

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

BÁRBARA MÓL

**A Biblioteca entre sensações e pensamentos:  
sobre uma espécie de espaço da imagem**

BELO HORIZONTE  
2014

BÁRBARA MÓL

A Biblioteca entre sensações e pensamentos:  
sobre uma espécie de espaço da imagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Patricia Franca-Huchet

BELO HORIZONTE  
2014

Mól, Bárbara, 1986-

A biblioteca entre sensações e pensamentos [manuscrito] : sobre uma espécie de espaço da imagem / Bárbara Mól Gonçalves. – 2014.

143 f.: il.; +1 DVD.

Orientadora: Patrícia Franca-Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Livros na arte – Teses. 2. Livros artísticos – Teses.  
3. Percepção visual – Teses. I. Franca-Huchet, Patrícia, 1958-  
I. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas  
Artes. III. Título.

CDD: 701.15

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família pelo suporte, em especial, à Tuca pelo incentivo à educação. À Mariana pelas inúmeras revisões, traduções, leituras, filmes, conversas, carinhosa amizade e paciência. Agradeço por partilhar comigo as melhores coisas do mundo.

À Gabriel pela confiança e paciência, pelas longas discussões sobre fotografia, arte e imagem, agradeço sua prontidão nos auxílios técnicos de informática, videográficos e fotográficos.

À professora orientadora, pesquisadora e artista plástica Patricia Franca-Huchet por ter aceitado orientar esta pesquisa e partilhar generosamente sua experiência, à sua sensibilidade e acolhimento, pelo constante incentivo ao conhecimento e amadurecimento crítico, teórico e visual. Por sua instigante e estimulante pesquisa artística, postura e atuação profissional exemplar.

À professora Daisy Turrer por suas aulas apaixonantes e reverberantes, desde a graduação em Artes Visuais. Agradeço sua disponibilidade e abertura sincera para com esta dissertação.

Às professoras Elisa Campos e Wanda Tofani pela colaboração, dedicação e estímulo à pesquisa artística.

À Elida Tessler pela recepção, disponibilidade, bem como sua colaboração artística e literária.

À Leila Danziger pela dedicação, contribuição, incentivo e estimulante relação com seu trabalho de arte e orientação.

Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação em Artes, da biblioteca, da lojinha do Vavá e da cantina da Escola de Belas Artes pelo atencioso trabalho.

À Mara Pires pela encadernação, zelo com o material e amizade.

Aos colegas da Pós e aos amigos de Cachoeira e Ouro Preto que compartilharam com carinho esse trabalho.

À CAPES pela bolsa durante setembro de 2013 a agosto de 2014 e o fomento à pesquisa em artes.

“A cada alma pertence um mundo diferente;  
para cada alma toda outra alma é um mundo transcendente”.

NIETZSCHE

“Os livros não estavam na vertical, mas deitados, e por certo no canto exposto às intempéries.

Nelas sucediam tempestades. Abrir um deles teria me levado bem ao centro de uma delas, onde se anuviava um texto cambiante e turvo prenhe de cores. Cores borbulhantes e fugidias, mas que tendiam sempre para um tom violáceo que parecia provir das entranhas de um animal abatido. Indizíveis e graves, como esse violeta proscrito, eram os títulos, cada qual me soando mais estranho e mais familiar que o precedente”.

WALTER BENJAMIN

## **RESUMO**

Entre sensações e pensamentos, ao pesquisar e investigar a imagem pela leitura, ao colher sentido das percepções e organizar as experiências em um cenário conceitual, esta dissertação trata de uma espécie de espaço da imagem. A Biblioteca – metáfora para estruturar um pensamento sensível e simbólico da arte – é uma imagem, é um conceito, em que o livro é, em campo expandido irredutível a um nome definitivo, uma espécie de espaço para a imagem fotográfica e literária. Trabalhar-se-á, portanto, o livro como propulsor e campo para as imagens as quais buscamos nessa pesquisa.

**Palavras-chave:** Biblioteca, Imagem, Livro, Edição de arte

## **ABSTRACT**

The Library between impressions and thoughts:  
a species of an image space

Between impressions and thoughts, to research and investigate the image by reading, to gather sense from the perceptions and to organize experiences in a conceptual scenery, this research is a species of an image space. The Library – metaphor for structuring a sensitive and symbolic thinking of art – is an image, is a concept with the book is, in an expanded field irreducible to a definitive name, a species of a space for the photographic and literary image. Therefore, this research will work the book as a driving force and a field for the images which we seek in this study.

**Keywords:** Library, Image, Book, Art edition.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>James Joyce, Sylvia Beach und Adrienne Monnier</i> , Paris, 1938.	12
Figura 2: <i>Mesa de trabalho de Virginia Woolf</i> , Sussex, 1965.	14
Figura 3: <i>Walter Benjamin na Biblioteca Nacional</i> , Paris, 1937.	18
Figura 4: <i>Fahrenheit 451</i> (frame), François Truffaut, Inglaterra, 1966.	19
Figura 5: <i>Velha Senhora Lendo</i> , Gerrit Dou, cerca de 1631-1632 (detalhe).	21
Figura 6: <i>The Pencil of Nature</i> , William Henry Fox Talbot, 1843.	22
Figura 7: <i>Sem título</i> , Wilfredo Prieto, Biblioteca Nacional de Singapura, 2004.	25
Figura 8: <i>Atlas de imagens Mnemosyne</i> - prancha 2, 1927-1929.	28
Figura 9: <i>Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg</i> , Londres.	30
Figura 10: <i>Mesa de trabalho de Aby Warburg</i> , Londres.	33
Figura 11: <i>Mapa atual da biblioteca no Instituto Warburg</i> , Londres.	34
Figura 12: <i>Fichários</i> , Arthur Bispo do Rosário, (1970-1980?).	40
Figura 13: <i>Untitled (Paperbacks)</i> , Rachel Whiteread, 1997.	41
Figura 14: <i>Grande sala da Biblioteca municipal de Besançon</i> , 1897.	48
Figura 15: <i>Stiftsbibliothek St Gallen I</i> , Candida Höfer, Suíça, 2001.	50
Figura 16: <i>Reading Position for Second Degree Burn</i> , Dennis Oppenheim, 1970.	51
Figura 17: <i>Encontro de Mares</i> , Fábio Morais, 2006.	54
Figura 18: <i>O homem sem qualidades caça-palavras</i> , Elida Tessler, 2010.	56
Figura 19: <i>Caixa Preta</i> , Júlio Plaza e Augusto de Campos, 1975.	59
Figura 20: <i>Days Off</i> , Kaprow, 1970; <i>Roodborst Territorium/Sculptur</i> , Dibbets, 1969.	60
Figura 21: <i>Livro da Criação</i> , Lygia Pape, 1959.	60
Figura 22: <i>Ateliê de Paulo Bruscky</i> , Recife, 2004.	61
Figura 23: <i>Grapefruit</i> , Yoko Ono, 1964; <i>Do it: the compendium</i> , H.U. Obrist, 2013.	62
Figura 24: <i>Doubles Jeux - 7</i> , Sophie Calle, 1998.	62
Figura 25: <i>A ave</i> , Wladimir Dias Pino, 1956.	65
Figura 26: <i>Bavel Balal Mabul</i> , Anselm Kiefer, 2012.	66
Figura 27: <i>Livro de fotografias de Nan Goldin</i> (editora Phaidon), 2001.	66
Figura 28: <i>O agiota e sua mulher</i> , Quentin Metsys, 1514.	67
Figura 29: <i>Asas do Desejo</i> (frame), Win Wenders, 1987.	72
Figura 30: <i>Slides da ex-União Soviética Petrodvorets</i> , 1970.	76
Figura 31: <i>Dubling</i> , Elida Tessler, 2010.	81
Figura 32: <i>Dubling</i> , Elida Tessler, Cisneiros Fontanals Art Foundation, Miami, 2010.	82



Figura 33: <i>Dubling</i> , Elida Tessler, 2010. Arquivo pessoal, 2013.	84
Figura 34: <i>Livro Ulisses</i> , Elida Tessler, 2010.	86
Figura 35: <i>Dubling</i> , Elida Tessler, 2010.	89
Figura 36: <i>Dubling</i> , Elida Tessler, 2010.	91
Figura 37: <i>Livro Todos os nomes da melancolia</i> , Leila Danziger, 2012.	93
Figura 38: <i>Negra tatuada vendendo caju</i> [detalhe] (Jean-Baptiste Debret, 1827); <i>Os jogos terríveis</i> (De Chirico, 1925); <i>Abapuru</i> (Tarsila do Amaral, 1928).	94
Figura 39: <i>Todos os nomes da melancolia</i> , Leila Danziger, 2008.	96
Figura 40: <i>Vanitas</i> , Leila Danziger, 2010.	98
Figura 41: <i>Negro com máscara</i> , Debret, 1819; <i>livro Todos os nomes da melancolia: Banzo</i> , Leila Danziger, 2012.	100
Figura 42: <i>O espectador fotógrafo: Zénon Piéters</i> , Patricia Franca-Huchet, 2011.	105
Figura 43: <i>O espectador fotógrafo: Zénon Piéters</i> , Patricia Franca-Huchet, 2011.	107
Figura 44: <i>O espectador fotógrafo: Zénon Piéters</i> , Patricia Franca-Huchet, 2011.	109
Figura 45: <i>O espectador fotógrafo: Zénon Piéters</i> , Patricia Franca-Huchet, 2011.	110
Figura 46: <i>O espectador fotógrafo: Zénon Piéters</i> , Patricia Franca-Huchet, 2011.	114
Figura 47: <i>Slide Petrodvorets da ex-União Soviética (1970)</i> , 2013.	115
Figura 48: <i>Mano: guia turístico</i> , Bárbara Mól, 2013.	122
Figura 49: <i>A viagem</i> , Bárbara Mól, 2013.	124
Figura 50: <i>Dupla distância</i> , Bárbara Mól, 2013.	126
Figura 51: <i>Dupla distância</i> , Bárbara Mól, 2013.	128

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO UM - ENTRE SENSações E PENSAMENTOS</b>	<b>15</b>
<b>1.1 A Biblioteca</b>	<b>15</b>
1.1.1 A Biblioteca: imagem e conceito	18
1.1.2 Biblioteca Warburg da ciência da cultura – <i>KBW</i>	27
<b>1.2 Fenomenologia da arte: uma filosofia da percepção</b>	<b>35</b>
1.2.1 Da imagem: ver e pensar	38
1.2.2 Da imagem: imaginação e memória	41
<b>CAPÍTULO DOIS - CENÁRIO DE COEXISTÊNCIAS</b>	<b>51</b>
<b>2.1 O livro expandido</b>	<b>51</b>
2.1.1 O livro: imagens e conceitos	52
2.1.2 Livro de artista e outras indefinições	55
2.1.3 Como os livros podem alastrar imagens	67
<b>CAPÍTULO TRÊS - FRATERNIDADES</b>	<b>79</b>
<b>3.1 Sobre o trabalho com a imagem</b>	<b>80</b>
3.1.1. Elida Tessler – <i>Dubling</i>	81
3.1.2 Leila Danziger – <i>Todos os nomes da melancolia</i>	92
3.1.3 Patricia Franca-Huchet – <i>O espectador fotógrafo: Zénon Piéters</i>	105
<b>3.2 Trabalho autoral com a imagem</b>	<b>115</b>
3.2.1 Publicação online <i>A viagem</i>	121
3.2.2 Jornal <i>Dupla distância</i>	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – ALGUMAS NOTAS FUGIDAS</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>135</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

*Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita*  
[extrato do filme *Aqui e alhures* (1976), direção Jean-Luc Godard]

Esta dissertação em artes parte de certas sensações e pensamentos sobre a imagem, em especial, sobre uma possível espécie de espaço da imagem do regime estético das artes, compreendida a partir da minha experiência como espectadora e artista plástica, como leitora, como investigadora e pesquisadora de imagens. O interesse pelo livro como propulsor e campo das imagens, em suas diversas formas estéticas das artes e ainda como suporte literário, bem como um espaço experimental, motivou a investigação de obras de artistas contemporâneos, em especial, artistas brasileiras em cujas obras encontram-se a edição de imagens, o livro, a literatura e a fotografia, realizadas neste início do século XXI: Elida Tessler (1961-), Leila Danziger (1962-) e Patricia Franca-Huchet (1958-).

Para pensar a imagem devemos saber de sua extrema complexidade e, mais ainda, considerar sua fragilidade, sobretudo, como observa Pires do Vale (2012), deve-se atentar para a irredutibilidade da imagem à vontade do artista, pesquisador, curador e espectador. Ao entender sua natureza indeterminante e fugidia, pensamos em uma espécie de espaço da imagem, espaço aberto que a própria imagem faz cindir e que, ao imaginarmos, criamos um *site*, damos as imagens um lugar, mesmo que seja um lugar de deambulações.

Metáfora para estruturar um pensamento sensível e simbólico da arte, a Biblioteca é um dos objetos de estudo trabalhados dentre as referências levantadas e analisadas de um ponto de vista fenomenológico da percepção da arte, da imaginação e da memória. Ainda, a análise ancora-se na filosofia da arte de Georges Didi-Huberman (1953-) e sua prática que considera as imagens, sobretudo, por meio de um olhar arqueológico, cujo olhar pesquisa nas imagens a presença de outras imagens e outros textos, imagens atreladas à história e ao tempo e sua à duração, imagens sobreviventes ainda que em vestígios, restos, fragmentos.

A biblioteca não será vista de um panorama, não possui o caráter de *O Museu Imaginário* (2000), de André Malraux (1901-1976), nem se trata de uma *Bibliomanie*<sup>1</sup> ou de uma obsessão por livros como a do livreiro Giacomo que vive para seus livros e manuscritos, personagem criado por Gustave Flaubert (1821-1880), em 1837. Também não deseja partir de uma reunião dos artistas que trabalham em seu espaço e com seu espaço, diretamente. Tão pouco o livro tomará uma posição panorâmica, visto sua longa história e permanência no

---

<sup>1</sup>Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/leitura/flaubert.html>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

mundo. Mesmo assim, é necessário ao corpo da pesquisa certas referências e apontamentos históricos.

Ao longo da dissertação encontraremos os grifos Biblioteca e biblioteca. Em letra maiúscula refere-se ao conceito versado enquanto ideia; a palavra em letra minúscula refere-se ao espaço físico que guarda certa quantidade de livros em coleção, de acordo com o substantivo usual. Sobre a escrita “da imagem” e também “para a imagem”, é importante destacar as variações e diferenças: “da imagem” diz respeito a uma noção de atributo, a biblioteca é um lugar que guarda e conserva imagens, é um lugar que faz parte da imagem; “para a imagem” tem relação com o destino das imagens, uma ideia mais subjetiva em que considero o livro um *habitat*, espaço físico onde as imagens podem ficar, se mostrar/esconder, sobreviver. O livro é um lugar para o qual me interessa destinar as imagens editadas por mim. Assim, “da imagem” refere-se à Biblioteca e “para a imagem”, ao livro.

Destino as imagens ao livro, devido a um vínculo tecido entre o objeto e eu, entre os espectadores/leitores e os livros/as imagens. Foi por meio dos livros que pude conhecer, ver e, em partes, sentir, as coisas do mundo, suas histórias e suas imagens, as reproduções de obras de arte, fotografias de obras primas, as grandes pinturas impressas, por exemplo. Mais tarde um pouco, as imagens foram projetadas por meio do cinema e, bem depois, tive contato com obras de arte em galerias e museus. E, ainda, em obras em espaços públicos e de livre circulação, em bibliotecas, parques, praças, dentre outros locais urbanos.

Gosto da imagem impressa e como ela se comporta na superfície do papel, superfície rasurável, incendiável e, ainda assim, potente. Por exemplo, a imagem de um livro em um jornal, uma fotografia de uma parede cheia de quadros e retratos de pessoas (figura 1), reproduções de peças e cenas artísticas, as imagens produzidas por artistas que nos mostram ainda mais imagens, criando mais dimensões, mais cruzamentos, mais passagens, mais história. Instiga-me como o imaginário e a memória individuais podem se associar pelo desejo de ver, podem se tornar tangíveis por meio do intelecto, do olhar, da imagem. Por isso, as questões entre imaginação e memória também serão trabalhadas. Instiga-me como uma imagem se torna outra, se transforma em contato com outra quando inspira um espetáculo de dança, quando inspira um filme e como um pintor pode influenciar um fotógrafo cineasta – um exemplo é a relação de Wim Wenders (1945-) com a obra do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) e com a obra do pintor norte-americano Edward Hopper (1882-1967) – no sentido da coexistência e sobrevivência das imagens.

Acredito que pensar as imagens de imagens é assumir, como artista, que quando crio uma imagem, nela se apresentam mais signos e fendas simbólicas do que posso saber.

Elementos plásticos, afetivos, conceituais vêm com a imagem, ainda não pronta e indeterminada, vêm das leituras que faço, de tudo que vejo, algo da memória, do imaginário, da relação entre o real-ficcional-imaginário, entre o utópico e o sonho, flutuando em camadas, entre dois ou três fotogramas. Sem sequência linear e hierárquica como no filme *L'opéra-mouffe* (França, 1958), da cineasta francesa Agnès Varda (1928-), que realiza seu primeiro curta-metragem a partir de um caderno de notas, ou seja, um caderno de sensações filmado na Rua Mouffetard, em Paris, tradicional rua de mercado popular. A cineasta entrelaça cenas de pessoas que frequentam aquela rua – de caráter documental; cenas de atores – de caráter ficcional; e cenas de bichos, legumes e objetos montados. O curta-metragem é um filme realizado a partir de imagens e palavras vindas das sensações e pensamentos da artista, vindas da subjetividade de uma mulher grávida, descrição que a própria artista faz para introduzir suas imagens.



Figura 1: James Joyce, *Sylvia Beach und Adrienne Monnier*, Paris, 1938. Foto: Gisèle Freund<sup>2</sup>.

Desse modo, confio na continuidade das sensações e dos pensamentos que atravessam as imagens à distância e que, muitas vezes, surgem da coexistência entre aquilo que sobrevive e permanece com o que é presente e ainda turvo, desfocado, ainda inconsciente, em um sistema complexo onde habitamos as imagens e onde as imagens nos habitam. Sistema que agrega uma grande fraternidade e igualdade entre as imagens que se estendem no espaço-tempo aproximado nesta pesquisa para manter suas diferenças. Pertencente ao cenário de coexistências, a Biblioteca como uma espécie de espaço da imagem figura uma reserva do possível. A noção de espécie de espaço refere-se a uma *zona*, algo ainda em formação, uma *zona* em que existam ao mesmo tempo campos de dimensões imaginárias e suas versões do real, da matéria e da lembrança, projeções estéticas intermitentes, como as sobreposições de

---

<sup>2</sup>Disponível em [http://www.giselefreund.com/PDF/Galerie\\_Clairefontaine\\_Gisele\\_Freund\\_Catalogue\\_2013.pdf](http://www.giselefreund.com/PDF/Galerie_Clairefontaine_Gisele_Freund_Catalogue_2013.pdf). Acesso em 15 de setembro de 2012.

Jean-Luc Godard (1930-), em *Histoire(s) du Cinema* (França, 1988), nas quais o cineasta trabalha com a fragmentação de imagens do cinema por apropriação, por meio da montagem com imagem, palavra e voz. Em especial, refiro-me às justaposições de imagens do cinema (e da fotografia), oriundas de arquivos – com valor de testemunho – e cenas do cinema – imagens de caráter ficcional — atualizadas por Jean-Luc Godard que revela, entrelaçando temporalidades e formas, memórias e imaginação, um discurso descritivo e crítico da imagem e da história.

Nesta *zona* formam-se núcleos de imagens e conceitos organizados em três capítulos e suas partes. O primeiro capítulo **Entre sensações e pensamentos** introduz a estrutura simbólica e conceitual dessa pesquisa. *A Biblioteca* subdivide-se em *A Biblioteca: imagem e conceito* e *Biblioteca Warburg da ciência da cultura – KBW*, na qual é desenvolvida a biblioteca como conceito para estudar as imagens escolhidas e as questões em torno do livro, sem pretensões enciclopédicas; também será abordada a inspiradora biblioteca de Aby Warburg (1866-1929). Na segunda parte deste primeiro capítulo, *Fenomenologia da arte: uma filosofia da percepção*, o campo filosófico da fenomenologia da percepção será tratado a partir da herança epistemológica inaugurada por Edmund Husserl (1859-1938) e, trabalhada posteriormente por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que consideram o conhecimento, objeto das relações do homem com o mundo, e é por meio dessa abordagem que colocaremos em questão os seguintes pares: ver e pensar, imaginação e memória.

O segundo capítulo **Cenário de coexistências** apresenta *O livro expandido*, que se subdivide em *O livro: imagem e conceito*, *Livro de artista e outras indefinições* e *Como os livros podem alastrar imagens*. Aqui, introduz-se a ideia de que o livro é propulsor e campo das imagens, considerado em sua forma de obra literária e plástica um objeto do inacabamento – lugar físico que abriga a imagem – em rastro e fragmento. Articula-se como montar os sentidos das sensações e organizar as experiências estéticas. É uma introdução às imagens da escrita.

O terceiro capítulo **Fraternidades**, em *Sobre o trabalho com a imagem*, três produções artísticas nas quais o livro é espaço para a imagem em campo expandido são analisadas, além disso, em *Trabalho autoral com a imagem* apresento meu trabalho autoral, *A viagem* e *Dupla distância* (2013). Por observar uma fraternidade entre as três obras, em que sinto como vestígio e como presença latente a presença/ausência da biblioteca, exporemos *Dubling* (2010), de Elida Tessler; *Todos os nomes da melancolia* (2012), de Leila Danziger; *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (2011), de Patricia Franca-Huchet.

Nesta pesquisa que se constitui por um corpo de imagens editadas, pela vontade de agrupamentos estéticos e teóricos em busca de conhecimento, surgem questionamentos a partir dos trabalhos artísticos acima citados. Por exemplo, como elaborar uma pesquisa teórica sobre a imagem, sobre certas obras artísticas de Elida Tessler, Leila Danziger e Patricia Franca-Huchet, e sobre o meu próprio trabalho, estabelecendo como categoria ilimitada uma espécie de espaço? Como pretender à categoria (como uma seção de biblioteca) assumindo o indeterminado, isto é, a *zona*? Esses questionamentos atraem a tarefa – um tanto infinita – de trabalhar a energia de núcleos de pensamentos como os de Walter Benjamin (1892-1940), de Aby Warburg e de Georges Didi-Huberman para apresentar uma revisão bibliográfica com rigor e disposta às tentativas e erros. Tal tarefa é, em si, uma experiência de deslocamento, com entradas e saídas sucessivas, trabalho que é uma prática nômade, uma experiência de retomadas e continuação. Mas é, também, vontade de dar um lugar físico e social a essas escolhas, visualidades, pensamentos, em busca da consciência do ver, do sentir, do saber.

Este estudo é um exercício de agrupamentos, considerando suas parcialidades, seus espaçamentos, porque não deseja a totalidade e sabe da própria impossibilidade de fazê-lo. A abordagem fenomenológica da arte, da imaginação e da memória nos proporciona aprofundamentos possíveis às imagens e às percepções, pois, a pesquisa *A Biblioteca entre sensações e pensamentos: sobre uma espécie de espaço da imagem* interessa concentrar certos conceitos para ser inteligível e visível o entrelaçamento de vínculos entre o pensamento sensível e simbólico da arte proposto ao observador/leitor.



Figura 2: *Mesa de trabalho de Virginia Woolf, Sussex, 1965.* Foto: Gisèle Freund<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>Disponível em: <http://www.gisele-freund.com/writers>. Acesso em 15 de setembro de 2012.

## CAPÍTULO UM – ENTRE SENSações E PENSAMENTOS

### 1.1 A Biblioteca

*- Por que a revolução não é feita pelos homens mais humanos?  
- Porque os homens mais humanos não fazem revoluções, senhorita.  
Eles fazem bibliotecas. E cemitérios*  
[extrato do filme *Nossa Música* (2004), direção Jean-Luc Godard].

A Biblioteca se dá a ver por meio de um conceito que comporta e fomenta um cenário de coexistências – como a memória, a natureza –, categorias da diversidade de existências porque tratam do que é diverso e múltiplo, jamais o diferente como aquilo que está fora, excluído, não há desejo de fusão e supressão, mas antes, o diferente na sua potência de ser e somar-se. Talvez seja por semelhante noção sobre as existências que Jean-Luc Godard, em um de seus diálogos cinematográficos, relaciona a humanidade à biblioteca e ao cemitério, lugares em que o homem guarda seu corpo em lembrança e em sua finitude. O cemitério seria um lugar que encerra, como um marco concreto da ausência, onde podemos exercer, pela visão (e outros sentidos) e pelo pensamento, o luto. A biblioteca, unida a esta ideia, seria um lugar em que a humanidade enterraria – simularia, recalcaria – a si mesma, seu legado? Uma biblioteca poderia preservar seus livros, suas imagens como o inconsciente preserva a memória?

Para alcançar a Biblioteca, lugar que guarda e conserva imagens, é preciso conceber seu conceito aos poucos, não espontaneamente. É por meio de um movimento constante, de saltos, cortes, montagens e relações que é possível trazê-la a uma justaposição, com seus ruídos e muitas vozes: por uma lembrança, um conto, uma reportagem de jornal, uma fotografia, um filme; enquanto busco seus elementos e entrelaço alguns vínculos esta espécie de espaço se ilumina. Seu aparecimento, provavelmente, está associado à minha vivência no espaço da biblioteca, de escolas infantis à superior, em municipais e particulares, em residências. Esse conceito está vinculado às experiências estéticas, em contato com as artes, imediatamente ligadas também às minhas leituras. Mas, como falar desse espaço que existe, em sua condição de realidade inatualizada, ou mesmo como evocá-lo, dizer algo sobre ele, representá-lo?

Penso que a Biblioteca esteve sempre por aí, dentro da nossa realidade que concentra duas modalidades: uma atual – aquilo é –, e uma virtual – no domínio do ‘se’. A Biblioteca não está no além do universo ou aquele do plano divino, não está no mundo das Ideias, plano metafísico imutável referente à teoria de Platão como princípio e verdade originária das



coisas, mas está o tempo todo à espera de ser atualizada, um pouco suspensa. Por semelhança, poderíamos pensar na memória como um complexo que nunca se apaga ou é aniquilada totalmente, pois algo sempre permanece. Paradoxalmente, a memória se torna inalcançável quando suas partes estão dissipadas, diluídas, alastradas, mas não destruídas enquanto coisa.

Quero afirmar com isso, que a Biblioteca é coisa dissipada pelos mundos possíveis que nos cercam, poder-se-ia encontrá-la na imaginação e nas lembranças, nas imagens de arte e nos livros de literatura e, ainda, em arquitetura construída na cidade. Esta Biblioteca, que guarda e conserva imagens em um projeto de fraternidades, quer partilhar do espaço simbólico do livro e da biblioteca, quer aproximar propriedades inerentes à biblioteca, como leitura, conhecimento e memória, às questões relativas à imagem, à obra de arte e ao olhar arqueológico, ao desejo de ver e de saber.

Para encontrar sua exata representação, são evocadas em textos e imagens certas apropriações que nos aproximam da Biblioteca, como no exemplar *Livro*, (2012), escrito por Michel Melot:

Após os convidar a se sentar, o bibliotecário mostrou com um gesto aos visitantes a multidão de livros dispostos ao longo das quatro paredes, desde o piso até a cornija: - O senhor não entende? O senhor não entende o barulho que eles fazem? Eu tenho as orelhas compridas. Eles falam todos ao mesmo tempo e em todas as línguas. Eles discutem sobretudo: Deus, a natureza, o homem, o tempo, o número, o espaço, o conhecido e o desconhecido, o bem, o mal, eles examinam tudo, contestam tudo, afirmam tudo, negam tudo (FRANCE *apud* MELOT, 2012, p.107).

Na sequência dessa citação, Melot escreve que a constituição das bibliotecas, a partir do século XVII, era responsabilidade do Estado que as fundavam sem acumulações doentias, mas antes, como uma coleção ordenada e seletiva, de maneira metódica, como uma continuação do livro. A biblioteca pode então transformar o Livro – da ordem do sagrado, único e de onde nasce o apreço pelo objeto – em livros e, conseqüentemente, a Verdade em verdades.

Por compartilhar essa sensação plural de que na biblioteca se “discutem” muitos assuntos, defendemos os vínculos da imagem, da fraternidade e da experiência, entre sensações e pensamentos. É a experiência física, do corpo – pois é o corpo que sente, lembra e imagina – na biblioteca que ensina sobre esta diversidade, “afirmam tudo” e “negam tudo”. Aquele “tudo” a que France nos conta por meio de Melot, para mim, são imagens, aquelas ali evocadas e sobreviventes de alguma maneira, latentes também. É estando dentro da biblioteca, lugar estático e dinâmico, estável e móvel, que penso sobre as imagens em palavras, em documentos, imagens em fotografias e impressões.

Penso ainda, sobre o eterno sair de si, sair do mundo e, imediatamente, retornar a ele. Como fez o fidalgo francês Michel Eyquem Seigneur de Montaigne (1533-1592), conhecido pelos seus *Ensaaios* (2010). Michel de Montaigne se recolheu à vida privada aos 38 anos, na região de Montaigne, onde organizou um gabinete de leitura, um lugar especial escolhido por ele para se dedicar à leitura, à reflexão e à escrita sobre sua experiência de vida, narrar o que foi, sentiu e pensou, lugar em que escreveu *Ensaaios*. Apesar de se recolher neste espaço solitário e íntimo, para estar consigo mesmo, Montaigne não era um eremita, não era poeta ou erudito, nem filósofo ou homem da ciência, pois não desenvolveu ou adotou qualquer sistema ou método; na verdade, era um homem independente e sem profissão determinada, no sentido de que não tinha qualquer especialidade para aquilo ao qual dedicava seus pensamentos. E por isso, de certa forma, inaugurou uma nova categoria social: o homem das letras ou *écrivain*. No Capítulo III dos *Ensaaios*, intitulado *Sobre três relações*, Montaigne narra que desfruta dos livros como os avarentos de seus tesouros e descreve sua biblioteca, instalada no terceiro andar da torre de seu castelo, com cerca de mil livros, de onde podia observar parte de seu terreno como o jardim e o galinheiro, durante todo o dia:

A forma da biblioteca é circular e só é plano o espaço necessário para minha mesa e minha cadeira; ao curvar-se, ela vai me oferecendo com um só olhar todos os meus livros arrumados em estantes de cinco prateleiras em toda a volta. Tem três janelas com bela perspectiva livre e um espaço vazio de dezesseis passos de diâmetro (MONTAIGNE, 2010, p.260).

A biblioteca de Montaigne é um espaço para a leitura, escrita e reflexão, mas é, também, um espaço da memória, em que relembra suas experiências vividas, e espaço da imaginação, em que conjectura sobre a morte. Por conseguinte, esta biblioteca é uma imagem para esta pesquisa, uma vez que a reclusão de Montaigne, livre e espontânea, realiza a elaboração de um saber que repensa a si mesmo e suas relações, partindo da experiência de estar no mundo. Haveria neste exemplo um privilégio pela Ideia em detrimento da Imagem? Afirmo que não, uma vez que me interessa mais os agrupamentos que dão a ver esta Biblioteca do que tomá-la enquanto universo. Prefiro, antes, apresentá-la como cenário constituído de imagens – em sua pluralidade plástica – e, além das imagens, existe a experiência física, as lembranças, como escrito anteriormente. A Biblioteca é uma espécie de espaço da imagem que se distancia da Ideia como princípio eterno e verdadeiro das coisas porque trata de imagens e de reproduções de imagens, dos livros que alastram palavras/imagens, de frames do cinema e fotografias, um espaço que é o tornar-se, o acontecer da imagem.

### 1.1.1 A Biblioteca: imagem e conceito

*A folhagem pintada na abóbada da Bibliothèque Nationale.  
Quando se folheia um livro embaixo, ouve-se o farfalhar lá em cima (Walter Benjamin).*

Nesta pesquisa, a Biblioteca surge também em determinadas imagens do cinema e do processo de formação de um grande projeto que se tornou, bem depois, um livro. O processo ao qual me refiro é *Passagens* (2006), de Walter Benjamin, cuja concepção foi inspirada pelo romance surrealista *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon (1897-1982), em que as arcadas de Paris são as principais imagens. *Passagens* é fruto de um trabalho na *Staatsbibliothek* de Berlim<sup>4</sup> e, principalmente, na *Bibliothèque Nationale* de Paris, no qual o autor se dedicou por treze anos, com certas interrupções, de 1927 até sua morte, em 1940, quando, na fracassada fuga para a Espanha, se suicidou. A maioria de seus trabalhos mais importantes foi escrita durante esta fase em que pesquisava textos e imagens no acervo daquela biblioteca em Paris, a fim de encontrar imagens históricas que tornassem visíveis suas ideias filosóficas. Em um de seus escritos, Benjamin critica a postura do historiador que deveria ser consciente e crítico em relação aos fragmentos do passado que se posicionariam precisamente em relação ao presente, questão que cabe, ainda, aos artistas de hoje.



Figura 3: *Walter Benjamin na Biblioteca Nacional, Paris, 1937. Foto: Gisèle Freund*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup>Além das cidades mencionadas, para a concepção do *Passagen-Werk*, foram decisivas as experiências de Benjamin em Moscou e Nápoles, segundo BUCK-MORSS, *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens* (2002).

<sup>5</sup>Disponível em [http://www.giselefreund.com/PDF/Galerie\\_Clairefontaine\\_Gisele\\_Freund\\_Catalogue\\_2013.pdf](http://www.giselefreund.com/PDF/Galerie_Clairefontaine_Gisele_Freund_Catalogue_2013.pdf). Acesso em 15 de setembro de 2012.

As imagens do cinema são as do filme *Fahrenheit 451* (Inglaterra, 1966), com direção de François Truffaut (1932-1984). O filme é uma adaptação do livro *Fahrenheit 451. A temperatura que o livro pega fogo e queima*, do escritor Ray Bradbury (1920-2012), publicado em 1953. *Fahrenheit 451* é uma ficção-científica que se passa em um tempo em que a mídia tomou enorme espaço na vida das pessoas que não mais podiam ler, pois eram vigiadas por bombeiros – ateadores de fogo – que perseguiram os livros pela cidade. Os jornais e revistas continham apenas imagens em quadrinhos, as televisões eram de grande importância nas salas de estar e haviam aparelhos eletrônicos por todo canto. Nessa ficção, a palavra escrita era repudiada, posta em chamas e os livros condenados, assim como seus “marginais” leitores.



Figura 4: *Fahrenheit 451*(frame), direção François Truffaut, Inglaterra, 1966.

Observamos de um lado a presença dos livros, a efervescência da leitura, exaltação da escrita e da palavra, pois Benjamin acreditava que os livros e os escritos estariam isentos da destruição, para ele nada poderia ser mais duradouro e imortal do que os livros, diferentemente das cidades que se tornam ruínas. Observamos a movimentação das memórias pelas suas pesquisas e preocupações com a História e a Cultura. E, sob outra perspectiva, pela ficção literária e cinematográfica, há uma intolerância aos livros, proibidos e perseguidos, uma sociedade impossibilitada de acessar outros mundos, outras imagens e palavras que não as veiculadas pela voz, pela televisão. A ficção cinematográfica de Truffaut trata também do medo e o tormento da escrita, dos livros como antecipação de um motim, o medo contra a energia de transformação – contida tanto no livro quanto no fogo, aquela que faz das cinzas pólen e do resto permanência, talvez o medo da arte literária como propulsora da emancipação.

Postas essas imagens, a Biblioteca acontece como uma representação, no sentido de ser uma re-(a)presentação, isto é, uma nova apresentação da biblioteca através das imagens e de obras artísticas que tornaram presente, novamente, a Biblioteca conceitual. É uma dupla presença em ícone e em símbolo, estruturas da imagem que são observadas e estudadas nesta dissertação que, mais uma vez, dialogam com os núcleos de pensamento de Walter Benjamin.

De uma pequena frase encontrada em *Rua de mão única: obras escolhidas II* (1994), do pensador acima evocado, deparei-me com um pensamento que sempre esteve a me rondar, como sensação, a me atrair e estruturei alguns conceitos da seguinte observação literária:

De modo algum a aquisição de livros se resolve apenas com dinheiro ou apenas com o conhecimento de perito. Nem mesmo estes dois fatores juntos bastam para o estabelecimento de uma verdadeira biblioteca, que sempre contém, ao mesmo tempo, o inescrutável e o inconfundível (BENJAMIN, 1994, p.231).

Para Benjamin, a biblioteca contém ao mesmo tempo o inescrutável e o inconfundível. Então, me pergunto: *ao mesmo tempo?* O impenetrável e o único? O particular e o universal? A princípio, pensar em dois paradoxos como o invisível à percepção em oposição ao que é perceptível/inesquecível endereça-nos à um lugar; oportuno à discussão da imagem, aqui do regime das artes. Entendo que a coexistência é algo inerente à dialética, ao dissenso, à arte. É na simultaneidade, na existência dialética entre o inescrutável e o inconfundível, que observo imagens e conceitos, uma sensação do tempo, a visibilidade das palavras, um campo expandido, um espaço imaginário onde encontram-se imagens de livros e livros de imagens vindas da fotografia e da literatura como lugares de conhecimento em distanciamentos e em constante reagrupamento. Esse conceito de lugar – coexistência dos fenômenos dialéticos – estruturado para a Biblioteca possui parentesco com o pensamento e a construção da grande obra do historiador da arte alemão Aby Warburg e, ainda, com uma das noções que o influenciou, concebida por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) sobre o tempo e o eterno retorno do mesmo.

A biblioteca, então, seria um lugar dual. Definido por Michel Certeau (1925-1986) lugar é o espaço habitado: “um lugar é a ordem (seja ela qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência (...). Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (CERTEAU, 1994, p. 201). Observo uma fissura. Se para Certeau, a ordem do lugar é imprecisa e é sob sua ação que se dá as relações de coexistência; para Benjamin, para se ter uma “verdadeira biblioteca”, as relações coincidem neste “ao mesmo tempo”, ou seja, é na simultaneidade de dois



Figura 5: *Velha Senhora Lendo*, Gerrit Dou, cerca de 1631-1632 (detalhe). Rijksmuseum - Coleção Folha Grandes Museus do Mundo (2009).

fenômenos, na coexistência, que se configura e se indica a estabilidade. Começo a pensar que talvez a constância de um lugar somente aconteça entre a coexistência dos fenômenos dialéticos. Deste espaço representante da história e do homem, da cultura, do poder, do conhecimento, da memória, do arquivo, da sobrevivência, poderia o observador *aperceber*<sup>6</sup> a capacidade da humanidade, que conseguiu registrar e desenvolver estatísticas, teorias, pensamentos, ficções, representações sobre o mundo, transmitir e gravar (gravura) em objetos, em impressões (imprensa) e, assim, difundir uma enorme produção e circulação de informações pelo mundo. A humanidade relata e projeta a si mesma e ao mundo por meio dos livros, quando abre caminhos e rotas do interior da Europa central<sup>7</sup> a territórios exteriores, exercita sua liberdade, pois esta liberdade “está ligada ao possível, ela sustenta o extremo do poder humano” (BLANCHOT, 2005, p.40).

O escritor Georges Perec (1936-1982), em *Espèces d'espaces* (1974) – livro ainda não traduzido para o português –, preocupa-se em interrogar os espaços ou simplesmente lê-los. Esta referência encontrei em outro livro<sup>8</sup> de mesmo título em que alguns acadêmicos, em forma de ensaio, pensam também sobre as espécies de espaço, num contexto atual. Por exemplo, Edson Rosa da Silva, em *Inventário e Imaginação – escrever/escavar o(s) espaço(s)* (2008), traz um pequeno trecho de Perec: “Gostaria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis e quase intocáveis, imutáveis, enraizados, lugares que seriam referência, ponto de partida, fontes” (PEREC *apud* SILVA, 2008, p.313).

Repito este pensamento porque gostaria da mesma estabilidade capaz de prosperar e difundir um legado, uma herança, uma partida. Um lugar que sobreviveria em frente aos

<sup>6</sup>Apercepção: a consciência própria de perceber, saber-se na ação de perceber as coisas, segundo Edmund Husserl.

<sup>7</sup>De onde surgiu o livro nos moldes impresso e encadernado, segundo os pesquisadores franceses Lucien Febvre (1878-1956) e Henri-Jean Martins (1924-2007).

<sup>8</sup>MARGATO, I.; GOMES, C. (Org.). *Espécie de Espaços: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

movimentos de destruição, de catástrofe, de crise, de transformação. Este verbo no futuro do pretérito, *gostaria*, é como um pedido e repeti-lo é um gesto diante de algo importante, pois apenas repetimos aquilo que consideramos necessário e desejamos não esquecer, algo como uma promessa, um dever de memória.



Figura 6: *The Pencil of Nature*, William Henry Fox Talbot, 1843<sup>9</sup>.

Mas, a história nos ensina que a constância do universo é a transformação, que a força do rio não se enfrenta com um muro de pedras. Talvez estes lugares *fontes*, como afirma Perec, sobrevivam justamente pela instabilidade interna, que nos ultrapassa, pelo poder de infiltração, de aparecer e desaparecer, pela capacidade de tornarem monumentos, documentos, arquivos, ocultos ou esquecidos por uma duração incalculável, pela própria oxidação e definhamento. Imutável somente o tempo em sua progressiva passagem, seus sucessivos “agoras”, que indiscutivelmente tornam tudo possível de ser uma partida, um início perdido em ruínas por detrás de ruínas, entre um antes e um por vir.

A Biblioteca salva, em si, algo dessas camadas, dessa sensação do tempo. Reserva ainda algo da estética do oculto, no sentido que Gaston Bachelard (1884-1962), em *A Poética do Espaço* (1988), nos instiga sobre o quanto parece inimaginável uma gaveta vazia, pois em uma gaveta haverá de ter, de guardar, alguma coisa ainda que secreta. Quando se imagina uma gaveta, é, pois, por conter uma pedra, um anel, um diário, um retrato, ou seja, deve servir para guardar certa peça de importância. O nosso espaço aqui trabalhado não se tranca ao observador/leitor, uma série de impressões poderão ser imaginadas paralelas às imagens deste trabalho. Portanto, parece impossível imaginar uma biblioteca vazia tal qual uma gaveta

---

<sup>9</sup>Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/photographic-books-from-the-v-and-a-collection/>. Acesso em 10 de agosto de 2013.

vazia, sem absolutamente nada: sem livros, sem escadas, sem estantes, sem leitores, sem ruídos. A biblioteca vazia é inimaginável, embora, ainda assim, seja pensável.

Na Biblioteca o observador toma *consciência da própria consciência*, nos termos de Husserl, porque a imagem apresenta-se como consciência desse espaço representado. A imagem não é a consciência, mas nos permite alcançá-la<sup>10</sup>. Dentro dessa espécie de espaço da imagem, o observador se dá conta do conhecimento sem fronteiras, mas também, sente-se impossibilitado de detê-lo. Há livros que quase serão lidos, serão apenas vistos; outros apenas tocados por mãos rápidas que os deixam quietos; há ainda livros que exigem demais e serão abandonados em mesas de estudos. Apesar de toda biblioteca possuir um catálogo e uma metodologia de registros que permitem contabilizar e quantificar seu acervo, o leitor nunca conseguirá ler tudo, ver tudo ou reter essa obra humana. Ainda assim, o observador é estimulado a atravessar corredores em que coexistam as imagens, as preferências eletivas, o tempo.

Poderia ser um lugar onde se convive com o passado, estando no presente, e pensá-lo como forma viva, intermitente? Poderia o livro trazer, pelas marcas das presenças e ausências – em texto e imagem –, das memórias e esquecimentos, aquilo que ele afasta/aproxima? Poderia afastar/aproximar, por exemplo, o passado e o futuro, as superstições e crenças, as promessas e verdades?

É na Biblioteca (e na reserva de saber tradicional) que existe um passado escolhido, selecionado, elegido para ser passado. Um tempo fichado, categorizado, lembrado; aquilo que a humanidade, ou alguma parcela dela, determina ser importante e exige que se conte ao outro, aquele que ainda chegará, aos estrangeiros e aos reminiscentes. Aquilo que merece ser conservado em palavra e imagem, em páginas, suportes e em objetos, aquilo que precisa ser levado ao futuro, pois precisam ser continuados, para ou por alguém. Há promessas que estão em imagens e em textos, algumas não sobreviveram à oralidade ou à luz, não resistiram ao calor do fogo nem as pesadas massas de ar do tempo. Há respostas que virão à diante. A Biblioteca, no sentido da pesquisa, compartilha a função de preservar e transmitir a energia do tempo e das experiências passadas com a biblioteca tradicional e, além disso, precisam permitir que o futuro contribua com esse conteúdo, já como próspero passado. Pois, como esclarece Jacques Derrida (1930-2004), em *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana* (2001),

---

<sup>10</sup> SARTRE, J-P. *A imaginação*. São Paulo: Editora Difusão Européia do livro, 1973.



o arquivo, antes de remeter ao passado, o arquivo deveria por em questão o futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o sabemos num tempo por vir (DERRIDA, 2001, p.50).

O modo de olhar para o passado e saber dele diz muito sobre como vivemos o agora e, mais ainda, como queremos e seremos lembrados no futuro, diz muito sobre como conduzimos nossos pensamentos e ensinamentos. Penso também que existe uma profunda relação com a herança cultural, de um meio social, que pode condicionar – jamais determinar – o sujeito e seu futuro, isto é, seus modos de vida: ver, dizer, fazer, enfim, de identificar-se em uma escala mundial e local. “A relação com o passado talvez seja a que permite ao indivíduo perceber mais facilmente, através dos efeitos de reconhecimento retrospectivos, sua relação com a coletividade e com a História” (AUGÉ, 1992, p.124). Às vezes me pergunto, preocupada como cidadã de uma sociedade, sobre quais são as espécies de espaços que construímos para o futuro e, especificamente como artista, o que elegemos como imagem e nossa relação com ela.

Acredito que a imagem e a leitura possibilitam a imersão em outros tempos, experimentar outros espaços através das linguagens poéticas como a literatura e o cinema, semelhante às experiências da imaginação e da memória, como por exemplo os sonhos, cada um à sua maneira. Percebo tal concretude, a princípio menos plástica, devido ao corpo do livro e à proximidade entre escrita e oralidade, uma vez que a escrita pode marcar (gravar) uma fala, em páginas, a leitura pode destacar uma voz, ou seja, a marca de concretude está na atualização da palavra, num movimento que permite tornar o escrito em algo vivo, enquanto leitura em voz alta e baixa, e o inverso, tornar grafia um acontecimento, dentro do livro. Também quando lemos em voz baixa e escutamos os próprios pensamentos e sabemos de onde eles se originam. “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 2004, p.26).

É notável quando se emerge no tempo e no espaço do livro e, ao reerguer os olhos, retoma-se o presente, aquele em que o observador/leitor se encontra, no tempo atual da apreciação. Essa movimentação ou simples descolamento do real nos consente encontrar visualidades, pensamentos que nos fazem ver e compreender. Talvez ensine algo ao observador que tem a chance de ler e ver, dentre outras formas de compreender, por vezes inconscientemente, essa experiência de estar aqui e lá, do indivíduo e do outro, em um tempo e em outro. Diferente de recuperar o passado, tomando-o como força verdadeira e original,

refiro-me sobre a(s) coexistência(s) e o “turbilhão de imagens que se sobrepõem, sobretudo o mundo moderno da tecnologia, de coisas que se desfizeram, destruíram, enterraram. Mas que estão lá, aí, aqui: trabalhando, olhando para nós, provocando nossa reflexão. Tudo por recomeçar” (SILVA *apud* MARGATO; GOMES, 2008, p.309). E, assim, o futuro tornar-se-ia projeções possíveis, naturalmente concebidas e simbolicamente estruturadas, representadas em imagens e palavras.

Acredito ser fundamental a relação com espaços de ficção, de criação, de edição como é a Biblioteca que conserva/reserva imagens, devido à habilidade de nos ensinar pelo contato com a arte um pouco de nossa condição no mundo e nos agregar ao fenômeno da imagem, do imaginário e da realidade prática da vida. “O lugar enraíza e identifica, fortalecendo a dimensão gregária. (...) O lugar fortalece os sentimentos de pertencimento a algo que lhe é exterior e anterior, a cultura, as tradições, a nação – espaço de memória enraizada” (MARGATO; GOMES, 2008, p.11).



Figura 7: Sem título (*Biblioteca blanca*), Wilfredo Prieto, Biblioteca Nacional de Singapura, 2004<sup>11</sup>.

Para que o lugar fortaleça os sentimentos de pertencimento e de memória é também preciso liberdade de movimentação para jogar, dançar, criar, interpretar. De alguma maneira, o interesse por uma biblioteca imageante é uma tentativa de retorno à fantasia, à fantasmagoria, é uma resistência aos tecnicistas, racionalistas, ao mundo binário, excludente, opressor; uma resistência ao real como única verdade. É tentar abrir uma realidade, não como negação absoluta do estar aqui, no presente, mas como profunda tentativa de compreender como se estabelece as relações da imagem com nosso entendimento de mundo. Em um contexto específico, Leila Danziger escreve que a melancolia seria uma estratégia reativa,

---

<sup>11</sup>Disponível em <http://www.wilfredo-prieto.com/esp/index.html>. Acesso em 15 de setembro de 2012

“não se trata de uma recusa, mas de um descompasso”<sup>12</sup>, em relação à temporalidade atual. Tanto para Leila Danziger quanto para mim não se trata de recusa porque há um entendimento do agora, porque existe uma noção do tempo e se tem consciência daquilo que nos escapa; é uma tentativa de tecer espaçamentos, distâncias, é uma tentativa de saber como a imagem torna-se e transforma nossa concepção de realidade, de como a imagem constitui a imaginação e a memória e, ainda, como é por elas constituída.

Por abrir uma realidade, pretendo afirmar que meu gesto reativo seria montar um cenário de coexistências e agrupamentos, buscar a fraternidade encarnada nas proposições desta pesquisa, especialmente em trabalhos de arte de Elida Tessler, Leila Danziger e Patricia Franca-Huchet, analisados no terceiro capítulo. Tais obras serão estudadas porque estão em *fraternidade* – palavra que emana laços de convivência e irmandade, laços como as linhas que costuram folhas postas em dobras. Estas artistas e suas obras possuem cada uma suas próprias famílias teóricas, suas singulares questões e, quando observadas, as percebo em afinidade. Interessa-me, principalmente, o fato de as três artistas produzirem imagens e textos, por atravessarem campos do saber, por meio da percepção, por exemplo, da história, da filosofia e da literatura, buscando a fraternidade como um gesto duplo: intelectual e sensível.

Início a pesquisa escrita (Capítulo Um), com o nome *Entre sensações e pensamentos* porque é assim que guio este estudo, por meio de “uma espécie de ‘delicado empirismo’ que, como aquele de Goethe, imaginava a essência não por detrás ou acima das coisas, porém sabia que ela se encontrava nas próprias coisas” (TIEDEMANN *apud* BENJAMIN, 2006, p.16). Assumo a intuição, o olhar atento e desperto e, ainda, a sorte, elementos que me levaram àquilo que investigo. Todavia, para além de uma confiança no encontro e nas afinidades, existem os direcionamentos que as imagens nos revelam, existe a constante prática do pensamento como análise, reflexão e ordenação crítica, caminhos para a escrita, para uma pesquisa em artes.

Ao contrário do que Platão<sup>13</sup> acreditava sobre a escrita, ideia discutida no diálogo entre Sócrates e Fedro, personagem que dá título ao discurso, é pela escrita que conquistamos alguma memória e algum conhecimento. Desse modo, as pesquisadoras desta dissertação acreditam ser pela imagem e escrita que podemos exercer a arte do pensamento e a arte de contar. Onde Sócrates diz ser um problema é justamente o que me atrai. Segundo a ideia do filósofo grego: “uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os

---

<sup>12</sup>DANZIGER, L. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro, 2012, p. 53. Disponível em <http://issuu.com/leiladanziger/docs/melancolia#>. Acesso em 17 de janeiro de 2014.

<sup>13</sup>Filósofo da Grécia Antiga, teria nascido em 428-427 a.c e morrido em 348 a.c, em Atenas.

conhecedores, mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve” (PLATÃO, 2004, p.120). É com esta vontade que pesquisamos, investigamos e editamos imagens e palavras: a vontade de vagar por toda parte sem limitar para quem e para onde pela potencialidade das próprias imagens e palavras. Pois, *Entre sensações e pensamentos* existe um sistema de compreensão simbólico e sensível do mundo; entre sensações e pensamentos coexistem plasticidade e mobilidade sem apreço pela rigidez; afinal, pertencem a uma espécie de espaço e, talvez, por isso seja tão importante registra-los em imagens e palavras escritas, o que Aby Warburg trabalhou, provavelmente em toda sua vida de pesquisador, no esforço de realizar uma ciência do homem atrelado ao seu meio, à sua cultura, através e além da arte.

### **1.1.2 Biblioteca Warburg da ciência da cultura – KBW**

Na Biblioteca, arquiteto uma espécie de espaço favorável ao pensamento sem estabilidade, não cronológico nem linear, sempre provocado e sempre instigado pelo curso das afinidades entre as imagens, as leituras, a presença dos leitores/espectadores (observadores), a memória dos livros. Juntos, todos estes elementos de deslocamento e superposição imaginários possuem a vontade de fazer surgir combinações teóricas diversas entre si, menos premeditadas e inclinadas a um pensamento acomodado, às vezes oferecem combinações elípticas, propondo outras leituras, outras perspectivas, colaborando para um pensamento de fortes vínculos, podendo existir planos e contra-planos, assim como o dentro e o fora de campo. Este espaço seria aquele onde recomeça, nasce e renasce, onde as coisas estão disponíveis e propensas para serem retomadas. Como sugere Gilles Deleuze (1925-1995), em *A Ilha Deserta* (2010), “não basta que tudo comece, é preciso que tudo se repita, uma vez encerrado o ciclo das combinações possíveis” (DELEUZE, 2010, p.22).

Tempos antes que eu desenhasse a noção de Biblioteca, esta espécie de espaço da imagem aqui conjecturada, algo foi metodicamente idealizado e efetivamente construído, salvo os necessários saltos e sismos de seu autor, ainda hoje mantido. Tempos antes foi realizado um espaço de questões, de pensamentos. Um sistema orgânico em constante movimento, cortes, montagens, relações tensionadas, em disposições de quadros e livros. Em meio às intempestividades, um espaço elíptico existiu, tornando concreto suas sensações e seus pensamentos por meio da organização e disposição do acervo, em especial, a coleção de livros e os arquivos iconográficos, refiro-me ao projeto de vida do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), a saber, a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW).



Figura 8: *Atlas de imagens Mnemosyne* - prancha 2, 1927-1929<sup>14</sup>.

À pesquisa interessa especialmente o projeto da biblioteca KBW e não se tratará aqui do estudo ou análise da metodologia de montagem nem do conteúdo imagético do complexo conjunto de painéis de imagens atlas *Mnemosyne*<sup>15</sup>. Ainda assim, conscientes da grande importância do atlas *Mnemosyne* como um novo estilo de apresentação dos fenômenos estéticos, por meio das pranchas cobertas de tecido preto sobre as quais eram montadas imagens – reproduções de obras de arte e seus detalhes, recortes de jornais, páginas de livros, cartões-postais e fotografias – em uma espécie de constelação visual, para o estudo da história do homem e da cultura mediada pelo estudo da história da arte, isto é, pela história das imagens, investimos especialmente no pensamento desenvolvido para KBW, como um espaço legítimo da imagem, que se faz pertinente a nossa pesquisa sobre uma espécie de espaço da imagem (Biblioteca) e para a imagem (livro).

De uma geração de grandes historiadores da arte, Warburg repensou o estudo, como disciplina, da história da arte a partir da sua noção sobre as questões da história e do tempo. O pesquisador preocupou-se tanto com os elementos históricos quanto os elementos

<sup>14</sup>Disponível em MICHAUD, P-A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.297.

<sup>15</sup>*Mnemosyne* representa na mitologia grega a personificação da memória, filha de Urano e Gaia, é o nome dado à mãe de nove musas, relacionadas à inspiração poética, astronômica e filosófica.

antropológicos, etnológicos, filosóficos e psicológicos da cultura para escrever uma história da arte que pressupõe a presença de fenômenos de encadeamento entre as imagens e os textos e, no interior dos textos, por acreditar na sobrevivência de uma memória inconsciente manifestada nas imagens.

Como nos esclarece o francês Georges Didi-Huberman, em sua grande pesquisa *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), o historiador alemão se destaca, dentre outros métodos, por inserir um novo e inédito modelo cultural, fantasmal, sintomal da história, dedicado à olhar imagens. Didi-Huberman aponta indefinidos nomes que foram pensados por Warburg para sua jornada: “história da cultura”, “psicologia da expressão humana”, “história da psique”, “iconologia do intervalo”, mas nenhum deles foi eleito realmente e definitivamente. Segundo escreveu Giorgio Agamben (1942-), em 1975, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* é uma “ciência sem nome”<sup>16</sup>, sem nome porque evidencia a crise de uma disciplina que estava sendo aberta por um método específico e transdisciplinar de trabalho que reflete a posição de Warburg perante a arte (e a obra de arte) e a vida, atravessada por elementos/sintomas de outras culturas e temporalidades. O trabalho com a biblioteca, efetivamente, começa em 1889, quando a KBW foi imaginada por Warburg. Entre 1900 e 1906 ela foi instalada em Hamburg<sup>17</sup> e, no ano de sua morte 1929, a construção continha 65 mil volumes, cuja organização foi pensada, repensada muitas vezes, incansavelmente por Warburg, sempre desafiando-se a encontrar o melhor lugar para cada um dos objetos – livros, fotografias, pranchas, fichários – no interior do sistema para a configuração exata:

Ao introduzir uma parede de livros em oval, como podemos ver na planta, obteremos duas coisas: primeiro que, a partir da arena, os livros fiquem mais próximos e mais fáceis de consultar, e segundo que, acima dessa parede de livros, possamos instalar uma fileira de assentos, dos quais o público, quando estiver em maior número, possa ver e ouvir tudo (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p.233).

Esse movimento de [mu]dança instalado por Warburg faz parte da essência de sua biblioteca, criada como um cosmos em que os deslocamentos são efeitos de expansão e orientação, onde a coleção de livro era a corporificação do mundo e dos corpos que nele dançam. De princípio rizomático, esse espaço do pensamento [*Denkesraum*] deveria

---

<sup>16</sup>BARTOLOMEU, César. (Org.). “Dossiê Warburg”. In: *Revista do PPGAV – EBA, UFRJ*, ano XVII, nº 19, 2009. Disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_dossie\\_Cezar-Bartholomeu\\_Aby-Warburg\\_Giorgio-Agamben1.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf). Acesso em 04 de abril de 2013.

<sup>17</sup>A Biblioteca, devido à ascensão do partido Nacional Socialista e da perseguição aos judeus por Adolf Hitler, foi esvaziada em 1933, para depois formar na Inglaterra o acervo do *Warburg Institute*, agregada à Universidade de Londres em 1943.

estabelecer mais ligações do que separações, unir a acumulação de saber e a produção estética, unir a pesquisa e o deslocamento “no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.31). Deslocamento que é elíptico e que parece estar, de modo semelhante, na formação das imagens de arte.

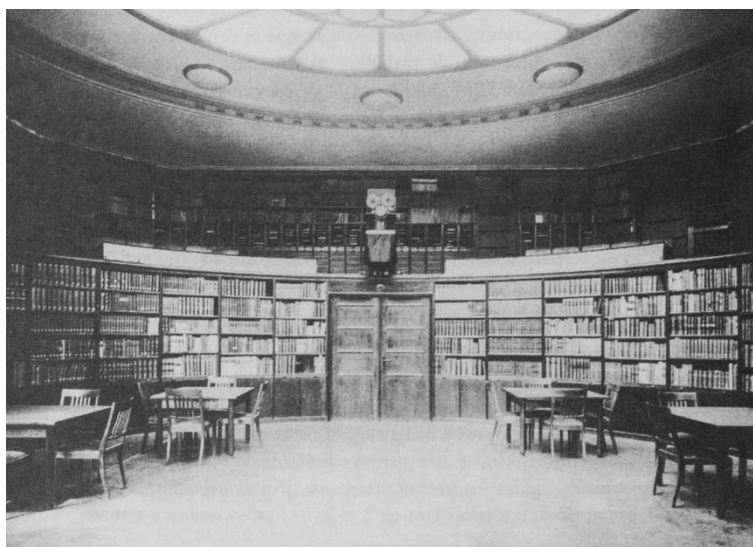


Figura 9: Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Londres<sup>18</sup>.

A KBW e seus quatro andares deveriam (e assim conseguiram) reunir, fomentar e prover a constituição da Ciência da Cultura, em que cada nível corresponderia a uma categoria, organizada por dois critérios. Um deles refere-se ao método de separação por grupo e sequência, a partir de uma movimentação em níveis: O primeiro grupo, no primeiro nível, era a Imagem (*Bild*): imagens figurativas da Arte pré-clássica a Arte contemporânea; o segundo era a Palavra (*Wort*): linguagem e Literatura; no terceiro nível, a Orientação (*Orientierung*): pensamento humano como as Ciências, a Religião, a Filosofia; e o último nível, como se fosse um pódio onde se chega após atravessar os espaços teóricos anteriores, a Ação (*Aktion*): as ações diante da História do mundo.

O segundo critério refere-se ao que Warburg chamou de “lei da boa vizinhança”. Esta “lei” catalogaria os livros pela natureza de suas afinidades, de maneira a desconsiderar ordens como a cronologia ou o nome do autor, assim, o que importava era a potência de vínculo, de “troca” entre os livros, uma espécie de associação móvel e constante.

---

<sup>18</sup>Disponível em MICHAUD, P-A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.234

A biblioteca de trabalho e, mais ainda, em trabalho, era guiada por correspondências heurísticas, cumplicidade com a intervenção do leitor, que percorrendo aquele *Denkesraum*, contribuiria com a disposição dos livros em movimentação, desamarrando e amarrando fios imaginários como um nó, como a imagem da ‘sopa de enguias’<sup>19</sup> evocada por Warburg. Esta atitude é uma experiência de pensamento que não precede seu resultado, mas sim é a constante, uma incessante recomposição da massa cosmológica em formação. Tal massa estava representada na mesa de trabalho do pesquisador, que carregava parte consigo, como uma biblioteca de viagem, seus livros e fotografias, quando passava algum tempo fora de seu escritório. Nas palavras do próprio criador escritas a seu irmão Max, em uma carta datada de 1925, Warburg explica:

A novidade do meu método prende-se a que, para explicar a psicologia da criação artística, reúno documentos provenientes do campo da linguagem, bem como das artes plásticas ou do mundo do drama religioso. Para consegui-lo, eu e meus companheiros de pesquisa precisamos ter diante de nós os documentos, isto é, livros e imagens, dispostos em grandes mesas, a fim de podermos compará-los, e esses livros e imagens devem estar ao alcance da mão, sem dificuldade e instantaneamente. Por isso necessito de uma verdadeira *arena* com mesas, para ter à mão os livros comuns e o material iconográfico (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p.233).

Na “arena” fechada de disposição labiríntica, Warburg escolheu uma nova imagem de pensamento composta e evidente pelos níveis figurados pelos andares, pelos vínculos criados entre os homens e seus estudos, pelas disciplinas científicas, místicas e sensíveis. Inaugurou-se uma constelação em que o pensamento fosse uma atividade do homem que o levaria a tomadas de posição, à ação diante do mundo, como talvez a *vontade de potência*, a vontade de desenvolver o poder sensível/intelectual do homem, o potencial e a capacidade de elevar o conhecimento à uma *enésima potência*<sup>20</sup>, tal como um ritual do saber.

Warburg trabalhou com as imagens em um processo de edição, reproduzindo-as, recortando-as, montando-as, a fim de fazer surgir o virtual que as imagens condensariam, um virtual que comportariam. É uma organização estética tornado estudo, ou seja, é um arranjo de imagens, livros, documentos com intervalos. É um trabalho próximo ao do artista, ainda que seu interesse estivesse na história do homem e da cultura, ele deu sentido ao intervalo como procedimento estético, pois as distâncias e os espaçamentos entre os livros e as imagens nas

---

<sup>19</sup>Imagem atraente que, em outro tempo e outra forma, aparece na fotografia *Eel series, Roma, May 1977-August 1978*, da artista Francesca Woodman (1958-1981). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-eel-series-roma-may-1977-august-1978-ar00348>. Acesso em 03 de janeiro de 2014.

<sup>20</sup>Conceito de Nietzsche encontrado em *A Gaia Ciência* (2001), *Assim falava Zaratustra* (2011).



pranchas são parte da linguagem de sua representação, uma indeterminada (no sentido de inacabada) definição integrada as suas formulações teóricas sem repouso, como escreveu Didi-Huberman:

Se a biblioteca de Warburg resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontram conclusão nem repouso. Ernst Cassirer escreveu, em seu elogio fúnebre ao historiador, uma página magnífica sobre o caráter *aurático* de uma biblioteca ao mesmo tempo tão particular e tão aberta, ‘habitada’ por ‘configurações espirituais originais’, como se exprimiu Cassirer, das quais parecia emergir, espectral e ainda ‘sem nome’, uma possível *arqueologia da cultura* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.36).

Warburg conseguiu desenvolver um sistema organizado, estético/teórico, por uma justaposição de elementos em tensão, por relações anacrônicas e de itinerância (itinerante - o que guarda energia de outros lugares, de outras atmosferas, a mudança e a estrada) das experiências, dos cursos e decursos, dos intervalos do tempo e da memória consciente/inconsciente, algo da filosofia de Nietzsche. A biblioteca de Warburg contém o macro e o microcosmo condensados na representação do atlas *Mnemosyne* e em seus quadros, cuja complexa estrutura de montagem por correspondências visuais configuram a formulação do saber, em um discurso autônomo das imagens e por meio de sua rede de intervalos. O sistema de Warburg me encorajou a dar continuidade aos estudos contidos nessa dissertação e perceber que a biblioteca comporta sim um pensamento movente, sensível e simbólico da arte, além de condensar imagens<sup>21</sup> no corpo dos textos e no corpo dos livros. E ainda, entender a importância dos espaços, isto é, dos intervalos.

Apesar de entender os intervalos históricos e psíquicos da imagem, Warburg não conseguiu praticar qualquer tipo de espaçamento entre seu trabalho e sua vida, uma vez que a biblioteca começou a ser montada nas salas do térreo do prédio em que morava, era um espaço íntimo e domiciliar que se tornou espaço de pensamento científico, além da já citada biblioteca de viagem que levava consigo porque não se separava de seus documentos, livros e imagens.

---

<sup>21</sup>A KBW surgiu em meio às minhas pesquisas já iniciadas quando me interessei pelas questões do tempo e das imagens em Warburg no mesmo momento em que lia Nietzsche, por exemplo em *Assim falava Zaratustra* (2011) e *Para além do bem e do mal* (1986). Percebi muita relação entre os dois, antes mesmo de encontrar em Didi-Huberman a potência e força desses dois grandes pensadores; entendi como foram fortes seus tremores e o quanto me estimulou seus citados trabalhos. Tal temática tomou um espaço específico em minhas leituras paralela à esta pesquisa e, por isso, acredito ser importante relatar esse encontro devido à concepção aberta da minha proposta que transmite, conscientemente por registro, as influências daqueles sinais sobreviventes, isto é, a influência dos pensamentos de Warburg e Nietzsche. Esta dissertação atribui a esses pensadores sua energia vital, cuja ausência impediria a extensão das imagens aqui selecionadas, bem como o pensamento crítico em desenvolvimento.

Talvez o único tempo que ele se deu foi um tempo, na verdade, forçado pelo sofrimento de distúrbios psíquicos. Depois de passar por algumas clínicas psíquicas, o historiador ficou internado em *Kreuzligen* (clínica que também recebeu Nietzsche) na Suíça, entre 1918-1924. Durante este período Warburg realizou rascunhos e apresentou uma conferência sobre o ritual das serpentes dos índios *pueblos* que presenciou em uma viagem aos Estados Unidos, no Novo México, realizada 27 anos antes, em 1885 e 1886.

Talvez o sistema metódico do trabalho de arranjo da KBW se tornou íntimo demais, diluindo-se e abolindo fronteiras perigosas. Uma fronteira seria a física (entre casa e biblioteca), outra a intelectual, no exemplo do pensamento elíptico, quando dá seu sobrenome à biblioteca, interpelando uma designação que, simbolicamente, os identificaria. A intensidade de seus interesses intelectuais o levou a uma pesquisa inacabada, inseparável dos acasos, dos eventos e de seu próprio corpo, uma experiência em certa medida artística. Como um intenso “rito imageante”, Warburg fazia da arte e da filosofia seu verdadeiro modo de estar no mundo, colocando em ordem (por justaposição) muito mais do que as imagens, os textos, os livros, os quadros, ao se manter ativamente dentro desse turbilhão intempestivo em forma de biblioteca.



Figura 10: Mesa de trabalho de Aby Warburg, Londres<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup>Disponível em MICHAUD, P-A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.235.

# LIBRARY PLAN

## Fourth Floor: ACTION

<b>D</b> Social History	<b>H</b> Political History	<b>F</b> Magic & Science [Orientation]
----------------------------	-------------------------------	--

## Third Floor: ORIENTATION

<b>B</b> Western Religion	<b>G</b> Eastern Religions	<b>A</b> Philosophy
------------------------------	-------------------------------	------------------------

## Second Floor: WORD

<b>E</b> Literature Classical & Vernacular	<b>N</b> Preservation & Transmission of Classical Literature: Humanist & Vernacular Works
--	--

## First Floor: IMAGE

<b>C</b> Art History	<b>RR</b> Reference Books
-------------------------	------------------------------

## Ground Floor

## Basement Floor: IMAGE (continued) & Periodicals

<b>K</b> Classical Art & Archaeology <b>CR</b> Modern Art	<b>P</b> Periodicals
--	-------------------------

## HOW TO FIND A BOOK

Graphic Design: Françoise Quétinger

The first letter of the pressmark of a book indicates the floor on which the book is to be found. At the entrance to each floor there is a list which gives the bay number on which individual pressmarks are located. There is also a list, on the side of each row of shelves, indicating the pressmarks and subjects they signify for the books on those shelves. There are catalogue terminals on each floor.

©The Warburg Institute, University of London, School of Advanced Study, Woburn Square, London WC1H 0AB, <http://warburg.sas.ac.uk/>

Figura 11: Mapa atual da biblioteca no Instituto Warburg, Londres<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/library/maps/library-maps/>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

## 1.2 Fenomenologia na arte: uma filosofia da percepção

A fenomenologia é um campo de estudo que inaugura a filosofia moderna, por meio das investigações epistemológicas do alemão Edmund Husserl, como em *Ideas* (1913), cujos conceitos renovaram, nas primeiras décadas do século XX, o pensamento e a teoria do conhecimento, na medida em que o filósofo alemão propôs outra maneira de questionar os métodos de conhecimento e a verdade. Em *A fenomenologia* (19-), Jean-François Lyotard (1924-1998) introduz o assunto esclarecendo que os métodos científicos do empirismo e do naturalismo, bem como o psicologismo, o sociologismo e o historicismo eram criticados por Husserl. Insatisfeito com tais ciências, o filósofo alemão estava comprometido com a busca da verdade e do conhecimento para além da abordagem vigente no fim do século XIX. Neste período, havia três vertentes filosóficas em busca do conhecimento por meio da relação sujeito e objeto. Para o pensamento de orientação realista, a verdade do conhecimento está no objeto, que deve ser considerado em si mesmo. Para o pensamento idealista, o conhecimento está no sujeito, prioritariamente, na mente e nas ideias. A terceira vertente refere-se à filosofia de Emmanuel Kant (1724-1804), que procura sintetizar o realismo e idealismo para propor um conhecimento por meio do sujeito e do objeto, sem privilégios entre a apreensão sensível e o intelecto. Dessa forma, o conhecimento em Kant será constituído pelo contínuo jogo entre a apreensão sensível e o intelecto, um conhecimento em que cada um percebe, particularmente, a realidade universal apresentada.

É em Kant que surge a noção de fenômeno enquanto conhecimento elaborado pela relação do sujeito e realidade apreendida por ele. Se a realidade apresenta-se ao sujeito, no sentido de dar-se a ver, essa relação é dependente da subjetividade e do intelecto do sujeito, ou seja, o conhecimento é, portanto, relativo, uma vez que é dependente e será compreendido, adquirido e formado por uma relação já relativa.

Husserl desenvolve suas pesquisas após Kant, para quem o objeto existente era já uma interpretação possível por meio da percepção, o objeto era quase determinado pelo sujeito. Entretanto, para Husserl, é necessário voltar às coisas mesmas, voltar à essência do sujeito e do objeto, pois, dentro da última teoria do conhecimento, aquela da terceira vertente, se a maneira como se entende o objeto está determinada pelo modo como o vemos, como o apreendemos, necessariamente, o conhecimento acerca deste objeto está comprometido, na medida em que não há distanciamento entre a realidade e de como eu a percebo, a interpreto e a projeto, de tal modo que os objetos passam a ser como sombras da percepção e quem olha para eles assim, estaria olhando para objetos espelhados.

A contribuição filosófica de Husserl consiste, justamente, em recuperar a realidade do mundo que está dado, sem torná-la produto do pensamento subjetivo, ao considerar o conhecimento produto da consciência que se tem sobre o mundo, em sua essência. Este filósofo entende que o conhecimento se funda na relação, isto é, na correlação entre o sujeito e o objeto, de como o sujeito percebe o objeto e de como o objeto é dado pelo mundo. Sua ideia é a de que se deve separar a consciência das coisas delas mesmas, purificando esta relação para manter a independência das coisas em a relação à percepção, à consciência que é sempre consciência de alguma coisa e não se mantém fora dessa relação com alguma coisa. Porque a consciência não é um objeto, uma realidade material, é um pensamento intencional, um movimento de ver a realidade do mundo e suas coisas, ou seja, a consciência visa às coisas com distância e com intencionalidade. É ato de ver.

O ato de ver é, em si, um encontro entre quem olha com aquilo que vê. Essa relação mesma compõe a inovadora teoria do conhecimento de Husserl, que entende ser o conhecimento um encontro entre as consciências e os elementos do mundo, consciência que reencontra o mundo, mas não o institui. A investigação fenomenológica se amplia para um desvelamento lógico das camadas ontológicas que preexistem à asserção científica, como a percepção, o tempo, o corpo e a experiência desde a tradição husserliana que passa por transformações, principalmente pelas pesquisas de Ludwig Binswanger (1881-1966), Martin Heidegger (1899-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Emmanuel Lévinas (1906-1995), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Paul Ricoeur (1913-2005) e Jean-Luc Marion (1946-).

Desse modo, no esforço de refletir sobre as questões propostas, é importante um estudo que desvele as sensações, as percepções, em busca do entendimento pelas experiências do indivíduo e, que, assim, retoma procedimentos intelectuais, instrumentais, como fonte possível do conhecimento pela imagem; mas, assumir as sensações é saber o quanto a percepção potencializa a abertura do mundo que funciona antes dela, mundo já constituído, como escreveu Merleau-Ponty<sup>24</sup>. Para ele, esse redobramento significa que “o mundo que se oferece como anterior à percepção e que não nos limitamos a registrá-lo, que gostaríamos de engendr-lo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p.157). Essa concepção abre uma questão essencial às imagens: a vocação imagética do ser no mundo.

As imagens, em sua ambivalência, estão no centro de nossas relações com o outro, com o mundo e com nós mesmos. Sem nos concentrar na fé perceptiva das coisas, nem em qual seria a origem verdadeira e real da imagem, faz-se necessário entender o paradoxo do

---

<sup>24</sup> Portanto, é necessário evocar, em partes, o pensamento Husserl para encontrar o pensamento de Merleau-Ponty em MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.156.

imaginário no Ocidente, em que a imagem ora é reprimida ora é exaltada de acordo com seu regime de valor pendular.

Através do estudo realizado por Gilbert Durand (1921-2012), em *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (1998), é possível entender porque a imagem foi muitas vezes reduzida à uma ilusão que induziria ao erro, desafiada pelo método da verdade e pela lógica binária, atribuída à nossa herança ancestral e monoteísta vinda da Bíblia e, depois, pela formação por Platão e sua questão metafísica sobre a origem. O estudo esclarece sobre o estatuto da imagem que foi colocado à prova por correntes científicas e historicistas, bem como pelas religiões, uma vez que a imagem deveria ser aprovada por método científico, reconhecida por eventos históricos e legitimada quanto à espiritualidade. Ou seja, tais correntes filosóficas colocaram a imagem em condição de suspeita, desconsiderando sua ambivalência, como produto de divagação dos poetas, de alucinação dos doentes mentais e de visões místicas, duvidando de sua existência estética. Assim, atrelou-se a imagem à um jogo de loucura e irrealidade, e dentro dessa lógica, aquilo que esconde e distorce a realidade nunca poderia produzir estímulos verdadeiros e coerentes ao intelecto do homem.

Mas se é preciso dar a ver o indemonstrável, é por meio da imagem mítica que se farão imagens de coisas invisíveis, como a alma ou a morte. Por mais que se acreditasse que resistir à imagem é resistir ao erro e ao engano, foi preciso usar algum artifício, por exemplo, o artifício do mito é usado por Platão, em *A República*, em seu famoso livro X, quando evoca ao imaginário o mito de Er<sup>25</sup>. Ou, como nas religiões de um “iconoclasmo bem sofisticado como no Islamismo e Judaísmo, a necessidade de uma representação relaciona-se tanto à imagem literária quanto a linguagem musical” (DURAND, 1998, p.22). Enquanto a Reforma combateria o culto aos santos e as imagens sacras, a Contra Reforma exaltaria suas esculturas, quadros e arquitetura, exagerando o papel espiritual das imagens<sup>26</sup> que invadem todos os cantos e espaços das naves das novas basílicas da Europa, como o crescente barroco que se estenderá por quase três séculos pela Itália, Europa Central e América do Sul, segundo Durand.

---

<sup>25</sup>No fim do livro X, Platão transmite o mito de Er, filho de Arménio, natural de Panfília, que após sua morte, sua alma, teria conhecido um lugar em que as almas são julgadas. Algumas delas poderiam voltar ao corpo depois de qualificadas, se justas viveriam felizes, mas, se injustas pagariam em vida quando, depois de beber a água do rio Lete, o rio do esquecimento, voltassem aos corpos. Er foi poupado e não bebeu aquela água para que pudesse voltar ao seu corpo vivo e transmitir a moral da história.

<sup>26</sup> DURAND, G. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro – DIFEL, 1998, p.25.

Se dermos um salto no tempo para século XIX com o Romantismo<sup>27</sup> poderemos observar o interesse pelo indivíduo e pela subjetividade, se formos para o início do século XX com o Simbolismo<sup>28</sup> e o Surrealismo<sup>29</sup>, observaremos movimentos que reabilitariam os valores da imagem, associando o imaginário às pesquisas científicas experimentais de Sigmund Freud (1856-1939) e Carl–Gustav Jung (1875-1961) sobre o inconsciente.

Independente se a imagem leva, ou não, o espectador ao engano, o Ocidente não a deixará de produzir, principalmente após o desenvolvimento dos meios técnicos e ópticos de produção, reprodução, exposição e transmissão das imagens, criando a rede de visibilidades que temos hoje. Mas o que poderia advir como aprendizado dessas experiências visuais? Como elas poderiam produzir conhecimento e como poderiam ser consideradas?

### 1.2.1 Da imagem: ver e pensar

*a percepção nos lança às coisas mesmas para além de uma perspectiva da qual só me dou conta depois* (Maurice Merleau-Ponty).

Antes de procurar razões e sentidos, faz-se necessário entender como o ver está no centro de nossas interações com o mundo e no centro das relações internas a nós mesmos, em um jogo de reciprocidade do ver e do ser visto. Interessa, em particular, a interação com as obras de arte, por meio de imagens e textos; interessa entender que o visível/invisível das imagens é capaz de estimular o intelecto pelos pensamentos elaborados a partir do que é olhado, produtor de uma cadência fragmentada de experiências filosóficas e estéticas no observador/espectador, no leitor e no artista.

A palavra *théoria* significa ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*: contemplar, examinar, observar, meditar. É a ação de ver aquilo que se quer ver, pensar no que se quer pensar, escolher aquilo que se observa, examina e pesquisa. Mas há coisas que não podemos apenas apreender pela visão, há coisas que não saberíamos confiando cegamente naquilo que vemos: as nuances de cor que conseguimos ver na natureza e os sons que suportamos ouvir, a existência dos anticorpos no sangue e como uma criança cresce no corpo materno, a distância entre os planetas e o sol, dentre tantos mais exemplos. Importante é perceber que entre a

---

<sup>27</sup>Movimento artístico, político e filosófico surgido na França que valoriza o lirismo, pela subjetividade, pela emoção e pelo eu, a fé, o sonho, a paixão e o sentimento da natureza, como a obra *A Liberdade guiando o povo* (1830), Eugène Delacroix (1798-1863).

<sup>28</sup>Movimento surgido na França em oposição ao realismo valorizava os temas místicos, espirituais, ocultos, como a obra *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821-1867).

<sup>29</sup>Movimento de vanguarda artístico e literário liderado por André Breton (1896-1966), na década de 1920, valorizava o inconsciente, como o cinema de Luis Buñuel (1900-1983) e as obras de Max Ernst (1891-1976), René Magritte (1898-1967) e Salvador Dalí (1904-1989).

vontade de ver e o saber existe um abismo, pois o fato de perceber as coisas à sua volta não garante um conhecimento efetivo. Mas é justamente pela curiosidade e vontade de ver para entender que a humanidade criou, inventou, produziu inúmeros instrumentos que aprimoram nossas capacidades de examinar, observar e meditar, para, desse modo, continuar a inovar e produzir. Mesmo que a visão, potencializada de hoje em dia, nos leve à fatalidade ou nos coloque ameaças, ainda assim, queremos ver, mesmo que o mostrar pareça anteceder qualquer vontade de ver; sempre existe algum desejo de olhar, talvez uma herança ancestral, uma evolução visual que nos possibilitou reconhecer expressões, interpretar e identificar perigos e abrigos ou, provavelmente, sofremos mesmo de alguma obsessão do objeto imagem e repetimos uma antiga história romana, o gesto de *Verônica* (*vera icona* ou imagem verdadeira), a primeira a ver a Santa Face em imagem, em tramas de linho, segundo consta a narração do velho *Sudário de Turim*.

Então é por meio desse sentido de teoria, que investigamos os possíveis entrelaçamentos entre o estatuto das imagens e nossa apreensão do mundo em busca da reflexão e consideração do estatuto das sensações. Se é pela razão, inteligência e lógica que somos capazes de converter a experiência em instrumento de conhecimento, devemos lembrar que possuir razão, inteligência e lógica não significa necessariamente agir segundo essa tríade e nem viver segundo ela. E assim, devemos lembrar que a experiência pode se tornar conhecimento por outras vias, como pelo vínculo que estabelecemos com a imagem – mediadora dessas relações que estimulam um conjunto de atividades associadas ao intelecto, ao pensamento, ao sensível.

Com a imagem, por um processo e exercício continuado do olhar, podemos desencadear uma profusão de entendimentos que nos levariam ao pensamento, antes da crítica e do julgamento, e que, se exercitado, bem como a visão, possibilitaria a ação da inteligência, da razão e da lógica, isto é, não é determinante para o pensamento agir racionalmente, logicamente nem inteligentemente, uma vez que o pensamento é uma dimensão de formação instável, mutável.

De acordo com Didi-Huberman (2013), o pensamento é uma questão de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose; ora, estas características são próprias da imagem, seja por sua matéria e substância plástica, seja por sua capacidade de se dobrar e desdobrar em contextos e intervalos diferentes, pela sua astúcia e potencialidade de estar em vários lugares físicos, psíquicos e sociais. Há então uma modalidade do visível que está paralela à do pensamento, porque ver é mais do que abrir os olhos, ver é direcionar o olhar e, de algum modo, escolher;



bem como pensar é mais do que raciocinar. Pensar é duvidar, atribuir, associar e imaginar, de algum modo, é perambular.



Figura 12: Arthur Bispo do Rosário, *Fichários* (1970-1980?)<sup>30</sup>

Como escreve Miriam Campolina Diniz Peixoto (1961-), sobre o sentir e o inteligir: “Sensação e intelecção não se excluem, mas se complementam, sendo que o intelecto encontra nos limites da experiência dos sentidos o imperativo que convoca a agir em vista de nossa compreensão do mundo” (PEIXOTO, 2012, p.60).

No mesmo livro, Marcelo Pimenta Marques (1956-) afirma que “não basta abrir os olhos para ver; ver é, antes, olhar para; não basta ter inteligência para dialetizar; dialetizar é inteligir na direção de algo. (...) a inteligência não opera separada dos afetos e das pulsões” (MARQUES, 2012, p.101)<sup>31</sup>. Ver e pensar configuram movimento na medida em que implicam o direcionamento seja do olhar, seja do inteligir. Ver e pensar são pares indissociáveis, ações simultâneas possíveis da experiência imagem. Porque o pensamento também é um modo de ver, sabemos dessa ligação e por isso usamos expressões como “sob esse ponto de vista” e “por esta perspectiva”, “esses modos de ver”, por exemplo, para manifestar nossa opinião, nossa posição diante de algum assunto. Assim, fazer ver é fazer pensar, fazer ver é também fazer lembrar. “Ora, essa é uma tese que Aristóteles<sup>32</sup> expressa claramente no seu opúsculo sobre a memória: ‘a memória, mesmo dos inteligíveis, não é sem

<sup>30</sup>Disponível em [http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as\\_artes\\_de\\_arthur\\_bispo\\_do\\_rosario.html](http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html). Acesso em 4 de setembro de 2013.

<sup>31</sup>PEIXOTO, M. C. D.; MARQUES, M. P. ; PUENTE, F. R. *O visível e o inteligível: estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 101.

<sup>32</sup>Aristóteles (384 a.C.-322 a.C), filósofo da Grécia Antiga, aluno de Platão.

imagem’, (...), bem como no seu tratado sobre a alma: ‘por isso a alma nunca pensa sem imagem’” (MARQUES, 2012, p.132).

Dessa maneira, razão, inteligência e lógica são práticas também para a organização do sensível. O ato de conhecer e reconhecer, de apresentar e representar se traduzem em um encontro de semelhanças, se confunde com os processos de imaginar e lembrar, ver e rever, ter, reter e retomar.

### 1.2.1 Da imagem: imaginar e lembrar

*A imaginação se apresenta como uma sequência de pequenos sonhos instantâneos seguidos de bruscos despertares (Jean-Paul Sartre).*

Sob mais uma camada reflexiva de investigação em uma sequência de ideias fundamentadas no olhar – reflexão jamais acabada, envolvendo a percepção e o intelecto, a imagem será abordada a partir dos entendimentos sobre duas faculdades cognitivas que se relacionam entre si e com a presença da imagem: a imaginação e a memória.



Figura 13: *Untitled (Paperbacks)*, Rachel Whiteread, 1997<sup>33</sup>.

Para entender até que ponto a imagem está envolvida nesses dois processos intelectivos, de imaginar e de lembrar, passaremos por esclarecimentos sobre o que distingue a imaginação e a memória, o que há entre elas que as aproxima e o que faz dessas capacidades mentais algo relevante para a interpretação reflexiva dos mecanismos de conhecimentos e de pensamento das imagens. Porque a imagem é mediadora da capacidade de perceber elementos, formas, substâncias, pessoas, lugares; é durante a relação existente de onde e para

---

<sup>33</sup> Disponível em [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81833](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81833). Acesso em 23 de novembro de 2012.

o que olhamos, como olhamos e somos olhados, que se dá a captura, instantânea, do mundo configurado em imagem.

É durante a relação da percepção do espaço e das coisas sensíveis que se elabora um repertório mnemônico, mas como atenta Agostinho de Hipona (354-430), não são as próprias coisas, mas as imagens das coisas, ou seja, é por meio da imagem que surge a lembrança. Para Agostinho, as imagens seriam entradas, fendas ou “portas abertas” por onde o mundo entraria para as cavernas de misteriosos recantos secretos e indescritíveis fissuras. A noção de imagem é um conceito duplo em Agostinho, que ilumina o próprio conceito de memória, de ordem metafórica, e ainda, conceitua o modo como identificamos elementos do mundo e os representamos como signos em nós, por exemplo, objetos, cores, cheiros, texturas uma vez sentidos, vistos, ouvidos, poderão ser invocados pela memória ao retomarmos tais imagens, à disposição do pensamento. Essa concepção de memória está em suas *Confissões*, no livro X<sup>34</sup>, importante documento intensamente estudado e sempre atualizado devido a força de suas imagens em palavras.

*Da imagem: imaginar e lembrar* indaga como podemos produzir e reproduzir imagens, como reservamos em nós um lugar para elas e, especialmente, como essas imagens presentes na memória e na imaginação estão associadas as nossas experiências, em especial, associadas à experiência da arte.

A memória e a imaginação são entendidas aqui como um sistema que exige certo esforço para girar e pôr em movimento nossa mente/corpo. Um sistema de processos e efeitos dinâmicos que exige a consciência das percepções, do ver e do pensar (expostas anteriormente e que completam aqui), a noção de que imaginar e lembrar são duas ações com suas intenções singulares, enquanto uma está voltada para o fantástico, o possível; a outra está voltada para o anterior, para outro tempo, aquele tempo da coisa lembrada.

É da imagem e sua ambivalência guardar as intencionalidades descritas acima, é dela a vontade e o efeito de imaginar e lembrar. Fenômeno atuante/presente na imaginação e na memória, a imagem produz efeitos intelectivos/sensitivos sendo imagem. O fenômeno atua duplamente: diante das imagens estamos, também, no centro das atividades imaginativa e mnemônica; inversamente, diante dos efeitos intelectivos/sensitivos produzidos pela imaginação e memória podem surgir imagens, transformadas em matéria – fotografia, cinema, livro – e ainda em um estágio mental.

---

<sup>34</sup>A data de *Confissões* nunca foi definida, contudo estimasse que estava terminada nos fins dos anos 400. Disponível em [http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf). Acesso em 21 de agosto de 2013.

Processos da imaginação e da memória estão estritamente enlaçados aos da imagem e representação, no sentido de mostrar aquilo que já-foi, de fazer ver o ausente, tornando-o presente pela representação da coisa que não voltará enquanto coisa, mas reaparecerá como fenômeno visível ou como sensação, lembrança. A imaginação e a memória podem transformar as coisas, objetos e figuras em imagens, possuem a capacidade de transfigurar uma ideia em imagem e uma imagem em pensamento, uma vez que o pensamento pode tornar “visível” o que já foi captado uma vez, por reprodução na representação, sem que o objeto precise estar ainda presente no exterior.

Quando a imagem é tornada matéria como a pintura, a fotografia, a literatura por exemplo, ela pode colocar sob nossos olhos algo já visto pela imaginação ou algo semelhante a uma experiência vivida e lembrada. Matéria de planos e volumes visíveis, essa imagem pode ainda ocupar, de uma vez por todas, um espaço categórico em nossa memória e em nossa imaginação. A imagem pode infiltrar-se em nosso pensamento e, mais profundamente, coordenar nossas tomadas de posição.

A imagem imanente, que no campo artístico é simultaneamente transcendente, indica o que está lá substancialmente encarnado, do que é feita, constituída e, dialeticamente, do que já esteve e do que já foi. Por exemplo, uma fotografia poderia mostrar, na superfície do filme/papel (e em outras dimensões), um jogo de cores, luzes, formas, pode indicar um tempo, uma cultura, uma condição momentânea, comportamentos e realidades. Trata-se da imagem que se revela sendo, ou seja, mostrar-se sendo ela mesma, enquanto coisa-imagem (objeto fotografia) e enquanto imagem (fotografia de alguma coisa). Imanente porque a imagem é o que está contido num corpo visivelmente identificado, a imagem é o que se vê na própria presença passível de trocas entre o olhante e o que provém daquilo que é olhado. E, ao mesmo tempo, é transcendente porque a imagem remete a algo que está além do que o corpo/objeto visível oferece, algo fora dos limites da imagem que potencialmente nos joga em dimensões indeterminadas, num *zona* aberta de relações e experiências.

Se observarmos, na segunda linha do parágrafo acima, a condição do verbo “estar” e o que sua flexão nas grafias “está” e “esteve”, denunciado que existe uma circunstância, situações e, antes de tudo, perceberemos que quando se pensa na imagem e sua representação aflora-se a evidência do tempo, principal elemento condutor das faculdades em discussão. O tempo como fio condutor é uma noção que precisamos saber para ordenar nossas vidas, nossas ações, de acordo com as percepções, pelas impressões e reflexões sobre o que nos cerca e o que nos acontece, mas também, é a consciência de algo presente imanente. O que

está presente inaugura alguma referência de onde podemos traçar perspectivas, de onde podemos sair e voltar.

É instigante pensar que, o que está presente pode não estar/ser mais, pode ficar/virar ausente e essa concepção nos faria perceber um movimento de um agora e um depois, de um antes e um agora. Isto é, nos permite atentar a uma divisão, à uma mudança de critério e condição, um movimento que torna tudo provisório, que coloca a vida e seu entorno em fluxos correntes, ora lentos, ora de alta intensidade. Mesmo que seja algo invisível, nós cultivamos e recolhemos o tempo através de seus vestígios e rastros ininterruptos. Contamos o tempo, observando-o passar a partir de elementos orgânicos e naturais, como as fases da lua, a passagem das estações do ano (verão, outono, inverno, primavera), por equipamentos como relógios, mas principalmente, por algo que nos leva a querer saber sobre o transcorrer das coisas, que nos leva então a marcar, registrar os fenômenos. Podemos pensar na tradição oral de contar histórias de antepassados, na escrita de civilizações sobre sua agricultura, religião, até mesmo na imagem fotográfica de uma pessoa ao longo de sua vida.

Nesse sentido, o tempo é uma estrutura para a memória, a qual utilizamos como guia para também deixar rastros, assim como procuramos os do tempo, guia que nos coloca e situa no mundo como sujeitos, como ser de identidade/alteridade. A imaginação é um dos componentes desses rastros, é parte dessa relação e necessidade de se colocar e situar espaço-tempo, é de certa maneira um uso da memória.

Portanto, distinguir memória e imaginação é traçar uma linha de separação entre tais capacidades, utilizadas por nós com habilidade, sem confusão, mas que, ao pensar sobre elas, muitas semelhanças aparecem e parece torná-las mais próximas uma da outra, sobrepondo-as, principalmente quando pensamos nas imagens da memória – a imagem lembrança – e nas imagens da imaginação – a imagem imaginada. Ambas produzidas na dimensão psíquica do intelecto com marcas da experiência sensível vivida, a imagem assume diferentes versões com a fantasia e a ilusão, com o sonho e o hábito, despertando conceitos e valores como os de verdade e realidade.

Se o tempo é critério de distinção e ordenação, podemos pensar como o tempo é sentido pela memória e como é sentido pela imaginação, sempre tomando como objeto de pensamento a imagem.

Fazemos de eventos vividos, ouvidos e sentidos algo que se possa retomar, rememorar, buscar de volta em imagem/pensamento; como em fichas de notas que são datadas nós também marcamos as lembranças em tempos e espaços. É possível afirmar que a memória possui um tempo e um espaço devido à dimensão que abriga o passado, resgatando-o. Quando

nos esforçamos para lembrar, vamos em busca de alguma coisa que não se encontra mais no mesmo lugar e no próprio instante em que praticamos a ação da lembrança. Lembrar é exercer memória, é avançar numa ordem diacrônica, num movimento que parte do presente (onde estou) para o passado (onde quero estar de novo), na medida em que sabemos que o presente é tão rapidamente passado, ou seja, ao transcorrer de nossa vida, teremos sempre perdido o presente, ao passo que, sempre ganhamos o passado.

A memória tem por compromisso ordenar seus eventos-lembranças, seja em imagens ou em outros fenômenos, em um nível de alto grau de compatibilidade com o real vivido (sentido), em uma espécie de pacto com a realidade, que coloca em jogo sua legitimidade. A memória ramifica unidades – como o relato e o testemunho – atreladas a fatos específicos e tendo conexões com a crença no regime da verdade, do que é fiel ao que se passou na margem do que é considerado plausível, crível, admissível. A memória é fonte que dá ordens e estímulos, incide na capacidade de conjunto, de associação, de relação; é uma inteligência que habilita o passado – no presente de seu esforço pela verdadeira semelhança – regularmente, ao reconstituí-lo por meio de uma representação que é a imagem. Reconstituir tem o sentido de fazer sobreviver e manter viva parte da coisa passada sem, no entanto, garantir a completude da coisa nesse traslado, pois algo sempre fica fora do poder de memória.

Em relação à imaginação, também poderíamos identificar eventos já vividos, ouvidos, sentidos. Sabemos de sua movimentação no tempo (passado e futuro) e seus deslocamentos fugitivos, evasivos, dispersos, no sentido de que a imaginação estimula a noção de temporalidade, daquilo que é itinerante. A imaginação pode correr na direção presente-passado e no presente-futuro, há certamente uma direção, mas sem um itinerário determinado pela passagem do tempo. O tempo atuante na imaginação é um tanto elástico, porque não se rompe em seus movimentos, porque se dobra de acordo com o imaginário e sua prática colocada em ação, também se caracteriza pela qualidade de se reconstituir/desfazer com velocidade.

Quando nos esforçamos para imaginar, somos liberados da busca perfeita e acabada, no sentido do tempo e do espaço, porque a imaginação é uma luz projetada que se movimenta para as sombras do passado ou do futuro em um fundo de relações-imagens confiado a nós por nós mesmos e somos autorizados a experimentar no mínimo dois mundos: aquele em que se realiza a ação de imaginar e naquele em que se imagina, puro deslocamento de não estar aqui, no presente, como estamos enquanto corpo vivo, para jogarmos e decifrarmos a nossa própria complexidade, isto é, pela multiplicidade dos fatos, dos olhares, dos sentidos, das intuições, dos sonhos humanos.

Imaginar é um vínculo do corpo com o espírito, do consciente com o inconsciente, do desejo com o reprimido. É um eterno “como se” potencializado porque trata-se de libertar-se de uma matriz, de uma origem, de um único meio e um único caminho, é uma existência que atua no plural, estimulando os meios, os tempos, as origens, as verdades, as imagens: tudo entrelaçado. Diante dessa condição, a imaginação seria, então, uma trama onde poderíamos exercer, encenar, repetir, imitar, criar, apropriar alguma parte de tudo aquilo que nos atravessa e que atravessamos, uma parte do agora-ontem de nossa experiência corpo-alma; uma trama em que um sentido sempre escapa para um outro sentido, uma ideia sempre escapa para uma imagem.

Isso ocorre de maneira que podemos exercer nossas habilidades sem o compromisso com o sucesso, com a vitória, o acerto, enfim, sem as exigências da vida real reivindicadas pela memória. Ela sim precisaria estar atrelada a um transcorrer de fatos, de um curso contínuo e único da ordem cronológica do antes e depois e, com rigor acertar e conferir o passado. Porém, o fato é que tanto a memória quanto a imaginação produzem um movimento que corta o tempo e suspende o presente. Não se trata apenas de fazer certa referência ao tempo e, sim, exigí-lo. Isto é, a memória precisa de tempo para se formar e instalar, para sublimar e desconstruir-se, assim como a imaginação.

O percurso da memória está ligado ao das lembranças que configuram um fundo de conhecimentos e habilidades, de pensamentos e sensações. O percurso das lembranças está vinculado ao mundo externo, à realidade. Portanto, existe um lugar onde a lembrança está situada na memória, bem como existem lugares no mundo onde se situam memórias, por exemplo, construções, esculturas, marcos e monumentos tomados como patrimônio histórico. Esses lugares são referências porque é por meio deles que se pode encontrar uma algo que cortou o tempo, que se dá a ver de novo e mais uma vez, essenciais na permanente construção da memória.

Rever, potencialmente, implica a repetição de alguma informação codificada em imagem, em sons, em palavras, em sensações. Isto é, rever é fazer um percurso em direção a um lugar na memória pela lembrança-imagem, repercutir uma sensação, fazer ecoar um pensamento e assim, mantê-los vivos, mantê-los perto. Enquanto podemos retomar e rever a imagem estabelece-se na lembrança um lugar confiável e confiado a nós, por nós mesmos, por nossa memória, para ser um lugar de confirmação, lugar que estaria parcialmente fora da dúvida e da instabilidade, para onde queremos voltar em imagens apenas ou em subprodutos do que se recorda, rememora, revive. É uma experiência tornada imagem, porque é assim que

nos relacionamos na maioria das vezes, por meio das aptidões intelectuais e sensitivas passando pela visão.

Para reproduzir imagens podemos usar a imaginação recapitulando imagens em seu distanciamento, prática solitária exercida pela complexidade mente/corpo. A imaginação também usa a memória e suas lembranças, pois possui habilidades de associações de sentido e conhecimento para elaborar, a seu modo, informações. Esta dimensão registra, retém, edita e monta seus próprios valores. Com facilidade, constrói um saber ao habilitar outro tipo de tempo, sem percurso único, abre-se à todos os tempos, todos os fluxos, todas as experiências sentidas, embaralha os rastros da vida e se comporta como uma espécie de simulacro da memória que justamente por seus efeitos de deslocamento, distanciamento, pode abrir algum novo sentido, uma nova imagem e inédita interpretação do real, da memória.

A imaginação coloca em questão como usamos nossas lembranças, como nos servimos delas, como lidamos com tais fluxos, cursos internos e externos, coletivos e individuais. Como se a imaginação fluísse porque existe memória, ou ainda, persiste com a memória. Onde há memória, há vontade de resistência, de persistência. Há um movimento que coloca em ação, em prática efetivamente, nossas capacidades de trabalhar simultaneamente, de processar e filtrar, tensões, conflitos, experiências de fenômenos externos, que estão acontecendo no mundo e também questões internas de como entendemos os fatos, como os apreendemos e faremos deles memória.

A dimensão da memória constrói e hospeda o conhecimento, o aprendizado, pois sabemos mais e podemos elaborar mais correlações entre os saberes à medida que a mantemos em exercício, é algo acumulativo e gradual. Se nutirmos em nós informações essenciais repetindo-as, retomando-as, reforçando-as em nós a sua importância e valor de uso intelecto e sensível, cultivaremos um dispositivo de sobrevivência, algo que se utiliza e fortalece para a continuidade da vida, facilitando nossas atividades diárias, práticas. Hábitos como andar, escrever, falar e comer deflagram uma memória corporal, genética, espacial, visual.

Precisamos da memória com seus intervalos atrelada ao tempo e ao espaço, na medida em que os utilizamos como coordenadas porque precisamos nos situar, tanto espacial, geograficamente no território do mundo, quanto sentimos ser essencial nos situar no contexto de nossas vidas, e desse modo, encadear e organizar nossas experiências sensíveis, estruturar em certa medida quem somos, retomar e rememorar nossas sensações e pensamentos. Abre-se aqui uma livre interpretação para a palavra<sup>35</sup> rememorar que separada em sílabas

---

<sup>35</sup>Acredito que pensar e conjecturar a palavra é um ato poético em busca de seu entendimento.



(re.me.mo.rar) me parece dizer “re.morar.me”, penso primeiro no corpo como uma casa, um abrigo em que se mora e, por isso, “morar-me” seria a percepção de habitar o corpo e de poder deixa-lo às vezes, sentir-se além do corpo. Penso que podemos escapar, em momentos específicos, de nós mesmos e acredito que a imagem é a principal agenciadora dessa saída. Imersos em um livro de imagens e de literatura, por exemplo, somos fígados pelas imagens imaginadas e imagens-lembranças estimuladas pela observação/leitura. No momento da experiência sensível, agenciada pela arte, a imaginação é quem media as sucessivas partidas/chegadas de si, em si, ou seja, é por essa faculdade, mesmo que por breves instantes, que podemos sair da realidade para organizá-la singular e solitariamente. É quando o sair está atrelado ao retornar que acontece a rememoração, processo que elabora a realidade.



Figura 14: Grande sala da Biblioteca municipal de Besançon, 1897. Foto: H. Béjanin<sup>36</sup>.

Em relação à memória, rememorar está vinculado às lembranças, imagens permanentes que poderíamos retomar, porque existe algo que nos atrai para aquele lugar, aquela casa. Contém a energia da crença, da confiança, da certeza, porque a memória tem o laço com a verdade. Rememorar seria voltar a um lugar onde se pudesse ser o que se é, para dar conta dos desvios e intempéries, algum lugar para se pensar no passado, por em reserva o futuro, na continuidade.

Assim sendo, o processo que envolve a organização da experiência estética como instrumento de elaboração da realidade não é exclusivo à memória, bem como os sentidos que surgem da palavra rememorar. Sabemos que podemos retomar, em nós, mais do que lembranças e, que, nos deslocamos para além de uma possível linha temporal dos fatos marcados, somos capazes de retomar imagens fugidias, desencontradas e sem destino que

<sup>36</sup>Disponível em: <http://culture.besancon.fr/ark:/48565/a011315677682T8T5T1/1/1>.

tomariam certo rumo pelo impulso sensível. Quando imaginamos estamos ocupando lapsos e saltos do tempo deixados pelo esquecimento, porque não é possível fazer de tudo algo apto para ser repetido, validado e retomado em valor e em presença, não se pode criar memória de tudo.

Entre a memória/esquecimento há uma trama de imagens perdidas, suspensas e em espera para surgirem sob os olhos da imaginação. Reconstituir o passado e/ou o futuro é instável, seja pela imagem imaginada ou pela imagem memória, fazê-la ressurgir é construir, imediatamente, outra camada e outra forma da mesma modalidade imagética. Se tentarmos reproduzir algo induzido pela imaginação como reproduzir em imagens as palavras de Walter Benjamin, em *Passagens* (2006), por exemplo, produziremos uma nova e outra dimensão imageante, sem exatidão com o que induziu a imaginação do autor, pois, mesmo que pesquisemos sobre o autor e sua obra, conseguiríamos apenas alguma semelhança com aquilo que o seduziu e atraiu, no máximo podemos nos aproximar de certas imagens, como as galerias de Paris e as mercadorias expostas em vitrines de luxo. Mas muitas imagens escapam, pela própria natureza da imagem que não se deixa apreender, está sempre em organização e reajuste, em acomodamento. Além disso, realizar uma pesquisa nesse sentido é usar com destreza a imaginação, é buscar imagens na memória coletiva e pessoal, é mergulhar em realidade e temporalidade mistas, provocando um deslocamento imagético infiltrado de lembranças.

Mas, ainda assim, a atualização do tempo passado antecederia ou substituiria o esclarecimento que temos dele. Talvez, precisamos imitar e produzir imagens do mundo, externo e interno, é uma pulsão de vida que nos faz ver e fazer imagens [d]aquilo que nos construí ou constituiu. É uma afirmação de nossa presença que logo será ausência, a imagem no fundo, no fim, poderia ser uma negação à morte, como se a imagem pudesse fazer-nos sobreviver fora de um presente, passado e futuro, como se a imagem refizesse, constantemente, recriasse a própria origem refeita origem, como encontro dos tempos, como núcleo dos acontecimentos e processos, sempre repetida, re-solicitada, reapresentada.

As imagens estabelecem uma relação elíptica por meio da qual situamos a morada da imaginação e da memória, que podem ser para nós abrigo longínquo, pode nos ordenar um antes e um depois e um ao mesmo tempo. É porque criamos imagens, ainda em nós e não materializadas, em pensamento, é porque a introduzimos em nossas questões e problemáticas de fenômenos que acabam e desaparecem que a imagem evidenciaria o que é suspenso, proporcionaria um vazio da falta. Entretanto ela oferece o possível e o impossível, nos ensina sobre os paradoxos e a finitude dos corpos, nos ajuda a compreender a dialética da vida. Pois,

imagem é sintoma da vida, dos cruzamentos improváveis e esperados, diante do que somos. Como se a imagem fosse sintoma de uma força que fazemos porque sabemos que nós mesmos não seremos mais imagem, não seremos quase nada, talvez apenas memória e imaginação.



Figura 15: *Stiftsbibliothek St Gallen I*, Candida Höfer, Suíça, 2001<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup><http://www.theenglishgroup.co.uk/blog/2014/07/12/candida-hofer-2/>. Acesso em 15 de maio de 2013.

## CAPÍTULO DOIS – CENÁRIO DE COEXISTÊNCIAS

### 2.1 Livro expandido

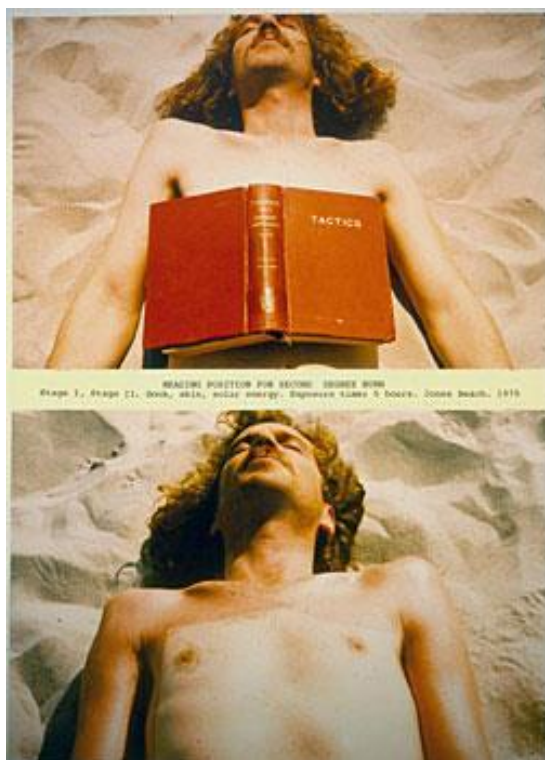


Figura 16: *Reading Position for Second Degree Burn*, Dennis Oppenheim, 1970<sup>38</sup>.

Neste cenário, aberto desde as primeiras linhas escritas sobre a Biblioteca como reserva do possível (página 15 desta dissertação), coexistem passagens e imagens de livros, edições de arte, slides e fotografias, pinturas e frames do cinema, imagens de instalações e objetos, todos dispostos segundo uma composição particular para desencadear uma reflexão, meditação e contemplação sobre o campo do qual falamos. Este espaço imagético – parte da biblioteca, no sentido de um pedaço que está em partida, em movimento – nos fornecerá um corpo de imagens, embora haja, simultaneamente, imagens dispersas ao longo desta pesquisa.

No cenário de coexistências, o livro é chamado de livro expandido quando propulsor e campo para as imagens, tanto impressas em superfícies quanto projetadas no meio digital e em instalações físicas, como edições em sites de publicação online, como o livro *Modificando*, de Patricia Franca-Huchet<sup>39</sup>. Essas imagens referem-se à arte que abraça a causa do livro e do livro que abraça causa da arte.

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.dennis-oppenheim.com>. Acesso em 5 de abril de 2013.

<sup>39</sup> Disponível em: <http://issuu.com/be-it/docs/modificando>. Acesso em 30 de abril de 2013

O livro é, em si, um objeto de uso polissêmico e livre para as percepções – dispositivos de subjetivação<sup>40</sup> por excelência visual, tátil e também, relacional, intelectual. Giorgio Agamben, no livro *O que é contemporâneo e outros ensaios* (2009), por meio da retomada do pensamento teleológico antigo (século II a VI) e do pensamento moderno de Michel Foucault (1926-1984), pensa sobre o que é um dispositivo e investe em uma definição para situar o termo em um novo contexto: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.19).

O livro se recusa a ser confinado por limites de disciplinas de estudos como a história, a literatura, a economia, a sociologia, a bibliografia; por isso seu estudo deve ser internacional em escala e interdisciplinar em método, como o assegura Robert Darnton (1939-)<sup>41</sup>. Desse modo, é necessário observar o livro como mais do que uma mercadoria parte de um sistema de consumo, mais do que um produto industrial. Pode-se tomá-lo, pois, como objeto capaz de produzir um lampejo para o outro, pequena bola de fogo que cai, luz que se apaga. Afinal, pensar sobre a experiência do livro expandido é pensar em seus procedimentos, sua plataforma de relações com a imagem, sua capacidade de se modificar e, antes, de abrir a história do livro e a história da arte uma vez que os livros são matéria e movimento.

Logo, alguns argumentos e exemplos serão trabalhados a seguir a fim de apresentar essa ideia. Mas, para avançarmos no conhecimento é preciso recuar um pouco no tempo, como escreveu Régis Debray (1940-), em 1993, antes de definir ou descrever tal objeto como produto de um fazer poético, superfície manifestadamente múltipla da ordem das experiências e dos experimentos.

### **2.1.1 O livro: imagens e conceitos**

*Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com a fumaça o planeta* (Jorge Luis Borges).

Em meio às criações e descobertas da sociedade ocidental na metade do século XV, como a pólvora e as armas de fogo portáteis<sup>42</sup>, surgiu o livro com páginas impressas, costuradas e encadernadas. Um simples objeto portátil que permitiu à civilização ocidental

---

<sup>40</sup>Aquilo que implica um processo e uma relação com o sujeito.

<sup>41</sup>DARNTON, R. *A questão dos livros: passado, presente, futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>42</sup>FEBVRE, L.; MARTINS, HJ. *O aparecimento do livro*. Tradução de Flávia M.L. Moretto, Guacira Marcondes Machado – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

apurar-se e desenvolver-se sob a indiscutível influência do pensamento e das imagens no transcorrer dos feitos sociais.

O aparecimento, a construção e a circulação do livro – enclausurado em mosteiros e igrejas, ornados em bibliotecas de reis, agregados às primeiras universidades, até sua comercialização em feiras abertas – dessa época em diante, inicialmente na Europa Central, o livro abriu rotas e caminhos comerciais, ideológicos e sociais. A princípio, o livro impresso e encadernado permite alguma ordem imutável, algo fixo e intacto, talvez por esse motivo sempre esteve ligado as religiões judaicas, mulçumanas e cristãs, religiões monoteístas do Livro, segundo Michel Melot (2012). A escrita segue a mesma relação da ordem do imutável para os judeus, para os quais as letras hebraicas são sagradas e devem ser mantidas intocadas.

Os textos impressos e manuscritos, documentos bíblicos e não bíblicos em caracteres hebraicos não são destruídos, queimados, jogados no lixo ou abandonados. Eles têm um destino certo, são postos sob à terra e antes de serem conduzidos ao cemitério ficam em um estado de espera, separados em armários de sinagogas ou como a Biblioteca Guenizá do Cairo (Egito)<sup>43</sup>. *Guenizá* significa esconderijo, arquivo, tesouro, armário e depósito na sinagoga, onde eram armazenados todo material gasto pelo tempo, pelo uso e aqueles em desuso; tal material é fragmentário e contém livros em hebraico, aramaico, grego e árabe, aproximadamente do século IX ao XII<sup>44</sup>.

Michel Melot (2012) afirma que a escrita é sagrada para os judeus, o texto é sagrado para os mulçumanos, já os cristãos são menos rígidos quanto à forma escrita e ao texto e, assim, na medida em que as tradições religiosas saem de seus territórios, no caso dos católicos para catequizar novos fiéis, o Livro precisaria se adaptar, a tradição se torna “portátil”. O autor assinala que o uso do códice pelos cristãos de alguma maneira contribuiu para sua duração, mas que tal fato não é suficiente para explicar sua existência em nosso mundo atual. Além do uso litúrgico, havia o uso erudito do livro, “o qual apenas teria início no período gótico e com o pensamento escolástico” (MELOT, 2012, p.65).

De grandes formatos para a leitura em voz alta, direcionada a um público, o livro se tornou pouco a pouco menor, possibilitando leituras mais discretas, familiares, muitas vezes individual e íntima. Há uma mudança evidente de modelos luxuosos, pesados, ornados e sagrados considerados em sua unicidade para exemplares portáteis, dessacralizados, profanos, industriais. O que não muda é a capacidade do livro de pesquisar, publicar, fixar e oferecer,

---

<sup>43</sup>Disponível em: <http://www.genizah.org/TheCairoGenizah.aspx>. Acesso em 18 de dezembro de 2013.

<sup>44</sup>Disponível em: [http://bibliahebraica.com.br/wp-content/uploads/2010/09/Gueniza\\_do\\_Cairo.pdf](http://bibliahebraica.com.br/wp-content/uploads/2010/09/Gueniza_do_Cairo.pdf). Acesso em 18 de dezembro de 2013.

aos poucos, visibilidades e modos de pensar inéditos aos homens; transformando os pensamentos em algo que continuamente escapa às fronteiras de papel, às fronteiras terrestres. Em *O Aparecimento do livro* (1992), dos historiadores franceses Lucien Febvre e Henri-Jean Martins, nos é apresentada uma longa e detalhada pesquisa sobre a história do livro e suas relações com a sociedade da Europa Central.



Figura 17: *Encontro de Mares*, Fábio Morais, 2006<sup>45</sup>.

Por meio de figuras, mapas e números, também conhecemos nomes; um pouco sobre os trânsitos e tarefas de quem estava envolvido com a construção do livro. Fabricantes de papéis, os tipógrafos e suas oficinas, escritores e editores, transportadores, comerciantes, enfim, entre tais oficinas e atividades existia uma relação de interdependência, esses trabalhadores e suas regionalidades estavam envolvidos em uma espécie de rede articulada por mais de 110 cidades como Itália, Alemanha, Suíça, Holanda, Bélgica, Espanha, Polônia, Inglaterra. O conceito de rede é referente ao tempo contemporâneo, mas nos esclarece acerca desse passado:

Assim, no fim do século XV, cerca de 50 anos após o aparecimento do primeiro livro impresso, 35.000 edições pelo menos, representando sem dúvida de 15 a 20 milhões de exemplares, já foram publicados, e a imprensa já se espalhou por todos os países da Europa (FEBVRE; MARTINS, 1992, p.273).

Este recente fluxo de relações em torno do livro e da informação, por meio da quantidade de edições e sua distribuição, podem impressionar pelo curto tempo entre o desenvolvimento da imprensa, sua reprodução e consolidação na sociedade. Porém, anterior à era Gutenberg, superfícies foram utilizadas para a necessidade do homem de deixar sua

---

<sup>45</sup>Disponível em <http://fabio-morais.blogspot.com.br/2009/01/encontro-de-mares-2006.html>. Acesso em 15 de maio de 2013.

marca, sua visão grifada. Segundo Melot, no século XIII, há um salto considerável de difusão de escritos, período em que houve uma divisão de atividades dos copistas para conseguirem produzir manuscritos em série, permitindo-os desenvolver uma escrita “mecânica”, em especial, para as universidades, como a Universidade de Leiden, na Holanda. O que provavelmente estimulou os inventores dos tipos e da impressão e, também inspirou Honoré de Balzac (1799-1850), em seu romance *Ilusões perdidas* (2010). Antes do advento da imprensa, rolos de papiro e pergaminho eram as superfícies utilizadas – em larga escala sob a perspectiva da época – na Antiguidade e na Idade Média antes das melhorias na fabricação do papel, como por exemplo, as oficinas na cidade de Fabriano (Itália). Matéria tão importante para a impressão tipográfica e a fabricação do livro, o papel surgido na China, no século II d.C., chegou ao Ocidente pelos árabes. Se retomarmos ainda mais o passado, observaremos a emblemática Biblioteca de Alexandria, no Egito do século III a.C, que pode ter armazenado um milhão de rolos de papiro. E a Biblioteca de Pérgamo, fundada por Eumene II, rei de Pérgamo (197-160 a.C), que era tão importante quanto a de Alexandria. “Estima-se que as bibliotecas de Pérgamo e de Alexandria reuniram, em média, de 200.000 a 500.000 volumes” (PAIVA, 2010, p.20).

Desde épicas bibliotecas, da antiguidade, o códice passou por mudanças formais e conceituais, bem como seus modos de uso doméstico e público, tanto quanto a sociedade sofisticou suas relações sociais, políticas, econômicas e tecnológicas, o que tornou possível a normatização do pensamento e a expansão das ideias. Como objeto do mundo, o livro acompanhou as manifestações culturais e os eventos científicos sem perder sua relação com o conhecimento, com a narrativa, com a memória e a imaginação, antes, se fortaleceu como suporte da linguagem e da expressão, como matéria reflexiva e coisa propícia à criação. Sem se reduzir ao texto, o livro se estabelece como presença simbólica, estrutura valores e representações de ordem mística, intelectual, social, mas também, artística. Entretanto, diante de tantas mudanças e contradições, o que mais o livro poderia fazer manifestar, acontecer? De frente para um desses objetos folheáveis poder-se-ia perguntar: O que mais o livro torna possível?

### **2.1.2 Livro de artista e outras indefinições**

De superfície de criação, o livro passou a ser observado como superfície criadora por meio de acontecimentos históricos que o possibilitaram se manifestar como “um espaço



poético do ‘aqui do onde’ e do ‘agora do quando’”, nas palavras de Edith Derdyk<sup>46</sup> (2013, p.12), fluxos que precipitaram sua presença no mundo das artes, estendendo suas possibilidades e sua categoria de livro para o complexo – ou grande conjunto – *livro de artista*. Dentre várias definições que se pode atribuir na literatura sobre a categoria *livro de artista*, podemos encontrar: livro-obra, livro-objeto, livro escultura, livro alterado, livro apropriado, livro violado, caderno de anotações, diários, livro processo, livro registro, livro poema, forma livro, nomeações elencadas por Paulo Silveira (1958-). A partir das variadas materialidades, podemos figurar como página: pedra, barro, madeira, papiro, couro, pergaminho, película fílmica, papel, tecido, carne, vidro, tela digital. Sem esquecer das maneiras de escrever nessas páginas, de imprimir, raspar, pintar, projetar; das maneiras de dobrar, colar, costurar, sequenciar, associar, montar.

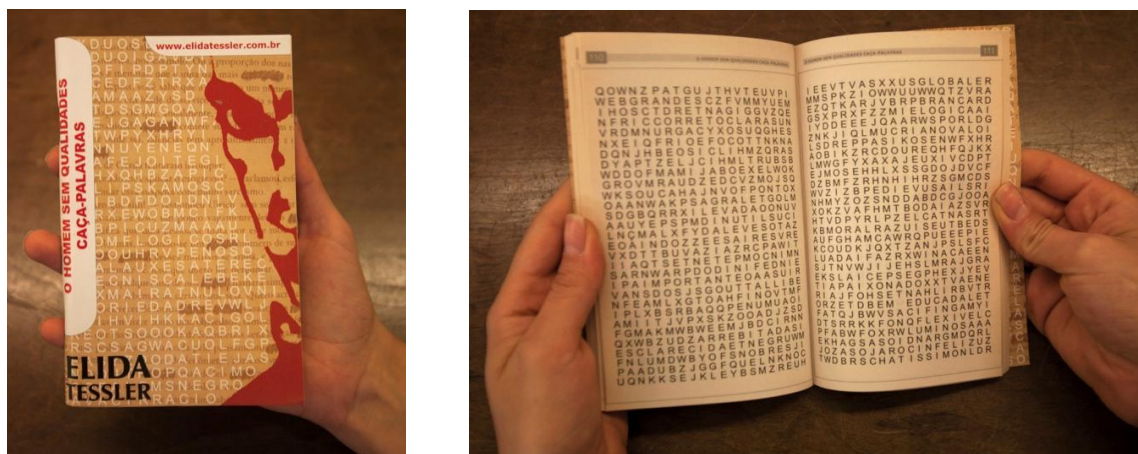


Figura 18: *O homem sem qualidades caça-palavras*, Elida Tessler, 2010. Foto: Gabriel Caram, 2013<sup>47</sup>.

Por sua riqueza de acontecimentos, suas formas e conceitos, o livro de artista é um jogo livre dos elementos da arte irredutível a um nome definitivo, está em constante recomposição de acordo com a criação/produção do livro, seus processos e desdobramentos enquanto obra de arte. Mesmo porque o livro de artista refere-se a algo que o singulariza frente aos outros livros do mundo e, na mesma proporção, aproxima-o aos demais, como coisa e objeto atuante no regime das artes.

Pretendemos expandir o conceito – explícito no nome livro expandido – a partir das imagens dessa dissertação sem, no entanto, abandoná-lo à própria sorte no âmbito das artes atuais, tão pouco desconsiderar as pesquisas e trabalhos artísticos elaborados no passado. Sem

<sup>46</sup>Edith Derdyk (1955-).

<sup>47</sup>Disponível para consulta na Biblioteca Central da UFMG, na seção de livros de artista. Alguns livros de artista citados a seguir neste subcapítulo foram pesquisados apenas por meio da internet; assim, as referências relacionadas a eles são os próprios sites visitados.

perdê-lo de vista e das mãos, sem pretensões enciclopédicas, esta pesquisa não se concentra na categoria, mas articula vínculos entre os exemplares dispostos, com suas unidades e seus múltiplos, suas montagens e edições, com suas indefinições, incertezas, indeterminações, característica própria da imagem e seu inacabamento.

Para iniciar este assunto, nós, pesquisadores de arte, e principalmente aqueles que investigam o livro e sua estética devemos primeiramente prestar tributo ao grande e importante trabalho da francesa Anne Moeglin-Delcroix (1948-). Em 1995, ela defendeu sua tese de doutorado *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980* e a lançou como publicação em uma exposição, em 1997, curada também por ela na Biblioteca Nacional da França, na Galeria Mansart, intitulada *Livro de artista. A invenção de um gênero 1960/1980*. Segundo Leszek Brogowski (1951-) em *Éditer L'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre* (2010) foi ela quem identificou, elaborou e situou o conceito livro de artista: “O livro de artista é uma forma de expressão que utiliza o livro como suporte de um trabalho artístico” (MOEGLIN-DELCROIX, 2007)<sup>48</sup>. Por meio de seu trabalho conceitual e documental, desde os anos 1970, a pesquisadora compreendeu e defendeu de maneira decisiva o valor crítico da e a contribuição à constituição de um fundo monetário para livros de artistas na Biblioteca Nacional da França, além de impulsionar e influenciar uma série de trabalhos de arte.

A publicação *Éditer L'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre* é referência para esta pesquisa devido ao caráter produtivo e crítico, tanto de pensamentos da arte quanto de trabalhos artísticos. Na Universidade de Rennes 2 (França), Brogowski, desde 2000, desenvolve junto a outros professores e pesquisadores, colóquios, seminários, publicações e jornadas de estudos sobre diversos temas relacionados ao livro, à arte e às edições; além de lecionar e coordenar o projeto de pesquisa em arte *Éditions Incertain Sens*, o jornal *Sans Niveau ni Mètre* publicado por outro projeto que se chama *Cabinet du livre d'artiste*, um espaço instalado na Universidade de Rennes 2 que pretende prolongar os experimentos de arte. Brogowski explica que o *Cabinet* consiste em um dispositivo de leitura, atualmente com cerca de 3 mil livros de artista, que também promove cinco exposições por ano, cada exposição gera uma edição do jornal *Sans Niveau ni Mètre*. Abrindo, assim, um espaço físico e conceitual dedicado à prática da leitura de arte através do livro de artista<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> No jornal *Sans Niveau ni Mètre*, nº 0, dezembro de 2007, Anne Moeglin-Delcroix escreve “*Qu'est-Ce Qu'un Livre D'artiste? Le livre d'artiste est une forme d'expression qui utilise le livre comme support d'un travail artistique*”. Disponível em [http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiquespoetiques/incertainsens/CLA/PDF/journal\\_0.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiquespoetiques/incertainsens/CLA/PDF/journal_0.pdf). Acesso em 10 de setembro de 2013.

<sup>49</sup>Podemos acompanhar ainda via internet algumas publicações e acessar um banco de imagens em [www.incertain-sens.org](http://www.incertain-sens.org). Acesso em 10 de setembro de 2013.

Segundo Brogowski, seu livro é “uma tentativa de aproximar o conhecimento do fenômeno dos livros de artista de um lado e, de outro, a compreensão estética do trabalho do artista que escolhe a impressão, o livro, a leitura ou a biblioteca como universo de arte”<sup>50</sup> (BROGOWSKI, 2010, p.11[tradução nossa]). Infelizmente, não há bibliografia destes dois pesquisadores em português, às vezes se encontra alguma referência ou pequeno texto de Anne Moeglin-Delcroix, mas ainda é ínfima nossa relação com as pesquisas francesas.

No Brasil, os estudos sobre *livro de artista* são baseados, em sua maioria, nas pesquisadas de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985), Paulo Silveira (2008), Maria do Carmo F. Veneroso (2012), Bernadette Panek (2013)<sup>51</sup>, dentre outros que, a partir da pesquisa de Moeglin-Delcroix, também apontam o aparecimento do livro de artista entre os anos 1960-1970. Sem, evidentemente, esquecer de algumas obras anteriores e importantes em uma concepção quase genealógica do livro de artistas, e que são lembradas por Silveira (2008), em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Tais como as anotações, rascunhos e desenhos, aproximadamente do início do século XVI, do florentino Leonardo da Vinci (1452-1519); o jornal publicado *Le Petit journal des refusés*, em 1896, pelo norte-americano Porter Garnett (1871-1951); a *Caixa Verde*, de 1934, de Marcel Duchamp (1887-1968).

Para além desses exemplos mais distantes no tempo, o aparecimento dos livros como expressão de arte é contemporâneo à procura de novas situações para arte por meio de artistas interessados em apropriações e interrelações entre artes, como expressões entre o teatro, a dança e a música. Assim como a gradual assimilação das imagens técnicas pelos artistas, principalmente a partir dos anos de 1960, com o uso de tecnologias como câmeras filmadoras Super-8 e máquinas fotográficas, a indústria cinematográfica em expansão e os aparelhos de televisão. Nessa época no Ocidente, dilatavam-se os limites e as liberdades de expressão, tempos de ideologias e planos de modernização na América Latina, descolonização na África, movimentos da contracultura na América do Norte, acontecimentos de desconstrução e transição que também influenciaram as artes. Observa-se a autonomia do artista em criar definições menos restritas, em escrever sobre suas obras e defender seus trabalhos, pronunciar seu discurso para evitar limites conceituais, porque as propostas artísticas atuam menos pela ruptura, como no início da arte moderna e do tempo moderno – na transição do século XIX

---

<sup>50</sup>No original: “une tentative de rapprocher la connaissance du phénomène des livres d’artistes d’un côté et, de l’autre, la compréhension esthétique des travaux d’artistes qui ont choisi l’imprimé, le livre, la lecture ou la bibliothèque comme univers de l’art”.

<sup>51</sup>Annateresa Fabris (1947-); Cacilda Teixeira da Costa (1941-); Maria do Carmo F. Veneroso (1954-), Bernadette Panek (1958-).

para o século XX – e mais pela abertura das práticas, bem como o interesse pela reprodutibilidade, pela cópia e apropriação, em oposição ao único e ao original. Como nas produções da *pop art*, da vídeoarte e da *land art* arte, nas propostas de arte conceitual, de contestação e nas artes do corpo, obras que ocuparam novos espaços sensoriais, como os *happenings*, a arte pública, as performances, as instalações.

Um dos primeiros a escrever sobre o livro no campo artístico foi Júlio Plaza (1938-2003), um dos mais relevantes artistas da geração 1960/1970, que também trabalhou em parceria com Augusto de Campos, nos livros-objeto *Caixa Preta* (1975) e *Poemóbiles* (1974). Júlio Plaza escreveu em *O livro como forma de arte II*<sup>52</sup> sobre os insurgentes objetos que entravam como expressão nas práticas de artistas, segundo ele: “Mas é sobretudo na década de 60, com a recuperação de Marcel Duchamp pela Pop americana e posteriormente pelos artistas conceituais, que renasce a prática do livro conceitual” (PLAZA, 1987, não paginado). Ele cita obras relacionadas ao livro-objeto, como *Box of 1914* (Paris, 1913-1914) de Duchamp; o livro *Roodborst Territorium/Sculptur* (1969) de Jan Dibbets; e o documental *Days off a calendar of Happenings by Allan Kaprow* (1970).

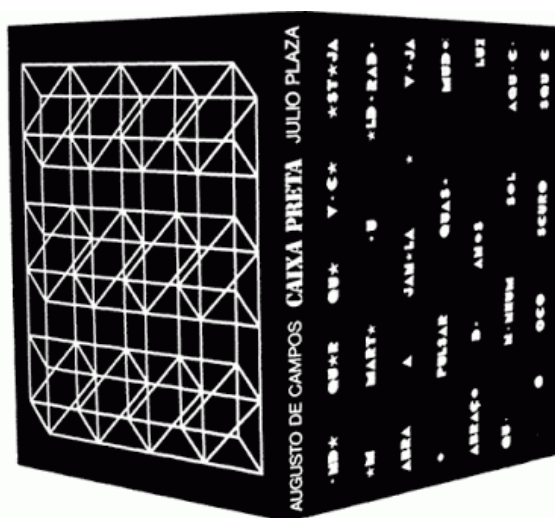


Figura 19: *Caixa Preta*, Júlio Plaza e Augusto de Campos, 1975<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Artigo publicado em *Arte em São Paulo*, nº 7, maio de 1987, não paginado.

<sup>53</sup> Disponível em <http://cadernosafetivos.blogspot.com.br/2009/02/blog-post.html>. Acesso em 2 de maio de 2013.

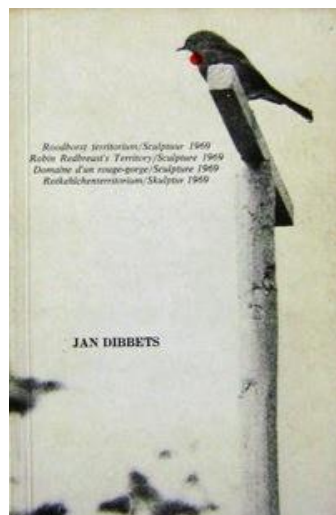
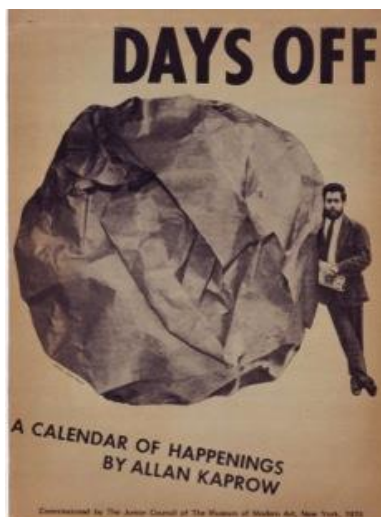


Figura 20: *Days Off*, Allan Kaprow, 1970 e *Roodborst Territorium/Sculptur*, Jan Dibbets, 1969<sup>54</sup>.

Em relação a essas experimentações e pesquisas, as superfícies são conceituais. O uso da escrita – em sua diversidade de forma plástica e verbal – e da fotografia pelos artistas caracteriza a tentativa de introduzir outra plasticidade, outras materialidades mais afins com o pensamento conceitual para a obra de arte, bem como uma produção crítica original. Imediatamente, no âmbito nacional, citamos: Lygia Pape (1927-2004), uma das primeiras a explorar o livro-objeto; Hélio Oiticica (1937-1980) e seus escritos, em especial seu projeto *Conglomerado ou Newyorkaises*<sup>55</sup> quando morou em Nova Iorque, entre 1970 e 1978; Paulo Bruscky (1949-) e seus experimentos de fotomontagem e de fotocopiadoras.

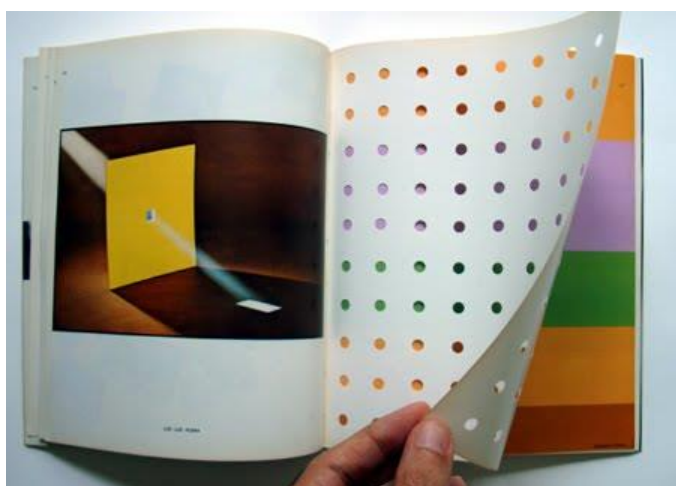


Figura 21: *Livro da Criação*, Lygia Pape, 1959<sup>56</sup>.

<sup>54</sup>Disponível em: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Kaprow%20Allan.html>; <http://www.smcs.nl/kunstwerk/4796-roodborst-territorium-sculptuur-1969>. Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

<sup>55</sup> Projeto retomado por Frederico Coelho, fruto da tese de doutorado em Literatura, defendida em 2008, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e publicado em 2010 como *Livro ou livro-me: escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971-1978).

<sup>56</sup>Disponível em [www.lygiapape.org.br](http://www.lygiapape.org.br). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

Bruscky é atualmente um dos artistas mais conceituados, devido seu longo trajeto na arte de vertente experimental, desde os anos 1960. Sua relação com o livro e com a palavra são práticas associadas a situações e ações poéticas, às vezes com ironia e humor, às vezes com tom inquiridor. O artista possui projetos em performances, poesia visual, arte postal, fotografia, filmes, vídeos, invenções e propostas, algumas não realizadas. Testemunha de um cenário político e artístico, Bruscky é um arquivista de multimeios.

Em Recife, onde mora e organiza uma reserva intelectual de “aproximadamente 200 mil documentos, entre atas fundadoras de instituições locais, correspondências, folders, publicações, livros, fotografias, trabalhos originais e livros de artistas locais” (TEJO, 2009, p. 23), em que guarda inúmeras correspondências com artistas do mundo, vindos principalmente da Arte Postal, em convergência com artistas dos grupos *Gutai* e *Fluxus*, Bruscky também atua como pesquisador de artistas regionais como Vicente do Rego Monteiro, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira. Este lugar de Paulo Bruscky foi exposto em *O ateliê como arquivo*, uma das instalações da XXVI Bienal de São Paulo (2004) sob a curadoria de Alfons Hug, intitulada *Território Livre*. Essa exposição, uma das peças centrais da Bienal de 2004, reproduziu o ambiente de Recife ao expor 400 obras de 141 artistas.



Figura 22: *Ateliê de Paulo Bruscky*, Recife, 2004<sup>57</sup>.

Saindo do Brasil, exemplar importante é *Grapefruit*, de Yoko Ono (1933-), publicado em 1964, livro que é em si uma plataforma de arte. Esse livro de instruções e desenhos é um trabalho conceitual em que a escrita é o centro do trabalho, talvez, a grande instrução seja ler, uma ação que torna-se uma atitude poética, antes mesmo que qualquer instrução seja seguida, é preciso ver/ler. O que torna esta obra conceitual é o interesse de Yoko Ono pelo discurso

---

<sup>57</sup>Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:entrevista.pdf>. Acesso em 3 de fevereiro de 2014.

como arte, o interesse em gerar, pelas instruções e seus possíveis gestos, o motivo e a ideia de ser da obra de arte.

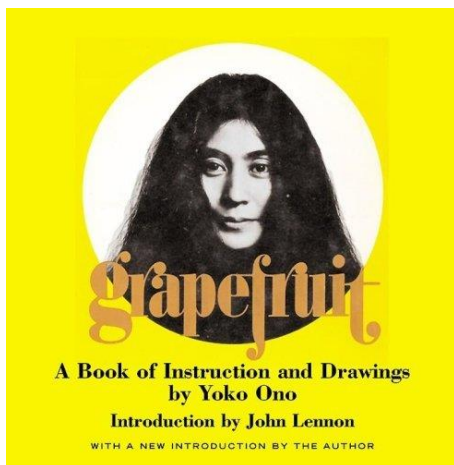


Figura 23: *Grapefruit*, Yoko Ono, 1964; *Do it: the compendium*, Hans Ulrich Obrist, 2013<sup>58</sup>.

Na mesma tomada conceitual está *Do It* (1993), livro de instruções criado pelos artistas Christian Boltanski (1944-), Bertrand Lavier (1949-) e o curador Hans Ulrich Obrist (1968-), que 20 anos depois lança *Do it: The Compendium* (2013), uma continuação do primeiro projeto, com instruções de 250 artistas convidados pelo curador, dentre eles: Ai Weiwei (1957-), Adrian Piper (1948-), Agnès Varda, Louise Bourgeois (1911-2010), John Baldesari (1931-) e Yoko Ono.

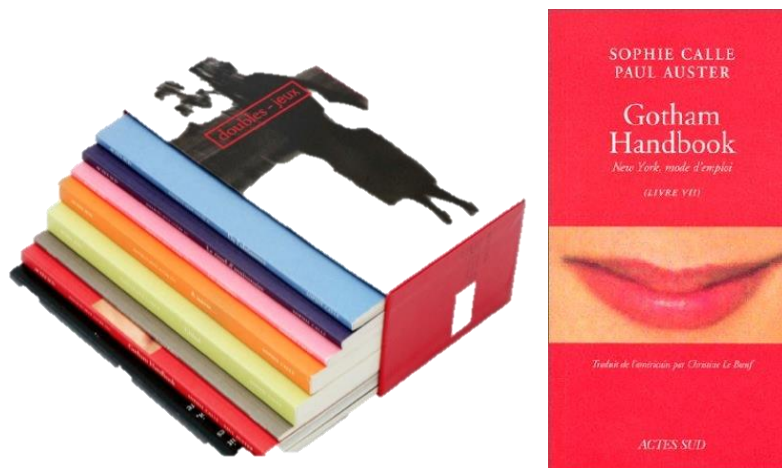


Figura 24: *Doubles Jeux - 7*, Sophie Calle, 1998<sup>59</sup>.

<sup>58</sup>Disponível em: <http://www.brainpickings.org/index.php/2012/10/30/yoko-ono-grapefruit>.; Disponível em <http://curatorsintl.org/exhibitions>. Acesso em 3 de fevereiro de 2014.

<sup>59</sup>Disponível em: <http://www.perrotin.com/catalogues/-catalogues-.html>. Acesso m 3 de fevereiro de 2014.

Outra obra é *Doubles Jeux*, um trabalho editado em livro que entrelaça imagens e textos, em especial imagens fotográficas, realizado por meio de propostas criadas e performadas pela artista Sophie Calle (1953-). Ela executou uma série de ações relacionais urbanas, para gerar situações íntimas e públicas, com desconhecidos e com ela mesma. Cada projeto foi editado em um livreto, como *Le rituel d'anniversaire* (1980), *L'hôtel* (1981), *Le carnet d'adresses* (1983), *L'Obéissance* (1998) e *Gotham Handbook* (1998), obra colaborativa entre a artista e o escritor Paul Auster (1957-) que escreve uma personagem para Calle performar.

Este fenômeno entre a cultura do livro e a experiência da arte surgido no século XX, interligado às manifestações artísticas de vanguarda, se altera constantemente, seja pelo confronto às novas tecnologias em avanço ou pelo contato com uma rede crescente mundialmente de artistas online, seja pela disseminação da internet, quanto pelas pesquisas sobre o tema e suas derivações estéticas.

As produções artísticas se modificam, ultrapassam gerações e desqualificam arquétipos em nome da atualização da arte e do livro. Desde a arte conceitual, da década de 1970, o livro expande suas formas, na década de 1980, são mais escultóricas e mais ligadas ao livro-objeto, na década de 1990, aparecem as publicações múltiplas (várias cópias do mesmo) que se desdobraram nos anos 2000 em diante, assim como a atuante interferência do digital nas publicações recentes. Diante dessa questão da diversidade e unicidade da obra, Edith Derdyk (2013) pensa que cada livro de artista é específico e abrangente, que cada livro de artista possui a capacidade de semelhar-se a todos os livros do mundo e, ainda, de se diferenciar deles. Para ela, a teoria é instável e se flexibiliza de acordo com o modo produtivo da obra de linguagem artística, a teoria se constrói em volta de cada expressão e não se deve tomá-la fixa para esse objeto plural.

Portanto, nesta pesquisa, o livro é considerado um *phainómeno*, em sua forma de obra literária e plástica. Mas, o que seria o livro como *phainómeno*? Com esta relação conceitual, queremos sugerir por meio do significado filosófico dessa palavra que o livro expandido é algo que se dá *visivelmente, manifestamente*, para além da legibilidade. Cabe aqui também o conceito de fenômeno e seu conhecimento: *fenomenologia, fantasia, fantasma, fantástico*; aquilo que “enlaça a visão, imaginação e palavra como resultado do ato da luz” (CHAUIÍ *apud* AGUIAR; NOVAES, 1998, p.34).

Ora, parece mesmo que a imagem e o conceito do livro, como objeto de arte, deriva pois daquela palavra, como se fossem um sinônimo para o outro, bem como a obra acontece pelo artista e o artista faz-se pela obra, ambos no sistema da arte, questão por aprofundar no



terceiro capítulo, sobre o trabalho com a imagem. A ideia de livro expandido vem dessa noção de que o livro se apresenta à visualidade primeiramente, independente de sua forma tradicional, de suas páginas em sequência e sua legibilidade; dentre outros objetos que enlaçam a visão, a imaginação e a palavra como uma peça teatral, um espetáculo de dança e do cinema. Acredito que o livro contém pela sua estrutura, à princípio, aquela que o iguala a todos os livros do mundo, uma capacidade e potência de ser suporte de imagens, de ser vetor e matéria de arte e, exatamente por isso, nos interessa tomar o livro expandido como expressão que se manifesta pela força de um texto literário, pelas imagens impressas e pela imagem enquanto obra-objeto. O livro expandido é um fenômeno em imagem, assim como para a fotografia, cuja relação com os livros e a arte existe de maneira especial a partir arte conceitual.

O livro de imagem pode mediar uma relação. Afinal, precisamos dessa relação para que algo fique, seja menos ausente, para nos dar alguma referência, um ponto fixo no espaço móvel, na instabilidade da memória, no espaço sem limite da imaginação. Seguindo o significado de *phainómenon* associado às ideias de suporte, vetor e matéria, o conceito buscado neste trabalho para o livro, inserido como campo de trabalho artístico, torna-se nítido, visível.

O livro como suporte é uma superfície apta a receber e a guardar algum valor. Corpo que adere e contém um significado, que se flexibilizará de acordo com o projeto proposto pelo artista. O suporte é entendido como forma primeira, concreta e relacional, um conceito que parte do próprio códice e se completa com a manipulação do leitor/observador. O livro, neste caso, não é desconstruído, queimado, engessado, pois há o reconhecimento direto do volume, mais do que um espelhamento e alusão. Como o trabalho do artista brasileiro Wladimir Dias Pino (1927-), *A ave* (1956), um livro poema de leituras sem intervalos, pelas folhas soltas e perfuradas; figura 25. Esta obra é considerada um dos primeiros livros criados por um artista no Brasil, um livro-poema, segundo pesquisadores como Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985), Paulo Silveira (2008).

Quando matéria, o livro é substância para o fazer artístico, elemento da construção e desconstrução do artista, como livros escultóricos e os chamados livro-objeto, livro alterado. Neste caso, a materialidade e a plasticidade constituem o corpo livro como núcleos do trabalho, como as camadas de tinta em uma pintura à óleo o volume e peso de uma escultura, a granulação de um desenho. Como o livro do artista alemão Anselm Kiefer (1945-); figura 26. Como vetor de arte, o objeto torna-se veículo de informações, mensagens, mote comunicacional entre realidades, é um atravessador de imagens e palavras, uma espécie de

cinema folheado em que as imagens se sobrepõem, se acumulam. Como um veículo, o livro é um objeto sem rodas que transporta sendo transportado, pois tem capacidade de editar a diferença e a multiplicidade do homem, a policromia da natureza, a pluralidade do mundo. A configuração do livro como vetor de arte é próxima a de catálogos, edições especiais de arte e coleções, enciclopédias e dicionários. Como é o livro da fotógrafa norte-americana Nan Goldin (1953-); figura 27.

Provavelmente, é difícil perceber um livro que ressalte apenas uma dessas características observadas, pois é justamente a potência de relações e associações que atraem tantos artistas, poetas, literatos, editores. Não pretendo criar derivações de categoria para tais variedades de obras, quero antes, partindo das próprias obras, apontar apenas três camadas dentro de sua diversidade a fim de introduzir o livro como imagem. É a partir desse caráter polivalente do livro que muitos artistas se interessam em desenvolver suas práticas artísticas associadas às superfícies bidimensional e tridimensional, às páginas plano e páginas objeto.



Figura 25: *A ave*, Wladimir Dias Pino, 1956<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup>Disponível em: <http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>. Acesso em 3 de fevereiro de 2014.



Figura 26: *Bavel Balal Mabul*, Anselm Kiefer, 2012<sup>61</sup>.

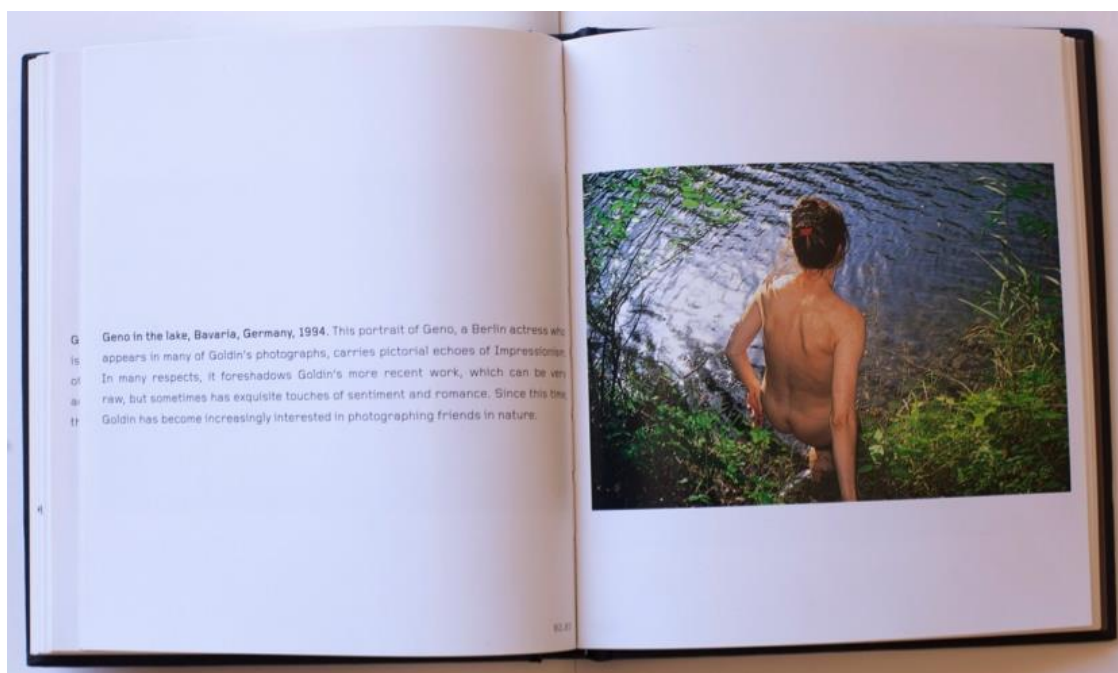


Figura 27: Livro de fotografias de Nan Goldin, editora Phaidon, 2001. Foto: Gabriel Caram, 2013.

---

<sup>61</sup>Disponível em <http://www.artnet.com/artists/anselm-kiefer/bavel-balal-mabul-a-d-XEs0ITAZKrq1auAdb3SA2>. Acesso em 3 de fevereiro de 2014.

### 2.1.3 Como os livros podem alastrar imagens

*A obra do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir o que, sem aquele livro, ele talvez não tivesse visto em si mesmo* (Marcel Proust).



Figura 28: *O agiota e sua mulher*, Quentin Metsys, 1514. Foto: Louvre - Coleção Folha Grandes Museus do Mundo (2009).

A terceira parte do cenário de coexistências é em si um agrupamento imageante que quer iluminar os livros com suas palavras da literatura e os livros com suas imagens plásticas, que poderia ser em si mesmo um exemplar expandido, um livro que retoma a si mesmo. Por isso reescrevo aqui certas citações que nos permitem ver cenas da ficção e da realidade, descrevo também cenas observadas entre uma leitura e outra, entre a minha imaginação e a memória. Montar os sentidos das sensações é um exercício intelectual, uma busca na memória, uma rememoração da coexistência/insistência dos fenômenos. Apresentá-los é um acontecimento, uma descrição de parte do mundo vivido, é um agrupamento livre do imaginário por meio da leitura, entre sensações e pensamentos estimulados pelos livros e seus autores que introduzem em nós seus pensamentos, uma vez que ao ler, segundo Merleau-Ponty (2002), o livro se torna um indivíduo único e irrecusável para além das letras e das páginas.

Este agrupamento é mais uma camada de imagens que partem e saltam da literatura, projetam-se para recuperar a dimensão estética das palavras. Para tanto, nos dedicamos às imagens que estão na escrita, formalizadas na prática do escritor que as transfiguram, como também ao artista. Porque, neste canteiro, os livros são fendas, colapsos inseridos no tempo,

falhas do espaço, fragmentos de rachaduras. O filósofo Gilles Deleuze (2010) entende que as rachaduras não podem ser preenchidas por serem os elementos mais potentes do pensamento. “O homem não a preenche e nem recola suas bordas; ao contrário, no homem, a rachadura é o fim do homem ou o ponto originário do pensamento” (DELEUZE, 2010, p.126). Portanto, tais aberturas são profícuas à produção do pensamento das artes e à consciência estética que se torna possível quando se organizam as experiências literárias, quando se subverte a consciência dominante e a experiência ordinária.

A presença da literatura – manifestação sensível – é uma possibilidade porque acontece no campo híbrido das relações entre signos e símbolos, isto é, onde coexistem situações reconhecíveis do mundo e aceitáveis com situações indefinidas, identificadas como improváveis, fantasmáticas. A literatura, evocada nesta pesquisa, fortalece as relações associativas, metafóricas e simbólicas com as imagens; é esta dimensão literária que pode trabalhar com a legibilidade e plasticidade simultaneamente, por uma força criativa e atraente, agregando uma à outra, em um fundo cultural de valor simbólico e artístico.

As minhas sensações das camadas do tempo iniciaram-se por meio dos livros, da literatura, imersa na biblioteca. Camadas sobrepostas uma sobre a outra a condensar um volume onde os sinais do tempo e das imagens, que podemos perceber pela visão e pelo intelecto, derivam da biblioteca. Sinais são também traços, restos, vestígios, fragmentos. A partir desse entendimento tomamos os livros em nossas mãos, com a consciência da sua incidência inflamável de alastrar imagens em nós, por meio das palavras.

É dentro da biblioteca, por meio da leitura, que experimento por contato – pelos sentidos físicos e psíquicos – as semelhanças e paradoxos, o estranhamento e familiaridades; onde se ocultam cenas quase imperceptíveis, imagens quase visíveis em um espaço percebido por vozes quase mudas da literatura, onde podemos recuperar a dimensão estética das palavras. Ali, acontecem situações ordinárias e extraordinárias, um cotidiano com cenas de imediata relação com a invisibilidade, o que nos dá a ver aquilo que nunca será visto.

**Cena 1.** Sinto o calor das mãos de antigos leitores em livros recém devolvidos à biblioteca. Porque um calor benéfico é aquele que empresta-se ao outro, às outras mãos, sobre a pele de duas capas. **Cena 2.** Procuro um livro ali ausente mas sou surpreendida pela nova possibilidade de um outro título. Como por destino, quando se vagueia pelas prateleiras, tocando os livros com os olhos e, espera-se ser caçado, sentir-se desejado, como se, de alguma maneira, seus olhos fossem seduzidos naquela direção.

Na Biblioteca, observa-se o tempo instantâneo e o passado, da atualidade do leitor e da virtualidade da leitura, por meio dos escritores, por uma informação datada, mas também aquela que é relacional.

**Cena 3.** As imagens aparecem uma após a outra, se ocultam nos estreitos corredores em meio às altas estantes, com seus livros de capa dura e letras em baixo relevo de desgastada lombada por onde pode-se puxar alguns poucos fios da costura. **Cena 4.** Raspo dois dedos, sinto entre o polegar e o indicador a textura das folhas. Percebo as nuances do cheiro amarelo nas páginas. Entre algumas manchas, o mofo, embaixo uma anotação à lápis. Existe um traço de tempo que está na memória do objeto, tanto pelo uso quanto desuso. Quanto se pode intuir pela pressão das letras impressas no papel, ou melhor, do tipo gráfico marcado ou uma gramática diferente. **Cena 5.** Deito um grande dicionário no parapeito da janela e, assim, posso abaixar o vidro sem cerrá-la. Gosto como o vento entra pela sala e escolhe decidido a página de *Ilusões perdidas I*, de Balzac, deixado sobre a mesa de estudo.

Essas cenas ficcionais e reais, imaginadas e lembradas destacam como podemos nos relacionar com os livros, como nós os olhamos e os sentimos; o ensaísta Luis Alberto Brandão (2004) vai além quando coloca o livro como sujeito capaz de sentir pelo tato o leitor. “As páginas dos livros reconhecem as mãos de seus leitores, se são apressadas ou lentas, suaves ou abruptas, sensíveis ou indiferentes à textura do papel”, escreve Brandão em *Tablados, livro de livros* (2004, p.42). Frequentemente, é durante uma leitura e outra, entre um olhar e outro para fora do livro que se entrelaçam as percepções, os escritos e as imagens. É por meio destes movimentos que ao “reerguer o olhar”, ao sair da leitura, pergunto-me como os livros com seus textos podem se alastrar. Como podem precipitar imaginários, memórias, imagens? Como as leituras nos colocam em frente a um infinito e como poderíamos segurá-los nas mãos?

É a leitura que dá o impulso necessário, criativo, aos espíritos preguiçosos que somos, ensinou Proust: no ato de leitura, um impulso surge dentro de nós, mas que de algum modo vem do exterior – uma exterioridade interiorizada, e motriz, indutora de mudança (PIRES DO VALE, 2012, p.99).

Ao ‘reerguer o olhar’ de um livro como *O rumor da língua* (2004), me sinto estimulada a acreditar que, segundo a escrita de Roland Barthes (1915-1980), nós somos capazes de dar vida aos textos, simplesmente porque quando lemos damos-lhes postura. Se assim for, quando damos postura aos textos é porque agimos por um fenômeno ambivalente, em que ler é escrever – em nós – tais textos. Somos nós, os leitores, que expandimos imagens, que multiplicamos textos, que impulsionamos a memória e a imaginação, ou seja, é o leitor

que inaugura qualquer leitura. É, pois, em nós, por um *movimento-agitador* de um turbilhão que alastramos todo conteúdo inflamável possível, repetindo assim o caráter agenciador da leitura, de categoria poética.

A leitura só é possível por meio de algum registro, por meio de alguma impressão, ou seja, por meio de sinais que são traços da presença do tempo e das imagens – traço que designa o mesmo fundo gestual gráfico da escrita e do desenho em um dado tempo e espaço, do registro e da impressão. Lemos porque há uma incisão, um corte na pele, na película, no papel, lemos aquilo que está escrito, inscrito, gravado. Lemos o que está arquivado, pronto para ser memorizado. Se escrevemos em nós – e escrever determina em algum grau uma inscrição – somos remetidos a um espaço onde se encontrariam películas para serem grafadas, expostas à alguma pressão, postas à luz solar. Então podemos, uma vez que lemos e escrevemos, por um processo quase fotográfico, fazer surgir em nós manchas, semblantes, paisagens, sombras, coisas que surgem, como escreveu Pires do Vale citado acima, de uma exterioridade interiorizada, e motriz, indutora de mudança.

Mas, ainda me pergunto: quando lemos, escrevemos, lembramos e intuímos estamos então tecendo imagens? Acredito que são estas lacunas do entre de nossos gestos – descritos acima – que podem recriar o vazio, aberto pela literatura e pela arte, vazio onde surgem faíscas de pensamentos, vultos em imagens.

Penso que o leitor é mais um caçador do que escritor; não há desejo para tanto. É que o leitor associa e fraterniza. Perambula nos espaçamentos “entrefolhas”, proporciona o movimento e consome as sobreposições de palavras. É viajante sem ser turista, que percorre lugares longínquos, alhures; é escavador noturno, quando pode captar o mínimo clarão solitário. O caçador ou o viajante que é o leitor intui que “com efeito, a leitura não tem lugar” (CERTEAU, 1994, p.269).

Há leituras em que as palavras têm uso próprio, diferente daquele conhecido cotidianamente, são dadas a outra literalidade, aquela mais próxima do analfabeto e da criança, pois eles não são subordinados a uma ordem, a uma norma, à razão alfabetada, letrada, literal que seguem os letrados, os homens das letras e suas ocupações<sup>62</sup>. Há leituras que irão potencialmente se completar em nós leitores, irão nos conduzir para um espaço aberto, para um mundo que a literatura oferece.

Essas leituras são aquelas em que suas palavras podem ressoar algum barulho e despertar mesmo em repouso, podem ainda nos chamar e nos fazer atravessar algumas portas

---

<sup>62</sup>BERGAMÍN, J. *A arte de birlibirloque; A decadência do analfabetismo*. São Paulo: Hedra, 2012.

giratórias cujo eixo fixo nos lança a lugares sempre longínquos. Mas para tanto, exige de nós espaçamento e, livremente, passagem. É preciso “entrar na corrida das nuvens; decepcionar a exigência de conhecimento; renunciar a querer agarrar e dominar os pensamentos; dar-lhes pasto”, como afirma Jean-François Lyotard (2000, p.23). Ao lermos, trabalhamos a memória com esforço afetivo em um exercício intelectual e imagético, sem ordenação ou prioridade, estamos naquela *zona* em que tecemos espaçamentos para o pensamento em liberdade, adentramos uma paisagem indeterminada, indefinida, aquela por vir. Por meio da arte e do regime da estética, isto é, do sensível, elementos visuais oriundos de distantes temporalidades, desejos e representações se alastram por este segundo ato, nessa espécie de espaço da imagem – nessa Biblioteca conceitual descrita nesta pesquisa e sua busca pelo saber simbólico das imagens.

Vestígios da biblioteca, os livros são frágeis luzes perdidas em sinais de um tempo, de uma memória, de um imaginário que se alastram em imagens, são lampejos como os vaga-lumes são rastros de luz e sombra, como nos projeta Didi-Huberman, em *A Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), ao apresentar um pouco sobre o escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Talvez como escritor e cineasta, como ser que viveu entre palavras e imagens, Pasolini sabia, por sensações e pensamentos, da sobrevivência das nuvens de vaga-lumes, nuvens de luz e sombra, sobre a *luce* (grande luz) e *luciole* (pequena luz). Acredito que como artista, Pasolini conseguiu que suas imagens sobrevivessem aos holofotes que padronizam e aniquilam as cores, as formas e os contornos, que desfazem a diferença natural de um conjunto heterogêneo. Se vemos suas imagens cinematográficas hoje é porque o cineasta conseguiu produzir imagens potentes e brilhantes, na periferia da *luce*, como a meu ver, são os livros como espaços para as imagens, espaço em que a imagens sobrevivem como *luciole*.

Penso no artista e no vaga-lume: seres que vivem entre a luz e a sombra e, às vezes, emitem lampejos, projetam imagens. Porque partilham uma mesma condição de viver entre dois mundos: o primeiro, inundado de luz; o segundo, atravessado por lampejos. E o que cabe ao artista, por meio de seu trabalho com a imagem, *luz pulsante e frágil*<sup>63</sup>, aparição única, é conduzir-nos pela noite à procura de constelações de vaga-lumes. Constelação esta latente neste cenário de coexistência e, em outras zonas longínquas.

---

<sup>63</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 46.





Figura 29: *Asas do Desejo* (frame), direção Win Wenders, 1987.

Talvez, o mundo inundado de luz seja, também, aquilo que Benjamin (1994) identifica como o *inconfundível*, a imagem em *horizonte* sempre distante, sempre grandiosa e visível, ao mesmo tempo em que nos distancia e nos ofusca a visão. Retomando a coexistência, há o mundo atravessado por lampejos, um mundo que é inescrutável e exige a contemplação contínua; podem aparecer, mesmo a partir de uma experiência interior e obscura, como um *lampejo para o outro*<sup>64</sup>. E, assim, nos faz notar aquelas imagens que vem nos tocar, nos dizer, nos fazer pensar sobre nós e sobre os outros, sobre o possível e a liberdade, a resistência e a imagem, a eminência poética.

Um espaço infinito suficiente para comportar toda a energia e potência do sem limite, do indeterminado. A imagem. De onde se projetam, se repetem e retornam. O livro. Um pequeno fantástico espaço, imageante. A biblioteca. Da experiência do espaço social e imagético, a biblioteca é mais uma imagem, cenário simbólico, a partir do qual é possível construir um pensamento propício às relatividades, às temporalidades da palavra e da imagem. Um espaço para experiência estética, onde se visita o fascínio e o desfascínio. Os livros são uma série de textos com suas imagens, são dispositivos de leitura propícios à subjetividade e deambulação que atuam como propulsor de acontecimentos mnemônicos e estéticos. Através do outro lado na próxima página, as cenas formam-se à medida que se completam as leituras que me interessam porque me sinto próxima daquelas narrativas, mesmo não sendo minhas. Alcanço as imagens das situações escritas e monto cenas.

---

<sup>64</sup>Idem, p. 135.

A palavra cena é aliás muito ambígua, já que designa simultaneamente o espaço real, a área de interpretação, por extensão metonímica, o lugar imaginário onde se desenvolve a ação, e o fragmento de ação dramática que se desenrola em uma mesma cena (logo, um pedaço unitário da ação), portanto determinada unidade de duração (AUMONT, 1993, p.228).

Nesta Biblioteca, existe um visível que não produz imagens porque estas já estão em palavras. De acordo com a duração da leitura, as imagens são fugidias porque estão na iminência de ficar e imediatamente na iminência de desaparecer. Como acontece no livro *A viagem* (2008), da escritora inglesa Virgínia Woolf (1882-1941). No pequeno trecho a seguir, a escritora nos introduz a um lugar em que a forma, a cor e a textura são sentidas pela visão e pelo tato, um lugar aberto para deixar sua personagem Rachel se aventurar, quase num gesto de iniciação ao desconhecido, me parece a construção de um ambiente livre, próximo à natureza, um canto para também se encontrar.

Woolf narra um ambiente para uma leitura que Rachel está prestes a começar:

Quando se sentou, largou os livros na terra a seus pés e baixou os olhos para eles, ali deitados, tão quadrados sobre a relva, um talo alto inclinando-se e acariciando a macia capa marrom de Gibbon, enquanto Balzac de um azul salpicado jazia despido ao sol. Sentindo que abrir e ler seria certamente uma experiência surpreendente, ela virou a página do historiador e leu que... (WOOLF, 2008, p.262).

Mais adiante, na página seguinte, continua:

Estava tão excitada com as possibilidades de conhecimento que agora se abriam diante dela, que deixou de ler; e uma brisa virando a página fez a capa do Gibbon farfalhar docemente, fechando-se. Então ela se levantou de novo e continuou andando (WOOLF, 2008, p.263).

A escritora pode muito bem nos mostrar, com suas exatas palavras, mais do que o lugar imaginário em que se encontra Rachel, nos mostra como o despertar para uma leitura pode nos estimular, quando algo se abre diante de nós e precisamos parar de ler porque uma exterioridade (a vida e o mundo ao redor percebidos) está em movimento de interiorização (intersubjetividade, consciência/inconsciência), tornando-se indutora de mudanças (recitando Pires do Vale).

Pelas citações da escritora inglesa pode-se notar a presença da literatura nos nomes Balzac e Gibbon, um modo de entrelaçar a ficção ao mundo real, em que existiram tais escritores, extra narrativa, fora do livro, uma maneira de nos levar para fora daquela escrita nos apontando outras. A norte-americana Susan Sontag (1933-2004) também revela seus

livros, de maneira mais objetiva em *Diários (1947-63)*<sup>65</sup>, organizado pelo filho de Sontag após sua morte, David Rieff (1952-). Neste livro/diário pode-se perceber a estreita relação da escritora com a literatura, bem antes de ter seu trabalho reconhecido. Ela escrevia nesse diário incansáveis listas de livros e suas leituras por fazer, por terminar e começar, comentários sobre os textos, sobre como se sentia lendo-os e como ficava depois de ler tais livros. Em 17/05/1949, ela escreve: “Estou começando [*Linhas básicas para*] *Uma teoria do conhecimento na cosmovisão de Goethe*, de Rudolf Steiner. Tenho a impressão de estar acompanhando o pensamento sem esforço, portanto desconfio duas vezes mais de mim e leio muito devagar...” (SONTAG, 2009, p.33).

Em 10/09/1948, ela escreve: “Terminei de ler este livro às duas e meia da madrugada do mesmo dia em que o comprei...”. No mesmo ano, em 19 de dezembro, fez uma lista de livros que precisaria ler, dentre eles: “*Tar – Sherwood Anderson/ The island within – Ludwig Lewisohn/ Santuário – William Faulkner/ Esther Waters – George Moore/ Diário de um escritor - Dostoiévski*”. Em 1º de maio de 1949:

Hoje comprei *Ponto e contraponto* e li sem parar durante seis horas para terminar o livro. A prosa de [Aldous] Huxley é tão deliciosamente segura –suas observações são de uma precisão esplêndida, se a gente aprecia a hábil exposição do vazio de nossa civilização – mas achei o livro muito instigante – um tributo à embrionária capacidade crítica. Eu me delicieei, apesar da inelutável depressão que sucede à leitura do livro, simplesmente por ter sido estimulada, de uma forma tão engenhosa, a um grau de pura agitação (SONTAG, 2009, p.28).

Dentre as anotações, Susan Sontag forma uma rede de nomes de autores e títulos, comenta sobre estilos literários, relembra a si mesma sobre releituras que precisaria fazer e também estabelece planos de estudos, como por exemplo, em uma passagem datada em 06/01/1957, na qual ela escreve:

Ideias para contos

1. Conto à maneira de Kafka: professor universitário à espera de uma promoção. O excesso de interpretação do comportamento. O chefe do departamento. O reitor. Cartas de recomendação. Reproduções de impressos. Não ter certeza de onde se localiza o poder. Rumores. ‘Toda vez que eu avançava pelo corredor comprido, ele se metia no banheiro masculino. Não há como se enganar sobre isso. A natureza não poderia convocá-lo com uma regularidade tão chocante’.

2. Um casal numa sala de espera. A curiosa interseção entre comportamento público + privado (SONTAG, 2009, p.121).

Dispostos em fragmentos, essas transcrições são imagens extraídas de um movimento, da ação ritmada própria da leitura, estabelecida entre o escritor e o leitor, relação passível de

---

<sup>65</sup> SONTAG, S.; RIEFF, D. (Org.). *Diários (1947-63): Susan Sontag*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

mudança de acordo com o escritor e o leitor. É um agrupamento que edita certos pedaços unitários, cada um vindo de um livro e, portanto, é um corte seletivo que guarda a potência da linguagem obra, como um frame ou um slide. Estes fragmentos podem alastrar imagens devido à plasticidade, à capacidade de inspirarem um pensamento sobre a imagem. São palavras mergulhadas no mundo labiríntico – de sonho/lapsos, vestígios/fósseis, que fazem surgir uma linha infinita por um impulso de continuação, um jogo de espelhamentos: um livro dentro do outro que alastra mais imagens, porque se dedica aos espaçamentos, cria distâncias, temporalidades, entrecruzam camadas que se sobrepõem. Sabemos disso naqueles momentos em que reelaboramos o lido, um tempo depois, quando experimentamos aquelas palavras no curso prático da vida, nas coincidências entre a vida e a literatura, seria um quase reviver a coisa, repeti-la, porém num espaço-tempo diferente, ou ainda, senti-la por antecipação, dentro da imagem.

Em meio a esse jogo de espelhamentos e correspondências, há duas cenas em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (2008), do escritor Rainer Maria Rilke (1875-1926), que são imagens vindas da literatura, como em uma metalinguagem do livro. O personagem *Brigge* narra suas sensações, suas impressões acerca de seu tempo presente, um estrangeiro em Paris. Sente-se profundamente tocado pelo modo como aprende a ver o seu entorno que o penetra, levando-o a outros tempos passados. A primeira passagem figura uma cena observada e descrita pelo personagem:

Às vezes passo por pequenas lojas como na rue de Seine. Negociantes de objetos antigos, ou de livros velhos, vendedores de gravuras, com vitrines superlotadas. Ninguém jamais entra nessas lojas; parece que não fazem negócios. Mas olhando para dentro vemos que estão lá sentados, sentados a ler despreocupadamente; não se importam com o amanhã nem com os lucros, tem um cão bem-humorado sentado à sua frente, ou um gato que torna o silêncio ainda maior quando esfrega nas fileiras de livros, como que apagando todos os nomes das lombadas (RILKE, 2008, p.38).

A segunda cena refere-se às suas lembranças:

Esta noite lembrei-me de novo do pequeno livro verde que um dia na infância devo ter possuído (...). O verde da encadernação significava algo, reconhecia-se logo que por dentro devia ser exatamente como era. Como se fosse combinado, vinha primeiro essa página de guarda de um branco diluído em branco, depois uma folha de rosto com o título, tão misteriosa. Esse livro podia comer figuras, ao menos assim parecia, não havia nenhuma, porém, e tinha-se de admitir quase contrariado que isso também era preciso (RILKE, 2008, p.160).

Em *Os cadernos Malte Laurids Brigge* as imagens estão inseridas na narrativa e em sua disposição temporal, especialmente do passado capaz de reconstituir-se, recordar e

rememorar o vivido que está constantemente presente no pensamento do personagem, pois Rilke elabora para essa ficção um passado possível de ser revelado, conhecido por meio da imaginação e a memória do personagem *Malte L. Brigge*.

As imagens descritas nesse livro estão em palavras mudas (às quais é preciso dar voz) que o tempo não apagou e silenciou, ao contrário daquele gato na *rue de Seine* que esfregava-se nas fileiras de livros, por isso, podemos experimentar uma pequena vasta imagem. Pequena imagem no sentido de restrita as palavras, o que significa um acesso restrito pela leitura, entretanto, a imagem é vasta porque inserida na ficção, exilada do real, desordenada no tempo cronológico. Essa imagem, à qual me refiro, induz incontáveis sequências imageantes, se deixa emoldurar pela página e nos aproxima de uma imagem impressa na superfície do livro, superfície que parece ter bordas, início e fim, mas que pode indicar também algo em profundidade, que não cessa de nos escapar como a imagem – um pensamento que retoma a modalidade do visível, o aquém e o além da imagem.



Figura 30: Slides da ex-União Soviética Petrodvorets, 1970. Foto: Bárbara Mól. Arquivo pessoal.

Evoco novamente o jogo de correspondências para reafirmar o interesse da pesquisa em investigar imagens de imagens, bem como o caráter ambivalente das imagens, questão que a figura (figura 30) acima representa, nesse momento. Trata-se de uma fotografia autoral de uma coleção pessoal de slides – película fílmica positiva ou filme cromo, denominado diapositivo (constituída de uma base transparente fotossensível emoldurada para ser projetada em outro material), geralmente enquadrado em um papel duplo, como um sanduíche. As fotos são de autoria desconhecida, da década de 1970, com legendas em russo e em inglês no papel que serve de moldura ao frame do cromo. Embora alguns slides tenham permanecido visíveis

fotografias, outros são manchas claras, estão quase totalmente apagados pelo tempo e uso, cuja luz os atravessa quase completamente. Para vê-los melhor é necessário um projetor de slides manual ou elétrico, em que se necessita de uma fonte de luz, como uma lâmpada especial e uma lente ampliadora.

A fotografia em questão dá a ver parte do pensamento trabalhado nesta seção, do segundo capítulo, por meio de uma analogia estabelecida entre a fotografia – que quer mostrar, pela sua materialidade, o que é “um pedaço unitário da ação”, lembrando Jacques Aumont (1942-) – e o fragmento literário. O que pretendo expor neste *agrupamento imageante* são as transcrições literárias como cenas, isto é, a literatura como propulsora de imagens, campo para o imaginário e para a criação artística, porque acredito na relação entre as duas faculdades, na intercomunicação entre a imaginação e a memória, ou a rememoração, pois tudo se constrói sobre o anterior, independente do seu grau de percepção consciente. Porque a fotografia, enquanto imagem do momento passado já revelado em película, mostra um acontecimento, deflagra algo que já-foi, independente da realidade editada para ser documental ou ficcional.

A fotografia, exemplificada aqui pelos slides, mostra uma paisagem da ex-União Soviética – região atualmente reconhecida como Rússia – com valor documental, mas que para mim observadora, está no âmbito da ficção, porque mostram aquilo que não sei se está lá e se há um referente presente, mas onde o já-foi é evidente, em que há claramente (bem iluminado) uma realidade operante em uma dimensão ausente, suspensa, que para mim, revela um mundo distante, próximo do literário.

Os slides são cenários imageantes que exigem distância. Primeiro porque para a formação da imagem, é necessário uma distância focal entre o visor e o plano em que a fotografia é projetada, isto é uma exigência de ordem física, óptica. Segundo, existe a formação da imagem no nível do reconhecimento e interpretação visual, ou seja, identificar certos elementos devido a uma memória, a um repertório imagético reminiscente.

Nesses momentos de cruzamentos e distâncias, o observador/leitor e o observador/espectador da imagem vê uma fugidia luminescência ou um brilho suave e breve, vê em profundidade. O observador vê a coisa que o olha de volta, percebe na narrativa e na imagem a existência, ou a coexistência, de algo para além do que está ali, provavelmente reconhece, identifica, algo que se fez presente, entre a memória e imaginação, entre sensações e pensamentos. Mas isso que nos olha, da literatura e da fotografia, é uma espécie de reverberação do nosso olhar, desse querer ver, que dependente da percepção dominante, consciente. Contudo, as imagens não se prestam ao nosso querer, elas escapam, retornam,

“deixam-se por um instante dominar e se vão de novo, e sempre *tornam a cair*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.86).

Sendo assim, as fotografias da figura 30 são ilustrações e são lapsos do tempo, rachaduras, fendas. São imagens enquanto slides, fotografias, são documentos, vestígios, arquivo e são imagens enquanto paisagem, representação, imaginário, projeção, ficção, são também, luz e sombra com algumas manchas, fenômeno visual, memória histórica. “Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (ROUILLÉ, 2009, p.197). O trabalho com a imagem será essencial e originário para esta pesquisa no sentido de criar em torno delas ou as inserir em um regime de valor simbólico, pois diante da própria dialética visual, interessa analisar como ver e como mostrar as imagens – como apresentá-las e editá-las – buscadas neste trabalho condensadas na ideia da Biblioteca, espécie de espaço da imagem.

Retomando, relaciono a palavra cena (cenário e encenação) à imagem (representação) por aproximar o mundo plástico da fotografia com o mundo da escrita da literatura devido ao conceito de *phainómeno*, isto é, aquilo que enlaça a visão, imaginação e palavra (conceito explícito na página 63), é o dar a ver, por diante dos olhos. Tanto a fotografia quanto a literatura são categorias estéticas que compartilham a noção de representação, uma pela imagem e outra pela escrita, através de elementos que estão por acontecer, algo que tornar-se-á presente ainda que ausente, mesmo no plano bidimensional da superfície do papel.

Esse modo de relacionar, aproximar e sobrepor cenas da literatura a experiências individuais – como a interpretação da realidade, às experiências íntimas – como as lembranças, as percepções intersubjetivas, é um modo de organizar, um ajuste, reajuste que suscita correspondências com as imagens trabalhadas pelas artistas Elida Tessler, Leila Danziger e Patricia Franca-Huchet (ver capítulo três). Portanto, esse modo de relacionar, configurar e agrupar é uma edição de arte, uma vez que as artistas e suas pesquisas, estão inseridas no regime das artes.

## CAPÍTULO TRÊS – FRATERNIDADES

*Atenção: Degraus*, titulado Walter Benjamin (1994) uma pequena poética ou método de trabalho, em três degraus, para se ter uma boa prosa. Segundo suas três linhas de texto, ele conta: um degrau deve ser musical para a compor; o segundo deve ser arquitetônico para construir e o terceiro degrau deve ser têxtil, para então, tecer a prosa. Gosto dessa passagem porque penso para esta dissertação algo semelhante. Muitas coisas já estavam sendo tecidas, com a tensão mais leve, oferecendo amarras fáceis de serem desfeitas e rearranjadas. A composição ou parte musical é sucessiva desde o início, livro por livro, imagem por imagem. Para mim, o degrau arquitetônico precisou de muitos croquis para se realizar a construção, seguindo as sensações e pensamentos musicais, ou melhor, imagéticos. A ordem dessa dissertação não seguiu os degraus de Benjamin com disciplina, mas foi uma importante relação que me ajuda a chegar no degrau têxtil e finalmente dar os pontos certos e traçar as linhas mais uma vez, agora para formar uma tessitura maior: a fraternidade.

Fraternidade é um conceito trazido neste terceiro capítulo ou terceiro degrau, que dedicamos especialmente sobre o trabalho com a imagem, por influência de Godard, uma vez que esta palavra é usada por ele em relação a série *Histoire(s) du Cinema* quando defende a igualdade entre as imagens<sup>66</sup>, a fraternidade entre o real e a ficção. A fraternidade existe pela percepção de que há entre as artistas Elida Tessler, Leila Danziger e Patricia Franca-Huchet tramas estéticas e éticas partilhadas em suas respectivas pesquisas artísticas: *Dubling* (2010), *Todos os nomes da melancolia* (2012), e *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (2011), apontadas a seguir. A fraternidade se forma pelos laços, vínculos, encontros entre as práticas dessas artistas, práticas poéticas associadas as práticas acadêmicas, de pesquisa, ensino e produção teórica. Como o grupo de estudos de Elida Tessler, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, *Parte escrita: textos de artistas e a presença da palavra em produções de arte contemporânea*. Na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no programa de pós-graduação em artes, a artista Leila Danziger participa do grupo de pesquisa *Tecnologia da arte: sistemas, dispositivos e fissuras*. Em Belo Horizonte, Patricia Franca-Huchet realiza jornada de estudos e colóquios juntamente com o grupo de pesquisa *Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo (BE-IT)*, atuante na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na Escola de Belas Artes. É importante pensar nesse gesto de tecer, para mim parecido com o ato

---

<sup>66</sup> O conceito de *fraternidade* aparece ainda em Jacques Rancière em *O destino das imagens* (2012).



de laçar ou enlaçar, ato que me lembra do texto de Giordano Bruno (1548-1600) sobre os vínculos. Segundo afinidades, ou vínculos, escolhemos aquilo que é preciso ter em mãos para começar um trabalho. As proximidades, os espaçamentos, as sobreposições, as tensões e cruzamentos são acontecimentos de quem edita e constrói também imagens, quem estrutura pensamentos, aquilo que se torna visível aos poucos, à medida que se avança nas tramas, dando a ver no fim, uma pesquisa ou trabalho de arte.

Nas obras artísticas, citadas acima, de Elida Tessler, Leila Danziger e Patricia Franca-Huchet pode-se observar uma coexistência entre sensações e pensamentos, entre teorias e abordagens filosóficas e, principalmente, pode-se perceber afinidades que estão iminentes nas imagens. É por meio de uma interpretação eletiva que se observa elementos correspondentes como a presença do livro como parte da obra ou a obra em si, o uso da dobra, da fotografia, da impressão e da inspiração ou influência da literatura ficcional e documental. Há certas correspondências de como produzem e editam suas imagens e seus textos, como abordam a questões da memória e esquecimento, realidade e ficção. Também, como percorrem campos da história, da filosofia e da literatura nos processos artísticos já enunciados, por exemplo, as relações estabelecidas por Elida Tessler e o romance *Ulisses*; o entrelaçamento de Leila Danziger e a história da melancolia no livro *Banzo*, do historiador; a edição de Patricia Franca-Huchet e o romance *Obra em negro*, da escritora Marguerite Yourcenar (1903-1987), dentre outros.

As tramas estéticas e éticas, as quais me refiro, dão existência/resistência à imagem sob um gesto duplo: o intelectual e o sensível. Mas é essencial a este conceito de fraternidade compreender sobre a heterogeneidade, a distância e a diferença de cada trabalho, de cada proposta, por meio dos elementos individuais de cada artista.

### **.3.1 Sobre o trabalho com a imagem**

A imagem ainda está no cerne de nossas questões na sociedade que torna as relações de visibilidade cada vez mais problemáticas pelos usos e abusos da imagem e seu valor simbólico no tempo atual do século XXI. A imagem ainda está no centro das questões porque sabe-se das reflexões que ela produz e reverbera em nossa cultura ocidental, as cadeias de pensamentos e teorias fomentadas em contínuo desenvolvimento como a psicologia, a filosofia, a história, por exemplo desde Platão, Aristóteles, Giorgio Vasari (1511-1574), Aby Warburg, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Wassily Kandinsky (1866-1944), Marcel Duchamp e Susan Sontag para relembrar alguns. Está embutido na problemática da imagem um conjunto de investigadores e uma série de interpretações, por áreas de estudos plurais, em

busca de métodos e portas abertas que poderiam esclarecer sobre a capacidade de aparição, atuação e sobrevivência *além-nós* da imagem, bem como sobre seus modos operantes e sua infiltração em núcleos mais íntimos, mais esquecidos, mais longínquos de todos nós.

Evidentemente, o livro não ocupa o espaço central em nossa sociedade, muito menos o livro ocupa grande espaço na vida dos brasileiros. À medida que vivemos cercados pelas imagens, conseguimos observar a diversidade com que existe, se repete e circula e como toma as mais diversas formas de aparição, persistência e substituição. O livro como objeto de arte afirma a imagem e nos leva a pensar sobre o livro, pois, obviamente, como obra ainda sim reporta-se ao livro tradicional. E, por isso, podemos entender que o livro criado por procedimentos e expressões artísticas é uma pesquisa em arte, mas simultaneamente é uma pesquisa contemporânea sobre o livro que exige contínua reflexão.

Nesta dissertação, defendemos um lugar intelectual e social que deve ser ocupado por aqueles que produzem livros de imagens e imagens de livros, em suas mais diferentes práticas. Afinal escolher um processo de edição de arte para a construção de um livro é um modo de fazer e de pensar o livro – por uma abordagem atual que considera a tradição–através da arte. Portanto, olharemos a seguir para tais obras por meio da reprodução dos trabalhos, a fim de entender mais sobre o que há nessas imagens que nos faz ver e, também, nos faz pensar, o que há nessas imagens entre o tempo, o livro, a fotografia e a literatura, que às vezes parece nos lançar para além do que está aqui (no texto) ou lá (nas obras).

### 3.1.1 Elida Tessler – *Dubling* (2010)

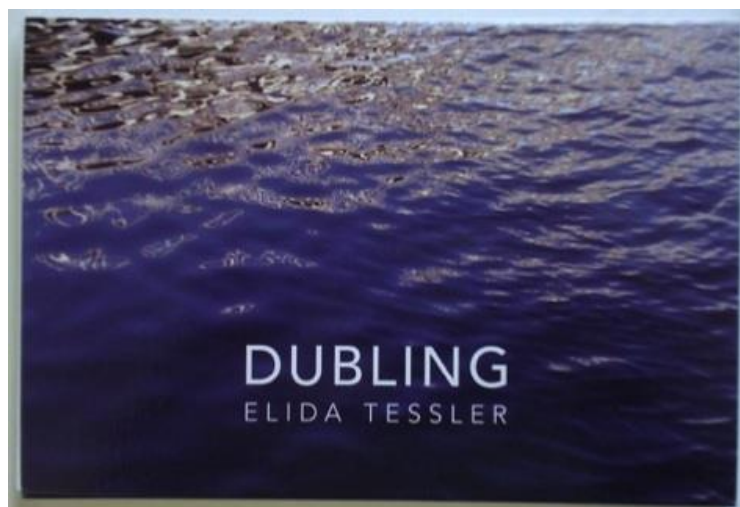


Figura 31: *Dubling*, Elida Tessler, 2010<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup>Disponível em [www.elidatessler.com.br](http://www.elidatessler.com.br). Acesso em 08 de novembro de 2012.

*Dubling* é uma instalação de arte em que a artista plástica Elida Tessler expõe garrafas, rolhas, cartões-postais e palavras, impressas nos dois últimos objetos listados; é também um livro de imagens editado pela artista. Este trabalho é inspirado no livro *Ulisses*, escrito entre 1914 e 1921 por James Joyce (1882-1941), que narra as aventuras de Leopold Blomm e seu amigo Stephen Dedalus ao longo de um único dia. A artista retirou do clássico 4.311 gerúndios que se relacionam com os objetos instalados: em cada rolha de cortiça que se encaixa em uma garrafa de vidro e em cada cartão-postal há um gerúndio. Cada postal é um recorte do rio *Liffey*, que atravessa a cidade de Dublin (Irlanda), em que o gerúndio indica uma ação ao invés de indicar um local de onde seria o postal, ou um nome qualquer, se este fosse um postal comum.



Figura 32: *Dubling*, Elida Tessler, Cisneiros Fontanals Art Foundation, Miami, 2010<sup>68</sup>.

Em recente catálogo produzido para exposição *Gramática Intuitiva* (2013), em Porto Alegre, Elida Tessler comenta sobre seu processo de trabalho: “trabalhar com palavras é sempre uma vertigem e requer ordenação. Desde 1999 aproprio-me de palavras oriundas da literatura: escolho um livro, defino diferentes métodos para a captura das palavras e estabeleço listas, que são o ponto de partida para as minhas instalações” (TESSLER, 2013).

Em 2008, Elida escolheu um livro para começar a ler na cidade de Dublin, a leitura continuou em bares e bistrôs entre Paris (França) e Madri (Espanha) por um ano e, encerrou-se em Porto (Portugal). Seguindo seu processo artístico, durante uma segunda visita à Dublin, em 2010, produziu imagens. Nesse processo, o método criado definia cinco regras: ler o livro na sequência das páginas; não repetir o local da leitura; anotar as páginas lidas; listar em caderno pautado os gerúndios; e, por fim, guardar as notas de consumo referente aos locais de leitura.

---

<sup>68</sup> Idem.

Como parte da exposição, a artista editou um pequeno livro de imagens, objeto foco do presente texto, cujas páginas são cartões-postais em formato tradicional, destacáveis e em sequência, como uma sanfona se mantido intacto ou, ainda, em unidade – como o curso do rio *Liffey*. Este livro é um projeto gráfico composto por dezoito cartões/páginas que correspondem aos dezoito capítulos de *Ulisses* e, assim, cada imagem fotográfica das águas do rio *Liffey* é acompanhada do último verbo, no gerúndio, escrito em cada capítulo do romance. Na frente do cartão aparecem a imagem e o gerúndio, este remetendo a imagens únicas de fragmentos do rio. O verso é espaço reservado à escrita e a postagem a um destinatário qualquer, cada postal traz uma curta descrição a quem receberá um desses cartões sobre a instalação *Dubling*, explicando sua origem de obra de arte.

A palavra aparece como título da imagem, logo acima da fotografia, como uma espécie de introdução ao imaginário de Joyce e, também, ao conceito da obra da artista e suas relações com o tempo, o espaço, o movimento, o fluxo e a leitura. Para Tessler, as palavras apontam “um algo acontecendo, ampliando aquele pequeno território de papel e a paisagem ali circunscrita” (TESSLER, 2013).

Segundo a artista, foi Jacques Derrida, em *Ulysse Gramophone* (1998), que a fez perceber sobre a promessa de encontro que há no gesto de envio, relação presente no cartão-postal e na garrafa, dois objetos em que Elida Tessler encaixa, escreve, imprime as palavras, dois objetos que as transportam. A promessa de encontro é estendida quando a artista decupa imagem e leitura, um trabalho de sobreposição de experiências sensíveis, de camadas temporais e espaciais transversas, que entrelaçam a fotografia e a literatura num projeto artístico. O livro *Dubling* novamente mantém a proposta de envio, uma vez que cada página pode ser destacada e enviada, o que dialoga com a escrita e a leitura – questões pesquisadas por Tessler em outros trabalhos. Além disso, o leitor deve seguir o curso ordenado pela artista. Desta maneira, ao abrir a primeira página/cartão do livro, que não é disposto de forma convencional, o leitor deverá passar por todos os cartões se quiser chegar ao fim, à última imagem. Afirmando o lugar da/na obra conceitual/formal que representa um processo, um sentido, a obra possui a capacidade de ser fixa e estendida. É uma obra que se abre em dimensão física, por suas dobras e, em dimensão icônica, por suas imagens.

*Dubling*, este livro/postal, me instiga pela alta probabilidade com que pode ser desfeito, “recortado” e espalhado pelo mundo, bem como as imagens e também nossos pensamentos. O cartão-postal representa a dinâmica da escrita que recoloca a fotografia em múltiplos espaços, pelo seu uso comum como mensagem. Um livro e suas trocas, suas possibilidades de encontro, sua destinação a preambular, a navegar sem a proteção de um

envelope. Cartões e suas imagens, com ou sem destino, ao sabor das correntezas da travessia, dos cruzamentos, entre nascentes e afluentes, entre remetentes e destinatários.



Figura 33: *Dubling*, Elida Tessler, 2010<sup>69</sup>. Arquivo pessoal.

Ao conhecer o processo criativo de Elida Tessler, a afirmativa de Pires do Vale faz muito sentido: “a entrada no livro implica uma saída do mundo – forma de fuga? –, mas que só se completa com a reentrada no mundo” (PIRES DO VALE, 2012, p.100). É um caminho que indica o quanto a artista se movimenta entre o livro literário de Joyce – na saída do mundo/entrada na leitura – e a edição de seu próprio livro – na segunda saída do mundo/entrada nas imagens – reconfigurando-se no mundo, enquanto produtora, leitora e espectadora de imagens.

O livro de imagens de Elida Tessler é um trabalho de edição de arte porque envolve a montagem pelo conceito e pela prática, é um processo que edita as 4.311 fotografias e as 4.311 palavras no gerúndio presentes no livro. É uma montagem que seleciona, rearranja, decupa e pensa a imagem, uma configuração que permite a nós espectadores/leitores liberdade para ver e pensar a imagem, independente se conhecemos ou não *Ulisses*.

*Dubling* se materializou através de ações e práticas que estão atrelados à vivência dupla da artista, por meio de sua experiência relacional com a cidade real/atual e a cidade literária de Joyce. Processos de arte estão intimamente ligados às experiências e vivências do próprio artista, que muitas vezes se abre às relações sensíveis antes delas configurarem alguma linguagem, desenvolverem alguma técnica, estética e conceito. Em meio aos eventos

---

<sup>69</sup>Disponível para consulta na Biblioteca Central da UFMG, na seção de livros de artista.

da vida, acredito que algo das sensações e pensamentos banais ou extraordinários continuam nas imagens sem o domínio do artista. A imagem é autônoma.

Muitas vezes, as imagens surgem da coexistência entre aquilo que sobrevive e permanece com o que é presente e ainda não tocado. Acredito nas afinidades e nas correspondências poéticas, acredito que em cada imagem para a qual olhamos há outras imagens e há outros textos, em um fundo enigmático e noturno que nos mostram ainda mais imagens, criando mais dimensões, mais cruzamentos, mais passagens, mais história. No exercício do estudo e pensamento sobre a imagem que abordam a arte, o pensamento também é um processo de correlações, sobreposições, montagens e fragmentos.

Neste sentido, podemos pensar em *Dubling* e *Ulisses*, respectivamente. Por exemplo, o nome vem da junção entre Dublin, capital da Irlanda onde se passa a narrativa de James Joyce, com a flexão *ing* da língua inglesa para verbos no gerúndio. De maneira que o título nos remete a um lugar espacial e cultural onde transcorrem acontecimentos, onde há algo acontecendo. O nome Ulisses, título do romance de Joyce, é inspirado na *Odisseia*, poema narrativo de Homero; se dermos um salto ao futuro, é o nome de uma fotografia de Agnès Varda, cineasta que realizou um filme chamado *Ulysse* (1982).

Para aproximar imagens, comentarei o curta-metragem da cineasta francesa: uma fotografia, algumas pessoas, certas lembranças em aproximadamente 20 minutos – assim *Ulysse* se dá a ver, sob nossos olhos. Agnès Varda narra a natureza-morta ou paisagem com figuras, como ela mesma se refere à fotografia: “na praia de Galé, o homem estava nu, uma cabra morta e a criança se chamava Ulysse”. Ulysse Llorca, casado e com duas filhas, é dono de uma livraria em Paris, era a criança da foto e é o título da imagem, que vinte e oito anos depois Varda precisou recompor. Por alguma inquietação, talvez ela precisou retomar aquela imagem ou simplesmente revê-la tempos depois por meio das lembranças dos fotografados – e daquilo que eles querem lembrar –, por olhares infantis e pelas lembranças e comentários da narradora.

A cineasta sabe dos riscos do tempo, de uma volta ao passado pela imagem e pela memória. Entretanto, Varda entrelaça detalhes presentes na fotografia a percepções subjetivas e íntimas como as memórias do homem nu da fotografia, as lembranças da mãe de Ulysse e a imaginação de outras crianças que olham a imagem em questão, ou seja, a cineasta dispõe aqueles que estão dentro e fora daquela cena real e, ao mesmo tempo, imaginária, de 1954. Sabemos que uma fotografia guarda memórias, registra alguma realidade e é aí que Varda explora toda a gama de comentários para uma imagem perdida entre lembranças, sentimentos, imaginação, percepção, narrativa. De maneira que na busca dos retratados naquela imagem,

ela mesma se surpreende com o que a fotografia pode mostrar e o que escapa de sua representação.



Figura 34: Livro *Ulisses*, Elida Tessler, 2010. <sup>70</sup>

Retomando as imagens de Tessler, em seu livreto, as fotos mostram mais do que as tonalidades e as luzes do dia refletidas através da superfície fluída, possibilitando outras visões, outras paisagens entre a fotografia e a literatura. Há neste *entre*, nesta saída e reentrada no mundo, uma espécie de reconfiguração, um rearranjo de imagens e textos, uma sobreposição dos tempos. A escolha estética pela palavra da literatura, e na literatura, como processo artístico, é uma possibilidade de trabalhar com o real/ficção e, ainda, com as dimensões que habitam o possível espaçamento entre um e outro, é o deslocamento imagético da leitura, em palavras/imagens, assim como trabalhar com a fotografia que é vetor e matéria do regime da arte, sua impressão em papel, em superfícies bidimensionais em dispersão pelo espaço e pelo tempo.

Elida Tessler estabelece um vínculo entre artes plásticas e literatura em trabalhos como *Você me dá sua palavra?* (2004), *O Homem Sem Qualidades caça palavras* (2007), *Meu nome também é vermelho* (2009), *Meu nome é ainda vermelho* (2010), *Vous Êtes Ici* (2010). O título de seus trabalhos envolve o espectador em uma percepção múltipla, como em uma comum construção – leitor/escritor, artista/espectador – quando se relaciona os livros e suas histórias a suas obras plásticas. E também desperta certa curiosidade literária por meio do contato com a imagem, com a instalação e com o livro.

<sup>70</sup>Disponível em [www.elidatessler.com.br](http://www.elidatessler.com.br). Acesso em 08 de novembro de 2012.

A presença da palavra vai além dos títulos das obras e da referência ao universo literário. Em *Dubling*, a artista colhe<sup>71</sup> as palavras como quem edita um enquadramento e escolhe uma cor. Ao ler o romance, ela circula os verbos para destacá-los do texto com a cor roxa, quando lê mais uma vez circula os gerúndios em laranja e, depois, ainda com a cor azul. É um movimento de isolamento visual da palavra pela cor, em busca de outros vínculos, pelo seu gesto que nos faz pensar sobre a repetição e a correspondência literária de James Joyce. Além de nos fazer pensar sobre como uma palavra pode ter em si, mesmo pequena e em outra língua (neste caso a inglesa), o conceito do tempo, da vida e da travessia.

A artista circula a palavra como fotografa uma paisagem, o gesto ainda se repete na possibilidade de se destacar o cartão, permanece a noção do fragmento e do todo inapreensível. Conceitos que nos aproximam do infinito, por meio da arte e do livro, das dimensões plurais do imaginário visual e literário. A presença e a força do gerúndio nesta obra é fruto de uma observação sensível, possível pela ação do leitor que em constante fluência atravessa espaços poéticos – reais, ficcionais, imaginários.

Neste livreto, os 18 cartões/páginas mostram as 18 palavras em inglês, na ordem da apresentação: TURNING, WAVING, MOVING, FOLLOWING, FLOATING, LAYING, OPENING, BEATING, PLUMING, EATING, PASSING, CALLING, LOOKING, COMING, SMILING, CONTINUING, RESTING, GOING. Traduzidos, estes verbos em movimento podem ser: VIRANDO, ONDULANDO, MOVENDO, SEGUINDO, FLUTUANDO, DEITANDO, ABRINDO, BATENDO, PLUMANDO, COMENDO, PASSANDO, CHAMANDO, OLHANDO, CHEGANDO, SORRINDO, CONTINUANDO, DESCANSANDO, INDO.

Podemos pensar em alguns espaços de atravessamentos: o espaço literário no romance *Ulisses* e do escritor James Joyce; o espaço imagem das fotografias do livreto, os objetos instalados em sua unidade e diferença; o espaço relacional: vivência da artista por meio da leitura, pela caminhada na beira do rio; o espaço livro pela montagem de arte.

A ideia se torna matéria, aberta a diálogos entre imagem plástica e imagem literária, entre a potência dos verbos no gerúndio e seu simbolismo com o fluxo do rio. Há um diálogo entre o visível e o dizível em um jogo de ler e ver, como a leitura consegue abrir e expandir a imagem e, ao mesmo tempo, como a imagem das águas pode nos levar aos sentidos mais poéticos da palavra, inserindo-nos no universo de James Joyce.

---

<sup>71</sup> Colher também no sentido de cultivar, semear, fazer dessas palavras algo fecundo, profícuo.



Existe um processo de apropriação das palavras de Joyce, a palavra se inclui e se torna plasticidade reproduzida em objetos como rolhas e como legenda/título nos cartões. O traslado que acontece entre aquela palavra impressa no papel encadernado e o objeto instalado, em um ambiente expositivo, permite e oferece aos olhos de modo mais amplo, mais potente, a reconfiguração dos sentidos. Inclui ao seu processo características orgânicas, como encontrar semelhanças entre o fluxo do rio e de suas imagens, o fluxo da leitura de James Joyce e sua produção.

A obra de Tessler tem laços com as experimentações da vanguarda conceitual dos artistas Marcel Duchamp, Kurt Schwitters (1887-1948), Joseph Kosuth (1945-) e Hélio Oiticica, pelas afinidades dos truques com a linguagem, a relação com objetos cotidianos aptos a se tornarem arte e a arte como declaração na presença escrita – em sua diversidade de forma plástica e verbal. Também são referências para Tessler, Eva Hesse (1938-1970), Louise Bourgeois (1911-2000), Mira Schendel (1919-1988), Christian Boltanski.

André Rouillé (1948-), pesquisador francês, observa que foi pela arte conceitual nos anos 1970 que a fotografia se inseriu na arte contemporânea. Os artistas conceituais tinham vontade de outras materialidades que, a princípio, poderiam parecer desmaterialização da obra de arte, desejavam outra plasticidade mais afim com o pensamento conceitual de arte. De acordo com Rouillé, é a fotografia, como vetor, um importante instrumento capaz de registrar os procedimentos artísticos – muitas vezes volúveis e instáveis, em espaços públicos, longe dos museus e galerias – além de facilitar a produção de imagens em série e em outra velocidade. A fotografia substitui em parte os objetos, as esculturas, os quadros, desprezados pelos artistas norte-americanos nos anos 1970 que, como Joseph Kosuth, queriam fazer uma obra que não fosse nem escultura no chão, nem pintura na parede.

Segundo Rouillé, a fotografia produzida pelos artistas tem objetivos e intenções diferentes da fotografia dos fotógrafos. “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível” (ROUILLÉ, 2009, p.237). Como a leitura do *Ulisses* e passear pelo rio *Liffey* ouvindo um guia citar passagens de Joyce, foram os procedimentos de Tessler.

*Dubling* é parte da pesquisa desenvolvida pela artista no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Parte escrita: textos de artistas e a presença da palavra em produções de arte contemporânea*, que se interessa pela prática da escrita como parte integrante de seu processo de arte, assim, Tessler convoca a escrita, constrói seu discurso, suas percepções e pensamentos. Por exemplo, quando nos

convida a entrar em sua pesquisa por meio de um ensaio, sobre seu processo e suas descobertas, chamado *Dubling: um ano, um dia e algumas inconfiáveis conjugadas* (2010). Este ensaio ou testemunho é também um gesto que interrompe qualquer presença contínua do tempo – como sugere o título acima, ato que suspende ordens, assim como a imagem.

Além do trabalho com a escrita autoral, com a apropriação de palavras da literatura, com os espaçamentos poéticos, existem ainda dois grandes elementos da obra: a fotografia e a água. A massa de água representada na imagem, pela fotografia impressa em cores no cartão-postal brilhante, é, em si, um forte elemento. Mais do que fragmentos do rio, a imagem daquelas águas atua como um espelho, mas um espelho onírico e real como um sonho, diferente do espelho que duplica a coisa em imagem. A água e as camadas consciência/inconsciência humana dialogam com o sonho, como arte, como o imaginário, com a transformação contínua do homem e do rio, que jamais serão os mesmos.



Figura 35: *Dubling*, Elida Tessler, 2010. Foto: Bárbara Mól. Arquivo pessoal.

Neste mundo evocado em que se imagina uma imagem literária, elementos inesperados aparecem refletidos. Uma espécie de espelho-índice nos dá algumas pistas, certos vestígios do que existe em torno daquele lugar na Irlanda. Algo entre uma sombra e alguns reflexos, pode-se ver e identificar – reconhecer semelhanças – uma árvore, um pequeno conjunto de prédios antigos, pedaços de barcos e pontes. Pode-se entender um pouco também sobre o tempo, através da luz refletida que varia entre a luz mais brilhante e direta, uma mais

dourada, outra mais suave, em que as águas deixam de ser azuis, esverdeadas com manchas vermelhas, para se mostrarem mais profundas, mais noturnas.

A fotografia nos permite ver como o rio *Liffey* pode ser e se mostrar tão diferente em cada imagem, como se pudéssemos experimentar e sentir a vida sobre suas águas pela gama de tonalidades, variações de movimento e correnteza. As fotografias da artista, por descolamento ou distanciamento, produz imagens que expressam a (mu)dança natural do homem em contato com o rio, do homem em contato com a leitura, que são mutuamente deslocados virtual e fisicamente, tantas forem as vezes que se encontrarem, se cruzarem, se olharem. Pois, olhar é, “ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUÍ *apud* AGUIAR; NOVAIS, 1998, p.33), em uma dupla distância.

Quando impressas em cartões-postais, a fotografia pequena é paisagem da memória e da ficção em que a palavra TURNING, por exemplo, brinca, dança com o formato livro, com a página, com o movimento do rio, com o corpo frente/verso do cartão, além de nos dar algo a mais para experimentarmos a fotografia. Assim também se comporta o rio, o livro, a arte. Espelhamentos do mundo à nossa volta,

(...) a imagem, longe de nos deixar fora de causa e de nos fazer viver no modo da fantasia gratuita, parece entregar-nos profundamente a nós mesmos. Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões (BLANCHOT, 1987, p.263).

Elida Tessler nos deixa saber de Joyce e seu livro *Ulisses* quando nos mostra *Dublin*, quando edita um livro de imagens, nos permitindo segurá-lo e entender sobre a imagem e seus fluxos, bem como sobre a cidade onírica, turística. É uma obra que permite imersão, tanto quanto uma leitura, que nos convida a um caminho, a um destino. No segundo parágrafo de seu texto *Dublíngua: uma questão de encaixe* (2011), Tessler escreve: “Ulisses é um livro e é uma jornada. Uma caminhada que convida o caminhante” (TESSLER, 2011).

A jornada é a própria imagem, com seus elementos plásticos, afetivos, conceituais, é o caminho ainda não caminhado e indeterminado, é a leitura e sons ao redor, alguma coisa da memória, do imaginário, do real e da ficção, do utópico e do sonho. Acredito que fazer da literatura uma experiência sensível é poder, de algum modo, sentir-se em suspensão, em descontinuidade, em caminhada, tal qual a prática da artista pelo trabalho com a imagem revela-nos ser possível. Penso que se *Ulisses* é uma ida, *Dublin* poderá ser uma vinda, uma

volta, como o correr de um rio, como uma troca de correspondências. É em sua modalidade uma promessa de encontro com quem caminha com os pés, com os olhos e com as mãos, é um pacto entre a imagem e a palavra.



Figura 36: *Dubling*, Elida Tessler, 2010. Foto: Bárbara Mól. Arquivo pessoal.

### 3.1.2 Leila Danziger – *Todos os nomes da melancolia*

*Só os vestígios fazem sonhar* (René Char).

*Todos os nomes da melancolia* é um agrupamento de obras da artista plástica e historiadora de arte carioca Leila Danziger, reunidas para uma exposição e uma publicação de mesmo nome, realizadas em 2012<sup>72</sup>. Este título compreende narrativas visuais singulares como os trabalhos *Nomes próprios* (1996/2000), *Pallaksch, pallaksch* (2008/2010), *Diários públicos* (2001-2011), *Felicidade-em-abismo* (2012), dentre outros, que são agregadas em grupos imagéticos sob forma e materialidade diferentes: livros, fotografias, vídeos, quadros com e sem moldura, carimbos, cristaleiras, espelhos e outros objetos dispostos em instalações.

Conceitualmente, a melancolia é reconhecida por ser uma afecção do corpo e da alma que instiga tentativas plurais de nomear, identificar e localizar algo que afeta o homem desde a Antiguidade, quando surgiu a teoria dos humores que relacionou a melancolia à bÍlis negra<sup>73</sup>. Objeto de interesse, no Ocidente, da filosofia, da história, da psicanálise e da arte, este sintoma de uma quieta revolta (da ordem da reflexão e meditação), de uma perplexidade frente ao transitório e ao impermanente “fez surgir substantivos vários ao longo dos séculos: *melaina khole, acedia, vanitas, atrabile, spleen, blues, banzo*, e, creio, até a preguiça de MacunaÍma (...)” (DANZIGER, 2012, p.54).

Para muitos estudiosos, como Aristóteles, o tema é característica de certos gênios meditativos, como o dos filósofos, dos poetas e dos pensadores que tenderiam ruminar, a “cavar um buraco sem fundo” (de acordo com Benjamin) ou teriam a disposição e atributo de certos investigadores submarinhos. Este investigador seria um mergulhador no rastro de algo perdido, desaparecido, que com seu corpo/espÍrito, percorre certa profundidade em um espaço de menor gravidade, onde as coisas estão mais suspensas, mais flutuantes e, talvez, mais dispersas, em busca de resgatar elementos perdidos e conhecer de novo seu real peso e características. Esta imagem relaciona-se com aquilo que está em regiões profundas e obscuras de difícil acesso, por isso, fala-se de uma tendência a cavar e a ruminar. Em relação ao estado psicológico genérico, a melancolia é um abatimento mental, um desestÍmulo físico e desânimo emocional, além da sensação de impotência perante o mundo. Diz-se do melancólico como alguém que segura com as mãos sua cabeça tombada devido à densidade

---

<sup>72</sup>Exposição *Todos os nomes da melancolia*, Galeria *Cosmocopa* em junho de 2012, Rio de Janeiro.

<sup>73</sup>Galeno de Pérgamo (c. 129-c. 210) sistematizou os temperamentos humanos e seus humores sangue, fleuma, bÍlis amarela e negra, esta referente a melancolia que seria gerada pelo excesso de sua produção. Disponível em <http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/gt002-aalegoria.pdf>. Aceso em 06 de março de 2014.

de seus pensamentos, como se a matéria fizesse esforço para sustentar a alma e o corpo angustiados. Ainda que este nome seja associado à ordem dos sentimentos, à subjetividade, à percepção da vida, ao humano e seu sentido, estas questões não se distanciam da ordem da visibilidade e da objetividade das formas.



Figura 37: Livro *Todos os nomes da melancolia*, Leila Danziger, 2012. Foto: Gabriel Caram<sup>74</sup>

A melancolia como forma é a figuração de um pensamento histórico – em Galeno, em Aristóteles, em Freud, em Albert Dürer (1471-1528), em Anselm Kiefer – que pretende tornar visível a dispersão da memória e do esquecimento em meio à impermanência das coisas, instaurada fortemente nos tempos de hoje pela aceleração dos acontecimentos, pela suspensão da experiência e duração dos fenômenos. Notoriamente, o tempo atua contra a permanência dos elementos naturais e humanos, a questão é como resistir e conviver com constante devir e com o constante desaparecer, com o fluxo infindável que a todos acomete sem restrição, de vida e de morte. Como se movimentar em meio à perda e ao esquecimento?

Se uma resposta para tal questão é possível, ela está na especificidade da arte que se esforça intelectual, espiritual, esteticamente para que algo se reconfigure, torne perceptível e se forme. Reconfigurar, tornar perceptível e dar forma são práticas e operações cotidianas para o artista que está sempre disposto a dar um corpo sensível à sua ideia, assim como as leituras extrativas e os gestos repetitivos de apagar da artista Leila Danziger. É com sua obra plástica que entramos/saímos nos palácios da memória entre processos de edição e atualização

---

<sup>74</sup> Disponível em DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

de imagens do mundo, desativando a hegemonia mundana com sua potência poética. As figuras apropriadas por Leila Danziger fazem parte de sua memória figurativa e histórica, vinculadas a um pensamento vanguardista da cultura brasileira: a antropofagia.

Por memória figurativa entende-se a organização visual, sensitiva e acumulativa da artista, que expressa por meio de figuras, formas, silhuetas carimbadas, parte de seu material imagético ligado à história da arte e à cultura brasileira bem como à história da arte em geral.

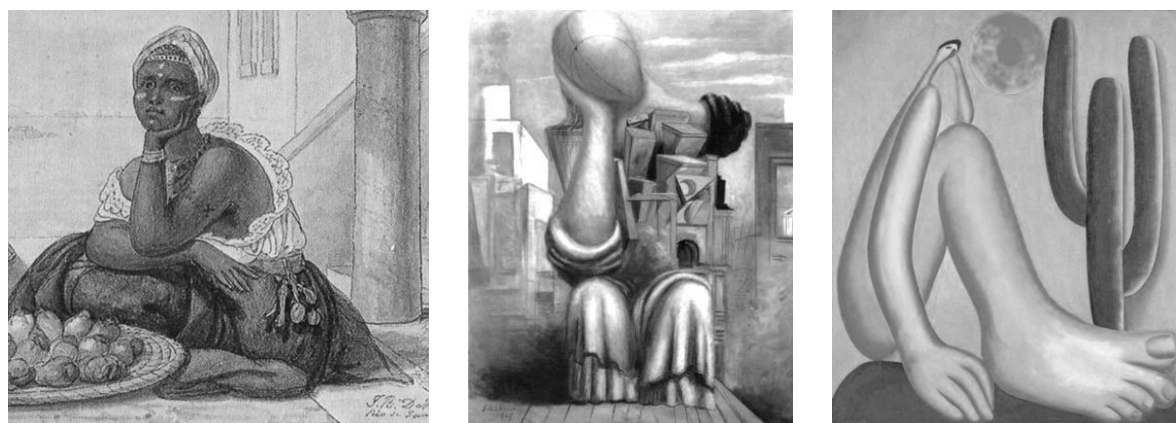


Figura38: *Negra tatuada vendendo caju* [detalhe] (Jean-Baptiste Debret, 1827); *Os jogos terríveis* (De Chirico, 1925); *Abaporu* (Tarsila do Amaral, 1928)<sup>75</sup>.

Esta memória manifesta-se pela criação de carimbos que imprimem a silhueta de figuras como o escravo amordaçado<sup>76</sup> e escrava e seus caju<sup>77</sup>, oriundos da obra do francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848); como o homem oriundo do *Abaporu* (1928), pintura da brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973); como os anjos e desenhos geométricos em referência a gravura homônima *Melancolia I* (1514), do alemão Dürer (1471-1528); como a figura de *Os jogos terríveis* (1925), uma pintura do italiano Giorgio de Chirico (1888-1978). Em especial, a figura que Leila Danziger recorta da pintura brasileira – cujo título<sup>78</sup> significa antropófago e é emblemática para o Movimento Antropofágico<sup>79</sup>: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” – surge como sintoma, evidenciando sua relação com a cultura e história por meio das imagens.

<sup>75</sup>Disponíveis respectivamente em [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_jbd\\_arquivos/jbd\\_negracaju.jpg](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_jbd_arquivos/jbd_negracaju.jpg); <http://caxigalinas.blogspot.com.br/2011/07/giorgio-de-chirico.html>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Abaporu>. Acesso em 06 de março de 2014.

<sup>76</sup>Ver figura 40, página 98.

<sup>77</sup>A figura está no quadro *Negra tatuada vendendo caju* (1827).

<sup>78</sup>*Abaporu* é um nome escolhido pelos escritores Oswald de Andrade (1890-1954) e Raul Bopp (1898-1984) em homenagem à língua indígena tupi-guarani, por uma vontade de encontrar a identidade do Brasil, suas raízes e suas origens culturais.

<sup>79</sup>O movimento inicia-se por um manifesto literário, escrito por Oswald de Andrade, publicado na Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928, na qual interpreta o conceito de antropofagia como maneira singular de desenvolver uma expressão cultural verdadeira, em busca da descolonização cultural do povo brasileiro.

O antropófago é o ser de índole canibal que deglute as culturas europeias (portuguesa, francesa, espanhola principalmente) por um processo de digestão (absorção e corrosão) no qual ao comer o outro e suas formas resultariam em novas formas, pertencentes àquele que as ingere, tornando-as genuinamente nacionais. Dessa maneira, tudo poderia ser absorvido, passando por um processo de ressignificação reelaborado, na esfera da arte e da cultura, pelo antropófago que permite a assimilação crítica das ideias e modelos europeus e, como evocou Oswald de Andrade, só a antropofagia é capaz de unir social, econômica e filosoficamente os brasileiros.

Acredito que algo desta herança antropofágica, de sua memória e consciência persistem na artista carioca, quando ela percebe a presença da melancolia nas imagens produzidas no Brasil – das obras de Debret à literatura de Mário de Andrade (1893-1945) em *Macunaíma* (1928), além de outras imagens devedoras da gravura de Dürer, como as pinturas e instalações de Anselm Kiefer<sup>80</sup> – em decorrência de uma exposição, na Europa, e ao fazer uma resenha de seu catálogo, *Melancolie: génie et folie en Occident* (curadoria de Jean Clair, Grand Palais, Paris, 2005). Leila Danziger comenta que assim pode entender o quanto a melancolia está associada ao eurocentrismo, uma vez que foram expostos apenas obras e artistas europeus e um ou outro artista americano<sup>81</sup>.

Parece-me que esta experiência estética é esclarecedora para aquilo que associo ser a memória antropofágica de Danziger, que ainda observa e lamenta a história ignorada em relação à disposição melancólica para além da Europa<sup>82</sup>. Observação que introduz a melancolia para além de um temperamento exclusivamente europeu, enquadrando-a como uma doença cultural, interiorizada como raiz nos seres humanos, portanto algo universal.

A melancolia é vista de forma positiva pela artista que a considera “uma estratégia reativa a um tipo de temporalidade – excessivamente veloz e voraz – em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro nos parecem barrados e inacessíveis.” (DANZIGER, 2013, p.53). Penso que quando Danziger une imagens dispersas em um âmbito comum, ajuntando culturas diferentes em torno de uma mesma questão, incitando-nos, a saber, sobre a memória/esquecimento, a impermanência do tempo, a um sentimento humano e universal, a artista se movimenta onde o melancólico imobiliza-se.

---

<sup>80</sup> O artista plástico alemão é pesquisado na dissertação de mestrado de Danziger intitulada *Anselm Kiefer e a pergunta pela Alemanha* (1996).

<sup>81</sup> Fragmento pertencente a uma entrevista realizada, em maio de 2014, com a artista decorrente desta dissertação e aqui anexa.

<sup>82</sup> Citação do artigo *Séculos de melancolia* disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/33seculos.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.





Figura 39: *Todos os nomes da melancolia*, Leila Danziger, 2008. Foto: site da artista<sup>83</sup>.

A prática de reunir e editar específicas figuras que remetem à história da arte e o modo de trabalhar sob o clima tropical a questão da melancolia europeia deglutida para reinseri-las em sua plasticidade, são operações que dão a ver, pela primeira vez nas obras de Danziger, o título *Todos os nomes da melancolia*. Por conseguinte, para prolongar a experiência estética proposta de Danziger, nos concentraremos em duas peças contidas naquela exposição, de

<sup>83</sup> Disponível em <http://www.leiladanziger.com/works.html>. Acesso em 19 de maio de 2014.

2012: a série *Vanitas*<sup>84</sup> (2010) e o livro *Banzo* (2012)<sup>85</sup> – outros nomes para melancolia. O último se apropria do livro ficcional *Banzo*, do escritor Coelho Neto, publicado em 1912, muito lido no início do século XX e a série investe no jornal.

Antes de *Vanitas* tomar forma como série – 68 páginas encadernadas com 65x57cm – algumas de suas imagens apareceram anteriormente dispostas em trípticos (figura 39), como se a série atraísse fragmentos espalhados em imagens impressas no jornal, matéria e suporte central da longa pesquisa *Diários públicos*<sup>86</sup> (2001-2011): num agrupamento de imagens criadas a partir do jornal que se desdobram em encadernações, fotografias, vídeos e objetos. Esta longa pesquisa partilha um mesmo processo de invenção com outras peças artísticas, por exemplo, a série *Leituras da melancolia* (2012) e o livro *Banzo* (2012), refiro-me a leitura extrativa, uma leitura especial da ordem do gesto. Em uma dessas leituras, a artista dá a ver formas que trazem o sentido da efemeridade das coisas, por meio de operações imagéticas sobre uma matéria transitória e impermanente em nosso uso cotidiano como o jornal.

Dessa forma, a materialidade escolhida pela artista antecipa a noção da efemeridade do homem e dos elementos do mundo. Na história da pintura, *vanitas* (em latim) ou vaidades refere-se à pintura do gênero natureza-morta, trabalhada intensamente na Europa, nos séculos XVII e XVIII. Caracteriza-se pelas alegorias do tempo, da riqueza, da juventude, do conhecimento, dos prazeres dos sentidos e da transitoriedade da vida humana que é representada por uma lâmpada ou vela e os crânios, simbolizam a morte. O Glossário da instituição *The Nacional Gallery* define *vanitas* como “vaidade, no sentido de vazio ou uma ação inútil. “Vaidade das vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade” (Eclesiastes 12: 8). A implicação dessas palavras do Antigo Testamento é que toda ação humana é transitória em contraste com a natureza eterna da fé”<sup>87</sup>.

Retomando o trabalho de Danziger, *Vanitas* (2010) é uma coleção presente em *Diários públicos* (2001-2011) e, assim com tal pesquisa, surge da interferência em jornais cotidianos, por meio dos gestos de rasgar e descascar o papel como se tirasse a primeira pele do jornal, esvaziando quase toda a superfície, ainda que a estrutura e dimensão da página sejam mantidas.

---

<sup>84</sup> *Vanitas* é também um vídeo de Leila Danziger, produzido em Tel Aviv, em 2011.

<sup>85</sup> Há um quadro que recebeu o mesmo título, mas não trataremos de tal obra.

<sup>86</sup> *Diários Públicos* produziu núcleos de imagens como *Para-ninguém-e-nada-ver* (2001), *Para Oridis Fontela (Nome=Poieses)* (2001), *Para Cecília Meireles (Nome=Poieses)* (2001), *Para Irineu Funes* (2004), *Para Ana Cristina César* (2004-2007), *Ninguém* (2006), *Vens abaixo em chamas* (2006), *O silêncio das sereias* (2006), *Pensar em algo que será esquecido para sempre* (2006), *Lembrar/Esquecer* (2006), *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil* (2008), *Vanitas* (2010).

<sup>87</sup> Disponível em <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/vanitas>. Acesso em 13 de junho de 2014.

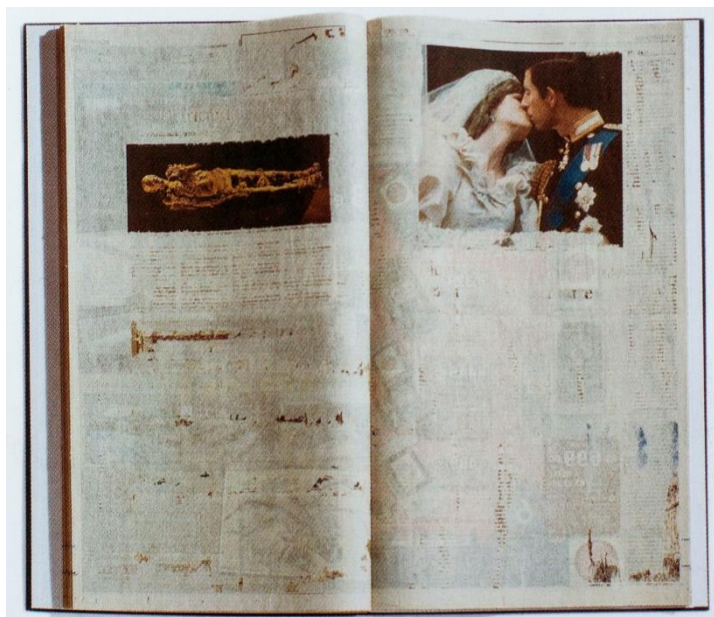


Figura 40: *Vanitas*, Leila Danziger, 2010. Foto: Gabriel Caram<sup>88</sup>.

Leila Danziger refere-se a este procedimento como uma leitura, entretences, sua leitura extrai e corrói aquilo que lê, é uma leitura gestual (com o corpo como diria Barthes), ao mesmo tempo, delicada e ritual, repetitiva e violenta. Seu gesto prepara a página assim como um pintor prepara sua tela, tornando o papel uma superfície de criação translúcida e frágil, onde aparecem fragmentos poéticos oriundos da literatura do escritor argentino Jorge Luis Borges (1809-1986), do poeta alemão Hölderlin (1770-1843), dentre outros, mas principalmente do poeta romeno Paul Celan (1920-1979) ou apenas palavras solitárias, por exemplo, “substância”, “vanitas”, “melancolia”.

Este trabalho com os jornais vem de uma ação construtiva da artista que passou alguns anos perfurando papéis, verso e reverso. Nas palavras dela:

Querida penetrar em sua substância opaca, ir além da pele, virá-la pelo avesso, buscar a área ínfima entre as camadas da pele. Acho que buscava a interioridade da superfície. Perfurar o papel era uma forma de escrita: constelações de signos construídos pelos vazios que iam aparecendo no papel. A escrita era pensada não como deposição de tinta sobre uma superfície, mas como falta, subtração de matéria, ou como reação do tecido (lesão, cicatriz) (DANZIGER, 2007).

Esse gesto incisivo e insistente foi refinado. Desde 2001, Danziger trabalha com uma grande coleção de jornais sobre os quais marca, por impressão de carimbo e de monotipia, e rasga a camada textual, principalmente. Neles a artista constrói um plano em que tenciona a linguagem jornalística ou midiática e a linguagem artística e poética, pelo seu processo de

<sup>88</sup>Disponível em DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012

apagamento da função informativa para fazer aparecer uma função estética. Seu apuro perceptivo está em evidenciar o caráter indiciário da imagem quando desmancha o visível deixando restos e produzindo rastros. Uma operação em que o visual (aspecto, aparência) da imagem aflora do visível (aquilo evidente) na superfície que recebe o carimbo como sinal de um gesto preciso, que apaga para escrever.

Em entrevista, anexa à dissertação, pergunto à artista por que o gesto de apagar nos faz ver e, ainda, por que o desaparecimento do visível no jornal nos faz lembrar? Segunda Leila Danziger, as imagens precisam de alguém que as apague para que assim se faça lembrar o esquecimento, o desaparecimento, a morte.

Dessa forma, ao procurar por imagens – como as de flores, caveiras, homens na postura intelectual –, que devido à sua potência estética continuam a emitir certa luz, Danziger as reconhece e as faz brilhar ao silenciar determinadas vozes, ao agregar figuras da história da arte e palavras poéticas do passado ao fenômeno do presente. O jornal, este objeto comercial que pretende ao documento e ao crédito (à credibilidade), na verdade, é oferta de discursos que trabalham em homogeneizar os fenômenos, indiferenciando-os, diluindo-os diariamente em uma publicação pronta para desaparecer, isto é, o jornal/mídia está carregado demais de uma fala ágil e incansável onde suas imagens diárias também se perdem em um fundo de imagens/palavras sem interlocução, sem pausa, sem retomada. O exagero/excesso e a estetização promovem um falso diálogo e a colonização de nosso pensamento, impedindo-nos de sermos ouvidos.

Porém, quando o jornal recebe outra espécie de pequena iluminação que nos permite ver suas nuances, seus tons e texturas, uma luz que vem de fora dele, que vem do outro, que vem do artista que o percebe como superfície sensível, essas imagens então desaparecem do regime de comunicação e publicidade para reaparecerem no regime de estética da arte e, assim, assumir a latente indeterminação que a torna forma, não discurso, indeterminação que nos faria perceber seus desejos não realizados, esperanças apagadas, mas que ainda estão prenhes de futuro. Portanto, as imagens tocam a ponta do real aberto em uma arena entre o céu e as ruínas, podendo agir como intensificadoras das experiências buscando dar sentido e inteligibilidade as coisas do mundo, podem, ainda, nos fazer elaborar um pensamento e nos fazer imaginar e falar.

Leila Danziger pesquisa imagens adormecidas e suspensas que precisam ser atualizadas, que precisam retomar a lucidez, pois condensam esperanças extraviadas que o artista deve tornar-se capaz de ouvir. Para isso, é preciso muitas vezes apagar e deixar quase nada, evidenciar o esvaziamento das páginas para deixar que apenas uma figura as atravesse.

Em *Banzo* (2012), retomar a lucidez significa atualizar o livro de ficção escrito por Coelho Neto (1864-1934), autor de crônicas, contos e romances. Livro ficcional<sup>89</sup>, hoje esquecido, contava a história do negro errante Sabino, que banzava sem destino com o fim da escravidão e a recém liberdade adquirida. A escolha por este livro de literatura, do início do século XX, como suporte e conceito, é uma apropriação que silencia o objeto para que outra ideia possa surgir e dar-se a ver. No intuito de aproximar o espectador da obra e ideia de *Banzo*, é necessário buscar o que significa este nome que foi incorporado a nossa linguagem, a exemplo de outros vocábulos oriundos da África, a saber: cafuné, quitute, moleque, batuque, mocotó, caruru, banzé, jiló, mucama, quindim, catinga, mugunzá, cachimbo.



Figura 41: *Negro com máscara*, Debret, 1819<sup>90</sup>; livro *Todos os nomes da melancolia: Banzo*, Leila Danziger, 2012. Fotos: Gabriel Caram

No dicionário Aulete online<sup>91</sup>, banzo significa: 1. Estado de grande apatia nostálgica e inanição (às vezes antecedido de agitação e agressividade) que apresentavam muitos negros trazidos da África, decorrente do desterro e da escravização, e que não raro levava à morte ou à loucura; 2. Nostalgia, melancolia; 3. Ave africana (Treron calva), da família dos columbídeos. Para alguns estudiosos dos comportamentos dos escravos, como o médico luso-brasileiro Luis Antonio de Oliveira Mendes (1750-1817?), em sua obra *Memória a respeito dos escravos e tráfico da escravatura entre a costa d'África e o Brasil* (1812), o banzo é um ressentimento como a ingratidão, a cogitação profunda sobre a perda a liberdade; a meditação

<sup>89</sup>Há uma edição digitalizada de *Banzo* disponível em <http://ia600402.us.archive.org/23/items/banzocoe00coeluoft/banzocoe00coeluoft.pdf>. Acesso em 1º de junho de 2014.

<sup>90</sup> Disponível em BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. Debret e o Brasil: Obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p.427.

<sup>91</sup> Disponível em <http://aulete.uol.com.br/banzo>. Acesso em 12 de fevereiro de 2013.

continuada da aspereza [da tirania] com que os tratam; e tudo aquilo que pode melancolizar, seria uma “paixão da alma” (MENDES *apud* OLIVEIRA, 2013)<sup>92</sup>. Para outros, seria uma “irreprimível saudade da pátria distante, para sempre fisicamente perdida à qual só tornaria a voltar graças ao processo de ressurreição” (VENANCIO, 1990)<sup>93</sup>. Dentre estudos recentes<sup>94</sup>, o banzo envolve a história do tráfico transatlântico de escravos e as teorias médicas e psicopatológicas.

No livro que Danziger canibaliza, a leitura se constitui criticamente pela literatura negada ao leitor, que somente poderá ser um espectador e, associar banzo – única palavra que ainda pode ser lida – a algo que fica, perdura e sobrevive, mesmo que calado e amordaçado, ao desaparecimento do conteúdo escrito. Retomar este livro como obra de arte é ressignificar as palavras apagando-as, esquecendo-as de alguma maneira, para que não mais sejam lidas, tão pouco repetidas e ouvidas – a fim de encerrar um pensamento como se encerrou historicamente a escravidão, ainda que não a tenhamos encerrado por completo socialmente.

Em *Banzo*, percebe-se a presença do passado em dois corpos, pelo menos. Um passado imagético é a presença da figura *Negro com máscara*, um dos estudos de escravos de rua desenhados por Debret, em cujo original ele mesmo escreveu: “máscara de ferro usada nos escravos que tem a paixão de comer terra”<sup>95</sup>. Tal figura um tanto fantasmal – que parece surgir e sumir – dá a ver um corpo em pé e altivo, ao contrário de outras representações de negros escravos agachados ou sentados no chão, reclinados, cabisbaixos, quietos. A máscara que lhe tampa a boca evidencia sua decisão de deixar-se morrer comendo terra, estratégia de muitos escravos para o suicídio ou de puro desespero trazido pela fome e desnutrição, que também os levaria à morte. A outra presença de passado estaria no corpo do livro, pela superfície apagada, mas não destruída, pelo papel amarelado do tempo no qual se pode ver manchas onde provavelmente estariam impressas as palavras agora desterradas e expatriadas, tornadas sombra, retiradas de sua “terra” e “origem”, restando a escrita apenas *bazar*.

A figura que parece sair do livro se repete duas vezes (ou quatro) nas extremidades das páginas abertas dos três exemplares expostos, provocando uma pequena e visível fenda que parte ao meio a forma carimbada. Cindida da cabeça aos pés, a figura parece caminhar, pé

---

<sup>92</sup>Disponível em [http://www.seminariodehistoria.ufop.br/7snhh/snhh7/media/arquivos/sistema/trabalhos/Joaquim\\_Manuel\\_de\\_Macedo\\_\\_Um\\_estudo\\_pioneiro\\_a\\_cerca\\_da\\_nostalgia\\_no.pdf](http://www.seminariodehistoria.ufop.br/7snhh/snhh7/media/arquivos/sistema/trabalhos/Joaquim_Manuel_de_Macedo__Um_estudo_pioneiro_a_cerca_da_nostalgia_no.pdf). Acesso em 23 de maio de 2014.

<sup>93</sup>Disponível em [http://www.ichs.ufop.br/lph/images/stories/Numero\\_1.pdf](http://www.ichs.ufop.br/lph/images/stories/Numero_1.pdf). Acesso em 12 de fevereiro de 2013

<sup>94</sup>Como em *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo* (2008). Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142008000500003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000500003). Acesso em 10 de junho de 2014.

<sup>95</sup> Informação presente no artigo *Banzo e Preguiça: notas sobre a melancolia tropical*, escrito por Leila Danziger. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/23banzo.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

ante pé, de um exemplar ao outro. A escolha da composição, onde se carimba a forma de linha preta, faz ver os espaços vazios, no centro da figura, e faz ver o intervalo entre os exemplares, cuja superfície poderia ser como um rolo contínuo e as páginas poderiam estar em outra conformação, contudo, Leila Danziger mantém a folha e sua dimensão padrão, cortada e encerrada, indicando, assim, a impossibilidade do contínuo, da memória, ou seja, a figura marca a passagem e, a presença do carimbo, marca o esquecimento.

A figura carimbada por Danziger parece vagar em uma única direção, mesmo fatiada, mas essa direção sem saída sugere algo cíclico gerado por um jogo de ótica e ilusão, como se os livros fossem fotogramas que, se colocados um após o outro, em sequência e em velocidade específica, despertariam juntos realmente um movimento cinemático, tal quais as experiências óticas de Étienne-Jules Marey (1830-1904).

Quando a artista pretende despertar as imagens do recente ou mais longe passado (dos séculos XXI, XX e XIX), restaura a questão da atualização na arte, competências da apropriação, edição e reconfiguração, que produziriam um sentimento de “tardividade”, que é uma sensação de ter chegado tarde demais, como se o que restasse desse traslado, dessa canibalização, fossem apenas destroços, vestígios, estilhaços.

Esse sentimento de “tardividade” ronda - como uma assombração que some e reaparece - quem se ocupa dos resquícios de pessoas e objetos, como um catador de formas sensíveis no mundo. Comprometer-se em “catar” imagens/palavras, como o trapeiro de que fala Benjamin, é entrar em um núcleo de energia que atrai conceitos como a experiência ordinária/extraordinária; o tempo e a sensação de sua aceleração, a memória/esquecimento, o desaparecimento. Núcleo em que Danziger cria seus pequenos monumentos – isto é, um patrimônio que ultrapassaria os tempos – porque desenvolve uma interpretação sensível que inaugura uma visualidade do possível, dando ao jornal e ao livro mais tempo de vida, por um gesto estético que coloca suas imagens em um pensamento visual tornando também forte a formação de um pensamento crítico sobre o mundo.

Essa investida plástica em algo que vigora no hoje, amanhã se torna velho e logo desaparecerá (pelo desuso ou destruição de sua matéria: essencialmente a ideia das vanitas), essa dedicação em algo atrelado à linearidade do tempo e fadado ao esquecimento é um ato que inverte a ordem do jogo do mundo, é dialetizar. Falar em dialética não é restringir o trabalho a algo intelectual, pois não basta ter inteligência para dialetizar; dialetizar é inteligir na direção de algo. A inteligência não opera separada dos afetos e das pulsões. Porque o trabalho do artista acontece por meio de atividades de ordem intelectual e espiritual, na medida em que essa investida estabelece um compromisso ético com a memória por meio da

imagem, estimuladora do intelecto, do pensamento, do sensível, do simbólico, dos afetos e das pulsões.

As imagens de Leila Danziger atentam para o fato de que o jornal, meio que nos informa sobre o mundo também o neutraliza ao usar e abusar das formas que dão a ver nossa realidade compartilhada; o jornal aniquila a permanência das palavras e das imagens feitas para serem consumidas, engolidas (de modo diferente do antropófago) e novamente substituídas, recicladas. Em *Vanitas* e nos *Diários públicos* não se relaciona imagem e palavra para construir um regime de confiabilidade, antes, se relaciona no campo da visão para dissimular uma capacidade de deter o infinito dentro de uma forma finita. A presença do infinito estaria marcada pela presença da palavra da literatura ou das palavras solitárias (ex: vanitas, melancolia) que permite ao leitor, já em uma dimensão ficcional, exercitar livremente as sensações e os pensamentos. Infinito encarnado na imagem presente no suporte trabalhado pela artista, que faz com que a cor, a forma, os rastros imagéticos remetam a uma espécie de imagem lembrança, como um detalhe remanescente, fragmento de algo maior já esquecido.

Podemos identificar neste trabalho algumas influências de pensadores como Benjamin, que escreveu sobre as coisas mundanas e, ainda, a atrofia da experiência devido às múltiplas possibilidades de reprodução, de memorização, de acumulação de imagens e sons (JIMENEZ, 1999, p.332); Adorno e sua teoria da estética, crítica à cultura como indústria que tomaria o lugar da arte e ameaçaria sua existência; e outros pensadores que ela cita em seus escritos como Agamben, Blanchot, Borges e Celan, este, a sua mais presente influência e paradigma.

A artista possui uma experiência intensa com a poesia de Paul Celan (1920-1970), romeno de cultura e língua alemã que sobreviveu a Auschwitz e se tornou um importante testemunho desse período obscuro da história do mundo. Danziger conta que em 1987, quando estudava em Paris, ouviu no rádio um programa em que Jacques Derrida leu um poema de Celan traduzindo-o para o francês. Poderia ser uma imagem o verbo nessa experiência relatada pela artista, a voz invisível do anjo que anuncia a chegada do visível, ainda por se tornar carne, uma voz que seria o rastro do invisível fecundo, pleno de visualidade. Palavra poética que em si expressa algo até então inacreditável, indizível, testemunho de uma experiência que foi, durante muitos anos, silenciada, abafada, deixada em um limbo, mas que transborda desesperadamente tamanha a exigência de ser lida, ouvida, posta como matéria literária, duplicada, atualizada.

Essa voz dobrada foi determinante para as escolhas de vida da artista, para o modo como se relaciona com a arte e constrói uma moral formal, isto é, uma responsabilidade em relação à ética das imagens. É pela fenda criada por Celan, que a afeta em profundidade, que



Danziger penetra em um pequeno império até então recalcado, enterrado e inacessível, refiro-me a questão particular entre a artista, seu sobrenome e a língua alemã. Leila Danziger pertence a uma família de origem alemã que chegou ao Brasil e imediatamente apagou a língua mãe, impedida dessa memória coletiva concreta em seu sobrenome, ela sempre ouviu que tal língua era coisa do passado e que deveria ser esquecida, porque já não fazia mais sentido para a geração de seus avós e de seu pai (vindos de Berlim em 1935) e para tantas outras no mundo.

Nesse reencontro com a cultura alemã pela linguagem poética, a artista se torna uma espécie de mestre das passagens e dos intervalos que tem o desejo de dar voz ao outro e de dar forma às memórias íntima e coletiva, mas se perturba porque percebe a impossibilidade de transmitir aquela voz sem extravios, desvios, sem perdas. Porque sabe que os gestos e operações imagéticas produzem a indeterminação, emancipando as imagens ao sem limite, ou o que Didi-Huberman chama de lógica aberta quando escreve que deve-se “pensar o discurso com seu lapso, o tecido com sua rasgadura, a função com sua interrupção ou seu disfuncionamento” (2013, p. 190). É assim que percebo *Vanitas* (2010), *Banzo* (2012) e outras obras de Danziger. Dispositivos capazes de fazer tudo sumir, desaparecer, apagar, para em outra visibilidade aparecer, escrever e mostrar.

De alguma maneira, a transitoriedade da vida a qual a artista tenta nos lembrar, seja pela fragilidade do jornal, pelos gestos de desaparecimento das palavras ou pela presença de figuras da história da arte e das imagens produzidas pela mídia, é um modo sensível de fixar o tempo em uma nova ordem. Ordem da experiência regida pelas imagens da arte, em seu pleno devir que pode fazer surgir outras existências, de onde a cada instante principia e floresce o real, o ficcional e o imaginário para fazer sobreviver e cintilar sobre toda destruição imagens dentro de imagens dentro de outras imagens em abismo.

### 3.1.3 Patricia Franca-Huchet – *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*

*Á imagem de Walter Benjamin – o principal é arrancar fragmentos de seus contextos e lhes impor uma nova ordem, de tal forma que eles possam se iluminar mutuamente e justificar, por assim dizer, livremente suas existências* (Patricia Franca-Huchet)<sup>96</sup>.

*O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (2011) é um livro publicado pela artista plástica mineira Patricia Franca-Huchet como obra e imagem de uma pesquisa de correspondências, associações, citações picturais e literárias. Concebida para apresentar uma espécie de travessia do sensível, em que a autora é atravessada por um heterônimo (enquanto se é, como espectadora, atravessada pela narrativa), esta edição representa o encontro entre a artista e *Zénon Piéters* – fotógrafo amador e melancólico<sup>97</sup> – em Paris e apresenta uma conversa/entrevista como forma de atrelar texto e imagem.



Figura 42: *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (capa), Patricia Franca-Huchet, 2011. Foto: Acervo da artista

Nesta obra que elabora uma ficção entre palavras e imagens, encontramos um espaço propício ao pensamento crítico e filosófico posto na fala de um personagem imerso em suas lembranças, imagens e experiências como espectador, leitor e artista anônimo. O personagem heterônimo *Zénon Piéters* surge de um escape do real aprofundando-o, um desvio que se afirma através do olhar pictural, oblíquo e enviesado propostos, algo que configura uma tomada de posição estética e filosófica. Dessa maneira, um universo sensível é exposto e

<sup>96</sup>FRANCA-HUCHET, Patricia. *Temporais: citação e colisão*. Disponível em [www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patricia\\_franca\\_huchet.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patricia_franca_huchet.pdf). Acesso em 25 de novembro de 2013.

<sup>97</sup> Temperamento trazido pelo universo de Winfried Georg Sebald (1944-2001), autor de *Os Anéis de Saturno* (1995) e de *Austerlitz* (2001).

partilhado pela artista ao editar entre a fotografia e a literatura outro olhar, outra voz, como um vestígio incandescente que faz brilhar um fragmento de sua própria constelação imagética inacabada, em formação. Um vestígio que ilumina seu método formal, espiritual e intelectual de trabalhar com as imagens.

A forma desta obra, de Patricia Franca-Huchet e de *Zénon Piéters*, por ser uma construção do visível permite uma imersão ficcional em que o espectador/leitor se situa próximo à imagem e, ao mesmo tempo, consegue mantê-la aberta, em um espaço indeterminado oferecido por um jogo de atravessamentos entre as personagens autora e heterônimo. Sentir-se próximo da imagem tem relação como a proximidade do livro que quando emoldurado pelas mãos do leitor ainda conserva uma de suas faces<sup>98</sup> voltada para o espaço aberto, para o tempo e para o outro. Esta face que continua para fora do objeto possibilita a criação de um pensamento crítico e reflexivo sobre a obra, investimento teórico do artista ou de outro contemplador que podem definir o status da imagem produzida inserida no regime da arte e, ainda, a categoria a que pertencem ou, de modo mais específico, a que família fazem parte.

Neste sentido, a produtora de imagens e pesquisadora, evidencia em suas declarações<sup>99</sup> o lugar singular do artista e sua atuação no tempo atual. Questão instigante colocada por Duchamp e sua postura crítica em relação ao status da arte e, mais recentemente, pelo teórico francês Dominique Chateau (2008), que observa a atuação dos artistas e a ação, de alguns deles, de romper com a tradição da arte. A artista em questão defende o que Chateau nomeia de *artista-pleno*<sup>100</sup>, “herdeiro de uma postura que procura através de sua obra atingir a um ponto sublime, tentando participar do mundo com vivência máxima, como uma covariação de intensidades; algo como se ele dissesse: o mundo está em mim e estou inteiramente nele” (FRANCA-HUCHET, 2011, p.34). Essa assimilação do mundo pela artista possibilita romper a dicotomia realidade/ficção – instaurada e mantida por um pensamento excludente, em que é necessário estar de um lado ou de outro – e substituí-la, em busca de uma vivência máxima, pela tríade real-ficção-imaginário – ressignificando a prática poética e a mundana devido à consciência sensível de estar no mundo e de senti-lo dentro de si.

---

<sup>98</sup>Ao perceber o corpo do livro e suas quatro faces, observa-se que existe um modo de segurá-lo em que é necessário formar com as duas mãos uma espécie de parênteses para mantê-lo inclinado, enquanto uma face se volta para o centro do leitor, a outra se abre para além do corpo.

<sup>99</sup>Em colóquios, escritos publicados e em palestras sobre sua pesquisa plástica e reflexiva. Ex.: *Colóquio Pescadores de Pérolas*, nos dias 15 e 16 junho de 2011, na Escola de Belas Artes da UFMG, em Belo Horizonte. Disponível em: <http://vimeo.com/51634078>. Acesso em 25 de novembro de 2013

<sup>100</sup> Termo trabalhado por Chateau no livro *Qu'est-ce qu'un artist?*, editado pela Universidade de Rennes, na França, em 2008.

Este *artista-pleno* é um produtor de imagens que se emancipa da dimensão real, na qual dá a vida, para articular seu mote sensível e simbólico livremente sem perder relação com a tradição, com a história, com a memória e com a imagem, porque entende e sente seu poder de evocar o tempo e remontá-lo. Mas esta prática exige a compreensão de que quando o artista “coloca uma imagem no mundo, propõe um pensamento e um saber, que podem ser inteligíveis, mas preferem ser sensíveis, pelos sentidos físicos, psíquicos e pelas intuições”<sup>101</sup> (FRANCA-HUCHET, 2009).



Figura 43: *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, Patricia Franca-Huchet, 2011. Foto: Acervo da artista

A partir deste entendimento, Patricia Franca-Huchet manipula seu capital imagético atrelado à história da arte, à literatura e à pintura em meio às experiências pessoais – memória, imaginário, percepção, sonho. Entrelaçando o imaginário – difuso e disforme, o sonho, a fotografia e a ficção literária para gerar novos significados integrando os resíduos sensíveis, isto é, tramando fragmentos e espelhamentos do mundo, citações, coincidências e contingências, a artista se ocupa deste material imagético para dar fim ao seu gesto de fingir – quando encena o encontro entre ela e *Zénon Piéters*, por exemplo. Este tecido de associações costurado em um mesmo espaço arranja três graus de experiência: o real, o fictício e o imaginário. Esta operação imagética atualiza a tradição pertencente à experiência literária e à história da arte de narrar e de se transmitir imagens universalmente pelo procedimento da montagem. Assim, as fotos e os textos tornam-se imagem dentro de um projeto poético que dá forma, voz e intenção aos elementos plásticos, ou seja, é por meio da montagem que o turvo se firma, o disforme se forma e a linguagem retoma especial significado, possibilitando surgir a história de *Zénon Piéters* e sua posição crítica e filosófica em relação à fotografia, a arte, a imagem e a experiência, introduzindo o espectador/leitor ao visível e ao aparente que afloram à medida que se adentra o livro.

---

<sup>101</sup> FRANCA-HUCHET, Patricia. “Justo uma imagem?”. In: *Revista Poiésis*, n° 13, p. 105-112, agosto de 2009.

O caráter daquele que trabalha com a imagem por meio desta específica disposição e característica estabelece vínculo com o *bricoleur*<sup>102</sup>. O verbo *bricoler* tem o sentido de zigzaguear, fazer de forma provisória, falsificar, traficar, jogar. Na antropologia, este termo foi pensado por Claude Lévi-Strauss (1908-2009), em seu livro *O Pensamento Selvagem* (2008), no qual o *bricoleur* é aquele que se volta para os resíduos de obras humanas e trabalha sobre algo já constituído para fazer ou refazer seu inventário, ele interroga seu conjunto de utensílios e materiais a fim de compreendê-los, “contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.34). Em um artigo intitulado *Montagem no tempo: o bricoleur o livro e o fotógrafo* (2013), Franca-Huchet investiga a relação de seu trabalho de montagem do livro de Zénon e a figura do *bricoleur*:

É necessário para o artista agenciar os materiais. Penso na sequência de tudo isso na palavra Bricolagem, usei intuitivamente essa palavra em uma apresentação de trabalho e, pesquisando na sequência, fui ver que ela já havia sido pensada por Lévi-Strauss (...). Trata-se de articular a ficção, a montagem e também, a teatralidade na direção de uma imagem que apresente conhecimento. Me considero então como o *bricoleur* (FRANCA-HUCHET, 2013).

Como aponta Ernst Cassirer (1874-1945), a atividade do homem não se dá exclusivamente em um mundo de fatos nus e crus, acontece antes em meio a emoção imaginária, a fantasia e ao sonho, a esperanças e temor, por meio das formas simbólicas criadas na qual a realidade não é simplesmente reproduzida, mas sim descoberta, intensificada pela imaginação do artista que inventa as formas já quando as escolhe e seleciona, tornando-as visíveis e reconhecíveis<sup>103</sup>. Como podemos observar, na fabricação de um canteiro literário apresentado no livro do *espectador fotógrafo* e em outros trabalhos de Franca-Huchet, há certos procedimentos se repetem evidenciando uma coerente investigação plástica e teórica. Refiro-me a exposição *Sentimentos Topológicos I/ Anarquivos* (2004) – instalação de pequenas fotos retangulares que ocupam a superfície de uma mesa branca e outras fotos, mais detalhadas e recortadas em forma circular, dispostas em uma parede entre pequenos textos também postos em círculos; e a exposição *Os Quatro Temperamentos* (2008) – instalação que dispõe um cosmos específico para cada um dos temperamentos colérico, melancólico, fleumático, sanguíneo, em uma montagem de imagens e textos que pertenceriam a cada um

---

<sup>102</sup> *Bricoleur* é uma palavra da língua francesa que não traduzimos para manter o sentido original usado por Lévi-Strauss e pela artista.

<sup>103</sup> CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.49 e p. 239.

desses tipos humanos como “um livro aberto no espaço”<sup>104</sup>. Para além do uso da fotografia e sua relação com a pintura, prática da artista desde 1992, e da palavra em forma de texto – de materialidade invisível –, é, sobretudo, na ação de inventar um espaço ficcional por meio da montagem com o arranjo das formas e cores, com a justaposição das fotografias em preto e branco e em cores em relação ao texto, e com a sequência das imagens que a pesquisa ganha uma densa espessura visual, perceptível ao espectador que pode ver a essência e a consistência do trabalho.

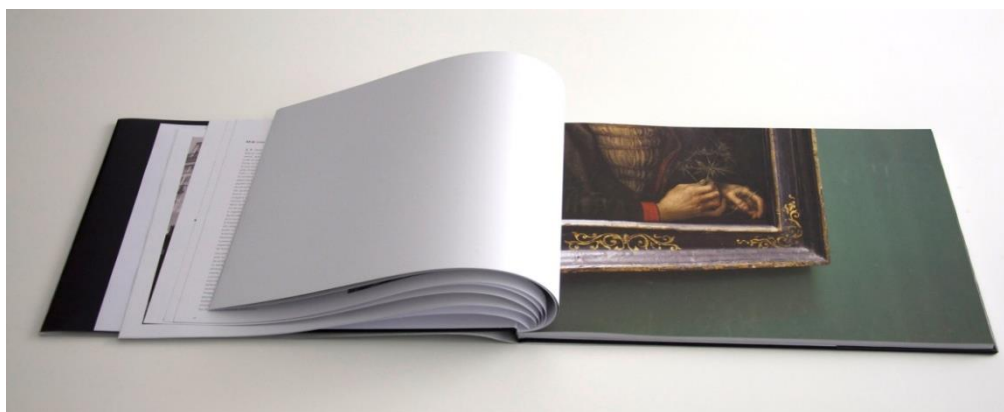


Figura 44: *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, Patricia Franca-Huchet, 2011. Foto: Acervo da artista

Fabricar um livro de história e imagens é dar um destino ao imaginário inserindo a criação em uma ficção tornando-a real e irrealizando o real, ou seja, inserir o mundo das imagens e o mundo das palavras em uma mesma situação é ordenar uma transgressão: dar aparência de realidade ao irreal. Pode-se pensar em simulacro e em fingir, mas não em mentir sobre aquilo que é aparente, sobre o que pertence a definição das coisas reais, uma vez que nessas operações imagéticas não há intenção de provocar engano ou confusão. Prova disto, é a revelação categórica da artista sobre a construção de seu heterônimo, sua vontade de ser outro, sua inspiração no poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) e seus heterônimos<sup>105</sup>. Além disso, é inerente à ficção a dissimulação, porém, a diferença se dá no jogo e no contexto em que ele se realiza: no regime estético da arte. Retomando, o imaginário, faculdade que coordena a ficção, juntamente com outras capacidades sensíveis e inteligíveis, abre-se para o movimento contrário ao da irrealização, isto é, favorece a reformulação do mundo composto, a compreensão do que é reformulado e do que é experimentado.

---

<sup>104</sup>Declaração presente em entrevista realizada em maio de 2014 com a Patricia Franca-Huchet, decorrente desta pesquisa e anexa à dissertação.

<sup>105</sup>O poeta chegaria a criar 72 heterônimos dentre os mais famosos estão: Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Bernardo Soares.

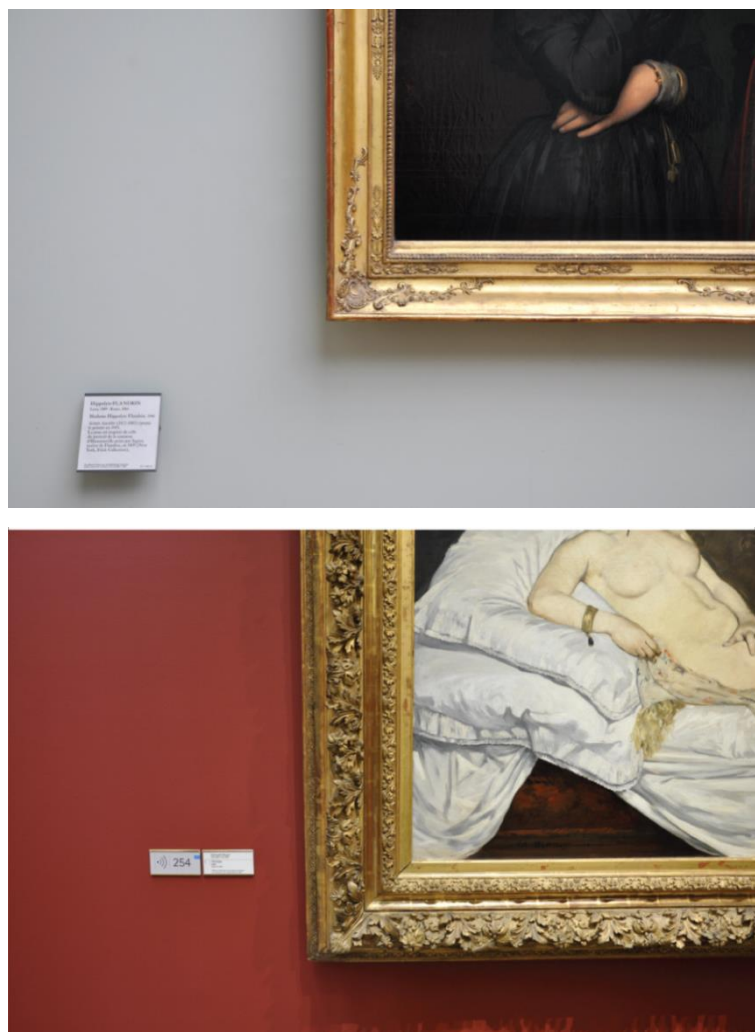


Figura 45: *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, Patricia Franca-Huchet, 2011. Foto: Acervo da artista

É por se tratar de uma edição de arte que o trabalho apresenta, por meio do visível, a relação do fotografável e daquilo incapaz de se tornar foto, uma vez que é característica do processo de edição e montagem colocar elementos em relação, seja por conflito, contraste, sobreposição e sequência. “Na montagem, é preciso encontrar o tempo justo, para que os diversos fragmentos desregrados do trabalho tomem a orientação desejada. A montagem por sua natureza aberta é uma forma de se trabalhar com o tempo” (FRANCA-HUCHET, 2013). Lugar para se destinar esse trabalho é o livro. A página dobrada entre capas lida com a dobra que traz à tona a vontade de ser dois, no mínimo, pois a sobreposição de folhas produz uma continuidade, uma linearidade, mas essa linha aceita o lapso e confia na descontinuidade como uma forma possível de narrativa inserida no universo das artes. Portanto, editar a arte tem relação com a vontade de perpetuar a própria noção do termo imagem que já guarda a ideia do duplo, do reflexo, do espelho. E de perpetuar a experiência com o tempo imitando

algo de seu movimento, do seu fluxo, que é apresentado pela ordenação das páginas e das imagens em um exemplar, pela duração da conversa entre personagens (encontra-se no texto: o ano de 2009 e o período noturno – turno do dia universalmente propício à fantasia) e pelas fotos de fragmentos de pinturas (que pertencem à épocas diferentes). Acredito que esta *bricoleur* de olhar artístico construtivo exterioriza algo do tempo também quando capta alguma coisa das pinturas, objeto que, ao tentar se prolongar nas imagens do livro, parece pertencer à eternidade em contraponto à fotografia – marca do instantâneo e do efêmero.

A pesquisa abordada é uma edição de arte que desenvolve uma aptidão para fabricar sentidos sem controlá-los, uma destreza para estimular e poder para reunir o mundo disperso com poeticidade, por uma capacidade humana e simbólica de correlações e ajuntamentos que agrupam os regimes de expressão estético e literário em uma fraternidade de metáforas, além de situar o espectador em um lugar duplo, o lugar de leitor. A edição de um livro como espaço plano e não pictural, de específico volume e peso, destino da história das palavras e das fotos evidencia uma problemática, colocada na fala do personagem, trata-se da relação do fotografável e daquilo incapaz de se tornar foto: a pintura. O que impulsiona a pergunta: qual o status do objeto a ser fotografado?<sup>106</sup>.

A impossibilidade de se fotografar uma pintura é, antes de se tornar imagem, uma tomada de consciência daquele que cuidadosamente contempla as imagens e defende sua singular materialidade, sua intransferível visibilidade enquanto fenômeno artístico. Esta ideia e pensamento estariam presentes quando a artista mostra, ao invés do todo, apenas fragmentos, o que inaugura um olhar e um novo modo de produzir imagens. Mesmo cortada – separada de um fenômeno visual e real tomado do contínuo do tempo, e talvez uma das provas de que a fotografia como ato de ver criticamente o real, sem tudo apreender, está em um espaço mestiço da ficção – a pintura e sua moldura exposta sobre uma cor de fundo e, às vezes, com uma pequena legenda de identificação da obra, torna possível alguma aproximação de seu contexto. Alguma noção de que, por sua matéria singular, a pintura repele o aparelho fotográfico. Não é que a pintura escape ao olhar, é antes de tudo, a potente especificidade das imagens, tanto a pintura quanto a foto. Como se, uma vez que a representação da pintura pela fotografia é impossibilitada, a representação se realizará na literatura reformulada, por meio das passagens e citações que fortalecem a construção do pensamento sensível capaz de criar uma imagem, mesmo que incompleta e, ainda, plena de

---

<sup>106</sup> E instaura a dúvida no centro de outros gestos: qual o status daquele que fotografa, qual o status da própria fotografia, da imagem, da arte, do artista, etc.



potência visual. Esses fragmentos das telas pictóricas podem se acomodar assim como a literatura no espaço da página que, à sua maneira, pode ser considerada uma tela ou superfície cortada, originalmente branca, indeterminada.

O livro – fragmento de uma constelação de um pensamento imobilizado – é um objeto banal que se torna especial quando inserido na tradição da arte no regime estético, entretanto isto não significa colocar o livro como objeto de luxo e, sim, o diferenciar e o situar como obra, quando é fruto de um projeto de arte, quando a ele se destina um material visual e textual ficcional constituído de significado, conceito e intenção artística.

O material visual e textual quando combinados tecem a narrativa ficcional, desencadeando reflexões sobre os acontecimentos descritos, além de inventar um modo de mediação entre o recurso visual e o recurso linguístico, na qual a escrita elabora certa memória intelectual e a imagem, por sua presença, trabalha a memória sensitiva. Observa-se que há imagens em preto/branco e em cores, estas caracterizam os fragmentos de pinturas, enquanto as outras se diferenciam por se relacionar diretamente com o texto. Por exemplo, a foto do *Café Pistache* e de uma claraboia unificam a narrativa visual à textual. Outra reflexão possível e, sensação sobre o material combinado, é sobre o papel da autora que parece tornar-se personagem enquanto interlocutora de si mesma. *Zénon Piéters* parece tornar-se autor das imagens em preto e branco, pois essas cores estão fora de nosso espectro de visão e, são assim, evidência de uma dimensão não real. Imersa na ficção ainda tenho dúvidas se as cores poderiam efetivamente marcar uma passagem de uma dimensão à outra, afinal, é no imaginário, abertura entre o real e a ficção que tudo poderia ser experimentado, ainda que em uma condição diferenciada. E, então me pergunto de quem são as fotos, uma vez que no texto, *Zénon Piéters* declara sua busca e relação com o quadro e a pintura, mas ainda assim, tenho a impressão de que há um olhar determinado e feminino por trás do mecanismo produtor de imagens ainda que imagine que as fotos não pertençam ao personagem masculino, mas sim à personagem-autora.

Contudo, como espectadora/leitora imersa no livro, prefiro imaginar que os olhares pictóricos se atravessam e são partilhados sem se oporem. Entendo que partilham um modo de se posicionar diante do mundo e diante das imagens, que cada um toma certa distância capaz de fazer ver aquilo que pretende iluminar e contar um ao outro. Partilham, ainda, compositora e heterônimo, a elaboração de uma verdade/mentira, de algo ambíguo/duplo, como a imagem que silenciosa pode fazer o olhante falar assim como é ouvida por ele, emoldurando como no ato fotográfico algo distinguível no intuito de produzir outra visualidade, outra visibilidade.

O livro como dispositivo, no sentido daquilo que dispõe e coloca algo ao sujeito, ou ainda, como um modo próprio de ordenação textual, instiga a memória/esquecimento que registra um ato criador, uma operação que funda um tempo único, de inspiração, no qual Patricia Franca-Huchet e seu heterônimo *Zénon Pieters* evocam imagens, lembranças da imaginação e da memória, para pensar a arte – e, sobretudo, fazê-la. Estas experiências com a imagem, com o imaginário, seus sentidos e suas plasticidades permitem criar uma espécie de espaço na qual todas as imagens podem deslizar umas sobre as outras, na qual as operações artísticas formam sensações e pensamentos, formam um tempo diferenciado – aquele da leitura e da interpretação, o tempo da observação das imagens, o tempo para folhear e passar as páginas, de voltar e retomar alguma imagem e algum fragmento.

A manipulação de distintas camadas, polaridades e paradoxos é uma tarefa daquele que se envolve com a percepção, a sensibilidade e a expressão, ou mesmo, é uma habilidade como fingir sem mentir, conscientizar algo da intuição, assumir o inconsciente, compor o invisível no visível, indeterminar o determinado, sem encerrar as definições em contradições e sem submetê-las à dicotomia sistemática para dar conta de um mundo movente, barulhento e estranho. Esta tarefa ou habilidade de inteirar-se ao mundo e às forças da vida, que às vezes abandona vestígios, fragmentos e rastros nos corpos sensíveis, consiste em uma reestruturação constante, em retomar, reinventar, ressignificar e espelhar estes restos em imagens que, sobre outra camada, se pluraliza e se distancia do artista. O que poderia ser um processo de cristalização de um signo, um objeto, um pensamento, um processo coordenado pelo artista que se emancipa dele. Ainda assim, ele precisa inventar imagens e dar espaço a um esvaziamento interior ou algo como diluir-se enquanto sujeito, ainda que tudo isso o fortaleça e o diferencie, e o possibilite pensar as imagens à sua maneira.

Desse modo, sendo *bricoleur* e reorganizando seu material, a que realidade Patricia Franca-Huchet nos reconduziria, por meio de seu livro? Percebo que este trabalho artístico permite a construção de um método e de uma concepção de arte por meio de imagens que antecipam uma específica consciência de que a criação poética não pode inventar tudo, entretanto mostra partes relevantes, se não reveladoras. E que a disposição sensível da expressão literária e plástica anuncia, simbolicamente, que é preciso saber contemplar e valorizar o espectador, em sua atividade desde sempre livre, construtiva, considerando sua subjetividade, sua experiência e seu inconsciente, uma vez que o visível, o invisível, o visual são forças concretas e corporificadas no mundo, são potencialmente capazes de propor outros esquemas vinculados aos domínios formativos e cognitivos, perceptivos e inteligíveis do ser humano.

Acredito que o espectador fotógrafo *Zénon Piéters*, filho de uma família de livreiros, se tornou fotógrafo por uma necessidade de escolher deliberadamente seus gestos poéticos, de se autolibertar, como por uma necessidade de emancipar-se de seu destino pré-desenhado pelo “personagem *Zénon Ligre*<sup>107</sup> que lhe deu, desde a infância, um nome, uma direção e até mesmo uma forma de iniciação”. Em sua atividade sensível, autora e heterônimo apresentamos a possível liberdade interior capaz de ser conquistada somente pela arte. Pois, “o que sentimos na arte não é uma qualidade emocional simples ou única. É um processo dinâmico da própria vida: a oscilação contínua entre polos opostos, entre alegria e pesar, esperança e temor, exaltação e desespero” (CASSIRER, 1994, p. 244). Nesta interpretação pessoal – formulada diante da *fonte silenciosa* que é uma obra de arte – percebo a construção estética de um personagem com rosto e alma, como se algo da artista e de sua criação *Zénon* nos conscientizasse sobre a importância da identidade, da subjetividade, da existência singular de cada ser humano e de seu olhar construtivo. Como se ao assumir o passado, o imaginário e a memória, ao deixar-se tocar pela literatura e pelas imagens da arte, como experiência dentro da própria arte e da literatura, algo autêntico afluísse e nos fizesse escutar a nossa própria intimidade. Como um sinal de que a arte é a única manifestação sensível, matriz provedora, capaz de jogar com o fluxo da história, dos fenômenos e da vida, a única capaz de brincar com o tempo, aquele que tudo faz ir e vir, surgir e desaparecer, “tempo que é ao mesmo tempo perdido, ultrapassado, inatual e, o que é mais inesperado, presente” (FRANCA-HUCHET, 2011, p. 15).



Figura 46: *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, Patricia Franca-Huchet, 2011. Foto: Acervo da artista

---

<sup>107</sup>Patricia Franca-Huchet dá a seu personagem uma família quando escreve que seu nome é inspirado em um personagem do romance *A obra ao negro*, de Marguerite Yourcenar, e, simultaneamente, nos estimula o imaginário para outra narrativa.

### 3.2 Trabalho autoral com a imagem

*Toda foto é essa imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e...a imagem* (François Soulages).



Figura 47: Slide Petrodvorets da ex-União Soviética (1970)<sup>108</sup>, 2013. Arquivo pessoal.

Para completar o terceiro capítulo, identifico de *Trabalho autoral com a imagem* a tarefa exigente de dar clareza e certa lucidez, complementares ao desejo de ver e de fazer ver, porque este é em si um esforço teórico e estético a ser superado, organizado, estudado. Para escrever sobre as imagens – domínio que o artista não pode deter por completo – é necessário investir em uma linguagem verbal a fim de ampliar os gestos artísticos presentes nas edições *A viagem* e *Dupla distância*, desenvolvidas em uma residência artística<sup>109</sup> na cidade de Macapá (Amapá), em junho de 2013, e assim analisar o meu trabalho com o livro, o jornal e a imagem fotográfica sem abandonar minha condição de ser espectadora e criadora, condição mesma do espectador fotógrafo Zénon Piéters.

A epígrafe de François Soulages contém a lucidez que procuro nesta reflexão, porque acredito na concretude daquilo declarado pelo filósofo e a percebo em minha investigação imagética no livro *A viagem* e no jornal *Dupla distância*. Antes das imagens havia algumas ideias e certas dúvidas: como, por meio do processo fotográfico, produzir imagens em um ambiente nunca antes conhecido? Porque para mim, a imagem demanda uma relação – breve, passada, estreita ou recente – com o sujeito, com as experiências daquele que a cria. Como

<sup>108</sup>Imagem fotográfica pelo ponto de vista do observador através do visor do projetor manual

<sup>109</sup>Esses trabalhos foram desenvolvidos para o *Projeto Brasís – residências interregionais em rede e cooperação entre artistas*, que visa a integração de artistas que vivem e trabalham em diferentes regiões fora de centros urbanos do Brasil. A ideia é que se formem grupos de apoio em cada cidade elegida pelo projeto para que se escolha uma proposta artística, entre as inscritas, para ser desenvolvida em residência, bem como dar mínimos suportes ao artista residente, de outra cidade. Na sua primeira edição foram selecionadas as cidades de Macapá (AP), Cuiabá (MT), Rio Grande (RS), Aracajú (SE) e Ouro Preto (MG), de onde partiram os artistas de Macapá para Cuiabá e, assim, sucessivamente. Este programa de incentivo à arte obteve fomento da Funarte.

produzir imagens por meio de uma relação provisória e passageira? A questão da dúvida não se refere à expressividade, à descrença, desconfiança ou suspeita para com as imagens, mas sim, relaciona-se ao sentido dado a ela desempenhado, uma vez que é o artista quem decide sobre o fenômeno dado a ver. Neste caso, significa saber de uma tendência paradoxal existente no centro deste espaço suspenso, que rompe com a verdade, a razão, a realidade. Significa considerar a disposição mesma da natureza da imagem de estar dentro do fora e fora do dentro, isto é, dentro da ficção, do imaginário, do sonho; fora do real uma vez que está além do modo contínuo e linear do tempo, fora da experiência cotidiana, ou seja, a dúvida se instala em mim porque está presente no inacabamento e na indeterminação da imagem de arte. Sem a dúvida, o vazio e a lacuna não há criação, pois é preciso que algo falte e se ausente no sujeito para que, por meio de seus gestos imageantes e de sua obra poética exposta, algo seja recuperado, lembrado, ressignificado.

Penso que a arte é uma matriz invisível produtora do visível, suporte que pretende dar uma finita forma clara ao infinito escuro que nos cerca e ultrapassa. Matriz-abismo que cria imagens potencialmente brilhantes sempre a nos atrair, fixar, puxar, a nos seduzir pelos olhos com sua aparição. Sei que essas palavras são caras à história da arte, bem como a noção do *ciaro/scuro*, e as atualizo para pensar a imagem da fotografia, processo que se afirma da sombra para a luz, isto é, que se dá a ver, se revela, se declara ao passar do preto – espaço da invisibilidade – para a imagem – espaço da visualidade, como algo que passa do inconsciente para o consciente e faz-se possível aos pedaços, por fragmentos e estilhaços.

A fotografia é um modo privilegiado para se pensar a aparição da imagem, sua permanente capacidade de apresentação e distinção em si mesma ou a própria presença da *fotograficidade*<sup>110</sup>, conceito que designa o caráter singular da foto. De acordo com Soulages, a particularidade da fotografia é fazer a multiplicidade, não restrita à cópia ou aos modos de impressão, mas refere-se à liberdade de criar inúmeras fotos a partir do mesmo negativo, de fazer diferentes imagens entre si a partir de uma única matriz. Para o autor, a fotografia é a arte do possível, nela se manifesta a possibilidade infinita da criação, o que mantém estreita relação com a diferença e a alteridade; por natureza híbrida, mestiça, impura, consequências do inacabável da imagem.

Por conseguinte, a formação e a apresentação das imagens integram a fotografia de síntese numérica ou a fotografia digital, o livro *A viagem* da escritora Virgínia Woolf e o espaço para a imagem destinada ao livro e ao jornal, devido a sua matéria, a forma, a dobra e

---

<sup>110</sup> Termo desenvolvido em SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

a narrativa destes dispositivos visuais. A formação das imagens nos dois trabalhos citados refere-se ao vínculo entre a fotografia e a literatura, a relação entre o espaço da ação, do pensamento e da imagem; um único processo criativo que se ocupa com o acontecimento imagem, em seu devir.

A literatura e a percepção dos fragmentos do mundo poderia ser um começo; a energia do incerto contido em ‘poderia’ evidencia a consciência de que este começo indicado é apenas um ponto, sem a exatidão deste início. Esta consideração diz respeito a um pensamento consciente da impossibilidade de se apreender o todo de um gradual processo sensível de organização, de formação e de apresentação da imagem, devido às experiências fracassadas de tudo saber o que se faz presente/ausente naquilo entre o *olhante* e o olhado. Penso que existe uma magia (*imago*) nos olhos de quem vê antes que exista naquilo que olhamos, uma magia contida no rememorar e em sua energia ambígua, que nos coloca próximos e, ao mesmo tempo, distantes daquilo que lembramos. A percepção dos fragmentos do mundo influencia, mas não determinada o processo de criação e expressão que acontece na relação desigual entre o tempo vivido, o da leitura e o da imaginação, essa percepção quando se torna uma declaração poética, uma expressão de formas e uma manifestação do sensível passa a pertencer à ordem estética da arte.

A literatura é o fundo brilhante que abriu meu pensamento para a dimensão ficcional – invenção de livre jogo entre palavras e imagens – por meio do devaneio, do inconsciente, da imaginação e da memória. Ao lançar-me em um projeto de residência artística a fim de conseguir produzir um agrupamento imageante (o livro, o jornal e outras atividades<sup>111</sup>), inseri a literatura na pesquisa como quem investiga a composição, a cor, a forma, o espaço real de vida compartilhada. O que me permite afirmar a presença evidente da literatura nas imagens, por exemplo, não há uma ilustração do livro ou imagens citação, que fizessem alusões ao texto. Contudo, quando informo a presença da literatura de Woolf, deixo saber uma camada submersa, dentre as outras do imaginário, uma camada de onde quis começar o trabalho, ainda que ele tenha se iniciado antes ou mesmo depois. É uma referência possível, da ordem da invisibilidade que me fez voltar para a realidade, uma realidade, em grande parte, para mim, ainda invisível, uma vez desconhecida e, no entanto, imaginada. Acredito que a consciência da ficção envolvida com a consciência da realidade fortalece a produção do livro e do jornal com suas imagens.

---

<sup>111</sup> Além do livro online, do jornal impresso, fomentei o blog [www.artistasemrede.wordpress.com](http://www.artistasemrede.wordpress.com). Este parte do processo de trabalho como um campo aberto às percepções, um espaço para a prática livre de edição, em palavras e imagens.

## A [V]i[ ]agem = A [ ]I[m]agem

O trabalho com a imagem desenvolvido na residência artística configurou uma viagem em busca da imagem. Viajar é experimentar algum deslocamento espaço-temporal, mudar de lugar por um breve período, em direção a certa estadia provisória e passageira. Viajar é ir, chegar e sair de volta de onde se partiu. É também, sonhar, imaginar, ter alucinações. Mais especificamente, viajar refere-se à experiência sensível, do corpo em embate com outros corpos, mais ou menos sutil, do olhar em confronto com outro olhar, mais ou menos violento, que fomentariam o imaginário humano, ser por natureza produtor de imagens, memórias e esquecimentos.

A presença da viagem na dimensão literária (do livro de Woolf) e da viagem real era uma coincidência mais do que literal, era uma investida propícia, favorável e intencional, para adentrar no invisível da literatura e procurar o visível no imaginário. Quis construir uma ficção entre a partida e a chegada ao Amapá, talvez tornar o deslocamento uma ficção. A coincidência da simultaneidade em que surgiram a viagem-livro e a viagem-residência me fez pensar que realmente aquele território era um ponto de encontro, principalmente porque na introdução de *A viagem* informa-se que sem nunca vir ao Brasil ou ter conhecimento sobre este país, Virginia Woolf escreveu um romance que se passa na América do Sul, em algum lugar fictício situado “na boca do Amazonas”, o que coincide com a localidade do Amapá e, em especial, sua capital, onde também vive o rio Amazonas. Ou pelo menos, eu incluo a capital amapaense nesse lugar fictício citado por Woolf.

Dessa forma, o meu projeto partiu da interpretação sobre a cidade de Macapá, conhecida como a capital do Meio do Mundo, lugar oportuno para o encontro, como um ponto de fuga que reuniria vetores mais do que os separaria. A Linha do Equador – linha imaginária que “divide” o mundo em dois hemisférios – corta a cidade e marca o suposto meio do mundo, indicado por um Marco Zero, que significa uma específica marca de navegação do território. Desde a minha cidade (Ouro Preto/MG), eu olhava para o Norte com vontade de entender o que seria este Marco Zero, o que poderia existir em uma cidade onde uma linha e um ponto são marcas de onde se começa a contar, guiar, narrar, imaginar. Porém, o projeto nasceu para terras desconhecidas, sem fechamento, o que significou assumir riscos e fluxos inerentes à prática artística, a necessidade de adaptar o projeto na prática, ou seja, saber transpor o idealizado ao possível.

A experiência da pesquisa, das conversas e a intensa reflexão à abordagem do projeto permitiram-me perceber as imagens que produzi e editei: uma sequência de imagens que revelam a construção de um espaço singular, sem obrigatoriedade com a verdade, sem o

compromisso do documento ou qualquer tipo de inventário sobre Macapá. O fato de ter declarado o meu olhar como um que vem de outro lugar e que buscaria o encontro com outros olhares, talvez já tenha me isolado, se não exilado, para um espaço diferente, uma dimensão semelhante à *zona*<sup>112</sup>, algo ainda em formação. *Zona* em que se encontra o jornal *Dupla distância*, o livro online *A viagem* e a escrita do blog mantido por mim, durante a viagem. Por isso, as imagens são um instante da minha passagem por um espaço-tempo em que a força documental, o que ligaria a imagem a um evento singular, ao “isso foi” tão discutido na fotografia, está submetida à ficção, à invenção. Este lugar fora do real que se baseia nele guarda a energia do que é passageiro, assim como a minha experiência, a minha ida, os meus confrontos, as minhas percepções visuais naquelas paisagens.

Neste sentido, as imagens destinadas ao livro *A viagem* criam uma relação conceitual entre a noção de viajar<sup>113</sup> e a fotografia, pois entendo que as duas coisas medem certa instantaneidade da experiência, uma por ser breve e provisória, e a outra por ser prova da impermanência dos acontecimentos, o que também marca a passagem dos fenômenos.

A máquina fotográfica digital é um dispositivo que mostra a imagem assim que ela é “clicada” e “tomada”, tornando desnecessário aquele tempo para revelação do filme de matriz concreta (película fotossensível) e o que reduziu a expectativa (o esperar e a esperança) entre o fazer e ter a foto. Constituída por uma síntese numérica, a foto é uma imagem que nasce de uma matriz sempre reversível que pode ser tratada por um programa de computador (*software*) decifrador de “códigos” numéricos e dê a ver a foto. Portanto, este processo mais recente de se produzir uma foto desqualifica o que é fixo e eterno, assim como viajar desqualifica a estabilidade e o conforto. No uso do filme, qualquer elemento posto sobre a película significa certo distanciamento ou a irreversibilidade do negativo a sua condição original, ao passo que com o uso da fotografia digital, pode-se sempre extrair e desfazer os últimos elementos adicionados sobre a matriz numérica, retornando-se ao original.

Mas, para mim, essa supressão do irreversível contida no negativo não desaparece do ato fotográfico. Ou seja, o irreversível não está mais no filme e sim na relação do sujeito que fotografa e o momento em que fotografa, no qual se realiza sua ação de capturar algum fenômeno que se quer dar visualidade. Acredito que essa mudança de paradigma, de como

---

<sup>112</sup> Termo conduzido nesta dissertação de acordo com a pesquisa da filósofa Marie-José Mondzain, apresentado no Seminário “A zona das imagens”, no Auditório do Museu de Arte, Museu do Mar, no Rio de Janeiro, de 5 a 7 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bIE6LcyR3Ps>. Acesso em 23 de dezembro de 2013.

<sup>113</sup> A viagem permite tomar consciência de que por mais que se desloque no espaço não se separa do corpo sua experiência, sua sensibilidade de ser no mundo, para qualquer direção que se vá desloca-se junto a cultura, o olhar, a postura mesmo se abertas ao novo e ao inédito, ao aprendido.



trabalhar com a matéria, possibilita repensar a irreversibilidade no tempo, uma vez que não há mais filme na máquina digital para mediar a relação de irreversibilidade. O que se dava através do material fílmico torna-se reversível, mas o fenômeno continua tributário ao tempo, ao instante, à sensibilidade, preservando o trabalho do inacabável. Da mesma maneira, a viagem, o deslocamento são fenômenos presos a um antes e a um depois jamais retornáveis.

As possibilidades de criação ampliam-se além do negativo, mais complexas e intermináveis, pois o eterno descolado daquilo fixo no negativo, desassociado do irremediável, reforçaria as atividades múltiplas de escolha, edição e exposição das imagens, aprofundando ainda mais o infinito abismo das imagens. Uma vez que não há matriz irrevogável, há o infinito do fazer, cortar, montar, sobrepor, cujo poder é produzir uma imagem dentre todas as possíveis. O que mais uma vez recai sobre o sujeito que fotografa e sua postura em relação ao aparelho, ao seu fazer, aos seus desejos e ao próprio *status* da imagem. Iluminando a tomada de consciência do fazer artístico e a postura diante de um aparelho como a máquina digital, vetor que a mediatiza, mas não é princípio nem fim das imagens.

Em relação às fotos destinadas ao jornal *Dupla distância*, o que prevalece é a imersão na cidade – experiência de passar do espaço real para o dentro e fora da imagem. Como se ao investigar o real, “catasse” fragmentos para construir outro espaço mais aberto mais fragmentário, um espaço que guardasse, ainda que por breve duração, certa estranheza/familiaridade, como quando vemos imagens turvas em que se reconhecem elementos, mas não seus detalhes; que fizesse permanecer certo desencaixe trazido pelo calor, pela superfície plana e larga ao invés dos relevos em montanhas e do vento mais frio, ou talvez um desencaixe como o das quatro cores contidas na impressão em offset criaram no jornal. Ou, ainda, um espaço que expressasse uma espécie de astigmatismo<sup>114</sup>, impedindo a formação de uma visão exata, isto é, uma distorção provável pela brevidade da experiência e pela distância entre olhares.

---

<sup>114</sup> Deficiência visual que consiste em um desajuste que faz com que a luz se refrate por vários pontos da retina em vez de se focar em apenas um, distorcendo objetos, pessoas, paisagens.

### 3.2.1 Publicação online *A viagem*

*Era tudo muito real, muito grande, muito impessoal (...)  
Em seguida, foi tomada pela estranheza indizível com relação  
ao fato de estar sentada em uma poltrona, de manhã, no meio do mundo* (Virginia Woolf).

A *viagem* é uma sequência de fotografias digitais em cor publicadas online<sup>115</sup>. O livro contém 12 páginas e 10 imagens, sendo a imagem da capa e da contracapa uma única imagem, bem como as páginas centrais do livro (páginas 6 e 7). *A viagem* é um título apropriado do livro de Virginia Woolf, seu primeiro romance iniciado em 1906 e publicado em 1915, sob o título original *The Voyage Out*. Este livro é uma ficção de muitos elementos autobiográficos em que nada é simples: os grandes diálogos, as relações entre os personagens, a opressão geográfica, as mudanças de humor. A escritora faz referências a sua ideia de viagem, por meio de uma frase que uma das personagens (que é título de outro livro) *Mrs. Dalloway* escreveria a uma amiga: “a gente encontra tipos bem esquisitos quando viaja. Devo dizer que acho isso imensamente divertido” (WOOLF, 2008, p.84). Decidi manter o mesmo título, devido a permanente impossibilidade de explicar o quanto fui tocada pelas palavras desta literatura durante a residência. Como a literatura pôde estabelecer uma relação tão existencial quanto a surgida entre a minha situação e a escrita no texto de Woolf (em epígrafe) é algo que não tenho condições de responder. É um coincidir daquele que se destina, se conduz ao “meio do mundo” com o desejo de ir de encontro ao olhar do outro.

O artista, em sua necessidade de conhecer e se relacionar com o outro e com os mundos possíveis, se coloca em estado de contemplação, uma atitude de atração/apreensão do sensível presente e ausente em seu entorno que implicaria em uma transformação do mundo decorrente de uma transformação do olhar, sobre as coisas e as pessoas do mundo. A partir desse pensamento as fotografias foram sendo realizadas ao longo de extensas caminhadas.

No início do projeto, encontrei com um historiador/guia, para partir de sua narração sobre a cidade, iniciar uma busca da memória oficial e das lembranças desse observador/narrador que me indicou locais importantes na história de Macapá, locais que guardam certos modos de uso das pessoas, da prática da vida, do olhar.

Este encontro me inspirou produzir *Mano*, um caderno dobrável de imagens. “Mano” é uma gíria muito usada na região, uma forma de chamar as pessoas informalmente, como em outros lugares se diz “cara”, “bicho”. O caderno não é sobre a figura dele especificamente e

---

<sup>115</sup> A publicação online é uma plataforma digital oferecida por um site que hospeda produções editoriais de arte, comunicação e publicidade gratuitamente; em um portal aberto de textos e imagens disponíveis a qualquer um que puder e quiser acessá-lo. Este dispositivo visual é uma modalidade virtual que torna possíveis o compartilhamento de conteúdos na web. Disponível em: <http://issuu.com/abarbaramol>.

sim sobre sua narração. Este caderno de 10x10cm foi dobrado e cortado para produzir 8 quadros e permite várias combinações entre as imagens e as formas; contém imagens do centro e da periferia da cidade, de bairros fundantes e históricos, de uma ilustração de um livro, do interior da casa que residi temporariamente. É uma montagem de imagens que reorganiza um cenário para ele, onde ele vive e anda de bicicleta. Este caderno abriga uma breve imagem em palavras: “Mano é confundido com índio, boliviano e chileno, mas nasceu, mora e trabalha em Macapá. É sempre convidado para um copo de cachaça, que recusa. Se considera um reminescente<sup>116</sup> indígena e africano. Tem cabelos longos, lisos e negros. Há 35 anos observa a urbanicidade em progresso e a crescente reorganização da cidade”.



Figura 48: *Mano: guia turístico*, Bárbara Mól, 2013. Foto: Gabriel Caram

Os narradores que me guiariam por lá colaboraram com a minha pesquisa, de maneira a tornar, sem meu controle, toda situação um momento conveniente à “contação” de memórias pessoais e históricas. A troca promovida na residência firmou a realidade ainda que por meio das subjetividades dos narradores/guias contribuindo para a invenção. Assim, a experiência da residência quanto ao olhar/corpo em deslocamento pouco é perceptível nas

<sup>116</sup> A palavra reminescente está relacionada à anamnese e à uma recordação vaga, quase apagada.

imagens, mas contribuíram para aflorar um pensamento sobre a aparência, o aspecto, o visual<sup>117</sup>.

Uma questão objetiva lá despertada de modo especial foi a presença da luz, necessária à vida e a formação da imagem fotográfica. A luz, que promove o visível, é uma fonte que nos aproxima e nos separa, a luz que dá cor à pele, dá cor àquilo diante dos olhos, que ora se vê mais longe, ora se cega diante do direto encontro com ela. Em um lugar, no meio do mundo, que recebe uma extrema incidência solar, optei por produzir um olhar voltado para as coisas mais ordinárias, na esperança de “iluminar” no insignificante outros significados. Talvez sentir-me no meio e à margem tenham me influenciado. Aos poucos, experimentei o transversal, o que estaria fora da linearidade equatoriana, algo mais pendular, que tombasse para as coberturas e copas das árvores, para a terra e as raízes, para os ângulos.

O livro favorece o duplo sentido da imagem, aquela que se representa e a imagem evidência do inevitável vestígio, índice e ícone. A foto escolhida para abrir o livro – sempre importante porque é o primeiro contato com o trabalho e seu sentido –, é uma foto que enquadra um objeto-escultura que por sua vez enquadra uma muralha de pedras. Esse objeto quadrado é para mim um quadro e seu *pasee-partout* de papel, algo como uma foto *Polaroid* que dá a ver um plano que enquadra outro plano, ao fundo. Este *frame* revela o corte, a decisão fragmentar e a escolha de separar algo do contínuo, o que todo olhar, em certo grau, faz, seja ele de intencionalidade artística ou não.

Ao dispor a foto como capa do livro *A viagem*, pretendo introduzir o espectador nesse universo ou “pluriverso” da imagem e sua potência de deslocamento, de nos fazer sair de um plano a outro, de um meio ao outro, de uma dimensão à outra. Pode-se pensar nas questões do olhar, da luz, do corte, da edição e do sujeito que direciona, conduz e organiza o visível. É possível pensar sobre os planos, a perspectiva, as cores, a espera, o dentro e o fora. Como em uma foto que torna possível a representação de dois espaços: um dentro escuro que recebe uma forte luz que vem de fora, como uma câmera escura ou a própria máquina fotográfica quando se abre o obturador e a luz entra em contato com o filme fotossensível, ou ainda, uma janela aberta que permite a entrada dos raios solares que iluminam e esquentam o ambiente, jogo entre claro/escuro. Como a sequência de portais que abrem espaço para um fundo escuro, como uma passagem. Um corpo redondo que fornece a matéria-prima daquilo que a cerca por quadro lados e a destaca sobre um roxo gramado. O imaginário nativo expresso pela pintura

---

<sup>117</sup> Durante a residência, a imagem estava associada às questões de identidade, alteridade, reconhecimento, pertencimento, o visual atrelado à figura, à origem étnica, muitas vezes. O que enriqueceu meus pensamentos sobre a imagem, enquanto modalidade estética da arte.

mural, na página central do livro. A imagem exposta dentro de grande retângulo formado por retângulos. A sobreposição como se o, antes, fora de campo fizesse parte da visão, sobreposição que sugere o que está/fica atrás do outdoor, por trás dele.

A *viagem* é um livro propulsor de imagens com restritas palavras informativas que explicam brevemente o projeto ao qual faz parte, ainda que ele tenha se desvencilhado um pouco do projeto inicial. Objeto capaz de produzir um lampejo para o outro quando deixa espaço para o outro, na medida em que dispõe uma série de imagens que se apoiam uma à outra, sem hierarquia, que se fortalecem enquanto unidade articulada por uma sequência de páginas.

Os procedimentos que compõem este livro são de ordem gráfica, plástica e temporal. Gráfica porque requer uma disposição espacial, um entendimento da imagem e o branco da página. É um jogo de arranjo e justaposição que pretende definir um lugar singular a cada imagem, é uma ordenação em função de uma narrativa que se baseia em uma investida plástica. A narrativa é o que o agrupamento das imagens pode despertar, estimular, dar a imaginar. Portanto, em um livro de imagens quem comanda o início e o fim da narrativa são os elementos plásticos presentes nas fotos como dimensão, tamanho, cor, objetos identificáveis (por exemplo as flores, o feixe de luz, o outdoor). Por atenção a estes elementos formais que as imagens foram postas uma ao lado da outra, o que envolve um trabalho de costura e edição como em uma produção audiovisual, no qual há continuidade entre os quadros para criar associações livres, passagens ou transições, como de uma página para outra sem perder a exibição proposta. Por procedimento temporal, entende-se a relação do livro com o tempo a que se dedica à imagem, pois a inteligibilidade e o sentido das imagens criam-se com o livro.





Figura 49: *A viagem*, Bárbara Mól 2013.

O tempo não é uma fórmula ou regra como pode ser para um *flip-book*, por exemplo, em que se deve folhear rapidamente para conseguir ver o efeito de movimento da imagem ao passar as páginas. No caso de *A viagem*, penso que existe um início, meio e fim, ainda que a linearidade possa ser burlada, além disso, as imagens contêm um tempo referente a cada uma delas e um tempo dialético, no sentido da imagem em diálogo e em embate por suas diferenças e semelhanças com a outra, num confronto imagético dado a ver nas páginas quando abertas. Este livro é uma edição atrelada à tradição dos livros de imagens, como os

que reproduzem obras da fotografia e da pintura. Apesar disso, está inserido em uma plataforma virtual de difusão de imagem, através do seu específico modo de apresentação como publicação *online*, permitindo uma maior exposição e visibilidade por meio do acesso livre às imagens virtuais.

### 3.2.2 Jornal em *offset Dupla distância*

*É somente por estar orientado para o mundo e por tender no desejo para o que não possuo, e além disso por modificar a mim mesmo ao desejar o outro, que o próximo e o afastado existem para mim (Erwin Strauss).*



Figura 50: *Dupla distância*, Bárbara Mól, 2013. Foto: Gabriel Caram.

A investigação do livro e da imagem ocorre depois do acontecimento artístico, mas isso não significa uma perda do fenômeno, antes, é um desdobramento da prática a fim de ampliar sua área de permanência assim como o jornal pluraliza, fortalece e atualiza o livro. Para estruturar um pensamento sobre a imagem é preciso abrir o título do trabalho de arte e diferenciar nome, conceito e atitude unidos no processo poético. Como sugere Leila Danziger em sua reflexão com Nome=*Poises* – termo essencial à sua pesquisa – nomear é uma atividade de intuição poética, então, comecemos pelo nome: *Dupla distância* refere-se ao espaçamento entre o sujeito que fotografa e a coisa fotografada. Tem relação com a apreensão visual do sentir [n]o mundo e a exigência do olhar.

O trabalho é constituído de imagens coloridas impressas pelo processo de *offset*<sup>118</sup> sobre papel jornal. O jornal possui três cadernos, com 12 páginas no total, quando aberto

---

<sup>118</sup> O processo de *offset* se baseia no processo de impressão por contato como a gravura. Fabrica-se uma matriz onde se aplica determinada imagem por um processo tal qual o fotográfico. Para cada cor que se deseja transferir

possui a dimensão de 60x30cm, se fechada, a página tem 30x30cm. O corte do papel jornal conserva a forma quadrada do slide<sup>119</sup>, importante para agrupar a fotografia neste meio e dar-lhe a vocação para uma experiência estética, diferente do corte padrão dos jornais de notícias diárias. A escolha do corte quadrado foi uma decisão de vincular o papel jornal ao slide, matérias de certa fragilidade à luz e ao risco, isto é, facilmente cortadas, rasgadas, queimadas, ambas são matérias para o registro e a marca, são corpos que produzem a [im]permanência da imagem (quando bem preservados). A diferença estaria no modo como cada objeto recebe a imagem: o papel absorve e adere, por contato, matérias líquidas como as tintas ou sólidas como o grafite; a matéria fílmica é uma película que recebe a imagem por reação à presença da luz que ao tocá-la queima e delinea determinado desenho, como se tomasse da paisagem, do cenário, do todo real um fragmento singular.

O papel jornal é matéria concreta que agrega o visível produzido pela fotografia. O jornal é o corpo que dá visualidade à imagem numérica, organizada digitalmente e de certa maneira abstrata. As fotos impressas no jornal mudaram de cor e nitidez, em comparação à imagem matriz, pois tiveram que se adaptar ao acinzentado áspero do jornal que é muito fino, o que faz com que vejamos uma sobreposição de imagens na página (a que está na frente e a de trás). Elas se apresentam em uma condição mais frágil, mais instável, porque a acidez, própria à composição deste papel, irá agir sobre a qualidade da imagem, agir no corpo jornal/imagem que sentem a presença real de elementos atmosféricos, como a umidade e a luminosidade. É importante a escolha do papel jornal pela questão do desgaste, da ação do tempo sobre a matéria, relação que terá nossas mãos em contato com o papel. Penso sobre o apagamento natural, não me refiro a algo induzido, mas a condição da imagem que desde a gráfica vem perdendo definição, cor, nitidez, enfim, desde que apareceu está desaparecendo.

As imagens apresentam a seu modo um sentido do título: na capa há imagem turva que exige o olhar, imagem distante que insinua pelos planos um espaço aberto ao horizonte. A seguir, flores murchas, secas e uma luz acinzentadas, algo da degradação. Na página ao lado, uma junção entre palavra e imagem, dispositivo de ver e ler, como a literatura anunciada pelo fragmento “...ginia Woolf”, pode-se ver também a palavra “A viagem”. A página central apresenta cinco aberturas ou pequenas janelas que podem oferecer uma vista plural e restrita da paisagem centralizada por uma estrutura que é iluminada na última janela ou abertura, se

---

para o papel, cria-se uma matriz, que será entintada e funcionará como um decalque ou carimbo plano. Ao ser pressionada contra o papel, a imagem se forma ao aderir à tinta por meio de camadas tantas forem as cores necessárias. No meu caso, foram quatro camadas para quatro cores: preto, verde, ciano e magenta.

<sup>119</sup> Diapositivo montado com moldura visualizado com o suporte de um projetor elétrico ou manual, ilustrado na figura 30, página 76.



observadas da esquerda à direita, como se dá a direção ocidental de leitura, vê-se a passagem da sombra à luz. Em outra página, um rosto se insinua entre sombras, três letras que formam “vir”, um objeto aponta para os cinco pequenos quadros (como as anteriores cinco pequenas janelas), vestígios desse ambiente onde poderia ter acontecido a viagem, para onde se direciona tal objeto de ver ou vir.



Figura51: *Dupla distância*, Bárbara Mól, 2013. Foto: Gabriel Caram

Retomando a questão do nome, penso na distância que o tempo faz prolongar, que torna a imagem cada vez mais distante de seu contexto, de seus sentidos, de sua razão de ser atual. Refiro-me a linearidade do tempo que empurra o trabalho para o passado, o que provavelmente, produz outros sentidos diferentes daquele que a fez existir. A imagem já emancipada e livre no mundo poderia agenciar outros olhares, pensamentos e interpretações que no tempo atual não foi possível desenvolver.

O conceito desta prática está presente quando, por exemplo, nos sentimos longe daquela representação, uma sensação de estar distante daquilo visto, podemos sentir a distância enquanto espaçamento, um intervalo presente quando olha para alguém e a pessoa, que é vista, nos olha. A distância no ato de ver continua do outro lado da relação, quem me

olha também me vê de uma distância, ou seja, a distância é sempre dupla e virtual, é sentir o espaço e o tempo se movimentarem juntos. E é porque existe essa distância que as imagens se formam dentro de nós e devido a essa primeira formação visível, ainda sem visualidade, ou seja, ainda sem aspecto e sem aparência, que precisamos torná-las visualmente apreensíveis, despojá-las do pensamento, da imaginação e da memória, torná-las composição e plasticidade. A distância relaciona-se com a ambiguidade da imagem – aberta aos lapsos, as lacunas e temporalidades – que se fortalece e se afirma pelo princípio do inacabamento, ou seja, vê-se o que está dado *a priori*, mas também se vê com a intersubjetividade, a experiência, o consciente/inconsciente, tornando a imagem aquilo que se quer e se pode ver. É como se a imagem continuasse eternamente a produzir uma visualidade incompleta, potência do inacabável do mundo.

Em relação à postura artística, penso que dupla distância é a posição que tomamos para olhar o mundo, as coisas e nós mesmos (como um reflexo, um espelho, uma foto). Tomamos distância para tentar ver algo, mas é preciso lembrar: a distância já existe entre o olhado e o *olhante*. É o olhar que decide e que dá voz a imagem, operação imagética do artista que condensa o sensível pulverizado na *zona*, seus gestos irradiam e expandem outras imagens, palavras e conceitos de modo a nos fazer pensar sobre as coisas mesmas que estão fora e dentro dessa *zona* que é a imagem, que toca questões de ordens sociais, científicas, filosóficas, históricas de acordo com o seu modo de visibilidade.

Turvo, desfoque, mancha, ponto de vista, recorte, palavra, quadro, sobreposição: características da imagem no sentido de nos aproximar, ou ainda, de dar sentido a uma lógica, um repertório de palavras que poderiam, parcialmente, elaborar um pensamento sobre a imagem. A minha investida estética se une em uma construção especulativa fundamentada em palavras com finalidade de abrir as imagens apresentadas, no caso, prestar atenção no que as imagens que formam o jornal podem nos propor como lógica, como pensamento, como percepção.

A distância estará em outras relações (aliás, ela só existe *em relação*) com o livro, com a literatura, com a fotografia. Hoje sei que os espaçamentos sentidos naquele deslocamento regional e cultural foi o que mais me inspirou em nomear o trabalho e, para além dele, o que restou em mim da experiência, foi uma profunda noção dos espaçamentos, a *distanciade* como um limite real entre os corpos. Algo já presente sutilmente nas imagens da arte. Penso que as imagens foram aos poucos sendo reunidas por mim, foram sendo organizadas pela vivência “na boca do Amazonas”, entre tudo ouvido e observado. Os embates entre o espaço dado – das pessoas, da cidade, da cultura, o espaço literário – dos personagens e cenários da

literatura de Woolf e o espaço interpretado – o fato de estar lá e não aqui, talvez tenham produzido alguma colisão e aberto uma rachadura no corpo, agente que interrompe e intercepta os fragmentos do mundo e, ao mesmo tempo, aquele que dá origem ou impulso a alguma coisa, como as lembranças e instantes remissivos, algo singular entre as lembranças e as interpretações sensíveis do olhar que “seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.161). Por meio desses índices surgiram ícones e, assim, com o jornal, experimentar algo pelo ver posto entre parênteses, um dado instante separado e, simultaneamente, referente, pertencente ao mundo. Pergunto-me se poderia o meu trabalho tratar de uma metalinguagem? Uma construção metafórica? Uma proposição filosófica sobre a imagem que a coloca em dúvida?

Acredito que o trabalho do artista é criar imagem em meio ao turbilhão de especulações, expectativas e esperanças, palavras que ajudam na formulação do especular que em sentido popular significa fazer suposições, conjecturar, incitar algo ainda não declarado. Todas essas palavras nos colocam na posição daquele que aposta, que arrisca com certa confiança no vazio e no ausente. Especificamente, no “mundo das imagens”, especular tem relação com o espelho, objeto que projeta e intercepta a luz, com uma superfície refletora e, ainda, aquilo que é diáfano e transparente. Penso que todos esses sentidos rondam a noção de Imagem, palavra tão difícil de definir, em especial, devido à complexidade em que aparecem em nosso contexto contemporâneo. A imagem é efeito de uma atitude especulativa, no campo intelectual e de operações especulares, no campo sensitivo e visual, fenômeno possível pelos gestos imagéticos do artista sobre o mundo capaz de revelar, refletir e projetar suas especulações particulares, íntimas e universais tornadas plasticidade, isto é, composição, traço, forma, cor. Repensando aquilo que especulei sobre a linha imaginária e o ponto fictício como marco, percebo que esses elementos componentes de um espaço não delimitado por mim, atuaram por especular a imagem. É como se este ponto zero, lugar positivo e negativo de um antes e um depois, concreto e lúdico fosse uma matriz-abismo real, matriz que faz nascer imagens entre o espaço dado e o espaço literário, que faz nascer outros sentidos por meio de um centro que se encontra dentro de um centro, *ad infinitum*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – ALGUMAS NOTAS FUGIDIAS

Para finalizar esta dissertação em artes, nomeio estas considerações finais de **Algumas notas fugidias**, lembrando a prática nômade e a experiência de retomadas e continuação da pesquisa, pois este título aproxima-se, lealmente, dos sentidos e das sensações daquilo que se pretendeu nesta investigação em torno do livro e da imagem. Considero as imagens e os núcleos de pensamentos, aqui reunidos, circunscritos em uma *zona*, matriz-abismo que é avessa a toda fixação de lugar e ordem, de onde nascem as imagens dentro de outras imagens, cuja formação deve ser pensada a fim de adensar a espessura das operações sensíveis e endossar a prática legítima dos artistas plásticos e visuais.

Retomando a questão (aberta na introdução desta pesquisa, página 14), de como elaborar uma pesquisa teórica sobre a imagem, a partir de certas obras artísticas de Elida Tessler, Leila Danziger e Patricia Franca-Huchet e de como pretender à categoria (como uma seção de biblioteca) assumindo o indeterminado, penso que, neste sentido, o fazer teórico apropriado para tal pesquisa artística compreende a não dominação por meio das palavras diante do transbordamento das imagens – à imagem de Didi-Huberman que indica outra teoria possível para as imagens, em seu livro *Diante da imagem* (2013). O autor defende que se abra a lógica diante da imagem que nos compelem certa douta ignorância. Não se trata de uma selvageria da imagem impossível de se apreender, que a tudo escapa, mas perceber o jogo entre imagens e teoria. “O ‘mundo’ das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.188).

Compreende-se assim, que as análises das obras das referentes artistas plásticas – presentes no capítulo *Fraternidades* – são incompletas, ainda que tenham possibilitado a lucidez e clareza para definir o que é arte e quando há arte no mundo, além disso, tanto as obras destas artistas - e as outras no corpo do texto – partem do desejo de *ver*, atraindo-nos a uma abertura entregue a todos os ventos de sentido, possibilitando-nos tomar consciência na vida pela arte e sobre o singular trabalho da arte, com as imagens que conjugam História, Filosofia, Literatura, dentre outros.

Nesta dissertação, editei textos e imagens a fim de dar a ver, por meio de *destroços celestes*, um possível espaço da imagem: a Biblioteca. Com isso não se pretende oferecer um método como discurso, mas antes, dedicar-se a construir um cenário de coexistências e, a exemplo de Montaigne e do pesquisador Leszek Brogowski, organizar um gabinete de leitura para transmitir uma teoria para tratar do visível e do sensível, evidentes no agrupamento

estético editado em que uma imagem dá a ver outra imagem que faz surgir textos dentro de outros. Teoria que percebe uma definição sobre a arte, abrindo um lugar tátil e filosófico, físico e social a essas visualidades, defende o pensamento de que a arte é mais do que um sistema de signos e símbolos, está ancorada na história, na memória, na imaginação, no sensível, na intuição, no inconsciente, no saber e naquilo que não sabemos. Por meio das obras expostas, pode-se perceber a arte como um testemunho sobre o mundo, assim como outros sistemas de conhecimento. Afinal, defendo que todos podemos narrar algo sobre o mundo e fabricar uma linguagem que o afirma, principalmente, quando há um trabalho de edição e atualização das imagens do mundo que desativa a hegemonia mundana com a potência poética, quando se insiste na especificidade da arte, quando a obra provoca distância, espaçamento e dilata o tempo, quando há diferença, atrito e reflexão, quando há esforço intelectual, espiritual, estético para que algo permaneça vivo, assumindo a tarefa aporética do artista.

A tarefa do artista de dar forma ao rastro daquilo que não tem forma, ou ainda, de tornar visível o rastro do invisível, produz uma consciência formal e estética que antecipa a consciência intelectual na vida, o que coloca o artista em uma ocupação verdadeiramente diferente. E se ele se ocupa da diferença é então porque é capaz de trazê-la à experiência da vida. Se o artista dá forma àquilo que não tem forma é porque se ocupa de algo específico, da ordem da transmutação. Não quero afirmar que o artista, por meio de suas imagens, transformaria o mundo em si, entretanto, acredito e defendo que o artista é capaz de transformar os olhares para o mundo, para a realidade crua e para o outro, os outros e para si mesmo – como nos testemunham as obras *Dubling* (2010), de Elida Tessler; *Todos os nomes da melancolia* (2012), de Leila Danziger; *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters* (2011), de Patricia Franca-Huchet. Confio que esta transformação levaria então a tomadas de posição e consciência produtoras da diferença nas coisas do mundo, resignificando-o, ou seja, as imagens podem nos conscientizar, pelo olhar, pela sensibilidade, pela interpretação poética das possíveis mudanças e pelas transformações mundanas.

A consciência, que é sempre consciência de alguma coisa e não se mantém fora dessa relação, é um movimento de ver a realidade do mundo e suas coisas, ou seja, neste contexto específico, o desejo de ver possibilitou certo desenvolvimento intelectual pelo sensível e me permitiu tomar consciência da tarefa aporética do artista (tarefa atemporal, presente ao longo da história da arte). Esta tarefa aporética que percebe o mundo em sua fugacidade e a relação entre as coisas, que sente e pensa a impermanência do tempo, possuiria um tom melancólico, como soam algumas obras presentes nesta pesquisa ou mesmo como soa o interesse pela

biblioteca, pelo livro, pela imagem e as relações entre memória e imaginação, ver e pensar, saber e não saber.

Ao dispor imagens e pensamentos que defendem o livro, como propulsor e campo das imagens, foi possível entendê-lo como dispositivo que se volta para a forma, para o arranjo e a justaposição da memória, do imaginário, da crítica e da reflexão artística. Foi possível entendê-lo como uma forma resistente às grandes luzes e aos grandes gestos, uma forma que a própria imagem faz cindir mostrando ainda mais imagens, criando mais dimensões, mais cruzamentos, mais passagens, mais história. Acredito que o interesse pela edição de imagens bem como pela Biblioteca sugere a necessidade de sentir o tempo como é o aquele necessário para a contemplação e recepção da imagem, sentir uma experiência diferenciada. Por isso, o livro como *habitat* para as imagens é uma tentativa de estabelecer e organizar uma experiência sensível em meio às ruínas e rastros que nos cercam, sabendo-se que o livro é sempre um vestígio, um corpo fragmentado e inacabado à medida do homem.

Ao refletir sobre o livro e a biblioteca como fenômeno, como conceito e percebê-los como mediadores da arte no mundo, a pesquisa formou uma imageante Biblioteca, um pequeno cenário de coexistências – de natureza intelectual, ética e estética – e *habitat* da e para a imagem, no intuito de inventar um possível local da diferença, ou, como já observara Michel Foucault em relação às bibliotecas, um possível lugar de linguagens. Este cenário imageante, em que espalho minhas sensações e pensamentos, foi configurado por imagens e textos com o intuito de construir sensível, intelectual e, sobretudo, conscientemente de fato, a diferença e um espaço propício para as linguagens, os estilos, as formas artísticas e sua necessária presença, a fim de assegurar sua singularidade e potente fala transgênica capaz de despertar o ser humano para sua natureza livre e incompleta, capaz de promover experiências que o completem, que o superem, que o transcendam, a fim de torná-lo sempre e cada vez mais humano.

Tomar esta consciência é visar a condição do fazer artístico hoje com distância e intencionalidade. É visar o artista inserido na sociedade contemporânea e compreender a relação que se estabelecem entre as exigências da realidade compartilhada atual e as exigências da arte. É fundar outra organização, de elementos particulares e coletivos, agrupados por meio de operações sensíveis com a matéria e o pensamento. É saber da impossibilidade da única verdade, única razão e conviver com as ausências, os contrários, com a diferença, o descontínuo, o esquecimento. Essa relação admite o conhecimento como encontro entre as consciências e os elementos do mundo, conhecimento da consciência que

reencontra o mundo, mas não o institui nem o transforma, contudo, institui o homem e seu pensamento ético, seus gestos estéticos e seu olhar construtivo.

Tarefa que partilha da noção acerca das notas fugidias, noção que elucida mais e melhor o encerramento deste trabalho porque se reporta ao sentido daquilo que é transitório e passageiro. Isto é, uma pesquisa em artes deve ser construída pelo inacabamento, por algo que sempre está por começar e recomeçar, que sempre poderá assumir outros valores e outras ideias, desde que tenham a potência estética de se difundirem e fugirem. Acredito que apenas as ideias e imagens que podem fugir e difundir autorizam o aparecimento de outras ideias, outras pesquisas, outras imagens em sua existência dialética, entre o inescrutável e o inconfundível, como pequenas iluminações que poderiam, movimentando-se, guiar um destino, bem como a literatura pode guiar nosso pensamento, imaginário e se incorporar em nosso corpo, em formação.

Por fim, acredito que esta pesquisa é um gesto imagético – em formas e palavras – ao longo dos três capítulos, considerando suas parcialidades, seus espaçamentos, porque acredita no eterno retorno, seletivo por natureza. No devir daquilo que é desigual e diferente e que torna a voltar justamente por nada ser igual e nem o mesmo, esta é sua razão: a possível e, necessária, tomada de consciência da tarefa aporética do artista atual, artista que oscila entre a esperança e a melancolia. Pois o artista, com confiança no caminho do desvio e da errância, sabe das passagens e dos interstícios lacunares, sabe que quem faz memória também produz esquecimento. A oscilação consiste, assim, em saber que se vai falhar ao tentar dar forma a certa experiência e, ao mesmo tempo, não se pode fugir disso, o que corrobora para a ideia de vestígio como fragmento fugidio no tempo e na memória. Para mim há mesmo uma matriz singular com a qual o artista trabalha e, devido a tal tarefa, seria ele menos aquele que oscila ou hesita diante da história, do tempo, das memórias, mas sim, aquele que antecipa a consciência da condição invisível presente no visível, da dança e contradança, existente entre a esperança e a melancolia.

## REFERÊNCIAS

- AQUI E ALHURES. Direção Anne-Marie Miéville; Jean-Luc Godard. França: Gaumont, Sonimage, 1976. 1 DVD (53 min), sonoro e colorido.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio; BURIGO, Henrique. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGUIAR, Flavio; NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 14 de junho de 2014.
- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudo Literários Faculdade de Letras UFMG, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- ASAS DO DESEJO. Direção: Win Wenders. Alemanha/França: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1987. 1 DVD (128 min), sonoro e colorido.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*: vol. I e II. São Paulo: Abril, 2010.
- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Elementos da semiologia*. São Paulo: Culturix, 2006.
- BARTOLOMEU, César (Org.). “Dossiê Warburg”. In: *Revista do PPGAV-EBA*, UFRJ, ano XVII, n.19, 2009. Disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_dossie\\_Cezar-Bartholomeu\\_Aby-Warburg\\_Giorgio-Agamben1.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf). Acesso em 04 de abril de 2013.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451. A temperatura que o livro pega fogo e queima*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.



- BRANDÃO, Luis Alberto. *Tablados: livro de livros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BERGAMÍN, José. *A arte de birlibirloque; A decadência do analfabetismo*. São Paulo: Hedra, 2012.
- BROGOWSKI, Leszek. *Editer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: Transparence, 2010.
- BRUNO, Giordano. *Os vínculos*. São Paulo: Hedra, 2012.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CADÔR, Amir Brito. *Enciclopédismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual*. Tese de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-93RG8E>. Acesso em 11 de janeiro de 2013.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, Luiz Cláudio da. *A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger*. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/01aluiz.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.
- DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DANZIGER, Leila [et al.]. *Leila Danziger: todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- DANZIGER, Leila. [www.leiladanziger.com](http://www.leiladanziger.com). Acesso em 30 de outubro de 2012.
- \_\_\_\_\_. [vimeo.com/leiladanziger](https://vimeo.com/leiladanziger). Acesso em 30 de outubro de 2012.
- \_\_\_\_\_. “Todos os nomes da melancolia”. Disponível em [http://issuu.com/cosmocopa/docs/cosmazine\\_leila-cor](http://issuu.com/cosmocopa/docs/cosmazine_leila-cor). Acesso em 17 de janeiro de 2014.

\_\_\_\_\_. “Banzo e Preguiça: notas sobre a melancolia tropical”. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/23banzo.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “Melancolia à brasileira: a aquarela Negra tatuada vendendo caju, de Debret”. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/24melancolia.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “O Jornal e o Esquecimento”. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/25jornal.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “Para-ninguém-e-nada-estar”. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/30ninguem.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “Séculos de melancolia”. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/33seculos.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente, futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBRAY, Régis. *A vida e a morte das imagens: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles; LAPOUJADE, David (Org.). *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FARIAS, Agnaldo; CATTANI, Icleia Borsa; FUNARTE. *Icleia Borsa Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Inglaterra: Anglo Enterprises; Vineyard Film Ltd., 1966. 1 DVD (112 min), sonoro e colorido.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. SP: Editora Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>. Acesso em 21 de maio de 2013.

FEBVRE, Lucien; MARTINS, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

FERREIRA, Tânia Maria Bessone da Cruz. “A história do livro e da leitura: novas abordagens”. In: *Floema*, N. 5, p. 97-111, out. 2009. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/130/294>. Acesso em 26 de novembro de 2012.

FLAUBERT, Gustave. *Bibliomanie*. Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/leitura/flaubert.html>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da.; BARBOSA, Inês Autran Dourado. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.

FRANCA-HUCHET, Patricia. “Anarquismos: fotografias tempo história”. In: *Revista Palíndromo*, nº3, 2010, p. 191-201. Disponível em [http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria\\_hst\\_arte/3\\_palindromo\\_patricia2.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_patricia2.pdf). Acesso em 05 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “Justo uma imagem”. In: *Revista Poiesis*, n.13, ano 10, agosto 2009. Disponível em [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis\\_13\\_justoimagem.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_justoimagem.pdf). Acesso em 04 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “Montagem no tempo: o bricoleur o livro e o fotógrafo”. In: *IV Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília: LUGAR in COMUM*, 2013. Disponível em <http://www.anaisdocoma.unb.br/index.php/contact/category/25-poeticas-contemporaneas>. Acesso em 04 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. “Temporais: citação e colisão”. In: *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patricia\\_franca\\_huchet.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patricia_franca_huchet.pdf). Acesso em 11 de setembro de 2013.

\_\_\_\_\_. “O artista e a história ou bricolagens do tempo”. In: *Colóquio Pescadores de Pérolas: a Arte e Walter Benjamin*, Belo Horizonte: [BE-IT | UFMG], 2011. Disponível em <http://vimeo.com/5163408>. Acesso em 04 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*. 2011. Belo Horizonte: Editora Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*. Museu Victor Meireles, exposição em 29 de junho a 11 de agosto de 2011. Disponível em <http://issuu.com/be-it/docs/oespectadorfotografo-zenonpieters-catalogodigital>. Acesso em maio de 2014.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREUD, Gisele. [www.gisele-freund.com](http://www.gisele-freund.com). Acesso em 15 de setembro de 2012

GENET, Gérard. *A obra de arte I: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Editora 70, 2010.

HISTÓRIAS DO CINEMA: Toutes les histoires, Direção: Jean-Luc Godard, França: Canal+, La Sept, France 3 (FR 3), 1988. 1 DVD (51 min), sonoro e colorido.

HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. “O que Walter Benjamin diz ao artista”. In: *Colóquio Pescadores de Pérolas: a Arte e Walter Benjamin* Belo Horizonte: [BE-IT | UFMG], 2011. Disponível em <http://vimeo.com/50543592>. Acesso em 04 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. *Paradigmas e práticas da teoria da arte*. Belo Horizonte: UFRGS, 13 de fevereiro a 5 de junho de 2014. Anotações em sala de aula, disciplina oferecida pela Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

LEIRNER, Sheila. *Arte como medida: críticas selecionadas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone: uma escola do olhar*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2008.

LIMA, Luis Costa. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Vera. “Entre o excesso e a exceção: a profanação do jornal”. In: *Outra Travessia*, revista da pós-graduação em Literatura. Santa Catarina. N.5, 2005. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12589>. Acesso em 01 de outubro de 2012.

L’OPÉRA-MOUFFE. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1958. 1 DVD (16 min), sonoro e colorido.

- LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, [19-].  
\_\_\_\_\_. *Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MALRAUX, Andre. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Espécies de Espaços: territorialidade, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MELOT, Michel. *Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.  
\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.  
\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. “Qu’est-Ce Qu’un Livre d’artiste? Le Livre d’artiste est une forme d’expression qui utilise le livre comme support d’un travail artistique”. In: *Sans Niveaux une mètre*, n.0. Rennes: dez. 2007. Disponível em [http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiquespoetiques/incertainsens/CLA/PDF/journal\\_0.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiquespoetiques/incertainsens/CLA/PDF/journal_0.pdf). Acesso em 10 de setembro de 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de; AGUIAR, Rosa Freire d'. *Ensaio: uma seleção*. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2010.
- Nietzsche, F.W. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.  
\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAIS, Fábio. <http://fabio-morais.blogspot.com.br>. Acesso em 15 de maio de 2013.
- NOSSA MÚSICA. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça: Avventura Films, Les Films Alain Sarde, Périphéria, 2004. 1 DVD (80 min), sonoro e colorido.
- OPPENHEIM, Dennis. [www.dennis-oppenheim.com](http://www.dennis-oppenheim.com). Acesso em 5 de abril de 2013.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica editora; São Paulo: Edusp, 2010.
- PAPE, Lygia. [www.lygiapape.org.br](http://www.lygiapape.org.br). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz; MARQUES, Marcelo Pimenta; PUENTE, Fernando Rey. *O visível e o inteligível: estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PIRES DO VALE, Paulo (Org.). *Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fedro*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

PLAZA, Júlio. “O livro como forma de arte (II)”. In: *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.7, maio, 1987.

PRIETO, Wilfredo. [www.wilfredo-prieto.com](http://www.wilfredo-prieto.com). Acesso em 15 de setembro de 2012.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Osasco: Novo Século Editora, 2008.

ROTH, Dieter. [www.dieter-roth-foundation.com/en](http://www.dieter-roth-foundation.com/en). Acesso em 23 de setembro de 2012.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALGADO, Renata; LOPES, A.A. Barrio de Sousa. *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANTO AGOSTINHO. “Confissões: livro VII, X e XII”. Lisboa: 2008. Disponível em [http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf). Acesso em 21 de agosto de 2013.

SANTOS, Maria Ivone. “Situações de Leitura na arte contemporânea: Práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas”. In: *Revista Palíndromo*, n° 2, 2009, p. 114-146. Disponível em: [http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos\\_artisticos/2\\_palindromo\\_santos.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_santos.pdf). Acesso em 12 de novembro de 2012.

SARAJEVO. Direção: Jean-Luc Godard. França: Périphéria, 1993. (2 min), sonoro e colorido. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>. Acesso em 27 de agosto de 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Editora Difusão Européia do livro, 1973.

SCHAPOCHNIK, Nelson. *Uma biblioteca desaparecida: The Rio de Janeiro British Subscription Library*. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/bibliotecadesaparecida.pdf>. Acesso em 26 de novembro de 2012.

SILVA-SELIGMANN, Márcio (Org.) *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

\_\_\_\_\_. *A arte de dar forma ao real: a poética da memória de Leila Danziger*. Disponível em <http://www.leiladanziger.com/text/03marcio.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2014.

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

\_\_\_\_\_. *As tendências da narrativa no livro de artista*. Tese de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, 2008. Disponível em: <http://pct.capes.gov.br/teses/2008/42001013055P8/TES.pdf>. Acesso em 11 de janeiro de 2013.

SONTAG, Susan; RIEFF, David. (Org.). *Diários (1947-63): Susan Sontag*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos = Paulo Bruscky: el arte en todos los sentidos*. Recife: Zoludesign, 2009.

TESSLER, Elida. [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com). Acesso em 08 de novembro de 2012.

TESSLER, Elida; SPERHACKE, Tatiana; CISNEROS FONTANALS ART FOUNDATION. *Dubling* [Florida]: Cisneros Fontanals Art Foundation, 2010.

\_\_\_\_\_. “Dublândia: uma questão de encaixe” (2011). In: [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com). Acesso em 17 de maio de 2013.

\_\_\_\_\_. *Gramática Intuitiva*. Fundação Iberê Camargo, exposição em 7 de junho a 18 de agosto 2013. Porto Alegre. Disponível em: [http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/120620131659\\_Catalogo\\_ElidaTessler\\_gramaticaintuitiva.pdf](http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/120620131659_Catalogo_ElidaTessler_gramaticaintuitiva.pdf). Acesso em 09 de julho de 2013.

\_\_\_\_\_. “Luz Escura: imagem e imaginação”. Disponível em: [http://www.elidatessler.com/textos\\_pdf/textos\\_artista\\_1/LUZ%20ESCURA%20IMAGEM%20IMAGINAÇÃO.pdf](http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/LUZ%20ESCURA%20IMAGEM%20IMAGINAÇÃO.pdf). Acesso em 08 de novembro de 2012.

TURRER, Daisy. *Da Imagem: Aparição e Fascínio*. Belo Horizonte: UFMG, 12 de março a 26 junho de 2013. Anotações em sala de aula, disciplina oferecida pela Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes.

ULYSSE. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1982. 1 DVD (22 min), sonoro e colorido.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (Org.). *PÓS: Revista de Pós-graduação em Artes*, vol.2, n.3 (maio, 2012). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. São Paulo: UNICAMP, 2007.

WOOLF, Virginia. *A viagem*. Osasco: Novo Século Editora, 2008.

## **SITES VISITADOS**

ARCHIVES CARRE. [www.archives.carre.pagesperso-orange.fr/Photo.html](http://www.archives.carre.pagesperso-orange.fr/Photo.html). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

GUGGENHEIM FOUNDATION AND MUSEUM. [www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/24264](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/24264). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

HAUSERWIRTH. [www.hauserwirth.com/editions/33/round-trip/view/?p=&artist\\_id=](http://www.hauserwirth.com/editions/33/round-trip/view/?p=&artist_id=). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

IMDB. <http://www.imdb.com/>. Acesso em 10 de julho de 2014.

INCERTAIN SENS. [www.incertain-sens.org](http://www.incertain-sens.org). Acesso em 10 de setembro de 2013.

MUSEUM OF MODERN ART (MOMA). [www.moma.org/interactives/exhibitions/2006/eyeoneurope](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2006/eyeoneurope). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

\_\_\_\_\_. [www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/bookshelf/flashsite/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/bookshelf/flashsite/). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

\_\_\_\_\_. [www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/inandout/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/inandout/). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

OZANNE RAREBOOKS. [www.ozanne-rarebooks.com/ode-a-charles-fourier.html](http://www.ozanne-rarebooks.com/ode-a-charles-fourier.html). Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

TATE MODERN. [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk). Acesso em 03 de janeiro de 2014.

THE WARBURG INSTITUTE. [www.warburg.sas.ac.uk/home/](http://www.warburg.sas.ac.uk/home/). Acesso em 20 de dezembro de 2012

WALKERART. [www.walkerart.org](http://www.walkerart.org). Acesso em 03 de janeiro de 2014.



## **ANEXOS**

### **ANEXO A – Entrevista com Leila Danziger**

Entrevista com a artista Leila Danziger, realizada por e-mail, em maio de 2014.

### **ANEXO B – Entrevista com Patricia Franca-Huchet**

Entrevista com a artista Patricia Franca-Huchet, realizada por e-mail, em maio de 2014.

### **ANEXO C – DVD Fragmentos do Cinema**

DVD com fragmentos de cenas do cinema complementar a esta dissertação.

.

## ANEXO A - Entrevista com Leila Danziger

**Bárbara Mol [B.M]:** A publicação *Todos os nomes da melancolia* apresenta alguns de seus trabalhos sob o traço da melancolia, por meio de textos e imagens. Como nasceu o interesse pela questão da melancolia e qual é a importância do nome, dos nomes, ou ainda, do nomear, em sua prática e reflexão artística?

**Leila Danziger [L.D]:** Em relação à primeira parte da pergunta, a melancolia surgiu a partir de uma confluência de interesses. Escrevi minha dissertação de mestrado sobre a obra do Anselm Kiefer, um dos inúmeros artistas que nos últimos cinco séculos realizou obras na recepção da gravura “Melancolia I”, do Dürer. Alguns anos depois, ao fazer uma resenha do catálogo da exposição “Melancolie: génie et folie en Occident” (curadoria do Jean Clair, Grand Palais, Paris, 2005), me dei conta do fato (óbvio talvez...) de que a melancolia era essencialmente eurocêntrica, pois na mostra havia apenas obras de artistas europeus e um ou outro artista americano. Então o interesse pela melancolia surgiu primeiro como uma questão da história da arte para mim, para a historiadora da arte que também sou... fato que alimenta muitíssimo o meu trabalho. Comecei a pensar em obras de arte produzidas no Brasil que poderiam estar perfeitamente na exposição organizada pelo Jean Clair (Debret, mas também Tarsila, Almeida Júnior e outros). E comecei a pensar também em “traduções” para a melancolia, outros nomes dessa afecção da alma e do espírito, e então surgiram os nomes banzo, preguiça... Mas este é um projeto em processo, um desejo que se materializou em alguns trabalhos, mas que ainda quero retomar de verdade.

Quanto ao interesse pelos nomes próprios, creio que me acompanham desde o início da minha produção. Talvez seja o que sempre retorna e o que me move como artista em alguma medida. Nome = poïesis é uma fórmula que criei há alguns anos para concentrar a questão do nome como produção de sentido. Surgiu da experiência com meu nome em outra cultura quando vivi na França, nos anos 1980, e lá meu nome era ouvido de outra forma, guardava uma memória que aqui estava adormecida até mesmo na minha família.

**B.M:** Você escreve que a melancolia seria uma estratégia reativa ao tempo acelerado. Como a experiência sensível, pelas artes, poderia ser também uma experiência de resistência?

**L.D:** A melancolia que me interessa não é a experiência patológica extrema de paralisia emocional e sofrimento, mas o direito a uma experiência temporal diferenciada, a construção de um corpo resistente ao tempo da técnica e da obsolescência programada que nos atinge a

todos. Creio que a arte propicia essa diferenciação, esses processos de subjetivação tão fundamentais para cada um.

**B.M:** O que te atrai – e como você é atraída – para as questões da memória? O que há entre a sua memória (privada/familiar e pública/coletiva) e sua imaginação que possibilita uma investigação imageante?

**L.D:** Em relação à memória familiar, o que me move é tentar desfazer a pesada transmissão que se dá pelo silêncio e pela negação. Em relação à(s) história(s) coletiva(s) é a possibilidade de buscar micro histórias. Eu vejo no trabalho de memória alguma coisa semelhante à liberação que acontece na Bela Adormecida. A fada má, que não havia sido convidada para a festa e aparece de repente, lança a maldição que a princesa morrerá ao completar 16 anos. Mas uma fada ainda não havia lançado sua sorte sobre a princesinha. Embora ela não possa desfazer a palavra da anterior, pode modificá-la, transformá-la, conferir-lhe menos poder... E assim o faz: a princesa não morrerá, apenas adormecerá etc. etc. É como vejo o trabalho de memória: a possibilidade de transformar plasticamente o que se apresenta como destino; lançar novas palavras sobre as narrativas de poder institucional (Família, Estado, História). Olhar o passado e perceber ali a possibilidade de novas narrativas e olhares, desarmar vereditos. Para falar como Benjamin: perceber as esperanças do passado, seus desejos não realizados, ainda prenes de futuro. A imaginação é o que nos salva.

**B.M:** Você acha que o artista nos impossibilita o visível em nome de uma eficácia visual? Porque o seu gesto de apagar nos faz ver e ainda lembrar?

**L.D:** Acho (e espero) que meu gesto de apagar *anime* a imagem (confira-lhe alguma anima, talvez), principalmente porque se dirige às imagens midiáticas, que surgem carregadas e saturadas de informações, mas são marcadas pela vida breve do jornal. Ou seja, as imagens dos jornais morrem tão logo surgem. Apagar é lembrar o momento do esquecimento.

**B.M:** O artista pode ressignificar pensamentos por meio de seu trabalho com as imagens; como você trabalha a edição e reconfiguração em sua pesquisa?

**L.D:** Acho que edição é uma palavra chave em meu trabalho, acompanhando a ação praticada por tantos e tantos artistas que é a apropriação. Mas apropriação e edição (e claro, a reconfiguração) são acompanhadas pelo sentimento de “tardividade”, de ter chegado tarde demais, como se o que restasse fosse apenas recolher restos, vestígios, estilhaços. Não é à toa que um dos meus “heróis” é o historiador trapeiro de que fala Benjamin. E me lembro então

de um poema do Gonzalo Rojas, poeta chileno de que gosto muito. Chama-se “Rimbaud” e cito uma parte do poema:

“Não temos talento, é que  
não temos talento, o que acontece  
é que não temos talento, no máximo  
ouvimos vozes, é isso que ouvimos: uma  
cintilação, uma piscadela, e até aí vozes. Teresa  
ouviu vozes, o louco  
que vi ontem no metrô ouviu vozes.”

Interpreto a ironia de “não temos talento” como um afastamento da ideia romântica de gênio, de uma subjetividade desenfreada, de um sujeito demiurgo. O poema fala de um sujeito artístico mais modesto, que “apenas ouve vozes”, se apropria dessas vozes, constrói narrativas, edita essas vozes. Ouvir vozes; recolher objetos. Eu apenas edito. Reúno imagens, textos e espaços. O trabalho não consiste no que eu que quero fazer, mas consiste essencialmente em ouvir o que os diferentes elementos e materiais pedem, desejam, aspiram.

**B.M:** O seu trabalho possui uma pesquisa que agrega, a meu ver, a história da arte, a história, filosofia e literatura. Como trabalhar com esses campos do saber voltados para a imagem?

**L.D:** Acho que no início de tudo está o compromisso com um certo núcleo duro da imagem, aquilo que nela resiste à instrumentalização, resiste a entregar-se docilmente. A experiência com as imagens pede a ser traduzida em palavras, solicita uma certa narratividade, mas ao mesmo tempo a frustra. A questão me parece sempre o respeito pelas imagens e sua autonomia, em relação às outras disciplinas e áreas do conhecimento humano. A imagem (na arte) se alimenta delas, claro, mas não se subordina.

**B.M:** Como a obra de arte pode se tornar uma atividade de leitura?

**L.D:** Inúmeros artistas têm trazido, para a experiência da obra propriamente dita, a leitura e a decifração de textos, mapas, diagramas, listas e outros enunciados. Isso gera uma narratividade bem complexa, singular e que não acontece em outros meios. Em meus trabalhos com os jornais, gosto de trazer à consciência certa performance de leitura que se faz com o corpo e não apenas com os olhos. Me interessa muito a leitura distraída que se faz dos textos na cidade. Isso foi identificado pelos surrealistas e teorizada pelo Benjamin de forma muito interessante. Acho que isso ainda vai ser mais desenvolvido no meu trabalho.

**B.M:** Como você produz, pensa e usa a fotografia?

**L.D:** Inicialmente, eu me interessei pela fotografia apenas como apropriação, nas séries realizadas com os jornais. Ou mesmo antes, em alguns trabalhos que fiz me apropriando de imagens de jornais alemães com cenas da segunda grande guerra. Eu me interessava pela imagem como a imagem da imagem da imagem... a imagem em abismo, em afastamentos sucessivos, permitindo uma experiência do real como aquilo que nunca se entrega. Durante alguns anos, fiz uma longa série de fotografias e alguns vídeos a partir das janelas do meu edifício, que é vizinho da comunidade do Pavão-Pavãozinho, em Copacabana. Mas para expô-las, criei uma situação de afastamento e problematização da imagem, colocando vidros enfiados nas molduras. A fotografia só me interessa quando problematizada de algum modo, opacizada por algum material interposto entre ela e o olhar.

## **ANEXO B - Entrevista com Patricia Franca-Huchet.**

**Bárbara Mol [B.M]:** Você acha que o artista procura aquilo que estaria impossibilitado de ver? Como se o artista mergulhasse cegamente para buscar o visível e encontrar imagens? (Penso na figura do mito de Orfeu).

**Patricia Franca-Huchet [P.F.H]:** O artista procura muitas coisas. Sua questão me faz pensar na condição essencial do artista que é de não renunciar ao que só ele pode fazer, o que Pasolini falou: “nunca renunciar absolutamente à subjetividade e à sua singularidade existencial”. Repugnar a massificação das coisas, a individualidade sem indivíduo. Mas ao mesmo tempo, uma individualidade que será tão irredutível que, afirmada, tocaria a universalidade. Um lugar que alguns artistas aspiram, como se aprofundando muito na subjetividade, sairíamos dela. Baudelaire coloca uma questão “como sair de si mesmo e sentir em mim o universal”? Penso que seria isso: temos uma identidade, mas somos constituídos de identidades múltiplas. Mas... para ter essas identidades múltiplas das quais somos tramados ou tecidos precisamos, apesar de tudo, primeiramente ter uma. O artista produtor de imagens pode mergulhar de maneira cega em uma espécie de investigação, ele irá de encontro ao desconhecido. Poder-se-ia dizer que o homem não é aquele que detém o poder sobre as imagens, mas, o que é bem diferente, ele é o lugar da imagem. Imagem que ocupa o seu corpo: não devemos esquecer que a fabricação das imagens se relaciona com o conhecimento que nós temos de nosso corpo.

Os anarquivos permitiram-me trabalhar com o passado de minhas próprias imagens, retrabalhando-as, retornando-as de volta. Fazê-las aparecer com uma nova intenção ou roupagem. E fizeram aparecer o desejo de refazer novas imagens, como as do livro de Zénon Piéters. Uma fotografia daquela série já havia sido feita em 1992. Houve uma retomada de vida em um lugar que já havia vivido no passado; assim a oportunidade de refazer imagens do gênero surgiu, e com elas um passo para a figura do heterônimo. O mito de Orfeu é um belo mito, pleno de imagens e figuras, como o impressionante Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava os portões do inferno. Orfeu o adormeceu com sua música. Me impressiona a potência da imagem musical nesse mito que está sempre transformando o ambiente e as imagens daí advindas; veja as árvores, que se curvavam para captarem os sons através do vento. Mas o desejo de olhar e finalmente rever Eurídice foi maior do que um futuro ao seu lado. Rever o que já foi sempre é um desejo que temos, mas o que foi jamais será, por isso, o desejamos e pelas imagens podemos refazer o caminho e recordar. Gosto de criar imagens para depois simplesmente contemplá-las — as imagens não são inocentes e podemos aprender muito disso.

**B.M:** Que tipo de espaço, o livro aberto, potencializa?

**P.F.H:** O livro aberto é uma questão que usei em uma exposição. No ano de 2008, criei uma instalação sob o nome *Os quatro temperamentos*; um estudo sobre os temperamentos melancólico, fleumático, colérico e sanguíneo através do qual imagens, textos, desenhos e montagens desejavam levar o espectador a uma aventura em um grande livro aberto no espaço. Para isso haviam as páginas — paredes — e uma leitura programada, sem que isso fosse uma condição *sine qua non* para a percepção do trabalho. Montando-o fui percebendo a inquietante questão da edição e montagem no espaço, pois era desejado que as pessoas pudessem se mover nessa espacialidade procurando se identificar com o seu temperamento diante de grupos de imagens nos quais a proximidade de textos, mostrados na forma do quadro, pudessem levá-las à sensação do livro abstratamente composto no espaço. Depois desta experiência ventos contrários sopraram e comecei a desejar um novo espaço e lógica de trabalho. Um espaço em que pudesse elaborar os anseios literários que afloravam nos últimos anos. Fui me entregando ao texto com um certo fervor e comecei a procurar estreitar a ideia do inconsciente histórico de minha prática na cisão entre o espaço da imagem e o espaço do texto, [segundo a expressão de Freud, o inconsciente é uma “outra cena”, encoberta ao olhar, onde acontece parte de nossa existência]. Não queria a tradicional relação texto/imagem, pois, para mim, como disse, a imagem nunca é inocente e nunca uma mera ilustração ou acompanhante. A imagem chama a cada vez uma outra imagem e sempre é trabalhada por outras. Assim fui buscando o livro como espaço para mostrar essas indagações. O livro como uma condição das possibilidades para o acontecimento, uma arte quase secreta; um espaço para abrigar imaginação e história, sensação e razão, memórias e a própria arte. Dessa inquietação, surgiu o livro de *Zénon Piéters: o espectador fotógrafo*. Livro que envolve um canteiro literário, a figura do heterônimo, uma longa pesquisa, apresentações de imagens, a ficção e a invenção de si mesmo. O heterônimo veio furar a superfície da pesquisa e tentei observar a trama dessa estrutura que possui, em parte, algo da ordem da invisibilidade. No entanto, algo se tornando palpável e visível como uma espessura de signos. Por um lado os signos, por outro a elaboração de si nesse encontro com o trabalho. Algo que vem do exterior e de nossas preocupações permanentes [colocar forma em algo dessa natureza]. O heterônimo foi como um painel indicador e um espaço de liberdade. Houve a possibilidade de um vocabulário da partilha. Busco entender também, até hoje, o que é a arte e o que posso, podemos com ela. Trabalhar para obter a distância justa de um personagem, encontrar a distância justa da imagem que fotografamos. Trabalhei — através de Zénon — dentre outras questões, a insatisfação sobre a maneira que nos ensinam a olhar uma imagem.

Vale ressaltar que o Livro de Zénon Piéters é resultado final de uma longa pesquisa e é também uma imagem da pesquisa, isto é, dos vários lugares e das várias instâncias que a

caracterizam antes, durante e depois do processo. Um produto final que sintetiza as diferentes fases e diferentes componentes do trabalho: trabalho do heterônimo, aquele que visita os museus, aquele que seleciona as pinturas que vai fotografar, aquele que já assume a posição do espectador enquanto trabalha como artista — o receptor e o produtor juntos —, aquele que toma uma posição crítica sobre a imagem, aquele que faz o livro como montagem de imagens e textos. E, através desse livro, leva o espectador a se apropriar do processo refazendo-o e reavivando as suas fases e várias etapas. Isso configura um certo jogo teatral do heterônimo, pois é a encenação condensada de todas as fases e papéis que se materializa como objeto artístico, ou seja, o Livro de Zénon.... É esse objeto artístico que permite uma remontagem e uma retrospectiva de todos esses elementos.

**B.M:** Que tipo de dispositivo é o livro, como pesquisa de arte?

**P.F.H:** O livro é uma das possibilidades aberta para a arte, simples. Temos várias modalidades de livro. O livro é um dispositivo social, até mesmo para ensinar como plantar um lindo jardim ou ensinar a olhar as constelações. Como pesquisa de arte dependerá de seu feitor. Para mim encerra imagens, textos e palavras que constituem uma narrativa, sendo as imagens tão importantes quanto às palavras. Quero abordar, de forma sucinta a questão do tempo do livro. Quando pensamos no tempo do livro, associamos ao tempo de leitura, que é um tempo que se versa, que passa. Ler um livro é tomar ao tempo um tempo. Mas no livro de Zénon, ou no Livro de Maël que estou construindo, existe a montagem e a fabricação de um tempo próprio a esse livro, livro que é ao mesmo tempo uma espécie de envelope das construções temporais que nele estão abrigadas. A montagem é então encarada como um trabalho na estrutura do tempo desses livros. Também uma ideia de tempo dilatado pela história, pela ficção.

**B.M:** O trabalho *O espectador fotógrafo: Zénon Piéters*, de 2011, é uma continuidade dos Sentimentos topológicos I, II e III, trabalho realizado em 2004?

**P.F.H:** O Livro de Zénon apareceu no desenvolvimento do meu processo, naturalmente, advindo do trabalho com imagens e textos desde 2004. Mas como todo processo, acho que, como disse há pouco, cristalizou uma imagem da pesquisa que há muito estava procurando. Um lugar no qual a pesquisa fosse o trabalho, em que a teoria fosse arte e as imagens estivessem alí, pois acredito muito no poder das imagens. Não o relaciono aos Anarquivos, mas não posso deixar de ver nos Anarquivos o germe de tudo o que faço nos dias de hoje.

**B.M:** A experiência narrativa de *Zénon Piéters*, posta em diálogo, pode ser também uma busca intuitiva pelas imagens?



**P.F.H:** Creio que estou buscando uma imagem literária. Isso envolve um texto que quer ser imagem. Uma questão que me interessa muito. Uma imagem é uma imagem, o texto nos faz produzir imagens, que para mim são da ordem da invisibilidade. Penso na questão epifânica das imagens. No sentido em que trazem com elas muitos fantasmas e podem engrenar uma récita, uma narrativa, voltar no tempo. É preciso recolher, recolher imagens a partir das quais trabalhar e escrever, um dispositivo para o trabalho da montagem que é iconográfico. A montagem é um trabalho na estrutura do tempo do livro. O tempo da imagem não é somente cronológico e histórico, ele é também o resultado do trabalho do artista que se afirma justamente como um desafio, que é o de temporalizar o espaço literário, pictural ou o fotográfico. Existe uma diferença entre colar e montar, entre dispor e montar. A montagem sempre a partir de certas imagens ou textos e o fato de as colocar em relação ou lado a lado produzem uma nova imagem ou um novo texto. Sobre a intuição ela está sempre na frente de todo o processo e é difícil responder por que escolhi fazer tudo isso, por que quero fazer quatro fotografos ou ainda os tipos de histórias que estão me interessando. Todavia, creio ser esse o caminho que nos levam a alguma parte; temos a intuição, o desejo da imagem e do texto brotam em seguida e penetramos na investigação sem nenhuma garantia ou certeza. Uma construção aos poucos se estabelece. Não sem desequilíbrios e equilíbrios difíceis entre as modalidades escolhidas para trabalhar: heterônimo, fotografia, textos, imagens, montagem, edição.

**B.M:** Em algum parágrafo de *Anarquivos...* você escreveu: “faço arte para esquecer, mas fazendo me lembro”. Esse motivo persiste em seu trabalho com *Zénon*?

**P.F.H:** Sim, é uma experiência. Faço arte para esquecer: quero dizer que faço arte para ir à direção de alguma outra coisa que me retire um pouco do curso normal das coisas. Realizar uma *épocké*, criar um parênteses, me entregar a uma focalização em algo que desconheça, que abra alguma percepção inédita. Mas fazendo isso, me lembro. Em 1994, fiz um trabalho chamado *Oranges*. Tive o desejo forte de trabalhar com essa cor, assim como o desejo de comer algo ou falar com alguém que gostamos. Foi uma experiência muito intensa, concentrada no tempo em um espaço amplo e luminoso; os ateliês da Fondation Danäe-Circt. No dia da instalação, o sol brilhou forte em um dado momento e sua luz atravessou o teto de vidro iluminando e criando uma irradiação no ambiente. Me lembrei imediatamente da primeira cor percebida, quando ainda muito criança, colocava panelinhas de plástico laranja em um parapeito de uma janela e o sol provocou o mesmo efeito criando uma irradiação por trás das mesmas, deixando-as quase incandescentes. Isso era uma coisa que eu sabia, assim sem importância, rondava a consciência. Mas naquele instante, a relação clara entre os dois momentos vividos e percebidos fez um sentido. E mais do que saber o que foi, importa o que senti,

o que me afetou. Tenho muitos outros exemplos, mas vamos ficar com este apenas.

**B.M:** A pesquisa dos quatro fotografos é uma complexa imagem sintoma? Porque em um momento do diálogo com *Zénon*, ele fala sobre a imagem sintoma.

**P.F.H:** A imagem sintoma seria a fenda criada em nós por algo que nos afetaria em profundidade. Temos a *déchirure* — a rasgadura — de Georges Didi-Huberman que é a revelação de algo do visível pelo visual; rasgadura criando em nós uma fenda perceptiva de tamanha força que uma experiência intensa aí se produz. Se trata de eclodir o visual o liberando da tirania do visível. A imagem sintoma, ao meu entender após várias leituras, pode ser o ponto de abertura pelo qual se esboça a possibilidade de se penetrar na materialidade da imagem. O visual seria portanto concebido como algo que nos afetaria e no qual se incarnaria a profundidade da palavra. Diante das imagens devemos pensar em uma força que criaria as condições para a emergência de um possível outro modo de visão: “a questão, ainda aberta, de saber o que bem poderia, em tal superfície, (...) devir visível. Seria preciso [...] abrir os olhos para uma dimensão de um olhar expectativo: esperar que o visível ‘tome força’ e, nessa espera, tocar com o dedo o valor virtual daquilo que tentamos apreender sob o termo de visual”<sup>120</sup>. Muito curioso são as nossas bases culturais judaicas e cristãs em torno da palavra e da imagem. No Monte Sinai, Deus aparece para Moisés e diz: não me olhe, mas escute. Tudo se transforma no Monte Sinai quando Cristo aparece aos apóstolos e diz: me vejam. Existe algo profundamente humano nas construções de imagens. A imagem sintoma faz apelo em algo de nós mesmos que desconhecemos e, por isso, somos tão atraídos por ela ou pela fenda que é capaz de fazer em nós. *Zénon* e *Mäel* [heterônimos] se interessam por esse universo.

**B.M:** Rever imagens seria como ir a algum lugar para se pensar no passado, pôr em reserva o futuro, na continuidade?

**P.F.H:** Rever imagens é, sobretudo, o trabalho do olhar no presente e tudo o que daí advém se relaciona com a ficção, quem somos, como olhamos. Temos um olho cultural, pois olhamos com a nossa língua, país e bagagem humana que carregamos. Contudo aprendemos com as imagens do passado, mas é bom lembrar que elas não são inocentes. As controvérsias atuais que atravessam o mundo do espetáculo mostram claramente que a questão: O que é uma imagem? implica, necessariamente, que nos perguntemos: O que é um espectador? Qual é o seu lugar? Será que ele se reconhece como tal, quando lhe oferecemos imagens em sua situação de sujeito de palavra e de

---

<sup>120</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. Image comme déchirure. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image: question posées aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Minuit, 1990. cap.4, p.169-269.

pensamento? Jacques Rancière, em conferência<sup>121</sup> sobre o seu novo livro *Le spectateur émancipé*<sup>122</sup>, disse que “aquele que vê não sabe ver”. A emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que ele vê e de saber o que pensar e o que fazer com o que viu.

**B.M:** Como a literatura e as imagens se envolvem em sua prática ficcional?

**P.F.H:** Para mim a literatura é imagem. Sempre me senti no espaço da invisibilidade da imagem na literatura. Pois a imagem se compõe como uma imagem interior. Estamos acostumados a tratar das coisas que estão objetivamente diante de nós. Penso que na arte já podemos ter até a história material da invisibilidade, que é simplesmente uma parte da experiência que fazemos com o mundo. São palavras que me levam a criar imagens e trabalhar com a invisibilidade dessa relação.

---

<sup>121</sup>RANCIÈRE, Jacques. [Conferência]. Paris: Centre Georges Pompidou, 21 nov. 2008 [anotações minhas].

<sup>122</sup>RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.