performance *Notícias de América* de Paulo Nazareth; ou ainda os diários íntimos que Joana César escreveu sobre as paredes do Rio de Janeiro, por volta de 2012, utilizando-se de um alfabeto inventado. Todas essas obras compartilham do fato de trazerem à tona as potencialidades estéticas e políticas da escrita manual, mesmo que sejam provenientes de diferentes propostas e com efeitos também diversos. As técnicas de escrita são heterogêneas: caneta sobre papel, tinta acrílica sobre lona, bordado, tinta de spray sobre muros – mesmo dentro da obra de apenas um dos autores citados, a listagem segue à exaustão. Tendo em vista os escritores citados acima, deve-se ressaltar que tal fenômeno, que aqui denomino como “escritas contemporâneas brasileiras”, insere-se em um ponto de indecidibilidade entre as artes visuais e a poesia – e, embora alguns autores se afirmem enquanto poetas ou pintores, é evidente que as obras em questão margeiam as fronteiras da arte visual e da literatura.

Com relação às escritas contemporâneas brasileiras, volto minha atenção especialmente à escrita manual presente em Zarvos e Speridião, embora demais textos desses autores sejam apresentados e analisados no decorrer do texto à guisa de esclarecimento, contraposição ou ainda para situar tais produções no contexto de suas obras. No caso de Guilherme Zarvos, meu foco reside nas experimentações escriturais presentes de modo ostensivo em livros da década de 2010 como *Lições educacionais para Tintum* (2012), *60-70 70-60* (2017a), *Garota* (2019) e, principalmente, *O olho do lince* (2015). Tais livros são registros de um rearranjo poético de Zarvos, cuja obra no início dos anos 1990 era marcada pela interpenetração da poesia com o ensaio e a prosa e que recentemente se vale da visualidade da escrita. Em entrevista, ao refletir sobre sua produção atual e suas influências, o autor denomina tais experimentações escriturais

como “escrita pânica”:

Escrever no limite, quando as palavras e objetos confundem-se, parece-me assim uma escrita universal. Como se o gaguejar coreano, brasileiro ou francês [...], em qualquer língua, essa escrita pânica antes da destruição completa das possibilidades de articulações verbais, se apresenta tanto no Ocidente quanto no Oriente. Um Oriente nada Confuciano, nada oficial. E com as mesmas dores, mesmo que desenhadas em ideogramas, que nossas frases curtas. Aí me incluo na linha de Maura [Lopes Cançado], do [Jorge] Mautner, do [Roberto] Piva, e lá para trás do Lima Barreto e do Oswald e de Mário. (ZARVOS, 2017a, p. 27)

A imagem da escrita pânica cristaliza traços relevantes da escrita manual de Guilherme Zarvos: composições caóticas, intrincadas que desestabilizam a leitura; um enfoque na “gagueira” mais que na clareza da mensagem; e a aproximação com a iconicidade da escrita, embaralhando as fronteiras entre escrita e desenho, escrita fonética e ideograma. No geral, trata-se de composições visuais que, embora executadas com técnicas diversas – caneta esferográfica, caneta hidrográfica, caneta nanquim etc. –, são constantemente marcadas pelo descomedimento, pela sobreposição de estilos de escrita e de cores. A aproximação com deus grego que motiva tal denominação, ainda, esclarece traços da escrita manual de Zarvos: assim como Pã, meio homem meio bode, trata-se de composições heterogêneas, monstruosas entre o poema e o desenho; e segundo uma filiação aventada por Pierre Grimal (2005, p. 345-346), Pã seria fruto das diversas traições de Penélope – uma sorte de modelo para a escrita comunitária de Zarvos, que converge não só diferentes meios (sonoro, imagético e verbal) como também promove o diálogo permanente com outros poetas¹.

A presença da escrita manual na obra de Gustavo Speridião, por outro lado, dá-se primariamente em suas pinturas e desenhos. Inserido no contexto das artes visuais, Speridião traz a matéria verbal em suas composições, utilizando da escrita como elemento significativo, mesmo que ela desempenhe um papel ora central ora marginal em suas obras. Embora o trabalho com a escrita esteja presente em sua obra desde a primeira década deste século, como atesta sua participação no coletivo Gráfica Utópica, é a partir da década de 2010 que se intensifica a invasão da matéria verbal em suas produções iconográficas, especialmente em suas telas de grandes

¹ Desenvolvo o traço da escrita comunitária de Guilherme Zarvos a partir do graffiti no capítulo seguinte, no subitem 3.2.

dimensões. São nas palavras escritas em suas telas que se faz evidente o gesto da “poética política” que, como afirma Speridião, intensificou-se nos últimos anos como reflexo das mudanças no cenário político: “Meu objetivo com a produção era mostrar um pouco de poética política. São trabalhos panfletários mesmo, que falam sobre os problemas atuais, o caos e a desordem que a gente anda vivendo, principalmente no Brasil, com um governo de extrema direita” (SPERIDIÃO, 2020).

Com relação às demais experimentações da escrita manual no Brasil hoje, as obras de Zarvos e Speridião tensionam as questões políticas de uma maneira singular. Há ali um movimento ético e político em direção a um posicionamento voltado não só a questões identitárias, mas também e principalmente a projetos políticos nacionais. Ainda que não uniformemente, Speridião e Zarvos inserem seus trabalhos em debate manifesto com a realidade política brasileira da última década. Desse modo, faz-se necessário apontar a situação contemporânea de valorização da escrita manual a partir das reflexões sobre arte e literatura contemporâneas, para enfim compreender as particularidades das obras de Zarvos e Speridião.

Quando me refiro a escritas contemporâneas brasileiras, os próprios termos que compõem a expressão indicam seus traços mais básicos: na ordem inversa, trata-se de obras produzidas no Brasil, nos últimos anos, e que têm na escrita manual parcela significativa de sua composição. Nesta primeira seção, julgo importante mapear as questões relativas ao contexto contemporâneo de produção literária e artística, bem como o desenvolvimento crítico e teórico acerca dessas obras. A discussão sobre a noção de escrita, por sua vez, é apresentada de maneira mais aprofundada nos capítulos que seguem, especialmente a partir dos itens de número cinco e seis desta tese.

Ao lançar mão do termo “escritas contemporâneas brasileiras”, indico não só uma parte do momento contemporâneo das letras e das artes no Brasil correspondente às obras de Zarvos e Speridião, mas principalmente a minha postura teórica e crítica dentro de uma larga discussão acadêmica sobre o lugar da literatura hoje. Desse modo, para melhor situar a terminologia, apresento minha perspectiva tendo em vista uma revisão da literatura que parte de uma discussão mais abrangente sobre o lugar da literatura e das artes no “campo expandido” da contemporaneidade; passando pelas perspectivas sul-americanas que gravitam em torno da noção

de “pós-autonomia”; para, enfim mais próximo às obras de Zarvos e Speridião, apontar a aproximação entre estética e política tendo em vista o contexto artístico, literário e político do Brasil contemporâneo.

2.1 Literatura e arte hoje

Em uma conferência em 2006, o filósofo Jean-Luc Nancy afirma sua preferência em utilizar a expressão “arte hoje” porque, embora a expressão “arte contemporânea” faça referência primariamente a um recorte histórico, ela pressupõe tacitamente algumas predeterminações estéticas: “Se hoje um pintor faz pinturas figurativas com técnicas clássicas, isso não será arte contemporânea; vai faltar a chancela, o critério distintivo do que chamamos ‘contemporâneo’²” (NANCY, 2010, p. 91, tradução minha). Assim, Nancy expõe o terreno instável do contemporâneo enquanto delimitação temporal e estética nas artes e na literatura. Para evitar uma adesão cega à tal noção de contemporaneidade, retomo a conceituação do também filósofo Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo?”, entendendo o contemporâneo em seu movimento de dissociação e anacronismo com o tempo presente (AGAMBEN, 2009, p. 59). A utilização da escrita manual, sua valorização poética-imagética-política nas obras de Zarvos e Speridião no contexto do mundo hiperdigital do século XXI configuram formas de “percebe[r] no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico” (AGAMBEN, 2009. P. 69), em uma clivagem temporal característica do contemporâneo agambeniano. Ou, para retomar os termos da coletânea *Indicionário do contemporâneo*: “o contemporâneo pode ser apreendido como uma dobra reflexiva sobre o presente, um modo crítico de lidar com o nosso tempo, que nos permita enfrentar a sedução do presentismo – um presente intransitivo, sem diálogo com o passado e o futuro.” (PEDROSA et al., 2018, p. 157-158).

Neste subitem, lanço mão de diversas perspectivas para introduzir meu posicionamento

² No original: “If today a painter makes a figurative painting with classical techniques, it will not be contemporary art; it will lack the cachet, the distinctive criterion of what we call ‘contemporary’”.

crítico, sendo que apontamentos que aqui são levantados serão retomados mais adiante, no decorrer da tese. Para o diálogo com o instrumento crítico das escritas contemporâneas brasileiras, elejo pontos de vista da crítica e da teoria literária contemporânea, em especial em suas manifestações sul-americanas. É bem possível que o grande representativo desse diálogo seja o livro *Indiccionario do contemporâneo* (2018), que reúne dezenas de pesquisadores brasileiros e argentinos na produção de um glossário cujas entradas não são assinadas por nenhum autor, mas pela comunidade de escritores ali engendrada. Tendo esse contexto em vista, busco dialogar com autores que se inserem em uma tradição semelhante à tal coletânea mesmo que não estejam nela presentes. Assim, para demarcar minha perspectiva nesse contexto, localizando a discussão do lugar da literatura e das artes visuais em um contexto mais amplo, volto brevemente à problemática dos “campos expandidos”, conceito da teórica da arte Rosalind Krauss que procura compreender o lugar das artes e da literatura no contemporâneo. Como exposto por Florencia Garramuño, teórica e crítica literária, o conceito de Krauss se torna importante para a discussão da também teórica e crítica literária Marjorie Perloff sobre o lugar da literatura comparada num momento acadêmico dominado pelos Estudos Culturais, por exemplo. Com relação a essa querela, aponto o desenvolvimento das duas teóricas estadunidenses, de modo a ilustrar o movimento crítico instaurado pela noção de campo expandido e seu consequente abalo nas concepções de autonomia da obra de arte. Isto posto, volto-me para os modos com que esse abalo foi teorizado na América do Sul, cujo ponto de inflexão é o ensaio “Literaturas pós-autônomas” da teórica e crítica literária Josefina Ludmer (2010).

2.1.1 Campos expandidos e autonomia na contemporaneidade

Rosalind Krauss é quem abre a seara na crítica de arte para a noção de campo expandido. No seu ensaio “A escultura no campo ampliado”³, de 1979, a historiadora e teórica da arte busca

3 Utilizo a tradução de Elizabeth Carbone Baez, originalmente publicada em 1984 e reeditada em 2008. No decorrer do meu texto, no entanto, a despeito da escolha da tradutora, utilizo mormente a expressão “campo expandido”, em conformidade com outros textos publicados em português que fazem referência ao ensaio de Krauss, como os livros de Garramuño (2014) e Pato (2012) citados nesta tese. Ainda, acredito que a noção de expansão seja mais adequada para a descrição do procedimento analisado por Krauss, já que melhor encerra noções de transbordamento e ultrapassagem de fronteiras.

definir as então recentes mudanças no paradigma artístico, encabeçadas por figuras que se estabeleceram como cânone na arte contemporânea nos EUA como Robert Smithson, Richard Serra, Sol LeWitt etc. Para a autora, houve uma mudança no paradigma da escultura – que até o modernismo se calcava na noção de monumento – chegando a tal ponto de experimentação técnica em obras de vanguarda, como as de Constantin Brâncuși e Marcel Duchamp, em que a escultura passa a ser compreendida a partir de uma dupla negativa: aquilo que não é arquitetura nem paisagem. A arte pós-moderna então se volta à possibilidade criativa dessa dupla negação, num procedimento que a autora ilustra da seguinte maneira:

A expansão à qual me refiro é chamada grupo Klein quando empregada matematicamente e tem várias outras denominações, entre elas grupo Piaget, quando usada por estruturalistas envolvidos nas operações de mapeamento na área das ciências humanas. Através dessa expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a oposição original. (KRAUSS, 2008, p. 133-134)

A operação teórica de Krauss que dá origem à noção de campo expandido na crítica de arte parte, portanto, de uma artimanha lógica, à moda estruturalista. Trata-se de um ponto importante da sua teorização que é muitas vezes esquecido, principalmente por seus detratores que compreendem o campo expandido como um “vale tudo” teórico. Segundo Krauss, a revolução da arte pós-moderna, que abriria o campo para as instalações que hoje dominam a arte contemporânea, por exemplo, dar-se-ia no campo expandido da escultura. A própria forma escultural passaria, assim, a refletir apenas uma das quatro categorias possíveis do campo expandido da escultura, ao lado de “local-construção”, “estruturas axiomáticas” e “locais demarcados” (KRAUSS, 2008, p. 135). Embora não seja necessária a descrição de cada uma dessas categorias, é importante ressaltar que o desenvolvimento lógico e teórico de Krauss não necessariamente se reflete nos desenvolvimentos posteriores da noção do campo expandido na literatura.

A obra de Ana Pato, *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012), por exemplo, é um curioso exemplo da impregnação dos “conceitos expandidos” na discussão acadêmica contemporânea das artes e da literatura, especialmente no

Brasil. Trata-se de um estudo de fôlego sobre a artista contemporânea francesa, que resulta em uma embasada análise de suas operações criativas. Ao comentar a obra da artista, Pato cunha o termo “literatura expandida”, no intuito compreender como a obra de Gonzalez-Foerster permite uma expansão do literário. É notável a escolha do título de tal estudo, dado que, em termos institucionais, a obra de Gonzalez-Foerster se insere evidentemente no campo das artes, sendo veiculada em exposições e museus. Apesar da carga teórica presente no estudo, o conceito de “literatura expandida” nunca é atacado de frente: da relação da artista com a literatura propriamente dita, especialmente através de sua afinidade com o escritor catalão Enrique Vila-Matas, à presença de livros e textos em suas obras, Ana Pato não evidencia a escolha do conceito que dá nome ao livro. “Literatura expandida”, em termos gerais, seriam as expansões do literário frente ao mundo contemporâneo, em que as fronteiras artísticas se apresentariam como zonas de contato de trânsito intenso, de modo que a própria noção de fronteira seria questionada:

Nesse sentido, a experimentação de Dominique Gonzalez-Foerster em torno da literatura é paradigmática. Se, por um lado, o gênero literário hoje ocupa um lugar de transformação, ao suscitar questões cruciais (como o próprio fim da literatura e da linguagem escrita), por outro, a hibridização da literatura e das artes visuais (e estamos só começando, se imaginarmos as possibilidades tecnológicas) expôs o ambiente radicalmente novo investigado pela artista na forma da literatura expandida. (PATO, 2012, p. 247)

Outro ponto que Ana Pato levanta para fundamentar seu conceito se dá a partir de uma expansão da noção de escrita. Assim, para a autora, a obra de Gonzalez-Foerster seria “uma escrita contemporânea que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos.” (PATO, 2012, p. 171) – ou ainda, de modo mais categórico: “a literatura expandida corresponde à pesquisa de uma escrita por imagens.” (PATO, 2012, p. 185). Volto a essa discussão quando trato do conceito de escrita propriamente dito, mas por ora vale comentar que tal perspectiva serve como contraponto à minha pesquisa, dado que a autora se guia pela abertura do conceito de escrita, como proposto por Vilém Flusser (2010), enquanto minha perspectiva gravita em torno de um resgate de formas analógicas da escrita e suas expansões.

Em se tratando de estudos literários, é incontornável a discussão sobre campo expandido por Marjorie Perloff em “‘Literature’ in the expanded field”, de 1993. As aspas no título do texto

são indícios do tom sardônico da autora sobre o lugar da literatura enquanto disciplina frente aos ataques à autonomia do texto literário na perspectiva dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada de então. Nesse texto, a noção de campo expandido da literatura significaria sua queda de um espaço discursivo privilegiado para se tornar mais “uma prática discursiva entre muitas outras [*one discursive practice among many others*]”, asserção que Perloff classifica pejorativamente de “foucaultiana” (PERLOFF, 1993, p. 176). A expansão do literário, portanto, para Perloff, dar-se-ia no âmbito da crítica e das disciplinas acadêmicas – e não na literatura em si, distanciando-se, num primeiro momento, de leituras como a de Ana Pato e mesmo a de Rosalind Krauss sobre a escultura pós-moderna. Marjorie Perloff, no entanto, irá se preocupar com a “poesia por outros meios no novo século” anos depois, como acusa o subtítulo de *O gênio não original* (2013). Nesse livro, originalmente publicado em 2010, Perloff se utiliza das convenções literárias em sua análise de obras que parecem escapar do literário propriamente dito⁴. A inovação da poesia contemporânea não original, por exemplo, influenciada pelo ambiente intertextual e de hiperinformação da internet, é apresentada no livro através de paradigmas das vanguardas modernistas (a Poesia Concreta, a Oulipo) e se inserem em uma tradição eminentemente moderna: Perloff aponta como precursores da poesia citacional contemporânea *The Cantos*, de Ezra Pound, *Passagen-Werk*, de Walter Benjamin e *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

O procedimento de Perloff, é possível afirmar, aproxima-se da forma como a escultura vinha sendo compreendida nos fins dos anos 1960, postura a qual Rosalind Krauss se opõe em seu artigo:

⁴ É curioso notar que a autora percebe uma onda de novidade na poesia contemporânea que ocorre nas periferias dos grandes centros culturais: Perloff comenta a relevância de revistas de poesia e crítica como a *nypoesi*, da Noruega, e a *Sibila*, no Brasil (PERLOFF, 2013, p. 31) – não é de se estranhar, então, a profusão de obras críticas na América do Sul sobre o lugar incerto da literatura contemporânea, da qual apresento adiante um fração.

Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética — da ideologia do novo — sua mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença. (KRAUSS, 2008, p. 129)

Assim como as análises que Krauss critica, o trabalho de Marjorie Perloff se calca no historicismo para domar as novas formas da chamada literatura citacional. No entanto, trata-se de uma análise que ilumina pontos cruciais sobre textos contemporâneos e suas relações com as vanguardas literárias mesmo que, para isso, muitas vezes se veja na necessidade de abarcar perspectivas extraliterárias. É o caso do capítulo "Pontes conceituais/Túneis digitais: *Traffic*, de Kenneth Goldsmith", em que a autora traz termos da história da arte como base de comparação para o texto de Goldsmith, que "registra um período de 24 horas de relatórios de tráfego da 'Panasonic Jam Cam' da WINS, em intervalos de dez minutos no primeiro dia do fim de semana do feriado" (PERLOFF, 2013, p. 244). O texto em si, que se insere na estética da escrita conceitual, exige de Marjorie Perloff uma análise que caminhe por fora do campo literário: por exemplo, o próprio Goldsmith, em um texto sobre seu procedimento escrita, apropria-se quase *ipsis litteris* de um manifesto de Sol LeWitt (PERLOFF, 2013, p. 245), apontando para a relação de sua obra com a arte conceitual. O capítulo segue, ainda, entre referências a Marcel Duchamp, Jean Luc-Godard e John Cage – para citar exemplos paradigmáticos das outras artes que Perloff traz ao diálogo de *Traffic*. Contudo, o interessante do capítulo, como comentado, é que a autora insiste em ler o texto à revelia do autor, que julga o texto ilegível (apud PERLOFF, 2013, p. 244), e se aprofunda em minúcias da linguagem, fazendo uma leitura verdadeiramente literária do texto.

Se é possível criticar o historicismo de Perloff com base no argumento de Krauss, o mesmo pode ser feito com textos mais recentes da própria historiadora da arte, como "*A voyage on the north sea*": *art in the age of the post-medium condition* (2000), em que se observa uma mudança de postura na crítica da autora. Tendo em vista a tomada do mundo da arte contemporânea pelo fenômeno das instalações e das obras mixmídia – concebidas pela autora

como consequência da ascensão da crítica pós-moderna que ela mesmo ajudou a erigir (KRAUSS, 2000, p. 7) –, Krauss busca uma recuperação da noção de mídia, procurando distanciar-se da visão essencialista do termo, em oposição à influente obra do crítico de arte Clement Greenberg. A postura da autora, portanto, é a de resgate de um conceito que ela preferiria ignorar, como afirma nas primeiras linhas do ensaio, mas que surge como salvaguarda para a arte contemporânea, cada vez mais ausente de fundamentos críticos e metodológicos.

A postura conservadora de Krauss não repercutiu sem discordâncias, já que para alguns críticos trata-se de uma perspectiva que ignora o que está de fato sendo produzido na contemporaneidade⁵. É importante notar, todavia, que há uma diferenciação conceitual significativa entre as propostas de Krauss e Greenberg, como apontado pela historiadora da arte Mariana Pinto dos Santos:

O medium que Rosalind Krauss reclama parece ter uma especificidade diferente da que se vira em Greenberg. Uma que autoriza o pluralismo, uma especificidade que resulta de uma série de convenções específicas construídas (e não dadas) sobre as quais pode haver múltiplas variações e improvisações. (SANTOS, 2012, p. 206).

Se Greenberg resumia a pintura enquanto mídia a partir de sua “planaridade” [*flatness*], em uma proposta de depuração radical da prática artística ao traço técnico e material, conveniente com as propostas do Expressionismo Abstrato, Krauss, por outro lado, retoma o conceito de mídia enquanto “estrutura recursiva” de Maurice Denis, ou seja, uma estrutura “cujos elementos produzirão as regras que geram a própria estrutura⁶” (KRAUSS, 2000, p. 6-7, tradução minha), o que implica um retorno para a importância das convenções culturais na compreensão de uma determinada mídia⁷.

5 Cf. a crítica da historiadora da arte Anne Marsh, por exemplo, que afirma: “Parece contraprodutivo insistir em tal retorno aos fundamentos quando grande parte da prática da arte contemporânea é interdisciplinar ou lida com diálogos formais de várias mídias ao mesmo tempo. [*It seems counter productive to insist on such a return to essentials when so much of contemporary art practice is either interdisciplinary or engages with the formal dialogues of several mediums at the same time.*]” (MARSH, 2006, tradução minha).

6 No original: “a recursive structure – a structure, that is, some of the elements of which will produce the rules that generate the structure itself”.

7 De passagem, vale apontar que a diferença dos conceitos de mídia por Greenberg e Krauss pode ser compreendida pela tipologia dos estudos da intermedialidade: enquanto Greenberg pensa mídia enquanto “mídia básica” – ou seja, aquela pode ser caracterizada puramente a partir de suas modalidades, como o som –, Krauss entende-a enquanto “mídia qualificada” – que é a mídia compreendida através de suas circunstâncias históricas, sociais e culturais (ELLESTRÖM, 2010, p. 24-25).

Apesar de provindos de perspectivas bastante diversas, é necessário salientar que Krauss, Greenberg e Perloff voltam sua atenção para conceitos centrais (a mídia, a planaridade, o literário) como resposta a um mesmo problema: a autonomia (da arte ou do literatura) frente ao poder homogeneizante do capital. Greenberg valoriza as artes abstratas estadunidenses, cuja proposta se baseava na declaração de que elas constituíam “nada além de sua própria essência, elas seriam necessariamente desligadas de qualquer coisa fora de sua moldura⁸” (KRAUSS, 2000, p. 11, tradução minha). É sabido hoje que a presunção essencialista da arte abstrata não a absolveu do processo de reificação, seja pela sua própria serialidade, que aproxima os objetos da alta cultura à indústria das *commodities*, ou por funcionar como propaganda ideológica do capitalismo americano (uma prática artística individual e expressiva em oposição às obras do realismo soviético)⁹. Por outro lado, Rosalind Krauss comenta o paradoxo da autonomia da arte abstrata e aposta no projeto da arte conceitual, precursora do que ela chama de condição pós-mídia; a arte conceitual, portanto, de modo oposto ao Expressionismo Abstrato, buscaria garantir uma pureza superior da Arte ao abandonar a noção de autonomia e apostar na superação da materialidade, o que configuraria uma “defesa homeopática [*homeopathic defense*]” aos efeitos do mercado (KRAUSS, 2000, p. 11), já que o objeto da arte passa a ser menos relevante para seu valor estético. De modo mais evidente, como apontado anteriormente, Perloff aponta os sintomas da perda da autonomia do discurso literário em seu artigo de 1993 e, posteriormente, traça ligações entre obras contemporâneas excêntricas e as vanguardas modernas, construindo ali “pontes conceituais/túneis digitais”, para retomar o título do capítulo de seu livro. Assim, nos anos 1990 e 2000, Perloff e Krauss buscam algo de sólido em um momento em que se observa, como bem pontua Mariana Pinto dos Santos, “uma generalização acrítica em que o *expanded field* se dissolveu, perdendo a sua vertente desconstrutiva” (SANTOS, 2012, p. 205).

8 No original: “nothing but their own essence, they were necessarily disengaged from everything outside their frames.”

9 A aproximação da arte abstrata estadunidense com o capital também se verifica em sua transformação em *commodity* para consumo de uma elite cultural e financeira, como afirma Mariana Pinto dos Santos: “Ao tornar-se a imagem da arte moderna do pós-guerra, a abstração americana, expressionista, gestual ou monocroma, tornou-se também a face artística do capitalismo americano: paradoxalmente a essência da pintura, a *flatness* ou bidimensionalidade, que salvaguardaria a arte do consumo de massas, facilitou bastante o consumo de elite. Foi assim contributo para o afunilamento da concepção de arte, vista como prática de exceção, de compreensão e deleite circunscritos a privilegiados, mediados pelos indispensáveis críticos e galeristas, juizes do seu valor de pureza. E seus promotores junto do mercado, afiançando a sua modernidade.” (SANTOS, 2012, p. 190).

Por fim, é preciso ressaltar o estudo de Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende em *No contemporâneo: arte e escrituras expandidas* (2011). Trata-se de um amálgama de filosofia da arte, de escrita fragmentária e de catálogo de produções contemporâneas brasileiras, em que os escritores-artistas não só discutem a situação atual das artes mas também realizam uma obra cujo formato espelha o momento pós-modernista da expansão dos campos discursivos no Brasil. Um dos grandes trunfos desse projeto, cuja reflexão parte da perspectiva de Krauss, dá-se no resgate de correntes e estéticas geralmente ignoradas pela crítica que precederam o momento contemporâneo, como a “poesia visiva” na Itália ou a “arte total” da contracultura estadunidense (SANTOS; REZENDE, 2010, p. 12,26). No Brasil, os autores estabelecem a década de 1960 como o ponto de inflexão da expansão das fronteiras artísticas a partir da poesia:

Da poesia engajada e nacionalista dos CPCs (Violão de Rua) às proposições abstratas e vanguardistas de Wladimir Dias-Pino, passando pela polêmica Concretismo / Neoconcretismo e pela aproximação entre poesia/música/artes visuais proporcionada pelo Tropicalismo e seus principais componentes, a poesia até o final da década de 1960 estava aberta, exercitada em várias frentes de pesquisa. (SANTOS; REZENDE, 2010, p. 15)

A partir das vanguardas, portanto, abre-se para a possibilidade de formas poéticas novas, como a poesias digital, sonora e visual. Tendo tal contexto nacional em vista, é possível estabelecer as escritas contemporâneas brasileiras como uma forma de “poesia escritural” que se desenvolve de modo não programático desde a segunda metade do século XX, passando pelas composições de Leonilson, a poética de Edgard Braga ou os babiliques de Waly Salomão, por exemplo, antes de chegar aos trabalhos de Speridião e Zarvos¹⁰.

2.1.2 Pós-autonomias sul-americanas

Em seu livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Florencia Garramuño contrapõe as formulações de Krauss e Perloff, indicando uma alternativa para se compreender o lugar da literatura na contemporaneidade. Esse texto se insere

¹⁰ Um desenvolvimento mais elaborado dos precursores das escritas contemporâneas brasileiras apresenta-se no subitem 4.1 desta tese.

em uma nova tradição da crítica sul-americana que tem como ponto de inflexão o ensaio “Literaturas pós-autônomas” (2010) de Josefina Ludmer. Para apontar alguns traços de tal crítica, volto-me ao texto de Garramuño, dado que, ao trabalhar com as proposições de Krauss e Perloff, ela localiza sua postura em um contexto amplo da crítica contemporânea, em diálogo com o ensaio de Ludmer e, por fim, aponto outros termos da crítica contemporânea, no intuito de compor uma constelação de noções que localizam teoricamente minha análise das escritas contemporâneas brasileiras.

Em primeiro lugar, acredito ser de muito valor a resposta de Florencia Garramuño a “‘Literature’ in the expanded field”, questionando a ênfase disciplinar de Perloff frente à selvageria discursiva em que se encontra o literário na contemporaneidade, especialmente na América Latina:

Como se descreveria esse retorno ao “literário mesmo”, o “literário enquanto tal”, para uma literatura que parece haver incorporado em sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que “o literário” mesmo não é algo dado ou construído, mas antes desconstruído ou pelo menos posto em questão? A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece poder captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar. (GARRAMUÑO, 2014, l. 220-228)

A perspectiva de Garramuño, tendo em vista os apontamentos do subitem anterior, insere-se no contexto das teorias do campo expandido. Mesmo não subscrevendo à “‘marca estruturalista’ de Krauss”, Garramuño acredita “que sua postulação é inspiradora para pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960”¹¹ (GARRAMUÑO, 2014, l. 200-203). Os “frutos estranhos” que dão título ao livro se referem ao

¹¹ A marca temporal da virada na crítica literária nos anos 1960 reflete a revolução da Teoria, especialmente de origem francesa, nas humanidades. Como comenta Terry Eagleton, trata-se de uma geração ainda não superada, cujas mudanças de paradigma são incontornáveis (EAGLETON, 2004, l. 12-14).

aspecto inclassificável de produções contemporâneas que, embora heterogêneas, apresentam a mesma inquietude classificatória, compartilhando “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos.” (GARRAMUÑO, 2014, l. 40-42). Trata-se, então, de uma expansão que chega ao ponto de perder sua própria referência: não mais uma “literatura em campo expandido”, mas “arte inespecífica”.

A noção de “arte inespecífica” provém do ensaio “*A voyage on the North Sea*”, também de Rosalind Krauss, em um movimento de virada com relação à sua própria conceituação de campos expandidos. Krauss, em seu ensaio, aponta que no momento de experimentação da arte abstrata nos EUA, alguns artistas começaram a questionar a noção de especificidade no cenário de contato entre pintura e escultura. Primeiramente, Donald Judd cria a nomenclatura de “objetos específicos” para classificar as obras em que não se podia distinguir a mídia a que pertenciam, em referência aos quadros negros de Frank Stella. Posteriormente, Joseph Kosuth acrescenta que o conceito de Judd deveria ser reformulado enquanto “arte em geral”, dado que o trabalho do artista moderno seria o de questionar a natureza da arte como um todo, e não de uma arte específica (KRAUSS, 2000, p. 10). A opção de Garramuño pelo “inespecífico” em vez do “arte em geral” de Krauss se dá porque a argentina não busca erigir um modo de ser da arte, seja ele específico ou generalista; pelo contrário, trata-se de compreender como a arte e a literatura contemporânea põem em jogo o questionamento da noção de identidade:

Como acabei de sugerir, algo diferente do hibridismo formal, da mistura de linguagens ou da colagem parece implicado nesses textos. Esses fragmentos e essa mescla não perseguem a criação de uma identidade estável, ainda que híbrida. Nessas desinscrições constantes, os elementos heterogêneos parecem resumir a função da arte a um arquivo desses fragmentos. (GARRAMUÑO, 2014, l. 134-137)

A inespecificidade da arte contemporânea, conforme apresentado por Garramuño, ecoa a filosofia de Jean-Luc Nancy de duas formas. Primeiramente, como referenciado pela própria autora, tal fragmentação que não almeja uma imagem final, como numa colagem, mas permanece em aberto, como na conceituação nancyniana de “fractalidade”, em oposição ao fragmento. Por outro lado, o caráter inespecífico com que trabalha Garramuño em muito se aproxima da noção de poesia para Nancy, marcada por uma impossibilidade da identidade, ou uma identidade de não

identificação única:

A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia. (NANCY, 2013, p. 416-417)

Já com relação ao cenário intelectual sul-americana, é forçoso aproximar o lugar indecيدido da literatura latino-americana hoje apresentado por Garramuño e o que foi proposto por Josefina Ludmer em “Literaturas pós-autônomas” (2010), que se tornou ponto irradiador de críticas e teorias sobre a literatura contemporânea, especialmente no eixo Brasil-Argentina. Ludmer teoriza sobre a condição pós-autônoma da literatura a partir de “certa poesia argentina atual” (LUDMER, 2010, p. 1), em que se observa uma mistura de traços jornalísticos, ensaísticos, autobiográficos que a autora julga aquém ou além de uma “leitura literária”:

Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas. (LUDMER, 2010, p. 1-2)

As perspectivas de Garramuño e Ludmer, postas lado a lado, deixam explícito que a noção de pós-autonomia delimita não só um agrupamento de textos mas também indica um modo “não-disciplinar” de crítica, ou seja, um olhar heterodoxo sobre formas ditas literárias. Como exemplo dessa nova postura crítica, na entrada “Pós-autonomia” do *Indiccionario do contemporâneo* o termo é compreendido, dentre outras formas, enquanto “abordagem pós-autônoma”, ou seja,

um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria o fenômeno literário de para o que Ludmer chama de “imaginação pública” (PEDROSA et al., 2018, p. 166)

Esta é a definição de pós-autonomia que interessa aqui: uma perspectiva indisciplinar, que pensa a literatura contemporânea a partir de operadores que estão fora do “campo literário” ou que o extrapolam. A noção de “escritas contemporâneas brasileiras” que busco delimitar, então, entra em diálogo com uma constelação de noções que se relacionam direta ou indiretamente com a pós-autonomia de Ludmer, como “práticas inespecíficas” (PEDROSA et al. 2018), “literatura fora de si” (KIEFER, 2014; BRIZUELA, 2014; RIBEIRO, 2018), “formas mutantes” (MIRANDA, 2014), dentre outros. Dentre esses, considero de grande impacto para minha pesquisa recentes publicações de Ana Kiffer, por sua ênfase na perscrutação do lugar da escrita na contemporaneidade, na expansão da escrita por outros meios que “deixam entrever essa proliferação escriturária que vai fazer da própria atividade da escrita uma passagem incessante entre regimes heterogêneos, seja no interior das artes [...] seja entre distintas camadas de campos discursivos” (KIEFER, 2014, p. 50). Sigo a perspectiva de Kiffer, portanto, de compreender a escrita como força desestabilizadora dos discursos e das artes, como nas criações de Zarvos e Speridião que, por meios distintos, investem-se no gesto escritural ao ponto de impossibilitarem uma leitura puramente poética ou pictural de suas obras.

Voltando ao texto de Ludmer, é preciso apontar que a pós-autonomia seria regida por uma dupla relação da literatura com o capital e com a realidade: “O primeiro [postulado] é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir os meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade.” (LUDMER, 2010, p. 2). A dupla convergência cultura-capital, realidade-ficção seria, para a autora, marcas do contemporâneo que indicam a impossibilidade de uma crítica literária que não levasse em consideração as fronteiras porosas entre tais termos, ou seja: não é possível mais fazer uma apreciação de valores puramente literários, dado que estes estariam umbilicalmente ligados ao valor mercadológico; e, de modo mais radical, é ilusório traçar delimitações precisas entre literatura e ficção, dado que ambos

constituem a “imaginação pública”, em que tal distinção não é mais rigidamente avaliada.

2.2 Estética e política nas obras de Gustavo Speridião e Guilherme Zarvos

É importante pontuar que a ênfase dada nesta tese sobre as obras de Speridião e Zarvos se dá pelas suas particularidades com relação às demais produções contemporâneas que trabalham com a escrita manual. Nesse sentido, faz-se necessário localizá-las com relação às definições correntes na academia acerca do diálogo entre literatura e artes visuais no Brasil de hoje. Compreendendo a revisão da literatura elaborada anteriormente, cabe agora uma breve apresentação do objeto de estudo, desenvolvida a partir da apresentação de suas linhas de forças estéticas e políticas e de sua localização na história da literatura e da arte no Brasil.

Voltando brevemente à discussão do subitem anterior, as obras de Zarvos e Speridião não coincidem perfeitamente com conceituação de pós-autonomia em seu sentido político. Josefina Ludmer cria tal conceito em resposta a obras cujo aspecto político provém da noção de testemunho, especialmente de imigrantes, o que a leva a conceber a potência política e estética da pós-autonomia exatamente na convergência da esfera da política pessoal com a nacional e global. Juntamente a isso, em termos gerais, observa-se um questionamento na crítica atual sobre a construção de comunidades que se desligam das formas tradicionais de fazer política, como no *Indiccionario do contemporâneo*: “A política mais vanguardista está sendo feita de modo coletivo, horizontal, sem passar pelas instituições tradicionais (partidos, sindicatos etc.) e, o que é mais radical, sem planos programáticos.” (PEDROSA et al., 2018, p. 56). Há hoje um otimismo latente na crítica acadêmica sobre as ditas formas horizontais de organização política – mesmo que os exemplos mais recentes de insurreições “sem planos programáticos” tenham tido suas forças tomadas com bastante ligeireza por estruturas ainda mais verticais e centralizadoras da política. As obras de Gustavo Speridião e Guilherme Zarvos, no entanto, vão na contramão dessa tendência: há um fundo macropolítico em suas obras, que margeiam ou mesmo aderem desavergonhadamente a agendas político-partidárias: Speridião, por exemplo, militante do

Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado (PSTU), declara abertamente que sua arte é “panfletária”; enquanto Zarvos, que já foi filiado a partidos como o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido Verde (PV), presta homenagens em seus textos a figuras históricas da esquerda como Darcy Ribeiro, uma espécie mentor intelectual e político, e mais recentemente Lula, a quem dedica seu livro de 2012, *Lições educacionais para Tintum*, por exemplo. De modo mais explícito, em *Zombar*, Zarvos ironiza a perspectiva de certa *intelligentsia* pós-moderna europeia e sua influência nos “antigos revolucionários desiludidos e cansados” do Brasil, que se aproxima muito daquela apresentada no *Indicionário*:

Então para a maioria, nesse sistema tão globalizado que já importam militantes europeus desiludidos com a tomada democrática do poder pelos liberais, ou neoliberais, a palavra é esta, com a perda do padrão do bem-estar social, daí, com suas ONGs, vêm se articular com os antigos revolucionários desiludidos e cansados, já que têm filhos que estudam nas escolas particulares da elite, já que têm empregada de menos de 2 salários mínimos já que a mulher militante também quer trabalhar e juntam-se aos militantes socialistas democráticos para projetar o Brasil. Os revolucionários daqui, com mais de 50, um pouco cansados. Os de lá porque o trabalho imaterial globalizado requer status internacional. Eles conversam com os militantes nacionais da mesma geração e os que não estão no poder ou na universidade aceitam trabalhar nas ONGs um pouco parecidas com asilos e como têm suas aposentadorias ganhas em euro podem se dar ao luxo de ensinar jovens militantes de 20 a 30 anos que o trabalho imaterial já é realidade e que os levantes autonomistas internacionais ganharão alento acelerado. (ZARVOS, 2004, p. 38-39)

Nesse sentido, é necessário suplementar a perspectiva pós-autônoma da crítica sul-americana com outras vozes da crítica brasileira contemporânea que trabalham a relação entre poesia e política tendo como referência autores franceses como Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna. O trabalho de ambos os críticos-escritores – que pertenciam ao *Centre d'études poétiques* da *École normale supérieure de Lyon*, tendo publicado sob o selo *Questions théoriques* –, lança uma sombra sobre críticos brasileiros que, ao pensar obras da contemporaneidade, dialogam diretamente com seus textos ou aludem obliquamente a seus títulos de artigo ou conceitos. É importante frisar que as reflexões de Gleize e Hanna são mormente voltadas, analogamente ao ensaio de Ludmer, a certa poesia francesa cuja semelhança com a escrita jornalística, para citar um traço analisado por Hanna (2008), não se aproxima das obras de Zarvos e Speridião que analiso. No entanto, como demonstra o diálogo que se tem travado na crítica brasileira, as

proposições de Gleize e Hanna são pertinentes para se pensar o aspecto político das obras de Zarvos e Speridião, como tento mostrar em diálogo com os ensaios de Flora Süssekind e Alberto Pucheu.

Como ponto de partida para compreender o desenvolvimento da discussão acadêmica sobre o lugar da política na poesia contemporânea brasileira, ressalto o influente artigo de Marcos Siscar “A cisma da poesia brasileira” (2010), publicado originalmente em 2005, em que o autor aponta para as diferentes propostas da poesia de então, não mais pautada por questões político-nacionais. Embora não acredite ser necessário passar pelas idiossincrasias da análise de Siscar, julgo relevante apontar para sua leitura “[d]a necessidade [da atual poesia brasileira] de dar um passo na direção do seu (ter) *lugar*” (SISCAR, 2010, p. 166). Tratar-se-ia, assim, de uma poesia a que a crítica ainda não poderia vincular uma linha de força mestra, se é que ela existiria, mas que se apresentaria como uma abertura, uma promessa da retomada de seu lugar: “O fato de ser designada como responsável, ainda que faltosa, pelo sentido do contemporâneo mostra que, para muitos dentre nós, mesmo na ‘aflição’, a poesia permanece um lugar de promessa ou de maturação daquilo que advém.” (SISCAR, 2010, p. 167).

Apesar da análise de Siscar pontuar elementos cruciais na compreensão das diferentes saídas poéticas do contemporâneo, a inquietação política dos últimos quinze anos promoveu uma mudança no panorama da poesia e da cultura no Brasil de modo geral. Se em 2005 a faceta evidentemente política da poesia contemporânea poderia ser compreendida como uma de suas linhas de força menores, mais recentemente percebe-se uma revalorização da forma poética como “ação direta”, para tomar de empréstimo a expressão de Christophe Hanna. Uma das melhores leitoras dessa mudança na cultura brasileira foi Flora Süssekind, em ensaios como “Objetos verbais não identificados”, escrito pouco após as Jornadas de Junho, e “Ações políticas/ações artísticas”, tendo como pano de fundo o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016. Logo nas primeiras linhas de seu ensaio de 2013, Süssekind aponta o surgimento de uma nova forma poética com relação aos eventos políticos do momento:

Antes mesmo da eclosão das jornadas de junho, e das manifestações ainda em curso no país, um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2013)

Não se trata de uma forma poética que se constrói em resposta aos acontecimentos políticos nacionais: antes, segundo a autora, as formas corais configurariam uma tendência latente nas produções literárias e artísticas dos últimos anos que ganha força devido às mudanças do cenário político. A noção de “coralidade” que se tateia pelo ensaio de Sússekind volta sua atenção para a força de uma voz plural, do vozerio enquanto ruído e rumor, que tensiona as fronteiras literárias e artísticas. As formas corais emergem no cenário contemporâneo como sobrevivência de um gesto menor ainda que presente no cânone da poesia brasileira: no texto, exemplos de coralidades são pinçados das obras de Sousândrade, Oswald de Andrade, Francisco Alvim, Augusto de Campos e Carlito Azevedo. De modo análogo, as obras que Flora Sússekind elenca como representantes contemporâneos dessa estética são de autores reverenciados pela crítica literária, embora não gozem do mesmo prestígio frente ao grande público: nomes como Nuno Ramos, Veronica Stigger, Lourenço Mutarelli e Marília Garcia, por exemplo.

Dois são os traços fundamentais da lógica coral que são pertinentes para se pensar a escrita nas obras de Zarvos e Speridião: a óbvia centralidade da voz – seja ela anônima, da multidão na obra de Speridião ou grito de um eu comunitário em Zarvos – e sua difícil classificação nos termos do mercado e da crítica mais tradicional. Sobre esse segundo aspecto, Sússekind afirma o seguinte:

Nesse sentido, as formas corais, muitas delas propositadamente desfocadas, muitas envolvendo múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização, criam um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento (pois a alocação das obras só prescinde de análise se as “gavetas” de armazenamento se mostrarem inalteráveis), para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas como as que opõem ficção e testemunho, sequencialidade e fragmentação, construtivo e expressivo, e assim por diante. (SÜSSEKIND, 2013)

É nesse contexto que a autora chama para diálogo o trabalho de Christophe Hanna, a partir do conceito que dá título ao ensaio: para Sússekind, “objetos verbais não-identificados” ou OVNI seria um termo guarda-chuva para compreender as formas poéticas e narrativas que provém não só da literatura, mas que inserem as formas corais em um campo expandido do literário. Christophe Hanna retoma a designação OVNI, já presente na crítica francesa enquanto “artefatos linguísticos relacionados a um mundo da arte sem que se possa explicar porque eles lá se encontram e por quais meios identificados eles agem (são ativados)¹²” (HANNA, 2011, p. 62, tradução minha), para pensar textos contemporâneos que se apresentam como fenômenos de uma “dissociação entre as capacidades experimentais [das produções contemporâneas] e as competências interpretativas [da crítica e da teoria]¹³” (HANNA apud CITTON, 2012, tradução minha), ou seja, objetos que demandam uma transformação da leitura para que de fato sejam interpretáveis, dado que fogem de categorias preexistentes. Disso deriva, portanto, a escolha de Sússekind pela utilização de “coralidades”, um termo que remete ao teatro e à voz, para refletir sobre objetos heterogêneos da produção artística brasileira.

Em “Ações políticas/ações artísticas”, Flora Sússekind dá continuidade à compreensão dos OVNIIs contemporâneos brasileiros, remetendo ainda, mesmo que indiretamente, à obra de Hanna¹⁴. É proveitoso, pois, fazer uma pequena incursão na discussão sobre política e poesia nos trabalhos de Hanna, para localizar teoricamente o ensaio de Sússekind. Em *Poesia azione diretta: contro una poetica del gingillo* (2008), Christophe Hanna evidencia as bases de seu pensamento poético-político tendo em vista a superação de uma “poesia-palavra-desarmada”, resgatando

12 No original: “*artefacts langagiers rattachables à un monde de l’art sans qu’on puisse s’expliquer vraiment pourquoi ils s’y trouvent et par quels moyens répertoriés ils y agissent (y sont activés).*”

13 No original: “*d’une dissociation entre capacités expérimentelles et compétences interprétatives*”.

14 O nome do ensaio em questão remete a outro artigo de Christophe Hanna, “*Actions politiques/actions littéraires*” do livro de autoria coletiva *Toi aussi, tu as des armes: Poésie & politique*, Paris: La fabrique, 2011.

assim uma operação poética de textos modernos, “em particular com aqueles que manifestam uma intenção de agir, ou ainda que programam um processo de ação¹⁵” (HANNA, 2008, p. 5, tradução minha). Mesmo que as formas poéticas privilegiadas por Hanna se afastem das propostas estéticas de Zarvos e Speridião, é inegável que se trata de uma mirada semelhante: no caso aqui estudado, uma volta ao modernismo e suas questões nacionais, ou mais precisamente uma forma atualizada do engajamento, que envolve uma política não só exterior à escrita mas também inerente a ela¹⁶.

A estrutura do argumento de Hanna se constrói na retomada e na contraposição entre a forma poética como teorizada por Roman Jakobson, especialmente em seu texto “O que é a poesia?” (1978), e a alternativa contemporânea que é privilegiada no texto enquanto forma possível de poesia política hoje. Trata-se de uma poesia cuja práxis política que não mais se dá pelo “processo de mimetismo verbal”, concebido pelo modelo da epidemia como tratava Jakobson, mas a partir de imagens como o “vírus informático” e “*spin* comunicativo”¹⁷ (HANNA, 2008, p. 10, 11, 20, 21, tradução minha), transformando a imagem biológica de Jakobson em metáforas computacionais e quânticas. Para Hanna, em um momento histórico como o atual em que a poesia tem um valor social reduzido, não está mais no horizonte uma atuação poética conforme teorizada por Jakobson, como o exemplo da poética de Vítězslav Nezval, que seria fonte direta para a transformação da linguagem e da ideologia por seus leitores tchecos (JAKOBSON, 1978, p. 177-178); por isso a poesia “informativa”, “re/mediada” (HANNA, 2008, p. 20) analisada por Hanna atua politicamente por estratégias comunicacionais mais sutis, aproveitando-se de sua aproximação discursiva com os discursos jornalísticos operando pela “imaginação pública” e não mais na contraposição de um discurso de realidade e um discurso ficcional, para utilizar os termos de Ludmer.

Voltando ao texto de Sússekind, trata-se de um artigo que, mais intensamente que o anterior, debruça-se sobre o papel político da produção e da crítica. Nesse sentido vale citar a posição de Sússekind sobre os eventos que se desencadeavam em 2016, que indicam a

15 No original: “*poesia-parola-disinnescata*” e “*in particolare con quelle che manifestano un'intenzione di agire, o che programmano addirittura un processo d'azione.*”

16 Tal questão é retomada, tendo em vista o conceito de escrita a partir de Zarvos e Speridião, no subitem 6.3.

17 No original: “*processo di mimetismo verbale*”, “*virus informatico*” e “*‘spin’ comunicativo*”.

necessidade de tomada de posição por parte da crítica:

É em diálogo com a hora presente que se realizam necessariamente o trabalho artístico e a investigação crítica, mas situações de desestabilização de uma institucionalidade democrática, como a que vinha sendo reconstruída há três décadas no Brasil, são de molde a intensificar esse engajamento. E impõem igualmente uma intensificação da relação entre cultura e política na produção brasileira dos últimos anos. Em particular desde a percepção mais clara dos desdobramentos ultraconservadores das jornadas de junho de 2013, desde a exposição do grau de divisão ideológica do país, e do potencial de virulência nela entranhado, manifesto não apenas durante períodos eleitorais, mas no dia-a-dia mesmo, e exacerbado, espreado por todos os aspectos da vida e da convivência, sobretudo nos meses que antecederam e nos que vem se seguindo ao impeachment. (SÜSSEKIND, 2016)

Há um tom de emergência flagrante no texto de Flora Süssekind, que se via nos momentos decisivos do que seria o fim da “onda rosa”, da “guinada à esquerda” dos governos latino-americanos das décadas de 1990 e 2000. É nesse momento de ressaca das esquerdas que se observa um ponto de inflexão na obra de Zarvos e Speridião: o uso estético da escrita manual aparece com mais intensidade na obra de Zarvos a partir da década de 2010, mesmo momento em que a produção de Speridião ganha forças, como já comentado. Nesse sentido, é proveitoso, do ponto de vista histórico e político, refletir sobre suas escritas em resposta a um ambiente político conturbado, propício à tomada de posições mais vigorosas.

Um panorama da obra de Gustavo Speridião é apresentado no ensaio de Süssekind, como exemplar das formas corais como “pentimento” nas artes visuais contemporâneas. Diferentemente do “arrepentimento” dos pintores que mudavam sua composição mesmo depois de já iniciadas, o pentimento que Süssekind observa na obra de Speridião se dá pela sobreposição de textos e texturas, que apontam tanto para a tensão classificatória de sua obra quanto para o teor de multidão de suas composições verbais:

Mas é no uso frequente da pintura como suporte para calculada tensão entre composição e manifestação, como forma de “pentimento” no qual se sobrepõem ou conflituam letras, formas diversas, palavras de ordem, estrofes irregulares e atas de movimento, por vezes francamente autorreferentes (como em “Uma Pausa”, “A Rigorosa Paisagem”, “Estrofe irregular”, “Linear captura Pictórico”), por vezes apontando para caráter convocatório e dimensão política (direta) intra/extrassuporte (como em “Maldita Burguesia”, “Não”, “Fora”, “O mundo perigoso do trabalho”, “Não temer o mundo. Mudá-lo”, “Amanhã Manifestação”). Dicção convocatória mesmo quando a referência plástica à rua, ao cartaz, ao muro, se vê tensionada por expressão intimista (“Queria estar tranquilo”, “A lágrima é só o suor do cérebro”) ou quando, quase silenciosa, sublinha negativamente, mas ainda como palavra de ordem, o seu método artístico: “Pare com as frases”. (SÜSSEKIND, 2016)

Tomando, então, o ponto de vista da “coralidade”, a perspectiva de Sússekind se calca mormente na relação da cultura contemporânea com o contexto político. Assim, mesmo quando lírica, a escrita de Speridião é perpassada por uma “dicção convocatória”. De modo semelhante, a atuação poética-política de Zarvos é compreendida como “escrita proletária” (ZARVOS, [201-]), tendo em vista um embate ético e estético em jogo, tomando a própria atividade poética enquanto ato político: “o poeta não tem vergonha de trabalhar como a enorme maioria da população brasileira para sobreviver com dificuldade e manter a necessidade de escrever ou publicar. Este é o embate com o dragão da maldade, continuar ou não? Precisar ou não prosseguir escrevendo poesia.” (ZARVOS, [201-]).

Diferentemente de Sússekind, que traz Christophe Hanna para o diálogo, é possível estabelecer uma aproximação subterrânea entre as formulações de Alberto Pucheu em “apoesia contemporânea” e a tipologia de Jean-Marie Gleize em *Sorties*. A poética que Pucheu constrói em seu artigo – poderia dizer, uma “apoética” – é baseada em um movimento para além da proposta pós-autônoma de Josefina Ludmer, tendo em vista uma tradição estética de compreensão da literatura em sua relação com a vida, a partir de Nietzsche e Fernando Pessoa. Pucheu chama para o diálogo, além de autores que lidam diretamente com a questão da pós-autonomia como Ludmer e Florencia Garramuño, a concepção de poesia para Jean-Luc Nancy, entendida em sua impropriedade e não-coincidência, já citada anteriormente, que compreende a poesia exatamente em sua não coincidência consigo mesma – ideia que ecoa, de modo explícito é preciso dizer, com a de Jacques Derrida, de uma instituição da literatura cuja lei seria a de suspensão da própria lei (DERRIDA, 2014, p. 49).

No processo de demanda por uma *apoética* contemporânea, uma poesia essencialmente heteronômica, abraçando de vez sua impropriedade, Pucheu elenca exaustivamente traços como a abolição dos “quatro pilares primordiais” da instituição literária: “o formato livro [...], a obra, o nome do autor e o mercado” (PUCHEU, 2014, p. 271); também clama que a tal forma poética “venha, anônima e coletivamente, direto da ‘imaginação pública’, fabricando realidade” (PUCHEU, 2014, p. 272), que embora materialmente se baseie em formas artísticas predeterminadas, delas se desfilie: “escrevendo sem *escrita* e pintando sem *pintura*” (PUCHEU, 2014, p. 272); e, por fim, conclui: “Que ela seja sem livro, sem autoria, sem gênero, sem nação, sem cidade, sem bairro, sem dinheiro, sem mercado, sem consagração, sem avalização prévia, sem os meios de comunicação em massa... Que ela seja sem. Que ela seja. apoesia. Contemporânea.” (PUCHEU, 2014, p. 274)

O texto é seguido por “80 fotografias de frases grafitadas nos muros de várias cidades do Brasil e do mundo” (PUCHEU, 2014, p. 7), que ilustram como os graffiti, presentes nas metrópoles, encarnam a potência desestabilizadora do conceito de apoesia. No capítulo seguinte voltarei mais detidamente na discussão do conceito de graffiti, mas por ora cabe ressaltar como eles apontam ainda para uma potência política da poesia:

O percurso [das fotografias de graffiti no livro] vai de uma topologia urbana a uma logoimagotopia apoética que, com sua política apolítica, afeta a própria urbanidade. As fotografias querem reunir o que está por aí disperso, formando um arranjo urbano a nos deixar ver uma poética política ou uma política poética de uma comunidade anônima que nos constitui e é constituída por todos nós. (PUCHEU, 2014, p. 352).

Política entendida claramente não como engajamento, mas como a desorganização institucional, de uma ordem de pertinência dos lugares discursivos. Apoesia como forma de superação da propriedade, do próprio e do impróprio de si e da superfície em que se inscreve.

Há, por fim, uma aproximação inusitada entre o conceito de apoesia de Pucheu e a terminologia de Jean-Marie Gleize em *Sorties*. Para o francês, a poesia atual pode ser compreendida por quatro formas “de recusar a especificidade (ou não) do que se chama ‘poesia’¹⁸” (GLEIZE, 2009, p. 56, tradução minha): *la poésie* ou *lapoésie*; *la repoésie*; *la*

18 No original: “*décliner la spécificité (ou non) de qu’on appelle ‘poésie’*”.

neopoésie; e *la postpoésie*. Retomando o apontamento de Nancy no começo deste capítulo, trata-se de uma saída para o malogro conceitual de “poesia contemporânea”, tendo em vista os diversos modos que hoje definem “poesia”. Nessa terminologia, *lapoésie/apoesia* seria a forma mais tradicional de poesia, que “se reivindica *como tal* e é reconhecida como tal sem a menor possibilidade de dúvida¹⁹” (GLEIZE, 2009, p. 56, tradução minha). Seria a forma poética privilegiada, canônica, descendente direta da lírica moderna. O conceito de apoesia por Pucheu, por sua vez, apesar de homônimo ao de Gleize, está mais ligado aos limites do poético, aproximando-se, então à *póspoesia* “como formalizada pela obra tardia de Francis Ponge e Denis Roche, [que] aborda a poesia por fora, levando-a para outras mídias e discursos, em uma ecologia do sentido diversa, construída sobre dispositivos de montagem.²⁰” (WALL-ROMANA, 2011, p. 443, tradução minha). Interessa-me particularmente, nessa aproximação, o fato de os elementos verbais nas obras de Zarvos e Speridião encenarem algo próximo ao que Marcos Siscar chamou de movimento de “retração”, observada na poética de Arnaldo Antunes e Manoel de Barros:

Podem-se reconhecer, por exemplo, em poetas tão diferentes como Arnaldo Antunes e Manoel de Barros, pontos de contato que indicam o novo interesse atribuído a aspectos relativamente esquecidos na paisagem poética e que poderíamos compreender como uma espécie de regressão ou, antes, de “retração”, não no sentido teleológico do discurso das vanguardas, mas de recuperação ativa de elementos descartados. O aspecto linguístico mais forte dessa retração, a meu ver, corresponde a um “primitivismo” na esfera do sentido e do estilo. (SISCAR, 2005, p. 159)

A “retração” operada por Zarvos e Speridião se daria não só pelo primitivismo da escrita manual, mas principalmente pela retomada de uma poética que, como Hanna retomando Jakobson, busca atuar diretamente no tecido social. Ainda, se a pós-poesia de Gleize se aproxima a uma “simplificação lírica”, como aponta o título de um de seus livros, Speridião e Zarvos não perdem de vista um lirismo opulento, às vezes exagerado ao ponto de ironizar o próprio discurso lírico – como na citação de Süsskind da frase de Speridião “A lágrima é só o suor do cérebro” ou na voz do personagem Marcos do poema pânico em *O olho de lince*, de Zavos: “Estou

19 No original: “*se revendique comme telle et est reçue comme telle sans la moindre possibilité de doute*”

20 No original: “*a postpoésie, as formalized by the later work of Francis Ponge and Denis Roche, approaches poetry as if from the outside, bringing to it other media and discourses, in a different ecology of meaning built upon dispositifs de montage*”.

possuído por um amor que me consome qual areia na praia de Geribá” (2015). Nesse sentido, observa-se um duplo movimento de transbordamento do limite do poético pela estetização visual da escrita, cujos valores remetem a um procedimento formal, de vanguarda, ao passo que se volta para um modelo poético modernista, de cunho engajado: configuração de formas que remetem à poesia de Vladimir Maiakóvski, referência explícita tanto de Zarvos quanto de Speridião.

2.2.1 Modelo Maiakóvski

O percurso da poética de Maiakóvski pós-Revolução Russa se insere em uma dualidade entre o jogo formalista e a sujeição aos “mandatos sociais” vindas do governo soviético. Assim, ao mesmo tempo que o futurismo russo se baseava em “uma libertação dos cânones artificiais, numa pesquisa dos verdadeiros processos de formação linguística” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 24), Maiakóvski afirma sentir-se, em suas palavras, “obrigado, muito embora não filiado, a cumprir as deliberações do Partido Comunista [...] É verdade que me dão ordens. Mas sou eu que assim o desejo!” (MAIAKÓVSKI, 1977, p. 80). É interessante ressaltar, assim, como as regras poéticas a que Maiakóvski se refere configuram junto à demais fatores, como o repertório do poeta e seus instrumentos de trabalho como “dados indispensáveis ao início do trabalho poético” (MAIAKÓVSKI, 1977, p. 25) – ou seja, o mandato social serve de gatilho para a operação poética e não de cartilha de prescrições, operando, de certo modo, próximo ao jogo formalista das *contraintes* do grupo Oulipo, por exemplo. Não à toa, vale relembrar, o lema maiakovskiano de “não há arte revolucionária sem forma revolucionária” é um chamado ao mesmo tempo de um compromisso social e formal.

O lugar privilegiado da dualidade constante política-forma na obra de Maiakóvski aparece de modo atualizado nas obras de Zarvos e Speridião. É preciso apontar que, como se evidencia posteriormente nesta tese, o lugar da política enquanto tema nos autores estudados se apresenta de modo diverso: se a obra de Speridião é mais deflagradamente política, dado que boa parte de sua produção é voltada à questões políticas tomadas em seu sentido mais tradicional; a obra de Zarvos, por outro lado, é atravessada por linhas de forças diversas, sendo que a questão política, mais ostensiva em sua prosa, é menos patente nas suas poesias escritas à mão. Desse modo, são

reveladoras as afirmações dos escritores sobre o papel da política em suas produções, que contrariam uma leitura superficial de suas obras: Zarvos, por exemplo, comenta no posfácio de *Zombar*: “O fundo, como em todos os meus livros, era político, mas a intenção era literária.” (ZARVOS, 2004, p. 189); enquanto Speridião, embora de filiação partidária declarada, afirma em entrevista que “a função da arte é ser a mais inútil possível. Dada a sociedade capitalista em que ela está inserida, onde tudo tem valor e tudo tem que ter uma função, essa inutilidade da arte, é aí que contém o poder revolucionário dela” (PRÊMIO PIPA, 2016).

Tendo em vista os diálogos de Zarvos e Speridião com Maiakóvski, é necessário ressaltar algumas passagens e esclarecer os ecos da poética maiakovskiana ali percebidos. O poema-escrivência “Trib(r)uto a Ericson Pires” de Guilherme Zarvos, por exemplo, evoca “A Serguéi Iessiênin”, escrito por Maiakóvski em 1926. O diálogo entre o texto de Zarvos e o poema de Maiakóvski não se dá apenas pela referência direta ao poeta russo no corpo do texto mas também na composição da imagem do amigo falecido. Na parte final de seu poema, Maiakóvski caracteriza Iessiênin como “General/ da força humana” (MAIAKOVSKI, 2017, p. 187), referência que parece motivar as menções de Ericson Pires como um “soldado”, que se repetem no texto de Zarvos. A imagem de Iessiênin como aquele que tem “[...] talento/ para o impossível” ou como “o canoro/ contramestre de noitadas” (MAIAKOVSKI, 2017, p. 181, 184) podiam muito bem ser remetidas a Ericson Pires, em sua vivência boêmia pelas noites do Rio. Ao localizar a poesia do poeta carioca na mesma linhagem do poeta russo, Zarvos se coloca como um Maiakóvski que tenta preservar a poesia do amigo que se vai – gesto que, como comenta Roman Jakobson, resulta em um tom lúgubre no texto de Maiakóvski.

Paralisar, de caso pensado, o efeito dos versos que Iessiênin escreveu antes de morrer – este é, segundo as palavras de Maiakóvski, o objetivo principal do poema. Lendo-o agora, porém, ele soa ainda mais fúnebre do que as últimas linhas de Iessiênin. Essas linhas colocam um sinal de igualdade entre a vida e a morte, ao passo que o único argumento que restou a Maiakóvski em favor da vida é que ela é mais difícil que a morte. (JAKOBSON, 2006, p. 38)

Com relação ao agônico e lutuoso poema de Maiakóvski, o poema/nota de suicídio de Serguéi Iessiênin é perpassado pela resignação e, até mesmo, por certa esperança – “O nosso afastamento passageiro/ É sinal de um encontro futuro.” (apud MAIAKOVSKI, 2017, p. 178). De

maneira análoga, a força de vida da poesia de Ericson Pires é inconciliável com um poema de luto: como fazer poesia sobre a morte prematura de um tecelão de versos inflados de vida e juventude como “O céu é o imenso sim que se propaga” (PIRES, 2010, p. 48) e “não ando mais/SAMBO” (PIRES, 2010, p. 48)? Zarvos, como os versos em menção a Maiakóvski deixam evidente, já antecipa a frustração de captar a totalidade do amigo e companheiro na escrita: “descrever o Ericson é/ muito difícil/ como Maiakowisk/with/ wisque” (ZARVOS, 2015). O paralelo visual e sonoro dos três últimos versos – aproximando o poeta russo da língua e da bebida britânica – não aponta para uma solução; mas antes para a impossibilidade, ou ainda a falha na tentativa de comunhão entre mundos apartados, que se realiza poeticamente enquanto uma escrita embriagada.

Ainda, a imagem de Maiakóvski como o “poeta da revolução” contamina a caracterização de Ericson Pires. Zarvos escreve: “seu corpo foi político/ deu sentido/ ericson pires partiu” (ZARVOS, 2015). A relação de Pires com a política, no texto de Zarvos, remete à sua filiação ideológica: no recorte do poema abaixo (FIG. 1), o jovem poeta é chamado de “camarada Ericson” e, logo acima, Zarvos cria palavra-valise “foirça”, combinando “força” e “foice”, em que a letra “f” se figura como uma bandeira e o “ç” como a foice e o martelo, símbolos do comunismo.



FIGURA 1 - Versos em “Trib(r)uto a Ericson Pires”

Fonte: ZARVOS, 2015.

Em um poema não intitulado de seu livro *Morrer*, de 2002, por sua vez, Zarvos evidencia

como Maiakóvski se apresenta como modelo. Há nesse poema uma dupla identificação entre Zarvos e o poeta russo: nas primeiras linhas, estetiza-se o falecimento de Maiakóvski, já que seu “pulso à morte” é apresentado enquanto obra derradeira: “A elegância de Maiakovski que se matou/ manchando com apenas um círculo de sangue, em torno/ do coração de pura pulsão, sua camisa branca e folgada.” (ZARVOS, 2010, p. 61); por outro lado, nas últimas linhas do poema, Zarvos insiste na continuidade da vida, “[...] ainda não é a/ hora da flor do peito”, numa insistência esteticamente motivada já que “[v]iver sem indagações estéticas é impossível” (ZARVOS, 2010, p. 61) – tal postura de obstinação estética se contrapõe, novamente, a “A Serguéi Iessiênin”, dado que para Maiakóvski, emboja haja um imperativo da continuidade da vida, este se dá através de uma transformação ética e, então, estética: “Primeiro/ é preciso/ transformar a vida,/ para cantá-la –/ em seguida” (MAIAKOVSKI, 2017, p. 186).

Por sua vez, Speridião encarna em si a postura maiakovskiana do “escritor revolucionário”, que não só produz poemas mas que “participa ativamente na vida cotidiana e na construção do socialismo” (MAIAKÓVSKI, 1977, p. 72). No seu livro-intervenção *The Great Art History*, Speridião representa o poeta russo como o único artista que conseguiu atingir o “grau zero”, ou seja, que conseguiu lograr “a verdadeira revolução”: a concepção de um “mundo destituído de objetos, noções de passado e futuro, uma transformação radical em que objeto e sujeito são igualmente reduzidos [ao ‘grau zero’]” (apud SPERIDIÃO, 2013, p. 122-123), palavras de Giulio Carlo Argan de que o pintor se apropria. Tendo Maiakóvski como modelo, não há uma linha que demarque claramente a fronteira da produção artística de Speridião e sua militância política: pelo contrário, delimita-se uma linha entre sua postura artística e militante e uma imagem de arte-vida não revolucionária, como expresso em *Tu, tulipas, nós, foguetes* (FIG. 2), que dá centralidade ao verso que se repete em diversas outras pinturas suas.



FIGURA 2 - *Tu, tulipas, nós, foguetes*,
 nanquim e verniz acrílico sobre lona,
 212 x 180 cm, 2015
 Fonte: SPERIDIÃO, 2015.

A sombra de Maikóvski, por fim, auxilia a compreender o lugar da escrita de Zarvos e Speridião, em sua tônica poética-política tanto de “ação direta” quanto de transgressão dos lugares discursivos preestabelecidos. Uma escrita que se faz imagem se alia, ainda, ao princípio poético do futurismo-comunista descrito por Maiakóvski como “fazer emergir a qualidade cartazística da palavra” (apud TELLES, 1977, p. 118) – cuja forma contemporânea mais transgressora são os graffiti e pichações nos muros das grandes cidades. Ainda, tendo em vista os círculos vanguardistas russos do século XX, havia uma aproximação patente entre as artes, como confirma os trabalhos de Maiakóvski com o construtivismo russo de Alexander Rodchenko, Vladimir Tátlin e El Lissítzki – este último sendo responsável por uma antologia de poemas de Maiakóvski transformados em objetos visuais. Para Sonia Regina Martins Gonçalves, tais diálogos entre pintura e poesia indicam que o formalismo russo compreendia as diferentes artes como facetas de um mesmo empenho estético:

Essa aproximação das duas artes proporcionou, no campo da poesia futurista, e principalmente cubo-futurista, uma série de experimentações inéditas em que a palavra e o traço pictórico ou gráfico se complementavam num único objeto artístico. Para a vanguarda russa, escrever e desenhar – a produção de palavras e a produção de imagens – são parte do mesmo processo. (apud JAKOBSON, 2006, p. 61)

Antes de passar para o próximo capítulo em que se passa dos ecos da poética maikovskiana para o graffiti, é preciso pontuar que o lugar da política em Speridião e Zarvos no contexto do pós-modernismo. Segundo Fredric Jameson, o pós-modernismo não define simplesmente uma estética, mas “uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.” (JAMESON, 1996, p. 29). Ou seja, as produções contemporâneas necessariamente se posicionam no contexto contemporâneo com relação aos traços pós-modernistas²¹, mesmo que para contrapô-los. Speridião e Zarvos, desse modo, localizam suas obras não em negação à pós-modernidade, mas a partir de uma programa evidentemente político que responde a essa dominante cultural. Renato Rezende, por exemplo, caracteriza o CEP 20.000, coletivo de poesia criado por Zarvos e Chacal nos anos 1990 cuja atuação se confunde com a própria poética de Zarvos, como “movimento pós-moderno carioca”, cuja “proposta [...] é política no sentido mais originário do termo, ao propor uma nova forma de relacionamento, criação e fruição artística entre os cidadãos da cidade, da *pólis*.” (REZENDE, 2010, p. 7, 19-20). Ao passo que Guilherme Bueno ressalta o jogo conflituoso com a condição pós-moderna encenado nas telas de Gustavo Speridião: “Sua ‘pós’-modernidade reside precisamente em confrontar-se com as referências que de diferentes maneiras a moldaram, inclusive no seu trauma de sentir-se em um universo onde tudo se reconhece como discurso e, ao divorciar-se da natureza, se decreta o óbito de transcendência.” (BUENO, 2011, p. 7). Desse modo, a escrita manual de Speridião e Zarvos são obras pós-modernistas porque, mesmo antagonizando com a despoltização subjacente ao contexto artístico contemporâneo, estão inseridas nesse momento histórico. A partir desse distanciamento anacrônico com o pós-modernismo, portanto, é possível afirmar que os autores em questão empenham-se em refletir dialeticamente o desenvolvimento

21 Para Jameson os traços do pós-modernismo seriam a falta de profundidade, o enfraquecimento da historicidade, o surgimento de um novo tipo de matiz emocional básico, o diálogo com as novas tecnologias e a procura de uma nova missão da arte política (JAMESON, 1996, p. 32-33)

histórico contemporâneo, a fim de edificar “uma cultura genuinamente política” (JAMESON, 1996, p. 73) – metodologia que Jameson indica, a partir de Hegel e Marx, como um passo em direção a uma saída para arte política na pós-modernidade. De fato, considerando a querela sobre o aspecto político da paródia pós-moderna, a aproximação das obras de Speridião e Zarvos com a poética de Maiakóvski se localiza em um lugar privilegiado. Isso porque, independentemente se se toma a postura positiva sobre a arte pós-modernista, como Linda Hutcheon (1991), ou negativa, como Terry Eagleton (1995), ambos concordam com relação ao artifício tipicamente pós-modernista de retomada das vanguardas artísticas – o que os difere, claramente, é a potência política dessa apropriação. Em *The Great Art History*, por exemplo, intervenção de Speridião sobre um livro de fotografias, que transforma um compêndio de história da fotografia em uma paródia de álbum de história da arte, observa-se o afastamento do “pastiche”, definido por Jameson como “paródia branca”, ou seja, destituída da força da sátira e da desestabilização de poderes pelo riso (1996, p. 45), e se observa uma forma paródica mais tradicional, enquanto “imitação ridicularizadora”, diferindo-se das paródias pós-modernistas como definidas por Hutcheon que, caracterizando-se enquanto “imitação ironicamente contextualizada”, podem operar até mesmo com “deferência” com relação ao objeto parodiado (1991, p. 57). Entre moderno e pós-moderno, Eagleton caracteriza uma possível arte política contemporânea que, dado o descolamento de Speridião da noção pós-moderna da realidade enquanto discurso, conforme apontado por Bueno, se assemelha à sua proposta artística:

Uma arte de hoje que, tendo aprendido com o caráter abertamente comprometido da cultura de vanguarda, pudesse refletir as contradições do modernismo sob uma luz mais explicitamente política, fosse capaz de fazê-lo efetivamente apenas se tivesse aprendido sua lição também do modernismo - aprendido, vale dizer, que o próprio "político" é uma questão da emergência de uma racionalidade transformada, e se não é apresentado como tal, ainda assim parecerá parte da própria tradição da qual luta para se libertar o aventurosamente moderno. (EAGLETON, 1995, p. 68)

Por isso, enfim, que a denominação de Jameson do pós-modernismo enquanto dominante cultural, a que respondem as obras de Speridião e Zarvos, em suas aproximações com a estética vanguardista, parece-me mais adequada, compreendendo seu jogo político no contexto da arte e da literatura contemporâneas.

3. GRAFFITI ONTEM E HOJE

Tomado em seu sentido mais corrente, observa-se o graffiti²² na obra de Gustavo Speridião em “Nuvens na Perimetral”, de 2005. Nesse projeto, Speridião inscreve suas “nuvens” nos pilares do Elevado da Perimetral, na região portuária do Rio de Janeiro, além de produzir vídeos compostos pela sobreposição de fotografias das “nuvens” na sequência dos pilares, formando um percurso nefelibata por debaixo do elevado²³.

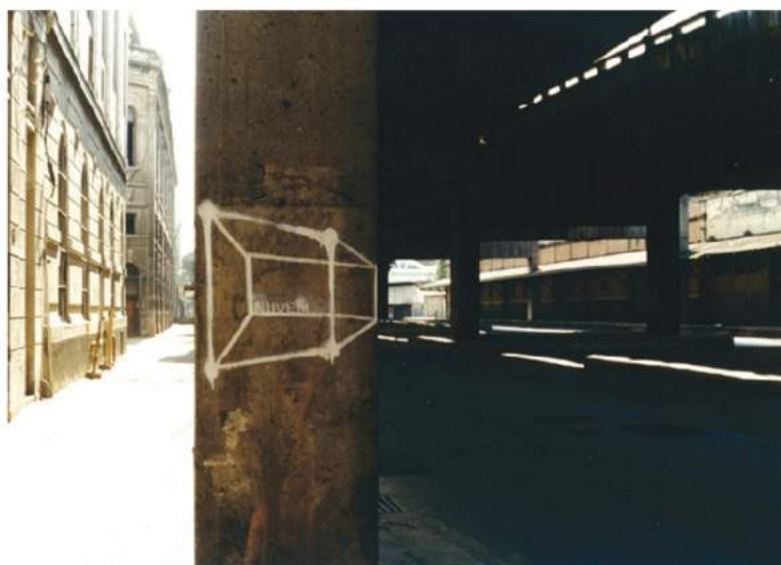


FIGURA 3 - “Nuvem”, da série “Nuvens na Perimetral”

Fonte: SPERIDIÃO, 2005a.

Esse signo – que remete a “Nuvem de Calças” de Maiakóvski, um contraste lírico com as

²² Utilizo aqui o termo graffiti tanto no plural – conforme a grafia italiana do termo – quanto no singular. Prefiro tomar o termo em sua grafia mais corrente, mesmo compreendendo o esforço de aportuguesamento do termo como “grafite”, como utilizado por Fabrício Silveira (2012) ou Gustavo Lassala (2017), por exemplo; também prefiro evitar a forma singular *graffito*, corrente em textos em inglês, dado que raramente esse termo aparece em textos em português. Assim, neste trabalho, graffiti indica, no singular, tanto o sentido geral da prática quanto uma iteração individual; enquanto sua forma plural indica majoritariamente um corpo de graffiti individuais.

²³ Os registros podem ser encontrados no site do artista, em <<https://www.speridiao.com/nuvens>>.

palavras de ordem e os *slogans* militantes que povoam as obras dos dois escritores – é um das entradas principais do vocabulário de Speridião, sendo retomado e ressignificado em várias pinturas e desenhos. Em “Nuvens na perimetral”, há um choque entre o signo “nuvem” e as formas geométricas que acompanham a inscrição verbal ou mesmo a substituem – um choque que dramatiza no nível semiótico o gesto irônico de pintar nuvens num ambiente coberto e sombrio da cidade²⁴.

No entanto, o graffiti enquanto prática de inscrição em muros não compõe parte significativa da produção de Speridião e não aparece na obra de Zarvos. Mesmo não lidando diretamente com o graffiti, acredito que este se apresenta como um modo de leitura produtivo de suas obras, dado que no contexto artístico contemporâneo o graffiti se torna um modelo para a estetização das escritas à mão e da poesia em geral, como propõe Alberto Pucheu. Neste capítulo, portanto, proponho um duplo movimento: apontar as aproximações temáticas e estéticas entre as obras de Speridião e Zarvos e os graffiti; e compreender graffiti como um conceito mais abrangente, capaz de condensar as potencialidades estéticas e políticas da escrita manual contemporânea. Nesse sentido, tomo aqui graffiti enquanto conceito e, por conseguinte, como modo de leitura na perscrutação da retomada da escrita à mão por Zarvos e Speridião. Para isso, mapeio o desenvolvimento dos estudos acadêmicos sobre graffiti, desde os textos oitocentistas sobre graffiti da antiguidade, passando pelas inscrições em Nova Iorque, até a compreensão da prática da pixação²⁵ no Brasil contemporâneo.

O sentido mais corrente do termo graffiti é apresentado no dicionário Houaiss como segunda entrada do verbete grafite: “rabisco ou desenho simplificado, ou iniciais do autor, feitos ger. com spray de tinta, nas paredes, muros, monumentos etc., de uma cidade” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1473). Trata-se de uma definição que, embora possa ser aplicada sem dificuldades às “Nuvens na Perimetral”, por exemplo, pouco esclarece das origens do vocábulo, informação que auxilia na delimitação conceitual que proponho aqui. Dicionários etimológicos em inglês e francês, por outro lado, apresentam que o termo foi derivado do verbo em italiano

24 Posteriormente, no item 4.3.2, abordo mais detalhadamente tal signo da obra de Speridião.

25 Como é de praxe em estudos sobre a pichação/pixação atuais, utilizo as grafias “pixação”, “pixo” e suas derivações, preferidas pelos próprios pixadores, cujo desvio ortográfico opera um estranhamento semelhante ao de suas inscrições enigmáticas na cidade. No entanto, utilizo “pichação”, em sua grafia convencional, quando me refiro aos graffiti brasileiros até os anos 1980, já que assim eram referidos na época de sua produção.

graffiare/sgraffiare, ou seja, “arranhar” (ATILF – CNRS; UNIVERSITÉ DE LORRAINE, 2018; HOAD, 1996, p. 199). Trata-se de uma indicação lexical dos rabiscos informais que foram encontrados nos muros das ruínas de Pompeia, inscritos geralmente com auxílio do estilete, ferramenta de escrita que era então chamada de *graphium*, outra provável origem do termo *graffiti* (ATILF – CNRS; UNIVERSITÉ DE LORRAINE, 2018; PANGIANI, 1907). Evidencia-se, assim, através do indício etimológico, que o vocábulo *graffiti* tem uma ligação estreita com os achados arqueológicos de Pompeia e os estudos que lhes seguiram, especialmente no século XIX. Desse modo, de início, é pertinente uma breve exposição da história do estudo acadêmico do *graffiti* no sítio arqueológico italiano, para posteriormente pontuar a transformação acometida pelo *graffiti* no século XX, nos EUA e no Brasil. Por fim, munido dos diferentes traços do *graffiti* apresentados, faço o exercício de pensar o *graffiti* como ferramenta de leitura e análise do gesto escritural de Zarvos e Speridião.

3.1. Origens do *graffiti* como objeto de investigação acadêmica: cena pompeiana

*ADMIROR PARIENS TE NON CECIDISSE RVINIS
QVI TOT SCRIPTORVM TAEDIA SVSTINEAS*²⁶

Grafito de Pompeia (BALDI, 1999, p. 236)

Antes de pontuar os estudos sobre os *graffiti* pompeianos, acredito que o parágrafo de abertura da entrada “*graffiti*” no *Grove Art Dictionary* serve de ponto de partida adequado, dado que apresenta uma diversa gama de perspectivas disciplinares na definição do termo, indicando a complexidade desse fenômeno:

²⁶ Inscrição encontrada em diversos lugares em Pompeia, que pode ser traduzida, a partir de traduções para o inglês (BAIRD; TAYLOR, 2011; BALDI, 2010), como “Ó muro, impressiona-me que não caíste em ruínas, tu que suportas as insignificâncias de tantos escritores”.

Termo aplicado a um conjunto de marcas institucionalmente ilícitas em que se observa a tentativa de estabelecer uma forma de composição coerente; essas marcas são feitas por indivíduo ou indivíduos (geralmente não por artistas profissionais) em um muro ou outra superfície que é em geral visualmente acessível para o público. O termo ‘graffiti’ deriva do grego *graphein* (“escrever”). *Graffiti* (no singular *graffito*) ou *sgraffito*, significando um desenho ou rabisco em uma superfície plana, originalmente referiam às marcas encontradas em antigas construções romanas. Embora exemplos haviam sido encontradas em localidades como Pompeia, a *Domus Aurea* do Imperador Nero (AD 54-68) em Roma, a Vila Adriana em Tivoli e o sítio Maia de Tikal na Mesoamérica, os graffiti são geralmente associados aos ambientes urbanos do século XX em diante. Eles podem variar de simples marcas a composições complexas e coloridas. Os motivos para a produção dessas marcas podem incluir um desejo por reconhecimento que é público por natureza e/ou a necessidade de apropriar um espaço público ou o espaço privado de outrem para fins individuais ou coletivos. Graffiti são reconhecidos como uma forma de lidar com problemas de identificação em ambientes superpopulosos ou abnegadores, e são uma saída pela qual pessoas podem escolher publicar pensamentos, filosofias ou poemas. Contrapartidas ilegítimas das legítimas e remuneradas propagandas em *outdoors*, os graffiti utilizam paredes de garagem, banheiros públicos e celas de prisão para suas mensagens clandestinas²⁷. (PHILIPS, 2003, p. 1, tradução minha)

Trata-se de uma definição proveitosa, que reúne diferentes pontos de entrada para a compreensão do graffiti, a partir de breves apontamentos históricos, etimológicos, sociológicos, psicológicos, estéticos etc. além de apontar as mudanças de compreensão do termo no decorrer do tempo. De acordo com a apresentação de Susan A. Philips, é possível depreender que são duas as cenas centrais na história do graffiti enquanto objeto acadêmico, que divide a compreensão da prática em graffiti contemporâneos e não-contemporâneos: as descobertas e o posterior estudo dos graffiti presentes nas ruínas de Pompeia no século XIX, que pelo número de inscrições encontradas e acentuado interesse arqueológico funcionam como paradigma para o graffiti antigo; e a cena nova-iorquina de graffiti, ligada ao movimento hip-hop que emerge nos anos

27 No original: “*Term applied to an arrangement of institutionally illicit marks in which there has been an attempt to establish some sort of coherent composition; such marks are made by an individual or individuals (not generally professional artists) on a wall or other surface that is usually visually accessible to the public. The term ‘graffiti’ derives from the Greek graphein (‘to write’). Graffiti (sing. graffito) or Sgraffito, meaning a drawing or scribbling on a flat surface, originally referred to those marks found on ancient Roman architecture. Although examples of graffiti have been found at such sites as Pompeii, the Domus Aurea of Emperor Nero (reg AD 54–68) in Rome, Hadrian’s Villa at Tivoli, and the Maya site of Tikal in Mesoamerica, they are usually associated with 20th-century and later urban environments. They may range from a few simple marks to compositions that are complex and colourful. Motives for the production of such marks may include a desire for recognition that is public in nature and/or the need to appropriate a public space or someone else’s private space for group or individual purposes. Graffiti are recognized as a way of dealing with problems of identification in overcrowded or self-denying environments, and are an outlet through which people may choose to publish their thoughts, philosophies, or poems. Illegitimate counterparts to the paid, legitimate advertisements on billboards or signs, graffiti utilize the walls of garages, public toilets, and jail cells for their clandestine messages.*”.

1970, origem do fenômeno urbano e contemporâneo do graffiti ao redor do mundo. Tais momentos são necessários para se pensar o graffiti hoje por motivos distintos: enquanto o estudo arqueológico das inscrições romanas inauguram a noção de graffiti como um instrumento de análise, a produção de Nova Iorque, com as diferentes estéticas que se desenvolvem ao longo dos anos, revitaliza a prática milenar de inscrição em muros, tendo em vista uma nova ordem de significações do mundo contemporâneo.

Com relação aos estudos de graffiti do século XIX, é incontornável o livro de Raphael Garrucci, *Graffiti de Pompéi: Inscriptions et gravures*, de 1856. Todos os subsequentes estudos sobre os graffiti de Pompeia remetem a esse trabalho seminal, mesmo que muitas vezes questionando seus métodos e suas conclusões. Embora se trate do mais antigo estudo de fôlego sobre graffiti – sendo tomado como a primeira referência ao termo em um texto em francês (ATILF – CNRS; UNIVERSITÉ DE LORRAINE, 2018) –, Garrucci não traça uma definição do termo, possivelmente por este não compartilhar da mesma preocupação científica de E. P. Evans ou do rigor acadêmico de August Mau, por exemplo, outros dois autores que trago mais em frente. No entanto, é possível vislumbrar em seu texto alguns elementos históricos e temáticos do graffiti nas primeiras páginas do volume. Raphael Garrucci inicia seu estudo elencando as diferentes menções a inscrições em muros em textos de Cícero, Plínio, Luciano, Aristófanos, São Jerônimo, Propércio e Plauto, de modo a ilustrar a presença marginal do graffiti em obras da antiguidade como testemunhos de uma prática, portanto, milenar (GARRUCCI, 1856, p. 5-6). Tanto nos exemplos acima mencionados quanto em Pompeia, tratar-se-ia de “inscrições populares [*inscriptions populaires*]” (GARRUCCI, 1856, p. 6) e, embora o autor não desenvolva tal valoração negativa, é possível depreender já no primeiro estudo sobre o tema uma das características mais prevalentes nos estudos sobre graffiti: são marcas produzidas por uma parcela socialmente marginalizada.

A atenção de Garrucci sobre as inscrições de Pompeia, ainda que executadas com diferentes instrumentos, volta-se especialmente àquelas produzidas pelo estilete dado que essas se apresentam com maior legibilidade “já que a mão não precisou lutar contra a dureza do material ou o fio da pedra, [desse modo,] as formas dependiam apenas da habilidade do escritor e de sua

vontade²⁸” (GARRUCCI, 1856, p. 6-7, tradução minha). Esse apontamento de Garrucci é relevante aqui dado que, ao evidenciar seu enfoque nas escritas cursivas feitas a estilete – o mesmo instrumento utilizado para inscrição em tabuinhas de cera, por exemplo – ele indica, ainda que indiretamente, as implicações do corpo na escrita no graffiti. A corporeidade da escrita do graffiti, traço ainda mais evidente nas formas de graffiti do século XX, aponta para a impossibilidade de se pensar na produção do graffiti sem levar em consideração a relação entre corpo e escrita.

Pouco mais de uma década depois, o acadêmico estadunidense E. P. Evans irá tecer comentários sobre a obra de Raphael Garrucci e outras descobertas arqueológicas de Pompeia, evidenciando características dos graffiti que o padre italiano havia ignorado. Não se trata de um artigo sobre os graffiti em si, mas de uma revisão da literatura do estado da arte da arqueologia romana da época, sendo que o graffiti ocupa posição privilegiada principalmente por causa da monografia de Garrucci. Os comentários de Evans sobre *Graffiti de Pompéi* são curtos e incisivos: apesar de ser até então o tratado mais compreensivo e recente sobre “essa classe de inscrições [*this class of inscriptions*]”, o livro de Garrucci é repleto de análises e transcrições errôneas e não confiáveis (EVANS, 1868, p. 401). Essa afirmação é reveladora da postura de Evans, cuja verve cientificista rende uma das primeiras definições de graffiti em língua inglesa:

Esses rabiscos e riscos casuais (*dipinti* e *graffiti*, como denominam os italianos) estão dentre as particularidades interessantes de Pompeia, e, embora intrinsecamente triviais, frequentemente iluminam os costumes e as morais da época. São a literatura dos vadios e não devemos esperar neles nem a elegância da dicção ou a pureza do gosto. Alguns dos mais grosseiros e brutais são rabiscados nas paredes de tavernas, evidentemente assombros de gladiadores²⁹. (EVANS, 1868, p. 432-433, tradução minha)

Claramente perpassada por julgamentos morais, a definição aponta para a “trivialidade” das escritas e dos desenhos encontrados em Pompeia, caracterizando o graffiti como um discurso

28 No original: “*parce que la main n’ayant pas eu alors à lutter contre la dureté de la matière ou le fil de la pierre, les formes n’ont dépendu que de l’habileté de l’écrivain et de sa volonté.*”.

29 No original: “*These casual scribblings and scratchings (dipinti and graffiti, as the Italians call them) are among the interesting features of Pompeii, and, although intrinsically trivial, often throw much light on the manners and morals of the age. They are the literature of the loafers, and we must not expect to find in them either elegance of diction or purity of taste. Some of the coarsest and most brutal are scrawled on walls of low pothouses, evidently the haunts of gladiators.*”.

menor e marginal, capaz de revelar curiosidades da vida de pompeianos não-notáveis: “Esses simples refrigerios eram para o populacho. Os decuriões e outros personagens distintos eram entretidos de maneira mais suntuosa.³⁰” (EVANS, 1868, p. 430, tradução minha). Mais ao fim de seu argumento, Evans preza ainda o graffiti por permitir o contato com um “*patois* antigo [*ancient patois*]” (EVANS, 1868, p. 439), que serviria para estudos filológicos sobre as variações do latim vulgar. Assim como Garrucci, portanto, o graffiti funciona para Evans como matéria verbal inédita, que iluminaria novas facetas da sociedade romana e de sua língua.

Por fim, vale ressaltar também o estudo de August Mau, arqueólogo e historiador da arte alemão que em seu extenso volume sobre a vida e arte de Pompeia dedica um capítulo aos graffiti lá encontrados. Aqui, semelhante ao trabalho de Evans, observa-se uma definição clara do que seriam os graffiti logo no início do capítulo: “Os graffiti configuram a maior divisão das inscrições pompeianas, compreendendo aproximadamente três mil exemplos, ou metade de seu total; o nome é italiano, sendo derivado do verbo que significa ‘arranhar’³¹” (MAU, 1899, p. 481, tradução minha). Assim como Evans, Mau enfatiza a irrelevância dos escritores de graffiti, dado que grande parte deles seria composto por crianças. Curiosamente, no entanto, como o graffiti é um registro informal da alfabetização das crianças pompeianas, através desses rabiscos infantis verificam-se citações do cânone literário da época:

Crianças gravavam nos muros o alfabeto que estavam aprendendo. As citações frequentes a Virgílio, geralmente incompletas, são de modo semelhante reflexo de lições escolares, onde o autor era cuidadosamente estudado; encontram-se muito frequentemente as primeiras palavras de livros como *Arma virumque cano* ou *Conticuere omnes*. A primeira palavra do poema de Lucrecio, *Aeneadum*, também ocorre diversas vezes³². (MAU, 1899, p. 488, tradução minha)

Trata-se de um exemplo proveitoso porque aponta para um duplo trânsito: da solenidade e gravidade da poesia épica para o rabisco pueril, os graffiti operam uma travessia do mundo adulto

30 No original: “*These simple refreshments were for the populace. The decurions and other distinguished personages were entertained in a more sumptuous manner.*”.

31 No original: “*The graffiti form the largest division of the Pompeian inscriptions, comprising about three thousand examples, or one half of the entire number; the name is Italian, being derived from a verb meaning ‘to scratch.’*”.

32 No original: “*Children scratched upon walls the alphabet that they were learning. The frequent quotations from Virgil, generally incomplete, are likewise an echo of lessons at school, where this author was carefully studied; we find very often the beginnings of lines at the opening of a book, as *Arma virumque cano*, or *Conticuere omnes*. The first word of the poem of Lucretius, *Aeneadum*, also occurs several times.*”.

ao infantil e do erudito ao popular. Um gesto apropriativo, com efeito, que ressignifica os versos latinos, em um exercício de democracia pela escrita.

Vale ressaltar que o traçado infantil é, ainda, uma das recorrências nas leituras de graffiti não-contemporâneos: Susan Sontag, por exemplo, analisando pinturas holandesas do século XVII aponta para o gesto de um personagem infantil que inscreve seus graffiti em colunas de uma igreja que “longe de estar envolvido em uma vandalização clandestina, dá início a um exercício alegre de proeza imatura³³” (SONTAG, 1988, p. 97, tradução minha). A inocuidade do gesto de inscrição de graffiti nesses quadros, segundo a autora, deve-se à sua inserção em “um mundo onde invasão não é uma ameaça [*a world in which trespass is not a threat*]” (SONTAG, 1988, p. 99), sendo a cena de crianças inscrevendo em colunas de igrejas uma recorrência nas pinturas holandesas do período. A inscrição informal em muros, assim sendo, é compreendida como uma pulsão pueril, uma brincadeira cujo julgamento passa de uma trivialidade nos estudos de graffiti não-contemporâneos para um vandalismo inconsequente das inscrições hoje, como apresento nos dois subitens subsequentes.

Voltando a *Pompeii its life and art*, Mau indica os diversos temas que se encontram nos graffiti: desde amor, tema mais proeminente, até saudações, paródias, citações, paráfrases, registros de acontecimentos etc. (MAU, 1899, p. 483-488). Entretanto, dentre os diferentes assuntos e estilos de graffiti comentados, um exemplo aparece com destaque e se torna central para as definições contemporâneas de graffiti. Trata-se da assinatura e da marca do “eu estive aqui”: “Centenas de graffiti apresentam meramente o nome do autor do rabisco, às vezes acompanhado da expressão *hic fuit* – ‘esteve aqui’, ou simplesmente *hic*; como em *Paris hic fuit, Sabinus hic*³⁴.” (MAU, 1899, p. 483, tradução minha). Argumento no subitem 3.4 que tal gesto de assinatura torna-se central na compreensão do graffiti enquanto conceito, a partir do qual é possível descrever as diferentes iterações de graffiti, antigo ou contemporâneo, além de promover um modo de “pensar com o graffiti”. Por ora, é preciso apontar como a assinatura “eu estive aqui” descrita por Mau sobrevive de modo diverso em todas as formas de graffiti, configurando

33 No original: “*far from being engaged in a surreptitious defacing, embarking on a happy exercise of immature prowess*”.

34 No original: “*Several hundred graffiti present merely the name of the scribbler, sometimes with the addition *hic fuit*, — ‘was here,’ or simply *hic*; as, *Paris hic fuit, Sabinus hic*.”.*

uma das forças constantes e centrais da prática.

De modo geral, a compreensão de graffiti para os historiadores e arqueólogos do século XIX é a de que eles configurariam uma forma linguagem transparente. Ou melhor, como um enigma que, ao ser decifrado, revelaria uma realidade mais verdadeira que as inscrições formais ou documentos oficiais. No capítulo introdutório ao volume editado por J. A. Baird e Claire Taylor sobre graffiti na antiguidade, as historiadoras reiteram essa conclusão sobre as pesquisas de graffiti no século XIX: “Nós podemos ver os truísmos familiares sobre graffiti que apareceram por volta do fim do século XIX e que são reforçados por toda primeira metade do século XX: os graffiti permitem um contato imediato com o escritor, são feitos pelas classes baixas e são uma subcategoria de inscrições antigas³⁵” (BAIRD; TAYLOR, 2011, p. 2, tradução minha). Apesar de ficar claro nessa passagem que a crença na transparência do graffiti enquanto registro histórico imediato seria uma postura acrítica, é inegável, por outro lado, que os extensos corpora de graffiti que os estudos arqueológicos vêm compondo já há mais de um século se apresentam como um dos maiores conjuntos de registros não-oficiais das civilizações antigas. Isso leva o egiptólogo Alexander Peden, por exemplo, a reivindicar a importância do estudo de graffiti já que eles seriam “invariavelmente livres de restrições sociais [*invariably free of social restraints*]” (PEDEN, p. xxi, 2001). Deve-se entender que esse exagero se constrói em oposição à história oficial dos textos institucionais do período em questão, o que faz dos graffiti um instigante artefato que abre possibilidades novas de investigação histórica. No entanto, apesar de ser a principal tônica dos estudos dos graffiti da antiguidade, sua potência enquanto objeto histórico não é de central importância para este estudo. Se o objetivo deste capítulo é compreender as relações entre graffiti e escrita, vale trazer ainda outro exemplo de egiptologia que lida diretamente com essa relação no desenvolvimento dos hieróglifos. Nos anos 1980, o arqueólogo Walter A. Fairservis Jr. dedicou-se à pesquisa de campo em Hieracômpolis, onde encontrou um vasto grupo de graffiti em cerâmicas que datam do período pré-dinástico. O que me interessa em seu estudo é que apesar de suas investigações terem como enfoque a decifração de determinada matéria verbal *através* do graffiti, como é de praxe nos estudos sobre graffiti antigo, aqui se

35 No original: “*We can therefore see that familiar truisms about graffiti have appeared by late-nineteenth century and are reinforced throughout the first half of the twentieth: they allow an unmediated contact with the writer, they were made by the lower class, and they were a subcategory of ancient inscriptions.*”.

apresenta uma clivagem significativa: como se trata de marcas do início do desenvolvimento da escrita egípcia, Fairservis Jr. leva em consideração a própria materialidade das inscrições, para compreender traços de um incipiente sistema (a escrita) através de uma determinada mídia (o graffiti). Vale dizer, trata-se de um estudo cuja parcela significativa do corpus é caracterizada como graffiti embora não possa ser compreendida, ainda, enquanto escrita. Mais do que um movimento exegetico, o graffiti permitiria, portanto, uma interpretação pela materialidade da escrita, por seu gesto de inscrição e pela visualidade de seu traçado. Nos graffiti apresentados no trabalho de Fairservis Jr., primeiramente, o arqueólogo postula uma cronologia, apresentando a sucessão de estágios de evolução da escrita no Egito pré-dinástico, indo da Narrativa Pictural à atribuição de valores silábicos para os signos (FAIRSERVIS JR., 1983, p. 9). Assim, observa-se o desenvolvimento de uma forma de inscrição imagética, remetendo a cenas específicas, para uma abstração da iconicidade do signo tendo em vista seu aspecto verbal, sonoro. Ainda, como tais graffiti se encontram em vasos e potes de cerâmica, eles configurariam “dispositivos de nomeação [*naming devices*]” cuja função principal seria a de assinalar o pertencimento do objeto com seu possuidor (FAIRSERVIS JR., 1983, p. 13). Inevitável não relacionar tal prática às *tags*³⁶ do graffiti contemporâneo ou ao *hic fuit* que Mau observa em Pompeia, o que indica certa consistência do gesto do graffiti, através de diferentes culturas e períodos históricos. Os graffiti estudados por Fairservis Jr., portanto, são registros da pré-história da escrita egípcia, que são assim compreendidos através uma análise comparativa de seus elementos de inscrição e os signos hieroglíficos do período dinástico. Nesse sentido, os graffiti se descolam de uma simples método de inscrição não-institucional da escrita para se apresentarem como testemunha material de um gesto de comunicação, seja ele verbal ou imagético.

Desde os estudos de Garrucci, apesar do enfoque sobre a matéria verbal, observa-se a co-presença ou mesmo a mescla entre texto e imagem, muitas vezes como testemunha do desenvolvimento da escrita. Nesse sentido, ressalto novamente a perspectiva de Baird e Taylor, para quem o graffiti surge como noção que abarca inscrições verbais e imagéticas como forma de

36 Segundo o glossário do *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, tag é “Nome/apelido do artista/escritor de graffiti escrito apressadamente. Em geral, não se utiliza o nome verdadeiro, mas seu “nome da rua” ou codinome [*Quickly written name/moniker of the graffiti artist/writer. Typically do not use their real name and use their street/code name instead.*]” (ROSS, 2016, p. 47). É preciso acrescentar ainda que muitas vezes nas tags também se inscrevem os nomes dos grupos a que os grafiteiros pertencem.

escrita marcada exatamente pelo jogo entre texto e imagem:

Talvez uma das razões para que o graffiti seja uma forma marginalizada de evidência seja porque (em termo saussurianos) houve uma ênfase na escrita como representante da linguagem e da comunicação verbal ao invés de algo que é visual e material [...]. Graffiti, portanto, deveria estabelecer um modelo importante para o jogo entre texto e imagem, e como esses eram conjuntamente compreendidos e observados na antiguidade greco-romana, mas recentes discussões em geral ignoram essa contribuição. [...] Os graffiti apresentados neste volume sugerem, por outro lado, que em muitos contextos *pode ser mais útil considerar escrita como uma categoria unificadora ao invés de pensar em textos ou imagens*. O que parte dos graffiti demonstra é que essas categorias são, na prática, um tanto imprecisas: palavras eram algumas vezes usadas para formar imagens e imagens poderiam ser entendidas como “palavras”, transmitindo um significado fora dos entendimentos tradicionais de alfabetização³⁷. (BAIRD; TAYLOR, 2011, p. 8, tradução e grifos meus)

Graffiti, portanto, tendo em vista a perspectiva histórica das inscrições da antiguidade, ajuda a compor uma noção de escrita que é, ao mesmo tempo verbal e imagética. Através do graffiti, também, nesse sentido, é possível analisar o jogo escrita-imagem nas obras de Zarvos e Speridião, desvinculando-se da rigidez de uma análise puramente literária ou artística dessas produções fronteiriças.

Com relação à aproximação entre o graffiti antigo e a obra de Guilherme Zarvos, são constantes as escritas-desenhos, muitas vezes marcadas pelo estilo *naïf* e infantil que muitos graffiti pompeianos também apresentam. É o caso da seção “Bichos” do livro *60-70 70-60* (2017a), em que Zarvos elenca um bestiário de caligramas, nos quais as letras são esticadas e deformadas para compor figuras de animais. Nesse ponto, é relevante notar como que na escrita manual e no desenho se intensifica o gesto primitivo e infantil de sua poética, como apontado por Roberto Corrêa dos Santos:

37 No original: “*Perhaps one of the reasons that graffiti as a form of evidence have been marginalised is because (in Saussururian terms) there has been an emphasis on writing as representing verbal language and communication rather than as something which is visual and material (Harris 1995, 2000). Graffiti, therefore, should form an important model for the interplay between text and image, and how these were understood together and viewed in Greco-Roman antiquity, but recent discussions all but ignore this contribution [...]. The graffiti presented in this volume suggest, however, that in many contexts it might be more useful to consider writing as a unifying category rather than thinking of either texts or images. What a number of graffiti show is that these categories are, in practice, rather imprecise: words were sometimes used to make images, and images could be understood as ‘words’, conveying meaning outside of traditional understandings of literacy.*”.

Poemas por toda a parte (o papel, a imagem, a letra, o ato-desenho); neles, arcaísmomacioso – poemas-inscrições, um livro e suas cavernas anteriores. [...] Criança nenhuma teria a alma que artes assim exigem: foi preciso amar, amar e maturar: insistir: firmemente insistir. Crianças não conhecem o antes-da-criança. Zarvos sim; Zarvos domina esse solo de que seus poemas partem.” (SANTOS, 2015, p. 5).

Escrita primitiva que flerta com a estética da *art brut* e com o trabalho de Cy Twombly, por exemplo – cuja obra Roland Barthes também relaciona ao “antes-da-criança”, já que o artista estadunidense se afasta da dedicação infantil em “dominar o código dos adultos”, para escrever “com a ponta dos dedos, não por asco ou tédio, mas por uma espécie de fantasia aberta à lembrança de uma cultura morta, cujo vestígio é constituído por algumas palavras.” (BARTHES, 1990, p. 144-145).

É preciso pontuar que a sobrevivência de uma traçado primitivo no graffiti é a tese principal do fotógrafo Brassai, responsável por um dos mais importantes registros de graffiti urbano da primeira metade do século XX. Sabidamente ligado aos círculos surrealistas de Paris, Brassai afirma que os graffiti criam uma abertura para o diálogo entre o antigo e o contemporâneo, comparando os muros da cidade moderna às paredes das cavernas pré-históricas:

Esses sinais sucintos nada mais são do que a origem da escrita, esses animais, esses monstros, esses demônios, esses heróis, esses deuses fálicos, nada menos que elementos da mitologia. A ascensão à poesia ou o mergulho na trivialidade não fazem mais sentido nesta região onde as leis da gravitação não estão mais em vigor³⁸ (BRASSAI, 1933, tradução minha).

O arcaísmo do graffiti, ainda para o fotógrafo franco-húngaro, relacionar-se-ia também com um traçado do inconsciente – o que o aproxima dos julgamentos sobre a imediaticidade do graffiti, tão marcantes nos estudos do século XIX: “o próprio meio – muro (o clandestino) ao invés do papel (o regulamentado) – leva o grafismo na direção do inconsciente e do arcaico; essa pré-escrita ou proto-escrita é criação de mitos em gestação, uma poesia da fonte profunda do cotidiano.³⁹” (SCOTT, 2009, p. 190, tradução minha).

38 No original: “*Ces signes succints ne sont rien moins que l'origine de l'écriture, ces animaux, ces monstres, ces démons, ces héros, ces dieux phalliques, rien moins que les éléments de la mythologie. S'élever à la poésie ou s'engouffrer dans la trivialité n'a plus de sens en cette région où les lois de la gravitation ne sont plus en vigueur.*”.

39 No original: “*that the very medium — wall (the clandestine) rather than paper (the regulated) — pushes graphism in the direction of the unconscious and archaic; that this pre-writing or proto-writing is myth-making in*

Como o exemplo de Fairservis Jr. e os apontamentos de Brassai acima apontam, o arcaísmo que pode se depreender do graffiti remete às próprias origens da escrita, enquanto gesto de inscrição. Graffiti opera, assim, uma forma de pensar a escrita em sua materialidade, enquanto ato de deixar marcas comunicacionais em uma determinada superfície. De modo análogo aos estudos de graffiti, ao apontar a relevância do aspecto material da escrita, Ignace J. Gelb em *A study on writing* (1963) retoma a etimologia da palavra “escrita” em diferentes línguas que, assim como as origens do termo graffiti, indica tanto a gestualidade da inscrição quanto a afinidade com a imagem:

embryo, a poetry of the deep spring of the everyday.”.

A escrita é expressa não por objetos em si mas por marcas em objetos ou em qualquer outro material. Símbolos escritos são normalmente executados pela ação motora das mãos ao desenhar, pintar, arranhar ou entalhar. Isso é retratado pelo significado e pela etimologia da palavra “escrever” em diferentes línguas. A palavra em inglês “to write” corresponde ao antigo nórdico *rīta*, “entalhar (runas)”, e ao alemão moderno *reißen*, *einritzen* “rasgar, entalhar”. A palavra grega *γράφειν*, “escrever”, como em gráfico, fonografia etc., é o mesmo em “gravar”, em alemão *kerben*. As palavras *scribere* em latim, *schreiben* em alemão, *scribe*, *inscribe* em inglês etc., originalmente significavam “gravar, entalhar” como podemos observar de sua conexão com *σκαριφᾶσθαι*, “entalhar, arranhar”. O gótico *mēljan*, “escrever”, de início significava “pintar”, como se observa pelo fato de que a palavra *malen* do alemão moderno significa “pintar”. E finalmente o eslavo *pisati*, “escrever”, originalmente se referia à pintura, como demonstrado pela conexão com o latim *pingere*, pintar, também encontrado em “pintura, pictografia” etc. O mesmo desenvolvimento semântico pode ser observado na família das línguas semíticas. Portanto, a raiz *štr*, “escrever”, deve originalmente ter significado “cortar”, como pode ser deduzido da ocorrência das palavras árabes *sātūr*, “faca grande”, e *sātīr*, “açougueiro”; a raiz *ktb*, “escrever”, significava originalmente “entalhar”, como indicado pelo siríaco *makt‘bā*, “furador”; e as raízes *šhf* ou *šḥf* significavam não só “escrever” como também “escavar, esburacar” em línguas semíticas do sul⁴⁰. (GELB, 1963, p. 6-7, tradução minha)

Na pretensão de estabelecer uma ciência da escrita, uma *gramatologia* em oposição às histórias da escrita, o estudo de Gelb visa “estabelecer princípios que governam o uso e a evolução da escrita em uma base comparativo-tipológica.”⁴¹ (GELB, 1963, p. v, tradução minha). Mesmo que a pretendida análise de cunho estruturalista apresente falhas⁴², especialmente no capítulo voltado à relação da escrita com a “civilização”, Gelb rende uma importante tipologia da

40 No original: “*Writing is expressed not by objects themselves but by markings on objects or on any other material. Written symbols are normally executed by means of motor action of the hands in drawing, painting, scratching, or incising. This is reflected by the meaning and etymology of the word 'to write' in many different languages. The English word 'to write' corresponds to the Old Norse rīta, 'to incise (runes),' and modern German reißen, einritzen 'to tear, to incise'. The Greek word γράφειν, 'to write,' as in English 'graphic, phonography,' etc., is the same as 'to carve', German kerben. Latin scribere, German schreiben, English 'scribe, inscribe,' etc., originally meant 'to incise' as we can see from its connection with Greek σκαριφᾶσθαι, 'to incise, to scratch.' Gothic mēljan, 'to write,' at first meant 'to paint' as we see from the fact that the modern German word malen means 'to paint'. And, finally, Slavonic pisati, 'to write,' originally referred to painting, as shown by the connection with Latin pingere, 'to paint,' found also in our 'paint, picture, pictography', etc. The same semantic development can be observed in the Semitic family of languages. Thus, the root štr, 'to write,' must originally have meant 'to cut', as can be deduced from the occurrence of the Arabic word sātūr, 'large knife,' and sātīr, 'butcher'; the root ktb, 'to write,' meant originally 'to incise', as indicated by Syriac makt‘bā, 'awl'; and the root šhf or šḥf meant not only 'to write' but also 'to excavate, to hollow' in South Semitic languages.*”

41 No original: “*establish general principles governing the use and evolution of writing on a comparative-typological basis.*”

42 O próprio objetivo do livro, de se afastar das historiografias da escrita não é concluído com sucesso, como aponta Jacques Derrida, em nota de rodapé: “Embora se preocupe com a classificação sistemática ou simplificada e apresente hipóteses controvertidas sobre a monogênese ou a poligênese das escrituras, este livro segue o modelo das histórias clássicas da escritura.” (DERRIDA, 2013, p. 5).

escrita que tomo de base para esta tese, como a expressão “escrita manual” para definir a produção escritural de Zarvos e Speridião. Retomo Gelb de passagem neste momento para apontar como etimologicamente ambos os termos graffiti e escrita remetem ao gesto de inscrição, ao trabalho do corpo, ou seja: escrita e graffiti, mais que objetos, são ações cuja contraparte material – a letra no papel, a inscrição no muro – é o arquivo dessa performance⁴³. Na mesma tônica, por exemplo, Baird e Taylor apontam como o graffiti auxilia os estudos de arqueologia e história antiga dado que ele “pode até situar leitura e escrita em uma abordagem performativa⁴⁴” (BAIRD; TAYLOR, 2011, p. 10, tradução minha).

3.2 O graffiti contemporâneo: Nova Iorque e as inscrições no metrô

*No, I ain't running the system, I am bombing the system*⁴⁵

Depoimento de um grafiteiro no filme *Style Wars* (1982)

Voltando à discussão do graffiti em si, a cena nova iorquina dos anos 1970 e 1980, com as inscrições em metrôs e o surgimento do hip-hop, marca uma importante mudança na compreensão da prática, especialmente com relação ao aspecto performático de sua escrita. Trata-se de um ponto de virada do graffiti no século XX e de seus desdobramentos mais recentes. Em seu aspecto de produção, parte significativa dos graffiti nova-iorquinos da época eram compostos por letras e desenhos de dimensões monumentais, produzidos com tinta em spray, envolvendo um engajamento de todo o corpo no traçado. A pesquisadora de estudos de mídia Sonja Neef aproxima a escrita do graffiti à coreografia, associando ainda a materialidade da tinta em spray às

43 Tomo de empréstimo aqui os termos de Diana Taylor, sendo arquivo o registro da performance e o repertório a prática ou conhecimento incorporado (TAYLOR, 2013, p. 48).

44 No original: “*can even situate reading and writing within a performative framework*”.

45 Em português: “Não, eu não estou comandando o sistema, eu estou bombardeando-o”. Resposta à provocação de que os jovens estariam tomando conta do sistema de metrô de Nova Iorque. “*Bombing*” opera aqui um duplo sentido, já que no jargão dos grafiteiros “*to bomb*” é espalhar suas marcas em uma determinada área, para ganhar reconhecimento (ROSS, 2016, p. 475). No contexto brasileiro, “bomb” designa um estilo arredondado e contornado de graffiti, técnica que toma de empréstimo dos graffiti estadunidenses dos anos 1970 e 1980 (LASSALA, 2017, p. 56)

imagens de expressividade do eu interior que permeiam grande parte das noções sobre escrita e, num sentido amplo, do próprio gesto criativo:

O grafismo do graffiti é uma “coreografia”. O escritor [de graffiti] de maneira alguma arranha ou sulca com um estilete, nem aplica fluido de escrita com uma pena ou uma caneta esferográfica. Ele borriфа seu fluido gasoso de escrita na superfície. Ele expira o aerossol como o *pneuma* de uma respiração, uma corrente de ar leve, aspirante como Heta, antes de quedar silenciosa, quase não audível e gravável apenas com um diacrítico que foi chamado *spiritus*. Ao “expirar” sua assinatura desse modo, ele a reencena como um ato singular e notadamente físico que é definitivamente ligado à presença do corpo. Assim como a escrita manual também sempre alega garantir a presença do escritor em um momento temporal singular e historicamente definido, em um “lugar” topograficamente e exatamente definível, do mesmo modo o graffiti também alega reunir em uma unidade indivisível uma data com um lugar e uma assinatura. “Eu estive aqui” (não somente “quase”), é o que um graffiti no topo da Torre Eiffel ou na casca de um carvalho antigo diz⁴⁶. (NEEF, 2011, p. 282-283, tradução minha).

Para Neef, o uso clandestino da tinta em spray implicaria a presença do autor de modo ainda mais radical que a gravação informal com estilete, como nos graffiti da antiguidade romana: uma aproximação com a interioridade, com o sopro da alma. Apesar de a autora não levar em consideração os graffiti não-contemporâneos na sua análise, é possível depreender que a transformação material do estilete para o spray é compatível com o evento moderno da invenção do mundo interior⁴⁷, por exemplo. Mas, nesse caso, trata-se de uma interioridade que passa pelo corpo, como no fragmento de Jean-Luc Nancy sobre a relação entre alma e corpo: “Os dentes são as barras de lucarna da prisão. A alma escapa pela boca nas palavras. Mas as palavras são

46 No original: “*The graphism of graffiti is a ‘choreography’. The writer does not scratch or gouge with a stylus at all, nor does he apply writing fluid with a quill or a ballpoint pen. He sprays his gaseous writing fluid onto the background. He expires aerosol like the pneuma of a breath; a soft, hissing stream of air, aspirate like Heta, before it fell silent, hardly audible and writable only with a diacritic that has been called spiritus. By ‘expiring’ his signature in this way, he is enacting it as a unique and distinctly physical act that is irrevocably linked to the presence of the body. Just as handwriting also always claims to guarantee the [283]presence of the writer in a historically defined, unique moment of time in a topographically exactly definable ‘place’, in the same way graffiti also claims to bring together a date with a place and a signature in an indivisible unity. ‘I was here’ (not just ‘almost’), is what graffiti on top of the Eiffel Tower or on the bark of an ancient oak is saying.*”

47 Levo em consideração aqui a perspectiva foucaultiana, sumarizada na frase: “Antes do fim do século XVIII, o homem não existia” (FOUCAULT, 1999, p. 424). No argumento de Neef observam-se ecos da noção da interioridade do sujeito moderno, especialmente em seu diálogo com a noção de lírica para Hegel que, por exemplo, compreendia os epigramas – forma poética associada ao graffiti – como forma breve de amálgama entre a coisa e o sentimento: “o epigrama, se ele, a saber, não diz apenas de modo inteiramente breve e objetivo como inscrição o que é a coisa, mas se se junta a esta sentença algum sentimento e o conteúdo, desse modo, é retirado de sua realidade objetiva [sachlichen] e introduzido no interior.” (HEGEL, 2004, p. 161).

eflúvios do corpo, emanações, dobras leves do ar saído dos pulmões aquecidos pelo corpo.” (NANCY, 2015, p. 88). No caso do graffiti de Nova Iorque, portanto, tem-se a expressão de um eu-interior urdido na coreografia do traçado, um efeito do corpo em movimento e em risco, dado o processo de censura do graffiti pelas forças políticas.

Tendo como origem uma subcultura que se formava nos início dos anos 1970, com inscrições de *tags* nos carros do metrô, essa nova forma do graffiti foi moldada em grande parte pela situação política e social da metrópole estadunidense. O grande número dos graffiti nos vagões serviu de bode expiatório para os problemas do transporte urbano nova-iorquino – que desde o mandato de John Lindsay, no início dos anos 1970, encarava questões como atrasos, má conservação e o crescimento da criminalidade. Se Lindsay inicia a “guerra ao graffiti”, esta é intensificada no mandato de Ed Koch, que adere à chamada “teoria das janelas quebradas” e trava uma batalha intensa contra a prática, primeiramente no plano ideológico, buscando influenciar a opinião pública contra o graffiti, e em seguida com a criminalização de fato, marcada por multas, prisões e até mesmo a morte de grafiteiros pelas mãos da polícia (MITMAN, 2015, p. 196-199).

As ações tomadas pelo poder local foram, segundo o sociólogo Tyson Mitman, a motivação para a transformação do graffiti de uma subcultura em uma contracultura:

Uma subcultura é uma cultura dentro de uma cultura maior, mas com seus próprios valores, normas, práticas e crenças; uma contracultura é uma cultura cujos valores, normas, práticas e crenças entram em choque ou se opõem àquelas da cultura dominante [...]. Foi o posicionamento dos grafiteiros como criminosos cometendo vandalismo e atentado psicológico pelo mandato Koch que não só fez com que os grafiteiros internalizassem essa identidade, como também a incorporassem⁴⁸. (MITMAN, 2015, p. 203, tradução minha)

É preciso pontuar, neste momento, que apesar do graffiti ser geralmente entendido como um gesto transgressor, o consenso acadêmico sobre graffiti não contemporâneos contesta esse julgamento, levando em consideração diferentes percepções históricas. É o caso de Juliet Fleming, por exemplo, que propõe que escritas e desenhos em paredes “eram sancionados [na

48 No original: “*A subculture is a culture within the larger culture, but with its own separate values, norms, practices, and beliefs; a counterculture is a culture whose values, norms, practices, and beliefs clash with or oppose those of the dominant culture [...]. It was the Koch administration’s positioning of graffiti writers as criminals committing vandalism and psychological assault that not only caused graffiti writers to internalize this identity, but also work to embody it.*”.

Inglaterra elisabetana e jacobina] de formas que são estrangeiras para nós e que entram em conflito com as categorias com que reconhecemos graffiti⁴⁹” (FLEMING, 2001, p. 29, tradução minha). Ou ainda nas palavras de Baird e Taylor, sobre graffiti antigo: “a noção de graffiti como inerentemente subversiva é uma predileção moderna.⁵⁰” (BAIRD; TAYLOR, 2011, p. 3, tradução minha). Em termos gerais, é a partir do graffiti nova-iorquino, portanto, que se amplifica o caráter transgressor do graffiti – aliado, nesse caso, à criminalização por parte das autoridades locais e à propaganda ideológica. Nesse sentido, de “inscrições informais” do graffiti antigo, o graffiti contemporâneo passa a “inscrições clandestinas”. Zarvos e Speridião, assim, retomando os escritores aqui estudados, parecem se aproximar do caráter transgressivo do graffiti que ganha corpo com as inscrições de Nova Iorque, dado que tensionam os limites do próprio de seus discursos – a poesia e a pintura, respectivamente – tendo em vista não um diálogo, mas um choque: seja entre palavra e imagem, próprio e impróprio (no contexto de um livro ou de uma exposição), alta e baixa cultura etc.

Possivelmente o estudo de maior impacto sobre o graffiti escrito ainda durante sua emergência nos metrô de Nova Iorque, o ensaio de Jean Baudrillard “Kool Killer ou insurreição pelos signos” aponta a transgressividade das tags em sua potência semiológica: as inscrições com pseudônimos retirados de revistas em quadrinhos seguidas de números aparentemente aleatórios, para o francês, travavam a cadeia dos significados da cidade e, em contraposição aos *outdoors* publicitários, ocupavam a cidade enquanto “significantes vazios” (BAUDRILLARD, 1996, p. 102). Tratava-se, portanto, de uma reorganização nos valores da “semiocracia” urbana, que conferiria aos sujeitos excluídos e periféricos da cidade não uma identidade, mas uma força revolucionária: “Eles [os grafiteiros] não desejam sair dessa combinatória para reconquistar uma identidade impossível de qualquer maneira, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – converter a *indeterminação* em *exterminação*.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 101). A potência revolucionária do graffiti nova-iorquino para Baudrillard, assim, reside exatamente em seu vazio – que o autor contrapõe às inscrições sexuais e políticas, por exemplo, “para os quais a parede

49 No original: “*It is my proposition that drawing and writing on walls was widely practised in Elizabethan and Jacobean England; that it was sanctioned there in ways that are foreign to ourselves, and troubling to the categories within which we recognize graffiti*”.

50 No original: “*the notion of graffiti as being inherently subversive is very much a modern predilection*.”.

ainda é um suporte e a linguagem é um meio tradicional.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 103). Nesse sentido, para o autor, há uma clivagem operada pelos graffiti de Nova Iorque que não mais são guiados pela transmissão de uma mensagem através dos muros, mas se tornam uma nova forma de inscrição textual e imagética, cuja potência reside exatamente em sua presumida ausência de significado. “Presumida” porque é evidente que a leitura de Jean Baudrillard é a de um *outsider* que, assim como a grande maioria daqueles que se deparam com os graffiti, não consegue decifrar as inscrições. Entretanto, mesmo que seja possível pensá-los enquanto significantes sem significado, os graffiti têm uma função dêitica evidente: apontam para aquele que os escreve. Desse modo, na própria comunidade dos grafiteiros ou pixadores, os graffiti são facilmente reconhecidos e, em seu modo, interpretados. Vale mencionar, por exemplo, o caso apresentado no documentário *Pixo* do pixador William que, apesar de analfabeto, consegue escrever e ler pichações sem dificuldades (PIXO, 2010).

3.3 Graffiti no Brasil: pichação e pixo

“Artistas das ruas/ Fugindo da viatura/ Gostamos de altura/ Essa é nossa aventura”

Letra de “Vício Rebelde” de Mc Leonel,

pixado por Ralado e Barão, de “Os Piores de Belô”⁵¹

Apesar de desvalorizada por Baudrillard, a mensagem veiculada pelos graffiti é também uma forma de transgressividade, como se verifica pela predileção desde a antiguidade por temas como política e sexualidade. No caso do Brasil, mesmo que ainda esteja a ser realizado um estudo de fôlego sobre a história do graffiti brasileiro, as pichações políticas dos anos 1960 são geralmente tomadas como ponto de partida do graffiti em território nacional⁵². Executadas

⁵¹ Retirado do Instagram, foto originalmente tirada em 2007 (RALADO, 2018).

⁵² É importante frisar que não se trata, todavia, de um ponto de origem do graffiti no Brasil: desde que haja formas institucionais de inscrição, haverá formas de graffiti contrapondo-as. No entanto, iniciar a história da pichação a partir das inscrições políticas dos anos 1960 é também a perspectiva de Gustavo Lassala (2017, p. 86) e de Miguel de Ávila Duarte (2018), este último tomando o depoimento do fotógrafo Choque no documentário *Pixo* como referência para o histórico do graffiti no Brasil. Para o fotógrafo, a história da pichação se estende desde as inscrições políticas

geralmente por grupos políticos ou em contextos de manifestação, a pichação torna-se uma das formas de resistência política à ditadura nos anos 1960 – de fato, a pichação fazia parte do planejamento estratégico de grupos políticos marxistas, como apontam documentos apreendidos pelos Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e depoimentos de ex-integrantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN), por exemplo (SOARES, 2008).

A confluência de luta política e graffiti no Brasil dos anos 1960, evidentemente, aproxima-se dos eventos de Maio de 1968 na França. Uma das características marcantes dos protestos de estudantes e trabalhadores de Maio de 68 foram os graffiti inscritos nas paredes parisienses, documentados no livro de Julien Besançon *Journal Mural Mai 68* (1968) – um arquivo das inscrições presentes nas ruas da cidade, em meio às manifestações. O livro é composto por um catálogo de graffiti, alguns dos quais se tornaram slogans famosos como "é proibido proibir", que se tornou símbolo do movimento de contracultura no Brasil, por exemplo. Os graffiti transcritos em *Journal Mural Mai 68* e as fotos do período mostram que havia uma confluência de palavras de ordem, de cunho diretamente político, geralmente em inscrições mais próximas às fábricas, e frases líricas ou filosóficas, geralmente encontradas nas proximidades das universidades. Tom McDonough, que escreve o prefácio do livro de Besançon em sua edição americana, afirma que os graffiti da época configuravam uma forma de “escrita-contra – no sentido que lidamos aqui com inscrições populares que contrapõem aquelas formais, oficiais encontradas nos muros da cidade⁵³” (MCDONOUGH, 2018, p. xvii). Embora os cartazes produzidos pelo *Atelier Populaire* tenham recebido mais atenção acadêmica, os graffiti de Maio de 68 se destacam, como Besançon afirma, pela “celebração de um anonimato participativo [*célébration d’un anonymat qui participe*]” (BESANÇON, 1968, p. 9), eram a voz da comunidade heterogênea de rebeldes que saíram às ruas em Paris em 68: “O graffiti em si tornou-se liberdade. E quantos com toda sinceridade escreveram ‘eu não tenho nada a escrever’: eles não eram ingênuos. Eles gritavam para ‘sentir com’⁵⁴” (BESANÇON, 1968, p. 8, tradução minha).

dos anos 1960, passando pelas escritas “poéticas” dos anos 1970, próximas da poesia marginal, para enfim chegar ao nascimento do pixo em São Paulo nos 1980, com influências do movimento punk (PIXO, 2010).

53 No original: “*writing-against*” – *with a sense that we are here dealing with popular inscriptions that counter those formal, official ones found on the walls of the city*”.

54 No original: “*Le graffiti en soi devenait liberté. Et combien de sincères ont écrit “je n’ai rien à écrire”: ils n’étaient pas naïfs. Ils ont crié pour se “sentir avec”.*”.

A aproximação com os movimentos de agitação popular é uma das tônicas principais da apropriação estética do graffiti na obra de Gustavo Speridião. Suas pinturas em lona como *Amanhã Manifestação* (FIG. 4), de 2014, ou *Maldita Burguesia*, exibida na exposição Literatura Exposta em 2018, não apresentam ostensiva diferença técnica dos cartazes que o artista produziu para as manifestações do fim de 2018, por exemplo, durante a campanha eleitoral (FIG. 5). Na verdade, trata-se de um gesto transgressivo de levar a museus e galerias objetos que ali não pertenceriam e que, diferentemente do gesto duchampiano de tornar arte um objeto pela institucionalização que a galeria lhe oferece, ressignifica a função política do cartaz e das palavras de ordem. “Amanhã Manifestação”, por exemplo, aproveita-se do deslocamento temporal e espacial propiciado pelo caráter *conservador* do museu – que busca salvaguardar objetos de arte, conservá-los – para afirmar a necessidade e a urgência de um processo constante de movimentação política popular, ecoando ainda o conceito trotskista da “revolução permanente”⁵⁵. Enquanto estiver exposta nas paredes de um museu, o quadro transforma todos os dias em vésperas de levantes populares.

55 Para Leon Trotsky, a revolução permanente se oporia ao etapismo de certas correntes marxistas, pregando a necessidade da luta constante a fim de alcançar o comunismo de fato: “A revolução permanente, na concepção de Marx significa uma revolução que não transige com nenhuma forma de dominação de classe, que não se detém no estágio democrático e, sim, passa para as medidas socialistas e a guerra contra a reação exterior, uma revolução na qual cada etapa está contida em germe na etapa precedente, e só termina com a liquidação total da sociedade de classes.” (TROTSKY, 1985, p. 22).



FIGURA 4 - *Amanhã Manifestação*, verniz acrílico sobre lona, 201 x 435 cm, 2014.

Fonte: SPERIDIÃO, 2014a.



FIGURA 5 - Cartaz de Speridião em manifestação

Fonte: SCORZA, 2019.

Voltando ao histórico do graffiti no Brasil, há uma congruência entre a “semioclastia”⁵⁶ dos graffiti nova-iorquinos que Baudrillard analisa e os desdobramentos das pichações a partir dos anos 1970. Diferentemente dos slogans e frases de agitação que povoaram a década anterior, no Rio de Janeiro, sentenças enigmáticas como “Celacanto provoca maremoto” ou “ler fa mú” começaram a ser reproduzidas pelas ruas do Rio de Janeiro. Como apresentado no documentário *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* de Pedro Camargo (1979), tais inscrições faziam parte de um conjunto de graffiti que se caracterizava por um gesto de delinquência juvenil aliado a uma proposição poética de intervenção urbana. A pichação em muros, segundo pichadores que dão depoimento no documentário, é uma forma de divertimento como “pegar onda”, ao mesmo tempo que se propõe uma forma de escrita que desafie o cidadão comum, que destabilize sua segurança semiológica pela cidade, como afirma um dos entrevistados: “escrever alguma coisa que eles não pudessem rotular [...] uma afronta à cidade, uma dúvida da cidade” (CELACANTO, 1979).

Em 1984, Cristina Fonseca lança seu livro *A poesia do acaso: na transversal da cidade*, que, como numa síntese dos trabalhos de Besançon e Baudrillard anteriormente mencionados, registra pichações da virada dos anos 1970 e 1980 de São Paulo e busca analisar tal nova forma poético-escritural. Fonseca integra as pichações paulistanas na história do graffiti do século XX, na linhagem dos graffiti de Maio de 68 e dos metrô de Nova Iorque e opera uma distinção do ato milenar do graffiti, como apresentado neste capítulo. Para a autora, há uma mudança tanto material quanto poética nas pichações do século XX, especialmente no caso das inscrições paulistanas estudadas:

a cidade assiste pelas ruas e casas e paredes ao aparecimento de “letras gafanhotos” que sobem paredes, muros, tabuletas das casas, com inscrições sígnicas curiosas. grafite. a singularidade das sprayações não está no fato de se picharem muros. isso é antigo. nem no fato de se relatarem coisas banais do cotidiano. surpreendente é a maneira COMO essas inscrições aparecem. a coincidência de surgir num momento de crise na linguagem e conseqüente impasse na própria literatura instituída. (FONSECA, [1984], p. 66)

A leitura de Fonseca se baseia no campo literário nacional, tendo em vista especialmente

⁵⁶ Retomo livremente o termo presente em *Mitologias*, de Roland Barthes (2009), aproveitando o tom politicamente carregado do neologismo e aproximando-o à análise de Baudrillard em questão.

a Poesia Concreta como fator de transformação da linguagem e da poesia, enquanto um estágio mais avançado da crise do verso mallarmaico, que levaria a poesia para além de suas formas convencionais. Em uma entrevista recolhida no livro de Fonseca, Décio Pignatari propõe uma dupla aproximação das pichações de então com a poesia brasileira: em primeiro lugar, com relação à sua sensibilidade contracultural as pichações se aproximariam da Poesia Marginal; enquanto, tendo em vista a relação com o instrumento, o suporte e a visualidade da escrita, as escritas nas paredes se associariam à Poesia Concreta (apud FONSECA, [1984], p. 32,38). Ainda, na mesma entrevista, Pignatari, logo após apontar para a existência de certa “poética do spray” nacional, baseada em jogos paronomásticos, no lirismo e em frases enigmáticas, identifica as diferenças entre os grafiteiros brasileiros, franceses e estadunidenses: “em PARIS, maio de 68, FILÓSOFOS. em NY, 60 e 70, ARTISTAS VISUAIS. e no BRASIL, são paulo particularmente, POETAS” (apud FONSECA, [1984], p. 41).

A caracterização dessa iteração do graffiti como “pichação poética” (PIXO, 2010) é, portanto, certa: se por um lado, trata-se de uma recuperação do sentido de poesia como estranhamento pela linguagem, aos moldes do formalismo russo, conforme depoimentos dos pichadores no documentário de Camargo; por outro, insere-se na história da poesia brasileira, com elos com o concretismo e com a poesia marginal. Ainda, essa disruptura semiológica na cidade opera em uma outra forma de política, não mais como um discurso patentemente ideológico, mas enquanto uma compreensão ampla da partilha dos modos de dizer e de fazer, como argumenta Jacques Rancière:

Política é, em primeiro lugar, um modo de estruturar, dentre informações sensoriais, uma determinada esfera de experiência. É uma partilha do sensível, do visível e do dizível, que permite (ou não permite) determinada informação aparecer; que permite ou não permite sujeitos específicos de designá-la e falar sobre ela. É um entrelaçamento específico de formas de ser, formas de fazer e formas de falar.⁵⁷ (RANCIÈRE, 2004, p. 10, tradução minha)

Uma política, nesse caso, que propõe novas formas de visibilidade através da escrita.

⁵⁷ No original: “*Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing and ways of speaking.*”.

Trata-se de uma questão própria ao graffiti, entendido como forma discursiva menor: dar “voz” a sujeitos marginais da sociedade – crianças, minorias étnicas, membros das classes sociais inferiores – e a assuntos marginais – sexualidade, ideais políticos não-hegemônicos, afirmação de identidade do próprio sujeito/grupo marginalizado. Graffiti propõe, nesse sentido, uma partilha do sensível paralela e combativa ao *status quo*.

Nos depoimentos dos pichadores no documentário de Pedro Camargo, há ainda um empenho comunitário em jogo: assim como Besançon aponta para o sentimento de “sentir com” nos graffiti de Maio de 68, os entrevistados falam no desejo em “sentir parte de alguma coisa” ou mesmo que ali constituem uma “família” (CELACANTO, 1979). Nessa tônica, Jean Baudrillard escreveu um curioso parágrafo de como, para ele, os graffiti reivindicam não uma afirmação de identidade pessoal, mas a construção de uma comunidade:

Eles são interpretados (e falo aqui de interpretações das mais cheias de admiração) em termos de reivindicação de identidade e de liberdade pessoal, de inconformismo: "Sobrevivência indestrutível do indivíduo num ambiente inumano" (Mitzi Cunliffe no New York Times). Interpretação humanista burguesa, que parte do nosso sentimento de frustração no anonimato da cidade grande. Cunliffe ainda: "Eles dizem [os graffiti dizem]: EU SOU, eu existo, eu sou real, eu vivi aqui. Dizem: KIKI, ou DUKE, MIKE ou GINO está vivo, vai bem e mora em Nova Iorque". Muito bem, mas "eles" não falam assim, é o nosso romantismo existencial burguês que o faz, é o ser ímpar e incomparável que todos nós somos, esse ser que é esmagado pela cidade. Os jovens negros não têm personalidade a defender, eles defendem de uma vez uma comunidade. Sua revolta recusa ao mesmo tempo a identidade burguesa e o anonimato. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN [FRIO COCA(ÍNA?) SUPERSTRUT(URA?) SERPENTE SODA VIRGEM] - é preciso ouvir essa litania sioux, essa litania subversiva do anonimato, a explosão simbólica desses nomes de guerra no coração da metrópole branca. (BAUDRILLARD, 1996, p. 107)

Trata-se de uma leitura potente que, no entanto, deve ser tomada com cautela: como dito, a análise de Baudrillard deriva de um olhar distanciado da cena de graffiti de Nova Iorque e sua destituição das veleidades autoafirmativas de grupos marginalizados deriva da mesma generalização do Outro que ele critica – verdade seja dita, é difícil acreditar que algum de seus detratores chegou ao absurdo de formular orações como “os jovens negros não têm personalidade a defender”. Apesar das anomalias do argumento de Baudrillard, a noção de uma comunidade pelo graffiti é pertinente e outros exemplos históricos reforçam esse traço. Por exemplo, os

trabalhos de Véronique Plesch sobre os graffiti nos afrescos da igreja de São Sebastião em Arborio, na Itália, são exemplares de uma escrita comunitária: trata-se de inscrições do século XVI ao século XIX em afrescos da igreja, quase em sua totalidade sem assinatura, que descrevem eventos importantes ocorridos na cidade (PLESCH, 2015, p. 50). Comparando esses graffiti com outros encontrados em uma antiga prisão, Plesch formaliza a noção de comunidade pelo graffiti, compreendendo-o não como um clamor por individualidade mas como pertencimento a um grupo:

Em La Rochelle e em Arborio, manifestando uma história comum, os graffiti cimentam uma comunidade e afirmam sua identidade. Esses traços, estejam eles presentes na parede nua de uma prisão ou nos afrescos de um local sagrado, testemunham o desejo de se inscrever em uma comunidade – uma comunidade que existe além do tempo, simbolizada pelos graffiti reunidos na parede⁵⁸. (PLESCH, 2018, p. 78, tradução minha)

As escritas manuais de Zarvos e Speridião também clamam, cada qual à sua maneira, por uma comunidade. Se a tensão museu-rua, autor-multidão é uma tônica da obra de Speridião, Zarvos, por outro lado, investe-se na comunhão com poetas e amigos, cujos nomes se inscrevem em muito de seus poemas. Sua poética é calcada no diálogo com outros escritores, seja no grande número de dedicatórias, menções ou, principalmente, na sua relação com o CEP 20.000, coletivo poético fundado por ele e Chacal nos anos 1990. Tomando como exemplo o livro *Branco sobre branco* (2009), resultado de sua tese de doutoramento sobre o CEP 20.000, observa-se uma colagem de textos autobiográficos, de recortes de jornal e de relatos de artistas e escritores que participaram do coletivo. Uma proposta textual pós-moderna, portanto, um retrato da “memória esponja” de Zarvos, cujo objetivo é “a criação de uma mitologia, a mitologia de um corpo eu, de um corpo nós – o CEP 20.000 na cidade e com suas transformações.” (ZARVOS, 2009, p. 21,22). Em uma das dezenas de textos inseridos no livro de Zarvos, Rosana Bines aponta para o movimento rizomático da escrita do poeta, que culmina em um rebaixamento do “eu”, comentário que surge na tese em diálogo com uma notícia de jornal de um assassinato de um

⁵⁸ No original: “À La Rochelle comme à Arborio, en faisant émerger une histoire commune, les graffitis cimentent une communauté et affirment son identité. Ces traces, qu’elles soient présentes sur le mur nu d’une prison ou sur les fresques d’un lieu de culte, témoignent d’un désir de s’inscrire dans une communauté – communauté qui existe par-delà le temps et que les graffitis rassemblés sur l’espace du mur symbolisent.”.

jovem homossexual, enterrado como indigente:

A certidão de nascimento da sua escrita não passa pelo crivo da nação burocrática, de suas instituições, de seus carimbos e sintaxes protocolares. Tampouco passa pelo crivo paterno. Sua escrita quer outra forma de existir, que não nasce de uma linhagem vertical, hierarquizada, de pai/pátria para filho, mas se espraia horizontalmente, buscando as conexões fraternais, os irmãos do CEP, a rede de amigos. A grafia indigente funda uma outra família. Na página escrita, o que se lê é quase uma ação entre amigos. O ‘eu’ autoral mal sobrevive, sem as histórias, poemas, imagens, afetos que não lhe pertencem e que o atravessam. A indigência se faz sentir também aí. No ‘eu’ paupérrimo que assina a tese. Mas que fique claro, a pobreza não é contingência. É eleição, é arte de complexa urdidura. (apud ZARVOS, 2009, p. 23-24)

Acredito, de modo suplementar à argumentação de Bines, que a poética de Zarvos, mais que uma retração do eu, é caracterizada por uma abertura comunitária ao outro. Isso porque não se trata de um apagamento da subjetividade, antes um transbordamento, um tocar do poeta que contamina seus interlocutores, transformando-os também em poetas⁵⁹. Nesse sentido, é relevante que a profissão de fé em “Poetas” apresente-se no plural, num movimento tanto de generalização da arte poética, quanto uma inserção da alteridade para sua própria concepção de poesia: “ser somos/ os da/ palavra/ possível” (ZARVOS, 2017, p. 128).

Por fim, como movimento derradeiro do breve histórico do graffiti no Brasil, é necessário comentar a potência estética e política do pixo, a forma contemporânea da pichação nas cidades do Brasil. Para compreender o lugar do pixo na cultura brasileira, antes é preciso voltar aos modos de assimilação do graffiti em Nova Iorque e seus efeitos na compreensão da prática atual. Desde os anos 1980, inicia-se um processo de “domesticação” do graffiti, que se aproveita da aceitação parcial que a estética dos graffiti vinha adquirindo, principalmente através das composições visuais complexas das *pieces*⁶⁰. Por um lado, artistas como Jean-Michel Basquiat e

59 Lembro aqui o bordão “você é poeta?” que Zarvos lança a desconhecidos na rua e que, como afirma Renato Rezende, “acertou em cheio” nos casos de Michel Melamed, Guilherme Levi, Vitor Paiva e Botika (REZENDE, 2010, p. 18).

60 “*Pieces* (de ‘*masterpieces*’, obras-primas): composições em larga escala, coloridas, elaboradas, detalhadas e estilisticamente complexas de letras e imagens. *Pieces* requerem mais tempo e expertise para sua composição do que os ‘*throw-ups*’ e as ‘*tags*’. (São geralmente mais respeitadas por outros artistas/escritores de graffiti). [*Pieces* (short for ‘*masterpieces*’) *Large, colorful, elaborate, detailed, and stylistically intricate rendering of letters and images. Pieces require a greater amount of time and expertise to create than “throw-ups” and “tags”.* (Usually deserving of more respect from other graffiti artists/writers)].” (ROSS, 2016, p. 477).

Keith Haring, ícones da arte estadunidense dos anos 1980, lidavam com a estética do graffiti e ajudaram a pavimentar o caminho para que hoje o graffiti enquanto “*street art*” seja uma forma de arte reconhecida. Concomitantemente, como as leis anti-graffiti nos metrô de Nova Iorque levaram os artistas à superfície da cidade, alguns deles começaram a procurar formas permitidas de inscrição, possibilitando a produção dos graffiti com tempo e espaço inéditos, permitindo composições ainda mais complexas, contando com consentimento de proprietários de pequenos comércios, de administradores de fábricas ou escolas etc. (KRAMER, 2016, p. 116). A partir de então, intensifica-se o movimento de assimilação do graffiti, especialmente em suas formas imagéticas e visualmente complexas, de forma que muitos artistas de graffiti hoje têm obras reconhecidos e trabalham conjuntamente com iniciativas públicas e privadas de urbanismo e revitalização da cidade, por exemplo.

O pixo, por outro lado, é a sobrevivência da transgressividade do graffiti que não se assimila. Há, assim uma contraposição entre as formas condenadas e as aceitas de graffiti, sendo que a primeira toma o nome de pichação/pixação/pixo enquanto a outra é chamada simplesmente por graffiti/grafite: “enquanto a pichação se enquadra na transgressão, no feio e no vandalismo, o grafite situa-se do lado da ordem, do belo e da política pública” (PEREIRA apud MARQUES; OLIVEIRA, 2016, p. 2010). É usual hoje no Brasil, como demonstra a citação acima, fazer-se uma diferenciação entre graffiti e pixo baseada em um jogo de dualidades, indo da evidente contraposição autorizado-ilícito e derivando em outras oposições como belo-feio, arte-vandalismo e escrita-imagem. Esta última é aqui importante porque é no pixo que se observa, de maneira patente, a sobrevivência do gesto da escrita manual: inscrevem-se nos muros e edifícios na forma de *tags* individuais ou coletivas, num gesto de assinatura na cidade. Com relação à nomenclatura, percebe-se uma dominação lexical do termo “graffiti” ou “grafite” pelas práticas autorizadas, fazendo com que formas ilícitas e transgressivas do graffiti não sejam mais compreendidas como tal, até mesmo por seus praticantes⁶¹. Um movimento semelhante à assimilação do graffiti nova-iorquino comentado acima ocorre no cenário contemporâneo

61 É preciso ressaltar que mesmo que “a própria distinção entre graffiti e pixo [seja] uma construção especificamente brasileira” (DUARTE, 2018, p. 239), semelhante contraposição se apresenta em outros contextos, como nos mundos anglófono e francófono entre “*graffiti*” e “*tag*”, por exemplo. Analogamente, trata-se da mesma condenação das formas textuais e transgressivas em detrimento de inscrições imagéticas e autorizadas.

nacional, através de “oficinas de Grafite” que, conforme Gustavo Lassala, “têm como objetivo incentivar pixadores a adquirir os ideais e técnicas usados por grafiteiros. Essa prática revela uma tendência atual de ‘domesticar’ os pixadores de maneira que o trabalho por eles desenvolvido seja aceitável socialmente” (LASSALA, 2017, p. 38). A oposição pixação e graffiti, embora influenciada mais por questões jurídicas que estéticas, implica também em uma divisão das práticas em sua relação com as artes, como analisa Miguel Ávila Duarte:

Em analogia com a arte contemporânea canônica, podemos talvez afirmar que o pixo está mais próximo da Performance e da Arte conceitual – focadas no corpo e nos discursos sociais –, ao passo que o graffiti se assemelharia mais ao Expressionismo abstrato, focado na visualidade, e à Pop Art, interessada acima de tudo na iconografia da sociedade contemporânea. (DUARTE, 2018, p. 240)

Na verdade, Cristina Fonseca e Gustavo Lassala argumentam pelo inverso de Duarte, já que aproximam o grafismo das pichações dos anos 1980 e a gestualidade da escrita dos pixos com a *action painting* (FONSECA, [1984], p. 17; LASSALA, 2017, p. 146). De qualquer maneira, independentemente dos paralelos traçados, trata-se de exemplos da forma díspar que graffiti e pixo têm sido compreendidos. Não acredito ser possível aproximar despreocupadamente graffiti e Expressionismo Abstrato, especialmente tendo em vista a tensão permanente na obra de Gustavo Speridião, encenada no embate entre o pictural e o verbal. Nesse sentido, é importante ressaltar o ensaio de Guilherme Bueno sobre a exposição “Fora do plano tudo é ilusão” – título, aliás, que remete à apologia da bidimensionalidade típica do Expressionismo Abstrato. Para Bueno, as referências visuais de Speridião são heterogêneas, indo da pintura satírica inglesa do século XVII ao graffiti: “Hogarth, Coubert, Malevich, Mondrian, Chris Marker, os muros descascados e pichados das ruas.” (BUENO, 2011, p. 10). Speridião, de modo semelhante, comenta o embate entre pensamento político e preocupação formal durante sua formação junto ao artista Carlos Zilio:

Debatemos sobre guerrilha ou movimento de massas. Marx ou Wittgenstein. Ouvia sobre os debates que teve com Ferreira Gullar e principalmente o que significou o fim da União Soviética. No meio disso aprendi algumas coisas sobre Barnett Newman e Cézanne, mas queria saber mesmo é da revolução, como foi e como será, talvez. Aprendi também sobre as mudanças na tática e na estratégia, de sua militância “bauhaus” através da educação artística nos cursos aqui do Rio. Ouvi muitas histórias das conversas com Mário Pedrosa e das aulas com Iberê Camargo. O Zilio tem uma maneira ácida e irônica de analisar a realidade. Muita coisa desse comportamento eu vejo no meu trabalho artístico. (SPERIDIÃO, 2016)

A preocupação política, evidentemente discursiva, entra em choque com a obra de pintores como Cézanne e Newman que não podiam estar mais distanciados do verbo. A realização pictórica desse amálgama caótico – palavra-imagem, alta cultura-baixa cultura, política-arte –, portanto, joga com a pretendida pureza vanguardista do Expressionismo Abstrato, colocada lado a lado com a matéria verbal e a preocupação política com a “sujeira do mundo”:

Optar pela pintura, nesse caso, é atravessar o seu campo permeado de acidentes. É enfrentar a ideia mal resolvida da morte (da história, da arte, e todas aquelas outras que assombram muitos desde a Revolução Francesa). Sua “dieta da cor” é mais do que repuxar o limite ou a dissecação cadavérica do plano feita pela modernidade; é deslocar-se de uma paleta estética para outra gráfica ou, ainda, de uma cor da metrópole, em última instância, a cor suja do mundo. Suas cores são igualmente heróicas: reduzidas a uma gama limitada, são a um só tempo a dupla memória dos arcos construtivistas e, num círculo mais familiar, da solidão expressionista de um Goeldi, por exemplo. Mas, para inquietar o espectador, se permitem também ser outra coisa, como, por exemplo, a “sujeira” dos protestos que se verbalizam mais ou menos anônimos nos muros dos quatro cantos. (BUENO, 2011, p. 13)

De certo modo, a tensão da obra de Speridião é semelhante à querela graffiti-pixo: trata-se de formas picturais, imagéticas em choque com uma escrita fora do lugar, que desorganiza a ordem das significações; são versos líricos na tela, protestos desavergonhados na brancura das galerias operando como os nomes ilegíveis nos muros cidade.

Tendo em vista a perspectiva adotada no decorrer deste capítulo, portanto, não é cabível compactuar com a marginalização do pixo dentre as formas de graffiti dado que nele reside sua potência transgressora, uma das marcas definidoras da prática. Ao contrário, parece-me que muito do que é entendido como graffiti no Brasil está mais próximo a uma concepção domesticada de “arte urbana” do que às práticas milenares de inscrição não-oficial em muros.

3.4 Pensar com graffiti

No decorrer das seções anteriores, em meio à exposição de parte da história do graffiti, busquei aproximar alguns dos traços apresentados às obras de Speridião e Zarvos, no intuito de demonstrar a pertinência de se pensar a escrita manual através do graffiti. Complementarmente, nesta seção, explicito o empenho de se compreender graffiti enquanto ferramenta de leitura, tomando como ponto de partida a operação de desdobramento metodológico realizada nos Estudos da Performance com relação ao conceito de performance. As aproximações evidenciadas entre graffiti e performance apresentadas no decorrer deste capítulo, ainda, cumprem um papel importante nesse movimento de empréstimo metodológico e conceitual.

Os Estudos da Performance surgem, segundo Diana Taylor, na academia estadunidense nos anos 1960 e 1970, de modo transversal, atuando sobre as o Teatro e a Antropologia tendo em vista “atenuar as divisões disciplinares” (TAYLOR, 2013, p. 32), compreendendo, ainda, a influência da linguística, especialmente pela teoria dos atos de fala de J. L. Austin nos estudos antropológicos de então. Tal proposta disciplinar ocorre no contexto de mudanças curricular nas universidades estadunidenses, influenciadas pelo movimento contracultural – que não coincidentemente dá vazão a novas formas artísticas como a *performance art*, que se propõe como “uma reivindicação contra a ausência do corpo na arte⁶²” (TAYLOR, 2012, p. 61, tradução minha). Desde os anos 1990 e 2000, no contexto do campo expandido das artes, observou-se uma valorização ainda maior da arte da performance que, assim como a instalação, foi compreendida como uma forma artística aberta a discursos políticos e sociais diversos. Nesse contexto, teóricos da performance se voltaram à delimitação do conceito, compreendendo a dobra operada entre performance enquanto objeto e performance enquanto modo de leitura e análise. Assim, se enquanto objeto ou processo a performance compreende “as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios, políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião” (TAYLOR, 2013, p. 27); entendida como metodologia, por outro lado, a performance instaura um modo de leitura de objetos e

62 No original: “*como un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte*”.

práticas diversas:

Uma pintura “se localiza” no objeto físico; um romance se localiza nas palavras. Mas a performance se localiza enquanto ação, interação e relação. Nesse sentido, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou ser analisados “como” performance. Performance não está “em” alguma coisa, mas “entre”. [...] Tratar qualquer objeto, obra ou produto “como” performance – uma pintura, um romance, um sapato ou outra coisa qualquer – significa investigar o que o objeto faz, como ele interage com outros objetos e seres. Performance existe somente como ação, interação e relações⁶³. (SCHECHNER, 2006, p. 30, tradução nossa.)

É necessário apontar, de passagem, que há um afastamento entre os conceitos de performance e performativo, que os Estudos da Performance procuram examinar em seus trabalhos mais recentes. Como aponta Mieke Bal, performance e performatividade são conceitos “siameses” que, no entanto, “viajaram” por disciplinas diferentes: se a noção do performativo passa, no decorrer da metade do século XX, pelas áreas da linguística, filosofia, crítica literária e estudos de gênero; a performance ficou durante muito tempo ligada ao campo da estética, do teatro e das artes visuais (BAL, 2002, p. 178-179). Com relação a essa bifurcação conceitual, a proposta dos Estudos da Performance busca dialogar com a tradição filosófica e linguística do performativo, embora afirme sua independência e a primazia dada à performance como fato não discursivo⁶⁴.

Compreendendo o empenho de teóricos como Taylor e Schechner, tomo de empréstimo a proposta de “pensar como” dos Estudos da Performance para empenhar-me no esboço de um modo de “pensar como graffiti”, tendo em vista sua relevância para a arte e a literatura contemporânea, especialmente aquelas que lidam com a escrita manual. Desse modo, contrastando com o ensaio “A escultura no campo ampliado” comentado no capítulo anterior, o

63 No original: “*A painting ‘takes place’ in the physical object; a novel takes place in the words. But a performance takes place as action, interaction, and relation. In this regard, a painting or a novel can be performative or can be analyzed ‘as’ performance. Performance isn’t ‘in’ anything, but ‘between’.* [...] *To treat any object, work or product ‘as’ performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings. Performances exist only as action, interactions, and relationships.*”

64 Ressalte-se a distinção proposta por Diana Taylor entre performativo (como em Austin, Derrida e Butler) e performático: “Embora possa ser tarde demais para trazer de volta o performativo para o reino não discursivo da performance, sugiro que se tome emprestada uma palavra do uso contemporâneo de performance em espanhol – *performático* – para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance. Por que isso é importante? Porque é vital sinalizar que os campos performático, digital e visual são separados (apesar de estarem sempre enredados entre si) do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental.” (TAYLOR, 2013, p. 31).

benefício de se usar do conceito de graffiti seria o de propor uma abordagem alternativa àquela de Rosalind Krauss: ao invés de basear-se em um olhar “para fora”, como geralmente o fazem as análises de “escultura expandida” ou “literatura expandida”, partindo de uma disciplina bem estabelecida e almejando sua dilatação crítica ou teórica; “pensar com graffiti”, por outro lado, assim como “pensar com performance”, propiciaria uma análise a partir de um ponto estratégico “de fora” das grandes disciplinas. Desse modo, elege-se um novo eixo que, livre das discussões de autonomia que povoam hoje a discussão acadêmica, passa-se de uma questão ontológica para uma questão funcional. Já não se trata de indagar “isso é literatura?”, “isso é pintura?”, mas de pensar como o graffiti opera enquanto para uma possibilidade de leitura: “o que o graffiti revela da arte e da literatura contemporânea?”.

Retomando o ensaio de Krauss, a fim de explicitar minha perspectiva, trata-se de um texto calcado metodologicamente em pressupostos da História da Arte, embora esteja lidando com formas que fujam das delimitações mais convencionais de arte. Mesmo ao complexificar a dialética da conceituação da escultura como aquilo que é ao mesmo tempo “não-arquitetura” e “não-paisagem”, por exemplo, a autora não se vale de conceitos dessas outras disciplinas. O ensaio de Krauss, portanto, parte do reconhecimento de uma grande transformação no campo artístico estadunidense – a consolidação da arte pós-modernista –, que não é acompanhada de uma proposta de renovação crítica e disciplinar profunda. No caso que aqui proponho, pensar com graffiti seria, ao contrário, utilizar-se de pressupostos conceituais extraídos do graffiti para então aplicá-los a objetos de diferentes tradições críticas – o que me faz acreditar ser um produtivo modo de compreender objetos híbridos e fronteiros como a utilização estética da escrita manual ou o próprio graffiti enquanto objeto e prática. Na elaboração de tal lente metodológica, retomo alguns traços de graffiti já apresentados, no intuito de consolidar uma imagem conceitual que permita sua aplicação nas obras de Zarvos e Speridião. Tomo aqui, de base, a perspectiva de Mieke Bal para quem “a interdisciplinaridade nas humanidades – necessária, empolgante, séria – deve buscar suas bases heurísticas e metodológicas em *conceitos* em vez de *métodos*.⁶⁵” (BAL, 2002, p. 5, tradução minha). Mesmo julgando que foge ao escopo deste estudo erigir uma

65 No original: “*interdisciplinarity in the humanities, necessary, exciting, serious, must seek its heuristic and methodological basis in concepts rather than methods.*”.

delimitação compreensiva de graffiti que sirva de base para diferentes disciplinas, é proveitosa a formulação de um esboço que permita uma “metodologia baseada em conceito [*concept-based methodology*]” (BAL, 2002, p. 5), uma perspectiva, portanto, transversal.

Possivelmente a definição mais bem estabelecida de graffiti é a de inscrição informal em muros. Trata-se de uma noção que abarca possivelmente a totalidade dos graffiti, sendo especialmente bem empregada para graffiti não-contemporâneos, já que não se utiliza da carga transgressiva contestada por estudiosos do graffiti antigo e se contrapõe às inscrições provenientes do poder público ou de outra forma centralizada de poder na cidade. Tomando de empréstimos os termos do paleógrafo Armando Petrucci, tanto o graffiti quanto as inscrições formais configuram formas de “escrita exposta [*scrittura esposta*]”, caracterizadas por serem “qualquer tipo de escrita concebida para ser usada, e efetivamente usada, em espaços abertos, ou ainda em espaços fechados, com finalidade de permitir uma leitura plural (de grupo ou de massa) e à distância de um texto escrito sobre uma superfície exposta⁶⁶” (PETRUCCI, 1985, p. 88, tradução minha). No entanto, graffiti se diferencia com relação à funcionalidade das inscrições formais, que Petrucci nomeia de “escrita de aparato (ou monumental) [*scrittura d'apparato (o monumentale)*]”, caracterizada por seu “caráter particularmente solene e de funções principalmente indicativas e designativas⁶⁷” (PETRUCCI, 1985, p. 88, tradução minha). As escritas expostas são, para Petrucci, instrumento de poder: até mesmo para um público iletrado, trata-se de mensagens direcionadas ao povo e, no caso das escritas de aparato, compõem o “complexo gráfico-monumental [*complesso grafico-monumentale*]” (PETRUCCI, 1985, p. 97) de um governo. Ao comentar a teoria de Petrucci, Roger Chartier evidencia o papel político contra-hegemônico dos graffiti com relação às escritas monumentais. Para o historiador, tais “inscrições ‘sem qualidades’” (CHARTIER, 2002, p. 80) vão de encontro com as renovações gráficas por que passava Roma no período moderno, especialmente a partir das reformas do Papa Sisto V. Ignorando as indicações temáticas e gráficas das reformas urbanas de então, os graffiti apresentam-se enquanto uma forma de escrita exposta que disputa o espaço da cidade com as

66 No original: “*qualsiasi tipo di scrittura concepito per essere usato, ed effettivamente usato, in spazi aperti, o anche in spazi chiusi, al fine di permettere una lettura plurima (di gruppo o di massa) ed a distanza di un testo scritto su di una superficie esposta.*”.

67 No original: “*carattere di particolare solennità e funzioni precipuamente indicative e designative*”.

escritas monumentais: “Se as escritas expostas são um dos instrumentos utilizados pelos poderes e pelas elites para enunciar sua dominação – e conquistar adesão –, são também uma forma de os mais fracos manifestarem sua existência ou afirmarem seus protestos.” (CHARTIER, 2002, p. 81). Apesar de não estar nominalmente presente no artigo de Petrucci nem no estudo de Chartier, nessa configuração, o graffiti se apresenta como uma forma de escrita exposta “menor”⁶⁸, operando politicamente em movimento de choque ou em paralelo aos centros de poder.

A menoridade do discurso do graffiti se dá, em primeiro lugar, pelos sujeitos de enunciação desse discurso, já que, diferentemente do poder público que financia as escritas de aparato ou das empresas que se utilizam da publicidade para expor suas marcas, o graffiti é composto por iniciativas individuais ou por grupos marginalizados. Em segundo lugar, trata-se de um discurso menor pelo caráter ambíguo de sua própria exposição: diferentemente das escritas de aparato, ou mesmo da publicidade, não se trata de uma escrita voltada para o maior número possível de leitores-intérpretes; antes, apesar de expostos, os graffiti se endereçam a um público restrito de intérpretes embora geralmente visíveis para uma maior parcela de leitores. Evidentemente, há uma variação de grau na restrição do público-alvo do graffiti, desde a abrangência das pichações políticas, às pichações cuja interpretação é relegada a apenas a um grupo de iniciados na prática, ou até mesmo às inscrições em banheiros, cuja exposição é limitada pela localidade em que são inseridas. Ainda, mesmo que endereçadas a um público amplo, via de regra, os graffiti têm um caráter glosador que os diferencia do traço propositivo – designativo ou indicativo, nas palavras de Petrucci – das escritas de aparato ou da publicidade. Por “glosa”, refiro-me aqui ao fato de que, quando endereçadas a um público ampliado, o graffiti se apresenta como resposta a um fato social ou político, como um enunciação desafiadora de algum “mote” socialmente proposto – um regime de governo, uma lei, a depreciação ideológica da pichação etc. Cristina Fonseca, utilizando-se da terminologia dos sistemas de comunicação, comenta sobre o caráter tal dialógico dos graffiti: “O circuito mais curto entre emissor (criador) e receptor (consumidor) é o que se cria quando o receptor se converte, por sua vez, em emissor; quando existe um efeito de retorno, um *feed-back*, que no melhor dos casos é uma participação, um

68 Evidentemente, tomo a menoridade aqui não como depreciação, mas no sentido de uma “língua menor” – o graffiti – manifestada dentro de uma “língua maior” – o conjunto das escritas expostas, em especial as escritas monumentais (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 29).

intercâmbio.” (FONSECA, [1984], p. 17). Enquanto glosa, o graffiti é uma forma que se insere em um diálogo em aberto constante, podendo sempre ser ressignificado por outras inscrições acrescentadas posteriormente ou mesmo pelo seu apagamento parcial ou total.

Ainda mais patente do que esses traços expostos acima, acredito que o eixo principal a ser tomado para se pensar com graffiti é a assinatura, a inscrição do “eu estive aqui”. Desde August Mau até as análises contemporâneas sobre pixação, é inevitável considerar o gesto de assinatura, mesmo que seja para a ele se contrapor, como o fez Jean Baudrillard. Traçando um paralelo com a famigerada passagem de Roland Barthes em *Câmara Clara*, é seguro afirmar que o “eu estive aqui” é o *noema* do graffiti – assim como o “Isso-foi” o é da fotografia (BARTHES, 2017, p. 74). A partir dessa formulação é possível estabelecer um modo de leitura para o graffiti e para formas artísticas e discursivas análogas. Para tanto, proponho tomar cada elemento dessa oração como indicativo das forças motivadoras do graffiti, sendo que as diferentes interações entre os termos ou a ênfase colocada sobre um ou dois deles denotariam suas múltiplas formas. Desse modo, 1) “eu” designaria a autoria, a força subjetiva da assinatura, seja ela individual ou coletiva; 2) “estive” indicaria o próprio ato de inscrição, com ênfase na performance da escrita; e 3) “aqui” apontaria para a superfície de inscrição, seu local ou suporte de escrita. Tomando graffiti já mencionados para demonstrar o modelo, uma inscrição nos muros de Pompeia com os dizeres *Arma virumque cano*, por exemplo, pode ser lida como 1) uma criança em processo de alfabetização; 2) a cópia das primeiras palavras da *Eneida* como método de memorização e aprendizado; 3) o muro como suporte, compreendido como um receptáculo trivial de escrita. Do mesmo modo, as pixações em edifícios poderiam ser descritas em termos gerais como 1) assinaturas do pixador ou de seu grupo, afirmando sua subjetividade no corpo da cidade; 2) escritas cifradas, visualmente sofisticadas, que desafiam a ordem das significações da cidade; e 3) a posição no alto de um prédio como afronta aos limites da propriedade privada e como gesto de proeza do pixador na escalada do edifício.

Uma possibilidade de pensar com o graffiti, então, seria a de aplicar tal ferramenta de leitura para análise da escrita manual nas obras de Speridião e Zarvos. Tomando como exemplo o quadro *O único que se libertou com a revolução industrial foi o cavalo*, reproduzido abaixo (FIG. 6), apresenta-se a seguinte configuração: 1) a construção de uma imagem de si enquanto

“marginal”, um “ladrão” cuja obra é construída pela sobreposição de formas extraídas de seus precursores; 2) a apropriação explícita da icônica imagem de Hélio Oiticica, no estandarte *Seja marginal, seja herói*, e da frase de Carlos Zilio, operando nelas uma pequena transformação já que a rotação do estêncil de Oiticica e as intervenções adicionadas às figuras em pé são originais de Speridião; e 3) em termos gerais, observa-se a centralidade da escrita nas obras do autor que desafia as convenções tradicionais sobre pintura; e de modo particular a essa tela, sobressaem o questionamento da noção de originalidade e o entendimento da pintura como espaço de reflexão sobre a História da Arte. Nesse caso também se apresenta o caráter de glosa do graffiti, já que a obra de Speridião trava um diálogo com a história das artes visuais brasileira, posicionando-se em relação a ela.



FIGURA 6 - *O único que se libertou com a revolução industrial foi o cavalo,* nanquim e verniz sobre lona, 600 cm x 200 cm, 2018

Fonte: SPERIDIÃO, 2019, p. 40.

No caso de Zarvos, como exemplar de sua escrita pânica, o “poema em porta-retrato” reproduzido abaixo (FIG. 7) pode ser lido como graffiti da seguinte maneira: 1) a construção de uma imagem de si por aproximação com o bailarino Rudolf Nureyev; 2) o método da colagem e da intervenção sobre o nome do coreógrafo russo, produzido no intuito de aproximar as

biografias e as obras de Zarvos e Nureyev; 3) a proposta de um porta-retrato como suporte do poema, em que Zarvos intensifica sua irmandade com Nureyev, compondo um retrato híbrido cuja semelhança entre os artistas se dá pela obra e pela biografia e não pela aparência fotográfica⁶⁹; trata-se ainda de uma obra que, assim como os demais poemas em porta-retratos presentes em *O olho do lince*, promove a travessia reversa do que costumeiramente se observa em sua obra, já que ao invés de apelar para o visual e o imagético no suporte do livro, promove a inserção do poema num meio expressamente imagético.

69 Tomo aqui a diferenciação entre assemelhar e parecer como discutido por Jean-Luc Nancy sobre as relações entre o mesmo e o outro em uma comunidade. Embora tais questões serão trabalhadas em capítulos posteriores, por ora basta indicar que enquanto as relações de aparência se dão no nível da conformidade do eu com o outro, as relações de semelhança permitem vislumbrar a alteridade constituinte de toda identidade (NANCY, 2016a, p. 66).



FIGURA 7 - Poema em porta-retrato

[Rudolf Noureev]

Fonte: ZARVOS, 2015.

Trata-se de um modelo provisório que mereceria ser testado em circunstâncias diversas, compreendendo tanto o graffiti quanto objetos análogos ao graffiti para confirmar sua validade. Por ora, julgo ser uma maneira de explicitar as motivações matriciais do graffiti – ou seja, a subjetividade, o gesto e a superfície de inscrição – e sua validade na aproximação com as obras de Speridião e Zarvos.

Para além de uma compreensão abrangente de graffiti, também é possível estabelecer pontos de encontro entre a prática de inscrição informal em muros e os exercícios de escrita manual aqui estudados, permitindo um modo de pensar com graffiti de forma mais específica. Assim, como se trata de uma prática sobredeterminada por valorações provenientes de diversas

frentes, faz-se necessária a delimitação de quais valores do graffiti – às vezes contrastantes, como a questão da transgressão – são significativas nas obras aqui analisadas.

Algumas criações verbo-visuais de Zarvos, principalmente aquelas em que se observa o uso variado de cores, caligrafias e desenhos remetem ao espaço plural de inscrição de graffiti, especialmente no caso da *latrinália*, nome pelo qual são conhecidos os graffiti de banheiro. O aspecto comunal da escrita de Zarvos, nesses casos, desenvolve-se em diferentes registros gráficos, muitas vezes conflitantes e cuja leitura é dificultada e, em grande parte das vezes, impossibilitada. Assim como as *tags* do pixo ou do graffiti de Nova Iorque dos anos 1970, o ato de inscrição ali engendrado não se dá pelo apelo à comunicação, mas antes pelo gosto ao enigma, efeito não só da visualidade convoluta das letras, mas também pela temática, tantas vezes próxima à vivência pessoal do poeta.



FIGURA 8 - Página com poema escritural

Fonte: ZARVOS, 2017a, p. 113.

Há um paralelo entre a diversidade caligráfica, aliada ao tom pessoal dos textos visuais de Zarvos e duas das tônicas principais das latrinálias: a presença de diálogo entre escritores e a afluência de temáticas de circulação restrita, como sexualidade e discursos de ódio, por exemplo (DUNDES, 1966; TRAHAN, 2016). Com relação ao primeiro aspecto, a visualidade povoada da escrita de Zarvos intensifica e complexifica sua poética de abertura ao Outro: ao passo em que se demonstra visualmente a presença de diferentes “mãos”, a temática permanece íntima, obscura; suas criações verbo-visuais ostentam, assim, a tensão patente na poética de Zarvos entre o diálogo e o hermetismo, entre a abertura e a salvaguarda do sentido.

Com relação à temática, a poética de Zarvos lida diretamente com temas recorrentes da latrinália, como sexualidade, humor e política (TRAHAN, 2016, p. 96-97). A sexualidade desempenha um papel importante na ponte conceitual entre a latrinália e a escrita de Zarvos, já que os graffiti de banheiro aproveitam do anonimato e da tolerância com relação a discursos minoritários para expressarem desejos reprimidos, especialmente aqueles relativos à homossexualidade: “A latrinália permite que homens resistam secretamente ao meio cultural de hipermasculinidade e heterossexualidade como o modo de vida prescrito.”⁷⁰ (TRAHAN, 2016, p. 96, tradução minha). Nesse sentido, é na escrita que Zarvos busca seu lugar de liberdade, de escape do ambiente familiar e da heteronormatividade, como expresso no poema “Amanhã vou ao fórum”, originalmente composto em 2003⁷¹. Trata-se de um texto de grande carga autobiográfica que evidencia sua saída do “meio cultural de hipermasculinidade”, como evidenciado na última “palavra” do poema, condensando quatro versos em uma longa sentença: “MateiminhamãepaiopaísinteiroDepoisdaprisãomerecupereiJájulgueieabsolviAliberdademefoidadapelapalavraescrita” (ZARVOS, 2009, p. 43, grifos meus). A liberdade e o parricídio são desenvolvidos no poema pela imagem de seu descolamento com a linhagem familiar, de conotações manifestamente patriarcais: os “Mourões”. Tal movimento de fuga é engatilhado pela literatura que, ao apresentar formas de vida alternativas, leva o poeta à procura de sua liberação sexual:

70 No original: “*Latrinalia allows men to covertly resist the cultural milieu of hypermasculinity and heterosexuality as the projected way of life.*”

71 Utilizo aqui a versão do poema em *Branco sobre Branco* (2009), atualizada com relação à versão em *Zombar* (2004).

[...]
 É da sombra da mangueira verde quase musgo
 Onde aprendi que ler era mais importante que viver
 Que viver é mais importante que morrer e que de viver
 É que vivem os livros

E fui embora. Abandonei o silêncio cheiroso das mangueiras
 Verdes das mangueiras chamuscadas pela geada agora cinza
 E amarela abandonei meu pai e as mangueiras centenárias
 Eu que do país dos Mourões abandonei meu pai Mourão
 E sua brutal macheza. Fui pra São Paulo virar viado
 Fui para o Rio de Janeiro virar viado fui para Kopenhagen
 Amsterdan Cairo e São Francisco misturar pau e drogas e
 Nunca mais olhei para o país dos Mourões e fui abandonando
 [...] (ZARVOS, 2009, p. 41-42)

A imagem da leitura sobre as árvores evidentemente joga com a referência ao jovem Drummond: “Eu sozinho menino entre as mangueiras/ lia a história de Robinson Crusóé” (ANDRADE, 2011, p. 10). Em ambos autores, a literatura é a mediação a partir da qual se pode gozar de uma vida liberta do clã familiar, seja ele o país dos Mourões ou o país dos Andrades. O diálogo com o romance de Daniel Defoe repercute também no chamado pela aventura, pelo desconhecido que leva o sujeito poético para terras longínquas – isso sem mencionar o aprisionamento pela mão dos Mouros/Mourões, que leva ainda mais adiante os ecos entre os dois textos. Observa-se, assim, o papel da literatura e da escrita como espaço de criação e de suspensão das amarras sociais, de modo semelhante aos graffiti de banheiro.

Analogamente, a poesia surge no texto como possibilidade de construção de uma outra família, agora construída pela escrita e cujas relações se horizontalizam e perdem de vista a rigidez masculina do “país dos Mourões”:

Fui ao Rio de Janeiro viver sem desejo de posse e de rumo
 Era a poesia que gritava seus encantos. Nunca achei que viver valia
 Vida têm os outros. Eu tenho ouvido para a vida que faz poema
 [...]
 Sou da família dos Mourões
 De Ursula, Gonçalo, Léa, Gerardo e do menino Tunga
 Eu pai de Guilherme, Michel, Ericson, Tarso, Botika, Vitor, Paulo, Rod
 Pai de tantos guris, pai de Isabella, Joana, Gisah,
 Tatiana, Francesca, de tantas raparigas em fogo e flor
 Eu macho Mourão resolvi viver de vida. (ZARVOS, 2009, p. 42-43)

O caráter comunal da escrita aqui se faz patente pelo chamado e nomeação de demais escritores e artistas que permitem “viver a vida”, entendida como comunhão e escuta. Duas famílias se inscrevem em seu texto, compondo uma irmandade pela escrita: primeiramente os “irmãos-Mourões”, como o poeta Gerardo Melo Mourão e seu filho, Tunga; além de seus “filhos”, jovens poetas que desenvolveram suas poesias no contexto do CEP 20.000 como Michel Melamed e Ericson Pires. O reflexo entre a relação de Zarvos com seu “pai Mourão” e aquela estabelecida entre seus “filhos-poetas” não se estabelece pela semelhança, mas pela diferença: horizontalizada, o papel do pai, nessa família-pela-poesia, é o de ouvir a voz dos filhos que, inflados de vida, exercem o papel ativo no poema de ensinamento pelo exemplo: “Eu tenho ouvido para a vida que faz poema”.

Voltando aos paralelos com a latrinália, desde o estudo inaugural de Alan Dundes em 1966 há um enfoque na leitura psicanalítica das inscrições em banheiros, o que se deve em grande parte aos assuntos recorrentes relacionados ao corpo, seja a sexualidade ou a excreção. Nesse sentido, os poemas escriturais de Zarvos são povoados de desenhos fálicos e de sentenças humorísticas que poderiam estar rabiscados em banheiros, como em sua homenagem aos cartuns de Henfil, “Saudades de Henfil (do seu bode nordestino)” (FIG. 9), em que se lamenta a patrulha do “politicamente correto”; ou no poema-piada de 2013 em que se lê “sua vizinha ã pode dormir por causa do – infelizmente meu ou seu peru” (FIG. 10)



FIGURA 9 - Poema escritural “Saudade do Henfil (do seu bode nordestino)”

Fonte: ZARVOS, 2017a, p. 139.



FIGURA 10 - Poema-piada

“Sua Vizinha”

Fonte: ZARVOS, 2015.

Apesar de recorrente, o tom jocoso e debochado dessas criações visuais não pode ser tomado como exemplar da totalidade das poesias escriturais de Zarvos: tal produção é de caráter heterogêneo, abrangendo desde poemas-piadas e jogos caligráficos até elegias como “Trib(r)uto a Ericson Pires”, por exemplo. No entanto, mesmo nos poemas mais solenes, resiste o traço da impureza, do jogo com diferentes estilos de escrita, da contaminação da escrita pela imagem e da presença de signos sexuais. Trata-se de um traço semelhante à “sujeira” que Guilherme Bueno aponta em Speridião, citado mais acima. Não obstante, naquele mesmo texto, Bueno lança mão da metáfora “pornografia pictórica”, cuja exposição poderia muito bem caber aos grafismos de Zarvos e às latrinálias:

Sua política e sua visualidade são pornográficas porque não restringem nem o erotismo do *prazer visual/sensual* (estético), nem o desconforto ou desconcerto. Isso não só pela crueza das diferentes imagens encadeadas nos trabalhos, mas igualmente pelo que elas têm de *chocante* na sua narrativa promíscua de revolta, horror, entusiasmo, prazer, tédio... *spleen do planeta globalizado* (BUENO, 2011, p. 13)

As obras de Speridião e Zarvos, assim, jogam com imagens cruas, cujo efeito não poderia ser outro senão o choque: obscenidades são dispostas livremente na página e na tela, como na pintura reproduzida abaixo (FIG. 11), em que Speridião expõe uma obstinação pela sexualidade, evidenciada no canto inferior direito em uma espécie de quadro da personalidade do pintor.



FIGURA 11 - [sem título], nanquim e acrílica sobre lona, 200 x 200 cm, 2011

Fonte: SPERIDIÃO, 2011, p.11.

Ainda na obra de Speridião, os ecos do graffiti são evidentes em seus gestos de apropriação, em que a escrita se torna instrumento da tomada de posse de imagens e textos alheios. O exemplo mais emblemático é sua obra *The Great Art History* (2013) em que, através de rasuras, legendas inventadas e intervenções no texto original, Speridião transforma o livro sobre história da fotografia *The Great Life Photographers* em um livro de História da Arte. Essas intervenções serão melhor exploradas no capítulo seguinte, dado que são centrais para a compreensão da relação palavra-imagem na obra de Speridião, no entanto é importante ressaltar neste momento que se trata de um gesto apropriativo análogo ao do graffiti. Tomando o conceito de apropriação como discutido por Kathleen Ashley e Véronique Plesch, com enfoque no processo apropriativo, não se trata meramente de uma tomada de poder sobre algo, mas antes um processo de “mão-dupla”, em que expressões culturais são levadas a outro contexto, podendo

criar espaço de contágio e diálogo⁷² (ASHLEY; PLESCH, 2002). Com relação aos já mencionados graffiti da capela de Arborio, por exemplo, Plesch argumenta que não se trata de secularizar um lugar sagrado: “ao escrever nos santos, a cidade se apropria dos afrescos como suporte para inscrição, mas se manteve o propósito devocional daquelas representações⁷³” (PLESCH, 2017, p. 19, tradução minha). Nesse sentido, em obras como a colagem reproduzida abaixo (FIG. 12) em que Speridião se insere e transforma o famoso quadro de Henri Matisse – *Aula de piano*, de 1916 –, trata-se de um gesto que visa o diálogo, ainda que tenso, com a imagem fonte e não seu apagamento ou sua completa absorção. A rebeldia se inscreve no quadro figurativamente pela apropriação da imagem, mas também literalmente nas palavras escritas como um graffiti que desrespeita a divisão dos espaços proposta por Matisse, ocupando tanto o espaço de fora do cômodo representado quanto ultrapassando a moldura da janelas. Uma rebeldia, no fim das contas, que faz questão de se mostrar enquanto tal, já que os únicos acréscimos ao original de Matisse são a foto que se sobrepõe à criança de frente ao piano e as duas inscrições das palavras “*the rebel*” – o restante do quadro permanecendo intocável.

72 É evidente que não se deve negar os gestos apropriativos que visam o apagamento da cultura fonte de determinado produto ou expressão cultural. No entanto, o texto de Ashley e Plesch visa a retomada de uma conceituação complexa de contato entre culturas como alternativa às recentes discussões sobre “apropriação cultural”, que, embora devidamente apontem para o desbalanço de poder de certos processos de apropriação, muitas vezes tendem a uma noção isolacionista de cultura.

73 No original: “*by writing on the saints, the town appropriated frescoes as support for inscription but the devotional purpose of such depictions remained.*”.

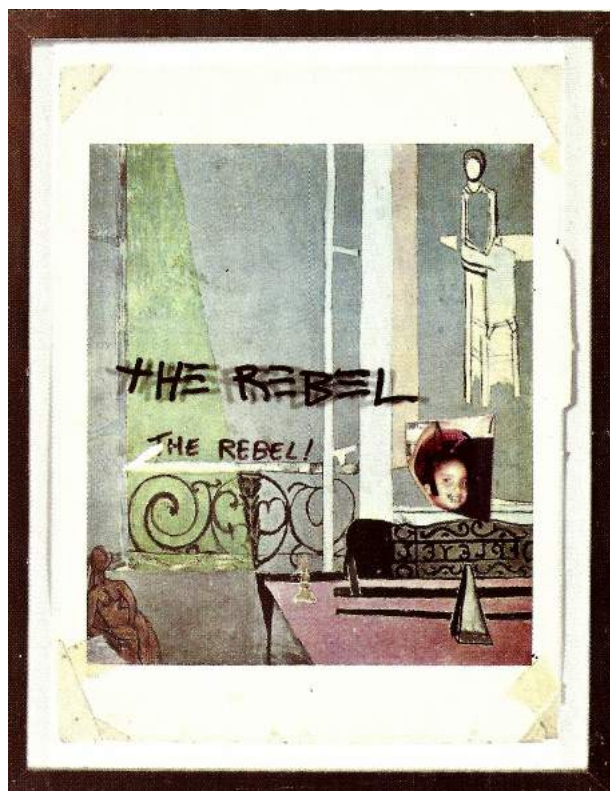


FIGURA 12 - [sem título], esmalte sobre vidro
e colagem, 41 x 32 cm, 2007

Fonte: SPERIDIÃO, 2011, p. 25.

Em Zarvos também se apresenta uma versão do gesto apropriativo pela escrita em que o autor retoma sua própria obra para ressignificá-la a partir de acréscimos de matéria verbal e imagética. Digo apropriação e não atualização porque o autor faz questão de deixar marcas explícitas de intervenção sobre sua obra, escrevendo sobre as páginas e as ressignificando. Trata-se de uma amálgama tanto do gesto apropriativo do graffiti quanto de seu caráter dialógico, glosador dado que o autor retoma suas obras, adicionando a elas uma marca da diferença no texto, mesmo se tratando do mesmo autor. Esse é o caso da inserção à caneta nos primeiros mil exemplares de *Morrer*, de 2002, em que Zarvos contradiz a sentença impressa no livro “Nada vale a pena na sociedade industrial do início do século no Brasil” e adiciona nas margens “Vale sim: lutar por uma sociedade mais solidária” – gesto impulsionado pela eleição de Lula a

presidente, ocorrida após a composição do livro (REZENDE, 2010, p. 32). Ou ainda, na retomada de sua tese como superfície para escrita experimental na seção “IMAGENS” de *Lições Educacionais para Tintum* (FIG. 13). Neste último caso, a sobreposição palimpséstica potencializa o transbordamento de fronteiras discursivas, acrescentando camadas na já supersaturado texto original da tese.



FIGURA 13 - Escrita pânica sobre tese

Fonte: ZARVOS, 2012.

De modo geral, o graffiti em sua multiplicidade de formas e abordagens se apresenta como uma saída possível para se pensar o lugar fronteiro de produções contemporâneas como as escritas manuais de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião. Dado que se trata de uma prática complexa e historicamente carregada, foi necessário levar em consideração formas diversas de graffiti para dar conta de seu caráter contemporâneo sem escamotear o procedimento de atualização de elementos passados: se a escrita pânica de Zarvos se associa aos “significantes vazios” das pichações, ela não deixa de remeter ao traçado infantil dos graffiti antigos; de outro modo, mesmo Speridião lidando diretamente com a prática do graffiti em sua obra, ecos das pichações políticas dos anos 1960 se fazem presentes em suas palavras de ordem, por exemplo. De modo abrangente, acredito ser frutífero tomar o graffiti como modelo para se pensar parcela significativa da literatura e da arte contemporânea, especialmente aquela que transita pelas fronteiras artísticas. Por fim, com relação ao escopo desta pesquisa, graffiti estabelece um ponto de convergência, uma base para compreender o traço transgressivo em Zarvos e Speridião, enquanto gesto sobrevivente e reatualizado das potencialidades de escrever à mão.

Antes de finalizar a discussão, é necessário ressaltar brevemente dois pontos relevantes. Primeiramente, Alberto Pucheu em sua conceituação da “apoesia contemporânea” apresentada no capítulo anterior opera como uma forma exemplar de pensar com o graffiti: são as inscrições em muros que motivam sua leitura das potencialidades da poesia contemporânea. O poder destabilizador dos pixos, nos campos político, estético e discursivo, é o modelo que Pucheu toma para uma vindoura poesia, suplantando os próprios modelos da escrita e da pintura, como comentado anteriormente. A originalidade da proposta excêntrica de Pucheu, portanto, é um indicativo da pertinência de tomar graffiti como lente metodológica para a poesia e a arte contemporâneas. Do mesmo modo, chama atenção a última seção do livro de Cristina Fonseca sobre as pichações brasileiras dos anos 1970 e 1980, em que a autora analisa as canções de Arrigo Barnabé tendo o graffiti como ponto de partida, indicando, de partida, quais são os paralelos a serem observados:

na busca de novas perspectivas, outras manifestações culturais têm características que se

assemelham às dos grafites. assumem uma relação singular com a linguagem verbal, evidenciam uma quebra de sintaxe, buscam um novo tempo e espaço das formas, e se comprometem com o fragmentário do mundo moderno. (FONSECA, [1984], 114)

Por outro lado, é necessário comentar brevemente o conceito de pós-graffiti e a razão pela qual dele não me utilizo. “*Post-Graffiti*” foi o título de uma exposição em Nova Iorque em 1983, no contexto da aceitação do graffiti pelos meios artísticos, e desde então vem servindo de termo guarda-chuva para diferentes inovações estilísticas derivadas de sua absorção pelo mercado da arte (BLOCH, 2016, p. 442). Mais recentemente, “pós-graffiti” é usado também para obras na intercessão do graffiti com as mídias digitais, por exemplo, além de sua relação com a mídia, de modo geral ou outras formas de intervenção artística na cidade, como o *yarn bombing*, por exemplo (SILVEIRA, 2012, p. 68; LASSALA, 2017, p. 72). Preferi não tomar tal conceito para o debate das produções de Zarvos e Speridião porque, apesar de ser útil na compreensão do lugar do graffiti na contemporaneidade, “pós-graffiti” funciona como rótulo para produções artísticas cuja marca distintiva é a inconstância, a impossibilidade de contenção sob um viés único: a amplitude das produções que o termo visa abarcar parece indicar nada além de uma lembrança de certa imagem de graffiti.

4 ESCRITA E IMAGEM

A tensão mais patente na escrita manual nas obras de Speridião e Zarvos se dá na relação entre palavra e imagem: trata-se de um poeta que se utiliza do desenho e da visualidade da sua escrita em seus livros e de um pintor que enfatiza o texto verbal em suas composições em tela. Compreendendo o trânsito discursivo, entre poesia e artes visuais, e semiótico-midiático, entre imagem e palavra, este capítulo se debruça sobre o duplo empenho de localizar historicamente a utilização da escrita manual nas artes e na literatura brasileira e de apontar as implicações teóricas da relação palavra-imagem através da escrita à mão. Em um primeiro momento, portanto, busco mapear os precursores das escritas contemporâneas brasileiras, que se desenvolve transversalmente às histórias da literatura e das artes visuais; e posteriormente traço as linhas fundamentais do questionamento dos Estudos de Palavra e Imagem, em seus desdobramentos teóricos, contrapostos pontualmente com perspectivas dos estudos da Intermidialidade.

4.1 Precursores das escritas contemporâneas brasileiras

A estetização da escrita manual nas artes visuais e na poesia brasileira contemporâneas localiza-se historicamente em diálogo com uma série de obras precedentes, que possibilitaram a expansão da escrita que se observa nos poemas escriturais de Zarvos e nas pinturas carregadas de matéria verbal de Speridião. Desse modo, ao invés de propor uma história da escrita à mão nas artes e na literatura brasileira, apresento um conjunto de produções que, a partir da segunda metade do século XX no Brasil, utilizaram-se da escrita manual como elemento de composição significativo. Busco traçar, assim um panorama que sirva de base para pensar as escritas de Speridião e Zarvos não como formas anômalas mas como testemunhas de um gesto minoritário sobrevivente nas artes e na literatura nacional.

Em primeiro lugar, a querela entre concretistas e neoconcretistas se apresenta

incontornável para início desse panorama. Em oposição ao grupo paulista, os neoconcretistas reivindicavam uma reaproximação com a expressividade e com o corpo de que a Poesia Concreta se afastava. Com relação à escrita, a visualidade do concretismo é resultado de um jogo formal que desconsidera o traço do corpo, como se observa na preponderância da experimentação tipográfica em detrimento da escrita manual, por exemplo. Antonio Risério resume bem tal atitude concretista ao comentar o aspecto musical da poesia, utilizando-se da dicotomia saussuriana: “A melopeia concretista é, portanto, música da palavra, *mot*, e não música da fala, *parole*” (apud SANTOS; REZENDE, 2011, p. 14). A atenção da Poesia Concreta se voltava para as estruturas mais profundas da língua, como a sintaxe, a morfologia, compreendendo a linguagem como “*cosa mentale*”, para retomar a formulação de Leonardo sobre a pintura. A ruptura neoconcretista, por outro lado, volta-se ao corpo enquanto potência criadora tanto na recepção quanto na criação, sendo os *Parangolés* de Hélio Oiticica o exemplo mais paradigmático dessa nova postura. Um dos mais vocais defensores dessa ruptura, Ferreira Gullar em entrevista afirma conceber a poética do grupo paulista como um poesia abstrata, a que se opunham os neoconcretos: “As palavras sem o discurso são abstratas. A poesia concreta devia se chamar poesia abstrata” (apud SÁ, 2016). Como aponta Mario Cámara, o neoconcretismo se distancia do formalismo concretista e do engajamento político dos Centros Populares de Cultura (CPCs) pela importância dada ao corpo, ausente no primeiro e presente apenas no sofrimento do povo oprimido no segundo. É nesse sentido que obras como as de Oiticica e de Lygia Clark propõem “um corpo de prazer” que é libertador “porque recupera um prazer e uma expressividade atrofiados pela razão.” (CÁMARA, 2014, p. 52,53). Não se trata de uma forma despolitizada do fazer artístico, como detratores à esquerda criticavam à época, mas uma nova forma de fazer política, possibilitando a compreensão do corpo como palco de resistência nos períodos mais autoritários da ditadura civil-militar brasileira.

É nesse contexto de revalorização do corpo enquanto energia motriz para a arte que se situa parte da produção cultural brasileira dos anos 1970 e 1980. Com o recrudescimento do governo militar pós-AI-5, a arte engajada perde forças e dá lugar a um novo polo de contraposição ao formalismo concretista: o *hippismo*, o desbunde ou a “estética da curtidão”, que potencializam o papel do corpo na criação artística, agora distante do trabalho formal do

neoconcretismo. Para Câmara, algumas das poéticas mais relevantes desse momento são aquelas que se localizam entre as duas tendências, como as obras de Torquato Neto e Waly Salomão que operam sob um “protocolo corporal”, que cumpre duas funções: “desloca o subjetivismo exacerbado da vertente *flower power* da contracultura e quebra qualquer possível excesso de formalismo. O corpo permite um entrelugar onde os códigos se cruzam.” (CÂMARA, 2014, p. 119).

Os babiliaques de Waly Salomão são o exemplo de escrita manual que se destaca nesse cenário: poemas traçados em cadernos, junto a colagens e grafismos, fotografados em locais inusitados como a porta de um táxi ou em meio a dejetos. Produzidos entre 1975 e 1977, os babiliaques eram geralmente utilizados de plano de fundo, em slides, para leituras de poesia de Waly ou publicados em revistas alternativas, vindo a ganhar notoriedade para o público em geral apenas em 2007, após o falecimento do poeta, através da exposição *Babiliaques: alguns cristais clivados*, com curadoria de Luciano Figueiredo. A respeito dessa exposição, aliás, Guilherme Zarvos comenta brevemente: “o melhor de Waly finalmente se mostrando” (ZARVOS, 2009, p. 250). Em uma definição proposta por Viviana Bosi, os babiliaques aparecem como uma experimentação poético-visual íntima, de divulgação restrita, voltada para si próprio e seus amigos:

Estes “babiliaques” são páginas de caderno nas quais ele foi escrevendo, desenhando, colando fotos, como um misto de diário, carta, e reflexão poéticovisual. O nome inventado lembra badulaque, penduricalho, babilônia. Não se trata de obra para ser editada em livro e sim um tipo de criação compulsiva – como um aspirador de todas as impressões, sugadas e espalhadas. Apenas alguns deles foram publicados em revistas alternativas nos anos 70 e 80. O interlocutor provável é certamente ele mesmo, em primeiro lugar, e logo em seguida os amigos artistas e poetas – uma *entourage* de pessoas afins que pudessem partilhar seus interesses de forma íntima. (BOSI, 2009, p. 71)

Babiliaque, portanto, configuraria uma pré-escrita de Waly Salomão: cadernos que abrigavam textos a serem retrabalhados antes da publicação, mas que o poeta escolhe transformar em objetos artísticos. Não se trata, entretanto, de elevar esses objetos a um estatuto de obra de arte, dado que os gestos mais recorrentes são os de rebaixamento: cadernos no chão, em meio a folhas, no lixo. Com efeito, trata-se de uma forma de levar para o primeiro plano o fazer artístico,

a arte pensada enquanto registro de seu processo criativo. Para Arnaldo Antunes, que também retoma o gesto escritural em sua produção, os babiliaques seriam “expressão (poética, gráfica, fotográfica, plástica, performática) contundente dos gestos afirmativos de onde toda a poesia de Waly provém” (ANTUNES, 2007 p. 37). Nesse sentido, os babiliaques, essa “PERFORMANCE-POÉTICO-VISUAL” (SALOMÃO, 2007, p. 21), como o próprio Waly os definia, seriam o embrião, a condensação de toda sua poética.



FIGURA 14 - Painel com os babiliaques
 “Amalgâmicas” e “Trying to Grasp the Subway
 Graffiti’s Mood”

Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 22.

Contemporaneamente aos babilaques de Waly Salomão, ainda que o reconhecimento pelos círculos artísticos se dê apenas nos anos 1980, Arthur Bispo do Rosário bordava os nomes das pessoas a serem salvas do Juízo Final em seu Manto de Apresentação na Colônia Juliano Moreira. Assim como nos babilaques, Bispo do Rosário lidava com materiais precários, na cosedura de uma obra não artística, mas mística, que envolvia escrita bordada e uma miríade de objetos que podem ser associadas ora aos *ready-made* de Marcel Duchamp ora aos embrulhos de Christo e Jeanne-Claude, por exemplo. Mesmo que em diálogo involuntário com os cânones da arte moderna e pós-moderna, Bispo concebia suas produções em relação ao sagrado e não ao mundo profano da arte, o que reflete na função mágica de sua escrita:

O caráter subversivo de sua escrita não se revela apenas no uso de materiais nada convencionais o tecido, a linha e a agulha, reminiscência e recriação do artesanato de sua terra natal; ele também está presente na utilização da linguagem. Da mesma forma que manipulava os materiais, Bispo manipulou as palavras, ou seja, como substâncias mágicas. (DANTAS, 2009, l. 273)

A escrita era para Bispo necessária, como o próprio artista inscreve em sua obra: “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS - ESCRITA” (FIG. 15). Para Luciana Hidalgo, a frase inscrita no estandarte sintetiza como o ato de escrever se torna o meio de expressão possível para um sujeito preso às restrições do hospício:

O impacto da frase reflete a premência de sua escrita, dessa espécie de *literatura plástica*, que era também uma espécie de *literatura da urgência*, de significado inestimável para seu autor. Ele precisou das palavras e as utilizou de todas as maneiras durante a experiência radical, a situação-limite prolongada por que passou. Afinal, ao ser admitido como crônico, Bispo teve a estadia no manicômio quase eternizada. Sempre saiu, mas sempre voltou. Por isso, crônica era também, e sobretudo, a urgência de expressão. (HIDALGO, 2012, l. 270)

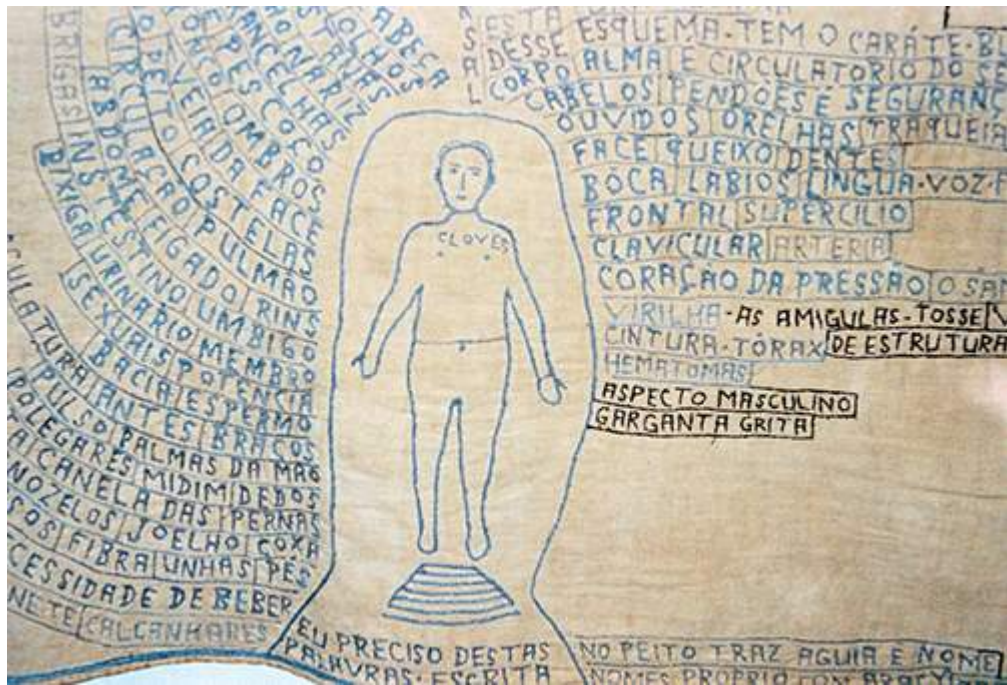


FIGURA 15 - Detalhe de estandarte

Fonte: HIDALGO, 2012, l. 229.

O ultrapassamento das fronteiras entre artes visuais e escrita é constante nas obras consideradas como *art brut* ou *outsider art*, como as de Bispo do Rosário. A presença da escrita manual no meio pictórico em trabalhos de artistas *outsider* como Madge Gill, por exemplo, distanciam-se do formalismo modernista que pregava a purificação das formas. É possível dizer, portanto, que artistas que não se incluem nos círculos artísticos tendem a lidar de modo mais livre com as restrições ou convenções de sua época, possibilitando inovações, como a própria obra de Gill, com quem as vanguardas europeias a ele contemporâneas dialogavam, mesmo que involuntariamente. Segundo Charles Russell, a virada pós-modernista, ao transformar a vanguarda modernista em cânone, serviu para alienar ainda mais a arte *outsider*, mesmo que o discurso artístico da inovação e da quebra de valores estéticos seja corrente. Os valores estéticos do pós-modernismo, em comunhão com o mercado de arte, para o autor, criam um ambiente de homogeneidade artística em que muitas vezes é necessário o surgimento de um artista estrangeiro aos círculos acadêmicos para o aparecimento de obras inovadoras:

Embora a academia sustente em forma, mas não em espírito, a reivindicação vanguardista de crítica aos valores culturais dominantes, ela funciona como uma instituição de continuidade cultural, completamente em paz com uma sensibilidade de mercado de obsolescência programada e estratégias de investimento baseadas no aparecimento regular de produtos novos e produtores fornecendo *commodities* relativamente baratas por um tempo curto ao mercado especulativo. Nesse sistema, bons artistas e trabalhos visuais de forte esclarecimento, sabedoria e até grande beleza podem surgir periodicamente, provando que artistas sempre resultaram na emergência de um campo vagamente e estranhamente conhecido por arte autodidata [*self-taught art*] ou arte *outsider*.⁷⁴ (RUSSELL, 2011, p. 17-18, tradução minha).

Embora em menor intensidade que a alienação sofrida pelos artistas *outsider*, em geral as produções que mesclam imagem e escrita são ignoradas pela crítica: mesmo na obra relativamente renomada de Waly Salomão, por exemplo, os babiliaques são marginais se comparados com suas poesias e letras de música. Tendo em vista a obra de Bispo como um todo ou o resgate dos babiliaques trinta anos após sua composição, é evidente o atraso com que essas obras são reconhecidas pelo meio acadêmico ou pela crítica. O contraexemplo mais relevante a essa tendência é a obra de José Leonilson que, embora fortemente baseada na escrita, conseguiu se estabelecer como uma das mais relevantes da artes visuais brasileiras dos anos 1980 e 1990. No entanto, durante seu período de produção, Leonilson preferia não se rotular “artista”, compreendendo sua obra como marginal à arte de então:

Leonilson contesta o rótulo de artista, se autodeмониando “curioso”, “andarilho”. Nesse questionamento, ele se aproxima de Lygia Clark e Arthur Bispo do Rosário, ambos “antiartistas”, vistos por ele como seus precursores. Esse distanciamento de Leonilson de uma preocupação “estética” levou-o a uma preocupação com a linguagem. Sua obra é quase exclusivamente autobiográfica. (VENEROSO, 2012, p. 334)

Desde as “pinturonas” dos anos 1980, muitas vezes de grandes dimensões, coloridas e densas de conteúdo imagético, aos “bordadinhos” da fase final de sua produção, mais intimistas e

74 No original: “Although the academy sustains in form, though not in spirit, the former avant-garde claim to be critical of the dominant cultural values, it functions as an institution of cultural continuity, thoroughly at peace with a marketing sensibility of planned obsolescence and investment strategies based on the regular appearance of new products and product makers providing relatively inexpensive commodities for a brief time to a speculative market. Within this system, good artists and strong visual works of insight, wisdom, and even great beauty may appear periodically, proving that artists have always resulted in the emergence of a field loosely and awkwardly known as self-taught and outsider art”.

formalmente depurados, a escrita sempre se fez presente em sua obra. A partir de 1989, a matéria verbal se torna mais central em suas criações, num gesto análogo ao de Bispo do Rosário: o de listar, propor uma cartografia do mundo e do desejo. Se Bispo listava para não deixar cair no esquecimento as pessoas que deveriam ser salvas, Lenilson lista seus amores, seus sentimentos, em uma proposta de diário íntimo exposto.



FIGURA 16 - *Isolado frágil oposto urgente confuso*, costura e bordado sobre voile, 21 x 63 cm, 1990

Fonte: CASSUNDÉ; RESENDE, 2012, p. 49.

A centralidade da escrita é uma das razões do distanciamento de Leonilson não só dos círculos artísticos mas também poéticos, já que, como afirma Gustavo Ribeiro, a visualidade de seus textos em nada deve ao formalismo do concretismo paulista:

É o poema o que interessa ao artista, o gesto da criação literária, uma vez que, ainda que seja possível identificar certa estilização do traço e aguda consciência do espaço da tela, é o texto o que está em jogo, sobrevivendo e se impondo sem os recursos gráficos e estandarizados da Poesia Concreta, apresentando ao espectador convencional de uma exposição de artes visuais a cena da leitura como modo de percepção fundamental. (RIBEIRO, 2018, p. 144)

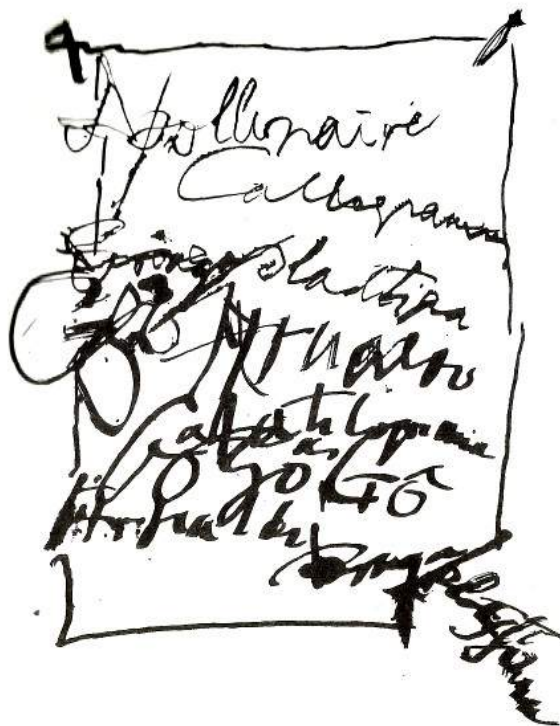
Décadas após o ápice da Poesia Concreta, é notável como ela ainda se apresenta como uma sombra sobre as experimentações visuais de poesia e escrita no Brasil. Mesmo que eu acredite que as escritas contemporâneas brasileiras, no geral, contrapõem-se ao concretismo,

nomes importantes da estetização da escrita manual na poesia brasileira surgem do grupo paulista. É o caso da obra tardia de Edgard Braga, contemporâneo e amigo de Olavo Bilac e Oswald de Andrade, que nos anos 1970 e 1980 produziu diversas poesias escriturais, sendo considerado por Haroldo de Campos o “‘patriarca semiótico’ da mais nova poesia brasileira” (CAMPOS, 1984).

A aproximação de Braga com círculos concretistas se deu após o Congresso de Poesia de 1948, em que teve contato com o grupo *Noigandres* de jovens poetas que traziam uma novidade para o cenário poético nacional (MORAES, 1984). A partir desse contato, Braga inicia sua interlocução com o grupo paulista e, em 1963, lança *Soma*, um livro recheado de jogos tipográficos à moda da Poesia Concreta e bem recebido nos círculos concretistas nacionais e internacionais. No entanto, é com sua produção dos anos 1970 que Braga traz à tona o traçado manual, aproximando escrita, desenho e garatuja – esteticamente muito próximo aos escritos de Zarvos.

Nos livros *Algo* (1971) e *Tatuagem* (1976), Braga propõe os *tatoemas*, formas poéticas visuais, baseadas na escrita manual e na visualidade da letra, seja ela tipográfica ou não. Utilizando-se de uma grande variedade de técnicas, do linotipo ao nanquim, os *tatoemas* são a verdadeiro legado da poética de Braga, que Régis Bonvicino analisa como um gesto de amadorismo em contraposição ao racionalismo concretista:

Augusto de Campos e Décio Pignatari, organizadores de seus três livros mais importantes, sempre me apontaram, em papos, certo *amadorismo* no traço do desenho de Braga. Esse *amadorismo*, real, é, a meu ver, a face visível de sua opção – até certo ponto inconsciente – pela *estética do provisório*, que acabou funcionando como contraponto (complementar) ao racionalismo sensível da Poesia Concreta. Creio que, para Braga, a Poesia Concreta serviu como droga libertadora, que o encorajou a abandonar o passado e o verso tradicional na busca de um universo novo de formas interinas e precárias. Precariedade aqui entendida em seu duplo sentido: de coisa pouco durável, mas também rara e difícil. Ou seja: o rigor formal do concretismo evitou que os *tatoemas* de Braga – anteriores à onda de grafite que invadiu São Paulo – descambassem numa graforréia poética. (BONVICINO, 1984)



eis meu plastigrama de amor
p/ gô e arnaldo

FIGURA 17 - Tatoema de Edgard Braga

Fonte: BRAGA, 1984.

O traço do amadorismo e do provisório também são notáveis na poética de Carlos Felipe Saldanha, que publicou sob os pseudônimos Zuca Sardan, Capitão Fantasma, dentre outros. Zuca Sardan compõe seus livros com escrita à mão desde os anos 1950, compondo, junto a Bispo do Rosário, cuja datação da obra é de difícil delimitação, as produções mais antigas deste panorama. De modo análogo, ao elaborar uma cronologia da poesia marginal, Elizana Almeida aponta a publicação do livro de Sardan, *Cadeira de Bronze*, de 1957, como ponto inicial do movimento que ganha corpo nos anos 1970, com as obras de Chacal, Charles etc. (ALMEIDA, 2013, p. 184). Um precursor cujo desconhecimento por parte do grande público e da crítica se deve, segundo

Flora Süssekind, a dois aspectos não convencionais de sua escrita: “a satirização da própria prática literária e o modo como esta se baseia numa interferência entre o pictórico e o verbal que, de tão imbricada, parece, de certo modo, dissolver a duplicidade de registro.” (SÜSSEKIND, 2004, p. 481). A dissolução dos registros em Zuca Sardan é potencializada pela utilização de molduras internas à página que, ao invés de separarem a imagem da escrita, promovem sua mescla (FIG. 18) – procedimento este que remete às pranchas de William Blake em *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, por exemplo, paradigma da contaminação entre os registros verbal e imagético na poesia.



FIGURA 18 - Poema e ilustração de Zuca Sardan na abertura do livro *As de Colete*

Fonte: SARDAN, 2014.

Ao lado de Leonilson, a obra de Mira Schendel é um dos pontos centrais do contato entre escrita e pintura, no campo das artes visuais brasileiras. Nascida na Suíça e emigrada para o Brasil no fim dos anos 1940, sua produção a partir dos anos 1960 é marcada pela utilização de materiais e técnicas típicas da escrita – o grafite, o papel – e pela centralidade da letra. No caso dos seus *Objetos Gráficos*, produzidos entre 1967 e 1973, percebe-se a dualidade entre as letras de forma em grande dimensões e os rabiscos cursivos que preenchem o espaço pictórico-verbal, numa espécie de *horror vacui* que, no entanto, apenas insinuam a formação de palavras. Os *Objetos Gráficos* são apresentados entre placas de acrílico, permitindo ao espectador a visão do avesso da página-tela e, principalmente, da indiferenciação entre frente e verso, dadas a translucidez do papel de arroz e a apresentação não convencional das letras. Tal solução é motivada por uma libertação da letra da ordem do discurso, tendo em vista uma “escrita pré-literal”, como a própria artista comenta:

No começo, pensava que para tanto bastava (...) sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assumia sua forma no papel e que se ligue a outras numa escrita pré-literal e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma. (SCHENDEL *apud* FERNANDES, 2015, p. 34)

A relação da escrita manual com a noção de “escrita pré-literal” é abordada de diferentes formas em sua obra. Na série *Escritas*, por exemplo, observa-se o contato com o discurso religioso, ecoando a poética visual de Bispo do Rosário, em que os gestos de escrita se traduzem em repetidas palavras e frases em diferentes línguas, como num transe místico. Na heterogênea série *Monotipias*, por outro lado, observam-se momentos em que a composição traz apenas uma gestualidade caligráfica e outros em que a própria técnica de impressão que dá título à série é evocada na serialidade da letras apresentadas⁷⁵ (FIG. 19).

⁷⁵ Faço referência aqui à dualidade “traço” e “impressão” que, segundo Sonja Neef, são as tônicas da escrita manual. Delimito tais conceitos no subitem 5.3.

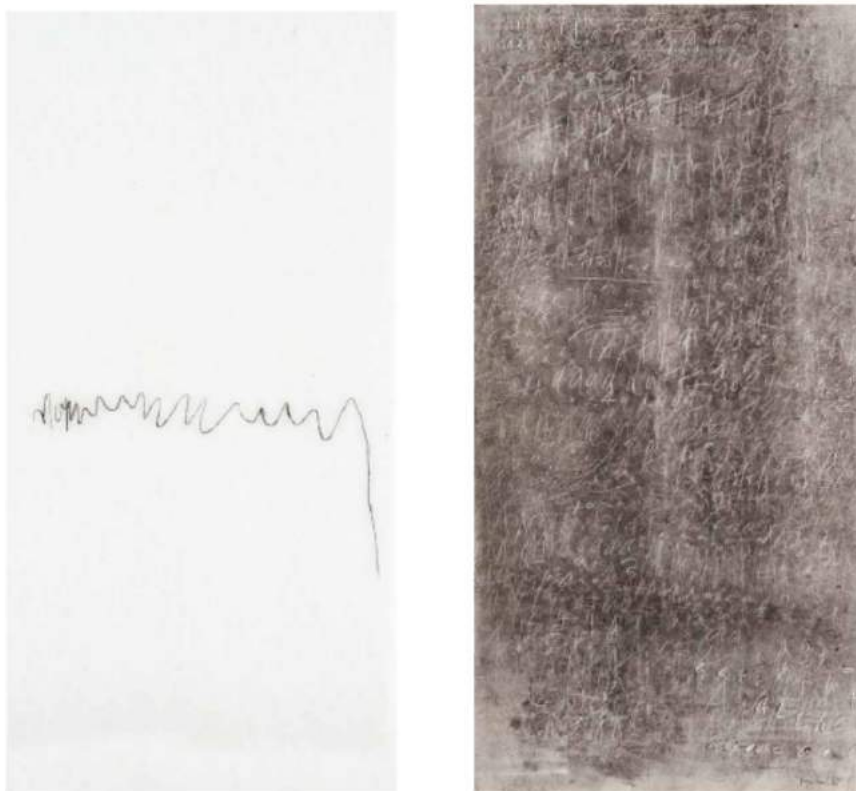


FIGURA 19 - *[sem título]*, da série Monotipias, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23, a esquerda produzida entre 1964 e 1966; e a direita em 1965.

SCHENDEL, 2015, p. 106, 146.

Walter Silveira, por sua vez, que publica sob Walter B. Blackberry, é um artista multimídia por excelência: pioneiro na videoarte brasileira, bem como componente do corpo anônimo da primeira onda de pichadores de São Paulo nos anos 1970, Silveira utiliza ainda a escrita manual caligráfica em diversas frentes de sua produção artística. Voltada muitas vezes ao jogo imagético-semântico de uma só palavra, contorcida e disposta de maneiras não convencionais, a poética de Walter B. Blackberry é descrita por Arnaldo Antunes da seguinte maneira:



FIGURA 20 - *Banheiro publyco*
(*stilograficopunk*), série de serigrafias sobre
papel, 75 x 60 cm, 1982 – 2013.
Fonte: SILVEIRA, 2013, p. 38.

A imantação poética se dá através das características gráficas: a forma do traçado manual e o uso surpreendente da cor. Em muitos deles está implícito um exercício de decifração. A leitura não é imediata. Mas, ao contrário das charadas que perdem o interesse quando matadas, é com a revelação que começa a graça e o jogo de sentidos desses objetos verbo-visuais. A partir do atrito entre o sentido dicionarizado do vocábulo e suas virtualidades semânticas exploradas pelos recursos gráficos. A novidade aqui está justamente nesse deslocamento que obriga a ler/ver, para além da leitura convencional, outras informações que as formas de inscrição oferecem. (ANTUNES, 2000, l. 164)

Por fim, fechando o breve panorama com um artista ainda em atividade e cujos trabalhos críticos voltam-se para o histórico da escrita manual no Brasil, Arnaldo Antunes é certamente um eixo a partir do qual gravitam as formas escriturais da poesia escrita à mão no País. Assim como Walter Silveira ou Waly Salomão, a obra multimídia de Antunes se espalha por diferentes cenários, sendo reconhecida por meios especializados seja na canção, na poesia ou nas artes visuais. Herdeiro dos concretistas paulistas, Arnaldo Antunes parte de uma reflexão morfológica e estrutural sobre a linguagem e acrescenta o acaso do traçado. Operando, como os concretistas, com formas como o caligrama e a poesia visual, Antunes logra um trabalho que sintetiza o

racionalismo concretista ao espontaneísmo da escrita manual de modo complementar a Waly Salomão: sendo a poética do paulista mais próxima ao formalismo concretista e distante do “desbunde”.

A horizontal sequence of four black, hand-drawn characters: 'm', 'o', 'o', and 'n'. The characters are thick and expressive, with some irregular edges, characteristic of Antunes' calligraphic style.A single word 'do' written in a bold, black, hand-drawn calligraphic style. The 'd' has a thick vertical stem and a curved bottom, while the 'o' is a simple, thick circle.

FIGURA 21 - Poema caligráfico de

Arnaldo Antunes

Fonte: ANTUNES, 2015

Desde da primeira exposição de suas caligrafias, em 1980, até seu livro mais recente, de 2015, (FIG. 21) a escrita manual é um dos traços fundamentais de sua poética. Sobre o livro de estreia de Antunes, *OU/E*, de 1983, o artista Nuno Ramos escreveu:

Gostaria de frisar bem este ponto para que o leitor não procure na caligrafia o vetor do sentido, medindo com este parâmetro a sua boa ou má execução. Arnaldo escreve seus poemas à mão não para reforçar o significado das palavras, mas para fazê-las encontrar seu corpo original, a partir do sentido, sem dúvida, mas também apesar dele. [...] E se falo em rigor é porque, aos nossos olhos industrial-mallarmaicos, é fácil recusá-lo a estas caligrafias, ao retorno cibernético às grutas e à coruja infantil deste livro. O rigor, no entanto, pertinente a estes poemas é perfeitamente executado: insinuar, através da caligrafia, o outro do sentido: a tinta, o rabisco, a letra torta, sem contudo perder contato com ele. Isso eu acho que Arnaldo consegue com brilho e sobras de brilho. (RAMOS, 1984)

A imagem do “retorno cibernético às grutas” é reveladora não só da obra de Antunes – que também produz arte digital – como das escritas manuais como um todo, especialmente às escritas contemporâneas brasileiras que, embora imantadas de um gesto primitivo, refletem o mundo contemporâneo hiperdigital. Ao refletir sobre a influência da rede de computadores na literatura contemporânea, Marjorie Perloff compreende como a difusão em larga escala de informação é mais relevante que o próprio meio digital em si: “A revolução que logo ocorreu não foi a de se escrever *para* a tela do computador, mas, sim, a de se escrever num ambiente de hiperinformação” (PERLOFF, 2013, p. 11). De modo análogo à literatura citacional analisada por Perloff, na valorização da escrita manual observam-se respostas possíveis para o excesso de informação e a algaravia de discursos ora na replicação do vozerio, ora na busca de um minimalismo discursivo, seja ele em frases curtas e líricas nos quadros Speridião, ou no esgarçamento da matéria verbal até lograr seu vazio em Zarvos.

De maneira geral, mais do que um rol de influência do cenário das escritas contemporâneas brasileiras ou das obras de Speridião ou Zarvos, o panorama acima exposto revela uma diversidade de formas escriturais que compõem os predecessores do momento atual de valorização da escrita manual. Longe de ser uma listagem compreensiva, busquei pontuar poetas, pintores e artistas multimídia cujas obras se destacaram pela utilização da escrita que ultrapassasse a rigidez das fronteiras entre os registros verbais e imagéticos. Nesse sentido, quando tomada em seu aspecto gestual e material, a escrita confunde os domínios poético e imagético e protagoniza o questionamento das relações entre palavra e imagem.

4.2 Palavra e Imagem

Embora a relação entre palavra e imagem tenha relegado um campo de estudos, com uma associação internacional que organiza congressos trienais, por exemplo⁷⁶, trata-se de uma investigação marcada mais por um questionamento do que uma metodologia de pesquisa. W.J.T Mitchell, um dos acadêmicos mais importantes sobre o tema, em um artigo introdutório define a questão da seguinte maneira:

A relação palavra/imagem não é um método absoluto para dissolver essas fronteiras ou para mantê-las como limites eternamente fixos; é o nome de um problema e de uma problemática – uma descrição dos limites irregulares, heterogêneos e muitas vezes improvisados entre as “instituições do visível” (artes visuais, mídia visual, práticas de demonstração e observação) e “instituições do verbal” (literatura, linguagem, discurso, práticas de fala e escrita, audição e leitura). (MITCHELL, 1996, p. 53, tradução minha⁷⁷)

Trata-se de um questionamento presente desde a antiguidade, como atestam a célebre formulação de Horácio, *ut pictura poesis*, e a expressão atribuída a Simônides de que a pintura seria uma poesia muda e a poesia uma pintura falante (MOSER, 2006, p. 43). Tal relação de modelo mútuo é repensada na renascimento italiano, especialmente no *paragone* de Leonardo da Vinci, em que o pintor argumenta acerca da superioridade da pintura e do desenho como formas de expressão e representação da realidade. Posteriormente, Gotthold Ephraim Lessing, sob a égide do Iluminismo, no seu *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, de 1767, lança as bases para a concepção do que seria chamado séculos depois de “midialidade”, ou seja, as especificidades dos modos de apresentação da pintura e da poesia. Postulando a pintura como uma arte do espaço e a poesia como uma arte do tempo, Lessing busca estabelecer os limites entre as expressões artísticas, compreendendo as diferentes capacidades de cada arte. O trabalho

⁷⁶ Trata-se da instituição bilíngue International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI).

⁷⁷ No original: “The word/image relation is not a master method for dissolving these borders or for maintaining them as eternally fixed boundaries; it is the name of a problem and a problematic – a description of the irregular, heterogeneous, and often improvised boundaries between ‘institutions of the visible’ (visual arts, visual media, practices of display and spectation) and ‘institutions of the verbal’ (literature, language, discourse, practices of speech and writing, audition and reading).”.

de Lessing, portanto, auxilia na compreensão mais ampla do problema: não se trata unicamente de uma questão de expressões artísticas, mas de modos de representação do mundo através de diferentes meios. Palavra e Imagem leva em consideração não apenas as aproximações ou diferenças entre pintura e poesia, mas fazem ver, para utilizar a expressão de Foucault, a “relação infinita” entre linguagem e imagem (FOUCAULT, 1999, p. 12).

Tendo em vista as diferentes relações possíveis de serem traçadas entre palavra e imagem, Mitchell propõe compreendê-las a partir de um tropo dialético, considerando os momentos de aproximação e distanciamento entre as duas mídias:

A diferença palavra/imagem pode não ser estabilizada definitivamente por um simples par de termos definidores ou uma oposição binária estática. “Palavra e imagem” parece ser melhor compreendido enquanto um tropo dialético. Trata-se de um tropo, ou seja, uma condensação figurativa de uma combinação de relações e distinções, que cruza estética, semiótica, formas de percepção, cognição e comunicação, e análises de mídias (que são marcadamente formas “mixas”, “imagemtextos” que combinam palavras e imagens). É um tropo dialético porque ele resiste à estabilização enquanto par binário, alternando-se e transformando-se de um nível conceitual a outro, e transitando entre relações de contrariedade e identidade, diferença e similaridade. Nós podemos resumir os predicados que servem de ligação entre palavra e imagem com uma notação inventada como “contra/com”: “palavra contra imagem” denota a tensão, a diferença e a oposição entre os termos; “palavra como imagem” designa a tendência à união, à dissolução ou à mudança de lugares.⁷⁸ (MITCHELL, 1996, p. 57, tradução minha).

Trata-se de uma chave de interpretação proveitosa que, por exemplo, auxilia na classificação das correntes de pensamento apresentadas anteriormente: o *paragone* e o tratado de Lessing são posições de “palavra contra imagem”, argumentando para a divergência entre os termos; enquanto as expressões de Horácio e Simônides operam “palavra como imagem”, aproximando as duas formas de expressão. Através desse tropo é possível ainda contrapor as tendências gerais das poéticas de Zarvos e Speridião: enquanto o poeta, ao confundir desenho e

78 No original: “[T]he word/image difference is not likely to be definitively stabilized by any single pair of defining terms or any static binary opposition. “Word and image” seems to be better understood as a dialectical trope. It is a trope, or figurative condensation of a whole set of relations and distinctions, that crops up aesthetics, semiotics, accounts of perception, cognition, and communication, and analyses of media (which are characteristically “mixed” forms, “imagetexts” that combine words and images). It is a dialectical trope because it resists stabilization as a binary opposition, shifting and transforming itself from one conceptual level to another, and shuttles between relations of contrariety and identity, difference and sameness. We might summarize the predicates that link word and image with an invented notation like “vs/as”: “word vs. image” denotes the tension, difference, and opposition between these terms; “word as image” designates their tendency to unite, dissolve, or change place.”

escrita, utiliza-se da “palavra como imagem”; Speridião mormente enfatiza a clivagem, a diferença entre palavra e imagem, operando no polo oposto do tropo dialético de Mitchell.

É importante frisar, ainda, como os questionamentos sobre palavra e imagem são centrais para a reflexão sobre as relações entre as artes em geral e entre as mídias. Com relação à perspectiva histórica, de Horácio a Lessing, as investigações sobre pintura e poesia servem de base para os chamados estudos Interartes ou, como é mais conhecido recentemente, os estudos da Intermedialidade. O trabalho de W.J.T. Mitchell, por exemplo, relegou ao estudo da Intermedialidade uma das formulações mais repetidas que compreende a heterogeneidade constitutiva de toda mídia:

Uma reivindicação polêmica da Teoria Pictural é a de que a interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si: *toda mídia é mídia mista*, e todas representações são heterogêneas; não há artes “puramente” visuais ou verbais, embora o impulso de purificar as mídias é um dos gestos centrais e utópicos do modernismo⁷⁹. (MITCHELL, 1994, p. 5, tradução e grifos meus)

Trata-se de uma das bases da teoria da “heteromiedialidade” de Jørgen Bruhn, por exemplo, que associa a noção de Mitchell ao dialogismo de Mikhail Bakhtin (BRUHN, 2016, p. 15); do mesmo modo que é tomada por Lars Elleström em sua teoria de mídia, ainda que este proponha uma delimitação mais rígida e precisa das características individuais de cada mídia. Em seu empenho de grande rigor formal, Elleström chega a desconsiderar os estudos de Palavra e Imagem, já que esses se baseiam em termos como “imagem” e “texto”, que para o autor são “termos leigos em grande medida indefinidos e profundamente ambíguos⁸⁰” (ELLESTRÖM, 2014, p. 2, tradução minha). Apesar do tom irônico de Elleström, acredito que se trata de um ponto importante para uma delimitação séria do estudo de palavra e imagem: muitas vezes, os termos “palavra”, “texto”, “linguagem” e “escrita” são tomadas indistintamente como polos opostos a “imagem”, termo também ambíguo podendo referir-se a uma “imagem poética” quanto à visualidade ou à iconicidade, por exemplo. Em geral, a preferência por um dos termos

79 No original: “*One polemical claim of Picture Theory is that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‘purely’ visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.*”.

80 No original: “*largely undefined and deeply ambiguous layman's terms*”.

pode indicar uma questão de tradição, já que os estudos anglófonos tendem a utilizar-se de “palavra” [*word*] enquanto os francófonos utilizam-se de “texto” [*texte*]. Ainda assim, para minha perspectiva, utilizo de preferência o termo “palavra” de modo generalizado, por ser mais preciso em sua contraposição a “imagem”. Expressões como “texto visual” ou “linguagem visual” são correntes e podem levar a confusões conceituais quando se pretende tratar especificamente das relações entre duas formas distintas de representação. No entanto, sigo a terminologia dos textos fontes ao comentá-los, como no caso de Jean-Luc Nancy abaixo, voltando-me ao termo “palavra” quando tratar de uma relação mais ampla. Por outro lado, é importante ressaltar que a imprecisão de termos como imagem e, principalmente, escrita é decorrente de sua espessura histórica: são conceitos de larga tradição de investigação na história das humanidades e, desse modo, são teoricamente potentes para pensar as relações que se convencionou chamar de “Palavra e Imagem”. Como Mitchell aponta, o aspecto material da escrita em si, por exemplo, se afasta da depuração formal de Elleström ou dos modernismos, por se apresentar como mídia verbal e imagética ao mesmo tempo:

Observada de qualquer lado, da perspectiva do visual ou do verbal, a mídia da escrita desconstrói a possibilidade de uma imagem pura ou de um texto puro, assim como a oposição entre o “literal” (letras) e o “figurativo” (imagens) em que ela depende. Escrita, em sua forma física, gráfica é uma sutura inseparável do visual e do verbal, a “imagemtexto” encarnada⁸¹. (MITCHELL, 1994, p. 95, tradução minha)

Antes de voltar-me à escrita em si, acredito ser proveitoso aprofundar nas nuances da compreensão das relações entre escrita e imagem, especialmente através da metáfora da “oscilação distinta” que dá nome a um texto de Jean-Luc Nancy (2005a). Organizado à moda de uma diálogo platônico, em que os interlocutores se caracterizam por ícones tipográficos, “Distinct Oscillation” inicia com uma afirmação da diferença entre texto e imagem, que se desdobra no decorrer do argumento: “A diferença entre texto e imagem é flagrante. O texto apresenta significações, a imagem apresenta formas.”⁸² (NANCY, 2005a, p. 63, tradução minha).

81 No original: “Viewed from either side, from the standpoint of the visual or the verbal, the medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the “literal” (letters) and the “figurative” (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the “imagetext” incarnate.”.

82 No original: “The difference between text and image is flagrant. The text presents significations, the image

Nancy parece responder à provocação de Elleström, já que trabalha com termos ditos imprecisos e, a partir deles, organiza uma série de delimitações rigorosas e precisas sobre os modos de apresentação e representação.

De qualquer maneira, os dois [texto e imagem] mostram o que significa mostrar – manifestar, revelar, colocar sob a vista, iluminar, indicar, sinalizar, produzir. Eles mostram e, ao mostrar, mostram que existem ao menos duas formas de mostrar, heterogêneas e que, ainda assim, estão aferrados um ao outro, colados, pressionados e comprimidos (como pedras em um arco), atraindo-se e repelindo-se. Cada um é ao mesmo tempo atrativo e repulsivo com relação ao outro. Cada um é *monstrativo* e *monstruoso* para com o outro. Um *monstrum* é o signo de uma maravilha. Imagem e texto são, cada qual, uma maravilha para o outro⁸³. (NANCY, 2005a, p. 64, tradução minha)

A reciprocidade palavra-imagem, no argumento de Nancy, desdobra-se em uma série de pares análogos: cinema e teatro; boca e olho; alma e corpo; e, por fim, Oscilador e Distinto. “Palavra e imagem”, no entanto, não serve como chave para delimitar um pensamento binário; antes, são formas complementares de apresentação, de *mimesis* que operam por meio de um movimento de oscilação. Em um determinado momento do texto, um dos interlocutores enuncia: “imagem e texto são as duas espécies sagradas de uma única presença retirada. [...] A apresentação do ausente sempre oscila entre a presença de uma forma e a presença de um sentido; um sempre se refere ao outro.⁸⁴” (NANCY, 2005a, p. 73, tradução minha). Para formar uma imagem descritiva do jogo palavra-imagem enquanto formas de representação é que se cunha o termo “Oscilador”:

presents forms.”.

83 No original: “*In any case, the two show what it means to show—to manifest, to reveal, to place in view, to shed light on, to indicate, to signal, to produce. They show, and in showing, they show that there are at least two kinds of showing, heterogeneous and yet stuck to one another, collated, pressed and compressed together (like the stones in an arch), attracting and repelling one another. Each is both pleasing and repulsive to the other. Each is monstrative and monstrous to the other. A monstrum is the sign of a wonder. Image and text are each a wonder for the other.*”

84 No original: “*image and text are the two holy species of a single withdrawn presence. [...] The presentation of the absent always oscillates between the presence of a form and the presence of a sense; one always refers back to the other.*”.

Essa palavra é a forma diminutiva do Latim *os*, que significa boca e, por metonímia, face. *Oscillum* então designava uma pequena boca (estritamente ligado a *osculum*, beijo), assim como uma pequena máscara de Baco que era pendurada nas vinhas como espantalho: o balançar dessa face produzia o sentido de “oscilação”. O Oscilador, então, balança entre boca e face, entre fala e visão, entre a emissão do sentido e a recepção da forma. Mas o que parece ir em direção a um encontro definitivamente não o faz: ao contrário, a boca e o olhar são voltados para frente e são paralelos, são voltados para a distância, para a perpetuação infinita de seu duplo e sua posição incomunicável. Entre boca e olho, a face inteira oscila⁸⁵. (NANCY, 2005a, p. 73, tradução minha)

O Oscilador, nesse sentido, explicaria a forma alternante a partir da qual a coisa ausente se apresenta. Como em todas investigações mais aprofundadas da relação entre palavra e imagem, o argumento de Nancy atinge o questionamento da representação em si. Desde Horácio, questiona-se a relação entre palavra e imagem a partir do conceito de *mimesis*, principalmente através da concepção clássica de poesia e pintura enquanto artes miméticas. Segundo Walter Moser, esse paradigma perde espaço no romantismo, no qual a *mimesis* dá lugar à *poïesis*: “O artista não copiará mais a *natura naturata*, a criação de Deus enquanto mundo criado, mas a *natura naturans*, a criação de Deus enquanto poder criador.” (MOSER, 2006, p. 47). A figura mais relevante dessa nova concepção artística que se utiliza das relações de palavra e imagem é William Blake, que comento no próximo subitem em comparação com Guilherme Zarvos. Por ora, é preciso delimitar que o paradigma romântico elege a música como novo modelo, forma artística exterior à dicotomia palavra-imagem. A questão da *mimesis* no argumento de Jean-Luc Nancy, põe em cena a imagem do Oscilador em contraposição com um outro conceito, o “Distinto”, que se refere àquilo que precede a representação. Assim, ao comentar as diferentes formas que texto e imagem representam “flor”, um dos interlocutores afirma:

85 No original: “This word is the diminutive form of the Latin *os*, which signifies the mouth and, by metonymy, the face. *Oscillum* thus designated a small mouth (closely related to *osculum*, kiss), as well as a small mask of Bacchus hung in the vines as a scarecrow: the movement of this face swinging in the wind produced the sense of “oscillation.” The Oscillator, then, swings between mouth and face, between speech and vision, between the emission of sense and the reception of form. But what appears to move toward an encounter does not do so at all: on the contrary, the mouth and the look are turned forward and are parallel, turned into the distance, toward an infinite perpetuation of their double and incommunicable position. Between mouth and eye, the entire face oscillates.”.

Mas ainda assim, a flor está em outro lugar. Está atrás do próprio Oscilador. Ela segue o movimento e permanece atrás da máscara a cada oscilação. Mas atrás dela existe ainda outra coisa, ou outra pessoa, que ou quem não é texto nem imagem, quem ou que está no fundo e dá forma ao fundo. Vamos chamar isso de o “Distinto”. O Distinto é separado: a marca distintiva do sentido, seu *traço*. É o estigma, ou seja, a incisão que separa. É a marca distinta do sentido em dois modos que são perfeitamente conjugados e contraditórios: de um lado, a marca pela qual o sentido é distinguido; por outro lado, a marca que se distingue de qualquer sentido possível. De um lado, o traço distintivo pelo qual existe sentido – isto e não aquilo, uma flor ou uma lagarta – mas também um sentido ou outro no sentido de visão e audição: aquilo que previne de se confundir flor e lagarta, palavra escrita e palavra falada, sentido incorporado ou sentido incorpóreo. Por outro lado, um traço que está em recuo e afastado de todo sentido. Um traço não-sensório que não incorpora nenhum sentido – nem um traçado de lápis nem um toque de um arco de violino – mas que também não é incorpóreo como a significação⁸⁶. (NANCY, 2005a, p. 74-75, tradução minha)

Nancy não deixa explícito mas, assim como “Oscilador” se relaciona à boca – e, por metonímia, ao verbo, à palavra –, “Distinto” deriva do latim *distinguere*, que pode significar também “[o]rnar, adornar, matizar”, possivelmente relacionado à raiz latina *tingere*, pintar (REZENDE; BIANCHET, 2014, l. 346,1445). Desse modo, palavra-imagem se desdobra no argumento de Nancy e funciona como modelo para compreender também a oposição que precede as formas de representação e expressão que o autor conceitua. Mesmo que o texto indique que não se deve tomar as diferentes oposições elencadas como reflexos do binarismo texto-imagem que abre o argumento, é inevitável que esse contágio os demais pares e sirva de guia em sua compreensão. Na imagem do Oscilador, mesmo que faça referência à face como um todo, a boca cumpre um papel preponderante, possivelmente relacionado à centralidade do Verbo e do *lógos* na cultura ocidental; por outro lado, o Distinto que reside no fundo e dá forma ao fundo, relaciona-se primariamente com a imagem, dado que ambas são caracterizadas pelo movimento de afastamento e distinção.

86 No original: “*And yet, the flower is somewhere. It is behind the Oscillator itself. It follows its movement and remains behind the mask with each oscillation. But behind it there is something else, or someone, who or which is neither text nor image, who or which is in the background, and forms the ground. Let us call this one the ‘Distinct.’ The Distinct is set apart: the distinct mark of sense, its trait. It is the stigma, that is, the incision that separates. It is the distinct mark of sense in two ways that are perfectly conjoined and contradictory: on the one hand, the mark by which sense is distinguished; on the other hand, the mark that is distinguished from every possible sense. On the one hand, the distinctive trait by which there is sense—this and not that, a flower or a caterpillar—but also one sense or another in the sense of sight and hearing: that which prevents one from confusing flower and caterpillar, written word and spoken word, embodied sense and incorporeal sense. On the other hand, a trait that is in retreat and drawn back from all sense. A nonsensory trait that is not embodied in any sense—neither a pencil stroke [trait] nor a stroke of the violin bow—but which is also not incorporeal like signification.*”.

Em outro ensaio do mesmo livro, Jean-Luc Nancy explicita a aproximação do distinto, nesse momento grafado em minúsculas, com a imagem:

O distinto está a uma distância, é o oposto ao que está próximo. O que não está perto pode se distanciar de duas maneiras: separado do toque ou da identidade. O distinto é distinto de acordo com esses dois modos: ele não toca e é dissemelhante. Do mesmo modo o é a imagem: ela deve ser destacada, colocada de fora e diante dos olhos de alguém (ela é então inseparável de uma superfície escondida, da qual ela não pode, por assim dizer, ser descascada: o lado negro da imagem, seu avesso ou suas costas, ou até sua tessitura ou seu subjétil), e deve ser diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: ela se distingue, essencialmente⁸⁷. (NANCY, 2005a, p. 2, tradução minha)

Se texto e imagem, seguindo esse argumento, são distintos da coisa em si por seu distanciamento, a diferença entre palavra e imagem residiria na forma de sua apresentação e, portanto, de separação com o objeto representado: palavra enquanto fratura mais radical, perpassada pela artificialidade da linguagem; e imagem operando pela semelhança. Mesmo que essa diferenciação possa ser compreendida com base na semiótica peirceana – o signo simbólico e o signo icônico (PEIRCE, 2005, p. 52-53) –, é importante ressaltar que, para Nancy, a semelhança opera enquanto diferença com relação ao mesmo, diferentemente da relação de parença: “O semelhante não é o parecido. Eu não *me* encontro, nem *me* reconheço no outro: eu vivo essa experiência ou experiencio no outro a alteridade e a alteração que ‘em mim mesmo’ coloca para fora de mim a minha singularidade e que a finda infinitamente.”(NANCY, 2016a, p. 66), afastando-se, portanto, da relação direta que caracteriza a semelhança da iconicidade para C. S. Peirce⁸⁸.

87 No original: “*The distinct is at a distance, it is the opposite of what is near. What is not near can be set apart in two ways: separated from contact or from identity. The distinct is distinct according to these two modes: it does not touch, and it is dissimilar. Such is the image: it must be detached, placed outside and before one’s eyes (it is therefore inseparable from a hidden surface, from which it cannot, as it were, be peeled away: the dark side of the picture, its underside or backside, or even its weave or its subjétil), and it must be different from the thing. The image is a thing that is not the thing: it distinguishes itself from it, essentially.*”.

88 “Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não.” (PEIRCE, 2005, p. 52)

4.3 Escrita como um problema de Palavra e Imagem

A escrita, por sua vez, conjuga aspectos de ambos os polos do espectro palavra-imagem: evidentemente se trata de uma forma verbal de comunicação, ao passo que é veiculada através da marcas visuais sobre uma determinada superfície. Para Mitchell, trata-se do exemplo mais característico da “imagemtexto”, objeto híbrido em que não se pode tocar o ponto de indistinção entre verbo e imagem. Extrapolando a concepção de Claus Clüver, pode-se afirmar que a escrita se aproxima da noção de “texto mixmídia”, conjugando de forma inseparável seus aspectos verbais e visuais: “Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto.” (CLÜVER, 2006, p. 19). Digo que se trata de uma extrapolação das formulações de Clüver, um dos fundadores do estudo da Intermedialidade, porque nesse campo a escrita ou o “texto visual” são tomados enquanto uma mídia por si (cf. BRUHN, 2016; ELLESTRÖM, 2010), que é inerentemente mista, de acordo com a formulação de Mitchell comentada mais acima. Nesse sentido, é importante ressaltar que, para Claus Clüver, enquanto receptores, temos acesso apenas às “configurações midiáticas” ou “textos” e nunca à “mídia” em si:

O que importa constatar é que, enquanto a teoria trata das mídias como conceitos coletivos e abstratos, a nossa relação com a mídia “música”, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia “música”. (Para simplificar e unificar nossa terminologia, chamo configurações em todas as mídias — e não somente na mídia verbal — de “textos”.) É a partir da nossa experiência com textos musicais que abstraímos noções da materialidade e das outras propriedades da mídia “música” e suas submídias e gêneros. (CLÜVER, 2011, p. 10)

Seguindo a proposição de Clüver, faz-se necessário voltar às escritas de Speridião e Zarvos para se pensar o modo com elas encenam a tensão palavra-imagem inerente à mídia escrita, já que não há acesso à escrita mas sempre *a uma* escrita. Por um lado, Speridião compreende o papel da escrita manual como veículo de reescrita da História da Arte. A própria

História da Arte, enquanto disciplina acadêmica, apresenta-se como um problema de palavra e imagem, já que desde *Le vite*, de Giorgio Vasari, se empenha em traduzir em palavras obras visuais e plásticas. Na abertura de *The Great Art History Book*, a intervenção de Speridião sobre o compêndio da revista *Life* sobre fotografia, o autor-interventor lista as vantagens e as desvantagens de compor uma obra como essa: se, do polo positivo, o livro “tem a possibilidade de explicar a própria história da arte”, tornando-se “uma caricatura de catálogo e uma charge de teorias”; por outro lado “corre-se um risco, [o] de ser um livro de história da arte” (SPERIDIÃO, 2013).

Originalmente, em algumas passagens do livro da *Life*, observa-se a contraposição de fotografias, cada qual em uma das páginas do díptico formado pelo livro aberto. Speridião se apropria dessas oposições para, de início, indicar questões artísticas e, com o decorrer do livro, questões políticas e históricas. Nesse sentido, inscrevem-se oposições, por exemplo, entre clássico e romântico, academicismo e modernismo, pintura e fotografia, além de burguesia e proletariado, Israel e Palestina, estalinismo e trotskismo etc. Para isso, Speridião usa da legendagem apócrifa das fotografias além de intervenções de dentro da moldura das imagens, inserindo falas para as personagens representadas, por exemplo. É o caso das páginas reproduzidas abaixo (FIG. 22) em que, sobre fotografias de Lisa Larsen, a luta de classes é representada não só pelo contraste entre a figura atlética da lançadora de dardo e as senhoras e senhores sentados, mas também por uma diferença discursiva: enquanto a burguesia se comunica por reticências, entediada, o proletariado se comunica pelas exclamativas, expressando o imperativo de uma revolução.



FIGURA 22 - “Exclamação versus reticências”, páginas de *The Great Art History*

Fonte: SPERIDIÃO, 2013, p. 304-305.

A reescrita da História da Arte nesse livro opera por meio de dois artifícios principais: em primeiro lugar, pela revisão do cânone, ao elencar, por exemplo, artistas brasileiros e até mesmo personalidades de fora das artes visuais, como poetas e músicos; por outro lado, pela inserção da História da Arte na História, destacando eventos como a ditadura civil-militar no Brasil, por exemplo, e, em decorrência disso, destacando sua leitura marxista, ao tomar a História da Arte como testemunha e agente da luta de classes.

Com relação à utilização da escrita manual, são dois os momentos do livro em que Speridião, apresenta imagens de mãos que fazem refletir sobre seu gesto escritural. Em primeiro lugar, quando comentando sobre as estéticas artísticas no curso da história, Speridião sobrepõe a uma fotografia de John Loengard, que focaliza as mãos de um vaqueiro, a seguinte frase: “O tempo do artista-artesão acabou.” (SPERIDIÃO, 2013, p. 324). Em outro momento, Speridião transforma o fazendeiro fotografado por Ed Clark em Mário Pedrosa, citando ainda uma frase do crítico: “Como nenhuma concepção brota do cérebro que não seja produto da mão.”

(SPERIDIÃO, 2013, p. 77). Speridião sabe de sua posição oblíqua com relação ao mundo contemporâneo, dado que muito de sua produção artística se utiliza de técnicas já tidas como anacrônicas, como afirma em um programa veiculado no canal Arte 1, sobre seu espaço de trabalho: “Obviamente não é um ateliê do século XIX, mas também eu trabalho aqui como no século XIX... parede, tela, tinta” (CADU, 2015). A mão e a pintura são, cada qual, indícios da persistência de um gesto artístico que se apresenta à revelia do mundo hiperdigital, por um lado, e, por outro, das instalações e dos objetos tridimensionais que conquistaram o campo artístico contemporâneo. Assim como a fratura entre o tempo pessoal e o tempo da História na imagem que Agamben retira do poema de Osip Mandelstam para seu ensaio sobre a contemporaneidade (2009, p. 61), Speridião trabalha, no anacronismo da escrita manual e da pintura, a tensão entre as formas analógicas, retrógradas e a realidade material e histórica do mundo contemporâneo, compreendido como jogo de forças da luta de classes.

No primeiro capítulo, retomo a passagem em que Guilherme Zarvos classifica sua escrita manual como “escrita pânica”, levando em consideração o choque e a heterogeneidade de seus textos visuais. Neste momento, vale comparar a escrita de Zarvos com a de William Blake, que é caracterizada por W.J.T Mitchell por seu “grafocentrismo” e “pantextualismo”:

Para Blake, tudo é possível de se tornar texto, isto é, de carregar marcas significantes. A terra, o céu, os elementos, os objetos da natureza, o corpo humano e suas indumentárias, a mente são espaços de inscrição, lugares no qual a imaginação produz ou recebe significado, marcando e sendo marcados. Esse “pantextualismo” se assemelha, à primeira vista, à noção medieval do universo como texto de Deus e parece estrangeiro para o entendimento moderno da semiose universal enquanto um abismo de significantes regressivos. Mas a identificação consistente de Deus com a imaginação humana, de Blake, faz desse abismo uma possibilidade sempre presente. “Escrita” aparece na obra de Blake tanto como uma plenitude e uma presença imaginativa quanto como o vazio da dúvida e do niilismo; seu pantextualismo se localiza precisamente na articulação entre as perspectivas antiga e moderna de semiose⁸⁹. (MITCHELL, 1994, p. 131-132, tradução minha)

A articulação entre semiose antiga e moderna por meio da escrita manual não é predicado exclusivo da poética de Blake. Quando Zarvos se volta para o traçado gestual da escrita, trata-se de uma retração frente a um mundo cujo progresso tecnológico é percebido pelo poeta já sexagenário com desconfiança. A poesia, para Zarvos, seria uma salvaguarda de um modelo de sociedade tecnocrata, que a seus olhos surge com o mesmo desdém pela poesia que a utopia platônica:

Fico pensando neste mundo robótico no qual os jovens de 20 anos já imaginam um cruzamento genético entre homens e máquinas e nós poetas que sempre resistiremos frente ao mundo totalitário que aparece como aparecia o desejo da expulsão dos poetas na República de Platão... (ZARVOS, 2017a, p. 12).

Sergio Cohn, que entrevista Zarvos nessa ocasião, emenda a leitura pessimista do poeta com uma saída que se assemelha àquela de Christophe Hanna apresentada no primeiro capítulo, indicando a possibilidade da poesia habitar os meios digitais e aprender com eles a se posicionar no mundo contemporâneo: “O poeta é um hacker [...]. É preciso poetizar as novas tecnologias, abrir possibilidades de se quebrar esses padrões e produzir outras potências.” (apud ZARVOS, 2017a, p. 12). Zarvos, ao contrário, é um poeta que se muda para o interior e volta a escrever à

89 No original: “*For Blake, anything is capable of becoming a text, that is, of bearing significant marks. The earth, the sky, the elements, natural objects, the human body and its garments, the mind itself are all spaces of inscription, sites in which the imagination renders or receives meaning, marking and being marked. This “pantextualism” looks, at first glance, rather like the medieval notion of the universe as God’s text and seems quite alien to the modern sense of universal semiosis as an abyss of indefinitely regressive signifiers. But Blake’s consistent identification of God with the human imagination makes this abyss an ever-present possibility. “Writing” make its appearance in Blake’s work both as imaginative plenitude and presence and as the void of doubt and nihilism; his pantextualism stands precisely at the hinge between the ancient and modern view of semiosis.*”.

mão, num movimento de retração e pausa da hiperinformação do mundo.

Nesse sentido, seria possível afirmar que a escrita de Zarvos se fiaria a uma imagem arcaica da poesia, leitura que se apoiaria ainda no papel de “aedo-performer” que Zarvos desempenha em suas declamações de poesia. Seu pantextualismo se apegaria a uma noção da poesia enquanto uma condensação de formas múltiplas de arte, como um elo entre a declamação do aedo e os grafismos na pedra, a comunhão originária da voz e do traço. As escritas pânicas, nesse sentido, seriam uma parte de uma obra a ser compreendida em sua totalidade, abarcando ainda a vivência do poeta como seu elemento constituinte. No entanto, semelhantemente a Blake, Zarvos posiciona sua escrita visual na fratura do arcaico com o contemporâneo. É importante apontar como, assim como na poética de Sardan comentada anteriormente, embora a aproximação entre as escritas de Zarvos e as pranchas de Blake se dê na dupla articulação arcaico-contemporâneo e palavra-imagem, tal paralelismo não se reflete em suas escolhas estéticas: enquanto as gravuras de Blake são marcadas pelas composições harmônicas e sofisticadas, a escrita experimental de Zarvos se apresenta caótica, precária.

Com relação à comunhão do arcaico e do contemporâneo em sua poética, Zarvos retoma a noção benjaminiana da “doutrina das semelhanças” no contexto contemporâneo:

Após *Morrer* [livro publicado em 2002], já não me cabia morrer em vida, e sim viver gerando alegria ou tristeza, mas entrando no que Benjamin falava sobre uma escrita mágica. Uma escrita mágica, quando dificultada, faz com que você escreva para um grupo de decifreadores, que produzirão para outros decifreadores. Se antes, seja em Pound e Eliot ou mesmo em Dante, dentro de cada frase havia citações literárias que esperavam pelo leitor ideal, agora esse leitor ideal, como você bem lembrou antes, dentro de um mundo sem fim de sinapses, é melhor transmitir mantendo o potencial transgressor com as palavras escritas e as palavras-figuras. (ZARVOS, 2017a, p. 26)

Para Walter Benjamin, o caráter mágico da escrita reside na sobrevivência das correspondências entre o microcosmo da escrita e o macrocosmo universal, que fazem aproximar o leitor de um astrólogo, interpretando os dois estratos da leitura através da chave das semelhanças: “o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.” (BENJAMIN, 1987, p. 112). A escrita enigmática de Zarvos, por sua vez, não se abre para um cadeia de semelhanças que seja anterior ao momento da leitura e que lhe

sirva de mecanismo de interpretação: a magia de sua escrita se desenvolve na horizontalidade do papel, desdobrando-se em intertextualidades internas, em referência à sua obra, e externas, em referência à sua biografia, não tomada como ponto de referência mas como “fábula concorrente com a obra” (BARTHES, 2004c, p. 72), ou, como afirma Renato Rezende, como um “trampolim” para o acesso a seus textos (REZENDE, 2010, p. 35). Nesse sentido, é importante notar a diferença do leitor ideal de Zarvos e aquele de Eliot, por exemplo. Se Eliot, em uma relação complexa com os dejetos (*waste*) da cultura de massas, escreve para um leitor culto, com quem compartilha uma imagem de cultura e civilização em decadência (cf. ARMSTRONG, 2001, p. 277); Zarvos, como se demonstra mais adiante em seu uso do caligrama e da legenda, dá pistas ao leitor que ousa demorar em seus textos, como num convite à participação de uma comunidade de leitores ideais.

Com relação à tensão entre o moderno e o arcaico, a poética de William Blake promove indicações visuais que permitem discernir a semiose antiga da semiose moderna: à moda da iconografia cristã, ao separar figuras do antigo e do novo testamento, Blake utiliza-se da contraposição entre o pergaminho e o códex como indicativos de uma oposição fundamental do antigo e do moderno, que se desdobra em uma série de oposições como o manual e o mecânico, a profecia e a lei, o espiritual e o literal etc. (MITCHELL, 1994, p. 135). Zarvos, por outro lado, propõe o encontro entre o antigo e o contemporâneo em um só gesto, referenciando ao mesmo tempo o aspecto mágico da escrita e seu desdobramento intertextual.

Ao leitor do “mundo sem fim de sinapses”, Zarvos relega em *O olho do lince*, por exemplo, uma cadeia de signos que costuram vida e obra. Fortemente influenciado pelo recente falecimento do poeta Ericson Pires, seu amigo pessoal, Zarvos retoma indiretamente o personagem autoficcional “Zarvoleta”, originalmente de seu livro *Morrer*, na relação traçada com Ericson, que é representado como uma flor na seção “Trib(r)uto a Ericson Pires”. A escrita imagética da borboleta, à moda de um caligrama, faz aproximar Zarvoleta e Pires – este que, como lembra Pedro Rocha, afirmara certa vez “era para eu ser florista” (apud ROCHA, 2010, p. 9). Em uma das composições visuais do livro (FIG. 23), a borboleta se movimenta em direção à palavra “Eric”, que se desdobra em letras-pólen, que fazem ler “Eric-son”, “Eric-som”, “Eric-sou”, “Eric-somos”, “Eric-SOS”.



FIGURA 23 - Escrita pânica:
Zarvoleta e Ericson
Fonte: ZARVOS, 2015.

4.3.1. Caligrama e legenda

O exemplo acima é característico do uso do caligrama por Zarvos que, ao invés de seguir os passos de Guillaume Apollinaire, utiliza-se da experimentação visual com o alfabeto para compor palavras-desenhos. No julgamento do próprio Apollinaire, caligramas seriam “poemas que tomam a forma de um desenho⁹⁰” (apud PURNELLE, 2013, l. 336, tradução minha), sendo sua obra uma renovação de uma forma poética de “tradição milenar”, para retomar os termos da conceituação de Michel Foucault (2016, p. 23). Ambos autores, Apollinaire e Foucault, pensam o caligrama como forma de poética visual que compreende desde os *carmina figurata* de poetas

⁹⁰ No original: “Il s'agit des calligrammes poèmes qui affectent la forme d'un dessin”.

helênicos como Símias de Rodas⁹¹, passando pelas invenções visuais medievais e barrocas, chegando às experimentações das vanguardas europeias, contexto de produção de Apollinaire. Mesmo que se trate de uma definição um tanto ampla, é preciso apontar como nela não se incluem a poética visual de Stéphane Mallarmé, por exemplo, dada que sua visualidade é radicalmente não icônica. Nas palavras de Foucault, o caligrama é definido da seguinte maneira:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro, o texto e a figura; compõe-se de linhas que delimitam a forma do objeto e daquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura intertes do papel; impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário transpassar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestinal. (FOUCAULT, 2016, p. 23-24)

Desse modo, a iconicidade, ou seja, a visualidade enquanto figuração, seria o complemento visual da matéria verbal na “dupla grafia” do caligrama, que produz significados pelos meios verbal e visual. No entanto, a definição de Foucault exige, nessa dupla grafia, a confluência da linha que delimita visualmente o objeto e aquela formada pela sucessão das letras e palavras que compõem o discurso verbal. No caso dos caligramas de Guilherme Zarvos, por sua vez, não é o fluxo de palavras que dá forma ao objeto visual, mas o próprio traçado da letra que, esticada, rotacionada, esgarçada, produz a imagem.

Ao desviar a atenção visual da frase e do verso para a palavra e a letra, Zarvos radicaliza a proposta de “alfabetizar o ideograma” a que Foucault se refere. Com relação à escrita ideogramática, Apollinaire tomava-a como influência direta para seus caligramas, compreendendo-os como uma proposta poética cujo objetivo seria o de atingir um “ideograma

91 Embora Foucault se refira aos poemas de Símias enquanto *carmina figurata*, a nomenclatura correta seria *technopaegnia*, conforme a distinção de Jeremy Adler, que compreende tais poemas visuais enquanto uma prática contínua “ao longo de cerca de dois mil anos, identificando três fases: a primeira, os poemas visuais gregos, *technopaegnia* [...] ; a segunda, os *carmina figurata* latinos e a terceira, os exemplos renascentistas e barrocos.” (COUTINHO, 2016, p. 25-26).

quase perfeito”, compondo “um conjunto pictural em relação com o tema tratado [no poema]” (apud CAMPOS, 1975, p. 21). Tendo essa concepção de ideograma em vista, não é de se estranhar que Apollinaire se localize na periferia do projeto de poesia ideogramática do *paideuma* concretista, como argumenta Augusto de Campos, tendo em vista a contraposição com a poética de e.e. cummings:

[O]s melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire, a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os “caligramas”, em que pese a graça e “humor” visual com que quase sempre são “desenhados” por Apollinaire. (CAMPOS, 1975, p. 22)

Se a proposta ideogramática de Apollinaire apoia-se em uma compreensão do ideograma enquanto uma forma de apreensão particularmente visual, a preocupação de cummings e dos concretistas é estrutural, visando uma “relação fisiognômica” entre o visual e o verbal, para retomar os termos de Augusto de Campos. No entanto, boa parte da teorização do “método ideogramático” da Poesia Concreta provém também de uma interpretação equivocada da escrita ideogramática, especialmente da chinesa. Como argumenta Geng Youzhuang sobre a influência dos estudos de Ernest Fenollosa para a poética de Ezra Pound, a apropriação estética do ideograma na poesia moderna ocidental parte de uma incompreensão de características estruturais da escrita chinesa profundamente enraizada no pensamento ocidental:

Embora a conexão entre o método poético de Pound e os escritos teóricos de Fenollosa sobre o ideograma chinês tenha sido discutida por muitos críticos e acadêmicos, trata-se de um tema que precisa ser explorado. De acordo com Fenollosa, a escrita chinesa – como uma forma de escrita mais flexível, descritiva e direta – tem uma vantagem singular de combinar elementos espaço-visuais e temporais. Isso porque, diferentemente das línguas fonológicas, a escrita chinesa é baseada em imagens vívidas e simplificadas das operações da natureza. Esse entendimento da escrita chinesa é, de fato, baseado em um equívoco, o de que, ao contrário de outras línguas, os caracteres chineses representam somente imagens e ideias e não são, de forma alguma, relacionados a sons fonéticos. Trata-se de uma compreensão limitada da língua chinesa pelo Ocidente, desde Gottfried Leibniz a Michel Foucault, partilhada ainda por Fenollosa e Pound⁹². (GENG, 2016, p. 127, tradução minha)

É preciso ressaltar que a leitura Pound-Fenollosa sobre os ideogramas asiáticos reflete mais um olhar poético ao desconhecido do que características inerentes a essas escritas: vale lembrar o exemplo trazido por Marjorie Perloff de Yoko Tawada, escritora japonesa radicada em Berlim que vislumbrava bezerras e camelos nas letras que compunham o nome de um zoológico na cidade alemã, remetendo às origens icônicas de nosso alfabeto (PERLOFF, 2013, p. 207-208). É possível afirmar, portanto, que, apesar dos êxitos da proposta concretista com seu método ideogramático, trata-se de uma concepção particular e limitada das potencialidades poéticas da escrita chinesa, uma espécie de “*chinoiserie* poética”.

Por outro lado, em sua incursão às poéticas chinesas, Pound chama a atenção da poesia ocidental moderna para o milenar conceito de *Qiyun Shengdong*, “uma atitude estética, uma orientação perceptiva, a conexão entre arte e o corpo do artista e, por fim, uma relação da humanidade com a natureza.”⁹³ (GENG, 2016, 125, tradução minha). Para Pound, assim como para os sinólogos com quem dialogava, *Qiyun Shengdong* é a “vitalidade rítmica”, conceito central para a criação artística, sendo mais importante para a poesia chinesa que a representação mimética da natureza e do mundo. Segundo Geng, a vitalidade rítmica de uma obra de arte é

92 No original: “Although the connection between Pound’s poetic method and Fenollosa’s theoretical writings on Chinese ideogram has been discussed by many critics and scholars, it still needs to be explored. According to Fenollosa, the Chinese script – as a more flexible, descriptive, and straightforward writing – has the unique advantage of combining both visual-spatial and temporal elements. This is because, unlike phonological language, the Chinese script is based upon vivid shorthand pictures of the operations of nature. This understanding of the Chinese characters is actually based upon a misunderstanding, which is that, unlike most other languages, Chinese characters stand only for images and ideas and are not at all related to phonetic sounds. This is a limited understanding of the Chinese language by the West, from Gottfried Leibniz to Michel Foucault, and one that Fenollosa and Pound shared.”.

93 No original: “an aesthetic attitude, a perceptual orientation, the connection between artwork and the artist’s body, and, in the end, a relation of humanity to nature.”.

composta de duas características principais: que ela seja dinâmica em sua apresentação e, mais importante para a perspectiva aqui adotada, que o ato de criação seja parte integrante da obra (GENG, 2016, p. 126-128).

Nesse sentido, nota-se que a poética visual de Zarvos exige uma atenção redobrada ao gesto da escrita, produzindo um efeito de opacidade, o que os pesquisadores de mídia Jay Bolter e Richard Grusin chamam de “hipermidiacidade”, ou seja, uma lógica de produção que evidencia o ato de representação, oposta à “imediaticidade”, que opera pela ilusão do contato direto com o objeto representado (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 34). Trazendo para a cena poética o ato de escrita, o que chama a atenção nessa forma específica de hipermidiacidade é que se revela o aspecto plástico da letra, tomado com mais importância nos textos visuais de Zarvos que sua função linguística, compondo-se como uma forma de vitalidade rítmica em seus caligramas.

A contraposição entre vitalidade rítmica e o aspecto comunicacional da escrita pode ser melhor compreendida a partir da concepção de Anne-Marie Christin sobre o traço na cultura chinesa. Para a autora, o traço, *wen*, conflui escrever e desenhar em sua relação com o traçado próprio da natureza:

Na origem da ordem das coisas está o *wen*, o signo escrito. Das três civilizações do ideograma, a China é a única que associou diretamente a escrita a suas escolhas filosóficas essenciais. Nessa cultura, a superfície da aparência permaneceu como o lugar inicial das trocas do homem com o mundo, e a virtude metafísica do traço não foi aí associada à fala, mas permaneceu ligada ao ato de contemplação. [...] Pintar, para o pensamento chinês, não é representar um objeto, é redescobrir a aparência que está na origem dos signos, renovar o contato pelo qual deve se revelar, em silêncio, a cifra do mundo. (CHRISTIN, 2008, p. 344-345)

Trata-se de uma compreensão do traço que não leva em consideração seu aspecto linguageiro, alfabético, mas uma relação harmônica com a natureza e o mundo, seja ele dos homens ou dos deuses. Nesse sentido é que Christin aponta para o papel da adivinhação como fundamental na história da escrita, já que a apropriação de marcas visíveis em uma determinada superfície para a comunicação entre os homens seria um desvio da função original da escrita, a de contato com os deuses:

Esses signos-traços originais, obtidos através do fogo sobre os cascos das tartarugas ou diretamente legíveis sobre os lobos dos fígados de cordeiro, não são realizados “*pela mão do homem*”, eles vêm de outro lugar – eles *falam do além*. O sistema da língua escrita divina estava então constituído: aos homens restava apenas desviar o uso deste em seu benefício próprio. (CHRISTIN, 2006, p. 70)

A revelação de uma verdade oculta, presente tanto no conceito de *wen* quanto nas escritas divinas, indica a relação da escrita ideogramática com uma interpretação não racional, mas mágica. Como já comentado, o efeito do experimentalismo visual dos caligramas de Zarvos é o de um anti-racionalismo, próximo à compreensão da escrita enquanto um signo mágico. Zarvos mesmo ressalta a técnica da sigilização em seu livro *Branco sobre branco*, indicando uma possível relação entre experimentações místicas e sua poética:

Sigilização é uma das técnicas mais simples e das mais eficazes formas de obter resultados mágicos usada pelos mágicos contemporâneos. Depois de ter conseguido sentir os princípios básicos da sigilização e ter experimentado alguns dos métodos mais populares de lançar sigilos, pode continuar a experimentar formas de sigilos que sejam únicas para si. (ZARVOS, 2009, p. 110)

A passagem breve e fragmentária não se desenvolve no livro, mas é possível observar como o uso plástico da letra na poética de Zarvos remete aos símbolos mágicos, cuja função originalmente variava entre apotropaica e conjuradora de demônios e contemporaneamente se prestam à realização de feitiços pessoais, como afirma a citação acima. Mais conhecida pelas descrições em grimórios medievais, a prática de sigilos desde o século passado utiliza-se da matéria verbal de palavras ou frases na criação de um objeto visual que busca influenciar eventos reais (MORISSON, 2003, p. 18-19). Não é de se estranhar, nesse sentido, que alguns sigilos contemporâneos tomem a forma de monogramas, dado que estes também foram, historicamente, entendidos como forma de proteção, como o cristograma X , *Chi Rho*, por exemplo⁹⁴.

Ao final do poema “O encantador de borboletas 2”, observa-se uma ilustração da fusão

94 Trata-se do monograma composto pelas duas letras iniciais de Cristo, em alfabeto grego. Segundo o relato de Lactâncio, Constantino fora avisado em sonho para colocar o símbolo no escudo de sua tropa, quando, graças à influência divina, conquista a vitória sobre o exército de Magêncio, na batalha da Ponte Mílvia, em 312 (LACTANCIO, 1982, p. 189-192). Para Anne-Marie Christin (2006, p. 83), o cristograma é testemunho de um período da história das relações entre palavra e imagem em que o alfabeto ainda não havia conquistado sua hegemonia na relação com o sagrado para a cristandade, tampouco havia se consolidado a iconografia religiosa, regida obviamente pelo texto bíblico.

caligrama-sigilo em suas experimentações verbo-visuais (FIG. 24), dado que as letras são claramente visíveis, mas a leitura é impossibilitada pelo enovelamento da matéria verbal, que espelha a forma da borboleta, imagem inicial do poema.

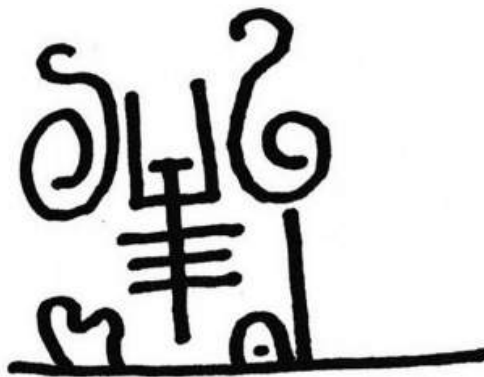


FIGURA 24 - Caligrama-sigilo

Fonte: ZARVOS, 2017a, p. 51

Para compreender o traço do misticismo nos caligramas de Zarvos, são proveitosas as leituras sobre a visualidade da escrita de Ana Hatherly, poeta experimental, artista visual e ensaísta portuguesa. Para Hatherly a poesia visual promove uma comunhão entre o pensamento mágico e o racionalismo, traços que a autora verifica até mesmo na Poesia Concreta. Para ela, o subjetivismo, que se intensifica no concretismo brasileiro após sua “fase heróica” nos anos 1950, por exemplo, aponta para a sobrevivência do gesto mítico e mágico da poesia visual e da criação artística em geral:

A poesia concreta, entre os vários objectivos que se propôs, tinha como um dos fundamentais a abolição do subjectivismo em arte. Gomringer define o poema concreto, acima de tudo, como um *objecto funcional*. Mas esse subjectivismo que toda a poesia de vanguarda em geral quer recusar e que parece ser uma constante do processo artístico, acabou por se infiltrar, para lá das manifestações líricas, criando uma espécie de novo pensamento mítico, o que veio aproximar definitivamente esse objecto funcional do objecto mágico que estava na sua origem. (HATHERLY, 2012, p. 452-453)

A análise de Hatherly propõe, ainda, uma leitura de via oposta, apontando para o

racionalismo inerente à magia: compreendida por ela como uma “tecnologia do fascínio”, “enquanto técnica de efeitos dirigidos, que interessa e até define o acto criador” (HATHERLY, 2012, p. 454), a magia seria parte integrante de todo processo criativo, seja na produção ou na recepção, esta última especialmente ativa e criativa no contexto da poesia visual. Como exemplo dessa perspectiva, é possível tomar a leitura de Hatherly sobre os poemas visuais pré-modernos e do princípio da idade moderna, influenciados pelas filosofias herméticas e esotéricas, que convergiam racionalismo e misticismo:

Um dos exemplos mais flagrantes de persistência de um pensamento hermético (de origem sobretudo pitagórico-cabalística) podemos encontrá-la nos Anagramas Poéticos, construções que se baseiam em fundamentos teóricos que, em parte chegaram até nós, em que a língua, ou se quisermos, a palavra, e até a letra (não se usava ainda a designação de fonema) como mais tarde viria a acontecer no Concretismo, surgem como puros signos, sinais autónomos, substantivos, que, no entanto, se integram no sistema geral dum representação múltipla: por um lado, como representação codificada do sistema verbo-voco-visual a que pertencem; por outro, como representação dum universo de significação reservado, parcialmente secreto, o qual, por sua vez, é um símile (embora imperfeito) do universo geral que é o mundo da criação, pois se o mundo é um labirinto de Deus, como dizia o Padre Nieremberg na esteira de Plotino, esse mundo é um livro, onde a criação está escrita. (HATHERLY, 2002)

Nesse ponto, é preciso voltar à “escrita mágica”, que Zarvos menciona ao caracterizar suas experimentações visuais com a escrita. Sua poética visual é de carácter indecيدido porque se apresenta como uma condensação potente de sentidos verbais e imagéticos enquanto se compõe, também, enquanto objetos precários, rudimentares. Uma cifra, ainda, a ser interpretada por um conjunto seleto de leitores: “Uma escrita mágica, quando dificultada, faz com que você escreva para um grupo de decifreadores, que produzirão para outros decifreadores” (ZARVOS, 2017a, p. 26), para retomar as palavras de Zarvos anteriormente citadas. O curioso de sua escrita mágica é que Zarvos utiliza-se de legendas em parte de suas experimentações plásticas da letra, facilitando a decifração do caligrama, como no exemplo anterior (FIG. 23), em que se observa, no canto inferior direito a palavra “movimento”, indicando a leitura do caligrama em forma de borboleta. Tal artifício é relevante porque, diferentemente de Apollinaire, os caligramas de Zarvos não operam pela “tautologia”, já que a imagem raramente representa o mesmo objeto que a escrita – um exemplo da tautologia caligramática na escrita de Zarvos, por outro lado, pode ser

observado na sessão “Bichos” de 60-70 70-60, em que o escritor se utiliza das letras que compõem nomes de animais para, de modo lúdico e infantil, compor suas formas.

Nesse sentido, Zarvos lança mão de um artifício cuja finalidade é a de permitir a legibilidade, numa proposta de instrução do público-leitor, uma forma de porta de entrada para a decifração de seus textos visuais. Não sendo recurso constante, as legendas instauram pontos de legibilidade no caos verbo-visual de suas escritas pânicas. Como exemplo, tome-se o poema “A honestidade do sangue do profeta” (FIG. 25), que aborda a legendagem de maneira dupla: tanto explicitamente, como na palavra “lei” entre parênteses no fim da primeira página, possibilitando a leitura do caligrama-sigilo da parte inferior central dessa página; como indiretamente, pela repetição, na segunda página do texto, em que palavras e versos em caligrafia experimental são repetidos em letra cursiva mais convencional. No poema, o recurso à repetição de palavras opera também como um mecanismo de legibilidade, seja na utilização de um vocabulário limitado ou do recurso anafórico, o que contribui para o tom de oração ao texto.

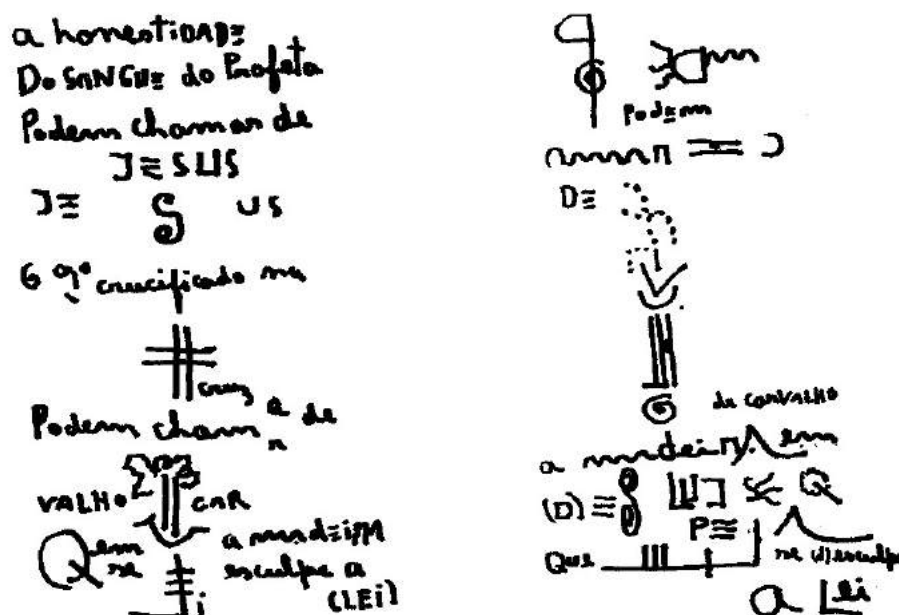


FIGURA 25 - Poema “A honestidade do sangue do profeta”

Fonte: ZARVOS, 2017a, p. 52-53.

Como já comentado, a legenda é também artifício significativo da obra de Gustavo Speridião. Diferentemente de Zarvos, para quem a legendagem contribui para a legibilidade de suas experimentações com a escrita, Speridião a utiliza para ressignificar imagens ou para introduzir um elemento de tensão com a matéria visual. O artifício de apropriação e ressignificação de obras visuais canônicas através de legendas, central no livro-intervenção *The Great Ary History*, pode ser observado na colagem abaixo (FIG. 26), parte da série “Cartazes de Agitação”, em que Speridião contrapõe duas telas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, tomadas como representações de professores de História da Arte. A legendagem, que costumeiramente serve para esclarecer uma informação visual, como nos caligramas de Zarvos, toma forma na obra de Speridião como gesto apropriativo.

Na contraposição entre a figura austera de *Retrato de Monsieur Bertin*, de 1832, e a postura concupiscente de *Madame Moitessier*, de 1856, Speridião delinea contrastes e aproximações entre as imagens. A oposição, demarcada pelo “x” no eixo central da colagem em díptico, opera a dicotomia moderno-contemporâneo a partir da dualidade masculino-feminino, marcada não só pelos personagens representados, mas também através de estereótipos, representados pelo signo nuvem, que Speridião insere nas legendas em escrita mecânica, tipográfica: trata-se da contraposição entre uma nuvem que se esconde na figura de Bertin (“sorriso de quase nuvem”) e o convite que se inscreve como que enunciado por Moitessier (“desce da nuvem meu bem”), complementado pelo comentário em uma fita branca, em escrita manual (“com voz de piranha”), contraposição essa que compõe a diferença entre o rigor formalista do modernismo com o tom participativo da arte contemporânea. O tom humorístico é efeito dos jogos de estereótipos, tanto dos papéis sociais de gênero quanto de uma interpretação simplificada da História da Arte. No entanto, chama a atenção a aproximação latente entre as imagens, indicada pelo fato de ambas serem caracterizadas como “rigorosos professores” na legenda de Speridião. A composição piramidal dos retratos de Ingres, destacando o espaço da parede ao fundo em ambas as pinturas, aponta para uma aproximação social que interessa muito à crítica de Speridião: Madame Moitessier provinha de uma família de burocratas e casou-se com um rico burguês, e Monsieur Bertin era membro da alta burguesia, sendo seu retrato um símbolo da ascensão da burguesia na sociedade francesa do século XIX (TINTEROW; CONISBEE, 1999,

p. 426, 300). No fim, a oposição moderno-contemporâneo, masculino-feminino dá lugar a uma compreensão unificadora da História da Arte como discurso da burguesia para a burguesia, mesmo em suas facetas mais recentes e metodologicamente inovadoras.



FIGURA 26 - [sem título], nanquim e colagem sobre papel, 43x 63 cm, 2007

Fonte: SPERIDIÃO, 2011, p. 24.

No exemplo acima comentado, assim como por toda a extensão de *The Great Art History*, observa-se a utilização da legendagem apropriativa, que transforma e ressignifica obras canônicas tendo em vista a postura política de Speridião. Legendagens mais convencionais são também presentes na obra de Speridião, como nas “Nuvens Na Perimetral” (FIG. 3), em que a inscrição funciona como dispositivo de nomeação do objeto visual. No caso, como comentado no início do capítulo 3, observa-se o tensionamento semiótico entre o signo nuvem e a forma geométrica a ele associada. Semelhantes artifícios são observados em quadros mais recentes, dos quais chamo a atenção para algumas telas exibidas na exposição *Chronique du Trouble: solos*, na galeria *Les filles du calvaire*, em Paris, no fim de 2019 e início de 2020.

Na região central da fotografia (FIG. 27), três telas apresentam, cada qual, dois retângulos menores e centralizados, acompanhados de inscrições. De maneira semelhante ao artifício empregado em “Nuvens na Perimetral”, a tela do meio denomina “barricadas” os retângulos de tinta preta sobre o fundo branco. A inscrição verbal, aliás, opera como uma espécie de título ou manchete inserida dentro da obra, dado que se apresenta em posição superior e em grandes dimensões. A partir da indicação verbal, compreende-se o alongamento vertical dos retângulos, ao contrário da disposição na horizontal das duas outras telas ao lado, como representação de bloqueios físicos, escudos levantados na espessura infinitesimal da tela. Com relação à textura e à tonalidade, chama atenção o retângulo à esquerda do observador que, assim como o retângulo central da tela mais à esquerda da fotografia, torna-se quase escultural, como um elemento tridimensional, efeito da diferença de tonalidade atingida pelo rolo de tinta.



FIGURA 27 - Fotografia da exposição de Gustavo Speridião em *Chronique du Trouble: solos*

Fonte: CHRONIQUE, 2019.

Na tela à direita do observador, com um retângulo preto sobre outro branco, lê-se, do alto para baixo: “a multidão”, “o palácio”, “uma estrofe”. Trata-se de uma estrutura pictural que se repete em diferentes quadros de Speridião, como na pintura abaixo (FIG. 28), também exibida na exposição *Chronique du trouble: solos*, bem como em *Construção*, na galeria Mendes Wood DM, em São Paulo. Tal estrutura pictural confunde as delimitações ilustração-legenda, dado que se observa uma contaminação em duas vias da matéria verbal e da matéria visual, em que é impossível estabelecer uma precedência: o texto não explica a imagem nem a imagem ilustra o texto. Isso porque os signos visuais e linguísticos são tomados em alto grau de potencialidade de significação, já que alia elementos binários de composição pictural – forma e fundo, preto e branco – a palavras soltas, cabendo ao espectador traçar o sentido num jogo constante de palavra e imagem.



FIGURA 28 - *Realidade, ilusão e realidade*, nanquim, acrílica e lona, 200 × 200 cm, 2020

Fonte: SILVA, 2020.

Ao jogo dual palavra-imagem, Speridião, acrescenta um terceiro termo: não mais a “ilusão” da forma pictural convencional, nem a “realidade”, o fundo que permite a criação visual, mas o real, que se observa por detrás da tela, pelo quadrado vazado na lona, que deixa ver a estrutura que sustenta o quadro (FIG. 28). Diferentemente de Lucio Fontana, a quem Thierry Raspail relaciona os quadros de Speridião (2019), não se trata de rasgos que esculturizam apenas a superfície da tela, mas de uma apresentação do espaço vazio, que permite ver não só o próprio espaço da exposição por detrás dos quadros, como também os graffiti deixados por Speridião nas paredes da galeria. Na tela à direita na foto abaixo (FIG. 29), tanto o espaço da “revolução” quanto da “contrarrevolução” estão para além do plano pictórico, sendo que o campo revolucionário é marcado pelo graffiti “fora Bolsonaro” na parede de trás, enquanto o campo oposto apresenta-se destituído de inscrições. Por fim, contribuindo com a temática política e revolucionária, é importante ressaltar que essa tela suspensa está lado a lado com outra pintura,

parcialmente visível na foto, em que uma frase de Leon Trotsky se inscreve em um balão que sai da boca de uma reprodução de *La belle ferronnière* de Leonardo, que está fora do enquadramento da fotografia.

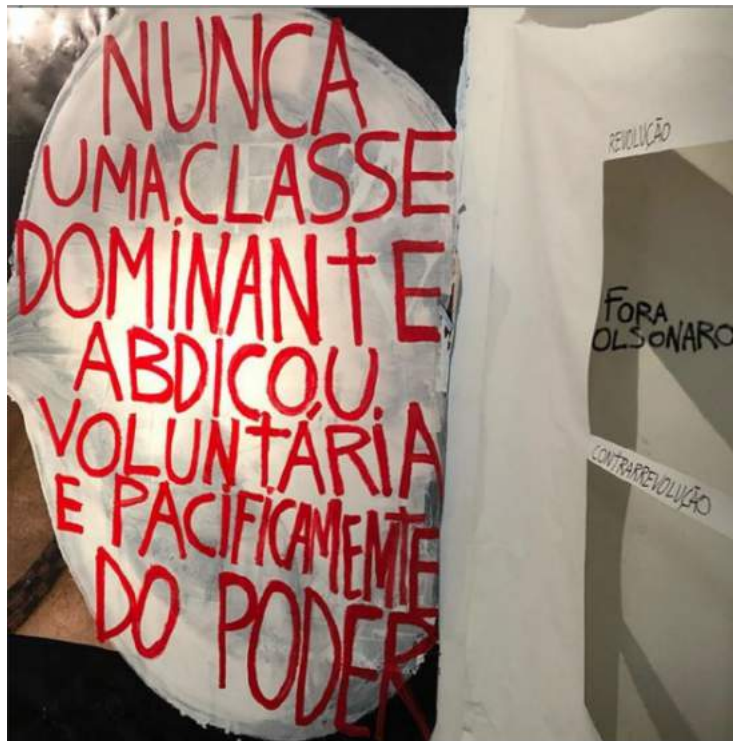


FIGURA 29 - Fotografia de Gustavo Speridião da exposição *Chronique du Trouble: solos*

Fonte: SPERIDIÃO, 2019.

Por fim, a relação entre caligrama e legenda é um dos temas que Michel Foucault se utiliza para discutir *A Traição das Imagens*, de René Magritte, de 1929. Para analisar a relação entre a figura do cachimbo e a inscrição “*Ceci n’est pas une pipe.*”, o autor compreende ali uma operação invisível de composição e descomposição do caligrama. Nesse sentido, *A Traição das Imagens* é resultado do desenlace da dupla grafia do caligrama: a imagem retorna a seu mutismo original e a escrita se apresenta como legenda, embaixo da imagem, “lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na sequência dos textos e nas

páginas do livro.” (FOUCAULT, 2016, p. 25). A negativa da inscrição que toma o lugar de legenda, desfaz as relações convencionais de legendagem, colocando em jogo interpretações sobre a relação palavra-imagem e sobre a *mimesis*. Nesse sentido, assim que “desfeito”, o caligrama transforma a relação entre legenda e figura, entre texto e ilustração:

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar em que possam interferir, em que as palavras sejam suscetíveis a receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico. Na pequena, estreita faixa, incolor e neutra que, no desenho de Magritte, separa o texto e a figura, é preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em sua linha sucessiva. Ainda seria demais dizer que há um vazio ou uma lacuna: é antes uma ausência de espaço, um apagar do “lugar-comum” entre os signos da escrita e as linhas da imagem. (FOUCAULT, 2016, p. 33-34)

A separação definitiva palavra-imagem, para Foucault, não só dissolveria a coincidência material entre figura e verbo do caligrama, mas destruiria todo campo possível de relações entre os discursos na pintura de Magritte. O que poderia ser compreendido como uma teoria da autotelia da imagem e da palavra, é complementado pela afirmação da impossibilidade da representação, seja ela no empenho tautológico do caligrama ou no distanciamento discursivo entre palavra e imagem: “Em nenhum lugar há cachimbo.” (FOUCAULT, 2016, p. 34)

Ao abrir suas telas e revelar o mundo para além do plano pictórico, Speridião dramatiza a análise de Foucault e nela acrescenta a carga política e ideológica que lhe é costumeira: uma arte revolucionária só se efetiva ao lograr não só uma transformação das mecânicas inerentes de seu meio, mas se levar o espectador a refletir e agir, interferindo e transformando o mundo. De modo diverso, a dupla grafia caligramática de Zervos deve pouco à *mimesis*: não há “cachimbo”, seja ele sensível ou inteligível, a ser representado; há um gesto vivo, rítmico e pessoal que utiliza das matérias verbal e visual para fabricar um objeto novo, enigmático e, à moda de um sigilo mágico, uma condensação de desejos e potencialidades poéticas.

4.3.2 Nuvens

Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault chama atenção para certo procedimento de Magritte presente no quadro *Personnage marchant vers l'horizon*, de 1928. Na tela, o pintor belga substitui a representação pictórica de objetos por uma massas informes que contêm apenas os nomes dos objetos ausentes. Dentre tais elementos, figura sobre a cabeça do personagem um volume escuro, como todos os demais, em que se inscreve a palavra *nuage*. A coincidência curiosa com o recorrente símbolo da Nuvem na obra de Speridião chama a atenção, dado que as formas geométricas apresentadas no início do capítulo 3 (FIG. 3), pixadas abaixo da Perimetral, propõem um questionamento semelhante ao que Foucault observa no quadro de Magritte. Sobre a troca dos objetos figurativos pelas massas estampadas com seu nome, o Foucault comenta:

Mas nesse lugar familiar as palavras não substituem os objetos ausentes: não ocupam ocos ou lugares vazios; pois essas manchas que trazem inscrição são massas espessas, volumosas, espécie de pedras ou menires cuja sombra projetada se alonga sobre o solo ao lado do homem. Esses “porta-palavras” são mais espessos, mais substanciais que os próprios objetos, são coisas mal formadas [...], sem figura nem identidade, esse gênero de coisas que não se pode nomear e que justamente “se chamam” a si próprias, trazem um nome preciso e familiar. [...] Um objeto no quadro é um volume organizado e colorido de tal sorte que sua forma se reconhece logo e que não é necessário nomeá-lo; no objeto, a massa necessária é reabsorvida, o nome inútil é despedido; Magritte elide objeto e deixa o nome imediatamente superposto à massa. O fuso substancial do objeto não é mais representado senão por seus dois pontos extremos, a massa que faz sombra e o nome que designa. (FOUCAULT, 2013, p. 51-52)

As Nuvens de Speridião operam de modo semelhante: elidem palavra e imagem sobre formas que, por sua vez, tomam as estruturas geométricas do ortoedro ou do cubo ainda que com a sujeira característica de suas apropriações, distorcendo as estruturas convencionais das formas. Na dissertação de Speridião, que é discutida com mais atenção no capítulo seguinte, o autor apresenta duas definições das Nuvens, que colocam em primeiro plano a questão da representação:

Sendo um elemento pictórico privilegiado na relação com a cor, dado a sua configuração instável, sem contorno e também sem cor, assim como uma simples mancha, a nuvem admite todas as formas e todas as cores.

A nuvem, imagem da indeterminação, indecisa entre ser água e ser ar, expressa admiravelmente o caráter ambivalente dos signos e dos símbolos. (SPERIDIÃO, 2007)

A indecidibilidade da Nuvem, sua inespecificidade revela a preocupação semiótica de Speridião. Em suas Nuvens da Perimetral, há uma série de transgressões que questionam a lógica da representação: primeiramente, a já comentada apropriação do espaço urbano como plano pictórico, fazendo da estrutura da cidade um suporte para o simbólico; ainda, como Magritte, a incorporação do nome do objeto representado num elemento visual dissemelhante; por outro lado, diferentemente de Magritte, não há o auxílio da disposição da cena figurativa, cuja posição superior do objeto com relação a um personagem indicaria que se tratasse de uma nuvem; e, por fim, há o questionamento da ambivalência do processo de significação, que passa pelas diferentes capacidades e eficácias de cada modo de representação, visual e verbal. Desse modo, nas intervenções de Speridião, não se trata de manchas que tomam o lugar do objeto no plano pictórico. Os octaedros são, de fato, uma representação visual da nuvem, assim como a palavra nuvem é sua representação verbal: trata-se de evidenciar a incapacidade de captura do real na representação. A questão, portanto, está na ambivalência essencial de toda forma de representação, seja ela imagem ou palavra.

O caráter indecído do signo a que se refere Speridião, no entanto, vai além de uma simples questão de palavra e imagem, dado que contempla não apenas as diferentes forma de representação mas o ato de representação em si. Para retomar os termos de Jean-Luc Nancy no início deste capítulo, a nuvem está em outro lugar, para além da oscilação palavra-imagem, para além das formas geométricas e das palavras. Embora a “rosa” eleita por Nancy ao exemplificar o afastamento constitutivo da representação para com a coisa representada seja carregue em si o peso de uma tradição literária que reflete sobre a representação, como as rosas de Shakespeare ou Gertrude Stein, a nuvem de Speridião traz para o debate as questões da transformação e das fronteiras não demarcáveis.

As nuvens se transformam constantemente, não apresentam limites facilmente estabelecidos e, portanto, sua a “captura” se apresenta como metáfora do trabalho do artista, sua

luta em representar um mundo difuso e mutável. A sucessão de nuvens que se desenham nos viadutos da região portuária do Rio de Janeiro dramatizam o tarefa infinita da representação que, por definição, é incapaz de repetir o mundo. Em seguida, Speridião elucida o fundo modernista de seu conceito de Nuvem:

Ao criar esta forma “Nuvem” utilizei um mecanismo muito crucial ao modernismo: O espaço é a realidade como vem colocada e experimentada pela consciência, e a consciência, se não abarcar e unificar o objeto e o sujeito da experiência, não é total. É o que podemos chamar de Postulado de Cézanne: A Nuvem realiza figurativamente o espaço partindo das coisas; apenas quando as coisas desaparecem, dissolvendo-se no esquema geométrico, é que se pode dizer que o espaço existe no quadro, isto é, a realidade é experimentada pela consciência que a recebe de dentro, porque a consciência também é a realidade. (SPERIDIÃO, 2007)

A transformação geométrica da Nuvem no plano pictórico é, assim, resultado de um processo de radicalização da representação do mundo, seus objetos e o espaço entre eles. Desse modo, a dissolução da nuvem na forma geométrica parece coincidir com a subtração do objeto pela massa amorfa de Magritte. A forma irônica da apropriação da fórmula modernista, no entanto, como afirma Guilherme Bueno, instaura uma clivagem, poder-se-ia dizer, pós-modernista que não abre mão da realidade material da história:

Defrontar a história e a história da arte alinha-se também à quantidade de camadas que partem do olho e rebatem na tela. Se na pintura moderna Cézanne atestara, por exemplo, o desafio de “pintar o ar”, ou seja, inscrever do olho ao motivo escolhido a espacialidade entretida pelos confins da tela e a articulação das coisas (o volume invisível, mas factual que se interpõe entre os objetos), Gustavo declara: o ar está – talvez sempre tenha sido – poluído. (BUENO, p. 10, 2011)

A sujeira do mundo, portanto, faz da nuvem um signo exemplar do trabalho artístico de Speridião, superando a imagem do nefelibata alheio à realidade mundana em sua torre de marfim e estabelecendo um ser que captura as Nuvens de carne e do horror: “As nuvens parecem feitas de carne às vezes. Às vezes é um material mais morto. Morto ou carne, há a nuvem. De 1945 para cá, a sombra da aniquilação final paira sobre o destino da humanidade, sob a forma de uma ameaçadora nuvem em forma de cogumelo.” (SPERIDIÃO, 2007). A preocupação semiótica de Speridião, enfim, apresenta-se superposta pela realidade material do horror que exige, por sua

vez, uma preocupação política militante.

4.3.3 Origens da escrita: grafismo e representação da fala

Para finalizar a discussão acerca das relações entre palavra e imagem, e indicar a compreensão mais detida sobre a escrita que se apresenta no capítulo seguinte, cabe ressaltar a forma como os textos de Zarvos e Speridião reencenam a pré-história da escrita, tensionando as compreensões mais convencionais acerca de seu papel comunicacional e sua relação com a fala. Como já comentado, a experimentação escritural de Zarvos trabalha a escrita em seus limites linguísticos, chegando a ponto de o referente verbal se decompor de tal maneira, que é possível vislumbrar nada além de letras soltas, compondo o amálgama visual característico de sua escrita pânica. Do mesmo modo que é possível relacionar o traçado de Zarvos com o arcaísmo do graffiti, como feito no capítulo anterior, proponho agora um recuo ainda maior na compreensão do primitivismo da escrita de Zarvos como um jogo com as origens da escrita.

Na já citada apresentação para *O olho do lince*, o livro mais visualmente radical de Zarvos, Roberto Corrêa dos Santos caracteriza a poesia de Zarvos como “arcaísmo maciço”, embebido na força criativa do “antes-da-criança” (SANTOS, 2015, p. 5). Por extensão, é possível compreender os garranchos que se desenham no livro como uma escrita que, ao tensionar a legibilidade, afasta-se do referente linguístico e verbal, comportando-se como uma escrita imagética. Há um filão de pesquisas sobre a escrita, brevemente discutido aqui, que toma a invenção da escrita como evento anterior e destacado do desenvolvimento da linguagem – embora seja evidente a convergência entre ambos nas formas escriturais contemporâneas. Desse modo, é relevante começar pelo apontamento de Vera Casa Nova sobre a coexistência de palavra e imagem nos petroglifos pré-históricos:

Texto e imagem vivem e convivem há muitos séculos. Talvez mesmo vinte mil anos atrás, quando, em Lascaux, o homem traçou seus primeiros desenhos que narravam o que ele via. Desenhos-signos deixaram mensagens e iniciaram a história da escrita. Os signos primevos são contas agrícolas – livros de contas e jogos infantis, peças-chave da escrita. (CASA NOVA, 2008, p.78).

A impressão de mãos em Lascaux é um dos registros paradigmáticos das marcas pré-históricas, figurando como testemunhas da conquista do homem sobre o simbólico, como aponta Anne-Marie Christin:

O que essas marcas celebram é efetivamente um objeto bem particular, aquele a que o homem não devia mais apenas seus utensílios e sua subsistência, mas sua conquista última sobre o real, que era a de o ter transformado em universo simbólico. A presença da mão humana no meio das inúmeras figuras de que ela se fizera autor – qualquer que seja o valor ritual de que ela, por outras razões, podia se achar investida – testemunha o surgimento de uma nova forma de pensamento social. Mas testemunha também o deslumbramento que esse pensamento suscitou nas sociedades que o conceberam. (CHRISTIN, 2008, p. 337-338)

A conquista do universo simbólico é, portanto, um momento decisivo para tanto a escrita quanto a pintura. Imprimir mãos sobre a parede é se apropriar, uma transformação dupla tanto da parede em superfície de inscrição, como da mão em instrumento de criação. Em *Greve - ocupação - mobilização* (FIG. 30), Speridião utiliza-se do gesto primitivo de impressão de mãos para reencenar a apropriação e conquista do homem sobre o simbólico, tendo em vista a passagem do mundo do trabalho para o mundo da arte. Compreendendo arte também como trabalho e inscrevendo, junto às mãos, palavras de ordem do movimento trabalhista, observa-se a convergência entre a *tékhne* artística da impressão das mãos, a escrita manual e a mão enquanto instrumento de trabalho, símbolo da classe trabalhadora.

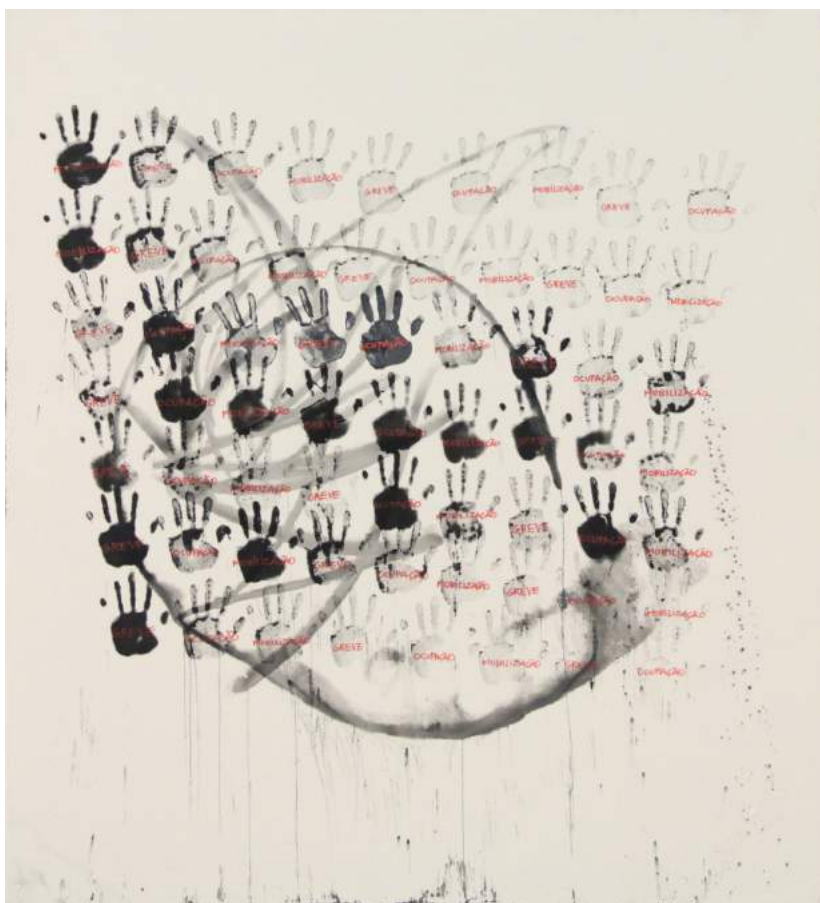


FIGURA 30 - *Greve, ocupação, mobilização, nanquim*, acrílica e verniz acrílico sobre lona, 212 × 180 cm, 2015

Fonte: SPERIDIÃO, 2015a

Tratar dos petróglifos pré-históricos como precursores, de uma só vez, da escrita e da imagem é uma perspectiva comum em autores que se debruçam sobre as origens da escrita e sua relação com a imagem, como para Anne-Marie Christin, que compreende as impressões em negativo de mãos nas paredes de cavernas como “premissas icônicas da escrita” (CHRISTIN, 2006, p. 66), assim como para Roland Barthes, que inicia sua cronologia da história da escrita a partir dos grafismos rupestres (BARTHES, 2004a, p. 176). Ao aproximar escrita e grafismos pré-históricos, em ambos os casos, opera-se um distanciamento radical com a larga tradição ocidental de compreender a escrita como decalque da fala e, por conseguinte, o alfabeto e a escrita fonética

como formas superiores de comunicação. Roland Barthes é quem melhor ataca o fundo ideológico dos valores pretensamente científicos e históricos que postulam o alfabeto como ápice do desenvolvimento da escrita:

Não há um cientista ocidental que não atribua valor progressista à invenção dos alfabetos. Para eles, é como se fosse *incontestável* que o ideograma constitui um progresso sobre o pictograma, o alfabeto consonântico sobre o ideograma, e o alfabeto vocálico sobre o consonântico; é portanto (c.q.d.) o alfabeto grego, *nosso alfabeto*, o termo glorioso dessa ascensão da razão: *somos melhores*, eis o que fazemos nosso alfabeto dizer; é preciso, portanto, incluir entre as formas mais insidiosas desse etnocentrismo, de que nossa própria ciência se presta a ser freqüentemente servidora, aquilo a que se deu o nome – mesmo que a palavra seja bárbara – de verdadeiro *alfabetocentrismo*. Pouco importa que o ideograma (com os chineses) ou que o alfabeto consonântico (com os árabes) tenham estado e estejam ainda a serviço de civilizações tão grandes quanto a nossa, civilizações que não têm nenhuma vontade de abandoná-los. (BARTHES, 2004a, p. 203)

Barthes discute a hipótese do desenvolvimento histórico da escrita que, partindo de relações imagéticas nas narrativas picturais, desenvolver-se-ia em direção ao alfabeto, sistema que busca representar cada unidade sonora com uma unidade visual, num movimento evolutivo orgânico e teleológico. Tal hipótese é não só despropositada como força a compreensão da escrita estritamente a partir de sua relação com a fala, menosprezando suas potencialidades visuais e imagéticas. Ao repensar a origem da escrita em sua materialidade visual, Anne-Marie Christin afirma, categoricamente:

Pois não há a menor dúvida: a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela. A tese da “representação” repousa sobre dois postulados que visam negar à imagem – numa civilização onde, como sabemos, a linguagem é considerada como único vetor legítimo do pensamento – seu papel decisivo nas origens da invenção da escrita. (CHRISTIN, 2006, p. 64)

Os dois postulados em questão – o de que as marcas visuais seriam “imagens das coisas” e o de que a linguagem verbal é anterior à comunicação imagética –, longe de serem derivados estudos antropológicos mais sérios, são resultados de um amálgama ideológico, o mesmo que Jacques Derrida chama de *fonologocentrismo*. Christin, por outro lado, com base nas perspectivas dos antropólogos André Leroi-Gourhan e Jack Goody, propõe uma divisão dos modos

discursivos a partir da cisma entre as linguagens verbal e imagética em seus objetivos comunicacionais originários:

Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra suas trocas internas. Os poetas e os contadores têm por missão transmitir a narrativa de suas origens e de seus mitos de uma geração à outra. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões. A imagem revela o invisível. (CHRISTIN, 2006, p. 63)

É nesse sentido que se revela o aspecto mágico da escrita: no princípio, cabia aos homens apenas a leitura e a decifração da escrita divina, que se apresentava nos cascos de tartarugas, para os chineses, ou nos fígados de carneiros, para os mesopotâmios. A passagem do saber da escrita para a humanidade é representada no mito egípcio que Platão retoma no *Fedro* que, por sua vez, é discutido em *A farmácia de Platão*, de Jacques Derrida. Na narrativa descrita no diálogo platônico, a escrita seria apresentada pelo deus Teuth (Thot) a Thamous (Amon), junto a astronomia, cálculo, geometria e jogos de gamão e dados. Tal cena dá ignição ao argumento de Derrida, que começa indagando a valoração da escrita pelo Deus-Rei-Pai Thamous. Uma das questões fundamentais para o autor é a separação entre o enunciador e o enunciado na escrita: a escrita, por poder circular sem seu originador, caracterizar-se-ia pela “ausência do pai”. Nesse sentido, Derrida expõe a relação entre a fala e a posição paterna no pensamento platônico:

Mesmo que não queiramos, aqui, nos deixar conduzir pela passagem fácil que faz comunicar as figuras do rei, do deus e do pai entre si, bastaria prestar uma atenção sistemática – o que, que saibamos, nunca foi feito – à permanência de um esquema platônico que confere a origem e o poder de fala precisamente do *lógos*, à posição paternal. (DERRIDA, 2005, p. 24)

Se a posição paterna é a origem da fala, a suspeição do pai sobre a escrita seria efeito de sua “orfandade” enquanto disseminação do sentido, distanciada em segunda ordem daquele que pronuncia o texto. Nesse ponto, um aspecto notável da argumentação de Derrida se percebe exatamente no que nela, assim como no texto de Platão, ignora-se: a materialidade visual da escrita hieroglífica egípcia. A escrita oferecida por Thot é diversa daquela a que Sócrates-Platão e Derrida se referem. Para Anne-Marie Christin, tal esquecimento no argumento platônico é

revelador da condenação da *mimesis* que subjaz à depreciação, a um só golpe, da escrita e da imagem:

Segundo Platão, de fato, o alfabeto pode ser definido de duas maneiras. A letra é uma unidade *distintiva* – permite isolar um som da língua –, mas é também *imitativa*: representa o som que ela designa. É essa segunda propriedade, que ela partilha com a pintura, que constitui sua vacuidade, e que, conseqüentemente, a torna condenável. Ora, tanto quanto a primeira dessas definições está conforme aos princípios do alfabeto, a segunda lhes é estranha. Sem dúvida ela pôde ser sugerida a Platão pela necessidade que o alfabeto impõe de transcrever uma mensagem oral fazendo o inventário, letra a letra, de cada um dos sons que o compõem. Todavia, o paralelismo acidental das linearidades da voz e do traço nada tem de imitação. Por que, então, ter tido a necessidade de passar pelo desvio da imagem a fim de poder afirmar o contrário? Que transmissão asseguraria então essa imagem, que permitia confirmar a inutilidade do escrito? A resposta nos é dada pelo *Fedro*, onde Theuth, deus egípcio, é apresentado como inventor da “escrita” sem que apareça a diferença fundamental que separa sistema hieroglífico e alfabeto. Ingenuidade? Astúcia? Ignorância? É certo, em todo caso, que é o caráter figurativo dos hieróglifos que explica o deslocamento do raciocínio de Platão da virtude distintiva da escrita para sua inutilidade imitativa. E é o amálgama que ele criou entre dois sistemas profundamente opostos um ao outro que nos permite compreender seu desconhecimento, a um só tempo, da escrita – seja alfabética, seja hieroglífica – e da pintura, pois uma se deduz da outra. (CHRISTIN, 2008, p. 342)

O rebaixamento da escrita no texto de Platão, portanto, dá-se por uma compreensão equivocada do alfabeto, que o compreende como ícone sonoro da fala, ou seja, um simulacro da fala. Para Christin, portanto, a confusão entre escrita alfabética e hieroglífica é fundamental para a argumentação platônica. Do mesmo modo, também é significativa a incompreensão do funcionamento da escrita hieroglífica egípcia, cuja significação visual se deve, obviamente, às suas convenções internas e não a uma representação icônica do mundo, que poderia ser compreendida através das semelhanças visuais dos caracteres da escrita e os objetos representados. Por fim, a convergência imagem e escrita, no pensamento platônico, serve para atestar o afastamento da escrita da *lógos*, porque afastada do domínio da fala.

Apesar de não encerrar toda a complexidade do fenômeno da escrita, quando se trata das origens da prática escritural é necessário compreender sua relação com a imagem. Roland Barthes se aproxima desse questionamento a partir de uma análise de perspectivas antropológicas e linguísticas que o autor compreende enquanto “discursos míticos”, já que “toda origem é mítica: a origem é o próprio mito” (BARTHES, 2004a, p. 197). De um lado, Barthes considera a

mitologia linguística do padre Jac. van Ginneken, para quem a linguagem verbal seria posterior e derivada de uma linguagem gestual primeira, sendo que a escrita surgiria em um momento intermediário, “entre a era dos gestos e a dos cliques; em outras palavras (proposição exorbitante), *a escrita seria anterior à linguagem oral.*” (BARTHES, 2004a, p. 196). Por outro lado, apresenta-se a mitologia antropológica e científica de Leroi-Gourhan, que propõe a distinção entre grafismo e escrita: embora seja pioneiro da escrita, o grafismo não opera por meio de uma “semântica construída”, mas se inscreve apenas como registros rítmicos e encantatórios (BARTHES, 2004a, p. 197). Barthes conclui, por fim, apontando duas imagens da escrita derivadas dessas mitologias de origem:

uma faz da escrita uma derivada da figura (pelo gesto e pelo ideograma); a outra confere ao signo abstrato (signo se preciso sem conteúdo) uma espécie de origem absoluta, e a figuração não passaria de seu derivado bem tardio. De algum modo são imaginados dois corpos: um, mais fetichista, separa o gesto e figura; o outro, mais obsessivo, imprime à pedra o ritmo puro do traço repetido. De todas as maneiras, os elos originais entre escrita e arte (figurativa ou abstrata) são evidentes. (BARTHES, 2004a, p. 197-198)

Dois corpos, duas artes: se Speridião opera pelo fetichismo, como atesta a tela apresentada acima, assim como seu enfoque na mão como símbolo da criação artística e do trabalho; Zarvos obsessivamente aproxima sua escrita de um gesto rítmico, ritualístico. Nesse sentido, embora cada qual trabalhando-a de maneira distinta, a escrita manual é retomada tendo em vista uma potencialidade “original”, imagética e ritual. Se é antiquado escrever à mão no século XXI, os escritores em questão radicalizam o gesto e buscam uma imagem primeva da escrita, em que verbo e imagem confluem.

5 ESCREVER À MÃO

“só falaremos da escrita manuscrita, aquela que implica o traçado da mão”

Roland Barthes em “Variações sobre a escrita” (2004b, p. 175)

Antes de me ater ao papel da mão nas escritas de Zarvos e Speridião, é preciso compreender a escrita manual em meio a um processo mais amplo de revalorização de práticas não digitais no contexto contemporâneo. Com o domínio do mundo digital nas experiências pessoais, percebe-se uma tendência compensatória em diversos setores da sociedade de resgatar produtos e formas de contato analógicas. Esse é o ponto de partida do jornalista David Sax em seu livro *The revenge of analog: real things and why they matter*, de 2016. Para o autor, tal “vingança” representa a ressurgência de objetos analógicos num momento histórico em que era esperado que a transição do analógico ao digital já seria completa (SAX, 2016, 1.141). Isso implica que objetos tidos como tecnologicamente ultrapassados, como discos de vinil e cadernos de anotações, têm se tornado um mercado rentável especialmente por parte dos “nativos digitais” – grupo geracional nascido nos fins do século passado e que cresceu junto à popularização dos computadores pessoais.

Com relação ao crescimento do uso de caderno de anotações, o diagnóstico tácito do argumento de Sax é semelhante ao de Roland Barthes no já citado texto “Variações sobre a escrita”: frente a suas remediações⁹⁵ tecnológicas, mais eficazes e apropriadas para as comunicações contemporâneas, a escrita manual valoriza a corporeidade do ato de inscrição. Em contraposição à máquina de escrever, por exemplo, Roland Barthes comenta o lugar da escrita à mão em meio aos datiloscritos:

[S]endo a máquina ainda sentida (pelo menos na Europa) como um objeto desumano, quando se escreve a um amigo e se quer eliminar ou temperar a ofensa de uma comunicação maquinal, expeditiva, acrescentam-se, para terminar, algumas palavras manuscritas: temos vergonha de não mais escrever à mão; a escrita manuscrita continua sendo miticamente depositária dos valores humanos, afetivos; ela soma desejo à

95 Tomo aqui o conceito de remediação, como proposto por Bolter e Grusin (2000), entendido como a remodelagem de uma tecnologia de comunicação precedente – assim como a fotografia é uma remediação da pintura, as escritas datilografadas ou digitalizadas seriam, portanto, uma remediação da escrita manual.

comunicação, porque é o próprio corpo. (BARTHES, 2004b, p. 222)

É preciso lembrar que, na época de composição desse texto, a escrita à máquina era ainda uma inovação, cuja utilização ficava geralmente a cargo de datilógrafos – situação distanciada da contemporaneidade, em que a população, de modo geral, já domina e utiliza diariamente da escrita digital, seja no âmbito profissional ou pessoal. De modo análogo, ao comentar as razões que explicariam o retorno dos objetos analógicos no mercado, Sax ressalta a relação corporal do sujeito com os objetos analógicos em contraposição ao consumo contemporâneo de mídia digital, seja ao comprar um vinil em uma loja de discos – “o prazer carnal de procurar e comprar música fisicamente⁹⁶” (SAX, 2016, l. 72, tradução minha) – ou se utilizar de um caderno de anotações – “desejo orgânico por experiência analógica em uma era hiperdigitalizada⁹⁷” (SAX, 2016, l. 650, tradução minha).

Na perspectiva de David Sax, o retorno aos cadernos de anotações – que o jornalista comenta estar nas mãos de quase todos os participantes de um congresso internacional de design, uma parcela especialmente atenta às novidades tecnológicas – é um indicativo anedótico da revalorização do papel e da escrita manual em um contexto amplo de retomada de experiências analógicas e corporais no consumo de mídia, parte de uma crescente “economia pós-digital [*postdigital economy*]” (SAX, 2016, l. 239). No contexto deste estudo, preocupo-me com a escrita manual enquanto sintoma estético e poético da tendência geral apontada por Sax, mas investigo, principalmente, como as escritas contemporâneas brasileiras de Zarvos e Speridião atualizam o gesto milenar de escrever à mão e o associam ao trabalho manual. Desse modo, não se trata de uma perspectiva que se utiliza das obras de Speridião e Zarvos como um objeto que comprova a tese da revalorização da escrita manual. Tomo, com efeito, suas obras enquanto ponto de partida para um olhar renovado sobre a escrita manual e seus efeitos para uma conceituação de escrita.

Nada mais natural, portanto, que partir de alguns exemplos. Na seção dedicada às escritas manuais em seu último livro, *Garota* (2019), Zarvos dialoga intertextualmente com duas célebres poesias visuais: “Viva vaia” de Augusto de Campos e “LOVE” de Robert Indiana. Zarvos

96 No original: “*the carnal pleasure of physically browsing and buying music*”.

97 No original: “*organic desire for analog experience in a hyperdigitized age*”.

apropria-se dessas obras transformando suas escritas marcadamente tipográficas em textos de caligrafia precária, que abrem e fecham a seção dedicada exclusivamente a suas experimentações com a escrita. As formas exatas e geométricas, além do jogo com forma e fundo, em “Viva vaia” são deixadas de lado em “Vira voto” (FIG. 31), que mantém o tom politizado e a simetria entre as letras “v” e “a” do poema de Augusto de Campos. Assim como no poema de Campos, trata-se de um poema visual de circunstância: Zarvos, nas cores símbolos dos movimentos socialistas, rememora o evento ocorrido no segundo turno das eleições presidenciais de 2018 que empenhava, por meio do diálogo frente a frente com pessoas na rua, frear a eleição de Jair Bolsonaro, “furando a bolha ideológica” e buscando convencer eleitores indecisos (PENNAFORT, 2018). Nesse caso, o aspecto gestual precário, característico das experimentações escriturais de Zarvos, adequa-se à pretensão popular do movimento “Vira voto”, bem como se desvincula do formalismo de Campos.

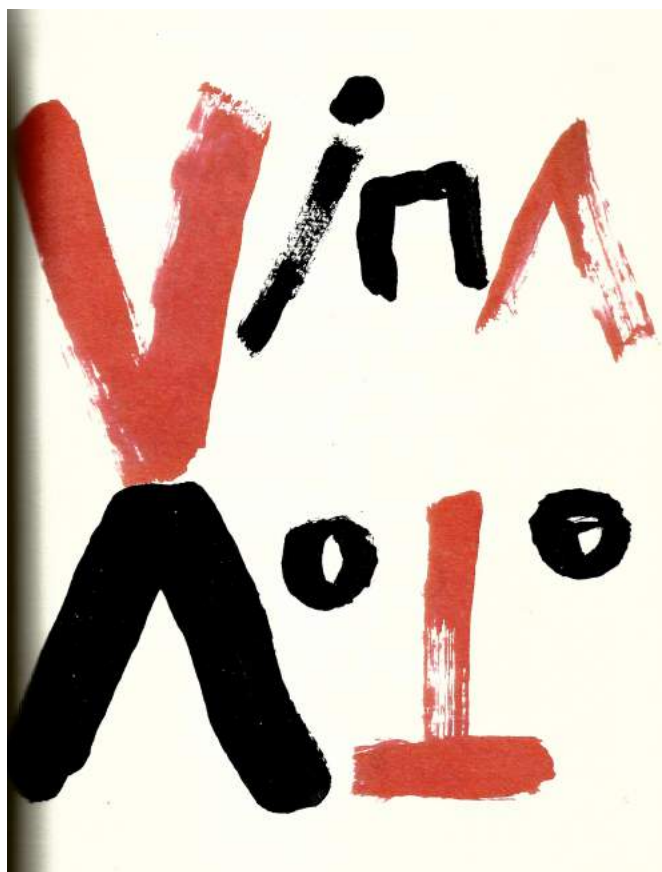


FIGURA 31 - “Vira voto”

Fonte: ZARVOS, 2019.

Em sua apropriação de “LOVE”, observa-se um procedimento semelhante: o formalismo tipográfico dá vez ao gestual cursivo, embora se mantenha um desvio semelhante ao observado por Claus Clüver no quadro de Indiana:

Uma interpretação precisa considerar que cada letra toca outras duas e todos os lados do quadrado em que está inscrita, exceto o O inclinado, que não alcança a borda direita. Em comparação com as outras três letras, sua situação é precária e insegura, mas, em compensação, é também o único elemento potencialmente dinâmico. Os espaços entre as letras têm formas surpreendentes; pode-se atribuir a elas, pelo menos em parte, uma simbologia erótica. (CLÜVER, 2006, p. 27)

No caso do texto de Zarvos (FIG. 32), a letra “E” não só deixa de se conectar à consoante anterior, abrindo mão, portanto, do traço distintivo da escrita cursiva, como também se inscreve

no sentido vertical, operação que, ao contrário da pequena inclinação da letra na tela de Robert Indiana, transforma a letra em signo visual. O monograma acima da palavra “Love”, dialoga com a “simbologia erótica” mencionada por Clüver, ainda que de maneira bem mais explícita, como de praxe na poética de Zarvos: o monograma com as letras “u”, “i” e “y” não só cria possíveis frases a partir de abreviações comuns na língua inglesa⁹⁸, como também toma forma estilizada da região pélvica. Em ambos os casos, em “Vira voto” ou “Love”, observa-se a contraposição ao caráter tipográfico dos textos originais, tanto em uma aproximação com a expressividade do gesto de escrever quanto com o jogo com a cursividade.

98 A partir desse monograma, apresentam-se diferentes possibilidades de combinação do verbo “love” [amar]: tanto com “I” [eu] quanto com as abreviações “U” para “you” [você] e “Y” para “why” [por que].



FIGURA 32 - “Love”, de Guilherme
Zarvos

Fonte: ZARVOS, 2019.

Nos dois casos, o jogo escritural de Zarvos é evidente: trata-se da contraposição radical com a tipografia, ressaltando o traço afetivo, afetado pelo corpo, da escrita manual. Para melhor compreender tal contraste, tomo como base a intrincada história da escrita elaborada por Vilém Flusser em seu livro *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010). Escrito na aurora da chamada Era da Informação, o longo ensaio de Flusser se destaca de semelhantes empreitadas, como a de Barthes citada acima, por pontuar a sucessão histórica de superações e rupturas paradigmáticas operadas pela escrita e seus reflexos no mundo ocidental. Para efeitos da análise aqui

empreendida, é possível delinear três estágios da escrita como descrita por Flusser: a escrita pré-gutenberguiana, a tipográfica e a escrita de programação. Todas as três em si encerram uma revolução do pensamento ocidental, a saber: a consciência histórica, a ciência moderna e a computação, respectivamente.

Para Flusser, a invenção das tecnologias da escrita foram passos decisivos para a superação do pensamento mítico, o que o autor explicita a partir da contraposição entre o ritualismo cíclico do mito e a categórica unidimensionalidade da escrita. Horizontal ou vertical, independentemente da direção, a escrita exige uma ordenação serial de signos visuais que organiza o pensamento “em linha reta”, o que a tornaria evento primordial da passagem da mitologia para a filosofia: “Somente quando se escrevem em linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos.” (FLUSSER, 2010, p. 21). A invenção da escrita é, portanto, o marco zero do progresso civilizatório nos moldes ocidentais.

Com a popularização dos tipos móveis por Gutenberg⁹⁹, permite-se uma nova concepção de escrita e, portanto, de pensamento: a “consciência tipificante” e, a partir dessa, as ciências modernas. Para Flusser, a tipografia resolve de vez a querela medieval sobre os universais, entre realistas e nominalistas, em favor dos primeiros. Grosso modo, enquanto os realistas postulam a existência de universais que condicionam a existência e as relações entre os particulares, os nominalistas compreendem que a relação entre particulares é arbitrária, contextual e humana¹⁰⁰. Com os tipos móveis, é possível compreender a escrita e, por conseguinte, o conhecimento a partir de uma combinação de elementos intercambiáveis – imagem cujo paroxismo é exemplificado em “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, em que todo conhecimento

99 É bastante feliz a desmistificação da imprensa gutenberguiana apresentada por Vilém Flusser. Compreendendo que não se trata de uma invenção propriamente dita, já que procedimentos semelhantes são observados em diversas partes do mundo mesmo séculos antes, mas de uma revolução tecnológica que influenciou e foi influenciada por seu momento histórico. Ao contrapor com as tipografias não-ocidentais pré-Gutenberg, Flusser comenta: “O pensamento ‘tipificante’ não se impôs à consciência naquela época. O grande feito de Gutenberg foi a descoberta dos caracteres tipográficos criados com a escrita alfanumérica.” (FLUSSER, 2010, p. 79).

100 Flusser exemplifica: “O que eu faço quando comparo uma mesa a uma cadeira? Eu tenho que descobrir algo em comum nessas duas coisas, que sejam típicas a elas? Talvez a ‘qualidade de mobília’ comum a ambas? Essa era a posição dos ‘realistas’. Ou tenho de me contentar com o fato de que essas duas coisas não possuem particularidades comparáveis e que sou, por isso, obrigado a criar do nada uma palavra qualquer (por exemplo, a palavra ‘móvel’) para impor uma analogia, na realidade, impossível? Essa era a posição dos ‘nominalistas’” (FLUSSER, 2010, p. 79).

humano, passado e futuro, poderia ser captado pela totalidade das combinações de letras do alfabeto. Para Flusser, o “pensamento tipificante” está na base da visão moderna de mundo, resumida na máxima atribuída a Galileu Galilei “mede o que é mensurável e torna mensurável o que não o é”: “Nós cremos na realidade dos universais, dos tipos, na realidade da partícula atômica, dos genes, das classes sociais, das raças, e tentamos exibi-los e manuseá-los.” (FLUSSER, 2010, p. 81). Os tipos gutenberguianos não são como as formas ideais de Platão nem o alfabeto que representam são uma imagem absoluta de uma determinada língua: os tipos podem ser alterados para compreender as diferentes realidades a eles impostas, daí parte a iniciativa de padronização de alfabetos, já que o alfabeto latino pode também servir como suporte para línguas “bárbaras”, ou o alfabeto grego, com as alterações necessárias, pode se tornar base para as escritas eslavas, por exemplo. Os tipos são, portanto, diferentes dos caracteres, dado podem ser manuseados e transformados, não carregando uma essência ou traço determinante de sua língua de origem. São instrumentos de compreensão e descrição do mundo ao mesmo tempo próprios para serem transformados em resposta à realidade, como as teorias científicas, e precursores da padronização das linhas de montagem da Revolução Industrial (FLUSSER, 2010, p. 82-85).

A revolução da informática, por fim, começaria a partir da suspeita do pensamento tipificante e da noção de progresso. Nesse ponto é importante apontar a complexa posição de Vilém Flusser com relação aos avanços tecnológicos da computação: o autor tende a ser nostálgico e fatalista, entendendo-se no ocaso da civilização ocidental, embora também se otimista ao vislumbrar um novo horizonte do conhecimento humano, ainda desconhecido e estrangeiro a ele e a sua geração. Ressalte-se que, em termos históricos, o ensaio de Flusser se localiza na virada da década de 1980 para 1990, momento em que a computação começava a se consolidar fora dos meios universitários e militares, ainda bastante distante da realidade contemporânea de dominação dos meios eletrônicos no cotidiano da humanidade em geral. Desse modo, não é de se estranhar as diferentes hipóteses levantadas pelo autor, bem como sua recusa em delimitar um horizonte homogêneo para um mundo em intensa transformação. Ainda sobre o momento de escrita do ensaio de Flusser, há um evidente paralelo entre a concepção do fim da era alfabética e a tese do “fim da história” de Francis Fukuyama. Se a escrita inaugura a consciência histórica no ocidente, seu fim não poderia senão decretar o fim da história: “Diz-se

então que a história é um processo que levou da estreita plenitude da pré-história até o largo vazio da pós-história” (FLUSSER, 2010, p. 242)¹⁰¹. Nesse contexto pós-alfabético, o autor compreende a lógica do *hiperlink* como capaz de fazer do leitor criar as associações desejáveis e abrir mão do raciocínio linear e histórico: “Ele [o leitor do futuro] não lê ao longo de uma linha; ao contrário, ele trama suas próprias redes.” (FLUSSER, 2010, p. 233). Por outro lado, a escrita de programação, paradigma dos tempos pós-históricos, opera textualmente enquanto prescrição, ou seja, do mesmo modo que se programa um computador, o leitor do futuro poderia também se tornar um autômato que responde a comandos maquinalmente. Novamente, no movimento típico de seu pensamento, tal distopia cibernética é complementada pela dose de utopia que prevê que a programação computacional, ao contrário de tornar os homens em computadores, poderia delegar tarefas e trabalhos indesejáveis apenas para máquinas, tornando a humanidade, enfim, livre (FLUSSER, 2010, p. 93-95).

Desse modo, num primeiro momento, é possível compreender o contraste entre tipografia e escrita manual em Zarvos como um retorno à escrita pré-gutenberguiana e, portanto, oposta à tipografia e à programação. A própria formulação de Flusser deixa entrever movimento semelhante, já que o vocabulário histórico da escrita alfabética, progressista, não consegue conter a realidade da pós-escrita: com efeito, no próprio fragmento do autor citado anteriormente em que se delineia um movimento da pré-história para a pós-história, percebe-se a sobrevivência da circularidade mítica, que aproxima a pós-escrita da pré-escrita, a pós-história da pré-história. A volta, o eterno retorno do mesmo é, portanto, o fracasso da linearidade histórica (FLUSSER, 2010, p. 209, 222-223); a linearidade da consciência histórica teria sido apenas uma fração do tempo circular das imagens, cuja curvatura, como a da Terra, de tão larga, daria a impressão de linha reta. A poética visual de Zarvos seria, portanto, exemplar da dobra da linearidade histórica do alfabeto em direção às suas origens imagéticas.

Diferentes perspectivas sobre a cultura contemporânea apontam para elos possíveis entre

101 As afinidades entre as reflexões dos autores são muitas, embora Flusser compreenda o fim da história como término e superação da cultura histórico-alfabética e não como culminação dos valores liberais, como para Fukuyama. O autor estadunidense, por exemplo, lança mão do conceito de história para Hegel e Marx, linear e teleológico – “história concebida como um processo evolucionário singular, coerente [*history understood as a single, coherent, evolutionary process*]” (FUKUYAMA, 1992, p. xii)” – que se aproxima à noção de “consciência histórica” para Flusser.

a pré-escrita e a pós-história, a mais influente delas sendo a tese da mediação do real pela imagem da “sociedade do espetáculo” de Guy Debord (2005). Dentre as mais diversas análises da centralidade da imagem na cultura contemporânea ou pós-moderna, chamo a atenção para o conceito de “virada pictórica” de W.J.T. Mitchell que, mais que um momento histórico, refere-se a uma perspectiva nova sobre a imagem. O autor define a “virada pictórica” da seguinte maneira:

[A virada pictórica] é antes uma redescoberta pós-linguística, pós-semiótica da imagem como um jogo complexo entre visualidade, aparato, instituições, discurso, corpos e figuralidade. É a percepção de que as formas de ver [*spectatorship*] (o olhar, a mirada, o relance, as práticas de observação, vigilância e prazer visual) podem ser um problema tão profundo quanto as várias formas de leitura (decifração, decodificação, interpretação, etc.) e que a experiência visual ou o “letramento visual” podem não ser totalmente explicáveis pelo modelo da textualidade. Mais importante, trata-se da compreensão de que, embora o problema da representação pictórica tenha sempre estado presente, ele é hoje urgente, exercendo uma força sem precedentes em todos os níveis da cultura, desde as mais sofisticadas especulações filosóficas até os mais vulgares produtos dos meios de comunicação em massa. Estratégias tradicionais de contenção não parecem mais adequadas e a necessidade de uma crítica global da cultura visual parece inescapável.¹⁰² (MITCHELL, 1994, p. 16, tradução minha)

É importante destacar, primeiramente, que a ênfase de Mitchell no conceito de “*picture*” é de difícil tradução para o português e é um importante operador de sua teoria. Como comenta o historiador Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior:

Mitchell usa *picture*, a imagem material, como definidora de uma grade de experiências, e, ao contrário do que parece a tradução para o português, *pictorial representation* refere-se a um espectro de artefatos, práticas, usos e materialização de imagens, uma espécie de realização das imagens (*images*) intangíveis. (2019, p. 20)

A imagem material se contrapõe à imagem enquanto simulacro, que é de onde parte a conceituação de Guy Debord desde a abertura de seu livro, com a epígrafe de Ludwig Feuerbach.

102 No original: “[The pictorial turn] is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep as a problem as various forms of readings (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or ‘visual literacy’ might not be fully explicable on the model of textuality. Most important, it is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of the mass media. Traditional strategies of containment no longer seem adequate, and the need for a global critique of visual culture seems inescapable.”

Tal concepção material da imagem é próxima àquela de Flusser que, por exemplo, aponta como paradigmática da cultura pós-alfabética a criação de imagens computadorizadas, capazes de tornar visíveis problemas matemáticos até então somente imagináveis, ou seja, transformar *images* em *pictures*. Mesmo que a posição de Flusser, no entanto, seja de que a realidade digital seria uma desrealização da materialidade física e corporal do mundo, que reconhece “as coisas sólidas como meras aparências” (FLUSSER, 2010, p. 218), é preciso evidenciar que não há nada “virtual” no mundo digital – sendo hoje insensato pensar nos mundos “real” e “digital” como esferas autônomas –, e que as imagens geradas por computador criam, de fato, realidades.

A ênfase na materialidade da imagem na teoria de Mitchell confirma, ainda, quão incontornável é a mediação num processo comunicacional. A condenação da imagem por Debord, assim como a crítica a religião de Feuerbach, parte da utopia de uma presença plena num mundo sem mediações. Jacques Rancière em *O espectador emancipado* critica essa postura ao conceber que “[a] distância não é um mal por se abolir, é a condição normal de toda comunicação” (2012, p. 15), sendo portanto necessário compreender o funcionamento das mediações para que a comunicação seja efetiva, especialmente em se tratando do papel político na arte. Para Rancière a mesma postura se observa nas propostas revolucionárias de teatro de Bertolt Brecht e Antonin Artaud que, embora operando antagonicamente com relação ao distanciamento entre público e atores, acabam por reencenar a negação do teatro por Platão:

A cena e a performance teatrais tornam-se assim uma mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do verdadeiro teatro. Elas se propõem ensinar a seus face de um espetáculo, são circundados pela performance, arrastados para o círculo da espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva. Segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhes dá ensejo e desejosos de agir para transformá-la. Segundo a lógica de Artaud, ela os faz sair de sua posição de espectadores: em vez de ficarem em ação que lhes devolve a energia coletiva. Em ambos os casos, o teatro apresenta-se como uma mediação orientada para sua própria supressão. (RANCIÈRE, 2012, p. 13)

Embora seja necessário complexificar a análise de Rancière, especialmente sobre Brecht, é relevante, neste momento, atentar para a materialidade da escrita em Zarvos e Speridião enquanto mediação para compreender a política da escrita ali engendrada. A poética visual de Zarvos, por uma lado, ao mesclar poesia e imagem, dificultando e até impossibilitando a

decifração do material verbal ali presente, realça a materialidade visual da escrita, contrapondo-se à desmaterialização costumeira tanto da escrita (MITCHELL, 1994, p. 95) quanto da literatura (BRUHN, 2016, p. 21). Enquanto Speridião, que raramente se utiliza de escrita cursiva, apropria-se da visualidade tipográfica, transformando-a. A regularidade de sua letra, com efeito, destaca-se: seja em legendas de fotos ou em telas de grandes dimensões, observam-se maiúsculas, no geral em preto, sem serifa, escritas de forma ágil, mas de leitura extremamente facilitada pela regularidade dos caracteres e sua distinção quase tipográfica. Tal escolha se relaciona à “qualidade cartazística da palavra” maiakovskiana, mencionada no primeiro capítulo desta tese, que aproxima as telas do pintor carioca aos cartazes de manifestação, paradigma inescapável de sua obra. Mais próximas às palavras de ordem que das manchetes de jornal, por exemplo, as letras de forma nas telas de Speridião, embora regulares, nunca são passíveis de serem confundidas com uma impressão tipográfica, já que as rasuras que povoam suas composições deixam clara a presença da mão que escreve.

Assim, o paroxismo caligráfico de Zarvos ou a letra quase tipográfica de Speridião são formas heterogêneas de contraposição a uma escrita, pode-se dizer, maquinal. No contexto de “desmaterialização da cultura” (TITAN JR., 2012, p. 38), a escrita manual compreende a mão não somente enquanto ferramenta de escrita mas também como agente de criação artística e transformação do mundo. Desse modo, é preciso retomar o ensaio *Elogio a mão*, do historiador da arte Henri Focillon (2012), que embora escrito ainda nos anos 1930 é relevante para o momento contemporâneo de revalorização do manuscrito, por localizar a arte enquanto trabalho manual. Para Focillon, mão e espírito trabalham juntos na criação artística, rejeitando a noção que a mão seria apenas a ferramenta através da qual o espírito materializa suas imagens:

Não separo a mão nem do corpo nem do espírito. Mas entre espírito e mão, as relações não são tão simples como as que se dão entre um patrão imperioso e um servidor dócil. O espírito faz a mão, a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo. (FOCILLON, 2012, p. 34)

Ao colocar o trabalho manual como central para a criação artística, Focillon dá um passo em direção à equalização entre o sublime da arte com o mundo terreno dos “homem das mãos”. Embora ainda mantenha uma relação hierárquica entre arte e trabalho manual, separando a “criação” artística da “produção” de um trabalhador, Focillon não deixa de anotar suas afinidades, seja no sentimento de comunidade ou na relação com os instrumentos de trabalho:

Quem jamais viveu entre os “homens da mão” ignora o poder dessas relações ocultas, os resultados positivos dessa camaradagem em que jogam a amizade, a estima, a comunidade cotidiana do trabalho, o instinto e o orgulho da posse e, por fim, nos estratos mais elevados, o gosto por experimentar. Ignoro se há ruptura entre a ordem manual e a ordem mecânica, não tenho certeza a respeito, mas, na extremidade do braço, a ferramenta não contradiz o homem, não é um gancho de ferro aparafusado a uma haste; entre o braço e a ferramenta está o deus quintuplo que percorre a escala de todas as grandezas, a mão do pedreiro das catedrais, a mão do pintor de iluminuras. (FOCILLON, 2012, p. 14-15)

A partir de Focillon é possível compreender a relação entre criação poética ou artística e o mundo do trabalho nas obras de Speridião e Zarvos. A imagem da mão enquanto símbolo do trabalho é central na obra de Speridião, como já evidenciado no subitem 4.3 deste estudo, sobre as fotografias e ilustrações de *The Great Art History*. Em *Greve, ocupação, mobilização* (FIG. 30), outro trabalho também já discutido, há um amálgama entre as imagens de mãos e o trabalho manual, lançando luz também sobre a produção artística e o projeto estético e político de Speridião. A sobreposição das palavras de ordem, que dão título à obra, em impressões de mãos, combina no mesmo plano pictórico trabalho manual, arte, escrita e mobilização da classe trabalhadora. Além de uma nostalgia pelas formas analógicas e manuais de arte, assim, observa-se também uma relação evidente entre as técnicas de pintura e a militância política, apontando para uma confluência entre arte, mundo do trabalho e mobilização de massas que passa necessariamente pela mão.

A ênfase nas mãos, dos trabalhadores e do artista, aponta para outro encontro do mundo do trabalho com a arte: a concepção de arte enquanto produção. Tendo em vista a crítica marxista, é importante voltar ao questionamento da mediação nos teatros de Brecht e Artaud por Rancière comentado mais acima. Primeiramente, Walter Benjamin no ensaio “O autor como produtor” (2017) faz uma defesa do papel político do artista tendo como base o teatro épico de Brecht. No entanto, diferentemente de Rancière que ressalta o distanciamento do espectador

característico da dramaturgia brechtiana enquanto uma negação da mediação teatral, Benjamin compreende a necessidade de, em uma arte politizada, dar-se conta da separação entre especialista e proletário, autor e espectador:

A solidariedade do especialista com o proletariado – eis o início dessa clarificação – só pode ser uma solidariedade mediada. Os ativistas e os representantes da nova objetividade podem comportar-se como quiserem: lhes é impossível eliminar do mundo o fato de que mesmo a proletarização dos intelectuais quase nunca cria um proletário. [...] Por essa razão, é absolutamente correto quando Aragon declara, em outro contexto: “O intelectual revolucionário aparece primeiro, e acima de tudo, como traidor de sua classe de origem”. Essa traição consiste, no caso do autor, num comportamento que o transforma de provedor do aparelho de produção num engenheiro que considera sua tarefa adequá-lo aos objetivos da revolução proletária. (BENJAMIN, 2017, l. 195-196)

Assim, compreendendo de modo antagônico o artifício do distanciamento do teatro épico de Brecht, Rancière e Benjamin são categóricos em ressaltar o papel da mediação na comunicação política pela arte.

A concepção compartilhada por Benjamin e Brecht compreende o autor enquanto produtor e não enquanto criador, afastando-se do paradigma romântico de criação artística. Tendo em vista o conceito de prática como teorizado por Louis Althusser¹⁰³, Pierre Macherey em *A Theory of Literary Production* (2006) evidencia o contraponto entre as teorias da criação artística análogas à criação divina, que compõem o que o autor chama de “religião da arte”, e aquelas que compreendem a arte como artifício e, portanto, apropriada para uma análise sob o prisma do materialismo histórico:

Então, a arte não é uma criação humana, é um produto (e o produtor não é um sujeito centrado em sua criação, ele é um elemento em uma situação ou em um sistema): diferente – sendo um produto – de uma religião, que escolheu sua morada entre todas as espontâneas ilusões de espontaneidade, claramente uma forma de criação. Antes de disporem suas obras – que podem somente ser chamadas de suas por uma subterfúgio elaborado – os homens têm de *produzi-las*, não por magia, mas pelo real trabalho de produção. Se o homem cria o homem, o artista produz a obra, em *determinadas condições*; ele não trabalha em si mesmo, mas na coisa que o escapa em diversos modos e

103 “Entenderia por *prática*, de maneira geral, qualquer processo de *transformação* de um determinado material bruto em um determinado *produto*, uma transformação realizada por um determinado trabalho humano, utilizando determinados meios (de ‘produção’).” (ALTHUSSER apud EAGLETON, 2011, p. 124)

nunca o pertence até o fim desse acontecimento.¹⁰⁴ (MACHEREY, 2006, p. 77, tradução minha)

A compreensão do aspecto de produção de uma obra de arte tende a levar em consideração o papel da técnica literária enquanto meio de representação do mundo e de suas questões políticas. Nesse ponto é importante pontuar brevemente a querela sobre o realismo entre Brecht e György Lukács, conforme discutida por Terry Eagleton. Enquanto o teórico húngaro se baseia na tradição literária e nos romances históricos para conceber sua noção de realismo, Brecht compreende as inovações vanguardistas enquanto um novo realismo, com soluções formais que buscam abarcar as mudanças do mundo moderno:

Para Brecht, o realismo não é tanto um estilo ou um *gênero* literário específico, “uma mera questão de forma”, mas sim um tipo de arte que descobre leis e manifestações sociais e desmascara ideologias prevalentes ao adotar o ponto de vista da classe que oferece a solução mais ampla para os problemas sociais. (EAGLETON, 2011, p. 129)

No campo da poesia, observa-se semelhante postura nos “mandatos sociais” de Maiakóvski, como comentado no primeiro capítulo. Sua postura desmistificante e proletária do fazer poético busca compreender, como no poema “O homem”, uma antropologia que une toda a humanidade não enquanto uma abstração conceitual, mas como “um autêntico Ivan, que agita os braços, que toma sopa de repolhos, que é sentido de modo direto” (apud JAKOBSON, 2006, p. 13-14) – postura, é importante ressaltar, criticada por Trotsky enquanto uma “maiakomorfização” do operariado, fruto de sua egolatria e esquerdismo (Cf. TROTSKY, 1969, p. 129). Poeta vanguardista e revolucionário, pedra de toque da poesia de Zarvos e Speridião, Maiakóvski, por fim, é categórico na aproximação da poesia com o mundo do trabalho: “Em nome de uma mais elevado ofício poético, em nome de um florescimento da poesia no futuro, é necessário acabar com a distinção entre esta atividade fácil e todos os outros aspectos do trabalho humano.” (MAIAKOVSKY, 1979, p. 19).

104 No original: “Now, art is not man’s creation, it is a product (and the producer is not a subject centred in his creation, he is an element in a situation or a system): different—in being a product—from religion, which has chosen its dwelling among all the spontaneous illusions of spontaneity, which is certainly a kind of creation. Before disposing of these works—which can only be called theirs by an elaborate evasion—men have to produce them, not by magic, but by a real labour of production. If man creates man, the artist produces works, in determinate conditions; he does not work on himself but on that thing which escapes him in so many ways, and never belongs to him until after the event.”

A forma com que Gustavo Speridião se aproxima do mundo do trabalho não opera pela identificação como proposta por Maiakóvski. Antes, o pintor, com a “pena da galhofa” que lhe é característica, chega até mesmo a se afastar do mundo do trabalho, como indica o título de sua tela “Se fosse bom não chamava trabalho”, de 2015. A relação com o proletariado se dá, não obstante, a partir do trabalho formal, como patente na tela “Este plano” (FIG. 33), de 2014. A saída da identificação condescendente com o operariado se dá, assim, duplamente: em primeiro lugar, como Maiakóvski, em uma atuação política de fato, com presença em manifestações e organizações políticas; mas também na mediação com o pictórico, compreendendo o salto revolucionário a partir de uma discussão sobre a forma. Assim, lê-se na tela o seguinte poema que transcrevo para facilitar a leitura: “Posso começar assim:// De/ transparente/ você/ só/ pode/ ser opaco// Além de transparente/ você poder ser/ invisível/ chama-se assim/ o proletariado/ Na visão burguesa/ é claro// Este/ é/ o/ plano// O proletário pula do/ invisível para o opaco/ chama-se assim o processo// revolucionário”.



FIGURA 33 - *Este plano*, [s.i.], 2014

Fonte: SPERIDIÃO, 2014b.

5.1 As mãos do bípede

Assim como levo em consideração a tese de doutoramento de Guilherme Zarvos ao comentar a construção de um eu-comunal em sua poética, neste momento faz-se necessária uma breve contextualização da também heterodoxa dissertação de mestrado de Gustavo Speridião, *Como me tornei bípede ou os problemas políticos de ser bípede ou Last Mass Of The Caballeros*, defendida em 2007. A dissertação é acompanhada por quatorze “livros-cadernos” (SPERIDIÃO, 2007), que desenvolvem anarquicamente a narrativa do personagem bípede, a partir do

procedimento da legendagem, antecipando a técnica de *The Great Art History*. Com relação ao texto em si, não se trata de uma explicação ou descrição das práticas ou percursos na elaboração dos livros-cadernos, mas um diálogo que busca delinear em grossas pinceladas o personagem bípede. Apesar das evidentes relações com o longo e originário processo de evolução das espécies, que comento mais abaixo, Speridião caracteriza primeiramente o bípede enquanto sujeito do novo milênio, marcado pelos atentados de 11 de setembro de 2001 e as subsequentes investidas armamentistas estadunidenses no Oriente Médio:

O glorioso período Bípede compreende os anos 2001 a 2007 de nossa Era. É um personagem criado no ano do novo século que começou no dia 11 de setembro de 2001. Uns dirão que anos bons são, outros dirão que foram só explosão. O certo é que nuvens de mil graus varreram esses anos, apesar de dormir bem todos os dias no silêncio do bairro. O certo é que posso afirmar que me tornei bípede enquanto outros perdiam pernas. (SPERIDIÃO, 2007)

Trata-se de um período formativo na vida de Speridião, compreendendo seus anos universitários, desde a graduação até o mestrado. Bípede, no entanto, é personagem heteroclítico, referindo-se não apenas a uma imagem de seu autor, mas também a uma imagem de uma geração e de uma atitude com relação ao mundo e à arte. Sobre esse último ponto, o bípede é também caracterizado como o homem capaz de capturar e domesticar as Nuvens, símbolo do fazer artístico, como já comentado no subitem 4.3.2.

A caracterização do bípede parte, por um lado, de um anti-intelectualismo, que associa progresso científico e horror civilizatório. Abrindo mão do aspecto filosófico e abstrato, o bípede, assim, busca formas de compreensão do mundo através de seu corpo, que são expressas nas imagens do sexo e da *flânerie*, por exemplo. As andanças pela cidade, o gesto de fotografar o que se vê e anotar suas reflexões revela o aspecto central da locomoção na constituição do personagem Bípede, um *flâneur* pós-moderno que busca capturar suas nuvens nas ruas da cidade. Ainda, o aspecto locomotor do Bípede, seu andar sobre duas pernas é responsável pelo enfoque na narratividade de seus livros-cadernos, dada a linearidade e a lógica causal que ali se delinea: “A existência do Bípede se concretiza no caminho livre da lógica de causa e efeito, de onde vem a ação narrada por quem detém todo o conhecimento da história, ou seja, o narrador.” (SPERIDIÃO, 2007).

No entanto, quase não se mencionam as mãos do Bípede, apesar de a diferenciação entre membros inferiores e superiores ser uma característica fundamental na definição de um bípede. Com efeito, fala-se das mãos apenas nas Considerações Finais da dissertação em três conclusões sobre o personagem principal da narrativa, em meio a dezenas de outras mais:

- Ao apoiar-se em duas pernas o Bípede muito lentamente percebeu que suas mãos livres só serviam para acenar adeus. Sendo assim, passou a dar adeus para tudo.
- Ao apoiar-se em duas pernas o Bípede muito rapidamente percebeu que suas mãos livres também serviam para sentir o coração bater. Lentamente passou a gostar mais do pulmão.
- Ao apoiar-se em duas pernas o Bípede imediatamente começou a se masturbar freneticamente. Foi o dia em que se apaixonou definitivamente pelas mãos e se divorciou dos pés. (SPERIDIÃO, 2007)

O sarcasmo, que perpassa toda a escrita da dissertação e a composição das imagens, lança uma luz oblíqua ao papel da mão na produção de Speridião que, no caso dos cadernos-livros, não só escreve como também tira fotos e as arranja em composições visuais junto à escrita manual. Roland Barthes em “Variações sobre a escrita” retoma a teoria de André Leroi-Gourhan que propõe, em consonância com as antigas formulações de Gregório de Nissa, que a partir do desenvolvimento dos membros superiores dos bípedes é que se pôde desenvolver a fala, já que com o auxílio das mãos, a boca do homínideo poderia se ocupar da função comunicativa (BARTHES, 2004b, p. 242-243). Uma das características da teoria de Leroi-Gourhan é, com efeito, pensar a evolução humana com enfoque não apenas no desenvolvimento cerebral, como era de praxe, mas buscando compreender o papel das mudanças de locomoção na evolução biológica (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 41-42) – perspectiva que ainda ecoa em estudos mais recentes que apontam o papel da gestualidade no desenvolvimento da linguagem verbal (Cf. CORBALLIS, 2003, p. 204-205).

Embora não haja a presença da pintura nos livros-cadernos da dissertação, a escrita manual não deixa dúvida da centralidade da mão no processo artístico de Speridião nesse momento. Se estendida a sua produção posterior, a metáfora do Bípede enquanto imagem do artista, ainda, passa necessariamente pela valorização do aspecto manual da arte, como defendido por Focillon. A aproximação do historiador da arte francês entre os trabalhadores manuais e o artista, com efeito, é radicalizada na arte-escrita “proletária” de Speridião e de Zarvos. O trabalho

de captura das Nuvens pelo Bípede é, enfim, um trabalho manual.

5.2 A mão esquerda

A perspectiva de Leroi-Gourhan é também um dos pontos de partida da pesquisadora de mídias Sonja Neef em *Imprint and Trace: Handwriting in the Age of Technology* (2011). Segundo a autora, tendo em vista não só a teoria de Leroi-Gourhan como também as de Aristóteles e, especialmente, de Heidegger, o pensamento ocidental se fundamenta sobre uma cadeia conceitual que associa homem e mão, palavra e escrita (NEEF, 2011, p. 41). Desse modo, se para Leroi-Gourhan a mão é o grande passo da evolução da humanidade, dado que permite uso de ferramentas e libera o rosto para a comunicação verbal, Heidegger dá um passo além e introduz a relação com a palavra escrita e o manuscrito como marcas definidoras do homem:

O homem não “possui” mãos, mas as mãos carregam a essência do homem, porque a palavra enquanto o domínio essencial da mão é o fundamento da essência do homem. A palavra enquanto aquilo que é inscrito e aquilo que se apresenta ao olhar é a palavra escrita, isto é, a escrita. E a palavra enquanto escrita é o manuscrito¹⁰⁵. (HEIDEGGER apud NEEF, 2011, p. 41, tradução minha).

É importante ressaltar que, tendo em vista a filosofia de Heidegger, tal formulação se relaciona ao deslocamento do sujeito cartesiano para dentro da linguagem. No seguimento da célebre máxima heideggeriana “a linguagem é a casa do Ser”, por exemplo, percebe-se a postura passiva do sujeito que escreve com relação à linguagem: “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem.” (HEIDEGGER, 1995, 24-25). Ou seja, do mesmo modo que é a linguagem que fala pelo homem, é a mão que “possui” o homem. No entanto, Neef não deixa de notar como a mão que Heidegger

105 No original: “*Man does not ‘have’ hands, but the hand holds the essence of man, because the word as the essential realm of the hand is the ground of the essence of man. The word as what is inscribed and what appears to the regard is the written word, i.e. script. And the word as script is handwriting.*”.

associa ao manuscrito é uma mão incorpórea; trata-se da mão direita, doutrinada e educada, e nunca da mão esquerda, corporal e libidinosa:

Tudo que é físico, sexual, o gesto de tocar e a sensação tátil do toque, Heidegger exclui de seu conceito de manuscrito. [...] Se a mão (direita) de Heidegger é dedicada à moral e ao intangível ('rezar e matar, cumprimentos e agradecimentos, prestar um juramento e acenar', o 'trabalho' da mão, o 'trabalho manual'), então resta à mão esquerda o imoral e o não-alfabetizado; ela é literalmente sinistra: uma extremidade das profundezas primitivas do corpo.¹⁰⁶ (NEEF, 2011, p. 42, tradução minha)

Zarvos escreve, por sua vez, de modo oposto à concepção de Heidegger: expressiva, canhestra e vacilante, corporal e sexual, a mão de sua escrita traça um descaminho do pensamento evolutivo, um tributo ao primitivo e ao não-civilizado. Como já discutido no item 3.1, há um patente primitivismo na escrita de Zarvos, cuja aproximação com a leitura de Cy Twombly por Roland Barthes é inescapável. Para Barthes a *gaucherie* de Twombly, sua displicência no traçado das letras indicaria o desligamento da mão da tutela do olho, que controla e doma a escrita: na dicotomia barthesiana, o olho seria o órgão da vigilância – “o olho é a razão, a evidência, o empirismo, a verossimilhança, tudo que serve para controlar, condenar, imitar” (BARTHES, 1990, p. 148) – e a mão, liberada da sentinela do olhar, permite à escrita a revelação de sua essência gestual: “TW [Cy Twombly] diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência.” (BARTHES, 1990, p. 144).

O gesto designa um corpo e, portanto, a obra de Twombly revela um modo de encarar a arte enquanto produção e não enquanto produto. Barthes, assim, compreende as telas de Twombly como resíduos do gesto de escrever e desenhar, cujo efeito é em muito semelhante ao das escritas pânicas de Zarvos:

Pois que (pelo menos para meu corpo), assim é a obra de TW: uma *produção*, delicadamente prisioneira, encantada nesse produto estético que chamamos tela, desenho, cuja coleção (álbum, exposição) é apenas uma antologia de *vestigios*. Essa obra obriga o

106 No original: “Everything that is physical, sexual, the gesture of touching and the associated tactile sensation of touch Heidegger excludes from his concept of handwriting. [...] . If Heidegger’s (right) hand is dedicated to the moral and the intelligible (‘prayer and murder, greetings and thanks, taking an oath and waving’, the ‘work’ of the hand, the ‘handwork’), then the left hand is left as the amoral and non-literate; it is literally sinister: an extremity of the primitive lower depths of the body.”

leitor de TW (digo *leitor*, embora nada haja a decifrar) a uma crítica filosófica do tempo: deve contemplar retrospectivamente um movimento, o antigo devenir da mão; mas, a partir desse momento, revolução salutar, o produto (todo produto?) parece como que um engodo: toda arte, enquanto armazenada, consignada, publicada, é denunciada como sendo *imaginária*: o real, a que nos levam sem cessar, a obra de TW, é a produção: a cada traço, TW faz explodir o Museu. (BARTHES, 1990, p. 156)

A produção também é a tônica da escrita de Zarvos, de modo que, assim como o pintor estadunidense, seus livros que contém escritas pânicas também se apresentam como reunião de produções e não como obras fechadas. No entanto, se o gesto designa um corpo que é, portanto, inimitável, a verdade do gesto de Zarvos está naquilo que se diferencia de Twombly. Primeiramente, a relevância do suporte e da inserção em um círculo literário e não artístico denota um choque com a incorporeidade da escrita costumeira nos livros, em que o gesto da escrita se dissimula na tipografia. Por outro lado, Barthes associa a escrita de Twombly, pela falta de agressividade, pela sutileza do traçado e pela espessura do espaço em branco da tela ao zen budismo (BARTHES, 1990, p. 146, 158), paradigma recorrente em suas observações sobre a linguagem. Embora Zarvos também chame para si uma imagem de “[u]m Oriente nada Confuciano, nada oficial” (ZARVOS, 2017a, p. 27) e que conceitos como “vitalidade rítmica” e “*wen*” foram utilizados para compreender suas escritas pânicas em capítulos anteriores, o traçado de Zarvos se diferencia de Twombly pela tensão entre a delicadeza da infantilidade e do sentimentalismo com a agressividade de um traço grosseiro e expressivo. A análise de Barthes, encomendada para um catálogo dos desenhos de Twombly em 1979, obviamente não pôde levar em consideração suas pinturas tardias, como *Leaving Paphos Ringed With Waves (IV)* (FIG. 34), de 2009, por exemplo, que embora ainda lide com a imagética mediterrânea, evocativa da antiguidade clássica típica de seus desenhos dos anos 1970, não é obra do mesmo “anticolorista” que Barthes analisa (BARTHES, 1990, p. 150).

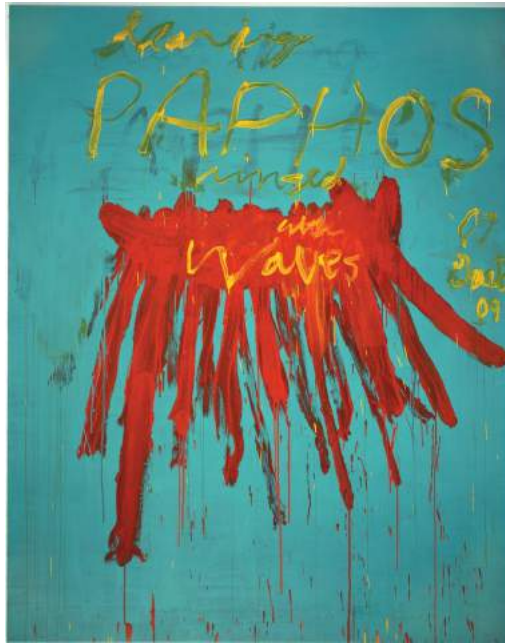


FIGURA 34 - *Leaving Paphos Ringed With Waves (IV)*, acrílica sobre tela,
267.4 x 212.3 cm, 2009
Fonte: TWOMBLY, 2009.

Outro traço da *gaucherie* de Twombly, para Barthes, reside no jogo de escrever e apagar, presente em telas de Speridião. Flora Süssekind, como já apresentado no primeiro capítulo, compreende tal técnica na obra de Speridião através da imagem de um “pentimento” que, assim como Twombly, faz questão de se mostrar – uma descrição, portanto, que parte do campo da pintura. Barthes, por sua vez, parte do cenário da escrita e seus objetos: o lápis, a borracha, o papel são os instrumentos que o francês leva em consideração ao analisar os desenhos do pintor estadunidense enquanto palimpsestos (BARTHES, 1990, p. 150). Ao pentimento pictórico e ao palimpsesto textual junta-se, no trabalho de Speridião, o graffiti e a pichação, que mune sua obra de um caráter de diálogo e de voz de multidão. Em todos os casos – pentimento, palimpsesto ou graffiti –, trata-se de perspectivas que compreendem a impureza, o traço do inclassificável, a tensão de uma identidade composta por, pelo menos, duas forças antagônicas. Nisso reside, para Barthes, o inclassificável na obra de Cy Twombly: “essa arte de TW, impossível de se classificar,

porque une, com um traço inimitável, a inscrição e o apagar, a infância e a cultura, a deriva e a invenção.” (BARTHES, 1990, p. 150).

5.3 Impressão e traço

Voltando à tipologia de Sonja Neef, a autora parte da valorização da mão enquanto instrumento de inscrição, compreendendo a materialidade da escrita entre dois conceitos: o traço e a impressão. A base de tal par conceitual pode ser rastreada na reflexão de Vilém Flusser sobre a revolução tipográfica como embrião da Revolução Industrial. Flusser observa a transferência do trabalho da escrita enquanto gesto para a impressão maquinica nas tipografias da seguinte maneira:

A apreciação de um impresso destitui a antropologia clássica do “*homo faber*”. Ela comprova a tese cristã do trabalho como castigo. A tipificação, a manipulação de sinais, a “atribuição de sentido”, ou melhor, o informar evidencia-se, por causa do impresso, como a nobre atividade do ser humano. O trabalho, a produção de coisas particulares é desprezada como subumana, como um gesto para ser transferido para as máquinas de impressão (FLUSSER, 2010, p. 84).

O gesto, ou o traço, como prefere Neef, que traz para sua formulação o conceito de Jacques Derrida, aproximaria o ato de escrever com o trabalho manual – um ofício de copistas e secretárias –, portanto indesejado para os homens das letras, que teriam nos tipógrafos um par intelectual mais apropriado.

Para Sonja Neef, apesar de o traço ser geralmente associado à escrita manual e a impressão às técnicas mecânicas de inscrição, não se trata de um par binário, mas de uma dinâmica constante na história da escrita:

Meu argumento é que não existe uma dicotomia definitiva entre, de um lado, a escrita impressa, enquanto formas de escrita mecânicas, técnicas ou digitais, e, por outro lado, o manuscrito, no sentido de um traço individual, único e singular, mas os princípios da ‘impressão’ e do ‘traço’ são historicamente e sistematicamente interligados. [...] ‘Impressão’ e ‘traço’, então, representam dois princípios básicos da escrita manual, conceitos diametralmente opostos embora constantemente atuando sobre a prática da

escrita a mão.¹⁰⁷ (NEEF, 2011, p. 20, tradução minha)

O jogo entre traço e impressão insere-se, ainda, no contexto contemporâneo das mídias digitais, dado que Neef reflete sobre a escrita manual a partir da “perspectiva da tela [*perspective of the screen*]” (NEEF, 2011, p. 23), ou seja, tendo em vista a mutação dos usos e dos valores da escrita à mão em uma era de hegemonia da comunicação digital, sem deixar de levar em consideração um grande apanhado da tradição filosófica. Neef opera, em seu argumento, uma distinção entre o que Ignace Gelb chama de escrita manual e o conceito de manuscrito: embora escritas utilizando-se da mão, a escrita cuneiforme e a escrita monumental romana, por exemplo, não poderiam ser caracterizadas como manuscritos [*handwriting*] porque carregam em si mais as características da impressão do que do traço. Sobre as maiúsculas romanas e suas remediações modernas, Neef comenta:

Não é à toa que a sua forma gráfica sobreviveu por mais de dois mil anos com a mesma impressão antes de evoluir, primeiramente através da rotativa como Times New Roman, depois por meios digitais para se tornar a fonte padrão preferida de jornais e processadores de texto. Juntamente com as serifas e as várias hastes largas que originaram dos diferentes ângulos pelos quais o entalhador aplicou o estilete, as maiúsculas romanas estão hoje gravadas no código binário da mesma forma que antes estavam gravadas no mármore. Desde o início, essa técnica de escrita foi moldada pela economia da padronização e pela produção serial, e seu princípio fundamental foi e continua sendo a habilidade de copiar sua impressão, produzindo unidade de forma e, portanto, de legibilidade. Todas essas escritas foram classificadas como escritas à mão e produzidas sem o auxílio de instrumentos mecânicos. Elas, no entanto, carecem do traço para que sejam tomadas como manuscrito.¹⁰⁸ (NEEF, 2011, p. 58, tradução minha)

Embora claramente produzidas pelo esforço manual sobre a pedra, as inscrições latinas

107 No original: “*My argument is that there is no definitive dichotomy between printed script in the sense of mechanical, technical or digital writing techniques on the one hand, and handwriting in the sense of an individual, unique and singular trace on the other, but that the principles of ‘imprint’ and ‘trace’ are always historically and systematically bound up with one another. [...] ‘Imprint’ and ‘trace’ then represent the two basic principles of handwriting, conceptual opposites facing each other diametrically but both nevertheless always affecting the practice of handwriting.*”.

108 No original: “*It is not by chance that its graphic form survived over two thousand years with still the same imprint before evolving, firstly via the rotary press as Times New Roman, later via digital methods to become the standard font preferred by daily newspapers and text-processing. Along with serifs and various broad shafts that originate from the fact that the stone-mason applied the stylus at different angles, the capitalis is in our time engraved into the binary code just as it was before in marble. From the beginning this writing technique was tailored to the economy of standardization and serial production, and its main principle was and is its ability to copy the imprint producing unity of form and thereby legibility. All these scripts were admittedly written by hand and produced without mechanical instruments. For them to count as handwriting, however, they lack the trace.*”.

em prédios públicos ou monumentos carecem do movimento fluido a que se credita o efeito do manuscrito. A invenção das minúsculas no alfabeto romano, por sua vez, é um passo em direção ao traço, distanciando-se da impressão: facilitadas pelas ligaduras e pela cursiva, as minúsculas facilitam o ato de escrever, permitindo a mão traçar uma série de letras em um só gesto contínuo, traço que é registrado pelo *ductus* das letras. A distinção de Neef entre impressão e traço se dá, por fim, pelas diferenças materiais de produção da escrita, independentemente de serem produzidas manual ou mecanicamente, sendo a primeira marcada pela pressão de um objeto sobre uma superfície enquanto a segunda se escreve pelo gesto fluido do instrumento de escrita:

A impressão é o ato básico de qualquer forma mecanizada de escrita: cuneiforme, sinete, xilogravura, litografia, tipos móveis, datilografia e qualquer forma escrita por teclados. Um traço, por outro lado, indica um traçado que se movimenta continuamente, assim como é produzido tipicamente por uma caneta – seja ela a ‘caneta elétrica’ de um sismógrafo ou a de uma quirografia – que registra movimentos em rolos de papel em diagramas indicativos ou de qualquer outro equipamento de desenho curvilíneo. Costumeiramente, no entanto, esse traçado é criado por uma mão. Um traço é desenhado: uma linha ———.

Uma impressão, por sua vez, é colocada, gravada ou impressa: um ponto •.¹⁰⁹ (NEEF, 2011, p. 48, tradução minha)

Nas poéticas escriturais de Zarvos e Speridião, de modo geral, observa-se o domínio da escrita manual enquanto traço. Os desarranjos caligráficos de Zarvos, em uma forma extrema de letra cursiva, são os exemplos mais evidentes dessa tendência que, para antagonizar com as formas digitais e incorpóreas da escrita, valoriza o gesto do escrever, a escrita enquanto traço. Por outro lado, o material verbal das telas de Speridião, embora composto majoritariamente por letras de forma e maiúsculas, é inequivocamente traçado por uma mão: são letras quase regulares e usam de sua plasticidade para compor sentidos imagéticos juntamente ao conteúdo verbal, como o c cedilha em *Amanhã Manifestação*, que toma a forma de foice e martelo, por exemplo (FIG. 4). Na série “Cartazes Ginásiais” (FIG. 35), em que Speridião compõe sobre capas de cartazes da papelaria carioca Casa Cruz, a contraposição entre o impresso do título do cartaz e o traço de sua

109 No original: “The imprint is the basic act of any mechanized form of writing: cuneiform script, seal, woodcut, lithography, movable type, typewriting and any keyboard whatsoever. A trace on the other hand indicates a continuously moving stroke, such as is created typically by a pen, be that the ‘electronic pen’ of a seismograph or of a cymograph, recording movements on continuous paper as indicative diagrams, or of other curvilinear drawing equipment. Typically, however, this stroke is generated by a hand. A trace is drawn: a line ———. An imprint on the other hand is placed, engraved or printed: a point •”

intervenção espelha duas visões distintas da adolescência: enquanto a letra gótica do título transmite a ideia de um momento de formação moral e intelectual, o traço da escrita de Speridião realça a descoberta da sexualidade, através de diferentes diálogos entre as personagens.



FIGURA 35 - [sem título] da série
Cartazes Ginásiais, nanquim sobre papel,
96,0 x 66,0 cm, 2008

Fonte: SPERIDIÃO, 2008.

Assim como nos exemplos de Zarvos que abrem este capítulo, o traçado cumpre sua função indexical de apontar um corpo que escreve. O poema “Na contração e ampliação” (FIG. 36), por exemplo, apresenta-se como um louvor à bissexualidade enquanto identidade que se desdobra em uma série de dois, partindo da dualidade feminino-masculino (“Buceta e pau”, “peitos ou bolas”), mas abrangendo também, nominalmente no poema, a divisão Poeta-Leitor, além da apresentação gráfica do livro que contrapõe, como num díptico, a escrita mecânica,

tipográfica à escrita manual e ao desenho na página seguinte.

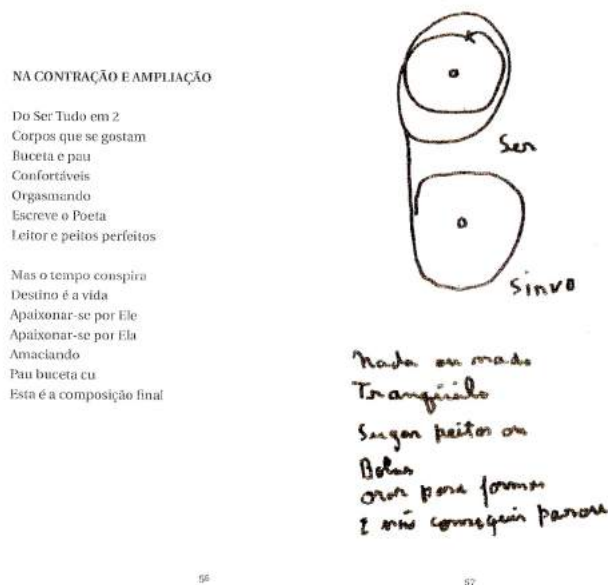


FIGURA 36 - Poema “Na contração e ampliação”

Fonte: ZARVOS, 2017a.

Em ambos os casos, a presença de um corpo que se escreve no traço surge a partir do contraponto com a escrita mecânica. De forma análoga, Neef apresenta como é no uso das minúsculas que se dá o efeito de manuscrito, exatamente por se contrapor às letras maiúsculas:

A linha fluida das letras minúsculas representa aquilo que atribui aos nossos textos em alfabeto ocidental a ‘aura’ do manuscrito, traçada por um ato decididamente físico (*Handlung*), ainda dissimulando dentro de si o jogo de um desvio singular da norma. As maiúsculas, por outro lado, representam a essência da impressão.¹¹⁰ (NEEF, 2011, p. 71, tradução minha).

O traço como teorizado por Neef se dá, portanto, no desvio da norma – seja nos graffiti em cursivas que se opunham às escritas monumentais, seja na escrita manual contra a tipografia

¹¹⁰ No original: “The flowing line of the minuscules provides that which gives to our Western alphabet writings the ‘aura’ of handwriting, drawn by a decidedly physical act (*Handlung*), still concealing within itself the play of an individual deviation from the norm. The majuscules, on the other hand, provide the essence of the imprint.”.

padrão de um livro de poesias. Como já demonstrado, Neef faz questão de apontar como não se trata de um par binário rígido, já que traço e impressão podem ser produzidos com a mão ou com aparelhos mecanizados; no entanto, a “‘aura’ do manuscrito” demanda um contraponto para se afirmar.

A partir de alguns exemplos levantados por Roger Chartier, nota-se que a dinâmica de valoração mútua entre manuscrito e tipografia acompanha a história dos livros desde Gutenberg. Nos primórdios da tipografia havia uma natural desconfiança da eficácia comunicativa da nova tecnologia, como demonstra o método de composição e revisão da própria Bíblia de Gutenberg, que não só contava com correções à mão, como também, apesar da aparente regularidade da fonte Textura, teve de lançar mão de 290 diferentes tipos, para abranger as ligaduras e as distâncias variadas entre letras, assemelhando-se mais a uma forma mecanizada de manuscrito do que uma impressão (NEEF, 2011, p. 78-79). Por um lado, assim, observa-se a deliberação de alguns escritores no séculos XV e XVI, baseados em exemplos medievais de “publicação autoral” como Petrarca e John Capgrave, em desdenhar completamente da produção tipográfica ou, caso mais comum, mesmo quando publicados em tipografias convencionais, conceber os originais manuscritos enquanto “exemplares de demonstração” que são destinadas à corte real ou a figuras de prestígio intelectual (CHARTIER, 2002, p. 85-86). No entanto, com a democratização da cultura escrita, especialmente a partir do séculos XVI e XVII, os autores começam a temer não só os erros de tipografia que maculavam suas obras, mas também as cópias manuscritas por populares, que colocavam em circulação textos apócrifos e compilações de textos (CHARTIER, 2002, p. 88-94). As *marginalia* são ainda outro ponto de encontro do manuscrito no ambiente tipográfico: nesse caso, a estrutura tipografia-manuscrito é espelhada pela contraposição autor-leitor, sendo a escrita mecânica uma imagem da letra autoral e o manuscrito uma marca da intervenção e da interpretação de um leitor. O diálogo com o texto original e, principalmente, a marca de assinatura e posse sobre o livro em que se escreve foi o que levou Jason Scott-Warren a interpretar as *marginalia* em livros do início da Idade Moderna enquanto graffiti, por exemplo (SCOTT-WARREN, 2010). Ainda, como aponta Chartier, o diálogo podia também chegar de volta ao autor, como no caso de *Pamela*, de Samuel Richardson, em que as edições continham páginas em branco para anotações de alguns leitores escolhidos, cujas anotações influenciaram as

edições subsequentes do romance (CHARTIER, 2002, p. 96).

5.4 Perspectiva da tela

Do mesmo modo que o efeito do manuscrito é observado em oposição à escrita tipográfica, as formas analógicas de escrita, tanto impressão quanto traço, contrapõem-se radicalmente com a escrita digital. O exemplo da remediação da obra de William Blake para o mundo digital, como discutido por Sérgio Bellei, é fundamental para compreender essa relação. O arquivo digital da obra de Blake (*The William Blake Archive*) é um evento decisivo para a crítica de sua obra, já que ao digitalizar diferentes versões de seus livros, disponibiliza para um público amplo não só a possibilidade de ter contato com textos e imagens, mas também de comparar as diferenças entre as cópias de uma mesma obra. Em se tratando de um artista e impressor cuja produção visual foi preterida em relação à sua poesia durante período vitoriano, tal projeto de digitalização tratar-se-ia de uma reviravolta positiva na apreensão de uma imagem mais completa e fiel da obra de Blake. Bellei, no entanto, em diálogo com o crítico literário J. Hillis Miller, aponta para a desmaterialização e para o distanciamento para com o trabalho artesanal dos textos de Blake:

Para Miller, esse contexto de produção material, em que um Blake com os dedos sujos de tinta marcava o papel a ser manuseado pelo leitor, é parte integrante da produção poética. Uma vez traduzida para o meio digital, essa materialidade perde-se nas imagens fantasmagóricas que aparecem na tela do computador. Enquanto o texto impresso pode reter, em parte, a lembrança e os vestígios dessa materialidade, o mesmo não ocorre no processo de transcodificação digital, que tem como resultado o aparecimento da imagem a ser manipulada pelo leitor. Um Blake que tinha uma historicidade material transforma-se em um Blake fantasmático. [...] Note-se que o texto fantasmático apresentado na tela do computador produz, necessariamente, essa separação: a materialidade do livro tem um **corpo** assombrado pelo espírito do Blake criador, enquanto o texto fantasmático na tela do computador está liberto do material e do corpóreo. (BELLEI, 2015, p. 337, grifo do autor)

O revés da facilidade de acesso se dá na perda da singularidade do suporte material, de

suas texturas e idiossincrasias. Mesmo com a possibilidade de comparação entre as dezesseis diferentes cópias de *The Book of Thel*, por exemplo, é preciso assinalar que se perde o aspecto tátil, a corporalidade do livro, de suas caligrafias e ilustrações. Partindo de Miller, Bellei aponta, ainda, as semelhanças do processo de desmaterialização da obra poético-visual de Blake com as noções marxistas de alienação e ideologia:

Ampliando um pouco a crítica de Miller, não seria exagerado dizer que o meio desmaterializado acaba por operacionalizar o procedimento clássico da ideologia: enfatizar a todo custo o produto em seu isolamento para ocultar o processo histórico de produção. Um produto qualquer bem embalado e isolado em uma estante de supermercado convida o consumidor a comprá-lo, sem que nenhuma atenção seja dada ao processo de produção: o plantio, a colheita, o trabalho humano, o intermediário etc. A atenção dada a esse processo de produção, evidentemente, poderia alterar o comportamento do consumidor e complicar significativamente o procedimento de compra e venda. Nesse contexto, a obra fantasmática de Blake disponibilizada na rede eletrônica tende a apagar os traços de sua produção e apresenta-se ao leitor na forma de um produto isolado, auto-suficiente e bem acabado a ser apreciado e consumido em uma tela iluminada. (BELLEI, 2015, p. 338-339)

A “tela iluminada” dos computadores que reproduzem as obras de Blake espelham uma semelhante transformação ideológica: da iluminação interior, natural e vigorosa da poética blakeana, passa-se à luz fraca e constante dos monitores, herdeira das primeiras lâmpadas a gás instaladas nas fábricas inglesas, que transformaram o tempo e o trabalho na sociedade capitalista (Cf. CRARY, 2014). A volta ao analógico que Speridião e Zarvos, cada qual a seu modo, projetam é não só um aceno ao arcaísmo da escrita pré-gutenbergiana, como também torna visível a escrita enquanto trabalho manual, humano.

A inserção do traço no meio digital é uma das saídas que Zarvos lança mão no poema “15 lições educacionais para Tintum”. Na última de suas lições, cada qual representada por uma seção do poema, Zarvos se utiliza do *software* Microsoft Paint para a composição (FIG. 37). A vacilante caligrafia da palavra-valise “procuralar”, em comparação com o traçado reto que compõem as palavras “meio” e “de”, no centro da página, revela quão inapto é o *software* – e, por extensão, o meio digital – em produzir um traçado manual¹¹¹. O fio de Ariadne que se procura na

111 Evidentemente há as mesas digitalizadoras para desenho, com suas canetas eletrônicas que, graças à emulação fiel do traçado, permitiram o desenvolvimento da arte digital nos últimos anos. Argumento que, nesse caso, trata-se de um esforço cujo intuito é remidiar as formas analógicas de escrita e desenho – criando instrumentos digitais correspondentes ao papel e a caneta – e não, como opera Zarvos, de uma utilização do aparato computacional – *mouse* e teclado, por exemplo – para criar imagens e escritas.

poética de Zarvos, nesse sentido, não é possível de ser encontrado senão no trabalho da mão que escreve – uma mão que também costura as narrativas caóticas de seus personagens.

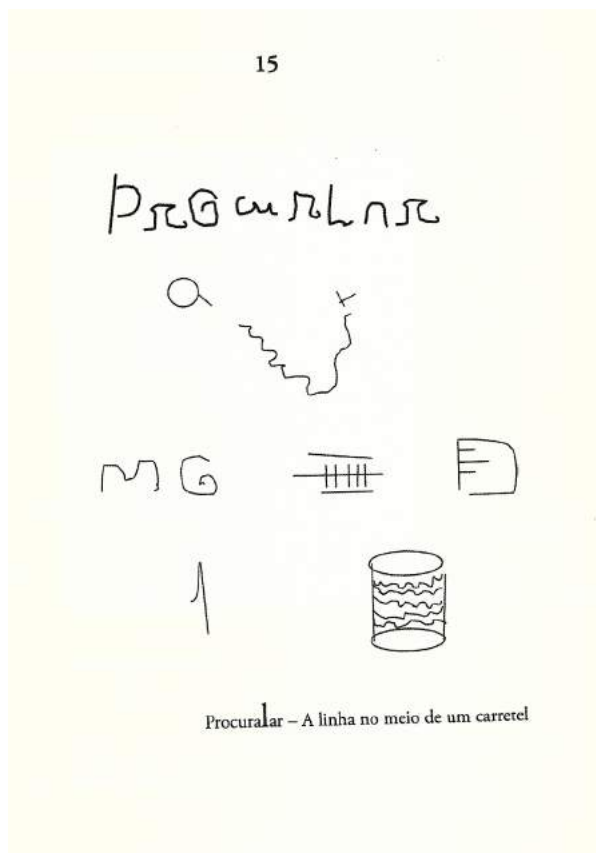


FIGURA 37 - Excerto do poema “15 lições educacionais para Tintum”

Fonte: ZARVOS, 2012, p. 17.

A mão que escreve em Zarvos e Speridião, por fim, opera por duas linhas de forças principais. Primeiramente, enquanto oposição às formas mecânicas e digitais da escrita, o manuscrito é caracterizado pelo traço, carregando em si a marca de um corpo libidinoso e político. Por outro lado, aproximam escrita e trabalho manual, compreendendo o labor artístico enquanto produção, buscando aliar o trabalho formal com a escrita e o engajamento.

6 ESCRITAS E ESCRITURAS

Durante todo o percurso deste estudo até aqui, a questão da escrita foi atacada por diversas frentes, cada qual representada por um dos capítulos anteriores. Neste momento, dando seguimento à discussão do capítulo anterior, chega-se finalmente à questão teórica sobre a escrita e sua delimitação terminológica que merece uma análise mais atenta. Início, portanto, a discussão a partir dos diferentes nomes com que o termo-chave *écriture* foi traduzido na crítica brasileira, compreendendo suas motivações e seus efeitos. A partir de então, traço um panorama da discussão do conceito de escrita por autores como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Jacques Derrida, Hans Ulrich Gumbrecht e Roland Barthes. Compreendendo, ainda, o papel central da política para os escritores estudados nesta tese, levo em consideração as aproximações entre política e escrita desenvolvidas pelos teóricos acima citados para, finalmente, delinear conceitos de escrita a partir de Zarvos e Speridião.

6.1 Escrita, escritura, escrevência, excrição

Antes de me ater às conceituações de escrita é necessário uma breve explicação da escolha de termos que vem sendo tomada no decorrer deste estudo. Apesar de muito da tradição das traduções de obras de autores como Jacques Derrida e Roland Barthes ter dado preferência ao termo “escritura” para traduzir “*écriture*”, que em outras vezes mantém sua grafia em francês, opto pela sua tradução como “escrita” para, ao mesmo tempo, propiciar a perspectiva histórica do desenvolvimento da escrita enquanto técnica de comunicação por sinais gráficos e enfatizar sua materialidade visual e gestual. Para justificar minha escolha, retomo a argumentação de Leyla Perrone-Moisés sobre sua paradigmática utilização de “escritura” na tradução da obra de Roland Barthes e cotejo com outras ponderações mais recentes sobre as traduções de Derrida e Nancy.

No artigo “Escrita ou escritura?”, Perrone-Moisés explicita sua preferência por compreender que, na obra barthesiana, “escritura” configura uma “noção” que escapa à simples designação de “escrita”:

A palavra *écriture*, em Barthes, se refere a uma noção (que não chega a ser um conceito, porque é apenas um conjunto de traços distintivos), noção esta que vem se desenvolvendo há longos anos, não só nos textos barthesianos mas também nos de Lacan, Derrida e teóricos do grupo Tel Quel. Trata-se, pois, de um uso preciso e particular da palavra. [...] Basta lembrar aqui que, para Barthes, a *escritura* é a escrita do escritor (e seria impossível formular em francês, sem uma aborrecida tautologia, o que acabo de formular em português, com uma voluntária redundância). Digamos ainda: para Barthes, é *escritura* ou *texto* todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes. Toda escritura é portanto uma escrita, mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 70)

O argumento de Perrone-Moisés é convincente e não por acaso influenciou tanto a tradução da obra de Barthes quanto sua recepção no Brasil. De fato, Barthes mesmo cunhou o neologismo “escrissão” para se referir ao aspecto manual de escrita, contrapondo-se, assim, à “escritura” enquanto “escrita do escritor”, para retomar os termos da autora. No entanto, chama a atenção, nesse mesmo texto da autora, uma nota de rodapé tardia – o artigo fora originalmente publicado em 1977, enquanto a nota é de 2009 –, em que Perrone-Moisés comenta a opinião de Jacques Derrida sobre essa questão de tradução: “Em discussão pessoal sobre o assunto, Derrida me disse que, em seus textos, a ambiguidade da palavra *écriture* deveria ser mantida, pois ele a usa ora num sentido, ora noutro.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 71). É tendo em vista tal ambiguidade de “*écriture*” que prefiro o termo “escrita” neste texto. Ainda, mesmo tendo em vista a obra de Barthes, por exemplo, dou preferência aos textos em que o autor deliberadamente aproxima “escrita” e “escritura”, como em “Variações sobre a escrita” e “Cy Twombly ou non multa sed multum” – a exceção sendo apresentada no fim deste capítulo.

No caso da recepção da obra derridiana no Brasil, é notável que traduções canônicas dos anos 1960 e 1970, como *A escritura e a diferença* por Maria Beatriz Nizza da Silva e *Gramatologia* por Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, dão preferência ao vocábulo “escritura”. Mais recentemente, Evandro Nascimento, pesquisador incontornável da obra de Derrida no Brasil, compreende a “obliteração do sentido” que tal preponderância opera nas

traduções nacionais e comenta brevemente a utilização de “escrita” nas discussões mais contemporâneas, ecoando a argumentação de Derrida que Perrone-Moisés menciona:

Escritura, como é sabido, se reveste de um valor metafórico e pensante que, sem dúvida, predomina na categoria indecível proposta por Derrida. Mas toda a força da *écriture* está em oscilar entre um valor corrente, banal até (escrita), e outro mais deslocador (escritura). Enfatizaria, contudo, que, a despeito ou por causa de sua aparente banalidade, *escrita* é também um belíssimo vocábulo, justificando plenamente seu retorno ao primeiro plano da cena. (NASCIMENTO, 2014, p. 12)

João Camillo Penna, por sua vez, em sua tradução de *Demanda: Literatura e Filosofia* (2016), de Jean-Luc Nancy, faz um balanço da opção da crítica brasileira pelo termo “escritura” e expõe sua predileção pessoal por “escrita” para os textos de Nancy do volume. Penna cita não só Leyla Perrone-Moisés, como também Haroldo de Campos como responsáveis pela popularização do conceito de escritura que se apresenta tanto nas traduções de Barthes quanto de Derrida lançadas por aqui (2016, p. 9). A partir de uma comparação de definições de dicionário dos termos “escrita”, “escritura” e de seu correlato francês “*écriture*”, Penna conclui sua preferência pelo termo mais corrente:

Ora o “*écriture*” francês recobre a maioria dos sentidos *dos dois termos* do português. Como optar, então, se optar por um significa optar pela metade do sentido, abdicando consequentemente da outra metade? Esse é o jogo de azar no qual os tradutores têm hábito de se perder, no exercício constante da perda irredimível. Ora, parece-me que que “*écriture*” traz em francês claramente como primeiro sentido o sentido concreto, de representação gráfica de signos falados – este aliás o ponto em que incide a leitura de Derrida, desconstruindo e desnaturalizando-o. [...] “Escrita”, por outro lado [em contraposição com “escritura”], carrega consigo os sentidos preponderantes do termo francês. A tradução por “escritura” sobrecarrega o conceito de sentidos secundários, com ressonâncias religiosas e legais, quando o que sobressai em francês é o participio do verbo escrever, representação gráfica, pura e simples. (PENNA, 2016, p. 10)

Julgo relevante a perspectiva de Penna porque ele não se baseia numa conceituação de escrita por Jean-Luc Nancy, mas sobre a utilização do termo “*écriture*” de modo geral na língua francesa e, portanto, de seu uso abrangente nos textos da teoria francesa desde os anos 1950. É relevante pensar, desse modo, como a tradução de Perrone-Moisés reflete também uma teorização sobre a obra de Roland Barthes, tendo o próprio autor como interlocutor em suas

escolhas tradutórias e desenvolvimentos posteriores. Cabe ressaltar como, embora a noção de “escritura” seja relevante e tenha dado frutos na recepção da obra de Barthes no Brasil, ela não se sustenta ao ser expandida para conter toda a variada discussão sobre a escrita para a chamada Teoria francesa.

No primeiro parágrafo de “Variações sobre a escrita”, escrito em 1973, duas décadas após seu livro de estreia *O grau zero da escritura*, Roland Barthes faz uma breve recapitulação de sua compreensão da escrita. Tendo em vista a dupla compreensão do termo “*écriture*”, o autor enfatiza nesse texto a “escrição”, ou seja a face material da escrita, e não a “escritura”, enquanto seu “sentido metafórico”:

O primeiro objeto que deparei em meu trabalho passado foi a escrita; mas entendia então essa palavra em sentido metafórico: para mim, era uma variedade do estilo literário, sua versão de algum modo coletiva, o conjunto dos traços de linguagem por meio dos quais um escritor assume a responsabilidade histórica de sua forma e se vincula, com seu trabalho verbal, a certa ideologia da linguagem. Hoje, vinte anos depois, por uma espécie de retorno em direção ao corpo, gostaria de me voltar para o sentido manual da palavra: é a “escrição” (ato muscular de escrever, de traçar letras) que me interessa, gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apóia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas (não é preciso dizer mais nada: estamos forçosamente falando de “signos”). É portanto do gesto que trataremos aqui, e não das acepções metafóricas da palavra “escrita”: só falaremos da escrita manuscrita, aquela que implica o traçado da mão. (BARTHES, 2004a, p. 174-175)

Mesmo que em seguida em seu texto Barthes complexifique essa conceituação, chegando a uma divisão tríplice do sentido de “escrita” resumida como “um gesto, uma Lei, um gozo” (BARTHES, 2004a, p. 221), é importante por ora compreender duplo papel do corpo para a “escrição” barthesiana: enquanto corpo do escritor, tendo em vista o gesto da escrita e as pulsões por ela motivadas; e enquanto corpo da escrita, enquanto objeto gráfico, visual.

Já na terminologia de Jean-Luc Nancy, por outro lado, observa-se uma evidente confluência entre os sentidos “metafórico” e “manual” em seu conceito de escrita enquanto toque. Em *Corpus*, Nancy elabora uma definição de escrita enquanto encontro do corpóreo – a natureza material da escrita – com o incorpóreo – o pensamento, o fazer da escrita – que se dá pelo tocar:

Talvez isso [o tocar] não aconteça exactamente *na* escrita, se ela possuir um “dentro”; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o tocar. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o *incorpóreo* do “sentido”, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque. (NANCY, 2000, p. 11)

Para Nancy, a escrita não cessa de tocar: ela é a linguagem tornada corpo, sobre um outro corpo, a superfície de escrita, que objetiva tocar o corpo do leitor. Evidentemente, o autor opera nesse texto uma distinção semelhante à de Barthes entre uma escrita do tocar e uma escrita “transitiva”, que não deveria ser entendida enquanto escrita: “*não conheço nenhuma escrita que não toque*. Ou então não é de escrita que se trata, mas de um relatório, de uma comunicação, como se queira chamar. Escrever toca no corpo, por essência” (NANCY, 2000, p. 12). A escrita enquanto corpo tocante para Nancy, portanto, traz à baila os traços materiais da “excrição” e os traços metafóricos “escritura” barthesiana, ao passo que também, mantendo o diálogo com a obra de Roland Barthes, aproxima-se da noção de “texto de gozo”, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 2015, p. 20-21).

De fato, as ressonâncias conceituais da escrita para Barthes e Nancy são também evidenciadas no neologismo “excrição”, recorrente na obra de Nancy. Em contraposição a “inscrição”, a excrição ressalta a o toque pelas extremidades, pela pele da linguagem, ao contrário do inscrever, que se realiza num movimento de fora para dentro. No capítulo de número três desta tese, evidenciei a relação entre escrita e graffiti exatamente a partir das técnicas de inscrição, da escrita enquanto gravura na pedra, seja em graffiti antigos ou pelas escritas monumentais. Nancy, por outro lado, enfatiza, a partir do conceito de toque, uma escrita de superfície. Para melhor compreender o jogo das superfícies na filosofia de Nancy, leve-se em consideração o desafio de tornar corpo o incorpóreo do sentido em contraposição à “carnação” da pintura, que se opõe à “encarnação” numa operação semelhante à oposição excrição/inscrição:

[A] pintura é a arte dos corpos porque ela conhece apenas a pele – porque é pele de parte a parte. [...] A carnação é o grande desafio lançado por esses milhões de corpos da pintura: não a *encarnação*, onde o corpo é insuflado pelo Espírito, mas a simples carnação, como o batimento, a cor, a frequência e cambiante de um lugar, de um acontecimento de existência. Diderot irá assim invejar o pintor capaz de abordar, pelas cores, aquilo que ele, como escritor, não podia abordar: o prazer de uma mulher. (NANCY, 2000, p. 17)

Nesse sentido, há uma lição da pele que a pintura poderia relegar à escrita. Não estranhamente, Nancy traz o exemplo de Denis Diderot, que produzia uma crítica de arte de diálogo intenso com as pinturas do *Salon*, num jogo de “teatralização do quadro” que apontava para os possíveis diálogos e as distâncias intransponíveis entre palavra e imagem (OLIVEIRA, 1987, p. 134). O que se deve apreender da pintura, no entanto, não é sua iconicidade, ou seja sua capacidade de produzir imagens cujas formas se assemelham visualmente aos objetos representados: trata-se da valorização de sua superfície, sua pele, algo que toca e não necessariamente pode ser representado. Nesse sentido, nos textos de Nancy a ênfase no superficial é também uma ênfase na materialidade da escrita em detrimento de sua função referencial, como aponta Peter Gratton sobre o conceito de excrição:

Nancy usa “excrição” para indicar a circulação de sentido (*sens*) na qual a linguagem não está meramente se referindo a um dado *x* exterior ou representando-o, mas que possui sua própria materialidade corpórea (exatamente análogo às suas considerações sobre o “peso do pensamento”) através da qual a existência se ex-põe: “Na escrita, o real não é representado” já que ele marca “a surpresa e a liberdade do ser em excrição”¹¹². (GRATTON, 2015, p. 86, tradução minha)

É importante notar, nesse momento, que a divisão barthesiana do sentido metafórico e do sentido referencial de escrita não se traduz bem para a teoria de Nancy. Isso se dá porque o elemento correspondente à escritura, em Nancy, é o toque – que somente poderia ser concebido como uma metáfora se esse conceito fosse deveras alargado. O toque não opera através do jogo metafórico que, em última instância, refere-se à revelação de um sentido oculto e verdadeiro sob

112 No original: “Allied to his thinking of sense, Nancy uses ‘excription’ to denote a circulation of meaning (*sens*) by which language is not merely referring to or representing a given *x* outside of it, but has its own bodily materiality (exactly analogous to his considerations of the ‘weight of thought’) through which existence ex-poses itself: ‘In writing, the real is not represented’ since it marks the ‘surprise and freedom of being in excription’.”.

a face visível da linguagem¹¹³. Desse modo, faz-se necessário uma pequena incursão na tradição filosófica que dialoga com a perspectiva de Nancy para melhor compreender sua noção de escrita.

6.2 Produção de sentido e produção de presença

A filosofia do toque de Nancy se insere em uma tradição com bases nas obras de Friedrich Nietzsche e, particularmente, de Martin Heidegger cujas posturas antagônicas à metafísica foram retomadas na segunda metade do século XX e, no contexto das críticas literária e artística, repensadas para dar conta da hegemonia da interpretação. Em primeiro lugar, ressalte-se o célebre ensaio “Contra a interpretação” de Susan Sontag, em que se delimitam bases para uma crítica de arte não-hermenêutica, partindo da perda do aspecto mágico da arte desde o estabelecimento da concepção platônica de arte enquanto *mimesis*, representação. A noção de interpretação a que Sontag se refere é aquela que valoriza o “conteúdo” em detrimento da “forma”, o “significado” em detrimento do “significante” e, assim, busca domar a obra de arte:

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil. (SONTAG, 1987, p. 16)

A perspectiva de Sontag é refletida na obra tardia de seu interlocutor Roland Barthes, especialmente em *O prazer do texto*, dado que ambos procuram retomar o papel do corpo na recepção da arte e da literatura, o que é evidenciado na ênfase na recuperação da percepção tátil, visual e auditiva de uma obra de arte – como se demonstra na frase com que Sontag termina seu

113 C.f. a noção de metáfora por Octavio Paz: “A imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade. O mundo de ‘oxalá’ é o mundo da imagem por comparação de semelhanças, e seu principal veículo é a palavra ‘como’: isto é como aquilo. Mas há outra metáfora que suprime o ‘como’ e diz: isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara nem mostra as semelhanças mas *revela* – e mais: provoca – *a identidade última de objetos que nos parecem irredutíveis.*” (PAZ, 2012, p. 73, grifos meus)

ensaio: “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23). Essa aproximação evidente entre a erótica de Sontag e a valorização do corpo no ato de recepção da obra traz em seu bojo a valorização da “coisa em si” da arte sobre suas interpretações, de sua materialidade sobre os discursos.

Nesse sentido, o ensaio de Sontag, enquanto paradigma do “espírito de 1968”, é um dos pontos de que parte a teoria da “produção de presença” de Hans Ulrich Gumbrecht. No texto de Gumbrecht, há uma minúcia na delimitação da potência de algo que foge à interpretação, ao passo que não se opõe ao gesto de atribuição de sentidos, como Sontag o faz. Dessa maneira, Gumbrecht matiza suas formulações sobre a centralidade da interpretação nas Humanidades, compreendendo “a experiência estética como uma oscilação (às vezes uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’.” (GUMBRECHT, 2010, p. 22). Assim, se por um lado a “produção do sentido” seria a o movimento mais recorrente no modo de apreensão do mundo contemporâneo e ocidental, que busca a verdade por detrás da superfície das coisas, a “produção de presença” se caracterizaria pelos efeitos físicos e sensoriais do objeto sobre o observador:

Antes de tudo, queria entender a palavra ‘presença’, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é ‘presente’ para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra ‘produção’ na linha de seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, ‘trazer para diante’, ‘empurrar para frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgindo com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39)

Não por acaso, Gumbrecht nota como na poesia tal oscilação presença/sentido é patente, já que “nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe.” (GUMBRECHT, 2010, p. 40). Do mesmo modo, em sua apresentação da história da hegemonia interpretativa nas Humanidades, o autor ressalta como a poesia francesa do fim do século XIX, frente à dissociação da experiência intelectual com a percepção material, propõe uma “des-regulação do signo”,

visando “modificar a distinção muito nítida, inerente ao campo hermenêutico, entre a superfície puramente material do significante e a profundidade puramente espiritual (ou conceitual) do significado.” (GUMBRECHT, 2010, p. 64).

Nesse sentido, é relevante pensar nos jogos de legibilidade nas escritas de Zarvos e Speridião, que dramatizam essa oscilação/tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido. O enfoque na escrita é, já de saída, uma escolha que costumeiramente indicaria uma primazia do sentido sobre a presença, já que “a produção de sentido será sempre predominante quando lemos um texto” (GUMBRECHT, 2010, p. 138), o que é fruto da já comentada tendência à desmaterialização da mídia verbal escrita. A impossibilidade de leitura das escritas pânicas de Zarvos, aliada ao uso heterodoxo do caligrama e das mesclas de letras e imagens, faz com que o aspecto visual da escrita chame mais a atenção do que o sentido que a matéria verbal transmitiria. De fato, em determinados momentos, é possível afirmar que tal radicalização da escrita enquanto gesto chega ao ponto de fraturar a própria estrutura interna do signo saussureano: não se trata simplesmente de uma valorização menor do sentido, da interpretação de uma mensagem textual, mas da retração e da obscuração do significado que faz da escrita puro significante.

Zarvos é, com efeito, um poeta da presença. O corpo é o elemento central de sua poética, seja em suas performances, seus poemas ou seus desenhos. Também é a partir do corpo que as experiências poéticas de Zarvos se desenvolvem, não só na já comentada gestualidade de suas escritas pânicas, mas também na própria matéria lírica de seus poemas. O poema “Baixo Méier” de *Garota*, por exemplo, é composto pela apresentação de um leque de experiências sensoriais que marcam a vivência do poeta na região boêmia do Rio de Janeiro:

Meditar
 Perder a razão
 Expandir vibrações
 Pelos poros
 Olhos
 Sexos
 Cores
 A razão cósmica
 Está além das palavras
 Sinto seu toque
 Totoca
 A cágada de pelúcia
 Que ganhei no Baixo Méier
 Com olhos brilhantes
 Toma conta direitinho (ZARVOS, 2019, p. 19)

A abertura à experiência meditativa que emana do corpo, em movimento de perda da razão, é transmutada em toque “além das palavras”, uma lição resguardada pela paciência artificiosa de uma “cágada de pelúcia”. Trata-se de uma visão de mundo em que o poeta resgata a busca pela harmonia com o cosmos a partir de uma relação corporal com o mundo, através dos poros, olhos e sexos. O caráter de experimentalismo não é, no entanto, perpassado pelas noções “*New Age*” pseudo-xamânicas de um “espírito animal”, que seria representado pelo cágado; mas antes, a relação totêmica se dá pelo mais reificado dos produtos, um bibelô de pelúcia, uma cópia falsa e infantilizada do réptil. A artificialidade do cágado de pelúcia opera em dois modos complementares: primeiramente como a apropriação pós-moderna do brinquedo enquanto talismã, fetiche que condensa uma visão mística do mundo que, no caso da poética de Zarvos, passa necessariamente pelo corpo e suas pulsões; e enquanto imagem da escrita e da poesia enquanto artifício.

Enquanto imagem da sua poesia, “a cágada de pelúcia” satiriza a lógica da representação clássica que tem seu modelo nas formas orgânicas e organizadas dos animais. Horácio, com efeito, inicia sua arte poética ridicularizando a possibilidade de um retrato que ligasse “a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e [aplicasse] penas variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes” (apud TRINGALI, 1993, p. 27). Na lógica clássica da representação observa-se o imperativo da unidade, numa estrutura que tem como centro, como aponta Jacques Rancière, uma “cabeça organizadora”:

De acordo com essa lógica, a obra de arte é um tipo definido de estrutura — uma totalidade orgânica, dotada de todas as partes constituintes necessárias para a vida e nada mais; ela deve ter a aparência de um corpo vivo equipado de todos os membros requeridos, unidos na unidade de uma forma, sob o comando de uma cabeça organizadora. (RANCIÈRE, 2010, p. 78)

A *dispositio* clássica, portanto, estabelece padrões artísticos cujos fundamentos residem em determinadas concepções de natureza e de mente. A “cágada de pelúcia” escancara que a poesia de Zarvos não se atrela à imagem da vida natural que serve de modelo às poéticas clássicas. Ora, as imagens de vida que rompem da poética de Zarvos são marcadas pelo corpo libidinal e violento, por vezes aproximando-se das bestas híbridas “concebidas como sonhos de um doente”, características do mau poeta segundo Horácio (TRINGALI, 1993, p. 27).

Nesse sentido, vale a pena ressaltar a já comentada sessão “Bichos” do livro *60-70-70-60*, de 2017. Os caligramas que se inscrevem ali, longe de seguirem o modelo dos poemas paradigmáticos de Apollinaire, jogam com a iconicidade da letra e evidenciam o caráter artificial da composição visual, dado que as formas dos animais se constrem apenas por letras retorcidas, esticadas e em sentidos fora do convencional, exigindo uma atenção redobrada na decifração dos signos verbal e visual, muitas vezes possibilitada apenas pelas legendas ao lado (FIG. 38).

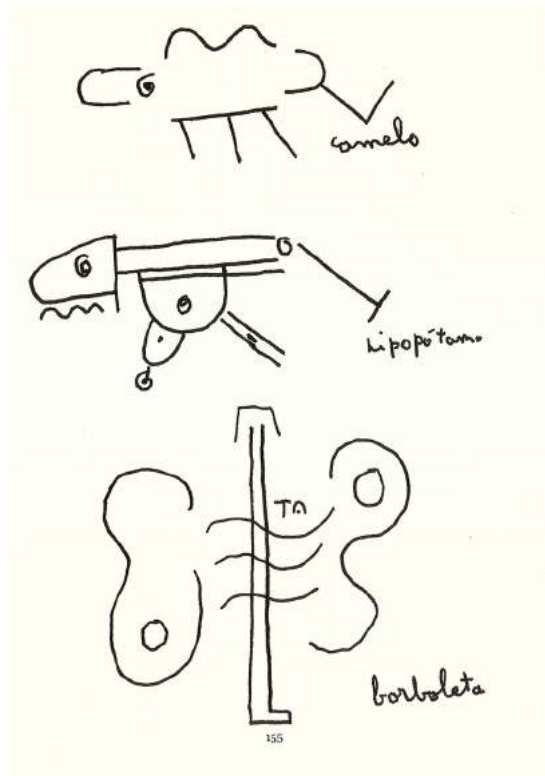


FIGURA 38 - “Bichos” de Zarvos

Fonte: ZARVOS, 2017a, p. 155.

De modo menos radical mas ainda bastante revelador, uma intrusão semelhante do não-natural na representação animal é presente nas descrições da cachorra Edith, no mesmo livro de 2017, personagem cujas ilustrações se valem de uma delicadeza de traço que em muito se contrasta com a rudeza de boa parte das intervenções gráficas que são costumeiras na obra de Zarvos. Apesar da representação visual mais naturalista, o retrato poético de Edith é perpassado pelo artifício robótico e pop que a caracteriza como “cachorrinha transformer” (ZARVOS, 2017a, p. 64), por exemplo. Mas o movimento principal de sua caracterização se dá na relação com o “dono” Zarvos, que afirma: “Não ensino mais pois não quero pavlovian” (ZARVOS, 2017a, p.

60). Nos versos finais de “Carnaval 2016 - 59 anos: (1 pouco + de barriga)”, o poeta enfatiza a animalidade não humanizada que atribui a Edith:

Fico penalizado no controle não
 Corre atrás de gato passarinho e de
 Gente bicicleta ela entende mas
 Considera tolhimento animal
 Como tal
 O resto o importante o + importante
 Q me saboreie
 Q me ama
 Como as cores que misturo
 Beijo de língua para você (ZARVOS, 2017a, p. 66)

O animal, portanto, volta enquanto modelo poético e artístico, “[c]omo as cores que misturo”, mas abrindo mão do corpo organizado horaciano e apresentando-se como uma besta que se abre fraternalmente ao outro. Nesse sentido, voltando à perspectiva de Nancy em *Corpus*, pode-se afirmar que a animalidade representada tanto pela *zoé* quanto pela *techné* em Zarvos se constrói pela imagem de um animal “sem pés nem cabeça”, uma animalidade enquanto *corpo*:

O que tem pés e cabeça não provém do lugar, mas de um *posto*: pés e cabeça são posicionados ao longo de um *sentido*, e o próprio conjunto constitui um posto de sentido, e todos os os postos estão incluídos na grande pirueta do Animal Universal. Mas o sem-pés-nem-cabeça não entra nesta organização, nem nesta espessura compacta. *Os corpos não têm lugar nem no discurso, nem na matéria*. Não habitam nem “o espírito”, nem “o corpo”. Têm antes lugar no limite, *enquanto limite*: limite – bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *discrição*.

Pés e cabeça, afinal, os corpos também o *são*: são *a própria descontinuidade dos postos de sentido, dos momentos do organismo, dos elementos, da matéria*. Um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: *dando-lhes lugar* para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...). (NANCY, 2000, p. 18)

Um corpo des-organizado, que se abre enquanto lugar para acontecimentos insubordinados. Se a escrita opera pelas extremidades, os jogos escriturais de Zarvos são registros de uma tentativa às vezes vacilante, às vezes obsessiva de tocar o sentido ou, aproveitando a polissemia dos termos, sentir o sentido. Complementarmente, Jacques Derrida aponta que tal potência desestabilizadora de desorganização discursiva se dá no distanciamento e

na disseminação de sentidos operados pela escrita, que traz em bojo o “risco”, ao dissociar discurso e fala, de produzir textos “sem pé nem cabeça”:

O *lógos*, ser vivo e animado, é também um organismo engendrado. Um organismo: um corpo *próprio* diferenciado, com um centro e extremidades, articulações, uma cabeça e pés. Para ser “conveniente”, um discurso escrito *deveria* submeter-se como o próprio discurso vivo às leis da vida. A necessidade logográfica (*anánke logographiké*) deveria ser análoga à necessidade biológica ou antes zoológica. Sem o que, está claro, ela não terá mais nem pé nem cabeça. Trata-se mesmo de *estrutura e constituição* no risco, incorrido pelo *lógos*, de perder pela escritura seu pé e cabeça. (DERRIDA, 2005, p. 28)

De modo semelhante ao poema anteriormente apresentado, percebe-se a centralidade do sentir no poema “Tá ligado”, em que a imagem repetida do poeta já envelhecido diante do vigor da vida resulta, na última estrofe, em uma confluência entre o procedimento poético – ler, escrever – e a experiência sensorial da vivacidade do mundo, num movimento de abandono da cidade e de seus signos sobrecarregados de sentido:

Sentado no som da cigarra na sombra do flamboyant
Olhando para um buldogue branco criança
Com cara de criança, com língua vermelha e
Arfar infantil começo afinal a entender o
Porquê do desejo de vida dos velhos que temem
Que querem até o final

Posso ter passado do limite que limite
Qual o tamanho do limite ou do
Precipício qual o tempo que tempo
Não existe regra a não ser no espírito
Não existe espírito a não ser na regra
Que cada um cria e cria um limite

Sempre a vontade foi ler escrever e
Sentir cigarras e cachorros e algumas
Formigas e a sombra do flamboyant
Sempre o desejo de esquecer a cidade
Os cartazes iluminados e as risadas fatais
Demorou, demorou, é custoso entender (ZARVOS, 2004, p. 153)

A experiência da poesia, portanto, é entendida enquanto modo de se distanciar do rumor das significações da cidade, um caso típico do *fugere urbem* horaciano. Tal postura pode ser também associada à noção de experiência estética para Gumbrecht, que deriva diretamente de seu

conceito de produção de presença. O autor, para tanto, retoma a história do conceito de estética, que veio a ganhar seus contornos mais claros no século XVIII a partir da *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten. Para Gumbrecht, o texto de 1750 seria o ponto inaugural da compreensão da estética enquanto uma filosofia que deveria se ocupar da copresença entre a experiência conceitual e a percepção sensorial – noção que, embora influencie as estéticas idealistas e românticas posteriores, ainda resiste ao cartesianismo que imperou sobre as filosofias estéticas a partir de então.

Aliado ao conceito de Baumgarten e à filosofia de Heidegger, Gumbrecht compreende que o papel da experiência estética na contemporaneidade é proporcionar um momento de recuo na produção de sentido: “o que espero conseguir da Arte (ou por meio de qualquer outro recurso) é *ficar quieto por um momento*, é não ter a necessidade de produzir novos conceitos o tempo todo e transformar a mim mesmo ainda uma vez.” (GUMBRECHT, 2016, p. 34). A arte, portanto, poderia proporcionar um momento de barragem do sentido, um instante de suspensão da algaravia das interpretações características da contemporaneidade e de seus “cartazes iluminados”.

Por outro lado, é importante retomar como a obra de Speridião, por sua vez, trabalha um jogo escritural entre a negação da interpretação e sua necessidade que se difere da fuga ao excesso de informações do mundo contemporâneo. Em determinados momentos, a obra de Speridião se utiliza do excesso de vozes e discursos, com sobreposição de palavras, como na tela sem título da série “Não há instruções exatas para a localização do paraíso” que se reproduz abaixo (FIG. 39). Toda essa série, como indicado pelo título, parte da indefinição e da incerteza, que se realizam enquanto um vozerio, como obra de um gárrulo que não cessa de iniciar frases que não se concluem, como “Antes de nada eu gostaria de explicar”, “Se você pudesse fazer algo para a humanidade”, “Posso começar assim”. A caligrafia regular indica, ainda, a incessante vontade de comunicação daquele que escreve, que logra uma paisagem visual semelhante a um muro com pichações realizadas por apenas um autor. A utopia edênica que, na obra de Speridião significa sempre a superação do capitalismo pela via revolucionária, não opera pelas “instruções exatas” da militância ortodoxa, mas pela sugestão, como indicam as frases destacadas no centro da composição “Poder dos fatos”, “Solicitação das ideias”, “Contágio por exemplo”.



FIGURA 39 - [sem título] da série “Não há instruções exatas para a localização do paraíso”, 2010, técnica mista sobre tela, 212 x 500cm

Fonte: SPERIDIÃO, 2010.

Já em “Nada não” (FIG. 40), uma tela de dimensões monumentais, de nove metros de largura, Speridião encena a desistência da comunicação verbal. Nela há um conjunto de elementos em tinta preta que se espalham horizontalmente sobre o fundo branco, numa sugestão de movimento da esquerda para a direita evidenciado por duas linhas cortam a tela, uma mais fina com volteios quase cursivos que chegam até o meio da composição e outra mais larga, composta pelo rastro vacilante do rolo. Ainda, a sucessão de respingos de tinta, que vão do canto inferior esquerdo ao canto superior direito contribui na composição do movimento característico da escrita, além da presença dos elementos visuais em destaque, pintados com o tinta em spray, que remetem a letras. Todo essa gestualidade de escrita culmina na sentença centralizada na tela e que lhe dá título: “Nada não”, ou seja, mesmo lançando mão de uma abundância de técnicas, a escrita

se realiza de fato enquanto uma negação da fala, uma impossibilidade de tradução dos impulsos ou ainda uma desistência com relação ao interlocutor.

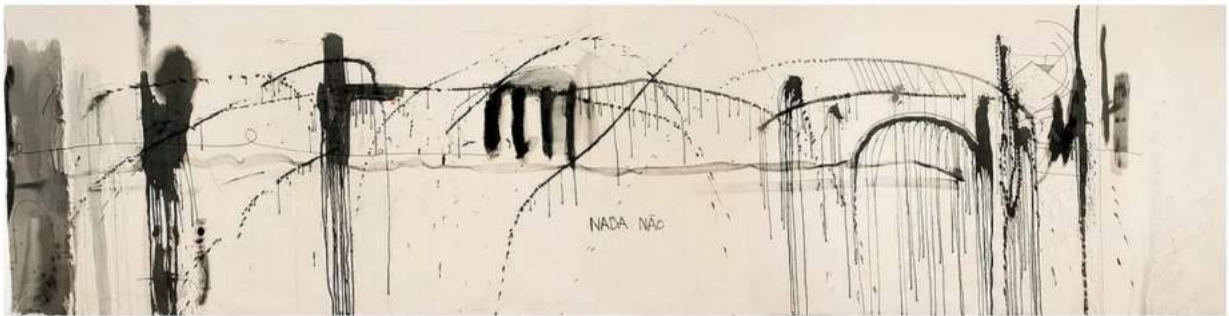


FIGURA 40 - *Nada Não*, nanquim, carvão, acrílica e esmalte sobre tela, 212 × 900 cm, 2014

Fonte: SPERIDIÃO, 2014c.

Chama a atenção essa recusa da comunicação provinda de um artista que caracteriza suas produções como “panfletárias” e que, como já demonstrado em diversos exemplos já comentados, lida diretamente com causas políticas em sua obra. Em alguns casos, como nas telas *Amanhã Manifestação* ou *Maldita Burguesia*, torna-se patente a necessidade da comunicação política por meio da arte, colocando em jogo sua própria autonomia e seu isolamento da realidade social do mundo. Para isso, o pintor lança mão de frases curtas, que ocupam grande parte do espaço pictórico, em uma escrita simplificada e mantendo, ainda, o fundo em branco, como num grande cartaz de manifestação fora do lugar.

Voltando à compreensão de Gumbrecht sobre o papel da experiência estética contemporânea, percebe-se que a obra de Speridião, mesmo em uma tela como “Nada Não”, produz sua presença pelo “bombardeio” – uma imagem que remete ao mundo do graffiti – de informações e de gestos comunicativos e não pela dilatação temporal dos teatros Nô e Kabuki, que são os exemplos paradigmáticos da teorização de Gumbrecht. Para o autor, a monotonia lenta e repetitiva do teatro Nô, por exemplo, proporciona um momento de suspensão da atribuição de sentido, transformando, nem que seja por alguns instantes, a relação do espectador com o mundo (GUMBRECHT, 2016, p. 38-39). Se tomarmos os graffiti, especialmente em suas iterações

contemporâneas, nota-se que eles reencenam a profusão de sentidos da cidade, embora o façam com uma carga política oposta àquelas da publicidade e da propaganda, levando em consideração a oposição entre graffiti e *outdoor*, como discutido por Jean Baudrillard.

O autor francês comenta no trecho reproduzido abaixo como as inscrições nos metrô desarmam a trama de sentidos na “semiocracia” urbana:

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 não quer dizer nada, e sequer é um nome próprio; é uma matrícula simbólica, feita para subverter o sistema comum dos nomes. Esses termos não tem nenhuma originalidade: veem todos das revistas em quadrinhos em que estavam circunscritos à ficção, mas dela saem explosivamente para ser projetados na realidade como um grito, com interjeição, como antidiscurso, recusa de toda elaboração sintática, poética, política, como menor elemento radical inapreensível por qualquer discurso organizado. Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e também não denotam nada nem ninguém: nem denotação nem conotação, eis como escapam ao princípio de significação e, na qualidade de *significantes vazios*, irrompem na esfera dos *signos plenos* da cidade, que eles dissolvem por sua mera presença. (BAUDRILLARD, 1996, p. 102)

Nessa passagem, Baudrillard apresenta uma imagem de graffiti que se aproxima à escrita de Speridião nas telas acima apresentadas: enquanto grito e desorganização discursiva, que se esvaziam de sentido e barram a interpretação. No entanto, deve-se frisar a relação complexa com a política que se apresenta nessas obras de Speridião, já que é impossível desvincular sua produção artística de sua atuação política. Se Baudrillard compreende o graffiti enquanto “recusa de toda elaboração [...] política”, é impensável, por outro lado, afirmar que eles, embora não operem pelos meios tradicionais da política partidária, não fazem política – e essa foi a tônica do subitem 3.3 desta tese. Do mesmo modo, se em telas como *Nada não* observa-se o recuo do gesto interpretativo, em “Amanhã Manifestação”, por outro lado, demanda-se não só a interpretação mas também a intervenção do público espectador no mundo. Nesse sentido, aliada à política comunitária operada pelos graffiti, que torna visível uma parcela excluída da cidade, observa-se também uma forma alternativa de politização, num movimento de oscilação que compreende a política na escrita e a política da escrita, movimento esse que se percebe não só nas telas de Speridião como nos textos de Zarvos.

6.3 Política na/da escrita

*en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas*
Paulo Leminski (2013, p. 93)

Há uma série de trabalhos na obra de Jacques Rancière que lidam diretamente com a relação entre a política e a escrita. Mesmo que em boa parte desses textos, o autor se volte para a emergência da literatura moderna e suas implicações para a democracia, como em “O efeito de realidade e a política da ficção” (2010), neles não se perde de vista a materialidade da escrita na fundamentação de sua conceituação do literário. Em *Políticas da Escrita* (1995), por exemplo, já nas primeiras linhas do prefácio, Rancière toma o ato de escrever enquanto gesto que liga o sujeito, seu corpo e sua alma, com sua comunidade e suas formas de partilha do sensível:

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (RANCIÈRE, 1995, p. 7)

Para compreender a força política da escrita, Rancière retoma o mito do *Fedro* e, embora não mencionada, a leitura de Derrida sobre o texto platônico em *A farmácia de Platão*. Ambos, Rancière e Derrida, apontam que a desconfiança do deus-rei em relação à tecnologia da escrita que lhe é apresentada alia-se à valorização platônica da fala sobre a escrita. No texto platônico, por exemplo, Sócrates aponta a “miséria” do *logos* que se apresenta na escrita, ausente de um “pai” que lhe dê forma e o defenda (DERRIDA, 2005, p. 25). Ou ainda, como aponta Derrida, a escrita seria uma problema porque, enquanto *phármakon*, é artificial: ela não compactua com a visão da vida natural, desafiando o desenvolvimento e a organização zoológica (DERRIDA, 2005, p. 54) – o que está ligado, evidentemente, à noção de *dispositio* clássica comentada anteriormente. Tomando a discussão derridiana por base, Rancière compreende no contraponto

entre a “voz viva” e a “letra morta” a potência da escrita enquanto forma de comunicação livre da tutela de um “pai” e, portanto, democratizante:

Ora a escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do *fazer*, do *ver* e do *dizer*. A perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia. À condição órfã do escrito sem pai corresponde o estado de uma política sem pastor ou *arque*. Pois a democracia não é um modo particular de governo. Ela é, bem mais radicalmente, a forma da comunidade repousando sobre a circulação de algumas palavras sem corpo nem pai – povo, liberdade, igualdade... – que determinam a esfera própria de sua manifestação, afastando qualquer relação “natural” entre a ordem das palavras e a das condições. (RANCIÈRE, 1995, p. 9)

Na trama que estabeleço aqui entre Rancière, Derrida e Nancy são complexas e distintas as premissas de cada autor sobre o conceito de democracia. No entanto, para os fins da explicação que ora introduzo, é importante estabelecer que o sentido de democracia aqui trabalhado passa ao largo do modelo político vigente em grande parte do chamado mundo ocidental, e se aproxima de um ideal e um horizonte verdadeiramente democrático, de livre circulação de corpos e ideias. Conforme Rancière, a escrita promove a democracia ao desregular a ordem instituída e, para usar termos derridianos, disseminar os sentidos ausentes da tutela paterna. Nesse sentido, é de um conceito semelhante de democracia com que Derrida trabalha ao compreender a instituição literária enquanto uma abertura ao “dizer tudo”.

Em *Essa estranha instituição chamada Literatura* (2014), a partir das potencialidades democráticas da escrita, Derrida compreende como a literatura, enquanto “invenção muito recente” (DERRIDA, 2014, p. 57), demarcada historicamente na fissura do período moderno, institui-se enquanto prática discursiva que permite “dizer tudo”. Para afirmar que a literatura é uma instituição, Derrida aponta que há uma lei que regula as práticas literárias; lei essa que, ao invés de domar os discursos literários, efetua seu exato oposto: postula a potência do “*tout dire*”, “dizer tudo/tudo dizer” – daí a noção de uma instituição “selvagem”, conceituação que remete à antropologia de Lévi-Strauss e aproxima literatura e bricolagem, desconstruindo os binarismos institucional-selvagem e institucional-contrainstitucional. (DERRIDA, 2014, p. 88). É tal caráter dual da instituição da literatura que caracteriza a estranheza literária remetida no título: “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.” (DERRIDA, 2014, p. 49)

Ao liberar a capacidade discursiva para tanto dizer o que quiser quanto exaurir um assunto, a instituição da literatura – que surge concomitantemente com a consolidação da democracia moderna – não se limita aos preceitos da nova ordem política; ao conclamar um senso de liberdade sem limites, a literatura teria um compromisso com a democracia por vir, com uma promessa de democracia de fato. Esse compromisso com a democracia por vir, para Derrida, viria do “dever de irresponsabilidade” (DERRIDA, 2014, p. 53) da literatura, já que seu estatuto ficcional, de poder tudo dizer, pode ser tanto revolucionário quanto conservador: “Esse dever de irresponsabilidade, de se recusar a responder por seu pensamento ou por sua escritura diante de poderes constituídos, talvez seja a forma mais elevada de responsabilidade.” (DERRIDA, 2014, p. 53).

Por fim, para apontar um último elemento do caleidoscópio teórico que tateio para compreensão das relações entre política e escrita, ressalto o conceito de “comunismo literário” para Jean-Luc Nancy. O termo comunismo na filosofia de Nancy toma contornos que se distanciam das formas ortodoxas do marxismo, compreendendo-o não como um sistema político e econômico mas como uma exigência existencial. Comparando com as experiências históricas do socialismo, Nancy opera uma decupagem da palavra “comunismo” e chega em uma fórmula, como ele mesmo afirma, ontológica:

Eu não quero entrar na questão do comunismo histórico ou do chamado, tão estranhamente chamado, comunismo *real*. *Comunismo* está ainda exposto ao risco de se tornar uma ideologia e deveria perder o seu *-ismo*. A palavra *comun* sem o *-ismo*. Nem mesmo *comun* – *comum*, *kommune*, qualquer coisa que possa ser tomada como uma forma, uma estrutura, uma representação – mas *com*. A preposição latina *cum* tomada enquanto a preposição universal, a pressuposição de qualquer existência. Isto não é política, é metafísica ou, se preferir, ontologia. Ser é ser *cum*.¹¹⁴ (NANCY, 2010, p. 150, tradução minha, grifos do autor)

114 No original: “I do not want to go into the question of historical or so-called, so oddly called, real communism. Communism is still exposed to the risk of becoming an ideology and should lose its *-ism*. Not even *commun* – *common*, *kommune*, any thing that could be taken as something like a form, a structure, a representation – but *com*. The Latin preposition *cum* taken as the universal preposition, the presupposition of any existence. This is not politics, it is metaphysics or, if you prefer, ontology. To be is to be *cum*.”

Uma pressuposição existencial que não deixa de contaminar noções marxianas de comunismo, por sua vez, mas não se prende a elas, compreendendo comunismo enquanto uma exigência do ser, que é sempre comunal, sempre em relação com um outro. A literatura seria, para Nancy, uma abertura para a experiência do *ser-com* que, por operar pela diferença, furta-se aos totalitarismos e mitos fascistas que buscam resgatar a utopia da comunidade enquanto comunidade do mesmo. Para compreender tal operação da escrita e da literatura, tomem-se os exemplos acima mencionados: Rancière, ao contrapor-se à leitura barthesiana do “efeito do real” no realismo literário do século XIX, propõe o excesso descritivo da prosa de Gustave Flaubert enquanto exemplo de democracia literária, desafiando a noção de modernismo enquanto “pureza” e compreendo-a enquanto regime estético da igualdade entre partes, desligada de uma hierarquia – seja da lógica da representação clássica ou da análise estrutural da narrativa:

Este é o ponto: Barthes analisa o “efeito de real” da perspectiva “modernista”, igualando modernidade literária, e seu significado político, com a purificação da estrutura do enredo, descartando as imagens parasíticas do “real”. Mas a literatura como configuração moderna da arte de escrever é justamente o oposto: ela é a supressão das fronteiras que delineiam o espaço dessa pureza. O que está em jogo neste “excesso” não é a oposição do singular e da estrutura, é o conflito entre duas distribuições do sensível. (RANCIÈRE, 2010, p. 81)

Derrida também, por outro lado, ao lançar mão do paradoxo da instituição cuja lei é o *tout faire*, também faz repensar a própria noção de literariedade e do papel da leitura enquanto decifração. Compreendendo a leitura transcendental, a partir de Sartre, como aquela que ultrapassa o significante em direção ao sentido, Derrida afirma que essa leitura está sempre disponível ao leitor, mesmo em se tratando de textos vanguardistas “intransitivos”. Nesse sentido, a literariedade poderia ser compreendida não como uma característica inerente a determinado texto, mas como “o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma cadeia intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso.” (DERRIDA, 2014, p. 64). Nesse sentido, de modos diversos, poesia e literatura teriam como traço comum “suspender a ingenuidade *tética* da leitura transcendente” (DERRIDA, 2014, p. 66), ou seja, não barrar a

leitura transcendental mas oferecer resistências, colocar sempre em suspensão a relação direta entre escrita e sentido.

Ambas as noções, tanto da descentralização discursiva da democracia literária de Rancière quanto a suspensão da leitura transcende de Derrida, dialogam com a noção de inoperância para Jean-Luc Nancy. Retomando o termo de Maurice Blanchot, Nancy assim apresenta seu conceito de “comunidade inoperada”:

A comunidade tem necessariamente lugar no que Blanchot nomeou inoperância. Aquém ou além da obra, o que se retira da obra, o que não tem mais a ver, nem com a produção, nem com o acabamento, mas que encontra a interrupção, a fragmentação, o suspenso. A comunidade é feita da interrupção das singularidades, ou do suspenso que são as singularidades. Ela não é uma obra, não é como suas obras; tampouco a comunicação é uma obra, nem mesmo uma operação de seres singulares; pois ela é simplesmente seu ser – seu ser suspenso sobre seu limite. A comunicação é a inoperância da obra social, econômica, técnica, institucional. (NANCY, 2016a, p. 63)

É no sentido de ausência de obra que se compreende a ideia de comunismo discutida por Nancy: uma forma de convivência harmônica entre as diferenças que só pode ser efetivamente desfrutada se livre de noções apriorísticas, já que essas sempre definem fronteiras dentro/fora, eu/outro – sejam elas as óbvias ideologias fascistas que têm como pano de fundo a supremacia racial, por exemplo, ou mesmo ideologias socialistas. Nesse ponto é importante frisar que o pensamento de Nancy, em termos gerais, ao se voltar sobre questionamento existencial do viver-com, furta-se do debate tático, em termos políticos, a partir do qual seria possível estabelecer estratégias para alcançar tal utopia comunal, por exemplo¹¹⁵.

Como já mencionado, Nancy dá uma posição de destaque para a literatura enquanto forma de comunidade inoperada. O autor traz à tona o papel da literatura, tomada em um sentido lato, na ruptura com o mito ou, como ele mesmo comenta em outro texto, com a “retirada” da presença dos deuses (NANCY, 2016b). A ruptura inaugural da filosofia e da literatura no Ocidente, cujo nascimento se dá no mesmo golpe, são expressões da ausência da presença: “O que se pode dizer da presença ausentada é sempre uma de duas coisas: é sua verdade ou é a sua história.” (NANCY, 2016b, p. 29). Duas filhas órfãs da presença ausentada, filosofia e literatura, verdade e narrativa

115 Exatamente por conta de seu “profetismo laicizado”, de uma noção de porvir comunista desligado de questões materiais, que Alain Badiou ironicamente chama Nancy de “último comunista” (cf. BADIOU, 2015, p. 154).

necessitam de sua abertura e sua separação – caso contrário seriam “o corpo divino” perdido (NANCY, 2016b, p. 31). No caso específico da literatura, em *A comunidade inoperada*, Nancy aponta, que na ruptura com o mito, a literatura busca encenar uma outra mitologia, a de seu próprio nascimento:

Essa [a literatura], que interrompe o mito, não cessaria de restabelecer uma continuidade para além dessa interrupção. *Ela não sabe* o que ela interrompeu: ela sabe somente que ela se inaugura por um traço, por uma incisão e ela nomeia “mito” o que ela se representa como tendo sido presente para alguém desse traço. Desde então, seu próprio mito é o de... reconectar com “o mito”, de se refundar no “mito” (na sua potência poética e performática), ou seja, nela mesmo. Mas quanto mais esse mito a persegue, mais o traço da escritura, rompendo essa perseguição, não deve jamais cessar de se interromper a cada vez.

A literatura se interrompe: é no que, essencialmente, ela é literatura (escritura) e não mito. Ou ainda: isso que se interrompe – discurso ou canto, gesto ou voz, narrativa ou prova – isso é a literatura (ou a escritura). Isso que interrompe ou que suspende seu próprio *mythos* (ou seja seu *logos*). (NANCY, 2016a, p. 118)

Interrupção e suspensão são termos-chave da concepção nancyniana: a escrita, mesmo ao dramatizar a mitologia do mito que interrompe, o faz enquanto em uma relação de distanciamento¹¹⁶.

Tendo brevemente apresentado algumas noções de Nancy sobre comunidade e literatura, é possível esboçar seu conceito de “comunismo literário”, ou seja, “alguma coisa que seria a partilha da comunidade na e por sua escritura, sua literatura.” (NANCY, 2016a, p. 57). Ao compreender a noção marxiana de comunidade, Nancy aproxima a potência literária de articulação das diferenças e da singularidades com a utopia comunista, a partir de passagens retiradas da obra de Karl Marx:

116 Faz-se necessário pontuar que o conceito de “literatura” no texto de Nancy não se refere unicamente ao evento histórico do surgimento da literatura enquanto discurso escrito típico da modernidade e da burguesia, como o fazem Derrida e Rancière, por exemplo. Quando Nancy se refere à literatura, o que está em jogo é “a inoperância da literatura: toda ‘comunicação’ inoperada, tanto a literária quanto a filosófica, científica, ética, estética, política.” (NANCY, 2016a, p. 73).

Não é nem um pouco exagerado dizer que a comunidade de Marx é uma comunidade, nesse sentido, da literatura – ou ao menos, que ela se abre para uma tal comunidade. Uma comunidade da articulação e não da organização e, por isso mesmo, uma comunidade que se situa “para além da esfera de produção material propriamente dita”, lá onde “começa o desabrochar da potência humana que é seu próprio fim, o verdadeiro reino da liberdade”. (NANCY, 2016a, p. 123)

A literatura, ao abolir o mito e apresentar-se “inoperada”, ou seja, ausente de uma obra de fundo que lhe justifica, coloca-se no horizonte do comunismo, tomado como “nome verdadeiro” da democracia – em oposição à banalização do termo para designar as chamadas “democracias burguesas” do ocidente ou enquanto subterfúgio às investidas imperialistas das nações desenvolvidas (NANCY, 2011, p. 68). Mesmo assim, o comunismo literário de Nancy não se subscreve às ideologias socialistas, já que o compromisso da literatura é com sua inoperância, abrindo-se à exigência existencial do ser-em-comum:

Isso não define nem *uma* política, nem uma escritura, pois remete, ao contrário, ao que resiste à definição e ao programa, sejam eles políticos, estéticos ou filosóficos. Mas isso não acomoda toda “política”, nem toda “escritura”. Designa um partido tomado para essa resistência “comunista literária” que nos precede muito mais que nós a inventamos – que nos precede do fundo da comunidade. Uma política que não quer de modo algum saber que é uma mitologia ou uma economia. Uma literatura que não quer dizer que é um divertimento ou uma mentira. Aqui, é preciso que eu me interrompa: cabe a você deixar dizer o que ninguém, nenhum sujeito pode dizer, e que nos expõe em comum. (NANCY, 2016a, p. 128)

Antes de seguirmos, como demanda Nancy no final do excerto acima, volto-me brevemente à já discutida palestra “Art, today” em que o filósofo discute o lugar da arte na contemporaneidade. Para Nancy, a politização na arte tende ao apagamento de suas potencialidades, transformando, no caso discutido do realismo soviético, arte em pura significação:

Assim, eu me envergonho e, às vezes, até mesmo simplesmente desaprovo certos gestos artísticos que são quase que exclusivamente gestos de significação, o que geralmente significa gestos políticos, ao passo que é preciso dizer que a ideia de arte como diretamente, imediatamente política é, de fato, uma ideia totalmente contemporânea, é uma ideia que é até mesmo distanciada da ideia do engajamento do artista. Uma coisa é, por exemplo, que Picasso seja um artista engajado ao lado dos comunistas, mas *Guernica* é outra coisa, pois *Guernica* não é uma “pintura comunista”. Por outro lado, sabemos de pinturas engajadas que se ligam ao realismo socialista que não são de modo algum *Guernica* e que não o são precisamente porque são pura significação. (NANCY, 2010, p. 95-96, tradução minha¹¹⁷)

Duas noções discutidas neste capítulo estão em jogo na passagem acima: primeiramente, Nancy compreende a arte enquanto algo que está além da operação de significação e que, portanto, tomando a nomenclatura de Gumbrecht, opera também através da “produção de presença”; de outro lado – e é possível dizer, por consequência do aspecto anterior –, a potência artística, mesmo sua potência política, não reside na mensagem a ser comunicada do artista para seu público. De fato, Nancy chega a não conceber enquanto “arte” produções que, como o realismo soviético, meramente reproduzem mensagens e informações previamente determinadas.

Como apresentado no primeiro capítulo desta tese, as obras de Zarvos e Speridião são patentemente políticas. Mesmo que às vezes retraída e às vezes distendida, a política é uma via de acesso sempre à disposição para os gestos interpretativos sobre suas poéticas. Nesse momento, é preciso compreender com mais cautela quais são as técnicas de politização da escrita que ali operam.

117 No original: “So, I find myself embarrassed and sometimes even simply greatly disapproving of certain artistic gestures which are almost exclusively gestures of signification, which usually mean to be political gestures, whereas it should be said that the idea of art as directly, immediately, as such, political, is truly an entirely contemporary idea, it’s an idea that is even remote from the idea of the engagement of the artist. It’s one thing, for instance, for Picasso to be an engaged artist on the side of the communists, but *Guernica* is another thing entirely, for *Guernica* is not a ‘communist painting’. On the other hand, we know that the paintings engaged on the side of socialist realism are not at all *Guernica* and they’re not at all art precisely because they’re pure signification.”

6.3.1 O engajamento: entre Sartre, Rancière e Breton

Jean-Paul Sartre, em seu célebre livro *Que é a literatura?*, promove uma distinção entre poesia e prosa que, levando em consideração os termos de Barthes anteriormente apresentados, se aproxima da dicotomia entre “escrita” e “escrevência” ou, tomando a exposição de Nancy acima mencionada, entre “arte” e “significação”. Nesse sentido, em um primeiro momento, Sartre aponta a incoerência de se exigir o engajamento político na poesia, dado que sua construção de linguagem autoconsciente transforma palavras e frases em “coisas”, que se distanciam das intenções e das emoções do escritor:

A palavra, a frase-coisa, inesgotáveis como coisas, extravasam por toda parte o sentimento que as suscitou. Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem? (SARTRE, 2004, p. 18)

A prosa, por sua vez, ao colocar-se como um apelo à liberdade do leitor, exigiria o engajamento do escritor. De fato, a influência de Sartre sobre a geração de Derrida, e mesmo para os mais jovens Nancy e Rancière, torna-se patente já que o filósofo existencialista aponta para a relação entre literatura e democracia nesse texto de 1947:

A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado. (SARTRE, 2004, p. 53)

Nesse ponto duas discussões se fazem necessárias na compreensão do engajamento da escrita para Sartre: a divisão rígida entre poesia e prosa; e as saídas para o retorno do papel revolucionário da literatura. Em primeiro lugar, tendo em vista não só as produções aqui estudadas, mas os campos expandidos e híbridos da contemporaneidade, seria anacrônico sustentar o corte drástico entre as potencialidades da poesia e da prosa proposto por Sartre. Para

ele, se a poesia revela “o avesso da linguagem”, ela se distancia da prosa, que se utiliza da linguagem enquanto instrumento para atingir um determinado fim. É notável, assim, o desprezo do filósofo para com a “prosa poética”, “que consiste em usar palavras pelos obscuros acordes harmônicos que ressoam em torno delas, sentidos vagos, em contraposição ao significado claro” (SARTRE, 2004, p. 208), ou seja, uma forma de escrita que suspende a relação direta da linguagem com a significação e cruza as fronteiras por ele propostas. A prosa, para Sartre, tem a capacidade de oferecer para o seu público uma imagem de si, seja da sociedade em que se vive ou do homem que nela habita, que, portanto, pode afetar uma transformação social: “O apelo que o escritor dirige a seu público burguês, queira ele ou não, é uma incitação à revolta; o apelo que lança, ao mesmo tempo, à classe dirigente, é um convite à lucidez, ao exame crítico de si mesma, ao abandono de seus privilégios.” (SARTRE, 2004, p. 84).

Retomando dois exemplos já comentados neste estudo, a tela *Amanhã Manifestação* de Speridião e a poesia-visual-escritural “Vira voto” de Zarvos apresentam uma mensagem que, à primeira vista, é diretamente política e remete à estética e à temática de cartazes e lambe-lambes de protestos. No entanto, ambos estão temporalmente imobilizados na galeria e no livro e, assim, perdem a potência política que teriam caso fossem empregados em situações de manifestações de rua, por exemplo. De modos diversos, ambas as produções suspendem a significação política direta e engajam o leitor/espectador de modo a refletirem sobre a relação de tais mensagens e o meio pelo qual elas se apresentam. Ainda, mesmo tendo em vista apenas o caráter político dessas obras, também não se observa um desvelamento de uma verdade social mais profunda, como Sartre aponta como papel da prosa.

Por outro lado, Sartre aponta o papel da perspectiva crítica da literatura na emergência da classe burguesa ao poder e, a partir de uma transformação interna, de sua manutenção no século XIX. No contexto da Revolução Francesa, ao comunicar uma imagem crítica da sociedade, o escritor proporcionava o que Sartre chama de “*consciência infeliz*”, colocando a sociedade “em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper.” (SARTRE, 2004, p. 65). Nesse sentido, a prosa moderna foi crucial para a tomada de consciência da classe burguesa e sua eventual tomada de poder na França do século XVIII. Assim que tal classe ascende ao poder, para o filósofo, o poder transformador da literatura é

paulatinamente desarmado, desligando cada vez mais o escritor burguês de sua realidade histórica e material:

como o burguês não se sente inteiramente seguro de si, uma vez que o seu poder não se assenta em nenhum decreto da Providência, será necessário que a literatura o ajude a se sentir burguês por direito divino. Com isso ela se arrisca, depois de ter sido, no século XVIII, a consciência pesada dos privilegiados, a tornar-se, no século XIX, a consciência tranqüila de uma classe opressora. Isso até seria aceitável se o escritor pudesse manter aquele espírito de crítica livre, que fez a sua fortuna e o seu orgulho no século anterior. Mas agora o seu público se opõe a isso: enquanto lutava contra o privilégio da nobreza, a burguesia se acomodava à negatividade destrutiva; agora que detém o poder, passa à construção e pede que a ajudem a construir. (SARTRE, 2004, p. 87-88)

Nesse sentido, o engajamento a que Sartre se refere, enfim, é a retomada do horizonte democratizante da prosa, que apela seus leitores à ação, em direção à liberdade. Retomo aqui, portanto, o texto de Sartre não só pelo diálogo com as perspectivas de Rancière, Derrida e Nancy apresentadas anteriormente, mas também porque Sartre aponta saídas para a literatura que se pretende retomar seu apelo democrático. Em primeiro lugar, seria necessário à literatura retomar sua “Negatividade”, ou seja, “separar, pela análise, em cada noção, o que lhe é próprio e o que a tradição ou as mistificações do opressor agregaram a ela.” (SARTRE, 2004, p. 204-205). Nesse sentido, o escritor é um “desmistificador”, que revela a seu público leitor a verdade histórica enevoada pela bruma espessa da ideologia.

Por outro lado, Sartre aponta para a contraparte positiva da “Negatividade” que é um apelo para a ação:

Com isso, não é mais apenas a negatividade que pode servir à história, ainda que ela acabe sendo uma positividade. O escritor isolado pode limitar-se à sua tarefa crítica, mas a nossa literatura, no seu conjunto, deve ser sobretudo construção. Isso não significa que devemos assumir em conjunto ou isoladamente, a tarefa de encontrar uma nova ideologia. A cada época, como já demonstrei, é a literatura inteira que é a ideologia, porque constitui a totalidade sintética e muitas vezes contraditória de tudo o que a época pôde para esclarecer-se, levando em conta a situação histórica e os talentos. Mas, como já reconhecemos que devemos fazer uma literatura da *praxis*, convém levar até o fim o nosso propósito. [...] Mas, se a própria percepção já é ação; se, para nós, mostrar o mundo é sempre desvendá-lo segundo as perspectivas de uma mudança possível, então, nesta época de fatalismo, devemos revelar ao leitor, em cada caso concreto, o seu poder de fazer e desfazer; em suma, de agir. (SARTRE, 2004, p. 213)

É possível estabelecer aqui que, ao deixar de lado a poesia, a proposta de Sartre prevê a política na literatura enquanto uma questão exterior, a ser tematizada pela linguagem enquanto instrumento de comunicação e afetação do público. Nesse sentido, as leituras anteriormente propostas se diferenciam da do filósofo existencialista pela preocupação política intrínseca à escrita e à literatura, entendidas como formas específicas de se fazer política.

É possível ler a negação do jogo com a linguagem da poesia de Sartre pelas lentes com que Jacques Rancière compreendeu as formas de politização do drama no século XX enquanto negação da mediação, como já comentado no capítulo anterior acerca do ensaio “O espectador emancipado”. De modo semelhante, Rancière comenta no texto “Paradoxos da arte política” que, se tomada enquanto uma mensagem direta de transformação social, a temática política na arte reproduz uma “pedagogia de imediatez ética”, ou seja, “[um] modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma, do teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto de rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Em contraposição a tal postura, Rancière propõe a “eficácia estética” da arte, conceito estritamente ligado à suspensão da comunicação direta entre autor e público, retirando do autor o poder absoluto sobre os efeitos que são deflagrados no público: “Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado.” (RANCIÈRE, 2012, p. 58)

Tendo como exemplo de eficácia estética a recepção do arqueólogo e historiador da arte Johann Joachim Winckelmann do *Torso* de Belvedere – um distanciamento temporal, portanto, da antiguidade grega para o iluminismo alemão –, exemplifica-se a suspensão das relações não só entre espectador e artista, como também entre os contextos de produção e recepção. Evidentemente, não se trata de ler a crítica de Winckelmann enquanto política. De fato, para Rancière, a relação entre arte e política se dá no paralelismo de suas operações, que auxilia a conceber a distinção entre uma “política na escrita” e uma “política da escrita” que aqui se esboça:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2012, p. 63)

A partir de Rancière, pode-se, portanto, conceber em que medida as técnicas de escrita empregadas nas produções de Zarvos e Speridião aqui estudadas se complexificam e vão além da noção de engajamento. De fato, pode-se compreender a recusa em politizar a poesia por Sartre como uma constatação da impossibilidade de conter e domar sua política própria, aquela que revela “o avesso da linguagem”. De modos diversos, as obras de Zarvos e Speridião jogam com essa tensão entre, nos termos de Sartre, poesia e prosa ou, mais próximo aos termos de Rancière, entre política da escrita e política na escrita.

No caso de Zarvos, a questão política se torna patente especialmente no livro *Zombar*, como deixa explícita a já comentada seção “Se você não gosta de política não siga em frente”. O livro de 2004 é composto por uma grande diversidade de gêneros textuais, indo do comentário político à poesia, da epistolografia à escrita-pânica que fecha o poema “Amanhã vou ao fórum”, da autoficção à reflexão filosófica travestida de discurso religioso em “Resistência”. No entanto, diferentemente dos livros mais recentes que oscilam entre poema e intervenções visuais com a escrita, *Zombar* é majoritariamente composto por “prosas poéticas”, especialmente na sessão de abertura do livro, marcada por uma trama que, em seu enredo autoficcional alegórico, muda bruscamente de assunto, passando do testemunho do personagem Zarvos sobre um assalto num ônibus para a vida e as aventuras do “neto do Poderoso”. No momento de virada, Zarvos reflete sobre seu próprio escrever, tendo em vista a saída de seu personagem da narrativa:

Eu saí da história, Que esquisito. Tinha pego o ônibus para visitar a exposição do Paço. Naquele dia sinistro. No final do dia a estória mais forte. A morte do Poderoso. Aí sobrepõe-se uma estória mais forte ainda. A do neto do Poderoso. É assim a escrita. Ela que se escreve. Ainda mais em tempo de possibilidades formais da modernidade líquida. Haverá tempo para outras modernidades. (ZARVOS, 2004, p. 47)

A menção ao conceito de Zygmunt Bauman é reveladora do estilo que se constrói no livro: a escrita de Zarvos parece se equilibrar numa corda bamba que oscila entre uma escrita automática, criativa e vigorosa, e a realidade política e social de seu tempo, que levam o escritor a momentos de reflexão sobre a história do Brasil. *Zombar* pensa a situação histórica dos primeiros momentos do governo Lula, com as inquietudes e as esperanças que dali poderiam surgir. É curioso, nesse sentido, as últimas frases do livro que apontam receios quanto à situação política nacional, num quadro comparativo entre João Goulart e Lula quase premonitórios dos eventos de 2016¹¹⁸. Mais interessante neste momento, no entanto, é delinear como a escrita se engaja com tais questões políticas. À primeira vista, *Zombar* parece seguir os preceitos de Sartre: os textos em prosa são todos engajados em temas políticos; enquanto “Poemas soltos”, “Cartas de amor” e “Resistência” parecem momentos de fuga da realidade histórica. A divisão, claramente, não resiste a uma análise mais atenta, como já apontado no segundo capítulo desta tese, com relação ao poema “Amanhã vou ao fórum” e a redistribuição dos poderes hierárquicos e paternalistas da família para uma utopia fraternal pela poesia. Com relação aos textos em prosa, Zarvos constantemente se volta para o ato de escrever e contrasta o automatismo da “escrita que se escreve” – memórias afetivas, longas digressões mesmo em momentos mais sérios e combativos de seus textos – com sua responsabilidade enquanto escritor e mentor de novas gerações de escritores. O papel de liderança no CEP 20.000 fez de Zarvos uma figura central para novos poetas cariocas desde os anos 1990. É a partir de tal posição de privilégio e responsabilidade que o poeta se opõe a duas figuras de destaque na discussão política de então, dirigindo-se a cada qual uma carta aberta para disputar suas narrativas: Arnaldo Jabor, colunista da Folha de São Paulo e comentarista na TV Globo, e Elio Gaspari, que havia recém publicado sua série de livros sobre a Ditadura Militar Brasileira. No texto em resposta a Gaspari, Zarvos

118 “Falei muito de Jango. Quem não o conhecer deve ler mais sobre o presidente deposto e saber que os mesmos agentes que derrubaram Jango estão vivos ou seus substitutos ativos para quando qualquer atitude mais ousada do Lula começar o oba-oba do golpismo anti-popular se propagar.” (ZARVOS, 2004, p. 196)

explicita a necessidade de tomada de posição enquanto atitude pedagógica sobre seu público mais jovem, que se distanciava das preocupações políticas:

Zombar é escrito principalmente para mais jovens. Eu já tenho 47. Outro dia uma menina publicou seu primeiro livro em que o personagem dizia que odiava a conversa do professor de história com aquele “papo de ditadura”. Deve ser o mesmo sentimento que uma outra menina falou sobre sua professora que a obrigava a ler Senhora. Tudo é tão velho para gente jovem. Só que o golpe de 64 ainda é muito novo para ser esquecido ou para se formar, com facilidade, em história farsesca. (ZARVOS, 2004, p. 172)

O diagnóstico de Zarvos coincide com a leitura proposta no primeiro capítulo acerca do movimento de despolitização do começo dos anos 2000 para a politização pós-junho de 2013. A postura evidenciada no parágrafo acima encerra um modelo pedagógico em que o poeta, já maduro e testemunha de momentos históricos semelhantes no país, procura alertar a juventude. Com relação à narrativa, Zarvos foge de vez do modelo de engajamento de Sartre, já que mesmo quando lança mão da ficção, como em “Zombar”, ele tematiza as relações de opressão no cenário nacional de modo tão satírico que não permite qualquer identificação com os personagens representados: a relação entre o “neto do Poderoso”, um retrato exagerado da burguesia nacional dos meios de comunicação, e seus funcionários contratados para um comercial é ostensivamente unidimensional, marcada pela crueldade do burguês e a humilhante resignação dos funcionários que são literalmente pisoteados durante dias.

Tomando a perspectiva de Rancière já discutida, é evidente que a forma de engajamento para Sartre parte de uma compreensão da literatura que visa, em última instância, excluir a mediação entre artista e público. Como comentado no capítulo anterior, Rancière compreende as formas de politização do teatro nos casos de Brecht e Artaud enquanto um teatro que visa a superação da forma teatral tendo em vista a ação política. É possível dizer do mesmo da proposta de Sartre, já que toma a língua enquanto mera instrumentalidade e nega à poesia sua política. Tendo isso em vista, juntamente com o estilo de escrita de Zarvos em “Zombar”, é possível estabelecer contrapontos com o papel da política no surrealismo, movimento que Sartre antagoniza em seu ensaio.

Para Sartre, a atitude destrutiva do surrealismo – uma negatividade ausente de posterior construção – apresentar-se-ia enquanto uma forma de “revolta adolescente”, sendo a sociedade burguesa apenas umas dos alvos de um impulso de um aniquilamento simbólico generalizado (SARTRE, 2004, 139; UNGAR, 1977, p. 5). No entanto, com relação à ausência de projeto, o sociólogo e filósofo Michael Löwy se contrapõe ao julgamento sartriano e retoma o papel do resgate do mito enquanto horizonte utópico do surrealismo. Em *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo*, Löwy defende a afinidade entre o movimento surrealista como teorizado por André Breton e demais momentos do socialismo no século XX, como a obra de Walter Benjamin, José Carlos Mariátegui e Herbert Marcuse, na formação de um “marxismo romântico”. Para o autor, tal faceta menor do marxismo seria caracterizada não pelo racionalismo e cientificismo de correntes majoritárias do pensamento socialista, mas pela noção de encantamento do mundo:

Refiro-me com isso a uma forma de pensamento que é fascinada por certas formas culturais do passado pré-capitalista, e que rejeita a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna – mas que transforma esta nostalgia em força na luta pela transformação revolucionária do presente. Se todos os marxistas românticos se insurgem contra o desencantamento capitalista do mundo – resultado lógico e necessário da quantificação, mercantilização e reificação das relações sociais –, é em André Breton e no surrealismo que a tentativa romântico/revolucionária de *re-encantamento do mundo* pela imaginação atinge sua expressão mais brilhante. (LÖWY, 2002, p. 32-33)

Na construção de tal tradição do marxismo, Löwy ressalta a iniciativa de Breton de, diante das retomadas míticas de um passado glorioso europeu pelos fascismos da primeira metade do século XX, buscar erigir uma mitologia surrealista. De fato, para tanto, Breton retoma o papel da literatura para a Revolução Francesa, assim como o fez Sartre:

É em um texto de 1937, "*Limites non frontieres du surréalisme*" que Breton sugere pela primeira vez que o surrealismo deve dar-se como tarefa "a elaboração do mito coletivo de nossa época", cujo papel ao mesmo tempo erótico e subversivo seria análogo ao papel desempenhado no final do século XVIII, pouco antes da Revolução Francesa, pelo *roman noir* (Breton 1973). (LOWY, 2002, p. 25)

Sartre não ignora tal proposição surrealista. Na verdade, como comenta Steven Ungar, o filósofo compreendia tais mitologias enquanto tentativas de equalização entre a arte surrealista e

a prática revolucionária, fazendo com que os surrealistas se voltassem apenas para questões estéticas e ignorassem a atuação política de fato (UNGAR, 1977, p. 6). Nesse sentido, se Sartre compreende a postura surrealista de reinvenção da relação do homem com o mundo enquanto um desvio da pretensão política, Löwy busca tecer vínculos entre o encantamento do mundo surrealista e formas não ortodoxas do marxismo.

O que julgo mais relevante nessa digressão sobre a querela entre Sartre e os surrealistas é que estes, em seus textos e manifestos, demonstraram formas textuais de reorganização do mundo que operam politicamente em paralelo ao comprometimento político. Os artifícios da escrita automática, da dissonância e da colagem, para citar os traços analisados por Peter Stockwell (2017), não se associam diretamente à causa política defendida por André Breton – com efeito, o extenso livro de Stockwell, que analisa estilisticamente a escrita surrealista, apenas menciona brevemente o lugar do engajamento nessa estética. De modo semelhante, Rosalind Krauss também ignora o aspecto político do surrealismo ao analisar o papel da fotografia no movimento. No entanto, a partir da fotografia, Krauss compreende a reorganização do mundo pelo surrealismo enquanto uma escrita, ou seja, tomando considerando a perspectiva Rancière, uma forma outra de política: “Se fôssemos generalizar a estética do surrealismo, o conceito de Beleza Convulsiva está em seu cerne: a redução de uma experiência de realidade transformada em representação. Surrealidade é, podemos dizer, a natureza convulsionada em uma forma de escrita.¹¹⁹” (KRAUSS, 1981, p. 29, tradução minha). Nessa passagem, a conceituação de Krauss sobre escrita se baseia em uma supervalorização dos efeitos de sentido sobre os efeitos de presença, compreendendo a escrita enquanto forma de tornar o mundo inteligível e, a partir da visão de mundo surrealista, possível de se ter sua sintaxe reorganizada. A escrita, assim, seria um suplemento da realidade, que a desloca e a transforma, possibilitando ao surrealista a visão de uma “escrita automática do mundo”, de um mundo enquanto montagem.

A partir de tal compreensão do procedimento surrealista, pode-se traçar uma aproximação entre a narrativa de “Zombar” e a estética vanguardista. Exatamente em seu livro mais abertamente político, Zarvos lança mão de procedimentos narrativos que desafiam a lógica

119 No original: “If we are to generalize the aesthetic of surrealism, the concept of Convulsive Beauty is at the core of that aesthetic: reducing to an experience of reality transformed into representation. Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing.”.

clássica da representação: trata-se de um exemplo característico de “texto sem pés nem cabeça”, já que se inicia com o relato do narrador-personagem, história que é bruscamente interrompida pela intromissão de um personagem até então inominado, que toma para si o centro da narrativa. Mais do que uma literatura politizada, portanto, “Zombar” é uma narrativa que aproxima engajamento e experimentalismo. Assim, vale retomar a definição de política da literatura para Rancière:

A Literatura enquanto tal apresenta uma política dupla, uma dupla maneira de reconfiguração de dados sensíveis. Por um lado, ela apresenta o poder da literariedade, o poder da letra “muda” que perturba não só as hierarquias do sistema representativo mas também qualquer princípio de adequação entre um modo de ser e um modo de falar. Por outro lado, ela põe em movimento outra política da letra muda: a política lateral ou metapolítica que substitui a decifração do significado mudo escrito no corpo das coisas pela tagarelice da letra¹²⁰. (RANCIÈRE, 2004, p. 20, tradução minha)

Embora partindo de pressupostos distintos, há uma convergência entre a reescrita do mundo surrealista apontada por Krauss e a “tagarelice da letra muda” da literatura para Rancière. Como já apresentado, a potência política da arte para Rancière reside no distanciamento, no espaçamento característico do regime estético, que isola o objeto da arte de um determinado contexto – mágico, ritualístico, religioso – e propicia a autonomia da arte. Os surrealistas, como muitas outras vanguardas, por outro lado, propõem um elo indissociável entre vida e arte, entre política e estética. Ambas as perspectivas, no entanto, conferem à literatura o poder de reorganização política do mundo pela escrita. Nem engajada à moda de Sartre nem propriamente surrealista¹²¹, *Zombar* retrata a realidade política nacional como uma das linhas de força de sua prosa, entrecruzada livremente com sua experiência pessoal e a ficção – pólos impuros mesmo quando o autor parece intentar uma postura absolutamente política, como em sua resposta aos

120 No original: “*Literature as such displays a two-fold politics, a two fold manner of reconfiguring sensitive data. On the one hand, it displays the power of literariness, the power of the ‘mute’ letter that upsets not only the hierarchies of the representational system but also any principle of adequation between a way of being and a way of speaking. On the other hand, it sets in motion another politics of the mute letter: the side-politics or metapolitics that substitutes the deciphering of the mute meaning written on the body of things for the democratic chattering of the letter.*”.

121 Nesse sentido, é curioso notar que Claudio Willer, expoente do surrealismo no Brasil, associa a poética de Guilherme Závros à estética Beat (SOUZA, 2019, p. 97). De fato, a aproximação entre Závros e Allen Ginsberg mereceria ser explorada de mais perto e, a partir daí, poder-se-ia pensar em uma relação indireta de Závros com o surrealismo, dada o lugar complexo da estética de Breton para o poeta estadunidense (PAWLIK, 2013, p. 99).

livros de Gaspari que parte da disputa pela memória e pelo legado do amigo e mestre de Zarvos, Darcy Ribeiro.

Em termos gerais, é possível compreender o papel da política nas obras de Speridião e Zarvos, cada qual a seu modo, com relação às três lógicas de politização da arte apontadas por Rancière:

A “política da arte” é, assim, feita do entrelaçamento de três lógicas: a lógica das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e das estratégias metapolíticas. Esse entrelaçamento também implica um entrelaçamento singular e contraditório entre as três formas de eficácia que tentei definir: a lógica representativa, que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas de arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras. (RANCIÈRE, 2019, p. 65-66)

O ensejo de lançar mão das três lógicas, como Rancière não deixa de notar, é comum a diferentes vanguardas artísticas. Grosso modo, o teatro de Brecht, por exemplo, não só representa ficcionalmente situações de opressão, como realça a artificialidade da própria encenação, através do distanciamento/estranhamento, e busca atrelar representação teatral e politização do público – abarcando, assim, os efeitos das lógicas representativa, estética e ética, respectivamente. Como comentado no capítulo anterior, Rancière compreende que o artifício brechtiano visa superar o próprio teatro, colocando em cena uma condenação da *mimesis* teatral em contraposição à atuação dos corpos na luta revolucionária.

Ao contrastar tal perspectiva às telas de Gustavo Speridião, lança-se uma luz sobre o complexo jogo entre a valorização da mediação e sua superação, cujo foco reside no uso da escrita enquanto mediadora suplementar à mediação pictórica. Obras como as já comentadas *Amanhã Manifestação* e *Maldita Burguesia*, por exemplo, poderiam ser relacionadas à crítica de Rancière às formas contemporâneas de “arte ativista” que, ao disporem de telas enormes que ocupam o espaço do museu, buscam reproduzir a lógica representativa dos quadros históricos, cujas dimensões monumentais se justificam pela importância das cenas e das personagens retratadas. Os efeitos de tal postura na arte contemporânea politizada, de acordo com Rancière, são minados pelo próprio gesto de monumentalização da tela, já que assim “a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com o risco de tornar-se a paródia da eficácia que reivindica.”

(RANCIÈRE, 2019, p. 72). As telas de Speridião, por sua vez, embora monumentais, não representam uma manifestação ou uma “burguesia maldita”: nelas se escreve uma convocação e uma queixa ou denúncia, atos de linguagem que visam motivar o espectador. Se se descarta, assim, a lógica representativa da arte política, não se pode, todavia, compreender a eficácia política da obra de Speridião simplesmente pela lógica ética, que aproxima diretamente arte e práxis política. Por um lado, a tentativa de caracterizar as telas de Speridião enquanto uma negação da pintura parece irremediável: palavras escritas sob um fundo branco, ausentes de qualquer adorno, afastando ainda a visualidade da própria escrita, já que se inscrevem em tipos regulares e monocromáticos em uma aparente negação da pintura e da imagem. Como no teatro de Brecht, a operação é complexa, já que o questionamento teórico e formal sobre a pintura – sua história, suas ferramentas e seu lugar no mundo contemporâneo – é constante na produção de Speridião e sempre aliada à discussão política. Como exemplo, basta notar sua exposição de 2021, chamada “Sobre a Pintura”, que retoma a estrutura pictórica da dupla de retângulos monocromáticos acompanhados de textos, aproximando e contrastando questões da pintura – plano, ilusão, realidade, retrato – e questões políticas – burguesia, classe trabalhadora, agitação e propaganda (SPERIDIÃO, 2021). A invasão da matéria verbal sobre tela, no entanto, realça em uma segunda ordem a relação indireta entre artista e público, entre recepção e ação política. A aproximação com a linguagem poética e o contexto dos museus e galerias intensificam o afastamento entre a ação política e arte. Mesmo nas “palavras de ordem” mais transitivas, como as telas *Amanhã manifestação* e *Maldita Burguesia*, há uma carência de objetivos claros: a primeira, como já comentado, apresenta-se como um chamamento generalizado, uma indicação de um porvir revolucionário; enquanto a segunda toma a forma de uma denúncia e um lamento, uma pedra lançada ao muro, um grito cuja potência política reside na identificação e na compaixão do público. Há, desse modo, uma suspensão poética da necessidade de uma mensagem revolucionária de fato, que inculcasse uma atividade específica no espectador.

Gabriel Salvi Philipson, em um artigo sobre *O Mestre e Margarida* de Mikhail Bulgakov, compara o uso político de slogans no romance e em *Fora*, de Gustavo Speridião, em decorrência de uma citação na tela de um dos “contraslogans” do romance: “manuscritos não ardem”. Para Philipson, se os slogans se tornaram parte comum da comunicação na União Soviética sob o

governo de Josef Stálin, os kontraslogans de Bulgakov visam minar o poder político e retórico das frases de efeito de glorificação do regime:

Seus slogans não devem ser tomados à sério como verdadeiros slogans antistalinistas, mas talvez como kontraslogans, como slogans que não voltam suas armas da linguagem frente às armas oficiais, mas que as desativam, as sabotam, ou seja, slogans que expõem, como paródia, a verdade dos slogans em geral – e, conseqüentemente, no caso, dos slogans do stalinismo. (PHILIPSON, 2018, p. 134)

Por outro lado, para o autor do artigo, Speridião utilizar-se-ia dos slogans enquanto “tática”, explorando os limites de sua potência política e poética. Diferentemente do romance soviético, a tela de Speridião aproveitaria dos slogans como forma de lidar com a difícil relação entre arte e política: “[Em *Fora*] não me parece haver (ao menos de modo geral) uma crítica do aparelhamento da arte pelo poder, da transformação da arte em arma – secreta, em slogan, ou aberta, em palavras de ordem – mas uma ode, como se esta fosse, no fundo, a única saída para essa relação.” (PHILIPSON, 2018, p. 138). No entanto, a divisão rígida dos usos políticos do slogan por Bulgakov e Speridião não se sustenta mesmo no caso da tela discutida, como Philipson mesmo comenta, ao elencar separadamente os slogans “políticos” e “poéticos” na tela: “Vale ressaltar que esta divisão é meramente ilustrativa e extremamente arbitrária, já que no limite a proposta da obra de Speridião parece ser o de apontar a inseparabilidade das esferas da arte e da vida, i.e. da poesia e da política.” (PHILIPSON, 2018, p. 133). Na tela se observam estrofes poéticas e “palavras de ordem” inscritas como pichações em um muro, sem hierarquização, além de sentenças que borram essas divisões, como a citação fora de contexto de “manuscritos não ardem” e a já comentada “tu tulipas, nós foguetes”, por exemplo.

A aproximação entre linguagem e política nas telas de Speridião, ao se valer da densidade da palavra poética, lança uma luz oblíqua aos “slogans” inscritos em suas telas e que clamam pela ação do público espectador: ao aproximar o “avesso da linguagem” com a retórica dos atos de fala características do jargão militante, Speridião compreende política como jogo de linguagem e poética como um fazer. Nas telas de Speridião, desse modo, constrói-se uma política mediada pela palavra e uma poética politicamente atuante.

6.3.2 Retorno amigável da escritura

O fazer e a poesia estão interligados em seu nome, como já repetido à exaustão em relação à sua origem no termo grego *poiesis*. Para Jean-Luc Nancy, o fazer da poesia se dá no acesso da orla do sentido:

Se compreendemos, se acessamos, de uma maneira ou de outra, um limiar de sentido, isso se dá poeticamente. O que não quer dizer que algum tipo de poesia constitua um meio ou um lugar de acesso. Isso quer dizer – e é quase o contrário – que somente esse acesso define a poesia, que ela não tem lugar senão quando ele tem lugar. (NANCY, 2013, p. 416)

Não se trata, assim, da descoberta ou do desvelamento de uma verdade unívoca por detrás da coisa – e não somente da palavra, dado que Nancy extrapola o sentido de poesia para além de um gênero discursivo. Tal suspensão da resposta precisa é o que sempre atrapalha a leitura de um fundo puramente político nas telas de Speridião – a poesia está exatamente no processo de recortar frases e deslocar o discurso político: “A poesia não é escrita para ser aprendida de cor: é a recitação de cor que faz de toda frase recitada ao menos uma suspeição de poema.” (NANCY, 2013, p. 421).

É a partir de tal inespecificidade da poesia, que não se caracteriza por um discurso ou uma forma, como apresentado no primeiro capítulo desta tese, que é possível pensar no lugar da escrita no contexto contemporâneo brasileiro enquanto uma forma mutante, cujos traços merecem ser apontados. Se na escrita de Speridião, como posto acima, a fenda do acesso ao sentido é cavada na diferença entre política e poesia, nas escritas pânicas de Zervos se observa uma exposição da dificuldade do acesso poético ao sentido, para utilizar a terminologia de Nancy:

A poesia é, portanto, a negatividade na qual o acesso se faz o que ele é: aquilo que deve ceder e, por isso, antes de mais nada, furtar-se, recusar-se. O acesso é difícil, não é uma qualidade acidental, o que quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é isso o que propriamente a poesia faz. Ela faz o difícil. Porque ela o faz, parece fácil, e é por isso, há tempos, que se diz da poesia que é “coisa ligeira”. Ora, não se trata apenas de uma aparência. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede. Mas isso não quer dizer que ela seja aplanada. Isso quer dizer que a dificuldade é posta, apresentada por aquilo que ela é, e que estamos empenhados nela. De repente, de modo tão fácil, encontramos no acesso, quer dizer, na dificuldade absoluta, “elevada” e “tocante”. (NANCY, 2013, p. 417)

Se a poesia é a exposição da “facilidade do difícil”, as escritas pânicas de Zarvos conformariam uma “quase-poesia”: a dificuldade poética demonstrada visualmente, a exposição do processo de produção do sentido. Um dos exemplos em que se torna patente a questão poética do acesso ao sentido se dá em “Farmaco”, do livro *Lições educacionais para Tintum* (FIG. 41). Duas características da escrita pânica devem ser ressaltadas: primeiramente, com relação ao suporte da escrita, trata-se de duas das páginas intituladas “IMAGENS” no índice do livro, uma seção dedicada à experimentação com a escrita sobre as páginas de sua tese de doutoramento; ainda, é evidente a referência ao conceito derridiano de *phármakon*, associado à imagem de uma pílula. Se em outros escritos dessa mesma seção se intervém sobre o texto da tese, nesse caso o “farmaco” se inscreve no avesso das páginas: o indecيدido do *phármakon* no “avesso da linguagem” sartriano e, ao mesmo tempo, no “fundo da imagem” nancyniano. O conceito derridiano entra em jogo ainda com a expressão à esquerda no díptico formado pelas duas páginas, em que se lê “orgulho sarará”. Zarvos, assim, traz uma noção distinta da mestiçagem que, quando aproximada *phármakon* derridiano, se apresenta como um paradoxo da identidade ou uma identidade à disposição: escrita-imagem, branco-negro, superfície-avesso etc.



FIGURA 41 - Farmaco

Fonte: ZARVOS, 2012, p. 58-59.

É através da conjunção palavra-imagem nas escritas pânicas de Zarvos que a densidade da matéria escritural se faz patente, retardando a operação mecânica de atribuição de sentido. Zarvos se aproveita da identidade dupla da escrita enquanto verbo e imagem e afasta a operação naturalizada da significação trocando-a pelo jogo da significância. Em “Texto (Teoria do)”, Barthes descreve tal diferença semiológica, tendo em vista a perspectiva de Julia Kristeva:

Torna-se necessário distinguir bem a significação, que pertence ao plano do produto, do enunciado, da comunicação, e o trabalho significante, que, por sua vez, pertence ao plano da produção, da enunciação, da simbolização: é esse trabalho que se chama *significância*. A significância é um processo durante o qual o “sujeito” do texto, escapando à lógica do *ego-cogito* e enveredando por outras lógicas (a do significante e a da contradição), debate-se com o sentido e desconstrói-se (“perde-se”) (BARTHES, 2004a, p. 273)

O trabalho do significante é de tal modo patente nas escritas pânicas de Zarvos que mesmo a legibilidade é relegada a segundo plano – totalmente ignorada para dar vazão ao gesto

ou indicada apenas em legendas. A “perda” a que se remete Barthes, ainda, aponta para o lugar do corpo na produção de sentido, como afirma em um dos fragmentos de *O Prazer do Texto*: “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*.” (BARTHES, 2015, p. 72).

Se a noção de significância se relaciona à “escritura” barthesiana – e aqui o uso do termo é forçoso –, o mesmo pode-se dizer do gesto e, portanto, da escrita manual. A escritura é uma afetação do corpo e Barthes constantemente coloca em evidência a centralidade da mão para sua conceituação¹²². “Escritura” e “escrção”, nesse sentido, assemelham-se mais a dois lados da mesma moeda do que duas acepções distintas de escrita. Como comenta Ana Kiffer sobre “Variações sobre a escrita”, apesar da proposição barthesiana de estudar a “escrção” e “abrir mão do aspecto metafórico da escrita” que caracteriza seu conceito de “escritura”, o dossiê propõe formulações que rompem com o pensamento dicotômico, simbolizado pela noção de gesto, que suplanta o binarismo escrita-fala:

Aqui estamos menos interessados no conteúdo histórico do discurso de Barthes e mais interessados nisso que desse conteúdo se libera enquanto potencialidade em torno da noção de escrita. Do gesto, por conseguinte, interessa-nos não sua anterioridade ou posteridade, mas a possibilidade que abre para romper a dicotomia entre o oral e o escrito. Dito de outro modo: a potencialidade de uma escrita que já não mais se oponha à oralidade é o que a escrita enquanto gesto pode liberar para nós. (KIFFER, 2014, p. 49)

O gesto se coloca no enclave da dicotomia própria ao pensamento barthesiano por compreender o lugar do corpo na escrita: seja no *ductus* da escrção ou no “*kama-sutra*” da linguagem que caracteriza a escritura (BARTHES, 2015, p. 11). Entre escrção e escritura, portanto, a diferença reside no corte teórico e não aponta para uma diferença de postura diante da linguagem, como aquela que diferencia “escritores” e “escreventes” para o autor (BARTHES, 2007). Ao abrir mão da dicotomia barthesiana e aproximar escritura e escrção, como Barthes mesmo o faz em textos como seu ensaio sobre Cy Twombly, é possível estabelecer a

¹²² Para ficar apenas com exemplos dos textos da coletânea *Inéditos vol. 1*, não só se observa todo o dossiê da “escrção” em “Variações sobre a escrita” e a centralidade do gesto em “Dez razões para escrever” e “Texto (teoria do)”; mas também dois outros textos, “Escrever” e “Uma espécie de trabalho manual”, dedicam-se a discorrer sobre a escrita enquanto produção da mão (2004a).

“teatralização do significante” da escrita manual, ou seja, sua política e suas capacidades exteriores à significação.

Nesse sentido, é importante estabelecer o lugar do prazer na teoria de Barthes. Se, como apontado em uma citação de Rancière anteriormente apresentada, a perspectiva barthesiana, especialmente durante a década de 1960, dá vazão a uma leitura estruturalista da linguagem, é preciso reivindicar a mudança de tom em suas obras tardias, especialmente em *O prazer do texto*. Nesse livro, mais próximo à psicanálise, Barthes compreende o erotismo da literatura não em seu jogo narrativo, mas na “intermitência”, na “encenação de um aparecimento-desaparecimento”: se o suspense narrativo seria uma forma de “*strip tease*”, uma forma de sucessão e progressão, o prazer da linguagem estaria localizado em uma fenda de linguagem, “*lá onde o vestuário se abre*” (BARTHES, 2015, p. 15-16).

Tendo em vista um estereótipo político de certa “seriedade” das esquerdas de então, Barthes comenta como o prazer foi compreendido enquanto um tema “de direita”. O problema para o autor está além da política, dado que reside em uma compreensão errônea do prazer:

Dos dois lados, a ideia bizarra de que o prazer é coisa *simples*, e é por isso que o reivindicam ou o desprezam. O prazer, entretanto, não é um *elemento* do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. Qualquer coisa de *neutro*? É fácil ver que o prazer do texto é escandaloso: não é porque é imoral, mas porque é *atópico*. (BARTHES, 2015, p. 30)

A escritura e seu gozo impõem uma nova articulação entre linguagem e política, que passam ao largo da noção de engajamento. No suplemento a *O prazer do texto*, por exemplo, Barthes desenvolve seu conceito de deriva, compreendendo uma alternativa à “organização” da linguagem:

A *deriva* é a busca ativa de uma dissociação. O que se dissocia é a consistência agressiva das linguagens. A deriva é portanto uma prática de in-consistência. Não se trata de fugir da guerra das linguagens (mesmo que se quisesse, não seria possível); simplesmente o seguinte: visar um *alhures* que está *dentro* (é a imagem mesma da palha flutuante), frustrar, por meio de mil práticas de escrita, as tomadas de poder, os impulsos promocionais, os penhores, todo esse querer-agarrar que está dissimulado na própria *organização* da linguagem. (BARTHES, 2004a, p. 256)

Relembrando a célebre passagem de *Aula*, a escritura seria a revolta “anarquista” sobre o “facismo da língua” – ou, como elabora Barthes sobre a noção de “literatura”, enquanto trapaça da língua: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 2013a, p. 17). “Anarquista”, em primeiro lugar, e as aspas são operadores importantes nessa definição, porque Barthes concilia uma postura desorganizadora da escritura/literatura com certo individualismo. Isso se torna explícito quando Barthes reflete sobre sua fantasia comunitária e cunha a expressão “idiorritmia”, reforçando a necessidade da individualidade e tendo como modelo monastérios em que se alternavam momentos de solidão e momentos de comunhão: “Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias” (BARTHES, 2013b, p. 13). Por outro lado, a desorganização política da linguagem se daria necessariamente dentro de sua própria estrutura, por suspensões temporárias da ordem da língua, em um movimento patentemente metalinguístico.

Nesse ponto, é importante ressaltar a análise “proto-estruturalista” de *Mitologias* (2009), em que a metalinguagem é compreendida em sua função, ao mesmo tempo, semiológica e política. A reunião de “pequenas mitologias” que compõem a primeira parte do livro, bem como a posterior análise “O mito, hoje” ressoam muito das ideias da *intelligentsia* francesa de esquerda dos anos 1950 e, ao mesmo tempo, lançam as bases para o modelo estruturalista que dominará a produção barthesiana na década seguinte. A posição liminar de *Mitologias*, portanto, embaraça as definições rígidas de diferentes momentos da obra de Barthes, entre obras mais politizadas nos anos 1950, em sua aproximação com a revista *Arguments*, para as versões “estruturalista” e “pós-estruturalista” que se sucedem nas décadas seguintes. Mais do que momentos de ruptura, acompanho a proposta de Charles J. Stivale de compreender o lugar complexo da discussão

política na obra de Barthes que, segundo o autor “nos auxiliará a compreender melhor o legado ininterrupto de Barthes para uma crítica sócio-semiótica¹²³” (STIVALE, 2002, p. 460, tradução minha).

Para isso, primeiramente é necessário compreender como que, em *Mitologias*, se figura uma utopia da linguagem não mediada ou, para usar os termos de Barthes, uma “linguagem-objeto” que se contrapõe à “metalinguagem”. Depois de elencar e analisar brevemente as “pequenas mitologias”, que compreendem formas de uso político da linguagem, pelo *status quo*, cuja potência reside em sua aparente despolitização, em “O mito, hoje” Barthes delimita o procedimento mitológico esboçando as estruturas do mito enquanto uma metalinguagem que deforma um sentido primeiro:

Pode-se constatar, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são comparados), que chamarei de linguagem-objeto, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, que chamarei de metalinguagem, porque é uma segunda língua, na qual se fala da primeira. (BARTHES, 2009. p. 206)

De forma resumida, a “semioclastia” da qual Barthes lança mão em *Mitologias* pode ser definida como uma semiologia da cultura operando via marxismo, buscando decompor os mitos de sua contemporaneidade e desmascarando ali a ideologia dominante. Essas construções de linguagem formam dispositivos de naturalização da história, ou seja, através da despolitização e da essencialização de crenças, conceitos etc. Tal processo, evidentemente, não é transparente para um leitor despreparado, que crê na inocência do discurso, tomando um sistema de valores como factual (BARTHES, 2009. p. 223). Daí a exigência de uma perícia semiológica, que caracterizaria um “leitor-mitólogo” habilitado a analisar e expor a opacidade do sistema mítico a partir de sua análise.

Com relação à ideia de uma linguagem não mediada, Barthes compreende a linguagem do “homem produtor” como ausente de metalinguagem. Se, por um lado, um intelectual como Barthes pode apenas falar *sobre* uma árvore, um lenhador pode nomeá-la e realizar uma ação

123 No original: “will help us better comprehend Barthes’s continuing legacy for socio-semiotic critique.”.

sobre ela, operando a língua enquanto ação e transformação. Ao romper com a metalinguagem, desse modo, rompe-se também com o mito:

Existe, portanto, uma linguagem que não é mítica, que é a linguagem do homem produtor: sempre que o homem fala para transformar o real, e não mais para conservá-lo em imagem, sempre que ele associa a sua linguagem à produção das coisas, a metalinguagem é reenviada a uma linguagem-objeto, e o mito torna-se impossível. (BARTHES, 2009, p. 238)

À revelia da denúncia do procedimento mitológico, como bem observa Stivale, nesse ponto Barthes mitologiza o “homem produtor” – procedimento evidenciado mais à frente no texto, quando o autor comenta a linguagem do proletariado: “Ora, a fala do oprimido só pode ser pobre, monótona, imediata; o seu despojamento é a exata medida da sua linguagem; ele só possui uma linguagem, sempre a mesma, a dos atos; a metalinguagem é um luxo que ela não pode alcançar.” (BARTHES, 2009, p. 240). Se por um lado, tal impotência do oprimido, coloca o intelectual em posição privilegiada enquanto mediador necessário, ecoando as ideias então em vigor nas esquerdas francesas dos anos 1950 (STIVALE, 2002, p. 466); por outro, apresenta-se uma evidente valorização do uso revolucionário da linguagem enquanto ação, a partir da negação da metalinguagem. Dado o horizonte utópico de uma linguagem que não dobre sobre si mesma, a saída possível da mitologia, para Barthes, residiria na politização da linguagem: ora se a mitologia é o processo de despolitização e naturalização de valores, a única metalinguagem não mitológica seria aquela que se mantém politizada e desnaturalizada.

Na obra de Zarvos, se se pode constatar um movimento de desnaturalização da poesia em seus jogos escriturais, como comentado anteriormente, o mesmo pode-se dizer também de seus poemas mais convencionalmente apresentados. Apenas uma seção de *O olho do lince*, por exemplo, não é composta por escritas pânicas: trata-se da seção homônima ao livro, contendo um longo poema seguido de um prólogo que mistura a relação amorosa e sexual um rapaz de “olhos duplador” com a “estória da república feliz de/ Baiacu” (ZARVOS, 2015, p. 82) – ou seja, parte de uma relação interpessoal para o levantamento de questões nacionais. De modo semelhante a “Zombar”, com a representação do “neto do Poderoso”, a personagem de “O olho do lince” encarna a imagem do herdeiro das classes dominantes, sendo que, nesse caso, ele é tingido pela

mácula moral da homossexualidade: “corre perigo todos os dias entre a impetuosidade do lince e o saltitar nervoso de um viado bem tratado” (ZARVOS, 2015, p. 95).

A confusão de imagens e as corrupções tipográficas no poema indicam, já de saída, a desnaturalização do discurso de Zarvos, exigindo um desdobramento metalinguístico intenso na leitura. Zarvos funda sua poética no ruído, na opacidade e no distanciamento fundadores da comunicação: “Sugando cérebro espelindo/ Imagens holísticas confusas, desesperadoras/ Tudo é chiado” (ZARVOS, 2015, p. 89). Em “O olho do lince”, a “facilidade” que Nancy relega à poesia surge somente como uma resistência lírica diante da representação do mundo ali engendrada. Ao modo da rosa drummondiana que irrompe do asfalto, uma beleza feminina resiste sob a brutalidade conservadora dos representantes da “República do Baiacu”:

Os mais velhos de suéteres cachemira pastéis
Falação de Funções só nos cantos
Ou no clube de praia já alterados
Provincianismo virtude uísque
Caipirinha da fruta

Relaxam para o inimigo a lei
Já estão querendo enjaular de uma vez
700 ml militantes di matador a doutor
Não enxergam os bisnetos sabem e com vergonha hipócritas
Vaiu m talvez para o poder ou diluiu-se
Comum ou pior que o comum
As Bestas degeneradas

Mas lá de dentro do oco
Ouve-se a voz de Stella de Bela
2 corações flores que dão algum
Semtíootiro (ZARVOS, 2015, p. 90-91)

A volta do patriarcado brutalizado das “famílias dos Mourões” do poema “Amanhã vou ao fórum” retorna em “O olho do lince” com contornos da desnaturalização explícita da politização. Novamente, o homoerotismo se apresenta quase como uma fatalidade ou uma verdade íntima e secreta em contextos hipermasculinizados. O que diferencia o poema em questão são as constantes referências às instâncias de poder que tais “velhos de suéteres cachemira pastéis” dominam, a que Zarvos atribui diversas formas de violência – seja ela política, como evidente no trecho acima, ou mesmo sobre qualquer desvio da norma masculina,

heterossexual e branca ao redor do mundo: “Choram mães de assassinados/ Daqui de lá da Angola/ Nemáreos estadounaensses e chinoxos// Às centenas de milhões/ Mulheres mutiladas/ Homossexuais assassinados (ZARVOS, 2015, p. 89)”.

A preocupação macropolítica nesse poema é evidenciada também pela importância dada à disputa de imagem e de história do Brasil, entre uma versão institucionalizada de país e a sobrevivência de uma potência revolucionária e poética centrada na imagem do indígena. Tal contraposição, com efeito, é constante na poética de Zarvos pelo menos desde seu terceiro livro, *Ensaio de Povo Novo*, que se inicia com uma reescrita da chegada dos portugueses no Brasil a partir da perspectiva de Zinho, que se transmuta em um jovem trabalhador rural numa plantação de cacau (1995). Outro exemplo relevante nesse sentido pode ser retirado da seção “Xingu” de 60-70 70-60, em que se explicita o horizonte utópico de uma nação fraterna cantada pelo espectro de Darcy Ribeiro:

Bebi Darcy
 Fumei Darcy
 Ví Darcy no pau da árvore frondosa
 Entre duas ocas
 De arquitetura oscárica
 Darcy apareceu
 1 índio disse alto:
 - estamos faz 1000 anos aqui
 - estaremos mais 1000 anos aqui
 Disse-me Darcy (ZARVOS, 2017a, p. 83)

Há uma gramática política na poética de Zarvos: enquanto a homossexualidade marca a diferença enquanto mácula no contexto familiar, a questão indígena aponta para a construção de uma nação, a partir da superação da realidade por uma utopia comunal. A homossexualidade é, com efeito, a marca do desvio da normalidade na poética de Zarvos, como em “Quisera-me normal”, de *Morrer*:

Quisera-me normal. Sem vícios. Um bom
 dono de casa. Numa cidade tranquila de um
 país tranquilo. Mulher, um casal de filhos, a
 menina para ser mimada, para que eu venha
 desaguar no choro quando ela tiver o seu primeiro
 filho. Ou será o primeiro neto, de
 qualquer um dos filhos, que me arrebatará?
 Quisera-me menos fodido, menos antissocial,
 sem beirar sarjetas, eu, sujeito educado, com
 amigos de afazeres invejáveis.
 Quisera-me velhinho contando histórias para
 os vizinhos.
 Não vou negar: dar o cu, pesa-me na alma. (ZARVOS, 2010, p. 62)

A potência de “O olho de lince”, por fim, reside exatamente na transferência de valores do conservadorismo familiar para o campo da nação, associados a uma imagem de normalidade a que Zarvos se contrapõe. Ainda, trata-se de compreender a contraposição entre duas formas de prazeres, a transgressão libertadora do homoerotismo e a pulsão libidinosa de morte dos fascismos, como apresentada no fim do poema “Brasil Braswill 500 anos”: “Os troncos que sustentam ditadores/ Não por medo/ Por orgasmo/ Por estar melhor que o// Vizinho” (ZARVOS, 2017b, p. 4). O prazer, desse modo, é também uma forma de acesso ao sentido e uma forma de produção de sentido. A contraposição poética e política de Zarvos à libido fascista se dá, portanto, em duas frentes: primeiramente enquanto um *ethos* transgressor, associado à homossexualidade como desvio originário da normalidade, e enquanto uma utopia comunal de inspiração indígena. As duas posturas, por fim, convergem na prática poética de Zarvos, enquanto uma espécie de poeta maldito e, ao mesmo tempo, peça central da comunidade de “marginais” que compõem o CEP 20.000 e outros círculos da cultura *underground* carioca.

De volta à semiologia barthesiana, entre a linguagem como ato e a metalinguagem da desmitificação, Roland Barthes atua por um caminho intermediário, sabendo de seu lugar como “intelectual” e da dobra infinita da metalinguagem¹²⁴. Se é costumeiro, como estabelece Stivale no início de seu artigo, realizar um corte na produção barthesiana entre um “Barthes cultural” –

124 Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ao refletir sobre a necessidade de se construir “paradoxos” para combater a “*doxa*”, o autor remonta à semiologia do mito, duas décadas após, e aponta para o jogo inevitável de naturalização operado pela linguagem, mesmo quando o paradoxo se torna “Texto”, acrescido o suplemento do desejo sobre o racionalismo semiológico: “Mas novamente o Texto corre o risco de se imobilizar: ele se repete, se troca em miúdo em textos opacos, testemunhos de uma solicitação de leitura, não de um desejo de agradar: o Texto tende a degenerar em Balbucio. Para onde ir? É aí que estou.” (BARTHES, 2003, p. 85)

tido como um precursor dos Estudos Culturais em seus textos sobre moda, fotografia e as “mitologias” – e um “Barthes literário” – em seu momento estruturalista e derivações pós-estruturalistas sobre literatura –, tal operação dissimula o trânsito constitutivo entre política e linguagem, cultura e literatura que lhe é característico:

Voltando à dicotomia que propus no começo – entre um Barthes cultural e um Barthes literário – essa distinção claramente necessita ser reformulada para que nos permita dinamizar sua posição *intermezzo*, o “entre” da socio-écriture de Barthes. Tal reconceitualização reconheceria de uma vez os elementos sócio-culturais das leituras literárias e dos ensaios tardios de Barthes (p. ex. *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Fragmentos de um Discurso Amoroso*) bem como o engajamento com os processos combinados de leitura/escrita, ou seja, com os elementos formais, estilísticos e linguísticos que nunca deixam de informar os “textos culturais” desde *Mitologias* até *Camara Lucida*¹²⁵. (STIVALE, 2002, p. 472, tradução minha)

Tal “sócio-escritura” conformaria, assim, uma forma de linguagem que, mesmo em graus distintos, concilia questões políticas e languageiras. Outro ponto que se desdobra da proposta da sócio-escritura permite a atualização de leituras dos textos de Barthes dos anos 1950, especialmente de *O grau zero da escritura*. Em seu primeiro livro, Barthes define a escrita entre as noções de “língua” e “estilo”, que ali se apresentam como dados – uma “Natureza” como prefere o autor – enquanto a escrita seria uma função:

Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (BARTHES, 2004b, p. 13)

Se o conceito de escritura barthesiana tomou diferentes formas no decorrer de sua obra, nesse momento ele compõe, em *O grau zero da escritura*, o pólo “metafórico” da escrita a que se contrapõe a noção de “escrificação” em “Variações sobre a escrita”. De qualquer maneira, operando pela leitura transversal como indicada por Stivale, dialogo aqui com a primeira conceitualização de escrita especialmente pela relação com o papel do engajamento e da linguagem marxista ali

125 No original: “Returning to the dichotomy that I proposed at the start – between a cultural Barthes and literary Barthes – this distinction clearly needs to be reformulated to allow us more fully to animate Barthes’s position *intermezzo*, the ‘in-between’ of Barthes’s socio-écriture. This reconceptualization would recognize at once the socio-cultural elements of Barthes’s literary readings and later essays (e.g. *Roland Barthes by Roland Barthes* and *A Lover’s Discourse*) and the engagement with the combined processes of reading/writing, i.e. with the formal, stylistic, and linguistic elements that never cease to inform the ‘cultural texts’ from *Mythologies* to *Camera Lucida*.”

presente que, ecoando claramente o livro de Sartre já comentado, lança luz sobre o jogo escritural de Gustavo Speridião.

Dentre as diferentes escritas de que trata Barthes, chama a atenção sua crítica à “escrita marxista”. Na definição barthesiana, a escrita se oporia à fala pelo endurecimento da linguagem, pela ordenação lógica e encadeada de ideias, longe do “desgaste das palavras, [da] espuma sempre arrastada para mais longe” (BARTHES, 2004b, p. 18) da comunicação verbal falada. Nesse sentido, é possível caracterizar diferentes escritas conforme sua função e sua filiação: por exemplo, a “escrita literária” é motivada pela “paixão da linguagem”; e a “escrita revolucionária” dos meados do século XVIII na França não transforma radicalmente a estrutura da “escrita clássica”, mas a torna ainda mais “inflada” e dobrada sobre si mesma, num gesto excessivo que correspondia ao momento radical de transformação social (BARTHES, 2004b, p. 18,19). Enquanto escrita política, a “escrita marxista”, por sua vez, diferenciava-se da escrita revolucionária pelo elevado grau de codificação:

A escrita marxista é toda outra. Nesta, o fechamento da forma não provém de uma amplificação retórica nem de uma ênfase do fluxo, mas de um léxico tão particular, tão funcional quanto um vocabulário técnico; as próprias metáforas são severamente codificadas (BARTHES, 2004b, p. 20)

A crítica de Barthes, assim como a de Sartre, baseia-se nas discussões prementes nas esquerdas de então na França, especialmente com relação às respostas de intelectuais franceses às posturas da URSS sob comando de Stálin – ou, como qualifica Barthes, à “escrita stalinista triunfante” (2004b, p. 21) presente em revistas de esquerda. A forma extremamente cifrada, “algébrica” da escrita marxista é retomada nas telas de Speridião, como já comentado tendo em vista o diálogo com Bulgakov no artigo de Philipson, em seus fragmentos e palavras de ordem que se contaminam pela matéria poética e pictural ali presentes. Para levar adiante essa análise, lanço mão do quadro que motiva a comparação de Philipson (FIG. 42) tendo em vista o deslocamento da escrita marxista ali engendrada, como exemplar do contágio mútuo entre os campos da política, da poesia e da pintura.

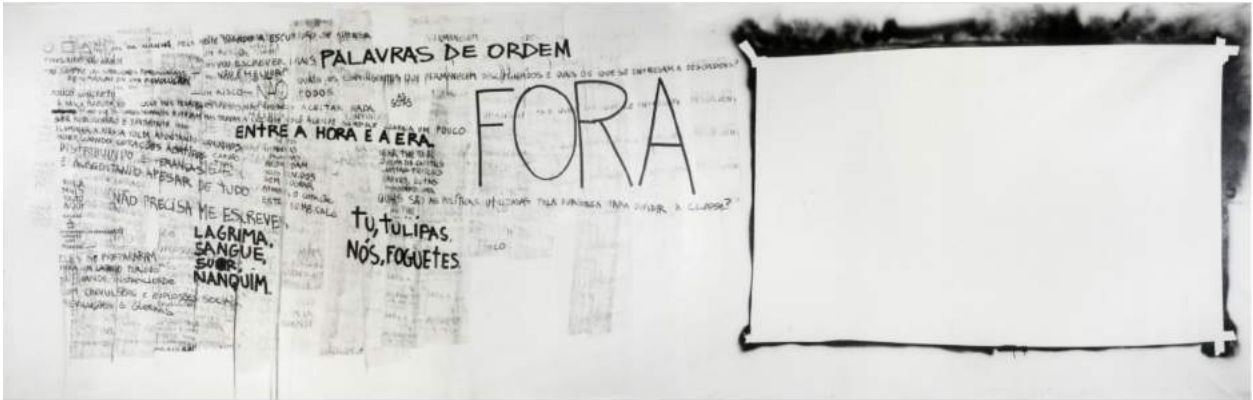


FIGURA 42 - *Fora*, acrílica e verniz sobre tela, 200 × 650 cm, 2014

Fonte: SPERIDIÃO, 2014c.

Há duas estruturas majoritárias que constituem a tela de Speridião: por um lado, uma (des)organização entre frases “políticas” e “poéticas”, que ocupam um pouco mais da metade à esquerda no espaço pictural; e, por outro, a relação entre tal mancha gráfica e o espaço em branco, emoldurado à direita. Com relação ao jogo escritural da tela, além da já mencionada ausência de hierarquia entre “palavras de ordem” e passagens poéticas, observa-se uma interpenetração entre tais discursos, especialmente nas expressões em destaque: “entre a hora e a era”, “tu, tulipas./ nós, foguetes.” e “lágrima,/ sangue,/ suor,/ nanquim.” O uso da linguagem poética aparece, ainda, em telas que tomaram parte em recentes manifestações de rua no projeto “Faixa Protesta”, de Speridião e Leandro Barboza, que consiste em levar faixas de grandes dimensões a protestos. As frases presentes em tais faixas partem de um evidente registro poético e chocam com as mensagens diretas que costumam ser veiculadas em manifestações. Nelas se lê, por exemplo: “Marighella/ Marielle/ Quanto Mar”, “Nada será como depois” e “Contra a viagem no tempo”¹²⁶. Nesse sentido, tanto no caso do projeto “Faixa Protesta” quanto em *Fora*, observa-se a transformação da linguagem militante, da “escrita marxista”, em uma forma poeticamente carregada. O que Speridião logra com tal jogo de linguagem é um abalo na rigidez semântica da “litólica” escritura marxista, impedindo a costumeira facilidade com que se verificam os

126 Registros dessas faixas e de outras podem ser acessados pelo *Instagram* do projeto, em <<https://www.instagram.com/faixaprotesta/>>.

princípios políticos que caracterizam tal escrita para Barthes (2004b, p. 21). Com efeito, Speridião é um artista militante, filiado ao PSTU, que recentemente utilizou uma de suas imagens nas redes sociais e em materiais distribuídos nas manifestações de julho de 2021. O uso da língua em suas telas, entretanto, não permite classificá-lo, como Barthes o faz com certos escritores associados à esquerda francesa dos anos 1950, como “*scriptor*”, ou seja uma mistura enfraquecida de militante e escritor, “retirando do primeiro uma imagem ideal de homem engajado, e do segundo a idéia de que a obra escrita é um ato.” (BARTHES, 2004b, p. 23). O conceito de “*scriptor*” se associa ao fechamento da escritura marxista, em que determinada escolha de palavras já indicaria de saída um conjunto de valores e uma postura ética. O que se vê na poesia de Speridião é a afirmação da abertura semântica das palavras e dos conceitos, oscilando entre momentos de denúncia explícita e passagens líricas e indiretas, num jogo que ao mesmo tempo arma politicamente a poesia e poetiza a política.

Não somente a poesia transforma a política, mas também o próprio questionamento da pintura, encenado na contraposição da moldura em branco com as palavras escritas em preto que, manchando a tela, contrastam ainda mais com a brancura do espaço à direita. A estrutura em duas partes na imagem, entre a escrita e a (ausência de) pintura, vê surgir um terceiro elemento, praticamente no meio da tela: a palavra “fora” que, de traço tão mais fino que as demais frases à esquerda, criando espaço pictórico mesmo no interior de cada letra, parece fazer a mediação entre a sujidade da escrita e a brancura da tela. De fato, trata-se de um jogo irônico, já que, primeiramente, a contraposição entre palavra e imagem se faz no espaço pictórico, e o “fora” se insere dentro da tela. Além disso, o lugar designado para a pintura permanece em branco, num jogo que parece criticar a própria noção de pureza da pintura: se, na estrutura interna da tela, as palavras estão de fora do espaço da pintura, esse se torna vazio – postura essa que, tendo em vista as perspectivas sobre a pintura apresentadas nesta tese, aproxima Speridião da noção de mídia impura de Mitchell e, portanto, afasta-o da pureza pictórica vanguardista, cuja perspectiva de Greenberg é exemplo paradigmático.

De modo a concluir esta seção, é preciso ressaltar como se dá a reflexão “metaescrita” em Speridião e Zarvos, compreendendo o entrelaçamento de seus aspectos plástico e conceitual – ou, para retomar os termos barthesianos que motivaram este capítulo, entre o “sentido manual” e o

“sentido metafórico” da escrita. Nas passagens em que Speridião explicitamente se refere à escrita, observa-se a indissociação entre seus aspectos visual e conceitual. A inserção do escritor em certa ideologia da linguagem, como propunha o primeiro Barthes sobre a escrita, surge aliada aos materiais da escrita: como em *Fora*, “lágrima,/ sangue,/ suor,/ nanquim.”, e na tela sem título da série “Não há instruções exatas para o paraíso” de 2010, “agora nossa/ poesia/ será/ escrita/ com/ sangue” (SPERIDIÃO, 2010b). Speridião usa de símbolos de luta e sofrimento humano – relacionados obviamente à sua “escrita panfletária” – enquanto material para escrita, desdobrando assim, o aspecto metafórico de sua *écriture*, num só golpe objeto visual e discurso duplamente marcado pela luta e pelo conflito.

De modo semelhante, a obra de Zarvos vem desde *Ensaio de Povo Novo* sendo caracterizada pela indefinição de gêneros literários, oscilando entre o poema, a prosa poética e o ensaio. Zarvos em *Branco sobre Branco* explicita a dupla origem, ética e estética, de sua identidade fronteira e borderline:

A procura de outras possíveis margens por quem já foi chamado de “fronteiriço” ou de borderline parece constituir meu ethos. “Fronteiriço” quem primeiro utilizou, como termo/rótulo chamado psiquiátrico foi Dr. Janderson Cahu, com quem aprendi a me entender mais. A segunda denominação, agora numa análise de texto, foi empregada por minha mestra, talvez ou provavelmente perto da fronteira, Heloisa Buarque no seu texto sobre *Zombar*: “Coloca-se numa perspectiva *borderline* onde a possibilidade do trânsito entre prosa, poesia, cartas, anotações aleatórias, fluxo de pensamentos dispersos e indagações político-existenciais torna-se concreta.” (ZARVOS, 2009, p. 27-28)

Com a radicalização visual de sua escrita, tal aspecto “borderline” de sua produção se transfere para o próprio signo, transformando e corrompendo os limites entre escrita, desenho e rabisco, como já comentado. Postos lado a lado, por fim, as escritas de Speridião e Zarvos reencenam na escrita manual a ambiguidade da *écriture* como definia Derrida em sua correspondência com Perrone-Moisés.

7 CONCLUSÃO

Como resultado desta pesquisa, acredito ter demonstrado como a escrita manual nas obras de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião é atravessada por uma variedade de linhas de forças que, conjuntamente e cada qual à sua maneira, trazem à tona facetas poéticas, estéticas e políticas da escrita. Entendendo, como apontado na Introdução, quão prescindível é hoje a escrita à mão em seus usos cotidianos frente a suas remediações digitais, demonstrou-se como, no campo híbrido entre poesia e artes visuais, a escrita manual adquire novos valores. Pode-se verificar, por exemplo, tais valores na correlação entre as obras estudadas e empregos atuais em que ainda se observa a sobrevivência do escrever à mão: seja nos cartazes de protesto, seja no aprendizado da escrita por crianças, seja nos muros das cidades. Passando por diferentes perspectivas, portanto, tornou-se claro que, ao escolherem se utilizar desta técnica, os autores se apropriam das formas sobreviventes da escrita manual para compor suas poéticas e estéticas.

Particularmente no caso de Speridião, é patente a relação de suas pinturas com as formas visuais e textuais dos cartazes de manifestação, como demonstram seu envolvimento em protestos com faixas por ele produzidas. No entanto, como explicitado pela pintura *Amanhã Manifestação*, não se trata de tentar replicar o protesto de rua no ambiente da galeria, mas de colocar tais mundos tão apartados em choque e, assim, propor uma forma alternativa de politização da arte. De modo semelhante é sua apropriação do graffiti, em que se observa não só na utilização de técnicas semelhantes, como a tinta em spray, mas também na temática de seus textos. Mais uma vez, trata-se de mais um paradigma da pintura de Speridião que traz a sujeira da rua para dentro dos espaços assépticos e ascéticos da arte.

De modo semelhante, o intertexto entre as poesias escriturais de Zarvos e os graffiti provém não só dos temas, como em Speridião, mas também pela evocação de uma imagem dos primórdios da escrita pelas inscrições em muros enquanto atualização das marcas pré-históricas nas cavernas. Nesse sentido, em diálogo também com as garatujas de crianças aprendendo a escrever, Zarvos traz em suas escritas pânicas um traço de arcaísmo, uma forma de pré-escrita que mescla palavras, desenhos e rabiscos, refletindo sobre o estatuto visual da escrita através de

poemas que são, ao mesmo tempo, verbo e imagem.

Os efeitos dessas apropriações foram constatados nos capítulos finais, primeiro na aproximação entre os mundos da arte e da poesia com o mundo do trabalho e, posteriormente no paralelo entre a temática política dos textos e o embate interno aos discursos artísticos e poéticos correntes, num jogo de “política na escrita” e “política da escrita”. Contribuindo para a associação com o mundo do trabalho, o enfoque no papel da mão na criação artística traz em seu bojo a noção de arte como produção. Ainda, com relação à dupla politização, não só se observa a recorrência dos temas políticos em suas obras, como há também um evidente gesto de reorganização dos modos de fazer e dizer tanto da poesia quanto da pintura, extrapolando, de um lado, as formas tradicionais do livro e, de outro, do espaço pictórico. A própria mensagem política, assim, é potencializada pelo trabalho formal de ambos autores que, ao contrário de quererem superar a mediação tendo em vista um contato direto com o espectador/leitor, fazem o exato oposto e chamam a atenção para a escrita enquanto materialidade. Nesse sentido, foi relevante a aproximação das obras de Zarvos e Speridião com as vanguardas do século XX – como a poética de Maiakóvski e o Surrealismo –, que servem de modelo para a politização ali engendrada.

Com relação às escolhas tomadas nesta pesquisa, primeiramente é relevante ressaltar o enfoque nas obras de dois escritores ao invés de buscar uma visão panorâmica sobre o momento de estetização da escrita manual no Brasil hoje. Com isso, o percurso do texto é motivado pelas obras de Speridião e Zarvos e, nesse sentido, contribui para o objetivo central deste estudo, que é o de compreender as potências da escrita manual a partir dos textos dos autores estudados. Nesse sentido, retomando a querela sobre a paródia pós-modernista entre Linda Hutcheon, Fredric Jameson e Terry Eagleton que menciono brevemente no fim do capítulo dois, procurei me espelhar na postura de Hutcheon que, diferente dos autores a que ela se contrapõe, baseia sua análise sobre a arquitetura pós-modernista nas obras e nos manifestos pós-modernistas – em comparação, no texto de Eagleton, por exemplo, a discussão se desenvolve a partir das bases filosóficas do pós-modernismo. Com isso, julgo que os momentos em que a questão da escrita não esteja patentemente expressa neste estudo contribuíram para uma visão mais ampla dos gestos criativos dos autores e, portanto, para um entendimento mais bem contextualizado de suas

relações com a escrita.

Também é preciso mencionar que as conclusões a que chego com relação às escritas manuais de Zarvos e Speridião não refletem diretamente conclusões genéricas sobre as demais obras que configuram o momento atual de valorização da escrita manual. Um dos efeitos desse recorte se dá na caracterização de suas obras como escritas contemporâneas brasileiras, já que nelas há um particular modo de politização que visa projetos macropolíticos: em Zarvos, a questão nacional ganha relevância ao refletir sobre as questões sociais e econômicas tipicamente brasileiras, aliadas à disputa de uma imagem de Brasil ancorada nos povos originários; em Speridião, por sua vez, o fundo marxista e revolucionário dá o tom de muitas de suas produções, aliando trabalho formal e engajamento. A discussão política, nesse sentido, poderia tomar caminhos completamente diversos se se fossem analisadas outros exemplos contemporâneos de escritas manuais como, por exemplo, as telas de Denilson Baniwa, o recente “Livro de pau” de Deize Tigrona ou ainda o “poemanto” de Ricardo Aleixo. Questões raciais e de gênero, desse modo, que não tomam centralidade nas obras de Speridião e Zarvos, são caminhos possíveis de desdobramento do olhar para a escrita manual produzida hoje no Brasil aqui proposta.

Do mesmo modo, algumas questões sobre as obras de Zarvos e Speridião que foram aqui apresentadas mereciam, por si só, um estudo mais aprofundado do que o aqui realizado, dado que escapavam do escopo desta pesquisa. Em primeiro lugar, a intertextualidade entre os dois escritores e a obra de Vladimir Maiakóvski, poeta que ressurge em diferentes momentos desta tese, abrem possibilidades de leitura das obras de Speridião e Zarvos que, no diálogo entre arte e literatura contemporânea brasileira com a vanguarda soviética, compreendem tanto a tensão entre engajamento e formalismo como também a questão da vocalidade em seus escritos. Esse último ponto, de modo mais específico, mencionado em diferentes passagens neste texto, apresenta-se como outro percurso possível de compreensão de, por um lado, a relação entre escrita e performance vocal na obra de Zarvos e, por outro, na relação de Speridião e o rumor das massas e do povo, sempre evocado em suas telas.

Por fim, com relação às diferentes frentes a partir das quais trabalho com a escrita manual, a postura teórica aqui adotada poderia ser taxada de ecletismo. Quanto a isso, primeiramente acredito que no intuito de compreender as diferentes facetas da escrita manual de Speridião e

Zarvos foi necessário abarcar um panorama de perspectivas, que refletem o percurso dos capítulos desta tese. Assim, como a proposta foi de pensar a escrita manual a partir dos escritores, cada nova perspectiva apresentada reflete um dos traços motivados pelas obras de Zarvos e Speridião e, partindo de uma reflexão de ordem teórica, buscou iluminar parte do fenômeno das escritas manuais hoje. Por outro lado, há um norte teórico que guia as diferentes abordagens tomadas: os escritos de Roland Barthes e Jean-Luc Nancy atravessam a tese e, por isso, permitem uma coerência no decorrer da análise. Seja no diálogo com as correntes contemporâneas da crítica e da teoria de arte e literatura, na problemática de palavra e imagem, no enfoque da mão na escrita ou em sua discussão conceitual, as obras de Barthes e Nancy dão base às leituras e alinhavam os diferentes modos com que lido com a escrita manual.

O capítulo sobre graffiti, no entanto, se destaca dos demais: embora cite textos de Barthes e Nancy, esses estão longe de ter centralidade na discussão, esta se desenvolvendo principalmente no campo dos estudos de graffiti. Isso se justifica pelo estado ainda incipiente da pesquisa sobre graffiti no Brasil, especialmente com relação à sua discussão conceitual. De fato, trata-se de uma preocupação de também pouco lastro internacionalmente e, por isso, foi necessária a contextualização histórica de sua discussão acadêmica. Por outro lado, acredito que a discussão da possibilidade de “pensar com graffiti”, operando uma mudança de leitura sobre as artes e a literatura contemporâneas é uma principais contribuições desta tese, podendo ser desdobrada em diferentes estudos futuros. Mesmo que distante dos demais, portanto, julgo que o capítulo de número três configura um dos pontos altos de originalidade desta pesquisa, trazendo novos conceitos e discussões que dão corpo à compreensão da escrita manual hoje.

Ainda sobre os diferentes pontos de partida com os quais se analisaram as obras de Speridião e Zarvos, esses decorrem do cruzamento de fronteiras que a escrita manual opera dentro das disciplinas e campos de atuação artística. Assim sendo, foi necessário localizar as escritas contemporâneas brasileiras em meio a questões sobre os limites entre arte e literatura, entre teoria da literatura e teoria de arte. Tais discussões, que passam dos “campos expandidos” ao questionamento da autonomia da arte, evidenciaram como a escrita manual ainda se mostra como um “fruto estranho”, para retomar a imagem de Florencia Garramuño, ou um “objeto verbal não identificado”, segundo Flora Süssekind. Assim como demais objetos e experiências da

arte contemporânea, as delimitações disciplinares não oferecem mais ferramentas metodológicas adequadas para análise e, com isso, foi preciso trazer as problemáticas de Palavra e Imagem e dos estudos de graffiti, como modos de leituras heterodoxos.

Como são pontos de partida que marcam um “entrelugar” entre arte e literatura, além de motivar outras áreas também mencionadas nesta tese, os estudos de palavra e imagem e de graffiti contribuíram para que a análise não ficasse presa às metodologias da crítica literária ou da crítica de arte. É evidente que, tendo em vista minha formação acadêmica, as leituras propostas penderam mais para a análise literária – no entanto, acredito que o enfoque dos capítulos três e quatro ajudaram a balancear essa tendência, ampliando a gama de metodologias com as quais as obras de Zarvos e Speridião foram trabalhadas. Ao apresentarem pontos de vista exteriores às grandes disciplinas – a partir de um conceito, como graffiti, e de uma problemática, como palavra e imagem –, demonstrou-se a relevância de se apreender novas formas de aproximar a crítica e a teoria das novas produções contemporâneas, que escapam das delimitações disciplinares tradicionais.

Os dois capítulos finais, por sua vez, partem das abordagens anteriores e as convergem para o ponto específico da escrita manual. A tese se constrói, assim, num movimento em que a primeira parte abre as possibilidades de análise, que são empregadas na discussão sobre escrita na parte final. De fato, a discussão do capítulo cinco é iniciada pela contextualização do lugar da escrita manual no mundo hiperdigital e, com isso, volta às questões de palavra e imagem, por exemplo. Localizar a escrita manual no contexto de um mundo hiperdigital, por sua vez, requereu uma delimitação entre as diferentes etapas da escrita que, assim como a teoria de Sonja Neef, rompem com o simples binarismo entre formas analógicas e formas digitais/mecanizadas de escrita. Identifica-se, assim, como a escrita manual não se coloca enquanto simples nostalgia e imitação do passado, mas operando uma dobra metalinguística, colocando a escrita em primeiro plano. Desse modo, no último capítulo, a atenção sobre os diferentes conceitos relativos à escrita, tornou patente o quanto as obras de Zarvos e Speridião evidenciam as possibilidades de produção de sentido e de politização pela escrita. Mais do que uma noção típica de engajamento, ao voltar a atenção para a escrita enquanto produção, gesto e materialidade visual, esses autores complexificam a política interna da escrita, atualizando as utopias vanguardistas de aliança entre

atuação artística e transformação do mundo.

Por fim, ao levantar as motivações das escritas contemporâneas brasileiras de Guilherme Zarvos e Gustavo Speridião, esta tese visou demonstrar a pertinência de um estudo sobre a escrita manual e seus efeitos sobre as fronteiras disciplinares e áreas de conhecimento. Mesmo que hoje seja praticamente lugar comum na academia o discurso sobre a necessidade de olhares transversais, é incipiente ainda a atenção sobre formas anômalas e híbridas como as aqui estudadas, especialmente em se tratando de trabalhos de fôlego, como teses e dissertações. Com esta pesquisa, portanto, espero ter conseguido caminhar na direção de uma compreensão mais aprofundada e abrangente sobre arte e literatura contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia - volume 1*. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- ALMEIDA, Elizama. No tempo. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 184-189.
- ANTUNES, Arnaldo. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Ebook.
- ANTUNES, Arnaldo. Caligrafias. In: *40 escritos*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, Sebo Digital, 2000. Ebook.
- ANTUNES, Arnaldo. Interfaces da linguagem poética. In: SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 31-37.
- ARMSTRONG, Tim. Eliot's Waste Paper. In: ELIOT, T. S. *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. New York, London: W. W. Norton & Company, 2001. p. 275-280.
- ASHLEY, Kathleen; PLESCH, Véronique. The cultural processes of "appropriation". *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Durham, v. 32, n.1, p. 1-15, Winter 2002.
- ATILF – CNRS; UNIVERSITÉ DE LORRAINE. Graffiti. In: *Le trésor de la langue française informatisé*. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/graffiti>>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- BAIRD, J. A.; TAYLOR, Claire. Ancient graffiti in context: introduction. In: BAIRD, J. A.; TAYLOR, Claire (Ed.) *Ancient graffiti in context*. New York: Routledge: 2011. p. 1-17.
- BADIOU, Alain. *A aventura da filosofia francesa no século XX*. Trad. Antônio Teixeira e Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BAL, Mieke. *Traveling concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 2002.
- BALDI, Philip. *The foundations of Latin*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1999.

- BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013a.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013b.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *Inéditos I*: teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004c.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. In: *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 99-107.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A literatura na rede: uma literatura enredada?. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 13, n. 2, p. 319-341, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense,

1987. p. 108-113.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. Ebook.

BESANÇON, Julien. *Journal mural mai 68: Sorbonne Odéon Nanterre etc.* Paris: Tchou, 1968.

BLOCH, Stefano. Challenging the defense of graffiti, in defense of graffiti. In: In: ROSS, Jeffrey Ian (Ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Abingdon, New York: Routledge, 2016. p. 440-451.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BONVICINO, Régis. Biografia de um livro. In: BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Max Limonad, 1984. [s.p.].

BOSI, Viviana. Artes plásticas e poesia no Brasil nos anos 70. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, p. 67-86, jun. 2009.

BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BRASSAÏ. Du mur des cavernes au mur d'usine. *Minotaure*, Paris, n. 3-4, décembre 1933. Disponível em: <<https://membrane.tumblr.com/post/258400964/brassa%C3%AF-du-mur-des-cavernes-au-mur-dusine>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. Ebook.

BRUHN, Jørgen. What is mediality, and (how) does it matter? In: BRUHN, J. *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter*. London: Palgrave Macmillan, 2016. p. 13-40.

BUENO, Guilherme. Escaramuças pictóricas. In: SPERIDIÃO, Gustavo. *Fora do plano tudo é ilusão*. Rio de Janeiro: Anita Schwartz Galeria de Arte, 2011. p. 9-13.

CADU e Gustavo Speridião. Direção: Isis Mello e Anna Costa. [s.l.]: Arte1. Vídeo Online (48 min.), son., color. Disponível em: <<https://arte1play.com.br/viewerMedia/5101/44105>>. Acesso em 10 abr. 2020.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Trad. Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.;

- CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 17-25.
- CAMPOS, Haroldo de. Desbragada. In: BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Max Limonad, 1984. [s.p.].
- CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- CELACANTO provoca Lurfá Mú. Direção: Pedro Camargo. Rio de Janeiro: Tempo Filmes, 1979. YouTube (11 min.), son., color.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad.: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. Trad. Júlio Castañon Guimarães. *Escritos*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 337-349, 2008. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/Dados/DOC/revistas/Escritos_2/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2019.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63-105.
- CHRONIQUE du trouble: solos [Website]. *Artsy*, 2019. Disponível em: <<https://www.artsy.net/show/galerie-les-filles-du-calvaire-chronique-du-trouble-solos>>. Acesso em: 22 mai. 2020.
- CITTON, Yves. Ufologies littéraires et ovnis politiques. *Revue des livres*, Paris, n. 6, p. 50-59, juillet-août 2012. Disponível em: <<http://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2013/10/Citton-Ufologies-Litteraires-RdL-6-2012.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2019.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, jul.-dez. 2006, p. 11-41.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41,

jul.-dez. 2006.

CORBALLIS, Michael C. From Hand to Mouth: The Gestural Origins of Language. In: CHRISTIANSEN, Morten H.; KIRBY, Simon (Ed.). *Language Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 201-218.

COUTINHO, Vânia Maria. *Carmina Figurata e a Teoria da Imagem Carolíngia: contributos para uma reflexão sobre a relação texto-imagem*. 2016. 400 f. Tese (Doutorado em Teoria da Arte) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/19090>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Ebook.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. Ebook.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

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

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

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. 5. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUARTE, Miguel Ávila. O pixo e a invenção da escrita: notas sobre poéticas de muro, página e tela. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quijote+Do Editoras Associadas, 2018. p. 237-258.

DUNDES, Alan. Here I sit: a study of american latrinalia. *Kroeber Anthropological Society Papers*, Berkeley, California, n. 34, p.91-105, 1966.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. London: Penguin Books, 2004. Ebook.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora

Unesp, 2011.

ELLESTRÖM, Lars. *Media transformation: the transfer of media characteristics among media*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media borders, multimodality and intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-50.

EVANS, E. P. *Pompeianarum Antiquitatum Historia, quam ex Cod. MSS. et a Schedis Diurnisque R. Alcubierre, C. Weber, etc., etc. by Ios. Fiorelli; Giornale degli Scavi di Pompei by Giuseppe Fiorelli; Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern, und Kunstwerken, für Kunst- und Alterthumsfreunde dargestellt by J. Overbeck; Pompeii: Its History, Buildings, and Antiquities by Thomas H. Dyer; Pompéi et les Pompéiens by Marc Monnier; Graffiti de Pompéi. Inscriptions et Gravures tracées au Stylet, recueillies et interprétées by Raphael Garrucci. The North American Review, Cedar Falls, Iowa, v. 106, n. 219, p. 396–446, 1868. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25108163>. Acesso em: 15 nov. 2018.*

FAIRSERVIS JR., Walter A. *Hierakonpolis: the graffiti and the origins of Egyptian hieroglyphic writing*. Vassar College: Poughkeepsie, NY. 1983. (The Hierakonpolis project: occasional papers in anthropology, n. II)

FERNANDES, Thiago Grisolia. *Desescrita: signos da ausência*. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-thiago-fernandes.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso: na transversal da cidade*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, [1984].

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.

- Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad.: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. Ebook.
- GARRUCCI, Raphael. *Graffiti de Pompéi: inscriptions et gravures*. 2. ed. Paris: Benjamin Duprat, Libraire de L'institut de la Bibliothèque impériale et des Sociétés asiatiques de Paris, de Londres et de Calcutta, 1856.
- GELB, Ignace J. *A study of writing: revised edition*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.
- GENG, Youzhuang. *Between East and West/word and image*. Waco, Texas: Baylor University Press, 2016.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions théoriques, 2009. Disponível em: <<https://en.calameo.com/read/0000214152f3e1346786e>>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- GRATTON, Peter. Exscription. In: GRATTON, P.; MORIN, M-E (Ed.). *The Nancy Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 86-87.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Trad. Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- HANNA, Christophe. Nouvelles écritures politiques. *Art 21*, [s.l.], n. 30, p. 62-65, printemps 2011. Disponível em: <<https://en.calameo.com/read/00002141592890c8cb29e>>. Acesso em 10 nov 2019.
- HANNA, Christophe. *Poesia azione diretta: contro una poetica del gingillo*. Trad. e org. Michele Zaffarano e Gherardo Bortolotti. Hosted Gamm Hosting: [s.l.], 2008. Disponível em: <https://gammorg.files.wordpress.com/2019/02/hanna-christophe_-poesia-azione-diretta.pdf>. Acesso em: 25 ago 2018.

- HATHERLY, Ana. A reinvenção da leitura (versão fac-similada, introdução de Manuel Portela), *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 2, p. 441-469, 2012.
- HATHERLY, Ana. O prodígio da língua. In: ANES, José Manuel; GUEDES, Maria Estela; PEIRIÇO, Nuno Marques. *Discursos e Práticas Alquímicas*: volume II. Lisboa: Hugin Editores, 2002. [s.p]. Disponível em: <<http://www.triplov.com/alquimias/hatherly.htm>>. Acesso em: 02 mai. 2020.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*: volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Intr. e trad. Emmanuel Carneiro Leão. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Ebook.
- HOAD, T. F. Graffito. In: *Oxford concise dictionary of English etymology*. Oxford New York: Oxford University Press, 1996. p. 199.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Grafite. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1473.
- JAKOBSON, Roman Ossipovitch. *A geração que esbanjou seus poetas*. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JAKOBSON, Roman Ossipovitch. O que é a poesia?. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 167-180.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). KRAMER, Ronald. Straight from the underground: New York City's legal graffiti writing culture. In: ROSS, Jeffrey Ian (Ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Abingdon, *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 47-68.
- New York: Routledge, 2016. p. 113-123.
- KRAUSS, Rosalind. "A voyage on the North Sea": art in the age of post-medium condition.

London: Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Ano XV, n. 17, p. 128-137, 2008.

KRAUSS, Rosalind. The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, Cambridge, MA, v. 19, n. 17, p. 3-34, Winter 1981.

LACTANCIO. *Sobre la muerte de los perseguidores*. Trad. Ramón Teja. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas = Picho is not pixo: introduction to an analysis of urban graphic expressions*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole: technique et langage*. Paris: Éditions Albin Michel, 1964.

LÖWY, Michael. *A estrela do amanhã: surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, Desterro, n. 20, p. 1-4, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Maiakovski: poemas*. Trad. Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos, Augusto de Campos. Ed. especial rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. Trad. Antônio Landeira e Maria Manuela Ferreira. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 1979.

MACHEREY, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Trad. Geoffrey Wall. London, New York: Routledge Classics, 2006.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. Pixo e cenas dissensuais em Belo Horizonte: Antagonismos entre a força da lei e a emergência dos pixadores como sujeitos políticos. *Quaestio Iuris*, Rio de Janeiro n. 4, p. 2007-2024, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/quaestioiuris/article/view/22475/18881>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

MARSH, Anne. Art history in a post-medium age. *Artlink*, Fullarton, Australia, v. 26 n. 1, 2006.

- Disponível em: <http://www.annemarsh.com.au/art_history.php>. Acesso em: 14 set. 2019.
- MAU, August. *Pompeii its life and art*. Trad.: Francis W. Kelsey. London: Macmillan, 1899.
- MCDONOUGH, Tom. Foreword. In: BESANÇON, Julien (Ed.). *The walls have the floor*. Cambridge, MA: MIT Press, 2018. p. VII-XVII.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. Word and image. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Ed.). *Critical terms for art history*. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 51-61.
- MITMAN, Tyson. Advertised defiance: how New York City graffiti went from “getting up” to “getting over”. In: LOVATA, Troy; OLTON, Elizabeth (Ed.). *Understanding graffiti: multidisciplinary studies from prehistory to the present*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2015. p. 195-206.
- MIRANDA, Wander Melo. Formas mutantes. In: KIEFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 135-152
- MORAES, J.J. O jovem poeta. In: BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Max Limonad, 1984. [s.p.].
- MORRISON, Grant. Pop Magic!. In: METZGER, Richard. *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult*. New York: The Disinformation Company, 2003. p. 16-25.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 42-65, jul.-dez. 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.
- NANCY, Jean-Luc. Communism, the Word. In: *The Idea of Communism*. DOUZINAS, Costas; ŽIŽEK, Slavoj. London, New York: Verso, 2010. p. 145-153.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. e org. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Ed. Ginette Michaud. Trad. João Camillo

- Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016b.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013.
- NANCY, Jean-Luc. Finite and infinite democracy. In: AGAMBEN, G. et al. *Democracy in what state?* Trad. William McCuiag. New York: Columbia University Press, 2011. p. 58-75.
- NANCY, Jean-Luc. *The ground of image*. Trad. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005a.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005b.
- NASCIMENTO, Evandro. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-41.
- NEEF, Sonja. *Imprint and Trace: Handwriting in the Age of Technology*. Trad. Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2011. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/colby/detail.action?docID=850993>> Acesso em: 20 fev. 2019.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Ut pictura poesis: o fio de uma tradição. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, n. 18-20, p. 129-144, 1987.
- PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc SP, Associação Cultural Videobrasil, 2012.
- PAWLIK, Joanna. Surrealism, Beat Literature and the San Francisco Renaissance. *Literature Compass*, Hoboken, NJ, v. 10, n. 2, p. 97-110, 2013. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/lic3.12029>>. Acesso em 22 mai. 2021.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify. 2012.
- PEDEN, Alexander J. *The graffiti of pharaonic Egypt: scope and roles of informal writings (c. 3100-332 B.C.)*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001.
- PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÂMARA, Mario (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva,

2005.

PENNA, João Camillo. Nota do tradutor. In: NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Ed. Ginette Michaud. Trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 7-11.

PENNAFORT, Roberta. Em pequenos grupos, eleitores de Haddad tentam ‘virar voto’ nas ruas. In: *Estadão*, São Paulo, 25 out. 2018. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/el-eicoes,em-pequenos-grupos-eleitores-de-haddad-tentam-virar-voto-nas-ruas,70002563833>>.

Acesso em: 04 set. 2020.

PERLOFF, Marjorie. “‘Literature’ in the expanded field”. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995. P. 175-186.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escrita ou escritura? In: *Com Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 69-74.

PETRUCCI, Armando. Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi. *Publications de l'École française de Rome, Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne: Actes de la table ronde de Rome*, Rome, v. 82, p. 85-97, out. 1985.

PHILIPS, Susan A. Graffiti. In: *Grove art online*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 1-5. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000033960>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PIANIGIANI, Ottorino. Graffito. In: *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*. Firenze: Ariani, 1907. Disponível em: <<http://www.etimo.it/?term=graffito&find=Cerca>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

PIRES, Ericson. *Pele tecido*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo e TX, 2010. YouTube (61 min.), son., color.

PLESCH, Véronique. Beyond art history: graffiti on frescoes. In: LOVATA, Troy; OLTON, Elizabeth (Ed.). *Understanding graffiti: : multidisciplinary studies from prehistory to the present*.

Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2015. p. 47-57.

PLESCH, Véronique. Espace et temps, individu et communauté: le graffiti comme parole collective. In: PRESSAC, Laure (Ed.). *Sur les murs: histoire(s) de graffitis*. Paris: Éditions du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2018. p. 74-78.

PLESCH, Véronique. On appropriations. *Interfaces: image, texte, language*, Worcester, Dijon, Paris, n. 38, p. 7-38, 2017.

PRÊMIO PIPA. *PIPA 2016 | artistas indicados | Gustavo Speridião*. YouTube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AomVWAJHaY8>>. Acesso em: 28 nov. 2019

PUCHEU, Alberto. *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

PURNELLE, Gérald. Dossier. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Flammarion, 2013. Ebook.

RALADO. *Respeita ou peita! [...]*. 18 ago. 2018. Instagram: @ralado_ospiores. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bma4IQ4g6IZ/>>. Acesso em 9 abr. 2020.

RAMOS, Nuno. Cine-letra: OU/E. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1984. Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=67>. Acesso em: 29 mar. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad.: Carolina Santos. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.

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

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. The politics of literature. *Substance*, Madison, v. 33, n.1, p. 10-24, 2004.

RASPAIL, Thierry. *Chroniques du trouble: solos: exposition du 28 novembre 2019 au 11 janvier 2020* [Dossier de presse]. Paris: Galerie les filles du calvaire, 2019. Disponível em: <https://www.fillesducalvaire.com/wp-content/uploads/2019/10/DP_CHRONIQUE_OK.pdf>.

Acesso em: 22 mai. 2020.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Leonilson: a poesia fora de si. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif (org.). *Poesia contemporânea:*

- reconfigurações do sensível. Belo Horizonte: Quijote+Do Editoras Associadas, 2018. p. 135-145.
- REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- REZENDE, Renato. Guilherme Zarvos: poesia e política. In: ZARVOS, Guilherme. *Guilherme Zarvos: por Renato Rezende*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda de Poesia). p. 7-41.
- ROCHA, Pedro. O pangéio. In: PIRES, Ericson. *Pele tecido*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 9-10.
- ROSS, Jeffrey Ian (Ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Abingdon, New York: Routledge, 2016.
- RUSSELL, Charles. *Groundwaters: a century of art by self-taught and outsider artists*. London, Munich, New York: Prestel, 2011.
- SÁ, Sérgio de. Pensar traz entrevista de Ferreira Gullar dada à série 'A arte de escrever'. *Portal Uai*, 09 dez. 2016, Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2016/12/09/noticias-artes-e-livros,198560/pensar-traz-entrevista-de-ferreira-gullar-dada-a-serie-a-arte-de-escre.shtml>>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 27, p. 1-51, 2019.
- SANTOS, Mariana Pinto dos. Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o paradigma da cópia. *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 10, p. 189-209, 2012.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. Apresentação. In: ZARVOS, Guilherme. *O olho do lince*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015. p. 5-7.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito e FAPERJ, 2011.
- SARDAN, Zuca. *Ás de colete*. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática,

2004.

SAX, David. *The revenge of analog: real things and why they matter*. New York: Publicaffairs, 2016. Ebook.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006.

SCHENDEL, Mira. *O espaço infundável de Mira Schendel*. São Paulo: GSA, 2015. 287 p. Catálogo de exposição, 26 ago. - 31 out. 2015, Galeria Frente.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCORZA, Antonio. [Fotografia da manifestação de 15 de maio de 2019 no Rio de Janeiro]. Fotografia. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/manifestacao-em-defesa-da-educacao-entenda-os-motivos-que-levam-as-pessoas-as-ruas-23668180>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SCOTT, Clive. *Street photography: from Atget to Cartier-Bresson*. London, New York: I. B. Tauris, 2009.

SCOTT-WARREN, Jason. Reading Graffiti in the Early Modern Book. *Huntington Library Quarterly*, Philadelphia, v. 73, n. 3, p. 363-381, September 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2010.73.3.363>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SILVA, Renato (Org.). *Construção*. São Paulo: Mendes Wood DM, 2020. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/construo>>. Acesso em: 20 mai. 2020. Catálogo de exposição online.

SILVEIRA, Fabrício. *Grafite expandido*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2012.

SILVEIRA, Walter. *Blackberry: palavra e imagem*. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 2013.

SOARES, Thiago Nunes. Escritas da cidade: as pichações no combate à ditadura civil-militar. *Anais do XIII encontro estadual de história*, 2008, Guarabira, PB. Disponível em: <http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2002%20-%20Thiago%20Nunes%20Soares%20TC.PDF>. Acesso em 22 jan. 2020.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. The pleasure of the image [Gerard Houckgeest]. In: HALPERN, Daniel (Ed.). *Writers on artists*. San Francisco: North Point Press, 1988. p. 93-99.

SOUZA, Thomas Alison Frizeiro de. *Uma vanguarda subterrânea: o projeto da periferia rebelde a partir dos manifestos de Roberto Piva e Claudio Willer*. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/11459/1/thomasalisonfrizeirode souza.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

SPERIDIÃO, Gustavo. [sem título] da série Cartazes Ginásiais. 2008. Nanquim sobre papel, 96 x 66 cm. Disponível em: <<https://www.speridiao.com/cartazes-ginasiiais?lightbox=dataItem-ivsjpgg3>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SPERIDIÃO, Gustavo. [sem título] da série “Não há instruções exatas para a localização do paraíso”. 2010. Técnica mista sobre tela, 212 x 500 cm. Disponível em: <<https://www.speridiao.com/pinturas?lightbox=dataItem-ivsbhcg2>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SPERIDIÃO, Gustavo. [sem título] da série “Não há instruções exatas para a localização do paraíso”. 2010b. Técnica mista sobre tela, 212 x 500 cm. Disponível em: <<https://www.speridiao.com/pinturas?lightbox=dataItem-ivsbhcgj>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Amanhã manifestação*. 2014a. Verniz acrílico sobre lona, 201 x 435 cm. Pintura. Disponível em: <<https://www.speridiao.com/pinturas?lightbox=dataItem-ivsbhcgm1>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

SPERIDIÃO, Gustavo. Artista brasileiro Gustavo Speridião expõe instalação militante em Paris. *Radio France Internationale*, 02 jan. 2020. Entrevista concedida a Silvano Mendes. Disponível em: <<http://www.rfi.fr/br/brasil/20200102-artista-brasileiro-gustavo-speridi%C3%A3o-exp%C3%B5e-instala%C3%A7%C3%A3o-militante-em-paris>>. Acesso em 20 fev. 2020.

SPERIDIÃO, Gustavo. *CHRONIQUE DU TROUBLE: SOLOS* [...]. 19 dez. 2019. Instagram: @gustavosperidiao. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B55Brr3ITv4/>> Acesso em 22 mai. 2020.

SPERIDIÃO, Gustavo. Conversa com Gustavo Speridião, por Luiz Camillo Osorio. *Prêmio Pipa*, 23 set. 2016. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osorio. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2016/09/conversa-com-gustavo-speridiao-por-luiz-camillo->

osorio/>. Acesso em: 28 jan. 2020.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Este plano*. 2014b. Pintura. Disponível em: <<https://www.speridiao.com/pinturas?lightbox=dataItem-ivsbhcgvl>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Fora do plano tudo é ilusão*. Rio de Janeiro: Anita Schwartz Galeria de Arte, 2011.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Fora*. 2014c. Pintura. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/gustavo-speridiao-fora-out>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Greve, ocupação, mobilização*. 2015a. Nanquim, acrílica e verniz acrílico sobre lona, 212 × 180 cm. Pintura. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/gustavo-speridiao-greve-ocupacao-mobilizacao>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Nuvem*. 2005a. Parte da série “Nuvens na Perimetral”, intervenção no Cais do Porto, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/gustavo-speridiao/>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

SPERIDIÃO, Gustavo. “O único que se libertou com a revolução industrial foi o cavalo”. *Desvio*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3 (Edição Especial Junho de 2013: Cinco anos depois), p. 40, 2019.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Sobre Pintura Time Color*. São Paulo: [s.n], 2021. 54 p. Catálogo de exposição, 06 mar. - 15 mai. 2021, Sé Galeria.

SPERIDIÃO, Gustavo. *The great art history*. 2013. Tinta sobre livro, 608 páginas, 26 x 18 cm. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/4jqafkaeve7mud9/the_great_port.pdf?dl=0>. Acesso em: 28 nov. 2019.

SPERIDIÃO, Gustavo. *Tu, tulipas, nós, foguetes*. 2015b. Nanquim e verniz acrílico sobre lona, 212 x 180 cm. Pintura. Disponível em: <<https://www.speridiao.com/pinturas?lightbox=dataItem-ivsbhch52>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

SPERIDIÃO, Gustavo Moreira. *Como me tornei bípede ou os problemas políticos de ser bípede*. 2007. 146 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://serbipede.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

STIVALE, Charles J. Mythologies revisited: Roland Barthes and the left. *Cultural Studies*, London, v. 16, n. 3, p. 457-484, 2002. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10>.

1080/09502380210128333>. Acesso em: 05 mai. 2021.

STOCKWELL, Peter. *The Language of Surrealism*. London, New York: Palgrave Macmillan, 2017.

STYLE Wars. Direção: Tony Silver. New York City: Public Art Films, 1983. YouTube (70 min.), son., color.

SÜSSEKIND, Flora. Ações políticas/ações artísticas. *Suplemento Pernambuco*, Recife, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antteriores/93-especial/1742-a%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html>>. Acesso em: 26 out. 2018.

SÜSSEKIND, Flora. Não-livros. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, Editora Vieira & Lent, 2004. p. 442-488.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Sússekind. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Assunto Impresso, 2012.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 4. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1977.

TINTEROW, Gary; CONISBEE, Philip (ed.). *Portraits by Ingres: image of an epoch*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

TITAN JR., Samuel. Uma nota sobre o “Elogio da mão”. In: FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 35-38.

TRAHAN, Adam. Research and theory on latrinalia. In: ROSS, Jeffrey Ian (Ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Abingdon, New York: Routledge, 2016. p. 92-102.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

- TROTSKY, Leão. *A revolução permanente*. Trad. Oliveira Sá. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1985.
- TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- TWOMBLY, Cy. *Leaving Paphos Ringed With Waves (IV)*. 2009. Acrílica sobre tela, 267.4 x 212.3 cm. Pintura. Disponível em: <<http://www.cytwombly.org/artworks/paintings/20>>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- UNGAR, Steven. Sartre, Breton, and Black Orpheus: Vicissitudes of Poetry and Politics. *L'Esprit Créateur*, Baltimore, v. 17, n. 1, p. 3-18, Spring 1977. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/26280659>>. Acesso em: 25 mar. 2021.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- WALL-ROMANA, Christophe. Is postpoetry still poetry? Jean-Marie Gleize's dispositif-writing. *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, v. 47, n. 4, Advance, p. 442-453, September 2011. Disponível em: <<https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/47/4/442/750198>>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- ZARVOS, Guilherme. *60-70 70-60*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017a.
- ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco: Centro de Experimentação Poética 20.000: Centro de Experimentação Pensamento: uma possível rota*. São Paulo: Ateliê Editorial; Rio de Janeiro: Nonoar, 2009.
- ZARVOS, Guilherme. *Distopia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017b.
- ZARVOS, Guilherme. *Ensaio de povo novo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. Disponível em: <https://issuu.com/guilhermezarvos/docs/guilherme_zarvos_-_ensaio_de_povo_n>. Acesso em 10 nov. 2020.
- ZARVOS, Guilherme. Entrevista exclusiva com o poeta Guilherme Zarvos. *Revista Arara*, [s.l.], [201-]. Disponível em: <<https://arararevista.com/entrevista-exclusiva-do-poeta-guilhermezarvos/>>. Acesso em: 2 dez. 2019.
- ZARVOS, Guilherme. *Garota*. São Paulo: Córrego, 2019.
- ZARVOS, Guilherme. *Lições educacionais para Tintum*. Rio de Janeiro: Nonoar, 2012.
- ZARVOS, Guilherme. *O olho do lince*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

ZARVOS, Guilherme. *Zombar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.